جامعة سيدي محمد بن عبد الله بفاس
UNIVERSITÉ SIDI MOHAMED BEN ABDELLAH DE FES
كلية الآداب و العلوم الإنسانية - ظهر المهراز
Faculté des Lettres et des Sciences Humaines - Dhar El Mahraz

مركز دراسات الدكتوراه: الجماليات وعلوم الإنسان

تكوين الدكتوراه: آليات التفكير والديناميات النفسية والاجتماعية

تخصص: الفلسفة

الجمال في فلسفة جيل دولوز

دراسة ابستيمو-سيميائية في منطق الإحساس

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه

إعداد الطالب الباحث:
جمال الدين البعزاوي
ر.و.ط: 0098925936

تحت إشراف الأستاذ:
الدكتور محمد حجاوي

السنة الجامعية:

2021- 2020

إهـــــداء

إلى كل أفراد عائلتي الكريمة:

والدي العزيزين حفظهما الله

زوجتي الغالية وفاء، رفيقة دروب الحياة

ولَدَيَ محمد وياسين منبعَيْ الشغب الجميل

إخواني وأخواتي وأصدقائي

إلى كل محبي الحكمة وعاشقي الجمال ومناصري الاختلاف

إلى كل الناس المحرضين على الحياة بكل نبل وحب وفن

أهدي ثمرة هذا البحث المتواضع

كلمة شكر

يشرفني، وأنا أضفي اللمسات الأخيرة على هذه الرسالة، أن أتقدم بوفير التقدير وجزيل الشكر إلى فضيلة الأستاذ الدكتور محمد حجاوي، الذي تفضل بالإشراف على إعداد هذه الرسالة. أعرب لكم عن تقديري الفائق لما تلقيته منكم، على امتداد خمس سنوات، من سديد التوجيه ودقة الإرشاد وطيبة الإنسان المشجع لطلبته، والحاث لهم على تعبيد الطرق الموصلة إلى ينابيع المعرفة الفلسفية المحتفية بالحياة والمبجلة للجمال.

ويسعدني في هذا المقام أيضا، أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل أساتذة شعبة الفلسفة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز، وأخص بالذكر أستاذنا الفاضل والكريم الدكتور عز العرب لحكيم بناني، الذي أطر، حضوريا وعن بعد، مجموعة من اللقاءات التكوينية لفائدة الطلبة الباحثين، همت الجوانب المنهجية والأخلاقية والإدارية والمعرفية التي يتعين على كل باحث الإلمام والعمل بها بما يفيد في تجويد البحث العلمي وتوسيع آفاقه ودوائره وروافده.

المقدمة:

تنبثق راهنية الدراسات الجمالية اليوم مما ترصده الخطابات الفلسفية المعاصرة من خلاصات تقويمية حول مآلات الحداثة في شقيها الإيجابي والسلبي، وهي المآلات التي تنطوي على وضع مفارق من أبرز علاماته نجاح الحداثة الاقتصادية والتقنية والعلمية والرقمية وإخفاق الحداثة الإنسانية والقيمية والذوقية والوجدانية.

فمما لا شك فيه صارت الفلسفة اليوم، إنْ ابستيمولوجيا أو أخلاقيا، مطالبةً بتقويم منجزاتها وتقدير عطاءاتها عبر مسار تاريخ الفكر الإنساني. هذا المسار الذي، وإنْ كان يشهد على الكثير من مظاهر التقدم المتصلة بفتوحات العقل في قضايا المعرفة والأخلاق والقانون والتعاقدات الاجتماعية والبيئية، فإنه يشهد أيضا على كثير من مظاهر الإخفاق في التدبير التام لمسلسل التنوير وما ترتب عن ذلك من آثار، ليس فقط على صعيد الفكر، وإنما أيضا على أصعدة الذوق والإبداع والاجتماع وكل ما يرتبط بشؤون الإنسان الحقوقية والكونية.

وإن كانت هنالك من عوامل رئيسية متحكمة في هذه الانزلاقات التي آل إليها العقل، فهي العوامل العقلية نفسها، التي أولت العقل كل ما يلزم من التقدير والتبجيل مقابل إهمال ونفي باقي الفاعليات الفنية والوجدانية والحسية والجسدية. الأمر الذي نتج عنه التعقيل المفرط للفكر وللحياة ولكل شيء، مما أفضى إلى تقويض تدفقات وصد كمونات وتفويت فرص أخرى على الفكر البشري والوجود الإنساني عامة.

من هنا صارت مهمة الفكر اليوم هي المطالبة بإعادة التفكير فلسفيا في الجمال، باعتباره شريكا فكريا لا محيد عنه، ولا مناص من استعادته كحقل معرفي مُعِين في استئناف التفكير الفلسفي وإعادة تنزيل الأسئلة الكبرى التي طالما عُدت شأنا فلسفيا وفقط، إنها أسئلة المعنى، معنى الوجود الإنساني في مختلف تقاطعاته وامتداداته الأخلاقية،

الفكرية، المادية، الوجدانية، العلائقية، الحسية، السياسية وغيرها. ولا تعني هذه الاستعادة تعسفا يفضي إلى جعل الفن فلسفة والفلسفة فنا، إنما هي تعني الاستثمار الفكري في البينيات، في نقاط الحدود، في ما يفصل بين وبين، الاستعادة القوية للتصادي بين الفلسفة والفن.

إن التفكير في إمكانية استعادة الجمال إلى الوطن الفلسفي، استعادة المَنْفي الفني إلى دائرة الفكر، هو نوع من المصالحة الفكرية. ولا تعني هذه الاستعادة الانتقال من وضع الاختلاف والتمايز إلى وضع التجانس والتطابق، أي أن يتخلى الفن عن التخييل لصالح التعقيل، أو العكس، كلا. تعني الاستعادة إعادة رسم الحدود بين الفلسفة والجمال، من دون أن تعني هذه الحدود عزلة بينهما. فالفكر وحدة واحدة، بتعابير وصيغ متعددة، هي كتلة تخترقها في نفس الآن قوات عقلية، جسدية، حسية، وجدانية، نفسية وغيرها. يتعلق الأمر بنوع من الاعتراف: الاعتراف بالوجود، ثم بالحدود. لكن هذا المبتغى لا يتأتى إلا بانتزاع الفلسفة بذاتها ومن ذاتها ولذاتها لاعتراف ذي ميسم تاريخي وابستيمولوجي: هو الاعتراف بالخطأ، الخطأ المزمن الذي يمتد امتداد تاريخ الفلسفة. الخطأ الذي بموجبه تم إسقاط المشروعية المعرفية عن الفن و الفنان، ليس فقط عند سقراط الذي وقف ضد التدفق الجمالي والشعري لفلسفات أنباذقليس، بارمنيدس، فيتاغورس وغيرها من الفلسفات الحاملة لقيم ايروس وديونزوس، وهيأ له الشروط الأولى للتلاشي والضعف، مع ما ترتب عن ذلك من عوامل الانحطاط الذي أرخى بأعطابه على مسار الفكر الغربي عامة، وإنما عند الكثير من التجارب الفلسفية التي حذت حذو هذا التوجه السقراطي وعملت بإستراتيجيات الإقصاء القائمة على مركزيات العقل والدال والثبات والأصل، مقابل التشكيك في كل ما يتوافد من الوجدان والإحساس والخيال والذوق والجسد.

تشهد على هذا المشهد الفكري المنتكس لحظات هامة، من قبيل لحظة أفلاطون الذي عد التذوق الفني انفعالا شعوريا غير سليم مقارنة بعالم المثل الخالص، وهو ما جعله يلغي على غرار سقراط متعة الجمال وقيمة الفن لصالح الأخلاق، ويدعو إلى تبخيس الفن وطرد الشاعر من الجمهورية حماية لها مما يترتب عن الشعر من أوهام وتشويه للحقائق. وهو نفس الانحياز الذي جسده ديكارت من خلال تمجيده العقل وتبويئه موقع المركز في صناعة القرار المعرفي في مقابل تبخيس القوة الحسية واتهامها بالخداع المُوقع في الخطأ والزلل. وفي لحظة هيجل تم الإعلاء من شأن الفلسفة وجعلها أسمى ما يمكن أن يرتقي إليه الفكر في مسيرته الدياليكتيكية المجسدة والمعبرة عن الروح المطلق، في مقابل تنصيب الفن في مرتبة ثانية تتوسط لحظة أدنى هي الدين ولحظة أعلى هي الفلسفة.

يجد هذا الاعتراف الابستمولوجي دعائمه الأولى في أعمال بومجارتن (1714-1762) الذي عمل على الارتقاء بالجمال إلى مصاف القطاعات الفكرية والمعرفية ذات الصرامة والتقعيد المنهجيين، وهو الأمر الذي سيتعزز أكثر مع كانط من خلال كتابه **نقد ملكة الحكم** ثم مع نيتشه الذي جعل من الإبداع سبيلا جماليا وانطولوجيا لاستعادة الفكر والحياة المفقودة. بموجب هذا أصبحنا إزاء معرفة لها أسسها الخاصة ومقوماتها المنهجية. هذا التدعيم المنهجي أدى بالتفكير الفلسفي إلى الانتقال من إحداثية التفكير في الفن إلى التفكير مع الفن penser avec. لم يعد الجمال هنا موضوعا بقدر ما صار بذاته منظورا معرفيا وعلميا قائما بذاته ومستقلا في مقوماته وأسسه وخصائصه. داخل هذا المعطى الابستمولوجي، لا يكون الفن تفكيرا سيئا كما تحدد مع أفلاطون، بل يصير شريكا للفلسفة في الفكر. يترتب عن هذا الأمر أن يصير الفكر ليس فقط حكرا على الفلسفة وحدها ولا حيازة لها، بقدر ما أنه يصير فكرا مشتركا بين الفلسفة والفن. يتحول الفن من موضوع للتأمل الفلسفي إلى منظور يتشارك مع الفلسفة التفكيرَ في نفس المشكلات ورفع نفس التحديات والرهانات.

على ضوء هذه المعطيات، فإن الغرض الأكبر من الاشتغال على الفكر الجمالي عند دولوز هو البحث في ما يمكن أن يُسعف في ترميم الفلسفة من الداخل، ويعني الترميم استعادة الفكر الجمالي المُهجر إلى الوطن الفكري، مع تمكينه بجميع حقوقه الإبداعية والأسلوبية. يتعلق الأمر هنا بنوع من الحركة التصحيحية، تصحيح الفلسفة لقواعد اشتغالها وتفكيرها وتفاعلها مع باقي شركاء الفكر. ومن **مرامي وأهداف** هذا التصحيح ما يلي:

أولا، تجديد الفكر وتحريره من صورته الكلاسيكية والدوغمائية، ومن نسقيته الداخلية الضيقة، وجعله فكرا مفتوحا على قوى الخارج. وهو ما يستوجب إعادة النظر ليس فقط في شروط إنتاج المعرفة وتكونها، وإنما في فاعلية هذه المعرفة ووقعها على عالم الإنسان ككائن محايث، مع ما يترتب عن ذلك من إمكانيات تجديد الفكر وتحيين فهمنا لنظام الملكات ومستوياتها: العقل، الفهم، المخيلة، الحساسية، الوجدان، الذاكرة... وكذا ما يتعلق بترتيب العلاقات بين المعرفة واللامعرفة، الفلسفة واللافلسفة، الذات والموضوع، منطق العقل ومنطق الإحساس، المعرفة الواضحة والمعرفة الغامضة، العقل والجسم، الصحة والمرض، الواحد والمتعدد.

ثانيا، استعادة اتقاد وتوهج حلقات ذلك الخيط الفكري الذي أصابه الخفوت، يعني تلك التوليفات الفلسفية والجمالية التي تجسدت بعض من نماذجها ليس فقط في التراث اليوناني لما قبل سقراط (أعمال انباذقلس، بارمنيدس وفيتاغورس وغيرهم) وإنما أيضا في الكثير من التجارب الفكرية ذات الوقع الكبير في التراث العربي والفارسي والغربي على حد سواء. يمكن أن نتوقف في هذا السياق عند تجارب ابن طفيل في عمل حي ابن يقظان، التجربة الشعرية لأبي العلاء المعري والمتنبي، ورباعيات عمر الخيام، وشعرية جلال الدين الرومي وغيرهم. وفي التراث الغربي نرصد نماذج من أعمال بليز باسكال، ديدرو، فولتير، نيتشه، سارتر، دريدا، ألبير كامي وآخرين. ففي مثل أعمال هؤلاء تكون

أية محاولة للفصل بين الفلسفي والجمالي ضربا من التعسف الفكري والفيزيولوجي الذي لا تتوقف نتائجه فقط عند الفصل بين الفلسفة والفن وإنما إلى إضعاف الفلسفة والفن معا، أي إن النتيجة تكون هي الهوان الفكري العام، الذي يفضي بتراكماته المزمنة إلى تعطيل فاعلية الفكر، عبر تحفيز إحداثيات الوحدة والأصل والمركز والثبات والعقل بدلا من إحداثيات الكثرة والتعدد والاختلاف، وهو ما من شأنه أن يُفَوت على الفكر فرصا أخرى، وعلى الحياة الواحدة حيواتٍ أخرى.

ثالثا، الاعتراف بالفن وبقدرة التخييل عامة على فتح أوراش فكرية أخرى واستعادة عوالم مفقودة، وذلك بحكم ما يمتاز به الفنان من ملكات تؤهله لتعبيد خطوط انفلات وتأمين طرق تصريف الرغبات والثورات عبر النصوص الأدبية واللوحات التشكيلية والموسيقى. وهذا يعني أن وضع الفن والفنان ليس بالضرورة أن يكون دائما على مساواة مع وضع الفلسفة والفيلسوف، وإنما هو وضع متحرك، يعلو فيه وضع الفلسفة أحيانا على وضع الفن كما يمكن أن ينزل فيه الفن أحيانا منزلة أعلى وأرقى، فقد ترصد الكلمات والألوان والنوتات الموسيقية ورقصات الجسد ما لا تقدر المفاهيم الفلسفية على الإمساك به داخل أطر ومقولات العقل.

رابعا، تحيين مهام الحقل الجمالي راهنيا والتي يمكن حصر أهمها في مقاومة القبح والتفاهة التي باتت ترخي بانحطاطها على الفضاء العام، والتي من مؤشراتها تسطيح الذوق وتسليع الوجدان وتسويق الفن الذي أضحى يخضع لمنطق المقاولة، وتصدع علاقات الإنسان مع ذاته والعالم والبيئة، وتضخم قيم الاستهلاك السلبي، مقابل انحطاط كبير في قيم الحس النقدي والتذوق الجمالي. فبالتوازي مع المقاومة التي تسديها الفلسفة في هذا الصدد، غدا الفن من جهته مطالبا بالانخراط التام في تجديد الفكر وتعزيز الاختلاف، وهو ما لا يتأتى إلا بتأهيل الحقل الجمالي في أبعاده السينمائية والأدبية والتشكيلية وغيرها بما يُثَور الوعي ويعزز قيم الاختلاف والعيش المشترك. والفن هنا،

على سبيل المثال، مطالب بأن يسهم في بلورة تصورات حول القضايا الراهنة من قبيل البيئة، الأمن العالمي، البيو اتيقا، حقوق الإنسان، الأقليات، الرقمنة وغيرها. وحين نتحدث عن التأهيل، لا نقصد التأهيل الخارجي للجمال، أي التأهيل المؤسساتي والإداري، كلا. إن أي تأهيل خارجي للفن هو تأهيل سياسي، نظامي وشجري، أي هو تأهيل من الجهة التي يٌفترض مقاومتها وممانعة آليات اشتغالها بما يمكن من الانفلات منها. إن تأهيل الفن هو تأهيل من داخل الفن، من داخل الرؤية الجمالية ذاتها. ومن محددات هذا التأهيل ومقتضياته، ما يمكن أن نسميه بعودة الفاعل الجمالي إلى الفضاء العمومي، وهي عودة تقتضي الاحتراس من اغراءات بقية الأفعال خاصة الفعلين الأداتي والاستراتيجي. تقتضي هذه العودة الوعي بالتمييز الضروري بين الفضاءات المخددة striés والفضاءات الصقيلة lisses، وداخل هذا الوعي الجديد يمكن أن ينضج فعل جمالي مقاوم ومنفلت.

على ضوء هذه المعطيات، يكون اختياري لدولوز ذا توجه ديداكتيكي، ميتودولوجي وفيزيلوجي (وظيفي)، ومن **أهداف** هذا الاختيار البحث في ما يتيحه متن الفيلسوف من تنسيقات وتوليفات فلسفية وجمالية، وفرص متعددة من التلاقي بين الخط الفلسفي –من خلال تفكير دولوز في ومع اسبينوزا، نيتشه، وبرجسون، وكانط، وفوكو وهيوم وليبنتز–، والخط الجمالي من خلال نصوصه المستدعية لبروست، كافكا، ساشر مازوخ، ميشيل توغنيي، انطونين ارتو، ملفيل، فرجينا فولف، فولسون، هنري ملير وغيرهم، وكذا استثمار مختلف هذه التدفقات بما يسعف في تفعيل إستراتيجية قرائية جديدة للنظر في منطلقات ومآلات الفكر الإنساني الزاخر ليس فقط بنجاحات وتقدمات، وإنما أيضا بانتكاسات وإخفاقات. قوام هذه الإستراتيجية هو الترميم الذي يشتغل بمحركي النقد والاكلينيكا، وتلك وظيفة فلسفية ذات بعد إجرائي فيزيولوجي: ترميم الفكر وتجديده وتحديث آليات اشتغاله. ولن تنجح هذه الإستراتيجية إلا بالاشتغال الابستيمولوجي والسيميائي على النصوص، فلسفية كانت أو جمالية، وهو الاشتغال الذي من شأنه رصد

والتقاط ما يسعف في إعادة بَعْث الصلة بين الفلسفة والفن، ثم بين الفلسفة والفن والحياة، وتعزيز وقائع هذا التلاقي من خلال تكثير وتعبيد الطرق وتأمين نقل الأفكار وتدفقها بين المعرفة الفلسفية والمعرفة الفنية، أي العمل على الكشف والتنقيب عما هو فلسفي في الإبداع، وما هو إبداعي في الفلسفة.

ومن أجل تعزيز توجه هذه القراءة الإبستيمو-سيميائية، سنعمل على رصد مواضع مختلفة في كثير من السياقات واللحظات التي يتلاقى فيها الفلسفي والجمالي، ويتصادى فيها التعقيل والتخييل، مما يفضي إلى نسج تنسيقات وتوليفات من أمثلتها: توليفة اسبينوزا وأنتونين أرتو وهنري ملير في تصورهم للجسد والرغبة، توليفة ميشيل فوكو وفرانز كافكا وصمويل بيكيت وكارملو بيني في تصورهم لقضايا السلطة والعدالة والقانون والثورة والحرية، توليفة نيتشه وفوكو وفرانسوا دي ساد ومازوش وملفيل في تصوراتهم لإشكاليات الصحة والمرض، توليفة ادغار موران وكارل رونسنكرانز ومازوش وباتاي وساد في تصوراتهم حول القبح، تلاقي أعمال برجسون وبروست وهيوم في تصورهم للذاكرة، تماس بروست وليبنتز في تصورهم للماهية، تجاور وتشابك رؤى ديوجين الكلبي والرواقيين ونيتشه وكيركغارد وساشر مازوخ في تصوراتهم لفاعلية الهزل والضحك.

➢ إشكالية البحث:

تنتظم إشكالية البحث في التساؤل المركزي التالي: إلى أي حد يتيح المتن الدولوزي إمكانيات التلاقي وفرص التصادي بين الفلسفة والجمال؟، وإلى أي حد يمتثل هذا التصادي لقيم فلسفة الاختلاف؟. وتتولد من هذا السؤال العام أسئلة فرعية، هي:

ما الذي يجعل فيلسوفا من حجم دولوز يولي اهتماما كبيرا لأعمال الأدباء والسينمائيين والتشكيليين؟ ماذا يجد الفيلسوف في أعمال هؤلاء؟ هل يجد في أعمالهم ما لم يجده داخل الفلسفة؟. هل انفتاح الفيلسوف على الحقل الجمالي هو توسيع للفلسفي أم

تضييق له؟. إذا كان التفكير الفلسفي والجمالي يختلفان في منطلقاتهما الفكرية ومناهج اشتغالهما، ففي أي مقام يتوحدان ويلتقيان؟ هل كنا سنتسيغ الفكر والحياة لو اكتفينا بالتعقيل وأغفلنا عن التخييل؟.

➢ فرضيات البحث:

تنطلق أشغال هذه الدراسة من ثلاث فرضيات:

– تفيد الفرضية الأولى أن الفيلسوف سعى من خلال نصوصه في الجمال إلى البحث عن فسحة فكرية مكانية لتفكير الاختلاف وتنزيله، وهو ما لا يتأتى له إلا بالفن بما يعني عنده من فتح عوالم ممكنة، وبما يتيحه له من أن يأتي ضربا من التفكير مختلفا عمن سبقه من الفلاسفة، فالتفكير كاختلاف لا يتم ولا يُتاح إلا بالفن وعبره.

– تفيد الفرضية الثانية أن الجمال لا يشكل متنا ثانيا في مشروع دولوز مثلما أن الفلسفة لا تشكل متنا أولا. وبتعبير آخر، نفترض أنه لا يمكن الحديث إلا عن متن فكري واحد يشتغل في شكل توليفات وتنسيقات يتداخل فيها في نفس الآن العقل والإحساس، التعقيل والتخييل.

– تفيد الفرضية الثالثة أن دولوز جعل من الفعل الجمالي سبيلا لدفع الفكر نحو إمكان آخر، يكون بمقتضاه كل ما هو جمالي واقعيا وكل ما هو واقعي جماليا.

➢ خطة البحث:

تنتظم أشغال هذا البحث في بابين، ويشتمل كل باب على ثلاثة فصول، علاوة على مقدمة وخاتمة.

يتناول الباب الأول أوجه التفاعلات بين الفلسفة واللافلسفة، وتتوزع مضامينه على ثلاثة فصول. خصصت الفصل الأول للوقوف عند حقل الجماليات، وما يتعلق بنشوء المفهوم وتكوينه، ورصد بعض اتجاهات الدراسات الجمالية مع إثارة سؤال المنهج في

البحث الجمالي. وفي لحظة ثانية من هذا الفصل توقفت عند نماذج من منعطفات الفكر الجمالي، وحصرتها في التأملات الجمالية في التراث اليوناني من خلال أعمال كل من أفلاطون وأرسطو. وتوقفت بعد ذلك عند المنعطف الكانطي ثم النيتشوي، ويرجع انتقاء هذين النموذجين دون غيرهم إلى ما يمثلانه من محطات أساسية في مسار الدراسات الجمالية بشكل كان له الوقع الكبير في تهيئة وتبذير الأرض الجمالية الدولوزية.

أما الفصل الثاني، فهو موسوم بعنوان الفلسفة وخارجها. خصصت المبحث الأول منه لرصد خصوصيات القطاعات الفكرية والمعرفية الكبرى، والتي هي الفلسفة والعلم والفن. توقفت عند مقومات وخصوصيات كل حقل فكري، ثم عند التقاطعات والتداخلات الممكنة بينها، ثم في لحظة ثانية اشتغلت على ما يمكن أن يكون رهانا مشتركا لكل من الفلسفة والعلم والفن، والتي حصرتها بالأساس في مهمات تجديد الفكر وتحديث الوعي ومقاومة الحماقة بمختلف تجلياتها ومستوياتها. أما المبحث الثاني فخُصص لتسليط الضوء على علاقة الفلسفة بالأدب في متن دولوز، من خلال ترسيم خرائطية مفتوحة لحضور الجمال الأدبي في تربة دولوز الفكرية، ثم توقفت عند السياسة الأسلوبية للأدب، والتي أراد لها دولوز أن تكون سياسة تجريبية لا تأويلية.

تنتظم مضامين الفصل الثالث تحت العنوان التالي: الجمال والجغرافيا. خصصته لرصد ما يمكن أن يكون مقوما جغرافيا للفكر عامة والفكر الجمالي على وجه الخصوص. حصرت هذه المقومات في أربع هي الصيرورة والترحال والجذمور والجسم بلا أعضاء. تُشكل هذه المحددات الأرضية ملتقياتٍ لتشابك الرؤى الفلسفية والجمالية معا. تتصل هذه المقومات عموما بقيم الفكر-الأرض، وداخلها تتبلور الرؤية النقدية والاكلينيكية التي من خلالها يرفض دولوز النزعات المتعالية والأنساق المغلقة والأنظمة الفكرية الشجرية، ويجعل الفعل الجمالي منتظما داخل فضاء أرضي مفتوح ومتحرر من الإحداثيات المكانية الضيقة.

أما الباب الثاني من هذه الرسالة فخصصته للمقاربة التجريبية للفعل الجمالي، وذلك من خلال الوقوف عند ثلاث تجريبيات أساسية، يتيح فيها دولوز الكثير من فرص التصادي بين الفن والفلسفة، بين التخييل والتعقيل. خصصت الفصل الأول للتجريب الجمالي السيميائي وذلك من خلال كتاب دولوز عن بروست الموسوم **بروست والعلامات**. انصبت أشغال هذا الفصل على رصد خصوصيات المعطى السيميائي الجمالي، وكذا إمكاناته في تجديد الفكر واللوغوس، وتجديد بيداغوجية التعلمات وإتاحة منظورات جديدة للنظر في نظام الترابطات الممكنة بين العلامة والمعنى والملَكة والزمن والماهية.

أما الفصل الثاني فقد انصبت أشغاله على التجريب السياسي من خلال الأعمال التي خص بها دولوز المتن الروائي لكافكا والمتن المسرحيَ لكارملو بيني وصمويل بيكيت. اشتغل المبحث الأول منه على ما يمكن أن يتوافد بين الجمالي والسياسي من التقاءات وتقاطعات، من خلال الوقوف عند الفكرة الجدلية المتعلقة بتسييس الجمال وتجميل السياسة. السؤال المركزي هنا هو: أية ثورة يمكن أن يقودها الجمال؟.

وفي المبحث الثاني منه توقفت عند التجاور الممكن بين كافكا الأديب وفوكو الفيلسوف في اهتمامهما المشترك بقضايا السلطة والقانون والعدالة والجنس والجسد. الفكرة الجوهرية المراد اختبارها هنا هي تبيان أن ما ذهب إليه فوكو في كتاباته الفلسفية حول الميكرو سلطة وآليات انتشاط الرقابة البانبتيكية panoptique هو ذاته ما رصده كافكا بشكل تخييلي داخل ما يسمى بالأدب الصغير.

وفي المبحث الثالث توقفت عند العلاقة بين سلطة المسرح ومسرح السلطة من خلال النصوص التي خص بها دولوز صمويل بيكيت وكارملو بيني، وهي النصوص التي يستثمر فيها تصوراته حول الممكن le possible والقدرة الكمونية le potentiel.

أما الفصل الثالث من هذا الباب فقد أفردته للتجريب الجمالي في مجالات الصحة والانحراف والقبح والهزل. تناول المبحث الأول منه الفروقات بين الاكلينيكا السريرية

والاكلينيكا الجمالية، من خلال رصد كيفية تعاطيهما مع المرض خاصة السكيزوفرينيا. ومن خلال ذلك تم الوقوف عند الانتقادات التي وجهها دولوز للتحليل النفسي، في مقابل كشفه عن الأفق الجمالي للتحليل الفصامي، مع رصد ما يترتب عن هذا التحول في المنهج من تصورات جديدة بصدد الرغبة والصحة والمرض والانحراف، هذا المجال الحيوي الذي تلتقي فيه رؤى اسبينوزا وفوكو الفيلسوفين وهنري ملير الفنان والأديب.

وسلط المبحث الثاني الضوء على مقومات العمل الإكلينيكي الجمالي الهادف إلى فهم المازوشية والسادية باعتبارهما انحرافين من نظامين مختلفين كليا في منطلقاتهما وأسسهما وتدفقاتهما المرضية والجمالية والسياسية، وهو ما يستدعي إكلينيكيا الفصل بينهما وترسيم بروفيل جديد للشخصية المازوشية. أما المبحث الثالث من هذا الفصل فخصصته للحديث عن جماليات القبح، حاولت فيه الوقوف عما جعل القبيح يتسلل تدريجيا لحقل الجماليات حتى صار محورا وأفقا من آفاقها، وذلك من خلال الوقوف عند مجموعة من التصورات، من قبيل تصورات إدغار موران، كارل روسنكرانز وفرانسوا دي ساد. وفي لحظة ثانية من هذا المبحث تناولت جماليات الهزل مع الوقوف عند الاختلافات القائمة بين السخرية والهزل مع ما يترتب عن ذلك من اختلافات في الرؤى السياسية والحقوقية والقانونية.

➢ الدراسات المنجزة في الموضوع:

أ- الدراسات المنجزة باللغة العربية:

من خلال بحثي في أرشيف الجامعات المغربية و العربية الخاص بعناوين الرسائل والأطاريح الجامعية التي تناولت فلسفة الجمال عند جيل دولوز لم أعثر إلا على رسالة واحدة تمت مناقشتها بكلية الآداب جامعة القاهرة، سنة 2009، تحت عنوان: **استطيقا دولوز: دراسة في جماليات الصورة**، أعدها الباحث بدر الدين مصطفى أحمد، وهي رسالة غير منشورة. تناول فيها الباحث مقومات فلسفة الجمال لدى دولوز، وركز

أساسا في مقاربته على المنظور الجمالي للصورة، في بعديها التشكيلي والسينمائي، وذلك من خلال فحص ودراسة المتن الدولوزي الموسوم بكتابين حول السينما، و كتاب عن التجربة التشكيلية لدى فرنسيس باكون.

ب- الدراسات المنجزة في الجامعات الدولية وباللغات الأجنبية:

- ✓ *Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir* : وهي أطروحة أعدها الباحث جون رابي John Raby، ونوقشت سنة 2015 بجامعة رين 2« Rennes2 » بفرنسا. وهذه الرسالة ركزت بالأساس على دراسة حقل الموسيقى كمبحث استطيقي، وتناولت بالتدقيق موضوعا يتعلق بطبيعة العلاقة بين الموسيقى والفلسفة من منظور دولوز. وسلطت الضوء بقوة على فاعلية مفهوم الصيرورة في الكشف عن مفاصل هذه العلاقة وامتداداتها الفكرية والفنية والسياسية والحضارية.
- ✓ *Esthétique nomade : la ligne, Deleuze et Klee* : وهي أطروحة أعدها الباحث إسماعيل نوري Ismail Nouri، نوقشت سنة 2010 بجامعة باريز 8. تتناول الدراسة الأسس والمقومات الفلسفية والجمالية لما ينعته الباحث بالاستطيقا المترحلة لدى كل من دولوز وكلي، وتتناول بالأساس مفهوم الخط La ligne ومستوياته وما يرتبط به من أبعاد جمالية دالة، وعلاقته بالفضاء الفني وبالانفلات والترحال بصفة عامة. وهي دراسة مقارنة بين تصوري دولوز وكلي Deleuze et Klee.
- ✓ *La question de la rationalité dans l'art minimal et le déplacement de l'esthétique au Politique à partir de Deleuze et Adorno*

هي رسالة جامعية نوقشت بجامعة كبيك، سنة 2005، أعدها الباحث Luce Lefebre. تتحدد القضية الجوهرية التي تتناولها الرسالة في ما يمكن تسميته بالعقلانية في الفن الأدنى ; والانتقال من المستوى الاستيطيقي إلى المستوى السياسي. وهي دراسة مقارنة بين منظوري كل من دولوز وأدورنو.

- ✓ **e**Gilles Deleuze, une inefinition esthétiqu*:* رسالة (غير منشورة) نوقشت بجامعة باريز 8 سنة 2014، حضرها الباحث Marco Salucci. تناقش الرسالة جماليات دولوز من خلال البحث في تصوراته حول الرغبة واللاوعي والكتابة والإحساس. تمثل هذه المستويات بعض الطبقات التي يصعب حسب الباحث الإحاطة التامة بها، لأنها تقع في منطقة غير محددة وغير محدودة. إن هذه المستويات هي سرعات تخترق المتن الفلسفي الدولوزي. الباحث يسعى للامساك ببعض لحظات حضور وتجلي هذه الأبعاد التي يتقاطع فيها المد الفلسفي مع المد الجمالي.
- ✓ *Vie et création chez Gilles* Deleuze: رسالة جامعية حضرها الباحث Judith Michalet. نوقشت سنة 2009 بجامعة باريز 1. يتناول فيها الباحث إشكالية مركزية هي العلاقة بين الحياة والإبداع من منظور دولوز. يخلص الباحث إلى إن فلسفة الفن عند دولوز هي فلسفة الحياة، والتحريض على الحياة. وهي بهذا متشبعة بنزعة حيوية تفارق القبضات الترنسندنتالية والأخلاق الدينية التي تبخس الحياة وتعتبرها شقاء وميولات خسيسة. إن تجاوز الميتافزريقا حسب الباحث لن يتم إلا من خلال الفن. والحياة التي يرسمها الفن هي حياة غير عضوية **inorganique**، منفلتة من التنظيمات العضوية التي كرستها المدارس الفلسفية الكلاسيكية.

استنتاجات : تمثل هذه الدراسات التي تناولت بعض جوانب فلسفة الجمال عند دولوز معطى فكريا ومرجعا يغني البحث الفلسفي الأكاديمي، يتعين على كل باحث الاطلاع على نتائجها وخلاصاتها من أجل استثمارها في إنجاز الأطروحة. ويمكن بصفة عامة تسجيل الملاحظات التالية:

- قلة وندرة الدراسات العربية التي تناولت الاستيطيقا عند دولوز، فالدراسة المشار إليها سابقا ركزت بل واكتفت في مقاربتها بجماليات الصورة في منظور دولوز، أي أنها قاربت الموضوع من خلال دراسة ما ألفه الفيلسوف في مجال الصورة التشكيلية

والسينمائية، ولم تشمل مختلف مجالات المبحث الجمالي الدولوزي كالأدب والموسيقى والمسرح. وفي المقابل نسجل وجود دراسات متميزة وقوية تناولت الشق الفلسفي في متن دولوز. ومن أهمها دراسة الباحث المغربي عادل حدجامي المعنونة ب **فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف**، وهي دراسة غنية بالعطاء الفلسفي والمفاهيمي، وساهمت بشكل قوي في تقريب غابة دولوز الفلسفية للباحث العربي. وذلك بحكم ما يمتاز الكتاب من قدرة على تطويع متن دولوز عربيا. ويعتبر هذا العمل واسطة أساسية وعميقة لكل باحث يتوسل الاقتراب من النص الدولوزي. يعتبر هذا العمل ذا فائدة كبرى، إن على صعيد الترجمة الجادة لمفاهيم دولوز، أو على صعيد الإمساك بلحظات التدفق الفلسفي الدولوزي التي ينبثق من روافد معرفية متعددة. علاوة على هذا، يتضمن الكتاب فصلا (في 10 صفحات) وقف فيه المؤلف لمقاربة الشأن الفني كما يراه دولوز، وحدد فيه الامتدادات الكبرى التي يقوم عليها، وهي الامتدادات التي تنتظم في مزعم جوهري هو اعتبار الحقيقة إنتاجا، إنتاجا استيطيقيا بامتياز.

- الدراسات الأجنبية المشار إليها أعلاه، منها ما سلط الضوء على موضوع الموسيقى كمستوى حيوي في جماليات دولوز، ومنها ما ركز على الجانب التشكيلي.
- نلاحظ غياب دراسات باللغة العربية في موضوع الجماليات الأدبية عند دولوز، ونحن نفترض أن هذا الحقل–المختبر يمثل أحد المستويات الخصبة والقوية التي يستثمر فيها دولوز مفاهيمه الاستطيقية المتصلة بالإحساس. وعلى هذا الأساس، نرتئي أن ينصب مشروع بحثنا بالأساس على تناول **الجمال في فلسفة جيل دولوز، دراسة ابستيمو– سيميائية في منطق الإحساس،** ونحدد المتن الخام "corpus" في المؤلفات والنصوص التي خص بها دولوز روائيين وشعراء ومسرحيين كبار من بينهم مارسيل بروست، ساشر مازوخ، فرانز كافكا، كارملو بيني، صمويل بيكيت، هنري ملير، ميشيل توغنيي، بيجوي، فيرجينا فولف، لويس كارول، فولسون وغيرهم.

➢ أسباب اختيار الموضوع:

ترجع أسباب اختياري لهذا الموضوع إلى ثلاثة عوامل أساسية: يتصل العامل الأول باهتمامي بفلسفة جيل دولوز منذ دراستي في الماستر، حيث كان مشروع نهاية البحث في موضوع: **جيل دولوز قارئا لفلسفة اسبينوزا: تقديم وترجمة لدروس 1978-1981**[1]. شكلت لي هذه الدروس فرصة أولى لتلمس بعض الخطوط والسبل الموصلة لفكر دولوز، وهو الفكر المنتصر لقيم التعدد والاختلاف، والمؤمن بالتجديد والمقاومة، وهو ما تجسده تعددية الروافد الفكرية التي ينهل منها ويقيم فيها قراءات ونظريات. إنه فيلسوف جمعي، يفكر مع الجماعة وفي اختلاف معها، جماعة الفلاسفة والفنانين والبيولوجيين والرياضيين والسينمائيين والأطباء وغيرهم. في هذه الدروس التي خص بها الفيلسوف اسبينوزا، اكتشفت بعض الإشارات القوية التي تدل على المكانة القوية التي يوليها دولوز للفن، معتبرا إياه الحاث الأول على الحياة والصمام الأمان للاختلاف والمقاوم للأخطار المحدقة بالفكر البشري (الأخطار الدينية والسياسية والمذهبية).

أما العامل الثاني فيعزى إلى التقدير الكبير الذي بات يحظى به الشأن الجمالي في الدراسات الأكاديمية المعاصرة، التي تتفطن إلى ما يتيحه التخييل عامة من بوابات فكرية نحو عوالم أخرى، بوابات لرصد ما يقع، وفهم ما يحدث داخل هذا العالم الذي تعتريه الكثير من الشقات والتصدعات والأزمات. ففي عصرنا الراهن، يُعد الفن، إلى جانب الفلسفة، معينا فكريا لاستئناف الحداثة واستكمال مسلسل التنوير واستدراك الفرص والإمكانات الضائعة. والفن بهذا المعنى ينطوي على قوى فكرية تُسهم في البناء المعاصر للإنسان فكريا، وجدانيا، حقوقيا وبيئيا.

---

[1]- عنوان رسالة الماستر، وحدة التكوين: فلسفة التواصل في الفكر الغربي المعاصر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان، 2013

أما العامل الثالث فيرتبط أساسا بما أجده في موضوع رسالتي من ملاءمة وتوافق مع المشروع العلمي والأكاديمي لمركز دراسات الدكتوراه "الجماليات وعلوم الإنسان" المُوطن بكلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز بفاس، وكذا انسجامه مع التوجه المعرفي والبيداغوجي لتكوين الدكتوراه الموسوم "آليات التفكير والديناميات النفسية والاجتماعية".

➢ **ملحوظات بخصوص بعض الصعوبات التي اعترت سيرورة البحث**

يمتاز متن دولوز بشبكة من المفاهيم المتداخلة والمتماسة في ما بينها، وهي مفاهيم تنطوي على شدات وحمولات فلسفية وجمالية. ولعل أكبر صعوبة اعترضت بحثي تكمن في كيفية التعامل مع المفهوم الدولوزي ونقله إلى اللغة العربية، من دون أن يُفقده هذا النقل قوامَه وشحنتَه وحيويتَه ومفعولَه وقوتَه وإبداعيتَه وتفرده. ولم يكن لي من سبيل في التخفيف من حدة هذه العوائق غير الاطلاعَ على مختلف الدراسات العربية التي حاولت نقل معجم دولوز إلى اللسان العربي سواء في ترجماتها لبعض من مؤلفاته، أو في أبحاثها ودراساتها حول فلسفته، والتي تبقى إلى حد ما قليلة ومحصورة. ومن بين الدراسات العربية الجديدة والمتفردة التي اشتغلت على فلسفة دولوز دراسة الباحث المغربي عادل حدجامي الموسومة ب **فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف**[1]. يعد هذا المؤلف عملا مهما، من حيث متنُه الفكري وبناؤُه المنهجي، ومن حيث أسلوبيتُه التي نجحت إلى حد كبير في تقريب دولوز إلى الفكر العربي، وأيضا من حيث الاجتراح السديد والترجمة الدقيقة والمبدعة لمفاهيم دولوز.

أعرض في هذا الصدد المفاهيم الأساسية المترددة في بحثنا وأهم الترجمات التي عرفتها الساحة العربية بشأنها.

[1]- عادل، حدجامي. **فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف**، الطبعة الأولى (المغرب: دار توبقال للنشر، 2012).

- مفهوم **L'affect**: لا يمكن تناول الفكر الجمالي عند دولوز من دون الوقوف مرات كثيرة عند هذا المفهوم الذي يشكل جوهر الأثر الفني وقاعدته. بعض الدراسات العربية تترجم هذا المفهوم بالانفعال، وهي بذلك لا تقيم أي فرق بين affect وaffection. ونفسه دولوز –في محاضرة له عن اسبينوزا بجامعة Vincennes– عبر عن امتعاضه من دراسات بعض الباحثين الفرنسيين الذين لا يميزون بين affect كترجمة للكلمة اللاتينية affectus وaffection كترجمة للكلمة اللاتينية affectio. يشير دولوز إلى أنه يفضل ترجمة affectus بالإحساس sentiment بدلا من ترجمته بالانفعال affection.[1]

- مفهوم **le percept**: تتعامل بعض الدراسات العربية مع هذا المفهوم باعتباره مرادفا للإدراك perception، في حين أن الأمر ليس كذلك على وجه تام. في الترجمة العربية لكتاب **ما هي الفلسفة؟**[2]، يترجم مطاع الصفدي هذا المفهوم بالمؤثر الإدراكي، ويترجمه جمال نعيم في كتابه **جيل دولوز وتجديد الفلسفة**[3] بالأدروك، في حين يترجمه الباحث المغربي عادل حدجامي في كتابه **فلسفة جيل دولوز في الوجود والاختلاف** بالمُدرك وجمعه المُدركات des percepts. وفي نظري، أرى أن هذا الاستعمال هو أكثر ملاءمة، لأنه ينظر إلى الأعمال الفنية باعتباره حقلا لمدُركات، أي لنوع خاص ومتفرد من الإدراكات التي هي مستقلة عن الذات، ذات الفنان وذات المتلقي. إنها مدركات فنية مستقلة وذات وجود خاص.

---

[1]- يقول دولوز في درس له بجامعة Vincinnes بتاريخ 24 يناير 1978:

« Dans le livre principal de Spinoza, et qui s'appelle l'Éthique, c'est écrit en latin, on trouve deux mots affectio et affectus. Certains traducteurs très bizarrement traduisent de la même manière. C'est une catastrophe. Ils traduisent les deux termes, affectio et affectus, par « affection ». Je dis que c'est une catastrophe parce que, quand un philosophe emploie deux mots c'est que, par principe, il a une raison, surtout que le français nous donne aisément les deux mots qui correspondent rigoureusement à affectio et à affectus, et c'est affection pour affectio et affect pour affectus. Certains traducteurs traduisent affectio par affection et affectus par sentiment, c'est mieux que de traduire par le même mot, mais je ne vois pas la nécessité de recourir au mot sentiment alors que le français dispose du mot affect. Donc, quand j'emploie le mot affect ça renvoie à l'affectus de Spinoza, quand je dirai le mot affection, ça renvoie à l'affectio… »

[2]- أقصد هنا الترجمة التي قام بها مطاع الصفدي، بنسيق مع مركز الانتماء القومي بلبنان، والمركز الثقافي العربي.

[3]- جمال، نعيم، جمال نعيم. **جيل دولوز وتجديد الفلسفة** (بيروت: المركز الثقافي العربي، 2010).

– مفهوما déterritorialisation et reterritorialisation: يرتبط هذان المفهومان بمجال الأرض والجغرافيا، كما إنهما يشكلان مستويين من العلاقة مع المجال territoire. نتحدث في هذا السياق عن territorialisation بوصفها عملية، عملية التوطين، أي جعل شيء ما مقيما داخل مجال محدد، أي تمكينه من الإقامة والانتماء إلى مجال ما. ومن هنا فإن déterritorialisation تفيد العملية التي بها نُخرج شيئا ما ونقتلعه من مجاله الأصلي، هذه العملية يعبر عنها الدكتوران عبد الحي أزرقان وأحمد العلمي في ترجمتهما لكتاب *Dialogues* بالمغادرة الموطنية[1]. ويترجمها عادل حدجامي ب الترحل[2]. أما مفهوم reterritorialisation فهو يفيد عملية التوطين للمرة الثانية، أو لمرات أخرى. يعبر عبد الحي أزرقان وأحمد العلمي عن هذه العملية "بالالتحاق الموطني"[3]، في حين يعبر عنها عادل حدجامي بالترسم[4].

– مفهوم agencement: يعد هذا المفهوم من المقومات الأساسية التي يعتمدها دولوز في تجديده للفكر. ليس الفكر كما يريده دولوز مبنيا على إحداثيات الواحد والمبدأ الأول والأصل، وإنما هو فكر يقوم على عناصر غير متجانسة، يجعل المعارف تنتظم داخل تنسيقات وتوليفات من مكونات متعددة. يترجم عبد الحي أزرقان وأحمد العلمي مفهوم agencement بالتنسيق، ويترجمه عادل حجامي بالتوليف. وفي نظري كلا الاستعمالين ينمان عن إحاطة دقيقة بالمقصد الدولوزي المتضمن في هذا المفهوم، لأنهما في نظري يسعفان معا في تعيين ملامح الفكر المنتصر لقوة الاختلاف القائمة على التلاقي والتشابك والالتواء والتعدد.

[1]- جيل، دولوز، **حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، ترجمة عبد الحي أزرقان وأحمد العلمي (المغرب: افريقيا الشرق، 1999) ص. 92.
[2]- عادل، حدجامي، **فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف**، مرجع سابق، ص. 203 وصفحات أخرى.
[3]- جيل، دولوز، **حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، ترجمة عبد الحي أزرقان وأحمد العلمي، مرجع سابق، ص. 92.
[4]- عادل، حدجامي، **فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف**، مرجع سابق، ص. 203 وصفحات اخرى.

- مفهوما anormal et anomal: لما كان دولوز حدد المهمة الكبرى للفلسفة في تجديد الفكر، وجعله فكرا للاختلاف، فقد كان لزاما على هذا الفكر أن يتمرن على الانفلات من الأنساق والتحرر من الأنظمة والخروج عن القواعد والانحراف عن الأسس والتمرد على القوانين. من هنا لا يخرج فكر دولوز الفلسفي والجمالي عن الاحتفاء بما كان عبر تاريخ الفكر مندرجا في خانة النسيان والهامش والاستثناء والصغر والقصر واللامفكر فيه. في ظل هذا المشروع الفلسفي المجدد والمستعيد للغائب والمغيب، يستثمر دولوز المتن الفلسفي والحيوي للفيلسوف جورج غانغيلام فيأخذ منه هذين المفهومين القويين، ويترجمهما عادل حدجامي ب الشاذ عن القاعدة والشارد عنها[1].

[1]- عادل، حدجامي. **فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف**، مرجع سابق، ص. 202.

الباب الأول: الفلسفة واللافلسفة

تنصب مضامين هذا الباب على النظر في ما يمكن أن يتوافد بين الفلسفة واللافلسفة من علاقات وتفاعلات والتقاءات. ونستعمل هنا مفهوم اللافلسفة للإحالة على القطاعات الفكرية الأخرى التي تُشكل بالنسبة للفلسفة خارجا وآخراً، والتي من أبرزها الحقل الجمالي الذي ينبثق منه منطق آخر متفرد في مقوماته وخصائصه وقواعده، يسميه دولوز بمنطق الإحساس. يتحدد الإطار الاشكالي هنا في التساؤلات التالية:

هل العلاقة بين الحقل الفلسفي والحقل الجمالي مبنية على التقارب والتجاور أم على التنافر والتباعد؟.

بأي معنى يمكن للفلسفة أن تنتقل من تفكير "ينصب حول الفن" إلى تفكير ينصب على "التفكير مَعَ الفن؟. وبأي معنى يتحول الفكر من فكر حكرٍ على الفلسفة إلى فكر للقاء بين الفلسفة والفن؟. إلى أي حد تفيد الفاعلية الإبداعية في الانفلات من صورة الفكر المغلقة القائمة على مبدأ " كل ما هو عقلي واقعي وكل ما هو واقعي عقلي" إلى صورة جديدة للفكر قائمة على مبدإ "كل ما هو واقعي جمالي وكل ما هو جمالي واقعي"؟.

تنتظم أشغال هذا الباب في ثلاثة فصول، هي كما يلي:

الفصل الأول: مفهوم الجماليات، النشوء والامتداد؛

الفصل الثاني: الفلسفة وخارجها؛

الفصل الثالث: الجمال والجغرافيا (قيم الأرض).

الفصل الأول: مفهوم الجماليات، النشوء والامتداد

نروم في هذا الفصل الوقوف عند مفهوم الاستيطيقا لتبيان دلالاته الفلسفية وسياق ظهوره ومجالات استعماله، ونتوقف هنا بداية للإشارة إلى ما يثيره هذا المفهوم من قلق على مستوى ترجمته إلى اللغة العربية. نعثر في الدراسات العربية على صيغ متعددة تُستعمل للتعبير عن هذا المبحث الفكري الذي يرجع تأسيسه إلى القرن الثامن عشر، فهنالك من يستخدم في ترجمته لمفهوم Esthétique مصطلح الجمالية[1]، وهنالك من يترجمه بعلم الجمال للتدليل على هذا المبحث الجديد الذي يعنى بدراسة القضايا الملتصقة بالشأن الفني عامة. وهنالك من يتحفظ على هذا الاستعمال الأخير بسبب طابعه العلمي الذي يفترض ما يفترضه المنطق العلمي من وضوح المنهج ودقة الموضوع. وبين هذا وذاك، يآثر البعض الآخر مصطلح الجماليات معتبرا إياه أكثر ملاءمة وتوافقا. يقول علي أبو ملحم في مقدمة كتابه **في الجماليات. نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن:** "وضعتُ لهذا البحث عنوان الجماليات وآثرته على العنوان الشائع "علم الجمال"، لأن هذا الأخير يثير إشكالاتٍ كثيرةً، أهمها أن الجمال ليس علما أو ليس له علم، لأن العلم يحتاج ليستوي قائما إلى موضوع محدد يسمح بإجراء الملاحظة والتجربة وطرح الافتراضات والتحقق منها. وهذا ما لا يتوفر في الجمال"[2]. ويعزى هذا إلى كون الجمال ليس شيئا محددا، ونتاجات الفنون تعسر الإحاطة بها، ولو استطعنا الإحاطة بكل ما أبدعته الشعوب المختلفة منذ فجر التاريخ وحاولنا دراستها لاستنباط قوانين عامة للجمال، وبحثنا في ذلك، فإن تلك "القوانين

---

[1]- يستخدم شربل داغر مصطلح الجمالية في ترجمته للكتاب الموسوم ب *Qu'est ca que l'esthétique ?* . انظر: مارك جيمينيز، **ما الجمالية؟**، ترجمة شربل داغر، الطبعة الأولى (لبنان: المنظمة العربية للترجمة، 2009).

[2]- أبو ملحم علي، **في الجماليات نحو رؤية طار جديدة إلى فلسفة الفن**، الطبعة الأولى (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1990) ص. 5.

تبقى مشوبة بالقصور وعدم الشمول"[1]. وعلى ضوء هذه الاعتبارات، يرتئي أبو ملحم علي ترجمة مفهوم الاستيطيقا بالجماليات. ويعني بها فلسفة الفن أو النظرة الفلسفية للفنون. وبهذا الاستعمال يتأتى في نظره أن تخرج عن إطار بحث الجماليات "نظرات الفنانين والنقاد إلى الفنون"[2].

[1]- المرجع نفسه
[2]- المرجع نفسه

المبحث الأول: الجماليات واتجاهاتها

المطلب الأول: مفهوم الجماليات ومناهج اشتغالها

1) *مفهوم الاستيطيقا (الجماليات)*

يعود مفهوم الجماليات esthétique، على المستوى الايتيمولوجي، إلى الكلمة اللاتينية aesthetica، المشتقة بدورها من الأصل اليوناني aistheticos. ويعني "ما له ملكة الإحساس" أو" ما يمكن أن يكون موضوعا للإحساس"[1]. ويعتبر الفيلسوف الألماني ألكسندر غوتليب بومجارتن Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762) الناحت الأول لهذا المصطلح الجديد. وهو المصطلح الذي استعمله في سياقين، السياق الأول نعثر عليه في عمله الموسوم ب: **التأملات الفلسفية** *meditationes philosophicae* سنة 1735، ثم في عمله الاستيطيقا *aesthetica* الذي قدمه في جزأين الأول عام 1750 والثاني 1758. الاستيطيقا وفق هذا التحديد الذي يعلن عنه بومجارتن "تخصص جديد يعنى بالدراسة العلمية والفلسفية لما يصنف ضمن معرفة الإحساس"[2].

وفي معجم لالاند الموسوم **موسوعة لالاند الفلسفية** يتم تعريف الجماليات "بأنها علم موضوعه الحكم التقويمي الذي ينطبق على التفريق بين الجميل والبشع. وتسمى الجماليات نظرية بقدر ما تأخذ على كاهلها تحديد أي طابع أية مجموعة سمات مشتركة تصادف في إدراك كل الأغراض التي تثير الانفعال الجمالي. وتسمى عملية أو خاصة

[1]- J. Deboit, A. Douzat et H. Mitterand, «Esthétique» in *Dictionnaire étymologique et historique de français* (Pris: Editions Le Robert,2002) p.213.

[2]- E. Souriau, «Esthétique» in *vocabulaire d'esthétique (*Paris : PUF, 1990) p.689.

عندما تدرس مختلف الأشكال الفنية[1]. وفي **معجم الاستيطيقا** *le vocabulaire de l'esthétique* للفيسلوف Etienne souriau تعرف بأنها "فلسفة أو علم الفن"[2].

يحدد أ. نوكس الجماليات من خلال تعيين غايته، فيقول: "إن بيانَ خصائص الجمال في الطبيعة والفن، ورَده إلى أصوله وتحديد قيمته، هو ما يشكل على وجه التحديد غاية علم الجمال وفلسفته"[3]. أما شارل لالو فيعرف الجماليات بأنها "علم موضوعي وذاتي في وقت واحد ودون انفصال. وهذا يعني أن قوانين الجمال ليست خاصة بالمواضيع المفكر فيها ولا بالشخص الذي يفكر فيها، بل هي عبارة عن بعض علاقاتٍ بين الجانبين، هي عبارة عن صور للتفاعلات العديدة المتبادلة بينهما" [4].

صار ميلاد هذا المبحث الفلسفي الجديد حدثا فكريا بامتياز، ترتب عنه فتح أوراش فكرية جديدة من التأليف والبحث الفلسفيين. يصف مارك جيمينيز Mark Jiminez هذا الحدث في كتابه: **ما الجمالية؟** بقوله: "قد كانت الجمالية، النظرية الجديدة في القرن الثامن عشر، تـتعين مثل علم، ومثل فلسفة فن. إنه حدث ذو قوة هائلة في تاريخ الأفكار في الغرب. وهذا يعني أنه يتوافر من الآن فصاعدا، ليس للفيلسوف وحسب، وإنما أيضا للفنانين، وهواة الفن، والمحكمين في الفن – وهو اللفظ الخاص المستعمل في ذلك الوقت لتسمية نقاد الفن– والجمهور المتنور في صالونات التصوير والنحت الأولي، نظامٌ من التحديدات والمفاهيم والمقولات، التي يمكن العودة إليها. هذا النظام يحدد نطاقَه بفضاء نظري، بمجال معرفي حقيقي، يمكن فيه لطالبي درس الجمالية، أن يتكلموا ويتفاهموا، بل وأن يتواجهوا ويناقض بعضهم البعض الآخر"[5]. وبموجب هذا التوجه الاستيطيقي الناشئ، بات للجمالية حق الإقامة في الفلسفة الغربية. كما تم

---

[1]- لالاند، أندري، **موسوعة لالاند الفلسفية**، المجلد الأول A-G، تعريب خليل أحمد خليل، الطبعة الثانية (بيروت-باريس، منشورات عويدات، 2001) ص. 367.

[2]- E. Souriau, «Esthétique» in *vocabulaire d'esthétique (*Paris : PUF, 1990) p.689.

[3]- ا. انوكس، **النظريات الجمالية**، ترجمة د محمد شفيق شيا (بيروت: منشورات بحسون الثقافية، 1985) ص.31.

[4]- شارل لالو، مبادئ علم الجمال، ترجمة مصطفى ماهر (القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2010) ص. 5

[5]- مارك جيمينيز، **ما الجمالية؟**، ترجمة شربل داغر، مرجع سابق، ص.35.

"الاعتراف بالحدس، والتخيل، والتحسس التمتعي، بل بالشهوة، بأنها مولدة معرفة ما. وما عاد يتم التعامل معها مثل سيدات الخطأ والشطط – وهو ما عابه باسكال عليها– بل مثل ملكات إدراكية"[1]. وبموجب هذا، سيتحدد موضوع الجمالية، في ترسيم وتفعيل تاريخ فكري جديد، ليس هو تاريخ النظريات والعقائد المشكلة عن الفن وعن الجميل أو عن الأعمال الفنية، وإنما هو تاريخ الحساسية والتخيل والخطابات التي سعت إلى إظهار قيمة المعرفة الحساسة – المزعومة أنها متدنية. وهو تاريخ يجري على ما يظهر في صورة مقابلة لتاريخ العقلانية[2].

الجماليات إذن، تعنى بنظريات الفلاسفة وآرائهم في إحساس الإنسان بالجمال وحكمه به وإبداعه في الفنون الجميلة كما تعنى بتفسير القيم الجمالية. ومن هنا فإن نظريات الجمال لا تعمل منفصلة عن نظريات الفن وتاريخ الفنون[3]. وحينما تتناول فلسفةُ الجمال بالدراسة الفنونَ الجميلةَ وتاريخَها فهي لا تتناول آثارا ماضية بقدر ما تتناول العوامل والمؤثرات المكونة للوعي الجمالي عند الإنسان، هذا الوعي الذي تَكّوَن على مدى العصور، ذلك لأن لروائع الفن والأدب قيمة دائمة، ويترتب على ذلك أن يصبح البحث في تاريخ النظرية الجمالية بحثا في مكونات الوعي الجمالي عند الإنسان ومظاهره المختلفة[4].

وبتعبير آخر، يمكن القول أن الجماليات مبحث يعنى بالبحث "في شروط الجمال، ومقاييسه، ونظرياته، وفي الذوق الفني، وفي أحكام القيم المتعلقة بالآثار الفنية، وهو مبحث من مباحث الفلسفة. وله قسمان: قسم نظري وقسم عملي خاص"[5].

---

[1]- المرجع نسفه، ص.35.
[2]- مارك جيمينيز، **ما الجمالية؟**، مرجع سابق، ص.35.
[3]- أميرة حلمي مطر، **مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن** (القاهرة: دار التنوير للطباعة والنشر، 2013) ص.50.
[4]- أميرة حلمي مطر، **مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، مرجع سابق، ص. 50.**
[5]- جميل صليبا، **المعجم الفلسفي بالالفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية**، الجزء الأول (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1982) ص.408.

فالقسم النظري يهتم بتحديد الصفات أو مجموع الصفات المشتركة التي تُدرك في كل الأشياء والموضوعات التي تثير الشعور الجمالي. كما يدرس أيضا ماهيةَ الحكم الجمالي فيُحلل هذا الشعورَ تحليلا نفسيا، ويفسر طبيعةَ الجمال تفسيرا فلسفيا، ويحدد الشروطَ التي يتميز بها الجميل من القبيح. فهو إذن علمٌ معياريٌّ يميز بين القبيح والجميل[1].

أما القسم العملي يدرس مختلفة أشكال وصور الفن. ويطلق على هذا القسم اسم النقد الفني، وهو لا يقوم على الذوق وحده، بل يقوم على العقل أيضا، لأن قيمة الأثر الفني لا تقاس بما يولده في النفس من الإحساس فحسب، بل تقاس بنسبته إلى الصور الغائية التي يتمثلها العقل[2].

إن الجماليات تعنى إذن بالقيم الجمالية كما تبدو من خلال الأعمال الفنية، وعليه فان " الطبيعة ليست لها قيمة جمالية إلا عندما ننظر إليها من خلال فن من الفنون أو عندما تكون قد تُرجمت إلى لغة وإلى أعمال أبدعتها عقلية أو شكلها فن وتقنية"[3].

2) ***مناهج واتجاهات الجماليات***

على غرار باقي قطاعات التفكير الفلسفي، ليس الجمال اتجاها واحدا، ولا مذهبا متفردا. إنما هو تيارات ومذاهب تختلف باختلاف اهتمامات الفلاسفة وتنظيماتهم الفكرية. والسؤال الذي يتعين طرحه هنا هو: هل يمكن للجماليات أن يكون لها منهج؟، بل هل ينبغي أن يكون لها منهج؟.

[1]- جميل صليبا، **المعجم الفلسفي** ، مرجع سابق، ص. 409
[2]- جميل صليبا، **المعجم الفلسفي** ، مرجع سابق، ص. 409.
[3]- أميرة حلمي مطر، **مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن**، مرجع سابق، ص. 14.

أستند في مقاربة هذا الإشكال إلى دراسة فيلسوف الجمال شارل لالو Charles Lalou. ففي كتابه[1] *Notions d'esthétique*، يحصر أهم مناهج التفكير الجمالي في ما يلي:

أ- الصوفية الجمالية le mysticisme esthétique:

يُفضل الصوفيون على الدوام الوقوفَ موقفا سلبيا من كل إنتاجات العقل. ويرون أن الذكاءَ وحده لا يكفي لفهم الجميل حق فهمه وإنما يجب أن نضع أنفسنا خارج الذكاء (أو على حد تعبيرهم فوق الذكاء) في حالة الانجذاب التي هي تَكَشف غير عقلي للحقائق فوق الحسية. ولا يصل إلى هذه الحالة حسب رأي أفلوطين Plotin إلا الموسيقي والعاشق. إن الفن عبادة كما يقول رسكن Ruskin[2]. ويبَدل البرجسونيون المعاصرون الانجذابَ بالحدس intuition ولكنهم يصلون إلى نفس النتيجة المنهجية: أَنْ تشرح الجمالَ وتفسرهَ هو أن تحياه، هو أن تنفعل به في أعماق نفسك، أما تحليله فهو إذابة وقتل له. وبهذا المعنى فإن الاستيطيقا يجب أن تأتي من القلب لا من العقل، وإن علم الجمال إلهام وليس تفكيرا[3].

ب- الانطباعية l'impressionnisme:

يقول أناول فرانس: "إن في الاستيطيقا –أي هناك في السحُب بعيدا عن الواقع- يكون الجدال أكثرَ وأحسنَ منه في أي موضوع آخر، وعليك هنا أن تكون حذرا"[4]. ينطوي هذا الرأي وفق قراءة شارل لالو على نزعة نصف تشكيكية في الاستيطيقا. وليس المراد من هذا التقدير الإقرار بإعدام كل استيطيقا وكل نقد. كلا إن المراد هو أن نعْرف أننا بإزاء الفن، نكون مطالبين بأن نضع فيه العاطفة والحسن وهما شيئان لن يكون

[1]- شارل لالو، **مبادئ علم الجمال**، ترجمة مصطفى ماهر (القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2010) ص.
[2]- شارل لالو، **مبادئ علم الجمال**، ترجمة مصطفى ماهر (القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2010) ص. 18.
[3]- شارل لالو، **مبادئ علم الجمال**، مرجع سابق، صص. 18-19.
[4]- المرجع نفسه، ص.20.

بدونهما فن. إن سحر كليو بطرة ورقة سان فرانسوا الاسيزي وشعر راسين لا يمكن البتة تحويلها إلى قوانين. وعليه فإن الاستيطيقا إذن هي من شأن الفن لا من شأن العلم[1].

ج- الجماليات التجريبية:

يجعل هذا الاتجاه من الجماليات موضوعا ماديا قابلا للتجريب العلمي والمعاينة المادية والمخبرية. ويستند هذا التصور في أطروحته لمجموعة من الأعمال. فقد قدم عالم الطبيعة فكنير Fechner مناهجَه التجريبيةَ الإحصائيةَ المعروفةَ ب"السيكوفيزيقية" لقياس الشدة الذاتية والنوعية لإحساساتنا عن طريق قياس مثيراتنا لكون هذه المثيرات موضوعية وكمية وقابلة للقياس. وقد بحث فكنير أيضا في قياس شدة اللذة الاستيطيقية الباطنية الشخصية عن طريق تجارب منظمة تنظيما منهجيا على أساس أشياءٍ تُحدث هذه اللذة، وتكون لهذه الأشياء صفاتٌ ومميزاتٌ استيطيقية يمكن قياسها ماديا. وقد سمى هذا المنهجَ الاستيطيقا السفليةَ l'esthétique den bas أو الاستيطيقا التجريبيةَ وذلك كرد فعل مضادٍ للاستيطيقا العلوية l'esthétique d'en haut التي هي من نوع ميتافيزيقي و ميتا- استيطيقي[2].

قصدنا مما سبق رصد أهم مناهج علم الجمال وفق منظور شارل لالو. أما عن أهم نظريات علم الجمال فيمكن عموما حصرها، فيما يلي:

المذهب المثالي: يراد به اتجاه الفنان إلى التعبير عما ينبغي أن يكون، مع توكيد وجداناته وعواطفه في آثاره الفنية وعدم الوقوف عند نقل الحقائق نقلاً حرفيا، وبهذا يرفع الفن الجنسَ البشري إلى آفاق عليا فيتجنب الواقعَ الكريهَ الأليمَ ليصور الجمالَ الذي يدفع إلى السمو[3].

1- المرجع نفسه، ص. 20

2- المرجع نفسه، صص. 24-25.

3- توفيق الطويل، **أسس الفلسفة**، الطبعة 3 (القاهرة: دار النهضة العربية، 1979) صص. 475-476

المذهب الطبيعي: وهو مذهب من يرون أن الطبيعة هي المجال الصحيح لدراسة الفن، فتنحصر مهمة الفنان في أن يلاحظ الطبيعة عن كثب، ويسجل بيئته المادية في وضوح، وأن يغفلَ كل حقيقة خفية، واستبعادَ الماهية أو الجوهر الخفي، ويفرض عليه أن يستبعد من ذهنه كل محاولة تهدف إلى تصحيح الطبيعة بالتعبير عنها بما يسمونه بالصور المثالية التي يتجاوز أصحابَها الواقع إلى الكمال الذي يتوهمونه. وإذا كان المذهب الرومانسي يوجب تدخل الفنان في الطبيعة، فإن المذهب الطبيعي يوجِب الحد من هذا التدخل ما أمكن[1].

المذهب الرومانسي: ويقوم على الاستغراق في الطبيعة ومحاولة إدراك ظواهرها على نحو مباشر سريع بسيط، ومن ثم يعتبر أتباعها كل القواعد والنظم ومقتضيات العرف والآداب خططا اصطناعية وعوائق تحول دون إدراك الطبيعة وظواهرها والتمتع بها والتعبير عنها. وتقوم مهمة الفن عندهم في الاهتمام بملاحظة الجزئيات والمحسوسات ومشاهدة المشاعر والوجدانات التي تثيرها مشاعر الطبيعة مع تسجيلها في أمانة ودقة، من غير أدنى محاولة لتجريد المعاني الكلية من الجزئيات المرئية ومن غير نزوعٍ إلى تكميلها والتسامي بها كما يتوهم المثاليون. تطلب الرومانسية معتنقيها من الفنانين بأن يشعروا في حرية وعمق، وأن يعبروا عن مشاعرهم من غير أدنى كبث فني أو ضبط اجتماعي أو قهر خلقي[2].

المطلب الثاني: الفكر الجمالي في التراث الفلسفي اليوناني

إذا كان ميلاد الاستيطيقا (الجماليات) كمبحث فلسفي مستقل من حيث منهجُه وموضوعُه ارتبط بالقرن الثامن عشر، وبالتحولات الفكرية الكبرى التي بصمت هذه المرحلة، فإن تفكيرَ الفلاسفة في موضوع الجمال قديمٌ، رافق في بروزه وانبثاقه فعلَ

[1]- توفيق الطويل، **أسس الفلسفة**، مرجع سابق، صص. 475-476.
[2]- المرجع نفسه، صص. 477- 478.

التفلسف في سيروراته وتحولاته، بدء من الفترة اليونانية بلحظتيها قبل السقراطية وبعدها، مرورا بالعصر الحديث مع فلسفات ديكارت وليبنتز وغرها. وعليه فإن أي حديث فلسفي في الجمال وعنه مطالب باستحضار هذا التمييز بين الجمال كموضوع للتأمل الفلسفي والجمال كموضوع للاستيطيقا.

إن الاهتمام بالقضايا الجمالية ترجع بوادره الأولى إلى العصر اليوناني الذي شهد يقظة فلسفية كبرى مع سقراط وأفلاطون وأرسطو، بل إن البعض ليذهب إلى أن الأفكار الجمالية إنما تعود مع قدر من المرونة إلى أشعار هومروس، والى أعمال الفلاسفة الطبيعيين الأوائل لاستخدامها الكثير من المصطلحات الجمالية الكلاسيكية مثل الجميل والسامي والتناسق والتناسب وسواها، وكذلك يتعين الإلماح إلى أهمية نظرية فيتاغورس وتلامذته الذين طبقوا نظرية تناغم الأرقام على مظاهر الحياة كافة وعلى الفن والموسيقى تحديدا[1]. نتوقف في هذا السياق، ولو بشكل مختصر، عند ملامح الفكر الجمالي لدى كل من أفلاطون وأرسطو.

1) ***<u>الجمال في منظور أفلاطون</u>***

تفترض فلسفة أفلاطون أن النفسَ الإنسانية حقيقةٌ تنتمي لعالم مفارق للعالم المحسوس يسميه أفلاطون عالمَ المثل، وفي هذا العالم المثالي الذي يتصف بالحقيقة والجمال والخير والخلود ما يُذَكر النفسَ بأصلها السماوي، ويجعلها تحن إليه وهي على هذه الأرض، فتتوقُ لمعاينته والاتصال به كلما صادفت ما يُذَكرها به، وأكثر ما يُذكرها به هو الالتقاء بالجمال، ولذلك فهي تهيم حبا بكل ما هو جميل، لأنه وسيلتها للارتفاع إلى هذا العالم[2].

[1]- محمد شفيق شيا، "نظرية كانط الجمالية"، مجلة **الفكر العربي**، 1978، ص. 145.
[2]- أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال (القاهرة: دار المعارف، 1987) ص.31.

يرى أفلاطون أن عالمَ المُثل هو مصدرُ إلهام الفيلسوف والفنان على السواء؛ فالفنانُ لا يبّلغ الكمال في فنه ما لم يكن قد عاين عالمَ المثل، فعرف الجمال في حقيقته العليا. ومهما حاول الإنسان الاعتمادَ على قدراته الإنسانية ومهاراته المكتسبة في الفن فإنه لا يتساوى إطلاقا ومن مسته لمسة الإلهام. يقول في محاورة فايدروس: "شتان بين شعر المهرة الذين يُعَولون على الصنعة والمران والاكتساب وشعر الملهمين"[1].

في متن أفلاطون، تغدو الفنون الجميلة أول بابٍ ننفذ منه إلى الفلسفة، ذلك أن الفلسفةَ في منظوره صناعةٌ شاقةٌ تحتاج إلى تحصيلٍ علوم كثيرة وهي الشعرُ والموسيقى والرقصُ ثم الرياضةُ البدنيةُ ثم العلومُ الرياضية كالحساب والهندسة وأخيراً الفلسفة. وقيّد الفنانين بقيدٍ واحدٍ هو أن تطبع فنونَهم «بصورة الخير وإلا حرم عليهم قرض الشعر في مدينتنا». وهنا نجد الصلة بين الجمال والخير؛ فإذا انطبعت النفس منذ الصغر على الفن الجميل الذي يعلم الفضائلَ الحسنةَ استطاعت في المستقبل أن تبلغَ مثالَ الخير[2].

أوضح أفلاطون الفرق بين نوعين من المحاكاة. يتعلق النوع الأول بمحاكاة تعتمد على معرفة الحقائق وهي سمة الفنان الصادق الذي يلتزم في فنه بقيم الحق والخير والجمال[3]. وقد عبر عن ذلك في آخر ما كتبه وهو **محاورة القوانين** قائلاً إن من يسعى إلى أجمل الغناء والموسيقى عليه ألا يبحث عما يبدو لذيذا بل ينبغي أن يبحث عن الصحيح وعن صدق المحاكاة التي تتلخص في التعبير عن الأصل من جهتي الكم والكيف[4]. أما النوع الثاني فيتعلق بمحاكاة لا تصحبها تلك المعرفة بالحقائق الأصلية، وإنما هي محاكاة لظلال هذه الحقائق، فهي إذن ليست محاكاة للأصل، ومن ثم لا يمثل هذا

---

[1]- أميرة حلمي مطر، **فلسفة الجمال**، مرجع سابق، ص.32.

[2]- احمد فؤاد الاهواني، **أفلاطون**، الطبعة الرابعة (القاهرة: دار المعارف، 1991) ، ص.51.

[3]- مصطفى النشار، **فلاسفة أيقظوا العالم** (القاهرة دار الثقافة والنشر والتوزيع، 1988) ص.114

[4]- «وسيكون على مواطنينا كذلك أن يفعلوا ذلك بالمثل، فإذا ما كانوا يهدفون إلى خلق أنبل أنواع الغناء، فإنه سيكون عليهم أيضا ألا يهدفوا إلى خلق الموسيقى التي تثير اللذة، بل إلى الموسيقى التي هي صحيحة، وقد بينا في الحقيقة أن ما في التمثيل من حق، إنما يقوم في إعادة إنتاج النسب الكمية والكيفية التي في الموضوع الأصلي». أنظر:
أفلاطون، **محاورة القوانين**، ترجمة محمد حسن ظاظا(القاهرة: مطابع الهيئة المصرية للكتاب، 1986) ص. 148.

النوع الثاني من المحاكاة فنا حقيقيا بل تشويها وتزييفا[1]. فالفن ها هنا يحاكي الوجود الطبيعي، وهذا الوجود يحاكي الوجود المثالي. إذن الفن صورة الصورة. والفنان عندئذ مخادعٌ يشوه الحقيقة. مخادِع يأخذ على نفسه محاكاة الأشياء الطبيعية فيبرزها مشوهةً في غير نِسَبِها الحقيقية من حيث المقدارُ والشكلُ... وكذلك بالنسبة للشاعر، فهو يستطيب وصفَ العواطف وهي متقلبة متنوعة، ولا يجد له موضوعا في العقل الثابت ثم هو يتحدث عن موضوعات يجهلها... ومن أجل ذلك يوصي أفلاطون في الكتاب العاشر من **الجمهورية** بأن نعمد "إلى الشاعر فنضع له إكليلا على أسه ونشيعه إلى حدود المدينة فننفيه منها ونحن نترنم بمديحه. ونخلص من هذا إلى أن أفلاطون يضع الفن في المرتبة الثالثة بعد المثال أو الوجود الحق، وبعد صورته المحسوسة المتحققة في الطبيعة"[2] .

وفي نفس هذا السياق، ينبهنا أفلاطون إلى اليقظة من الوقوع في فخ التطابق في التقدير الجمالي بين الشيء الجميل الواقعي و الجمال في حد ذاته المثالي. ففي **محاورة هيباس** الكبرى يتساءل سقراط موجها كلامه إلى هيباس: "ماذا عسى أن يكون الجمال؟". وقد أجاب هيباس على سؤال سقراط بأن سرد له بعض الأشياء الجميلة، فلفته سقراط إلى أنه لا يسأل عن الجزئيات التي تنطبق عليها صفة الجمال وإنما هو يسأل عن ماهية ذلك الكلي الذي نسميه باسم الجمال[3].

2) ***الجمال في منظور أرسطو:***

في ذروة الإعجاز الإغريقي، قدم أرسطو وعيا جماليا تستند واقعيته الموضوعية عموما إلى المخزون الفني الهائل الذي توفر لأثينا، المتمثل في الملاحم والأساطير والدراما والمسرح، والشعر والخطابة[4]. وفي أعماله: **في الشعر**، **الماورائيات** و**السياسة**

---

[1]- مصطفى النشار، **فلاسفة أيقظوا العالم**، مرجع سابق، ص. 114.
[2]- مراد وهبة، **قصة علم الجمال**، الطبعة الأولى (القاهرة: دار الثقافة الجديدة، 1996) ص. 6.
[3]- محمد شفيق شيا، "نظرية كانط الجمالية"، مجلة **الفكر العربي**، 1978، ص. 145.
[4]- محمد شفيق شيا، "نظرية كانط الجمالية"، مجلة **الفكر العربي**، 1978، ص. 145.

يتوقف مطولا أمام مفهوم الجميل والرائع، فيذهب إلى أن الجمال هو صفة في الأشياء أو الموضوعات، على نحو كلي أو جزئي، تبعا لما ما تمتلكه من تناسق وانسجام ونِسَب صحيحة. وهنا يقيم أرسطو تمييزا دقيقا بين مفهومي الخير والجمال. " فإذا كان الأول صفةً لبعض الأفعال فإن الثاني هو صفةٌ تقوم في الأفعال كما في الأجسام والموضوعات، وهو قد يظهر في الأفعال الإنسانية كما في مظاهر الطبيعة. ذلك هو مصدر الشعور الجمالي والنشاط الفني عند الإنسان"[1].

فإذا كان أفلاطون قد قال إن الفن قد هبط على الإنسان من السماء حين جاء به الإله بروميثيوس ووهبه للبشر[2]، فإن أرسطو ذهب إلى القول إن الإنسان زودته الطبيعة باليد وهي أقوى الأسلحة التي يستطيع أن ينتج بها من الفنون المختلفة ما يكمل به الطبيعة ويقومها، واليد هي الأداة التي تخلق غيرها من الأدوات وبها يصنع الإنسان ما شاء من فنون[3].

ذهب أرسطو إلى أن الفن ليس في التعبير عن الجمال المثالي، بل إن الفنَّ تعبيرٌ جميلٌ عن أي موضوع حتى لو لم يكن من الموضوعات الجميلة، لأن الإنسان يستمد من المحاكاة لذةً لذاتها[4]. إذا كان أفلاطون اعتبر الفن الجيد هو محاكاة للجمال المثالي، فإن

[1]- محمد شفيق شيا، "نظرية كانط الجمالية"، مرجع سابق، ص. 145.
[2]- يتعلق الأمر هنا بما يصطلح عليه في الميتولوجيا اليونانية بأسطورة خلق البشر. ومضمون هذه الأسطورة كما يلي: يعهد زيوس إلى **بروميثيوس** وأخيه **إبيمثيوس** تشكيل الحيوانات والبشر. قام إبيمثيوس بتشكيل الحيوانات بينما شكل بروميثيوس البشر، أنهى إبيمثيوس الحيوانات بسرعه بينما استغرق بروميثيوس الكثير من الوقت بالرغم من رغبة بروميثوس إتقان تشكيل البشر إلا أن بطئه الشديد جعل أخاه يستهلك كل الموارد المتاحه في تشكيل الحيوانات: السرعة في العدو، الرؤيه عن بعد، السمع عن مسافات بعيده كما أعطاهم رداء من الفراء ليدفئهم من البرد، ومختلف الأسلحه للدفاع عن نفسها مثل القرون والأنياب ولم يبق شئ للأنسان. أشفق بروميثيوس على البشر ولجأ إلى زيوس طالباً مساعدته فقد هام بروميثوس حباً بالبشر أكثر مما توقع زيوس الذي لم يشاركه في حبه للبشر، بل كان يريدهم أن يكونوا ضعفاء خائفين حتى لا يمتلكوا القوة التى تمكنهم من تحديه في أحد الأيام. كان زيوس يرى أن المعرفة والمهارات والمواهب لن تجلب إلا الشقاء للبشر الفانين، ولكن بروميثيوس كان له رأى أخر وفضل البشر على ملكه المجنون بالسلطه والعظمه، أعطى بروميثيوس البشر العديد من العطايا والهبات التى سرقها من آلهة الأوليمب هيفاستوس وأثينا وغيرهم فأعطاهم فنون العمارة والبناء، النجارة، استخراج المعادن، علم الفلك، تحديد الفصول، الأرقام والحروف الهجائيه، كما علمهم كيفية استئناس حيوانات إبيمثيوس وركوبها والإبحار بالسفن، كما أعطاهم موهبة التداوى والشفاء. لم يكتف بروميثيوس بتشكيل البشر بكل تلك الهبات بل قام بسرقة النار من جبل الأولمب وإعطاء قبس منها للبشر فقد حزن بروميثيوس لرؤية البشر في برد الشتاء محرومون من الدفء والأمن فقرر أن يحضر لهم النيران التى تدفئهم وتؤنسهم بنورها.
[3]- أميرة حلمي مطر، **فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها**، مرجع سابق، ص. 67.
[4]- أميرة حلمي مطر، **فلسفة الجمال**، مرجع سابق، ص.31.

أرسطو رأى أن الفن ليس محاكاة للجمال، بل هو محاكاة جميلة لأي موضوع حتى لو كان مؤلما ورديئا. وإذا كان الفن يحاكي الطبيعة فإنه لا يقف عند حد المحاكاة الحرفية، بل إنه يكمل ما لم تستطع الطبيعة أن تحققه، فهو يحاكي إبداعَها بما يبدعه من أشياء وموضوعات جديدة[1].

وقد استخدم أرسطو مفهوم المحاكاة ليُحدد به الفنون الجميلة، ويُميز بينها وبين سائر الفنون الصناعية الأخرى، ولذلك فقد تحدث عن فنون المحاكاة التي غايتها تحقيق اللذة الفنية وإنتاج الأعمال الجميلة في مقابل الفنون الصناعية التي تحقق المنتجات المفيدة. واستطاع أن يميز بين الفنون الجميلة على أساس الوسائل التي تستخدم في المحاكاة. فذكر أن للمحاكاة وسائل مختلفة[2].

- الألوان والرسوم: هذه المحاكاة هي التي تستخدم في الفنون التشكيلية من تصوير ونحت ورسم.
- الأصوات: كما في الموسيقى.
- اللغة: كما في الشعر.
- الإيقاع: كما في الرقص. والفن المركب الذي يجمع بين الموسيقى والشعر والرقص هو في النهاية فن التراجيديا[3].

والمحاكاة في التراجيديا تصور الإنسان أحسن مما هو عليه في الواقع، ولكن يمكن للمحاكاة أن تصور الإنسانَ أسوأ مما هو عليه في الواقع فتكون عندئذ منشأً للكوميديا[4].

[1]- أميرة حلمي مطر، **فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها**، مرجع سابق، ص.68.
[2]- أميرة حلمي مطر، **فلسفة الجمال**، مرجع سابق، ص.37.
[3]- أميرة حلمي مطر، **فلسفة الجمال**، مرجع سابق، صص. 37-38.
[4]- المرجع نفسه، ص. 38.

ويرى أرسطو أن الشاعر أو الفنان عموما لا ينقل الواقعَ كما هو، ولكنه يستحث خيالَه وذاكرتَه حتى يستطيع أن يصور الحقيقة الفنية، ومن هنا كان الشعر في رأي أرسطو أكثر فلسفةً من التاريخ: ذلك أن المؤرخ يروي ما قد حدث فعلا، أما الشاعر فإنه يروي ما يمكن أن يحدث[1]. والأشياء ممكنة إما بحسب الاحتمال أو بحسب الضرورة، ولهذا كان الشعر أسمى مقاماً من التاريخ، لأن الشعر يروي الكلي (لأن المحتمل والضروري كليان؛ فالضروري يحدث دائماً، وكل ما يحدث دائما فهو كلي، والمحتمل يشمل كل شيء، فكل الأشياء محتملة، فهو إذن كلي)، بينما التاريخ يحكي الجزئي[2].

ويرجع الفن إلى المبدأ الذي يقيم عليه أرسطو نظريته في الوجود. فالموجود يتكون باتحاد الصورة والهيولى اتحادا جوهريا من حيث أن كلا منهما ناقص في ذاته مفتقر إلى الآخر متمم له. فهما يتميزان بالفكر ولا ينفصلان في الواقع. فلا توجد هيولى مفارقةٌ ولكنها دائما متحدةٌ بصورة. والفارق بين الموجودات كأشياء طبيعية والموجودات كأشياء فنية أن الصورة في الحالة الأولى باطنة في الأشياء، والصورة هنا بمعنى الطبيعة. أما في حالة الأشياء الفنية، فإن الصورة تأتي من خارج. ومن هنا نحكم على الفن من جهة التطابق وليس من جهة الإبداع. والتطابق ينطوي على التنوع والوحدة أي على تآلف الأضداد، وليس على تآلف المتشابهات. والتطابق يفيد المحاكاة[3]. فالفن إذن محاكاةٌ كما قال أفلاطون. فتصبح المحاكاة عند أرسطو هي قانون الفن، بمعنى أن الفنون تختلف بحسب وسائل المحاكاة كالإيقاع واللغة[4]. أما موضوع المحاكاة فهو أخلاق البشر أو أفعالهم المُظهرة لهذه الأخلاق[5].

---

[1]- المرجع نفسه، ص. 38.
[2]- مراد وهبة، **قصة علم الجمال**، مرجع سابق، ص. 8
[3]- المحاكاة تعني هنا إعادة إنتاج الأشياء بواسطة الفن.
[4]- مراد وهبة، **قصة علم الجمال**، مرجع سابق، صص. 8-9.
[5]- أميرة حلمي مطر، **فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها**، مرجع سابق، ص.71.

وأعظم الفنون جميعا المأساة[1] لسببين: السبب الأول لأن التطابق في المأساة تام مع الفكرة. والسبب الثاني أن التنوع فيها أكثر إذ هي مكونة من ستة عناصر: الحقيقة، والمنظر المسرحي، والموسيقى، والمقولة، والفكر، والخلق[2].

وغاية الفن عند أرسطو هي تحقيق التوازن النفسي لدى الفرد، والتكامل بين أعضاء المجتمع[3]. ويعد أرسطو أول من أشار إلى أثر الفن في تحقيق التوازن النفسي حين ذكر أن غاية التراجيديا أو المأساة هي إحداث التطهير Catharsis في نفسية المشاهدين[4]. بما تثيره من انفعالات الشفقة والخوف[5]. وعلى ذلك يمكن علاج النفس وتحقيق توازنها بتخليصها من خلال انفعالي الشفقة والخوف، فكلاهما ينطلق عند مشاهدة المأساة وسقوط البطل أمام ضربات القدر، وهذا يؤدي بالإنسان إلى أن يفزع شفقةً على البطل وخوفا على نفسه من مثل هذا المصير[6].

[1]- تتعلق المأساة أو التراجيديا باستعراض أحداثٍ محزنة ونتيجة مؤسفة في النهاية، كما تنطبق هذه التسمية أيضاً في الثقافة الغربية على وجه التحديد على شكل من أشكال الدراما التي حددها أرسطو والمتسمة بجانب من الجدية والشهامة والتي تنطوي على شخص عظيم يمر بظروف تعيسة.

[2]- مراد وهبة، **قصة علم الجمال**، مرجع سابق، صص. 10-11.

[3]- المرجع نفسه، ص. 38.

[4]- المرجع نفسه، ص. 18.

[5]- مراد وهبة، **قصة علم الجمال**، مرجع سابق، ص. 12.

[6]- المرجع نفسه، ص.18.

المبحث الثاني: جماليات كانط ونيتشه

تنصب مضامين هذا المبحث على دراسة نموذجين أساسيين من النماذج الكبرى التي طبعت تاريخ الجماليات، وهما نموذجا كانط ونيتشه. ويعزى انتقائي لهذين النموذجين دون غيرهما إلى حضورهما المتميز وتأثيرهما الكبير في ترسيم المعالم الكبرى للمشروع الاستيطيقي الدولوزي. وهما بهذا التقدير الفلسفي والمنهجي يكونان بمثابة بعض الخيوط الأولية التي يمكن الاستعانة بها من أجل الاقتراب التدريجي من حقل الجماليات الدولوزي، وهو الاقتراب الذي لا نتلمس بعضا من خيوطه إلا بما ينتقده الفيلسوف ويقيمه من شقات ويبدعه من انفلاتات من الأنساق الكبرى. فما هي المقومات الفلسفية التي تنطوي عليها كل من نظرية كانط ونيتشه الجماليتين؟، وبأي معنى يشكلان لحظتين انعطافيتين في تاريخ الجماليات؟.

المطلب الأول: جماليات كانط

1) *المنعطف الجمالي الكانطي:*

ترجع أهمية كانط في مبحث الجماليات إلى أنه من أعظم الفلاسفة الذين استوعبوا تراث أسلافهم ثم حددوا بداية عصر جديد لهذا المجال، وهو عصر يستقي أسسه ونظامه من روح الفلسفة النقدية التي تعنى بنقد المعرفة والبحث في شروطها الأولية السابقة عن التجربة. وقد جمع كانط اتجاهات متنوعة من التراث السابق عليه، فمن تراث الألمان أخذ عن ليبنتز وباومجارتن ولسنج، وعن الإنجليز استوعب ما انتهى إليه شافستبرى وهانتشيسون وكيمز وبوركه وهيوم...، وغيرهم[1].

فمن جهة الاتجاه العقلي الذي ساد الفلسفة الأوروبية، كان بومجارتن قد عرف الاستيطيقا بأنها علم مستقل وأنها منطق المعرفة الحسية الغامضة التي تدور حول الكمال

[1]- أميرة حلمي مطر، **فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها**، مرجع سابق، ص 109.

perfection، فالكمال إذا أصبح موضوعا لمعرفة متميزة اتصف بالحق، أما إذا طُبق على السلوك فإنه يُعرف بالخير، أما إذا كان موضوعا لشعورنا وإحساساتنا فإنه يصير جمالا.

وقد استقى كانط من باومجارتن فكرته عن الجمال باعتباره الكمال حين نحس به، غير أنه أضاف إليه صفة الغائية. فإذا كانت الاستيطيقا عند باومجارتن ظلت في درجة دنيا من درجات المعرفة بالقياس إلى المنطق الذي يكون موضوعُه أكثر قابلية للمعرفة الواضحة، فإن كانط عني بالبحث في الاستيطيقا من خلال تحليله للشروط الأولية للحكم بالجميل أو لحكم الذوق أو الحكم الاستيطيقي[1]. وتعتبر هذه المشكلة من أكثر المشكلات دقة وأحوجِها للمراجعة. وسَردَ في مقدمة كتابه **نقد ملكة الحكم** بعض مكامن النقص في الدراسات السابقة التي عنيت بموضوع الجمال، فيشير إلى أن بوركه واديسون أو باومجارتن لم يؤسسوا الذوق على أسس فلسفية قوية، ولم يدركوا طبيعة الحكم الاستيطيقي لأن الأحكامَ الاستيطيقيةَ أو أحكامَ الذوق لا تَذكر لنا كيف يحكم الناس بل كيف ينبغي أن يحكم الناس. فالنوع الأول من الأحكام هو موضوع بحث علم النفس التجريبي، أما النوع الثاني من الأحكام فهي تنطوي على مبدأ قبلي[2].

يروم النقد الثالث المتصل بملكة الحكم تحقيق الترابط بين عالم الضرورة وعالم الحرية أو بين مجال العلم ومجال الميتافزيقا، ذلك لأن ملكة الحكم تصبح الواسطة بين الذهن والعقل، ويصبح الشعور باللذة هو الواسطة بين المعرفة والإرادة. ويتمثل المبدأ العام الذي تقوم عليه ملكة الحكم في مبدأ الغائية أو القصدية. ويختلف هذا الحكم عن أحكام الذهن في كونه لا يعتمد على مقولات سابقة يُطبق بواسطتها الكلي على الجزيئات، ولكنه يتعلق بحالات خاصة فردية لكي ينتقل إلى كلي ولكنه كلي خاص بهذه الحالات

[1]- أميرة حلمي مطر، **فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها**، مرجع سابق، ص 151
[2] أميرة حلمي مطر، **فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها**، مرجع سابق، ص 108

الفردية، ولكي يحقق هذه المهمة فإنه يوجد الحكم الكلي المناسب لكل حالة خاصة. والمبدأ الذي يسير عليه في هذه العملية هو مبدأ الغائية. فالغائية هي المبدأ المنظم الذي يتدخل ويضفي الوحدة والتآلف على قوى النفس[1].

2) ***الحكم الاستيطيقي وشروطه:***

يتميز حكم الذوق عند كانط بأنه حكم استيطيقي أي حكم يرجع إلى الذات. وإذا كانت كل أفكار العقل حتى المستمدة من الإحساس تشير إلى موضوعات خارجية إلا أن الأفكار المستمدة من الشعور باللذة والألم ليست كذلك، لأننا في هذه الحالة لا نشير إلى موضوع خارجي بل يكون لدينا شعور عن أنفسنا عندما نتأثر بهذا النوع من الأفكار. فالذوق هو ملكة تقدير شيء أو فكرة من حيث قبولُها أو عدم قبولها بدون وجود أي غرض معين[2]. وقد ميز كانط الحكم الاستيطيقي فطبق عليه ما طبقه على الأحكام المنطقية من مقولات الكيف والكم والجهة والعلاقة، واستدل من هذه المقولات على اللحظات الأربع التي تحدد الشروط الشكلية للحكم الاستيطيقي وهي:

– اللحظة الأولى وفقا **للكيف**(الجمال ارتياحٌ منزه عن كل غرض**)**: إن الحكم الذوقي ليس حكما منطقيا قوامه المعرفة، بل هو حكم جمالي قوامه الوجدان. ومعنى هذا أن الحكم الجمالي لا بد أن يقترن بضرب من الشعور بالرضا أو الارتياح، لكنه يختلف عن الرضا أو الارتياح الذي يحققه لنا الشيء الملائم أو الحسن أو النافع. فالملائم هو ذاك الشيء الذي يسبب لنا لذةً نستشعرها عن طريق الحواس، فهو لذلك ذاتي صرف. أما الحَسَن فهو الشيء الذي نقدره أو نستحسنه لما له من قيمة موضوعية. وأما النافع فهو الذي لا ينطوي على قيمة في ذاته، بل تكون قيمته آتية من الغاية التي يساعد على تحقيقها. وهم، بالثلاثة، يرتبطون بضربٍ من المصلحة البشرية. أما الإشباع الجمالي فلا

[1]- أميرة حلمي مطر، **فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها**، مرجع سابق، ص. 109.
[2]- أميرة حلمي مطر، **فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها**، مرجع سابق، ص. 112.

يرتبط بأي مصلحة، إذ إن الجميلَ هو ما يروقنا فقط. إن الإشباع الذي يحققه لنا الجمال هو بمثابة شعورٍ خالصٍ بالرضا حرٍ منزهٍ عن كل غرض[1].

– اللحظة الثانية لتحديد حكم الذوق من جهة **الكم:** (الجمال متعةٌ كليةٌ خالية من كل مفهوم). نحن نتصور الجميل دون الاستعانة بأي مفهوم عقلي باعتباره موضوعا لرضا كلي أو ارتياح عام. لأن الجميل لا بد أن يكون جميلا بالنسبة للجميع. لأنه لمّا كان منزها عن كل غرض، فهو حكم كلي، لأن من يصدر حكما جماليا فهو يتكلم باسم الجميع. ولأن كليةَ الحكم الجمالي تختلف عن كلية الحكم المنطقي فإننا لا نعرف الكلي في المنطق إلا عن طريق المفهوم أو التصور العقلي في حين أن الكلي في عالم الجمال يظل عينيا أو موضوعا محسوسا مع كونه في الوقت نفسه عاما أو كليا أو مشتركا بين الناس. إذن فالحكم الجمالي حكم فردي كلي في الوقت نفسه، وبالتالي فإن كليته هي كلية ذاتية[2].

– اللحظة الثالثة لتحديد حكم الذوق بحسب الجهة: **الإضافة** (الجمال غائيةٌ بدون غاية): لما كانت كل لذة تفترض توجيه الميل نحو غاية ما، فإن الحكم الذوقي لا بد بالضرورة من أن يكون حكم غائيةٍ. ولا موضوع للحديث في الحكم الذوقي عن أية غاية ذاتية ما دام هذا الحكم بطبيعته نزيهاً عاريا عن كل مصلحة. وتبعا لذلك، فإن الجميل لا يمكن أن يروقنا من حيث مادتُه، بل هو يروقنا فقط من حيث صورتُه. ومعنى هذا أن للجميل صورةَ الغائية دون أن يكون متوقفا على أي غاية محددة[3].

– اللحظة الرابعة لتحديد حكم الذوق من **الجهة** (الجمال ضرورةٌ ذاتية): ينسب كانط إلى الجميل علاقة ضرورية بالارتياح أو الرضا، فالشخص الذي يحكم بأن هذا الشيء جميلٌ إنما يحكم بأن من واجب كل فرد أن يسلم معه بأن هذا الشيء جميل ولكن الضرورةَ الذاتيةَ التي ينسبها المرء إلى حكم الذوق لا يمكن أن تكون ضرورةً قطعيةً

[1]- زكريا إبراهيم، **كانت أو الفلسفة النقدية**، الطبعة الثانية (مصر: مكتبة مصر، 1963) صص. 179-180.
[2]- زكريا إبراهيم، **كانت أو الفلسفة النقدية**، مرجع سابق، صص. 180-181.
[3]- المرجع نفسه، ص. 181.

مطلقةً، بل هي بطبيعتها ضرورةٌ مقيدةٌ مشروطةٌ. معنى هذا أن الجمالَ هو بمثابة آمر إستيطيقي يشبه إلى حد ما الآمر الأخلاقي من حيث إنه أولي وضروري مثله وإن لم يكن مطلقا أو غير مشروط كالآمر الأخلاقي.

3) *التمييز بين الجميل والجليل:*

في كتابه **نقد ملكة الحكم** يعود كانط إلى ما ذكره من تفرقة بين الجميل والجليل في مؤلف سبق نشره بعنوان **ملاحظات حول الشعور بالجميل والجليل** عام 1764. يرى كانط أن الجليل شأنه شأن الجميل من حيث إنه يتضمن نفس الشروط الأولية التي ذكرها لحكم الذوق من حيث تنزهه عن المنفعة واتصاف الحكم عليه بالكلية والضرورة. إلا أنه في حين أن الجميل يستند إلى اتفاق المخيلة مع الفهم ويتجه إلى المعرفة العقلية نجد أن الجليل يستند إلى اتفاق المخيلة مع العقل فيكون أكثر اتجاها إلى الأخلاق. فالجمال ينْصَب على صورة الموضوع ويفترض أن هذا الموضوع محدد، في حين أن الجلال لا يتوافر إلا في الموضوعات غير المحددة[1]. ثم إن المبدأَ الذي يستند إليه الجميل كامنٌ خارجا عنا أي في الطبيعة، في حين أن مبدأ الجليل كامنٌ فينا نحن. ونحن عندما نمعن النظر إلى المتعة التي يولدها لدينا الجميل، فإننا نجدها قائمة على التوافق الانسجامي بين المخيلة والفهم. ولما كان الفهم هو ملكة معرفة موضوعات التجربة، فإن الجمال يبدو لنا كأنما هو شيءٌ متحقق خارجا عنا في الطبيعة، حيث نجد أنفسنا بإزاء صنعة منسجمة، فيخيل إلينا أننا بإزاء فن لا بإزاء مجرد آلية بدون هدف. وأما بالنسبة للجليل، فإن العقل، لا الفهم، هو الذي يحقق الصلة مع المخيلة، والعقل كما نعرف عاجز عن إدراك الواقع أو العالم الخارجي، ولكنه مع ذلك قادرٌ على الامتداد بأفكاره إلى ما لا نهاية في ما وراء الظواهر[2].

---

[1]- المرجع نفسه، ص. 186.
[2]- المرجع نفسه، صص. 187-188.

إن تصورنا للجليل يولد فينا ضربا من الاستثارة، في حين أن تصورنا للجميل يولد لدينا ضرباً من السكينة، سكينة التأمل[1]. إن منظر البحر العاصف والبركان الثائر والجبل الشامخ ليس يكون جليلا في نظرنا إلا لأنه يضاعف من طاقة نفوسنا، ويعلو بها فوق المستوى العادي، إذ يجعلنا نكتشف في ذواتنا قدرة هائلة على المقاومة نستطيع بمقتضاها أن نقف في وجه القوة الطبيعية الهائلة. وتبعا لذلك فإن كانط يربط شعورنا بجلال الطبيعة وسموها بضرب من الإحساس بالتفوق النفسي على الطبيعة، على الرغم من كل ما فيها من عظمة واتساع، وكأن الإنسانَ لا يشعر بجلال الطبيعة إلا حين يحس بقوته العقلية أو عظمته النفسية بإزاء كل ما في الطبيعة من قوة مادية. ولهذا يقرر كانط أن الجليلَ ليس موضوعا من موضوعات الطبيعة، بل هو موضوع نفسي كامن فينا نحن لأننا لا نشعر به إلا حين نستشعر تفوقنا على الطبيعة في ذواتنا، وبالتالي على الطبيعة خارجا عنا[2].

4) تقسيم الفنون الجميلة:

يقسم كانط الفنون إلى ثلاثة: فنون القول، وفنون الحركة، وفنون الصوت أو النغم[3]. ويفصلها كما يلي:

- **فنون القول أو الفنون الكلامية:** وتشمل البلاغة والشعر.
- **الفنون التشكيلية:** وهي الفنون التي تعبر عن الحركة بحدوس حسية، وهي تنقسم إلى قسمين: فنون تجسيمية تعبر عن الحقيقة الحسية كالنحت والمعمار، وفنون تصويرية تعبر عن المظهر الحسي كفن التصوير وفنون تجميل البساتين.
- **فنون التلاعب الحر بالأحاسيس:** تشمل فن الموسيقى، وفن مزج الألوان.

---

[1]- المرجع نفسه، ص. 189.
[2]- زكريا إبراهيم، **كانت أو الفلسفة النقدية**، مرجع سابق، صص. 189-190.
[3]- المرجع نفسه، ص. **202**

5) دولوز وفكرة الجليل le sublime:

يشكل التصور الكانطي حول الجمال أهم المرجعيات الفلسفية التي يعود إليها دولوز من أجل بناء تصوراته الخاصة حول الجميل والجليل (أو السامي) وما يرتبط بذلك من ملكات وتناغمات. وحين يعود دولوز إلى كانط، فهو يعود إليه من أجل أن يفكر بمعيته ومن داخل حدوده وأن يبحث من داخل نسقه عما يمكن أن يؤمن الانفلات منه. فمن أهم الأفكار التي يقف عندها دولوز بصدد حديثه ومناقشته لفكرة الجليل القول إن التناغم الذي يتم إنتاجه عبر تجربة الجليل لا يمكن له أن ينجح في أن يكون مصدرَ كل الملكات ومصدرَ تناغم هذه الملكات إلا بالمعنى الذي يتخذ فيه هذا التناغم موضعا مفارقا une harmonie paradoxale: تناغم يتشكل فوق لا تناغم (تنافر)، لا توافق واختلال. يقول دولوز: "إن تناغم الجليل هذا هو مفارقة قوية. لا يتوافق العقل والخيال إلا في خضم شدة، تناقض، حزن مؤلم. يوجد اتفاق، لكنه اتفاق متباين، تناغم داخل الألم. وإن الألم وحده ما يجعل لذة ما ممكنة"[1]. إن توليد engendrement الملكات يجري عبر تجربة الألم والشدة داخل الفكر. وبهذا المعنى فإن المنهجية التكوينية هي منهجية تشتق شروط إمكانية التجربة ليس من تجربة ممكنة، ولا من معرفة واقعية أي ذات موضع ومكان، وإنما من تجربة مستحيلة[2]. فداخل الجليل، يكون الخيال في علاقته مع العقل مجبرا على اختراق الحدود، ليست فقط حدوده هو، وإنما حدود التجربة بصفة عامة، حدود التمثل[3]. في منظور دولوز، يشكل الجليل بالتدقيق النقطة الأصلية point originaire، لأنه يجسد

[1]- Cette harmonie est fort paradoxale. Raison et imagination ne s'accordent qu'au sein d'une tension, d'une contradiction, d'un d déchirement douloureux. Il y a accord, mais accord discordant, harmonie dans la douleur. Et c'est seulement la douleur qui rend possible un plaisir ».
G. Deleuze, *L'ile déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, édition de David Lapoujade (Paris : Minuit, 2003) p. 87.
[2]- C-P, Nabais, *Gilles Deleuze : Philosophie et littérature* (Paris: L'Harmattan, 2013) p. 79.
[3]- C-P, Nabais, *Gilles Deleuze : Philosophie et littérature,* op. cit., p. 79.

اللحظة الذي فيها يكون الفكر، كل الفكر، يتواجه مع المستحيل، ومن خلال هذا المستحيل، يبني إمكانيته. إنه فوق التنافر، يبني الفكر تناغما جديدا، تناغم التناغم المستحيل[1].

يفهم دولوز الجليلَ باعتباره تجربةَ استحالة التجربة، أي أن المستحيلَ هو الذي يولد الإمكانية، ويفهم أيضا لِمَ كانط يجعل من لا قابلية نيل لفكرة inaccessibilité de l' idée النقطة التكوينية للملكات[2]. يقول دولوز في هذا الصدد: " إن شغف الخيال، ضجره déchirement، هو الطريقة الوحيدة لإبراز توجهه فوق الحسي destination suprasensible، قدرته إزاء المستحيل، وغير القابل للولوج[3]". إنه تحت عنف العقل، يتحرر الخيال من كل اكراهات الفهم، يدخل في اتفاق مع العقل من أن أجل أن يكتشف ما أخفاه عنه الفهم[4].

تسجل الباحثة كاترينا بومبو، أن الأصل الترنسندنتالبي للخيال، أي نقطةَ تكوينه، تكمن في اتجاهه نحو المستحيل، اتجاهه فوق الحسي، أي في حركته نحو ما يتجاوز قدرةَ وإمكانية التمثل لديه. المستحيل هو جاذب attracteur كل الإمكانيات. إن لا قابلية نيل فكرة ما هي بموجب ذلك الأصلُ الترنسندنتالي لكل الملكات. يسمي دولوز هذه الاستحالةَ نقطةَ تركيز الملكات[5]. ونقطة تركيز هذه الملكات هي النفس l'ame. فماذا يعني دولوز بالنفس هنا؟.

تجد المنهجية التكوينية في منظور دولوز حلها في ما وراء الملكات، والحل يوجد داخل النفس âme. ليست النفس ملكة إضافية. إنها تتضمن الأصل الترنسندنتالي لكل الملكات، لكل كمونيات المعرفة الإنسانية، من دون أن تكون هذه النفس كمونية أو ملكة

---

[1]- ibidem
[2]- ibidem
[3]- Ibidem
[4] « sous la violence de la raison, elle se libere de toutes les contraintes de l'entendement, elle entre en accord avec la raison pour decouvrir ce que l'entendemnt lui caché, c'est-à-dire sa destination supersensible, qui est aussi comme son origine transcendantale »
G. Deleuze, *L'ile déserte et autres textes*, op.cit., p. 88.
[5] C-P, Nabais, *Gilles Deleuze : Philosophie et littérature*, op cit., p. 80.

أخرى. إنها لا ملكة كل الملكات. وهنا تُسمح بأن ترى كما لو كانت استباقا لمفهوم الخانة الفارغة في كتاب **الاختلاف والتكرار**[1]. النفس نقطة تركيز لكل الملكات في توجهها نحو استحالة التجربة. إنها الوحدة فوق الحسية لشروط المحسوس. إنها المستحيل الفارغ الذي يولد كل الممكنات، كل شروط الإمكانيات. إنها شرط الاستحالة لكل شروط الإمكانية. ولأن النفس هي المستحيل، فإنها لا تنتمي لأية نظرية تخص شروط إمكانية المعرفة أو الأخلاق أو الفن. وإنما تنتمي لنظرية التكوينات[2]. إن المستحيل هو نقطةُ تركيز الممكن، مكانٌ توالده. يقول دولوز: "إن الكشف عما يسميه كانط النفس l'Ame، يعني الوحدة فوق الحسية لكل ملكاتنا، نقطة التركيز، المبدأ النشط الذي من خلاله تجد كل ملكة نفسها منتشطةً، متولدةً داخل اشتغالها الحر مثلما داخل اتفاقها الحر مع الأخريات"[3].

إن دولوز، ومن خلال استثماره لمعطيات النظرية الكانطية حول الجليل، ومن خلال تأويليته الجديدة لمفهوم النفس كمكان فارغ ونقطة تركيز كل المستحيلات، يكون قد استطاع إيجاد النقطة الأساسية لانطلاق وانبثاق مشروعه الفلسفي الموسوم بالتجريب المتعالي. وهو المشروع الذي ينصب على البحث في حقيقة الشروط، ليست شروط إمكانية التجريبة وإنما شروط فاعلية التجربة سواء كانت معرفية، أخلاقية أو استيطيقية[4].

ومن الأسس المنهجية الكبرى التي ينطلق منها هذا التجريب المتعالي التمييز الدقيق بين التشريط والتوليد conditionnement et engendrement. فالتشريط يفترض مسبقا الممكن، يفترض مسبقا الملكة المشَكلة. في حين أن التوليد يبحث عن الإمكانية، حتى إمكانية هذا المبدأ النهائي لكل الإمكانيات. السؤال هنا وكما تطرحه كاترنا

[1]- ibidem
[2]- ibidem
[3]- «La découverte de ce que Kant appelle l'Ame, c'est-à-dire l'unité suprasensible de toutes nos facultés, le pont de concentration, le principe vivifiant à partir duquel chaque faculté se trouve animée, engendrée dans son libre exercice comme dans son libre accord avec les autres»
G. Deleuze, *L'ile déserte et autres textes*, op.cit., p.
[4]- ibid., p. 81.

بومبو: "هل يتعلق أمر هذا التوليد بإيجاد ملكة الملكات؟". كلا، إن الأمر يستدعي فقط أن "نفهم النفس بعيدا عما عهدنا أن نتمثلها بها مسبقا. إنها مبدأ يوجد ليس في الأصل وإنما في النهاية، إنها نقطة التركيز النهائي لكل الكمونيات، لكل الإمكانيات، لكل الملكات. إنها المستحيل الذي يجعل كل الممكنات ممكنةً لأنها تضعها داخل شرط العجز أمام المستحيل"[1]. يحيل دولوز هنا بصدد حديثه عن فاعلية العجز l'impouvoir فكرة بلونشو التي تفيد أن العجز هو المؤسس لكل قدرة ولكل إمكانية"[2].

المطلب الثاني: المنعطف الجمالي النيتشوي

تشتغل فلسفة فريدريك نيتشه محلا استثنائيا في ترسيم ملامح الفكر المعاصر، "فالتعارض بين النزعة الأبولونية والنزعة الديونيزوسية، الرغبة في القوة، الإنسان المتفوق، العود الأبدي، الله، والعدمية، كلها باتت تقريبا قواسم مشتركة في الخطاب الفلسفي المعاصر"[3]. ومن المتحقق منه أن هذه المكانة المتميزة التي يزخر بها المتن الفلسفي النيتشوي لم تحقق دوما مصالح الفيلسوف، فقلد تلاحقت به "تلاعبات سخيفة وخطرة طاولت إنتاجه من طرف الرايخ الثالث، وتفاسير مضللة لموضوعات الإنسان المتفوق والرغبة في القوة، التي سمحت للنازية بادعاء الانتساب من غير وجه حق إلى كتاباته"[4].

يحتل الفن في فلسفة نيتشه مكانة الصدارة، إذ هو صنعٌ للمظاهر، والمظهر عند نيتشه ليس تمثيلا للحياة بل هو الحياة نفسها. المظهر هو الحقيقة لكون الحقيقة لا يمكن أن تقوم سوى كمظهر. "ليس المظهر زيفاً أو وهماً أو ظلاً كما يزعم أفلاطون الذي أقصى

---

[1]- ibidem

[2]- «Ce point dont Maurice Blanchot ne cesse de parler, ce ponts aléatoire original, aveugle, acéphale, aphasique, qui désigne l'impossibilité de penser qu'est la pensé, et qui se développe dans l'œuvre comme problème, et Où l'impouvoir transmue en puissance»
G. Deleuze, *Différence et répétition* (Paris : PUF, 1968) pp. 257-258.

[3]- مارك جيمينيز، **ما الجمالية؟**، مرجع سابق، ص.269.

[4]- مارك جيمينيز، **ما الجمالية؟**، مرجع سابق، ص. 269.

الشعراء من جمهوريته. وإذا كان كذلك، فقد قلب نيتشه الأفلاطونية لمّا هو أعاد الاعتبار للحسي والشهوي. فهو لا ينفك يتحدث عن الفيلسوف الفنان في مقابل الفيلسوف النظري"[1].

تقوم استراتيجية نيتشه على آلية القلب التي تعيد الاعتبار إلى ما تم نفيه: الحياة. أي الانتقال من إرادة النفي إلى إرادة الإثبات، إثبات مفارقات الحياة وتناقضاتها وتحويلها إلى ظاهرة جمالية وفنية. يجعل الفن الحياة ممكنةً بل جديرة بأن تعاش. وليس الفنانُ هو المبدع في الفن بل إن الحياة هي المبدعة نفسها، ولكن ليس الحياة المنحطة المتقهقرة، بل الحياة القوية التي جوهرها إرادة القوة. والفن الذي تحركه إرادة القوة هو الأقرب إلى روح المأساة[2].

يعود نيتشه إلى المأساة الإغريقية[3] من حيث إنها التمثيل الأسمى للفن. وكان ازدهار روح المأساة عند الإغريق، قبل مجيء السقراطية التي وأدت المأساة لصالح الجدل، "أولَ أعراض المرض الذي بدأ ينخر عظام الثقافة اليونانية، بما هو تعالٍ على الحياة وتوحيدٌ لأضدادها وحل لتناقضاتها. أما المأساة فهي إثبات لرعب الوجود، وتعميق لتناقضات الحياة، وإذكاء لمفارقاتها. الجدل نفي للحياة ورهن لقوتها، أما المأساة فإثبات للحياة وشهويتها"[4].

إن الروح المأساوية مُلهمةُ كل فن عظيم، لأنها علامة على صحة الفن دون انحطاطه إلى الدرامية والرومانسية. الروح المأساوية هي المُحررة لقوى الطبيعة والمُطلقة لها من عقالها. وهنا يمثل نيتشه يمثل لروح المأساة بإلهين: الإله ديونيزوس رمز النشوة والإسراف، رمز تدفق قوى الطبيعة وانفلاتها من عقالها، إذ هو رمز لعودة الإنسان إلى

---

[1]- مجدي كمال، **فريدريك نيتشه شيطان الفلسفة الأكبر**، الطبعة 1 (القاهرة: دار الكتاب العربي، 2011) ص. 175.
[2]- مجدي كمال، **فريدريك نيتشه شيطان الفلسفة الأكبر**، مرجع سابق، صص. 176-177.
[3]- لقد تناول نيتشه أصل التراجيديا الإغريقية انطلاقا من ثنائية الأبولوني والديونيزوسي، ويتعلق الأمر بشرح كيف يعيش اليونان حدسهم الابولوني والديونيزوسي. إن ابولون وديونيزوس هما إلهان أودع فيهما الإغريق أعمق معتقداتهم الجمالية، ويمثلان صراعا بين غريزتين اثنتين: الحلم والنشوة. والفرجة التراجيدية تنتظم وفق تدرج ثلاثي: البطل التراجيدي والمتفرجون والجوقة (الكوس)، ويشكلون كلا واحدا. وهذه الوحدة تجسد عبقرية التراجيديا الإغريقية وعظمتها". انظر:
فوزية ضيف الله،"الأنوار والاستبداد، هابرماس قارئا نيتشه"، مرجع سابق.
[4]- مجدي كمال، **فريدريك نيتشه شيطان الفلسفة الأكبر**، مرجع سابق، ص. 177.

أصله الطبيعي. والإله أبولون بما هو تنظيمٌ لهذه القوى المندفعة في المظهر الجميل. فالفن يتغدى من الديونيزوسي زخما وانطلاقا وإسرافا، ومن الأبولوني يتغدى اعتدالا وانسجاما ومقداراً. إن الفن كما يحدده نيتشه "اندماج لقوة ديونيزوس وجمال أبولون. ولكن هذا الاندماج أبعد ما يكون عن المصالحة والمهادنة، إنه صراعٌ حتى الموت"[1].

فالقوى الديونيزوسية المنفلتة من عقالها، تشكل تهديداً مستمرا لاعتدال المظهر الأبولوني، إنها الفوضى التي تهدد النظام. وما جمال واعتدال المظهر الأبولوني سوى تأجيل لتهديد ونفي القوة الديونيزوسية. وهذا التقابل بين ديونيزوس وأبولون، بين الإسراف والاعتدال، بين القوة والمظهر، بين الفوضى والنظام، هو ما يجعل ديونيزوس موسيقيا وأبولون مصورا. فالموسيقى تناسب اندفاع ديونيزوس وانتشاءه، والتصوير يناسب اعتدال أبولون وجماله، لأن الموسيقى اندفاع، والصورة انسجام واعتدال[2].

إنْ كان الجمال النيتشوي يروم إنتاجَ خطاب جديد يُمجد الحياةَ ويحث عليها، وَيقطع مع الصرح التقليدي المنتظم وفق المرجعية الميتافزيقية، فهو بهذا ما فتئ يُندد بغطرسة المربين الكلاسيكيين حراس الفلسفة الذين لم ينتجوا غير حيوان قطيعي، كائن مطيع معتلو رديئ. وهذا المسار التربوي البئيس يجد منطلقه لدى سقراط الذي يصفه بفيلسوف الانحطاط[3]. هو فيلسوف الانحطاط لكونه حسب تقدير نيتشه عدو الفكر والإنسان والتاريخ، وذلك بسبب الاعتبار الكبير الذي أولاه للعقل على حساب الحياة وما يتصل بها من أبعاد جمالية. وداخل هذا المسار الحضاري المنحط الذي دشن بدايته الفكرية، تشكلت الحداثة كخطاب مغالي في الإيمان المفرط بالعقل والعلم والحقيقة ومناصرة فكرة التقدم ومناصرة الجانب المعقول مقابل التنكر للجسد والحس والغريزة.

---

[1]- المرجع نفسه، صص. 177-.178

[2]- المرجع نفسه، ص. 178.

[3]- في كتابه نيشته والفلسفة ينقل دولوز هذا الكلام عن نيتشه كما أورده في أصل المأساة: "إن سقراط هو عبقري الانحطاط الأول: يعارض الحياة بالفكرة، ويحكم على الحياة بالفكرة، يطرح الحياة كما لو كان يجب الحكم عليها، وتبريرها، وافتداؤها بالفكرة. إن ما يطلبه منا إنما هو التوصل انطلاقا من ذلك إلى الشعور بان الحياة المسحوقة تحت ثقل النافي، غير جديرة بأن تُشتهى لأجل ذاتها، وتعاني في ذاتها، سقراط هو الإنسان النظري النقيض الحقيقي الوحيد للإنسان المأساوي". أنظر:
- جيل دولوز، **نيتشه والفلسفة**، مرجع سابق، ص. 19.

داخل هذه الحدود، يتعين أن نفهم الخاصية الماساوية في فن نيتشه، ولا يمكن فهم هذا التصور، حسب دولوز، إلا باستحضار مبدأين. يكمن المبدأ الأول في رفض أي تصور ارتكاسي للفن. فالفن "لا يشفي، ولا يهدئ، ولا يصعد، ولا يجرد، وهو لا يوقف الشهوة، أو الغريزة، أو الإرادة"، وإنما هو على خلاف ذلك، فن "حفاز لإرادة القوة، مثير لإرادة الحياة. أما المبدأ الثاني، فيقول في شأنه دولوز: "الفن أعلى قوة للزائف، إنه يعظم العالم بوصفه خطأ، يقدس الكذب، يجعل من إرادة الخداع مثلا أعلى راقيا"[1] . وعليه، فإن الفن ينخرط أكثر في اختراع "أكاذيب ترفع الزائف إلى تلك القوة الإثباتية الأعلى، ويجعل من إرادة الخداع شيئا يثبت نفسه في قوة الزائف"[2]. و بهذا، لا يغدو الظاهرُ بالنسبة للفنان يعني "نفيَ الواقع في هذا العالم، بل هذا الانتقاءَ، هذا التصحيحَ، تلك المضاعفة، ذلك الإثبات"[3]. وعلى هذا الأساس يحصل تحول جديد في تمثل الفنان للحقيقة، إذ تأخذ هذه الحياة دلالة جديدة، تغدو ظاهرا، وتغدو تعني "إتمام القوة، الرفع إلى القوة العليا. لدى نيتشه، نحن الفنانين –نحن الباحثين عن المعرفة أو عن الحقيقة– نحن مخترعي إمكانات حياة جديدة"[4].

في كتابه **القول الفلسفي للحداثة**، يستحضر هابرماس بقوة المتن الجمالي النيتشوي ويكشف عن عمقه الفلسفي، وعن كفاءته في قراءة وتشخيص نواتج الحداثة وانعكاسها على الحياة بصفة عامة. إن المآل المأساوي لعقل الأنوار ترجع أسبابه في منظور نيتشه إلى "النهم التاريخي أو التخمة التاريخية التي غيبت في الإنسان جانبه الفني والأدبي والأسطوري والشعري، وركزت في مقابل ذلك على ما هو جدلي تاريخي رامية عرض الحائط كل ما أسسته حضارة اليونان. لقد ضاع المعنى عندما ضاع هذا الأصل، هذا الوطن الأسطوري"[5].

---

[1]- المرجع نفسه، ص.130.
[2]- المرجع نفسه، ص. 131.
[3]- المرجع نفسه، ص. 131-132.
[4]- المرجع نفسه، ص. 132.
[5]- فوزية ضيف الله،"الأنوار والاستبداد، هابرماس قارئا نيتشه"، مجلة **يتفكرون**، العدد الثامن، 2016، ص. 47.

أدرك نيتشه أن أسطورة ديونيزوس هي الكفيلة بإحياء شعب أفقدته الأنوار حتى أشكاله البدائية للتدين، وجرته وراء صراعات الفرديات الناجمة عن ضياع خلفية التضامن الاجتماعي حتى في طقوسه المسرفة. ويلاحظ هابرماس تقاربا بين صورة ديونيزوس الإله الغائب الذي يبشر بمجيئه، والإله المسيحي المخلص للبشرية. بيد أنه يدرك أن عودة نيتشه لديونيزوس ليست لها غاية أخرى غير العمل على تحرير الشعوب من سلطة الأنوار من جهة النظر في إمكانية تحقق الوعود المسيحية[1].

عموما، ينطوي المتن الجمالي النيتشوي على مشروعٍ دائم الراهنية لمجاوزة الميتافيزيقا وإنشاء ميتافيزيقا جديدة هي إثباتٌ للحياة وتبجيلٌ لها، واحتفالٌ بها عوض الميتافيزيقا القديمة التي قامت على نفيها لصالح ما يتجاوزها أي لصالح العدم وإرادة العدم أي إرادة إنكار ونفي الحياة. إن هذا الديونيزوس المتشبع بقيم الجمال والحياة، هو الأقدر على تحرير الحياة من القبضة الدينية النافية لها والقامعة. ومن هنا يتأسس، على الوجه العام، نوع من التعارض بين قيم ديونيزوس وقيم الدين المسيحي. يقول دولوز في هذا الصدد: "إن المانيا Mania الديونيزية[2] تتعارض مع الجنون المسيحي، والنشوة الديونيزية مع النشوة المسيحية، وتمزيق ديونيزوس مع الصلب، والقيامة الديونيزية مع القيامة المسيحية، وإعادة التقويم الديونيزية مع تحول الماء والخبز إلى دم ولحم في المسيحية[3]". وهذا التعارض في الخصائص والرهانات يعزى أساسا، حسب دولوز، إلى وجود نوعين من العذابات والمتعذبين. فهناك "أولئك الذين يتألمون من فيض الحياة و أولئك الذين يتعذبون على العكس من فقر الحياة[4]". تجعل الفئة الأولى من الحياة إثباتا ومن النشوة نشاطا، أما الفئة الثانية فتجعل على خلاف ذلك من النشوة اختلاجا وتخدرا ومن العذاب وسيلة لاتهام الحياة ومناقضتها ووسيلة أيضا لتبريرها"[5].

[1]- المرجع نفسه.
[2]- تفيد كلمة mania باللاتينية معاني الجنون أو الهوس.
[3]- جيل دولوز، **نيتشه والفلسفة**، مرجع سابق، ص.23.
[4]- نفسه
[5]- نفسه

الفصل الثاني: الفلسفة وخارجها

يتحدد الفيلسوف في فكر دولوز باعتباره صديقا للحكمة وساعيا لتحقيقها، هذا التحقق لا يكتمل بشكل نهائي. وهذه الوضعية هي التي تحدد الدائرة الفلسفية التي يتحرك فيها الفيلسوف، والتي تجعله في العمق يتخذ موقعا بينيا هو "الوسط بين المعرفة واللامعرفة"[1]. وهذه البينية هي الوضعية الملائمة التي يتعين على الفيلسوف اتخاذها لأنها تمكنه أكثر من تتبع حركية الفكر التي تتدفق من اتجاهات متعددة وتسير نحو ممكنات مختلفة. إن الفيلسوف تبعا لهذا التحديد يجد نفسه في بَيْنِيةinterstice مجالية تفرض عليه التأهب باستمرار لمواجهة خطر الكمائن المعرفية التي تنفجر مخلقة متاهات وأعماق يوجهها مبدءا الاختلاف والتكرار مع ما يلحق ذلك من صيرورات وترحالات. ومن أجل أن يتوسع الموقع الفكري للفيلسوف وجب عليه "التمييز بين ما يعرف وما لا يعرف"[2].

من داخل هذا التوجيه الفلسفي الأولي، يؤكد دولوز على ضرورة إقامة "قراءة غير فلسفية للفلسفة"[3]، قراءة يكون قوام اشتغالها التلاقي والتقارب والانفتاح، من خلال خلق جسور العبور الفكري بين الفلسفة التي أساسها المفهوم، والعلم الذي أساسه الدالة la fonction، ثم الفن الذي عموده المُدركات الفنية والإحساسات percepts et affects[4]. وفي خضم هذه العلاقات المفتوحة بين الحقول الفكرية الثلاثة يصير ما هو غير قابل للمعرفة ليس عائقا بقدر ما هو حفاز للصيرورات واللقاءات-الاكتشافات غير المنتظرة.

1- "يقول دولوز بأن على الفيلسوف "أن يكون في النقطة التي لا يعرف وبأنه هنا يجب أن يتخذ مكانا":
G.Deleuze, «N comme Neurologie» in *L'Abécédaire*, avec claire parnet et pierre-Henri Boutan, document audiovisuel, 1996.

2- Ibidem.

3- يلح دولوز هنا على أهمية القراءة غير الفلسفية للفلسفة، ذلك أن " الفلسفة هي في علاقة أساسية مع اللافلسفة. إن الفهم اللافلسفي، هو واحد من جناحيها". انظر:
A. Villani, *La guêpe et l'orchidée. Essais sur Gilles Deleuze* (Paris: Editions Belin, 1999) p.119.

4- تتحدد القضية الأساسية التي يقاربها دولوز وغاتاري في كتابهما **ما هي الفلسفة؟** في إبراز آليات اشتغال كل من الفلسفة والعلم والفن، من خلال الوقوف عند طبيعة المسطح والموضوع وأسلوب اشتغال كل واحد منهم. يسعى المؤلفان إلى تشخيص طبيعة الفكر الإنساني، وتعرية مستوياته وما يجري بينها من دفوق وانفتاح وتلاقي.

وعلى هذا الأساس، تكون بينية "المعرفة واللامعرفة" مكمنَ الإبداع ووسطَه وأرضيتَه الخصبة، وهنا تكون وِضْعة الفيلسوف العاشق للحكمة مناسبةً له لسبر أغوار هذا الوضع القائم بين وبين. وبهذا فإن ما لا يعرفه الفيلسوف لن يكون دافعا للانغلاق والاختناق، وإنما هو على خلاف اندفاعٌ ودفعٌ نحو فتح أوراش فكرية مختلفة. يؤكد دولوز نفسه كفيلسوف يتنفس من هذا الوضع البيني، فيقول: "في النهاية، أتحدث جيدا عما لا أعرفه. ولكن أتحدث عما لا أعرف من خلال ما أعرف"[1].

إن هذه الوظيفة التي يتحدد بها ما يجب أن يكون عليه الفيلسوف وما يجب أن يقوم به ويفعله، لا تخص موقع الفيلسوف فقط، وإنما تطال عموم الكتاب والفنانين أيضا. وحينما يتحدث دولوز عن الفنان فإنه يقصد به التشكيلي والسينمائي والموسيقي والروائي والمسرحي وغيرهم. إنهم جميعهم يجدون أنفسهم في كمائن واحدة ومشتركة. ولكن كل واحد منهم يمتاز عن الآخرين بأساليب تفكيره وأدوات اشتغاله. فالفيلسوف يتوسل المفهوم، والعالِم يتوسل الدالة la fonction، أما الفنان فيعتمد المُدركات والإحساسات في خَلْقه للآثار الفنية.

إن إخضاع هذه البينيات interstices للفحص الفلسفي، نعتبره شرطا أوليا يمكننا من رسم خريطة ولو جزئية، نراها مسعفة لنا لإمكان ملامسة عوالم فكر دولوز المتحصنة بأسوار مفاهيمية تقويها مقتضيات الاختلاف والتكرار، وتذكيها فواعل الصيرورة وأطر التجريب المتعالي وقيم الأرض. من هنا، نرى من الضرورة المنهجية الكشف عن تجليات هذه البينيات وأبعادها وطبيعتها، وطبيعة ما يعتمل فيها من أفكار تختمر بفعل التفاعل بين ما هو فلسفي وما هو علمي وما هو فني. تفاعل يرسم خطوط انفلات، خطوطا تنفي كل تمركز ذاتي أو تعالي ترنسندنتالي.

---

[1]- G. Deleuze, «N comme Neurologie» in *L'Abécédaire,* op, cit.

ومن هنا، يمكن تحديد الإطار الإشكالي الوجه لهذا الفصل في التساؤلات التالية:

كيف يتمثل دولوز الفكر؟، هل هو حكر على الفلسفة وحدها؟، هل الفلسفة هي الوحيدة التي تفكر؟.

ما الذي يجعل العلم والفن شريكي الفلسفة في التفكير؟. فيم يلتقون وفيم يختلفون؟. ما طبيعة 'المشاكل' التي يشتركون في مجابهتها؟.

المبحث الأول: طوبولوجية الفكر

إن أطروحة "وحدة الفكر" تندرج ضمن الرهانات الكبرى التي تشتغل عليها فلسفة دولوز. وما يميز هذه الوحدة هو أنها تنفلت من أحكام الانغلاق والاكتفاء، لتنفتح على المتعدد كبعد من تجليات الواحد، وعلى الخارج كمعلم آخر للداخل. إن الاختلافات بين الحقول المعرفية وما يرتبط بها من اختلاف في المسطحات والمواضيع المشتغل عليها ليست غير اختلافات تخص اللغة والمنهج وأسلوب التفكير، ليس إلا. وعليه فالفلسفة والعلم والفن قطاعات فكرية تلتقي في نشاط مشترك هو "مجابهة الكاووس والعرضي واللانهائي. ذلك أن ما يحدد الفكر، بأشكاله الثلاثة، ليس شيئا آخر غير النفاذ إلى الكاووس من أجل تسطير مسطحات فيه[1]".

إن الأشكال الفكرية الثلاثة: الفلسفة والعلم والفن، إن كانت مَوْسومة بالاختلاف، فهذا الميسم يمس فقط طبيعة المسطح الخاص بكل شكل. وتتحدد هذه المسطحات في ما يلي: مسطح المحايثة بالنسبة للفلسفة، مسطح الدالة بالنسبة للعلم، ومسطح التركيب بالنسبة للفن. لكن ما يتوجب الإشارة إليه هنا، هو عدم وجود مسطح خالص، وذلك بحكم التداخلات التي تحصل بين الثلاثة. فما هي، إذن، المقومات الخاصة بكل قطاع؟.

المطلب الأول: الفلسفة والعلم والفن

1) *مقومات التفكير الفلسفي*

فيما يخص قطاع الفلسفة، نسجل أن دولوز وبعد أن قضى أكثر من أربعين سنة ممارسا لفعل الفلسفة تنظيرا وتجريبا، فاحصا تاريخها وقارئا له، ومُقيما فيه نظرياته وأفكاره من خلال محاورة كبار الفلاسفة، يَعود بعد كل هذا ليجعل الفلسفة تسائل نفسها

[1]- A. Kamal, «Gilles Deleuze, une pensée de l'interstitiel» article électronique. Consulté le 30 mars 2017, https://abhaths.blogspot.com/2014/03/gilles-deleuze-une-pensee-de.html

وتستفسر عن أحوالها، إنها المساءلة الذاتية التي اتخذت صيغة: **ما هي الفلسفة؟**[1]. ولمقاربة هذا الإشكال توقف كثيرا بالدراسة والتحليل عند أهم مقومات التفكير الفلسفي التي تتمثل في المفهوم، مسطح المحايثة والشخصية المفهومية.

إن للفلسفة مجالا أساسيا هو مجال المفهوم بامتياز، وتاريخها يتلخص في "الإبداع الدائم للمفاهيم"[2]. فحيثما يوجد المفهوم توجد الفلسفة، وحيثما توجد الفلسفة يوجد المفهوم. ولا معنى لفلسفة تعوزها المفاهيم. وإذا كانت المفاهيم ميسما يميز الفلسفة دون غيرها فهذا يرجع لسبب بسيط هو أن الفلسفة وحدها قادرة على إبداعها وابتكارها. وعلى هذا الأساس يرفض دولوز اعتبار الفلسفة بأي شكل من الأشكال "تأملا أو تفكرا أو تواصلا"[3]. والاعتبار الوحيد الذي يجب الأخذ به هو أن كل فلسفة مطالبة دائما بنوع من الصناعة المفاهيمية. والمفاهيم وفق هذا الاعتبار "لا توجد في السماء تنتظر من يقتنصها"[4]، إنما هي خلق وابتكار ومنتوج إبداعي. وعليه فإن عمل الفلاسفة، وكما يرى نيتشه، لا يقتصر فقط على "قبول المفاهيم التي تُمنح لهم فيكتفون بتنقيتها واستعادة لمعانها وحسب، وإنما عليهم الشروع بصنعها وإبداعها وطرحها وإقناع الناس باللجوء إليها"[5]. وإنْ كان على الفيلسوف أن يولِي الثقة لمفاهيمه فإن هذه الثقةَ جديرةٌ بأن تتسلح بحيطة كبيرة خاصة حينما يتعلق الأمر بتلك المفاهيم التي يتعامل معها الفيلسوف من دون أن يكون هو مبتكرها. لقد كان أفلاطون يقول" بضرورة التأمل في المُثل، لكن كان عليه أولا أن يبدع مفهوم المثال"[6].

1- G. Deleuze, F, Guattari, *Qu'est ce que la philosophie* (Paris:Les Editions De Minuit, 1991).
2- Ibid, p.13.
3- ibid, p. 12. (je souligne).
4- G. Deleuze, «N comme Neurologie» in *L'Abécédaire*, avec claire Parnet et pierre-Henri Boutan, document audiovisuel, 1996.
5- G. Deleuze, F, Guattari, *Qu'est ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 11.
6- ibidem

نفهم من هذه التحديدات الأولية التي يعتمدها دولوز في تعيين ملامح الفلسفة ضرورة الإنهاء مع التصورات الكلاسيكية التي تسجن الفلسفة في براديغمات ووظائف صارمة وجاهزة. وعليه، فهي دعوة صريحة "لتجاوز المفهوم التقليدي عن الحقيقة باعتبارها تحصيلا و تأملا، وتأكيد البعد الإبداعي فيها من حيث هي خلق وإثبات"[1]. إنه بهذا "يسعى إلى تحرير الفلسفة من منطق الماهيات والولوج بها إلى منطق المعاني كما يتحدد عند نيتشه"[2]. ولن يتأتى هذا إلا بتحريرها من "صفتها التواصلية والخطابية"[3]، وكذا "تحريرها من بعدها التراكمي الهيجيلي وإثباتها كفعل جغرافي أرضي"[4].

وإذا كان المفهوم أساسَ الفكر الفلسفي، فإن ما يميز هذا المفهوم هو أن له قوامين جوهريين هما: القوام الداخلي endo-consistance والقوام الخارجي[5] exo-consistance. يفيد القوام الأول أن للمفهوم لحمةً وتماسكا داخليين، ما دام أنه يقيم بالضرورة علاقة بين مختلف العناصر والمكونات التي تشكل شروطه الواقعية والحقيقية. ويفيد القوام الثاني أن المفهوم يقدر على إقامة روابط وصِلات مع مفاهيم أخرى شريطة ألا يحصل خلط تتيه فيه حدود كل مفهوم. وهذا التلاقي بين المفاهيم يمكن بموجبه أن يصبح مفهوم ما مكونا لمفهوم آخر أو قد يصبح هذا المفهوم الأخير هو نفسه مكونا للمفهوم الأول الذي يُغير من طبيعته. إن هذه الملاقاة بين المفاهيم الفلسفية تُمَكن من إقامة وصل بين الأفكار والاتجاهات الفلسفية التي بَدت في تاريخها متباعدة و متعارضة. وهذا من شأنه تحقيق جِدة في التفكير الفلسفي، وعمق هذه الجدة هو "التمكن من قول ما ود فيلسوف ما قَوْلَه ولم يقله"[6].

1- عادل حدجامي، **فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف**، (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 2012، ص.146.

2- عادل حدجامي، **فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف** ، مرجع سابق، ص. 146.

3- المرجع نفسه، ص. 146

4- نفسه.

5- G. Deleuze, F, Guattari, *Qu'est ce que la philosophie*, op. cit., p.25.

6- S. Leclercq, *Gilles Deleuze, immanence, univocité et transcendantal*, deuxième Édition (Belgique, éd Sils Maria ASBL, 2003), p. 7.

وهذا التماسك الداخلي والخارجي يحقق للمفهوم فرادة وتميزا، إذ يجعله في نفس الوقت مطلقا ونسبيا. فمن جهة يتسم المفهوم بالنسبية بالنظر "لمركباته الخاصة وللمفاهيم الأخرى، وللمسطح الذي يتعين فوقه، وللمشكلات التي يفترض أن يحلها"، ويتسم بالإطلاقية "بفعل التكثيف الذي يحققه، وبفعل الحيز الذي يشغله فوق المسطح، وبفعل الشروط التي يحددها للمشكلة"[1]. إن صفتي النسبية والاطلاقية تتصلان بصفات الجزئية والكلية، التناهي واللاتناهي. فالمفهوم مطلق من حيث هو كل، لكنه نسبي من حيث هو جزء. إنه لا متناه بفعل تحليقه أو سرعته، لكنه متناه بفعل حركته التي ترسم محيط مركباته[2].

ومما يتميز به المفهوم أيضا، هو أنه ليس من طبيعة جسمية، وإن كان يتجسد ويتحقق في الأجسام، لكنه"لا يختلط مع وضع الأشياء التي يتحقق فيها"[3]. إنه ليس شيئا يتحدد بمعالم الزمان والمكان، وإنما يتحدد بإحداثيات رأسية تكثيفية. ليست له طاقة، وإنما فقط "شدات"[4]. وهو بهذه الاعتبارات كلها، يكون حدثا فلسفيا بامتياز، حدثا بحكم ما يقدر عليه من صيرورات تمكنه من التلاقي مع المفاهيم الأخرى، مقيما معها تشابكات وتفريعات تَؤول إلى إبداع مشترك.

يستوجب تشييد المفهوم في الفكر الفلسفي وجودَ مسطحٍ، هو مسطح المحايثة، وهو ما يخالف كل التمثلات التي تعتبر الفلسفة ممارسة ترنسندنتالية. ويمكن أن نفهم هذا المنحى الجديد للممارسة الفلسفية في كونها تتجه نحو شأن جديد، شأن آخر، هو السديم أو الكاوس. وهذا السديم كما تراه الفلسفة ليس "لا نظاما" أو "فوضى"، وإنما هو فتح متدفق

1- G. Deleuze, F, Guattari, *Qu'est ce que la philosophie*, op. cit., p.26.
2- ibidem
3- ibiem.
4- Ibid, p.26.

للفكر، فتح يتطابق مع غياب "القِوامة" consistance، وهذا ما يفيد أن الفكر لا ينجح في توليف كل المفاهيم التي يشكلها في كلية واحدة.

على ضوء هذه الاعتبارات، تكون الفلسفة وفق منظور دولوز تجريبا جذرياempirisme radical[1]. والنتيجة الأولى لهذا الاعتبار هي أن الفلسفة لا يمكن أن تكون صاحبة تدليل ذاتي auto-justificatrice، لأنها تقوم على شيء لا يخص الفلسفة بقدر ما أنه يخص شيئا آخر يتصنف في خانة "الماقبل فلسفة". وبالتدقيق، فلأن مسطح المحايثة هو قبل فلسفي، ولا يعمل مسبقا مع المفاهيم، فإنه يتضمن نوعا من التجريب الغريب، وخطه يجري نحو طرق متعددة.

ولفهم العلاقة بين المفهوم ومسطح المحايثة، نقتبس النص التالي من كتاب **ما هي الفلسفة؟**:

" إن المفاهيم هي الأرخبيل أو الهيكل، عمود فقري بدلا من القحف crane، في حين إن المسطح هو التنفس الذي يغمر هذه المعزولات. المفاهيم هي مساحات أو أحجام مطلقة، مشوهة أو متجزئة، بينما المسطح هو المطلق اللامحدود، لا شكل، لا مساحة ولا حجم، ولكنه هو دائما كسري fractal. المفاهيم هي توليفات ملموسة مثل هيئات آلة ما، لكن المسطح هو الآلة المجردة حيث تكون فيها الأجزاء هي التوليفات. المفاهيم أحداث، بينما المسطح هو أفق الأحداث، المستودع أو استبقاء للأحداث المفاهيمية الخالصة(...). المفاهيم ترصف، تشغل أو تعمر المسطح قطعة قطعة، بينما المسطح نفسه هو الوسط الذي لا ينقسم، حيث تتوزع المفاهيم دون أن تلغي وحدته واستمراريته(...) والمفاهيم ذاتها هي المناطق الوحيدة للمسطح، ولكن المسطح هو الوحيد الممسك بالمفاهيم. ليس للمسطح مناطق أخرى غير القبائل التي تسكنه وتتنقل فيه. إن المسطح هو الذي يؤَمن

[1]- G. Deleuze, F, Guattari, *Qu'est ce que la philosophie*, op. cit., p. 49.

وصل المفاهيم، بواسطة ترابطات دائمة النمو، والمفاهيم هي التي تؤَمن إعمار المسطح فوق تَقَوس courbure متجدد باستمرار، متغير باستمرار"[1].

نستخلص من هذا النص أن صناعة المفاهيم وابتكارها تقتضي فلسفيا وجود أرضية خصبة ينبت فيها الفكر وينشأ، وهذا ما يسميه دولوز ببساطَ أو مسطحَ المحايثة. ويمكن أن نحدده بأنه "الفُرش الذي يمده الفكر على صفحة الكاووس أو الغمر، ليجعل ذاته ممكنا كفكر، وبهذا فهو المستند القبلي للفكر، أي المسلم به غير الفلسفي للفلسفة، أو ما يفترض الفكر الفلسفي الاستناد إليه لتأسيس ذاته"[2]. وما يميز هذا البِساط وفق تعبير الباحث عادل حدجامي هو أنه "لا ثبات فيه ولا استقرار، هو صيرورة ومجال لحركات وسرعات لا متناهية تجوبه من أقصاه إلى أقصاه في لمحة البصر، اتجاهاته مطلقة لا ترتبط بمرجعية الذات، هو سائل متلاطم لجي لا يهدأ لا يكف عن الانتساج كأنه مكوكة عظيمة ذاهبة آيبة لحظيا"[3]. إن ما يميز هذا البساط أيضا هو أنه يشتغل ويعمل بشكل مخالف للأنساق الميتافيزيقية المكرسة لمبادئ المركز والأصل والثبات والتراتبية. بساط المحايثة على خلاف ذلك يحتضن الأحداث ويقبل التغير وينفتح على ما تجود به الصدفة والعرضية من تلاقي وصيرورات دائمة، إنه تثبيت وتشريع لفلسفة الأرض وتجاوز لفلسفة السماء.

لا يستقيم التفكير الفلسفي بمجرد خلق مفاهيم وتفريش مسطح أو بساط تُبث فيه وتنبت، وإنما يستدعي أيضا وجود شخصيات مفهومية، تفكر في الفلاسفة ومن خلالهم، ويبدعون هم المفاهيمَ من خلالها. فلا يكفي وجود فيلسوف ليبدع مفهوما ما وإنما الإبداع يستدعي وسائط هي الشخصيات المفهومية. وما يميز هذه الكائنات أنها متعددة ومتكثرة، وقابلة للتوالد والتناسل، ولها ملامح وسمات قابلة للتصنيف، منها الخبيث والطيب،

[1]- G. Deleuze, F, Guattari, *Qu'est ce que la philosophie*, op. cit., p. 39.

[2]- عادل حدجامي، **فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف**، الطبعة 1 (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 2012) ص.151.

[3]- الحسين سحبان، "ما الفلسفة" ضمن المؤلف الجماعي **سياسات الرغبة**، (بيروت: دار الفارابي، الطبعة الأولى، 2011)، ص.126.

الممقوت والمحبوب، اللطيف والمنفر. ويعتبر نيتشه من منظور دولوز من أهم الفلاسفة الذين تعاملوا مع الشخصيات المفهومية بقدر كبير، سواء كانت هذه الشخصيات "ودودة مستحبة (ديونيزوس زرادشت) أو مرفوضة منفرة (المسيح، الكاهن، الأفراد المتفوقون، وسقراط نفسه حين غدا مستكبرا)"[1]. ولن تكون شخصية ما مفهومية إلا بقدرتها على التعبير بضمير أنا، فتقول على سبيل المثال: "أنا أفكر كالأبله، وابتغي كأني زرادشت، أرقص كأني ديونيزوس، أرغب كعاشق"[2].

2) ***مقومات التفكير العلمي:***

إذا كانت الفلسفة تعمل بواسطة مسطح المحايثة فإن العلم يعمل بواسطة مسطح الدالة (المعلم العلمي)، وإذا كان مسطح المحايثة يقطع السديم وينتقي حركات الفكر اللامتناهية ويمتلئ بالمفاهيم، فإن للعلم طريقة أخرى لمواجهة السديم، وهي طريقة معاكسة تقريبا. إنه يتخلى عن اللامتناهي وعن السرعة اللامتناهية ليكتسب مرجعا قادرا على تفعيل وتحيين الفوضى. العلم مبحث فكري يعمل عن طريق مراجع ودوال. ففي تعاطيه مع القضايا الرياضية أو الفيزيائية أو البيولوجية فإن ذلك التعاطي يتم عبر إسناد تلك القضايا إلى إحداثية ما. ومن هنا فإن أدوات العلم هي الدوال les fonctions. والعلوم تفكر عبر الدوال. فالصورة التي يبنيها العلم عن الواقع أو عن الطبيعة أو عن قطعة السديم التي يحيلها إلى مشكلات أو كميات تُصاغ في شكل قوانين. ومثل هذه الصورة تعتبر تثبيتا لهذا السديم نظرا لصيرورته الدائمة ولحركته اللامتناهية. ويسوق دولوز في هذا الصدد أمثلة متنوعة من الفيزياء المعاصرة ومن الرياضيات القديمة والحديثة ومن البيولوجيا. وجميع هذه النماذج العلمية تلتقي في مسألة عامة هي أن العلم ينبني دائما على إحداثية ما، ومرجعية ما ثابتة أو متغيرة، فعلية أو افتراضية. وغاية العلم

---

[1]- G. Deleuze, F, Guattari, *Qu'est ce que la philosophie ?*, op. cit., p.63
[2]- ibidem

هي الفهم، والتفسير وإنتاج فضاء أو مخطط ينقذ العالم من الفوضى ومن اللامعنى، أي أن وظيفة العلم هي تشييد القوانين.

3) مقومات التفكير الفني:

في محاضرة له بعنوان **ما العمل الإبداعي؟**[1] يُورد دولوز مجموعة من الأفكار التي تكشف بجلاء وعمق عن التصور الذي يفهم به الفن ويقومه. يرفض دولوز اعتبار الفن تواصلا. يقول دولوز: "ليست ثمة علاقة بين الفن والتواصل. ليس للفن أي شأن مع التواصل. ليس العمل الفني تواصلا، ولا وسيلة تواصل. لا شيء يربط العمل الفني بالتواصل. ولا يتضمن أية معلومة"[2]. فالتواصل فعل نظامي في حين يتصل العمل الفني بفعل المقاومة لكل ما هو تنظيمي ونظامي. وهنا يحيل دولوز على فكرة لمالرو Malraux. يقول مالرو: "الفن هو الشيء الوحيد الذي يقاوم الموت"[3]. إن الفن هو الذي يقاوم، وهذه المقاومة تشترك فيها مختلف الإنتاجات الفنية: الموسيقى، السينما، المسرح و الأدب. وكل فعل مقاومة هو سعي لتجاوز مقتضيات الحاضر والاندفاع نحو الآتي، القادم، الشعب الآخر.

إذا كانت الفلسفة تعمل من خلال المفهوم، وإذا كان العلم يعمل من خلال الدالة la fonction، فإن الفن يتحدد في كونه إحساسا، وما يميز الإحساس الفني هو خصوصيته وتفرده. إنه ليس إدراكا أو انفعالا متصلا بالذاتي والشخصي والخاص، وإنما هو إحساس يتم اقتلاعه من مرجعه الذاتي والشخصي ليتم تسطيره في عمل فني، محققا بذلك وجودا خاصا ومستقلا. وحين يتحدث دولوز عن الإحساس الفني فهو يقصد بالتدقيق

---

[1]- G. Deleuze, «Qu’est ce que l’acte de création?», in *Deux régimes de fous*, (Pari: Minuit, 2003), p.291.
[2]- Ibid, p. 300.
[3]- Ibid, p. 301.

مستويين جماليين هما المُدرك le percept والإحساس l'affect[1]. يعلق المُدرك بعملية الإدراك الحسي للعمل الفني، على أساس أن الفن في الأصل هو مخاطبة للحواس أي مرتبط بالمواد المشكلة حسيا. أما الإحساس فيخص المعنى الوجداني الذي يحاول الفنان أن ينقله لنا عبر مواده. والمستويان ملتصقان معا بحيث ينزح كل منهما نحو الآخر. فكيف يفهم دولوز طبيعة كل مستوى، وطبيعة العلاقة الجمالية بينهما؟. وكيف يتجسدان في العمل الفني؟.

بداية، وجبت الإشارة إلى أن دولوز ينص على ضرورة اجتراح المفهومين بعناية حفظا لهما من الالتباس والاختلاط مع الدلالات التي يحيل عليها مفهوما الإدراك والانفعال perception et affection. فليست "المدركات الفنية إدراكات، فهي مستقلة عن حالة الذين يعانونها، والمؤثرات الفنية لم تعد أحاسيس أو مشاعر، فهي تتعدى قوة الأشخاص الذين تعْبر بهم. فالإحساسات والمدركات هي كائنات تحمل قيمتها في ذاتها وتتعدى أي معيش"[2]. وداخل هذا السياق يحدد دولوز المُدركات الفنية بأنها "جماعات الادراكات أو الإحساسات التي تُبقي حيا الذي يختبرها"[3]، ويحدد الإحساسات بأنها "صيرورات تغمر الذي يعبر من خلالها، تخترق قوات الذي يعبر من خلالها"[4]. ومن هنا فإن الفن يقتلع المدرك الفني من الادراكات والإحساس من الانفعالات. وفي الحالتين معا، يعطي الفن "ديمومة durée أو أبدية لمركب الإحساسات هذا"[5]. وما يميز هذا المركب كإبداع خاص بالفن هو "استقلاليته الجذرية عن الذي يغمره. فمادلين بروست، من أجل أخذ مثال، ليست تجربة ذاتية. فالأدب، بصفة عامة، لا تعنيه سيكولوجية الأفراد، إنه شأن

---

[1]- يتعلق الأمر هنا بمفهومين أساسيين في المتن الجمالي الدولوزي. وهما من المفاهيم العصية عن النقل الى اللغة العربية. يترجمهما مطاع الصفدي بالمؤثر الإدراكي والمؤثر الانفعالي (يستخدم هذين الاصطلاحين في الترجمة التي خص بها كتاب دولوز الموسوم ب **ما الفلسفة؟**). أما الباحث لمغربي عادل حدجامي فنجده في كتابه **فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف** يعبر عنpercept بالمُدرك الفني (الصفحة152)، ويعبر عن l'affectبالإحساس (الصفحة (163). وهما الاستعمالان اللذان سأعتمدهما في فصول هذا البحث.

[2]- G. Deleuze, F, Guattari, *Qu'est ce que la philosophie*, op. cit., p

[3]- G.Deleuze , «I comm resistence» in *L'Abécédaire*, op, cit.

[4]- ibidem

[5]- Ibidem

كوني"[1]. يقول دولوز في هذا الصدد: " سوف يبتسم الشاب فوق القماش la toile يقدر ما يدوم. والدم ينبض تحت بشرة وجه هذه المرأة، والريح تحرك غصنا، ومجموعة من الرجال تستعد للرحيل. في رواية ما أو فيلم ما، يتوقف الشاب عن الابتسام، لكن لنا أن نُعيده للابتسام ثانية إن نحن رجعنا به إلى تلك الصفحة أو تلك اللحظة"[2].

ومن هنا فإن العمل الفني يتحدد في المتن الدولوزي في كونه إحساسا[3]، ويتحدد الفن كمقاولة إنتاج وإبداع. فمن جهة أولى ينتج الفن إحساست affects، وهي "بالتدقيق هذه الصيرورات اللا إنسانية للإنسان"[4]، ومن جهة ثانية ينتج مدركات الفنية percepts التي هي "المشاهد اللا إنسانية للطبيعة"[5].

نفهم من هذا التحديد أن الفن لا يعمل من خلال مسطح المحايثة أو مسطح الدالة، وإنما هو يعمل من خلال مسطح خاص به يسميه دولوز مسطح التركيب plan de composition. وفي خضم هذا المسطح تحقق المُدركات والإحساسات قواما وممانعة يؤهلانها لوقف تبعيتها للمبدع أو الجمهور، فتصبح آثارا مستقلة بذاتها وهادفة لمقاومة مختلف أشكال التواطؤ التي يمكن أن يتقاسمها المبدع والجمهور، والمتمثلة أساسا في اقتسام "نفس الآراء، نفس نقط الإحداثيات السيكولوجية، السوسيولوجية أو الجغرافية"[6].

وبصيغة أخرى، يتجسد الفن في طاقة من المُدركات والإحساسات التي يتم اقتطاعها من السديم فتُمنح قواما في شكل آثار فنية مستقلة عن كل ذات ومنفصلة عن كل شرط إنساني، زماني ومكاني. والعلاقة بين الإحساس والمدرك الفنيين مشمولة بالتداخل والتكامل، فلا معنى لأحدهما في غياب الآخر. ففي العمل الفني، المدرَك الفني هو إحساس

---

[1]- G. Morana, E. Oudin, *L'art de Platon a Deleuze* (Paris : Editions Eyrolles, 2010) p. 177.
[2]- G. Deleuze, F, Guattari, *Qu'est ce que la philosophie*, op. cit., p .154.
[3]- G. Deleuze, *Francis Bacon, logique de la sensation*, (Paris: édition Seuil, 2002).
[4]- G. Deleuze, F, Guattari, *Qu'est ce que la philosophie*, op. cit., p .160.
[5]- ibidem
[6]- Charles Bolduc, *Rôle de l'expérience dans la pratique philosophique de Gilles Deleuze* (Thèse soutenue a la faculté de Philosophie, Université Laval, Québec, 2013) p. 138. (je souligne).

مثلما أن الإحساس هو مدرَك فني. فالإحساس لا يوجد من دون مُدرَك فني الذي فيه ينحبس ويتحقق، ومن جهته المدرَك الفني حين يكون مجردا من الإحساس يكون مجرد صورة وكليشية[1].

ومن المحددات الأخرى التي يعين بها دولوز الفن الأثر monument[2]. وهذا الأثر هو ما يتيح إمكانية حفظ مختلف الإحساسات والتأثرات في استقلال تام عن الشروط التي كانت وراء حدوثها في المقام الأول. وهذا البعد الأثري في العمل الفني يتم من خلال الأشكال الاستيطيقية والتي بموجبها "يبدع الفن النهائيَ الذي يعطي ثانية اللانهائي"[3]، والتي بموجبها أيضا لا نكون في العالم بقدر ما أننا "نصير مع العالم، نصير متأملين فيه"[4] .إن للفظتي الإحساس والأثر اتصالا متينا، فهما بمثابة كلمات-مفاتيح تسعفنا في ملامسة بعض جوانب التفكير الجمالي لدى هذا الفيلسوف. ومن هنا، نشير إلى أن الغاية الكبرى للفن هي اقتلاع كتل من الإحساسات، من الكاوس والصدفة واللانهائي، قصد إبداع تركيبات من الإحساسات يسميها دولوز بالأثر monument. والأثر في هذا السياق ليس هو ما يؤطره الماضي وما يتركه هذا الماضي، بل إنه مجموع أو كتلة من الإحساسات الحاضرة. وهذه الإحساسات الحاضرة هي التي تمنح الحدث قواما وتشكلا. وعليه، فليس فعل الأثر ذاكرةً ولكن هو نوع من النسج الخيالي fabulation. وبموجب ذلك، فإن الناس لا يكتبون ولا يبدعون من خلال ذكريات الطفولة، ولكن هم يكتبون ويبدعون من خلال كتل الطفولة التي هي الصيرورات- الأطفال اللصيقة بالحاضر[5].

وعلى هذا الاساس، فإن من أهم ما يتقوم به مركب الإحساس، هو أن تحققه تُجَسده مجموعة من الأفعال الجمالية ذات الطابع الأثري، ومن أهمها: الاهتزاز

---

[1]- Ismail nouri, *Esthétique nomade : la ligne, Deleuze et Klee* (these soutenu a Paris 8, 2010). 141. (je souligne).

[2]- G. Deleuze, F, Guattari, *Qu'est ce que la philosophie*, op. cit., p. 158.

[3]- Ibid, p. 186.

[4]- ibid., p. 160.

[5]- G. Deleuze, F, Guattari, *Qu'est ce que la philosophie*, op. cit., p.158. (je souligne).

la vibration، الضم أو الاتحاد الجسدي étreinte ou corps à corps، الانكماش le retrait، الانقسام division، التمطط distension. فالشكل الأثري الأول يطبع الإحساس البسيط، من خصائصه أنه دائم و مركب، يرتفع وينخفض، يتضمن اختلافا تكوينيا للمستوى، يتبع وترا غير مرئي ذي طابع عصبي أكثر مما هو دماغي. والشكل الثاني يحدث حينما يصدي إحساس ما في إحساس آخر فيحصل عن ذلك اتحاد الجسمين، ويغدو الإحساس مجرد طاقات. أما الشكل الثالث، فيتعلق بآثار تحدث حينما يرتخي الإحساسان، يتباعدان، ولا يتحدان ثانية إلا من خلال الضوء والهواء والفراغ، هذه العناصر التي تتدفق بينهما فتشكل بمعيتهما ما يشبه زاوية كثيفة وخفيفة تمتد إلى مختلف الاتجاهات وتؤلف كلية متوحدة لا تحتاج إلى دعامة خارجية[1].

يتحدد موضوع الفن وأسلوب عمله، إذن، في الإحساس. "نحن نرسم، ننحت، نركب، نكتب بأحاسيسنا"[2]. والمسطح الملائم لهكذا إبداع هو التركيب. ومن ملامح هذا التركيب، إنه "لحظة انسياق، لحظة جنون، حدث"[3]. والبعد العملي في التركيب، يكمن في تركيب الألوان أو الأصوات أو الكلمات أو تشكيل المادة عبر أخلاط ما. والعملية الفنية بهذا المعنى هي "الالتحاق بالحي وبالحياة، ترك الميت منها والجامد والتخلي عن القذر وعن الحثالة"[4].

إن العمل الفني يجب أن ينتظم داخل سيرورة تحفظ له استقلاليته عن مبدعه، فالحركة الداخلية للعمل الفني هي التي تؤسس موقعها بنفسها وتتشكل هويتها داخل مكونات الإحساس الذي تخترقه. ينتج الفنان العمل الفني ويفعله ولكن في نفس الوقت العمل الفني يفعل نفسه ويفعل الفنان، ذلك أن "ما يحفظ الشيء أو العمل الفني هو كتلة

---

[1]- ibid., p. 161(je souligne).
[2]- Ibid, p. 156.
[3]- خميس بوعلي، **جيل دولوز، صورة الفيلسوف**، الطبعة الأولى (لبنان: منشورات ضفاف،2014) ص. 295.
[4]- خميس بوعلي، **جيل دولوز، صورة الفيلسوف** (لبنان: منشورات ضفاف،2014) ص 295.

الإحساسات[1]. وباختصار يمكن القول إن العمل الفني هو كيان من الإحساسات وليس غير هذا. ولكن هو أنا آخر. إن هذا الأنا ليس هو "الأنا أعي" الذي طالما كرسته التوجهات الفلسفية، بل انه أيضا "أنا أحس". والإحساس هنا ليس أقل دماغا من المفهوم[2].

هكذا فإن دولوز ينخرط في بينية interstice يتفاعل فيها الفن تبعا لتصورات متعددة، تتراوح بين ما هو بيولوجي، سيكولوجي ومادي. والعمل الفني الحق هو الذي يقيم في الحدود والأوساط التي تفصل بين هذه التصورات، وفي مثل هذه البينية تكون الذات الإنسانية نفسها إحساسا، وتكون في عمقها كيانا، وهذا الكيان ليس فقط جسما أو لحما كما يظنه الفينمنولوجيون، ولكن هو أيضا قوات وصيرورات. يقول دولوز في هذا الصدد: "إن القوات اللاانسانية للكوسموس والصيرورات اللاانسانية للإنسان والتفاعلات المتعددة لهذين البعدين في اللغة والكلمة يشكلان مأوى ومسطح تنظيم صناعات الإنسان وإبداعاته. علاوة على هذا، إن قواتِ الكوسموس تعطي مدركاتٍ وصيروراتُ الإنسان تعطي إحساساتٍ. وفي هذا المنحى يكون الجسد في نهاية المطاف "كاشفا يختفي في ما يكتشفه"[3]. وما يكشفه الجسم هو ما يسميه دولوز كتلة الإحساسات. على هذا الأساس، يكون دولوز منتقدا للفهم الفينمنولوجي الذي ينتج تصورا ضيقا عن الجسم. فالفينمونولجيا وفق منظور دولوز لن تكون صالحة إلا إذا أصبحت فينمنولوجيا الفن، إذ الفن هو المقوم الحيوي الذي يجب أن تستحضره وهي تقارب وتدرس مواضيعها الأساسية المتمثلة في الوجود، الزمن، الجسد، المكان والإحساس[4].

ومما يتقوم به أيضا الحقل الفني هو المعطى الطبيعي والبعد الحيواني. في هذا السياق، تؤكد الباحثة آن سوفنيارك على فكرة مركزية تفيد أن الفن كما يقاربه دولوز لا

---

[1]- Ibid
[2]- G. Deleuze, F, Guattari, *Qu’est ce que la philosophie*, op. cit., pp. 199-200. (je souligne).
[3]- G. Deleuze, F, Guattari, *Qu’est ce que la philosophie*, op. cit., p.173.
[4]- Ibid, pp. 168-169. (je souligne).

يُتفكر فيه في علاقته بالشكل أو الحس الجمالي أو حتى الحياة وفقط، ولكن يجب التفكر فيه وتدبره من خلال استحضار علاقته مع الحيوانية والوسط المعيش[1].

وعلى هذا الأساس، فإن نصوص دولوز لا تكف عن استحضار نماذج من الحيوانات، الحشرات والطيور التي لها أنساق جمالية وصيرورات متعددة. وتعتبر التجربة الجمالية والإبداعية التي تبين عنها بعض فصائل طيور الغابات الاسترالية الممطرة (Le Scenopoïetes dentirostris) خير مثال على هذا الاعتبار الجمالي الحيواني[2]. ويتمثل العمل الإبداعي لهذا العصفور في كونه "يُسقط من الشجرة الأوراق التي قطعها كل صباح، ويقلبها لكي يتعارض وجهها الداخلي الأكثر شحوبا مع الأرض، وهو بذلك يبني نوعا من المسرح كعلامة خاصة به، ولا يغرد إلا وهو في الأعلى، فوق عارشة أو غصن، أغنية معقدة مركبة من أنغامه الخاصة ونغمات عصافير أخرى، يقوم بتقليدها خلال الفواصل، إنه طائر مبدع و فنان بحق"[3].

من خلال هذا النموذج الممثل للحيوان–الفنان، يكون دولوز قد نزع الفن من إطار الخصوصيات الإنسانية. فالحيوان هو بالقوة فنان. والفنان يسلك في عمله الإبداعي سيرورة بدأتها وجربتها من قبْل الحيواناتُ التي تخط وتسطر مجالا ثم تخلق فيه خطوط انفلات، وترحال وهِجرات.

إن هذه المقاربة النوعية التي تقر بعدم وجود خصوصية إنسانية يتعين لصقها بالفن، تفيد في أبعادها الفلسفية أن الوعي ليس شرطا من شروط الممارسة والتجريب الفني. ولعل هذا ما يفتح إمكانيات للبحث عن الارتباطات الممكنة التي يمكن أن تَرِد بين الإنسان والحيوان باعتبارهما نمطين وكيانين طالما أقام الفلاسفة بينهما تمييزا وحدودا. لا

[1]- Anne Sauvagnargues, «Deleuze. De l'animal à l'art» in *La philosophie de Deleuze* (Paris, PUF, 2004) p. 120-226.
[2]- ibidem.
[3]- ibidem

يهتم دولوز بموضوع الحيوان باعتباره نوعا محكوما ومهيمنا عليه، أو ككائن قاصر مقارنة مع من يعتبر راشدا ومهيمنا وهو الإنسان، كلا. إنه يهتم بالحيوان كظاهرة غير قياسية anomal، كظاهرة حاشية، كصيرورة تسمح للإنسانية بالتفكر في الثقافة ككثرة والحياة كتعدد للمسالك والايتوسات ethos[1]. وبصيغة أخرى، يتحدد الحيوان كقوة ترحال، وليس كشكل كينونة معطاة"[2].

إن الوسط المعيش للحيوان هو المجال الذي تتخلله مجموعة من الأفعال والأنشطة من قبيل: الإقامة، الملاءمة، الهجرة، الخروج والعودة. وهذه هي نفس الأفعال والأنشطة التي تشكل مقومات العمل الفني. إن العمل الذي يتم انجازه على حامل مادي من أجل اقتطاع أحاسيس وتثبيتها على هذا الحامل هو الرابط بين الحيوان والإنسان. والمجال يثبت مفعول الفن، بالمعنى الذي بموجبه يكون "فعل التوطين se territorialiser ترحيلا للمواد والكيفيات في صيرورة- تعبيرية التي من دونها لا يقتلع المجال من المحيط"[3].

المطلب الثاني: العلاقات/اللقاءات بين الفلسفة والعلم والفن

1) الوحدة واللاتجانس

إن الفكر كما ورد سابقا وحدةٌ تشتغل داخل حقول العلم والفلسفة والفن. والفكرة قد تكون علمية، فلسفية أو فنية. وليس الفكر بأي شكل من الأشكال ملكا خاصا للفلسفة وحيازة لها. يجب أن نفهم هذه الوحدة بأنها ليست انغلاقا أو نزعة متمركزة، ولكن هي وحدة منفتحة على التعدد، الاختلاف والتلاقي. إن ثمة نوعا من الارتباط بين الفلسفة والعلم والفن، ارتباط يمكن من خلق "اتصالات-تنقلات بين المفاهيم الفلسفية، الدوال

---

[1]- Anne Sauvagnargues, «Deleuze. De l'animal à l'art» in *La philosophie de Deleuze,* op. cit. p.123.
[2]- ibid., p.202.
[3]- G. Deleuze, *Mille plateaux* , op. cit., p. 388.

العلمية والمدركات والإحساسات الجمالية"[1]. وفي هذا الصدد، فالتفكير هو فعل جري ووثب واكتشاف للبينياتinterstices التي تنتشط في مفترق- ملتقى الحقول الثلاثة بمعية مسطحاتها، وغاية التفكير بالأساس هي البحث عن ممكنات لإعادة الربط بين هذه المجالات. إن السعي نحو تحقيق هذا الفتح-الوصل، يجعل الفيلسوف والعالم والأديب والفنان قائمين لمهمة جوهرية هي النظر، فعل النظر، بمعنى قائمين للمهمة التي تلزمهم باعتبارهما نظارا des voyants. إنهم يبصرون المُدركات في نهاية المُطاق والمفاهيم في نهاية اللامفكر فيه[2]. بهذا، يكون عمل الفيلسوف هو جعل اللامفكَر مفكرا فيه، ويكون عمل التشكيلي هو جعل القدرات غير المرئية مرئية، وعمل الموسيقي هو جعل قوى الكوسموس مسموعة. إن هذه القدرات أو القوات التي لا يكف دولوز عن مدارستها، هي شدات الحياة، شدات تكسر باستمرار أولئك الذين تمر عبرهم[3]، والفن في جوهره هو شدة الحياة بامتياز[4].

ينتج عن اختلاف الحقول الفكرية في أشكال مسطحاتها اختلاف في أنواع الفكر التي يقودها كل حقل. الفلسفة تخلق المفاهيم، العلم ينشئ الدوال، أما الفن فيخلق كتلة إحساسات. وكل هذا وذلك، ليس بهدف تأنيس الكاوس واللانهائي والصيرورات المتصلة به، ولكن لهدف آخر هو التمكن من إدراج المفاهيم، الإحساسات- الرؤى، أو التنسيقات- الدوال في الكاوس. وبهذا يكون العلم والفلسفة والفن حقولا ثلاثة ساعية لكشف حقيقة

---

[1]- A. Kamal, «Gilles Deleuze, une pensée de l’interstitiel» article électronique publié le 30 mars 2014, https://abhaths.blogspot.com/2014/03/gilles-deleuze-une-pensee-de.html

[2]- G. Deleuze, «L comme littérature» in *L’Abécédaire*, avec Claire Parnet et Pierre-Henri Bouan, document audiovisuel, 1996.

[3]- هنا يتحدث دولوز عن صحة الفلاسفة والكتاب والفنانين ويصفها بالصحة الصغيرة والهشة وذلك بحكم ما يخترقها من صيرورات غريبة، وبحكم شدة الرؤى والسماعات الذي يستطيعون ولوجها وبلوغها.

[4]- في هذا الصدد يقيم دولوز علاقة متينة بين الفن والحياة، ويحدد مهمة الأول في تحرير الثانية من القيود التي تأسرها باسم الأخلاق والثقافة والتنظيمات العضوية والسياسية. يقول: " الفن هو إطلاق للحياة وتحرير لقدرة الحياة". انظر:

G. Deleuze, «R comme résistance» in *L’Abécédaire*, op. cit

الفكر في تعارض مع ما يتصل بالعالم من خواء ولانهائية وصدفة." إن تأكيد الصدفة، وجعل الصدفة مشروع تأكيد، وحده الفكر يقدر عليه"[1].

يؤكد دولوز، أكثر من مرة، وفي سياقات مختلفة، على أنه لا يمكن الحديث عن مسطح خالص، وعليه فليست ثمة مفاهيم خاصة ولا دوال خاصة ولا كتلة إحساسات خاصة. إن هذا الوضع يسميه دولوز باللاتجانس hétérogenèse. إن الأشكال الثلاثة للفكر تدخل جميعها في علاقة تقطيع وتحديد عكسي، بشكل يمكن من خلق أرضية للتواصلات والترابطات بين المسطحات. وتصل ذروة هذا الوصل حين "يصير الإحساسُ نفسُه إحساسَ المفهوم أو الدالة، ويصير المفهومُ مفهومَ الدالة أو الإحساس، وتصير الدالةُ وظيفةَ الإحساس والمفهوم. ولا أحد من العناصر له أن يظهر من دون أن يستدعي مجيئ العناصر الأخرى. إن كل عنصر هو متشَكل على مسطح يستدعي بقية العناصر غير المتجانسة التي هي قيد التشكل بدورها في مسطحات أخرى. وعليه يتعين النظر الى الفكر كلاتجانس[2].

لم يسع دولوز في مشروعه الفلسفي إلى توحيد الحقول المعرفية وتذويب الحدود بينها، ولم يسع أيضا إلى تركيبها في مسطح واحد. إن الهاجسَ الملحاحَ في نظره لا يعني إقامةَ وحدة "لا أحد يرغب فيها"[3]، وإنما يعني في العمق الحرص على حفظ خصوصية كل مبحث من حيث وظائفه وحوامله.

تتلاقى الحقول الفكرية وتتداخل تبعا لتمدد المشاكل التي تلامسها. "فالفلسفة والفن والسينما تدخل في علاقات أصداء وعلاقات تبادل، لكن في كل مرة، لأسباب داخلية. إنه تبعا لتقدمها يكون بعضها يقارع البعض الآخر. وفي هذا الاتجاه، يجب جيدا اعتبار

1- G. Deleuze, *Logique du sens* (Paris: Minuit, 1969) p.76.
2- Deleuze, F, Guattari, *Qu'est ce que la philosophie*, op. cit., pp.187-188.
3- G, Deleuze, *Pourparlers*, op, cit., p. 45.

الفلسفة والفن والعلم كأنواع من الخطوط اللحنية الغريبة فيما بينها والتي لا تكف عن التداخل"[1].

2) *التقاطعات وأبعادها:*

يكشف دولوز عن وجود تداخلات، أو لنقل تقاطعات بين المسطحات الثلاثة: المحايثة والتنسيق والتركيب التي تخص على التوالي الفلسفة والعلم والفن. ويحصر هذه التقاطعات في ثلاثة مستويات هي: التقاطعات الخارجية interférences extrinsèques، التقاطعات الداخلية interférences intrinsèques، والتقاطعات غير القابلة للتعيين interférences illocalisables[2].

تتحدد حالة **التقاطعات الخارجية** حينما يلازم كل حقل فكري المسطحَ الخاص به، ويكتفي باستخدام عناصره وإمكاناته الخاصة. إن هذا النوع من التقاطع يظهر حينما يحاول فيلسوف ما إبداع مفهوم يخص الإحساس أو الدالة. أو حينما يحاول عالِم ما خلق دوال للإحساسات في نظريات الألوان والأصوات، وأيضا حينما يعمل الفنان من جهته على إبداع إحساسات خالصة للمفاهيم والدوال، كما هو الأمر في أنواع الفن التجريدي عند كليي Klee"[3].

أما النوع الثاني من التداخلات الموسومة **بالداخلية** فهي بمثابة انزلاقات لمسطح ما في مسطح آخر. المفاهيم تنزلق ضمن الدوال أو ضمن الإحساسات أو ضمن الأنواع الفنية. إن "هذه الانزلاقات جد حاذقة، مثل انزلاق زرادشتا في فلسفة نيتشه أو انزلاق اغيتور Igutur في شعر مالارمي، وبهذا تجد نفسها فوق مسطحات صعبة الوصف"[4].

---

[1]- G, Deleuze, *Pourparlers*, op, cit., p. 170.
[2]- G. Deleuze, F, Guattari, *Qu'est ce que la philosophie*, op. cit., p.205.
[3]- A. Kamal, «Gilles Deleuze, une pensée de l'interstitiel » article électronique publié le 30 mars 2014, https://abhaths.blogspot.com/2014/03/gilles-deleuze-une-pensee-de.ht0ml
[4]- G. Deleuze, F, Guattari, *Qu'est ce que la philosophie*, op. cit., p.205.

أما المستوى الثالث من التقاطعات فيتعلق ب"**التقاطعات غير القابلة للتعيين**"[1] **أو التحديد** interférences illoccalisables، أي تقاطعات يصعب تحديد مكانها وموضعتها. إنها تقاطعات تخص الفكر اللا مفكر فيه، الفكر السلبي، ويعني الفكر الذي يرقد في لا وعي كل من الفلسفة والعلم والفن، إذ إن كل واحد من هذه الحقول المعرفية يدخل في علاقة مع آخَره، وآخَر الفكر شرط نموه. "فالفلسفة تحتاج إلى لا فلسفة تفهمها، تحتاج إلى فهم لا فلسفي، كما يحتاج الفن إلى لا فن، والعلم إلى لا علم"[2]. ومن هنا، تصير المفاهيم، الإحساسات والدوال غير قابلة للحسم indécidables، وفي نفس الوقت تصير الفلسفة والعلم والفن غير قابلين للتمايز indiscernables، كما لو كانوا يتقاسمون نفس الظل المرافق لهم"[3]. إن هذا اللاتجانس الواسم للحقول الثلاثة ومسطحاتها، هو ما يسمح بإبداع الأنساق وفق دالة منفتحة على الأنساق الاخرى. إن الواحد في نظر دولوز لا ينفي في أي حال من الأحوال المتعدد. وإن تجاور الحقول الفكرية وتماس المسطحات ومنتوجاتها يجعل السيرورات البينية للتفردات والاختلافات ممكنة.

يعتبر هذا التشابك والتداخل بين المجالات الفكرية ومسطحاتها في تصور دولوز الضامن لفكر أصيل وحقيقي، ولفكر لا يكتمل إلا في الحواشي والخوارج، كما أن الإبداع لا يجد ضالته إلا في حدود ما يفصل بين الفكر واللافكر[4].

إن تفطن دولوز المتمثل في ايلائه اعتبارا كبيرا لهذه الروافد المقابلة والعكسية المنطوية تحت تنظيم " اللا"، (اللافلسفة، اللاعلم، اللافن)، دفعه لسن سياسة فلسفية تروم المصالحة مع هذا الآخر المقصي والمنفي من دائرة الفكر في الدراسات الفلسفية الكلاسيكية. ويتمثل المدخل الحيوي لتفعيل هذه المصالحة في استراتيجية "النسق-الآلة"،

1- ibidem
2- ibid., pp.205-206.
3- ibid., p.206.
4- G. Deleuze, «A comme Animal», in *L'Abécédaire*, avec Claire Parnet et Pierre-Henri Bouan, document audiovisuel, 1996.

التي على ضوئها ستتم إعادة إدماج "اللامفكر"، "اللامتحسس"، اللامتخيل"، "اللامتعقل". وتمثل هذه الروافد المسترجعة لحضن الفكر الإنساني مختلف الأشكال والتعابير والقوات التي تَعْبُر عبر الإنسان وتنمر من خلاله من دون أن تكون لهذا الإنسان المقدرة الكافية للإمساك بها.

إن الفكرة الجوهرية التي يعمل دولوز على تثبيتها في هذا الصدد، تتجلى في كون الفكر لا يمكن أن يكتمل نموه إلا في موقع البينيات المجالية. وعليه فالفكر، فلسفة كان أو علما أو فنا، مطالب بالنزوح والترحل من مجاله déterritorialiser من دون أن ينسيه هذا الترحال الترسم أو التوطين ثانية reterritorialiser في خارج يحتويه بالقوة. نفهم من هذا القول أن حياة الفكر تجبر الفكر على الخروج من مجاله من أجل الإقامة في مجالات أخرى." إن الأمر يتعلق هنا بحركة الخروج من المجال مع البقاء فيه، أي إنه خروج من الفلسفة عبر الفلسفة"[1].

إن هذا التوجه الذي يعتمده دولوز في ترسيم خريطة فكره، يتقوم حسب تعبير البرتو غولندي "بنزعة بنائية constructivisme، تستدعي حركة من نوع هبوط- نزول، حركة تتجه من العقل النظري إلى العقل العملي، من العين إلى اليد، ومن المفهوم إلى الإحساس، والعكس مثله"[2]. إنها نزعة تأكيدية للرغبة، للذهاب نحو، وتأكيد فعل يبني توليفاته في حواشي السابق واللاحق، الفكري والحسي، الكوني والفردي المختلف، وفي الأخير في حاشيتي الواحد والمتعدد. كما نسجل أيضا أن خط تحريرره الفلسفي يخلق جوا فكريا يسمح بتولد انسيابات حركية مترحلة ومتنقلة بين الملكات: الفهم، العقل، الإحساس والخيال، وذلك بطريقة تُفضي بالذات والموضوع إلى الدخول في نوع من التأسيس المتبادل، بحيث تنمحي الحدود وتنصهر بينهما. هذا الانصهار يتيح أشكال وصل متعددة،

[1]- G. Deleuze, «C comme Culture», in *L'Abécédaire*, avec Claire Parnet et Pierre-Henri Bouan, document audiovisuel, 1996.
[2]- A. Kamal, «Gilles Deleuze, une pensée de l'interstitiel», article électronique, op. cit.

أشكال لا يمكن الولوج إليها إلا عن طريق فهم آليات اشتغال الصيرورات. هذه الأخيرة التي تحظى بمكانة أصيلة في متن دولوز.

التفكير، إذن، هو تفكير فلسفي، تفكير علمي وتفكير جمالي، ولا أحد من هؤلاء أفضل من الآخر، أو أكثر امتلاء، أكثر اكتمالا، أكثر تركيبية[1]. وما يستشف من هذا القول، أن التفكير ليس حكرا على الفلسفة وحدها، وليست كل القضايا والمشكلات موضوعا للفلسفة. وبهذا فإن دولوز يحاكم التصورات التي تجعل من الفلسفة تفكيرا في كل شيء، ذلك إننا ونحن نعامل الفلسفة باعتبارها قوة "التفكير–حول"، يتشكل لدينا الاعتقاد أننا نمنح لها الكثير، وفي الواقع "فإننا نجردها من كل شيء. ذلك أن لا أحد يحتاج للفلسفة من أجل أن يفكر"[2]. فالرياضيون بحكم أنهم علماء لم ينتظروا يوما الفلاسفة من أجل مباشرة تفكيرهم في الرياضيات، ولا الفنانون فعلوه من أجل مباشرة التفكير في التشكيل أو الموسيقى. وفي مجال السينما، "فالوحيدون الذين هم أهل للتفكير حقيقة حول السينما، هم السينمائيون أو النقاد، أو من هم عشاق للسينما"[3]. وعليه فإن القول بأن هؤلاء "أصبحوا فلاسفة هي سخافة سيئة"[4]. إن عالِم الرياضيات والفنان، إنْ كانا يفكران ويمارسان فعل التفكير فهذا ينبع من داخل المجالين العلمي والفني اللذين ينتميان إليه. وليس للفلسفة أي فضل في ذلك.

إن ما تقودنا إليه هذه المعطيات هو انبثاق مفارقة ما. ففي الوقت الذي أعلن فيه دولوز أن السينمائيين ونقاد السينما لا يحتاجون قط للفلسفة، فإن هذا القول كان من خلال إحدى المحاضرات الفلسفية التي ألقاها الفيلسوف في إحدى مدارس السينما. وهنا يتم التساؤل عن دواعي حضور الفيلسوف بفكره في مدرسة للفن السينمائي؟. وإذا كانت

---

[1]- G. Deleuze, F, Guattari, *Qu'est ce que la philosophie*, op. cit., p. 187.
[2]- G. Deleuze, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*,op, cit., p. 292.
[3]- Ibidem.
[4]- G. Deleuze, F, Guattari, *Qu'est ce que la philosophie*, op. cit., p. 11.

الفلسفة لا دخل لها في عمل الفنانين، فما قيمة المؤلفات التي خص بها الفيلسوف الشأن الفني: السينما، الأدب، التشكيل، المسرح، الموسيقى؟. وبصيغة أخرى: لماذا يهتم دولوز الفيلسوف بالفن في أبعاده النظرية والتطبيقية مادام أن الشأن الفني هو شأن خاص بالسينمائيين والنقاد؟. وفي المقابل، كيف يمكن فهم إقبال جمهور مختلط (الرياضيون، الموسيقيون، الأدباء، علماء النفس والمؤرخون..) على محاضرات دولوز ذات المتن الفلسفي بجامعة فينسين[1].

المطلب الثالث: الرهانات المشتركة بين الفلسفة والعلم والفن

إن مظاهر المفارقة التي تكشف عنها التساؤلات السابقة، يمكن تقليصها إذا ما نظرنا إلى الفلسفة والعلم والفن باعتبارهم تجليات مختلفة لفكر ينصب في أهداف مشتركة، هي مجابهة نفس المشاكل والقضايا والسعي نحو نفس الرهانات. إن الاهتمام الذي يحرك اشتغال الفلسفة والعلم والفن هو اهتمام مشترك، لأن هذه الحقول الثلاثة يجمعها الانكباب على موضوع واحد مشترك، يسميه دولوز بالمشكلات problemes. وعليه، فإن "التقاء مبحثين لا يتم حين يكون أحدهما يفكر في الآخر، لكن حينما يعي أحدهما أنه مطالب بأن يحل بحسابه الخاص وبوسائله الخاصة مشكلا مشابها للمشكل الذي يُطرح في الحقل الآخر. يمكن أن نعي بأن المشاكل المتشابهة في لحظات مختلفة، وفي مناسبات وشروط مختلفة تهز مختلف العلوم، والتشكيل، والموسيقى، والفلسفة والأدب والسينما. إنها نفس الاهتزازات في ميادين كلها مختلفة"[2].

يمكن بصفة عامة اختزال هذه الرهانات المشتركة، في رهان أساسي شديد هو: تجديد الفكر من خلال نقد صورته التقليدية والدوغمائية، وترسيم توجه جديد للفكر قوامه الاختلاف والتعدد والانفتاح والأرض. وتشييد هذا الصرح الجديد يقتضي بالأساس

[1]- G. Deleuze, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, op, cit., pp. 152-154 .
[2]- ibid., p. 265.

المقاومة، مقاومة الدوكسا والحماقة والرأي المترسخ. فما أبعاد وامتدادات هذه الرهانات الفلسفية والجمالية المشتركة؟.

1) *تجديد الفكر:*

يعتبر مفهومُ صورة الفكر[1] في المتن الدولوزي مفهوما محوريا، وأساسيا. ولا يمكن الاستغناء عنه في سبيل فهم اقتصاد الفلسفة وجغرافيتها لدى هذا الفيلسوف. ويمكن القول إنه "يعادل في ذلك أهمية مفهوم الابيستيمي لدى ميشيل فوكو، في البناء الفلسفي لكليهما، مع الاختلاف بينهما في إن مفهومَ صورة الفكر ذو طابع جغرافي طوبولوجي أكثر مما هو تاريخي كما هو الحال مع المفهوم الابستيمي، ولا يتعلق هذا المفهوم بمرحلة تاريخية محددة، بل يشمل ما يسميه دولوز إحداثيات ومسطحات وأفق وتوجهات الفكر عامة"[2]. ويثير هذا المفهوم في عمقه سؤال العلاقة بين الفلسفة وبقية التخصصات الفكرية الأخرى كالعلم والفن.

سعى دولوز في مشروعه الفكري القائم على فاعلية الانفتاح بين الفلسفة والعلم والفن إلى نقد صورة الفكر الكلاسيكية ونقد ما تقوم عليه من نزعة وثوقية وانغلاقية مفرطة[3]، وذلك من خلال تفكيك ومساءلة المسلمات التي تؤسس لهذا الفكر وتؤسس

---

[1]- يحضر هذا المفهوم في المتن الدولوزي كفاعل فكري أساسي، سجل حضوره وعززه في أهم كتبه، بدء من **الاختلاف والتكرار** ***1968***، مرورا **ببروست العلامات**، و**الصورة- الحركة** 1983، و**الصورة-الزمن** 1985، وصولا إلى **ما هي الفلسفة؟** 1991.
ويتصل هذا المفهوم بإشكالية مركزية وأساسية هي: كيف يتعين إدراك تشكل الفكر كسيرورة خارجية؟ وكيف يمكن للفكر أن يقدر على الانبثاق من اللامفكر فيه؟، وكيف يمكن إدراك العلاقات التي توحد وتجمع بين الفكر والمادة؟. أنظر:
Suzanne hème de Lacotte, «L'image de la pense, ou comment nous aide a fonder de nouveaux présupposés philosophique», vol. 16, n° 2-3, p. 54-72, URI : id.erudit.org/iderudit/ 014615ar , téléchargé le 12/04/2017 .
يتخذ مفهوم الصورة الوثوقية للفكر عدة تجليات، يحددها الباحث المغربي عادل حدجامي كما يلي: " يحدد مفهوم الصورة الوثوقية للفكر، عند دولوز، بصيغ مختلفة وفي مواقع متعددة من المتن، فهو في **الاختلاف والتكرار** يأتي بمسمى الصورة الارتودكسية أو الأخلاقية ، وفي **نيتشه والفلسفة** و**ألف مسطح** و**ما هي الفلسفة؟** يحضر بصيغة الصورة التقليدية ، وفي **بروست والعلامات** يأتي باسم اللوغوس أو الفكر العضوي، وفي **النقد والعيادة** نجده يحضر تحت مسمى نظام الأحكام الأخلاقية". انظر:
عادل حدجامي، **فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف**، مرجع سابق، ص.85 .

[2]- حموم لخضر، "صورة الفكر لدى جيل دولوز"، **مجلة الحوار الثقافي، دفاتر مخبرية**، عدد ربيع وصيف 2013 (وهران: دار AGP، 2013) 24-30، ص. 26.

[3]- يقول دولوز في هذا الصدد: " اعتقد ا ن الأهم بالنسبة لي، علاوة على التعدديات، كان هو البحث عن صورة للفكر، وذلك ما حاولت تحليله في **الاختلاف والتكرار** ثم في **بروست** ، وفي كل شيء. ". انظر:
G. Deleuze, *Deux régimes de fous*, op. cit., p. 339

للمرجع الذي يستند إليه. يغلب على هذه الصورة الميسمُ الأخلاقي والاعتقادُ بالأصل الطيب والخير للفكر والمفَكر. يصف دولوز صورة الفكر التقليدي هذه بأنها "صورة دوغمائية ارثوذوكسية، صورة أخلاقية"، وهي "الصورة الوحيدة التي تشكل المفترض الذاتي للفلسفة في مجموعها"[1]. تتأسس هذه الصورة على دعائم، ومسلمات استطاعت أن تضرب بجذورها في مسيرة الفكر الفلسفي، فصارت تتحكم فيه وتوجهه، وصارت هي المعايير التي تميز بين الفكر الجيد والفكر الفاسد. إنها بها ما يحظى فكر ما بالمشروعية (محكمة الفكر). ويحدد هذه المسلمات، في الفصل الثالث من كتابه **الاختلاف والتكرار**[2]، ويحصرها في ثمانية هي:

- ❖ مسلمة المبدأ، أو الإرادة الطيبة للمفكر والطبيعة الجيدة للفكر؛
- ❖ مسلمة الحس المشترك والحس السليم؛
- ❖ مسلمة النموذج؛
- ❖ مسلمة التمثل؛
- ❖ مسلمة الخطأ؛
- ❖ مسلمة الوظيفة المنطقية؛
- ❖ مسلمة الحل؛
- ❖ مسلمة النهاية والنتيجة.

---

[1]- G. Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p.172

[2]- G. Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., pp. 216-217.

- إن انشغال الوجه الآخر للفكر، يجب أن ينصب بالأساس على الإشكال التالي: "كيف يمكن للفكر أن يزعزع نموذجه، ويعمل على إنماء عشبه ولو محليا، ولو في الهوامش، بطريقة مستترة؟". إن الانكباب على هذا الإشكال يجب، حسب منظور دولوز، الانطلاق من مسلمات أخرى، مغايرة في دعائمها زتداعياتها مع مسلمات الصورة الوثوقية للفكر، يحددها في كتابه **حوارات** كما يلي:

- الأفكار لن تصدر عن الطبيعة الحسنة والإرادة الحسنة وإنما ستترتب عن عنف تلقاه الفكر.
- الأفكار لن تمارس داخل توافق بين الملكات وإنما ستحمل بالعكس كل ملكة إلى أقصى حدود لا توافقها مع الملكات الأخرى.
- الأفكار لن تنغلق في التعرف وإنما تنفتح على لقاءات وتتحدد دائما في علاقة بالخارج.
- الأفكار لن تضطر إلى الصراع ضد الخطأ وإنما إلى الانفلات من عدو أكثر حميمية وأكثر قوة من الخطأ: البلاهة.
- الأفكار ستتحدد في حركة التعلم وليس في نتيجة المعرفة، الافكار لن تترك لأي شخص ولا لأي سلطة إمكانية طرح الأسئلة أو تقديم مشاكل. انظر:

جيل دولوز، كلير بارني، **حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، مرجع سابق، ص. 35. (بتصرف).

تنشد الصورة الجديدة للفكر تحرير الفكر من القيود التي كبلته وحاكمته بأوهام المشروعية. يسعى دولوز إلى تحرير الفكر من أوهام الانغلاقية والشمولية والكلية، وأوهام النموذج والمثال والمتماثل والوحدة والأساس، والمدخل الأساس لإنجاح هذا الورش هو الانفتاح على اللافلسفيle non philosohique، والهامش والمختلف، أي الانفتاح على الخارج الواعد بإمكانات جديدة للحياة، ولعل هذا هو ميسم فلسفة دولوز المسكونة بتدفقات جغرافية وقوات حياتية، تجعل الفكر ليس شأنا نظريا بل شكلا متعلقا بالحياة، إنه الحياة بالذات[1]، ولأنه كذلك، فهو لا يكف عن تعبيد الطرق نحو أراضي جديدة، مستثمرا في ذلك سياسة فكرية جديدة تتخذ من الجغرافيا والأرض محركها ومن الخارج أفقها.

يصف دولوز هذا الفكر الجديد بأنه فكر بدون صورة، أي فكر آخر، مختلف، لا يخضع في تبلوره وانبثاقه لقيود المرجع والأساس والمركز والواحد، ويتقوى بمظاهر التعدد والصيرورة والتغير والتلاقي. ومن هنا فإن هذا الفكر الجديد لا يصدر عن المسلمات السابقة ولا عن صرامة الأنساق المنطقية وغيرها وإنما يصدر عن الخارج le dehors ويسري في الحياة، مستثمرا ما تجود به اللقاءات من عنف يدفع الفكر نحو التفكير. الفكر يتولد في منظور دولوز عن لقاء العلامات وما يحدث بينها من تأثير وتأثر.

إن التوجه الجديد للفكر الذي تحدد معالمه القطاعات الفكرية الكبرى: الفلسفة والعلم والفن، يتغذى على مقوم التجريب الحياتي، وتتحدد أكبر رهاناته في "المقاومة"[2]، ومن أهم ما يقاومه الفكر الدوكسا والحماقة والرأي المترسخ، وذلك من أجل التأسيس

---

[1]- حموم لخضر، " صورة الفكر لدى جيل دولوز"، مرجع سابق، ص. 28.

[2]- في محاضرته **ما فعل ا الإبداع؟** يحدد دولوز عمق العمل الإبداعي في المقاومة. يقول:" إن الفن هو ما يقاوم"، ويقول في نفس المحاضرة: "توجد قرابة أساسية بين عمل الفن وفعل المقاومة" . انظر:

G. Deleuze, «Qu’est ce que l’acte de création?», in *Deux régimes de fous*, (Pari: Editions De Minuit, 2003) pp. 300-301.

لورش فكري جديد يتجاوز نظام الصورة الوثوقية. ومن أهم ما ينخرط فيه أيضا هذا الفكر الجديد تشييد اعتبارات جديدة لمقومي الزمان والمكان.

يجسد الباحث المغربي عادل حدجامي مختلف مقومات هذا الورش الفكري التي ينشده دولوز، في كونه فكرا، "يثبت أسبقية العرضية على الضرورة، والحركة على السكون، والجغرافيا على التاريخ، والجذمور على الجذور، والمحايثة على التعالي، وخطوط الانفلات على نقط التمركز والثبات"[1]، وهو بهذا كله يهدف إلى "إثبات أولوية الغمر والكاووس كطاقة خلق وتحويل لا متناهية على نظام الكون أو الكوسموس الساكن والقار"[2]. ويؤول كل هذا إلى التفكير بشكل جديد، تفكير مغاير، تتحدد بموجبه "الحقيقة كإنتاج، والذات كتوليف وصيرورة، والعالم كشدة، والتفكير كصدام وتلاق عنيف بين الملكات"[3].

يتعزز التصور الدولوزي للفكر بمقومين اثنين، جديدين و أساسيين هما الخارج والجغرافيا. فما هي الإمكانات التي يتيحها هذان البعدان؟.

فمن جهة أولى، يتقوم الفكر بالانفتاح على الخارج le dehors، وتغذيته على ما يجود به هذا الخارج من عطاءات إنسانية، وروافد فكرية متنوعة، وهو ما به يحقق تحرره من النسق الداخلي المغلق ليصير نسقا مفتوحا، يتعزز متنه باتصالات جغرافية (الصيرورة، الترحال، الجذمور)، صحية (الجنون، الفصام)، سياسية (نقد السلطة وآلة العدالة)، وأخرى ذات بعد لغوي واستيطيقي.

إن التوجه الجديد للفكر، يروم، إذن، إعادة التصالح مع الخارج وإحياء الصلة به، هذا الخارج الذي طالما اعتبرته الفلسفة هامشا، وفكرا قاصرا وناقصا. إن الفكر، وكذا

---

[1]- عادل حدجامي، **فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف**، مرجع سابق، ص 170.
[2]- نفسه.
[3]- عادل حدجامي، **فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف**، مرجع سابق، ص. 170.

الكتابة، في المنظور النيتشوي، يتأسسان على "علاقة فورية مع الخارج"[1]. ونفس هذا التصور يتعزز بمنظوري بلونشو وفوكو. يقر دولوز، في كثير من السياقات التي يتحدث فيها عن هذا الصرح الجديد للفكر، أن "الفكر يأتي دائما من الخارج"[2]، ويتجه نحو الخارج، وينتمي للخارج، وهو علاقة مطلقة مع الخارج. وعلى هذا الأساس، فإن الفكر ليس ملكة فطرية، إنه دائما مفعول وأثر لقاء ما، واللقاء هو دائما لقاء مع الخارجي، ويتعين ألا نفهم هذا الخارج بأنه حقيقة العالم الخارجي. إن ما يفيده الخارج بالنسبة للفكر، هو ما ينطوي عليه من قوات غير متجانسة التي تؤثر في الفكر، والتي تدفع الفكر نحو ما لم يفكر فيه بعد، ويدفعه كذلك نحو التفكير بشكل آخر مغاير[3].

نعرج في هذا الصدد، على تعليق الباحثة ريجين بييترا الذي يفيد إن هذا التوجه الجديد للفكر يقوم على إبرام لقاءات من مستويات مختلفة: لقاء الفلسفة مع التخصصات والحقول المعرفية الأخرى (الأدب، التحليل النفسي، السينما، علوم الحياة، ..)، اللقاء مع الآخر، المجنون، الفصامي، المترحل، الحيوان، وجميع هذه اللقاءات هي احتفاء بالخارج، ذي الفضل على إرغامنا على التفكير. إنه من الخارج تنبعث الأسئلة، وينبثق كل ما يخلق الحدث événement[4]. إننا لا نبدأ التفكير، ولا نبدأ في التفكير إلا من اللقاء، اللقاء مع ما يحيرنا ويؤثر فينا. إن الصرح الجديد للفكر لا يتشيد على مركزية العقل، التي تجعل من نشاط الفكر مصدر كل معرفة بالعالم الخارجي. إن الأمر يستدعي بالأساس التخلص من أفكار الحقيقة والخطأ والوهم، والوعي بأن ما يرغمنا على التفكير ليس هو الحقيقة la

---

[1]- G. Deleuze, «pensée nomade» in *L'ile déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974* (Paris :Minuit, 2002) p. 356.

[2]- G. Deleuze, *Foucault*, (Paris: Minuit, 1986), p. 93, 125.

[3]- PP. Pelbart, «La pensée du dehors, Les dehors de la pensée: Blanchot, Foucault, Deleuze» in *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*, (Nantes, Editions Cécile Défaut, 2007), p.4

[4]- Regine Pietra, «Gilles Deleuze, le philosophe des rencontres» article électronique, https://cheminstraverse-philo.fr/philosophes/gilles-deleuze-le-philosophe-des-rencontres-2/, téléchargé le 12-05-2018. (je souligne).

vérité ولكن هو المثير بالاهتمام l'intéressant والباعث على الإحساس. ولن يتأتى هذا إلا بالعمل على مواجهة الحماقة التي تغلق الفكر، تثقله وتعيقه[1].

ومن هنا فإن الخارج يثيرنا، ويغرينا بالانفتاح والتفكير، والتفكير في ما يسري فيه من علامات signes حاملة في طياتها مشاكل فلسفية متصلة بالزمن والماهية والوجود عامة. وإذا كانت العلامة فعلا لغويا بامتياز، فإن معالجته تقتضي الخروج من الخطاطات التي تفرضها حقول اللسانيات، التحليل النفسي وكذا بعض الاستعمالات المعيارية للغة. إن ما هو مثير للاهتمام في اللغة، ليست هو بنيتها اللسانية، دلالاتها ومعانيها. إن ما يهم فيها هي "غراباتها، تلعثماتها، تأتآتها"[2].

ومن جهة ثانية، إن الاعتبار الجديد للفكر الذي سعى دولوز إلى تعيين مقوماته، يتصور الفكر، "ليس كخيط ناظم بين الذات والموضوع، ولا تقدم أحدهما عن الآخر، ولكن هو بالأحرى كشيء ما يحدث بين المجال والأرض. وبصيغة أخرى، ليس الفكر علاقة بين ذات وموضوع للتأمل، وليس تمثلا لشيء ما من طرف ذات متأملة، ولكن هو حركة ترحال وإقامة في الأرض"[3]. في هذا الصدد أبدع دولوز مفهوما جديدا وشديدا هو الجيو فلسفة[4] Geophilosophie، وهو مفهوم يجعل من الفكر الفلسفي صرحا أرضيا ينضب بحركات جغرافية وحيوية أهمها: الصيرورة، الترحال، الوسط، الجذمور، الحيوانات، الجسم بلا أعضاء، وغيرها.

إن "الفكر في منظور دولوز وغاتاري لا يتمثل الأرض، ولكن، كما يذهب إلى ذلك هايدجر، يسكن الأرض، وينظمها في إقليميات ومجاليات. إن اصطلاح جيو فلسفة،

---

[1]- *Ibidem (je* souligne).

[2]- يقوم تصور دولوز للفن عامة، والأدب على وجه الخصوص على منظور متميز للغة. اللغة كممارسة فنية مطالبة بالتمدد نحو صيرورات لسانية غريبة، واستعمالات غير مألوفة. إن اللغة كممارسة أسلوبية تقتضي التمكن من خلق تصدعات وتأتآت وشقات داخل البنية اللغوية. سنعرض لهذا الموضوع بتفصيل أكثر في المبحث الثاني من هذا الفصل، مطلب: الأدب من الأسلوب إلى اللاأسلوب (الثورة الأسلوبية).

[3]- P. Broggi, «Géophilosophie: au delà de la représentation » in *La géophilosophie de Gilles Deleuze, entre esthétique et politiques* (Paris: Mimesis France, 2012) p. 53.

[4]- Deleuze, F, Guattari, *Qu'est ce que la philosophie*, op. cit., p. 82.

يهدف إلى تجسيد "علاقة المحايثة بين الأرض والفكر، مقيما الكلمتين معا جنبا لجنب بطريقة تعادلية غير تراتبية. الجيو- فلسفة ليست فلسفة للأرض، أو جغرافيا فلسفية، لكن هي فكر-أرض أو أرض-فكر. ليس ثمة موضوع ولا ذات، ليست ثمة أرض التي انطلاقا منها يتعين أن نتجرد، ولا جغرافيا يتعين أن تدرسها وتتمثلها. إذا كانت الجيو فلسفة تستدعي الجغرافيا، فذلك ليس كوسيلة أو طريقة من أجل البحث الفلسفي، ولكن من أجل تعلم وحفظ المكان والمكانية"[1].

تتكشف الجيو فلسفة أيضا كتوجه فكري "بَعد تمثلي" post-representative[2]، على أساس أنها تغادر وتبرح المكان التمثلي المُدرك من طرف العلوم والفنون (مكان كوبرنيك ، ميركاتوMercator و فازاريVasari) وهو المكان الذي تكون فيه كل نقطة غير مختلفة، متجانسة متكافئة. الجيو فلسفة تعاود على خلاف ذلك تركيب مكان شديد intensif، حيث كل نقطة تكون متفردة، أي إنها تحتفظ بقواتها وحدوثها الخاص"[3]. إنه بهذا الاعتبار فقط، يمكن للجيو فلسفة أن "تستعيد قدرة الوسط وأن تقتلع التاريخ من عبادة الضرورة والأصول"[4]. و في هذا الإطار، يمكن للجيو فلسفة أن تؤسس لإدراك خاص للجغرافيا، التاريخ والفلسفة، وبشكل أخص لتاريخ الفلسفة. ومن أجل هذا، عبد دولوز للفكر خارطة جديدة، تقيم شبكة من الاتصال مع مجموعة من الروافد الفلسفية الكبرى التي احتفت بالفكر ليس كممارسة ترنسندنتالية متعالية، ولكن كممارسة فكرية لصيقة بوسط الإنسان وقضاياه الحياتية والأرضية، ومن أهمها: فلسفات اسبينوزا، نيتشه، برغسون، سيمندون، جورج كنغيلام... فمن هذا الأخير(على سبيل المثال) يستلهم دولوز من متنه مفهومي الوسط milieu والكائن الحي le vivant. خص هذا الفيلسوف لهذا

[1]- P. Broggi, «Géophilosophie : au delà de la représentation» in *La géophilosophie de Gilles Deleuze, entre esthétique et politiques,* op. cit., p.54.
[2]- ibidem
[3]- ibidem
[4]- P. Broggi, «Géophilosophie : au delà de la représentation» in *La géophilosophie de Gilles Deleuze, entre esthétique et politiques,* op. cit., p.54.

الشأن دراسة خاصة بعنوان: "الحي ووسطه"[1]. حيث يخصص مساحة مهمة من الدراسة للايتلوجيا الحيوانية والجغرافية الإنسانية. تسلط هذه الدراسة الضوء على مفهوم المعيارية la normativite التي تُعين العلاقة الإبداعية بين الحي والشروط التي تسمح له بالحفظ داخل وجوده.

إن الوسط لا يرجع إلى حتمية خارجية تحكم مسبقا الحي، لكن هو وسط يتشكل بواسطة هذا الحي بحكم إنه يستقطبه تبعا لمعايير وقيم خاصة. إن هذا التشكل ليس إبداعا خاصا، لكن هو نتيجة لما يسميه غونجليهم بالنزال débat بين الحي ووسطه. إن المعيارية إذن تعين النشاط الذي من خلاله يقتطع الكائن الحي بطريقة انتقائية التهييجات والإثارات des excitations التي تلحم وتحبك محيطه، وتغزل وسطه. إن الكائن الحي مطالب بتشييد طبيعته، وهذه الطبيعة لا يجب أن تُفهم كمجموع قوانين وثوابت فيزيائية وكيميائية، ولكن كتعددية أحداث ووقائع من خلالها يسطر الكائن الحي مسلكا لحياته. يقول كنغيلهم في هذا الصدد: "ليس الحي يحيا بين القوانين، ولكن بين موجودات وأحداث تنوع هذه القوانين {...} لأن الحي المؤهل يحيا وسط عالم أشياء مؤهلة، يحيا وسط عالم حوادث ممكنة. لا شيء هو عن طريق الصدفة، لكن كل شيء يصل تحت شكل أحداث"[2]. يعطي دولوز وغاتاري لتحليلات كنغيلام حمولة جديدة غير مسبوقة تضع الأصبع على الشروط الفعالة للفكر، حيث الحركات والانتاجات يجب أن تأخذ بعين الاعتبار في إطار"توجه ديناميكي حيوي"[3].

[1]- CF. Canguilhem «Le vivant et son milieu», in *la connaissance de la vie* (Paris: Librairie Philosophique Vrin, 2000) p.129.

[2]- CF. Canguilhem, *Le normal et le pathologique* (Paris : PuF, 2009) p. 131.

[3]- A. Bouaniche, «Milieu et création dans la géophilosphie» in *La géophilosophie de Gilles Deleuze, entre esthétique et politiques,* op. cit., p.154.

2) الاشتراك في مقاومة الدوكسا والحماقة la betise:

تستهل الفلسفة والعلم عملهما من نقطة انطلاق يسميها دولوز بالرأي أو الحدس كما هو الأمر مع برغسون. إن كل فلسفة تعي منذ الوهلة الأولى أن "مفاهيمها لن تكف عن التقدم نحو شدات مختلفة"[1]. والفنان بدوره من أجل أن يكون فنانا وجب عليه أن يكون نظارا، أي "عرافا ومتحززا"[2]، قادرا على جعل رؤيته تمتد نحو أفق بعيدة، ونحو أشياء تبقى بالنسبة إليه ممثلة لأمور كبيرة. إن هذه الرؤية المتجاوزة لما هو قريب والمنفتحة على الأفق البعيد تعد ميزة جوهرية للفيلسوف والفنان، فهما على حد سواء ينطلقان من "حدس حياتي"[3]. ويحدد دولوز هذا الحدس بكونه ليس شيئا آخر غير المسطح الخاص بكل حقل. إن تشييد الفلسفة لمسطحها هو دائما تجريب متحسس بل وأكثر من ذلك خطير. فمن أجل بنائه، لا يرجع الفيلسوف لاختياراته أو مبرراته أو عقله، ولكنه يعود أساسا إلى تجريب حياتي. وتتألف أرضية هذا التجريب من كل "وسائل نظام الحلم، والسيرورات المرضية، والتجارب السرية الباطنية، وكل أشكال التهوس و الإسراف. ففي الجري فوق مسطح المحايثة، تصبح أعين الفيلسوف حمراء، حتى وإن كانت هي أعين الفكر"[4]. وهذا الحال يعيشه الفنان بدوره، "فإذا أراد أن يبلغ المُدركَات والإحساسات، ويقبض على الصيرورات التي تخترقه وتخترق الإنسان عامة، تصير "عيناه حمراوين، وصماخَ أذنيه مخترقة"[5]، مثلما يصير نفَسَه ضيقا"[6].

إن هذا الملمح الذي يرسم مخاطر عمل الفيلسوف وعمل الفنان، يعثر على اندفاعه في تجربة السامي أو الجليل le sublime. فمن أجل أن يتمكنا من استعادة واسترجاع هذا السامي المفكر فيه أو المدرك، تجد الفلسفة والفن نفسيهما يتقاسمان مشكلا مشتركا، يتعلق

[1]- J. Raby, Gilles Deleuze: *Musique, philosophie et devenir*, (thèse soutenue le 31 janvier 2015, Université Rennes 2), p. 36.

[2]- Deleuze, F, Guattari, *Qu'est ce que la philosophie*, op. cit., p. 166. (je souligne).

[3]- G. Deleuze, *L'Image – temps. Cinéma 2* (Paris: Minuit, 1985) p. 33-34.

[4]- G. Deleuze, F, Guattari, *Qu'est ce que la philosophie ?* , op. cit., p 44 .

[5]- G, Deleuze, *Critique et clinique*, op. cit., p. 14 .

[6]- G. Deleuze, F, Guattari, *Qu'est ce que la philosophie ?*, op. cit., p .163 .

بمجابهة الرأي وكل ما يتصل بالدوكسا. والرأي سواء كان فلسفيا، فنيا أو علميا فهو دائما شبيه بالتمثلla représentation. ومن هنا فإن أي إبداع يبقى مفتقدا للمعنى ما لم يأخذ بعين الحسبان ضرورة تجاوز واختراق كل ما يشكل صرح الرأي ونسقه. إن الفكر المبدع يقتضي تجاوز النظام التمثلي العام، وجعل القوى فوق التمثلية قابلة للتحسس والتفكر.

إن تدشين صورة جديدة للفكر يقتضي نوعا من التنظيف والتطهير من خلال "تخليص الفكر من أهدابه clis الخاطئة المقولبة stereotypés وإظهار الوجه الحقيقي، الطري، من دون مكر، لفتاة شابة، من دون أحكام قبلية"[1]، بل إن الأمر سار بدولوز إلى القول بأهمية تشييد "فكر من دون صورة"[2]. وهو ما تستدعي القطع مع الكليشيات التي تحجب صورة الفكر الحقيقية. يقول دولوز في هذا الصدد: "الكليشية، هي صورة حسية–حركية عن شيء. وكما قال برغسون، لا ندرك الشيء أو الصورة بتمامها، ندركها دائما بشكل جزئي، لا ندرك إلا ما يهمنا إدراكه، أو بالأحرى ما لنا فائدة في إدراكه[ ] لا ندرك إذن، عادة، غير الكليشيات[ ] لا ندرك أبدا ما يوجد داخل الصورة[ ] إن الصورة قد أقيمت لهذا: من أجل ألا ندرك كل شيء."[3]. إن هذا التصور يقوم لا محالة على مناهضة صورة الفكر التي ترجع جذورها لفلسفة أفلاطون. يقول دولوز في كتابه **الاختلاف والتكرار**:"يعني قلب الأفلاطونية هذا: نفي أولوية الأصل على النسخة، النموذج على الصورة"[4].

يلزم على الفنان والفيلسوف والعالِم الوعي بسلطة الكليشيات التي ترسخت تاريخيا في صور الفكر، وسقتها المذاهب الفلسفية وتياراتها، حتى صارت نماذج وثوقية مستبدة

1- H. Aubron, «Clichés vivant», in *Gilles Deleuze. Les images* (France: Cahiers du cinéma et institut national de l'audiovisuel, 2008) , p. 85.
2- Ibidem
3- G. Deleuze, *L'Image – temps. Cinéma 2* (Paris : Minuit, 1985) pp. 32-33.
4- G. Deleuze, *Différence et répétition,* op. cit., pp. 92 .

بالفكر ومحتمة عليه الانطلاق من قواعد ومبادئ صلبة وحدها تمنحه مشروعيته. إن معارضة الرأي والكليشيات ليعد من المرامي الأولى للفكر. فمن مهام هذا الفكر، كان فلسفة أو علما أو فنا أن يستأنف منازعة الأحكام القبلية والأغلاط الحقة، والآراء التي تضبط حياتنا واعتقاداتنا الراسخة. فعلى سبيل المثال، وبالنسبة للفنان، سيكون من الخطأ القول إن التشكيلي يشتغل على "خامة بيضاء وعذراء"[1]، ذلك أن "المساحة هي مسبقا كلية تامة مستثمرة افتراضيا من طرف كل أنواع الكليشيات التي يجب القطع معها"[2]. ونفس المثال يخص الورقة البيضاء بالنسبة للكاتب والتوزيع الخاص بعمل الموسيقي. بصيغة أخرى، نقول إن القماش والورقة والآلة الموسيقية هي جميعها مسكونة قبليا بأشكال من الصور المبنية مسبقا، وهنا يتحدد الدور الأساس المنوط بالفنان والمتمثل في "العمل على القطع والفصل مع كل هذه الأشكال الأولية من الكليشيات من أجل أن يتفادى التكرار ويركب الجديد "[3]. وما ينطبق على الفلسفة والفن، يسري أيضا على العلم، فهو مطالب من خلال مسطح التنسيق والترتيب الخاص به بإحداث قطائع ابستيمولوجية مع كل أشكال الرأي العلمي، وتحرير الفكرة العلمية من كل تأويل ديني أو تغليف لها بما هو ديني أو عامي أو إديولوجي. يقتضي الأمر البحث عن منطق علمي دال يحكم الظاهرة ويضبط قوانينها. أما الرأي في مجال الفلسفة فيقتضي الأمر استئصاله والقطع معه من أجل التمكن من التفكير، والرأي هنا في ميدان الفلسفة يتألف غالبا من شقين هما: "الحس المشترك le sens commun، والحس السليم" le bon sens[4]. ويؤكد دولوز في هذا الصدد أن كل تفكير فلسفي ما كان له أن يبدأ لولا الانطلاق من افتراضات مسبقة. فحين كان ديكارت يتحدث عن الكوجيطو "أنا أفكر إذن أنا موجود" فهو يفترض بشكل ضمني أن الجميع يعلم ماذا يعنيه التفكر وماذا يعنيه الوجود. إن ثمة أمرا لا مفر منه، أمرا محتوما يحدده دولوز،

---

[1]- G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit. p.19.
[2]- Ibidem
[3]- Deleuze, F, Guattari, *Qu'est ce que la philosophie*, op. cit., p.192.
[4]- G. Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p 175.

وهو حضور "صورة فكر" قبل فلسفية، رأي أصلي urdoxaقابع مسبقا في قلب كل تفكير، وهذا هو الأمر الذي يتعين على الفيلسوف التفطن له والانتباه له والعمل على مجابهته وتقويضه والانفلات منه.

إن الإبداعَ مقاومةٌ تستعيد اللامفكر فيه، وتستثمر في الفرص التي فوتها التفكير، وتفتح أمام الفكر والحياة أوراشا جديدة وتوجههما نحو كمونات ثورثة. تكمن مقاومة الفلسفة في الكشف عن القوات التي تعمل داخل الفكر وجعلها مفهومة. وتنهض والمقاومة في الحقل المجالي على تجويف خطوط انفلات بمقتضاها لا يكون التشكيل – على سبيل المثال، وكما ذهب الى ذلك بول كلي– ينصب على إعادة إنتاج المرئي بقدر ما يجب أن ينصب على "جعل ما ليس مرئيا بعدُ مرئيا[1]". وهذا الشرط يسري أيضا على الموسيقى التي يُنتظر منها جعل القوات غير المسموعة مسموعة"[2]، وكذا على الأدب المُطالب بتمديد اللغة نحو خارج ذي "رؤى وسماعات غير لغوية"[3]. وفي مجال السينما، تستدعي المقاومة في الأفكار السينماتوغرافية إبداع "وضعيات بصرية وصوتية خالصة تتجاوز الكليشيهات"[4].

[1]- Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 422.
[2]- G. Deleuze, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*,op, cit., p.146 .
[3]- G. Deleuze, *Critique et clinique*, (Paris: Minuit, 1993), p. 9.
[4]- G. Deleuze, *L'Image – temps. Cinéma 2*, op. cit., p.8.

المبحث الثاني: الفلسفة والأدب في متن دولوز

لا يختلف اثنان في أن حضور الأدب في متن دولوز معطى فكري ثابت وقوي، وفعل تجريبي قائم في مجموعة من الأعمال والنصوص التي خص بها الفيلسوف مجالات أدبية متنوعة كالروايات، القصص والأقصوصات، الشعر، الرسائل، والنصوص المسرحية[1]. وهي كتابات منها ما ألفه دولوز بمفرده، ومنها ما تم بتشارك مع فليكس غاتاري. هذا الحضور يتخذ شكل سيرورة وصيرورة، ويتبلور في شكل خطوط انفتاح وانفلات، وتناصية يتمازج فيها الفلسفي والأدبي ويتزاملان. ومنه، فإن المدخل نحو استقصاء هذا الحضور لا يمكن أن يتم إلا تبعا لمداخل متعددة وخطوط ذهاب وإياب متنوعة.

تشهد مؤلفات دولوز وحواراته ومحاضراته على مكانة متميزة يحظى بها الأدب والشأن الأدبي عامة، باعتباره مستوى جماليا وبعدا إبداعيا، له مقوماته وأساليب اشتغاله. ويلتقي الأدب بالفلسفة، في متن الفيلسوف، لقاء الآخر بالآخر (باعتبار الأدب شريكا فكريا يعنى هو الآخر بالتفكير في مشكلات الفكر ومفعولاته). وبهذا فالنص الأدبي هو في عمقه نص نقدي وإكلينيكي وجغرافي وسياسي وسيميائي، نص ينتقد كل الاتجاهات المغلقة التي تشتغل تحت لواء الميتافزيقا التقليدية المبخسة للحياة والمكرسة لمبدأ التقشف والزهد. وهو من جهة ثانية، نص خصب بعطاءات صحية وأعراض تتخذ من العلامة مأوى لها، وهي مقومات يمكن استثمارها إيجابيا من أجل تجاوز نواقص التحليل النفسي، وتدشين مناهج جديدة للتشخيص المرضي والتجريب السياسي والاختبار اللغوي، مناهج ينعتها

[1]- استند في هذا التقدير إلى دراسة مسحية، قام بها Dominique Drouet، خصها لجرد التجارب والمرجعيات الجمالية الحاضرة في ثنايا المتن الدولوزي، وهي التي يحاورها الفيلسوف ويعبد معها مسالك جديدة للفكر. من أهم ما خلص إليه هذا المسح أن حضور الأدب شمل جميع مؤلفات دولوز، إذ ينفتح الفيلسوف على مرجعيات أدبية غنية لشعراء وروائيين ومسرحيين، يمثلون تيارات واتجاهات وحقب مختلفة. وبتقدير كمي، يحضر في المتن الدولوزي ما يزيد عن 277 شخصية أدبية (روائيون وشعراء ومسرحيون....). يمكن الاطلاع على تفاصيل هذا المسح من خلال المرجع التالي:

D. Drouet, «Indexe des références littéraires dans l'œuvre de Gilles Deleuze » in *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie* (Nantes : Editions Cécile Défaut, 2007) p. 547.

دولوز بالتحليل الفصامي schizo-analyse. إن تصور دولوز للأدب وعمل الأديب والفنان عامة يستقي قواعده من تصور نيتشه الذي يعتبر الفنان و الفيلسوف أطباء الحضارة[1].

إن المقاربة العامة والمفصلة لحضور الجماليات الأدبية في فلسفة دولوز يقتضي منا بداية استقراء كميا وكيفيا لمعالم حضور الأدبي في متن الفيلسوف وإنتاجه. وبصيغة أخرى، يتعين رسم خرائطية أدبية، تحصر مظاهر اهتمام دولوز بالأدب وسياقات ذلك.

المطلب الأول: الجمال الأدبي في متن دولوز:

1) من أجل خرائطية مفتوحة للأدب

ننطلق في رسم هذه الخرائطية وتعيينها من معطى أساسي مفاده أنه إلى حدود 1979 طبعت الصبغة الأدبية جميع الإصدارات الفنية التي أنتجها الفيلسوف. وهو ما ينم عن أولوية واهتمام خاص يوليه دولوز لحقل لأدب. وبهذا فإن الأدب يمثل القطاع الجمالي الأول الذي نظر له الفيلسوف[2]. والإرهاصات الأولى لهذا الانشغال تمخضت في مرحلة الشباب حيث نشر الفيلسوف في سنة 1945 أول نص له موسوم بعنوان: «Description de la femme. Pour une philosophie d'autrui sexuée » وأترجم هذا العنوان بما يلي: «وصف المرأة. من أجل فلسفة غَيْرِ شِقِية"[3]. وفي سنة 1947، ينشر مقدمة لمؤلف ديدرو الموسوم ب**الدينية** *La religieuse*[4].

إن الاهتمامات الكبرى بالشأن الأدبي، تتجسد طبقاتها الماكرو، من خلال مؤلفات– مختبرات استيطيقية، كان لها الوقع الكبير في رسم جماليات دولوز. ونرتئي في

---

[1]- G, Deleuze, *Pourparlers*, op, cit., p.195.
[2]- A. Sauvagnargues, *Deleuze et art*, op. cit., .p. 13.
[3]- G. Deleuze, «Description de la femme. Pour une philosophie d'autrui sexuée in *Lettres et autres textes, éd préparée par* David Lapoujade (Paris : Ed. Minuit, 2015) p.253.
[4]- G. Deleuze, «Introduction à La *Religieuse* de Diderot» in *Lettres et autres textes,* op. cit., p.299

هذا السياق، أولا، الوقوف عند ثلاث تجارب-مؤلفات أساسية نعتبرها تعين المناخ والأرضية العامة التي تنبت فيها تصورات دولوز في الأدب والجمال والفكر عامة(والتي تشكل في بحثنا المتن الأساس للباب الثاني). وثانيا، رصد النصوص الأدبية الحاضرة في ثنايا المؤلفات الفلسفية.

أ- الإنتاجات الجمالية الماكرو:

يخصص دولوز مجموعة من الأعمال للشأن الأدبي وقضاياه، وهو ما يظهر جليا وبشكل مباشر من خلال العناوين التي تنضوي تحتها هذه الأعمال، والتي أصفها بالأعمال -الماكرو. وما يميز هذه العناوين هو أنها تعلن وتكشف من خلال عناوينها وبشكل ملفت عن أسماء أدباء مخصوصين ومعنيين بدقة، هم أدباء أحدثوا الحدث الجمالي بتجاربهم الفكرية العميقة: مارسيل بروست وكافكا وساشر مازوش. ما قيمة هذه الأعمال في تغذية الحضور الجمالي في فكر دولوز؟.

كتاب **مارسيل بروست والعلامات**[1]: وهو أول مؤلف يخص به دولوز الشأن الأدبي والكاتب الأدبي. ولاعتباره الفكري هذا فقد كان دولوز يرجع إليه في أكثر من مرة. هو مؤلف- سيرورة، تطبعه ثلاث محطات زمنية. محطة 1964 وتمثل البذرة الأولى للكتاب، ومحطة 1970 حيث يضيف دولوز نصا ثانيا للكتاب تحت عنوان "الآلة الأدبية". ومحطة 1976 خصها لإضافة نص-خاتمة تحت عنوان "حضور ووظيفة الجنون، العنكبوت". وعلى هذا الأساس فالكتاب سيرورة بناء مشكلة من فواصل وقطائع واتصالات.

ينصب مضمون الكتاب على مقاربة رائعة بروست الموسومة بعنوان **البحث عن الزمن الضائع** *A la recherche du temps perdu*، وموضوع هذا البحث هو الحقيقة،

[1]- G. Deleuze, *Proust et les signes* (Paris: Minuit, 1964), édition augmentée 1970 et 1973.

كإشكال فلسفي وجمالي مشترك. ومما يراهن عليه دولوز في هذا الكتاب تشييد نظرية جديدة للعلامة وما يرتبط بها من إشكاليات الزمن والماهية والذاكرة. وهنا يقيم دولوز حركية ذهاب وإياب، مد وجزر مع نظرية كانط الخاصة بنظام الملكات. إن هذا الكتاب حول بروست يعد مختبرا أدبيا لاختبار إمكانيات الترابطات التبادلية بين "أشكال الزمن وأنواع الملكات وأنماط العلامات"[1]، وما يتصل بذلك من ماهيات وتصور للذات والحقيقة والفكر.

تقديم ساشر مازوخ، البارد والقاسي (1967)[2]: تكمن قيمة هذا الكتاب في كونه يشتغل على تساؤل محرك ومقلق هو: فيم يفيد الأدب؟ À quoi sert la littérature. يقارب فيه دولوز عمل ساشر مازوخ الموسوم **فينوس ذات الحلل الفروية.** يمثل الكتاب بالفعل مختبرا أدبيا لتفعيل الممارسة التجريبية المتعالية في اختبار مجموعة من القضايا التي حظيت باهتمام فلاسفة ما بعد الحداثة، مثل قضايا الجنس والجسد والعنف والسلطة والصحة والمرض والنص وكل ما يعتمل في الهامش من انحرافات وشذوذ ورغبات وقمع . يفيد الأدب هنا في تتبع تدفقات الرغبة وتعيين ما يعتريها من تخيلات واستيهامات، وكذا الكشف عن امتداداتها وترابطاتها مع القانون. ولعل كل هذه الاعتبارات هي ما يتيح فلسفيا الحديث عن "الفعالية الأدبية"، فعالية تدفع الأدب للخروج من إطاره النظري وتعاليه الترنسندنتالي ليصير مختبرا لتحليل الأعراض وتفكيك الوحدة الخاطئة التي جعلت السادية والمازوشية تُتمثل كوجهين لعملة واحدة، وترسيم توصيفات لما يسميه دولوز بالأدب البرورنوغرافي والأدب البورنولوجي. إنها فاعلية تؤسس منظورا آخر لمواضيع القبح والانحراف والشر. إن هذا الكتاب يعد سيرة للهامش وإنصاتا لما يعتمل فيه من مؤامرات واعية وغير واعية ضد صرح الجسد وما يعتريه من ألم وعنف ولذة ورغبات متدفقة باستمرار.

[1]- C-P. Nabais, *G. Deleuze: Philosophie et littérature, op, cit., p.* 447

[2]- G. Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch: Le froid et le cruel* (Paris: Editions de Minuit. 2007).

كافكا، من أجل أدب صغير [1](1975): تم تأليف هذا الكتاب بتشارك مع غاتاري. تكمن قيمة هذا العمل في كونه يكشف عن الكمونات السياسية للأدب. ويشكل هو الآخر مختبرا فنيا لتجريب إمكانات ما يسميه المؤلفان بالأدب الصغير كمقابل للأدب الكبير. ينم هذا الأدب الصغير عن استعمالات جديدة للغة، هي استعمالات سياسية في المقام الأول. تكمن قيمة هذا المؤلف في كونه يتناول الأدب باعتباره سلطة ضد السلطة، وباعتباره يروم تشييد أنظمة جديدة للتفكير والكلام ضد الأنظمة القائمة التي تأسر اللغة في قواعد وحدود. وفي تجربة كافكا الأدبية، يسعى دولوز نحو التفكير في الشروط التي تنتج أدبا غير مسموع، خارق وغريب. يتعلق الأمر بأدب صغير هادف إلى ترسيخ لغة جديدة مقاومة للغة العظمى الغالبة، ومقاومة أيضا للقوات القانونية والاقتصادية والبيروقراطية. يصير الأدب هنا في منظور دولوز إبداعا مقاوما، فالأدب الصغير يجد نفسه دائما في عراك ومجابهة للحدود التي يسطرها الأدب الكبير والغالب. يستثمر دولوز في هذا الصدد مفهوما شديدا هو المستحيل l'impossible، ويفيد غياب كل ممكن، وهذا الغياب هو في حد ذاته فعل لغوى أدائي performatif. إنه حدث لغوي، وهذا هو عينه فعل الإبداع الأدبي.

ونقرأ في التقديم المثبت في واجهة الكتاب، ما يفيد أن تجربة الأدب عند كافكا تروم بناء قوة وتشييد سياسة. فأقصوصاته وقصصه تسطر صيرورات–حيوانات التي هي بمثابة خطوط انفلات نشطة. والروايات التي هي ذات طابع غير محدود، تجري تفكيكا لكبريات الآلات الاجتماعية الحاضرة والآتية. إن لكافكا الأديب قوة تسمه، هي أنه لا يعتقد البتة في ما يسمى عادة القانون، الخطيئة والضجر. إنه لا يعتقد في شيء غير الهندسات المعمارية والتوليفات التي ترسمها مختلف أشكال الرغبة. إن خطوط الانفلات هذه ليست البتة ملاذا أو هروبا من العالم، إنها على خلاف ذلك استبيان ما يتهيأ واستباق للقدرات

[1]- G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure* (Paris: Les Editions de Minuit, 1975).

الشيطانية للمستقبل القريب. إن كافكا، لا يقبل إلا أن يُتعرف لسانيا، سياسيا، جماعيا، في اصطلاحات أدب صغير، والأدب الصغير هو عنصر كل ثورة داخل الآداب الكبرى.

إن ما يميز هذه الكتب الثلاثة هو أنها تعرض لتجارب أدبية دقيقة ومعلن عنها بشكل مباشر من خلال العناوين التي اختيرت لها بعناية، وهي العناوين-المفاتيح التي تسعف بشكل كبير في تحديد الدائرة الفلسفية والأدبية التي ينتشط فيها فعل الإبداع الأدبي. في هذا الصدد ترى الباحثة في فلسفة دولوز آن سوذنيارك Anne sauvagnargues أنه بموجب هذه الأبحاث والدراسات الأدبية التي خصها دولوز لبروست وكافكا وساشر مازوخ، تمكن من "اختراع وترسيم مبررات التنظير للأدب ومن اقتراح مناهج مؤثرة وحادة منصبة في تسوية العلاقة بين الفلسفة والأدب من دون أن يؤدي ذلك إلى الخلط بينهما أو جعل أحدهما في وضع التبعية للآخر"[1].

ب- نصوص جمالية في مؤلفات فلسفية

إن ما يتعين الإشارة إليه ابتداء، هو أنه ليس فقط بروست وكافكا ومازوش هم الأدباء الذي حظوا باهتمام الفيلسوف، كلا. إن هنالك نصوصا أخرى متينة وعميقة تعرض لقضية الأدب وتستحضر أدباء كبار طالما اعتبرهم دولوز محركي الأدب المعاصر، ومن أمثلة هؤلاء، زولا، كلوسوفسكي، انتونين ارتو، لويس كارول، بورخيس، إميل زولا، ميلفل، توغنيي، بيجوي، روسيل، البير كامي.. الخ.

في كتابه **منطق المعنى** *Logique du sens* 1969[2] ، يورد دولوز فصلا قويا حول حقل الأدب، تحت عنوان "الوهم والأدب الحديث"، وفيه يعرض لثلاث تجارب أساسية. الأولى حول كلوسوفسكي Klossowski والثانية حول ميشيل توغنيي Michel Tournier. والثالثة حول إميل زولا Emil Zola. في التجربة الأولى يعرج الفيلسوف

[1]- A. Sauvagnargues, *Deleuze et art*, op. cit., pp. 15- 16.
[2]- G. Deleuze, *Logique du sens*, (Paris: Ed de Minuit, 1969).

على مفهوم أساسي في أدب كلوسوفسكي هو الجسد- الكلام corps-langage. وتنطوي تحت هذا المفهوم قضايا متعددة مثل القياس الفاصلي le syllogisme disjonctif، البورنوغرافيا والنظرية، الله والمسيح الدجال، العود الأدبي باعتباره وهما. أما في النص الذي خص به ميشيل توغنيي، فعرج فيه على مشكلات أساسية من قبيل مشكلة الانحراف وموضوع الغير وأثر هذا الأخير على الإدراك والزمن، ويعرض فيه أيضا للمعاني الثلاثة لما يمكن تسميته بضياع الغير. أما في النص الذي خصه لزولا، فعرض فيه لمفهوم الصدع عند هذا الكاتب. هذا الصدع يتصل بمشكلات أساسية يحدها دولوز في: الصدع والوراثة، الغرائز وموضوعاتها، الدابة الإنسانية، الموضوع المستهام، المأساوي والملحمي. وداخل نفس الكتاب يخصص دولوز السلسلة رقم 2 للوقوف عند تجربة لويس كارول، هي سلسلة بعنوان "المفارقات ومفاعيل المساحة". وفيها يقف بالأساس عند مفهوم المساحة surface عند لويس كارول.

بعد هذا العمل بسنة، سينشر دولوز بتشارك مع غاتاري كتابهما الموسوم **اوديب- المضاد**[1] *Anti-Oedipe* 1970، هذا الكتاب يمثل آلة فلسفية لمراجعة وانتقاد مجموعة من التصورات التي رسختها نظرية التحليل النفسي. تنصب أطروحة الكتاب المركزية على إعادة التفكير في الهذيان من زاوية أخرى متحررة من تأويلية التحليل النفسي الذي يحصر المساحة السيكولوجية في المجال الأسري الضيق.

يؤكد المؤلفان أن الهذيان شأن تاريخي وعالمي، شأن صحة نفسية وشأن إبداع أيضا. يروم الكتاب تأكيد أهمية العمل الأدبي في تعيين أعراض الهذيان والفصام من خلال الوقوف عند مجموعة من المحطات الكبرى في تاريخ الأدب الحديث والمعاصر، أمثال تجربة ساشر مازوخ، انتونين أرتو، لويس كارول، فولسون وغيرهم من الكتاب الصانعين للحدث الأدبي بحكم عطائهم السكيزوفريني الذي أحسنوا التعاطي معه

[1]- G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Œdipe* (Paris: Ed de Minuit, 1972).

واستثماره جماليا بعيدا عن المسطرة الالكلينيكية المتشبعة بالرؤية الطبية التي تتعامل مع المرض كمرض، تستقصي أعراضه وتبحث في أساليب علاجه ليس إلا. إنه بهذا كله يكون هذا الكتاب كتاب-مختبر، نقد، صحة، سياسة وفن بامتياز. يستثمر دولوز وغاتاري في ممارسة هذه الفاعليات مرة أخرى فاعلية التجربة الأدبية للكاتب والفيلسوف والتشكيلي كلوسوفسكي من خلال نص موسوم ب" التركيب المنفصل" la synthèse disjonctive. ويستثمر دولوز في هذا النص مفهوما سبق وأن سطر معالمه الأولى في كتابه **منطق المعنى**، وهو مفهوم التركيب. التركيب في منظور دولوز "لا يعني العودة للواحد، ولكن هو نوع من المفاضلة différentiation الفاصلة والتفريقية التي تعمل عن طريق التفريع والتحويل وليس عن طريق الاتحاد والانصهار والتطابق"[1]. وتكمن قيمة هذا الكتاب، في كونه يرسم الامتدادات الكبرى للفن عامة والأدب خاصة. وهو كتاب من "جهة لجهة أخرى سياسي"[2]، وفيه يتم التفكير في الفن ومفعوله كإنتاجات ويتم تحديده كآلات اجتماعية تستهدف التحليل النقدي للسيرورات الاجتماعية، الاقتصادية، القانونية والسياسية. والأدب هنا، كبقية الأشكال الفنية، لا ينفصل عن أبعاده ومفاعيله السياسية. وهذا ما يستفاد من اعتبار دولوز "الآلة الأدبية إبدالا relais للآلة الثورية. إذ إنه ليس ثمة كبير وثائر من غير الصغيرle mineur. الأمر الذي يستوجب كره كل أدب الأسياد"[3].

إن هذه الامتدادات الكبرى التي من خلالها نظر دولوز إلى الأدب وقارب شأنه كشريك للفلسفة في تناول المواضيع الملتصقة بالمجال المحايث للإنسان، نجد لها حضورا متميزا في كتاب مشترك بين دولوز وكليير برني، موسوم بعنوان **حوارات**[4]

---

[1]- A. Sauvagnargues, *Deleuze et art*, op. cit., p.17 .
[2]- G, Deleuze, *Pourparlers*, op, cit., p.23 .0
[3]- G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., pp.32-48.
[4]- G. Deleuze, C. Parnet, *Dialogues*, (Paris: Flammarion, 1er éd 1977, 2em éd 1996).
اعتمد في استثمار هذا المصدر على الترجمة العربية التي قام بها كل من عبد الحي ازرقان وأحمد العلمي، وذلك بحكم ما وجدته في هذه الترجمة من دقة لغوية ووضوح مفاهيمي. وهذه بطاقة تعريف النسخة العربية:
جيل دولوز، **حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، ترجمة عبد الحي أزرقان- أحمد العلمي (المغرب: إفريقيا الشرق، 1999).

*Dialogues*1977. وهو المؤلف الذي يتناول مجالات الأدب والتحليل النفسي والسياسة والفلسفة، وفيه يعاود دولوز مرة أخرى تعرية مجموعة من المفاهيم الأساسية في تصوره التجريبي للأدب من قبيل مفاهيم الصيرورة، الترحال أو النزوح، التوطين، الترسم، والهذيان. وفي هذا الصدد، يحتفي دولوز بتفوق الأدب الانجليزي الأمريكي، باعتباره الأدب الأقدر على تجسيد مختلف هذه الأبعاد الجغرافية والصحية والحياتية. ويمجد في هذا المؤلف أعمال أدباء أمثال طوماس هاردي و ميلفيل و ستيفنسون وفرجينا وولف وتوماس وولف thomas woolf ولورانس وفيترجيرالد Fitzgerald وميلار وكريواك. إن تجارب الأدب عند هؤلاء تنفتح على عوالم كلها صيرورات ومعابر وقفزات وقوات خارقة وعلاقات مع الخارج، وهو ما يسعف فنيا في إبداع أراضي جديدة وعوالم غريبة. إن هذه الأبعاد الجمالية والتجريبية تجعلنا ندرك أن الأدب في منظور دولوز ليس واحدا، إنه مراتب وقوات وشدات متباينة. ويمثل الأدب الانجليزي الأمريكي النموذج الأكثر قوة وشدة وصيرورة وهروبا وانفلاتا واكتشافا لأراضي جديدة وإبداعا لتوليفات غريبة، عكس الأدب الفرنسي الذي يطغى عليه الجانب الإنساني والتاريخي والسردي والوجداني والأوديبي.

لا تكتمل أطراف هذه الخرائطية المفتوحة ما لم نقف عند كتاب **النقد والعياذة** *critique et clinique*1993[1]، والذي يعد من أهم الأعمال الواسمة للفترات الأخيرة من حياة دولوز. يعتبر من أهم الكتب التي أثار فيها دولوز سؤال الأدب وما يرتبط به من أبعاد جمالية وفاعليات تجريبية تجعل من الأدب عامة أسلوب حياة ومنهجا لممارسة النقد والعياذة في مختلف ما يعتمل في الوجود البشري من دفوقdes flux. وبهذا فإن الصورة الجديدة للأدب التي يرسمها دولوز من خلال توظيف إسهامات فلسفية كبرى كإسهامات افلاطون اسبينوزا وكانط ونيتشه وفوكو وغيرهم، تروم النظر إلى الأدب كمجال متحرر

[1]- G. Deleuze, *Critique et Clinique* (Paris: Minuit, 1993).

من أسوار البلاغة والاستعارات الشعرية، وكمجال لانبثاق أسلوب جديد للعيش وتحرير الحياة مما يأسرها من قوى ميتافيزيقية فوقية. إن الأدب هو أدب أرض وجغرافيا وحياة وليس أدب سماء وتاريخ. وتكمن قيمة هذا المؤلف المشترك في كونه يعرض لمشكلتين مركزيتين ومتداخلتين هماالكتابة والحياة. وهما قضيتان متصلتان ومتعالقتان، تتدفقان فيما بينهما تبعا لتداعيات الصيرورة، الصحة النفسية وما يتصل بها من هذيان مرضي وإبداع جمالي، هذا علاوة على الفتح اللغوي الجديد الذي يحرر الأسلوب من نظامه الذي يخصيه ويحد من فاعلياته، وذلك من خلال الانتصار لسياسة أسلوبية جديدة، تتغذى على اللاأسلوب، اللاتركيب، اللاشخصي. ويمثل هذا الكتاب في نظرنا أهم كتب دولوز الحاملة للأسس الجمالية لنظرية الأدب، وفيه يعرج الفيلسوف على تجارب أدبية قوية، شكلت بالفعل مختبرا جماليا تجريبيا، ومن أبرزها تجارب كل من لويس فولسون Louis Wolfson، لويس كارول Lewis Carrolle، بيكيت Beckett، مازوش Masoch، وهيتمان Whitman، ميلفل Melville، آغيان Ariane، لاورينس Lawrence. لهذه الاعتبارات كلها، نرى في الكتاب عمقا مكثفا، خصبا بالعطاءات الجغرافية، الصحية، اللغوية والسياسية، وهو ما سيسعفنا كثيرا في رصد إشكاليات جمالية متعددة تطرحها علاقات القوة التي ينجح الأدب في تعبيدها، وهي التي يعكسها بشكل شديد عنوان المؤلف: **النقد والعياذة،** (الوظيفة الابستيمولوجية والوظيفية الإكلينيكية).

لا يقتصر دولوز في تنظيره للجماليات الأدبية على مجال الرواية وفقط، وإنما يولي اعتبارا كبيرا لمجال المسرح. وهنا نجده في نصيه الموسومين «Manifeste du moin» و «L'épuisé» يقارب جملة من القضايا المتصلة بالجمال المسرحي، وذلك من خلال استثمار تجربتي كل من كارملو بيني وصمويل بيكيت. ليس المسرح في التحديد الدولوزي مجرد إمتاع فني وإنما هو فتح لأوراش أنطولوجية جديدة. يمثل كارملو بيني

وصمويل بيكيت تجربتين جماليتين قدرتا على الدفع بالتخييل المسرحي نحو كمونيات جديدة وإمكانات أخرى للفكر والحياة والمقاومة والانفلات والاختلاف.

يقودنا ترسيم هذه الخرائطية المفتوحة إلى استخلاص المعطيات التالية:

- بدأ انشغال دولوز بقضايا الأدب منذ وقت مبكر؛
- يكاد، لا يخلو أي مؤلف فلسفي من مؤلفات دولوز من نصوص ذات منحى جمالي أدبي. وهو ما يشير على تماس كبير بين الشأن الفلسفي والشأن الأدبي، حافظ دولوز على اشتعاله واشتغاله؛
- يسعى دولوز إلى تعيين صورة جديدة للأدب، يكون من خلالها آلة فكرية قادرة على الانخراط الملتزم في القضايا المحايثة للوجود الإنساني في أبعاده الصحية، السياسية والحياتية واللغوية؛
- كان لقاء فليكس غاتاري بدولوز المتجسد عمليا في أعمالهما المشتركة ذا فاعلية كبرى في انبثاق تصورات جديدة حول قضايا الفكر والصحة والسياسة والنص، وهو ما تبلور منهجيا في السعي نحو الانتقال بالفكر من مسطرة التأويل إلى مسطرة التجريب.

2) ***الأدب كخارج للفلسفة:***

تتحدد الفلسفة عند جيل دولوز كإبداع للمفاهيم. الفلسفة ابتكار واكتشاف لفعل الكتابة، وهي بهذا تتضمن نوعا من اللمسة الخيالية الإبداعية. ولعل هذا ما يجعلها تتجاور مع النشاط الأدبي وعمل الكاتب والموسيقي[1]. وهو تجاور يقرب المسافات بين الفيلسوف والأديب ويقيم بينهما أواصر ذهاب وإياب. يقول دولوز في هذا الشأن: "لست ادري [ ]

[1]- لا يقل إحساس الفيلسوف بالجمال عن إحساس الفنان به، إنه يضاهيه في الشدة والعمق. الفيلسوف هو الآخر تستهويه، مثلا، الموسيقى، ويشغف بالجمال، يقول دولوز عن علاقة الفيلسوف بالموسيقى: " هل يعتبر الفلاسفة، هم أيضا، عشاق موسيقى؟. يبدو لي بجلاء أن الفلسفة بحق أنشودة بصوت خفيض غير مسموع. حساسية الفلسفة إزاء الحركة هي نفسها حساسية الموسيقى". انظر:
G. Deleuze, Négociations : 1972-1990. Tr. Martin Joughin (Columbia university Press, 1995), p.163.

إذا ما كنت اعتبر نفسي كاتبا أو فيلسوفا [ ] أعلم أن كل فيلسوف كبير هو كاتب كبير"[1]. الفلسفة تتحدد كإبداع حق مثل الفن، وتاريخ الفلسفة يتحدد "كمسرح"[2]، "لصق"[3]، أو "فن التصوير الفلسفي"[4]. إن الفلسفة بهذا المنظور تغدو نوعا من الكتابة الأدبية، وبتعبير بورخيس "الفلسفة هي فرع من الأدب التخيلي".[5] ولا يتعلق الأمر هنا بإنجاز رواية فلسفية، ولا بوضع الفلسفة داخل الرواية. يتعلق الأمر بممارسة الفلسفة كما لو كنا روائيين، أي أن نكون روائيين في الفلسفة[6]. لكن ومع هذا، ينبثق سؤال متوتر هو: ماذا يمثل الأدب، بالتدقيق، بالنسبة للفلسفة؟.

لا يمثل الأدب بالنسبة للفلسفة موضوعا للدراسة والتأمل، وإنما يمثل لها شكلا من الخارجun dehors ونوعا من الوسيط أو البيْن intercesseur[7]. ومن هنا فإنه لا يتعين اختزال علاقة الفلسفة بالأدب في علاقة "الحوار مع" و "التفكير حول". إن العلاقة تقتضي مستوى آخر من النظر والاتصال. تقتضي الاندراج في حركة، وتتبع اختلاف، وإقامة حركة داخل حركة[8]. ومن خلال هذا الاندراج في مثل هذه الحركة يصير التفكير ممكنا. إن الأدب كوسيط وكبيْن intercesseur هو ما يسمح لنا بقول ما نملك قوله، والتفكير في ما لدينا من تفكير. وعليه، فإن العلاقة مع الوسائط ليست هي إعادة إنتاج خطاب ما، وليست تفكيرا حول، وليست مقاربة تاريخية. تتحدد العلاقة مع الوسائط كتغير وفصل

[1]- G. Deleuze, ABC, Lettre L comme Litteratur, op. cit.

[2]- G. Deleuze, *L'ile déserte. Textes et entretiens 1953-1974,* (Paris: Minuit, 2002), p. 199.

[3]- G. Deleuze , *Différence et répétition*, (Paris: PUF, 11ém édition, 2003), p. 4.

[4]- G. Deleuze, *pourparlers*, op. cit., pp.185-186.

[5]- A .Cherniavsky, «Le philosophe et l'écrivain : nature du discours philosophique chez Gilles Deleuze, *philonsorbonne* (en ligne),n° 4,2010, URL: https://philonsorbonne.revues.org/215 consulté le 16/12/2017.

[6]- يقول دولوز في هذا الصدد: "في التجريبية. لماذا الكتابة، لماذا كتبت عن التجريبية وعن هيوم بالخصوص؟ ذلك لأن التجريبية مثل الرواية الانجليزية. لا يتعلق الأمر بانجاز رواية فلسفية، ولا بوضع الفلسفة داخل الرواية. يتعلق الأمر بممارسة الفلسفة كما لو كنا روائيين، أي أن نكون روائيين في الفلسفة". أنظر:
جيل دولوز، كلير بارني، **حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، مرجع سابق، ص. *72.*

[7]- G. Deleuze, *pourparlers*, op. cit., pp.171-172

[8]- Jean- Philippe Cazier, «Deleuze, Foucault et la littérature» *Mediapart*, édition de la Mi-journée, 9avril 2018), URL: https://blogs.mediapart.fr/jean-philippe-cazier/blog/060313/ deleuze-foucault-et-la-litterature, consulté le 05/05/2017.

أكثر مما تتحدد كتوافق أو تلاؤم. وعلى هذا الأساس، يقتضي العمل الفلسفي البحثَ عن وسائط وخوارج، ولا يتعين على مؤرخ الفلسفة حصر مهامه في الحوار مع أو التعليق على[1]. وفي هذا الصدد، يراهن دولوز من خلال علاقة الفلسفة بالأدب التأسيس لصورة جديدة للفكر، يكون بموجبها التفكير تفكيرا في الوسط وتفكير وسائط. وبصيغة أخرى، يمكن القول إن التفكير الفلسفي يبدأ مع ما هو غير فلسفي، مع الخارج الذي لا يستقيم انتظامه في مفاهيم. إن الفيلسوف ليس البتة هو من يبدأ بإطلاقية وانغلاقية، وليست الفلسفة بذاك الفكر الذي يحاول تشييد نفسه بنفسه والانطلاق بشكل جذري من نفسه. ليس الفكر الفلسفي هو ما يدعي الاكتفاء بنفسه، وإنما هو فكر يعي باحتياجاته الدائمة لقوى خارجية. إن التفكير الفلسفي لا يبدأ اشتغاله إلا بالانفتاح على الخارج، والخارج هنا قوة ترغم على التفكير، ولا تلتقي الفلسفة بالخارج إلا التقاء الاختلاف بالاختلاف. يفهم من كل هذا، أن الفلسفة حسب منظور دولوز، وأيضا ميشيل فوكو، هي فلسفة من دون نقطة بدء ولا نقطة وصول، وإنما هي دوما تفكير من خلال الوسط وفي الوسط[2].

وعلى ضوء هذه المعطيات، تخرج العلاقة بين الفلسفة والأدب عن كل المساطر التي ترسمها التحليلات الفلسفية والممارسات التأويلية. ولا تجعل هذه العلاقة من هدفها البحث عن الحقيقة التي يضمرها النص الأدبي في ثناياه. لا يتعلق الأمر إطلاقا بقول الحقيقة بقدر ما يتعلق جوهريا بخلق الفكر وإبداعه وتسريحه. يجد الفيلسوف في الأدب خارجا محفزا على الاتصال به وحليفا يمكن الاسترشاد به من أجل تعميق الجانب الإبداعي في الفكر. "إن ربط الفكر بالخارج، هو بصريح العبارة، ما لم يقم به الفلاسفة أبدا"[3].

هكذا، يكون الأدب يمثل بالنسبة للفلسفة خارجا. وليس الأدب فقط اختلافا بالنسبة للفلسفة، وإنما هو في ذاته اختلاف، تفاوت وانحراف. لا يتعلق الأمر بتذويب وحصر هذا

[1]- Ibidem.
[2]- Jean- Philippe Cazier, «Deleuze, Foucault et la littératur », op. cit.
[3]- G. Deleuze, *L'ile déserte*, op. cit., p. 356.

الاختلاف والتنوع في وحدة وتطابق مع الفلسفة، وإنما الأمر يقتضي الانخراط في هذا الاختلاف والاعتراف به والحرص على بقائه، وتتبعه في مساراته وانعطافاته وثنيياته ses plis. يقتضي الأمر الحذر من الوقوع في زلة الخلط بين المجالين وإقامة التماهي بينهما. ومن هنا فإن كبار الأدباء الذين حظوا باهتمام دولوز يمثلون في أعمالهم الأدبية ذوات مختلفة ومنحرفة عن كل ما يمثل المعيار والنظام. إنهم مختلفون ومن النظام منفلتون. إن قيمة هؤلاء، أمثال كافكا وبروست ومازوش وملفيل وبيكيت وكارملو بيني وغيرهم، تكمن في قدرتهم على تسخير الأدب من أجل الانحراف عن والانفلات من قبضة التمثلات والمعايير التي تصنعها الصروح الاجتماعية والمتون الأخلاقية والترابطات البنيوية والتوليفات التي تشرط الفكر والممارسة معا. وعليه، فحين كتب دولوز على سبيل المثال عن ساشر مازوخ، فمرمى ذلك هو فك وحل العلاقة الدياليكتيكية للسادو–مازوشية وفك التمثل العام المشيد حول الرغبة وإبراز مختلف التضمينات الذاتية، السياسية، التحليل نفسية والفلسفية التي يقوم عليها نسق الرغبة[1]. وحين كتب عن بروست فذلك لمسعى هو التأسيس لمفهوم جديد للعلامة متحرر من المعاني التي تثبتها اللسانيات والميتافزيقا والفينومنولوجيا. يستحضر هذا التأسيس الجديد بين أضلعه إسهامات كل من اسبينوزا ونيتشه وبرغسون، ويقيم من خلال ذلك علاقة وطيدة بين العلامة والمعنى والزمن، هي علاقة قوة، وهي علاقة محايثة وذات بعد تجريبي ملازم للحياة والأرض. ولقد انخرط ميشيل فوكو هو الآخر في هذا المشروع الجديد للفكر، المشروع الذي من خلاله يرمي التأسيس لتصور مغاير ومختلف للأدب المعاصر[2].

[1]- Jean- Philippe Cazier, «Deleuze, Foucault et la littérature», op. cit.

[2]- يؤسس فوكو لتصور متميز حول ماهية الأدب. يربط الأدب بالخارج، ويحرره من إطار الاستعارة والبلاغة وأغلال الأنساق. الأدب المعاصر هو أدب القضايا الإنسانية، هو أدب الانخراط في تعرية الواقع الاجتماعي، هو أدب الالتزام والمقاومة. ولن يتأتى له هذا إلا باعتماد أساليب جديدة في التفكير والعمل. يحتفي فوكو بمجموعة من التجارب الأدبية التي يراها أكثر رفعا للواء الإنسان، ومن أهمها تجربة كافكا، و روب- غريي Robbe-Grillet. يتحدث عن جدة هاتين التجربتين في كتابه:

M. Foucault, *Dis et écrits, 1954-1998*, T.1 (Paris : Gallimard, 1994), pp.370-371-372

إن ما يميز منظور دولوز للأدب، إذن، هو إنه اختلاف في ذاته، أدب يتضمن الاختلاف، إنه عالم التمايز والاختلاف، وليس الاختلاف في الأدب مفهوما بقدر ما هو حركة، وليس تمثلا بقدر ما هو حقيقة الفكر. وهذا ما يستفاد من قول دولوز إن القول الشعري "يحقق كل قدرة التفرع والتغير، اللاتجانس والتغييرات الخاصة للغة".[1]

وعلى ضوء هذه الاعتبارات، يكون الأدب شأنا يعني الفلسفة كثيرا. والفلسفة لا تتحدد كمعارضة للأدب أو نافية له. والمقام الفكري لا يقتضي الاختيار بين الفلسفة أو الأدب كما قضى أفلاطون بقدر ما أنه يقتضي نوعا من التزامل الفكري الذي رسمت معالمَه تجاربُ العديد من الفلاسفة في مختلف محطات تاريخ الفكر الفلسفي[2]، وهذا التزامل موسوم بتداخل شديد وتجاور مفتوح بحكم أنهما يتشاركان في العمق والبعد والتساؤل والهم ويختلفان في الأسلوب والمنهج والدليل. يعبر ويليك على هذه الوضعية كما يلي: "هل يغدو الشعر أفضل إذا كان فلسفيا بصورة أكبر؟ وهل يمكن أن يحكم على الشعر بحسب قيمة الفلسفة التي يتضمنها أو بحسب درجة التبصر التي يظهرها في الفلسفة التي يتبناها؟ أم هل يمكن أن يُقاس بمعيار الأصالة الفلسفية أو بدرجة تعديله للفكر التقليدي؟"[3].

---

[1]- G, Deleuze, *Critique et clinique*, op. cit., pp. 136-137.

[2]- إن هذا التداخل بين الأدب والفلسفة يستدعي النظر إلى طبيعة الفكر الفلسفي في انفلات من التصور الأرسطي. فإذا كان الفكر الأرسطي هو الأكثر دقة وعلمية وموضوعية، وإذا كان التزاوج بين الفلسفة والمنطق عند أرسطو لا مثيل له، وهو يمثل أعلى الدرجات رقيا وتكثيفا وتماسكا، فإنه مع ذلك ليس هو الخيار الفكري الوحيد. فلقد تطورت الفلسفة منذ فيتاغورس وطاليس وبارمنيدس وأفلاطون، مرورا بالعهد الحديث والمعاصر، على نحو مغاير ومتخذة وسائل متنوعة منها الشعر والمحاورة والقصة والمسرحية. ففي مجال الشعر، فإن معظم الفلاسفة اليونان قبل أفلاطون قد استخدموا الشعر في التعبير عن معظم أفكارهم بل إنهم وضعوا فلسفاتهم شعرا كما هو الأمر عند هيراقليطس وبارمنيدس وانباذقليس ولوكريتش، وحتى في التراث العربي، فقد توفرت أكثر من محاولة في تحميل الشعر موقفا فلسفيا كاملا من أشهر ذلك عينية ابن سينا. وفي مجال المحاورة، فقد كان استخدامها شكلا للفكر الفلسفي وذلك بحكم ما تتيحه من تبصر وهدوء وجدل حي هادف ينقض أراء ويمهد الطريق لنقبل أراء أخرى. ومن أشهر رواد هذه التجربة أفلاطون في المرحلة اليونانية، وبركلي ودافيد هيوم في العصر الحديث. أما في مجال القصة، يزخر المجال الفلسفي بتجارب فلاسفة كبار جعلوا من القصة حقلا جماليا لتصريف أفكارهم وتصوراتهم، وتمثل محاولة ابن طفيل في **حي بن يقظان** ذروة هذا الاتجاه في العصر الوسيط، أما في الفلسفة المعاصرة فتعد تجربة سارتر أعظم تجل للفكر الفلسفي في القصة وذلك من خلال أعماله: **الغثيان** و**دروب الحرية**. انظر:
محمد شفيق شيا، **في الأدب الفلسفي**، الطبعة الأولى (لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 2009)، ص: من 113 إلى 132 (بتصرف).

[3]- René Wellek, Austin Warren, *Théorie of literature* (London, Dalkey Archive Press), p.147

يروم دولوز وفوكو إحياء هذا التزامل وإنهاء الصراع المفتعل بينهما. وهذا يعزى إلى كونهما يعبدان طريقة جديدة للتفكير، وهي طريقة تدمج الأدب ليس باعتباره موضوعا objet للتفكير والتفكر ولكن باعتباره وسيطا وخارجا للفلسفة. يترتب عن هذا التحديد المميز للأدب في نفس الآن تغير في صورة الفلسفة. فليست الفلسفة في منظورهما تأويلا للتاريخ أو الحياة، وليست قط من طبيعة تأويلية ولا ديالكتيكية، وليست بقطاع فكري يحدد عمله في بلوغ الحقيقي والصحيح، ولكن الفلسفة هي علاقة مع الخارج، وممارسة إبداعية وليست تمثيلية أو تصويرية. وبحكم أن الفلسفة إبداع فهي تقدر على الترابط بالأدب[1].

ترمي كتابات دولوز عن الأدب تحريره من التقاليد الفلسفية التي سيجت حدوده وكبتت إمكاناته ونفت حضوره. فحسب دولوز، ووفق قراءة فابريس بوغليز[2] فإنه منذ التراجيديا الإغريقية والأدب يصطف لجهة الحكم ويجعل من نفسه منطقة إقامة ومقاولة صغيرة لما يحل بالإنسان ولما يشكل مصيره ومستقره الوهمي. لكن كتابات سبينوزا، نيتشه، رامبو، كافكا، فولف أو أرتو جاءت لتعيد للإحساس قدرته وتوهجه الجمالي. فقامت بتفجير الحدود النائية للحكم، من أجل السماح بأن تنكشف من وراء القسمات أفقٌ وصيروراتٌ جديدةٌ وغريبةٌ: صيرورات–النساء، صيرورات–الحيوانات، صيرورات–الشواذ، صيرورات–الأطفال، صيرورات–الجزيئات، صيرورات–الأقليات...الخ. يعبر جيل دولوز على هذا الوضع الاعتباري الجديد الذي آل إليه الأدب كما يلي:" يتعين على اللغة بلوغ قسمات نسائية، حيوانية، جزئية، وكل قسمة هي صيرورة–ميتة. ليس ثمة خط مستقيم، لا في الأشياء ولا في الكلام. التركيب la syntaxe هو جُماع القسمات الضرورية المبدعة كل مرة من أجل كشف الحياة داخل الأشياء"[3]. إن هذا التحول الجديد

---

[1]- J- P.Cazier, «Deleuze, Foucault et la littérature», op. cit.

[2]- F, Bourlez, «Deleuze et l'a-narrativité du désir clinique, psychanalyse et langage», in *Gilles Deleuze, la logique du sensible, esthétique et clinique,* (France : De l'incidence éditeur, 2013), p. 405.

[3]- G, Deleuze, *Critique et clinique,* op. cit., p. 12.

الذي ساهم في ترسيمه الأدباء المعاصرون، جعل وضع الأدب يَؤُول لانقطاع الأنساق الترنسندنتالية لصالح التجريب الإبداعي. وبهذا شكلت الكتابة الأدبية تغريدة الحياة، تغريدة تلامس دون توقف موت الأنا والعقل والإدراك. إنها مفارقة الأدب العجيبة الكامنة في موت الإنسان مقابل حياة قدراته المحايثة[1].

ومنذ كتابه **الاختلاف والتكرار**، وضع دولوز المعالم الأولى لمشروع قاصد لتقريب المسافة بين الفلسفة والأدب. إن كِتاب الفلسفة يتعين عليه أن يكون في جانب منه نوعا خاصا من الرواية البوليسية، وفي جانب آخر منه نوعا خاصا من العلم-الخيال science-fiction. إن الفلسفة يمكن أن تشتغل كرواية أو كتحقيق بوليسي، وذلك في إطار تستخدم فيه المؤشرات والعناصر المتباينة وتعمل على جعلها تصطف وتتلاءم داخل نماذج متماسكة. وكذا من خلال اعتماد سلسلة من الوقائع والأحداث وبمساعدة الشخصيات المفهومية واعتماد فضاءات زمانية ومكانية متفردة[2]. إن العنصر المشترك بين الرواية البوليسية والكتابة الفلسفية يحدده دولوز، وفق قراءة آن سوفنيارك، في نوع من القساوة والفظاظة والمصائب التي ترتوي بالأحزان والصراعات ونقاط القطع والفصل. ومن هنا فإن العلاقة بين الفلسفة والأدب ليست غير اشتراك في استحضار مستويات من الأزمات والأحداث، الهزات والارتجاجات التي تُفعل صيرورة الفكر وتحدد الزمنية الداخلية لفكر يعمل "كمسار خطوط مكسرة واتجاهات متعددة"[3].

ومن أجل أن يكون الفيلسوف كبيرا يتعين أن يكون كاتبا كبيرا. وهذا الاشتراك في الإبداع يقتضي تعيين ماهية الأدب وطبيعته وخصائصه الكبرى وفق رؤية دولوز. ويمكن تحديد الوجه العام للأدب في كونه يحضر كما لو كان فعلا يقيم في اللغة تغيرا،

---

[1]- F. Bourlez, «Deleuze et l'a-narrativité du désir clinique, psychanalyse et langage» in *Gilles Deleuze, la logique du sensible, esthétique et clinique* ,op. cit., p. 408.

[2]- *Manola Antonioli*, «Deleuze, entre interprétation et expérimentation», article électronique, http://www.laviedesidees.fr/Deleuze-entre-interpretation-et.html , consulté le 07/11/2017.

[3]- A. Sauvagnargues, *Deleuze, L'empirisme transcendantal*, (Paris: PUF, 2009), p. 428.

وكما لو كان استعمالا خاصا ومتفردا بل وغريبا للغة. ولعل هذا ما يمكن فهمه من تنصيص دولوز على اعتبار الأدب لغة داخل لغة. وهذه الأطروحة تأتت بعد أن ساءل الوضعَ اللغوي لنماذج من الأدباء، خاصة ما يتعلق بوضع اللغة التي بها يشتغلون ويكتبون، وهو وضع الازدواجية bilinguisme. يلاحظ دولوز في هذا الصدد أن فعل الكتابة يلتصق بحالة خاصة من اللغة، إنه استعمال خاص جدا. "فكافكا ذو الأصول اليهودية التشيكية يكتب بالألمانية، بيكيت الايرلندي يكتب في آن واحد بالانجليزية والفرنسية، لوكا ذو الأصل الروماني، غودار وإرادته في أن يكون سويسريا"[1]. إن تجارب هؤلاء وغيرهم تجتمع في خاصية جوهرية هي " إخضاع العناصر اللسانية لنظام من التغير المستمر والعمل على إدراج نوع من البراغماتية الداخلية في اللغة، من خلال الدفع بها نحو ارتجاجات غريبة، وتأتآت داخلية، سواء في مجال المسرح مع بيكيت، أو السينما مع غودار، أو مع لوكا في آلاته السمعية البصرية"[2].

يروم دولوز وغاتاري من خلال هذه الأمثلة تسطير صورة جديدة للأدب، تقوم على اعتباره فعلا إبداعيا هادفا لإحداث تغير داخل اللغة وتشييد لغة جديدة داخل نفس اللغة. فلا يغدو الأمر يتعلق باللسان الألماني أو التشيكي أو الايرلندي أو الفرنسي بقدر ما بات الأمر يتعلق جوهريا بلغة كبيرة (غالبة) langue majeur وأخرى صغيرة (أقلية) langue mineur[3]. ووفق هذا المعنى فإن الازدواجية اللغوية لدى الكاتب ليست شيئا آخر غير فرصة ومناسبة للإبداع الأدبي. ويستثمر دولوز في هذا الصدد فكرة لبروست مفادها أن كبار الأعمال الأدبية هي المكتوبة في نوع من اللغة الغريبة، (الكتابة داخل المنفى اللغوي). الكتابة وفق هذا الاعتبار اللغوي، هي دفع اللغة نحو التغير، والسير

---

[1]- G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux*, op. cit., p.123.
[2]- Ibid, p.124.
[3]- A. Cherniavsky, «Le philosophe et l'écrivain; nature du discours philosophique chez Gilles Deleuze» Article électronique, https://journals.openedition.org/philonsorbonne/251, consulte le 12-12-2017.

باللغة الغالبة نحو صورتها الأقلية، وإدراج اختلافات وقيادة حركات انشقاقية في اللغة الرسمية. هذا هو الإطار الذي يتبناه دولوز في مقاربة مجموعة من النماذج الأدبية التي تعتمد صورة مغايرة وغريبة للكلمة. ومن أمثلة ذلك، " الكلمة– العاطفة" و"الكلمة– الفعل" عند أنتونين أرتو، الأنماط المختلفة للكلمات السرية عند لويس كارول، تكرارات الكلمات عند روسل Roussel و بيغوي Péguy، وصيغة بارتلبي Bartleby التي تتحدد كنوع من الترجمة السيئة للغة أجنبية"[1]. ولن يتأتى للأدب هذا إلا بتدشين صورة جديدة للمنهج والأسلوب. فما معالم هذين المقومين الأدبيين في تصور دولوز؟.

المطلب الثاني: الأدب من التأويل إلى التجريب

1) في نقد التأويل ورصد مخاطره

يقتضي تعامل الفيلسوف مع النص الأدبي الانفتاح على الأدب كقوة فكرية برانية لها اختلافها وشدتها وعمقها المكثف. وعليه، فإن اتصال الفلسفة بالأدب لا يقتضي إخضاع النص الأدبي لقراءة محكومة بشبكة نظرية وأطر مفاهيمية قبلية، كما تستوجب هذه القراءة أن تكون منفصلة عن كل تعليق فلسفي أو هرمينوطيقي، لأن مثل هذه القراءات تقوم على نفي خصوصية العمل الأدبي. إن العمل الأدبي بهذا المعنى يتعين أن "ينأى بنفسه عن كل تأويل خارجي"[2]. والأديب وفق هذا التقدير هو أقرب إلى الطبيب من المريض، إذ هو "يجري بدوره وبأسلوبه الخاص تشخيصا للعالم، ويتتبع المرضَ خطوة خطوة، ويُقَوم حظوظَ الصحة".[3]

يتحدد الأدب بأنه فاعلية جمالية وفنية تهدف إلى سبر أغوار الهوامش والكشف عن أعراض الأمراض المصيبة للإنسان والمجتمع والحضارة. وبهذا نعثر في متن دولوز

[1]- Ibidem.
[2]- G, Deleuze, *Critique et clinique*, op. cit., p. 71.
[3]- ibidem.

على منعطف أساسي ينتقل بموجبه الأدب من مُجْرٍ ومقيمٍ بنقد التمثلات إلى أدب مشتغل كعلم أعراض symptomologie. وعليه، فإن كتابات دولوز ذات المنحى الجمالي "أولت منذ 1967 للفن عامة وليس فقط للأدب، وظيفةَ تجريب غير شخصية"[1]. إن هذه المكانة الجديدة التي آل إليها الأدب لم تكن لتحصل إلا بالتخلي التام والخالص عن مسطرة التأويل والنظر في المقابل إلى الأدب كنوع من الفكر التجريبي و الاشتغال الآلي fonctionnement machinique. إن انفتاح دولوز على الأدب باعتباره خارجا للفلسفة، كان يهدف بالأساس إلى تعيين ملامح فلسفة جديدة، فلسفة جغرافية متصلة بالبحث عن شروط التجربة الواقعية. والأدب هنا بمثابة مختبر يمكن الفلسفة من تجريب واقعي لمفاهيمها وادعاءاتها، ومن تعبيد مسالك فكرية جديدة. إنه مختبر التجريب الفني. وعليه، فإن ما يروم إليه دولوز في انفتاحه على الأدب، لا يكمن حسب، كاتارينا بومبو نابيس في "دراسة الأعمال الأدبية بقدر ما يكمن في التقعيد لأشكال متعددة من التجريب"[2].

وأن يكون الأدب تجريبا وذا وظيفة تجريبية، فتلك مهمة فكرية صعبة ومحفوفة بالمخاطر والعوائق التي يبثها حراس السلطة في طريق الأديب والفيلسوف عامة. هؤلاء الذين يآثرون بقاء الوضع التأويلي واستمراريته نظرا لما يبين عنه من قدرات على تطويع الناس وترويض فكرهم وسلوكهم وكبح قوتهم وإرادتهم. يقول دولوز في هذا الصدد: "جربوا، ولكن مع التحلي بكثير من الحذر من أجل القيام بالتجريب. نعيش في عالم هو بالأحرى مزعج، حيث تكون السلطات القائمة، وليس الناس فحسب، في حاجة إلى أن تمرر لنا عواطف حزينة. فالحزن والعواطف الحزينة هي التي تقلص كلها قدرتنا على

---

[1]- A. Sauvagnargues, *Deleuze et art,* op. cit., p. 109.
[2]- C- P. Nabais, *G. Deleuze: Philosophie et littérature* (Paris: L'Harmattan, 2003) p.12. (je souligne).

الفعل. تحتاج السلطة القائمة إلى حزننا كي تجعل منا عبيدا. يحتاج المستبد والكاهن وسالبو الأرواح إلى إقناعنا بان الحياة صعبة وثقيلة"[1].

هكذا، نجد دولوز في كثير من السياقات يحرض على ممارسة التجريب وترك التأويل[2]. وهو بهذا يكون، ليس فيلسوفا كبقية سابقيه، إنما هو عابر ومحول ومغير ومنفلت. إنه فيلسوف يخلق الجديد مما هو قديم ويقيم تصالحا مع فلاسفة الماضي. لكن هو يختار فلاسفة المحايثة ويرفض فلاسفة النزعات الترنسندنتالية. وهذا ما يمكنه من تسطير الخيط المحرك لفكر محايث وتجريبي. من هنا يكون الفكر الجمالي عنده يقوم على مبدأين جغرافيين وأرضيين أساسيين يحددهما الباحث رومان سارنيل في "المجالات والصيرورات"[3]. فالمجالات هي أماكن العبور والمرور، أما الصيرورات فهي العرضانيات des transversalités. إن الصيرورة حركة تخترق وتحول مكانا ما. وهذا ما يقر بطابع الديناميكية في فكر دولوز. إن فلسفة دولوز فيزياء، أي فيزيس بالمعنى اليوناني، وبمعنى آخر إنها علم الانبثاق والبزوغ. و"هذه الفيزياء ديناميكية، مختَرقة بالحركات والاتجاهات المستقيمية، وبالتحولات والعرضانيات"[4].

وعلى ضوء هذا الاعتبار الدقيق، يؤسس الفيلسوف لمنظور خاص لفعل القراءة. يميز بين نوعين من القراءة التي يمكن اعتمادها في النظر في النص الفلسفي أو الأدبي. ففي كتاب *Pourparlers* يكشف دولوز عن طريقتين لقراءة كتاب ما. طريقة كلاسيكية وأخرى متوسعة أو منتشرة intensive. إن قراءة كتاب ما تقتضي إما "اعتباره بمثابة علبة ترجع إلى داخل ما، وبالتالي سنعمل على البحث عن المدلولات des signifiés"

[1]- جيل دولوز، كلير بارني، **حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، ،مرجع سابق، ص.80.

[2]- يقول دولوز في كتاب الحوارات:" أنجزوا تجارب: ستجدون في كل مرة تنسيقا من الأفكار ومن العلاقات والظروف. وتجدون في كل مرة رواية حقيقية، حيث يحل المالك، والسارق والرجل ذي الرمح، والرجل الأعزل، والفلاح والفنان التشكيلي محل المفاهيم". ويقول في سياق آخر داعيا بإلحاح إلى التجريب: "جربوا، إنها فكرة رائعة، مع العلم أن الأمر يتعلق بالحياة. هذه هي طريقة تفكير التجريبيين ولا غير". انظر:
جيل دولوز، كلير بارني، **حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، مرجع سابق، صص. 74-75.

[3]- R. Sarnel, «Lieux de passages et transversalités: Pour une dynamique deleuzienne», article électronique, URL : http://leportique.Revues.org/1362, consulté le 20 janvier 2018.

[4]- ibidem

[ ]، أو النظر إليه بطريقة أخرى، يُعتبر بمقتضاها الكتاب مثل آلة صغيرة غير دالة a-signifiante "[1]، بحيث يتحدد المشكل حينها، لا في البحث عن المدلولات والكشف عنها، وإنما في الهواجس التالية: "هل تعمل هذه الآلة؟، وكيف تعمل؟، كيف تعمل بالنسبة إليكم؟ إذا كانت لا تعمل، إذا كان لا شيء يحدث، خذوا إذن كتابا آخر. إن هذه القراءة الثانية هي قراءة بالانتشار والتوسع"[2]. وهي قراءة تقتضي النظر في ما إذا كان ثمة شيء يحصل أو لا يحصل. إن هذه القراءة من نمط الاتصال الكهربائيBranchement électrique . وتتعارض هذه الطريقة الثانية للقراءة في أسسها وأهدافها مع القراءة الأولى ذات البصمة الكلاسيكية، لأنها "تحمل فوريا الكتاب نحو الخارج"[3]، ولعل هذا ما يجعل منها مرتبطة بالعبور والمرور، ويجعلها كذلك تنظر إلى الكتاب عامة والأدبي خاصة كمكان للعبور نحو عوالم أخرى جديدة وغريبة. ويمكن أن ننعت هذه القراءة بأنها "قراءة عرضانية". وفي تمثل دولوز لهذه العرضانية التي تفترضها القراءة المنتشرة، نجده يقيم رابطةً بين عرضانية العبور ومبدأ اللحب. يقول دولوز في شأن هذه المنهجية القرائية الجديدة: "إن طريقة القراءة بالانتشار هي خلق علاقات مع الخارج، تدفق ضد تدفق، آلة مع آلة، تجريبات، أحداث، تمزيق الكتاب إربا إربا، جعل الاشتغال مع أشياء أخرى، أي شيء، إلخ، إنها طريقة عشقية"[4].

إن النظر إلى النص الأدبي وفق القراءة المنتشرة المتوسعة هو استثمار عميق لمبدأ التجريب وتجاوز حاسم لمنظور التأويل. ويقتضي هذا التجريب تبني فكرٍ فلسفي حركي شبيهٍ بفكر اسبينوزا، أي فكر تخترقه سرعات وتوقفات. ولعل هذا البعد هو ما يبرر وصف دولوز بالفيلسوف المسرع Philosophe accélérateur، الذي يجعل من

[1]- G, Deleuze, *Pourparlers*, op, cit., p.17 .
[2]- R. Sarnel, «Lieux de passages et transversalités: Pour une dynamique deleuzienne» op. cit.
[3]- G, Deleuze, *Pourparlers*, op, cit., p.17.
[4]- G, Deleuze, *Pourparlers*, op, cit., p.18. (je souligne).

مهمة الفلسفة استثمار كل الاتصالات الممكنة من أجل تسريع الفكر وجعله يتصل بالحركة غير المنتهية للوقائع[1].

وللإحاطة أكثر بالسياق الفلسفي الذي بموجبه يحل التجريب محل التأويل نقف مرة ثانية إلى ما يراه دولوز في التأويل من عيوب، ليس فقط على مستوى أبعاده الفكرية واللغوية، لكن العيب الأخطر يكمن في ما يراهن عليه من قصدية تحزين الإنسان ونفي إرادته وإحكام السيطرة عليه باسم التواطؤ الخبيث بين الطاغي والكاهن ورجل التأويل. في هذا الصدد يلح الفيلسوف على ضرورة النظر إلى الإبداع "ليس كتواصل وإنما كمقاومة"[2]، والمقاومة هي في عمقها تجريب وليست تأويلا. يتمحور التأويل أساسا حول محور الدال، وهو ما لا يخرج غالبا عن "السر الصغير، الذي يغذي هوس التأويل. فمنذ أن اكتشفنا الدال le signifiant بدلا من أن نؤول الكلام، صار الكلام هو الذي يؤولنا، ويؤول نفسه بنفسه. الدلالة والتأويلية المرضية interpretose هما المرضان الاثنان للأرض، زوج المستبد والكاهن"[3]. هذان الطرفان اللذان ليس لهما من غاية غير إتعاس الناس وزرع الحزن والتأسيس لوعي سلبي وشقي يُحَمل لنفسه كل المسؤولية فيما يعتري وجوده من أزمات، وهذا الوعي السلبي عادة ما يعبر بصيغة 'إنه خطئي' بدلا من أن يعبر بصيغة 'إنه خطؤك'"[4]. إن موضوع التأويل هو العلامة، ونظام العلامات إذا ما تحدثنا عنه بمصطلحات إكلينيكية، فإننا نكتشف دائما أصولا جديدة من الكهنة للسر الصغير القذر، الذي ليس له من هدف غير معاودة التعريف بنفسه، وجعلنا نقع "داخل ثقب أسود قاتم، وجعلنا نقفز ثانية على الجدار الأبيض الناصع"[5]. وإذا تحدثنا عن نظام العلامات بمصطلحات تاريخية، وجدنا أنه يوجد داخل التشكيلات الإمبراطورية، القديمة والعتيقة

---

[1]- R. Sarnel, «Lieux de passages et transversalités: Pour une dynamique deleuzienne» op.cit.

[2]- Gilles Lipovetsky, *l'ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain* (Paris: Gallimard, 1983) p.9.

[3]- جيل دولوز، كلير بارني، **حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، مرجع سابق، ص.63.

[4]- V. Bergen, *L'ontologie de Gilles Deleuze*, op. cit., p. 520.

[5]- جيل دولوز، كلير بارني، **حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، ص.64.

"الدال الكبير باعتباره دالا للطاغية، وفي القسم الأسفل، شبكة غير منتهية من العلامات التي يرجع بعضها للبعض الآخر. لكن يستدعي الأمر كذلك درجات مختلفة من الناس المتخصصين الذين لهم كمهمة سكب هذه العلامات، قول ما ود قوله، تأويلها، تثبيت المدلول لها: كهنة، سمع التأويل، بيروقراطيون، رسل، الخ. إنه زوج الدلالية والتأويل signifiance et interprétation. وفي الأخير، يوجد شيء آخر: يقتضي الأمر كذلك أن تكون هنالك ذوات تتلقى الرسالة، تطيع السخرة، كما قال كافكا"[1]. وفي ظل الرأسمالية التي هي في حد ذاتها نظام من العلامات، يحصل اختلاف طفيف في وضع العلامة. ففي ظل هذه الرأسمالية، لا يتعلق الأمر بعلامة ترجع لعلامة كما هو الحال في النظام الإمبراطوري، لكن يتعلق الأمر بذات ترتد إلى ذات داخل نسق الذاتية. في ظل هذا النظام الرأسمالي، "نشرح للذات أنه بمقدار ما تطيع أكثر، تتحكم أكثر، مادامت أنها لا تطيع إلا نفسها. سيكون ثمة دائما خفض لذات التحكم إلى ذات الطاعة باسم قانون الرأسمال"[2].

2) التجريب كسياسة جديدة للفكر:

يعتبر كتاب دولوز عن كافكا من أهم الكتب التي تحققت فيها فاعلية التجريب وأحلت محل فاعلية التأويل. وهذا التحول ما كان أن يتحقق إلا بمدخل إخضاع التحليل النفسي للنقد والمخاصمة، وهو ما نتج عنه تمثل جديد للاوعي، تمثل يُخرجه من الإطار الأسري الأوديبي الضيق، ويجعله يتوزع على مختلف امتدادات الحقل الاجتماعي. لقد تنحى التأويل عن موقعه لصالح رؤية جديدة ومغايرة للقراءة والتعاطي مع النص الأدبي، وهي قراءة تنْصب أساسا على النزوع السياسي للفن عامة والأدب خاصة. ويعد هذا الكتاب من أهم ما "يحدد بالقوة هذا البرنامج النظري الجديد"[3]، أي البرنامج التجريبي. يستهل هذا الكتاب صفحاته بالإعلان عن رفض واضح للتأويل وتنصيب مبدأ جديد هو

[1]- G.Deleuze, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, op. cit., pp. 14-15.
[2]- G. Deleuze, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995* ,op, cit., pp.15-16.
[3]- A. Sauvagnargues, *Deleuze et art,* op. cit., p.122.

"مبدأ المداخل المتعددة"، ويتحدد الرهان الأكبر لهذا المبدأ في العمل جاهدا على "منع كل المحاولات التي تروم تأويل عمل لا يفترض أنه وجد لغير التجريب"[1]. إن التجريب هنا "لا يستبدل فقط التأويل وإنما يستأصله". إن الفن يعتمل سياسيا، آليا وتجريبيا، على أساس أنه يتوقف عن أن يكون منبثقا من التأويل الذي يرجع المُنجَز الجمالي إلى بعد نفسي متعلق بالوهم (الخيال) أو الخطابية الرمزية

أخذا بعين الحسبان هذه الاعتبارات (العيوب والشوائب) التي ينطوي عليها فعل التأويل ويضمرها في عمقه، يقتضي الأمر تبني سياسة جديدة في التعامل مع النص الفكري فلسفيا كان أو أدبيا. لا يتعين التأويل والتواصل بقدر ما بات الأمر يفرض الإبداع والتجريب وقتل التأويل اقتداء بتجربة الأدب الانجليزي والأمريكي[2]. يقتضي الأمر فك التأويلات واستبعاد الدال. وهنا يُشيد دولوز رافعة أساسية للفكر الفلسفي والأدبي، رافعة اتخذت صيغة دعوة وأمر، هي: "جربوا، لا تؤولوا أبدا"[3]. إن آلية التجريب تستدعي جعل المداخل متعددة ومنع العدو (الدال وما يتصل به) من ولوجها[4].

---

[1]- G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p.7.

[2]- يقول دولوز: "إن الأدب الانجليزي أو الأمريكي عبارة عن مجرى من التجريب. إنهم قتلوا التأويل".
جيل دولوز، كلير بارني، **حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، ترجمة عبد الحي أزرقان واحمد العلمي،مرجع سابق، ص.66.

[3]- يقول دولوز في هذا الشأن: "جرب بدلا من التدليل والتأويل ! أوجد أنت بنفسك أماكنك، مجالياتك، ترحلاتك، نظامك، خطوطك للانفلات". انظر:

G. Deleuze, *Mille plateaux*, op. cit., p. 173

[4]- يرى دولوز أن كل ممارسة شعرية تطمئن لعمل الدال، وكل الأشكال الأدبية والبنيات اللغوية التي تفكر في الكتابة وتنظر إليها من خلال إحداثيات الدلالة ومعالمها يكون مآلها الفشل والوأد ما لم تستحضر بالأساس الخارج وقواته. وهنا يخلق دولوز نوعا من الترابط بين المعنى والقوة. إن الفكر الأدبي، الخارج عن تعاليم اللسانيات، والمدشن لأسلوب خاص في التفكير والعمل، ينخرط في سياسة إبداعية جديدة تنظر إلى القوات وما يحصل بينها من تلاقي كمبعث لتولد المعاني. المعنى هنا يتغير بتغير العلاقات بين القوات، وليس تحقق المعنى ممكنا إلا في مناسبة اللقاءات الصدفوية والعرضية ، المتنقلة، والمتغيرة. والمعنى تبعا لهذا الاعتبار هو أيضا متنقل ، مترحل، متغير، ينتج في كل مرة تحدث علاقة جديدة . إن الإمساك بمعنى شيء ما، لا يقتضي اختزاله في العلاقة بين الدال المدلول، وإنما البحث في القوات التي يتصل بها وتتصل به. ومن هنا، فإن الخروج من منطق الدلالة، يمكن من التأسيس لفكر جديد، يبني أرضيته على علاقات بين الشيء، القوة، والمعنى. وهي علاقات خارجية في أساسها وسيلانها ودفقها. علاقات قوامها اللاتجانس والاختلاف. وعليه فإن المعنى حسب دولوز، ليس ترنسندنتاليا وإنما هو محايث. إن العلاقة بين المعبر عنه، أي القوة، والذي يعبر عنه، أي الشيء كعلامة قوة، ليست علاقة دالة، ليس علاقة ترنسندنتالية، ليس علاقة تشابه، ليست علاقة سببية، ليست علاقة تمثلية، وإنما على العكس من ذلك، فالعلامة غير دالة assignifiant، ليست دالا لمدلول ما، العلامة والقوة التي يتضمنها هي علاقة خارجية خالصة.

J-P. Cazier, «Éléments de poétique», in *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*, (Nantes, éditions Cécile Défaut, 2007) p. 253. (je souligne).

إن هذه الحاجة إلى التجريب تقتضيها الحياة المحايثة وما يترتب عنها من أوضاع متدفقة من واقع الإنسان اللغوي والسياسي والصحي. ولطالما عمل دولوز وغاتاري على الكشف عن هذا الرهان في كثير من السياقات الفلسفية والأدبية. ففي معرض حديثهما عن كافكا، يعلنان أن ما يحركهما ليس هو البحث عن نماذج مثالية وترابطات حرة، ولا السعي إلى تأويل شيء ما أو إيجاد بنية ما، وإنما على خلاف ذلك القبض على اللاتجانس الذي بمقتضاه يتحقق الرهان الأكبر المتمثل في تجريب التجريب والانفلات من ضيق التأويل. يقولان في هذا الصدد: "لا نبحث قط عن التأويل، وقول إن هذا يعني هذا"[1]. وهما بهذا لا يهدفان إلى إيجاد البنيات والوقوع على ما فيها من تعارضات شكلية ومن حضور للدال، بهدف إقامة ترابطات ثنائية. إن مثل هذا الهدف يبقى حسبهما بليدا وغبيا مادام أن البحث لا يقصد من ورائه معرفة "بماذا ونحو ماذا ينتظم خيط البنية، وكيف يصير ومع أي عنصر يلعب فيه دور اللاتجانس"[2]. يتعلق الأمر هنا بسياسة جديدة في التفكير تتجسد بعض معالمها وملامحها في تجربة كافكا الأدبية القائمة على نفي التأويل والمغزى والاكتفاء ببروطوكولات التجربة وفقط. ومن بين هذه الإجراءات التي يستدعيها فعل التجريب تنزيل مفهوم التعددية واستثمار إمكاناته الفكرية. ولكن لا يتعين أن نفهم هذه التعددية بأنها نتيجة طبيعية للواحد أو لازمته أو صورة مشوهة للموجود، ولكن باعتبارها مثل كسوة المهرج المفعولة من"امتلاءات وفراغات، من كتل وكسور، من اجتلابات وتسليات، من تدقيقات و مفاجآت، من اقترانات وكسور، من تبادلات واشتباكات، من إضافات لا يكون أبدا مجموعها منجزا، ومن عمليات طرح ليس الباقي فيها مضبوطا أبدا"[3].

[1]- Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p.14.
[2]- Ibidem.
[3]- جيل دولوز، كلير بارني، **حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، ،مرجع سابق، ص.73.

وعلى ضوء هذا، يكون التجريب مختلفا ومتفوقا في قدراته وإمكاناته عن التأويل، إذ هو "إبداع ومقاومة وتعددية وتدمير للنسق وتفكيك لكل ثبات دوغمائي، في حين يبقى التأويل مجرد إعلان ومعرفة وتقاسم للمعنى والفهم"[1]. إن الأدب كتجريب يترتب عنه النظر إلى الكاتب بمنظور مغاير للتمثلات الكلاسيكية التي حصرت مهام الأديب في السرد واللعب بالكلمات والقدرة على ممارسة الاستعارة والبلاغة في مختلف صورها الفنية. إن الكاتب المؤهل لممارسة التجريب هو "ليس إنسانا كاتبا، وإنما إنسان سياسي، وهو أيضا إنسان آلة، وإنسان تجريبي"[2]. وأن يكون الكاتب أو الأديب مُجربا وممارسا للتجريب فالحال يقتضي فيه أهلية الانخراط في صيرورات-حيوانات، يكف بموجبها عن أن يكون إنسانا لكي يصبح قردا، أو جرادة، كلبا أو فأرة[3]. ويُعد كافكا أكثر النماذج القوية التي تكرس هذه الصيرورات وتعيشها وتخرجها في قوالب أدبية ذات مداخل جذمورية وخطوط تجعل الهروب والانسلاخ من الذات ناجحا والارتماء في ذوات أخرى ممكنا (تحقق الخيانة، خيانة الذات وعمالة الآخر).

لقد كان للقاء دولوز مع فليكس غاتاري تأثير كبير على توجيه اهتمامات دولوز الأدبية. هو لقاء تغيرت بمقتضاه نظرة دولوز إلى الأدب فأصبحت عاجة بالاعتبارات النفسية والصحية والسياسية، وغدا بموجب ذلك العمل الأدبي ليس فقط مجالا جماليا للإبداع وإنما غدا أيضا مجال صحة بامتياز، مجال تجريب صحي متين. لقد أثر هذا اللقاء على دولوز كما لو كان محفزا لجعل الفكر "ينتقل من الإطار التأملي نحو الحركات الواقعية والشدات السياسية التي تدير الجسم الاجتماعي، ونحو المجال التطبيقي للجنون في إطار المؤسسات الاستشفائية"[4]. وترتب عن هذا اللقاء الدفع بنصوص الأدب نحو وظيفة

[1]- A .Ayadi, «Interpréter et expérimenter»in *Tunisienne des Etudes Philosophiques*, Hammamet, publication de la S.T.E.P, Tunisie, 1994, p. 288.
[2]- G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p.14.
[3]- ibidem.
[4]- A. Sauvagnargues, *Deleuze et art*, op. cit., p. 27.

جديدة ذات مسلك تجريبي هي النقد الإكلينيكي. ولعل هذا التوجه الجديد هو ما دفع بدولوز في مجموعة من أعماله الأدبية إلى جعل الأدب ينفتح على قضايا الصحة والسياسة وكل ما يعتمل في الهامش، وكل ما كان خارج صورة الفكر التي رسختها التقاليد الفلسفية. ويستلهم في هذا الصدد مجموعة من التجارب الفلسفية التي أخرجت الأدب من دائرة الصور الفنية والاستعارات واللعب بالكلمات إلى دائرة الفعل الاجتماعي والنفسي والتاريخي المباشر، كتجارب ميشيل فوكو وباتاي و بلونشو. وبهذا اهتم دولوز بالجنون باعتباره حافة العقل، ورام في مجموعة من كتبه **(تقديم ساشر مازوخ، النقد والعيادة، ضد-أوديب....)** النظر في الإبداع الأدبي في علاقته مع الجنون (نموذج ارتو السكيزوفريني) أو مع الانحراف (تحليل الرغبة والقانون عند مازوش). ويمكن القول إن اللقاء الفكري مع غاتاري، مَكن دولوز من "الانتقال من تعريف شكلي للاوعي إلى الوقوف على أبعاده السياسية والنقدية في تجاوز تام لرؤية التحليل النفسي"[1].

كما أن هذا اللقاء، وما أسهم به في الدفع بالانتقال بالأدب من وضع التأويل إلى وضع التجريب، كان له الأثر الكبير في بزوغ رافعة مفاهيمية جديدة كان لغاتاري الفضل الأول في انبثاقها، وهي ما يمكن تسميتها بالعرضانية كترجمة لمفهوم transversalité[2]. فما هي دلالات هذا المفهوم ذي الشحن النفسي؟، وكيف أوجد لنفسه مقاما في رؤية دولوز حول الجمال؟.

إذا كان هاجس التأويل قد خيم بشبكته وهيمن على أشغال دولوز حول **بروست والعلامات** في نسخته الأولى، (وهو ما كان يهدف إلى تأويل العلامات والكشف عن مستوياتها وعلاقاتها بالماهيات والزمن)، فإنه سرعان ما تسلل مفهوم العرضانية بشكلت

---

[1]- Ibidem

[2]- يستثمر غاتاري كثيرا هذا المفهوم في دراساته النفسية. ألف في هذا الشأن سنة 1974 كتابا موسوم **بالعرضانية والتحليل النفسي: اختبار التحليل المؤسساتي**، وهو كتاب خصه دولوز بتقديم. أعيد نشره سنة 2003 من طرف دار النشر La découverte. انظر:
F. Guattari, *Psychanalyse et transversalité* : Essai d’analyse institutionnelle, Préface de G, Deleuze, (France, La découverte, 2003).

ملفت في نسخته الثانية. يقول دولوز في النسخة الأولى (1964): "التفكير، هو دائما تأويل، يعني تفسير، تطوير، فك الشفرات، ترجمة علامة. إن فعل الترجمة، فك الرموز، والتطور هي شكل الابداع الحر. ليست ثمة من دلالات بينة ولا أفكار واضحة. ليس ثمة غير معاني متضمنة في العلامات، وإذا ما كان الفكر يتمتع بقوة تفسير العلامة، ولتطويرها إلى فكرة، فذلك لأن الفكرة ذاتها متضمنة بداية في العلامة، في حالتها المنعكفة والمطوية، في الحالة الملتبسة لذلك الشيء الذي يرغمنا نحو التفكير. فنحن لا نبحث عن الحقيقة إلا ضمن الزمن، مجبرين ومرغمين"[1]. ويقول في الإصدار الثاني 1970: "ليس للتأويل وحدة غير العرضانية"[2]. إن هذا التحول فاعل أساسي في تراجع قوة التأويل لصالح التجريب ولصالح العرضانية التي تنسف كل الأطر القبلية والتأويلات الدلالية[3].

لقد شكل هذا المفهوم (العرضانية) حدثا لما حمله من متغيرات جديدة ستؤسس لقراءات جديدة ومغايرة للنص الأدبي. يعلق دولوز على هذه الأهمية بالقول: "لقد رأينا مسبقا، في الاتجاهات الأكثر اختلافا، أهميةَ بعدٍ عرضاني في عمل بروست: العرضانية"[4]. ويشرح هذا البعد بالقول: "في علاقة مع الأبحاث التحليلنفسية، كَون فليكس غاتاري مفهوما جد غني للعرضانية من أجل الأخذ بالحسبان اتصالات وترابطات اللاوعي"[5]. وتكمن القيمة الجمالية لهذا المفهوم الجديد في الانتقال من حالة الاكتفاء بما تجود به البنية الداخلية للعمل الأدبي إلى إحياء اتصال بين "النقد الأدبي و وعلم النفس السريري المؤسساتي"[6].

---

[1]- G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. .119
[2]- G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 156.
[3] - A. Sauvagnargues, *Deleuze et art*, op. cit., p. 27
[4]- G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 201.
[5]- Ibidem.
[6]- A. Sauvagnargues, *Deleuze et art*, op. cit., p. 116.

على ضوء هذا الاعتبارات، يصير الأدب، وبفضل تفعيل قانون التجريب، شأنَ صحة. إنه علامة صحة، وإمكانية حياةٍ وحدثٍ لكينونات جديدة. ولن يحظى الأدب بهذا الوضع الجديد إلا برفض كل تأويل طفولي وتحليلنفسي للمدركات والإحساسات. يخوض دولوز هنا نوعا من المنازعة والمخاصمة مع التحليل النفسي الذي أساء للرغبة وحد من فاعلياتها الإنسانية وحصرها في السر العائلي الأوديبي، ولم يفتحها على الشأن التاريخي والاجتماعي والسياسي. وبهذا، يراهن دولوز على الأدب كثيرا لتحقيق رهانات كبرى فَشَلَ التحليل النفسي في بلوغها. هكذا، مكن دولوز الأدب من آلية اشتغال قوية يسميها بالتحليل الفصاميschizo-analyse. وتتحدد مهمة هذا الأدب الحامل لهذا المنهج العلاجي الجديد في العمل "بلا ملل على فك الأنواتles mois ومسلماتها، وتحرير الفردانيات قبل–الشخصية prepersonnelles[1]" مما يحجزها ويكبحها ويمنعها من السيلان والتدفق الحر وغير المشروط.

وبهذا يكون الأدب المشتغل وفق مقتضيات التجريب يقترب من المرض النفسي عامة، ومن الهذيان على وجه الخصوص ليقاربه من منظور مغاير، وليتمثله بشكل إيجابي بحكم ما يبين عنه من قدرة كبرى على مخاصمة ومنازعة كل البديهيات التي تضبط الفكر وتقننه، والمدخل الأساسي نحو تحقيق هذا الهدف هو الانطلاق من مجابهة مفاهيم الهوية، الأنا، وكل ما يتمثل الذات كوحدة وأصل ومرجع وثبات. وبهذا، حدد دولوز للأدب مشروعا إكلينيكيا ونقديا ضخما يحكمه مسار دقيق يبدأ من كتاب **ضد–أوديب** إلى كتاب **ألف مسطح**، وهو مشروع يجعل من مجالات "الدال والبنية، ونسق التأويل والتحليل النفسي، واللاوعي الشخصي موضوعات للنقد"[2]. ويستلزم هذا المشروع إحلال الآلة محل الدال، والتجريب محل التأويل. وبهذا بات الأدب يتحدد من خلال اشتغاله الخارجي والآلاتي غير قابل للاختزال لا في المتخيل –استيهامات الكاتب،

[1]- ibidem.
[2]- A. Sauvagnargues, *Deleuze et art*, op. cit., p.113.

اللاوعي الخاص بالقارئ-، ولا في الرمزي- البنية الجماعية اللاواعية التي تنضد على حرفية النص تشفيرا شكليا متعاليا-. لقد بات للنص الأدبي اشتغالٌ واقعيٌ واجتماعيٌ هادف للكشف عن الصيرورات الغريبة التي تخترق الذوات البشرية والوجود الإنساني عامة.

إن الأدب إذن، قطاع فكري شريك للفلسفة، يرمي إلى إبداع الوسائل الكفيلة باكتشاف مركب القوات، وهو ما يجعله يتطلع لممارسات إكلينيكية مسعفة في الكشف عن أعراض الانحرافات ومشاكل الأقليات الهامشية في نصوص الروائيين أمثال ساشر مازوش وكلوسوفسكي وبروست وكافكا وأرتو وغيرهم.

يستدعي هذا الوضع التجريبي للجمال سياسةً لغوية منفلتة من الأنساق والتركيبات، سياسةً تدفع اللغة نحو حدودها القصوى. إن اللغة فعل صائر، صيرورة مفتوحة على العرضي والفجائي وغير المتوقع. الأدب هنا هو ما يصيره، وما يقدر على جعله صيرورات له. وعليه فالأديب هو من "يصير حيوانا، طفلا، امرأة، نباتا، جزيئة غير مدركة"[1]. ومن جهة ثانية، يتيح هذا الوضع اللغوي جعل الأدب يقترب من بعد الصحة. ولا يمكن استيعاب اللمسة الجمالية لهذا الاقتراب إلا بتجاوز تأويليات التحليل النفسي التي تعتبر الأدباء أو بعض الأدباء مرضى. يطرح دولوز في هذا السياق بالضبط سؤالا عميقا هو: "فيم يفيد الأدب؟"[2]. إن فائدة الأدب لهي فائدة تجريبية، وهذا التجريب يجري في ثلاث حقول كبرى هي: السيميايات، السياسة والصحة[3].

[1]- سنعرض لعلاقة الأدب بالصيرورة والترحال بتفصيل في الفصل الثالث (المبحث الأول منه) من هذا الباب.

[2]- G, Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch*, op. cit., p. 15.

[3]- سنعرض بتفصيل لهذه التجريبات الجمالية في الباب الثاني. حيث سنخصص الفصل الأول منه للتجريب السيميائي من خلال كتاب دولوز عن بروست، ونخصص الفصل الثاني للتجريب السياسي من خلال كتاب دولوز وغاتاري عن كافكا، ونخصص الفصل الثالث للتجريب الصحي من خلال كتاب دولوز عن ساشر مازوخ.

المطلب الثالث: الجمال من الأسلوب إلى اللا أسلوب

1) *حدود الأسلوب وأفق اللاأسلوب:*

إن الحديث عن الجماليات الأدبية كمستوى من مستويات الاستيطيقا التي انشغل بها دولوز، يقتضي في الأساس الوقوف عما يجعل النص حاملا للجمال وقابلا للتجريب. إن هذا المقوم والأساس هو الأسلوب، وهو أسلوب لا ينفصل عن تصور دولوز للّلا أسلوب Non style. يتعلق الأمر بسياسة أسلوبية جديدة هادفة لإقامة صرح استيطيقي مختلف عن الصروح الكلاسيكية بل مناهض لها. فإذا كان الأسلوب استيطيقا، فإنه في المتن الدولوزي هو نوع من الاستيطيقا المضادة contre esthétique[1]. فكيف يتمثّل دولوز الأسلوب؟. وكيف تقترن الجماليات الأدبية بالفاعلية الأسلوبية المضادة؟.

ننطلق في رسم معالم تصور دولوز للأسلوب من مجموعة من الفقرات المقتبسة من كتابه حول بروست. يكتب دولوز: "ليس الأسلوب أبدا من الإنسان، إنه دائما من الماهية (اللاأسلوب). إنه ليس أبدا من وجهة النظر، ولكن هو مفعول من التواجد المشترك في نفس الجملة لسلسلة غير منتهية من المواقف الشخصية التي من خلالها الشيء يتصدع، يتوسع أو يصدي"[2]. ويعرف أكثر هذه الماهية بأنها "البنية الشكلية لعمل الفن"[3]. وفي خاتمة الكتاب يحدد أكثر هذه الماهية أو هذه البنية الشكلية بأنها مستوى من "العرضانية"[4]. واعتبار الأسلوب نوعا من العرضانية من شأنه أن يمكنه من "القطع بعزم مع التنظيمات الممركزة، التراتبيات العمودية وترابطاتها الأفقية"[5]، ومن شأنه أيضا أن "يلوي البنية على خطوطها القُطرية الآلية واتصالاتها الفوضوية"[6].

1- CH, Buci- Glucksmann, «De la stylistique comme contre-esthétique», in *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie,* (Nantes, éditions Cécile Défaut, 2007), p. 471.

2- G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., pp.200-201 .

3- G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p.201.

4- G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p.60, pp.201-202.

5- A. Sauvagnargues, «Deleuze et les cartographie du style. Asignifiant, intensif, impersonnel», in *Les styles de Deleuze*, sous la direction de A. Jdey, (France: Les impressions nouvelles, 2011), p. 163.

6- Ibidem

وبهذا يمكن لنا القول إن الأسلوب يتحدد في المتن الجمالي كنوع من التغير الشديد للغة، ويتعين دائما كخط انفلات ينطوي على تغير شديد intensive، غير نحوي agrammaticale، وعلى صيرورة أقلية أو صيرورة حيوانية للغة. يعني أنه يتحدد كنوع من التحول الإبداعي للحوامل المادية التركيبية وشروط التلفظات. ومن هنا فإن الأسلوب توتر يجعل اللغة في اختلال دائم: مادة غير مشكلة، نبرتها الموسيقية أو صراخها غير دال، يعني أن المعنى يصيبه نوع من الترحال الذي يحمل اللغة نحو حدودها القصوى. وحينما يتحدث دولوز عن الحد الأقصى للغة فهو لا يقصد النقطة حيث تتوقف، وإنما على العكس من ذلك يتعلق الأمر بنوع من "المفصل التشعبي حيث تتحقق تفردات جديدة، تمكن من ملامسة ما للغة من جسم بلا أعضاء، وحيث يطرح الأدب قدرته اللادالة وفاعليته السيميوطيقي» "[1].

تتجسد هذه الهيكلة الجديدة للأسلوب في الاستعمالات الجديدة للغة، وهي الاستعمالات التي تروم إحداث اهتزازات وتغيرات في بنيتها. وبالرجوع إلى ما يسميه دولوز بالوضع الغالب والوضع الصغير للغة والأدب، نستخلص بجلاء أن الأسلوب لا ينفصل عن السياسة. إن الأسلوب من السياسة وضدها. وبموجب هذه التصور المختلف للأسلوب، يصير "الكاتب يُلعثم اللغة، ويحررها من استعمالها المعياري وذلك عن طريق تمكينها من عناصر متحولة، مترحلة ومتحركة"[2]. هذا الوضع هو وضع يؤشر على أن اللغة تصير شكل تعبير غير دلالي asyntaxique. إن التلعثم هنا لا يعني التلعثم بصريح الحرف، فهو ليست تكرار أصوات أو كلمات بشكل مرضي، وليست استعارة. إنه تلعثم من نوع آخر. إنه ليس ما يقوله الكاتب ولكنه هو **ما** يفعله، ما يفعله حين يقول. إن هذه السياسة اللغوية الجديدة تدشن تحولا في طبيعة الأسلوبية stylistique، وتقيم انعكاسات

---

[1]- Ibid p., 173.

[2]- V. Bergen,« L'équivalence du style et du non-style chez Deleuze» in *Les styles de Deleuze*. Op. cit., p. 239. (je souligne).

في اللسانيات، في الأدب وكل حقول الفن، وهو ما يفسر حديث دولوز الدائم عن اللاأسلوب non-style، كحالة لتحقق غياب الأسلوب، وكشكل رائع لأدب جديد مثلما تشهد على ذلك، على سبيل المثال، أدبية بالزاك Balzac"[1]. إن جعل الأسلوب غائبا، أو إحلال اللاأسلوب محل الأسلوب، هو خلق جمالي لا يقوى عليه سوى كبار الكتاب والفلاسفة، الذين هم "كبار الأسلوبيين"[2]. ومن أهم هؤلاء الذين يعتبرهم دولوز أقدر من تحملوا عناء إقامة اللاأسلوب: بيكيت، أنتونين ارتو، ميلفل، كافكا، ميشو، بيجوي وروسل.

وبمقتضى هذه الاعتبارات كلها، يكون تصور دولوز للأسلوب ينطلق بداية، من التمييز بين مستويين هما: الأسلوب le style والتلعثم le bégaiement. يمثل الأسلوب "ارستقراطية الكلمة والكلام"[3]، أما التلعثم (اللاأسلوب) فهو "اختناق الكلام، ارتجاجه وإذلاله، فقره وتسوله. وللأسلوب علم هو الأسلوبية stylistique. أما التلعثم فهو لا يزال ينتظر نظريته"[4]. ومن هنا تتكشف الملامح الأولى لتصور دولوز للأسلوب. الأسلوب، هو الوصول للتلعثم في اللغة الخاصة. يقتضي الأمر أن يكون الكاتب غريبا أو أجنبيا في لغته الخاصة، وأن يقيم في لغته خطوط انفلات وتصدعات لسانية. وأن يكون الكاتب غريبا في لغته، فهذا يستدعي أن"يكون مزدوج اللغة، متعدد اللغة، لكن في داخل ونفس اللغة"[5]. وهنا يستثمر دولوز بقوة ما قاله بروست عن الأسلوب: "الأسلوب هو بمثابة لغة أجنبية داخل اللغة"[6]. ونفس هذه الفكرة يستثمرها في كتابه **النقد والعيادة**: "الكتب الجميلة مكتوبة في نوع من اللغة الأجنبية"[7]. يفيد التلعثم الجمالي هنا، أننا لا "نقفز من لغة لأخرى، مثلما في اللسان المزدوج أو المتعدد، إنما بالأحرى أن نوجِد داخل نفس اللغة لغات أخرى غير

---

[1]- G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., pp. 198-199.
[2]- G. Deleuze, *Pourparlers*, op. cit., p. 223.
[3]- Jean-Claude Dumoncel, «Discours indirect libre et politique du baigaiment. La clinique du style selon Gilles Deleuze » in *Les styles de Deleuze*, op. cit., p. 207.
[4]- J-C . Dumoncel, «Discours indirect libre et politique du bégaiement, la clinique du style selon Gilles Deleuze» in *Les styles de Deleuze*, op.cit., p. 207.
[5]- G. Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 125
[6]- G. Deleuze, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*,op, cit., p. 343.
[7]- G. Deleuze, *Critique et clinique*, op. cit., p. 15. (je souligne).

متجانسة، أي أن نُرَحل اللغة الغالبة. وهذا الترحيل، يقتضي تبني سياسة لغوية جديدة مدارها الخطاب غير المباشر الحر discours indirect libre، وهو الخطاب الذي يجد غناه أكثر في اللغات الايطالية والألمانية والروسية"[1].

2) *الأسلوبية ضد اللغة النظامية (الثورة الأسلوبية):*

إن الأدب– وفق وضْعه المغاير والمتخذ من التغير اللغوي دليل إبداع وخارطة صحة أدبية– يدخل في تعارض واضح مع اللسانيات التي تروم جعل اللغة منتظمة في أنساق وبنيات مغلقة ومحكومة بالتجانس والتوافق والخضوع لقواعد تركيبية وسلطة لغوية داخلية، وهذا النموذج السلبي الخانق للإبداع الأدبي والمعلب له، يتجسد نموذجه في مجموعة من التصورات اللسانية ومن أهمها نظرية جاكبسون[2]. يعمل دولوز وغاتاري

---

[1]- G. Deleuze, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, op, cit., p.34 .

- **ما هي خصوصة هذا الخطاب؟:** هو خطاب يختلف في بنيته اللغوية وأسلوب اشتغاله على تعاليم ومقومات الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر discours direct et discours indirect. وهو أسلوب يقتفيه العديد من الأدباء الذين ينفتح عليهم دولوز ويستثمر تجاربهم الأدبية أمثال: باختين Bakhtin، باسيلوني passeloni، اوسوال ديكرو Oswald Ducrot. يصير بمقتضاه خطاب المتحدث وخطاب المتحدث عنه أو المعبر عنه متمازجين، تنتفي بينهما الحدود ليشكلا معا توليفا جديدا مغايرا.
- في كتاب بعنوان **غوسطاف فلوبير**، لصاحبه Albert Thibaudet ، يحدد هذا الأخير الخطاب غير المباشر الحر كما يلي: " بينما يكون الاسلوب المباشر هو حيث يتكلم الشخص والأسلوب غير المباشر هو حيث يتحدث الراوي، الأسلوب غير المباشر الحر يذهب ابعد من ذلك إلى البحث عن مبدأ الانجذاب الضوري للفن، ممزجا في نفس الحركة الشخص، الراوي والقارئ". انظر:

A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, (Paris, Guallimard, 1935) p. 261.

- في كتابه **ألف مسطح**، يقول دولوز في شأن هذا الخطاب: "لا توجد حدود contours متمايزة صافية،لا يوجد في البدء إدراج لتلفظات متفردة individuésمختلفة ، ولا دمج لذوات تلفظ مختلفة، ولكن ثمة فقط توليفا جماعيا يحدد كنتيجة له تقدمات نسبية للتذويت، تكليفات التفردية وانتشاراتهم المتحركة في الخطاب. ليس تمايز الذوات ما يفسر الخطاب غير المباشر، إنما التوليف Agencement، كما هو يظهر بحرية في هذا الخطاب الذي يفسر كل الأصوات الحاضرة في صوت ما، اللغات الحاضرة في لغة ما، كلمات النظام في كلمة ما [ ] . "إن خطابي المباشر هو أيضا الخطاب المباشر الحر الذي يخترقني من جهة لأخرى" . انظر:

Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit.,pp. 101.107.

[2]- تنص مقاربة جاكبسون، على ضرورة النظر إلى النص الشعري من خلال التركيز على بعد الدال والبعد الصواتي للغة. والهدف من هذا هو الحفاظ على استقلالية النص الشعري وتعزيز حضور الدال كفاعل أصيل ووحيد في بنية النص، وذلك عن طريق جعله تعدديا، وجعل المستويات الدلالية أكثر تركيب وتعقدا، وجعل الدلالات غامضة، ملتبسة، مفارقة، غريبة، غير محسومة. وبهذه الاعتبارات، يفهم النص الشعري كصناعة لغوية، كنسق لغوي يعطى للتأويل، بهدف تحديد علاقات الدوال التي تتحرك فيه وتسمه. يكشف جاكبسون أن الكتابة الشعرية التي تأخذ بعين الاعتبار الوظائف التواصلية، وتنتصر لتعاليم اللسانيات، تقيم وتشيد داخل متن النص ثنائيات تعمل تحت لواء ثنائية مركزية هي الدال والمدلول.

ووعيا منه بالقيود والاكراهات التي تفرضها اللسانيات على النص الأدبي، نجد امبرتو ايكو يستخدم اصطلاحا جديدا يسميه ب"العمل المفتوح" œuvre ouverte. يتعارض العمل الأدبي المفتوح مع التصور التقليدي الذي يفهم النص الأدبي ككلية عضوية حاضنة لدلالة واحدة ثابتة ومستقرة وصادرة عن المبدع والكاتب وفقط. إن العمل الأدبي المفتوح، يؤسس لتصور جديد وحديث، يغذي النص الأدبي بعطاءات أخرى، وروافد خارجية، ويجعل من المتلقي والقارئ، كعنصر خارجي، عنصرا مشاركا في تكثيف المعاني والقوات. انظر:

J-P. Cazier, «Éléments de poétique » in *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*, (Nantes, éditions Cécile Défaut, 2007), p. 253.

على القطع مع مثل هذه التصورات والعمل في المقابل على ترسيم صورة جديدة للغة، صورة تنفلت من كل التمثلات وقواعد التجانس، صورة تجعل اللغة في تغير مستمر. إن الأدب يرمي إلى خلق لغة جديدة، لغة مأخوذة في هذيان تام "يخرجها من قفازيها"[1]. إن الأدب يخلق تركيبا نحويا جديدا يقع دوما في نقطة تُمكنه من الاندفاع نحو الخارج الذي يمثل أفقا كبيرا وحدا مطلقا للكتابة. إن فعل الكتابة يتوغل وَينفذ "في ما هو يرفض الكتابة، السرد والتثبيت"[2]. وليس للكتابة مرمى أعظم من الانفلات من الهيمنة والسلطة والحكم من أجل بلوغ ما يسميه أرتو بحالة "عجز الفكر" "l'impouvoir de la pensée[3]". إن هذا العجز وإن كان دليل ضعف وانهيار وعدم قدرة فإنه عنصر حيوي وفعال في مجال الكتابة الأدبية، إنه عجز قوي وقادر على الدفع باللغة نحو التفكير وإبداع أفق وحسابات جديدة. إن تاريخ الأدب والفكر عامة كان لمدة طويلة مخترقا بوهم بناء الأسس وتطوير صورة فكر متماسكة وإثبات سلطته، ولا يتأتى تحرير الأدب من هذه الصورة الكلاسيكية إلا بالتمكن من دفعه نحو الخارج كما يرى فوكو، ونحو حالة المحايد كما يرى بلونشو، ونحو القوات الحياتية كما يزعم نيتشه، ونحو اللزومية المرقاة كما يرى بارت[4].

هكذا فإن اعتبار الأسلوب نوعا من العرضانية فتح الأدب على آفاق متعددة ومسارات مختلفة وكذا رهانات مقاوماتية قوية. وبموازاة ذلك تحررت صورة الأدب من نظام البنيات والأنساق المغلقة بالأطر اللسانية وقواعد اللغة النظامية والبناء السردي. يقول دولوز وغاتاري في كتابهما عن كافكا: "إننا لا نؤمن إلا في سياسة لكافكا، التي ليست تخيلية ولا رمزية. لا نؤمن إلا في آلة واحدة أو آلات كافكا، التي ليست لا بنية ولا

1- G, Deleuze, *Critique et clinique*, op. cit., p. 16.

2- F. BOURLEZ« Deleuze et l'a-narrativité du désir clinique, psychanalyse et langage », in *Gilles Deleuze, la logique du sensible, esthétique et clinique, op, cit., p408..*

3- Ibid, p. 408

يُفهم من هذا المعطى أن الابتداع لا يتحقق إلا بما يلحق المعيار من إضعاف. وهذا ما ينصب في تصور دولوز للفن الأقل كتجاوز لمعيارية الفن الغالب، وهو ما بموجبه يكسب الفن فاعلية تجريبية ذات منحى نقدي وآخر إكلينيكي. انظر:

A. Sauvagnargues, «Art mineur- Art majeur : Gilles Deleuze», Espaces Temps 78-79/2002, p. 120-132.

4- V. Bergen, *L'ontologie de Gilles Deleuze*, (Paris: L'Harmattan, 2001), p. 395.

استيهاما. إننا لا نؤمن إلا في تجريب كافكا، من دون تأويل ولا دلالية، ولكن وحدها بروتوكولات التجربة"[1]. وعلى هذا الأساس بات الأسلوب يشكل حدثا بامتياز في الممارسة الجمالية الأدبية، "وبات أيضا واحدا من بروتوكولات التجريب، متحررا من التأويل والدلالية. بات بعيدا عن كل هيرمنوطيقا ومن كل نسق شكلي دال"[2]. ومن هنا، لم يعد الأسلوب بالنسبة للغة والأدب والفن عامة منظورا إليه كنسق مقفل، ولم تعد اللسانيات تعتبر ذاتها النموذج الوحيد الذي يُتخذ كمرجع لتفسير الأساليب الأدبية. وإنما أصبح أسلوبا منفتحا على قوى خارجية، غير متجانسة، مقيما ترابطات بين علامات من مستويات مختلفة: لغوية، اجتماعية، بيولوجية وسياسية. وبهذه العطاءات الجذمورية والتوليفات غير المتجانسة يقدر الأسلوب على بلوغ ذروة جمالية خلاقة يكون في خضمها "خطابا غير مباشر حر" discours indirect libre. إن الخطاب غير المباشر الحر كدفق أسلوبي يجعل الخطاب ينتظم داخل تعددية النغم polytonalité، وهذه التعددية هي التي تقيم الإبداع داخل اللغات. يحدد غاتاري فاعلية هذا الخطاب في القدرة على "اختراع الكلمات، كسر التركيبات، تلوية الدلالات، إنتاج مفهومات جديدة"[3]. ولقد تحددت الملامح الأولى لهذا الخطاب في تجربة باختين Bakhtine، ثم تطورت أكثر في تجربة باسوليني Pasolini. وتعد هاتيان التجربتان من المرجعيات الأدبية الكبرى التي تلهم الفكر الجمالي لدى دولوز وغاتاري، وبفضلهما يتحدد الأسلوب بأنه "تغير" [4]، و"خطاب داخل الخطاب"[5]. يقول دولوز في هذا الصدد:" إنه الخطاب غير المباشر الحر ما قاد باختين نحو تصوره

[1]- G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 14.

[2]- A. Sauvagnargues, «Deleuze et les cartographie du style. Asignifiant, intensif, impersonnel», in *Les styles de Deleuze*, (France: Les impressions nouvelles, 2011) p. 164.

[3]- F. Guattari, *L'inconscient machinique. Essais de schizoanalyse* (Paris: Ed. Recherches, 1979), p. 24.

[4]- A. Sauvagnargues, «Deleuze et les cartographie du style. Asignifiant, intensif, impersonnel», in *Les styles de Deleuze*, op. cit., p. 168 .

[5]- Ibidem.

للصوتية المتعددة polyphonique أو الطباقية حول اللغة داخل الرواية، أو هو الذي أوحى لبازولني تفكيره حول الشعر"[1].

ومن جهة ثانية، يتصل الأسلوب بالحياة. فالأسلوب كما يتصوره دولوز، ليس فقط شأن كتابة و تفكير وإبداع فحسب، وإنما هو شأن حياة، أسلوب حياة. "ففي النزعة الحيوية الدولوزية، كل فكر هو فكر-حياة"[2]. ذلك، أن" الأسلوب، عند كاتب كبير، هو دائما أسلوب حياة، ليس تماما شيئا شخصيا، وإنما ابتكار إمكانية للحياة، حال للكينونة. وعليه، "ليست الكتابة غاية في حد ذاتها، باختصار لأن الحياة ليست شيئا شخصيا. إن للكتابة غاية واحدة هي الحياة، من خلال التناسبات التي تجرها [ ]. إن هدف الكتابة، هو حمل الحياة نحو قدرة غير شخصية [ ] الكتابة تُدير الالتقاء، تُحول الدفوق، وهو ما من خلاله تنفلت الحياة من غِل الأشخاص، المجتمعات والإمبراطوريات"[3].

نفهم من كل هذه المعطيات، أن الأسلوب في التصور الدولوزي، ليس هو الرجل، أو الإنسان كما تحدد في المذاهب الأدبية، وإنما صار الأسلوب تفردا آخر، غدا سؤال صيرورة، و"تغيرا مستمرا للغات"[4]. يفيد هذا الوضع المغاير، أن الأسلوب "صار اسما لخط انفلات اللغة، خطا غير محدود لخيانة اللغة[5]، وهي خيانة ماكرة لأنها تحرص على ضياع الهوية، الوجه، وأن يصير الكاتب مجهولا[6].

يترتب عما سبق أن للكتابة الأدبية سياسةً جديدةً في استعمال اللغة وتدبير حركتها واستثمار إمكاناتها القصوى. وهي سياسة تنتفض على تعاليم اللغة الغالبة langue

---

1- G. Deleuze, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, op. cit., p. 344.
Voir aussi, *Mille plateaux*, op. cit., p. 97.

2- V. Bergen, «L'équivalence du style et du non-style chez Deleuze» in *Les styles de Deleuze*, op.cit., p. 248.

3- G, Deleuze, *Pourparlers*, op, cit., pp. 12-61-62 (je souligne).

4- G. Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p.123.

5- Bergen, «L'équivalence du style et du non-style chez Deleuze» in *Les styles de Deleuze*, op.cit., p. 251 .

6- Ibidem.

النظامية والمنتظمة في قواعد الأسلوب التي سطرتها التنظيمات اللسانية majeur والأنساق المنطقية[1]. الكتابة الأدبية بهذا المعنى هي انتفاض ضد النظامي وضد كل ما يكرس لغة الأسياد ويُبقي التبعية للمستبدين اللغويين: المرجع والأصل والتركيب. إن الأسلوب الجمالي هو الأقدر على تكسير أغلاله الداخلية وعلى التمرد الذاتي، والتشافي من حالة العقم التي أصابته نتيجة عنف الخصي الذي استهدفه باسم النموذج والمعيار. الأسلوب إذن كما يفهمه دولوز، هو التمطط والتمدد اللغوي والاندفاع نحو بلوغ وضع جديد هو اللاأسلوب le non-style، إنه التمرد على التركيب syntaxe والانتصار لللا تركيب l'asyntaxe، هو التصالح مع المهمش اللغوي، المقصي والمنسي.

ومن هنا يتبين لنا أن الأسلوب في مجال الممارسة الأدبية يسكنه هاجس اندفاعي، هو بلوغ الدرجة القصوى من التغير اللساني، وهو ما يقتضي "ابتكار خطوط جديدة، خطوط عرضانية lignes transversales مائلة، تتيح مسلكا لانفلات ترسبات اللغة والتنظيمات اللسانية من التشبيك المعياري"[2]، وهو انفلات لا ينجح عبوره إلا من خلال بؤر التفرع، بؤر التلعثم واللاتوازن. وبصيغة أخرى، إن الأسلوب نوع من التفرد individuation الذي ينشل، يلوث ويبلبل العناصر الدالة للغة، من أجل السماح بانبثاق وتدفق تأثرات جديدة، وتفردات مدهشة وجليلة. وبهذا فإن يُعين للأسلوب تحديداتٍ متصلةً باللادال asignifiant، الشديد l' intensif، واللاشخصي l'impersonnel[3]. أنْ يؤسس دولوز منظورا جديدا لما يميز هذه التفردية المغايرة فهذا يفيد أن نظامها لا يعمل وفق النموذج الكلاسيكي الذي يعتبر الكاتب l'auteur أصيلا، شخصيا، مالكا لصفاته

[1]- تحضر هذه الفكرة بقوة في متن هايدجر في سياق تصوره لطبيعة الممارسة الشعرية والإبداع بصفة عامة. الشعر يقتضي حسب هايدجر تحرير اللغة من سلطة القواعد المنطقية وتحرير التركيب من المنطق.

M. Heidegger, ***Etre et temps***, trad. Fr. E. Martineau (Paris : Authentica, 1985), p. 132.

ويقول في سياق آخر: " تحرير الكلام من روابط التراكيب لفائدة تمفصل أكثر أصالة لعناصره، محفوظ للفكر والشعر":

M. Heidegger, ***Questions 3-4***, (Paris : Guallimard, 1976), p.68.

[2]- I. Ost, «Forer des trous dans la langage. Deleuze, Beckett et l'ascèse du style» in *Les styles de Deleuze*, op.cit., pp. 255- 256.

[3]- A.Sauvagnargues, «Deleuze et les cartographies du style, Asignifiant, intensif, impersonnel», in, ***Les styles de Deleuze***, op.cit., p. 157.

attributes، ذاتا عضوية متمركزة على أناها. يشيد دولوز منظورا جديدا للتفرد، تفرد حالي modale وغير جوهري substantielle. تفرد لا يتعين كجسم، كذات، كشكل أو عضو، ولكن كحدث، وآخر، أو ما يسميه بالماهية الفرد hecceité. هذه الذات تتقوم بما يلي: القدرة على التأثير والتأثر، علاقات القوة، علاقات مركبة من التباطؤات والسرعات، خطوط العرض latitudes، تغيرات القوة والانفعالات[1].

3) الحدث الأسلوبي كحدث استيطيقي (أسلوبية بيجوي Peguy نموذجا)

إن كبار الأدباء هم كبار الأسلوبيين. هذه القاعدة تشمل جميع الأدباء الذين حظوا باهتمام دولوز، فبالإضافة إلى ما خص به الفيلسوف متون كافكا وبروست ومازوش من دراسات دقيقة مست جوانب الأسلوب عند هؤلاء، نجده بنفس الأهمية يسلط الضوء على تجارب أدباء لا يقلون شأنا ومن بينهم: بيجوي Pejuy. فكيف يقرأ دولوز فلسفيا أسلوبية هذا الكاتب؟.

تمتاز تجربة الأديب بيجويPeguy بكونها تقوم على ممارسة أسلوبية مختلفة قوامها التلعثم الذي يتجسد في ركيزتين جماليتين هما التكرار la répétition والمفعول الرجعي la rétroaction. التكرار هنا مستوى من مستويات التلعثم اللغوي. ويتحدد التكرار بأنه مؤشر على وجود قوة ما، لا تُختزل في الأسماء، وهو ما يسمح للشاعر بالتخاطب. وهذا التكرار من شأنه أن يرجع كل كلام أدبي لأصله الموسيقي أو الشعري، يرجع الأدب إلى الموسيقى حسب أمنية مالارمي Mallarmé[2]. إن التكرار هنا في تجربة Péguy ليس استعارة أو مجازا، وإنما هو تجسيد، وتدشين لشيء جديد في الأسلوب هو الحدث événement. وهنا يكون هذا الجديد وهذا الحدث، في تصور دولوز، مترادفين

---

[1]- A.Sauvagnargues, «Deleuze et les cartographies du style, Asignifiant, intensif, ipresonnel» in, *Les styles de Deleuze*, op.cit., p. 158.

[2]- M. Gil, «Péguy et Deleuze, ou Péguy en Mail 68», *Revue d'histoire littéraire de la France*, (France : PUF, 2010), Vol. 110,p. 979-988.

وصنوين، يتجسدان في أسلوب بيجوي المُؤَسس على فلسفة برجسون في الزمن. يقول دولوز في هذا الصدد:" يدرج برغسون تبدلا في الفكر الفلسفي. يقول: السؤال ليس سؤال الأبدي، لكن الجديد le nouveau. وبيجوي، [ ] يسجن بأسلوبه هذا الجديد. بمصطلحات أخرى، إن إنتاج شيء ما للجديد، هو التكرار"[1]. ويتصل التكرار الأسلوبي بمفهوم الحدث. والاستبدالات التي يقيمها بيجوي تمنح للكلمات ثخانات (تغليظات) عمودية تجعلها، بلا انقطاع، تستأنف ما لا يقبل البدأ irrecommencable. وحسب قراءة الباحث Mari Gil، فإن تقنية التكرار عند بيجوي تعين نوعا من الكلام، يمكن تسميته بالكلام السحري language auroral، يصدر عن التفريقات الطفيفة من أجل تأثيث الفضاء الداخلي للكلمات. ومما يتقوم به التكرا المفعول الرجعيLa rétroaction، وهو أحد العناصر الأساسية المشكلة لنظرية الزمن عند بيجوي. ويتخذ هذا المفعول موقعا وسطا بين نقطتين زمنيتين هما: أصالة حدث ما وتحققه، تختلطان وتتكرران بشكل غير منتهي[2].

وبهذه المواصفات، تمتاز كتابة بيجويPeguy بأنها كتابة انتقائية، اصطفائية، فأن تكون فيلسوفا، يقتضي أن تكون قادرا على جعل الفلسفة تقوم في اليومي le quotidien، في الأدب، في كل شيء[3]، ونفس الأمر يشرط في الكاتب أو الأديب أن يصطفي أسلوبه بعناية ويعطيه قوة لغوية وسياسية. وهذا هو نموذج الكاتب الذي يجده دولوز في بيجوي ، ووحدهم مثل هؤلاء الكتاب ينجحون في التفكير في الحماقة la bêtise و والجنون la folie[4]. ووفق هذا التقدير الذي يحظى به وضْع الكاتب، يكون بيجوي حسب دولوز "كاتبا وفيلسوفا، أسلوبيا ومؤرخا. وهو بهذا المعنى هيئة من هيئات

---

[1]- G. Deleuze, «S comme Style », in *L'Abécédaire*, op. cit.
[2]- M. Gil, «Péguy et Deleuze, ou Péguy en Mail 68» *Revue d'histoire littéraire de la France*, (France : PUF, 2010), Vol. 110,p. 979-988.
[3]- M. Gil, «Péguy et Deleuze, ou Péguy en Mail 68» *Revue d'histoire littéraire de la France*, (France: PUF, 2010), Vol. 110, p. 979-988.
[4]- ibidem

الجنون[1]. إن اعتراف دولوز بجودة الإبداع البيجويي، هو اعتراف بقدرته على إبداع أسلوب جديد، وإنتاج ملفوظات جديدة، وهو من الأدباء القلائل الذين قدروا على قول أشياء غير دالة[2].

تقودنا معطيات هذا المبحث إلى الاستنتاجات التالية:

- ❖ لقد مكن التجريب الفكر من الخروج من دائرة التمثل وتأهيله لإبداع صورة جديدة للفكر وترسيم منطق جديد للإحساس. يرجع هذا الانتقال إلى فاعلية لقاء دولوز بغاتاري وما تولد عن هذا اللقاء من كتابات مشتركة. إن هذا المنعطف الجديد في التعامل مع النص الأدبي والنظر إليه يتغذى أساسا على مفهوم أساس كان لغاتاري كل الفضل في إخراجه، إنه مفهوم العرضانية transversalité. تسمح هذه العرضانية بأن تقيم مقام النماذج التنظيمية المركزية نماذج أخرى من الترابطات المتعددة الجذمورية وغير المتمركزة.
- ❖ إن ما يفرض التفكير ويدفع نحوه هو التدخل العنيف واللاإرادي لعلامة ما، وموضوع اللقاء هو ما يفرض على الفكر الإبداع. إن الأدب لا يروم فقط عرض مراحل تشكل الفكر في الفكر ولكنه يقيم فتحا على نقد اكلينيكي، ينفتح على علم الأعراض النيتشوي. وعليه يؤهل الأدب امكاناته لوظيفة التشخيص. يستلهم دولوز هنا فلسفة نيتشه التي تجعل من الفيلسوف فنانا وطبيب حضارة.
- ❖ إن الأسلوب، كفاعلية أدبية تجريبية، يحرك البنيات اللغوية ويخلق فيها شقوقا واهتزازات ورجات وتصدعات، ويخلق في اللغة الواحدة لغات أجنبية أخرى. ومن هنا يتأتى لنا أن نعتبر الأدب ممارسة أسلوبية أو نوعا من الكتابة ذات الأهلية

---

[1]- ويؤكد دولوز هنا، أن ميشيل فوكو هو الآخر يشاطره نفس الموقف حول شخصية بيجوي. يقول دولوز: " ذات يوم، في صدد حوار ما، قال فوكو: أنا، أحب كثيرا بيجوي، لأنه مجنون. سألته: لماذا تقولون إنه مجنون؟ قال لي: يكفي رؤية كيف يكتب. هذا يعني أنه أحد يعرف اختراع أسلوب جديد، إنتاج تلفظات جديدة، إنه مجنون". انظر:

G. Deleuze, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, op, cit., p.262.

[2]- Ibidem.

الأسلوبية. وهذا الأسلوب الجديد لن يكون مؤهلا لمزاولة التجريب إلا بقدرته على خلق تركيبات مغايرة asyntaxiques.

- ❖ يروم دولوز بالأساس تبيان كيف أن الأدب يتقوى دائما من خلال إبداعه للغة جديدة، وكيف أنه يبتكر ويقيم تركيبات متفردة (اللاأسلوبية a-syntaxe)، بفضلها يقدر على الاندفاع نحو الخارج والاندفاع نحو آفاق بعيدة وعوالم غريبة. الأدب بهذا التحديد يروم الارتماء فما يرفض الانصياع لسلطة الكتابة والسردية والتثبيت. إن الأدب يروم الدفع باللغة نحو العجز، عجز التفكير. وهذه الحالة وحدها يمكن أن تجعل الإبداع ممكناومتدفقا. وبحكم أن اللغة هي عمود الأدب ومحركه تصير مطالبةً ببلوغ عطفات نسائية وصيرورات حيوانية وجزيئية.

الفصل الثالث: الجمال والجغرافيا

تنصب مضامين هذا الفصل على رصد أهم المقومات والدعائم التي يبلور بها دولوز أفكاره الجمالية. وسنتوقف بالضبط عند الصلات الممكنة التي يمكن أن تتوافد بين الجمال ولجغرافيا، أي بين الفن الأرض. فإذا كان التفكير كما يعينه دولوز انبثاقا من قيم الأرض: جيو–فلسفة، فإن الجمال بدوره يقترن بمعالم أرضية أهمها: الصيرورة، الترحال، الجذمور والجسم بلا أعضاء.

تنتظم أشغال هذا الفصل ضمن مبحثين. يُخصص المبحث الأول لدراسة الحمولة الفلسفية والجمالية التي يشحن بها دولوز مفهومي الصيرورة والترحال، مع رصد بعض النماذج والتجارب.

أما المبحث الثاني فنخصصه لدراسة الحمولة الجمالية التي ينطوي عليها مفهوما الجذمور والجسم بلا أعضاء، مع الوقوف عند بعض التجارب التي يحتفي بها دولوز على صعيدي الفلسفة والفن.

المبحث الأول: الفن كصيرورة وترحال

يتحدد الفن في فلسفة دولوز باعتباره من جهة صيرورةً، ومن جهة ثانية ترحالاً. فما هي تجليات وأبعاد هذين المقومين الجغرافيين؟. ما هي صيرورات الفن؟، ولماذا هو مشمول بنزعة الترحال nomadisme؟، وكيف يمكن أن يكون المحدد الجغرافي محددا جماليا في الأدب؟. أية اتصالات يمكن أن تتدفق بين الجمال وقيم الأرض؟.

المطلب الأول: الفن كصيرورة

لا يتصور دولوز النشاط الفني خارج إطار ما يسميه بالتوليف أو التنسيق agencement. وهذه التوليفات تجعل الفن يشتغل كصيرورة وتستدعي حضور فاعلين متعددين، هم "أسماء شعوب وقبائل، وأسماء نباتات وحيوانات، وأسماء عمليات عسكرية أو أسماء إعصارات، وأسماء جماعات ومجتمعات مجهولة ومكاتب للإنتاج"[1]. ففي حالة الأدب على سبيل المثال، تقتضي الكتابة أن نكتب "مثل الكلب الذي يقيم حفرته، الفأر الذي يصنع جحره"[2]، وتقتضي أيضا "الكلام مع والكتابة مع، أي الكتابة مع العالم أو مع قطعة من العالم أو مع الناس"[3]. فماذا يعني دولوز بالصيرورة؟، وما هي مقوماتها النظرية والواقعية؟. وكيف يستثمر الفيلسوف هذا المفهوم ذا الشحن الفلسفي في الحقل الجمالي الأدبي؟.

1) في معنى الصيرورة ومقوماتها:

تحضر الصيرورة كمستوى جغرافي شديد الاتصال بما يسميه دولوز بالوسط le milieu. "فليست للصيرورة في ذاتها بدايةٌ أو نهايةٌ، ولكن إن لها فقط وسطا، وهو ذو طابع جغرافي أكثر مما هو تاريخي"[4]. و هذا الميسم الجغرافي للصيرورة يعزى إلى

[1]- جيل دولوز، كلير بارني، **حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، مرجع سابق، ص.69.
[2]- G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une literature mineur*, op. cit., p. 33 .
[3]- جيل دولوز، كلير بارني، **حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، مرجع سابق، ص.70.
[4]- G. Deleuze, F, Guattari, *Qu'est ce que la philosophie*, op. cit., p. 106.

مبريين اثنين. يكمن الأول في استحالة تعيين تتابع كرونولوجي للصيرورة: بداية ونهاية. وإنما هي تُعَين بالأحرى ما هو قيد الحدوث والوقوع. ويكمن الثاني في كون الصيرورة ممارسة جغرافية تجري وتتبلور من الوسط وفي الوسط، إنها صيرورة خالصة، حدث خالص[1].

نعثر في متن دولوز على التحديد التالي لمعنى الصيرورة: "ليست الصيرورة أبدا محاكاةً، ولا تقليدا لنموذج ولا تطابقا معه، ولو كانَ نموذجَ عدالة أو حقيقة. لا وجود لِحَد منه ننطلق ولا لِحَد إليه نصل أو إليه يجب أن نصل. كما أنه لا وجود كذلك لحدين يحل أحدهما محل الآخر. إن السؤال: كيف صارت أحوالك؟ سؤال سخيف جدا. ففي الوقت الذي يخضع فيه أحد منا للصيرورة، يكون ما يصيره خاضعا بدوره للتغيير بالقدر الذي يتغير به هو ذاته. ليست الصيرورات ظواهرَ من المحاكاة ولا من التشابه، وإنما هي ظواهر من الاستيلاء المتبادل والتطور اللامتوازي والقِرانات بين مجالين"[2].

يستشف من هذا التحديد أن الصيرورة تقتضي الحركة والتغير والتحول والانتقال، من دون أن يوقع ذلك الذات في شراك المحاكاة والتقليد وفعل المِثْل. فليست الصيرورة تبادلا في مواقع الذوات ولا تطفلا على وظائف الآخرين، وإنما هي مفعول ما يشتد من تلاقي وتماس وتداخل. إنها تركيب دائم التركيب والتشكل تبعا لما تتيحه صدف الملاقاة من مسالك جديدة وحالات وأوضاع فجائية. ويستلهم دولوز في هذا الصدد فكرَ هراقليطس الذي ينعته ب"المفكر المأساوي"[3]. ويقدمه بأنه فيلسوف يفهم الحياة ويقدر براءتها وعدالتها، ويفهم الوجود انطلاقا من غريزة لعب، ويجعل الوجود ظاهرة جمالية، لا ظاهرة أخلاقية أو دينية. وتكمن قيمة هراقليطس، في كونه الفيلسوف الكبير الذي "جعل من الوجود وجود صيرورة، وجودا يخرج عن نظام الثنائيات وينتصر لما تتيحه رمية

[1]- Arnaud Bouanche, «Milieu et création dans la géophilosophie de Deleuze et Guattari » in *La géophilosophie de Gilles Deleuze,* op. cit., pp. 151-152.

[2]- جيل دولوز، كلير بارني، **حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، مرجع سابق، ص.10.

[3]- جيل دولوز، **نيتشه والفلسفة**، ترجمة أسامة الحاج، مرجع سابق، ص. 33.

النرد من لقاءات وصيرورات جديدة. ومن هنا فليس الواحد حسب دولوز هو الواحد، ولكن الواحدَ هو المتعدد"[1].

ولفهم مكانة مبدأ الصيرورة في اشتغال الفكر وانتشاطه، ومن أجل الكشف عن الإمكانات الهائلة والمتدفقة التي يتيحها فعل الصيرورة، يستعمل دولوز في أكثر من مرة إحالة واقعية على الصيرورة الطبيعية التي تسري أطوارها بين "السحلبية والزنبور La guêpe et l'orchidée"[2]. ذلك أن مجموعة من السحلبيات يكشفن عن قدرات قوية في محاكاة وتقليد صورة وهيأة الزنبور. فالحشرة في إطار دوافعها الجنسية تجد نفسها مجرورة من طرف الوردة وموضوعة حولها. وفي مغادرتها الوردةَ تحمل معها قليلا من اللقاح. وداخل هذه العملية يتأسس اقتناص مزدوج، وهذا التبادل هو ما به يتحدد فعل الصيرورة. فمن جهة، تدخل الوردة "السحلبية" في علاقة هي "الصيرورة– الحشرة"، ومبرر هذا هو كون الوردة تحاكي وتقلد الحشرة. ومن جهة ثانية، تنجذب الحشرة داخل "صيرورة– وردة" لأنها تصبح من دون أن تدري شعاعا للإنتاج بالنسبة للوردة.

إن ما يتعين فهمه من هذا النموذج البيولوجي والطبيعي للصيرورة هو أنه لا يمكن اختزال ظاهرة ما في التقليد والمحاكاة والتشابه. فليست الوردة هي وحدها التي تحاكي الحشرة، ولكن الحشرة بدورها تدخل في إطار صيرورة غريبة عنها، هي عملية التلقيح أو الإبارة pollinisation. وما يفيده هذا التصور هو أنه ليست هنالك صيرورة أحادية الجانب، فكل صيرورة تدمج بالقوة عنصرين في فضاء جديد، وهذا ما يسميه دولوز أساسا بخط الانفلات أو كتلة الصيرورة. وداخل هذه الكتلة تتبادل الوردة والحشرة خصوصياتهما وتخلقان "منطقة للتجاور، تصيران فيها معا غير قابلتين للتمايز. ونتيجة هذه الصيرورة تكمن في كونه لا يكون هنالك زنبور وسحلب، بقدر ما تكون هنالك "صيرورة– زنبور للسحلب، وصيرورة –سحلب للزنبور"[3]. يتعلق الأمر بحدوث نوع من

[1]- المرجع نفسه، ص. 34. (بتصرف)

[2]- Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit.,pp 17-20.

[3]- جيل دولوز، كلير بارني، **حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، مرجع سابق، ص.10

"القنص المزدوج"[1] double capture والسرقة، وهذه السرقة لا تفيد الانتحال والنقل والمحاكاة والتقليد. وبموجب ذلك يصير الطرفان غير متمايزين. إن آلية عمل هذه الصيرورة في المجال البيولوجي هي نفسها التي تعمل في الفعل الفكري، بحيث "يصير ديونزوس فيلسوفا في نفس الوقت الذي يصير فيه نيتشه ديونزوس، والفيلسوف يتعين عليه أن يصير لا-فيلسوف، من أجل أن تصير اللا-فلسفة أرض وشعب الفلسفة"[2].

ويتصل مفهوم الصيرورة بخطوط الانفلات، وهي "خطوط الحياة والموت، إذ هي من ناحية ما يحل التركيبات ويردها إلى مِصْهر الشدة والاختلاف الأوليين، وهي من ناحية أخرى ما يحقق الترحل ويبعث الذوات خارج ذاتها، أي ما يحقق الانفتاح والحياة ويُكَون التوليفات"[3]. ويتعين الانتباه هنا إلى أن خطوط الانفلات تتخذ منحى سلبيا وخطيرا أحيانا، وهذا ما نلحظه في حالات المرض النفسي مثلا، كما بين ذلك التحليل الفصامي schyzoanalyse الذي هو الدراسة التحليلية للخطوط وقواها وحركاتها. فصحيح أن كل الناس فصاميون مبدئيا عند دولوز، أي أن كل الناس توليفات للخطوط المفتوحة، ولكن دينامية الانفلات حين تستبد بباقي الخطوط عند شخص ما، نصير حينها أمام حالة تحلل، وهذا ما يبتدى ويتجسد في مرض الانفصام والبارانويا"[4].

تتحدد الصيرورة بصفة عامة من خلال خمسة أبعاد أساسية هي[5]:

- ✓ الصيرورة فعل وليست اسما أو صفة، تتخذ شكل خطوط منفلتة وغير منتهية.
- ✓ تتخذ الصيرورة دائما شكل كتلة un bloc، تتبلور من خلال لقاء بين شيئين حيث يحصل اقتناص مزدوج يجعل كل طرف يترحل.
- ✓ فعل الصيرورة هو فعل جغرافي بالأساس، يتجسد من خلال خطوط من الانفلات والصدع وأشكال من المسطحات والأجسام، وأنواع من الثنييات des plis، وهي

1- V. Bergen, *L'ontologie de Gilles Deleuze*, op. cit., p.82.
2- V. Bergen, *L'ontologie de Gilles Deleuze*, op. cit., p.82.
3- عادل حدجامي، **فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف**، مرجع سابق، ص. 215.
4- نفسه
5- F. Zourabichivili, *Le vocabulaire de Gilles Deleuze* , op. cit., p. 103.

جميعها تتدخل في بلورة مجال شديد intensif. والصيرورة بهذا المعنى تنطوي على معاني المكان والوسط. وهي ليست واحدا ولا اثنان، وليست علاقة اثنين، وإنما هي ما بين الاثنين.

- ✓ كل صيرورة تمر من خلال صيرورة–جزئية devenir moléculaire. مفاد هذه الخاصية أن الصيرورة بين شيئين لا تحصل من خلال تلاقي الكل مع الكل، ولكن هي تحدث من خلال عناصر ونقط وأجزاء وفقط. فالبطل في **ذكريات منجم الحديد كالدا** لكافكا لا يصير ذئبا إلا من خلال الصوت.
- ✓ الصيرورة اقتناص وامتلاك، وليست أبدا إعادة إنتاج أو محاكاة.

ولا يمكن الإحاطة بتصور دولوز للإمكانات التي يتيحها فعل الصيرورة إلا بالوقوف عند أثر هذا التصور على تمثل الفيلسوف للذات[1]. في كتابه **التجريبية والذاتية**، يتوقف دولوز مليا عند تصور دفيد هيوم للذاتية. الذات كما يفهما هيوم ليست معطاة بشكل قبلي ولا تشكل مبدأً للتجربة، لكن هي نفسها معطاة داخل التجربة. تقدم لنا التجريبية عند هيوم ذاتا ليست قط معطاة، لكن هي تتشكل وتنكشف من خلال معطياتٍ، ليست مبدأ للتفسير لكن هي ما يتعين أن يُفسر"[2]. ينتج عن هذا الاعتبار تغير كبير في وضع الذات وتمثل دولوز الفلسفي لها. على هذا الأساس، تفترض الاستيطيقا الدولوزية تصورا مغايرا للذات، مفاده أن الذات ليست ذاتا فوقية sub-jet، ولكن هي كما يقول وايتهد

[1]- يمكن حصر مقومات الذات في علاقتها بمبدأ الصيرورة في ما يلي: " الذات خط، وهو ما يغني أنها حركة، حدث في حضن الكاووس. ليست الذات فقط تمثل خطوطا وإنما هي مكان متشكل حيث تقاطع الخطوط. إن صيرورة ما لا تسبق إبداع العمل الفني وإنما هي تبدع في وقت هي فيه تبدع، أثناء إجراء الإبداع نفسه. لا تأتي بعد، وإنما هي دائما في علاقة إبداعية مع العمل الفني. القوات هي محايثة للفنان، ليس الفنان أنا un moi، [ ] ولكن حركة، صيرورة، دائما صيرورة- آخر. الفنان معبر بين نظامين: ثابت ومتحرك. إن القوات هي ما يبدع العمل الفني. العمل الفني لا يرجع إلى فنان، لأنا الفنان، وإنما لهذه القوة حيث الفنان نفسه جزء منه. هذه القوة هي صيرورته الحياتية. هذا التصور الجديد يضع نهاية للتصورات الكلاسيكية للفنان، كتلك التي تعتبر الفنان جوهرا...". انظر:
Nouri Ismail, *Esthétique nomade : la ligne, Deleuze et Klee*, (Thèse soutenue a Université Paris 8, 2010), p. 172.

[2]- M. Antonioli, *Deleuze et l’histoire de la philosophie (ou de philosophie comme science fiction)* (Paris, Kimé, 1999) P.30.

"suberjet"[1]. ليست الذات جوهرا ثابتا، مبدأ أو معطى قبليا، وإنما على خلاف ذلك هي سيرورة، صيرورة، حال، تدفق، حياة، حركة وتعددية. إن التصور الميتافزيقي الذي ينظر للذات بأنها مركز وأصل هو تصور واهم[2]. إن الإنسان كما تصوره جماليات دولوز، ليس شكلا ولكن هو خط، لأن الشكل يعيق الحركة ويتنافى وتداعيات الصيرورة. إن الصيرورة، إذن، كما الترحال، تقتضي فينا،في المجال الفني، أن نكسر أسوار الأنا المحكمة بالتصورات الديكارتية والهيجيلية، وأن ندع الاختلافات الأخرى تحدث فينا.

2) ***الصيرورة والجمال:***

ننطلق في رصد تصور دولوز للأدب كصيرورة، من فقرة مقتبسة من كتاب **النقد والعيادة**. يقول دولوز: "الكتابة هي شأن صيرورة، دائما غير تامة، دائما قيد التشكل، والتي تتجاوز كل شكل قابل للعيش أو معيش. إنها سيرورة، أي مَعْبر حياة يخترق القابل للحياة le vivable و المعيش le vécu. لا تنفصل الكتابة عن الصيرورة"[3]. ونحن نكتب

[1]- Nouri Ismail, *Esthétique nomade : la ligne, Deleuze et Klee*, op. cit., p.167.

[2]- إذا كان نظام الميتافزيقا الذي شيدته المذاهب الفلسفية وصلبته مفاهيم الأصل والمركز والواحد والثبات، فإن دولوز فيلسوف القرن العشرين، رام ، وفق قراءة Jean-Clet Martin، تجديد الميتافزيقا، والنظر إليها من زاوية مغايرة. فهي ليست فقط مسرحا، مسرحا فلسفيا. إنها ميتافزيقا تدعونا إلى عبور هامة التمثل ووصف الوجود من أجل النفاذ إلى هامة الإبداع. إنها ليست مسرحا للمحاكاة ولا تشترط أن تكون الحبكة متوافقة مع الأشياء المتمثلة. إنها ميتافزيقا تنهل من التتنوع والتعدد، لتعبر البسط والمسطحات، تهيئ المبدلات والمحولات التي تحرر الأحداث والحركات والصيرورات. وهذه الأحداث هي سهام يصعب تصنيفها تبعا لمجموعات الانطولوجيا الأكثر عمومية. إنها تقتطف من حرية سامية حيث تكون جميع أجزاء الآلة تتناسب من اجل أن تقذف في المستقبل خطا يخترق الأعمار. إن التصنيف الانطولوجي، وفق هذه الرؤية، لا قيمة ولا معنى له مادامت الحياة ترفض كل خطة عضوية organigrame، وتلقي رمحها وراء كل حد. إنها ميتافزيقا طافحة تثقب الوجود من خلال أحداث فير قابلة لتصنيف، وتنتج إحساسا حول توجيه سديمي، توجيه يذهب من القعر، ويحتكم في سيره لسقوط حر...."، انظر:
Jean-Clet Martin, *Le siècle Deleuzien* (Paris : Editions Kimé, 2016) p.42.(je souligne).

[3]- يطور دولوز في كثير من السياقات هذه الفكرة التي تجعل من الكتابة الأدبية صيرورة، ومن الكاتب ذاتا صائرة. يتحدث في هذا السياق، على سبيل المثال، عن صيرورة الطفل التي يجد أكبر تجلياتها في تجربة الكاتبة ناتالي ساغوت Nathalie Sarraute، صاحبة رواية **طفولة** *enfance*. يتحدث دولوز عن خصوصية هذه التجربة كما يلي: "إن صيرورة اللغة لا تتحقق من دون الدفع باللغة إلى نقطة التلعثم، وهذا ليس سهلا. لا يكفي أن نتلعثم كما يلي ب.ب.ب.ب، إذا لم نذهب إلى غاية هنا، إذن ربما في الأدب كل شي هو قوة دفع الكلام لنهاية ما، توجد صيرورة حيوان للكلام نفسه وللكاتب، توجد أيضا صيرورة الطفل. لكنها ليست طفولته، يصير طفلا نعم، ولكن ليست طفولته، إنها طفولة لا أحد، إنها طفولة العالم إذا كان ثمة أحد غير مهتم بطفولته، فهو بروست، على سبيل المثال. إن مهام الكاتب ليست هي النبش في الأرشيفات العائلية، ليست هي الاهتمام بطفولته. إن مهامنا في أن نصير طفلا عن طريق الكتابة، بلوغ طفولة العالم، ترميم طفولة العالم، هذه هي مهام الأدب. الكتابة، هي بحق صيرورة، لكن ليست صيرورة الكاتب، ولا هي مذكراته الخاصة، هذا لا. ناتالي ساغوت Nathalie Sarraute هي كاتبة شديدة. وروايتها الموسومة طفولة ليست تماما كتابا حول طفولتها. ابتكرت طفولة للعالم. ما الذي يهم أخيرا هذه الكاتبة في طفولة العالم ؟. إن ما يهمها هو عدد معين من الصيغ المقولبة stéréotypées التي تمكنها من سحب عجائب. إن هذا هو ربما ما قامت به بالكلمات الأخيرة ل تشيكوف Tchekhov: " طفلة صغيرة، سمعت أحدا ما يقول ' كيف حالك؟' إذن ما هو 'كيف حالك؟'. ستسحب من هذا عالم كلام، ستقوم بتكثير الكلام حول نفسها...". انظر:
G.Deleuze, “E comme Enfance” in *L’Abécédaire*, op, cit.

نصير امرأة، نصير حيوانا أو نباتا، نصير طفلا، نصير جزئية إلى غاية أن نصير غير مُدْرَكين. تترابط هذه الصيرورات فيما بينها وفق خط معين كما في رواية **لوكليزيو** *Le Clezio*، أو هي تتواجد مشتركة في جميع المستويات تبعا للأبواب، العتبات والمناطق التي تركب العالم بأسره، كما في العمل القوي للوفيكرافط "Lovecraft"[1].

يتضمن هذا التعريف الدقيق لماهية الأدب في ثناياه إحالةً على تعريف برغسون الذي يعتبر الأدب نوعا من النسج الخيالي fabulation المشمول بالقدرة على الابتكار، القول وتمثيل الموجودات والأفعال الخيالية وإبداع شخوص. إنه إبداع حر غير مشروط بغايات خاصة. يقول دولوز في نفس الكتاب **(النقد والعيادة)**: "ليس ثمة أدب من دون نسج خيالي fabulation، لكن وكما يدركه جيدا برغسون، فوظيفة النسج الخيالي لا تتعلق بالتخيل أو قذف الأنا. إنها بالأحرى تبلغ هذه الرؤى، ترتفع إلى حد هذه الصيرورات أو القدرات"[2].

يرتبط النسج الخيالي الأدبي بشكل وثيق بالبعد الإجرائي للصيرورة، وهو ما يُرام منه حسب دولوز "البحث عن الشروط التي لا تخص التجربة الممكنة، ولكن تخص بالأساس التجربة الواقعية. إن هنالك نجد الواقعية المعيشة لمجال فوق-تمثلي sub- représentatif "[3].

إن هذه الخلفية البرغسونية التي تعين ملامح النسج الخيالي وقدراته، تتيح لدولوز سياقا لتعيين الأدب بأنه ما يقدر، عن طريق التخييل، على الولوج للواقعية. يقول دولوز في هذا الصدد:" الكاتب يرسل أجساما واقعية. في حالة بيسويا Pessoa، هي شخوص

[1] -G, Deleuze, *Critique et clinique*, op. cit., p. 13.
[2]- G, Deleuze, *Critique et clinique*, op. cit., p. 13
[3] -G. Deleuze**,** *Différence et répétition*, op. cit., p. P 95

خيالية، خيالية ليس كثيرا، لأنه يمنحها كتابة، وظيفة. لكن لا يقوم هو بالخصوص ما تقوم به الشخوص"[1].

يربط دولوز بين الفن والصيرورة سواء على مستوى علاقة الفنان بموضوعه أو المتلقي بالعمل الفني. ولا يستخدم دولوز مفهوم الصيرورة بوصفه مجازا يصف به علاقة الفنان بالموضوع، بل هو يراها عملية تحدث بالفعل، حتى ولو كانت لا تتم على مستوى المادة[2]. فالفنان لا يستطيع التعبير عن موضوعه إلا إذا صار هو الموضوع الذي يريد التعبير عنه، وفي الوقت نفسه يصير الموضوعُ شيئا آخر غير ذاته. وعليه، فليس الإنسان هو "الذي يغني أو يرسم، إن الإنسان هو الذي يصير حيوانا لكن بالضبط في الوقت نفسه الذي يصير فيه الحيوان موسيقى، أو لونا خالصا، أو خطا بسيطا بشكل مدهش"[3]. ففي تجربة ميلفيل الإبداعية، يصير البحار بطرسيا عندما يصير البطرسي ذاته بياضا خارقا وارتجاجا خالصا للأبيض حيث تتوحد الصيرورة- الحوت للكابتن أكاب مع الصيرورة- البياض لموبي ديك (الجدار الأبيض الخالص)، وفي تجربة موزار الموسيقية، فالإنسان هو الذي يصير عصفورا، لأن العصفور يصير ذا طابع موسيقي[4].

إن اتصال فعل الكتابة الأدبية بمبدأ الصيرورة يقتضي في الذات لا محالة التوقف عن الحضور كذات والتحول إلى آخر، وهذا هو الحدث الخالص[5]. والذات هنا ليست هي فقط ذات الكاتب التي تتحول وتصير وإنما أيضا ذوات الحيوانات التي تصير هي الأخرى أحداثا ووقائع، "فالذئب نفسه، أو الخيل، أو الطفل يتوقفون عن الوجود كذوات من أجل أن

---

[1] -G. Deleuze, «les intercesseurs » in *Pourparlers*, op. cit., p.183

[2]- بدر الدين مصطفى أحمد، "دولوز: الفن صيرورة وإبداع للحياة"، ضمن المؤلف الجماعي **جيل دولوز، سياسات الرغبة**، الطبعة الأولى (لبنان: دار الفارابي، 2011) ص. 225.

[3]- جيل دولوز، كلير بارني، **حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، مرجع سابق، ص. 94.

[4]- يقصد بالبطرسي هنا نوعا من الطيور البحرية الكبيرة، ويقصد بالموبي ديك الحوت الأبيض الكبير الذي كان يطارده الكابتن اكاب في رواية ميلفيل ***موبي ديك***. انظر:
جيل دولوز، كلير بارني، **حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، مرجع سابق، ص.94.

[5]- D. Viennet, «Animal, animalite, devenir –animal", Le Portique, *Revue de philosophie et des sciences humains*, Article électronique, consulté le 2 mars 2018. URl: http://leportique.revues.org/2454

يصيروا أحداثا، في توليفات لا تنفصل في ساعة، فصل، جو وحياة"[1]. وعليه، فإن ثمة تداخلا كبيرا ومهما بين الصيرورة-الحيوان وعمل الكاتب وكذا عمل الفيلسوف. هذا العمل الذي يستهدف الحدود والنهايات، حركات الترحل و الترسم. وهو ما يجعل الكاتب والفنان عموما يتموقع في حد يفصل بين الفكر واللافكر لكن بطريقة لا تجعله منفصلا. إن ثمة لا إنسانية خالصة في الجسد الإنساني، وإن ثمة علاقات حيوانية مع الحيوان وهذا ما يتعين على الكاتب والمبدع الوعي به والاشتغال عليه في شكل تدفقات جمالية. يتعين الوعي "بأننا مسكونون بمغالاة ترفعنا وتتجاوزنا. إننا مُشَكلون من نواة غامضة وقديمة تملك روحنا. وهذه اللاتجانسية الدقيقة عن الوصف وغير القابلة للتقديم، يمكن لها أن تجعلنا نهذي، وتقدر أيضا على خلقنا"[2]. والمشروع الاستيطيقي لا يمكن فصله عن هذه الغيرية الغريبة التي تقبع في عمق ذواتنا. إنه اشتغال عليها بطريقة تسمح بعبور مظاهر هذه الغيرية في "يد التشكيلي، كلمات الكاتب، أصوات الموسيقي"[3].

يدفعنا الوضع الجمالي للأدب، كممارسة لغوية وكفاعلية منتشطة بفعل الصيرورة، إلى مساءلة واقع الذات ووضعها في الأدب. يمنح دولوز في هذا السياق للذات امتدادات مغايرة، تكون الذات في ظلها خط انفلات وتدفقا، ذاتا متعددة الأبعاد و التجليات، متنزهة عن كل تعالي ترنسندنتالي وعن كل نزعة مركزية. في هذا الصدد يعود دولوز إلى اسبينوزا ليستثمر تصوره حول الفرد. يتحدد الفرد في نظر اسبينوزا ليس "بشكله، ولا أعضائه ووظائفه، ولا يتحدد كجوهر أو كذات، ولكن على خلاف كل ذلك، يتحدد الفرد بأنه حال mode، أي علاقة مركبة من السرعات والتباطؤات، وقدرة على التأثير والتأثر"[4]. يقول دولوز في هذا الصدد:

---

[1]- G. Deleuze, F.Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 321.
[2]- Ibidem
[3]- G.Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, op. cit.,p. 321.
[4]- A. Sauvagnargues, *Deleuze et art*, op. cit., p. 66.

"ستقومون بتعريف الحيوان أو الإنسان، ليس من خلال شكله، أعضائه ووظائفه، وليس قط كذات: ستعرفونه من خلال الإحساسات التي يقدر عليها. قدرة الإحساسات، بعتبة قصوى وعتبة دنيا، إنها فكرة تيارية لدى اسبينوزا"[1].

يقتضي هذا التصور الجديد للفرد إعادة ترتيب العلاقة بين مقومات أساسية حاضرة باستمرار في متن دولوز وهي: العلامة، القوة والقدرة. في هذا الصدد، يتخذ مفهوم الفرد خصوصية جد متفردة، يعبر عنها دولوز من خلال اعتماده لاصطلاح جديد هو "الماهية الفرد Hecceité[2]. تفيد هذه الماهية الفردية النظر إلى الفرد ليس كجوهر ثابت وخالص وإنما كحال مشمول بتذاوتات متعددة واختراقات من طرف قوى إنسانية وأخرى غير إنسانية. وعليه فإن كل "فرد متشكل من أجزاء ممتدة غير منتهية، تنتمي إليه تحت شكل علاقة واسمة. إن تفرد هذه العلاقة يحدد فرادةَ une individualité جسميةٍ متعددةٍ، حالةَ قوات، وحالةً من الحركة والتوقف، السرعات والتباطؤات كما يقول اسبينوزا[3]. ولا يعني التوقف هنا غياب الحركة وإنما يعني تباطؤا نسبيا لسرعة ما.

يقوم تصور دولوز للفرد على تمييز واضح ودقيق بين خط الطول longitude وخط العرض latitude. ويستلهم دولوز في هذا المشروع الجديد لمفهوم الفرد إسهامات فلاسفة متعددين كدون سكوت Duns Scott، سيمندون Simondon، غيفروي سانت هيلار Geoffroy Saint- Hilaire[4] .

---

[1]- G. Deleuze, *Spinoza. philosophie pratique* (Paris: Editions de Minuit, 1981), p.166.

[2]- يستلهم دولوز هذا المفهوم من دون سكوت Duns Scot، وهو المفهوم الذي يترجمه مطاع الصفدي بالإنية، وعادل حدجامي بالماهية الفرد. يفيد هذا المفهوم بصفة عامة في متن دولوز ما يلي:

- إن الماهية الفرد هي حال التفرد هذا، الذي لا يختزل في الجوهر، ولا في الشيء، ولا في الذات ولكن يتعلق بفردانيات مكتملة، بشرط أن تكون مدرجة في بساط التماسك أو المحايثة التي تسمح بمنطق التعدديات بدلا من أن تكون محمولة في بساط التعالي.
- الماهيات الفرد هي فقط درجات القدرة التي تتشكل، والتي يلائمها سلطة التأثير والتأثر: مؤثرات نشيطة ا سلبية، شدات. لتفاصيل أكثر حول هذا المفهوم، انظر:

R.Sasso et A. Villani, *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*, op. cit., pp. 171-172-173

[3]- A. Sauvagnargues, *Deleuze et art*, op. cit.,p. 66.

[4]-ibid, p. 67.

وينم هذا هذا التمييز بين خطوط الطول وخطوط العرض في عمقه عن تمييز بين سيميوطيقا القوات واتيقا القدرة[1]. يخص خط الطول خريطة العلامات ويخص خط العرض الإحساس. وينتج عن هذا التفريق والتمييز تصور مغاير لنظام التفرد والتذويت والصورة. وبمقتضى الماهية الفردية hecceité، يقترح دولوز التفكير في حال للتفردية مختلف بشكل كبير عما نسميه عادة بالشكل أو الذات. وهذه التفردية الجديدة لا تعود ماهيتها إلى ذات هي الأنا، ولا إلى تناسب بين الشكل والمادة، وإنما هي في تجليها توليفات من "المشهد، الحدث، ساعة يوم، حياة أو جزء من الحياة... تجري بشكل مغاير"[2]. إن الأنا وفق هذا الاعتبار "آخر، غيرية، غرابة، تفردية متعددة[3]".

إن هذه الصيرورة غير الشخصية في مجال الكتابة الأدبية لا تفيد التخلي عن الذات / الأنا وإنكارها لصالح الغير، ولكن هي على خلاف ذلك فرصة ومناسبة و"حظ لتمرير النفَس الواقعي للحدث في اللغة"[4]. وليست هذه الصيرورة إماتةً صوفيةً، وإنما هي صيرورة "متدفقة من تشكل عنيف وانفعالي يحمل اللغة نحو نهايتها، ونحو نقطة الشدة حيث تتشكل فيها تفردات محددة ونماذج من التذويتات الاجتماعية"[5]. إن المشكل الذي يطرحه فعل الصيرورة، لا يكمن حسب كافكا وبلونشو وأيضا دولوز، في التخلي عن الأنا، ولكن في البرهنة كيف أن هذه الأنا هي نتاج محايد وغائب غير محدد. إن هذا الغائب il "يحمل اللغة لنقطة اختلالها، وهي أيضا نقطة إبداعيتها، لأنه لا يمثل ذاتا

---

[1]- A. Sauvagnargues, *Deleuze et art*, op. cit., p. 67.

[2]- G. Deleuze, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995* ,op, cit., p. 144.

[3]- يتحدث دولوز في كثير من السياقات عن الذات كتفرد واختلاف ومغايرة. في كتابه منطق المعنى يقول: " تنفتح الأنا المفككة على سلسلة من الأدوار، لأنها ترتقي إلى شدة تشمل مسبقا الاختلاف في ذاته، غير المتساوي في ذاته، والتي تقدم كل الآخرين، من خلال وفي الجسم المتعدد. إن ثمة دوما نفسا آخر في إياي، فكرا أخر في إياي، تملكا أخر فيما أتملكه، ألف شيء وألف موجود متضمن داخل تعقداتي: كل فكر حقيقي هو عدوان. لا يتعلق الأمر بالتأثيرات التي نخضع لها، ولكن بالنفخات insuflation، التموجات التي هي نحن، التي معها نختلط. أن يكون كل شيء جد معقد، أن أكون آخر، (..) أن يكون شيء أخر يفكر فينا في عدوانية التي هي للفكر، في تكاثر multiplication الذي هو للجسم، في عنف الذي هو للكلام، هي الرسالة الفرحة". انظر: G. Deleuze, *logique du sens*, op.cit., p. 346.

[4] -A. Sauvagnargues, «Deleuze et les cartographie du style. Asignifiant, intensif, impersonnel» in *Les styles de Deleuze*, sous la direction de A. Jdey (France: Les impressions Nouvelles, 2011) p.176.

[5]- Ibid, p. 177

جوهرية ولكن يحاول رسم خرائطية لتفردية جديدة"[1]. ويؤول هذا لأسلوبية جديدة قوامها التوليف غير الشخصي، والارتماء في الخارج غير الأنوي، حيث تصير ذات الكاتب ذاتا أخرى غريبة. وفي هذا الصدد، تفيد تحليلات بلونشو لأعمال كافكا فكرة مفادها أن كافكا لم يصبح كاتبا إلا في اليوم الذي كان فيه قادرا على أن يكتب كآخر un il بدلا من أن يكتب كأنا[2]".

على هذا الأساس، تتخذ ذات الأديب وضعا مغايرا في الممارسة الأدبية، وضع يتحرر من التمثلات الفلسفية الكلاسيكية، التي كانت تمثلها كذات سيدة متعالية، وكأساس، وكمركز ومصدر لأفعالها، وكذا التحرر من الأوهام الأدبية الرومانسية التي جعلت من العمل الفني انعكاسا لنبوغ الفنان وجودة خياله ورهافة حسه ووجدانه. إن الأدب ليس شأنا خاصا بالأديب، وليس اختيارا ذاتيا إذ إن الكتابة ليست "هي سرد الذكريات، الأسفار، الحميميات والأحزان، الأحلام والاستيهامات"[3]، وإنما هي بدلا من كل ذلك حدث متدفق مِنْ وَفِي غير الشخصي، وغير الذاتي، في الآخر والمحايد.

تتحدد قيمة الكتابة الأدبية من كونها تتزاوج دائما مع شيء آخر يمثل صيرورتها الخاصة. لا يوجد توليف يشتغل على تدفق واحد. ليست الكتابة شأن محاكاة وإنما هي شأن لقاء. إن الكاتب مطبوع، في العمق، ب صيرورة–غير– الكاتب devenir-non-écrivain. وعلى ضوء هذا الاعتبار، يقتضي فعل الكتابة منذ البدء التفكيرَ ومعرفةَ الآلة الأخرى التي معها تتصل الآلة الأدبية، والتي بها هي مجبرة على الاتصال من أجل الاشتغال. الأدب وفق هذا الاعتبار آلة قوية، ففي تجربة كليست Kleist نجد حضورا لآلة

---

[1]- Ibidem

[2]- M. Blanchot, *La part du feu* (Paris: Gallimard, 1970), p. 29 (je souligne).

يقول دولوز في هذا الشأن: " إن الأدب لا يبدأ إلا حين يتولد فينا شخص ثالث ينزع منا سلطة قول أنا (محايد بلونشو)".

[3]-G. Deleuze, *Critique et Clinique*, op. cit., p.12.

حرب حمقاء، وفي تجربة كافكا نعثر على آلة بيروقراطية غريبة وخارقة[1]. ومن خلال هذا، فإن الكتابة وهي تراهن على تحقيق الصيرورات فإنها تلتحق من تلقاء ذاتها بالأقليات الهامشية التي لا تكتب بالضرورة لنفسها والتي لا نكتب عنها كذلك، أي لا نتناولها كموضوع ولكنها تجرنا إليها. ولن يتحقق لها هذا الالتحاق إلا بدفع الكاتب لأسلوبه الجمالي نحو حدود جديدة، حدود غير إنسانية وغيريات غريبة.

ويمكن أن نمسك ببعض معالم وملامح الإطار النظري لصيرورات الكتابة من خلال بعدين أساسيين، أحدهما يخص علاقة اللغة بالقوات غير اللغوية، والثاني يخص صيرورات- الحيوانات التي هي صيروروات- الكتابة.

يقول دولوز في شأن البعد الأول ما يلي: "لا توجد النهاية خارج اللغة، فهي بالنسبة للغة الخارج نفسه. إنها مشكلة من النظرات والسماعات غير اللغوية، ولكن اللغة وحدها تجعلها ممكنة"[2].

هو نص كثيف في دلالاته وأبعاده، فالكاتب جدير بأن يكون قادرا على التعبير عن تلك القوات الخارجية التي تجبره على الكتابة وتدفعه نحو التعبير. فالكاتب لا يكتفي باستعمال اللغة وفق ما تسمح به حدود اللغة وقوانينها التركيبية، بل إنه جدير باختراق أسوارها النظامية وبناء تركيبات وتوليفات لغوية جديدة، تمكنه من جعل ما ليس مرئيا مرئيا، وما ليس مسموعا مسموعا. والكاتب بهذا المعنى يجعلنا بالكلام الأدبي نرى، نسمع ونحس بالأشياء والكائنات المشتركة معنا في الحياة. وهو بهذا المعنى، ناظر حكيم ومنصت حذق قادر على النفاذ لما يسري خلف الكلمات والأشياء. ووحده الهذيان كتجربة

[1]- G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, op. cit.,p.10.
[2]- G. Deleuze, *Critique et Clinique*, op. cit., p. 9.

أدبية يقوى على بلوغ هذه الشدات، وإبداعها في شكل سيرورات لغوية تربط بين الكلمات فيما بينها في أنساق غريبة. وهذا ما يسعف في تعريف الأدب "بأنه شأن صحة"[1].

أما البعد الثاني المتصل بصيرورات الفن عامة، فنجمع بعض ملامحه من خلال النصين التاليين:

يقول دولوز: "أن نكتب مثل كلب يُشَيد حفرته، فأر يبني جحره"[2]، ويقول في سياق آخر: "الكتابة مثلما يرسم جرذ خطا، أو مثلما يلوي كلب ذيله، ومثلما يطلق عصفور ما صوته، أو مثلما يتحرك سنوري أو ينام بعمق"[3] . يتبين لنا من خلال هاتين الفقرتين أن الكتابة تقتضي الصيرورة، فليس ثمة إبداع إلا من خلال علاقات مع أشياء أخرى. تقتضي الكتابة صيرورة تكون في إطارها تكتب بشكل مغاير، وتكون فيها الصيرورة نفسها صيرورات أخرى، علاقات مع أشياء أخرى. وأن نكتب كالجرذان أو الكلاب فهذا وحده ما يسمح بعبور المعاني والمضامين. وعليه فلا مضمون تحمله الكتابة الأدبية إلا وهو متصل ومرهون بطريقة الكتابة وكيفها. إن الكاتب مطالب بأن يكتب كالحيوان لكن من دون محاكاة أو تقليد وإلا فهو مطالب بنفس القدر عن الكف عن الكتابة. إنه مطالب بأن يصف بطريقة كلبية الكلب من دون أن يصير كلبا، وبطريقة نمرية النمر دون أن يصير نمرا. إنه تبعا لهذه الكفاءة الأدبية يكون الكاتب يمنح الكتابة لمن هم يفتقرون إليها[4]، يفوض شأنها للحيوانات لتنطق بلسانها في لسانه. وتعتبر تجربة الكاتب هوفمان ستال Hofmann Sthal خير ما يجسد هذا الوضع حسب دولوز، وهو الكاتب الذي طالما شعر

---

[1]- ibidem

[2]- G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une literature mineur*, op. cit., p.33.

[3]- جيل دولوز، كلير بارني، **حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، مرجع سابق، ص.96.

[4]- F. zourabivhvili «Qu'est ce qu'un devenir pour gilles deleuze?» conférence prononcée A Horlieu (Lion) le 27 mars 1997. Document accessible à l'adresse suivante: horlieu-editions.com/brochures/zourabichvili-qu-est-ce-qu-un-devenir-pour-gilles-deleuze.pdf, consulté le 20-07-2017.

دائما بجرذ في حلقه، لا يكف عن إظهار أنيابه[1]. وكانت الكتابة تتعطل فيه وتتعذر عندما يرى احتضار جماعة من الجرذان وذلك راجع إلى إحساسه بكون داخله هو المجال الذي يكشف فيه روح الحيوان عن أسنانه. إنه توحد جميل لكنه قاتل، يفرز حالات كثيرة من الصمت والانتحار في صفوف الكتاب بفعل تأثيرهم السلبي بهذه الأعراس الجنائزية التي هي ضد الطبيعة[2].

3) نماذج لصيرورات العمل الفني:

أ- الكتابة كصيرورات-حيوانات devenirs – animaux : في كتابهما **ألف مسطح،** يقر دولوز وغاتاري بصعوبة التعريف الدقيق للصيرورة- الحيوان. الأمر الذي يقتضي في نظرهما على الأقل تحديد بعض ملامح هذه الصيرورات الغريبة التي تأخذ مساحة هامة في الكتابة الإبداعية الأدبية. إنها "صيرورات جد خاصة تَعْبُر الإنسان وتذهب به، وليس تأثيرها على الحيوان أقل من تأثيرها على الإنسان"[3]. ولا يفيد هذا النوع من الصيرورة تقليد الإنسان للحيوان ومحاكاته أو التحول إلى حيوان، كلا. إنه بالأحرى اشتغال على الذات يقتضي كثيرا من التقشف والتزهد، والانغماد الإبداعي[4]. وهذه الصيرورة الحيوانية تصير هي بالذات صيرورة أخرى، هي الصيرورة- الجزئية Devenir- moléculaire.

إن الصيرورات – الحيوانات ترحلات، أي ترحلات من المجال، إنها ترحلات مطلقة وذات منطق خاص يؤطرها. وتدفعنا هذه الصيرورات ذات المنزع الحيواني نحو عوالم قاحلة وغريبة. وتمثل تجربة كافكا في هذا الصدد خير نموذج، وهي تجربة تزخر بما هو حيواني. " فحيوانات كافكا لا ترجع البتة لميثولوجيا ولا لنماذج مثالية، ولكنها تتصل بممالات مخترقة وبمناطق ذات شدات متحررة. فالجرذان والكلاب والقردة وبنات

---

[1]- جيل دولوز، كلير بارني، **حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة،** مرجع سابق، ص.96.
[2]- جيل دولوز، كلير بارني، **حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة،** مرجع سابق، ص.96.(بتصرف).
[3]- G. Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit.,p.290
[4]- Ibid, p. 342.

الوردان تتميز فيما بينها فقط بعتبة أو عتبة أخرى، باهتزازات أو اهتزازات أخرى، بمسلك ما تحت أرضي داخل الجذمور أو الجحر. إن هذه المسالك هي شدات وكثافات تحت أرضية"[1].

تقتضي الكتابة الأدبية جعل الكاتب يمتثل، عن دراية أو بدونها، لتلك القوات الخارجية التي تجبره على الكتابة أو التوقف عنها، أو الكتابة كآخر. وهذه الكتابة كآخر تجعله يندرج في عوالم جديدة حيث تنتشط حقائق لم يراها ولم يسمع بها قط، وهي عوالم متدفقة من مجال الفنتازيا وتتخصب بالسحر الجمالي للفنان. وأن "يكون الكاتب ساحرا فهذا يعزى إلى كونه يكتب بصيرورة. فالكتابة تخترقها صيرورات غريبة التي ليست هي صيرورات الكاتب وإنما صيرورات الفأر، صيرورات الحشرة، صيرورات الذئب، الخ"[2].

وعلى هذا الأساس، يجدر في الكتابة الأدبية أن تكون كتابةً من نوع الصيرورة– الحيوان. وهو ما يعني أن نكتب كالقط، كاليعسوب وكالوردة أيضا حينما يتعلق الأمر بصيرورة–النبات. أن تكتب كالحيوانات، يعني أن تكتب مقامها وبالنيابة عنها، وأن تُسمع صوتها وآهاتها وتشخص عوالمها وتنطق بلسانها الأبكم. تلك هي مسؤولية الكاتب والتزام المثقف. ولن يتحقق هذا إلا بالسماح بأن يقع ويحدث ويجري في ذات الكاتب الحيوان الذي يصيره، أو الذي تصيره كتابته. ومن هنا تصير الكتابة الأدبية هي كتابة– القط، كتابة– اليعسوب، كتابة الزهرة دون السقوط في قاعدة التناظر والتشابه. وعليه، فحين يكتب الكاتب كالحيوان، فهذا لا يعني أنه يصير واقعيا حيوانا. إنها فقط الصيرورة– الحيوان للإنسان هي الواقعية، من دون أن يكون هو واقعيا الحيوان الذي يصيره[3].

---

[1]- G. Deleuze, F. Guattari, Kafka. *Pour une literature mineur*, op. cit., p. 24.

- ويقول دولوز في سياق آخر من نفس الكتاب: ومما تنطوي عليها دلالات هذا المستوى من الصيرورات أن " الحيوانات، الجرذان، الكلاب، القردة، بنت الوردان، تتميز فيما بينها فقط بتلك العتبة أو تلك، بتلك الاهتزازات أو تلك، بذلك المسلك تحت الأرضي في الجذمور أو الجحر. ذلك أن هذه المسالك هي شدات تحت أرضية. في الصيرورة-الفار، هو صفير ما يقتطع من الكلمات موسيقاها ومعناها. في الصيرورة-القرد، هو سعال ما يبدو مقلقا لكن من دون أن تكون له دلالة. في الصيرورة- الحشرة، هي قوقأة piaulement مؤلمة تنتج الصوت وترج صدى الكلمات. Gregoire يصير بنت الوردان [...] من أجل بلوغ هذه الجهة حيث الصوت لا يقوم بشيء غير الطن bourdonner ". انظر:

[1]- G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une literature mineur*, op. cit., pp. 24-25.

[2]- G.Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p.293 .

[3]- G. Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit.,p.291.

إن ذات الكاتب وهي متشبعة بصيرورات الحيوانات تكون زاهدة في كل ما هو إنساني وشخصي وذاتي، لتصير على خلاف ذلك غير خاصة وغير مدركة وغير متميزة. وبتعبير آخر، إن الصيرورة- الحيوان تقتضي الخروج من الذات، مغادرة الأنا وترحاله وترك أبوابه مفتوحة لمختلف أشكال العبور والإقامة الآتية من الغيرية. فلن تتحقق في الكاتب صيرورة-الحيوان إلا وهو يصير صيرورة-غير، غيرا غير الذات، غريبا في الذات[1]. والكتابة الأدبية لا تكتمل ولا تستقيم إلا بحجم ما يحضر فيها من آخرين من عوالم وأصول مختلفة. فبروست، في رائعته **البحث عن الزمن الضائع** لم يقصد سرد قصة ذات اسمها مارسيل، وإنما الكتابة بالنسبة إليه لها "مهمة سماع لغتها الخاصة في الغريب بطريقة تكشف وتشهد على اللامعبر فيه ineffable، وأيضا مهمة حمل اللغة نحو حدود غير مكتشفة، ونحو حدود جديدة، ونحو خلق عالم ما"[2]. وبموجب هذا التمرين الذي تمارسه الكتابة الأدبية، يتوقف الكاتب عن أن يكون ذاتا، فيصير آخر، ويصبح أكثر من ذلك حدثا خالصا.

ب- الصيرورة والنسج الخيالي في شخصية بارتلبي للروائي ميلفل[3].

يمثل بارتلبي في أدب ميلفل، ووفق قراءة دولوز التي خصها لهذه التجربة الأدبية في كتابه **النقد والعياذة**، من خلال نص بعنوان"بارتلبي، أو الصيغة la formule"[4]، أهم

---

[1]- D. Viennet, «Animal, animalité, devenir-animal» *Le Portique* [En ligne], 23-24 | 2009, consulté le 10 octobre 2017. URL : http:// leportique.revues.org/2454

[2] -Denis Viennet, «Animal, animalité, devenir-animal» op, cit.

[3]- يتعلق الأمر هنا برواية للأديب الأمريكي هرمان ملفيل، (1819-1891) موسومة ب **بارتلبي النساخ** *صدرت سنة 1853*، والعنوان الأصلي للقصة هو *Bartleby the Scrivener*. تسرد القصة بعض ملامح الحياة في مدينة نيويورك في النصف الثاني من القرن 19. وذلك من خلال أحداث تجري أطوارها في مكتب أحد المحامين، المطل على شارع وول ستريت. يعمل السارد وهو نفسه المحامي/المشغل الذي يعمل تحت إمرته ناسخون وكتاب ومن أشهرهم بارتلبي، هذا الشخص الغريب في أطواره، المنزوي في شخصيته، والعنيد في بعض ردود أفعاله، إذ غالبا ما كان يرد على طلبات وأوامر رئيسه بعبارة: 'أفضل ألا' I prefer not to. هي عبارة غريبة لا تكشف صراحة عن أي مضمون أو معنى أو موقف. إن شخصية بارتلبي الغامضة، جعلت رئيسه يحاول النبش فيها، والتقرب منها لعله يفلح بفهم لها، وهو ما كان دائما يؤول بالفشل، وكانت عبارة أفضل 'ألا' هي الشيء الوحيد الذي يجود به بارتلبي على سائليه ومحدثيه. هي شخصية غريبة، غير مهتمة بنفسها، اتخذت من مكتب العمل مقرا ومسكنا ومأوى. ويرفض مغادرة المكان رغم ما يدبره المشغل لذلك من ملتمسات وحيل وطرائق. يبقى بارتبلي في مكانه، ويغادر المشغل مكتبه ومقر عمله. فيصير بارتبلي هو المقيم الثابت، والمشغل هو المغترب المتحرك. تنتهي أطوار القصة بنبأ وفاة بارتبلي، يموت هو ويبقى صدى عبارته: أفضل ألا، تتراقص في مسامع المشغل ولسانه، وتفتح المتن القصصي على إمكانات وتخييلات غير منتهية. ينهي ميلفل قصته برثاء لبارتلبي الناسخ، وهو رثاء للإنسانية جمعاء. يتأوه ملفل قائلا: آه يا بارتلبي ! آه أيتها الإنسانية !. إنه تأوه ينطوي على استشعار عميق بما يحدق بالبشر في حاضرهم ومستقبلهم من مخاطر وكروب، وقهر متنامي يستدعي الانخراط في الحد منه، والتقاط أعراضه من خلال قنوات متعددة، من بينها الأدب.
يقدم دولوز لهذه القصة، وللبطل بارتلبي، ولعبارة 'أفضل ألا' قراءة دقيقة ومتينة ومتأنية، في الفصل التاسع من كتابه **النقد والعياذة**، موسومة بعنوان: بارتلبي أو الصيغة «Bartleby, ou la formule»ويكتشف فيها مستويات من الجدة الأسلوبية والصيرورات الغريبة.
انظر: G. Deleuze, *Critique et Clinique*, op. cit., p.89.

[4]- Ibidem

الشخصيات الجمالية التي تتحقق فيها الصيرورات، وتحققها هي أيضا. وهي إمكانات ومواقف إنسانية ووجودية فحصها دولوز من خلال دراسة ما يشتهر به هذا البطل من صيغة كلامية غريبة، هي: 'أفضل ألا'، وهي الترجمة التقريبية ل I prefer not to. وهذه الصيغة تفعل فيها وتحوم حولها مختلف الموضوعات الجمالية والأدبية التي يحفل بها المعجم الجمالي الدولوزي، وهي: اللانحوية agrammaticalité، الصيرورة devenir، منطقة اللاتمايز zonne d'indiscernabilité، التلعثم begaiment، الفكر دون صورة pensée sans image، الاستبصار voyance، النسج الخيالي لشعب يفتقد fabulation d'un peuple qui manque، العمل الأدبي le procedé litteraire، خارج اللغة dehors de la langue، جماعة العزاب communauté des célibataires ، الصيرورة اللامدركة devenir imperceptible[1].

إن بارتلبي في منظور دولوز هو شخص التخييل بامتياز. إن هذا البطل لا يحضر في وجوده إلا بهذه الصيغة التعبيرية التي تجسد المستحيل، إنه هو الصيغة والصيغة هي هو. بارتلبي يمارس التخييل في مناحي عدة. هو متخيل لأنه يصير نظارا خالصا. إنه لا يوجد إلا بما يراه في وضعيته النهائية، في عدم تفضيله. هو الآخر فقد ترابطاته الحس–حركية. لا يريد قط أن يصدر رد فعل، لا يريد أن يختار. وعليه، فإن ما يراه لا يوجد إلا بالعلاقة مع الوضعيات التي يسكنها داخل القصة. إنه يرى شعبا، شعبا هو في حالة فقد. هو يراه لأنه في حالة صيرورة تمكنه من رؤية ما لا نقدر على رؤيته نحن الواقعون خارج الصيرورة[2].

---

[1]- C- P. Nabais, *Gilles Deleuze: philosophie et littérature*, op. cit., p. 358 (je souligne).

[2]- إن عبارة أو صيغة بارتلبي تجسد في عمقها بينيات لغوية، تلفظية وتعبيرية، وفي نفس الوقت هي بينيات حياتية وجودية تحفظ الإنسان من كل اتصال بالمباشر السياسي والاديديولوجي والطبقي. إنها بينية تحفظ له خاصية العزوبة الوجودية. وفق هذا التقدير، ووفق قراءة R. Scherer، يمتاز بارتلبي بشخصية وجودية متفردة تتخذ من البينيات والفرجات موقعا لها. لتفاصيل أكثر في هذا الشان، انظر: R. Scherer, *Regard sur Deleuze* (Paris: Kimé, 1998) pp. 42-43-44.

إن نص بارتلبي لميلفل، لا يخص السؤال فيه مسألة الإبداع، لكن هو يخص سؤال الصيرورة، وهو سؤال مركزي. إن صيغة بارتلبي، التي تتأرجح بين الرفض والإثبات، النفي والتأكيد، تفتح خطوط انفلات وتشيد صيرورات خاصة، ليست هي صيرورة–الحيوان، ولا صيرورة–المرأة، وإنما هي صيرورة–الحَجَرة، صيرورة–المعدن[1]. إن بارتلبي، بطل ميلفل، يصير في صيرورة جد خاصة، بموجبها ترتمي الفردية في منطقة ليست قط قابلة للتمايز بين شكلها وشكل العالم، الحيوان، الشيء أو الطفل. الصيرورة في هذه التربة الأدبية التخيلية هي النفاذ في سيرورة تركيب غير متناظر حيث الاختلافات فيها موضوعة في اهتزاز[2]. الصيرورة هنا هي الارتماء حيث تتحقق منطقة تجاور مع الآخر، حيث تكون العلاقة بينهما لا علاقة محاكاة، ولكن علاقة لا تمايز، لا تباين حر. إنها حالة اللاتمايز بين الذات والعالم، بين بارتلبيي والمحامي رب العمل. إن صيرورة برتلبي لا تكون إلا بعد إعدام كل تمييز بين الممكنات. إنها تتحقق فوق نفاذ وهلاك تمايز التفضيلات. الصيرورة إذن هي "العتبة الوحيدة للمستحيل"[3].

إذا كان بارتلبي صيرورة، فذاك لأن الصيغة "أفضل ألا" I prefer not to لا توجد إلا من أجل إنتاج الصيرورات. هذه الصيغة لا تترك أي شيء يمكن أن تتعرف به في أي دور اجتماعي، في أية وضعية، في أية هوية[4]. تمنع الصيغة كل علاقة محاكاة وتقليد، وتمنع كل قبول أو رفض. ليس بارتلبي كذلك لا متمرد ولا عاص، ليس له أي دور، إنه ليس غير صيرورة[5].

إن الشكل الأول لهذه الصيرورة يلعب داخل العلاقة بين بارتلبي والمحامي (المشغل). وليس فقط بارتلبي من يكون في صيرورة، إنما الصيغة هي أيضا تصير

1- ibid, p. 393.
2 -Ibid, p. 393. (je souligne).
3- C-P. Nabais, *Gilles Deleuze: philosophie et littérature*, op. cit., p. 393.
4 -G. Deleuze, *Critique et Clinique*, op. cit., p.
5- C- P. Nabais, *Gilles Deleuze : philosophie et littérature*, op. cit., p. 393.

مدمرة، مخربة، معدية متكاثرة ومخلفة[1]. إنها تدخل في توسع وتمديد وتأصير في كل من يسمعها. إن هذه الصيغة، وكما يراها دولوز، هي "خط تعبير يتكاثر في نفسه، يعدي الآخرين، يهرب المشغل، ولكن أيضا يهرب الكلام، ينمي منطقة اللاتمايز واللاتباين حيث لا تتمايز الكلمات فيما بينها، ولا الشخوص، فرب العمل هارب وبارتلبي ثابت ومندهش. يُؤخذ رب العمل في شرود في حين يبقى بارتلبي هادئا، لكن ولأنه يبقى هادئا ولا يتحرك فإن بارتلبي سَيَبُت فيه وينظر إليه كشارد"[2].

من هنا، فإن خط التعبير يقطع المعايير سواء تعلق الأمر بمعايير الصورة كتمثل اجتماعي لرب العمل وبارتلبي الناسخ (العلاقة الطبقية)، أو معايير شكل التعبير نفسه. فمن جهة، تكسر المعايير الاجتماعية بارتبلي، تَبُت فيه كشارد بسبب ثباته وعدم حركته. إن بين الشخصيات، وبين ما يفترض أنها تتمثله، تختلق منطقة لا تمايز وهي منطقة تُغير كليا العلاقة: يهرب رب العمل ويقع في تشرد ويبقى وبارتلبي هادئا ومتحجرا. ومن جهة أخرى، تعدم صيغة بارتلبي التمييز بين التأكيد والنفي، بين القبول والرفض، أي أنها تعدم شرط إمكان كل إعلان. الكلمات لا ترجع إلا لنفسها. إنها لا تعني شيئا، ليست قط أحكاما حول حالات الأشياء، إنها صيغة تدفع الكلام نحو صروح أخرى، غريبة، وتخرجه عن قواعده اللسانية واعتباراته الاجتماعية. إنها صيغة "تعض grippe دواليب العالم الاجتماعي، تفكك العلاقات السببية، تجعل الجنون قانونا"[3].

إن ما يميز أدب ميلفل هو "أن كل عالم مختلق من طرف أدبه، لا يستقيم إلا وهو يجعل من أبطال رواياته موجودات أصيلة originaire، أشكالا وهيئات للإرشاد السكيزوفريني، والإغماء التخشبي catatonique وأيضا للخلفة (فقد شهوة الطعام[4]"

---

[1]- D. Viprey, «Bartleby d'Herman Melville, La lecture de Deleuze : Bartleby, ou la formul » article electronique, https://journals.openedition.org/philosophique/697, consulté le 01/01/2018.
[2]- G. Deleuze, *Critique et Clinique*, op. cit., p.98.
[3]- D.Viprey, «Bartleby d'Herman Melville, La lecture de Deleuze: Bartleby, ou la formule» op.cit.
[4]- C-P. Nabais, *Gilles Deleuze : philosophie et littérature*, op. cit., p. 399.

anorexique). وباستحضار هذه المعطيات كلها فإن البطل بارتلبي لن يفاجئنا بطبعه. إن صيرورة– الحجرة، صيرورة– المعدن، وضعية المستحيل التي تنتجها صيغته، هي جميعها آثار شعب يقيم في خط انفلات ويسكن منطقة اللاتمايز القائمة بين قانون الأب، قانون البنوة، وجماعة الأصيلين، إخوة العزاب[1]. إنها نقطة النقد لشعب مفتقد، لحظة كارثة ضخمة. إن صيغة بارتلبي إذن، تحمل صحة جديدة. إنها شرط جماعة قادمة، استطاع دولوز الكشف عنها في عمق صمت بارتلبي وفي غموض هدوئه. يقول دولوز: "ليس بارتلبي المريضَ، لكن هو طبيب أمريكا المريضة، الطبيب–الإنسان le médecin man–، المسيح الجديد أو أخ الجميع[2]". إن صيرورات بارتلبي ذات الميسم المعدني والحجري هي اندفاعات إنسانية ورغبات أمم وشعوب، وهي محرك إبداعي سائر نحو تدشين صحة جديدة، هي الصحة التي تخترق اللغة في توليفات غريبة، ومتطلعة نحو ابتكار شعب آخر. ومن هنا، فإن الغاية النهائية للأدب هي "أن تحرر داخل الهذيان هذا الإبداع الخاص بصحة، أو هذا الابتكار الخاص بشعب، وهذا يعني بالأساس إبداع إمكانية ما للحياة"[3].

ما هي القيمة الفلسفية لتي تنطوي عليها عبارة بارتبلي؟. هذا هو السؤال الذي يثير اهتمام دولوز ومن قبله بلونشو. بالنسبة لهذا الأخير يمثل بارتلبي شكلا من العصيان، لكن عصيانه ليس نفيا وإنكارا خالصا بقدر ما هو تفضيل للنفي. إنه امتناع، اختلاس للمهمة، توقف عن العمل. إنها في نفس الوقت نفي وتفضيل، رفض وقبول. إنها صيغة لطيفة، يتلفظ بها بإيقاع هادئ، وهذا ما يصطلح عليه بلونشو ب "سمو المحايد". يتحدث بلونشو عن هذا التفضيل السلبي، هذا المحايد كسيرورة تعطل كل عمل يهدف إلى تحول

---

[1]- C- P. Nabais, *Gilles Deleuze : philosophie et littérature*, op. cit., p..399
[2]- Deleuze, *Critique et Clinique*, op. cit., p. 114
[3]- Deleuze, *Critique et Clinique*, op. cit., p. 15.

العالم عن طريق الجدلية. إن هذا المحايد هو منطقة صحراوية تقع بين الرغبة وعدم الرغبة. التفضيل السلبي حسب بلونشو هو طريق بدون أمل[1].

إن هذه الصيغة اللطيفة والغريبة في نفس الوقت، تعكس من جهة أخرى قضايا الشغل وإكراهاته وما ترتب عنه من علاقات طبقية في النصف الثاني من القرن19. بارتلبي نساخ وكاتب، لا ينسخ ولا يكتب إلا كلمات غيره. إنه في نسق تقسيم الشغل، حيث يتجرد من قيمة الشغل ومتعته. يمثل هذا الوضع إلى حد ما الشكل الأول للتناسخ الآلي. لا يزاول بارتلبي أي عمل، إنه النساخ الذي ينقل وينتج ثانية ما هو منتج سلفا. هو العامل الذي يتخذ من مكان عمله مقر سكناه، ولا يقيم أي فصل بين وقت العمل ووقت اللاعمل. وهو بهذا لا يتيح تحقق وإجراء أي تحول جدلي. إن بارتلبي يتموضع في البين بين، في منطقة الحياد، "ينزع كل إنتاج ديالكتيكي، كل عمل. إنه ينزع الديالكتيك الهيجيلي"[2].

بالنسبة لدولوز، يجسد بارتلبي مثالا لممارسة السلب. ذلك أن الصيغة لا تفيد التأكيد ولا النفي. " بارتلبي لا يرفض، ولكن لا يقبل أيضا، إنه يتقدم ويأوي داخل هذا التقدم"[3]. تشكل عبارة 'أفضل ألا' رد فعل لغوي، سلوكي، وجودي يصدر عن بارتلبي كجواب على ما يصدر عن المشغل من تكليفات وأمر بمهام. إنه يرفض تنفيذ المهام، لكن هو يرفض بمقدار ما يقبل. وهذا ما يجعل الوضعية مبهمة ومعقدة (صيرورة غريبة). تنطوي هذه الصيغة حسب دولوز على كمون ثوري لأنها تذهل وتجن الجميع حينما يتلفظ بها. كما أن هذه الصيغة هي ذات سلطة وقدرة على التلويث والإفساد، لأنها تتناسل وتتكاثر وتعدي الآخرين أيضا[4]. وذلك بحكم ما تسطره من خطوك انفلات، وتقيمه في

---

[1]- Flore Garcin-Marrou, “Bartleby, personage d’un theatre politique” article électronique, http://labo-laps.com/bartleby-personnage-dun-theatre-politique/

[2]- ibidem

[3]- ibidem

[4]- ibidem.

اللغة من فصام وتصدعات. إن البقاء la survie لا يحدث إلا عبر تحجير pétrification الإرادة، نفي الإرادة. وبموجب هذا التحجير، يصير بارتلبي حجارة. يتوقف ذاتيا il s'auto-suspend. إنه ليس قط كائنا ذا إرادة وإنما كائن توقف. إن بارتبلي، وفق التصور الدولوزي، شخصية أدبية، يلبث في العدم، يعيش في الفراغ، ينفلت من كل منطق وكل سيكولوجية. إنه بالأحرى، شخص يوحي بمنطق جديد، لا عقلانية له ولكن هو منطق يدرج أنسة ومودة بين الحياة والموت[1]. وهو بهذا "إنسان من دون مرجع، دون أملاك، دون ملكيات، دون كيفيات، دون خصوصيات: إنه جد صقيل بشكل يحول دون أن نعلق فيه خصوصية ما. من دون ماضي ولا مستقبل، إنه آني"[2]. إنه بهذا، يكون بارتلبي أصيلا[3] Un Original يكشف "الفراغ، عيب القوانين، نقص المخلوقات الخاصة، تقَنع العالم. كما إنه يجسد مثال الإنسان الجديد، إنسان من دون خصوصيات وهو الإنسان الذي لا يعنى بالشأن الفردي بقدر ما يعنى بالشأن الجماعي والعام، والذي هو شأن الشعب.

إن صيرورة بارتلبي ذات المنزع الحجري، الحيادي والثابت، تنطوي وفق قراءة دولوز على رؤية سياسية، وحده الأدب يكشف عنها ويقوى على تجريبها واستطلاع إرهاصاتها. وفي نهاية قراءته لتجربة البطل بارتلبي، نجده يؤكد على فكرة مركزية تفيد أن بارتلبي هو "برنامج سياسي"[4]. إن هذا الإنسان الجديد، هذا الإنسان الأمريكي، ليس هو

---

[1]- Flore Garcin-Marrou, “Bartleby, personage d’un theatre politique”, article éléctronique, op. cit.

[2]- G. Deleuze, *Critique et Clinique*, op. cit., p 96.

[3] ، والذي عندها يجري Ulisse moderne، وباعتباره أوليسا حديثا qualités- يتحدد الأصيل بكونه "هيئة لإنسان من دون كيفيات، والمسح النشيط، والتحييد للهيئات الضرورية للذات". انظر: dépersonnalisation شكل من اللاشخصنة

Gisele Berkman, L’Effet Bartleby : Philosophes lecteurs (France: Hermann, 2011) p. 90.

[4]- G. Deleuze, *Critique et Clinique*, op. cit., p. 109.

يفصل دولوز أكثر في هذا الاعتبار الذي بمقتضاه يكون بارتلبي شخصية أدبية مجسدة لبرنامج سياسي. يهدف هذا البرنامج أساسا إلى إقامة تصور جديد لشخصية الأمريكي. بارتبلي هو إنسان عازب، نموذج الأمريكي الذي يجدر به التحرر من الوظيفة الأبوية الانجليزية. إنه ابن أب مفتت emiéte، ينتمي لكل الأمم. إن النداء الباطني للأمريكيين ليس هو إعادة إنتاج السر الهرم للدولة vieux secret d’état: الدولة، العائلة، الإرث، الأب، وإنما نداؤهم على خلاف ذلك يتعلق بتشكيل عالم univers، مجتمع الإخوة، فيدرالية الأخيار. هذه هي الصيرورات التي تعمل في شخصية بارتبلي لتخلق منه شخصا (شعبا مستقبليا)، لا يستوعبه معايشوه الذين لم يستطيعوا التحرر من سلطة الأب: الأصل والمرجع والمركز.

إنسان وطن ما بعينه، وإنما هو فرد لشعب آخر، شعب جديد، هو مجتمع الرفاق société de camarades[1]، شعب يشكل "فيدرالية الناس والخيرات" ويبني صرح " جماعة أفراد فوضويين"[2]، جماعة العزاب، التي تقحم أعضاءها في صيرورة غير محددة، هي "صيرورة الصيرورات"[3]. إن رؤية ملفيل، التي يقحمها أدبيا في شخص بارتلبي، تحركها براغماتية عميقة، تعكسها إرادة تحويل العالم وتغييره، والتفكير في عالم جديد وإنسان جديد. إنها رؤية للعالم كسيرورة وكأرخبيل، عالم متفكر فيه من خلال أطراف هي "الأقوام المتوحدة والعلاقات العائمة، جزر وبين جزر، نقط متحركة وخطوط متلوية"[4]. وداخل هذا العالم الجديد، ليس الجائلون فيه هم الذوات المالكة، ولكن الذوات –الأصيلة، الذوات العازبة، الذوات الحرة التي تقود حياتها من دون البحث عن خلاصها، والتي تسافر من دون تجسيد الهدف الخاص، ومن دون أن يكون لها انجاز آخر غير الحرية. هذه هي القدرة السياسية التي تقبع في شخص بارتلبي حسب دولوز. وعليه فإن بارتلبي شخصية أدبية تحفظ حقوق شعب مستقبلي آت.

هكذا، يكون دولوز يجد في الأدب الأمريكي خصوصية وتأسيسا لوعي آخر منقد، وشخصيةً جماعيةً متحررةً من الاوديبية والتبعية لتعاليم الأب وإكراهه. إن بارتلبي، أكاب Achab، كلاغارت Claggart، بلي بود Billy Budd، وغيرهم، شخصيات أدبية، عزاب أمريكا، هم جميعهم تجسيد لإنسان جديد قيد الابتكار وقيد التحول من الفقد إلى التنقيب عنه في أمريكا القرن 19، هذا الإنسان الذي يقوم وجوده ويتشيد على "قوة

---

[1]- يستثمر جيل دولوز، في النقد والعيادة، في سياق متصل بهذا الموضوع، مفهوما ينسب للكاتب الأمريكي وهيتمان Whitman، هو مفهوم الرفاقة camaraderie. يفيد هذا المفهوم علاقة إنسانية راقية، قوامها التلاقي مع الخارج، وأساسها النبل ومشاعر الصداقة والحب التي تؤدي ليس إلى خلق مجتمعات ذات نزعة كليانية، وإنما إلى مجتمعات ذات نزعة توحدية Unionisme. إن مجتمع الرفاق هو الحلم الثوري الأمريكي، لكن هو حالم طالته الخيانة وأصابته خيبة الأمل. ومن أجل الاطلاع أكثر على مضامين تصور وهيتمان، انظر:

G. Deleuze, *Critique et Clinique*, op. cit., pp. 79-80.

[2]- G. Deleuze, *Critique et Clinique*, op. cit., p.109.

[3]- C-P. Nabais, *Gilles Deleuze : philosophie et littérature*, op. cit., p.398

[4]- G. Deleuze, *Critique et Clinique*, op. cit., p.110.

الهجرة العالمية"[1]. إن أدب ميلفل وفق هذا المشروع يتصل بالآلة السياسية مستلهما في ذلك أفكار كل من "جيفرسون Jefferson و ثورو Thoreau[2].

تعلق Catarina Pompbo Nabai على هذه الفكرة، بالقول إن البنية الفيدرالية لأمريكا، ومن وجهة نظر سياسية وجغرافية، تعيد إنتاج بنية جماعة العزاب. إنهم جميعهم مثل حائط الحجارة الحرة. ففي مقابل المربكة la puzzle التي تفترض دائما شكلا نهائيا بين الأجزاء، ينصب دولوز فوضى الحجارة الحرة. ويقيم مقام إسمنت الحيطان علاقات جديدة بين العناصر، وهي علاقات أشد صلابة من الإسمنت. وفي هذا الصدد، يدعو دولوز إلى تغيير تمثلنا لكل شيء بشيء آخر، وهذا الشيء الآخر يكمن في الثقة والظن الحسن في كل عنصر. ومن شأن هذه الاعتبارات كلها، التأسيس لأخلاق حياة قوامها الثقة المتبادلة والأخوة بين الأفراد من دون تراتبية أبوية. وهذه الدعائم الأخلاقية هي التي تكمن في شخصية بارتبلي وتنتظر من يظهرها ويستثمرها[3].

ج-صيرورات الموسيقى:

وفي مجال الموسيقى، يجد الموسيقي نفسه خاضعا لضرورة فنية، وهي تركيب الموسيقى داخل صيرورة "غير-موسيقية". إن الفنان الموسيقي يتعين عليه أن يركب موسيقاه مثل طفل يلعب أو مثل عصفور يغرد. وهذا لا يعني الوقوع في محاكاة وتقليد، وإنما يعني اعتماد أساليب يغذيها مبدأ الصيرورة. ومن الأمثلة القوية التي يعتمدها دولوز في تشخيص ظاهرة الصيرورة في التجربة الفنية الموسيقية، مثال عن "صيرورة-العصفور" التي يلامس أثرها المزدوج بين طرفين هما: "الصيرورة-الموسيقى" للحيوان، و"الصيرورة- الحيوان" للموسيقى. والطرفان معا يشكلان ويبنيان كتلة bloc، هي دائما متنقلة، غير متوازنة وغير مثبتة في وحدة أو تطابق. والفائدة العملية التي تسديها هذه

1- C- P.Nabais, *Gilles Deleuze: philosophie et littérature,* op. cit., p..398
2 -Ibidem.
3- C- P. Nabais, *Gilles Deleuze : philosophie et littérature,* op. cit., p. 399. (je souligne).

الكتلة للعمل الفني هي أنها تسمح بشق خطوط انفلات تمكن من تحقيق ترحل مشترك. وعليه فإن عملية الترحل أو الترحال لا تكون أحادية الجانب، وإنما هي دائما حركية مزدوجة، تستدعي على الأقل طرفين متغيرين ومتغايرين، لا يقيمان محاكاة بينهما ولا تبادلا ولا تطابقا. يتعلق الأمر هنا بصيرورة يتعذر اختزالها في تقليد أو محاكاة. إنها صيرورة تجعل العصفور عند موزار Mozart "يأخذ جسدا في الجوقة"، بحيث تغدو هنالك صيرورة–طير في الموسيقي، لكنها مأخوذة من صيرورة موسيقى – للطير، فيشكل الاثنان معا صيرورة واحدة وكتلة واحدة. والنتيجة المترتبة على هذا الوضع هي تولد شكل من الاقتناص المزدوج والمتبادل وهو ما يخلق منطقة جديدة يسميها دولوز ب منطقة التجاور، «zone de voisinage ».

د– الكتابة كصيرورة نسائية

يؤكد دولوز أن الكتابة تنطوي على صيرورة من نوع صيرورة–امرأة. ولا يتعلق الأمر بالكتابة مثل امرأة، فالنساء أنفسهن لا ينجحن دائما حينما يبذلن جهدا كي يكتبن مثل النساء ووفق مستقبل المرأة. وعليه فليست المرأة هي الكاتب بالضرورة وإنما الكاتب هو الصيرورة– الأقلية لكتابتها، رجلا كانت تلك الصيرورة أو إمرأة[1]. ويستدل دولوز بمجموعة من التجارب الأدبية المجسدة لمثل هذه الصيرورات. فلقد كانت الكاتبة فرجينا وولف تمنع على نفسها الحديث مثل امرأة وكانت تلتقط مع ذلك الصيرورة النسوية للكتابة. وكان يصنف فلورانس وميلار ضمن كبار الحاملين لفكرة هيمنة الرجال على النساء في حين قادتهم الكتابة نحو صيرورة–نسائية لا تقهر. ويلحظ دولوز في هذا السياق أن انجلترا لم تفلح إلى حد ما في إنتاج هذا القدر والنوع من الروائيات إلا عبر الصيرورة كأسلوب كتابة وحدث معيش، وهو أسلوب يفرض على النساء أن يبذلن الجهد نفسه الذي

[1]- جيل دولوز، كلير بارني، **حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، مرجع سابق، ص . 60.

يلزم به الرجال. هناك في مجال الكتابة الأدبية صيرورات-زنجية، صيرورات هندية، وهي صيرورات لا تختزل في الحديث بلغة الهنود الحمر أو بلغة الزنوج[1].

إن الصيروة المرأة كبقية أشكال الصيرورات، تتضمن في جيناتها كل ما لا يوجد بعد، كل مستحيل وكل لامفكر فيه. إن الصيرورة مطالبة بالمستحيل، وهي بهذا تنطوي على نوع من البراغماتية السياسية ذات التوجه "الميكرو فيزيائي". ومن بين الرهانات الكبرى التى يسطرها برنامج الصيرورة الثائرة للمرأة "الحق في التصويت، الحق في منع الحمل، الإجهاض الحر، المشاركة في الحياة الاجتماعية و السياسية، الحق في الإبداع ، الاختيار الحر للهوية الجنسية. يتعلق الأمر هنا بحركات فكرية واعية وثورية تسقط الحصن وتسحق الحدود المشيدة من طرف نسق القهر والاضطهاد الكتلوي المفروض من خلال معيار الرجل"[2]. إن هذه النضالات الجزيئية تملك في أصلها خصوصية جوهرية وأساسية لأن شأنها يخص نساء أقليات داخل النسق، نساء حاملات في أنفسهن إمكانات فعل أخرى. إنه في هذه النقطة يأخذ مفهوم الصيرورة- المرأة في متن دولوز وغاتاري قوامه ومعناه"[3]. وبالتالي فالصيرورة هي الرغبة نفسها. يقول francois zourabichvili: "ان الصيرورة هي المضمون الخاص للرغبة (الآلات الراغبة أو التوليفات). إن فعل الرغبة désirer هو المرور عبر الصيرورات. يفهم من هذا القول أن الصيرورة-المرأة التي ينطوي عليه فعل الأدب والإبداع الفكري عامة هو تجريب بمحركين أساسيين هما الرغبة والسياسة، ومما يراهن عليه هذا التجريب هو الانفلات من "الخاصيات المنحدرة من توزيع الأدوار، المواقف المشكلة من خلال علاقة القوة"[4].

---

[1]- المرجع نفسه.

[2]- Liane Mzére, «Devenir-femme chez Deleuze et Guattari. Quelques élément de présentation» in *Cahier du Genre*, N° 38 (Paris : L'Harmatan, 2005) pages 43-62. (je souligne).

[3]- Ibidem.

[4]- francois zourabichvili, le vocabulaire de Deleuze (Paris : Ellipses, 2003) p. 41.

يقول دولوز في شأن خصوصية صيرورة- المرأة: "المرأة، إن لنا جميعنا أن نصيرها، كنا ذكورا أو إناثا. اللا-أبيض non-blanc لنا جميعا أن نصيره، سواء كنا بيضا، صفرا أو سودا. الصيرورة-المرأة تؤثر بالضرورة على الرجال بنفس المقدار الذي تؤثر به على النساء. الصيرورة-اليهود، الصيرورة-المرأة، الخ، تتضمن إذن تزامنية حركة مزدوجة. من الحركة الأولى ينفلت طرف ما أو ذات ما من الأغلبية، ومن الحركة الثانية يخرج الوسيط أو الفاعل le medium ou l'agent من الأقلية. إنكم لا تنحرفون وتتحولون من الأغلبية من دون جزء صغير يباشر التضخم، والذي سيجرفكم"[1].

نخلص من خلال المعطيات السابقة إلى ما يلي:

أولا: تقتضي الصيرورة في العمل الأدبي خلقَ مسافة أمان بين الذات والموضوع، مسافة تضمن التقارب والتباعد في نفس الوقت. فالتقارب وحده أو التباعد وحده هو قتل للصيرورة وإعدام لها. يمر الفنان ويعبر نحو العالم كشفرة تمر عبر كل الأشياء، والأشياء نفسها تسمح له بأن يمر من خلالها. وبهذا فقط يتمكن الفنان من التقاط المعاني. فيستخلص من الجنون الحياة التي يتضمنها، ويستخلص الحياة أيضا من الكحول التي تتضمنها من دون تناولها. فالصيرورة هي الاستغناء عن الكحول والجنون من أجل حياة غنية بشكل متزايد"[2].

ثانيا: تسمح الصيرورة بتشييد علاقة متميزة بين الذات والموضوع، وهي علاقة مفعمة بالتدفقات الحياتية والاستنباتات الجمالية. فهي ليست علاقة من طرف واحد، فبقدر ما يقترب الكاتب من الموضوع، يكشف الموضوع عن نفسه للكاتب، حتى يمر كلاهما عبر الآخر، وتكون النتيجة هي مزيج فريد من ذاتية الكاتب والموضوع. ويترتب على هذه الرؤية أن الموضوع الخارجي يمتلك نفس القدر من الأهمية التي يمتلكها الفنان. فليس

[1]-Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p 357

[2]- جيل دولوز، كلير بارني، **حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، مرجع سابق، صص. 71-72

الفن انعزالا عن الواقع أو استدعاء لذكرى، بل هو نتاج احتكاك الفن بالعالم. كما يترتب عن ذلك أيضا أن الفنان لا يختار موضوعه بطريقة عشوائية، بل إن الأشياء ذاتها تسعى للحظي بالتفاتته والظفر بنظرته الجمالية. وهذا ما يفسر لنا سر تعلق بعض الفنانين بموضوعات خارجية معينة، تكون موضوعا متكررا لإبداعاتهم الفنية. ومن أمثلة هذا التعلق الوجداني، تعلق سيزان بجبل سانت فيكتور حتى صار الجبل موضوعا متكررا لرسوماته. وأيضا تعلق فان خوخ بنبات عباد الشمس حتى صارت موضوعا لرسوماته. إن السر يكمن حسب دولوز في أن الشيء يبعث برسائله الخاصة للفنان، فالشيء هو الآخر يتمتع بالحياة تماما مثلما يتمتع بها الفنان. "فالزهرة أيضا ترى"، وهو الأمر الذي "يؤسس لعلاقة ايجابية بين الفنان والأشياء قوامها الحب والصداقة"[1].

ثالثا: تكمن غاية الكتابة في الصيرورة. فوراء كل صيرورة– حيوان، صيرورة– امرأة، صيرورة–حجر، ووراء كل صيرورة–هامشية وجزئية يكمن المشروع النهائي المتمثل في أن يصير المرء غير مدرك. فليس لفعل الكتابة غاية أخرى غير فقدان الوجه وتخطي الحائط أو ثقبه أو برده بصبر تام، فتتكشف بموجب ذلك كل الأسرار، ويتلون الجميع بألوان العالم.

المطلب الثاني: الأدب والترحال

إن المقاومة هي من صميم عمل الفن[2]. والمقاومة كامنة ومضمرة، أو حتى مفترضة داخل كل ممارسة فنية، مهما كان نوعها. فالفن مقاوم للفوضى أو الكاوس، ومقاوم للأساليب والكليشيهات السائدة التي تمارس هيمنتها، ومقاوم للموت والزمن،

[1]- بدر الدين مصطفى أحمد، "دولوز: الفن صيرورة وابداع للحياة"، ضمن **جيل دولوز، سياسات الرغبة**، مرجع سابق، ص.227.
[2]- يقول دولوز في هذا الصدد:" العمل الفني مقاومة". انظر:
G. Deleuze, «Qu'est ce que l'acte de création?» in *Deux régimes de fous*, op. cit., p. 301.

ومقاوم للواقع وفي الوقت نفسه مقاوم لكل أنواع التعالي، ومقاوم أيضا لانغلاق المعنى والدلالة[1].

وعلى هذا الأساس، "فالفن وفلسفة المقاومة يشتركان في مهمة صعبة تتجاوز كل شفرات الماضي والحاضر والمستقبل، لكي يبثا شيئا لا ولن يُتاح لأحد أن يشفره، يبثانه في جسد جديد يمكنه أن يتلقاه ويستخلصه، جسد يخصنا، أو يخص أرضنا"[2]. إن هذا البعد الواسم للفن والمتمثل في المقاومة، لا ينفصل عن بعد آخر يسميه دولوز بالترحال nomadisme. العمل الفني في عمقه صراع ومقاومة، صيرورة، رسم لخرائط، و تعبيد لطرق الانفلات. والمقاومة تستدعي في الفن الترحل وإيجاد مجالات جديدة للإقامة. فبأي معنى يعتبر الفن في تصور دولوز ترحالا؟. ما أسس ومقومات هذه التجربة الاستيطيقية المترحلة؟.

1) <u>مفهوم الترحال</u>

يحيل مفهوم الترحال[3] في معناه العام على دلالة طوبولوجية هي الانتقال من مكان لمكان آخر، أو الهجرة من مجال لآخر. وبتعبير دولوز، إنه "الحركة التي بموجبها نترك المجال"[4]، ويفيد في الدلالة التي يقصدها الفيلسوف الانتشار في مكان ما، مكان منفتح من دون إحداثيات، ومن دون حدود معينة. إنه انتشار يتعين تسميته بالمترحل، نوموس رحيل، بلا ملكية، ولا أرض مسورة، ولا قياس. إنه انبثاق وسير "فكر مترحل".[5]

---

[1]- بدر الدين مصطفى احمد، " دولوز: الفن صيرورة وإبداع للحياة"، مرجع سابق، ص. 240.

[2]- G. Deleuze, “Nomad thought”, In *The new Nietzsche. Contemporary Styles of Interpretation* (New York; A Delta Book, 1977), p.142 .

[3]- تلتقي دلالة الترحال nomade مع دلالة القانون (nomos) في نفس الاشتقاق اليوناني (nem) الذي يفيد التشارك أو تمكين القطيع من مرعى. انظر:

Antonioli M, *Géophilosophie de Deleuze et Guttari* (Paris: L'Harmattan, 2004) p.24.

[4]- Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit.,p.634 .

[5]- G. Deleuze, “Nomad thought” In *The new Nietzsche. Contemporary Styles of Interpretation*, op. cit., p.142.

يستقي مفهوم الترحال في جماليات دولوز شدته الجغرافية والإنسانية من حياة الرحل. لكن على أساس، اعتبار حياة الرحل بُعْدا في المكان أو علاقة مع المكان، وهي العلاقة التي فيها يفقد المكان نظامه الصارم. والمترحل le nommade هو القائم بأمور الرعي. ومنه، فإن الانتقال وعدم الاستقرار يعد من المقومات الجوهرية التي تقوم عليها حياة الرحل. لكن ما يفيد دولوز في استعارة تجربة الرحل، هو حدث الانتشار وتعمير المكان. وشكل الانتشار هذا هو ما يستثمره في فلسفته. بحيث يصبح انتشارا فنيا، فكريا، اجتماعيا، سياسيا ولغويا.

تتصل دلالة الترحال في متن الفيلسوف بحركتي الترحلDéterritorialisation والترسم Reterritorialisation[1]. يعرف دولوز الترسم بأنه حركة لا تعبر عن العودة إلى المجال والإقامة فيه ثانية، وإنما "تعبر عن هذه العلاقات الداخلية المختلفة للترحل نفسه، هذه التعددية الداخلية لخط الانفلات"[2]. لا يتعلق الأمر، إذن، بالرجوع إلى نفس المجال الذي غادرناه وإنما يتعلق الأمر بعملية خلق علاقات داخلية مختلفة. نفهم من هذا التحديد أن العودة إلى المجال لا تعني انتظام الذات فيه مرة ثانية في إطار نفس العلاقات والتداخلات الأصلية، وإنما هي عودة تؤسس لإقامة جديدة، متغيرة في علاقاتها وإمكاناتها وحساباتها.

وعلى هذا الأساس، فلا يجب أن نفهم نزعة الترحال في فلسفة دولوز بالمعنى الذي يفيد السفر كهجران للمكان. ذلك، أن كبار المسافرين في تصوره هم من لا ينتقلون. الرحل هم دوما في الوسط، ليس لهم ماضي ولا مستقبل، إن لهم فقط صيرورات:

[1]- يتعلق الأمر هنا بمفهومين شديدين وقويين في متن دولوز، وهما: Déterritorialisation وReterritorialisation. هما من المفاهيم التي تطرح ترجمتهما إلى اللغة العرية ارتباكا وصعوبات كبرى. يستخدم عبد الحي أزرقان وأحمد العلمي في الترجمة التي خصا بها كتاب دولوز *Dialogues* الاصطلاحين التاليين: الانتشال من الارضنة، ومعاودة التأقلم. ويستخدم مطاع صفدي في ترجمته لكتاب ? *Qu'est ce que la philosophie* , التعبيرين التاليين: ما يفارق أرضنته ، ما يعاود أرضنته.
يمتاز تعامل عادل حدجامي مع مفاهيم دولوز بنوع من الجدة والراهنية، وعبد مسلكا جديدا للتعامل العربي مع معجم الفيلسوف. ونجده هنا يترجم المفهومين بالترحل Déterritorialisation والترسم Reterritorialisation. وهما الاستعمالين اللذان ارتئي، بسبب ما يحملانه من إبداعية وحدثية لغوية، استعمالهما والعمل بهما.

[2]- Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit.,p. 635.

صيرورة–المرأة، صيرورة–الحيوان، صيرورة–الفرس. الرحل لا تاريخ لهم، إن لهم فقط الجغرافيا. "إنه بصدد هؤلاء الرحل يمكن لنا أن نقول، كما يشير إلى ذلك Toynbee، إنهم لا يتحركون"[1]. وبصيغة أخرى، فما يميز الرحل هو أنهم "ليسوا مهاجرين ولا مسافرين، وإنما هم على العكس من ذلك أولئك الذين لا يتحركون، أولئك الذين يتشبثون بالسهب، اللامتحركون ذوو الخطى الكبيرة، السائرون فوق خط هروبي ملازم للمكان الواحد، هم المبتكرون الكبار للأسلحة الجديدة[2].

الترحال، إذن، ليس هو الانتقال المادي من مكان لآخر، وإنما هو طريقة جديدة لتشغيل المكان. المكان أو الفضاء الترحالي هو فضاء غير محدود، وفيه كل شيء يتغير." فالتوجيهات ليس لها ثبات، ولكن هي تتغير تبعا للتنبتات les végétations، الانشغالات، التسرعات المؤقتة"[3] . الترحال كحركة وصيرورة، لا يتعين تأويله أو فهمه كانتقال أو سفر ولكن كصيرورة دائمة وكتغير مستمر وحركي من دون مَعْلم مسطر سلفا.

ومن خصائص الترحال أنه انتشار جذموري rhizomatique من دون احتذاء بنموذج، انتشار يسري ويجري تبعا لما يتدفق من حاجات فورية. والمترحل ذات تتحرك وتجول في فضاء من دون حدود أو سياج: الصحراء، البحرو المكان الجليدي. وهو شخص لا يعرف الأماكن الثابتة، الدول، الامبراطوريات. وما يفيد الفن والفنان في تجربة الرحل هي ظاهرة الصيرورة الدائمة والرفض الدائم لكل نظام صارم أو انتشار مغلق في المكان. وحينما يربط دولوز بين الحركة الترحلية والصيرورة فذاك ما يمكنه من خلق خطوط انفلات lignes de fuite. وعن طريق آلة الحرب، يعارض المترحل الطاغي صاحب الآلة الإدارية، فالوحدة المترحلة الخارجية تتعارض مع الوحدة الاستبدادية

[1]-جيل دولوز، كلير بارني، **حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، مرجع سابق، ص. 53.
[2]- جيل دولوز، كلير بارني، **حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، مرجع سابق، ص. 53.
[3]- Gilles Deleuze, Felix Guattari , *Mille plateaux*, op. cit.,p.615 .

الداخلية[1]. إن هذه النزعة الترحالية تصبح هي قاعدة الانطولوجيا وقاعدة فكر بلا صور في فلسفة دولوز. يتعلق الأمر بتوزيع حيث كل الأشياء تنتشر فوق الامتداد الكلي لوجود متواطئ univoque وغير متقاسم[2]. وبموجب هذه الأبعاد كلها، يكون فكر دولوز عامة يدشن لمسار جديد ينتقل من حالة المونادا إلى حالة النومادا.

إن ما يحدد التوجه الترحالي ليس هو الانتقال من مكان لآخر ولكن ما يحدده هو غياب النهايات والحدود، واشتغال الصيرورة الدائمة، وهذا ما يفيد أنه ليست ثمة أهداف محددة بدقة، مادام المبدأ الفاعل هو مبدأ الصيرورة الصائرة باستمرار.

يقتضي الترحال، إذن، السفر والانتقال والتجوال، وعدم الارتكان للحدود والنهايات والبنيات. وتكتسي تجربة السفر مكانة متميزة في الفلسفة الجغرافية لدولوز. ويميز في هذا الصدد بين شكلين أو مستويين من السفر هما: السفر القوطي voyage-ghothe والسفر الكيلستي voyage-kleist. وهما نوعان يتمايزان تبعا للدور الخاص الذي تقيمه وتحييه في كل سفر كل من النقطة والخط والفضاء. وعليه فالسفر قد يكون صقيلا voyage en lisse وقد يكون مخددا strié. ويختلف السفران تبعا لنظام التموكن والاستقرار والتواجد في الفضاء. فالفضاء الصقيل والأملس يمتاز بكونه اتجاهيا ومستقيميا وليس بعديا dimensionnel أو متريا métrique، وهو فضاء مسكون بالأحداث و الماهيات الفردية des heccetés. إنه فضاء الجسم بلا أعضاء. يقول دولوز: "إن الفضاء الصقيل للتجريب والنسيان، إن السفر بصقالة كله صيرورة. توجد نقط، خطوط وأحجام داخل الفضاءين. في الفضاء المخدد تكون الخطوط تابعة للنقط. وفي الفضاء الصقيل، على خلاف ذلك، تكون النقط تابعة للمسافة"[3].

---

[1]- G. Deleuze, *L'ile déserte*, op. cit., p.361.
[2]- Antonioli M, *Géophilosophie de Deleuze et Guttari* op. cit., p.25.
[3]- Gilles Deleuze, Felix Guattari**,** *Mille plateaux*, op. cit., p.598.

إن وقوف دولوز عند هذه الأبعاد والدلالات الجغرافية التي ينطوي عليها مفهوم الفضاء في علاقته بالترحال والسفر، يؤسس لأرضية فلسفية يستثمر فيها جميع المعطيات السابقة من أجل تعيين نموذج للفن، ينهل أسسه من استيطيقا متحركة ومترحلة، ومن توزيع للفضاء من دون نموذج أو معلم. وهي استيطيقا تعتمد فضاء مطلقا، من دون هدف مسبق ومحدد، من دون هدف داخلي أو خارجي. وهي بهذا استيطيقا فضاء غامض، مفتوح على اللانهائي وصائر باستمرار.

2) *الفن كتجربة استيطيقية مترحلة*

ينطوي مفهوم الفن المترحل على بعدين اثنين. فهو من جهة يمثل نموذجا وبراديغما يمكن نعته بالتوليف الاستيطيقي. ومن جهة ثانية يمثل فن الجماعات المترحلة التي تخضع في نظام عيشها لشروط اجتماعية وجغرافية ونمط حياة يتيح بيئة ملائمة للإبداع الفني الخاص. وهذان البعدان يحضران معا باستمرار في نصوص دولوز، ذلك أن الفن المترحل كبقية الأشكال الإبداعية الأخرى يرجع لنموذج. وعليه، فحينما يتحدث دولوز عن الفن المترحل فهو يحيل بشكل ضمني على نموذج الإنتاج الفني لدى العشائر المترحلة. وهذا النموذج يسمح بالحديث عن امتدادات الفن المترحل، وهي امتدادات تاريخية شهدتها مجموعة من التجارب التاريخية الفنية السابقة كالفن الهمجي، الفن القوطي gothique والفن المعاصر. ولا يمكن استيعاب خصوصية الفن المترحل إلا من خلال العودة لتفكيك الدلالات العميقة التي ينطوي عليها استعمال دولوز لمفهومين مركزيين في هذا السياق هما الصقيل والمخدد le lisse et le strié.

يحضر هذان المفهومان في ارتباط وثيق بمفهوم الفضاء éspace، وبه يتم الحديث عن الفضاء الصقيل أو اللامس والفضاء المخدد. ومن مظاهر اختلافهما، أن "الفضاء الصقيل فضاء مطلق، يتطابق مع الصيرورة المطلقة ومع الكاوس. وهو فضاء

لمسي haptique متعارض مع الفضاء البصري"[1]. إنه العبور المطلق والتجوال الحر من دون عوتئق ولا حواجز.

وفي نفس السياق المتعلق بمواصفات الفضاء الصقيل الذي هو فضاء الفن المترحل، نجده يتحدد بنوع من الرؤية القريبة المتعارضة مع الرؤية البعيدة، ويتحدد أيضا بكونه فضاء لمسيا وهو ما يتعارض مع الفضاء البصري. ففي هذا الفضاء اللامس والصقيل "حيث الرؤية قريبة، لا يكون الفضاء مرئيا، أو بالأحرى تكون للعين نفسِها وظيفةٌ لمسيةٌ وليست بصريةً: لا مستقيم يفصل بين الأرض والسماء اللذين هما من نفس الجوهر، لا يوجد أفق، ولا عمق، ولا منظور، لا نهاية، لا حد أو شكل، لا مركز، ليست ثمة مسافة وسيطية، وإن كل مسافة هي وسيطية"[2].

ولا يتحقق هذا الفن إلا إذا أتاح القيام بعملية ترحيل أو خروج عن الإطار التقعيدي، أي إذا أصبح خطوطا للانفلات والهروب. وإمكانات الانفلات المتعددة التي يتيحها العمل الفني تمكن من اكتشاف أماكن وصحاري أخرى جديدة. وعليه فلا يجب أن نفهم من ربط الفن بفعل الهروب بأن الفن ملجأ يحتمي فيه الإنسان من سطوة النظام الاجتماعي، أو أنه تشريع للانسحاب من الحياة والاحتماء بالفن كما هو الحال عند ادورنو[3]. كلا إن خطوط الهروب التي يخلقها الفن لن تصبح حقيقية إلا بقدرتها على مواجهة النظام العام وعلى تغيير الإطار التقعيدي. وعلى هذا الأساس، فالفن ثوري بطبعه وبمهامه، والفنانون بطبيعتهم رحل يبحثون بلا كلل عن خطوط للانفلات. "فلقد كان الرحل دوما هم الخارجون عن سلطة الدولة وكانوا محاربين كبارا، ولهذا يرتبط مفهوم الرحل دائما عند دولوز بمفهوم آلة الحرب"[4].

---

[1]- Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p.617.

[2]- Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p..616

[3]- بدر الدين مصطفى أحمد،" دولوز: الفن صيرورة وابداع للحياة"، ضمن **جيل دولوز سياسات الرغبة**، الطبعة الأولى (بيروت: دار الفارابي، 2011)، ص. 242.

[4]- بدر الدين مصطفى أحمد، " دولوز: الفن صيرورة وابداع للحياة"، مرجع سابق، ص. 242.

على ضوء هذا الاعتبار، كان لأدب الرحلة حضور متميز في رسم معالم جماليات دولوز، ولقد وجد دولوز أن الأدب الانجليزي هو أكثر الآداب تجسيدا وأجرأة لحركية الرحلة والاستكشاف. وفي هذا الصدد يأتي التمييز في النوع الأدبي بين مستويين من الترحال[1]، هما: الترحال المتحرك والترحال اللامتحرك. يتميز الأول بكونه يستوجب انتقالا واقعيا وجغرافيا من مكان لآخر، وهو انتقال تترتب عنه مشاهدات وانطباعات جديدة. ويشكل هذا النموذج من الترحال نوعا خاصا من الكتابة الأدبية خاصة حينما تكتمل فيه بعض الصفات الأدبية كالسرد أو الحكاية والوصف. ومن بين نماذج هذا الترحال الأدبي "رحلات كل من كابتن كوك وبعض أعمال لورانس"[2]. أما النوع الثاني الموسوم بالترحال اللامتحرك فيقصد به العمل الأدبي الذي ينتمي إلى نوع معين من الأنواع الأدبية المعروفة كالدراما أو الشعر أو الرواية بوجه خاص، ويتخذ شكل رحلة أو لنقل تُشكل الرحلة عنصرا هاما من تكوينه، كما هو الحال في كوميديا شكسبير المعروفة باسم **العاصفة** أو قصيدة **الملاح العجوز** لكوليردج أو رواية **موبي ديك** لملفيل[3]. وما يميز هذا النوع من الترحال هو أنه لا يتطلب الانتقال المكاني. "فالهروب لا يعني السفر بالضبط ولا حتى التحرك"[4]، وذلك لاعتبارين اثنين. أولا، لأن هنالك "أسفارا على الطريقة الفرنسية يطغى عليها الطابع التاريخي والثقافي والتنظيمي"، وثانيا، لأن "الهروب يمكن أن يتم في المكان الواحد أو في سفر ساكن"[5]. ومن أجل توضيح هذه الفكرة يحيل دولوز على التصور الذي يعطيه توينبي للرحل. "فهم بالمعنى الدقيق وبالمعنى الجغرافي ليسوا مهاجرين أو مسافرين، وإنما هم على العكس من ذلك، أولئك الذين لا يتحركون، أولئك

1- Briden, Mary, Gilles Deleuze *: travels in littérature* (London :Palgrave press, 2007) pp.4-5

2- بدر الدين مصطفى أحمد، " دولوز: الفن صيرورة وإبداع لحياة"، مرجع سابق، ص. 245.

3- المرجع نفسه

4- جيل دولوز، كلير بارني، **حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، ص.53.

5- نفسه.

الذين يتشبثون بالسهب، اللامتحركون ذوو الخطى الكبيرة، السائرون فوق خط هروبي ملازم للمكان الواحد، هم المبتكرون الكبار للأسلحة الجديدة"[1].

إن اقتران الأدب بالجغرافيا والقدرة على الترحال ورسم خطوط الهروب هو ما يبرر حسب دولوز تفوق الأدب الانجليزي والأمريكي وانتكاسة الأدب الفرنسي، ذلك أن الأدباء الفرنسيين لم يدركوا بما فيه الكفاية أن الأدب بوابة للخروج والرحيل والهروب. "فهم يهربون مثل جميع الناس، بطبيعة الحال، لكنهم يعتقدون أن الهروب هو الخروج من العالم، سواء كان صوفيا أو فنيا"[2]. وعلى خلاف ذلك، فإن الأدب الأمريكي والانجليزي يعتبر حسب دولوز خير أدب مجسد لحالة الترحال والهروب التي يتعين على الأديب الانخراط فيها، وهذا الانخراط يقتضي التنكر للأصل والهوية والذات، مقابل الانفتاح على المغاير والمتعدد. ومن أمثلة هؤلاء الكتاب الذين يشيد دولوز بتجربتهم المبدعة لخطوط الهروب، "طوماس هاردي Thomas Hardy و ميلفيل، و ستيفنسون Stevenson، وفرجينا وولف وطوماس وولف Thomas wolf، ولورانس وفيتزجيرالد وميلار وكيرواك Kerouac[3]". ذلك أن كل ما ينتجه أدب هؤلاء زاخر بأنشطة الانطلاق والمرور والقفز والصيرورة والانفتاح على الخارج والاندفاع نحوه من خلال ما يقدر على إبداعه من خطوط وشقات فكرية ينفلت منها الأديب نحو عوالم أخرى. وفي هذا الصدد، يعيب دولوز على الأدب الفرنسي ضعف ترحاله وانفتاحه، لأنه أدب يبالغ في تقدير الجوانب الإنسانية والتاريخية والسير الذاتية والحكايات ذات المنحى الاوديببي. وحتى فيما يخص الثورة، فالأدباء الفرنسيون يكتفون بالتفكير في "مستقبل الثورة عوض التفكير في

[1]- جيل دولوز، كلير بارني، **حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، ص.53.
[2]- المرجع نفسه، ص51.
[3]- المرجع نفسه ، ص 52.

صيرورة–ثورية، لا يعرفون رسم خطوط وإتباع القناة. لا يعرفون شق الجدار وبرده. إنهم شغوفون بالجذور والأشجار والسجلات ونقاط التشجير والخصائص"[1].

عموما، يمكن القول إن الترحال كمقتضى جمالي، يقتضي في الكاتب جرأة وشجاعة فائقتين، وهي شجاعة الخيانة. ففي كل فعل ترحال وهروب ثمة دائما نوع من الخيانة، "فالخائن هو الشخصية الأساسية للرواية، أي البطل. خائن عالم الدلالات المهيمنة والنظام القائم"[2]. والأدب القوي هو المتسم بخيانة قوية، والكاتب الحق جدير بأن يكون خائنا لهيمنته الخاصة وخائنا لجنسه ولطبقته ولأغلبيته، بل وأن يكون خائنا للكتابة أيضا وهي الخيانة التي تصير بمقتضاها "الأنا آخر" je est un autre. إن الخيانة شرط الإبداع، وهي شيء صعب، إنها إبداع. ينبغي أن يفقد المرء في إطارها هويته ووجهه وذاته. ينبغي الانتفاء وينبغي أن يصير المرء مجهولا غير متميز ومتمايز.

إن الترحال والهروب كشأن أدبي وفني لا يعني الهجران، هجران الحياة، فأكبر خطأ يمكن الوقوع فيه، هو الاعتقاد أن خط الهروب يكمن في الهروب من الحياة، أي الهروب عير المخيال والفن. لكن الهروب على العكس من ذلك، إنتاج واقع وإبداع حياة وإيجاد سلاح[3].

---

[1]- جيل دولوز، كلير بارني، **حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، ص ص.52.

[2]- المرجع نفسه، ص. 57.

[3]- الفن كما هو شأن الفكر عامة، تتحدد غاياته في التحريض على الحياة والتعلق بها لا النفور منها والانكماش داخل بنية الذات. وهذه الفكرة ذات المنزع الحيوي يستلهمها دولوز من التوجه الفلسفي النيتشوي. يقول دولوز في نيتشه والفلسفة متحدثا عن فاعلية الفكر: " ...فكر يمضي إلى اقصى ما تستطيعه الحياة، فكر يثبت الحياة. تصبح الحياة قوة الفكر الفاعلة، لكن يصبح الفكر القوة الإثباتية للحياة. يأخذ الاثنان الاتجاه ذاته، ... إن التفكير قد يعني التالي: اكتشاف امكانات جديدة للحياة، اختراعها... هنالك حيوات تصل فيها الصعوبات إلى حدود المعجزة، إنها حيوات المفكرين. ويجب إصاخة السمع إلى ما يروى لنا بصددهم، لأننا نكتشف فيه امكانات حياة يعطينا مجرد سردها الفرح والقوة، ويسلط ضوء على حياة من يأتون بعدهم....". انظر: جيل دولوز، **نيتشه والفلسفة**، ترجمة اسامة الحاج، مرجع سابق، ص. 129.

المبحث الثاني: الجمال كجذمور وكجسم بلا أعضاء

المطلب الأول: الكتابة الإبداعية والجذمور

يعتبر مفهوم الجذمور من أهم المفاهيم التي أبدعها جيل دولوز، ويعتبر عمله **ألف مسطح** الأرضية الخصبة التي نبت فيها هذا المفهوم واشتهر. ويمثل هذا المفهوم المدخل الأهم لفكر دولوز، بل لعله يكون المدخل الأقوى لكل فلسفات ما بعد الحداثة[1]. فما الدلالات الفلسفية التي ينطوي عليها هذا المفهوم؟ وما المبادئ العامة التي يقوم عليها؟ وما الإمكانات الجمالية الأدبية التي يتيحها؟.

1) *مفهوم الجذمور ومظاهره*

يتصل الجذمور في أبعاده الدلالية بمفهوم التوليف، والجذمور هو "صورة للتوليف، ولهذا يمكن استخدام المفهومين على باب الترادف، ولو أن الجذمور أخص والتوليف أعم"[2]. ويفيد الجذمور أو التوليف "الصيغة الظرفية التي بموجبها تتواصل التعددات، أي هو صورة التلاقي المصادف الذي تحققه التركيبات العابرة والجزئية أفقيا على مستوى البساط"[3]. وعلى هذا الأساس فإن كل موجود هو جذمور، مادام الكائن في تصور فلسفة الحدث تعددا وتوليفا، أي ترابطا ظرفيا حركيا يتحقق بدون أي مبدأ قار أو غاية تحكمه، وآلة عابرة لا يتحدد معناها إلا مجاليا أي في حدود ما تتيحه تفاعلاتها وأطرافها المتجاورة[4].

ومن أجل التمثيل للجذمور، يعتمد جيل دولوز مفهوم الآلات الراغبة machines désirantes، التي هي بمثابة أطراف يشد بعضها البعض الآخر في توليف

---

[1]- عادل حدجامي، **فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف**، مرجع سابق، ص.219 .
[2]- المرجع نفسه، ص.219.
[3]- نفسه.
[4]- نفسه.

وتفاعل هو عينه الحياة. ولكل جذمور بداية، وهذه البداية تكون مع التركيب الذي يتحقق بين عنصرين متنافرين، ولكن هذا التركيب يبقى مفتوحا أي قابلا لتقبل توليفات غير منتهية. وما يميز هذا التركيب هو أنه أفقي وليس عموديا، أي أنه يتحقق فقط على مستوى المسطح، وليس على مستوى الجذور أو الأعماق[1] .

وعلى ضوء هذه الاعتبارات، كانت صورة الجذمور نقيضا لصورة الشجرة، ولو أن هذا التناقض لا يعني التضاد[2]، فالجذمور ليس نفيا للشجرة بل هو فقط يقلب علاقة العلية التي بينهما، فالخط هو علة النقطة، لأن النقطة ما هي إلا التقاء خطين، والشجرة ما هي إلا توليف مخصوص لجذمور أسبق. ولهذا فالشجرة ليست نموذجا للجذمور، بل العكس، لأن الشجرة في تركيبها تحيل على نظام تراتب أخلاقي، وعلى منطق تعاقب تاريخي، وعلى جذور تكون هي أصل وماهية الفروع والأغصان التي تصير حينها ظاهرا، وهذه أمور، كما تقدم، غير مقبولة في فلسفة دولوز، لأنها تسقطنا في تصور تراتبي عن العالم يؤمن بالغائية وأولوية اللوغوس، مع ما يستتبعه ذلك من اعتقاد في الكلية والثبات والانغلاق والتعالي، وهي كلها مفاهيم تنسف طموح المحايثة، وتخدش صفاء النظرية الايتيقية للعالم، وتفتح الباب واسعا أمام الثيولوجيا[3].

إن التلاقي بين الفلسفة واللافلسفة، أي تلاقي الخطاب الفلسفي بالخطابات الأخرى الخارجة عنه ومن بينها الخطاب الجمالي عامة والأدبي على وجه الخصوص، هو تلاقي جذموري، وهذا الجذمور وحده هو ما يمكننا من فهم نظام تواجد الأشياء وتلاقيها، وهو ما يجعل التوليفات بين الأشياء و الأفكار والخطابات تجري داخل مجال جغرافي متحرك ومتغير ومنفلت من شراك الوحدة والثبات والسكون. ويكمن باعث هذا الانفلات في كون كل توليف قابلا ليصير توليفات أخرى وتعددات أخرى غير منتهية، أي

[1]- عادل حدجامي، **فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف**، مرجع سابق، ص.219.
[2]- نفسه.
[3]- نفسه.

أن كل توليف جديد هو توليف لتوليفات سابقة، وبمقدار ما تتحقق التوليفات وتنجح بمقدار ما يتحقق انفلات من الموت والجمود والثبات.

إن الاعتبارات السابقة التي يوليها دولوز لمفهوم الجذمور ينعكس بالضرورة على تصوره للمجال الفني عامة. وبموجب هذا الانعكاس، يكون الفن من منظوره "أسرا والتقاطا للقوات، ومفعولا آليا، وتشفيرا شديدا يفرض منطقا للجذمور"[1]، ويكون الجذمور بمقتضى ذلك سلاحا ضد الثنائيات، يوظفه دولوز ويستثمره من أجل "مجابهة مختلف الثنائيات المترسخة من قبيل: الفصامي و الدهاني، الفنان والحس المشترك، النبوغ والذوق المهيمن، الجزيئي والكتلوي، المترحل والساكن، الصغير والكبير"[2]. هكذا يكون الجذمور آلة فكرية يواجه بها دولوز مختلف صروح الثنائيات التي تنتج فكرا أكثر شيخوخة وتعبا"[3]، هو الفكر الشجراني المتفرع. ويطور به مقابل ذلك نظرية التعددات الواقعية والإخلافات proliferations. إن هذه التعددية التي ينشدها نظام الجذمور هي "تعددية واقعية وجوهرية وجمعية، تعددية لا تقبل أن تختزل في الوحدة ولا في التفرعات المزدوجة. إنها تعددية تعترض عن وجود جذور وتدية pivotante، فلا أشجار منطقية، ولا تقسيمات، ولا وقفات césures، ولا تعارضات منتشطة داخل الطبيعة وأيضا داخل الفكر"[4]. إن طبيعة هذا التعدد وآفاقه وامتداداته الفكرية والواقعية لا يمكن الإحاطة بها إلا في حالة الأخذ بعين الاعتبار الفكري الجاد ما يمكن نعته بصرخة الجذمور وندائه، يقول دولوز بصدد هذه الصرخة: " لا يكفي أن نقول: يحيا المتعدد، المتعدد يجب فعله"[5]. فكيف إذن يمكن خلق المتعدد وإنشاؤه؟. إن إنتاج المتعدد لا يقتضي إضافة بعد متعالي للمعطى

[1]- A. Sauvagnargues, Deleuze et art, op. cit., p. 181.
[2]- A. Sauvagnargues, *Deleuze et art*, op. cit., p.182.
[3]- Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateaux*, op.cit., p. 11.
[4]- A. Sauvagnargues, *Deleuze et art*, op. cit., p. 182 .
[5]- Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., P. 13.

وإنما العمل على اقتطاع وقطم الواحد l'UN من الواقعية التي نعتقد أننا نرصد لها استثناء هيئة نبوغ، كحالة السكيزوفريني، بطل الثقافة والفنان العازب[1].

2) مبادئ الجذمور

إن صفة الجذمور حسب دولوز لا تطلق على وسط فكري ما إلا في حالة تحقق مبادئ أساسية، يحصرها في ستة وهي[2]:

- ✓ المبدأ الأول والثاني: الترابط و اللاتجانس **connexion et hétérogénite**
- ✓ المبدأ الثالث: التعدد المثبت **multiplicite affirmative**
- ✓ المبدأ الرابع: القطيعة غير الدالة **rupture asignifiante**
- ✓ المبدأ الخامس والسادس: الخرائطية والصورة الطبوعة cartographie et decalcomania

إن هذه المبادئ الستة تحكم توليفات الجذمور وترحلاته وتعدداته، وهي مبادئ تزكي كلها قوى الانفتاح وترسخ أولوية الحظ والصدفة باعتبارهما عنصر الربط الوحيد بين مكونات الجذمور[3]. وبتفعيل جميع هذه المبادئ يتحقق التعدد والكثرة والانفتاح كتجاوز للواحدية والفردية والانغلاق والأصل والمرجع. يقول دولوز في هذا الصدد: "في جذمور ما، على العكس من ذلك، لا يرجع كل خط بالضرورة إلى خط لساني: السلسلات السيميوتيقية من كل نوع تكون فيها مترابطة مع أشكال من التشبيك جد متنوعة، سلسلات بيولوجية، سياسية، اقتصادية، الخ، آخذة بعين الاعتبار ليس فقط أنظمة العلامات المختلفة، ولكن أيضا أوضاع حالات الشيء"[4].

---

[1]- A. Sauvagnargues, *Deleuze et art*, op. cit., p. 182.
[2]- Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateaux*, op.cit., pages.13-19 (je souligne).
[3]- عادل حدجامي، **فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف**، مرجع سابق، ص. 220.-
[4]- Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., P. 13.

يفيد المبدآن الأولان أن أية نقطة من نقط الجذمور بإمكانها أن ترتبط بباقي النقط، ويتعين عليها القيام بذلك. ولعل هذا ما يجعل منطق الجذمور يختلف عن منطق الشجرة أو الجذر القائم على نقطتي الانطلاق والوصول. ويحيل دولوز في هذا السياق عن نموذج الشجرة اللغوية لدى تشومسكي التي تبتدئ عند النقطة –س– وتشتغل بواسطة التقسيم الثنائي. يقول دولوز في هذا الصدد:" داخل جذمور ما، على خلاف ذلك، كل خط لا يرجع بالضرورة إلى خط لساني: إن السلاسل السيميوطيقية من كل طبيعة هي فيه مترابطة مع أنماط من الترميز المتنوعة جدا، سلاسل بيولوجية، سياسية، اقتصادية، الخ. وهي لا تبرز فقط أنظمة العلامات المختلفة، ولكن أيضا أوضاعا مختلفة لحالات الأشياء"[1].

وعلى هذا الأساس، فلا وجود لجواهر مستقلة أو مبادئ أولية في فلسفة الاختلاف، فكل عنصر هو في ذاته خطوط متعددة يخترق بعضها بعضا بشكل متواصل في صيرورة حية لا تنقطع[2]، كما أن هذا الوصل هو "وصل بين متغيرات في ذاتها، فلا حتمية فصلية أو جنسية في التوصيل، فكل ما يتواصل هو مختلف ومتغاير وهذا هو ما يفتح لخطوط الانفلات أفق الفعل، ويحررها بالتالي لتغير نظم الطي والتلاقي ويدفعها لتصنع تركيبات جديدة وذوات لاحقة ما تلبث أن تغير هي بدورها في مواقعها وأقنعتها، في مجال تفاعل بيني يستعصي على كل تصنيف نظري أو أخلاقي"[3].

أما المبدأ الثالث فيفيد أن الجذمور تعددية وليس وحدة، وإن كل تعددية هي جذمورية تفضح أشباه التعدديات الشجرية[4]. والتعددية لا ذات لها ولا موضوع، وهي تشمل فقط تحديدات وأحجاما وأبعادا، وهي بهذا لا يمكن لها أن تنمو وتتكاثر من دون

[1]- Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., P. 13.

[2] عادل حدجامي، **فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف**، مرجع سابق، ص. 221.

[3]- المرجع نفسه.

[4]- G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., P. 14.

تغيير لطبيعتها[1]. ولتوضيح هذا المعطى يشتغل دولوز مليا على تفكيك مفهوم الخط la ligne. فالخط في نظره تعدد جوهري، تعدد في ذاته في شكل توليف يغير من أبعاده. وعلى هذا الأساس فإن ما يصطلح عليه دولوز بالبساط أو المسطح plan هو ذو مستويات تنمو وتتكاثر تبعا لعدد الترابطات التي تتشيد فوقه. وعلى هذا الأساس، يكون التعدد مجموعا لا يقبل التقسيم إلى أجزاء من دون أن يغير من طبيعته كل مرة.

أما المبدأ الرابع الموسوم بالقطيعة غير الدالة، فهو يناهض القطائع الدالة التي تفصل بين البنيات أو تخترق إحداها. وهذا يعني أنه بإمكان الجذمور أن ينقطع وأن ينكسر في نقطة معينة، لكنه يستمر متلقفا هذه الخطوط أو تلك وتابعا لخطوط أخرى. إن جميع هذه الانقطاعات والانكسارات هي من الجذمور وإليه تنتمي، إنها ليست خارجة عنه بقدر ما هي وليدته. إن هذا المبدأ يطلع ببيان أن لا وجود لمفصل ثابت ووحيد عنده يحصل التلاقي أو التقاطع، فمن طبيعة التلاقيات الجذمورية أنها غير دالة وغير مفصلية، إذ إن كل نقطة في الجذمور يمكن أن تكون نقطة لقاء بنقط أخرى تبعث الحياة في مجموع التركيب، ولهذا سميت التركيبات الجذمورية لقاء أي صدفا غير متوافقة قبليا، ووصفت بأنها تركيبات جزئية أي ترابطات عارضة لا تحمل أي دلالة قيمة ثابتة[2].

أما في ما يخص المبدأين الأخيرين فيفيدان أن الجذمور يمثل خريطة وهي "خريطة منفتحة، قابلة للتواصل بكل أبعادها وقابلة للتفكيك والنقض، ومستعدة للتحولات بشكل دائم. ويمكنها أن تتمزق وأن تتكيف مع التوليفات من كل نوع. ويعاد عملها من قبل الفرد أو الجماعة والتشكيلة الاجتماعية. كما يمكن رسمها على الحائط وتصورها كعمل فني، وبناؤها كعمل سياسي أو كتأمل"[3]. ولأن الجذمور خريطة، فهو في المقابل لا يجب أن يكون نسخا بورق شفاف إذ إن المطلوب هو رسم الخريطة وليس تقليد الرسم وتتبع

---

[1]- Ibid, pp.14-15.

[2]- عادل حدجامي، **فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف**، مرجع سابق، ص. 221.

[3]- Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., P.20.

خطوطه. ومن هنا يدعونا دولوز إلى "إنجاز الخريطة، لا النسخcalque. فإذا كانت الخريطة تعارض النسخ فلأنها بالتمام تعرج نحو تجريبية مأخوذة في الواقعي. إن للخريطة مداخل متعددة عكس النسخ الذي يعود دوما لنفسه. إن الخريطة شأن أداء performance، في حين أن النسخ يرجع دائما إلى مهارة مزعومة"[1]. النسخ إذن هو إعادة إنتاج الواحد، الثابت والمغلق، أما الخريطة فهي إنتاج التعدد، التلاقي، التداخل والاختلاف. تحفظ الخرائط المعلومة فوق المكان، تمثلها، تمنحها لنا جاهزة مسبقا من أجل أن نستهلكها. إن للخرائط لغتها الخاصة، رسائلها الظاهرة والمضمرة، أسلوبها وتاريخها. تمنحنا الخرائط نوعا آخر من المعرفة هو المعرفة–الأرض[2]. ويتحدد العمل الخرائطي في تقطيع المكان ورسم الحدود وتثبيت الإقليميات والمناطق، كشف أو عدم كشف الأشياء، منحها سلما. الخرائط أيضا هي صور قادرة[3]. فزهرة السحلبية لا تعيد إنتاج خطوط الزنبور بل تشكل بمعيته الخريطة داخل الجذمور. وهذا يفيد أن الخريطة لا تتجه نحو الافتراض والترميز، وإنما تتجه كليا نحو تجريب متصل بالواقع. فهي لا تعيد إنتاج لا شعور منغلق نحو ذاته بل تشيده. وهي تعمل على خلق الروابط بين الحقول وإزالة الحواجز عن الأجسام بدون أعضاء وجعلها منفتحة إلى أقصى حد على مستوى التماسك، وبذلك فهي تشكل جزء من الخريطة[4].

إن هذين المبدأين يؤسسان للتمثل الذي يجب أن نتمثل به الجذمور في ذهننا، فهو ليس بنية أو وحدة، بل هو مجال تلاق خطوط مفتوحة وغير متناهية، ولهذا فلا إمكان لتمثله إلا باعتباره خريطة أو مبيانا. فالجذمور كما ينص على ذلك دولوز مبيان

---

[1]- Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 20.

[2]- L. Turarbek, « Cartographie Eurasienne », in *La géophilosophie de Gilles Deleuze, entre esthétique et politique* (Paris : Mimesis France, 2012), p. 175.

[3]- ibid, p. 175.

[4]- Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., P.20.

diagramme، أي خطوط وقوى وآثار اختلافية تلتقي ولا تتوحد، وفضاء جغرافي للترحل والترسم، وبساط للتلاقح الطارئ الذي هو في العمق أصل كل حياة[1].

إن تحقق المبادئ السابقة يقتضي في الجذمور أن يسلك نوعا آخر من الفضاء، هو الفضاء الألمس lisse، وليس الفضاء المخدد strié، ذلك أن "الفضاء المخدد يحدث الشجرة. والفضاء الألمس يحدث الجذمور"[2]. ويعزى وهذا التعارض بين الفضاءين إلى تعارض بين نوعين من التعدديات. هما التعدديات المترية وغير المترية، الممتدة والكيفية، المركزية والهامشية، الشجرية والجذمورية، (.....) اللمساء والمخددة"[3]. وهذا يفيد أن الفضاء الصقيل يتلاءم مع نوع من الخطوط المختلفة. إنها خطوط انفلات ذات طابع جزيئي moléculaires، وهي وحدها الخطوط التي تجعل الترحال والترسم ممكنا.

3) الجذمور والأدب

كيف يتصل الجذمور بالأدب؟ أية جمالية يحققها الأدب من خلال اشتغاله بتعاليم الجذمور؟.

شخص دولوز تاريخ الأدب وفحص مذاهبه واتجاهاته، فخلص إلى أن الأدب وبقية الفنون الأخرى انتظمت لمدة طويلة في إطار مدارس واتجاهات ومذاهب، وهو الوضع الذي ينتقده بشدة[4]، إذ "إن المدارس من صنف شجري. والمدرسة أمر فظيع أصلا، إذ هناك دائما كاهن وبيانات وممثلون وتصريحات قيادية ومحاكم واقصاءات وتحولات مفاجئة سياسية وَقِحَة"[5]. إن المدرسة نظام سلطة ونظام تراتبية، نظام قواعد وثوابت وهذا

[1]- عادل حدجامي، **فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف**، مرجع سابق، ص. 221.

[2]- L. Dousson, “Musique, Memoire, Percept. Boulez et De”, in Gilles Deleuze, *La logique du sensible, ésthetique et Clinique*,op. cit., p.303

[3]- ibidem

[4]- يعرض دولوز التصورات الكلاسيكية لكثير من النقد، هذه التصورات التي كانت تسطر نظام الفكر والمعرفة كشجرة أصلها ثابت وفروعها مقيدة بالأصل، بدء من الشجرة التوراتية biblique المتعلقة بمعرفة الخير والشر، مرورا بمجموعة من التمثلات القديمة والقروسطية التي تخص شجرة المعرفة، وصولا إلى التمثل الديكارتي الذي ينظر إلى المعرفة كنظام شجرة ذات جذور وجذع وفروع. انظر:

M. Antonioli, « Trajets dynamiques et cartes intensives », in *La géophilosophie de Gilles Deleuze, entre esthétique et politique*, (Paris : Mimesis France, 2012), p.166.

[5]- جيل دولوز، كلير بارني، **حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، ص.37.

من شأنه كله خنق الفكر، تنميطه وترويضه ليصير فارغا من كل الدوافع والنوازع الحياتية. ويستدل دولوز في هذا المجال بمجموعة من الأمثلة، أهمها "المذهب الرمزي الذي خنق الحركة الشاعرية ذات الفن الخارق في أواخر القرن التاسع عشر"، وأيضا "المدرسة السريالية التي حطمت الحركة العالمية دادا"[1]. إن نتيجة هذا الاختناق والقمع الذي مارسته المذاهب والمدارس نتج عنه تبخيس الكتاب وربما موته كما نبه إلى ذلك ماك لوهان. وبتعبير آخر، يرى دولوز "أن المدارس أصبحت في الوقت الراهن مجانية ولكن ذلك تم لصالح نظام يبقى أكثر كآبة: نوع من التسويق تتحول فيه المصلحة فلا ترتبط بالكتب وإنما بالمقالات في الجرائد وبرامج تلفزية ونقاشات ومناظرات وطاولات مستديرة بصدد كتاب هزيل قد يستغنى إلى حد ما عن وجوده"[2].

ومن مظاهر المرض والوهن التي آل إليها الأدب المدرسي والكتابة الشجرية عامة "تأزم العلاقة بين الصحافة والكتاب، وتحول الكتاب والمثقفين إلى فاعلين وخادمين للصحفيين، أو أنهم أصبحوا يخلقون صحفييهم الخاصين بهم، وصار الكُتاب صحفيي ذواتهم. وصاروا أيضا خادمي المستجوِبين المناقشين والمقدمين. إنه وضع يشبه ممارسات البهلواني التي تلحقها الإذاعات والتلفزات بالكاتب الراضي عن هذه الوضعية"[3]. إن هذا المآل السلبي يرجع أساسا إلى اشتغال الأدب والكتابة عامة ضمن الإحداثيات الشجرية، بحيث تكمن سلبيات المؤلف في تكوين نقط انطلاق ووصول وفي تشكيل ذات للتلفظ ترتبط بها كل الملفوظات المنتجة، وفي العمل على التعرف وتحديد الهوية داخل نظام من الدلالات السائدة أو من السلطة القائمة[4]. ووحده هَدْيُ الجذمور يمكن أن يخرج فعل الكتابة ويحررها

---

[1]- المرجع نفسه، ص. 38.

[2]- جيل دولوز، كلير بارني، **حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، مرجع سابق، ص.38.

[3]- المرجع نفسه، ص.38.

[4]- يعرج دولوز على هذا الموضوع في كتابه **ما هي الفلسفة؟**، يقول: " نلح على فن الرواية لأنه مصدر لسوء فهم: يعتقد كثير من الناس أنه يمكن صنع رواية بما لهم من ادراكات وانفعالات، وذكريات أو وثائق، رحلات ونزوات، أبناء وأقارب، والأشخاص المهمين الذين قد يلتقون بهم. وخاصة الخص المهم الذي يمثله الكاتب نفسه (ومن هو ليس كذلك؟)، وأخيرا يستعين بآرائه الخاصة التي تلحم كل هذه العناصر. وعند الحاجة فقد يستشهد بأسماء كتاب كبار اقتصروا فقط على كتابة قصة حياتهم [...] وبذلك قد يصل إلى كتابة روايات ذات صفة توليفية، تتيح له تحركا واسعا، ولكن بحثا عن أب مرجع [...]، لا يلقاه إلا في ذاته، تلك هي الرواية التي ينتجها [...]كاتب صحفي..." انظر:
G. Deleuze, F, Guattari, *Qu'est ce que la philosophie*, op. cit., pp.160-161.

من هذه النمطية والبرمجة القاتلة، وهو الهدي الذي ينطلق من الوسط ويراهن على التوليفات ويتغذى على الاختلاف. وعليه، فإن من أهم ما يراهن عليه الأدب هو "ألا تكون هناك ذات وإنما تنسيقات جماعية من التلفظ، وليست هناك خصوصيات وإنما جماعات كموسيقى- كتابة علوم سمعية وبصرية، جماعات بتناوبها وأصدائها وتداخلاتها على مستوى العمل. إن ما يقوم به موسيقى هناك سيفيد كاتبا في مكان آخر، يحرك العالم مجالات مغايرة، ويرتجف الفنان التشكيلي تحت وقع قرع آلة ما"[1].

إن الانتقال من نظام الشجرة إلى نظام الجذمور ينتج عنه فصل دقيق بين أولئك الذين يجعلون من أنفسهم مؤلفين أو مدرسة أو تسويقا والفارضين لأقلامهم النرجسية واستجواباتهم وبرامجهم وحالاتهم النفسية، وأولئك الذين يحلمون بشيء آخر، أولئك الذين لا يحلمون وإنما يتم الأمر من تلقاء ذاته. وعلى أساس هذا التمييز، يكون الأدب المتشبع بقيم الجذمور أكثر ملاءمةً للفكر الإنساني وجدارةً بالحياة. ويجد دولوز أعراض هذا الأدب وإرهاصاته في المناخ الفكري الانجليزي والأمريكي الذي يعمل وفق توجهين جادين بشكل ملحوظ: توجه الطريق والسبيل، وتوجه العشب والجذمور. وربما كان هذا هو السبب في عدم توفر هذه المجتمعات على فلسفة تكون في شكل مؤسسة متخصصة وليست في حاجة إليها لأنها عرفت أن تجعل من الكتابة في رواياتها فعلا للفكر ومن الحياة قوة شخصية، يكون العشب والسبيل أحدهما في الآخر. ويحيل المؤلفان، دولوز وغاتاري، في هذا الصدد على قول لميلار هنري Henry Miller: لا يوجد العشب إلا بين الأماكن غير المغروسة، إنه يملأ الفجوات. إنه ينبت بين-بين، بين الأشياء. العشب تدفق، إنه درس في الأخلاق"[2].

ويذكر دولوز وغاتاري في نهاية نصهما الموسوم بالجذمور (معرفة ضد التأصيل) مجموعة من النماذج الأدبية التي تعكس في نظرهما ما يجب أن تكون عليه الكتابة الجذمورية، هذه الكتابة التي تقترن بآلة الحرب وبخطوط الهروب وبالانفلات من كل

[1]- جيل دولوز، كلير بارني، **حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، مرجع سابق، ص.39.

[2]- Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateaux* ,op. cit., p.29.

التنظيمات الشجرية القامعة للفكر والمنمطة له. ويعتبران أن الأدب الأمريكي وقبله الانجليزي هما اللذان جسدا بشكل جيد المعاني والأبعاد الجذمورية في كتابتهما. فلقد أبانا عن كفاءة فائقة في التمكن من "التحرك بين الأشياء، وإقامة منطق للعطف et، قلب الانطولوجيا وعزل الأساس، إلغاء النهاية والبداية"[1]. إن الكتابة الأدبية الأمريكية والانجليزية عرفت كيف تغتنم الوسط وتستثمره، فليس الوسط هو المتوسط، وإنما على العكس من ذلك، هو المكان الذي تتسارع فيه الأشياء وتتحرك بشكل تغلب عليه العرضية فتأخذ الأشياء نحو ممكنات مختلفة.

ومن بين هذه التجارب التي يحتفي بها المؤلفان، تجربة الكاتب مارسيل شووب M. Schwob في كتابه **حرب الأطفال الصليبية**[2] *La croisade des enfants*، وتجربة اندريزجويسكي Andrzejewski في كتابه **أبواب الجنة** *Les portes du paradis*[3] الذي أُنجز باعتماد جمل مسترسلة تتراوح بين التسريع والتبطيء. تحيل هذه الجمل على سيل الأطفال وسيل السير وسيل سيميوطيقي لكل اعترافات الأطفال الذين يمارسون البوح أمام القس العجوز الموجود على رأس الموكب، وسيل الرغبة الجنسانية حيث ينساق كل واحد مع الحب ويقتاد مباشرة نحو الرغبة السوداء واللواطية. يتحقق هنا نوع من التركيب الجماعي للتلفظ والرغبة حيث يتداخل الواحد في الآخر ويتصلان بخارج عظيم هو التعددية. ويقفان أيضا عند تجربة أرماند فراتشي Armand Farrachi في كتابه **التفكك** *La dislocation*[4]، الذي يعرض لموضوع الحرب الصليبية الرابعة، وهو كتاب تنفصل فيه الجمل وتتشتت أو تتزاحم وتتعايش، وتشرع الحروف والبنية الطباعية بالرقص مثلما أن الحملة الصليبية تمعن بالهذيان.

[1]- Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p.37.
[2]- Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p.35.
[3]- Ibide, p .34.
[4]- Ibide, p.35.

إن ما يميز مثل هذه الكتب الأدبية وغيرها هو أنها تشتغل بشكل جذموري تجعل الأحداث متكوثرة والتخوم متعددة، وتسلك في أسلوب عملها ممانعة لكل الأنظمة الشجرية. إن هذه التجارب تمثل حسب دولوز خير ما جسد أدبيا دفق الكتابة التي يتعين عليها أن تكون بصيغة (n) وب (n-1)، ومستجيبة لشعارات الجذمور المتمثلة فيما يلي: "أقيموا الجذمور وليس الجذر، لا تغرسوا أبدا ! لا تبذروا، بل احفروا! لا تكونوا واحدا ولا متعددا، كونوا تعدديات! أقيموا الخط وليس النقطة أبدا! إن السرعة تحول النقطة إلى خط!، كونوا سريعين، ولو في المكان نفسه! خط الحظ، خط الورك، خط الانفلات. لا تثيروا الجنرال فيكم! لا أفكار صائبة، فقط فكرة (غودارGodar). فلتكن لديكم أفكار قصيرة. أنجزوا الخرائط، لا الصور ولا الرسوم. كونوا الفهد الوردي، ولتكن علاقاتكم الغرامية مثل الزنبور والسحلبية، القط والقردوحBabouin "[1].

إن الأدب، إذن، أدب جذموري، ليس فقط على مستوى الكتابة، ولكن يجب أن يكون كذلك أيضا على مستوى سياسة قراءته، فالقراءة هي الأخرى يجب أن تسلك ممرا جذموريا. لا يتعين أن ننظر للمتن الأدبي كنظام شجرة مرصوصة البناء متراتبة النظام، وإنما كجذمور تغذيه الأحفورات والتعدديات. يقول دولوز في هذا الصدد، عن منهج قراءته لأدب كافكا: "كيف الدخول في عمل كافكا؟ إنه جذمور، جحر un terrier. إن للقصر le château مداخلَ متعددة وعليه لا نعلم جيدا قوانين الاستعمال والتوزيع. فندق أمريكا ذو أبواب لا تحصى، رئيسية ومساعدة، والتي فوقها يسهر كذلك بوابون، وأيضا حتى مداخل ومخارج من دون أبواب. إن الأحفورة أو "الجحر هو أيضا نفسه، وإن كان يبدو لنا أنه ذو منفذ واحد، فذلك فقط من أجل ممارسة التوهيم والخداع لمن هم أعداء. ومن هنا فإن الجذمور، يسمح لنا بالولوج إلى العمل الأدبي، والدخول إليه من منافذ متعددة، لا أحد منها أكثر قيمة من الآخر، ولا أحد منها ذو خصوصية. إن الغاية التي

[1]- Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateaux*, Minuit, 1988, p.36.

يجب أخذها بعين الاعتبار، هي فقط البحث عن النقط الأخرى التي تترابط معها النقطة التي من خلالها دخلنا، وعن مفترقات الطرق والأروقة التي عبرها نعبر من أجل الربط بين نقطتين"[1]، وأيضا البحث عما يشكل خريطة الجذمور ومعرفة كيف تتعدل فوريا إذا ما دخلنا عبر معبر آخر"[2]. إن لمنهج الجذمور فاعلية كبرى في حفظ النص الأدبي من تسلل الأعداء وتوغلها داخله، ومن أخطرها 'الدال' وما يتصل به من مؤامرات لغوية تستهدف إخضاع هذا النص أو ذلك لمسطرة 'التأويل'، وهو النص الذي لم يوجد إلا لغاية "التجريب"[3].

وبصفة عامة، نخلص من خلال هذا المطلب إلى أن مبادئ الجذمور تؤسس لتصور مغاير لماهية الكتاب عامة، والكتاب الأدبي على وجه الخصوص. فلم يعد هذا الأخير حبيس التصورات الكلاسيكية التي تطالب الكتاب بالانتظام في أنساق محكومة بإحداثيات الشجرة والزامات التأويل، وإنما أصبح الهدف ينصب على معرفة ما يعتمل في الكتاب من شدات وتعدديات ودفوق وآلات ورغبات، وهذا لن يتأتى إلا بالنظر إلى العمل الأدبي كنشاط جغرافي، زراعي، يمتد على هضبات وينتشر في صيرورات.

المطلب الثاني: الجسم بلا أعضاء وفاعليته الجمالية

لا يكتمل تصورنا لمفهوم الجذمور وأبعاده الفلسفية والجمالية، ولا يستقيم فهمنا للمدخل الذي يتيحه هذا المفهوم نحو جماليات دولوز عامة، وما يخص الأدب خاصة، إلا بمقاربته في تماس وتقاطع مع مفهوم الجسم بلا أعضاءCorps sans organes. ويعد هذا المفهوم من المفاهيم الكبرى التي اعتمدها دولوز واستثمرها في العديد من كتبه، وعلى رأسها **ألف مسطح** و**النقد والعيادة و ضد-أوديب**، وهو مفهوم يستلهم شحنته

---

[1]- G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une literature mineure*, op. cit., p. 7.
[2]- Ibidem
[3]- ibid

الفلسفية من اسبينوزا وقوته الأدبية من كتابات الأديب والشاعر أنتونان آرتو Antonin[1] Artaud ناحت ومبدع هذا المفهوم. فما دلالات هذا الجسم، وفيم وكيف تفيد هذه الجسمية المتفردة الشأن الفني والأدبي؟.

1) ***مفهوم الجسم بلا أعضاء وادعاءاته***

يمنح دولوز لهذا المفهوم دلالات فلسفية دقيقة يمكن تجميعها في كونه نوعا من "التلاقي من دون تركيب"[2] ، وهو بهذا يشكل مجالا افتراضيا لا مركز فيه ولا تراتب، أي فعل شدة، تلتقي عنده العناصر العابرة وتتلقف بعضها دون أدنى إحالة مرجعية أو دلالية قبلية. فلا أطراف ولا حدود ولا إحالات في الجسد بلا أعضاء[3]. ومما يتحدد به هذا الجسم أنه "لا رغبة بمقدار ما هو رغبة أيضا. ليس تماما تصورا notion، مفهوما، (إنه) بالأحرى ممارسة، مجموع ممارسات. الجسم بلا أعضاء، لا نصل إليه، لا يمكن أن نصل إليه، لا نتوقف قط عن الولوج إليه، إنه حد limite"[4].

كما أن هذا الجسم المتفرد والمنفلت هو كل "ما يتبقي حين نتجرد من كل شيء"[5]. وما نتجرد منه هو بالتحديد كل أشكال الوهم، ومجموعات الدلالات والتذويتات[6].

---

[1]- انطونين ارتو (1896-1948)، شاعر فرنسي سريالي، ناقد وكاتب ومخرج مسرحي فرنسي. ساهم في بلورة ما يعرف بمسرح القسوة في كتابه **المسرح وقرينه** الذي يعد المرجع الأول لتوجهه المسرحي.ويعد امتدادا لاتجاهات رفض الواقعية والتمرد عليها. لم يخصص دولوز مؤلفا مستقلا لارتو على غرار تلك التي خص بها بروست وكافكا ومازوش، لكن ومع ذلك يكاد يحضر ارتو في اغلب مؤلفات وكتب الفيلسوف. نجد له حضورا في **الاختلاف والتكرار** 1968، وفي فصل من كتاب **منطق المعنى** 1969 موسوم ب " السلسلة الثالثة عشر، من السكيزوفرينيا والبنت الصغيرة"، حيث يقيم دولوز مقارنة بين تجربة ارتو وتجربة لويس كارول. وفي كتاب **ألف مسطح** 1980، يخصص له دولوز فصلا بعنوان:" 28 نونبر 1948، كيف يتنجز جسم بلا أعضاء". ويحضر أيضا في كتاب فرانسيس باكون. منطق الاحساس1981 . ويسجل حضوره أيضا في **النقد والعياذة** 1993 ، في فصل بعنوان" من أجل الإنهاء مع حكم الإله". كما أن هذا الحضور ثابت أيضا في كتاب **اوديب المضاد**، و**كافكا من أجل أدب صغير**". ومن أهم ما اشتهر به هذا الشاعر، واشتغل عليه دولوز، مقطع شعري بعنوان: Pour en finir avec le jugement du Dieu، وهو إبداع شعري إذاعي radiophonique، تم تسجيله في استوديوهات الراديو الفرنسي بين 22 و29 نونبر 1947. من اجل الاستماع لهذا النص الإذاعي، بصوت ارتو، والمزيد من المعلومات التي تخص مضامين القصيدة وأسلوب إلقائها من طرف صاحبها، يمكن الدخول لرابط يوتوب التالي:

https://www.youtube.com/watch?v=EXy7lsGNZ5A

[2]- عادل حدجامي، **فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف**، مرجع سابق، ص 222.

[3]- المرجع نفسه، ص. 222.

[4]- Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 186.

[5]- Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 188

[6]- ibidem

يعطي دولوز وغاتاري لمفهوم الجسم بلا أعضاء تحديدا دقيقا، يتمثل في كونه "بيضة"[1]، أي جسمية لم يطلها بعد التنظيم العضوي التعسفي، إنها جسمية لزجة سائلة متمططة، "مخترقة بالمحاور والعتبات، خطوط العرض، خطوط الطول، الخطوط الجيوديزية، إنها مخترقة بالممالات gradients التي تسجل الصيرورات والممرات، والاتجاهات التي يتقدم فيها"[2]. وتحضر في هذا الجسم علاقات شدة متعددة من خلالها تحضر الذات داخل هذا الجسم، وتقيم صيرورات، انخفاضات وارتفاعات، هجرات وتنقلات، هي تنقلات وخرجات ونزهات وحدهم الأدباء والشعراء والفنانون يقدرون على عيشها. إن إخضاع هذا الجسم غير العضوي للتشريح، يكشف تغذيته عن سيولات السكيزوفرينيا والهذيان والتدفق اللغوي.

يقوم تصور دولوز لهذه الجسمية غير العضوية على مناهضة تصور الفينومنولوجيين للجسم، فهو يرفض فكرتهم القائلة بحصول نوع من التطابق والتوافق المثالي بين الجسم والعالم المعقودين داخل اللحم la chair[3]. إن اللحم أو الجسم الذي يقول به الفينومنولوجيون، هو ليس فقط وسيلة مثالية لإقامة نوع من التناغم غير الشرعي بين الجسم والواقع، ولكنه يشكل أيضا وسيلة نهائية هادفة إلى استرجاع التعالي la transcendance[4]. إن ما هو جدير بالاهتمام حسب دولوز، هي قوات الحياة غير العضوية المتدفقة من الخارج والتي تخترق الجسم محققة له الانفلات من التجربة المعيشة، وممكنة إياه من رغبات متعددة، هذه الرغبات التي جعلها اسبينوزا أساس ما يشكل ماهية الإنسان. وبهذا الاعتبار، يكون الجسم بلا أعضاء متميزا عن الجسم الفينومنولوجي. فالأول شديد والثاني شهواني. الأول تكون فيه العوامل المشكلة والمتجمعة منقسمة بشكل متجانس، في حين أن القوات الخارجية التي تطبع الجسم غير العضوي تفقد النظام بشكل مستمر. إن الانتقال من حالة الجسم العضوي إلى الجسم غير العضوي، هو

[1]- Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit.,p .202/ L'Anti-oedipe, op. cit., p. 26.
[2]- G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Oedipe*, op. cit., p.26.
[3]- G. Deleuze, F, Guattari, *Qu'est ce que la philosophie*, op. cit., pp. 168-169.(je souligne).
[4]- ibidem. (je souligne).

انتقال من حالة النظامية والتراتبية والهرمية والثبات والاستقامة إلى حالة الفوضى والعصيان ضد كل ما هو عضوي.

إن صورة الجسم بلا أعضاء كما يعينها دولوز لا تكتمل إلا بربطها مع حالة السكيزوفرينيا. في هذه التجربة النفسية، يبزغ اعتراض شديد للتنظيم العضوي l'organisme، إذ إن السكيزوفريني لا يعيش قط أجزاء جسمه باعتبارها أعضاء، لكن باعتبارها أجزاء شديدة intensives، وآلات. يعيش جسمه كآلة الآلات، متصلة بتنوع فيما بينها، وكذلك مع آلات أخرى لدرجة لا يعود هنالك تميز بين ما هو أنا وما لسته[1]. السكيزوفرينيا، وفق هذا الإطار، هي تجربة نفسية، وتجربة فكر قوية، إذ إنها تدفع الفكر نحو التفكير من دون البقاء حبيس النموذج الثابت والرأي الراسخ. إن الفكر لا يبدأ إلا بدون نموذج، ولا يعمل إلا في حضن صورة محايثة، صورة من دون نموذج. إن تجربة السكيزوفرينيا تنتشط بإبطال النموذج، وفسخ كل نسخ يمكن أن يتخذ للاقتداء، ونفي كل تقليد أو محاكاة. وعلى هذا الأساس، فإن السكيزوفرينيا لا يتعين فهمها بأنها نموذج تناوبي للفكر، وإنما كطريقة ممكنة لانبجاس الفكر، إنها إمكانية فكر[2]. ومن هنا نفهم أن للفكر إمكانات أخرى، والسكيزوفرينية هي واحدة منها. ومن أمثلة هذه الإمكانات الأخرى التي تتقاسم مع السكيزوفرينيا هاجس إقامة الجسم بلا أعضاء، التجربة المازوشية القائمة على ظاهرة 'الخلفة' أو فقد الشهوة l'anorexie. ففي رسالة المازوشي، المحال عليها في كتاب **ألف مسطح**، يتحدد البرنامج الذي من خلاله يتعذر على أجزاء الجسم أن تشتغل كأعضاء، بحكم إنها تترابط فيما بينها وتتصل بطريقة مختلفة عن ترابطها العضوي. وبهذا، لن تكون هنالك أعضاء منتظمة ولكن فقط شدات intensités. ومن أمثلة هذه الترابطات غير العضوية الحاضرة في تجربة مازوش: الفم–الشرج–الرئة[3].

---

[1]- S. Lleres, *La philosophie transcendentale de Gillee Deleuze*, (Paris : L'Harmattan, 2011), p. 238.
[2]- ibid, p.239
[3]- Ibidem

2) الأدب كجسم بلا أعضاء

إن التساؤل عن مسار تسلل هذا المفهوم لمجال الأدب، يقتضي العودة لتجربة الشاعر والأديب العالمي أنتونين أرتوA. Artaud من أجل تبيان سياقات تبنيه لهذا المفهوم، الممهد لمشروع شعري ومسرحي رامٍ لتحرير الحياة مما يأسرها من أجهزة قيمية وقانونية وتنظيمات عضوية. أعلن أرتو، من خلال الكثير من نصوصه عن نوع من النزال[1] ضد كل ما هو مجسد لسلطة ميتافيزيقية كانت أو سياسية، وعن مواجهته لكل التنظيمات العضوية ولكل ما يتخذ صفة عضو. وكتب في هذا الصدد ما يلي: "الجسم بلا أعضاء هو وحده لا يحتاج للأعضاء الجسم ليس أبدا تنظيما عضويا التنظيمات العضوية هي أعداء الجسم"[2]. ومن إمكانات هذا الجسم، يقول: "لا فم لا لسان لا أسنان لا حنجرة لا بطن لا مخرج سأشكل الرجل الذي هو أنا"[3].

يتبين لنا منذ الوهلة الأولى ومن خلال البنية اللغوية والتركيبية لهذه الفقرات المقتبسة، وكما تعمد دولوز إيرادها، تفتقد لعلامات الترقيم من فواصل ونقط وهو ما جعل

---

[1]- يستدعي الجسم بلا أعضاء نوعا من النزال combat، نزال من شأنه أن يحرر الجسم من الحكم، والتنظيمات العضوية. وهذا النزال يقوم على 5خمسة رهانات يروم ربحها، وهي: " القساوة cruauté ضد العذاب supplice اللانهائي، النوم أو النشوة ivresse ضد الحلم، الحيوية ضد التنظيم، إرادة القوة ضد رغبة- الهيمنة، النزال ضد الحرب".

[2]- يتعلق الأمر هنا بقصيدة شعرية للشاعر ارتو انتونان، موسومة بعنوان « Pour en finir avec le jugement de Dieu » أذيعت سنة 1948.

- يقول آرتو انتونين في هذا المقطع: « le corps sans organes Il est seul Et n'a pas besoin d'organes Le corps n'est jamais un organisme Les organismes sont les enemies du corps »,

- يستثمر دولوز كثيرا مضامين هذا القصيدة ويحيل عليها في مجموعة من مؤلفاته، ومن خلالها يتناول قضية الحكم le jugement، كرهان فلسفي كرسته الفلسفات بدلا من أن تتحرر منه. انظر:

G. Deleuze, *Critique et clinique*, op.cit., p15/ *Mille plateaux*, op. cit., p.196/*Francis Bacon, Logique de la sensation*, op. cit., p.47. / *L'Anti-Œdipe*, op. cit., p.14.

[3]- إن هذا التشكل الذاتي والحر للانا هو في تصور ارتو سلطة وقدرة، يسميها بقدرة التحرك. ويكتب في شأن هذه القدرة ما يلي:

" بالنسبة للجسم، أنا الذي يقيمه بكتل تامة
أرى أجزاء،
[...]
انفثها، أضعها باليد
أدمرها بالنفس واليد
وباليد والنفس افصل.
ارمي ساقا وأعيد عجنها"

للاطلاع على المزيد من مضامين هذا القول الشعري الواصف لطبيعة الجسم بلا أعضاء، انظر:

Anne Brun, «Corps, création et psychose à partir de l'œuvre d'Artaud» https://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2009-2-page-143.htm , téléchargé le 23/09/2017.

فقرات الجمل تلتقي فيما بينها من دون قواطع. تجسد الجمل في بنيتها حالة الجسم بلا أعضاء. إن ارتو يغزل الكتابة من دون تقطيعها إلى مفاصل عضوية، وهذا تجاوز للمنطق الذي يخضع فعل الكتابة لتنظيمات لغوية وترسيمات عضوية. نفهم من هذا النموذج للكتابة أن التنظيمات العضوية هي أعداء الجسم، لكن هذا لا يعني بالضرورة أن الجسم مطالب بتجاوز أعضائه والتخلص منها، وإنما الأمر يقتضي عدم إخضاع الأعضاء لتراتبية هرمية يكون بمقتضاها الدماغ هو العضو الأعظم الذي يدير بقية الجسم. وعليه، فليس الجسم بلا أعضاء مجردا من الأعضاء بشكل كلي وتام، وإنما هو جسم من دون تحديد عضوي، هو جسم بأعضاء غير محددة، جسم في طريق التخالف[1].

وبصيغة أخرى، إذا كان الجسم الذي يتحدث عنه أرتو ودولوز جسما بلا أعضاء، فهذا لا يعني بالمرة أن الجسم معارض للأعضاء، ومستغني عنها. "فليست الأعضاء أعداءه. إن العدو هو التنظيم العضوي[2]"، والتنظيم العضوي هو عدو لأنه يحكم الجسم والصحة عامة في موغفولوجية عضوية منسجمة، وهو عدو أيضا لأنه واحد من الطبقات الآسرة للذاتية. ويحدد دولوز وغاتاري هذه الطبقة بأنها واحدة من الروابط أو بالأحرى من اللقاطات pinces التي تسجن الحياة، إنها طبقة ترمي إلى التكديس، التخثر والترسب، وهو ما من مفعوله أن يفرض على الجسم أشكالا، وظائف، روابط وتنظيمات مهيمنة وتراتبية[3]. وعلى خلاف هذا، فالجسم بلا أعضاء يقر إمكانية خلق وضعيات سديمية أخرى، يكون فيها "المشي على الرأس، الغناء بالتجويف، النظر بالجلد، التنفس بالبطن"[4]. وبموجب ذلك تكون الأعضاء متعدية في وظائفها ومواقعها.

يراهن هذا الجسم على التشكل في تنظيمات غير تراتبية، لا أسبقية فيها لعضو على آخر، ولا تبعية أحدهما للآخر، فليس ثمة عضو مركزي وآخر هامشي، إنما يكون هناك فقط

[1]- A. Sauvagnargues, *Deleuze et art*, op. cit., p. 88
[2]- Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit.,p.196.
[3]- G-F, Duportail, « Autopsie du corps sans organes » in *Essaim*, 2011/1, n°26, p.91-113.
[4]- Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit.,p.187.

كل وتركيب من دون تلاقي ولا مفاصل ولا حدود. وبهذه الأبعاد فإن هذا الجسم يراهن على تحقيق توليفات أخرى، توليفات جسمية وأخرى فكرية ولغوية. فالجسم يتشكل من جديد وفق برنامج منفتح باستمرار، برنامج لا أصول فيه ولا فروع، وكذلك الأمر بالنسبة للوعي، فقد يتشكل وعي آخر جديد، وعي آخر في مقوماته وامتداداته، هو وعي ضد الوعي الرسمي الذي حاولت الأفكار والمذاهب الفكرية تسطيره وترسيخه وتثبيته. في هذا الصدد يكتب آرتو في عمله *les Trahumanes*:" يعرف الوعي ما هو جيد له وما لا قيمة له بالنسبة له، وعليه (يعرف) الأفكار والأحاسيس التي يمكن أن يستقبلها بفائدة ومن دون خطر، وتلك التي هي سيئة من أجل ممارسة حريته. إنه يعرف بالخصوص إلى أي مدى يذهب وجوده، وإلى أي مدى لم يذهب بعد أو ليس له الحق في الذهاب من دون الغرق في اللاواقعية، الوهمية، اللا- مفعول، اللا-مهيأ[...] لكن يوجد في الكائن البشري مستوى آخر، غامض، غير مشكل لم يلجه الوعي بعد، لكن هو يحيط به مثل تمديد غائم ineclairci أو تهديد تبعا للحالات. وهو الذي يحرر أيضا الإحساسات المقحامة والإدراكات. إنها الأوهام الوقحة هي التي تؤثر في الوعي المريض. أنا أيضا كانت لدي إحساسات خاطئة، إدراكات خاطئة ولقد وعيت بها"[1].

على ضوء هذا الاقتباس، يتبين لنا أن أرتو يربط الجسم بلا أعضاء بالوعي وفق مفارقة واضحة. فهذا الجسم يناهض وعيا من أجل بناء وعي آخر، هو جسم يجابه شكل الوعي العادي والتقليدي الذي تتحدد وظيفته في إدراك الحدود الفاصلة بين ما نعرف وما لا نعرف، وإدراك مجال الصواب ومجال الخطأ. وفي المقابل يراهن على تشييد وعي جديد، هو وعي جمالي كفيل بتحرير الحياة مما يسجنها وينفيها، بل إنه وعي يحرر الوعي نفسه من قواعد التفكير الصارمة التي طالما كانت سلطة تحكم الفكر وتحد من حريته. يقول ارتو: "أقول، من أجل إعادة التشريح، الإنسان مريض لأنه شُكل بشكل سيء. يجب اتخاذ القرار لإرجاعه لدرجة الصفر من أجل كشط هذه الدويبة Animalicule التي تحكه بشكل مميت، الإله، ومع إله أعضائه. ذلك اربطوني إن شئتم، لكن ليس ثمة ما هو غير نفعي أكثر من

[1]- Ibid., p.198

العضو. حينما ستعطونه جسدا بلا أعضاء حينئذ تكونون قد نجيتموه من كل الآليات وأرجعتموه لحريته الحقيقية والخالدة"[1]. إن التنظيم العضوي والتراتبي للأعضاء ينغص العيش على الجسم ويحد من التبادلات الممكن للجسم إقامتها بين الداخل والخارج. كما إنه مصدر للتعذيب والاضطهاد.

يستثمر دولوز الإمكانات الكبرى التي يتيحها تصور أرتو للجسم بلا أعضاء، وما يميز هذا الاستثمار هو طابعه الابستيمولوجي والنقدي. وعليه يتحدد الجسم بلا أعضاء باعتباره معارضا للنزعة العضوية والدلالية والتذويت. وبصيغة أخرى، فإن مناهضة العقلانية عامة والديكارتية على وجه الخصوص هي أهم ما يستهدفه الجسم بلا أعضاء. ولن تتحقق هذه المناهضة إلا بتفكيك صرح العقلانية وتحرير الإنسان من النمطية التي تنتجها، ومن "نقط التذويت التي تثبتنا وتسمرنا في واقعية مهيمنة"[2]. إن الجسم وفق هذا المنظور الجديد، يحقق فتحا على ترابطات تفترض توليفا، تماسات، اتصالات، تدرجات، عتبات، ممرات وانتشارات الشدة، اقليميات وترحلات.

على هذا الأساس، فإن الأدب كممارسة تجريبية لا تعمل إلا في مجال جسمي غير عضوي. ومن أجل هذا، فإن الأمر يتعلق أساسا بالنظر لهذا الجسم من دون اختزاله في الشكل العضوي، لأن ما هو عضوي حسب دولوز معارض للحياة، هذه الحياة التي يتعين فهمها بأنها غير عضوية. ومن هنا، فإن مفهوم الجسم بلا أعضاء لا يتشكل إلا من خلال اعتماد نظرية خاصة حول الأدب، وهي نظرية قادرة في تجاورها مع الجنون على الكشف عن صورة جديدة للجسم داخل التذويت، وعن صورة جديدة للفكر. والولوج لهذه الجسمية، قبل الفردية، الشديدة، هو ولوج "يتيحه الأدب"[3]، ووحده الإبداع الأدبي يتيح إمكانية النظر

---

[1]- A. Brun, “Figures psychotiques du corps, dans la création d’Antonin Artaud” in *Les enjeux psychopathologiques de l’acte créateur* (Éditeur: De Boeck Supérieur, 2011) p. 113-130.

[2] -Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit.,p.198.

[3]- A. Sauvagnargues, *Deleuze et art*, op. cit., p.85

للجسمية و للتشكل المغفولوجي للأجسام من "دون ربط ذلك بمبدأ واحد خارجي، أو روح أو شكل أو وحدة تنظيم عضوي، ولكن فقط من خلال ربطه بمستوى القوات"[1].

وعليه، إن الحديث عن اهتمام دولوز بالشأن الأدبي يجد أحد منطلقاته الحيوية والجمالية في هذا المفهوم، الذي عبره يتناول دولوز التجربة الإبداعية لأنتونين آرتو، ومن خلال ذلك تأسست البواعث الأولى لاهتمام دولوز بالسكيزوفرينيا باعتبارها واحدة من "إمكانيات الفكر"[2]. وهنا يتحقق انكشاف خطير ومخيف وواعد لفكر، ليس فكرا فطريا ولكن هو فكر تناسلي Esprit genital، ومع هذا المستوى المخيف والغريب من الفكر يجب أن يتطبع الكاتب ويفكر ويكون. يقول ارتو:" أنا تناسلي فطري"[3] je suis genital inné. ويكتب في مراسلته ل Riviere: "يوجد معتوهون يعتقدون أنهم موجودات، موجودات بالفطرة. أنا، أنا الذي من أجل أن أوجد يتعين علي أن أجلد فطريتي [...] ذلك أن الفكر سيدة لم تكن دائما موجودة"[4].

واستحضارا لهذا الإطار الصحي والجمالي الذي تتحرك فيه شعرية أرتو، يكون دولوز ينظر إلى هذه التجربة كأسطورة وكحدث فصامي واعد في الدفع بالأدب والفن عامة نحو أوراش وجودية كبرى. وتجسد تجربة ارتو هذه بالنسبة إليه حالة " اكتمال الأدب، باختصار لأنه سكيزوفريني وليس لأنه ليس كذلك"[5]. وبفضل هذه السيكوزفرينة الشديدة سيقوم ارتو بتذويب ذاتيته في تدفقات الرغبة. وعلى هذا الأساس تتلخص هذه التجربة

---

[1]- Ibidem.

[2]- G. Deleuze**,** *Différence et répétition*, op. cit., p. 192.

[3]- Evelyne Grossman, Artaud, L'aliéné authentique (Tours, éditions Farrago-Léo Scheer, 2003) p. 12.

[4]- G. Deleuze, *Différence et répitition*, op. cit., p.192. (je souligne).

- وفي هذا السياق يتحدث عن نفسه، يعرف بنفسه كما يلي:

Moi, Antonin Artaud, je suis mon fils, mon pere, ma mere,
Et moi
Niveleur du périple imbecile <u>ou</u> s'enferre l'engendrement,
Le périple papa-maman
Et l'enfant…

انظر:

E. Grossman, *Artaud, l'aliené authentique*, (Tours: éditions Farrago-Leo Scheer, 2003) p. 67.

[5] -G. Deleuze, F. Guattari, *Anti-Oedipe*, op, cit. p.160.

الإبداعية في عنصرين مركزيين هما: الثناء على الجنون وتعظيمه، و تمجيد وتزكية فكرة تدمير الذات.

يكون الأدب وفق هذا التحديد هذيانا، هذيانا يخالط الحكايات الكونية، وهو ما ليست له أية علاقة بحكاياتنا عن الأب والأم، أي الحكايات الملتصقة بالسرير الاوديبي. وفي هذا الاتجاه، يكون ثمة اشتراك وتواطؤ كبير بين خطاب دولوز وغاتاري وبعض الكتابات الكبرى لأواخر القرن 19 والقرن العشرين، وهي الكتابات التي طالما عبر دولوز عن تقديره وإعجابه بها مثل كتابات بروست، بيكيت، بلونشو، ارتو، سيلين، كافكا وغيرهم. إن هؤلاء بالنسبة إليه هذاة عميقون Délirants profonds.

يتيح مفهوم الجسم بلا أعضاء ، إذن، مداخل متعددة تسعفنا في فهم ماهية الأدب ووظائفه. ويمكن أن نقول هنا، وكما تؤكد على ذلك الباحثة في فلسفة دولوز، آن سوذنيارك Anne sauvangargues، إن "وظيفة التجريب بالنسبة للأدب تتبلور مع مفهوم الجسم بلا أعضاء الذي يقتطعه دولوز من العمل الشعري لانتونان ارتو"[1]. وهذا هو ما يقتضي فحص طبيعة الوصل القائم بين الفن والجسد والحياة، ولن يتأتى هذا الفحص إلا من خلال مقاربة تجربة الشاعر، وهي التجربة التي تجعل الفن يتدفق نحو أقصى إمكاناته المتمثلة في ما يسميه بلونشو، ومن خلاله دولوز، بحالة " عجز التفكير l'impouvoir de la pensé. ولا تكتمل صورة هذه الحالة النشوية للإبداع إلا من خلال تماهيها البليغ مع السكيزوفرينيا، ليصبح بمقتضى ذلك الوصل بين الفن والجسم بلا أعضاء وصلا بين الفن والسكيزوفرينيا. وهذا كله يتيح الجو الفكري الملائم لتدشين اكلينيكا جديدة مغايرة ومختلفة عن الاكلينيكا المرضية، يمكن نعتها "بالاكلينيكا الشعرية"[2]. وبتعبير آخر، يمكن القول أن السكيزوفرينيا ليست حالة مرضية تستدعي التهميش والامتعاض والقلق، وإنما هي "إمكانية من إمكانيات

[1] -A. Sauvagnargues, ***D**eleuze et art*, op. cit., p.83.
[2] -A. Sauvagnargues, *Deleuze et art*, op. cit., p.84

الفكر"[1] وسبيل من سبله. يسمي دولوز هذا الحال الذي يكون عليه الفن بالهستيريا. إن الهيستريا ليست شيئا آخر غير سديم الجسم حيث يكون هذا الجسم لا يتقعد على أعضاء منظمة تبعا لوظائف معطاة، ولكن ككلية تجوب وتطوف في موجة حياتية. إنه سديم الجسم بدون أعضاء. وبهذا المعنى يجعل دولوز من الهيستريا "اسم حقيقة الجسم من دون أعضاء".[2]

وعلى ضوء ذلك كله، يتصل الأدب بالجسم بلا أعضاء اتصالا جماليا يظهر في أسلوب الكتابة والقول الشعري، واتصالا ذا منحى نفسي ينعكس في الفصام كتجلي وممارسة أدبيين. والفصام الأدبي هو إبداع تختلف شداته من مؤلف لآخر. وهنا يقيم دولوز، مثلا، مقارنة بين تجربتين أدبيتين متفاوتتين من حيث الحضور الفصامي، وهما تجربة كل من Artaud و Wolfson. إنهما تجربتان مختلفتان. الأولى مشهود لها بنبوغ أدبي، والثانية مطبوعة بنوع من الشهادة السكيزوفرينية. ففي هذه التجربة الثانية يبقى "الجمال والكثافة إكلينيكيين"[3]. تشرح سوفانيارك هذا المعطى بالقول أن تجربة wolfson[4] بالرغم مما تمتاز به من أهمية وتآمر وجمال، فهي في نظر دولوز، لا تنبثق مما هو أدبي، ويعزى ذلك إلى كونها تبقى مسجونة بالإطار الإكلينيكي. وعليه، فإن عمل wolfson، في تقدير دولوز، "ليس من نوع الأعمال الأدبية ويعوزه الارتقاء لمستوى الشعر"[5]. وهذا الفصام القاصر والعاجز عن استثمار نفسه فنيا هو انعكاس لفشل الاندفاع والتوطد في اللغة اللاشكلية واللاعضوية. أما التجربة الشعرية لدى ارتو انتونين فتكمن قوتها الإبداعية في قدرتها على أن "تقتلع من الجسم السكيزوفريني كلمات وانفعالات جسمية، وهو الاقتلاع الذي يفشل تجربة

[1] -G. Deleuze, *Difference et repetition*, op. cit., p. 192 .
[2] -G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p.55 .
[3] -G. Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p.104.
[4]- لويس فولسون (1931-...)، كاتب أمريكي، يكتب باللغة الفرنسية.من أهم أعماله: **الفصامي واللغات**، وهو عمل خصه دولوز بتمهيد:
L. Wolfson, *Le schizo et les langues*, Préface, G. Deleuze,(Paris: Gallimard, 1970).
[5] -A. Sauvagnargues, *Deleuze et art*, op. cit., p.99.

التركيب النحوي la syntaxe ويقيم في المقابل مجالا شعريا جديدا"[1]. ما تفيده هذه المقارنة بين التجربتين هو التمييز في الفصام بين بعدين هما البعد المرضي الفصامي الذي يتم تأطيره وتقييده بمسطرة العلاج الإكلينيكي، والبعد الإبداعي الذي يتخذ من القوة الإبداعية والفنية مَسْلطا لتشخيص الأعراض المرضية، كما هو عليه الحال في تجربة ارتو وساشر مازوخ[2]. وعليه فحينما يتصل الأدب بالفصام، فهذا لا يعني بالضرورة أن كل الفصاميين هم أدباء وشعراء. الفصامي الشاعر هو فقط القادر على الدفع باللغة نحو حدود قصوى وهي الحدود التي تنفلت فيها اللغة من صاحبها المتكلم فتنساب في شكل هذيانات فنية. وبصيغة أخرى، "فأرتو انتونين ليس شاعرا بحكم إنه سكيزوفريني، إنما هو سكيزوفريني لأنه يترك نفسه للنهش من طرف التجريب الذي يقوده شعريا. هو الآخر طبيب أكثر مما هو مريض. "انه يقدر على أن يقتطع من وضعيته الحياتية عرضا un symtome يحمله للفن"[3].

كما يقيم دولوز في مستوى آخر، مقارنة لتجربة انتونيو ارتو مع تجربة لويس كارول. يقيم تمييزا بين كلام السطح surface عند كارول وكلام العمق عند أرتو[4]، والذي هو بالدقة كلام السكيزوفرنيا، وهذا هو الكلام المتلائم مع طبيعية الجسمية غير العضوية، الخاصة والمتفردة. ومما يتميز به أيضا كلام ارتو الشعري، هو إنه يكرس ويحيي نوعا من اللغات المعتوهة des glossolalies، المعتملة في شكل صراخات تلتحم مجتمعة في النفس le souffle، وهو ما يجعل أجزاء الجسم الفصامي سيالة داخل جسم بهي glorieux بدون أعضاء[5]. إن مثل هذا الكلام يكسر تبعيته للتراكيب النحوية واللسانية، ويعبد تراكيب جديدة وغريبة قوامها اللاتركيب، ومن معالمه في شعرية ارتو 'الإيقاعية والتنقل'. وهو ما يقتضي

.[1]- A. Sauvagnargues, *Deleuze et art*, op. cit., p.101

[2]- سنعود لتجربة ساشر مازوج في الباب الثاني حيث سنخصص في شأنه مبحثا في فصل ينطوي تحت عنوان: الأدب والصحة.

[3] -A. Sauvagnargues, *Deleuze et art*, op. cit., p.101

[4]- يمنح دولوز تقديرا أكبر لأدب ارتو مقارنة مع أدب لويس كارول. يعتبر ارتو الكاتب الوحيد الذي كان له عمق مطلق داخل الأدب، والوحيد الذي اكتشف جسما حيويا يخترقه كلام بهي بسبب قوة الألم. في حين يبقى لويس كارول مجرد أستاذا أو مساح للسطوح surfaces. انظر: G. Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., pp. 114-124.

[5] -E. Grossman, J. Rogozinski, «Deleuze lecteur d’Artaud- Artaud lecteur de Deleuze», Rue Descartes 2008/1 , n° 59, p. 78-91. https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2008-1-page-78.htm. téléchargé le: 14/02/2017.

قراءة الكلام المعتوه بصوت مرتفع، ومرتفع جدا، من أجل التمكن من سماع تقطيعه وتفعيلته scansion الإيقاعية التي تحدث في كل مرة قطائع وفصلات في سيولة النفس[1]. كما أن هذه اللغات المعتوهة لا تمت بصلة مع اللغة الأولية primitive للجسم، إنها مشكلة بتمفصلات أخرى وانحرافات من خلال إستراتيجية خاصة للكتابة قائمة على ظاهرة الجناس التصحيفي anagrammes (كلمة يبدل في حروفها لتكوين كلمة جديدة)[2]. وبصيغة أخرى، يبدو أن تجربة ارتو الشعرية المنتصرة لنداء الجسم بلا أعضاء، يتعلق الأمر فيها بنوع من المقاطع اللفظية الجديدة syllabes والمبتكرة والغريبة. وهي نوع من الانحرافات والاختلاسات détournement التي تسمح بملاعبة الجنون وإعادة تسجيله في الشعر من أجل إبطاله وإحباطه وإفساده، وهو ما يسمح بإقامة نوع من التجاور بين وظيفة الشاعر والفصامي[3]. وهو تجاور عنيف من الناحية الجمالية، لأنه يسمح بإقامة تركيبات جديدة، ذات حركة وقدرة على منع المعنى من التدبق s'engluer في شكل ما، وخلع وبتر مفاصل الجملة عن طريق خلق التنافر والنشاز الداخلي، وكذا تفكيك الاشتغال المنطقي للروابط الخطابية.

إن ما يميز شعر ارتو، وكما أشرنا إلى ذلك سابقا، هو أنه من دون نظام تركيبي، إنه يقع في نهاية الكلام المتمفصل. وما يميز هذا الكلام هو أنه يقوم على شدة الصراخات – الأنفاس cris-souffles التي "تُعَبدُ مسلكا للولوج للغة جسمية مباشرة غير متوسطة بالوعي، وفي نفس الوقت هو مسلك مدوخ ومسبب للدوار"[4]. إن هذه الجسمية غير المتمفصلة تعتمل على مستوى الأسلوب في شكل تعبيرية ذات تركيبة syntaxe غير متمفصلة، وعلى مستوى المعنى تكشف بعدا آخر للجسم، من مواصفاته أنه جسم أعلى وجسم بهي glorieux. إنه

---

[1]- E. Grossman, J. Rogozinski, «Deleuze lecteur d'Artaud- Artaud lecteur de Deleuze», Rue Descartes 2008/1 (n°59), p. 78-91. https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2008-1-page-78.htm. Téléchargé le: 14/02/2017.

[2]- Ibidem.

[3]- ibidem.

[4]- A. Sauvagnargues, *Deleuze et art*, Paris, PUF, 2014, p. 92

جسم بلا أعضاء، "جسم مفعول فقط من العظام والدم"[1]. يقول دولوز متحدثا عن مواصفات هذا الجسم: " الجسم العظيم بمثابة بعد جديد للجسم السكيزوفريني، تنظيم عضوي من دون أجزاء، يفعل كل شيء عن طريق النفخ، التنفس، التبخير، النقل السيال"[2]. وهذا الجسم السكيزوفريني يسكن جسم النص الشعري وفيه يتجسد وينكشف. إن عمل الكتابة هو دائم التفكيك وإعادة التركيب للجسم، جسم النص وجسم الكاتب نفسه، فداخل نصوص ارتو ترتسم ملامح جسم ارتو الكاتب، هذا الجسم الذي يسعل، يبصق، يتمخط، يعطس، يشخر ويتنفس حين يكتب[3].

إن شعر انتونين أرتو يغذيه بشكل جديد الوضع الفصامي، وذلك من خلال مفعول اللقاء الذي يحصل بين الكتابة كتجربة خطاب و السكيزوفرينيا كتجربة معيش جسمي. ومن خلال الجسم غير العضوي، يتيح الجسم السكيزوفريني ولوجا نحو الجسم المجيد، الذي يدل على تحقق تجاور ناجح بين ما هو شعري وما هو سكيزوفريني[4]. ومن هنا، "فإن الجسم بلا أعضاء يعين المادة التي بمقتضاها يحمل الشاعر السكيزوفريني الكلام le language للنقطة القصوى لتمططه"[5]. يتعلق الأمر هنا بنوع من الهذيان الذي يخرج الكلام عن قواعده وخطوطه، ويجعل اللغة تهتز في شكل ارتجاجات تكون نتيجتها هي سقوط الكلمات والحروف في فوضى وأوضاع يعوزها التنظيم والتركيب اللغوي النظامي، ويعمل مقابل هذا على حمل اللغة في تركيبات جديدة، بكلمات وأسماء جديدة، "تعثر على ذروتها الفوهية buccale والهوائية في الكلمات–الأنفاس" mots-souffles[6]. إن المبدعين الجديرين بهذه المهمة الإبداعية هم الأقدرون على الدفع باللغة نحو هذه الحدود القصوى. يقول دولوز في

1- G. Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p.108 .
2 -G. Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 108.
3- A. Brun, «Corps, création, et psychose a partir de l'œuvre d'Artaud» in *Cliniques méditerranéennes* 2009/2(n 80), p. 143-158, https:/www.cairn.info/revue-mediterraneennes-2009-2-page-143.htm, téléchargé le 02/03/2017.
4- A. Sauvagnargues, *Deleuze et art*, Paris, PUF, 2014, p.93 .
5- Ibidem
6- G. Deleuze, *Critique et Clinique*, op. cit., p.16 .

هذا الصدد: "من بين الجميع الذين أقاموا كتبا ذات قصد أدبي، وحتى بالنسبة للحمقى، قليلون جدا من يمكن أن يقال عنهم أدباء"[1].

إن تجربة ارتو الشعرية أو المسرحية، هي تأسيس لنوع من الكتابة المتفردة، الخاصة، والهادفة إلى جعل الإحساس مثبتا وممكنا داخل جسم اللغة، وفي تفتت الكلمات والإيقاعات، وفي انفكاك التركيب. كما أن شعريته المعلنة عن نزال ضد حكم الإله ذي السلاسل العضوية، كانت ترمي فنيا إلى سلخ وكشط الكلمات–الجسم، ترنين صرير جرسها، تنظيم عملية إنتاج الأصوات غير المحتملة: البصقات crachats، الضراطات pets، التفرقعات المتنافرة الجرس، ويفسد من خلال كل هذا اللغة لتصير تنافرا للأصوات[2]. إن الجسم المستهدف من هذه الشعرية العنيفة والمخيفة، والمقززة ربما، هو جسم متشنج، متفجر، ثوراني، حيث القوة تفجر في القلب نفسه كلمات منجنيقة catapules، إيقاعات اشارية وصوتية[3]. إنها شعرية نابغة توقع داخل جسمية النص، وكذا داخل جسم القارئ، معيشات مرعبة أولية متجذرة في الجسم[4].

ليس ثمة، إذن، إبداع من دون هذيان وجنون، ووحدهما هذان الأخيران يبدعان سيرورات، لقاءات وأحداثا، وهذيان الأديب مشمول بنوع من الانزلاق اللغوي و الانهيار، لكنه "انهيار مركزي وإبداعي effondrement central et créateur يجد في الجسم بلا أعضاء بساطه، مرتعه، وأرضيته الحيوية.

---

[1]- G. Deleuze, *Critique et Clinique*, op. cit., p. 17 .

[2]- A. Brun, «Corps, création, et psychose a partir de l'œuvre d'Artaud», op. cit.

[3]- A. Brun, «Corps, création, et psychose a partir de l'œuvre d'Artaud», op. cit.

[4]- ibid

إن الإمكانات الكبرى التي يكشف عنها الجسم بلا أعضاء في الممارسة الشعرية، هي نفسها يكشف عنها في الممارسة المسرحية. هذه الفاعلية الأدبية تفضي إلى التفكير بقضايا متعددة متصلة بهذا الجسم الغريب والمجيد، ومن أهمها الجنس. ويتحدد الجنس في تصوره بأنها قوة الدسر، أو التسيير propulsion، شريطة ألا يتم اختزاله في المجامعة. وهذا الجسم الذي يتخذ من المسرح أسلوب انكشافه وعمله، هو جسم-فعل، لا يقبل التمثل irréprésentable، جزيئي وراقص، هذا الجسم-المسرح جمعي، لا يعقل، يمكن له أن يقودنا إلى فهم ما يرتسم في الكتابات الحديثة ، والتخيلات الأدبية المعاصرة، من تشوهات جديدة، تخص جسما غير ملائم، متعددا، مساميا poreux، ليس مفتوحا ولا مغلقا، غير تام، هو جسم ذو كثرة ممسوسة ومنشغفة. وللمزيد من التوضيحات في هذا الشأن يمكن الرجوع إلى نفس المقال المحال عليه في هذا الصدد.

الباب الثاني: تجريبيات الفن (السيمياء، السياسة، الصحة)

إذا كانت أشغال الباب الأول من هذا البحث قد انصبت في مجملها على رصد مقومات التربة الفكرية والمنهجية التي فيها يُوَطن جيل دولوز أفكاره وتصوراته حول حقل الجمال وما يرتبط به من قضايا وإشكالات، وما ينبثق من ذلك من رُؤى مُقِرة بفاعلية التجاور والتلاقي بين التعقيل الفلسفي والتخييل الفني في تجديد الفكر وتأهيله لفتح أوراش أخرى تستعيد اللامفكر فيه والمنفلت، وتستثمر في ما فوته تاريخ الفكر الإنساني من فرص وإمكانات وحيوات متعددة، فإن أشغال هذا الباب الثاني تنصب بالأساس على رصد نماذج تطبيقية من فاعليات التجريب الجمالي، والتي يمكن حصر أهمها في ما يلي:

- التجريب الجمالي السيميائي من خلال كتاب دولوز الموسوم بـ: **بروست والعلامات**؛
- التجريب الجمالي السياسي من خلال كتاب دولوز عن كافكا الموسوم ب: **كافكا من أجل أدب صغير**، وكذلك من خلال نصين خص بها تجربة المسرح عند كارملو بيني وصمويل بيكيت؛
- التجريب الجمالي في مجالات الصحة والانحراف والشر والقبح والهزل من خلال نص دولوز عن ساشر مازوش الموسوم ب: **تقديم ساشر مازوش.**

الفصل الأول: التجريب السيميائي للجمال

كان الفيلسوف جيل دولوز معاصرا لمواطنه جاك دريدا. فبينما كان هذا الأخير قد نشر عام 1967 ثلاثة من كتبه وهي **علم الكتابة، الصوت والظاهرة** و**الكتابة والاختلاف**، والتي ضمت نظريته في العلامات إلى جانب نظريات أخرى، كان دولوز قد خاض غمار البحث في السيميائيات عبر كتابه **بروست والعلامات** 1964، الذي دشن فيه قراءة سيميائية بدت مثيرة في نتائجها النظرية حتى تنامت في كتاب **الاختلاف والتكرار** 1968 الذي بذر فيه الأسس الفلسفية لنظريته في السيمياء[1].

ينصب متن مؤَلف **بروست والعلامات على** تتبع سيرورات تكون المتن الجمالي لرائعة **البحث عن الزمن الضائع**، باعتباره مختبرا جماليا كبيرا، يتيح إمكانية الكشف عن التكوين المتزامن للتجربة الفنية، ليس فقط من حيث شروط إمكانيتها وإنما أيضا من حيث شروط فاعليتها.

نروم في هذا الفصل الوقوف عند تصور دولوز للسيميائيات من خلال زاوية التفكير الجمالي. في المبحث الأول من هذا الفصل سنقف عند مفهوم العلامة، أنماطها ومستوياتها وكذا معايير تصنيفها. في حين نخصص المبحث الثاني لفحص رهانات التفكير الجمالي عند بروست، والتي يمكن حصرها في تجديد الفكر، وتدشين لوغوس جديد مضاد، وكذا تقديم تصور جمالي حول معنى التعلم كاستراتيجية جمالية، ونقف في الأخير عند موضوع الذاكرة باعتباره ملتقى للتفكير الفلسفي والجمالي.

---

[1]- رسول محمد رسول، **فلسفة العلامة، من جون سانت توماس إلى جيل دولوز** (العراق: دار الشؤون الثقافية العامة، 2015) ص.313.

المبحث الأول: الجمال وفلسفة العلامة

المطلب الأول: الهندسة الجمالية للعلامات

1) العلامة ومستوياتها

لا ينفصل تصور دولوز للعلامة عن تصوره العام للغة. فاللغة في منظور الفيلسوف "تتكون من جملة علامات، والعلامات signes هي غير الدوال signifiants، لأنها ليست إحالة على شيء وليست صادرة عن ذات، بل هي كل متخالف ومتعدد، يتحقق في بساط محايث مبياني، لا ثنائيات تحكمه ولا سببية أو تبعية تسكنه، بل كل ما يعمره هي أشياء تتقدم كعلامات محتاجة دائما للتأويل المتجدد"[1]. إن اللغة كما يفهمها الفيلسوف دولوز ليست صورة عن الأشياء، بل هي قيمة قائمة مع الأشياء، وبالتالي فالتعبير لا يكون عن الأشياء، بل عن تركيب وحالة لعلاقة الأشياء مع المضامين[2]. من هنا، ينبثق تصور جديد حول العالم، العالم كهيلوغريفيا مطلقة[3]، يقتضي العمل على تأويل علاماته، وفك شفراتها، وتفسيرها بما يسعف في الكشف عن القوات الكامنة وراءها وفيها، وتلك ليست مهمة الفيلسوف وحده وإنما هي مهمة الفنان أيضا.

على ضوء ذلك، فإن مفهوم العلامة لا ينفصل عن المعنى، عن المعنى الذي يُمنح للمعنى. ولا يمكن أن نمسك بالمعنى الذي ينطوي عليه شيء ما، سواء كان هذا الشيء ظاهرة إنسانية أو طبيعية أو فيزيائية، إلا بقدرتنا على معرفة القوة التي تسكن هذا الشيء وتتملكه. فالظاهرة "ليست مظهرا ولا حتى ظهورا، بل هي علامة، هي عَرَضٌ نجد معناه في قوة حالية"[4]. وليست الفلسفة غير "عِلْم أعراض ونظرية عامة للعلامات،

---

[1]- عادل حدجامي، **فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف**، ص.238.
[2]- المرجع نفسه
[3]- نفسه
[4]- جيل دولوز، **نيتشه والفلسفة**، مرجع سابق، ص. 6.

مثلما أن العلوم منظومة عِلْمعراضية وسيميولوجية[1]" موضوعها البحث في أنظمة العلامات وما يكتنفها من قوات.

يسعى دولوز في كتابه عن بروست تتثبيت إيكولوجيا جديدة، هي ايكولوجيا الأدب[2]. يقوم هذا المشروع السيميائي على منازعة الشكلانيةle formalisme. وهي المنازعة التي تفضي إلى فهم جديد لوضع المعنى في اللسانيات، الانتربولوجيا، التحليل النفسي، وأيضا في السياسة والأدب[3]. داخل النزعة الشكلانية، تكون علامة ما، مِنْ قبيل الكلمة على سبيل المثال لا تنزع معنى إلا من موقع العلاقات الثابتة القائمة داخل النسق الذي تؤخذ فيه. إن جميع هذه التطبيقات اللسانية النظرية جعلتنا لا ننفك ننتقل من نظرية الدلالة إلى نظرية إنتاج المعنى مغفلين بموجب ذلك عن الإمكانات الأخرى المرتبطة بقيم الفكر المتشبع بقيم الأرض والجغرافيا والحياة. من هنا فإن أهم ما يراهن عليه دولوز في كتابه عن بروست هو تحرير المعنى من هذا الإطار الضيق والسعي إلى فهمه باعتباره حدثا حيويا، وفعلا واقعيا محايثا لعلاقات القوى والقوى الفاعلة في الخارج.

2) ***مستويات العلامة ومعايير التصنيف***

تمثل العلامات وحدة وتعددية رائعة **البحث عن الزمن الضائع**. إنها تشكل الموضوع المركز لهذا العمل الفني والأكثر ترددا فيه. يتبلور متن بروست باعتباره سبرا لأغوار عوالم العلامات المختلفة، التي تنتظم في دوائر وتتقاطع في محاور. ويتحدد عمل بروست باعتباره تصويرا لمسار تشكل وضعية السارد Narrateur داخل تعلم العلامات وسيروراتها. هذا السارد الذي يتعين عليه معرفة أين توجد العلامات، ومعرفة متى يكون

[1]- جيل دولوز، **نيتشه والفلسفة**، مرجع سابق، صص. 6-7.

[2]- A. Sauvagnargues, « Proust selon Deleuze une écologie de la littérature, dans les temps modernes, 2013/5(n°676), pages 155 à 177.

[3]- ibidem

لشيء ما أو موضوع أو حركة ما أو سيناريو ما أن يتحول بظهور شيء آخر، بانبثاق إحساس آخر، حركة أخرى. إن التعلم يظهر هنا كتفجير لعوالم العلامات، أي كتأويل لها[1].

من خصائص العلامة، الكثرة والتعدد إذ هي ترجع دائما إلى نسق أكثر اتساعا وانفتاحا على عناصر من طبيعة أخرى. ومن خصائصها أيضا المعلم الجذموري، بمعنى أن العلاماتِ عناصرُ عالم بسيط لكنه مركب بموجب هذه البساطة. إنه عالم مشكل من عناصر وأحداث غير منتهية. يتعلق الأمر بعالم عَرَضَاني، فيه تتوالى اللقاءات في إطار اختلاف خالص.

يقف دولوز في كتابه عن بروست عند أربعة أنماط أساسية من العلامات، التي يَمِضُ بها المتن البروستي، ويحصرها في: العلامات المجتمعية[2] signes mondains، العلامات الحبية أو العشقية signes amoureux، العلامات الحسية signes sensible، والعلامات الفنية[3] signes artistiques.

ويستند تصنيف هذه العلامات على مجموعة من المعايير. وهذه المعايير ذاتها يتم تشييدها تبعا لوجهتي نظر مختلفتين: وجهة نظر تَعَلم قيد الفعل ووجهة نظر الانكشاف النهائي[4]. يقدم دولوز نسق العلامات وفق سبعة معايير أساسية هي[5]:

1) المادة التي فيها تكون العلامة منحوتة: ما يميز هذه المواد هو أنها إلى حد ما مقاومة وغير مُنفذة opaques، غير مادية وروحانية. فالعلامات المجتمعية من اجل أن تتطور في الفراغ فهي لا تكون فيه إلا مادية أكثر. والعلامات الحبية لا تقبل الانفصال عن ثقل الوجه، برغلة الجلد، عرض و احمرار الخد، أي كل

[1]- G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., pp.7-8. (je souligne).
[2]- تفيد كلمة mondain صفة ما هو اجتماعي أو مجتمعي ومدني ودنيوي. وكلمة mondanité تفيد حب العالم، خيرات العالم، أخبار المجتمع، الاجتماعيات. وأترجم هنا Les signes mondain بالعلامات المجتمعية.
[3]- G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., les pages. 12, 13, 18, 21.
[4]- Ibid,.p. 103.
[5] -G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., les pages de 104 à 110 (je souligne)

الأشياء التي لا تتروحن spiritualisent إلا بنوم المحبوب. العلامات الحسية هي كيفيات مادية أيضا، خاصة ما يتعلق بالروائح والمذاقات. إنه فقط في الفن تكون العلامة غير مادية، وفي نفس الوقت يكون معناها روحانيا.

2) الطريقة التي بها يتم إرسال شيء ما والقبض عليه كعلامة، وأيضا المخاطر التي تنتج عن تأويل ما ذي نزعة موضوعية تارة، وذاتية تارة أخرى. إن كل نمط من العلامة يرجعنا إلى الموضوع الذي يرسله وأيضا إلى الذات التي تتلقاه وتؤوله. هنا يرى دولوز أهمية الاشتغال الدقيق للملكات العقلية والحسية والوجدانية. فمن الضرورة أن ننظر ونسمع أولا، وفي الحب أن نعترف ونثني على مادة وموضوع الحب، وأيضا أن نلاحظ ونصف الشيء المحسوس، وكذا العمل والإمعان في التفكير من أجل صياغة الدلالات والقيم الموضوعية.كل هذه الأمور قد تُخيب، إن نحن ألقينا بأنفسنا داخل لعبة الأفكار والتداعيات الآتية.

3) تأثير أو وقع العلامة علينا، أي نوع الانفعالات والإحساسات التي تنتجه. ويحصرها دولوز في الإثارة العصبية بالنسبة للعلامات المجتمعية، الألم والضجر بالنسبة للعلامات الحبية، الفرح العارم بالنسبة للعلامات الحسية، والفرح الخالص بالنسبة للعلامات الفنية.

4) طبيعة المعنى، وعلاقة العلامة بمعناها. فما يميز العلامات المجتمعية أنها فارغة لكونها تقوم مقام الفعل والفكر. أما العلامات الحبية فهي كاذبة إذ إن معناها يؤخذ في تناقض مع ما تظهره ومع ما ترغب بإخفائه. العلامات الحسية صادقة véridique، لكنها تحتفظ في داخلها تناقض البقاء مع الفناء، أما عن معناها فإنه يبقى أيضا ماديا، مقيما في شيء ما آخر. وكلما حصل لنا أن ارتقينا وسمونا إلى مستوى الفن تكون العلاقة بين العلامة ومعناها أكثر تقربا وحميمية. وبتعبير آخر، فالفن هو الوحدة الأخيرة لعلاقة تامة بين علامة غير مادية ومعنى روحي.

5) الملكة الأساسية التي تفسر أو تؤول العلامة وما تتضمنه من معنى. فهناك الذكاء بالنسبة للعلاقات المجتمعية، الذكاء أيضا لكن بطريقة أخرى بالنسبة للعلاقات الحبية. أما بالنسبة للعلامات الحسية، فالملكة الفاعلة فيها هي الذاكرة غير الإرادية حينا والخيال المتولد عن الرغبة حينا آخر. أما فيما يخص علامات الفن، فالملكة المعنية بشأنها هي الفكر الخالص باعتباره ملكة الماهيات.

6) التركيبات الزمانية أو خطوط الزمن المتَضمنة داخل المعنى، ونوع الحقيقة الذي تناسب كل خط. إن تأويل علامة ما يستدعي دائما وجود الزمن، لأن الزمن هو من عُدة وأدوات التأويل. في حالة العلامات المجتمعية يتعلق الأمر بالزمن الذي نضيع le temps qu'on perd. نفقد الزمن ونضيعه لأن هذه العلامات فارغة، وتبقى فارغة عند نهاية انتشارها. إنها مثل المسخmonstre أو اللولب spirale الذي يلد مرة ثانية من تحولاته.

وفي حالة العلامات الحبية، نكون بصدد زمن آخر هو الزمن الضائع temps perdu. هو الزمن الذي يفسد الموجودات والأشياء ويجعلها تعبر وتمر. وحقيقة هذا الزمن الضائع ليست فقط تعددية، تقريبية وملتبسة، وإنما أيضا لا يكون للمؤول أن يصوغها ويحررها إلا حين تصير غير ذات أهمية بالنسبة إليه، وحين تكون ذات المؤول قد اختفت. لا تبزغ حقيقة العلامات الحبية إلا متأخرة.

أما العلامات الحسية فتكشف لنا عن حالة جديدة من الزمن، هو الزمن الذي نعثر عليه ثانية (temps qu'on retrouve) في ثنايا الزمن الضائع نفسه. وهي على خلاف العلامات الحبية، تنطوي على قدرة متفردة، هي القدرة على إثارة الأنا المعني بها إما عبر تحفيز الرغبة والخيال، وإما إعادة إثارته عبر الذاكرة اللاإرادية.

وفي الأخير، تتصل العلامات الفنية بالزمن المستعاد temps retrouvé: الزمن الأولي المطلق، الأبدية الحقة التي تُوَحد بين المعنى والعلامة. إن هذا الزمن المستعاد الملتصق بالعلامة الفنية يلخص ويجمع كل الأزمنة الأخرى، لأنه فيه فقط يعثر كل خط من الزمن على حقيقته، مكانه ونتيجته من وجهة نظر الحقيقة.

7) الماهية: من العلامات الاجتماعية مرورا بالعلامات الحبية، فالحسية ثم الفنية أخيرا، تصير- تدريجيا- العلاقةُ بين العلامة والمعنى أكثرَ حميمية. يتعلق الأمر هنا بنوع من الجدل الصاعد، لكن هذا الصعود لا يكتمل وضعه إلا على صعيد الفن، الصعيد الأعمق، حيث تتكشف الماهية باعتبارها غاية وعلة هذه العلاقة وتنوعاتها.

<u>المطب الثاني: الماهية باعتبارها انبثاقا جماليا</u>

لاشك أن كل العلامات تعبر عن الماهيات وتجسدها، لكن ليست كل العلامات مؤهلة للكشف النهائي عن الماهية. هذا امتياز تتفرد به العلامات الفنية وحدها. إن هذه القوة على إظهار الماهيات والقبض عليها أمر موكول للفن. إن العلامات المجتمعيةsignes ، العلامات الحبية، وحتى العلامات الحسية غير قادرة على أن تَهَبَنا الماهية: يحدث فقط أن تجعلنا ندنو منها، لكن دائما ما نسقط في فخ الموضوع وفي شراك الذاتية، وهو ما يحُول دون بلوغ مقام الماهية. إنه فقط على صعيد الفن يتأتى للماهيات الظهور والانكشاف. لكن بمجرد ما أنها تكون متجسدة داخل العمل الفني، تكون قد باشرت تأثيرها على الميادين الأخرى. نتعلم حينها أنها تجسدت مسبقا، أنها كانت مسبقا هنا في كل أنواع العلامات، في كل أنماط التعلمات لكن كان يعوزها الظهور والتجلي. إن ما يميز الماهية هو أنها تحتفظ في ذاتها ولذاتها بنوع من الكينونة الخاصة والحقيقة

المستقلة، كما أنها تنفرد بنوع من الاختلاف الخاص. فليست الماهية في التحديد الدولوزي-البروستي شيئا آخر غير الاختلاف[1].

تفيد فكرة دولوز في هذا الصدد أن الماهية لا يحصل لها التجلي التام إلا داخل علامات الفن. ويستمد هذا الامتياز تبريره من الشرط الأنطولوجي للعلامات الفنية: الشرط اللامادي. فكل العلامات الأخرى مادية. العلامات الدنيوية، الحبية وكذا الحسية هي جميعها يتم حملها داخل مواضيع وحوامل مادية محضة، إذ ثمة دائما هنالك وجها، مذاقا، رائحة وغيرها من الحوامل المادية التي تطبع ظهور المعنى. ولاشك أن العلامات الفنية هي الأخرى متصلة بالمواد من قبيل الكلمة واللون والصوت والقماش، لكن هي تتصل بالمواد فقط من أجل أن تتخذها موضعا ووسيطا للانفلات نحو ما هو روحاني. يستحضر دولوز كمثال على ذلك الجملة الموسيقية الصغيرة والشهيرة لفنتوي Vinteuil التي تنفلت حتما من البيانو. يقول دولوز: "ليس البيانو هنا غير صورة مكانية للوحة هي كلها من طبيعة أخرى، النوتات، وليست النوتات غير الظهور الصوتي لوحدة كلها روحانية"[2]. ونفس الحدث الجمالي يسري في العمل المسرحي. فالكوميدي يستخدم جسده وصوته كمواد من أن أجل أن يتيح لنا رؤية شيء ما آخر من دون جسم ولا صوت، شيء ما منفلت، شيء ما من طبيعة روحانية. وهذا ما يسميه دولوز بالجسم الشفاف corps transparent. ومن أجل إبراز الكمونات الجمالية لهذا الجسم يقف دولوز عند التجربة الإبداعية والمسرحية لبيرما Berma. يقول: "تستخدم البيرما صوتها، ذراعيها، لكن أفعالها بدلا من أن تشهد على اتصالات عضلية، تُشكل جسما شفافا يُكَسر ماهية، فكرة"[3].

---

[1]- C-P, Nabais, *Gilles Deleuze : Philosophie et littérature* , op cit., pp. 84-85 (je souligne).
[2]- G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p.51.
[3]- « La Berma se sert de sa vois, de ses bras. Mais ses gestes, au lieu de témoigner de connexités musculaire, forment un corps transparent qui r réfracte une essence, une idée »
G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p.52.

على هذا الأساس، لا يمكن فهم خصوصية العلامات الفنية إلا برصد بعدها الروحاني. وهذا الشرط الروحاني للعلامة الفنية لا يأتي من كون هذه العلامة تُصاغ عبر الروح وإنما العكس هو الصحيح، فهي تُصاغ مما هو مادي لتنفلت منه لتتخذ تجليا روحانيا، ومن بين هذه المواد الفنية نذكر الألوان بالنسبة للرسام كاللون الأصفر عند فيرمير Ver Meer، الصوت عند الموسيقي، الكلمة بالنسبة للكاتب. وما يميز هذه المواد أنها مواد حرة تعبر عن نفسها أيضا عبر الكلمات والأصوات والألوان. "على سبيل المثال، نجد عند توماس هاردي أن كتل الحجارة، وهندسةَ تلك الكتل، وتوازي الخطوط تُشكل مادة مروحنة. تنهل الكلمات نفسها من ينبوعها، وعند استنذال Stendhal كذلك يصبح الارتفاع مادة هوائية ترتبط بالحياة الروحية[1].

على ضوء هذه المعطيات، يكون لعلامات الفن بعد روحاني. إنها روحانية بمعنى أنها المكان الملائم لتموضع ماهية ما. وهذه الماهية ليست هي مادية أصوات البيانو، ولا نسيج قماش اللوحة التشكيلية، ولا كثافة جسم أو صوت الكوميدي، ولا ألوان التشكيلي، ولا حجارة النحات، ولا كلمات الأديب، ولا جسد الراقصة. إن للعلامات الفنية شرطا روحانيا. وهذا أمر له وقع جمالي على إحساس الذات المتلقية أو المتأملة للعمل الفني. إن الذي يتأمل العمل الفني يصير روحا un esprit[2]. إن ما تفهمه ذاتية ما داخل العمل الفني هو علامة غير مادية، تتحدد بكونها تجسيدا مباشرا للماهية. إنه بهذا الشكل تنال هذه الذاتية شرط الروح، شرط الفكر الخالص. وهنا المدار العام لكتاب دولوز عن بروست الذي يحتفي فيه بالارتباط المتبادل والأساسي بين الفنان، الماهية والفكر الخالص، مع اعتبار هذا الأخير ملكة الماهيات. إن هذا الفكر الخالص –الملكة النهائية الموجودة وراء الحساسية، الخيال، الذاكرة والفطنة– لا يكون ممكنا إلا عبر الماهيات التي يصوغ،

---

[1]- « Par exemple chez Thomas Hardy, les blocs de pierre, la geometrie de ces blocs, le parallélisme des lignes forment une matiere spiritualisée, oU les mots eux-memes pusent leur ordonnance, chez Stendhal, l'atitude est une matiere aerienné se liant à la vie spirituelle » voir : G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p.60.

[2] C-P, Nabais, *Gilles Deleuze : Philosophie et littérature* , op cit., p.86.

وهي لا يصوغها إلا داخل العمل الفني، إلا داخل العلامات غير المادية، الروحانية التي تُظهر فوريا الماهيات[1].

ومن الأسئلة الكبرى التي ينشغل بها دولوز في هذا الصدد المتعلق بالعلاقات الممكنة بين الفن والماهية السؤال التالي: ما حال أو هيئة وجود الماهية؟. وكيف تحقق وجودها داخل الفن وعبره مع حفاظها على اختلافها؟. يُنوع دولوز هنا أجوبته. أولا، لا يكون للماهية وجود إلا باعتبارها مكونا للعلامة. إنها ما يربط العلامة بمعناها. يقول دولوز: "الماهية هي بالتحديد وحدة العلامة والمعنى هاته، التي تظهر داخل العمل الفني"[2]. ثانيا، الماهية هي "وجهة نظر تقيم اختلافا في الطريقة التي بها يَظهر العالم لكل فرد. إنها تُفَرد كل رؤية. وهي تتجسد داخل العمل الفني، تمنحه شرط التعبير الفردي عن العالم"[3].

عموما، يمثل الاختلاف المعلم الأساس الذي به يمكن أن نفهم الماهية ونفسر شأنها. "إنها اختلاف. الاختلاف النهائي والمطلق[4]". إنها هي التي تشكل الوجود، وهي التي تجعلنا نعي الوجود. من هنا فإن الفن، حقل الماهيات ومَبْعَثها، هو الوحيد القادر على منحنا ما نبحث عنه داخل الحياة من معاني وحقائق، وكذا ما نبحث عنه من تنوع داخل الحياة والسفر والفكر والأرض. إن كان دولوز يحدد الماهية بأنها الاختلاف النهائي والمطلق، فهذا الاختلاف ليس اختلافا امبريقيا بين شيئين أو موضوعين، كما أنه ليس اختلافا من طبيعة خارجية. يجد دولوز لدى بروست تحديدا أوليا للماهية حينما قال إنها شيء ما داخل الذات، شيء ما كيفي يحضر في قلب الذات، إنها اختلاف داخلي. هذا الاختلاف الداخلي الذي يوجد في الطريقة التي بها يظهر العالم، الاختلاف الذي لو لم يكن في الفن، لبقي السر الأبدي لكل واحد ولكل فرد[5]. في هذا المستوى، يلحظ دولوز أن بروست ليبنتيزي التوجه والتفكير، فمع كليهما نفهم أن "الماهيات هي مونادات حقيقية، كل

---

[1]- ibidem
[2]- G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p.53
[3]- C-P, Nabais, *Gilles Deleuze : Philosophie et littérature* , op cit., p.86.
[4]- G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p.53.
[5]- ibid., p.54

واحدة تتحدد من وجهة النظر التي بها تجُسد العالم، وكل وجهة نظر تَرجع بدورها إلى كيفية نهائية في عمق العالم. فالمونادات كما يقول ليبنتز، ليست لها أبواب ولا نوافذ. وجهة النظر هي الاختلاف بعينه، فوجهات النظر المأخوذة عن نفس العالم الواحد المفترض تختلف فيما بينها، كاختلاف العوالم الأكثر تباعدا. من هنا فالصداقة لا تشيد غير اتصالات خاطئة، مبنية على سوء الفهم، ولا تحفر غير نوافذ خاطئة. لهذا الحب، الأكثر وضوحا، يتنازل مبدئيا عن كل تواصل. فجميع أبوابنا، جميع نوافذنا روحية. لا توجد تذاوتية إلا فنية. وحده الفن يمنحنا ما كنا ننتظره، دون ان نظفر به، من صديق، ما كنا ننتظره ، من دون أن نظفر به، من محبوب"[1]. وبهذا يكون فضل الفن قائما في كونه، وعبره وحده، يكون ممكنا لنا أن نخرج مِنْ نحن، من معرفة ما يراه الآخر في هذا العالم الذي ليس هو نفسه عالمنا. وبمعنى آخر، تكمن أهلية الفن في كونه يجعلنا، بدلا من أن نرى عالما واحدا، عالمنا، نراه متعددا، وبمقدار ما يكون هناك من فنانين أصيلين، بمقدار ما تكون لنا عوالم رهن إشارتنا، جد مختلفة بعضها عن البعض الآخر من تلك التي تجول داخل اللانهائي[2].

عموما، نخلص إلى أن الجديد الذي يأتي به بروست فيما يخص تصوره للماهية، هو أن الماهية ذاتية، وأن الاختلاف الذي تجسده هو اختلاف بين الذوات وليس بين الأشياء. إن كل ذات تجسد العالم من وجهة نظر ما. لكن وجهة النظر هي الاختلاف ذاته، الاختلاف المطلق الداخلي. ومما لا شك فيه، أن هذا العالم المجَسد لا يوجد خارج الذات التي تعبر عنه. إن ما نسميه عالما خارجيا هو فقط تقدير في غير محله. لكن، إن أهم ما ننتبه إليه هنا، هو أن العالَم المجسَد لا يختلط مع ذلك مع الذات وإن كان قائما فيها: إنه ينماز عنها، كما تنماز الماهية عن الوجود. إن هذا العالم لا يوجد خارج الذات التي تعبر عنه، لكن هو عالم معبر عنه كالماهية، ليس كماهية الذات نفسها، لكن كماهية الوجود، وهو ما يعني أن كل ماهية بمثابة جهة، وطن أو دولة، لا ترجع إلى حالة سيكولوجية، ولا

[1]- ibid., pp..54-55.
[2]- G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p.55.54 .

إلى ذات سيكولوجية، ولا إلى شكل من الذات العالية[1]. الماهية هي الكيف الأخير في قلب ذات ما. لكن هذا الكيف هو أكثر عمقا من الذات لكونه ذا نظام آخر غير نظام الذات. إنه" كَيْفٌ مجهول لعالم وحيد"[2].

ومن الملاحظات الأخرى التي يرصدها دولوز في هذا الصدد، هو أنه ليست الذات من تفسر الماهية، إنما بالأحرى الماهية هي التي تتضمن، تتغلف، تتكور داخل الذات، وإن الماهية وهي تتكور داخل الذات تكون هي التي تشكل الذاتية. يقول دولوز: "ليس الأفراد من يشكلون العالم، لكن العوالم المُغلَفة، الماهيات هي ما يشكل الأفراد. وإن هذه العوالم التي نسميها أفرادا، لن يكون لنا من دون الفن أن نعرفها قط. ليست الماهية فردية وفقط، إنها أيضا مُفردة individualisent[3] ".

من هنا ، تكمن جدة بروست في حرصه على عدم الخلط في الشكل والمضمون بين مجال الذات ومجال الماهية، لأن عدم الوقوع في هذا الخلط هو الدليل الوحيد الممكن حول خلود الروح. إن الماهية، داخل روح من يكتشفها، أو فقط الذي يفهمها، هي مثل أسيرة إلهية. لعل الماهياتِ نفسَها مسجونة، مغلفة داخل هذه الأرواح التي تُفرد. الماهيات لا توجد إلا داخل هذا الأسْر، لكنها لا تنفصل عن الوطن المجهول الذي تَغلف معها فينا. إنها رهائننا: تموت إن متنا، لكن إن كانت هي خالدة فإننا نحن نموت بشكل من الأشكال. إنها إذن تجعل الموت أقل احتمالا، الدليل الوحيد، هو جمالي"[4].

1- C-P, Nabais, *Gilles Deleuze: Philosophie et littérature*, op cit., pp.84-85 (je souligne)

2- ibidem

3- G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p.56

4- « Dans l'âme de celui qui la dévoile, ou seulement qui la comprend, l'essence, est comme une capture divine. Les essences, peut-être, se sont elles-mêmes emprisonnées, se sont enveloppées dans ces âmes qu'elles individualisent. Elle n'existent que dans cette captivité, mais elles ne se séparent de la patrie inconnue qu'elles enveloppent avec elles en nous mêmes. Ce sont nos otages : elles meurent si nous mourons, mais si elles sont éternelles, nous sommes immortels en quelque manière. Elle rendent alors la mort moins probable, la seul preuve, la seule chance, est esthétique »
G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 57.

المبحث الثاني: ملتقيات الفلسفة والجمال في متن بروست

المطلب الأول: تجديد مناهج التفكير

1) *تجديد الفكر*

إن رائعة **البحث عن الزمن الضائع** هي في أفقها الفلسفي بحث عن الحقيقة، وإنْ كان اسم هذا البحث يقترن بالزمن الضائع فقط لأن الحقيقة ذات علاقة كبرى مع الزمن. إن الأسئلة الجديرة بالرصد هنا حسب دولوز، هي: كيف يحدد بروست بحثه الخاص عن الحقيقة؟ وكيف يقيم هذا البحث في اختلاف مع أبحاث أخرى، علمية أو فلسفية؟.

تتولد في هذا السياق مجموعة من الأسئلة المحورية من قبيل: من يبحث عن الحقيقة؟ وماذا يريد أن يقول من يقول: أريد الحقيقة ؟. يسجل دولوز ملاحظة وجيهة مفادها أن بروست لا يعتقد أن الإنسان أو أي فكر خالص كيفما كان، تتملكه طبيعيا رغبة في معرفة الصحيح، وتتملكه إرادة الحقيقة. إننا لا نبحث عن الحقيقة إلا في الوقت الذي نكون فيه مجبرين على فعل ذلك، وفقط حينما نخُضع لنوع من العنف الذي يدفعنا مرغمين نحو هذا البحث. يقول دولوز في هذا الصدد:

"إن خطأ الفلسفة، هو أنها تفترض فينا إرادة طيبة للفكر، رغبةً، حبا طبيعيا للصحيح. بهذا لا تصل الفلسفة إلا لحقائق مجردة، لا تؤذي ولا تهز أحدا. إن الأفكار المبنيةَ عبر الذكاء الخالص ليست لها غيرُ حقيقةٍ منطقية، حقيقةٍ ممكنة، انتقاؤها اعتباطي. إنها تبقى مجانيةً، لأنها متولدةٌ من الذكاء، الذي لا يهبها غيرَ إمكانية، وليس من لقاء أو عنف قد يضمن لها أصالَتها. إن أفكار الذكاء لا تكتسي قيمتَها إلا عبر دلالتها الصريحة، أي التقليدية. لا يشدد بروست على موضوع بقدر هذا: ليست الحقيقة قط نتاج إرادة طيبة

قبلية، إنما نتاج عنف داخل الفكر. الدلالات الصريحة والتقليدية لا تكون قط عميقة، الوحيد العميق هو ذاك المعنى المغلف، ذاك الذي هو متضمن داخل علامة خارجية"[1].

يكشف هذا التصور الجديد عن العلاقة القوية بين الحقيقة والمعنى، ويستدعي في الفكر الإنساني تجديد طرائق العمل ومناهج الاشتغال. ففي مقابل الفكرة الفلسفية المتعلقة بالمنهج، يُنصب بروست فكرة الإكراه والصدفة، وهو ما يجعل الحقيقة تنبثق من لقاء ما مع شيء ما يرغمنا على التفكير والبحث عن الصحيح. يتعلق الأمر بصدفة اللقاءات، ضغط الإكراهات، وهذان هما أهم المحددات الفكرية في المتن الجمالي لبروست.

ويرتبط القول المقتبس السابق، بمجموعة من الملاحظات الدقيقة التي يرصدها دولوز في المتن الجمالي لبروست. يلحظ دولوز أن التخييل الجمالي يجاري بل ويزاحم التعقيل الفلسفي. يسطر بروست صورة جديدة للفكر متعارضة مع صورة الفكر التي هي للفلسفة في صيغتها الكلاسيكية. يواجه بروست في هذه النقطة ما هو أساسي ومركزي ومترسخ في الفلسفة الكلاسيكية ذات الجذر العقلاني. يواجه افتراضات هذه الفلسفة. ومن أهم هذه الافتراضات، القول إن الفيلسوف بصفته فيلسوفا، – والفكرَ باعتباره فكرا، والمفكرَ باعتباره مفكرا، – فهو يحب الحقيقة ويرغب ويبحث طبيعيا عن الصحيح. وهو بهذا يتقوم ويتجهز مسبقا بإرادة طيبة للفكر. ضمن هذه القناعات الضيقة والوهمية انبثقت المحددات المنهجية للتفكير الفلسفي، التي بمقتضاها يكون البحث عن الحقيقة شأنا طبيعيا ومطلبا متيسرا، إذ يكفي الأمر قرار، ومنهجية قادرة على التغلب على التأثيرات الخارجية التي من شأنها أن تُضل الفكر عن مقاصده وتوقعه في الخاطئ بدلا من الصحيح[2]، إذ إن

---

[1]- «Le tort de la philosophie, c'est de présupposer en nous une bonne volonté de penser, de désir, un amour naturel du vrai. Aussi la philosophie n'arrive-t-elle qu'à des vérités abstraites, qui ne compromettent personne et ne bouleversait pas. Les idées formées par l'intelligence pur n'ont qu'une verité logique, une verité possible, leur élection est arbitraire. Elle restent gratuite, parce qu'elles sont nées de l'intelligence, qui ne leur confère qu'une verité logique, une vérité possible, leur élection est arbitraire ». voir
G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p.24.

[2]- G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 116.

رهان هكذا فلسفة لا يخرج عن ترتيب الأفكار تبعا لنظام محكم وثابت وقائم على مركزية التمثل.

من هنا، فإذا كانت الفلسفة، في نسختها الكلاسيكية، تحتفي غالبا بالصديق l'ami، فإن بروست يتوجه بنفس النقد للفلسفة والصداقة، لكونهما معا يفوتان عن الفكر كثيرا من الفرص والمغامرات الفكرية الأخرى. إن الأصدقاء في نظره، يتلاقون فيما بينهم، منطلقين في ذلك من استعداد أولي وميل مبدئي نحو التوافق والاتفاق على دلالات الأشياء والكلمات والرؤى. لا يخرج أفق الأصدقاء ومقصدهم عن تحقيق الانسجام والتوافق والتناغم والإجماع والطمأنينة الفكرية. لا يخرج تواصلهم واتصالهم عن تأثير إرادة طيبة مشتركة، وتلك هي أعطاب الفكر ومعيقاته. من هنا يتوجه النقد البروستي بالأساس إلى فك وحل هذه النقطة/القناعة، فالحقائق في منظوره تبقى عشوائية ومجردة، مادامت تتأسس على الإرادة الطيبة للفكر وعلى الإعدادت المسبقة للتمثل. ذلك إن الفلسفة على غرار الصداقة، تتجاهل المناطق المعتمة والمتوترة، مكمن القوات الحقيقية التي تفعل فعلها على الفكر، والتي ترغم الفكر على التفكير. لا تكفي الإرادة الطيبة، ولا تكفي منهجية معدة سلفا، من أجل تعلم التفكير[1]. لا يكفي وجود صديق من أجل الاقتراب من الحقيقة. في حقائق الفلسفة، تعوز الضرورة، ومخلب الضرورة[2]. وعليه، فإن ما يجدر بالحقيقة هو ألا يُعتز بها وإنما أن تُخان. الحقيقة لا تتواصل، إنما تُؤول، لا تُراد، بل إنها غير إرادية[3]. وليس من سبيل لبلوغ هذا المُنجز غير الشغب الفكري، شغب الفنان عموما.

انسجاما مع ما سبق، ينتهي دولوز إلى أن الفكرة الجوهرية في عمل بروست الموسوم **بالزمن المستعاد** *temps retrouvé* تتلخص كما يلي: "البحث عن الحقيقة هو المغامرة الخاصة لللا إرادي. ليس الفكر شيئا من دون شيء يُرغِم على التفكير، يمارِس

[1]- ibid., p. 116.
[2]- ibidem
[3]- ibidem

عنفا على الفكر"[1]. ففوق أهمية الفكر يوجد ما يرغم على التفكير، وفوق أهمية الفيلسوف يوجد الشاعر[2]، لكون الشاعر يتعلم أن الأساسي يوجد خارج الفكر، داخل ما يجُبر على الفكر. إن الكلمة الأساسية في **الزمن المستعاد** هي كلمة القوة: قوة الانطباعات التي ترغمنا على النظر، قوة اللقاءات التي تجبرنا على التأويل و قوة العبارات التي ترغمنا على التفكير[3].

وليس هذا الذي يرغم على التفكير شيئا آخر غير العلامة. العلامة هي موضوع اللقاءات. إن فعل التفكير لا يأتي من إمكانية طبيعية بسيطة. إنه على خلاف ذلك الإبداع الوحيد الحقيقي.ٌ والإبداع، كما يعين ملامحه دولوز، هو تكوين فعل التفكير داخل الفكر، تكوين ينطوي على شيءٍ ما يُمارسُ العنفَ على التفكير، شيءٍ ما ينزعُ التفكيرَ من سباته الطبيعي، ويخُرجه من إمكاناته المجردة. وبهذا ليس التفكير غير فك نظام العلامات، وفك أسر المعاني، وتأمين تدفقاتها على صعيدي التكرار والاختلاف.

إن المعاني تقوم وتقيم داخل العلامات، والأجدر بهذه المهمة المتعلقة بكشف ما في العلامات من معاني هو الفنان. إن الباحث عن الحقيقة، هو الغيور المتحمس لكشف زيف العلامات. إنه الإنسان الحساس الذي يتلقى عنف إحساس ما. إن الفنان ذو القدرة على جعل ما لا يُرى يُرى، ما لا يُسمع يُسمع. إن تواصلات الصداقة الثرثارة ليست شيئا مهما أمام التأويلات الصامتة للمحب، مثلما أن الفلسفة، وعلى الرغم من منهجيتها وإرادتها الطيبة هي لا شيء حيال الضغوطات السرية للعمل الفني[4]. ولعل هذا الاعتبار ما جعل سقراط في المناخ الفكري اليوناني يكشف عن حذر وحيطة شديدين إزاء قيمة الصداقة، مقابل الإعراب عن ارتياح كبير إزاء قيمة الحب. يحيل دولوز هنا عن قول

[1]- G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., pp. 116-117.
[2]- Ibid., p. 117.
[3]- ibidem
[4]- G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p.119.

لسقراط: "أنا الحب أكثر من الصديق، أنا المحُب، أنا الفن أكثر من الفلسفة، أنا النسيفة la torpille، الإكراه والعنف، بدلا من الإرادة الطيبة"[1]. إذا كانت السخريةُ شيطانَ سقراط، فإن هذه السخريةَ تتخطى اللقاءات عنده، والذكاءُ عنده بدوره يسبق أيضا اللقاءات، يستدعيها، يلتمسها وينظمها[2]. أما بروست فالهزل شيطانه، وهو هزل من طبيعة أخرى مضادة. ومن أهم ما ينطوي عليه جمال بروست الهزلي هو تأهيل الإنسان لفكر جديد، مغاير، مقاوم ومنفلت، قوامه في ذلك القواعد التالية: "لا يوجد لوغوس، توجد فقط هيروغليفيات. الفكر، هو إذن تأويل، هو إذن ترجمة. الماهيات هي في نفس الوقت شيءُ الترجمة والترجمةُ ذاتها، العلامة والمعنى. الماهيات تلتف داخل العلامات لكي ترغمنا على التفكير[3].

2) الجمال باعتباره لوغوسا مضادا

يرصد دولوز ملاحظة جوهرية تتعلق بما يقصيه بروست ويهمله في متنه الجمالي. إنه يقصي الكثير من الأشياء والكثير من الناس على امتداد سيرورة تشكل وقائع البحث **عن الزمن الضائع**. هذه الأشياء وهؤلاء الناس يشكلون في الظاهر ما يسميه دولوز بالاختلاط الشاذ أو غير القياسي un pêlemêle hétéroclite[4]. ويتعلق الأمر "بالملاحظين، الأصدقاء، الفلاسفة، المحدثين، الشواذ الجنسيون، المثقفين والمتطوعين"[5]. إن كل هؤلاء هم من جهة اللوغوس ولا تخرج إسهاماتهم عن قواعد اللوغوس. إنهم تلوينات مختلفة لنفس الأشخاص، أشخاص نفس الديالكتيك العالمي: الديالكتيك كحوار بين الأصدقاء، حيث تكون جميع الملكات تعمل بشكل إرادي وتشتغل تحت إمرة وسلطة

---

[1] G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 123.
[2]- G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 123.
[3]- G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 123.
[4]- G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 127
[5]- ibidem

الذكاء. ينصب هذا الفكر على ملاحظة كل شيء ككل متراص العناصر ومتداخل الأجزاء.

إذا كان للمتن الجمالي لبروست لوغوس، فهو لوغوس مضاد، منفلت و مختلف. يحصل على معالمه من خلال مجموع التعارضات، سلسلة التعارضات التي تتخلل العمل البروستي. فبروست يعارض الملاحظةَ بالحساسية، الفلسفةَ بالفكر، التفكيرَ بالترجمة، ويعارض الصداقةَ بالحب، ويعترض على الحوار بالتأويل الصامت، مثلما يعارض الكلمات بالأشياء[1]. وفي كل مكان نجد بروست، وفق قراءة دولوز، يعارض بعالم العلامات والأعراض عوالمَ الصفات، وبعالم الباتوس عالمَ اللوغوس، ويعارض أيضا بعالم الهيروغليفيات و المبيانات عالم التعبير التحليلي، والكتابة الفونتيكية والفكر العقلاني[2]. من هنا يكون بروست مُفعلا للوغوس جديد، مناهض ومختلف، يقوم محركه على مقومي النفي والتدمير. إن ما يتم نفيه وتدميره باستمرار هي الموضوعات الكبرى الموروثة عن الفكر اليوناني: الفيلوس، صوفيا، الحوار، اللوغوس، الصوت[3]. إن عالم العلامات يعارض ويعترض على اللوغوس من خلال خمس نقط أساسية هي: شكل الأجزاء التي يقتطعها داخل العالم، طبيعة القوانين التي تظهر، استعمال الملكات التي يلتمس، نمط الأداة التي تنبثق منه، بنية اللغة التي تترجم هذه العلامات وتؤولها[4]. إنه من هذه النقاط الأساسية: الأجزاء، القانون، الاستعمال، الوحدة، الأسلوب، يتعين إقامة تعارض بين العلامة واللوغوس، الباتوس واللوغوس[5].

---

[1]- G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 128-129.
[2]- G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 131.
[3]- G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 131.
[4]- ibidem
[5]- ibidem

المطلب الثاني: الجمال والتعلم

1) التربية الجمالية في متن بروست

نرمي في هذا المطلب إلى فحص ما يمكن أن يحدث بين الجمال والتعلم من اقترانات واتصالات تبعا لما تتجه إليه تجربة بروست الجمالية. وتساؤلنا هو كما يلي: بأي معنى يكون الجمال فاعلية للتعلم؟. ماذا يعلمنا الجمال، كيف نتعلم عبر الجمال؟. ما مقومات البيداغوجية الجمالية البروستية؟.

ليس الأساسي في رائعة **البحث عن الزمن الضائع** هو الذاكرة أو الزمن وإنما العلامة والمعنى، وليس هو التذكر وإنما التعلم. ذلك أن الذاكرة لا تكتسي قيمة إلا لكونها ملكةً لتأويل علامات ما، والزمن لا يكتسي قيمة إلا لكونه مادة أو نمطا لحقيقة ما. والتذكر الذي يكون تارة إراديا وتارة أخرى غير إرادي لا يتدخل إلا في لحظات دقيقة للتعلم، إما استجابة لمؤثرات خارجية أو داخلية وإما لفتح طرق جديدة. تكمن المفاهيم العامة للعمل الروائي **البحث عن الزمن الضائع** في ما يلي: العلامة، المعنى، الماهية، استمرارية التعلمات ومفاجأة الانكشافات، وهي كلها تعين الحقل البيداغوجي السردي الذي يجري فيه التعلم، مع ما يراكمه من نجاحات وإخفاقات.

يتصل البحث عن الحقيقة بنشاط التعلم. لا نعثر عن الحقيقة إلا بمقدار ما نراكمه من تعلمات وقدرة على تأويل العلامات. من هنا، فإن عمل بروست لا يتوجه نحو الماضي ونحو اكتشافات الذاكرة، وإنما يتجه بالأساس نحو المستقبل عبر التراكم النمائي للتعلمات. إن البطل في رواية **البحث عن الزمن الضائع** لا يعي ببعض الأشياء ولا يعلم بها في البداية، ولا يتمثلها مسبقا، إنما يتعلمها تدريجيا إلى أن يلقى في الأخير انكشافات نهائية[1]. ومن مقومات التعلم أن مساره تعتريه انكسارات، إخفاقات وأوهام، ومع التعلم

[1]-G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p.36.

التدريجي تتعزز المعارف وتتقوى الخبرات. تستدعي بيداغوجية التعلم عند بروست ودولوز، أن يكون المتعلم "حساسا إزاء العلامات، وأن يعتبر العالمَ مثل شيء يتعين فك شفراته. العالمَ كعطاء ومنحة. لكن هذا العطاء من شأنه أن يبقى مدفونا فينا ما لم نبرم اللقاءات الحقيقية، وهذه اللقاءات بدورها تبقى من دون مفعول ما لم نصل إلى قهر وفك بعض القناعات المترسخة فينا"[1].

هكذا، يكون التعلم يرتبط جوهريا بالعلامات. فالعلامات هي موضوع لتعلم زماني، وليس لمعرفة مجردة. وليس التعلم غير المهارة والقدرة على فحص مادة، موضوع ما أو كائن، والتعاطي معهم بكونهم يبعثون علامات يتعين فك رموزها وتأويلها. فليس هنالك متعلم من دون أن يكون قارئا هيروغليفيا لشيء ما، إذ لا يصبح المرء نجارا إلا إذا كان حساسا إزاء علامات الخشب، ولا طبيبا إلا إذا كان حساسا إزاء علامات المرض[2].

ولا يحقق التعلم عند بروست فاعليته الإنسانية والفكرية إلا بالتخلي عن المَعْلَم البيداغوجي للصداقة وتبني بيداغوجيا جديدة مَعْلَمها الحب. لهذا يرى دولوز أن القيمة المنهجية لبروست تكمن في كونه يضع في مقابل الزوج التقليدي "الصداقة والفلسفة" زوجا آخر هو "الحب والفن". إن "حبا متوسطا أفضل من صداقة كبيرة، إذ إن الحب غني بالعلامات، ويتغذى على التأويل الصامت. والعمل الفني أفضل من العمل الفلسفي، لأن ما هو مغلف داخل العلامة هو أكثر عمقا من كل الدلالات الصريحة. إن ما يمارس علينا عنفا هو أغنى من كل ثمار إرادتنا الطيبة وعملنا النبيه. ومما هو أهم من الفكر يوجد ما يدفعنا للتفكير"[3].

---

[1]-G. Deleuze, *Proust et les signes,* op. cit., p. 10.
[2]- G. Deleuze, *Proust et les signes,* op. cit., p. 10.
[3]- ibid., p. 41.

ومن المبادئ البيداغوجية للتعلم الانكسار والفشل وخيبة الأمل. ففي كل مجال سيميائي نُصاب بخيبة أمل حين لا نظفر بما تضمره العلامات من أسرار ومعاني. ومن الدواعي المباشرة لهذا الإخفاق ما يرجع إلى شراك التأويل، ذاتيا كان أو موضوعيا. وخيبة الأمل أيضا متعددة، تتغير تبعا لكل خط وسياق. فثمة بعض الأشياء لا نراها مخيبة في أول لقائنا بها. لأن في اللقاء الأول الذي هو لقاء اللاتجربة واللاخبرة، لا نكون مُؤَهلين بَعْدُ للتمييز بين العلامة والشيء، الشيء يختلط ويمتزج بالعلامة. ومن أمثلة ذلك، "خيبة السماع الأول لفنتوي Vinteuil، اللقاء الأول ببرغوت Bergotte، النظر الأول لكنيسة بالبيك Balbec". في جميع هذه التجارب الأولى لا يكفي العودة إلى الشيء مرة ثانية، لأن الذاكرة الإرادية، وهذه العودة ذاتها تجسد شيئا من السلبيات الشبيهة مع تلك التي منعتنا في المرة الأولى من التذوق الحر للعلامة: الإقامة الثانية في بالبيك لا تقل خيبة عن الإقامة الأولى، تحت صيغ وأبعاد أخرى[1].

إن المبدأ البيداغوجي العام في هذا العمل البروستي هو الذي يعبر عنه الراوي مارسيل بهذه الصيغة: "لم أكن أعلم بعد، كان يتعين علي أن أفهم لاحقا. وألا اهتم قط بدءً من اللحظة التي فيها أتوقف عن التعلم"[2]. من هنا فإن شخصيات متن بروست، بكثرتها وتعددها، لا تكتسي أهمية إلا بمقدار ما تبثه من علامات تستفزنا وتخلق فينا النزوع والشغف بفك شفراتها، في سياقات زمنية عميقة ومتنوعة، وكذا بما تعلمنا إياه، وبما نلاقي منها من إخفاقات. "فالجدة، فرانسواز، السيدة غرمانتيس، شارليس، وألبرتين، لا أحد من هؤلاء له أن يتحصل قيمة إلا من خلال ما يعلمه لنا[3].

[1]- G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p.46.
[2]- « Je ne savais pas encore, je devais comprendre plus tard, et aussi je ne m'intéressais plus dés que je cessais d'apprendre». (ibid, p.111)
[3]- G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p.111.

ومن أهم الملاحظات البيداغوجية التي يرصدها دولوز في هذا الصدد، القول بوجود رؤية خاصة لعالم بروست الجمالي والإنساني. تتحدد هذه الرؤية أولا بما تستبعده وتقصيه. فلا إقرار داخل عالم بروست ولا اعتداد بالمادة الخالصةّ، ولا بالفكر الإرادي، ولا بحقلي الفيزياء والفلسفة. فالفلسفة تفترض منطوقات مباشرة ودلالات صريحة تنحدر من الفكر الذي ينشد الصحيح والحقيقي. والفيزياء من جهتها تفترض مادة موضوعية غير غامضة وخاضعة لشروط الواقعي. إن من الأخطاء التي تعيق تعلماتنا أن نعتقد في الوقائع ونصرف النظر عن العلامات، وأن نعتقد في الحقيقة، ونصرف النظر عن التأويلات[1]. العلامة هي دوما متضمنة لمعاني حمالة أوجه ومتعددة الدلالات. يقول بروست في هذا الصدد المنهجي والبيداغوجي: "لقد سلكت في وجودي مسلكا معارضا لمسلك الشعوب التي لم تستخدم الكتابة الصواتية إلا بعد أن اعتبرت الحروف مثل سلسلة من الرموز"[2]. إن ما يجمع بين رائحة وردة وجمهور قاعة ما، مذاق المادلين وعاطفة الحب، هي العلامة والتعلم الملائم"[3].

ولا يكون هذا التعلم ملائما ومناسبا إلا إذا انطلق في سيرورته التخطيطية والتدبيرية من قناعة دولوز التالية: "لا توجد لا الأشياء ولا الأفكار، لا توجد غير الأجسام: أجسام سماوية، أجسام نباتية. كان بمقدور البيولوجيا أن يكون معها حق إن قد عرفت أن الأجسام هي في حد ذاتها مسبقا لغة. كان سيكون اللسانيون على صواب لو علموا أن اللغة هي دائما لغة الجسم. كل عَرَض هو كلمة، لكن قبل كل ذلك كل الكلمات هي أعراض"[4]. ويستمد دولوز هذه القناعة البيداغوجية من قول بروست التالي: "الكلمات نفسها لم تُعلِم لي إلا بشرط أن تأُول وكأنها سيران دم في وجه شخص يرتجف، أو يفرض

---

[1]- G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., pp. 111-112.
[2]- G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p.112
[3]- ibidem
[4]- ibidem

عليه الصمت"[1]. ومن هنا لا يتعين حسب دولوز أن نندهش من "كون الهستيري يُكَلم جسمه. يجد لغة أولية، اللغة الحقيقية للرموز والهيروغليفيات. إن جسمه كما لو كان مصر Egypte. فالمحاكمات التي تقوم بها فيردرانت، وخوفها من اقتلاع فكها، ومواقفها الفنية التي تشبه النعاس، وشكل أنفها الخاص تشكل أبجدية للمتطلعين"[2].

2) الحب أفقا للتعلم الجمالي

إن ما يميز حلقة الحب عند دولوز هو أنها مدار علامات استثنائية. هذه الحلقة تجعل القارئ أو المتلقي مذهولا مما يرصده من تبادل للعلامات الحبية في اللقاء العشقي ل "شارليس–جوبيان" [3]. يعلمنا الجمال أن للحب قوانين منفلتة، تنأى عن الفهم الصحيح ما لم ننظر إليها في ضوء ما يحكمها من وضعية متعالية وخفية.

يقف دولوز عند قانونين أساسيين للحب، يوسم أحدهما بالذاتي والآخر بالموضوعي.

يكمن القانون الذاتي في ما يعتري تجربة الحب من مظاهر الكذب ومشاعر الغيرة، وما يعقب ذلك من تأويلات صامتة لعلامات الحب. يقول دولوز بصدد القانون الأول:

"أن تصير محبوبا، هو أن تُفَرِد individualise أحدا ما عبر العلامات التي يحمل أو يرسل. هو أن تصير حساسا حيال هذه العلامات، وتتعلم منها[...]. يمكن أن تكون الصداقة تتغذى على الملاحظة والحوار، لكن الحب يلد ويتغذى على التأويل الصامت. يظهر الكائن المحبوب مثل علامة، روح: يعبر عن عالم ممكن مجهول من طرفنا.

1- «Les paroles elles-mêmes ne me renseignaient qu'à la condition d'être interprétées à la façon d'un afflux de sang à la figure d'une personne qui se trouble, à la façon encore d'un silence subit ». cité in *Proust et les signes*, op. cit., p.112

2- ibidem

3- G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p.13.

المحبوب يتضمن، يغلف، يسجن عالما يتعين فك رموزه، يعني التأويل. إن تعددية الحب لا تتعلق فقط بتعددية الموجودات المحبوبة، لكن بتعددية الأرواح أو العوالم المجهولة في كل واحد منها. الحب، هو البحث عن تفسير، فتح هذه العوالم المجهولة التي تبقى محجوبة داخل المحبوب. إنه لهذا يكون لنا من السهل الوقوع في حب النساء اللواتي لسن من عالمنا، ولا حتى من نمطنا. لهذا أيضا تكون النساء المحبوبات دوما مرتبطات بالمشاهد الطبيعية التي نعرفها جيدا لحد أنها تجعلنا نتمنى لو تنعكس عيني المرأة، ولكنها تنعكس بطريقة غامضة تماما تصبح فيه وكأنها أوطان غير قابلة للدخول، ومجهولة: تغلف ألبرتين، تدمج، تخلط 'الشاطئ و تدفق الموج'"[1].

يؤكد دولوز أن هذا القانون الأول للحب ذو خاصية تراجيدية بالنسبة للمحِب. ذلك أنه استحال على السارد مارسيل التأكد من صدق مشاعر ألبرتين اتجاهه، رغم كل التأويلات التي لاقى بها ما تبثه من علامات. إن مباشرة التعلم الحبي لا يبدأ إلا بمجرد الدخول في علاقة حميمية مع الخاصية الكاذبة والمزيفة للعلامة.

إن هذا القانون الأول ذا الخاصية الذاتية، هو قانون الكذب وما يتصل به من غيرة، وما ينتهي إليه هذا التعلم من فشل وإخفاق يحول دون الظفر النهائي بالمحبوب ودون فهم حقيقة الحب. والزمن الضائع الذي يخص علامات الحب ليس فقط مُتاحا

[1]- «Devenir amoureux, c’est individualiser quelqu’un par les signes qu’il porte ou qu’il émet. C’est devenir sensible à ces signes, en faire l’apprentissage []Il se peut que l’amitié se nourrisse d’observation et de conversation, mais l’amour nait et se nourrit d’interprétation silencieuse. L'être aimé apparaît comme un signe, une « âme » : il exprime un monde possible inconnu de nous. L'aimé implique, enveloppe, emprisonne un monde qu'il faut déchiffrer, c'est à dire interpréter. Il s'agit même d'une pluralité de mondes ; le pluralisme de l'amour ne concerne pas seulement la multiplicité des êtres aimés, mais *la multiplicité des âmes ou des mondes en chacun d'eux.* Aimer, c'est chercher à *expliquer*, à *développer* ces mondes inconnus qui restent enveloppés dans l'aimé. C'est pourquoi il nous est si facile de tomber amoureux de femmes qui ne sont pas de notre « monde », ni même de notre type. C'est pourquoi aussi les femmes aimées sont souvent liées à des paysages, que nous connaissons assez pour souhaiter leur reflet dans les yeux d'une femme, mais qui se reflètent alors d'un point de vue si mystérieux que ce sont pour nous comme des pays inaccessibles, inconnus : Albertine enveloppe, incorpore, amalgame « la plage et le déferlement du flot » . voir :
G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 14.

للقراءة في الغيرة، وإنما أيضا في تكرار التجارب الحبية المتتالية. يبلغ الحب إذن فشله في عدم الوعي بالبعدين الأساسين للماهية واللذين هما الاختلاف والتكرار. فمن الأخطاء التي يقع فيها المحب داخل سيرورة التعلم العشقي اعتقاده أن أن النساء اللواتي إليهن يميل وينجذب يحملن في ذواتهن تعددية الاختلافات. بعد ذلك، وهو يتدرج في التجارب الحبية شيئا فشيئا، يكتشف نوعا من التحالف الحميمي والماكر بين الاختلاف والتكرار داخل السلسلة العشقية. يقول دولوز:

"إنه بهذا المعنى يكون الحب تعلما: في الأطراف الأولى، يظهر الحب مقترنا بموضوعه، إلى درجة أن الأهم، يكون هو الاعتراف، ثم نتعلم ذاتية الحب، كضرورة عدم الاعتراف، من أجل أن نحفظ تجاربنا الحبية اللاحقة. لكن بقَدر ما أن السلسلة تقترب من قانونها الخاص، وقدرتنا على الحب تقترب من نهايتها الخاصة، نستشعر وجود موضوعة أصيلة أو فكرة، تتجاوز حالاتنا الذاتية مثلما تتجاوز الموضوعات التي فيها تتجسد"[1].

يتوقف التعلم في المجال الحبي على الوعي بالاختلاف. فمن امرأة محبوبة لأخرى، تنبثق اختلافات صغيرة وعلاقات متباينة تجعل الاتصالات بين التجارب العشقية اللاحقة غير قابلة للتمايز: الذات إذن هي دائما مقتنعة بأن تقبل على حب كل إمراة بشكل جديد عن الحالات السابقة. ولن يكون بمقدور المرء فهم قانون الحب إلا حينما يتوقف عن الحب، حين لا تكون له لا الرغبة، ولا الزمن، ولا العمر الذي يخول له بأن يكون محبا.

إن ما يفيده القانون الأول للعشق هو أن الحب لا ينحصر في سلسلة من التجارب المتتالية وفقط، بل إن كل تجربة حبية تتخذ في ذاتها شكل سلسلة. فما يتلقاه المرء من

[1]- « C'est en ce sens que l'amour est un apprentissage : dans les premiers termes, l'amour paraît lié à son objet, si bien que le plus important, c'est d'avouer, puis, nous apprenons la subjectivité de l'amour, comme la nécessité de ne pas avouer, pour préserver ainsi nos amours prochain(e)s. Mais à mesure que la série s'approche de sa propre loi, et notre capacité d'aimer de sa propre fin, nous pressentons l'existence du thème originel ou de l'idée, qui ne dépasse pas moins nos états subjectifs que les objets dans lesquels elle s'incarne ». voir : G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 86.

اختلافات وتعارضات من تجربة حبية لتجربة أخرى، يمكن أن يلاقي مثلها داخل نفس السلسلة ومع نفس المرأة المحبوبة. إن البرتين المحبوبة في متن بروست ذات أرواح ووجوه متعددة، وهذه الأرواح والوجوه المتعددة لا يلاقيها المُحب داخل التجربة الحبية الواحدة، وألبرتين بدورها تتعمد ألا تكشف عنها كليا في تجربة واحدة. وقد يكون المُحب قد أهمل أشياء في المرأة المحبوبة في تجربة سابقة، ونفس الأشياء قد يوليها اهتماما وافرا في التجربة اللاحقة. إن قانون الحب هذا يبقى غير قابل للتعلم إلا إذا خرج المُحب من دائرة الحب، وعاد أدراجه، سالكا طريق العودة في الاتجاه المعاكس صوب الحالة الاولى قبل الحب، حالة اللامبالاة. يحيل دولوز هنا عن قول لبروست: أحسست الآن جيدا أنه قبل أن أنساها تماما، وقبل أن أبلغ اللا اكتثراث الأولي، كان يتعين علي، مثل المسافر الذي يعود على نفس الطريق إلى النقطة التي منها انطلق، أقطع في اتجاه معاكس كل المشاعر التي مررت بها قبل وصولي إلى حبي العظيم"[1].

إن هذه العودة إلى الالة الأولى، حالة اللامبالاة والاستخفاف المقترنان بالرغبة في النسيان، هو مرمى من مرامي التعلم. ليس التعلم دوما يفضي إلى النجاح، التعلم الحبي يعلمنا كيف نتراجع، كيف نجعل مشاعرنا تتقهقر وتعود إلى وضعها الأولي. أن نتعلم النسيان، أمر يستوجب المرور بثلاث مراحل، يحصرها دولوز في ما يلي: العودة إلى الشيوع indivision العودة إلى مجموعة من الفتيات تشبه تلك المجموعة التي رأى فيها البطل البرتين أول مرة ومنحها تميزا عن الأخريات، لكن هو في هذه اللحظة تكون البرتين خارج اهتمامه، ثم الوصول الى حالة ثالثة يكون فيها خبر حياة البرتين مجرد

[1]- « je sentais bien maintenant qu’avant de l’oublier tout à fait, avant d’atteindre à l’indifférence initiale, il me faudrait, comme un voyageur qui revient par la même route au point d’où il est parti, traverser en sens inverse tous les sentiments par lesquels j’avais passé avant d’arriver à mon grand amour »
G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p.87.

فكرة بسيطة تمنحه فرحا قليلا، على عكس الألم الكبير الذي كان يحس به عند سماعه خبر موتها في السياق الذي كان يحبها[1].

أما في ما يخص **القانون الثاني** للحب عند بروست، فهو قانون موضوعي يجد معناه الأكبر في الخنثوية hermaphrodisme. الخنثوية الأولية أو الأصلية. تحضر الخنثوية بشكل فاعل في تحريك أحداث متن **البحث عن الزمن الضائع**. تتضمن الخنثوية السلسلتين الجنسيتين معا في ذات واحدة (الذكورة والأنوثة). لا يتعلق الأمر بتحالف الجنسين، وإنما يتعلق بواقعة انفصالهما، لا تجانسهما إلى حد ما. فمن جهة ثمة عالم سادوم Sodome، ومن جهة ثانية عالم عمورة Gomorrhe. إن العلاقات الحبية الممكنة بين الجنسين ليست إذن غير تأثير وتجلي سطحي، والذي يعود في الحقيقة إلى نبوت كل جنس في الآخر. ومع ذلك فالأمر لا يتعلق بمثلية شاملة وخاصة، وإنما بمثلية محلية وغير خاصة[2]. بأي معنى نفهم هذا التمييز؟. إن كل فرد سيكون بصفة عامة محددا بجنس بيولوجي، ونظرية الخنثوية الأصلية أو المثالية تفيد أن هذا الفرد نفسه ينطوي في ذاته، بطريقة منفصلة، على الجنس الآخر، الذي معه لا يمكن أن يقيم أي ارتباط، أي أن الذكر يشتمل في ذاته على جزء أنثوي لا يتصل به، مثلما أن الأنثى تشتمل في ذاتها على جزء ذكري لا تتصل به. يحضر هذان الجنسان في نفس الفرد مثل شيئين جزئيين deux objets partiels. وهذا هو الأمر الذي يفرض حسب دولوز توفر أو انبثاق عنصر ثالث يمكن من خلق الوصل والارتباط بين الجنسين. يقول دولوز:

---

[1]- ibidem

[2]- Karen Sigu, «Gilles Deleuze : Proust et les signes. L'anti-objectivisme de Proust : l'apprentissage de l'amour, la contrainte des signes» *philosophique* (en ligne) n°16, 2013. Consulté le 10.10.2020, https://journals.openedition.org/philosophique/836

"إنما المستوى الثالث هو الموصِل الجنسيtranssexuel (وهو ما نسميه بشكل سيئ المثلية) . يتجاوز الفرد كذا الجماعة: يُعين داخل الفرد وجودا متزامنا لجزئي الجنسين، لشيئين جزئيين لا يرتبطان فيما بينهما"[1].

يخص هذا المستوى الثالث مستوى آخر من المثلية، هي المثلية المحلية وغير الخاصة، بحيث إن كل فرد هو بصفة عامة مثبت داخل جنس، ويبذل ما في جهده للاتصال بشيئه الجزئي الموازي. من هنا ضرورة الملاذ إلى الطرف الآخر، أي الملاذ إلى واحد من شيئيه الجزئيين، كمسلك نحو الاختلاف الجنسي[2]. إن امرأة ما إذن يمكن أن تتثبت فوق امرأة أخرى من أجل أن تحصل على الشيء الجزئي الذكري الذي هو خاص بها والذي معه لا يمكن أن تدخل في علاقة مباشرة. نسطر إذن هنا، وتبعا لفهم دولوز، نمطا من النقل الجنسي le transsexualité عند بروست. ثلاثة مستويات هي إذن حاضرة، وتعمل وتشتغل مثل حوجلات فارغة vases clos: المستوى السطحي أو الظاهري superficiel للاتجانس الجنسي hétérosexualité، المستوى الممكن للمثلية الثابتة أو الشاملة، والمستوى الثالث المتعلق بالنقلية الجنسية transsexualisme التي فيها يتم حل المثلية المثبتة homosexualité fixiste [3]. يقول دولوز:

"يبحث الرجل أيضا عما يوجد من الرجل داخل المرأة، والمرأة عما يوجد من المرأة داخل الرجل، وهذا داخل المجاورة المنفصلة للجنسين كشيئين جزئيين"[4].

1- « Mais le troisième niveau est transsexuel ("ce qu'on appelle fort mal l'homosexualité"), et dépasse aussi bien l'individu que l'ensemble : il désigne dans l'individu la coexistence de fragments de deux sexes, *objets partiels* qui ne communiquent pas ». voir :
G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p.164.

2- Karen Sigu, «Gilles Deleuze : Proust et les signes. L'anti-objectivisme de Proust : l'apprentissage de l'amour, la contrainte des signes», op. cit.

3- Karen Sigu, «Gilles Deleuze : Proust et les signes. L'anti-objectivisme de Proust : l'apprentissage de l'amour, la contrainte des signes», op. cit.

4- G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. .164 .

على ضوء ذلك، يتوصل دولوز إلى أن التعلم في المجال العشقي يكشف في المتن الجمالي لبروست على مجموعة من الأسرار، أهمها أن المرأة المحبوبة تخفي سرا، وإن كان الجميع على علم به. والمحب هو الآخر يخفي المحبوب نفسه. هذا الإخفاء هو نمط من العنف والقسوة والمكر وهو من شروط كل تجربة حبية. ومن هنا، ليس كذب المحب أقل من كذب المحبوب، مثلما أن قسوة المحب لا تقل شدة عن قسوة المحبوب. تنطوي التجربة الحبية على قسوة شديدة، وهي قسوة تتجاوز الطرفين لتجد تبريرها في وضعية متعالية عليهما معا. إن ما هو أساسي عند المرأة هو أن تخفي أصل العوالم التي تتضمنها في ذاتها، وأن تخفي نقطة انطلاق أفعالها وتصرفاتها، وكذا ما كان الشرارة الأولى للعادات والشهوات التي تهدي لنا مؤقتا. إن النساء المعشوقات لا يكفن عن التطلع نحو سر خاص جدا، هو سر عمورة Gomorrhe. إنه التطلع نحو الخطإ الأصلي، الخطيئة الأولى. وهو ما يحصره بروست في فحش و"قرف البرتين"[1]. لكن للمحبين (الذكور) أيضا سرا خاصا بهم، قرفا مثيلا، سواء كانوا على وعي به أم لا، هو سر سدوم Sodome[2] . من هنا، فإن كان للجمال أن يعلمنا شيئا عن حقيقة الحب، فهو ليس شيئا أكثر من القول إن للحب حقيقة مزدوجة، وإن سلسلة الحب ليست بسيطة كما قد يوحي ظاهرها. إنها تتوزع بين سلسلتين عميقتين، يجسدهما كل من السيدة Vinteuil والسيد شارلوسCharlus [3].

من هنا، فإن الماهية في المجال الحبي تتجسد أولا عبر قوانين الكذب، وفي لحظة ثانية تتجسد داخل أسرار المثلية. فالكذب لا تكون له عمومية تجعله أساسيا ودالا ما لم يتصل بالمثلية باعتبارها الحقيقة التي يخفيها. إن كل الأكاذيب تنتظم وتحوم حول المثلية الجنسية. المثلية هي حقيقة الحب. لهذا فإن السلسلة الحبية هي في الواقع مزدوجة، فهي

---

[1]- Karen Sigu, «Gilles Deleuze : Proust et les signes. L’anti-objectivisme de Proust : l’apprentissage de l’amour, la contrainte des signes», op. cit.
[2]- ibidem. (je souligne).
[3]- ibidem (je soulogne).

تتنظم داخل سلسلتين ، وهاتان السلسلتان لا تعثران على مصدرهما في صور الأم والأب، وإنما في متتالية فيلوجينيتيكية phylogénétique جد عميقة: الخنثوية الأولية هي القانون المستمر للسلستين المختلفتين اللتين لا تتوقفان عن توليد علامات جديدة، علامات سدوم وعلامات عمورة.

عموما، وكما يذهب إلى ذلك امانويل ليفيناس فإن التجربة الجمالية لبروست تتيح إمكانية جديدة للتفكير في تدفق المعنى بشكل مغاير عن شكل تدفقه من ذات فحلة sujet viril تنتج بذاتها الحقيقة. الحب البروستي إذن هو حامل لحقيقة ، وأساس هذه الحقيقة هو ما يتعين أن نتعلمه. نتعلم من حب بروست القاعدة العشقية التالية: "أحب الغير بمقدار أني أعجز عن تملكه نهائيا، بمقدار أنه ينفلت من سلطي[1].

<u>المطلب الثالث: الذاكرة ملتقى الفلسفة والجمال</u>

تمثل الذاكرة في متن دولوز مدارا لاتقاء التفكير الفلسفي والتخييل الجمالي. الذاكرة ملكة، ملكة لا تتوجه فقط نحو الماضي وتوليفاته، وإنما أيضا نحو المستقبل وتركيباته. كما أن الذاكرة ليست فقط شأنا إراديا، وإنما أيضا نشاط لا إرادي. ولعل هذه الذاكرة اللاإرادية أكثرُ ما يحتفي به الجمال ويبجله، بحكم ما يربطها من اقترانات بقوى الجسد، وظرفي المكان والزمان. فإذا كانت الذاكرة الإرادية تسعفنا في تذكر الماضي، فإن الذاكرة غير الإرادية تجعلنا نحيا مرات أخرى هذا الماضي. ننفتح في هذا السياق على خطين ينفتح عليهما دولوز في فحصه لموضوعة الذاكرة، هما الخط الفلسفي ويمثله نيتشه وبرجسون، والخط الاستيطيقي ويمثله بروست. بِمَ تتحدد، إذن، الذاكرة؟ ما أنماطها وما ووظائفها، وبأي معنى يمكن الحديث عن ذاكرة الجسد من منظور برجسون وبروست؟.

---

[1]- ibidem

1) وظائف الذاكرة في منظور نيتشه

إن محور كتاب **جينيالوجيا الأخلاق**، هو مساءلة وفحص القوات التي تقبع وتتوارى خلف أنظمة الفكر وخطاباته، وخلف ما يعتمل فيها من ملكات: الذاكرة، الخيال، الفهم والعقل. وهدف هذه المساءلة هو ترسيم تاريخ جديد، آخر، موازي للفكر البشري ولملكاته. تاريخ القوات والقسوة والعنف. إن نيتشه من خلال هذا المشروع يفتح أفقا آخر للفلسفة الترنسندنتالية قوامها المحرك الجنيالوجي، من دون إعادة إدراج المنهجية السيكولوجية أو الاكسيولوجية المتعلقة بمبادئ التجربة.

من منظور دولوز، إن البحث الجينيالوجي في ما تنطوي عليه مفاهيم نيتشه، شرط منهجي لا محيد عنه في وصف تكوين الذاكرة، إذ إن للذاكرة أيضا، كما لبقية الملكات الأخرى، أصلا ارتكاسيا réactive وجذرا مأساويا، هو جذر الاستياء والوعي الشقي[1]. هذا الوعي الذي لا ينسى أبدا آثار الأضرار والمعاناة التي لحقته. إنه من خلال فواعل حفظ الآثار، الاحتفاظ بالماضي، ترسبات الحساسية الحزينة، الحساسية المنكسرة، تتشكل الذاكرة، أي أن تشكل الذاكرة في منظور نيتشه لا يتصل بالأحداث السعيدة والفرحة. إن الوعي المترسخ عبر مسار البشرية لا يعدو أن يكون غير وعي شقي وسيئ[2].

علاوة على هذا الاستعمال السلبي لمفهوم الذاكرة، يتحدث دولوز عن استعمال آخر، هو الاستعمال النشط، الاستعمال الإثباتي. يتعلق الأمر هنا بنوع من القسوة التي تفرض على جسد الإنسان، وهي قسوة متشكلة من الثقافة ورواسبها. هذه القسوة وبحكم ملمحها الثقافي تبتكر في الإنسان سلطة نوعية، هي سلطة الوعد والتعهد[3] pouvoir de promesse. فالإنسان هو الحيوان الوحيد الذي يتذكر وعوده وديونه. إن ما يميز هذه

[1]- C-P, Nabais, *Gilles Deleuze : Philosophie et littérature* , op cit., p. 69.
[2] -ibidem.
[3]- C-P, Nabais, *Gilles Deleuze : Philosophie et littérature* , op cit., p. 70.

الذاكرة، هو أنها تنحو نحو المستقبل لا نحو الماضي. وهذا ما يجعل منها ذاكرة إثباتية mémoire affirmative. ويتصل مفعول هذا الذاكرة بسلطة الثقافة ولواحقها. يذهب دولوز في كتابه **نيتشه والفلسفة** إلى القول أن الثقافة "تهب للوعي ملكةً جديدةً، هي الذاكرة. لكن الذاكرةَ المعنية هنا ليست ذاكرةَ الآثار، إذ أن نشاطها الوظيفي لا يتوجه نحو الماضي بقدر ما انه يتوجه نحو المستقبل. وعليه، فهي ليست ذاكرة للحساسية بقدر ما هي ذاكرة للإرادة. وليست ذاكرةً للآثار بقدر ما هي ذاكرة للكلام. يتعلق الأمر هنا بملكة الوعد وما ينبثق منها من التزامات ذات وقع مستقبلي. ليست هذه الذاكرة تذكارا للماضي إنما هي تذكار للمستقبل. تختزل ملكة الوعد هذه مفعول الثقافة كنشاط للإنسان على الإنسان"[1]. إن ذاكرة المستقبل هاته تصير أداة أساسية للإرادات المبدعة des volontés créatives. فالناس الأعلون، أولئك الذين لا يحتاجون لفصول إيمان متطرفة، يدرجون أفعالهم ليس داخل مستقبلات متخيلة، ليس داخل تصورات الخيال، وإنما عبر التعهدات والوعود التي من خلالها يسعون لحفظ الذاكرة. إنهم يبتكرون معنى فعلهم عبر ذاكرة إرادتهم[2].

ومن جهة ثالثة، يمنح دولوز للذاكرة وظيفة أخرى، هي الوظيفة الصحية. هي وظيفة النسيان. الذاكرة باعتبارها ملكة للنسيان. النسيان كملكة لنسيان المحن والإخفاقات، وانكسارات الإرادة وفشلها في فتح إمكانات جديدة وحيوات أخرى. إن خطأ علم النفس هو أنه يتناول النسيان كتحديد سلبي، لا يسمح باكتشاف ما فيه من صفة نشطة وايجابية. من هنا فإن نيتشه يتعامل مع النسيان من منظور القوة والحيوية والحياة والصمود. ليس النسيان قصورا ذاتيا كما تعتقد الأفكار الارتكاسية، ولكنها بمثابة قوة مطاطة une force plastique، متجددة و علاجية[3]. إن الذاكرة بهذا التقدير تبدو وكأنها أضعف الملكات. وضعفها يأتي من كونها ذات نشاط مزدوج. فهي ملكة للوعد وملكة للنسيان. لكن في نفس

[1]- جيل دولوز، **نيتشه والفلسفة**، مرجع سابق، صص. 171-172.(بتصرف).
[2]- C-P, Nabais, *Gilles Deleuze : Philosophie et littérature* , op cit., p.70 .
[3]- C-P, Nabais, *Gilles Deleuze : Philosophie et littérature* , op cit., p. 70.

الوقت، هي في أصل الاستياء والوعي الشقي حينما تصير أنظومة ذاكرة للآثار والإثارات[1].

2) الذاكرة اللاإرادية في منظور بروست

ينطوي الجمال البروستي على تمييز دقيق وحازم بين الذاكرة الإرادية والذاكرة اللاإرادية. إن تأويل العلامات المجتمعية mondains وكذا العلامات الحبية يستدعي ملكة الذكاء أو الفطنة l'intelligence. فالفطنة باعتبارها مهارة عقلية هي المؤهلة لفك رموز هذه العلامات والكشف عما فيها من معاني وقوات. وما يميز هذا الذكاء هو أنه يأتي بعد العلامة وليس قبلها، أي لاحقا لها وليس سابقا. وذلك استجابة منه لما يتلقاه من عنف وإرغام على التفكير والفهم، وهو العنف المتصل بالإثارة العصبية التي تثيرها الحياة المجتمعية وكذا الألم الذي يطبعها فينا الحب[2]. ومما لا شك فيه أن الذكاء يحرك ملكات أخرى. فالغيور على سبيل المثال يسخر كل موارد الذاكرة في ما يفيد في تأويل علامات الحب وأكاذيب المرأة المحبوبة[3]. لكن الذاكرة التي يتم استدعاؤها على هذا الصعيد الدنيوي والحبي لا يمكن لها أن تتيح إلا مشاركة إرادية وإسهاما عن طواعية. إنها ذاكرة لا تكون إلا إرادية وقصدية، وهي ذاكرة تأتي دائما متأخرة بالنسبة للعلامات المراد فك رموزها. فمن مميزات ذاكرة الغيور le jaloux على سبيل المثال أنها ذاكرة ترغب في الحفظ والاحتفاظ بكل شيء، لكون أي تفصيل أو جزيئة صغيرة يمكن لها أن تثبت وتؤكد شيئا ما من علامات الكذب وأعراضه. إنها ذاكرة تريد أن تخزن كل شيء قد يفيد ويخدم الذكاء في تأويلاته اللاحقة. زد على ذلك أن هذه الذاكرة يطبعها شيء ما من طباع السمو والجلال sublime، لأنها تواجه حدودها الخاصة، ترنو نحو المستقبل وهي تتجاوز أسوارها وتكسر أطرها[4].

1- ibidem
2- ibid., p.66 .
3- ibidem
4- G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., pp. 76-77.

إذا كانت الذاكرة الإرادية ملتصقة بالعلامات المجتمعية والحبية على وجه الخصوص، فإن العلامات الحسية تستدعي نمطا آخر من الذاكرة، هي الذاكرة اللاإرادية. إن هذه الذاكرة اللا إرادية ليست مطالبة بأن تمتلك كل أسرار العلامات الحسية، إذ ثمة دائما شيئا حسيا ما ينفلت مما تلتقطه هذه الذاكرة. في هذا الصدد يأتي تمييز بروست الدقيق بين حالتين من العلامات الحسية: "التذكرات réminiscences والاكتشافات les découverts ، إحياءات الذاكرة و الحقائق المكتوبة بمساعدة الأشكال"[1].

يتساءل دولوز في هذا الصدد عما يلي: كيف لنا أن نفسر الميكانيزم المعقد للتذكرات؟. يتعلق الأمر بميكانيزم ترابطي associatif، مضمونه التشابه الحاصل بين إحساس حاضر وإحساس ماضي. ومن جهة ثانية، التجاور أو التماس بين إحساس ماضي مع مجموع من الأحاسيس التي نعيش، والتي تنتعش وتنبعث تحت تأثير الإحساس الحاضر. وهنا المثال الذي يسوقه بروست المتعلق بمذاق قطعة الحلوى Madeline الذي يتشابه مع مذاق قطعة الحلوى التي وقع تذوقها في بلدة كومبراي Combray. فهذا المذاق أحيا وأيقظ في بطل بروست (الذي هو مارسيل نفسه) كومبراي باعتبارها المكان أو المجال الأول الذي تُذُوقت فيه هذه الحلوى. من هنا، يكون لكومبراي أن تجدد انبثاقها عبر مسلك الذوق، عبر المسلك الحسي. كومبراي هنا تنبثق لكن في شكل جديد على الإطلاق. لا تنبثق كومبراي وفق الحاضر الذي كانت إياه. إنها "تنبثق كماضي، لكن هذا الماضي ليس قط متصلا بالحاضر الذي كان ولا متصلا بالحاضر الذي هو الآن ماضي"[2]. ما يستفاد من هذا القول من منظور دولوز، أن كومبراي المعنية بهذه الاستعادة وهذا التذكر ليست هي كومبراي الإدراك ولا كومبراي الذاكرة الإرادية، وإنما هي كومبراي أخرى، تلك التي لا يمكن أن تكون معاشة، ليس في واقعيتها وإنما في حقيقتها،

1- ibid., p.68.
2- ibid., p. 76.

ليس في علاقاتها الخارجية والعارضة وإنما في اختلافها الداخلي، في ماهيتها[1]. يكون لكومبراي إذن أن تنبثق داخل ماضي خالص، في تواجد مع حاضرَين، حاضرها الذي كانت عليه في الماضي، والحاضر الذي تنبثق فيه الآن. لكن كومبراي تنبثق وهي خارج قبضة هذين الحاضرين، منفلتة من قبضة الذاكرة الإرادية الحالية والإدراك الواعي الماضي[2]. إن هذا الزمن اللصيق بهذا الظهور الكيفي والنوعي لكومبراي ينعته بروست ومن خلاله دولوز بالتسمية التالية: "قليل من الزمن في الحالة الخالصة un peu du temps a l'état pur"[3]. ومما يفيده هذا الزمن هو أنه لا يتعلق بمرتبة من التشابه بين الماضي والحاضر، بين حاضر هو الحالي وماضي كان حاضرا، ولا بتطابق أو وحدة داخل اللحظتين، لكن الأمر يتعلق بشيء ما وراء كل ذلك، هو الماضي كموجود في ذاته l'être en soi du passé [4]. هو ماضي أكثر عمقا من كل الماضي الذي كان، ومن كل الحاضر الذي هو يكون. قليل من الزمن في الحالة الخالصة يعني "ماهية الزمن الموضعي l'essence du temps localisé، المتصلة بأمكنة من قبيل كومبراي، بالبيك، فنيس"[5].

إن اللاإرادي ينفصل عن موقف الإدراك الواعي والذاكرة الإرادية، وينتشط خارج قبضتهما وحدودهما، ويجعلنا حساسين حيال العلامات، ويتيح لنا تأويل بعض منها في لحظات متميزة. إن العلامات الحسية التي تخص هذه الذاكرة اللاإرادية تعلو في مقامها عن العلامات المجتمعية (أو الدنيوية) signes mondains والعلامات الحبية، لكنها تظل في موقع أقل وأدنى مقارنة مع علامات أخرى لا تقل في حساسيتها، مثل علامات الرغبة، علامات الخيال أو الحلم فهذه لها مسبقا مواد أكثر روحية، وترجع إلى تداعيات وأفكار أكثر عمقا. وبتعبير آخر، تبقى العلامات الحسية في موقع أرفع من العلامات الحبية وأقل وأدنى من موقع العلامات الفنية. إنها تفشل في أن تجسد التطابق

[1]- Ibid., p. .76
[2]- Ibid., p.76
[3]- G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p.76.
[4]- ibidem
[5]- G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., pp. 76-77.

الحقيقي بين العلامة والماهية، لكونها تجسد فقط جهد الحياة من أجل تهييئنا وتأهيلنا للفن وما سيترتب عنه من انكشافات ماهوية. وبهذا لا يلحظ دولوز في الفن طريقة لسبر أغوار الذاكرة اللاإرادية، بقدر ما أنه يلحظ في الذاكرة اللاإرادية مرحلة، وهي بقدرها غير مهمة، داخل سيرورة تعلم الفن. فلا شك أن هذه الذاكرة تضعنا على طريق الماهيات، لكنها تفصح لنا عنها في حالة متراخية، حالة ثانية، نكون بصددها غير قادرين على فهم العطاء الذي تتيحه لنا والفرح الذي يعترينا[1].

3) ذاكرة الجسد، تلاقي برغسون وبروست

ينصب مضمون هذا المحور على البحث في ما يمكن أن يكون توليفا جماليا وفلسفيا يتلاقى فيه بروست مع برغسون لينسجا معا تصورا حول ماهية الذاكرة وفاعليتها الجسدية والفكرية. هناك كثير من نقاط التقاطع بين الرؤية الفلسفية لبرجسون والرؤية الجمالية لبروست في شأن الذاكرة. ففي حين يميز برجسون بين "الذاكرة التلقائية spontanée وذاكرة- العادة"[2]، يشيد بروست تمييزا بين الذاكرة الإرادية والذاكرة اللاإرادية. يقول الباحث فلوغيس ديلاتر Floris Delattre:

"إن ما يعينه بروست تحت تسمية الذاكرة اللاإرادية والذاكرة الإرادية، قد سماه برجسون، قبله، بالذاكرة المحضة أو التلقائية من جهة، والذاكرة-العادة من جهة أخرى{}. إن التصادف، أو لنتحدث بوضوح، إن التماثل بين وجهتي النظر، هو هنا شامل"[3]. لكن هذا التشابه لا يخلو وفق قراءة نتالي أوبير من مشاكل يمكن حصرها في كون الذاكرة-العادة والذاكرة الإرادية ليستا متعادليتن بشكل تام: الذاكرة العادة متشكلة من

---

[1]- ibid. p.81.

[2]- H. Bergson, *Matière et mémoire*, in *œuvres* (Paris : PUF, 1953) p. 293.

[3]- «Ce que Proust désigne sous le nom de mémoire involontaire et de mémoire volontaire ou intellectuelle, Bergson l'avait appelé, avant lui, mémoire pure ou spontanée d'une part, et mémoire-habitude de l'autre […] La coïncidence, ou à parler plus net, la similitude des deux points de vue est ici totale »
Floris Delattre, *Ruskin et Bergson, de l'intuition esthétique à l'intuition métaphysique*, (Oxford, Clarendon Press, 1947) pp. 80-81.

كل المكتسبات والتعلمات من قبيل تعلم المشي، تعلم قيادة الدراجة... الخ، وهي ليست مرتبطة بشكل مباشر بلحظة دقيقة من الماضي، في حين أن الذاكرة الإرادية عند بروست تستدعي لحظة دقيقة من الماضي. وهذه الذاكرة لا تصبو إلا لتمنحنا رؤية فقيرة لأنها مقتضبة وكذا ميتة[1]. وكذلك فعند برجسون ليست الذاكرة–العادة ذاكرةَ الفطنة والملكاتِ العقليةَ الواعيةَ كما هو الحال مع الذاكرة الإرادية عند بروست[2].

وبتعبير آخر، إن الذاكرة غير الإرادية عند بروست ليست بالتمام هي الذاكرة العفوية أوالتلقائية spontanée بالمعني الذي تتحدد به عند برجسون، لأن تجربة التذكر اللاإرادي عند بروست هي نتيجة لارتباط بين حاضر وماضي، واشتراك في إحساس يتوزع بين لحظتين ويدوم بينهما. في حين أنه بالنسبة لبرجسون، يمكن للذاكرة التلقائية أن تتقد فقط حينما يكون ميكانيزم المراقبة الدماغية متراخيا، كما هو الحال في الحلم على سبيل المثال. ذلك أن الكائن البشري الذي يحلم بوجوده بدلا من أن يعيشه، لاشك أنه يضع نصب عينيه ، في كل لحظة، حشدا غير منتهي من تفاصيل تاريخه الماضي" [3]. ما يفيده هذا القول حسب قراءة ناتالي أوبير، هو أن الذاكرة التلقائية تنهض مثل اللاوعي المتخلص من الحواجز والموانع التي تحتفظ به تحت المراقبة. نفس هذا الميكانيزم ينطبق على الحلم. أما عند بروست، فإن أجزاء الماضي التي تعيد التشكل داخل كُل هي تحصيل انطباع وجهد عقلي، وهذا ما ينطبق على واقعة المادلين، التي هي لحظة تحليلية، يكون فيها الجهد منصبا على إيجاد دلالة للذة المتحصل عليها[4].

ومن أهم الخلاصات التي توصلت إليها ناتالي أوبير في هذا السياق، هو أن لقاء برجسون وبروست، يتحدد في كونهما يجعلان من الذاكرة بعدا من أبعاد الجسد، يجعلان من

---

[1]- N. Aubert, «Proust et Bergson : La mémoire du corps » in *revue de littérature comparé,* 2011, n° 338, pages 133 à 149, p. 142.

[2]- ibidem

[3]- H. Bergson, *Matière et mémoire* , op. cit., pp.295-296.

[4]- N. Aubert, «Proust et Bergson: La mémoire du corps », op.cit. p. 147.

الجسد نقطة تشابك والتقاء الطبيعة باللغة، بحيث يكون هذا التشابك دالا دون أن يكون مصدر هذه الدلالة هو الفكر. فما خصوصيات ذاكرة الجسد، وكيف تنشط وتعمل؟.

بواسطة ذاكرة الجسد، تعيد الذات المتيقظة ترتيب وعيها وترتيب علاقاتها داخل العالم الخارجي للعالم الخارجي. يأخذ تكوين متن بروست شكلَ انبثاقٍ لوعي جديد، لا يختزله هو إلى مجرد تمثل ذهني أي أخذ صورة عن واقع ما بشكل موضوعي وتأملي. فمنذ بداية عمله الروائي، يشير بروست إلى مخاطر هذا الذكاء الموضوعي التأملي الذي يدعي القدرة على الانعتاق من جذوره ونسبه بإحلاله معنى مثاليا زائفا (أي المعنى الذي يعتقد في الموضوعية كشرط للصحة والصدق) محل معنى مشترك الدلالة وحمال أوجه[1]. عندما أراد بروست أن يحين الوعي المعيش داخل التجربة الحسية ويظفر به بحيث حاول أن يمسك بتولده الذاتي، بمعنى عندما حاول هو أن يأخذ في الاعتبار العلاقة الفردية للجسد بالكلية الزمكانية فإنه قد انكشف مأخوذا ومنهما به[2].

تكمن أصالة بروست، - في وقت أرخت الكتابة البرغسونية بروحها على العصر برمته، مُقِرة استحالة التفرقة بين المدرك perçu والمتخيل-، تكمن في رفضه القول بفكرة وجود علاقة خارجية بين المدرِك percevant والمدرَك على أنه يجعل من الاتصال بالعالم شرطا في اكتشافه لنوع من اللغزية لهذا العالم[3].

ينفتح مؤلف بروست على ذات تنبثق في صلب الأشياء دون أن يدل هذا الانبثاق على أولوية أو تصدر للزمن الحاضر ولكنه انبثاق يعترف، على العكس من ذلك، بالآني كآنية زمنية[4]. ليس الحضور، إذن، حضور ماهية تعيد ذاتها باستمرار ولكنه حضور ما يستمر ويدوم من حيث إن الديمومة ذاكرة وتذكر. وفي هذا يتلاقى بروست مع برغسون[5]. كما إن

[1]- ibidem
[2]- ibidem
[3]- ibidem
[4]- N. Aubert, Proust et Bergson : La mémoire du corps, op. cit., p.146.
[5]- Ibidem

دولوز سبق وتحدث منذ 1966 عن وثبة أنطولوجية فيما يتعلق بنظرية برغسون عن الذاكرة. يفسر دولوز، -خصوصا، موضعا وحيدا شبيها بذلك الذي يفسر فيه برغسون- كيف أننا عندما نترصد ذكرى تعوزنا وتند عنا فإننا "تكون على وعي بحدث أو فعل يتولد ذاتيا ننفصل بواسطته عن الحاضر من أجل إعادة التموقع في الماضي بشكل عام ثم في منطقة مخصوصة من هذا الماضي: وكأننا بصدد محاولات تجريبية شبيهة بعمل المصور الفتوغرافي عندما يحاول هو التقاط أفضل صورة ممكنة لنفس الشيء. لكن تذكرنا هذا يكون في طور الإمكان والافتراض من دون أن يكتب له التحقق بعد، حيث يكون لدينا فقط استعداد لاستقباله بإعمال الملكة أو القدرة المناسبة، ليصبح ، شيئا فشيئا، متجسدا ومتحققا[1].

إذا ما اعتبر برغسون التذكر فعلا نفسيا فهو فعل يتنشأ ذاتيا sui generis مادام يتطلب هو توثبا حقيقيا نتموضع من خلاله في الماضي. إن هذا الماضي الذي يَسِمه دولوز بالماضي العام هو نفسه ما يتيح وجود الحاضر: "إن الماضي العام هو ما يجعل جميع الأزمنة الماضية ممكنة[2]"، شرط وجود كل ماضي خاص هو هذا الماضي العام. إن الطريقة التي يصف بها برغسون هذا الماضي العام تمثل بالنسبة لدولوز وثبة أنطولوجية[3]. وهذا المرور إلى الماضي كموجود في ذاته être en soi هو ما يخرج برغسون من علم النفس. يتبع دولوز، هنا، تحليلات جون إبوليت الذي كان أول من أدان التأويل النفساني **للمادة والذاكرة** حيث بين أن الحاضر هو فقط ما يحمل طابعا نفسيا وأما الماضي أو الذاكرة فليس لهما إلا معنى أنطولوجيا[4]. وكما يكتب دولوز:

"يظهر لنا الماضي وكأنه محصور بين حاضرين: الحاضر المنصرم الذي كان إياه والحاضر الآني الذي مضى وانقضى بالنسبة إليه. من هنا منشأ اعتقادين خاطئين: نعتقد، من

[1]- Ibidem (je souligne)
[2]- Ibidem
[3]- ibidem
[4]- N. Aubert, «Proust et Bergson : La mémoire du corps», op. cit., p.147.

جهة، أن الماضي كما ألمعنا لا يتولد إلا بعد أن يكون حاضرا ، ومن جهة أخرى ، فإنه يعاد تكوينه من طرف الحاضر الجديد الذي يعتبر الآن هو ماضيه. يوجد هذا الوهم المزدوج في صلب جميع النظريات الفزيولوجية والنفسية للذاكرة" [1].

إن الجدة التي جاء بها برغسون والتي حدسها بروست أيضا هي أن الماضي لا يتكون البتة إذا لم يتواجد، في نفس الوقت ، بمعية الحاضر الذي هو ماضيه .يقول برغسون:

"نزعم أن تشكل الذكرى لا يكون قط تاليا لتشكل الإدراك، بل إن تشكلهما متزامن. بتشكل الإدراك تتكون ذاكرته بجوانبه شيئا فشيئا، تماما مثلما يحذو الجسم بظله. لكن الوعي لا يدركها، تماما مثلما إن عيننا لن ترى ظلنا، إن هي أضاءته في كل مرة تلتفت إليه"[2]. وعلى هذا الأساس يتحصل المنطلق النظري الذي من شأنه أن يسعفنا في تفسير واقعة المادلين في تجربة بروست، إذ إن ذكرى إحساس ما شيءٌ تقدر على الإيحاء بإحساس آخر، بمعنى أنها تولده مرة أخرى ضعيفا ثم ما يفتأ يتقوى تدريجيا"[3].

[1]- cité in «Proust et Bergson : La mémoire du corps» , op. cit. voir aussi :
G. Deleuze, *Le bergsonisme* (Paris : PUF ? 1966) p. 53.

[2]- « Nous prétendons que la formation du souvenir n'est jamais postérieure à celle de la perception, elle en est contemporaine. Au fur et à mesure que la perception se crée, son souvenir se profile à ses cotés, comme l'ombre à coté du corps. Mais la conscience ne l'aperçoit pas d'ordinaire, pas plus que notre œil ne verrait notre ombre, s'il l'illuminait chaque fois qu'il se tourne vers elle »
H. Bergson, *L'évolution créatrice*, in *œuvre* (Paris : PUF, 1959), pp. 913-914.

[3]- « Le souvenir d'une sensation est chose capable de suggérer cette sensation, je veux dire de la faire renaitre, faible d'abord, plus fort ensuite, de plus en plu forte à mesure que l'attention se fixe davantage sur elle. Mais il est distinct de l'état qu'il suggère, et c'est précisément parce que nous le sentons derrière la sensation suggérée …. que nous localisons dans le passé la cause de ce que nous éprouvent »
H. Bergson, *L'évolution créatrice*, in *œuvre*, op.cit., p. 915.

الفصل الثاني: الجمال والسياسة

خص جيل دولوز وفليكس غاتاري الأديبَ كافكا بمؤلف مشترك موسوم ب **كافكا. من أجل أدب صغير**[1]. يعملان في هذا الكتاب على رسم ملامح قراءة جديدة واستعمال جديد للنصوص الجمالية. وذلك في أفق الكشف عما يسكن نصوص كافكا من تطلعات، يحصرانها في ثلاثة، هي: التطلع الجمالي الذي مداره التنظير لأسلوبية جديدة قائمة على مبادئ التغير المستمر والتصغير اللغوي؛ التطلع السياسي الذي يعثر على أفقه في فكرة المقاومة التي تفرض على الكاتب والفنان عامة مستوى عاليا من الالتزام، وهو التزام يتم تصريفه من خلال الكتابة، الكتابة من أجل الشعب المفتقد، الغائب والمغيب؛ ثم التطلع الاجتماعي المتمثل في نظرية التوليف الجماعي للملفوظ. يتعلق الأمر بفتح قرائي جديد يحتفي فيه دولوز وغاتاري بما يسميانه الأدب الصغير، ذي الاشتغال الآلي.

ينصب منهج القراءة، الذي يقترحه دولوز وغاتاري ويريان فيه قدرة على التعاطي الجاد مع نصوص كافكا، الآلةَ كإحداثية قرائية جديدة منفلتة من نموذج البنية الذي كرسته التأويليات الكلاسيكية القائمة على المعلم الشجري والمركز الدلالي والمرجع الأوديبي. إنها قراءة تسرح القوالبَ والبنياتِ، وتحرر اللغة من التنظيمات اللسانية الغالبة، وتلحق النصوص بقوى الخارج، وتُجَوف داخلها صيروراتٍ وجذاميرَ موصلةً لانطولوجيات أخرى وحيوات متكثرة. يتعلق الأمر بورش قرائي جديد يجعل من النص جهاز اتصال وآلة اشتغال تبرم توليفاتٍ جماعيةً يتمازج فيها الجغرافي والسياسي والتاريخي والحيواني والقانوني والشبقي واللغوي. من هنا، يقتضي الإنصاف القرائي لنصوص كافكا التعاطي معها باعتبارها آلاتٍ، آلاتٍ راغبةً، وآلات حرب ثورية.

---

[1]- G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure* (Paris: Les Edition De Minuit, 1975).

نروم من خلال هذا الفصل الكشف الجزئي عن صورة كافكا في متن دولوز وغاتاري، مسترشدين في ذلك بالأسئلة التالية: بأي معنى يكون أدب كافكا أدبا صغيرا؟ كيف تعمل نصوص كافكا كجهاز لغوي سياسي واجتماعي؟، أية تصدعات تحدث وأية نُصُبٍ تقصف وآفاق تهدف؟. وكل هذه الاسئلة تنصب في تساؤل متحرك واحد هو: أي تلاقي يمكن أن يحدث بين الجمال والسياسة؟، وما هي الاستراتيجيات الإبداعية الكفيلة بالانتقال من 'تسييس الجمال' إلى 'تجميل السياسة'؟.

المبحث الأول: كافكا في عيون دولوز وغاتاري: كاتب كبير لأدب صغير

المطلب الأول: مفهوم الأدب الصغير وخصائصه

1) ما الأدب الصغير؟

إن صفة الصغير التي يقحمها دولوز وغاتاري في اشتغالهما على أدب كافكا يتعين أن نفهمها في سياق يقطع مع التمثل العام والمبتذل الذي تتداول فيه هذه الكلمة. فهي ليست صفة لفن قاصر، هامشي وعاجز، في مقابل فن الاستثناء، فن التفوق، كلا. إنها صفة تجسد بالأساس نوعا من التمرين الجمالي والمتفرد والذي لا يقدر عليه سوى أهل الأدب من طينة كافكا وانطونين آرتو و صمويل بيكيت...، القادرين على شحذ نشاطهم الأدبي بشكل يهز الأنظمة اللغوية الكلاسيكية، والمعايير الغالبة للمجتمع، ويحدث فيها اختلالاتٍ، شقاتٍ وتصدعاتٍ، تتيح فرص الانفلات وتُمَول جماليا انبثاق شعب في حالة فقد وافتقاد وانتظار.

ومما يتعين استخلاصه، ابتداء من هذا التوصيف العام، أن الأدب الصغير لا يتحدد كأدب مكتوب بلغة صغيرة، أي بلغة هامشية أو محلية، وإنما هو يتحدد من خلال إخضاع اللغة الكبيرة أو الغالبة لنوع من الاستعمال الأقلي والصغير. فلا وجود لأدب صغير إلا في الاستعمال الصغير للغة الكبيرة.

بموجب ذلك، فإن صفة "الصغير"يجب استعمالها بكثير من الحيطة والحذر. إن الظن بأن الصغير يرنو ليكبر، أو لينقلب على الكبير، -وإن كانت هذه المخاصمة والمنازعة تجري باسم المضطهدين والمظلومين والأقليات-، فإن هذا التحديد يبقى مع ذلك تحديدا سلبيا وضعيفا مادام أنه يقلب فقط تراتبية الفنون الكبيرة والصغيرة، إذ يحل الصغير كبيرا، والكبير صغيرا. كلا. ليس هذا ما يقصده البتة دولوز وغاتاري. إن الصغير لا ينشد قط الانقلاب على نظام الكبير والإحلال محله. إن قاعدة هدم الشفرات

وقلب وضعية الأقلية لا يكفي أبدا لتحقق الإبداع. ومن هنا فإن دولوز وغاتاري يراهنان على تحديد الصغير تحديدا ايجابيا باعتباره تغيرا يحدث في اللغة وتحولا يجري في وضعية الوظيفة-الكاتب. وهو ما يسمح بانبثاق تعريف جديد للتلفظ والأسلوب. "إن الصغير لا يصف بعض الآداب، ولكنه يصف الشروط الثورية لكل أدب في ثنايا الأدب الذي نسميه كبيرا"[1]. إن الصغير لا ينفي الكبير ولا يقصيه. إنه لا يتعاضد ولا يتقوى وجوده إلا بوجود الكبير، فهو لا يسعى لإقصائه أو نفيه، مثلما أن الجسم بلا أعضاء يقتضي بدوره وجود تنظيم عضوي، يتعزز به وهو ينفلت منه. لا يكون الجسم بلا أعضاء إلا بوجود تنظيم يمكنه من الانفلات. لا يتحقق الانفلات إلا بوجود ما يمكننا من الانفلات منه. إن الصغير هنا بمثابة موتر tenseur يرصد مفعولات منازعة المعيار الكبير، سواء كان لسانيا، أسلوبيا، سياسيا أو اجتماعيا[2].

انسجاما مع ما سبق، يأتي تعريف دولوز وغاتاري للأدب الصغير كما يلي: "إن أدبا صغيرا ليس هو أدب لغة أقلية، إنما هو بالأحرى ذاك الذي تنجزه أقلية ما في لغة كبيرة"[3]. إلا أن هذا الإنجاز لا يكتب له الحصول إلا بعيش تجربة الصد وانسداد الأفق. وبهذا المعنى يكون كافكا يكشف في متونه الأدبية عن "المأزق الذي يصد يهود براغ عن الولوج للكتابة، ويجعل من أدبهم شيئا يكاد يكون مستحيلا: استحالة عدم الكتابة، استحالة الكتابة بالألمانية، استحالة الكتابة بشكل آخر"[4].

إن ما يجده دولوز وغاتاري في تجربة كافكا، كجدير بالرصد الفلسفي، هو مشكل تعبير ووجود. وهو المشكل الذي يعترض سبيل الأقليات. والتعبير وفق هذا المنحى ليس فقط فاعلية وجدانية واجتماعية، إنما هو فاعلية وجودية تجد بساطها وبؤرة انبجاسها

---

[1]- G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, p. 33.
[2] -A. Sauvagnargues, *Deleuze et art* (Paris: PUF, 2015) p .140.
[3]- G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit, p. 29
[4]- ibidem

في الفاعلية اللغوية. التعبير سبيل الوجود، بله الوجود الإنساني كله. إن التعبير كمشكل أدبي هو في ابتدائه مشكل لغوي، تتصل أدواته أشد الارتباط بالمتغيرات الاجتماعية، السياسية، والجيو–السياسية للتلفظ، ويصل هذا الارتباط ذروته حين يصير التشكل السياسي لأقلية ما لا يقبل الانفصال عن العمل الأدبي. ومن هنا فمشكلة اللغة، كما يثيرها كافكا، هي قضية حياة وعيش، قضية إنسان ووجود. يتحدث المؤلفان في هذا الشأن عن حالة كافكا كنموذج لحالات من الجماعات البشرية التي تشكي الهشاشة والضعف. هشاشة تعود جذورها إلى مستوى من الاغتراب اللغوي. يقول دولوز هنا: "كم من الناس اليوم يعيشون داخل لغة ليست لغتهم؟ أو لا يعرفون حتى لغتهم، أو ليس بعد، ويعرفون بشكل سيء اللغة الغالبة حيث هم مجبرون على العمل بها؟ مشكلة المهاجرين، وبالخصوص مشكلة أطفالهم. مشكلة الأقليات. مشكلة الأدب الصغير، ولكن أيضا بالنسبة لنا جميعا: كيف نقتلع من لغتنا الخاصة أدبا صغيرا قادرا على تجويف الكلام، وغزله تبعا لخط ثوري رزين[1].

يرى دولوز وغاتاري، في كتابهما عن كافكا، أن هذا الأخير كان موزعا بين لغات كثيرة، ولم يكن يشعر بارتياح في أي منها. فالألمانية التي كان يتكلم بها مع أسرته لغة بيروقراطية وصورية إلى حد ما. التشيكية التي كان يتواصل بها مع الخدم جاءته من ميراث أبيه القروي ذي الأصول اليهودية. لغة اليدييش كانت سيئة ومخيفة لسامعيها بعض الشيء. أما عبرية الكنيس فكانت لغة بعيدة عنه ولم يتعلمها إلا في مرحلة متأخرة من عمره. هذا الخصاص اللغوي هو الذي دفع كافكا إلى اكتشاف استعمال أقلي للغة الألمانية، أي استعمال متوتر يحدث خللا في بنيات اللغة ويجعلها تنفتح على الرضات الإبداعية التي انطوى عليه أدبه.

---

[1]- ibid., p. 35.

ومما تسجله الباحثة آن سوفنيارك في تعليقها على أبعاد الأدب الصغير، أن الوضعية الأقلية تبرم ربطا مع إبداع الجديد. فلا قيمة لأقلية تفشل في إثارة الجديد وإبداعه. وهذه الجدة ترتبط أساسا باختبار الانسداد blocage واستثماره (يستثمر كافكا الشر بشكل جمالي أسوة باسبينوزا الذي استثمر الشر الذي لحقه فلسفيا). إن الجِدة لا تتحقق بالإهمال، التجاهل أو الانفلات من هذه الشروط الاجتماعية والسياسية. ذلك أن خط الانفلات هو نتاج الانسداد. إن هذه الشروط التاريخية، والوعي بها وبمفعولها على المجرى الأدبي شكل أهم المداخل التي سلكها دولوز في مختلف التحليلات التي خص بها أعمال كافكا، ساشر مازوش، بروست، آرتو وغيرهم. وبهذا أمكن القول أن الأقلية تخرجنا من مجال الفكر الخالص، وتربط الفكر بشروط اشتغاله الاجتماعية، وتشيد هذا الاتصال الذي يكون للفرد مع المباشر السياسي. إن هذه الأقلية تفتح الوظيفة-الكاتب على التوليف الجماعي، وتكسب ملفوظات الأدب شحنة نشطة من الرفضية والمعارضة، وهي معارضة تعمل كما لو كانت نقدا فعالا وناجعا.

2) ***خصائص الأدب الصغير:***

◄◄ الخاصية الأولى: الترحل déterritorialisation

هو بمثابة حركة جغرافية تتغذى على النزوح وهجران المجال وإلغاء الحدود وكسر البنيات. "إن اللغة، تعمل تحت تأثير كبير لمعامل اللاتوطين"[1]. تقتضي الكتابة أن نتحدث نفس اللغة بشكل آخر، مختلف ومغاير ومتلعثم، أي أن نتحدث اللغة وهي تترحل من موطنها اللساني، تنزح من جغرافيتها وتخترق حدودها، أن نتحدث مثلما "يتحدث يهودي تشيكي الألمانيةَ أو أوزباكي الروسيةَ"[2].

[1]- G. Deleuze, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op.cit., p.29.
[2]- ibid, p.33.

إن اللاتوطين في هذا السياق يتصل أشد الاتصال بمبادئ الصيرورة والهذيان والتحول، ويشكل خط انفلات من وضعية المأزق وانسداد الأفق تلك. إن ابتكار استعمال صغير وشديد للغة يحدث خللا في عناصرها المتجانسة والمنمذجة، ويجعل اللغة تخرج من قفازيها. تسلك اللغة هنا منهجا مترنحا متمايلا. هي حركة لسانية عرجاء تجعل من التلعثم القدرة التعبيرية واللسانية بامتياز. بموجب ذلك يكون الكاتب يلعثم لغته الخاصة، يهزها بشكل مغاير وشديد، ويأخذها في داخلها تبعا لمسافة لا تسبقها ولا تليها. إن مبدأ اللاتوطين إذن، يفتح سفرا داخليا في اللغة، ويخلق تبعا لذلك شروطا مواتية لتحقق سيرورة من التشوه والخيانة والانفلات.

◄◄ الخاصية الثانية: المقوم السياسي:

إن متن الأدب الصغير لكافكا ذو اتصال مباشر بالسياسي، بل "إن كل شيء فيه سياسي"[1]. وهو خلاف ما عليه حال الآداب الكبيرة، إذ إن الشأن الفردي في مثل هذه الآداب، كالشأن العائلي والزوجي، يسعى إلى أن ينضم إلى شؤون أخرى لا تقل فردية. إنها شؤون أوديبية لا تجسد على الإطلاق أية ضرورة وأهمية، ولكنها جميعها تشكل كتلة في الفضاء الفسيح. أما الأدب الصغير فهو على العكس من ذلك، مشمول بفضاء ضيق، وهو ما بموجبه يكون كل شأن فردي شأنا متصلا بالسياسة وبالجماعة. إن الشأن الفردي يصير بالأحرى ضروريا، لا غنى عنه، يكبر في المجهر. وعلى هذا الأساس، فإن المثلث العائلي يرتبط ويتصل بمثلثات أخرى: تجارية، اقتصادية، بيرقراطية وقضائية. ومن هنا فإن كافكا يجعل من أهم غايات الأدب الصغير تصفية النزاع الذي يواجه الآباء والأبناء ويطرح إمكانية نقاشه كمنفذ ومدخل لإمكانية حطم كل الطابوات-الأصنام التي نصبتها

[1]- G. Deleuze, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op.cit., p.30.

بعض النزعات الفلسفية والدينية والسيكولوجية. لا يتعلق الأمر هنا "بوهم أوديبي، يخالج الأديب، وإنما ببرنامج سياسي"[1].

إن التخييل الأدبي يفيد في متن كافكا، أن يكون الكاتب نظارا ثاقبا، تحصل لديه رؤى وسماعات خاصة، تؤهله ليكتب من أجل جماعة قادمة، طالها الاضطهاد والتغييب والنسيان. يتعلق فعل التخييل هنا بنوع متفرد من الأدب، هو الأدب كتلفظ جماعي لأقلية صغيرة ذات صيرورات جزيئية، وكتعبير يخص شعبا غائبا وكانبثاق لوعي جديد مؤمن بالثورة الفكرية. إن "كافكا بالنسبة لأوربا المركزية، كما ميلفيل بالنسبة لأمريكا، يقدمان الأدب كتلفظ جماعي لشعب صغير، أو لكل الشعوب الصغيرة، التي لا تجد تعبيرها إلا عبر وداخل الكاتب"[2].

إن ما ينقصنا، حسب دولوز وغاتاري، هي المقاومة، مقاومة الحاضر. وأخذا بعين الاعتبار العتاد الجمالي واللغوي الذي تستدعيه هذه المقاومة، "فإن الفن والفلسفة ينصبان ويلتقيان في هذه النقطة، المتعلقة بتشكيل أرض وشعب في حالة فقد. إن الديمقراطيات هي الأكثريات des majorites، ولكن الصيرورة هي بالطبيعية ما ينفلت ويتملص دائما من الأكثرية"[3]. إن كافكا يجسد بطريقة مغايرة فكرة مقاومة الحاضر عن طريق أدب متجرد من كل إرادة في الهيمنة[4]. إنه لم يطالب بمجيء شعب جديد متشكل من الثوار بغاية قلب كبريات الآلات الاجتماعية والشيطانية التي تكاثرت وتناسلت في النصف الأول من القرن العشرين، مثل الآلة الأمريكية الرأسمالية، وروسيا البيرراقطية وألمانيا النازية. إن كافكا لا يؤمن بالثورة التي تسقيها الدماء. في رواياته وأقصوصاته، لا نجد لكافكا أي توجه لحزب قائم أو قيد التشكل، ولا يحتفي بأية رغبة ثورية مؤسسة على

1- Ibid., p. 31.
2- ibid, p. 15.
3- G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est ce que la philosophie* (paris: Minuit, 2013) p.104.
4- A. Beaulieu, *Deleuze et ses contemporains*, p. 154.

اديولوجيا ذات تحديد مسبق. وإنه بالتدقيق هنا تقوم قوة التزام كافكا، التزام المثقف، وهو الالتزام الذي جعله مشمولا بحساسية كبرى إزاء مختلف الاتجاهات السياسية التي كانت في عصره، وأبان في نفس الوقت عن احترام كبير لكل مدرسة واتجاه[1].

الخاصية الثالثة: المقوم الجماعي

يقول دولوز وغاتاري:" إن كل شيء في الأدب الصغير يأخذ قيمة جماعية"[2]. يتصل هذا البعد الجماعي بالمقوم السياسي ويتقاسم معه نفس الظل. إنهما مقومان متداخلان ويحضر أحدهما في الآخر ويستدعيه. "إن ما يقوله الكاتب بمفرده يشكل مسبقا فعلا مشتركا، وإن ما يقول أو يفعل هو بالضرورة سياسي، حتى وإن كان الآخرون غير متفقين"[3]. وبهذا المعنى يكون الحقل السياسي يُعدي كل ملفوظ. إن الأدب وحده يجد نفسه مشحونا إيجابيا بهذا الدور وهذه الوظيفة المتعلقة بالتلفظ الجماعي، وهو تلفظ يصل حالة يكون فيها ثوريا. في هذا الصدد يتحدث دولوز عن الأدب باعتباره آلة، تسخر قدرتها على إنتاج تلفظات جماعية يفتقد إليها الفضاء الإنساني. إن الأدب وفق هذا التقدير الجماعي هو شأن شعب. هذا البعد الجماعي، جعل كافكا يتخذ مسافة فاصلة عن المبادئ التقليدية التي ينتظم داخلها الأدب، وهي المبادئ التي تمركز الذات وتموضعها كمصدر واحد لجميع التلفظات. في الأدب الصغير، لا توجد ذات[4]، توجد فقط توليفات جماعية للتلفظ. ولعل هذا ما جعل كافكا ذكيا في اختيار أسماء شخوصه، حريصا على عدم الوقوع في أية مركزية ذاتية، على صعيد الكتابة أو السرد أو التشخيص. يقول دولوز هنا متحدثا عن البطل "ك.": "إن الحرف K لا يعين على الإطلاق ساردا ولا شخصية، وإنما يعين

1- ibidem

2- *Kafka. Pour une littérature mineure,* op.cit., p.31.

3- Ibidem

4- تتماس هذه الفكرة مع وضعية الحياد التي يعبر عنها الضمير on حسب بلونشو. هي وضعية الجميع ولا أحد.

توليفا جماعيا هو بالأحرى آلي machinique، فاعلا هو بالأحرى جماعي بدلا من أن يكون فردا يوجد في وحدته"[1].

ضمن هذه الرؤية، يرى دولوز وغاتاري أن النظر إلى الأدب كشأن جماعي في آلة التعبير الكافكوية يكمن في الأهمية التي يوليها كافكا لفئة من الناس غير الدالة، الوضيعة والمظلمة. يمنح كافكا لأشخاص معتوهين هامشيين مكانة متميزة في تحريك آلته الأدبية. ومما يدل عليه هذا هو أن كافكا لا يعنى بالمعنى العميق الملتصق بالموضوعات الكبرى كالمتافيزيقا والدين والتاريخ. إن أدب كافكا يروم نفي المعنى العميق لصالح الحقيقة المرئية بشكل فوري. وعليه فإنه غالبا ما أصر وركز في مشروعه الأدبي على فاعلية الناس، فاعلية شعب أو شخص خاص، ولم ينصب تركيزه قط على نظرية ميتافيزيقية، أو عقيدة دينية[2]. وإذا كانت هنالك سياقات لحضور بعض هذه الأبعاد النظرية فإنها لا تحضر إلا من أجل أن يطالها الفك والسخرية والاستهزاء.

المطلب الثاني: طيات plis اللغة وسياستها

1) ما الذي يميز بالفعل اللغة الصغيرة عن اللغة الكبيرة؟

ننطلق في مقاربة هذا الإشكال، من مقتطف من النص الذي خص به دولوز السياسة الاستيطيقية لمسرح كارملو بينCarmelo Bene، الموسوم بعنوان "بيان نقص" «Manifeste de moins». يتحدث فيه عن اللغة الصغيرة ومظاهر قصرها وصغرها. يقول:

"إن اللغة الصغيرة لا تتضمن غير حد أدنى من الثوابت والتجانسية البنيوية. انها مع ذلك ليست خليطا une bouille، خليطا من اللغات المحلية، مادامت تجد قواعدها في

---

[1]- Ibid. p. 33.
[2]- C- P. Nabais, *Gilles Deleuze: philosophie et littérature*, p. 214.

تشكيل الحد الأدنى.[ ] في الواقع ، إن التغيرية المستمرة لا يُفسر بازدواجية اللغة، ولا بخليط اللهجات، وإنما من خلال الملكية الإبداعية الأكثر ملازمة للغة بحكم أنها مأخوذة في استعمال صغير. [ ] ما هو استعمال اللغة هذا الذي يتبع التغير؟ يمكن أن نعبر عنه بطرق متعددة: أن تكون مزدوج اللغة، لكن في لغة واحدة، في لغة وحيدة[ ] أن تكون أجنبيا، لكن في لغتك الخاصة. التلعثم، لكن أن نكون متلعثمين في الكلام نفسه، وليس فقط الكلمة[ ] التحدث للذات، في أذننا الخاصة، لكن في ازدحام، في المكان العمومي"[1] .

يكشف هذا القول، عن مقامات متعددة من التمايز والاختلاف بين اللغة الصغيرة واللغة الكبيرة تشمل أصعدة البناء والتغير والاستعمال.

في المقام الأول، تمتاز اللغة الصغيرة بأن لها حد أدنى من التجانس البنيوي ومستوى أقل من الثوابت. إنها تتحدد بكونها لغة ذات تغير مستمر. على خلاف ذلك، فإن اللغة الكبيرة و والغالبة مشكلة مثل نسق متجانس، منمذج. مشمولة ببنية داخلية وثوابت. وفي **المقام الثاني**، إن اللغة الصغيرة هي الوحيدة المشمولة بالقدرة على الإبداع، إنها وحدها تحيز الإبداع وتجعله خاصا بها. وهذا هو حال كافكا، الذي استطاع أن يخضع اللغة الألمانية لنظام من الاستعمالات الصغيرة[2]. ومن هنا فإن اللغة الصغيرة، هي في حد ذاتها إبداع، وبداية الإبداع، وتقتضي حالة الصغر هاته الدفع باللغة الأم، أو باللغة التي نبدع فيها، وقيادتها نحو حدودها القصوى. ماذا يعني الدفع باللغة نحو حالتها القصوى؟. تشرح كتارينا بومبو هذا الأمر، مؤكدة أن الاستعمال الجاد والجدي للغة يقتضي الامتثال لقواعدها اللسانية والنحوية والتركيبية، في حين أن استعمال اللغة الغالبة بشكل صغير، هو التوقف عن هذا الخضوع وإنهائه لتداعيات جمالية وسياسية وإبداعية. إن الكاتب الصغير يبحث في اللغة عن فتحة، أفق، وهذه الفتحة لا يجدها إلا في وراء اللغة. ومن هنا تقتضي

[1]- G. Deleuze, «Manifeste de moins» in *Superpositions*, op. cit., pp. 100-102-106-107.
[2]- ibid.,p. 101.

الكتابة الصغيرة إبداع وخلق استعمال آخر للغة [1]. ومن أجل شق فتحة، خطوط انفلات، يتعين على اللغة الصغيرة أن تكون مختلفة، وأن تكون على وعي بالاختلاف الذي تجسده بالمقارنة مع اللغة االكبيرة، لغة النظام والأصل والثابت. إن هذا الاختلاف ليس فقط اختلافا مفاهيميا، وإنما هو أيضا اختلاف نحوي وتركيبي.

ومن الخصائص الأخرى التي تميز اللغة الصغيرة، عدم اشتمالها على جرسيات خاصة ولا رنة محلية. ومن منظور الصوتيات la phonétique، فإن اللغة الصغيرة تكاد تصير لغة غير دالة assignifiante. ومن هنا فإن القول بإبداع لغة جديدة في لغة ذات وجود مسبق يعني بالخصوص أن تركيبات جديدة، نحويات جديدة، يتم استدعاؤها، وبأن قدرات جديدة للغة نفسها يتم إبداعها. يقول دولوز وغاتاري في هذا الصدد: "كلما كانت لغة ما تملك أو تحقق خصائص لغة كبيرة، كلما كانت مُشتَغلة من طرف تغيرات مستمرة تحولها إلى صغيرة[2].

على ضوء هذه الاختلافات، يكون دولوز (ومعه غاتاري)، يميز في استعمال اللغة بين قطبين. قطب توسعي ممتد وتمثلي، يحدد نوعا من الاستعمال الغالب، الكبير والنظامي. وقطب شديد ومكثف intensif غير دال، يحدد للغة نوعا من الحمية والنظام الصغير والأدبي[3]. إن الاستعمال الكبير للغة هو استعمالها الدالي signifiant، قائم على تعارض مزدوج تكميلي: تفريق وتوصيل بين الكلمات والأشياء من جهة، وهو ما يضمن التفريق بين المعنى الخاص الحقيقي والمعنى المجازي، التمييز بين التعيينات والاستعارات. فالمسخ الذي طال غريغور Gregor – في رواية التحول– وتحوله إلى حشرة مقززة هو إلى حد كبير السرد والحكي الاستعاري الهادف إلى مساءلة السلطة

[1]- C- P. Nabais, *Gilles Deleuze : philosophie et littérature*, op. cit., p.216 .
[2]- G. Deleuze, F. Guattari, Mille plateaux, op.cit., p.130.
[3]- I.Kartolika «Deuze et Guattari lecteurs de Kafka. L'écriture et la vie, à la lettre», *Philosophique De Strasbourgues. Les philosophes lisent Kafka*, , n° 33 , 2013, les pages 219-238, p.232.

العائلية. يتعلق الأمر في هذا المستوى بانشطار الذات وترجحها بين ذات التلفظ وذات الملفوظ من جهة أخرى، وهو ما يحفظ الهوية الذاتية للتلفظ خارج تحقق ونيل تجسيداته الامبريقية، وكذا يتعلق الأمر بتعالي وحصول نوع من الترنسندنتالية التي تستهدف الأنا je من دون أن يحصل نفي تام له (للانا). فـGregor يفعل مثل الحشرة، يقلدها. إنه مثلها، يصيرها، ولكن يبقى في جميع الحالات إنسانا[1].

أما فيما يخص الاستعمال الشديد، فهو استعمال غير دالي للغة asignifiant، استعمال صغير يحدث داخل نظام اللغة اهتزازاتٍ، شقوقا واختلالاتٍ. إن هذا الأسلوب المتفرد يمتاز، بالنظر إلى اعتباراته، بتعبيرية رصينة. يكمن ذلك في كونه، وحالة كافكا، يهدف إلى استعمال إبداعي صغير للغة الألمانية، وهو استعمال يختزل اللغة بعزم وحزم لحالة فقرها الكبير[2]. إن التعامل الصغير مع اللغة، التركيب والكلمات، يمحي التمييز الدال بين الكلمات والأشياء، الحقيقي والاستعاري، وذلك لصالح استعمال غير دالي assignifiant، يفتح الكلمات على قيمتها المادية الشديدة. كما هو الحال مع الصراخات–الأنفاس في شعرية ارتو، والتي تبقى في منظور دولوز وغاتاري واحدة من الحالات البراديغمية في تاريخ الأدب. وبالموازاة مع ذلك، فإن انشطار الذات إلى ذاتين يتبدد ويتشتت داخل صيرورة تلحق أثرا في اختلافهما وكذا تطابقهما[3]. يقول دولوز وكافكا في هذا الصدد:

"يقتل كافكا بحزم كل استعارة، كل رمزية، كل دلالية، [ ] المسخ هو نقيض الاستعارة. ليس ثمة معنى خاص ولا معنى مستعار، وإنما انتشار لحالات في مروحة الكلمة. الشيء والأشياء الأخرى ليسوا غير شدات جائبة عبر الأصوات والكلمات المترحلة تبعا لخط انفلاتها. لا يتعلق الأمر بتشابه بين سلوك حيوان وسلوك الإنسان.

1- ibidem.

2- ibidem

3- I. Kartolika «Deuze et Guattari lecteurs de Kafka. L'écriture et la vie, à la lettre», op. cit., p.232.

إحداث اهتزاز للسلسلات، فتح الكلمة على الشدات الداخلية الخارقة، باختصار الاستعمال الشديد غير الدال للغة"[1].

إن هذا الاستعمال الشديد للغة هو نفسه الاستعمال الأجنبي للغة. إن الفكرة التي تقضي بضرورة أن نكون أجنبيين داخل لغتنا الخاصة تنسب بالأساس إلى بروست[2]، ولكن دولوز وغاتاري منحا لها انعطافا جديدا في كتابهما **ضد -اوديب**، وهو انعطاف يعارض توجه التحليل النفسي الذي يجعل من خلال شخصية أوديب، لغة الكاتب صدى للغة الأم أو الأب. أن يكون الكاتب غريبا وأجنبيا في لغته يعني قبل كل شيء أن يستشعر الغربة إزاء الصوت الأمومي الذي يدفع الكاتب نحو بنية لسانية ومجموع من العناصر التي تشكل نظام اللغة. يقول دولوز: "من أجل قتل اللغة الأم، هو نزال لكل اللحظات، وهو في البدء نزال ضد صوت الأم، جد المرتفع والحاد، وربما أيضا الانتصاري"[3]. إن الانخراط في هذا النزال هو رهان أدبي يروم من خلاله الكاتب أن يكون مستقلا عن لغة الأم ومن خلال ذلك أن يكون مستقلا عن قوانين البنوة والانتماء البيولوجي وعن النظام الشجري للغة. يتعلق هذا الرهان بإبداع حرية داخل اللغة الأم، والتمكن من استعمال اللغة عن طريق تحالفات جذمورية. إن إبداع لغة جديدة هو في عمقه شأن سياسي[4].

يجد كافكا نفسه مضطرا إلى الكتابة بلغة إدارية وبيروقراطية، أي أن يكتب بلغة غالبة وكبيرة. إن لغته الألمانية وضعته في منطقة العمومية حيث يشغل منصب موظف بسيط في التأمينات الاجتماعية. إنه من خلال ألمانية الإدارة الألمانية وجب على كافكا أن يكتب تقاريره، تحريراته القضائية، تحقيقاته، معايناته. إن عمله الأدبي كُتب بنفس اللغة

[1]- G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., pp. 40-41.

[2]- « أن نكون أجنبيين، لكن في لغتنا الخاصة، وليس ببساطة مثل أحد ما يتحدث لغة أخرى غير لغته. أن نكون مزدوجي اللغة، متكثري اللغة، لكن داخل نفس اللغة الواحدة، من دون حتى لغة محلية dialecte أو اقليمية patois. ان نكون هجينا، مولدا un metis، لكن عن طريق تطهير العرق. إنه هنا يفعل الأسلوب اللغة. إنه هنا يصير الكلام شديدا، مجموعة اتصالية continuem من القيم والشدات". انظر:

124-125 . G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, op.cit., p.

[3]- G. Deleuze, *Critique et Clinique*, op. cit., p.23.

[4]- C.P. Nabais, *Gilles Deleuze : philosophie et littérature*, op. cit., p.215.

التي يحرر بها معايناته في عمله. إنها نفس اللغة يستعمل باعتباره موظفا في الآلة الاجتماعية البيروقراطية وباعتباره في نفس الوقت كاتبا. وعليه فإن اللغة الكبيرة والمهيمنة صارت لزوما أحد العناصر المتدخلة في صناعة فنه، الذي هو فن صغير مخيط بأدوات كبيرة. إنه فن يسحق مراتب النحو والبلاغة ويؤسس لرؤى جديدة حول العالم والحياة، ومدخله نحو ذلك إبداع استعمال أقلي وشديد للغة الغالبة، تقصير اللغة المهيمنة، الشجرية.

إن كل لغة كبيرة، تحمل في ثناياها، حسب دولوز وغاتاري، عناصر لغات صغيرة. إن كل لغة كبيرة تعاني من تأثير وتبديلات الأقليات التي تتحدث بها[1]. إن جعل لغة ما أقلية، صغيرة، يعني اتباع نظام أقلي لهذه اللغة. إنها الأنساق التحتية هي ما يحول النسق الأكبر للغة الغالبة. إنهم الناس الذين يسكنون الجماعات الصغيرة، الخيام، المهاجرون، أي الناس الذين يسكنون الأحياء الخارجة عن الجزء المركزي الكبير لحي ما، هؤلاء هم الذين يستعملون اللغة الغالبة ويجعلونها صغيرة[2].

إن القول بإبداعية لغة صغيرة يقتضي الدفع باللغة نحو حدودها القصوى، سواء تعلق الأمر باللغة الأم أو بتلك اللغة التي نكتب بها ونكتب فيها. إن الابداع هنا يقتضي القيادة في اتجاه الذروة والأوج اللغوي، وفي اتجاه الحافات والحوافي. فإذا كان الاستعمال الكبير للغة يستدعي الامتثال التام للمعايير، والقوانين اللسانية، فإن الكاتب الصغير مطالب بخلق فتوحات لغوية جديدة داخل النسق اللغوي الغالب. إنه مطالب بتدشين فتحات، والفتحة لا توجد خارج اللغة، إنها قائمة في اللغة وقابعة فيها تنتظر الكاتب الصغير للكشف عنها. يصير من الواجب إذن إبداع استعمال جديد للغة، هو استعمال صغير مختلف، قادر على رسم خطوط انفلات. إن الأمر يقتضي درجة من الاختلاف عن اللغة الأصل، ليس فقط اختلافا مفاهيما، وانما هو كذلك اختلاف نحوي وتركيبي[3].

---

[1]- G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, op.cit., p.130.
[2]- G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, op.cit., p. 134
[3]- C- P. Nabais, *Gilles Deleuze : philosophie et littérature*, op. cit., p. 218..

2) فاعلية التغير المستمر

لقد اعتادت اللسانيات على النظر في اللغة باعتبارها نسقا متجانسا ومحكوما بثوابت بنيوية فرضت نفسها كشرط وحيد لعلْمية الاستعمالات اللغوية. يرفض دولوز هذا الاعتبار، وينظر للغة باعتبارها مثل كل الأنساق، نسقا مفتوحا في تغير مستمر ودائم، لا يتحدد بالثوابت والتجانس وإنما بقدرات التغير[1]. يقول دولوز وغاتاري في **ألف مسطح:** "في نفس اليوم، ينتقل فرد باستمرار من لغة لأخرى"[2].

إن اللغة الجديدة هي لغة مشكلة في حالة من التغير المستمر. إنها التغير المستمر ذاته. وأن تكون اللغة في تغير مستمر، فهذا يعني تمرير الملفوظ عبر كل المتغيرات الفنولوجية، التركيبية، السيمنتيقية والعروضية، التي يمكن أن تؤثر عليها في أقصر لحظة زمنية[3] .

ينظر دولوز إلى مفهوم التغير المستمر كتعارض مع فكرة التمثل، ذلك أن هذا التغير ينطوي على امكانية قلب كل استقرار، وكل معيرة standarisation المشكلين لصرح التمثل وسلطته[4]. يجسد التغير المستمر محاولة الانفلات من هذه الخصائص

---

[1]- A. Beaulieu, *Deleuze et ses contemporains*, op. cit. p. 273.

[2]- «Dans une meme journée, un individu passe constamment d'une langue à l'autre. Successivement, il parlera comme 'père doit le faire', puis comme un patron, à l'aimée, il parlera une langue puérilisée, en s'endormant il s'enfonce dans un discours onirique, et brusquement revient à une langue professionnelle quand le téléphone sonne»
G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, op.cit., p. 119.

[3]- G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, op.cit., p.119

- إن نقد التمثل خيار فكري ورهان تبنته الفلسفة والفن، لأنه لا سبيل لتجديد الفكر غير تحريره من سلطة التمثل. في كتابه الاختلاف والتكرار، يكشف دولوز عن مظاهر القصور في التمثل. يكتب:

« La representation laisse échapper le monde affirmé de la différence. La representation n'a qu'un seul centre, une pérspective unique et fuyante, par là meme une fausse profondeur, elle médiatise tout, main ne mobilise et ne meut rien. Le mouvement pour son comlpte implique une pluralité de centres, une superposition de perspectives, un enchevetrement de point de vue, une coexistence de moments qui déferment essentiellement la representation : déjà un tableau ou une sculpture sont de tels 'deformateurs' qui nous forcent à faire le mouvement, c'est-à-dire à combiner une vue rasante et une vue plongeante, ou à montrer et descendre dans l'espace à mesure qu'on avance. Suffit-il de multiplier les representations pour obtenir un tel efet ? La représentaion infine comprend une infinité de représentation….Mais elle garde….un centre unique qui recueille et représente tous les autres, comme un série qui ordonne, qui organise une fois pour toutes les termes de leirs raports»
G. Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 78-79.

وكسرها من خلال إدماجها في سلاسل من العناصر غير المتجانسة. وعليه يمكن أن ننعت التغير المستمر بأنه آلة تغيير[1]. إن التغير المستمر يتبع مبدأ حركة دائمة، وعملية غير منتهية مأخوذة في علاقة مع دفق مستمر. إلا أن هذا الاشتغال الدائم والمتغير والمستمر يتعين عليه ألا يقع في خطر أكبر هو جعل أقلية ما أغلبية. يقول دولوز: "يجب على التغير ألا يتوقف عن التغير، يعني أن يمر بالفعل عبر مسالك جديدة دائما غير منتظرة"[2].

إن إدراج مبدإ التغير المستمر في دواخل لغة معطاة ينتج عنه أن يصير التعبير والمضمون غير متباينين وغير متمايزين. ويعزى ذلك إلى كون وظيفتهما ليست هي قول الأشياء وإنما هما في نفس حالة ووضع الأشياء[3]. إن اللغة هنا، تصير المسطح الوحيد الذي فيه يمكن للتعبير والمعبر عنه الاندراج في المضامين والتدخل فيها، وذلك ليس بهدف تمثيلها ولكن بهدف استباقها، تنكيصها، تبطيئها، تسريعها، تفريقها، تجميعها، وتقطيعها بشكل مغاير[4]. ومن هنا، فإن التعبير والمضمون لا يقبلان التساؤل عنهما من منطق أولوية أحدهما عن الآخر، بحكم أنهما يدخلان في علاقة تضمن متبادلة. وفي هذا المسطح المتعلق بالتغير المستمر، يكون التعبير والمضمون مترحلين[5]. وبموجب تداعيات التغير المستمر، تنتقل اللغة من إطار جرت العادة فيه أن نحددها من "خلال ثوابت فونولوجية، سيمنتيقية، تركيبية، التي تدخل في الملفوظ، أي من خلال تجانسيتها إلى إطار، أصبحت فيه تتحدد من خلال تغيرية متمثلة في استعمال هذه الثوابت تبعا لمتغيرات داخلية في التلفظ نفسه، وهي متغيرات التعبير، الأفعال المحايثة، أو التحويلات غير

---

[1]-Catarina Pombo Nabais, *Gilles Deleuze: philosophie et littérature*, op. cit., p.

[2]- G. Deleuze, «Manifeste de moins» in *Superpositions*, op. cit., p.126 .

[3]- Catarina Pombo Nabais, *Gilles Deleuze : philosophie et littérature*, op. cit., p.218.

[4]- ibid., p.217.

[5]- ibid., p.218.

الجسمية[1]. ومن هنا يصير ممكنا، أن نخلق في لغة قائمة سلفا، متغيرات دلالية، صوتية، فونولوجية وأسلوبية[2].

يعرج دولوز، في صدد حديثه عما يسميه بالتغير اللغوي، للنقاش الذي دار بين كل من تشومسكي و وليام لابوف. يتعلق الأمر بمقاربتين مختلفتين في المنطلق والتصور. تشومسكي ينهل من نحوية نسقية، ولابوف ينطلق من اللسانيات الاجتماعية. يبين لابوف أن الاهتمام بتغير اللغات ينتج عنه أن تصير فكرة النسق ملغاة ومهجرة. ويرى هنا أن اللهجات الموجودة في نيويورك، ليس فقط أنها لا تشكل نسقا متجانسا، ولكن أيضا تفقد فكرة النسق المتجانس تماسكَه وقوامَه. وهذا هو مدار اختلافه مع تشومسكي. يتفق الاثنان على فكرة وجود التغير، لكن يختلفان في تحديد ماهية هذا التغير ومنطلقه. فالتغيرات حسب تشومسكي ترجع الى النسق ذاته، ويعارض هنا لابوف بالقول إن اللغة المحلية، اللغة الأقلية، مثل الانجليزية السوداء black englich لا يمكن أن تُدرس إلا بإخضاعها لنفس التطبيقات وقواعد الدراسة التي تخضع لها الانجليزية النموذجية standar[3].

إن السؤال الأساسي الذي يُطرح هنا هو كيف يمكن الدفع بلغة كبيرة نحو حالتها الصغيرة؟ وكيف يمكن جعلها في صيرورة–أقلية؟. ذلك أمر يعزى إلى قوة الكتاب الذين ننعتهم بالصغار والذين هم أشد كبرا، وحدهم الكبار، وحدهم الأقدرون على إخضاع لغتهم الخاصة، وعلى بلوغ هذه القناعة وهذه الرصانة في استعمال اللغة الغالبة، وإخضاعها من أجل أن يسطروا فيها لغات صغيرة غير معروفة. إنهم هم الأقدرون على استثمار اللغة الصغيرة بما يقودهم لإحداث حالة من الأجنبية داخل لغتهم الخاصة"[4].

[1]- G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, op.cit., p.108
[2]-C- PNabais, *Gilles Deleuze: philosophie et littérature*, op. cit., p.218.
[3]-ibidem.
[4]- G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, op.cit., p.133 .

إن التغير المستمر سياسة لغوية هادفة إلى تحرير اللغة من الانساق المنطقية واللسانية التي أطرتها. إنها سياسة تهدف إلى إلحاق اللغة بقوى الخارج، سياسية كانت، أو صحية أو وجودية. إن مقامات اللغة هي نفسها مقامات الوجود. وهنا يسطر Alain Beaulieu نوعا من التلاقي بين دولوز وهايدجر، مداره تحرير اللغة من كل ما يعيق فاعليتها الوجودية. يستلهم هايدجر التجارب الشعرية لهولدرلين Holderlin، جورج Georg Trakl، ريني ماريا ريلك Reiner-Maria Rilke و روني شار René Char، وغيرهم من حماة سر وهدوء الوجود[1]. ومن جهته يستلهم دولوز تجارب هرمان ملفيل و لويس كارول، مارسيل بروست، كافكا، ساموبل بيكيت، غراشيم لوكا، لاورانس، وانطونان ارتو، كارملو بيني، هنري ميشو، روبير بريست، لويس فولسون...، هؤلاء القادرون على حمل اللغة في اختلالات واستعمالات أجنبية[2]. يلتقي الفيلسوفان في تشييد منعطف لغوي جديد قوامه تحرير النحو اللغوي من المنطق عند هايدجر، وابتكار اللاتركيبات عند دولوز[3]. من هنا تصير اللغة عند هايدجر فعلا وجوديا يحتفي بالصمت le silence، ويصل أوجه بإلغاء المسافة بين الكلمة والوجود، وهو ما بموجبه يكون القول فعلا يفيد الإظهار والكشف، السماح بالظهور، السماح بالنظر والسماع[4]. وتصير عند دولوز من جهته لغة صغيرة أقلية متجردة من كل شمولية وشاردة عن كل الأنظمة الغالبة، وواعدة بإمكانات اخرى لم تستنفذها الحياة بعد[5].

---

[1]- A. Beaulieu, «Deleuze/Heidgger: De la grammaire et de la logique» in *Deleuze et les éecrivains. Littérature et philosophie*, op. cit., p. 521.
[2]- A- Beaulieu, «Deleuze/Heidgger: De la grammaire et de la logiqu », in *Deleuze et les éecrivains. Littérature et philosophie*, op. cit., p. 521.
[3]- ibidem
[4]- ibidem
[5]- ibidem

يجسد دولوز وغاتاري أفق هذا التوجه اللغوي الصغير في ما يصطلحون عليه ب "الشكل الكوني للوعي الأقلي"[1]. يؤكدون في هذا الصدد أن الإبداع لا يقدر له أن يكون إلا في حالة قبل تفردية pre-individuation، حيث تكون أشكال الشخص و الذات مجردة من كل معنى. إن الإبداع يبلغ حالة حل وتفكيك الأنا والذات من خلال الالتحاق بشكل آخر من الوعي هو الوعي الكوني قبل الفردي. إن هذا الوعي لا يتشكل من خلال سيرورة الفردي مقارنة مع الاجتماعي، وإنما من خلال صيرورة أخرى، هي صيرورة–كل–العالم[2] devenir-tout-le-monde.

إن التغير المستمر كارتجاج لغوي، يرجع بالأساس في تجربة كافكا، إلى الاستحالات التي تشكل في ترابطاتها إكراها حقيقيا وعائقا نحو الإبداع الأدبي. فمن أجل أن يجعل كافكا من فعله الأدبي فعلا ممكنا، ومن أجل أن يتمكن من الكتابة، فقد كان مضطرا إلى ايجاد خطوط انفلات وفتحات داخل اللغة الأمانية، وإبداع استعمال مختلف للغة الألمانية. يتعلق الأمر باختصار حسب دولوز وغاتاري، بإبداع استعمال أقلي للغة الكبيرة، بأن نكون أجنبيين داخل لغتنا. يتعلق الأمر بتصغير minorer اللغة السائدة والمهيمنة. يعبر دولوز وغاتاري عن هذا الأمر في كتابهما **ألف مسطح** بالقول: "إنها الالمانية من خُضعت لنظام إبداعي صغير، مُشَكلة مجموعة اتصالية من التغير، تفاوض كل المتغرات، من أجل تضييق الثوابت وتمديد التغيرات: جعل اللغة تتلعثم، جعلها ترتج، وتخرج من قفازيها.

---

[1]- لا ينفصل فعل الإبداع عن فعل الصيرورة. إنهما حركتان متداخلتان تكادان تتقاسمان نفس الظل. يعبر دولوز وغاتاري في كتابهما **ألف مسطح** عن هذا الصدى المتبادل بين الصيرورة والإبداع كما يلي: " يوجد شكل عالمي للوعي الأقلي، مثل صيرورة كل العالم، وإن هذه الصيرورة هي الإبداع". انظر:

G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, op.cit., p. 134.

[2]- C- P.Nabais, *Gilles Deleuze : philosophie et littérature*, op. cit., p.219

ومن أجل كل هذا، أبدع كافكا تعبيرات غير نموذجية، تُرَحل خارج المجال الأشكالَ الصحيحةَ، وتُحدث شقاتٍ في ثوابت اللغة الألمانية العمومية. إن جعل اللغة تخرج عن قواعدها يقتضي في السياسة اللغوية تبني إجراءات متعددة من بينها:

الإجراء الأسلوبي الأول: يكمن في استعمال كلمات، يسميها دولوز بالكلمات–المفتاح mots-clefs، أو الكلمات –الصور mots-images. ومن بينها لا الحصر: كلمة القضية procès، هي proczess بالألمانية وتعني في نفس الوقت الفعل القضائي action judiciaire و السيرورة المرضية processus morbide. كلمة القصر chateau وهي في اللغة الألمانية schloss وتحتفظ بالمعنى اللاتيني الذي يعني الحقل المقفل champ clos. كلمة السادة messieurs وهي بالألمانية herren وتعني طغيان رجال الإدارة، طغيان الرجال المهمين، وفي علاقة مع النساء، تعني الكلمةُ الذكورَ الرجالَ الذين يخفضون النساء إلى وضع العبودية. كلمة كلب chien وتعني الطرف terme المحقر المضاد للسامية[1]. إن هذه الكلمات يتم استعمالها في معنى نحوي مطلق. إنها كلمات حمالة لصور متعددة. وإن مجموع هذه الصور هو ما ينتج لعبة، هي في حد ذاتها مزدوجة في ما يخص بنية الشبكة، فعل النص، لأنها ترهن الفعل داخل اتجاهين متزامنين، أحدهما جلي ظاهر، والآخر خفي مكتوم[2].

- الإجراء الأسلوبي الثاني: يأخذ كافكا كلمات بسيطة وصيغ تعبيرية مشتركة من أجل أن يقول بها أشاء أخرى. يتعلق الأمر باستخلاص ونزع كل امكانيات المعنى خارج الحس المشترك أو الحس السليم. وهذا يعني أن كافكا ينزع من الكلمات قدرتها الدلالية المطلقة. إنه يجعلها في حركة. إن الكلمات وهي تحت سوء فهمها، وفي معانيها المكبوتة، فهي تُوهَب حركية قوية تمكنها من نيل القوة. إن هذه

[1]- C- P. Nabais, *Gilles Deleuze: philosophie et littérature*, op. cit., pp. 220-221.
[2]- C-P. Nabais, *Gilles Deleuze: philosophie et littérature*, op. cit., p. 221.

الكلمات ترجع لمختلف الدلالات التاريخية، الفلسفية، السياسية، الاجتماعية والدينية. إن المعنى الثاني، أو المعنى المكبوت، ليس واضحا ولا يمكن أن يُفهم إلا تبعا لسياق وتفسير نظري. وهذا يفيد لدى كافكا، أن ما يبدو أكثر وضوحا هو أقل وضوحا[1].

- الإجراء الأسلوبي الثالث: فك توليف الكلام اليومي. يكشف كافكا أن الكلام اليومي الاعتيادي والمألوف هو مشكل في حوم حول قوات السلطة، هذه القوات التي ليست غير دوالب ومحركات فيتشتيةfetechiste لحقيقة ليست غير كذبة. وبتعبير آخر، إن ما يسمح لنا كافكا برؤيته، هي الحقيقة العميقة للكلام اليومي، هذه الحقيقة وبفعل اخفاء المعاني الثانية للمعنى، ليست غير حقيقة-مضادة[2]

- الإجراء الاسلوبي الرابع: الهزل والسخرية. يتعلق الأمر بنوع من الفكاهة السوداء وفق تعبير اندري بريتون. من مراميها فك الحقيقة الاجتماعية وفضح ما تعتمده من آليات التأثير والإغواء، على الصعيد الفكري، السياسي والاقتصادي...[3].

[1]- Catarina Pombo Nabais, *Gilles Deleuze : philosophie et littérature*, op. cit., p. 221.
[2]- Catarina Pombo Nabais, *Gilles Deleuze : philosophie et littérature*, op. cit., p.221.
[3]- ibid, p. 222. (je souligne).

المبحث الثاني: سياسات الفن

المطلب الأول: السلطة بين التعقيل والتخييل: تجاور كافكا وفوكو

1) *السياسة والجمال، أي تلاقي؟*

إن الأخذ بعين الاعتبار الرهان السياسي كواحد من الرهانات الكبرى للأدب عامة، والأدب الصغير خاصة، يرجع بالأساس إلى اغتناء التلاقي المعرفي بين غاتاري ودولوز. فبفضل التوجه النضالي لغاتاري، حدد دولوز ما يسميه الآلة الأدبية machine litteraire. وهي آلة تنسج وتسيج روابط متينة بين الأسلوبي والسياسي، بين المتخيل والواقعي. فبعد تداعيات أحداث 1968، "تابت الآلة الأدبية عن الآلة الثورية"[1]. وبات نجاح الأسلوب يتحدد بقدرته على اعتراض ومنازعة البنيات المشيدة، المصنمة، طبقية كانت، أو اجتماعية أو أدبية. يقول دولوز وغاتاري في هذا الشّأن: "ليس ثمة من كبير غير الأدب الصغير، أُمقتو كل أدب الأسياد"[2].

يعتلي الفن مقاما نقديا بامتياز. فعلى غرار أدورنو وبنجامين، ينتقد دولوز ما يعتبره غيابا لنقد الحاضر. النقد الذي يستلزم معارضة "تجميل السياسة بتسيس الفن" كما يرى بنجامين[3]. يجد دولوز نفسه مفتونا بالفنانين وهم ينشدون تشييد اتصال والتقاء بين الفن والسياسة، آخذين في ذلك ما يلزم من اليقظة والمسافة والابتعاد عن الآراء الغالبة والمهيمنة في عصرهم[4]. الفن يستهدف تسليط الضوء على شعب مغيب، منفي في الهوامش. يتحدث دولوز وغاتاري في كتابهما **ما الفلسفة؟** عن هذا المطمح المشترك بين

---

[1]- G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une literature mineure*, op. cit., p .32

- في شأن هذه الفكرة، كتب دولوز وغاتاراي نصا يؤكدان فيه أن الحل لن يكون إلا حلا إبداعيا. إنها التكييفات الإبداعية هي التي ستسهم في حل الأزمة الحالة وستتحمل خلافة ماي 1968 المعمم، وتبني تفريعات وتقلبات ضخمة. لتوضيحات أكثر يمكن العودة إلى النص التالي:

G. Deleuze, F. Guattari «Mai 68 n'a pas eu lieu» Dans *Chimères* 2007/2n N°64, Pages 23 à 24.

[2] -G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une literature mineure*, op. cit., p. 48

[3] -W. Benjamin, Oeuvres2. *Poésie et révolution* (paris : Donoel, 1971) p. 210.

[4] -A. Beaulieu , *Deleuze et ses contemporains*, op. cit. pp. 154-155.

الفن والفلسفة، بين التخييل و التعقيل كما يلي: "إن العرق المنادى له من طرف الفن والفلسفة، ليس ذاك الذي يدعي أنه خالص، لكن هو عرق مضطهد، صغير"[1].

يضيىء Alain Beaulieu هذا التوجه السياسي والنضالي للفن، وفق المنظور الدولوزي. وهو توجه تجلت ملامحه في مجموعة من المواقف، من بينها موقف الفيلسوف من القضية الفلسطينية[2]، وقضية حقوق الإنسان كما رُوج لها سياسيا ومؤسساتيا بدء من القرن 18 وصولا إلى القرن 20. يقول ألان بوليو في كتابه **دولوز ومعاصروه**: "ليس مفاجأ أن يكون دولوز يكن إعجابا كبيرا لشعب الفليسطينيين المشرد، المنحدر من مجال محدود"[3]. ليس مفاجأ أكثر حينما يحاكم دولوز ايديولوجيا حقوق الإنسان المتواطئة في نظره مع حماية حقوق المقاولين الغربيين من دون اعتبار للإبداعات الفردية"[4]. ومن هنا، فإن الحقوق، في منظور دولوز وغاتاري، لا تعتق لا الناس ولا الفلسفة التي تترسم se reterritorialise فوق دولة ديمقراطية. إن حقوق الانسان لا تجعلنا نَحْمد الرأسمالية. إن هذه الحقوق لا تقول شيئا عن أحوال الكينونة المحايثة لإنسان يجدر فيه أن يتمتع بكامل حقوقه "[5]. يتعلق الأمر هنا بما ينطوي عليه خطاب حقوق الإنسان من أفق اديولوجي لا يخرج عن آفاق النظام الرأسمالي. هذا النظام الذي لا يكف عن إلحاق الأذى بالإنسان. أذى أقل ما يمكن أن نصفه به هو الخزي والعار الذي يستنزف انسانية الإنسان. من هنا

---

[1] -G. Deleuze, F, Guattari, *Qu'est ce que la philosophie*, op. cit., p.104-105.

[2]- يولي دولوز اعتبارا كبيرا للقضية الفلسطينية، ولم يتوان عن التنديد واستنكار كل أشكال العنف التي تمارسها الصهيونية المدعمة من طرف الولايات المتحدة الامريكية، وهو عنف يستهدف اجتثاث الشعب الفلسطيني، وتغييبه، ومحو جذوره وأصوله. فإذا كان لكل شعب نوع من 'الحق في الحق'، فإن الصهيونيين لم يسمع منهم قط قول على شاكلة ' ليس للشعب الفلسطيني حق في أي شيء'، بقدر ما يسمع منهم قول على شاكلة ' ليس ثمة شعب فلسطيني.

إن فلسطين في نظر دولوز،ليست فقط شعبا وإنما هي أرض. إنها الرابط الوثيق بين هذا الشعب وأرضه المغتصبة. إنها المكان الذي يعمل فيه غياب وتنشط فيه رغبة شديدة للعودة. إن هذا المكان وحيدunique ، مفعول ومفعل من كل أشكال الترحيل والطرد والإبعاد التي عاشها وعايشها هذا الشعب منذ 1948. إن فلسطين حين تكون نصب أعيننا، ندرسها، نتقصاها، نتعقب حركاتها الصغيرة، نوثق ونسجل كل تغير تبلغه، نكمل كل هذه الصور القديمة، باختصار إننا لا نضيعها قط من نظرتنا.....

لمزيد من المعطيات حول هذا الموضوع، يمكن الرجوع الى نص موسوم ب "هنود فلسطين" «Les Indiens de Palestine». انظر:

G. Deleuze, *Deux regimes de fous*, op. cit. p. 179-184.

[3]- A. Beaulieu, *Deleuze et ses contemporains*, op. cit. p.155

[4]- A. Beaulieu, *Deleuze et ses contemporains*, op. cit. p.155..

[5]- G. Deleuze, F, Guattari, *Qu'est ce que la philosophie*, op. cit., p. 103. (je souligne) .

تظهر مسؤولية الفكر، فلسفيا كان أو جماليا، في الإفصاح عن هذا العار وفضحه، مع ما يترتب عن ذلك من وقوف بجانب الضحايا. إنها بالضبط حالات الاستثناء هاته، من المهمشين والمضطهدين والمغيبين، هي التي تأخذها اللغة الصغيرة بعين الاعتبار وهي تتوق تمكينها من الحقوق[1].

ومن أهم الافكار التي جاء بها دولوز في هذا الصدد المتعلق بالعلاقة بين الجمال والسياسة، فكرة تفيد أنه لا تكون هنالك "سياسة كبيرة"، وهو التعبير الذي ينسب ليتشه[2]، إلا حينما تكون الفرديات des individualites -غير المنتظمة بعد كشعب- تتواجد وتحضر بشكل مبثوث في وسط سيرورة الإبداع[3]. إن الشعب المفتقد والغائب يُشَيد لذاته حضورا مبثوثا داخل العمل الفني في شكل صيرورات وتحولات يقبل الكاتب والفنان عموما أن يجربها ويسمح لها بأن تخترقه. إن الكتابة الأدبية تصير هنا فعلا جماليا وسياسيا وإمكانا وجوديا. إنها، كما يرى انطونين أرتو، الكتابة من أجل الأميين، والتحدث من أجل محبوسي اللسان، والتفكير من أجل مقطوعي الرؤوس[4]. ليس الكاتب ذاتا مقطوعة الرأس، محبوسة اللسان، ولا ذاتا أمية جاهلة، إنما هو يصير كذلك[5].

إن الفكر الإبداعي، وفق حمولته الثورية الجمالية، يُحفز الرغبة السياسية لدى الجميع، وهو يعي أن الثوراتِ والمطالبةَ بنظام جديد ثابت ومستقر كلها أمور تؤول لا محالة إلى تشكل دولة طاغية مستبدة. يتبلور توتر شديد بين الرغبة في إبداع شعب وخطر تشكل دولة طاغية، وهنا يكمن حسب ألان بوليو، التحدي الأساسي الذي تطرحه

---

[1]- A. Beaulieu , *Deleuze et ses contemporains*, op. cit., p.155

[2]- هي فكرة نيتشه المحتفظة براهنيتها دائما. ان ما يسميه نيتشه بالسياسة الكبيرة هي تصير في متن دولوز سياسة صغيرة، ميكرو- سياسة، موضوعها الصيرورات– الاقلياتية devenirs-minoritaires. إن الفنانين والكتاب أفضل من يمارس هذه السياسة من السياسيين المحترفين. إن الفنانين وهم يجربون هذه الصيرورات الصغيرة، الاقلياتية يسهمون في ابداع شعب مترحل قادم. والأجمل في هذه الفاعلية الجمالية، أن هذه الممارسات السياسية يمكن لها أن تتحقق من دون أن تتقعد على تنظيمات سياسية، ولا من دون أن ترتبط بحركة سياسية أو بنزعات إنسانية حقوقية. انظر:

A. Beaulieu, *Deleuze et ses contemporains*, op. cit., p. 155-156.(je soulgne).

[3]- A. Beaulieu, *Deleuze et ses contemporains*, op. cit., pp.155- 156.

[4]- G. Deleuze, F, Guattari, *Qu'est ce que la philosophie*, op. cit., p.105

[5]- ibidem

الفلسفة السياسية عند دولوز. وبتعبير آخر، فإن التحدي الأساسي الذي يجب أن يُأخذ بجدية هو "إيجاد وحدة للصراعات الدقيقة من دون السقوط ثانية في تنظيم مستبد وبيرقراطي للحزب وجهاز الدولة[1].

إن الفن السياسي، حينما يبدع لغة جديدة من أجل شعب مفتقد غائب وغير متشكل بعد، يصبح الشاهد على هذا المجهود الخاص بالمقاومة الراسمة لأحوال جديدة والمؤهلة لحياة مستقلة عن ملفوظات الأغلبية المؤسساتية. ففي تعارض مع الثورات القاتلة والمميتة وتشكيلات الدول القاسية يقود الفن ثورة مختلفة، ثورة جمالية، تهدف ابتكار وفتق شكل عالمي ممكن من الوعي الأقلي[2]concience minoritaire . ثورة لا تجعل من إراقة الدماء وزهق الأرواح سبيلها. وفي هذا الصدد أعرب دولوز، أكثر من مرة، عن امتعاضه مما تؤول إليه الثورات من كوارث تزيد الوضع الانساني تقهقرا وتأزما وإعاقة تصيب الفكر والمجتمع والاقتصاد والمؤسسات[3].

إن دولوز وهو يستحضر هذه الآفاق السياسية للفن، يقيم تمييزا دقيقا بين الأقلية minorité باعتبارها حالة فعل مشيدة وقابلة للرؤية، والصيرورة–الأقلية devenir-minoritaire باعتبارها حدثا هو دائما قيد الحدوث والوقوع. فإذا كان العقل السياسي يبسط الصراعات الاجتماعية ويختزلها في التعارض بين الشمال والجنوب، دول العالم الثالث ودول العام الغني، الارهابيين والديمقراطيين، فإن الرؤية الجمالية تقضي بأن" يكون لكل واحد، مهما كان موقعه ومكانه، جنوبا وعالما ثالثا"[4].

---

[1]- G deleuze, «Pensée nomade», in *L'ile déserte*, op. citp.362.

[2]- G. Deleuze, «Philosophie et minorité», *Critique*, N° 369, Fevrier 1978, p. 154-155. Commenté par Alain Beaulieu , *Deleuze et ses contemporains*, op. cit., .p. 157.

[3]- إن الثورات الكبرى غالبا ما أدت، في منظور دولوز إلى الكارثة، الكوارث. الثورة الانجليزية فتحت الطريق لحروب متعصبة يقودها كرومويل، الثورة الفرنسية قادت إلى انظمة الرعب، الثورة الروسية أوصلت لنظام كلياني ستاليني، الثورة الأمريكية آلت الى عولمة الاقتصاد الحر. إنها ثورات تنتهي بتنصيب أنظمة أكثر استبدادا من السابقة. انظر:

A. Beaulieu, *Deleuze et ses contemporains*, op. cit., p.147.

[4]- G. Deleuze, *Supperpotitions*, op. cit., pp. 126-127.

من هنا، يكون الفن قوة فكرية تساهم إلى جانب الفلسفة في مواجهة العار والذل المصيبين للإنسان والمتربصين بالإنسانية. هذه هي الفكرة الأساسية التي ينصبها دولوز في تقديره للفكر الجمالي. وبذلك، فهو لا يبني فكره السياسي بالاكتفاء بالتلاقي مع فلاسفة أمثال اسبينوزا ونيتشه وفوكو، آخِذا منهم ما يسعف التفكير في قضايا الجنون، الرحل، الاضطهاد وحقوق الإنسان، ولكن هو يبرم صفقات فكرية وتحالفات مع كتاب وسينمائيين، أمثال كافكا، كارملو بيني Carmelo Bene، بيكيت Becket، ستروب Straub، بيرولت Perrault، و غودار Godart . يصطف هؤلاء في جهة المبعوثين الجماليين لتفكر وتعقل البؤس السياسي-الاقتصادي المعاصر[1].

ولعل من التجليات الأولى لهذا المآل التراجيدي، والذي تفطن له هؤلاء الفنانين، ما مس قوات الرغبة من تسطيح وتخفيض إلى مجرد شهوات محصورة بالصراعات الأوديبية الضيقة ذات المنحى الأسري. وتلك واحدة من أعراض التواطئ الشيطاني بين الرأسمالية والتحليل النفسي، وتحالفهما الماكر من أجل التحكم في الإنسان أولا سيكولوجيا ثم اقتصاديا وفكريا واجتماعيا. وهذا ما يَعْرِض له دولوز وغاتاري بالدراسة والنقد والفضح في كتابهما **ضد-أوديب**. فمن جهة، يحاكم دولوز وغاتاري التحليل النفسي، لأنه تعمد عدم استثمار الرغبة وتوزيعها على جميع الأصعدة: المجتمع، التاريخ، السياسة، الفكر، الشعوب، الأعراق، المادة والعالم. وعمل فقط على تأطيرها في الثالوث الأسري: الابن، الأم والأب. إن الرغبة والهذيان، لا ينصبان فقط على الشأن العائلي الضيق: بابا، ماما، إنما ينصبان أيضا على صعيد أكبر ووافر: الصينيين، الألمان، المال، السلطة، الانتاج[2]. ومن جهة ثانية، يحاكم دولوز وغاتاري الرأسمالية لأن هدفها الأساسي هو إعادة

---

[1]- A. Beaulieu, *Deleuze et ses contemporains*, op. cit., p.148 .

[2]- يقول دولوز وغاتاري في هذا الشأن:

« On délire sur les Chinois, les Allemands, Jeanne D'Arc et le Grand Mongol, les Aryens et les Juifs, l'argent, le pouvoir et la production, pas du tout sur papa-maman ».

G. Deleuze, *Pourparlers*, op. cit., p.33.

تدوير ونشر القيم الاقتصادية داخل المجتمع. إن الرأسمالية، كتنظيم عضوي مهيمن ومستبد، تدير تصريف دفوق الرغبات المالية والمادية. من هنا، فالرغبة يتم تصريفها استراتيجيا داخل النظام الاقتصادي الرأسمالي: "توجد مداخيل ومصاريف المال، استدانات وتسديدات الديون، الاستثمارات في الأجور والمواد وبيوعات السلع المكدسة. إن كل هذه الدفوق المالية يتم تأطيرها والإعلاء من شأنها حتى تصير موضوع رغبة الجميع[1].

وتلك واحدة من نتائج الانخراط الغليظ في نظام السلطة النيولبرالية، كشرط لا محيد عنه لكل ديمقراطية مزعومة. إن التحكم في الرغبة من طرف السوق وتوجيهها نحو أشياء ومواضيع الاستهلاك لهو إجحاف لم يتوقف دولوز عن استنكاره والتنديد به، لأنه يفتح الإنسانية على سلسلة من التراجعات والتقهرات، ميسمها الذل والإحساس بالعار. يشكل هذا البلاء-العار محرك الفكر السياسي لدولوز. يقول دولوز: "العار la honte هو واحد من البواعث الأكثر قدرة للفلسفة، ما يشكل بالضرورة فلسفة سياسية"[2].

إن هذه النزعة المقاومة التي يتبناها دولوز، تؤسس لمقاومة من دون حزب أو انتماء (المقاوم العازب)، تتخذ موقفا معارضا لتشكيل دول السلطة، وتحافظ في نفس الوقت عن استقلاليتها عن أشكال المقاومة المنظمة أو ذات التنظيمات العضوية الموازية. إن سياسة دولوز لا تبرم أية علاقة مع حقيقة الأحزاب ذات الحضور والمثول. إن الحقيقة السياسية كما يريدها الفيلسوف ليست غير شكل من العمل الفني المتشكل باستمرار والذي فيه تتسامى وتتضج كينونة الجماعة في إحساسها وإبداعها. إنها استراتيجية استيطيقية تُسَيس الجمال لمناهضة الاستراتيجية الاستبدادية التي تجمل السياسة[3].

---

[1]- Alain Beaulieu , *Deleuze et ses contemporains*, op. cit., p.149 (Je souligne).

[2]- G. Deleuze, F, Guattari, *Qu'est ce que la philosophie*, op. cit., p 103.
Voir aussi: G. Deleuze, *Pourparlers*, op. cit., p. 233.

[3]- «Voila quelle ésthetisation de la politique pratique le fascisme. La réponse du communisme est de politiser l'art».
W.Benjamin, *Œuvres II. Poesie et revolution*, tr de l'allemand Maurice de Gandillac (paris : Denoel, 1971) p.210.

وعليه، فالسياسة الجمالية تقاوم كل الأمبرطوريات وترفض مساندة وتشجيع الحركات السياسية المَنظمة، وتعلن عن احتقار وازدراء الحريات ذات النزوع الفردي والثقافات الأنوية égocultrices، وتقدح مجتمع القوانين العالمية ذات المنزع الكوسموسياسيcosmopolitique[1]. إنها سياسة تصطف بجانب المدافعين عن الاختلاف ومناصري التعدد والتنوع. ويتماس هذا البعد مع ما ذهب إليه بلونشو الذي يتفكر الجماعة وفق محدد "الجماعة غير متبادلة irreciproque، ومع ما ذهب إليه جون- لوك نانسي حول الجماعة المتشكلة من طرف "فردانيات متباينة'، وأيضا مع ما ذهب اليه جيرجيو أغامبين الذي يتفكر الجماعة باعتبارها "متشكلة من فرديات من دون هويات محددة مسبقا"[2]. ينصب هذا التصور في إطار ما يمكن نعته بشعب الرحل المتجرد من رغبة الهيمنة. إن ذوات وأفراد هذا الشعب، لا يسعون لا إلى معرفة الصحيح (المعرفة)، ولا ممارسة الهيمنة(السلطة)، إنهم مفتونون بالحلم الرومنسي المتعلق بإعادة تركيب الوحدة عبر تلحيم العناصر غير المتجانسة[3]. "تلكم هي هواجس الجمال السياسي. وهي الهواجس القلقة التي اختصب بها أدب كافكا، الهارب وسط المجتمع اليهودي والألماني، والمُعبد من خلال أدبه طرقا للانفلات من وحشية كل الأنظمة الكليانية الفاشية facsime والسطالينية والأمريكية التي تطرق الأبواب[4]. وكذاك Straub ستروب و ويليتHuillet الذين يدافعون عن كتابة سينماتوغرافية حرفية موجهة إلى شعب منسي من طرف الاقتصاد الجديد للسوق[5].

---

[1]- Alain Beaulieu , *Deleuze et ses contemporains*, op. cit., p.158.
[2]- Alain Beaulieu , *Deleuze et ses contemporains*, op. cit., p..158.
[3]- G. Deleuze, F. Guattari, *Anti-Oedipe*, op, cit. p.50.
[4]- G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une literature mineure*, op. cit., p.74.
[5]- Alain Beaulieu, *Deleuze et ses contemporains*, op. cit., p. 160.

2) السينمائي والسياسي

لا تخرج اهتمامات السينما عن نفس هذه الهواجس الانسانية والحقوقية والسياسية، المعرج عنها آنفا، فحينما اختار التخييل السينمائي أن يصير سياسيا في توجهه الجمالي، فقد كان قادرا ومؤهلا لإظهار شعب مفتقد، مغيب ومتشكل من مقاومين فرديين[1].

يشرح دولوز بدقة هذا التقاطع بين السينمائي والسياسي في كتابه **السينما-الزمن**. يقول:

"ليست هذه المعاينة لشعب مفتقد تخليا عن السينما السياسية، إنما هي على خلاف ذلك القاعدة الجديدة التي فوقها تتقعد عندئذ في العالم الثالث والأقليات. يتعين على الفن، وبشكل أخص الفن السينمائي، أن يشارك في أداء هذه المهمة: ليس في التوجه لشعب مفترض وجوده، مسبقا هنا، وإنما المساعدة في اكتشاف هذا الشعب. ففي اللحظة التي يعلن فيها السيد، المستعمر: "لم يكن ثمة أبدا شعب هنا"، يكون الشعب المغيب صيرورةً، يكتشف نفسه، في مدن الصفيح والمخيمات، أو في المغاجر des ghettos، ضمن شروط جديدة من الكفاح التي يتعين على فن سياسي بالضرورة أن يشارك فيها[2]".

يجد كاتب السينما نفسه أمام شعب مستعمر colonisé على وجهين، من وجهة نظر الثقافة، هو مستعمر من طرف التواريخ الآتية من مكان آخر، ولكنه أيضا مستعمر من طرف أساطيره الخاصة التي صارت كليات entites غير شخصية في خدمة المستعمر. لا يتعين إذن على الكاتب أن يكون اتنولوجي شعبه، ولا أن يجعل تخيله ذا منحى تاريخي خاص. تبقى للكاتب إمكانية بأن يمنح لنفسه وسائط، يعني بأن يعتمد شخوصا واقعية وليست خيالية، لكن أن يجعلها نفسها في حالة تخييل. يجري الكاتب خطوة نحو شخوصه، لكن الشخوص يجرون خطوة نحو الكاتب: صيرورة مزدوجة.

[1]- G. Deleuze, *Cinema 2, Image- temps*, op. cit., pp. 281-292.
[2]- G. Deleuze, *Cinema 2, Image- temps*, op. cit., p. 283.

فليس التخييل السينمائي أسطورة شخصية ولا استيهامات فردية، إنما هو قوة إبداعية بموجبها لا يتوقف الشخص عن اختراق الحدود التي تفصل شأنه الخاص عن السياسة وعن إنتاج ملفوظات جماعية.

يرصد دولوز بعض جوانب الاختلافات السياسية بين السينما الكلاسيكية الخاصة بالنصف الأول من القرن العشرين والسينما الحديثة. ذلك أن سينما Eisenstein تكشف عن شعب مسكون وعاج بالثورة. فالاحتشادات والتجمهرات، الانقلابات السياسية، انقلابات السلطة، شن غارات على القصر الرئاسي....الخ، هي كلها أفعال كانت حاضرة في قلب اهتمامات السينما الثورية لدى Einsenstein[1]. وبدورها، وصلت السينما الأولى الأمريكية، من خلال أعمال غريفت و وستيرن إلى التصوير السينمائي لتشكل وانبثاق مجتمع جديد. وهو ما نجد له ذبولا في السينما الحديثة، سينما ما بعد الحرب، حيث اختفى وتوارى حضور الشعب في متن الأفلام. إن السينمائيين أمثال ستروب وغودار، وكذا السينمائي الكندي بيير بيغولت لم يظهروا قط الشعب في حركة وفعل، وانما أظهروا فقط أفرادا منفصلين، متباعدين، متفردين، ذوي أهداف خاصة ومشاكل شخصية، وهذا ما جعل، عندهم، الحدود بين السياسي والفردي مبطلة وملغاة، لا تهتز وتتحرك جماعيا، وإنما هي تعمل وتُجَرب بشكل فردي غياب معنى جماعي ممأسس، موطن ومدول. إن السينما السياسية الحديثة لا تظهر فيها ثورة، ولا ملامح ثورة، وإنما تروج فقط لفكرة استحالة توليد وطن متوحد ومتجانس[2].

إن السينما كفن جماهيري يمكن لها أن تَظهر في شكل الفن الثوري أو الديمقراطي الذي يجعل من الجماهير فاعلا حقيقيا. إلا أن هذا المسعى اعترضته، في منظور دولوز، مجموعة من العوائق والأخطار التي أضعفته ومن أهمها ثلاثة أوجه:

[1]- Alain Beaulieu, *Deleuze et ses contemporains*, op. cit. p.155.
[2]- Alain Beaulieu, *Deleuze et ses contemporains*, op. cit. p. 155

وصول الهيتليرية التي لم تطرح فكرة الجماهير باعتبارها فاعلا في السينما، وإنما قلبت ذلك، فطرحت الجماهير التي أُخضعت وسُلبت. وأيضا الستالينية التي فككت نزعة الإجماع الشعبي وأحلت محله الوحدة الاستبدادية لحزب معين، وأيضا تفكك الشعب الأمريكي الذي لم يعد يستطيع أن يؤمن بأنه بذرة الشعوب الماضية ولا بأنه إرهاص شعب سينشأ. وعليه، فإن السينما الحديثة، وإن قُدر لها الوجود فإن خطها التحريري والجمالي لن يخرج عن القاعدة الاتية: لقد زال الشعب أو أنه لم يولد بعد... الشعب غائب[1].

يهتم دولوز في الفصل الثامن من كتاب **الصورة–الزمن** الموسوم **ب** "السينما والجسد والدماغ والفكر" بدراسة مقارنة بين السينما السوفياتية والسينما الأمريكية. الفكرة الجوهرية التي يبثها هنا هي أن السينما فن الجماعاتart des masses، وإن كان ذلك يختلف في كل حالة. يبين دولوز أن السينما السوفياتية والسينما الأمريكية تنتميان في الواقع لما يمكن تسميته نفس التربة الاستيطيقية لأنهما يشكلان معا علاقة متماثلة مع شعب منظورا إليه كذات سياسية وصيرورة وعي في طور الفتق والتشكل. يقول دولوز:

"في السينما الكلاسيكية، الشعب هناك، ولو مضطهد، مخدوع، مخضوع، ولو أعمى أو غير واعي. نُحيل على السينما السوفياتية: الشعب هو مسبقا هنا عند Eisenstein، الذي يظهره مُجْريا قفزة نوعية في فيلم ' **الخط العام** '(**القديم والجديد**) ، أو الذي جعله في فيلم **'إيفان المخيف'** الطرفَ المتقدمَ الذي يحتفظ به القيصر، وعند بودوفكين Poudovkine نلحظ أن تقدم الوعي عند الشعب مكنه من أن يمتلك حضورا افتراضيا في طور التحقق، وعند فيرتوف ودوفجنكو، كل منهما بأسلوبه، نلحظ أن هناك توجها جماعيا يناشد جميع الشعوب إلى الانصهار في البوتقة نفسها التي سيبزغ منها

[1]- G. Deleuze, *Cinema 2, Image- temps*, op. cit., p. 282.

المستقبل. وهذا التيار الإجماعي هو الطابع السياسي في السينما الأمريكية قبل الحرب وبعدها: إلا أنه وبدلا من تعرجات الصراع الطبقي وتجابه الاديولوجيات– كما هو الحال في السينما السوفياتية–، نجد هنا أن ما يشكل وعي الشعب متجسد في الأزمة الاقتصادية ومقاومة الأفكار الأخلاقية المسبقة، وكذا التصدي للانتهازيين والديماغوجيين. هذا هو أهم ما بصم وعيا نزل إلى أعلى مراتب البؤس وصعد إلى أعلى مراتب الأمل. من هنا، فإنه في السينما الأمريكية، وكذا السينما السوفياتية، الشعب هو مسبقا هناك، واقعي قبل أن يكون راهنيا، مثالي من دون أن يكون مجردا"[1].

يتبنى الجمال المتعلق بالتصوير السينمائي ذي التوجه السياسي استراتيجية فكرية تؤمن بفاعلية التلاقي بين فاعلتي الجسد والعقل، المحسوس والمجرد. لا يقل المحسوس والمجرد في جهة عما هما عليه في الجهة الأخرى. ففي سينما الدماغ وفي سينما الجسد يتحقق مقدار متعادل من الشعور والكثافة والهوى. لقد أسس غودار سينما الجسد، وأسس رينيه سينما الدماغ، من دون أن يكون أحدهما أكثر تجريدية أو أكثر محسوسية من الآخر[2]. هكذا، فإن السينما المؤهلة للأداء السياسي، ليست سينما تختار بين الجسد أو العقل وإنما هي سينما تأخذهما معا. ويقوي التلاقي إيمان السينما بوجود شعب مسبق هنا، كان هنا، شعب مطالب بالولوج إلى ذاته، استعادة ذاته، والوعي بوجوده وكيانه وحقوقه.

<u>المطلب الثاني: السلطة بين الأدب والفلسفة: تجاور كافكا وفوكو</u>

لا يتحقق للأدب أن يكون صغيرا إلا لكونه يَعِدُ بفاعلية سياسية. الصغر هنا طاقة أدبية ذات شحن جمالي، يتحدد بموجبها التزام المثقف تجاه قضايا الإنسان الحقوقية والوجودية والسياسية والصحية. فمن شأن المثقف أن يقود ثورة فاعلة، ليس عن طريق

1- G. Deleuze, *Cinema 2, Image- temps*, op. cit., pp. 281-282 (je souligne).
2- G. Deleuze, *Cinema 2, Image- temps*, op. cit., pp.265-266.

العنف والعصيان المباشر، وإنما عن طريق الشعر والمسرح والرواية والسينما والتشكيل، بحيث يجعل من نصوصه آلات حرب، تفكك الأنساق الاجتماعية والتنظيمات الشجرية، وتعلن من خلال ذلك عن ثورة استيطيقية مضادة لما دُئب أن يدخل في خانة النظام ويرتكن لأوهام الأصل والمركز والوحدة[1].

ينتقد كافكا التمثل الذي ينظر إلى الشاعر والفنان عموما كذات تعيش في برج عالي، مختلف عن الحقائق الأرضية، ومتخلف عن أسئلة الراهن، عيناه لا تكترث إلا بالحقائق السماوية. على خلاف هذا، الشاعر حسب كافكا، هو مشدود لمجتمعه و لأرضه. وإذا كان صوته يصرخ، فليس ذلك بسبب ألم داخلي وذاتي، وإنما بالأحرى من أجل التعبير عن ألم إنساني و اجتماعي. الشاعر ملتزم. ويتوقف التزام الشاعر على مدى صغره sa petitesse، ويعزى ذلك إلى كون الشاعر أكثر الناس يتملكهم الإحساس اتجاه المجتمع والآخرين[2].

لقد جسد كافكا بأدبه التزام المثقف وانخراط الكاتب في مشاريع النقد والاكلينيكا التي تهدف إلى تعرية ما يعتمل في مسطح المعيش المجتمعي من اضطهاد وعنف منظم يستهدف حرية الانسان وكرامته، ويهدد حاضره ومستقبله. ولقد سخر عمله الأدبي لفضح واقع الإنسان المعاصر الذي تنخره السلطة البروقراطية ويطاله قمع الأنظمة الكليانية من جميع الجهات.

---

[1]- نعرض في تمهيد هذا المطلب لقول وجهه كافكا لصديقه الشاعر Gustav Janouch حول مهمة الشاعر/المثقف. يقول كافكا: " تصفون الشاعر مثل موجود ذي قامة خارقة، حيث تكون الأرجل فوق الأرض، بينما رأسه يختفي في السحب. انها بالطبع صورة معتادة داخل إطار التمثلات الاتفاقية للبرجوازية الصغيرة. إنه توهم، الذي هو فتحة الرغبات المخفية والتي لا علاقة لها بالحقيقة. إن الشاعر في الواقع هو دائما جد صغير وجد ضعيف من متوسط المجتمع. ولهذا فهو يفضل ثقالة الكينونة الارضية بشكل أكثر شدة وقوة من بقية الناس. التغريد، ليس بالنسبة إليه شخصيا، غير طريقة للصراخ. ان الفن بالنسبة للشاعر الملتزم ما عبره يتحرر من أجل ألم جديد. ليس عملاقا، لكن عصفورا تقريبا متعدد اللون داخل قفص كينونته....انظر:

F. Kafka, G. Janouch, *Conversations avec kafka (*Paris, Maurice Nadeau, 1977) p.18.

[2]- Yuna visentin, «Relier littérature et histoire, l'exemple de la critique de Kafka», op. cit.

وهنا يلامس دولوز وغاتاري وجود تجاور قوي بين كافكا الأديب وفوكو الفيلسوف، مداره الاشتراك في "إبداعية ضحك سياسي"[1]. هنا يلتقي الأدب (كافكا) والفلسفة (فوكو) ليسهما معا في ترسيم تحليل جديد للسلطة يُجَدد فَهمَنا اليوم للمشاكل الاقتصادية والسياسية. إن تحليل فوكو للسلطة ينطوي على "صدى كافكوي"[2]. وعليه فليس فعل الكتابة، فلسفيا كان أو أدبيا، متصلا بالتدليلsignification وإنما هو فعل مسح وتخريط arpenter et cartographier[3]. يقتطع كافكا المساح وفوكو الخرائطي رؤى جديدة للجسم الاجتماعي. فطبوغرافية كافكا تسعف في مسح مجالات البيرقراطية في الامبراطورية النمساوية المجرية، وخرائطية ميشيل فوكو، كما يسطرها في كتابيه **الحراسة والعقاب و إرادة المعرفة**، تكشف عن علاقات القوات التي تشغل الفضاء الصقيل للمعرفة.

من أجل الكشف عن هذا التجاور بين الرؤية الفلسفية التعقيلية والرؤية الأدبية التخييلية، نرتئي منهجيا، أن نقف بداية عند المنظور الفوكوي حول السلطة، نفحص ادعاءاته ومظاهر جدته، ثم من خلال ذلك نعبد الطريق نحو منظور كافكا الأدبي، وذلك في أفق تسطير توليف إبداعي، ذي منحى تجريبي، يتشابك فيه الفلسفي والأدبي، التعقيل والتخييل، يتصادى (من الصدى) أحدهما في الآخر.

1) *السلطة في متن فوكو*

تكمن جدة نظرية فوكو في السلطة في ما تثيره من قضايا وتكشفه من أوجه جديدة للسلطة، وهي نظرية تسلك في معالمها توجها معارضا للماركسية وكذا لمفاهيم البرجوازية. يُسخر فوكو في ذلك كتابين أساسيين، بصما الفلسفة السياسية المعاصرة،

[1]- G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une literature mineure*, op. cit., pp . 75-77
[2]- G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une literature mineure*, op. cit., p .103
[3]- Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p.11.

وهما **الحراسة والعقاب**[1]، **وإرادة المعرفة**[2]. يعرض دولوز لمقومات هذا المتن الفوكوي بدراسة موسومة ب **فوكو**[3]. يقول دولوز في شأن هذه الرؤية الفوكوية المجددة: "لقد تفنن فوكو دائما في تشكيل لوحات رائعة يرسمها بتحاليله. التحليل هنا، تحليل ميكروفزيائي أكثر فأكثر، واللوحات فيزيائية أكثر فأكثر، توضح آثار التحليل، لا بالمعنى العلي والسببي، بل بالمعنى البصري، الضوئي للون: من الأحمر القاني الذي يصور التعذيب والتنكيل حتى الرمادي القاتم الذي يصور السجن. التحليل واللوحة يسيران جنبا إلى جنب وينتميان إلى نفس المستوى، ميكروفيزيائية السلطة والتسخير السياسي للجسد. لوحات مزخرفة بالألوان على خارطة ملمترية"[4].

تقوم خرائطية فوكو حسب قراءة دولوز على مستويين: مستوى يخص الخريطة النقدية للمسلمات التي بصمت التحديد الماركسي لطبيعة السلطة، ومستوى ثاني يخص التمثل الخرائطي أو المبياني diagrammatique للسلطة باعتبارها حقلا لعلاقات القوة. إن الانتقال من المستوى الأول إلى الثاني يعني الانتقال من الانشغال بأسئلة حول طبيعة السلطة وأجهزتها، وعن طبيعة الطبقات وصراعها، وكذا ما يخص الأشكال الرمزية للهيمنة، إلى مستوى آخر تنكشف فيه السلطة باعتبارها آلات مجردة machines abstraites.

[1]- M. Foucault, *Surveiller et punir : Naissance de la prison* (Paris: Guallimard, 1976).
[2]- M. Foucault, *La volonté de savoir : Histoire de la séxualité, t1* (Paris : Guallimard, 1976).
[3]- G. Deleuze, Foucault (Pari: Minuit, 1986).
- اعتمد في استثمار هذا المصدر الترجمة العربية التي أنجزها سالم يفوت. وهي:
جيل دولوز، **فوكو**، الطبعة الاولى (المركز الثقافي العربي: لبنان، 1987).
[4]- جيل دولوز، **فوكو**، الطبعة الاولى (المركز الثقافي العربي: لبنان، 1987) ترجمة سالم يفوت، ص.30.

تتصل أطروحة فوكو حول السلطة بحدثية الانتقال من المجتمعات الانضباطية socités disciplinaires إلى مجتمعات الرقابة sociétés de surveillance[1]. يشرح دولوز هذا الأمر. يقول:

"لقد موضع فوكو المجتمعات الانضباطية في القرنين 18 و 19، لقد وصلت أوْجَها في بداية القرن 20. باشرت تنظيم الأوساط الكبرى للاحتجاز enfermement. لا يتوقف الفرد عن المرور من وسط جد مسور نحو آخر، لكل واحد قوانينه. في البدء الأسرة، ثم المدرسة ('لستَ على الإطلاق في أسرتك')، ثم الثكنة (' لستَ على الإطلاق في المدرسة')، ثم المصنع، من حين لآخر المستشفى، عند الاقتضاء السجن الذي هو وسط الحجز بامتياز. لكن ما قد عَلِمَهُ فوكو أيضا، هو قِصَر هذا النموذج، إنه كان يعقب مجتمعات السيادة. لكن الأنظمة الانضباطية les disciplines عرفت بدورها أزمة لصالح قوات جديدة التي ستأخذ المكان ببطء، والتي تُنبئ بها بعد الحرب العالمية الثانية: المجتمعات الانضباطية، هي مسبقا ما لم نكن قط، ما لا نتوقف عن أن نكون"[2].

إن القرن العشرين، في منظور فوكو هو قرن الانتقال، الانتقال الشهير من المجتمعات الانضباطية إلى مجتمعات الرقابة، أو من "الذرية–السياسية الى البيو–سياسة"[3].

---

[1]- يشرح أوليفيي رازاك تداعيات هذا الانتقال، وما عقبه من تأرجح العنف بين الحضور والغياب. يقول:

« Le passage d'une socité disciplinaire a une socité de contrôle s'emble s'accompagner d'une disparition de la violence comme outil de domination. La brutalité physique est remplacée par la production d'affects. La soumission à la force se retourne en developement de son potentiel. L'assujetissement à des individualtés normalisées laisse place au foisonnement des types d'existence. L'obligation d'efficience dans la production aliénée devient desir de participer. Plus precisement, la violence reste presente mais ne s'exerce plus ou le moins possible. La socite de contrôle à besoin des dispositifs disciplinaires comme menace de marginilisation pour les mauvais elements. Elle continue à exercer une veritable violence sur ses bords ou lorrsqu'il se produit de l'imprevu au centre mais, pour la masse, cette violence n'est qu'un risque potentiel. Elle n'est qu'une possibilité, liée au decrochage de l'individu de toute forme utile de production. Bref, dans la societe de contrôle la violence est surtout virtuelle.

Olivier Razac, Avec *Foucault. Apres Foucault. Disséquer la societé de contrôle* (Paris : L'Harmattan, 2008) p. 113.

[2]- G. Deleuze, *Pourparlers*, op. cit. pp. 240-241.

[3]-Julian Ferreyra, *L'ontologie de capitalisme chez Gilles Deleuze*, (Paris: L'Harmattan, 2010) P, 226.

- soyez bienvenus aux societe de contrôle. « Les enfremements sont moules, des moulages distincts, mais les controles sont une modulation, comme un moulage auto-deformant qui changerait continument, d'un instant à l'autre, ou comme un tamis dont les mailles changerait d'un point a un autre ». Voir: G. Deleuze, *Pourparlers*, op. cit., p. 242.

إنه الانتقال الذي بموجبه تركت الفاشية fascisme المكان لميكرو–فاشية، وترك الخوف الكبير la grande peur المكان لأخواف صغيرة des petites peurs. إنه خوف يسير إلى ما لا نهاية. خوف عارم وعام، يأتي من كل حدب وصوب. لقد تملكنا "الخوف الأبيض من أن نفقد ملكياتنا، ملكية أشيائنا وملكية أجسامنا، نشعر أننا جد عراة، جد ضعفاء، عاجزين عن حمايتها، بعد أن أصبحت مقتطعة من وسطنا المجتمعي"[1].

تكمن جدة الرؤية الفوكوية للسلطة، في تجاوز الطرح الماركسي وعرض مسلماته للنقض. تنظر إلى الماكرو–سلطة باعتباره تجليا من تجليات الميكرو–سلطة. في كتابه **إرادة المعرفة** (1976)، يُحدد فوكو السلطة بأنها تعددية علاقات القوة. يقول فوكو: "عن طريق السلطة، يبدو لي أنه يتعين أن نفهم بداية تعددية علاقات القوة التي هي محايثة للمجال الذي تشتغل فيه، [ ] اللعب الذي عبر طريق الصراعات والمواجهات يحولها، يقويها، يقلبها"[2]. ومما تمتاز به علاقات القوة هاته التعددية والكثرة[3].

في هذا الصدد، وحسب قراءة Yoshiiyuki Sato فمفهوم السلطة الفوكوي هو بوضوح مفهوم نيتشوي. السلطة لا تختزل قط إلى كيان واحد. السلطة هي مجموع العلاقات الاستراتيجية المتحركة التي تطرح دائما خطر قلب علاقات القوة (بؤرة التغير، القاعدة المتحركة لعلاقات القوة)[4]. السياسة هي حرب تشن بطرق أخرى[5]. السلطة إذن، كما يعينها فوكو، ينظر إليها باعتبارها تعددية. ونعرف تعددية علاقات السلطة بكونها لاتجانس مبياني hétérogénéité diagrammatique للهيمنة والمقاومة[6].

[1]- Julian Ferreyra, *L'ontologie de capitalisme chez Gilles Deleuze,* op. cit., p.228 .

[2]- M. Foucault, *La volonte de savoir*, op. cit., pp. 121-122.

[3]- ان اعتبار السلطة مجالا لتصارع القوات، يجعل المنظور الفوكوي حسب Yoshiiyuki Sato، ينطوي على رنة نيتشوية متحدرة من كتاب **جينيالوجيا الاخلاق**. ولمزيد من المعطيات الخاصة بهذا الصدد. انظر:
Yoshiiyuki Sato, *Pouvoir et résistance, Foucault, Deleuze, Derrida, Althusser*, (Paris: L'Harmattan, 2007), pp.36-37.

[4]- ibid., p.37.

[5]- M.Foucault, *La volonté de savoir*, op, cit., p. .123

[6]- Yoshiiyuki Sato, *Pouvoir et résistance, Foucault, Deleuze, Derrida, Althusser*, op.cit., p.37.

يعود فوكو في هذا الصدد إلى فلسفة جيرمي بنتام Jeremy Bentham، ليأخذ عنه المفهوم المعماري والهندسي 'البانوبتيك' le panoptique[1]. وهي بناية سجنية مصممة بمواصفات تعزز آلية المراقبة، ترمي جعل السجن ذا فاعلية أكبر: مرصد مراقبة ينتصب في المركز، وفي الجوار بناية من حلقات موزعة إلى خلايا أو زنزانات. كل خلية هي حتما قابلة للمراقبة من المرصد، لكن بالمقابل فإن المراقِب لا يمكن أن يكون مرصودا من طرف المحكومين/المراقَبين. وعليه، فإن الذي يُغلَق عليه داخل الخلية، على وعي دائم بأنه مُراقَب، ونتيجة لذلك، فهو مجبر دائما على تفعيل مراقبة ذاتية لنفسه. أن ترَى من دون أن تٌرى يسمح بتولد آلية مراقبة غير متساوية. يقول فوكو: "إن مَن هو خاضع لحقل من المراقبة، والذي يعلم به، يأخذ بحسابه إكراهات السلطة، يُفَعلها بشكل عفوي على نفسه، يسجل في ذاته علاقة السلطة التي فيها يلعب بشكل متزامن الدورين: يصير مبدأ لقهره الخاص"[2].

على ضوء ذلك، تتوزع الذات بين قطبين: الأنا الأعلى الذي يستعيد إكراهات السلطة والأنا الأسفل الذي يمتثل[3]. تنجح السلطة في جعل الذات تستبطن علاقة السلطة[4]. الأنا الأعلى – باعتباره فاعلا للسلطة وممثلا لها– يضبط الأنا الأسفل. إن هذا الضبط هو ما يقصده فوكو بتجاوز التحديد الكانطي. إن بنية الضبط، حسب فوكو، تسطرها السلط الخارجية، بينما هي حسب كانط يشرعها ويفرضها العقل[5].

---

[1]- ibid., p. 38.

[2]- Yoshiiyuki Sato, *Pouvoir et résistance, Foucault, Deleuze, Derrida, Althusser*, op.cit., p.38.

[3]- Ibid, p. 38-39.

[4]- ibid., p. 40.

[5]- «Nous sommes soumis à une discipline de la raison, et dans toutes nos maximes nous nedevons jamais ni oublier cette soumission, ni en rien retrancher, ni diminuer par une illusion de l'amour propre l'autorité qui appartient à la loi (quoiqu'elle vienne de notre propre raison), en plaçant,fût-ce conformément à la loi, ailleurs que dans la loi même et dans le respect que nous lui devons, le principe déterminant de notre volonté. Devoir et obligation, voilà les seuls mots quiconviennent pour exprimer notre rapport à la loi morale. Nous sommes, il est vrai, des membres législateurs d'un royaume moral possible par liberté, et que la raison pratique nous représente comme un objet de respect, mais en même temps nous en sommes les sujets, non le souverain, et méconnaître l'infériorité du rang que nous occupons comme créatures, et refuser par présomption l'autorité de la sainte loi, c'est déjà commettre une infraction à l'esprit de cette loi, quand même on en remplirait la lettre... »
E. Kant, *Critique de la raison pratique*, op. cit, p. 262-263.

2) السلطة في متن كافكا

أ- مستويات الحضور

يثبت كافكا في ثنايا متنه الأدبي توجها سياسيا مضادا يمكن نعته بالتسلطية – المضادة anti-autoritarisme، وهو مشروع يستلهم الفكر التحرري ويجعله مبثوثا في مجموع إنتاجه الجمالي، وذلك وفق حركة نمائية ومتدرجة تبدأ من نقد السلطة الأبوية والشخصية وتتجه نحو نقد السلطة الإدارية وإن كانت مجهولة[1]. لا يتعلق الأمر هنا بمحاولة كافكا تنصيب عقيدة سياسية، وإنما يتعلق الأمر بمناشدة دولة فكر وحساسية نقدية، حيث يكون السلاح الأساسي والمركزي في ذلك هو السخرية والهزل، وبتعبير أندري بريتون 'الهزل الأسود' الذي ينطوي على ثورة عالية للفكر[2] تستهدف أنساق السلطة بنوع من الفك والقصف الجماليين.

ومن الخصائص الكبرى للتسلطية، والتي يحددها كافكا في متنه الاستبداد والظلم. يفيد الاستبداد أن القرارات السياسية تُفرض من فوق، من دون أن يكون لذلك الفرض تبرير أخلاقي وعقلاني وإنساني. إنها قرارات تؤسس فقط لإكراهات وإجبارات وضغوطات تستهدف الفرد الضحية. أما الظلم فيفيد تفشي الإدانات العشوائية كمقومات للتسلطية. إنه ظلم يسري ويمس الناس من دون أن تكون لذلك دوافع ومبررات، بحيث تكون العقوبات عديمة التناسب مع الخطأ غير الموجود أو المبتذل[3]. إن هذه الخطيئة المفترضة مسبقا تعزز صرح التسلطية سواء كانت هذه الخطيئة تابعة لخط العائلة أو الدولة. ففي نص بعنوان le *verdict*[4]، يطرح كافكا حالة البطل جورج بندامان Georg Bendemann الذي يُبين عن خضوع تام ومن دون أية مقاومة لحكم وقضاء السلطة. إنه

[1]- M. Lowy, « Kafka et l'anarchisme», revue Etudes litteraires, V41, numero 3, 2010, p. 41-50
[2]- Andre breton, l'anthologie de l'humour noir (Paris: Le Livre de poche, 2005) p.11.
[3]- M. Lowy, «Kafka et l'anarchisme», revue Etudes litteraires, V41, numero 3, 2010, pp. 41-50.
[4]- F. Kafka, *Le verdict*, tr. Jacques Outin (Paris: Mille et une nuits, 1997).

الحكم الصادر عن أبيه والقاضي بضرورة الارتماء في النهر. إن ثمة نوعا من التجاور والتداخل بين سلطات الأب وسلطات الدولة، وهذا هو نفس الحال الذي آل إليه البطلان في الروايتين الموسومتين ب**المحاكمة** و**القصر**. يتعلق الأمر دائما باشتغال سلطة كليانية، توتالتارية، مجهولة وغير مرئية[1].

من أجل الاقتراب أكثر من هذا الطرح الجمالي الذي يبث فيه كافكا تحليلاته حول المتن السياسي المخيط داخل توليف يشمل: السلطة، القانون، الرغبة، العدالة ونرتئي منهجيا الوقوف عند بعض المضامين des corpus التي يرصد فيها كافكا الآلة القضائية وطبيعتها وممارساتها وذلك حتى يتسنى لنا رصد ما بينه وبين فوكو من تقارب في مهمتي النقد والعيادة. ونعرض هنا لأربعة نماذج تخص أعماله: **المحاكمة**[2]، **أمام القانون**[3]، **في مستعمرة العقاب**[4]، **وأمريكا**[5].

في روايته **المحاكمة**، يقدم كافكا وضعا إنسانيا غامضا ومقلقا، من خلال شخصية البطل «جوزيف ك»، المتهم من دون أن يعرف طبيعة التهمة الموجهة إليه، ولا أسبابها وحيثياتها. فاللامعنى يغمر صيرورة أحداث الرواية، ابتداء من التهمة والتوقيف والاعتقال إلى الإعدام. يقول «جوزيف ك»: «أستنتج من هذه الواقعة، أنني متهم دون أن أتمكن من إيجاد أدنى خطأ يمكن تقديم اللوم لي بسببه». فحتى الموظفون الذين جاؤوا لتوقيفه، لا يعرفون شيئا عن أسباب الاعتقال. بل ينفذون الأوامر، وعليه فقط الامتثال. ومن بإمكانه تقديم توضيحات لـــ«جوزيف ك» بصدد اعتقاله؟ وما طبيعة التهمة الموجهة إليه؟

ترسم المحاكمة «لوحة عبثية» للوجود الإنساني، وتجسد اللامعنى السافر الذي يخترق التجربة الإنسانية. إنه العدم الذي يتربص بالإنسان أثناء العلاقات التي يقيمها مع العالم.

---

[1]- M. Lowy, «Kafka et l’anarchisme», revue Etudes litteraires, V41, numero 3, 2010, p. 41-50.

[2]- F. Kafka, *Le Proces*, tr. ALexandre Villate (Paris: Guallimard, 1999).

[3]- Franz Kafka, «Devant la Loi», *Le Portique* [En ligne], 15 | 2005, mis en ligne le 15 décembre 2007, consulté le 11 septembre 2018. URL : http://journals.openedition.org/leportique/492

[4]- F. Kafka, *Dans la colonie penitentiaire et autres nouvelles*, tr. Bernard Lortholary (Paris : Flammarion, 1991).

[5]- F. Kafka, *Amerique*, tr. Alexandre Viallate (Paris: Gallimard, 1999).

فـــ«جوزيف ك» يعترف بأنه يجهل القانون، ويؤكد في الوقت نفسه، أنه غير مذنب. ويقول: «لست مذنبا هناك خطأ ما». إنه على يقين من وجود سلطة ما تتحمل مسؤولية ما يقع، أو أنه، كما أعتقد، ضحية جهاز بيروقراطي فاسد، يستعمل السلطة – القوة لإقامة واقع الاتهام والاعتقال والمحاكمة باسم العدالة[1].

تفضح «المحاكمة» عبثية العدالة المتجسدة في لا معنى الاتهام. وتكشف عن كل أشكال الزيف التي تطبع المشتغلين في حقلها، من قضاة وموظفين ومحامين وشرطة... إنها تجعل كل إنسان يحمل في ذاته إمكانية اتهامه. أو لنقل، إنه ليس بريئا، وفي الوقت نفسه ليس مذنبا. إنه في المنزلة بين المنزلتين؟ فهذا الشرخ الوجودي للإنسان، ليس عابرا أو ظرفيا، بقدر ما هو بنية أنطولوجية تخص الكائن الإنساني في مختلف علاقات القوى التي ينسجها مع العالم، سواء أكان صالحا أو طالحا، جبانا أو قويا. فالإحساس بالذنب ملازم للكينونة الإنسانية. إن رواية «المحاكمة» ليست محاكمة لـــ«جوزيف ك»، ولا هي محاكمة لوضع اجتماعي أو سياسي معين، ولا هي محاكمة لنمط فكري تم إنتاجه، ولا هي محاكمة لعصر بعينه أو ثقافة أو حضارة ما. بل هي محاكمة لـــ«الإنسان» ولـــ«إنسانية» الإنسان، ولصيرورته الإنسانية الحيوانية أو الحيوانية الإنسانية، التي تعري وجوده وتفضح أننا لا نعرف، ولم نعرف بعد ذواتنا[2].

في القصة القصيرة الموسومة ب **أمام القانون** *Devant la loi*. وهي من الأعمال التي يمكن إدراجها في خانة الأمثولات أو العبر des paraboles. لا يمكن فهم حبكة هذا العمل وآلة السلطة التي تعمل فيه من دون موضعته في سياق جد فسيح ومتسع، تغذيه بعض من الفاعليات الفردية والجماعية التالية: الروح الفلسفية لكافكا، قناعاته الأخلاقية والاجتماعية، النزعة السلطوية المضادة ذات التوجه التحرري والتي سادت في العقد الثاني من الفرن العشرين، الأوساط التحررية والمتمردة التي بصمت مدينة براغ[3].

---

[1]- حسن الحريري، "كافكا وصيرورة الإنسان بين التحول والمحاكمة"، مقال إلكتروني، تم تحميله بتاريخ 07 فبراير 2017 من الرابط التالي: https://thaqafat.com/2016/07/32155

[2]- المرجع نفسه

[3]- Michail lowi, «Kafka et le socialisme libértaire», *L'homme de la societé*, N°125, 1997, pp. 123-134.

تتعلق أحداث هذا النص الصغير برجل ريفي قصد المدينة رغبة في ملاقاة القانون، وهو ما لم يتحقق له بسبب الصد والمنع الذي جابهه به حارس الباب، باب القانون. ورغم محاولات التوسل، كان جواب الحارس دائما هو الرفض والانتظار لوقت لاحق. ولم يتوانى هذا الحارس قط عن استفزاز هذا الرجل البسيط، مستعرضا عليه قوته، ويؤكد له في نفس الوقت أنه هو أقل حراس القانون بطشا، مقارنة ما آخرين مسمرين في كل باب، وإن تمكن في اختراقه فإن في انتظاره حراسا آخرين ذوي بأس شديد. استمر هذا الحال شهورا وسنوات حتى آل به الحال إلى عجوز في أرذل العمر، يعتريه العجز والهوان، وتنتابه نوبات الاحتضار. يدنو منه الحارس، فيحدث الحوار التالي[1]:

- الحارس: "ما الذي تريد أن تعرفه الآن؟"،" إنك نهِم."
- الرجل: كل الناس يتطلعون للوصول للقانون، فكيف حدث إذن أنه لم يكن هناك قط طوال هذه السنين من جاء و َتوّسل الدخول إليه غيري؟".
- عرف الحارس أن الرجل قد وصل نهايته، وحتى يلتقط السمع المتضائل للرجل كلماته. جهر الحارس في أذنه : " لم يكن من الممكن استقبال أحد هنا لأن هذه البوابة إنما أعدت لك وحدك وسأغلقها الآن"[2].

ويصور كافكا ملامح هذه السلطة أيضا في روايته **أمريكا** *Ameriqu*e. إن الشخصيات السلطوية والتسلطية هي حينا الأشكال الأبوية (أب كارل روسمان والعم جاكوب) وحينا آخر هي الادراريون الساموون في الفندق (رئيس الموارد البشرية). إن هؤلاء يجسدون نوعا من الاستبداد الشخصي، الطغيان الذاتي، وإنهم يقيمون ربطا بين برودة الجهاز البروقراطي وبين الاستبداد الفردي الحقير والفظ والعنيف. يصور كافكا تجليات هذا

[1]- Franz Kafka, «Devant la Loi» *Le Portique* [En ligne], 15 | 2005, mis en ligne le 15 décembre 2007, consulté le 11 septembre 2018. URL : http://journals.openedition.org/leportique/492

[2]- Franz Kafka, «Devant la Loi» *Le Portique* [En ligne], 15 | 2005, mis en ligne le 15 décembre 2007, consulté le 11 septembre 2018. URL: http://journals.openedition.org/leportique/492

الواقع البئيس المفتقد للحرية منذ الصفحات الأولى من رواية **امريكا**، في مجموعة من المشاهد المجسدة لمعيشية الناس في نيويورك: في عالم من دون عدالة ولا حرية، القوة المجردة، السلطة المستبدة، تبدوان تسودان وتحكمان من دون إشراك ولا استشار. إن ظرافة البطل الزائر لأمريكا (نيويورك) سلطت الانتباه على جملة من مشاهد القهر، منها: وضعية السائق في الفصل الأول من الرواية، التي تشي بألم انسان فقير مستسلم للأقوياء، وكذلك الأم المدفوعة نحو الانتحار بسبب المجاعة والفقر. البطل هنا وجد الأصدقاء والحلفاء في جهة الفقراء: الأم Therese، الطالب، ساكنة الحي الشعبي الذين رفضوا تسليمه للشرطة، لأنه وكما يكتب كافكا، " العمال ليسوا من جهة السلطات"[1].

عموما، يبدو أن نصوص كافكا – الكثيرة والمتعددة– تعمل كآلة استطاع بها رصد الظاهرة البروقراطية من خلال تأسيس توليف جماعي للتلفظ (حيث يكون الكاتب غير شخصي apersonnel)، وهو توليف إبداعي لأنه يتمكن من التقاط التوليف الاجتماعي غير المسبوق. إن الآلة النصية تقيم تمفصلا بين التلفظ غير المسبوق والسبر الاكلينيكي للواقعية، وذلك داخل توليف واحد. وهنا يظهر بُعد الحمولة الثورية لنصوص كافكا، التي لا تحدد هدفها في الاعتراض الفردي على التنظيم الاجتماعي وإنما في سبر أغوار حقول القوات الاجتماعية التي تفرض نظاما لغويا متحفظا وجافا. إن اكلينيكا السلطة التي يبثها كافكا في نصوصه لها توجه ثوري[2]. وهنا يتحقق نوع من التلاقي والجوار بين كافكا وفوكو، هذا الأخير الذي يقترح هو الآخر حسب دولوز، تحليلا جديدا للسلطة يجدد renouvelle اليوم وعينا بكل المشاكل الاقتصادية والسياسية. إن هذا التحليل لا يكون من دون صدى كافكاوي[3].

---

[1]- F. Kafka, *Amerique*, op. cit. , pp. 15-16.

[2]- A. Sauvagnargues, «De la litteratrure mineure a la variation continue» in *Deleuze et les ecrivains. Littérature et philosophie*, op. cit., p. 288.

[3]- G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 103.

ومن هنا فإن الكتابة لا تمت بصلة بالدلالة، وإنما هي عملية ترتبط بعمليتي "المسح والخرائطية" Arpenter et cartographer[1]. كافكا الماسح وفوكو الخرائطي هما معا يقتطعان في أبحاثهما رؤى جديدة للجسم الاجتماعي. فالطبوغرافيا بالنسبة لكافكا تمكنه من مسح المجالات الحديثة للبيروقارطية في الامبراطورية النمساوية المجرية. أما خرائطية فوكو، فهي تكشف عن علاقات القوة التي تنشط في فضاءات المعرفة[2]. يضيئ التحليل الجديد الذي يعتمده فوكو في مقاربته لموضوع السلطة بشكل رائع وجلي آلة السياسة التي ابتكرها كافكا. إن تحليل فوكو هو إحياء لتحليل كافكا ومنحه راهنية وحدثية. يتجاور الاثنان ويلتقيان داخل خط تحليلي يشترك في رفض ودحض الفكرة التي تجعل من السلطة والقانون انبثاقا وانبعاثا لدولة عضوية مركزية، مركزة وسائدة، ويرصدان معا ملامح جديدة للسلطة: سلطة هشة ومحلية، متفشية منتشرة و مبتكرة، غير قابلة للحجز، وايجابية[3].

يتبلور البعد النقدي لأعمال كافكا من خلال هذا التحليل الجديد والمغاير لطبيعة السلطة البروقراطية، وكذا كل ما يتعلق بانتشارها و توسعها وتبعثرها على صعيد الحقل الاجتماعي. وهو بهذا يكون ملهما لفوكو في رفض كل ادعاء يعتبر السلطة فعلا تمارسه ذات سائدة (الدولة) على ذوات اجتماعية (المواطنين). "إن كافكا يحول المكيدة الرومنسية"[4]. ذلك أن السلطة ليست عنفا خارجيا يمارس على الذوات، ولا هو ميكانيزم داخلي يخضعهم ويستعبدهم مثل الأنا الأعلى في التحليل النفسي، ولا هي كذلك سلطة تقبل أن نختزلها في التخيير الكلاسيكي بين العنف أو الاديولوجيا، الإقناع أو الإكراه"[5].

1- G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux* , op. cit., p.11.

2- جيل دولوز، **فوكو**، مرجع سابق، ص 46.

3- A. Sauvagnargues, «De la litteratrure mineure à la variation continue» in *Deleuze et les ecrivains. Littérature et philosophie*, op. cit., p. 289.

4- ibid, p. 289.

5- G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p.103 .

يرصد كافكا طبيعة السلطة وملامحها في العديد من متونه الأدبية. ففي عمله **سور الصين** يسعى إلى إثبات فكرة مركزية هي أن "القانون لا تجمعه أية صلة أو علاقة مع كلية totalité طبيعية متناغمة، محايثة وملازمة، وإنما القانون يحكم ويسود فوق قطع وأجزاء fragement et morceaux[1]، و يسطر تشفيرا اجتماعيا حتى للحوم des chairs[2].

وفي عمله الموسوم **بالمحاكمة Le procès**، رسم للسلطة ظهورا مختلفا. لا تظهر فيه السلطة كملك وحيازة من طرف جهة أو طبقة. وإن كانت الطبقات موجودة فإن السلطة ليست موهوبة أو اختصاصا لمجموعة ما. إن السلطة، في منظور كافكا وكذا فوكو، ليست متموضعة ولا متمركزة في جهاز الدولة. وإنما الدولة على خلاف ذلك هي التي تظهر كمفعول وأثر بعيد وكمنتوج من طرف ميكانزمات سلطة الآلة التي تخترق مختلف التقنيات والمؤسسات والتوليفات. إنها في جميع الحالات ليست ذات مركز وتمركز، إنها لا تقبل التموضع، إنها تقبل فقط حالة التفشي والانتشار. إنها تجمع في تجليها مختلف أشكال المفارقات، فهي تحضر حين نظنها غائبة وتغيب حين نظنها حاضرة، تحضر في المركز كما في الهامش. إنها كالعنكبوت الذي يمسك بخيوطه كل شيء وتتبع تدفق هذه الخيوط لن يوصل قط الى المركز حيث العنكبوت.

هكذا، فإن السلطة كما تترسم في منظور كافكا وفوكو، وكما يفهمها تبعا لذلك دولوز، مجردة من كل ماهية ثابتة، إنها إجرائية، ليست صفة ولكن علاقة، وهي تبعا لذلك تنساب وتتسلل حيث توجد علاقات القوة. إنها لا تعمل عن طريق القمع أو الاديولوجيا الخداعة، وإنما هي تنتج الواقعي قبل أن تمنع وتحبس. إنها معيارية، فعالة ومنتجة على أساس أن القمع والاديولوجيا يفترضان دوما توليفا واقعيا يجريان فيه ويفعلان. ففي

1- G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Œdipe*, op. cit., p. 235.
2- G. Deleuze, *Critique et clinique*, op. cit., p. 160.

تعارض مع الادعاء الذي يزعم أن القانون يبني ويشيد دولة الحق يتنصب ويقوم ادعاء آخر يؤمن بالصلة والتلاقي بين القوانين والنزعات غير القانونية des illegalismes. إن القانون يُسخر كل ما هو قانوني وغير قانوني كوسائل تمكنه من فرض الهيمنة. إن هذه الخطوط العريضة التي تسم القانون وتكشف عن خاصياته تقيم تحولا كبيرا في التحليل الكلاسيكي للسلطة والقانون، وتشرع تحليلا جديدا يتجاوز التأويلات الفرويدية والسوسيولوجية[1]. "إن التجاور بين كافكا وفوكو يكمن في حدة رؤيتهم وجمال أسلوبهم، وقدرتهم الاكلينيكية المبدعة تماما لضحك سياسي"[2].

ب-الآلة القضائية بين القانون والعدالة

من الاشكاليات السياسية الكبرى التي يعرض لها كتاب **كافكا. من أجل أدب صغير**، العلاقة بين القانون والعدالة. فالأول آلة مجردة وعامة بالمعنى الذي يفيد الترنسندنتالية المفترضة والمزعومة، في حين أن الثانية تحضر كما لو كانت آلة ملموسة، تتجسد في توليفات التلفظ والرغبة. من هنا، ترى كاترينا بومبو أن الأساسي في الصور المرعبة التي تخترق المتن الجمالي لكافكا هو تشكيل فهم آخر للعلاقة بين القانون وتوليفات الرغبة[3]. إن كل هذه الصور المجسدة للعقاب والعنف والألم الفظيع ترجع إلى الآلات المجردة للعقاب والعذاب[4]. فبدلا من قانون ترنسندنتالي، فإن ما يُعطى للقراءة في عمل كافكا هي الآلات المجردة، دواليب العقاب التي لا تعمل أو التي تعمل في شكل تدمير ذاتي autodestruction[5]. نعم، إن القانون لا يحضر إلا كآلة، لكن كآلة مجردة معطلة dysfonctionnelle. يتعلق الأمر إذن، بمستوى من علاقات القوة التي تنتشط في العدالة، ذلك أن مجموع الموظفين، القضاة، الشرطة، المحاكم، والسجون التي تشكل

[1]- A. Sauvagnargues, *Deleuze et l' art,* op. cit., p. 162.
[2]- A. Sauvagnargues, *Deleuze et l' art,* op. cit., p. 162.
[3] -Catarina Pombo Nabais, Gilles Deleuze : philosophie et littérature, op. cit., p.192
[4]- G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure,* op. cit., p.88-87 .
[5]- G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p .68

أجهزة العدالة ليست غير آلات، آلات ملموسة concrétes. وهذه ليست لا تحققا ولا تنزيلا للقانون الترنسندنتالي"[1].

على هذا الأساس، يخلص دولوز وغاتاري إلى أن القوة الفاعلة في الواقع الاجتماعي والسياسي ليست هي القانون وإنما هي العدالة كرغبة. وهنا يتحدث دولوز عن انطباعين يراودان كل قارئ لرواية **المحاكمة:** يكمن الانطباع الأول، في كون القانون،على خلاف ما يذهب إليه كانط، **يُنصب الكذب قاعدة كونية**[2]. فليس المحامون غير محامين مزورين، وليس القضاة غير قضاة مزورين، إنهم ليسوا غير سماسرة وأجراء مرتشين[3]. أما الانطباع الثاني، فمداره أن **العدالة رغبة وليست قانونا**[4]. "فحيثما نعتقد أن ثمة قانونا تكون هنالك في الواقع الرغبة ووحدها الرغبة. العدالة رغبة، وليست قانونا. إذا كان الجميع ينتمي للعدالة، إذا كان الجميع مساعدا لها، وأدوات لها، من الكاهن إلى الفتيات الصغيرات، فليس لفائدة ترنسندنتالية القانون، وإنما لفائدة الرغبة، الرغبة كحدث محايث"[5]. ليست العدالة ضرورة Necessité، وإنما هي على العكس من ذلك صدفة Hasard. ليست إرادة ثابتة، وإنما رغبة متحركة[6]. ووفق هذا الاعتبار يكون كافكا سبينوزيا أكثر مما هو كانطي. العدالة رغبة وليست قانونا، تتضمن شكلا خاصا من النقد والسياسة. إنها ليست قط إرادة ثابتة بقدر ما هي رغبة متحركة[7].

تكمن جدة كافكا، إذن، في دقة تشريحه للسلطة ولممارساتها، وأيضا في جماليـة تصويرها أدبيا. لقد كشف عن فكرة جوهرية مفادها أن "السلطة ليست غير علاقةِ رغبةٍ، إنها ليست غير العلاقة بين الآلة المجردة للقانون الموصوفة بالترنسندنتالية والتوليفات

[1]- Catarina Pombo Nabais, *Gilles Deleuze: philosophie et littérature*, op. cit., p. 192.
[2]- G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p . 90
[3]- Ibidem
[4]- "ليست العدالة شأن قانون، إنما هي شأن رغبة. يُكتب القانون فوق كتاب بورنو". انظر:
G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une literature mineure*, op. cit., p. 90.
[5]- G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., pp. 90-92-93. (Je souligne).
[6]- ibid, p. 90.
[7]- ibidem.

الآلية للعدالة التي تكون فيها الرغبة وحدها حاضرة. ومن هنا، تمثل توصيفات كافكا هاته حسب دولوز وغاتاري المرحلة الجنينية، أو التأثيث التمهيدي لنظرية فوكو حول **المراقبة والعقاب**[1].

تقوم الآلة القضائية في متن كافكا على ثلاثة عناصر أساسية هي: القانون، العدالة والرغبة[2]. وهي بهذه العناصر تشكل نوعا من التوليف يمكن تسميته بالتوليف الآلي، وهو مشمول بثلاثة مقومات أساسية، هي: غياب الإله، ترنسندنتالية القانون، وأولوية العقاب على الخطيئة[3].

في الفصل الخامس من **كتاب كافكا. من أجل أدب صغير**، يتحدث دولوز وغاتاري عن ماهية القانون كما تم تعيينها في المتن الروائي الكافكاوي. يقولان:

"إن التيولوجيا السلبية أو –تيولوجيا–الغياب، ترنسندنتالية القانون، أولوية الخطيئة هي موضوعات رائجة في كثير من تأويلات كافكا. النصوص المشهورة في **المحاكمة** (وأيضا في **في ستعمرة اللعقاب**، و**سور الصين**) تجسد القانون كشكل خالص فارغ من دون مضمون، إذ إن الموضوع l'objet يبقى غير قابل للمعرفة: إن القانون لا يقدر أن يعلن عن نفسه الا في قرار أو حكم sentence، والحكم لا يمكن أن يعرف إلا في العقاب. لا أحد يعلم دخيلة interiorité القانون. لا أحد يعلم ما هو القانون **في مستعمرة العقاب**، وعقارب الآلة تكتب الحكم على جسم المحكوم عليه وهو لا يعرفه، في نفس الوقت الذي تفرض عليه العذاب. 'الانسان يتهجى الحكم بجراحه'. في **سور الصين**، 'اي عذاب من أن تكون محكوما بقوانين لا تعرفها... وخاصية القوانين تقتضي أيضا سرا حول مضمونها'. لقد أقام كافكا نظرية عقلية للقلب renversement، من التصور اليوناني

---

[1]- Catarina Pombo Nabais, *Gilles Deleuze : philosophie et littérature*, op. cit., p. 193.

[2]- Igor Krtolica, «Deleuze et Guattari lecteurs de Kafka. L'écriture et la vie, à la lettre» in *Les CahiersPhilosophiques De Strasbourg*, n° 33, 2013, les pages. 219-238.

[3]- Igor Krtolica, «Deleuze et Guattari lecteurs de Kafka. L'ecriture et la vie, à la lettre», op. cit.

إلى التصور اليهودي-المسيحي للقانون: لا يشتق القانون من خير Bien موجود مسبقا سيمنح له مادة، إنه صورة خالصة، حيث يشتق الخير كما هو. هو خير ما يعلنه القانون، داخل الشروط الشكلية حيث يعلن هو نفسه أيضا"[1].

ترى كاترينا بومبو أن هذا النص ذو أهمية كبرى، لأنه يستحضر الخطوط الأربعة الكبرى لما يسميه دولوز بالوعي الشقي أو الُمكْرب بالقانون[2]. وهي كما يلي:

- القانون لا يقبل المعرفة inconnaissable؛
- يتخذ تجليا وتجسيدا فقط داخل اولوية الخطيئة؛
- يُقرأ القانون فقط فوق الجسم المعذب؛
- لا يشتق إطلاقا من الخير le Bien، وإنما هو منذ كانط الصورة الخالصة التي تؤسس الخيرle Bien؛

ومن خلال هذه المعطيات الأربعة يبرم دولوز وغاتاري، بكثير من الحيطة والحذر، نوعا من التقارب والتجاور بين كافكا وكانط (تجاور مؤقت وسطحي فقط). إن الأمر عند كليهما، يحدد القانون ككل خالص من دون أي مضمون ومحتوى. يتعلق الأمر بالاشتراك في إحداث قلب في التمثل الفلسفي القديم الذي كان يتحدث عن القوانين باعتبارها ما يسعفنا ويوجهنا نحو معرفة الخير le Bien والأفضل le meilleur ضمن شروط ما. يفيد التمثل القديم أن القوانين تقول الخير الذي تنبع منه. وهو ما يفيد أن القوانين تعد مصدرا ثانيا بعد الخير، إنها ممثلة للخير في عالم مخلى وفارغ من الآلهة. إن السياسي الحقيقي حين يغيب، يترك التوجيهات العامة التي يمكن للناس تحصيلها

---

[1]- G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., pp. 79-80.
[2]- Catarina Pombo Nabais, Gilles Deleuze: *philosophie et littérature*, op. cit., p. 171.

وامتلاكها من أجل أن يحتكموا لها في قيادتهم. ومن هنا فإن القوانين تحضر كما لو كانت تقليدا ومحاكاة للخير le Bien[1].

على خلاف هذا التوجه الكلاسيكي في فهم القانون، يُحدث كانط في كتابه **نقد العقل العملي** نوعا من القلب للعلاقة بين القانون والخير، ويعلي من مقام القانون ويرفعه إلى مقام الوحدانية الخالصة والفارغة. والفكرة الجوهرية لهذا المقام الجديد تقر بما يلي: إنه خير ما يقوله القانون، الخير هو ما يتدفق من القانون، وليس العكس[2]. إن القانون كمبدأٍ أولٍ ليست له دخيلة ولا مضمون، لأن كل مضمون يعتريه قد يدفعه نحو خير. إنه صورة خالصة من دون موضوع محسوس أو معقول. يتحدد هذا القانون باعتباره صورة خالصة للعمومية والكونية. إنه لا يقول لنا أي شيء يتعين على الإرادة أن تتبعه من أجل أن تكون طيبة، وإنما يقول لنا أي شكل يتعين أن تأخذها من أجل أن تكون أخلاقية. لا يقول لنا القانون ما يجب، إنه يقول لنا فقط: يجب !. ليس القانون معروفا لأنه لا شيء فيه لنعرفه. إنه موضوع لتحديد عملي خالص، وليس لتحديد نظري أو تأملي[3].

إن القانون لا يتميز عن حكمه، والحكم لا يتميز عن التطبيق والتنفيذ. فإذا كان القانون يأتي في المقام الأول، فإن لا طريقة له ليميز في سيرورة الممارسة العدالية بين الاتهام والدفاع والقرار والحكم، إذ هو يختلط مع أثره داخل قلبنا ولحمنا. إنه لا يمنحنا ولو معرفة نهائية بأخطائنا. ذلك أن ما تكتبه إبرته فوقنا هو: تصرف من خلال الواجب وليس فقط بالتطابق مع الواجب[4].

[1]- G. Deleuze, *Critique et clinique*, op. cit., p. 45. Voir aussi, G. Deleuze, *Présentaion de Sacher Masoch*, op. cit. p.7 .v M. Lowy, «Kafka et l'anarchisme » revue Etudes litteraires, V41, numero 3, 2010, p. 41-50ir aussi, G. Deleuze, F.Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineuer*, op. cit., p. 79.

[2]- G. Deleuze, *Critique et clinique*, op. cit., pp. 45-46.

[3]- G. Deleuze, *Critique et clinique*, op. cit., p.46.

[4]- G. Deleuze, *Critique et clinique*, op. cit., p. 46.

إلا أن هذا التجاور، في متن كافكا، لا يعدو أن يكون تجاورا ظاهريا وسطحيا ومؤقتا ليس إلا، ولا أشهد على ذلك من التوجه الساخر الذي يسلكه كافكا لعرض القضايا ومساءلتها. إن كافكا، في منظور دولوز وغاتاري، لا يرسم صورة لقانون متعالي ترنسندنتالي وغير قابلة للمعرفة إلا من أجل أن يتسنى له لاحقا عرضها للنقد والتهكم بما يؤول إلى فكها وحلها[1]، ذلك أن صورة القانون هاته ليست غير هيكل خارجي وحركة ظاهرة **للمحاكمة**[2].

يقول دولوز وغاتاري في هذا التجاور المؤقت والمنهجي: "سنقول إن كافكا ينخرط داخل هذا القلب. لكن السخرية التي يبثها فيه تشهد على مقصد آخر. إن الأمر بالنسبة إليه يتعلق أقل بتسطير صورة قانون متعالي وغير قابل للعرفة من فك ميكانيزم آلة من طبيعة أخرى، التي تحتاج فقط إلى صورة القانون هاته من أجل ربط دواليبها وتشغيلها مجتمعة في تزامنية تامة synchnonisme parfait"[3].

إن الأمر الأهم عند دولوز وغاتاري، حسب إغور كغتوليكا، لا يتعلق بالتركيز على رصد مرات تردد وحضور موضوعات القانون وما يتصل بهذا الحقل الدلالي، وهي الموضوعات التي تعرض الرواية لكثير من التأويلات، لكن الأمر الحق الذي يتعين الوعي به هو سؤال الكيف: كيف تعمل وتشتغل هذه الموضوعات في الرواية؟. يقول دولوز وغاتاري في شأن هذا التنبيه المنهجي:

"ليس مجديا على الإطلاق عد موضوعة عند كاتب مَا لَمْ نتساءل عن أهميتها الدقيقة في العمل، يعني بالتدقيق كيف تشتغل وليس معناها. القانون، الخطيئة، الدخيلة، إن لكافكا حقا في ذلك حاجة كبرى، مثل حركة ظاهرة لعمله [ ] الحركة الظاهرة لا تعني

[1]- Igor Krtolica, «Deleuze et Guattari lecteurs de Kafka. L'écriture et la vie, à la lettre» in *Les CahiersPhilosophiques De Strasbourg*, n° 33, 2013, les pages. 219-238.
[2]- Igor Krtolica, «Deleuze et Guattari lecteurs de Kafka. L'écriture et la vie, à la lettre»,
[3]- Kafka G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une literature mineure*, op. cit., p .79- 80

على الاطلاق قناعا، الذي تحته سيتقنع شيء ما آخر. الحركة الظاهرة تعني بالأحرى نقط فك اللولب، الفك، الذي يوجه التجريب، من أجل إبراز الحركات الجزيئية والتوليفات الآلية" [1]. إن القانون، في متن كافكا ومن خلال الأحداث التي عاش أطوارها جوزيف ك.، لم يَتَجل إلا وهو غائب، لا يتحدث عنه إلا وظهوره مؤجل، متعذر. إن القانون متنكر، غير قابل للمعرفة، ليس لأنه متعالي وتنسندنتالي وإنما لأنه ذو دخيلة خاصة une interieorite privée. إنه دائما في المكتب الآخر المجاور"[2]. ومن هنا يرفض دولوز وغاتاري أية تأويلات **للمحاكمة** باعتبارها مواضيع تراجيدية، حدادا داخليا أو محاكمة جد خاصة. إن مشروع كافكا الأدبي ليس ذلك، وإنما هو مشروع شيطاني وسياسي[3].

عموما، يبدو أن مسار ك. في تخوم ومتاهات الآلة القضائية، التي جعلت من **المحاكمة** رواية لا تقبل الانهاء والاكتمال، لا يُظهر، حسب دولوز، أن العدالةَ متعاليةٌ وبأنه يستحيل أن نعرف مضمونها وممثليها الحقيقين، بل العكس من ذلك فإن الرواية تجسد العدالة باعتبارها محاكمةً محايثةً للرغبة، وبأنها تختلط مع المسارات والمدارات الفردية ل ك. ليست السلطة إذن سوى علاقات رغبة. وهذه فكرة جوهرية تكرس خط التفكير الفلسفي الذي يشتغل داخله وفيه الفيلسوف دولوز، وهو خط ينتصر لمقومات المحايثة والأرض بدلا من المفارقة والتعالي. ومن هنا، فإذا كان بالإمكان نعت كافكا بواحد من مفكري الوعي القانوني المعاصر فذلك يعزى إلى كونه يجعلنا نجدد وعينا وفهمنا لماهية القانون بعيدا عن القبضة الترنسندنتالية. إنه وعي يفهم القانون كفعل محايث لمعيش الإنسان. وعليه، وبفضل تجريبية كافكا، يقول دولوز وغاتاري، بتنا "نَعْدِلُ أكثر من أي وقت مضى عن فكرة ترنسندنتالية القانون. فإذا كانت القوانين غير قابلة للاطلاع والملاقاة والكشف، ولا تسمح لذاتها بالتمثل، فليس ذلك يعزى إلى تراتبية غير منتهية

[1]- Kafka G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une literature mineure*, op. cit., p . p. 83
[2]- Kafka G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une literature mineure*, op. cit., p .
[3]- Igor Krtolica, «Deleuze et Guattari lecteurs de Kafka. L'écriture et la vie, à la lettre» in *Les Cahiers Philosophiques De Strasbourg*, n° 33, 2013, les pages. 219-238.

خاصة بتيولوجيا سلبية، وإنما بفعل تماس الرغبة الذي يجعل من كل ما يحدث هو دائما في المكتب المجاور. إذا كان الجميع ينتمي إلى العدالة، إذا كان الجميع هو لها مساعد، من الكاهن إلى الفتيات الصغيرات، فليس بمقتضى ترنسنتدنتالية القانون، وإنما بمقتضى الطابع المحايث للرغبة"[1].

إذا كان النقد مشمولا بالغياب داخل روايات كافكا، فلأن الالتزام الأدبي لا يمر أبدا عبر أطروحات وإيعازات سياسية، ولو مضمرة، وإنما يمر عبر عملِ اللغة واشتغالٍ يستهدف بنيات اللغة أسلوبيا وتركيبيا ونحويا. إذا كانت ثمة سياسة لكافكا، فهي في منظور دولوز وغاتاري، تمر بالضرورة عبر التعبير، ضمن شروط أدب صغير. إن سخرية كافكا ودعابته ومعرفته المرحة، هي الطريقة التي من خلالها يبدع لغة أجنبية داخل اللغة الألمانية، من أجل جعلها تتفتت من داخل نظامها الغالب. وهذا يجسد أيضا فاعلية وكفاءة آلته الأدبية في نسخ أنظمة العلامات وحالات الأشياء من أجل جرها فوق خط ذي ممال أكبر. وهذا يعني تسريع الحركة التي تخترق مسبقا الحقل المجتمعي – اقتطاع تمثلات اجتماعية، توليفات التلفظات، والتوليفات الآلية، وفك وحل هذه التوليفات–: عدالة **المحاكمة**، بيروقراطية **القصر**، و**أمريكا** الرأسمالية[2]. هنا تعمل سياسة كافكا، وتنتشط سخريته الشيطانية، وتتوارى طريقته في تخطي واستباق شروط التلفظ وشروط الوجود القادم. إنه إجراء أدبي أكثر شدة من كل نقد سياسي[3].

ج- الأدب كنضال من أجل الحرية

يعمل هاجس التحرر كما لو كان خيطا أحمر يخترق مجموع أعمال كافكا ويحتفظ على توهجه وتوجهه الحقوقي والإنساني، ابتداء من **رسالة إلى الأب** وصولا إلى **القصر**. ففي العمل الأول، يتصل هذا الهاجس بالرغبة في التحرر من سلطة شخصية وعائلية

[1]- G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une literature mineure*, op. cit., pp. -9092.
[2]- ibid., p .229 .
[3]- ibid., p .89

طاغية يمثلها الأب. يقول كافكا في **رسالة إلى الأب**: "تحمل في منظور عيني، خاصية ملغزة يملكها الطغاة"[1]، وفي عمليه الكبيرين **المحاكمة** و**التحول**، وكذا أقصوصته الموسومة بعنوان **في مستعمرة العقاب**، يتعلق الأمر بالرغبة في التحرر من سلطة بيرقراطية، مجهولة، متخفية، ذات تراتبية، معتمدة وبعيدة. وهي سلطة تأخذ شكل جهاز، ميكانيزم غير شخصي[2].

إن الدولة وأجهزتها القضائية أنساق كاذبة، ولا شيء يجسد أحسن هذا الوضع من غير ما ورد في **أمام القانون** من حوار بين ك. و القديس، مداره الاستفسار عن العبرة من وجود حارس يصده عن ملاقاة القانون. فبالنسبة للقديس يعتبر مثل هذا الاستفسار، في حده، تشكيكا في شرف الحارس، وعليه فهو تشكيك في شرف القانون، وهذه حجة كلاسيكية لكل ممثلي النظام. يعارض ك. هذه الفكرة ويرفض تبنيها، إذ أن الاعتقاد بصحة كل ما يقوله الحارس هو أمر مستحيل[3]. إن خطاب القس يكشف التيولوجيا المقدسة والإيمان الخاص للبورقراطيين، كإيمان في الضرورة نفسها، إن البروقراطيين في نهاية التحليل هم موظفو الضرورة[4].

إن الدولة وأجهزتها القضائية، تضع في أولوياتها، ليس تدبير العدالة وإنما قنص الضحايا. إن التراتبية البروقراطية والقضائية تشكل تنظيما ضخما. فهي "ليست فقط، تستخدم حراسا مرتشين، مفتشين وقضاة التربيات الغبية... وإنما أيضا، تقلد هؤلاء

---

[1]- Franz Kafka, «Lettre au Père» (1919), *Préparatifs de noce à la campagne*, tr de l'allemand par Marthe Robert, 1957, p. 16 et 179.

[2]- M. Lowy, «Kafka et l'anarchisme», revue *Etudes litteraires*, V41, numero 3, 2010, p. 41-50.

[3]- هذا هو مجرى الحوار:

- لا، يقول القديس، لسنا مضطرين بان نعتقد صحيحا كل ما يقوله، يكفي ان ناخذ ذلك للضرورة.
- رأي حزين، قال ك. انه يرفع الكذب الى مقام قاعدة للعالم....

F. Kafka, ***Le procès***, op. cit., p. 316.

[4]- Igor Krtolica, «Deleuze et Guattari lecteurs de Kafka. L'écriture et la vie, à la lettre» in Les Cahiers Philosophiques De Strasbourg, n° 33, 2013, les pages. 219-238.

مناصب من درجة عالية، مع حاشية لا غنى عنها من الأجراء، الكتاب، الدركيين، ومساعدين آخرين، ربما حتى الجلادين"[1].

وبصيغة أخرى، فإن سلطات الدولة تقتل. ولقد شكل جوزيف ك. محورا لالتقاء جلادين في الفصل الأخير من **المحاكمة**، وذلك حينما اعترض سبيله اثنان من الموظفين وعرضاه "للموت مثل كلب[2]". والكلب في المتن الكافكوي، يشكل لمرتبة اتيقية، بله ميتافيزيقية. وهو أيضا وصف لحالة الذي يستسلم بتذلل ودناءة للسلطات، مهما كان شكلها ونوعها ومصدرها[3]. فالتاجرBlock الجاث والراكع لقدمي المحامي هو نموذج واقعي لهذه الحالة الكلبية[4]. "إنه لم يكن قط هنا زبونا، لقد كان كلب المحامي. فلو أن هذا طلب منه الدخول تحت السرير زاحفا كما يفعل كلب حين يقصد حجرته فإنه سيقبل أن يفعل ذلك بانتشاء. إن أكبر عار وخزي حل بجوزيف ك. كما ورد في آخر رواية **المحاكمة**، هو قبول الموت مثل موتة كلب، إذ إنه لم يبن عن أية مقاومة للجلادين. وهذا هو نفسه حال السجين في **في مستعمرة العقاب**، الذي لم يحاول حتى الانفلات، بقدر ما أنه تعامل وامتثل وأبان عن خضوع كلبي[5]. يلحظ Michail Lowi أن روايات كافكا، عامة، غير مشمولة، غالبا، بأبطال ايجابيين، ولا اتوبيا لمستقبل، وذلك مقصد أدبي تنبؤي رام الكشف، بسخرية وتهكم، وبوضوح وجلاء، عن واقع راهننا المعاصر، وواقعنا المعيش، هذا الواقع الموسوم بالاستلاب والاغتراب والاضطهاد والكذب والنفاق[6].

على خلاف هاتين الحالتين المجسدتين للذل والعار الوجوديين، نجد أن الشاب كارل روسمان في رواية **امريكا**، يجسد نموذج الإنسان المقاوم، غير المستسلم والتواق للحرية. لقد حاول، وإن لم يحالفه النجاح دائما، أن يقاوم السلطات. ففي نظره، لا يصير

[1]- F. Kafka, *Le proces*, op. cit., p. 98.
[2]- M. Lowy, «franz kafka et l’anarchisme», Etudes litteraires, volume 41, n°3, 2010, les pages. 41-50.
[3]- ibidem
[4]- M. Lowy, «Franz kafka et l’anarchisme» Etudes litteraires, volume 41, n°3, 2010, les pages. 41-50.
[5]- F. Kafka, *Le procés*, op. cit., p. 284.
[6]- M. Lowy, «Franz Kafka et l’anarchisme» op. cit.

كلابا، إلا أولئك الذين يقبلون أن يصيروا بطيب خاطر. إن رفض الخضوع والدب مثل كلب يبدو هنا وكأنه الخطوة الأولى نحو التمكن من المشي واقفا، وبالتالي فتلك هي الخطوة الأولى نحو الحرية[1].

إن مناشدة الحرية والتوق إليها، ليعد من أهم الغايات الدافئة المبثوثة في متن كافكا. إن روايات كافكا تتحدث عن الدولة، سواء اتخذت شكل إدارة أو عدالة أو مؤسسة بيرقراطية، ويصفها بأنها نسق هيمنة غير شخصي، نسق يَسْحق، يُخنق ويقتل الأفراد. إنه عالم مكرب، أكمد، غير قابل للفهم، عالم يسود فيه الاضطهاد والقهر، ويتقلص ويختنق فيه كل توق للحرية. من هنا، يرى ميكائيل لوفي أن رواية **المحاكمة**، تستحق أن توصف بالعمل النبوئي ouvrage prophétique، فالكاتب توقع من خلالها، ومن خلال خياله الحاذق، وضعيةَ العدالة في الدول الكليانية مثلما هو عليه الأمر في المحاكمات النازية أو الستالينية. يستثمر ميشيل لوفي هنا بعض الملاحظات التي رصدها أندري بريتون في قراءته لمتن كافكا. يقول هذا الأخير: "ليس لكافكا غير مشكل واحد، يتعلق بالتنظيم العضوي. إن ما حاول أن يدرجه، هو الضجر إزاء الدولة– المنملة، [ ] يغترب الناس فيما بينهم من خلال أشكال حياتهم المشتركة. ولقد توقع بعض أشكال هذا الاغتراب، مثلما هو عليه الأمر على سبيل المثال في مناهج شرطة الاتحاد السوفياتي GPU[2].

إن الحس النضالي عند كافكا، ورفضه الصامت لسياسة العنف التي تنهجها تنظيمات السلطة الخانقة لكل أشكال الحرية والتعبير والكرامة الانسانية، كان بالأساس حسا واعيا استطاع كافكا أن يجد خطوط انفلات لتصريفه وتجسيده في أعماله الأدبية. إن كافكا لم يباشر نقد اجتماعيا مباشرا، إنما نقده كان عن طريق تجريبية الأدب. تشهد على هذا الأمر شهادة الكاتب الثائر ميكائيل مارس Michal Mares، الذي نوه بما امتاز به

---

[1]- Ibidem.
[2]- W.Benjamin, Essais sur Brecht, traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte , 1969, p132.

كافكا من **سياسة الصمت**: "في حدود علمي، لم ينتم كافكا إلى أية تنظيمات عضوية، ولكن كانت له إزاءها ظرافات قوية لإنسان حساس ومفتوح على المشاكل المجتمعية. ومع ذلك، بالرغم من الاهتمام الذي يوليه لاجتماعاتها فإنه لم يتدخل قط في النقاشات"[1].

وفي نفس الاتجاه، يلحظ غوستاف جنوش أن كافكا أبان عن احترام وتقدير كبير إزاء مناصري الحرية des libertaires. فهو ينعت الثوار التشيكيين بأنهم ذوو ظرافة، وصداقة، وحميمية ولباقة، وصدق باصم لأقوالهم واداعاءاتهم. ويبدي في هذا السياق، ومن خلال متونه الأدبية أفكارا وتصورات تعنى بالشأن السياسي والاجتماعي، فهو يحدد النظام الرأسمالي على سبيل المثال بأنه "نسق من علاقات التبعية، حيث كل شيء متدرج، متسلسل وخاضع لتراتبية، وهو نسق ذو خاصية سلطوية وليست اقتصادية كما تزعم الماركسية. إنه في خلف النظام الرأسمالي تتربص شبكة من الفاعلين تشمل البروقراطيين، ومهندسي السياسة وكل السلاطين المعاصرين الذين توكل إليهم مهمة إعداد الولوج للسلطة. "الثورة تتبخر، ويبقى فقط وعاء لبيرقراطية جديدة"[2].

من هنا تكون الكتابة الأدبية، والفن عموما، أسلوب تحرر. فليس ثمة ما يسبب لكافكا الألم والاختناق من عدم الكتابة. الكتابة الأدبية بالنسبة لكافكا هي الوجود والحياة، بل إنها هو، كافكا. يقول كاقكا: "أنا لست غير الأدب، ولا أقدر ولا أريد أن أكون شيئا آخر. إن وضعيتي لا تحتملني لأنها تعارض رغبتي الوحيدة وميلي الوحيد، الأدب. إن كل ما لا يتصل بالأدب أمقته. إن حظي في القدرة على توظيف ملكاتي وكل امكانية بطريقة ما هو تام في الحقل الأدبي[3].

[1]- M. Lowy, «Kafka et l’anarchisme», revue Etudes litteraires, V41, numero 3, 2010, p. 41-50.

[2]- Gustav janouch, *Kafka m’a dit : Notes et souvenirs*. Traduit de l’allemand par Clara Malraux (calmann Levy, 1952) p. 70, 71, 135, 107, 108, 141.

[3]- F. Kafka, *Le journal*, op. cit. Cité in Maurice Blanchot, *De Kafka à Kafka* (Paris: Gallimard, 1981) p. 75. ويتناول دولوز وغاتاري هذه الفكرة في كتابيهما عن كافكا. انظر:
G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une literature mineure*, op. cit., p. 29.

في هذا الصدد، يؤكد دولوز أن فعل الكتابة هو دائما جهد من أجل العيش بشكل آخر، من أجل جعل الوجود محتملا ومن أجل حمل الحياة لنهاياتها، لحدود ما لا يقبل الحياة l'invivable. إن الفكرة الأساسية التي يبثها دولوز وغاتاري في كتابهما عن كافكا هي القول أن شأن الكتابة يتعلق بالأساس بإيجاد فرجة وفتحة، فتحة الحرية. فالحرية لا تتحقق إلا بإبداع خطوط هروب وفتحات جمالية، حيث يتحقق الانفلات الأدبي والحياتي من كل التنظيمات العضوية التي تأسر اللغة وتأسر الحياة وتكرس الضيق. يقول دولوز وغاتاري في تحديد مهمة الكاتب: "ليس الكاتب إنسانا كاتبا، إنه إنسان سياسي، وإنه انسان آلة، وإنه إنسان تجريبي، وهو أيضا الذي يتوقف عن أن يكون إنسانا من أجل أن يصير قردا، أو مغمدة الأجنحة coléoptere، أو كلبا، أو فأرا، صيرورة-حيوان، صيرورة-لا انساني، إنه في الحقيقة عن طريق الصوت، عن طريق أسلوبٍ نصير حيوانا "[1].

المطلب الثالث: السلطة وجماليات المسرح عند كارملو بين وصمويل بيكيت

يتحد مسرح كارملو بيني Carmelo Bene باعتباره سلطة جمالية وتعبيرية مناهضة لكل سلطة تغلق النص وتؤطره في تنظيم عضوي. إنه بتعبير دولوز مسرح اللاتمثل théatre de la non représentation. هو مسرح صغير، مثلما أدب كافكا هو أدب صغير. يشتركان في الصغر لكن يفترقان في آليات واستراتيجيات التصغير والتقصير. ما خصوصية هذا المسرح؟ وكيف يجسد منحاه الصغير جماليا؟. وما الكمونيات السياسية التي ينطوي عليها؟.

[1]- G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 15.

1) ما هو مسرح اللاتمثل؟ وما أفقه السياسي؟

يكتب دولوز عن سياسة التصغير في مسرح كارملو بيني Carmelo Bene:

"يتعلق الأمر بعملية دقيقة: تبدؤون بالطرح soustraire، نزع كل ما يشكل عنصرا للسلطة، في اللغة وفي الحركات، في التمثل وفي المتمَثل. لن تستطيعوا حتى قول إنها عملية سلبية، مادامت تتعهد و تشبك مسبقا سيرورات ايجابية. ستنزعون إذن أو ستبترون التاريخ، لأن التاريخ l'Histoire علامة زمنية للسلطة. ستنزعون البنية، لأنها مسجل تواقتي synchronique، مجموع العلاقات اللامتغيرة invariants. ستطرحون الثوابت، العناصر الثابتة أو المثبتة، لأنها تنتمي إلى الاستعمال الأكثري. ستقتطعون من النص، لأن النص هو مثل هيمنة اللغة على الكلام، ويشهد أيضا على ثابتية أو تجانسية. ستبترون الحوار، لأن الحوار يحول للغة عناصر السلطة، ويمكنها من السير: إنه دورك في الكلام [ ]ستبترون حتى القول، حتى الفعل، لكن ماذا يتبقى؟ يتبقى كل شيء، لكن تحت ضوء جديد، مع أصوات جديدة، حركات جديدة"[1].

يكشف هذا النص عن الفاعلية الايجابية التي تنطوي عليها أفعال القطع والنزع والخفض والطرح والاختزال. إنها أفعال لا تكتسب ايجابيتها إلا لكونها ذات توجه استيطيقي، تضفي على الفعل المسرحي قوة جمالية وتكسب آلته حركية فائقة. هذه الحركة التي تولد الجديد وتنسل شيئا لم يكن منتظرا. تلك هي مفارقة الحركة المسرحية: انبثاق حوامل مادية وأشكال مسرحية ورؤى جمالية لا يحصل لها الوقوع والحدوث إلا عن طريق فاعلية الطرح والنزع والخفض والبتر[2]. ذلك أن بتر العناصر الثابتة للسلطة، داخل الفعل المسرحي، يمكن من تحرير كمونية جديدة للمسرح تعمل في شكل قوة غير تمثلية وذات اختلال دائم. وفي خضم هذه التحولات والتغيرات المستمرة التي تستهدف كل

---

[1]- G. Deleuze, «Manifeste de moins» in *Superpositions*, op. cit., pp. 93-94.

[2]- Jean-Frederic Chevallier, *Deleuze et le théatre. Rompre avec la représentation* (France: Les Solitaires Intempestifs, 2015) p. 63. (je souligne).

عناصر الفعل المسرحي: اللغة، القول، الفعل، الحركة، الرؤية، الخشبة، النص،... يظهر بشكل بارز فعل التقليل والتقصير والتصغير minoration. إن الخفض والقطع والبتر والتحييد كلها أفعال لاشتداد واحد، وهو اشتداد لا يحمل فقط إضاءة جديدة، صوتا جديدا، فعلا مختلفا وإنما هو أيضا يغيرها ويشددها، من خلال فرضه لنظام أقلية ينجم عنه نفي معيار الأكثرية لصالح صيرورة-أقلية. "إن حضور التغير كعنصر أشد نشاطا، أكثر عدوانية، يسمح بانبثاق مفاجئ لتغير إبداعي غير منتظر"[1].

يتحدد فعل التصغير minoration حسب دولوز باعتباره تخفيضا وبترا مستمرا. ويجري هذا التخفيض من خلال ست عمليات اساسية. هي:

أ- بتر التاريخ باعتباره دعامة زمانية للسلطة

ب- قطع البنية باعتبارها مجموعا من الثوابت

ت- قضم الثوابت des constantes باعتبارها عناصر ثابتة للاستعمال الغالب المهيمن.

ث- جعل النص أقليا.

ج- بتر الحوارات وحتى القول باعتبارهم مركبات لهيمنة اللغة على الكلمة.

ح- تنصب العمليات السابقة في عملية كبرى هي التحرر من براديغم التمثل[2].

تتعلق هذه العمليات حسب دولوز بنوع من التطهير، تطهير الحدث اللغوي مما يقويه ويجعله ذا سلطة وهيمنة. إن المتبقي الذي ينتج عن هذا القطع والبتر والتخفيض

[1]- G. Deleuze, «Manifeste de moins» in *Superpositions*, op. cit., pp. 121-122.

[2]- إن الفن المعاصر يصبو ليحقق هذه الشروط: إنه يصير وفق هذا المعنى مسرحا حقيقيا، مشكلا من التحولات والتبديلات. مسرح من دون شيء ثابت، أو تيه من دون خيط. إن العمل الفني يترك مجال التمثل من أجل أن يصير تجربة، تجريبيا متعاليا أو علما للأحساس. انظر:

G. Deleuze, *Différence et répitition*, op. cit., p.79.

ليس حسب دولوز شيئا أقل وناقصا وإنما هو كل un tout. يقول دولوز في هذا الصدد:" لكن ماذا يبقى؟ يبقى الكل، لكن تحت ضوء جديد، بأصوات جديدة، بأفعال جديدة"[1].

هكذا، يكون دولوز يسم مسرح كارملو بيني بمسرح اللاتمثل، ويموضعه في مقابل مسرح التمثل. وهنا نطرح السؤال التالي: ما المعيب في مسرح التمثل لتظهر الدعوة الاستيطيقية للخروج عن قواعده؟.

إن مسرح التمثل، مسرح ضيق، ينزع نحو الغلق لا الفتح، يستوطن الفضاءات المخددة لا الصقيلة اللمساء. لا يستقيم عمله إلا وهو يستحضر التنازعات والصراعات les conflis. إنه مسرح التصارع والتنازع والاقتتال. يتساءل دولوز عن هذه الصلة (بين مسرح التمثل والصراع) فيقول: "لم النزاعات هي بصفة عامة تابعة للتمثل، لم المسرح يبقى تمثليا في كل مرة يتخذ كموضوع النزاعات، التناقضات، التعارضات؟. إنما ذلك لكون النزاعات هي مسبقا ممعيرة، مشفرة وممأسسة. إنها منتوجات. إنها مسبقا تمثل، الذي يقدر كذلك أن يكون متمثلا فوق الخشبة"[2]. كما أن هذا المسرح لا يخرج شأنه عن مشكلتين من مستوى واحد:

المشكلة الأولى: مشكلة النزاع. النزاع أو الصراع باعتباره نواة وكنه التمثل، يكون علامة لتعميم أقصى للديالكتيك الهيجيلي. الأطروحة النقيض في تناقض مع الأطروحة، العبد في تناقض مع السيد.

المشكلة الثانية: إذا كانت الصراعات هي منتوجات مسرح التمثل، فإنها مع ذلك ليست المنتوجات الوحيدة للتمثل. يتعلق الأمر أكثر "بكل الإنتاج الراغب المسحوق، والمخضع لتطلبات التمثل، للألعاب المكئبة للمتمثل والمتمثل. وهو ما ينتج عنه ان يترك

---

[1]- G. Deleuze, «Manifeste de moins» in *Superpositions*, op. cit., p.104.
[2]- G. Deleuze, «Manifeste de moins» in *Superpositions*, op. cit., pp .121-122.

انتاج الرغبة المكان لمجرد تمثل بسيط، كما أن اللاوعي الإنتاجي يخلق مكانا للاوعي لا يجيد غير التجسد في الاسطورة والتراجيديا والحلم"[1].

من هنا فإن الرهان الجمالي والسياسي الذي ينشده مسرح كارملو بين هو الخروج من مسرح التمثل المحتكم لنظام قبلي (الصورة الكلاسيكية والدوغمائية للفكر) إلى مسرح اللاتمثل المنتصر لقيم الجذمور والتغير (الصورة الجديدة للفكر). يقول دولوز: "كيف الخروج من وضعية التمثل الصراعي هاته، الرسمية، الممأسسة؟ كيف نبدل تمثل الصراعات بحضور التغير كعنصر أكثر نشاطا وأكثرا عنفا، ثم كيف أن نولي اعتبارا للعمل تحت الأرضي لتغير حر وحاضر، يدخل بين عُقْدات الاستعباد ويغمر المجموع"[2] ، وبضيغة أخرى، إن الرهان هو كيف "الخروج من مجال التمثل، الذي هو رأسمالي بمقدار ما ما هو مسرحي، إذ إن التمثل والرأسمالية هما في العمق يتقاسمان نفس الظل[3].

إن من **مقومات** هذه التجربة المسرحية غير التمثلية، نذكر خاصيتين أساسيين تتقاسمان نفس الظل وهما الوسط والحركة.

ففيما يخص خاصية الوسط، يحتفي دولوز في نصه الموسوم «Manifeste de moins» مرة أخرى بفكرة الوسط، وحركة الوسط، ويجعلها أهم فكرة تحظى باهتمامه. إنها الحركة قيد الحدوث وطور الوقوع. إنها ما يقع الآن وهنا. يشرح دولوز هذا بقوله: "إنه في الوسط توجد الصيرورة، الحركة، السرعة، الزوبعة. ليس الوسط متوسطا une moyenne، إنما على العكس من ذلك هي إفراط un exces"[4]. إن ما هو مهم، ليس قط

[1]- G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti –oedipe*, op. cit., pp. 63.64.
[2]- G. Deleuze, «Manifeste de moins» in *Supperpositions*, op. cit., p. 123.
[3]- في كتاب **ضد اوديب**، يسلط دولوز وغاتاري الضوء على هذا التقاطع بين مجال التمثل ومجال الراسمالية، مداره العمل معا على تضييق طاقات الانسان الفكرية والنفسية والطبيعية والسياسية.
"فإذا كان كل نمط من الآلة الاجتماعية (مجالية متوحشة، طغيان همجي، رأسمالية متحضرة) ينتج نوعا معينا من التمثل، فإن التمثل الرأسمالي، هو من بين الثلاثة، الاسوأ والفعال ، إذ إن التمثل لا يرتبط بموضوع متميز وانما بالنشاط الانتاجي نفسه.
G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti –oedipe*, op. cit., pp. 313 -312.
[4]- G. Deleuze, «Manifeste de moins» in *Superpositions*, op. cit., p .95.

الطريقة التي بها أحد ما يبدأ أو ينتهي. إن المهم هو الوسط، ما يحدث في الوسط"[1]. إن المهم ، كما يشير إلى ذلك كيركغارد، هو ما هو قيد الحدوث، هو ما يحدث حاليا هنا، في وسطنا، الحركة إذن[2].

إن مسرح كارملو بين هو مسرح الوسط بامتياز، ونحن هنا في الوسط ننتظر حركات في إفراط، اطفاح، مفاجآت، وهذا ما يسميه دولوز عادة بالصيرورات وخطوط الانفلات[3]. فإذا كانت الحركة هي قذفة القوة نحو الغير، فإن خط الانفلات هو القذفة المحمولة بالصيرورة نحو تعددية الراهن[4].

أما فيما يتعلق بخاصية الحركة، نقول في شأنها أن فعل التصغير minorer، يفيد في مسرح كارملو بيني الانتقال من سؤال السلطة (الجبرية والقسرية والقهرية) إلى سؤال الكمونيات des potentialites (حقل الممكنات المفتوح). وهو ما يقتضي من أجل ذاك الهدف، ألا يتوقف التغير نفسه عن التوقف، أي أن ينتقل دائما وفعليا عبر مسالك جديدة غير منتظرة. إن الأمر يخص فاعلية الحركة، وحركة الحركة الدائمة. [5].والحركة كمقوم جمالي لا يتعلق أثرها فقط بالانتقال من أ إلى ب، وإنما هي فاعلية تقاس أيضا بالانتقال من ب إلى أ، ضمن صيرورات–فواعل القنص المزدوج أو المتعدد. وبمقتضى الحركة يصير المجموع أ و ب مجموع أب. والحركة لا يمكن أن تكون إلا إذا كان الكل le Tout غير معطى وغير قابل لأن يعطى[6].

وبموجب ذلك، تكون الصيرورة الأقلية تأشيرا على الحركة وتفعيلا للاختلاف. والحركة كما هي في فهم دولوز مستويان: حركة الطبيعة phsys وحركة النفس psyché [7]. ولأن المسرح في تحديده حركة، فهو يميز بين مسرح المواد ومسرح

---

[1]- ibidem
[2]- Jean-Frederic Chevallier, *Deleuze et le théatre. Rompre avec la représentation*, op. cit., p .49.
[3]- Jean-Frederic Chevallier, *Deleuze et le théatre. Rompre avec la représentation*, op. cit., p.52 .
[4]- ibidem
[5]- ibid., p. 70.
[6]- G. Deleuze, *Cinema 1.L'image-mouvement*, op. cit., p. 17.
[7]- G. Deleuze, *Différence et répitition*, op. cit., p. 18.

الأفكار[1]. يقتضي مسرح الأفكار أن ننتج داخل العمل الفني حركة تقدر على جعل الفكر يخطو خارج كل تمثل. يتعلق الأمر هنا باستبدال التمثلات بالعلامات المباشرة، وابتكار الاهتزازات، التناوبات، الدورانات tournoiments، الانجذابات graviations، رقصات وقفزات التي تبلغ مباشرة الفكر[2].

2) من مسرح السلطة إلى سلطة المسرح

تبعا لهذا النمط من اشتغال آلة المسرح، يؤكد دولوز أن مسرح اللاتمثل تجريب جمالي يحل ويفك حدود السلطة ويحدث تغيرا في عناصره. التغير هو بالتدقيق حركة تصغير تمارسها أقلية ما. الأقلية تعين هنا قدرة صيرورة، في حين أن الأكثرية تعين السلطة الكبيرة، الثابتة والعاجزة. و"إنه هنا يمكن للمسرح أو الفن أن ينبثق، مع وظيفة سياسية خاصة"[3]. إن المسرح ينبثق كما لو كان لا يمثل أي شيء، لكن إن ما يشكله ويقدمه هو وعي الأقلية، باعتباره صيرورة- كلية[4]. الصيرورة الأقلية لكل العالم، في تعارض مع الفعل الأكثري للا أحد[5]. إذا كانت الـــأكثرية ترجع إلى نموذج سلطة تاريخي أو بنيوي، أو هما معا في نفس الوقت، فيتعين القول أيضا أن الجميع أقلي، بالكمونية أقلي، لهذا فإنه يميل عن هذا النموذج[6].

ذاك، إن جاز لنا القول، هو البعد الثوري للمسرح الصغير، حيث الأمر يتعلق أساسا بكمونية potentialite سعيدة، وبعنصر من أجل صيرورة جديدة للوعي[7]. إن ما هو أساسي في مسرح كارملو بيني، هو فعل الصيرورة: الصيرورة-الثائرة، وليس الأساسي هو مستقبل أو ماضي الثورة[8]. إن المسرح لن يكون ذا توجه ثوري إلا إذا صار

[1]- G. Deleuze, *Le pli. Leibniz et le Baroque*, op. cit., p. 17-39.
[2]- G. Deleuze, *Différence et répitition*, op. cit., p.16/ *l'ile déserte*, op.cit., p. 137.
[3]- G. Deleuze, «Manifeste de moins» in *Superpositions*, op. cit., p. 129.
[4]- ibid., p. 130.
[5]- G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p.134.
[6]- G. Deleuze, «Manifeste de moins» in *Superpositions*, op. cit., p. 124.
[7]- Jean-Frederic Chevallier, *Deleuze et le théatre. Rompre avec la représentation*, op. cit., p .69.
[8]- Ibid, p. 131.

مسرحا صغيرا، مسرحا يتضمن كمونية عشقية بسيطة، ويتضمن عنصرا من أجل صيرورة جديدة للوعي. والوعي هنا يتعين أن نفهمه باعتباره حالة فاتحة للفكر[1]. إن الوعي حين يهجر الحلول ويترك التأويلات يكون قد بلغ إذن نوره، أفعاله، أصواته وتحوله الحاسم والحازم[2]. إن هذه العلاقة بين الثورة والوعي، التي تعمل في المسرح الصغير، هي علاقة تتخذ من الجمال والتعبير الفني أسلوبا وسبيلا. فليست الثورة نتيجة بقدر ما هي مسار وسيرورة. إن الوعي الذي يبثه فينا المسرح يمكننا، من النظر إلى تشييد نظام جديد للعالم، ليس من زاوية الثورة والتثبيت والترتيب، وإنما من زاوية التصغير: الصيرورة–الصغيرة للثورة، وبتعبير آخر الصيرورة –الآخر: نور آخر، حركة أخرى، صوت آخر، رغبة أخرى، وعي آخر، حياة أخرى[3].

يلتقي هذا الدفق السياسي في تجربة كارملو بيني مع دفق نفسي، حيث تتبلور رؤية سيكولوجية تقطع مع براديغم التحليل النفسي ذي التوجه الأوديبي، الذي طبقه فرويد على مجموعة من الحالات، أهمها الحالة الشهيرة ل Schebeer[4]. ويؤسس خلافا لذلك لتحليل فصامي (الاستيطيقا الاكلينيكة)، وهو تحليل ينصب عمله على تفكيك الظاهرة السكيزوفرينية، وتتبع تدفقاتها إن على صعيد الكلام أو اللباس أو الحركة. هنا يرى دولوز أن كارملو بيني لا يعاود ويكرر مسرح شيكسبير، وإنما يحقق فيه اختلافات وتحولات ومسوخا وتصدعات. إنه يمسرح مسرح شيكسبير. يحقق فيه سيرورة شبيهة بالعملية الجراحية، وهي عملية تحرك النص، تطرح الشخوص الأساسية، تفكك البنيات التي تنظم

[1]- Jean-Frederic Chevallier, *Deleuze et le théatre. Rompre avec la représentation*, op. cit., p.69 .

[2]- G. Deleuze, «Manifeste de moins» in *Superpositions*, op. cit., p. 70.

[3]- Jean-Frederic Chevallier, *Deleuze et le théatre. Rompre avec la représentation*, op. cit., p .70.

[4]- تستدعي هذه الحالة حسب دولوز وغاتاري تحريرها من التأويل النفسي الذي يربط ويختزل الحالة في البعد الأسري والعائلي الضيق، ويهمل بعدي الحياة والمعيش. إن حالة شيبيرschebeer الفصامية المتمثلة في إحساسه بأنه يصير أنثى، تفيد "أن شيئا ما ينتج: آثار الآلة، وليست الاستعارات". لا شيء في هذه الحالة بتمثلي، إنما كل شيء حيوات ومعيش. الشعور الذي يعتريه في الحضن لا علاقة له بالأحضان، إن عيش شريبر يقتطف من التركيب الطباقي أو منطق و..و...و . شريبر رجل وامرأة، أب وطفل، حي وميت....إنها تجربة توحي أن كل شيء يعمل باختلاف شديد عن منطق التعارض المزدوج إما أوإما soit ou soit..... كل هذا هو بعمق تفعيل لمعنى داخل التجربة المسرحية.....logique des et, et..et . إن التصور الدولوزي للسيكزوفرينا ينطوي على حمولة إبداعية وصيرورات سياسية. الفصامي هو إنسان اللاحدود، اللاثبات، هو إنسان الجميع ولا أاحد. هو إنسان الانفلاتات من مختلف أشكال القسر. إنسان يسطر وجوده داخل معلم مفتوح. لمزيد من المعطيات حول هذا الموضوع، انظر:
Laura Cull, Flore Garcin-Marrou, « Schizo –theatre : Guattari, Deleuze, pérformance et folie », https://www.cairn.info/revue-chimeres-2013-2-page-63.htm, consulté le 27/10/2017.

الفعل، الحوار وتَشَكل الشخصيات. الملابس والاكسسوارات ثقيلة بشكل يجعلها تنتج حركات سيئة غير مستقيمة. الأصوات تتلعثم وتغمغم أكثر مما تتكلم، جمل منعزلة متكررة هنا وهناك، قدرات الاختلاف فاعلة في الكلام المنطوق. إن كل العناصر تنفلت من التطابق والوحدة والانسجام وتدخل في سيرورة ما يسميه دولوز بالتغير المستمر[1]. ضمن هذا السياق، لن يكون مناسبا التساؤل عما هو الفصامي–المسرح le schyso-théatre، بقدر ما أن المناسب هو التساؤل عما يفعله الفصامي–المسرح[2]، أي التساؤل عن تأثيراته على العناصر البشرية والمادية المتدخلة في الفعل المسرحي. يتعلق الأمر هنا، بنفس الخط الإبداعي الذي يسير فيه انطونان ارتو، الذي سعى هو الآخر إلى ممارسة فعل مسرحي يستجيب لشيمات السلوكات القهرية والانفعالية المتصلة بالمرض الذهني[3]. ففي نصه الموسوم "الممثل المجروح" l'acteur traumatisé، يقترح أن يكون الممثل منهجيا مجروحا traumatisé، على أساس ألا يحدد دوره في محاكاة حركات الأحمق وإنما في إبداعه أفعاله الخاصة، حساباته النوعية وانجذاباته الشديدة الكبرى. إنه المسرح–الفصام، مسرح الجسم بلا أعضاء، مسرح الاختلاف والشدة.

من أجل ذلك كله، يكون التلعثم الإبداعي والهذيان اللغوي، ذو المنحى المسرحي، على سبيل المثال، يتجسد من خلال إجراء فعل الطرح، وتسطير خط انفلات لساني يُؤمِن الخروج من الأنساق اللغوية النظامية. إن اللغة الصغيرة المسرحية، تمكن من الخروج من الفضاء المخدد، فضاء الأدب الغالب، وهو فضاء مؤطر بالمعايير، ثم الدخول إلى فضاء لامس صقيل، فضاء حر فسيح، لا يحتفي بالخواتم ولا النهايات. إنه الصحراء أو البحر. إنه فضاء يجد ضالته وتعبيره داخل البحر، داخل المسطح المنحني ذي الممال، داخل

---

[1]- Laura Cull, Flore Garcin-Marrou, «Schizo –theatre: Guattari, Deleuze, pérformance et folie», https://www.cairn.info/revue-chimeres-2013-2-page-63.htm, consulté le 27/10/2017.

[2]- Laura Cull, Flore Garcin-Marrou, «Schizo –theatre: Guattari, Deleuze, pérformance et folie », op.cit.

[3]- ibidem.

الاعصار، داخل الغرابة والشرود والانحراف، في الازاحات عن المركز، إنه الفضاء المتحرك النازح نحو الترحالات les nomadismes[1].

3) صمويل بيكيت والأفق السياسي لمسرح الممكن

تقودنا المعطيات السابقة إلى القول أن التخييل المسرحي شأنٌ سياسيٌ بامتياز، وهو ليس كذلك إلا لكونه يشتغل على الكمونياتdes potentialités كما هو الحال عند كارملو بيني، وعلى الممكنات أيضا des possibles كما هو الحال مع صمويل بيكيت S. Bechket. هنا ينتظم كافكا وكارملو بيني وبيكيت داخل نفس الخط الإبداعي الثوري ذي الأفق التالي: العناية بالهم السياسي، الهم الأكبر الذي يسبق الهم الوجودي. السياسة توجد قبل الوجود كما يقول دولوز[2]. يحتفي كارملو بيني بالمسرح الصغير، مسرح اللاتمثل، مسرح الكمونيات، ويخص دولوز لذلك نصا موسوما ب" بيان نقص"

Flore Garcin-Marrou, «Le theatre de Felix Guattari: une fausse note au sein de son parcours philosophique ?, Litteratures, n 65, 2011, p. 77-91.

- إن فكرة الترحال، يستلهمهما دولوز وغاتاري من أعمال ابن خلدون، من عمله الموسوم ب**المقدمة**. هذا المفكر العربي الذي يعارض بالبداوة bidouinté الحضرية والمدينية، وبالحركة والانتقال السكون والثبات، إذ إن الثبات ليس غير إرادة الدولة. إن الحضرية تخنق الفعل الانساني وتحد من فاعليته وحركته، وتوزع الناس داخل فضاء مغلق، في حين أن الخط المترحل المتنقل يوزع الأفراد داخل فضاء معروف. (المرجع نفسه).

[2]- G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux* , op. cit., p.249 .

-يمكن ان نفهم هذا القول، بأنه قبل أن تكون لنا أشكال وتمثلات، كانت لنا من قبل ذلك وفرة من الشدات والدفوق فوق التمثلية، وأيضا توليفات من الخطوط المتنوعة. وإذا كنا نتفكر أن هذه التوليفات هي التي تشكل بشكل أساسي الوجود، فإن هذا يمكن أن يتعزز بما قاله دولوز في حوارات: "لا توجد غير توليفات، حتى عند الطقل، وبهذا المعنى فإن كل شيء سياسي". انظر:

L-F, Dos Santos, «Desir et éducation» in *Education et philosophie. Approche contemporaines* (Paris: ESF, 1999) p. 34.

- في كتابه *L'age de l'anésthesie : la mise sous contrôle des affects*، يتناول Laurent de Sutter هذه الاطروحة بكثير من العمق. فإذا كانت السياسة كما يقول دولوز توجد قبل الوجود، فهذا يجعل الوجود مقننا مسبقا بالفعل السياسي. وتكون الانطولوجيا انطولوجيا بوليسية في أصلها une anthologie policiere. يطرح صاحب هذا الكتاب التساؤلات التالية: كيف الخروج من هذه الانطولوجيا البولوسية؟ كيف يمكن فتح امكانيات الكينونة فيما وراء الحدود التي تسطرها لنا هذه السياسة، على صعيد أفكارنا وتمثلاتنا وتصرفاتنا؟ وإذا كانت السياسة في اشتغالها لا تقبل الفصل عن الإطار الانطولوجيي، فكيف يمكن تشكيل سياسة من دون وجود، سياسة من دون انطولوجيا؟. يقدم هنا صاحب الكتاب فكرتين. الفكرة الأولى هي الدفاع عن امكانية انطولوجيا-مضادة une anti-antologie،عن طريق هز ورج المراتب الانطولوجية الأفضل تشيدا وبناء والأكثر عملا واشتغالا. يعني رفض الوجود والمراهنة على آفاق اخرى للحياة، وإمكانية وجود أخرى. ومن هنا تأتي الفكرة الثانية المتمثلة في تجسيد سياسة أخرى، هي سياسة التحريض une politique de l'excitation، باعتبارها السياسة الوحيدة الصالحة. إنها سياسة تجاوز الوجود. سياسة لا تقع قط قبل الوجود وإنما بعده....للمزيد من المعطيات بهذا الصدد ، انظر:

L , De Sutter,*L'age de l'anésthesie: la mise sous contrôle des affects* (Paris**:** éditions Les liens qui libèrent, 2017) pp.143- 144-145.

théatre du أما صمويل بيكيت فيحتفي بمسرح الممكن، Manifeste de moins possible، ويخصص له نصا بعنوان "المستنفذ" l'épuisée[1].

في الكتاب الجماعي **جيل دولوز. حياة فلسفية**، يقف المتخصص في الفلسفة الدولوزية فرانسوا زورابيشفليي Francois Zourabichvili عند هذه الرهانات السياسية الكبرى التي يمكن أن ينشغل بها الفكر الإبداعي عامة، وهي رهانات تنتظم داخل ما ما يمكن نعته بالصيرورات-الثورية des devenirs-révolutionnaires[2] .

إن إبداع الممكن، هو وعد جمالي بحياة وفق إمكانيات متعددة وحسابات غير متوقعة، بعيدا عن منطق التعارض الثنائي إما أو إما soit, soit، وإعمال بما يسميه دولوز "منطق البين logique du Entre، منطق الربط logique du ET. إن حرف الربط Et يعزز التماسك ويغذي القوة. يقول دولوز في شأن الربط ET: "واو الربط ET، هو التنوع، الكثرة، تدمير الهويات، الكثرة هي في حرف الربط ET، إنها قوة غودار Godard، إظهار ET بطريقة جديدة، وإجراؤها بنشاط. ليس 'واو الربط' ET لا الواحد ولا الآخر، إنه دائما بين الاثنين. خط انفلات أو دفق. إنه فوق خط الانفلات هذا تمر الأشياء، تفعل الصيرورات، تجتمع الثورات"[3].

وهنا يؤسس دولوز منظورا جديدا لمفهوم الممكنle possible. فإذا كان الممكن في التصور المألوف هو ما يمكن أن يحدث ويحصل واقعيا ومنطقيا على ضوء معطيات وشروط مسبقة، فإن دولوز وهو يسير في فلك برغسون يؤسس لمنظور آخر لحقيقة الممكن. فليس لنا أن نتحصل الممكن مسبقا ومن قبل، إننا لا نتحصله قبل أن نبدعه"[4]. يعلق زورابشفيلي على هذه الفكرة بالقول أن ما هو ممكن، هو إبداع الممكن بعيدا عن

---

[1]- G. Deleuze, «L'Epuisé » in Samuel Becket, *Quad* (Paris: Minuit, 1992).
[2]- Francois zourabichvili «Deleuze et le possible de l'involontarisme en politique» in *Gille Deleuze. Une vie philosophique* (Paris : Synthélabo, 1998) p. 335.
[3]- Laura Cull, Flore Garcin-Marrou, «Schizo –theatre: Guattari, Deleuze, performance et folie», op.cit.
[4]- Francois zourabichvili «Deleuze et le possible de l'involontarisme en politique», op.cit., p. 337.

مسطرة التمثل القبلي والقصدية المسبقة كما هو وارد عند الفينومينولوجيين. يرى فرانسوا زورابشفلي، أنه هنا يتم الانتقال إلى نظام آخر للامكانية، الذي لا يمث قط بصلة مع الجاهزية الراهنة لمشروع يبحث عن التحقق، أو مع المحاباة والانحياز المبتذل لكلمة اتوبيا utopie (صورة وضعية جديدة التي نطالب استبدالها بفظاظة بالحالي، على أمل اللحاق بالواقعي من خلال المتخيل: عملية حول الواقعي أكثر مما هي عملية الواقعي نفسه)[1]. إن الممكن عند دولوز يحصل من خلال حدث الحدث [2] l'événement، الحدث السياسي بامتياز-الثورة- ليس تحقيقا لممكن، وإنما هو فتح للممكن[3].

ما هو هذا الممكن الذي يتحدث عنه دولوز، ويستلهمه من فلسفة برغسون ومسرح بيكيت؟ يتساءل فرانسوا زورابشفيلي. يتعلق هذا الممكن بخلق وإبداع إمكانات جديدة للحياة. إنه تخطي الامكانات المتعبة وتفجير أخرى. يقول فرانسوا زورابشفيلي: "ليست إمكانية الحياة مجموع أفعال للتحقق، أو اختيارا لمهنة ما، هواية ما، ولا حتى لذوق ما أو تفضيل خاص .[ ]. إن امكانية الحياة تعبر عن حال وجود. وتجسد توليفات واقعية أخرى موصلة للحياة ومؤدية لها. كما أنها تجدد طرائقنا في التقويم l'évaluation. لا يتعلق التقويم هنا بتقويم امكانيات الحياة، حين نصل إلى فهمها كما هي، ولكن الأمر يتعلق أكثر بامكانية الحياة ذاتها كتقويم، كطريقة فردية للتقويم والتفريق بين الجميل والقبيح، وتوزيع الإحساسات. إن امكانية الحياة هي دائما تجسيد للاختلاف واستثمار له على الصعيد الفكري والأخلاقي والسياسي"[4].

[1]- ibidem

[2]- إن الفكر الجمالي، هو استعادة للحدث. يقول دولوز وغاتاري: إن حدثا ما يمكن أن يكون معترضا عليه، مقموعا، مستعادا، مخانا، فإنه مع ذلك لا يتضمن أي شيء قابل للتجاوز. فوحدهم المرتدون يقولون إنه متجاوز. لكن، إن للحدث نفسه وجودا قديما، لا يسمح بأن يكون متجاوزا. إنه فتح للممكن، إنه يجري في داخل الأفراد بمقدار ما يقع في سمك المجتمع. انظر:
G. Deleuze, F. Guattari «Mai 68 n'a pas eu lieu» Dans Chimeres 2007/2n N°64, Pages 23 à 24.

[3]- Francois zourabichvili « Deleuze et le possible de l'involontarisme en politique », op.cit., p. 338.

[4]- ibid., p. 343. (je souligne).

إن الفنان ذات رائية سديدة النظر. الفنان الرائي يرى الممكن، ومن خلاله يلج إلى امكانية حياة جديدة وجديرة بالتحقق والامتلاء. يتعلق الأمر هنا بالولوج إلى حقل الممكات، عمق الكمونيات. يقول دولوز في هذا الصدد:

"الممكن لا يوجد قبليا، إنه مبدع عن طريق الحدث، إنه سؤال حياة، الحدث يبدع كينونة جديدة، ينتج ذاتية جديدة (علاقات جديدة مع الجسم، الزمن، الجنسية، الوسط، الثقافة، الشغل...)[1]. وعليه فعندما "يظهر تبدل اجتماعي، لا يكفي أن نسحب منه النتائج والآثار، تبعا لخطوط السببية الاقتصادية والسياسية. يتعين أن يكون المجتمع قادرا على تشكيل توليفات جماعية متلائمة مع الذاتية الجديدة، بطريقة ما تؤيد التبدل. إنه هذا، تكييف حقيقي une veritable reconversion"[2].

عموما يمكن القول إن حضور السياسي في جماليات دولوز يأتي استجابة لإرادة تقعيد الوجود الإنساني على رؤى حيوية جديدة، وبرامج فكرية وإبداعية وسياسية تحتفي بالحيوات des vies، أي بما يقدر عليه الجسم، وبما يمكن أن يقدر عليه. إنها حيوات متعددة: "حيوات الحركات السياسية، حيوات المدن، الحيوات الشبقية، حيوات أخرى وكذلك: حيوات المواد الكيميائية، والخلايا، والزمن، والبيئات، واللغات. وكذلك المزيد من الحيوات التي لم نتحدث عنها. إن كل هذه الحيوات هي تفعيلات للافتراضي، عمليات خلق لهويات نوعية من حشود من الاختلاف"[3]. إن الفعل السياسي هو فعل فني تجريبي. إنه تجريب للانطولوجيا في سياقات ومواضع مختلفة. والتجريب الفني بهذا التقدير الانطولوجي هو اكتشاف. وكل اكتشاف يحتمل في مسيره أخطارا وفشلا. ويورد دولوز هنا أمثلة عدة عن أخطار قد تحف الاكتشاف: " **كلايست وحلفه مع الانتحار، هولدرلين**

---

[1]- G. Deleuze, F. Guattari «Mai 68 n'a pas eu lieu» Dans Chimeres 2007/2n N°64, Pages 23 à 24.

[2]- ibidem

[3]- تود ماي، **كيف يمكن أن نحيا "مقدمة لفهم فلسفة جيل دولوز"**، ترجمة أحمد حسان، الطبعة 1 (مصر: ميريت للنشر والمعلومات، 2016) ص. 281.

وجنونه، فيتزجيرالد ودماره، فيرجينا وولف واختفاؤها"[1]. هكذا، فالتجريب وفق قراءة تود ماي Tod May لا يعني النجاح بالضرورة. لكنه لا يعني الانسحاب مما هو موجود. وخط الهروب ليس هروبا من الواقع بقدر ما هو هروب داخل الواقع. ولا يخلق من العدم، بل يجرب مع الاختلاف المحايث لعالمنا. إن ثمة دوما شيئا أكثر، أكثر مما يمكننا أن نعرف، أكثر مما يمكننا أن نتصور. والسؤال أمامنا ، وهو سؤال عيش، سؤال المضي في الحياة، يسائلنا حول خيارين: هل نحن مستعدون للبحث فيه واكتشافه، أم أننا راضون بدلا من ذلك بالبقاء على سطحه؟[2].

إن دولوز وهو يتفاعل مع كمونيات هذا السؤال، يؤسس لانطولوجيا خاصة، جديدة ومختلفة. إنها انطولوجيا ليست لضعاف القلوب والمستكينين للثبات والاستقرار والحدود والجاهز والمألوف وعباد النماذج والمناهج وورثة الماضي والتاريخ. كلا، إنها انطولوجيا تلهم الأقوياء، عشاق الحياة بصيغة الكثرة والجمع (البدو والرحل والمهاجرون والخارجون عن التنظيمات العضوية المهيمنة والشاردون عن القواعد والأجنبيون داخل نفس اللغة....). إنها انطولوجيا تجريبية، والتجريب يعني "كشف خطوط الهروب تلك التي تخصنا وكذلك ليست من هويتنا. يعني استكشاف الافتراضي دون أن نعلم ماذا سينتج. يعني جس الاختلاف في فكر المرء وعيشه. يعني رميَ النرد بابتهاج دون حساب الأرقام التي سترتد. التجريب يعني أن نسأل بألياف وجود المرء– الألياف الفردية، والألياف بين الأشخاص، والألياف قبل الفردية، وفوق الفردية– السؤالَ الوحيدَ الذي يعتبره دولوز جديرا بحياة: كيف يمكن أن تمضي حياة، كيف يمكن أن يحيا المرء"[3]. إن إبداع الممكن، هو إبداع توليف مكان–زماني جماعي غير مسبوق، الذي يستجيب للامكانية الجديدة للحياة

---

[1]- تود ماي، **كيف يمكن أن نحيا "مقدمة لفهم فلسفة جيل دولوز"**، مرجع سابق، صص. 282-283

[2]- المرجع نفسه، ص.283.

[3]- المرجع نفسه، صص. 284-285.

ذاتها التي يبدعها الحدث، أو التي يكون فيها الحدث تعبيرا. يتعلق الأمر بابتكار أشكال اجتماعية جديدة، بترتيبات وجودية جديدة[1].

إن الإنسان، وهو يستلهم الفكر الحيوي، فكر الحياة والاختلاف والارض والمحايثةالاختلاف، يتعين عليه أن يستجيب لمقتضيات الحدث: "إن الحظ الوحيد للناس هو في الصيرورة–الثائرة، التي وحدها يمكن أن تتحاشى العار وتتصدى لما لا يطاق"[2]. من أجل ذلك، فإن الأمر لا يتعلق باللحاق بالوجود عن طريق واجب–الوجود devoir-etre، وإخضاع الواقعي لحكم خارجي، متعالي، اعتباطي. إن الإرادة لا تسبق الحدث، والخلاف يعمل داخل العالم، وليس بين عالم وعالم آخر. لا عزاء لنا غير الاستجابة للحدث، لأنه لا يمكن لنا أن نحيا داخل عالم لا نحتمله. يتعلق الأمر هنا حسب فرانسوا زوراشفيلي، بمسؤولية خاصة، غريبة عن تلك التي للحكومات والذوات الغالبة المهيمنة. إنها مسؤولية بالضبط ثورية. إننا هنا مسؤولون عن لا شيء، عن لا أحد. لا نقدم مشروعا ولا مصالح جماعة ما(مادامت هذه المصالح هي بالتدقيق قيد التغير ولا ندري بعد في شأنها أي اتجاه). إننا مسؤولون أمام الحدث[3].

كخلاصة لهذا الفصل، يمكن القول إن فلسفة دولوز في السياسة هي فلسفة الحدث بامتياز. وهي فلسفة تستدعي تجديدا في البراديغمات التي حكمت الفكر وحاكمته، وتحريرا للذهنيات والأجسام، وقطعا مع القوى الخارجية والمتعالية التي رهنت لزمن طويل الوجود الإنساني، وحدت من فاعليته وأجهضت إمكاناته. وتلك الحدثية تعمل فوق مستويات مختلفة: حدثية الأسلوب (الاحتفاء باللاأسلوب)، حدثية الجسم (الاحتفاء بالجسم بلاأعضاء)، حدثية اللغة (الاحتفاء باللغات الصغيرة المتلعثمة)، حدثية الرغبة (توسيع تدفقات الرغبة وتحريرها من السر الأسري القذر وربطها بدفوق العالم والتاريخ

[1]- Francois zourabichvili «Deleuze et le possible de l’involontarisme en politique», op.cit., p.346.
[2]- G. Deleuze, *Pourprlers*, op. cit, p.231.
[3]- Francois zourabichvili «Deleuze et le possible de l’involontarisme en politique», op.cit., p.347.

والاقتصاد والأرض والفكر والمادة والجغرافيا والحيوان...)، حدثية العقل (الاحتفاء بالجنون والهذيان)، حدثية المنهج (الاحتفاء بالتحليل الفصامي والتحرر من براديغم التحليل النفسي، المراهنة على التجريب لتجاوز انتكاسات التأويل). إنها حدثية تعنى بالمختلف والشارد عن القاعدة والشاذ عنها l'anomal et l'anormal، تستعيد المهمش والمنسي والمخصي واللامفكر فيه والمنفلت. ووحدهم الفنانون والأدباء والشعراء ورجال السينما والمسرح يقدرون، بحكم حساسية نشاطهم وفعلهم، على اختبار كمونيات الحدث وممكناته. ووحدهم هؤلاء يقدرون على جعل العالم يستعيد مجده، يستعيد حياته وحيوبته وتدفقه، من خلال الدفع به إلى تصديع ارتباطه بمبدأ الضرورة واستعادة تلاحمه مع مبدأ الممكن. إن العالم المنحرف هو عالم عوضت فيه مرتبة الضروري مرتبة الممكن.

الفصل الثالث: الجمال والصحة

المبحث الأول: الفن والصحة

ينضوي الحضور الفاعل واللافت للأدب أو اللافلسفة في متن دولوز تحت لواء النقد بشكل عام والنقد الجمالي بشكل خاص. غير أن هذا النقد لا يكتمل مراده المعرفي إلا في تقاسمه مع الاكلينيكا نفس الأهداف والرهانات. من هنا تتبلور إشكالية مفصلية حول رهانات اقتران الجمال بتجريبي النقد والعيادة. ينصب مضمون هذا المبحث على رصد ملامح الإكلينيكا المقترنة بفعل الإبداع، وفحص رهانات ترحيل دولوز لهذا المفهوم من مسطح الممارسة الطبية السريرية إلى مسطح الممارسة الجمالية. من هنا نطرح الأسئلة الموجهة التالية: بأي معنى يعين دولوز الفعل الإكلينيكي كفعل جمالي؟ ما ملامح هذه الإكلينيكا؟، وإلى أي حد تسعفنا في تشخيص جديد للمرض والانحراف في انفلات من القبضة الإكلينيكية النظامية؟.

المطلب الأول: الفن كتجريب نقدي وإكلينيكي

1) *الفن بين النقد والاكلينيكا*

تجدر الإشارة بداية إلى أن النقد، الذي هو الدراسة الابستيمولوجية للفكر ومناهجه وإنتاجاته، لا تكتمل سيرورته بمعزل عن الإكلينيكا ذات الارتباط الجوهري بالحياة في محدديها: الصحة والمرض. من هنا كان مشروع دولوز الجمالي هو تعزيز التجاور والتقارب بين النقد الفني والعيادة الطبية. إنهما (النقد والعيادة) "نفس الشيء، ويتعين عليهما أن يمتزجا"[1]. يقول دولوز في **حوارات:**

[1]- جيل دولوز، كلير بارني، **حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، مرجع سابق، ص. 150 .

"ينبغي أن يمتزج النقد والعيادة بشكل دقيق، غير أن النقد سيكون مثل رسمِ مستوى اتساقٍ لعملٍ إبداعي، مثل غربالٍ يستخرج الجسيماتِ المرسلةَ أو الملتقطةَ، والسيولاتِ الموحدةَ والصيروراتِ السائرةَ في طريق التحقق، وستكون العيادة طبقا لمعناها الصحيح، رسما لخطوط فوق المستوى، أو الطريقة التي تَرسم بها هذه الخطوط المستوى، أي تلك الخطوط المسدودة أو المغلقة، تلك التي تخترق الفراغات وتتالى، وبالخصوص خط الانحدار الأكبر: كيف يجر الخطوط الأخرى وفي أي اتجاه يجرها. عيادة بدون تحليل نفسي وبدون تأويل، ونقد بدون لسانيات وبدون دلالة. إن النقد هو فن التوحيدات مثلما أن العيادة هي فن الانحرافات"[1].

إن النقد الحقيقي هو في نفس الوقت عيادة وممارسة اكلينيكية. ويضيف دولوز في شأن هذا التوازي بين النقد والاكلينيكا ملاحظة جوهرية تفيد أن الاتيولوجيا l’étiologie، كجزء علمي أو تجريبي للطب، هي فرع تابع لعلم الأعراض symptomatologie الذي يمثل الجزءَ الأدبي والفني للطب"[2]. يكون للناقد أن يصير إكلينيكيًاclinicien بشرط أن يكون فنانا. ومن هنا، ليس يكفي القول إن النقد يتعين فهمه بالمعنى المزدوج المرتبط بالنقد الأدبي والنقد الفلسفي وأنما هو أيضا يشتمل على بعد طبي. إن الأدب والفلسفة خطان يتقاطعان في نقطة اكلينيكية، وهي النقطة التي يتلاقى داخلها بعدا الحق والفن. فأن يكون النقد إكلينيكا يفيد إذن أولا وبالأساس تزاوجات واقترانات بين الحق والفن[3].

في هذا الصدد ينكشف الأفق النقدي لما يسميه دولوز بالتجريب المتعالي. يتعلق الأمر ببرنامج نقدي مضاد للتوجهين الكانطي والفنومينولوجي. يفترض البرنامج النقدي عند دولوز الانتقال من شروط التجربة الممكنة المحددة قبليا بشروط وقوانين إلى شروط

[1]- جيل دولوز، كلير بارني، **حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، مرجع سابق، ص. 150.
[2]- Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch*, op. cit., p. 114.
[3]- F. Zourabichvilin «Kant avec Masoch» *Multitudes* 2006/2, n° 25, pages 87 à 100. (je souligne).

التجربة الواقعية. يشرح A. P.Colombat البرنامج النقدي للتجريب المتعالي كما يلي: " لا يولي التجريب المتعالي لدولوز اهتماما للغة بوصفها كذلك وإنما بالأحرى يوليه لما يجعلها ممكنة، للتجابهات، لعلاقات القوات، لوجهات النظر، للأحداث التي هي مطوية داخل العلامات ومغلفة بها. ليس إذن غريبا أن دولوز لم يعالج أبدا النصوص الأدبية من وجهة نظر اللساني. إن ما يهمه داخل نص ما، هي السيرورات واستراتيجيات المقاومة التي يبدعها الكتاب من أجل إزالة الغموض عن اللغة نفسها، من أجل تجريبها، جعل العلامات معقدة، مواجهة خارج الحياة ذاته. إن ما يهم هو الوقوف عما به يُبدع هؤلاء الكتاب عملَهم الخاص، أحداثَهم الخاصة، معالمَ أو ملاجئَ من أجل حياة جديدة داخل الطيات. إنه من تحت هذه العلاقة، تكون الفلسفة والأدب لا يقبلان الانفصال"[1].

من هنا فإن الحديث عن الفن كعيادة- غايتها الكشف عن الأمراض والانحرافات من خلال القدرة الجمالية على التقاط العلامات- ينطلق من مقوم جوهري يقر باقتران الفن بالحياة. يكمن هنا هدف الفن في سبر أغوار المسالك الحياتية من دون التصلب في موقف متذهب أخلاقيا. يجدر بالفن وفق هذا التحديد أن يتموقع في كل الأماكن والجهات التي تمكنه من رصد مختلف التجليات المرضية المتراسة في مركبات حياتية غير طبيعية. والكتابة الأدبية بهذا المعنى تمس حوافي المعايير الاجتماعية والسيكولوجية وتخترقها. يولي دولوز عناية فلسفية كبرى للهوامش والمواضيع التي تقذف بها المعايير المجتمعية

[1]- «Deleuze's transcendental empiricism is not interested in language as such but rather in what makes it possible, what confrontations, what relations of forces, what viewpoints, what events are folded in, enveloped in signs. It is therefore not surprising that Deleuze never discusses literary texts from the perspective of a linguist. What interests him in a text are the processes, the resisting strategies that writers invent in order to demystify language itself, to experiment with it, to "complicate" signs, to confront the Outside of Life itself, to survive this confrontation and to create their own work, their own events, milestones or shelters for a new "life in the folds. In this regard, philosophy and literature are inseparable".
A-P. Colombat, «Deleuze and Signs », in *Deleuze and Literature*, Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2000) p.29.

في الهامش، وهو بهذا يعين للعمل الفني وظيفة إكلينيكية علاجية، يتجسد برنامجها الجمالي في رهانات كبرى هي:

- ✓ الوعي بأهمية "التمييز الصحي بين جهة الجنون كسيرورة فصام، من مقوماتها الفُتحة، التجريب، المحاولة، المغامرة والسفر، وجهة المرض التي وفقها يكون الفصاميُ فصاميَ المستشفى، متلاشيا متوحدا، من علاماته (جهة المرض) الفشل، إفلاس الفتحة"[1]. يفيد هذا الرهان ضرورة "تطهير الجنون من المرض العقلي"[2]، وتحرير المجانين من المعنى النظامي والنسقي المهيمن، الذي بمقتضاه يتم منعهم من استثمار وقيادة تجاربهم ووجودهم في أسفار مفتوحة وحرة، كل ذلك بغاية أن "يستطيع التفكير الفني رصد خصوصيات الجنون بعيدا عن قبضة سلطة المستشفى"[3].
- ✓ تعيين الرغبة باعتبارها سيرورة فصامية وتحديدها كامتلاء وكقوة تجريب لا يعوزها شيء وكإنتاج وتدفق مستمر، وليس كما صورها فرويد حرمانا ونقصا. الرغبة لا تود قول شيء ما، إنها ليست للتأويل، إنها سيل **fluence** خالص، من دون سرية أو دلالية[4].
- ✓ تعيين الهذيان باعتباره دفقا وامتلاء. فالهذيان هو الآخر يشهد على امتلاء كبير في التاريخ. لا يختزل إلى مجرد قصة عائلية مدارها الحرمان. وإنما هو على خلاف ذلك امتلاء وانحراف غامض للتاريخ العالمي. يتعلق الأمر بهذيان يستثمر بشكل مباشر الحقل الانساني في بعده التاريخي-العالمي-السياسي، وليس قط ذا منحى

[1]- Ph. Mengue, «Le concept de clinique dans l'esthétique Deleuzienne» in *Deleuze et es écrivains. Littérature et philosophie* (Paris: Editions Cécile Défaut, 2007) p. 145.
[2]- G Deleuze, *L'ile déserte et autres textes*, op. cit., p. 280.
[3]- Ph. Mengue, «Le concept de clinique dans l'esthétique Deleuzienne» op. cit, p. 145 (je souligne).
[4]- ibid, p. 146.

عائلي وأسري كما تدعي الفرويدية[1]. إن ما "يحركه brasse الهذيان هي الأعراق، الحضارات، الثقافات، القارات، الممالك، السلط، الحروب، الطبقات والثورات"[2].

- ✓ الإقرار بتجاور الأدب والجنون. فلا معنى لأدب لا يسجل تجارب جنونية. لا فائدة لأدب لا يتيح للجنون فرص إقامة وخطوط انفلات. ولا قيمة لجنون لا يستطيع مجربه وعائشه نقله لأعمال فنية إبداعية. إنه بفضل الفن، تتاح للجنون فرصة أخرى، فرصة الانفلات من الرؤية الطبية السريرية ليحظى برؤية عيادية جمالية، تتقصى أثره، امتداداته، صيروراته وترحالاته.

إن تحديد وظيفة الفن في التقاط الأعراض وأسر القوات يتخذ منطلقه الجوهري من التوجه النيتشوي الذي يجعل من الفكر، فلسفيا كان أو جماليا، سيرة جسد[3] وعلم أعراض، مسعاه التقاط العلامات وكشف ما يعتمل خلفها من قوات. ولعل هذا هو الإطار العام الذي سعى دولوز إلى ترسيخه في دراساته حول ساشر مازوش، ساد وبروست وميلفل وغيرهم. إن علم الأعراض يتخذ موقعه تقريبا خارج الطب، في نقطة محايدة، نقطة الصفر، حيث يمكن للفنانين والفلاسفة والأطباء والمرضى أن يلتقوا[4].

داخل هذا المسار النيتشوي، يصطف تصور دولوز لعلم الأعراض مُنطلقا من أطروحة تفيد أن وراء كل ظاهرة ووراء كل علاقة قوة توجد قدرةٌ ويوجد إحساسٌ وانفعالٌ متفردٌ. ويميز هنا بين حالين لهذه القدرة: حال فاعل وحال منفعل. وهو ما يقتضي تشخيص الكيفية الايتولوجية للقوة وما تضمره من إرادة للقدرة. وهنا نجد نيتشه يعتبر الفيلسوف والفنان بمثابة فيزيولوجيين وأطباء، تكمن وظيفتهم في ممارسة شكل جديد من

---

[1]- Ph. Mengue, «Le concept de clinique dans l’esthétique Deleuzienne» op. cit, p. 146.

[2]- G. Deleuze, *Deux régimes de fous*, op. cit, p. 25.

[3]- "الفلسفة في اعتقاد نيتشه بوح جسد. إنها سيرة ذاتية مكثفة لجسد يشقى بأحواله، أي لجسد لا يكف عن الانتقال من حالة صحية-مرضية إلى حالة أخرى. فقد قال هو نفسه يوما: لقد تساءلت أكثر من مرة عما إذا لم تكن الفلسفة في نهاية التحليل مجرد تأويل لجسد يساء فهمه..."

Preface to the second édition, in: *The gay science* by Friedrich Nietzsche. Edited by Bernard Williams (Cambridge: University Press,2001).

[4]- G. Deleuze, *l’ile déserte*, op .cit., p. 185.

التأويل عبر الدخول في علاقة مباشرة مع العلامات. ولا يهدف تأويل العلامات إلى تعيين معاني أو دلالات لها ولكن يروم بالأساس تقويم نوعها والكشف عما يعتمل فيها من قوات وعلاقات القوات وتفاعلات الأجسام، بشكل يفيد في تسطير خريطة الإحساسات. ووفق هذا المنظور، "فالتأويل هو ترسيخ علاقة قوة"[1].

الفنان عالِم أعراض، طبيبُ الحضارة ومُفسدها كذلك[2]، يُسَخر إبداعه لرصد الأعراض وتلقفها. الأعراض هي ضد الماهيات، والعَرض يعني: "السقوطات، اللقاءات، الأحداث، العدوانات"[3]. إن مهمة الفنان هي تعيين أمراض الحضارة ورصد شرور العالم[4]. من هنا كانت شخوص شيكسبير، على سبيل المثال، تطرح باستمرار التساؤل التالي: كيف حال العالم؟ وهو سؤال ينطوي على تضمينات سياسية وطب–نفسية. النازية مرض حديث أصاب الأرضَ، والشر الذي ألحقه الأمريكيون بالفتنام هو أيضا مرضٌ حديثٌ. يتعين التعامل مع العالَم كعَرَض comme un symptôme، فنبحث فيه عن علامات الأمراض، علامات الحياة، علامات الشفاء والبروء. بهذا التقدير الصحي للفكر، اعتبر نيتشه الفيلسوفَ طبيبا للعالم، وجعل منه Henry Miller مشخصا عظيما[5]. وتلك هي أيضا كانت مهمة كافكا الذي شخص أعراض الحضارة الإنسانية وتنبأ بانزلاقاتها الصحية والقيمية والعلائقية والأخلاقية في روايات **المسخ** و**المحاكمة** و**القصر** وغيرها. ويستحضر دولوز في ذات الصدد ملفيل، فشخصيته الجمالية بارتلبي Bartleby لم يكن مريضا،

[1] -A. Sauvagnargues, *Deleuze et l' art,* op. cit., p. 63.

[2]- يقول دولوز:"ليس الفنان فقط بمثابة مريض وطبيب الحضارة،بل أيضا مفسدها pervers"
G. Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 278

[3]- G. Deleuze, *l'ile déserte*, op. cit, p194 .

[4]- أن يكون الفكر، الفلسفي أو الفني- طبا للحضارة، فإن هذا الطب يعنى بالأساس بالرغبة، ومعالجة الظواهر الثقافية باعتبارها مجموعات أعراض، وتكوينات تنطوي على استثمار جماعي للوبيدو. وتلك هي صورة الفيلسوف كما يعينها نيتشه ذات الدوائر الثلاث: الفيلسوف الطبيب، الفنان والمشرع.
G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, op. cit., p.86.

[5] G. Deleuze, *l'ile déserte*, op. cit., p.194.

وإنما ينعته بالطبيب، طبيب "أمريكا المريضة، الطبيب الأعلى médecin- man، المسيح الجديد"[1].

عموما، تتحدد الإكلينيكا الجمالية بكونها فنا للاختلاف. فإذا كان التفكير فعلَ تقطيع، وإنجازا للاختلاف، وانتقاءً واتخاذا لقرار، فإن الإكلينيكا هي الأخرى "تفكير، يميل، ينزلق، يتفكر العبور –الذي هو دائما متقطع– من منظومة علامات إلى أخرى"[2]. ويحدد دولوز للإكلينيكا استعمالين أحدهما استاتيكي والآخر ديناميكي[3]. يكون الاستعمال الإكلينيكي استاتيكيا حينما يتعلق الأمر مثلا ب "فصل المازوشية عن السادية، أو بعدم خلط أرتو مع كارول"[4]. ويكون استعمالا ديناميكيا حينما يتعلق بالكشف، مع فوكو ومن دونه، عن الفرق بين "ما نحن إياه وما نحن مسبقا نصير، بين ما لا نتوقف عن أن نكون وما لسنا إياه بعد. في الاستاتيكي و الديناميكي يتعلق الأمر دائما بخلق الاختلاف وإثبات نقطة مجيء وانبثاق. تستدعي الإكلينيكا الجمالية أن نصف وأن نخلق داخل الفكر انزلاقا من تنظيم إكلينيكي لتنظيم آخر. وتباشر الإكلينيكا الجمالية أعمالها بمجرد أن تطرح أسئلة من قبيل: "ما الذي نصيره؟ يعني: أين وكيف ننفلت؟ يعني: أين صحتنا؟"[5].

2) ساشر مازوش وفرانسوا ساد نموذجين للفنان الطبيب

داخل هذه المنظومة الفكرية التي تشتغل بالتقاطع المنهجي بين النقد والعيادة، ينكشف برنامج كتاب دولوز عن ساشر مازوخ. كتاب يباشر اشتغاله كنقد أدبي وينتهي به المآل داخل الفلسفة الترنسندنتالية[6]. ويكشف هذا البرنامج عن عنصرين للمازوشية هما: العنصر الاستيطيقي والعنصر القانوني[7]. يتعلق العنصر الاستيطيقي بالفاعلية الرومنتيقية

---

[1]- G. Deleuze, Critique et clinique, op. cit. p 114.
[2]- F. Zourabichvili, «Kant avec Masoch» dans *Multitudes* 2006/n° 25, pages 87 à 100.
[3]- F. Zourabichvili, «Kant avec Masoch» dans *Multitudes* 2006/n° 25, pages 87 à 100.
[4]- ibidem
[5]- ibidem
[6]- F. Zouerabichvili, «Kant avec Masoch» op. cit.
[7]- ibidem

للانتظار والترقب والتشويق. أما العنصر القانوني فيتعلق بشكل العقد contrat، الذي يحدد نوعا من العلاقة مع القانون. والخيط الناظم بين العنصرين هو الرغبة. الرغبة كشأن استيطيقي وكشأن حقوقي. من هنا فإذا كان كتاب دولوز عن مازوش يؤسس لفلسفة نقدية ما، فإن هذه الفلسفة النقدية تنتظم داخل التقاءات: "الفن–الرغبة–الحق، أو لنقل الفن–الطب_الحق"[1].

ينفتح كتاب دولوز الموسوم ب **تقديم ساشير مازوش**[2] بسؤال مُتمازج مع ذاك الذي أثاره الفيلسوف الوجودي جون بول سارتر وهو: فيم يفيد الأدب؟[3]. انه سؤال صحي بامتياز. لا شك أن الأدب يهدف إلى شيء ما، مادامت له قوة إضاءة وتنوير وكشف. وبصيغة أخرى، يروم الأدب إنتاج شيء ما، فليس ثمة أدب يوجد لنفسه ويجعل من ذاته غايته. ومن أهم ما يهدف إليه الأدب هو "تعيين انحرافين للقاعدة، وتثبيت أمثلة إنجازية للفاعلية الأدبية"[4]. وبهذا يكون الأديب (والفنان عموما) طبيبا جد متميز[5]، وعالمَ أعراض عنيدا مقارنة مع الأطباء المشتغلين تحت إمرة قوانين الصحة وأطرها. إن الفنان يستطيع من خلال الإمكانيات الكبرى التي يتيحها له الجمال الانفلات من التمثلات الطبية النظامية والتخصصية التي تؤطر فعل العلاج وشأن الصحة.

إن الفكرة الأساسية التي ينطلق منها دولوز في حديثه عن الأمراض وصنافاتها هي أن هذا التصنيف جدير بأن يتخذ من الفن نقطة انطلاقه. ويعزى هذا الأمر، إلى كون الأحكام التي يعتمدها الطبيب المؤسساتي في تصنيفه للأمراض غالبا ما تكون مسكونة بما هو قبلي وممعير، وبما يتراكم في ذهنه من تجارب وقناعات وأخلاقيات مهنية. وعليه فإن

1- ibidem.
2- Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch* (Paris: Minuit, 1967).
3- Ibid, p. 15
4- ibidem
5- G. Deleuze, *pourparlers*, op. cit., p. 195.
يقول دولوز:"ليس الفنان فقط بمثابة مريض وطبيب الحضارة،بل أيضا منحرفها".
G. Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 278

الأمر يقتضي أساسا البدء من نقطة تقع خارج الاكلينيكا، إنها النقطة الأدبية حيث تكون الانحرافات مسماةً[1]. وعلى هذا الأساس، فلابد من الأخذ بعين الاعتبار طبيعة العلاقة القوية القائمة بين النقد والاكلينيكا، وهي العلاقة التي تجعل الفنان أكثر تبصرا وهو يسعى إلى تصحيح وتعديل ما تتضمنه الايتيولوجيا من معايير[2].

إن ما يسميه دولوز بالفاعلية الأدبية"[3] l'éfficacité littéraire، التي تجسدها أعمال كل من ساد ومازوش، تكمن تجلياتها في الوظائف الجنسية والشهوانية وكذا السياسية والصحية التي أصبحت تُلصق باللغة الأدبية، وهذه الوظائف تتجلي في مجموعة من القضايا التي يزخر بها أدب ساد ومازوش ومن أبرزها: سيرورات النفي négationعند ساد، سيرورات الإنكار dénégation عند مازوش، أدوار المرأة والأب في رواياتهما، العناصر السردية للمؤسسة والعقد، كل هذا يُقارَب ويُستحضَر في المفعولات التخييلية للرواية[4].

تتحدد الوظيفة الاكلينيكية في كون أعمال كل من ساد ومازوش تهدف إلى تسطير ما يمكن أن يكون جدولا إكلينيكيا عاما ترتسم فيه الميكانزمات والمعالم الخاصة بكل شكل من الانحراف: السادية والمازوشية[5]. وكذا كل ما يخص إشاراتهما وعلاماتهما، وكل ما من شأنه أن يسهم جماليا ومنهجيا في فك تركيبة السادو–مازوشية، والفصل بينهما باعتبارهما عالمين ذوا نظامين مختلفين في المنطلقات والرهانات والهواجس.

---

[1]- G. Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch*, op. cit., p. 11.
[2]- ibidem
[3]- ibid, p. 15.
[4]- Catarina. Pombo-Nabais, *Gilles Deleuze : philosophie et littérature*, op. cit., p. 91.
[5]- لا يستسيغ دولوز فكرة النظر إلى الانحراف كمرض. يقول: "إنه من الصعوبة أن نعتبر السادية والمازوشية مثلما نعتبر الجذام، الطاعون، مرض الباركنسون Parkinson. وإن كلمة المرض لا تناسبهما. إن فكرة الانحراف ليست مفهوما طبيا thérapeutique، فالانحرافات في الطب النفسي هي المجال الذي يحظى بدراسات أقل. الحكم الطبي مليء بالأحكام القبلية".
G. Deleuze, «Mystique et masochisme» in *L'Ile déserte*, p. 183 .Cité aussi dans *Présentation de Sacher Masoch*, op. cit., p. 11 et 15 (je souligne).

هكذا فإذا كان من المتيسر رصد تأثيرات الانحراف في عملي ساد ومازوش فهذا يعزى في أصله إلى كون هذين الكاتبين يَقْدران على رصد ووصف انحرافاتهم بطريقة فنية وأصيلة[1]. ذلك أن أعمالهما تقوم أساسا على تجسيد قوة نمطين من الجنسية، ونمطين من العلامات أو الأعراض. هذان النمطان طالما أسيئ فهمهما من طرف الطب الذي لم يَعِ أهميةَ التمييز الدقيق بين ما يمكن أن يكون عَرَضاً symptôme، وعَرَضَ مرضٍ متزامنٍ مع عَرَضِ مرضٍ آخر syndrome. ونَتَجَ عن عدم الوعي الصحي والتمييز المنهجي هذا اعتبار المازوشية والسادية تركيبا واحدا لوحدة واحدة هي السادو–مازوشية. يقول دولوز: "مادام الحكم الطبي مليئا بالأحكام القبلية، فإنه يجب لا محالة البدء من جديد من نقطة تقع خارج الإكلينيكا، النقطة الأدبية حيث تكون الانحرافات مسماة[2]. ومن هنا ضرورة العمل على فهم خصوصية العلامات المازوشية والسادية، وفهم أنها تعين أعراضا وليست أعراضا تزامنية مع أعراض أخرى syndromes، وهذا يعني انحرافا وليس مرضا[3].

وعلى هذا الأساس، فإن الفاعلية الاكلينيكية للأدب تغدو هي السؤال المركزي الذي يجب على التجربة الاستيطيقية الأخذ بأبعاده ومستوياته الصحية، الانتروبولوجية وأيضا السياسية. بموجب ذلك يكون ساد ومازوش حسب دولوز أكثر من عالمي أعراض، إنهما أيضا "انتروبولوجيون"[4]. ساد ومازوش هم من الأنتروبولوجيين العظام والكبار، أي من أولائك الذي يدخلون على أعمالهم تصورات حول الإنسان، الثقافة، التاريخ والطبيعة. هم فنانون كبار، يعرفون كيف يستنبتون أشكالا جديدة، ويبتكرون طرقا جديدة للإحساس والتفكير والعيش. إنهم يبدعون لغة جديدة بكاملها.

[1]- ibid
[2]- Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch*, op. cit., p. 11.
[3]- Catarina. Pombo-Nabais, *Gilles Deleuze : philosophie et littérature*, op. cit., p.92.
[4]- Ibid., p. 93.

في هذا السياق، يكون كتاب دولوز عن مازوش أول كتاب يتناول فيه كاتبا ما من أجل التفكير في مشكل الاكلينيكا كمشكل رئيسي لكل فنان. ويؤكد دولوز هذا المعطى في إشارته إلى "أن عمل مازوش هو دائما متأثر بمشكل الأقليات، الجنسيات، والحركات الثورية"[1]. وبهذا المعنى يكون الفن المازوشي فنا ملتزما بالقضايا الإنسانية ومنخرطا في هموم الناس ومشاكلهم، وهو ما يبرر استحضاره الدائم "لقصص غاليسية galiciens ، قصص يهودية، قصص هنغارية وقصص بروسية"[2].

إن التجريب وهو يمارس مفعوله في المجال الفني يمكننا من النفاذ إلى عمق الوظائف الموكولة للفن والتي هي النقد والاكلينيكا. فالنقد يروم إنتاج خطاب فاحص يلحق العمل الفني بقوى الخارج وبشروط تحققه الواقعي، يشخص مرتكزاته وتداعياته على صرح الفكر وأوراشه. أما الاكلينيكا فهي تروم تجريب الوضعيات الحياتية والصحية للإنسان في المنتوج الفني والمختبر الجمالي. ومن هنا، فإن مازوش، على سبيل المثال، هو عالم أعراض كبير، ليس لأنه يعاني من المازوشية، ولكن لأنه يسطر في هذا المجال تصنيفا دقيقا للأمراض والأعراض. وبهذا الصدد، نجد دولوز يصفه بالكاتب الطبيب، ويصف أدبه بالأدب المشخص. يقول: "إنه أكثر قربا للطبيب من المريض، والكاتب ينجز تشخيصا، لكنه تشخيص العالم، يتقفى خطوة خطوة المرض، إنه المرض النوعي للإنسان، إنه يقوم حظوظ صحة ما"[3]. إن الاكلينيكا الأدبية تحقق كفايتها من قدرتها على تحمل التغير الصغير، ومن شذوذها، ومن لانظاميتها الإبداعية التي تمكنها من إدراج القوات الواقعية وغير القياسية، ومن تحمل هذه الأشكال الصغيرة[4]. وعليه، فإنه ليس علم الأمراض هو ما يجعل المبدع مهما، ولكن ما يجعله كذلك هو الصفاء الاكلينيكي لتقديره[5].

---

[1]- G. Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch*, op. cit., p.7 .
[2]- G. Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch*, op. cit., p. 33.
[3]- G. Deleuze, Critique et clinique, op. cit. p 71.
[4]- A. Sauvagnargues, *Deleuze et l'art,* op. cit., p. 53.
[5]- ibidem

المطلب الثاني: التحليل الفصامي وتداعياته الصحية والجمالية

1) التحليل الفصامي ضد التحليل النفسي (فك صرح وسراح أوديب[1])

يُعرض دولوز، في نص ضمن **الجزيرة المهجورة**[2] التحليلَ النفسيَ لانتقاد شديد منصب على خمس قضايا أساسية:

القضية الأولى: يجسد التحليل النفسي مخاطرة سياسية خاصة به. فإذا كان المشفى العقلي القديم يمثل حيزا مكانيا للانغلاق، فإن التحليل النفسي، على خلاف ذلك، يشتغل في الهواء الطلق، لكن بنفس الأهداف المتمثلة في الحجز والمنع والمراقبة والعقاب. التحليل النفسي، كما يرصده دولوز، يتكلم كثيرا عن اللاوعي، ولكن بطريقة ما تفضي إلى اختزاله، تدميره، وشيطنته وإبرازه كمتطفل على الوعي. يرفض دولوز هذا الاختزال الذي يطال اللاوعي، ويقول بالمقابل بفكرة إنتاج اللاوعي على الصعيد السياسي والاجتماعي والتاريخي[3]".

القضية الثانية: إن التحليل النفسي آلة تامة الصنع، يتم تكوينها مسبقا من أجل إعاقة الناس عن الكلام. ففي اللحظة التي نَخضع فيها للتحليل يُتَهيؤ لنا أننا نتكلم، لكن بمجرد ما أن نشرع في الكلام تشتغل الآلة التحليلية كي تلغي شروط كل تلفظ فعلي. ومهما يكن ما ننطق به فإنه سوف يسقط في شباك آلة تحليلية، ولن يتمكن المريض أبدا

---

[1]- ينتقد دولوز بشدة أوديب، معتبرا إياه المبدأ الميتافيزيقي للتحليل النفسي، أي ما به تكون للتحليل النفسي ميتافيقا خاصة به. يقول دولوز: " يتعين القول على غرار ذلك أن للتحليل النفسي ميتافيزيقاه، مثلا أوديب. وإن ثورة ما، هذه المرة مادية، لا يمكن أن تحدث إلا عبر نقد أوديب، بإنكار الاستعمال غير القانوني لتركيبات اللاوعي ذاك الذي يظهر داخل التحليل النفسي الأوديبي بطريقة ما تعيد إيجاد لاوعي ترنسندنتالي محدد بمحايثة معاييره، وممارسة ملائمة مثل التحليل الفصامي".
G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Oedipe*, op. cit., p. 89.

[2]- G. Deleuze, «cinq propositions sur la psychanalyse» in *L'île déserte, op. cit.*, de la page 381 à 390.

[3]- G. Deleuze, *L'île déserte*, op. cit. p. 381 à 390.

- ملحوظة: اعتمد في استثمار مضامين هذه القضايا الخمس التي ينطلق منها دولوز في توجيه سهام النقد للتحليل النفسي على ترجمة وليام العوطة لنص دولوز الموسوم ب التحليل النفسي: خمس قضايا". وهي الترجمة التي نشرها في المجلة الفلسفية الالكترونية: **حكمة. من أجل اجتهاد ثقافي وفلسفي**. رابط الاطلاع على هذه الترجمة :
https://hekmah.org/%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%AD%D9%84%D9%8A%D9%84-%D8%A7%D9%84%D9%86%D9%81%D8%B3%D9%8A-%D8%AC%D9%8A%D9%84-%D8%AF%D9%88%D9%84%D9%88%D8%B2/

من الوصول إلى ما قاله حقا. ولن يصل الطبيب قط إلى قول ما يقوله المريض حقا. ومن هنا يرى دولوز أن الرغبة والهذيان يكادان يكونان نفس الشيء. فما نرغبه هو ما نهذي حوله. والرغبة–الهذيان بهذا المعنى استثمار لبيدي لكل الحقل الاجتماعي والتاريخي والجغرافي. إن ما نهذي بصدده وحوله هي الطبقات الاجتماعية، الشعوب، الأعراق، الجماهير والجموع. إلا أن التحليل النفسي يقابل هذه الرغبات–الهذيانات بنوع من "التكسير والتكييف مع شفرة يتم تحديدها مسبقا، هي شفيرة تتشكل من خلال معلم أوديب، الخصي والرواية العائلية، ويتم في المقابل سحق ما هو أعمق في الهذيان، يعني الجانب التاريخي والاجتماعي من طرف الآلة التحليلية. ومن هنا دعوة دولوز إلى ضرورة أن نصنع الفصامي ليس مع عائلته، ووالديه وإنما مع الشعوب والجماعات والقبائل والجغرافيات. فليس اللاوعي قضية جيل ولا قضية جينالوجيا عائلية، وإنما هو قضية تجمعات عالمية وتاريخية.

القضية الثالثة: يُعِد التحليل النفسي آلة تأويل أوتوماتيكية. وتتلخص آلة التأويل على الشكل التالي: "مهما قلنا، فإن ما نقوله يقول (يعني) شيئا آخر". ينتج عن هذه الآلة التأويلية الكثير من الأضرار، أهمها انشطار الأنا. إن ما أقوله أنا يفيد ويعني شيئا آخر لم أقصده ولم أعنيه. إنه لا يعني ما أعنيه. يتعلق الأمر هنا بنوع من التحريف والإعاقة ومنع الناس من التكلم. إن كل ما يتلفظ به المريض يُحل ويُحلل ويتم تكييفه مع مرجعية عليا، مرجعية طبيب الأمراض العقلية الذي يحتكر تأويل ملفوظات المريض. إنه تعسف التأويل وعنف الدال. والحقيقية التي يوردها دولوز هنا، هو أن ما يولد ملفوظات في كل واحد منا، ليس نحن كذوات، بل الأمر يتعلق بالتعدديات، الجماهير، الشعوب والقبائل، الارتصافات الجماعية التي تخترقنا، التي تكون بداخلنا والتي لا نعرفها لأنها تشكل جزء من لاوعينا. إن ما يجدر بالتحليل الفصامي الانهمام به هو الكشف عن هذه السلاسل

الجماعية، هذه الشعوب التي نحويها بداخلنا، والتي تجعنا نتكلم وننتج ملفوظات غير شخصية وغير ذاتية.

القضية الرابعة: يمر التحليل النفسي بقليل من الملفوظات الجماعية وهي تلك الخاصة بالرأسمالية نفسها، والتي تتعلق بالإخصاء والنقص والعائلة. وهذا القليل من الملفوظات الجماعية الخاص بالرأسمالية يميل التحليل النفسي إلى نقله وترحيله عبر الملفوظات الفردية للمرضى أنفسهم. إن التحليل النفسي يقابل بعض الملفوظات الفردية بالصمت، و"الصمت هو أسوا التأويلات وأخطرها". يرى دولوز أن ما يتعين القيام به هو العكس تماما. أي الانطلاق من الملفوظات الفردية الفعلية واستحضار الشروط الخاصة بكل فرد، الشروط المادية لإنتاج ملفوظاتهم الفردية من اجل اكتشاف الارتصافات الجماعية الفعلية التي تولدهم.

القضية الخامسة: الرفض التام لأي انخراط في المنظور الفرويدي-الماركسي. ويعزى ذلك لسببين. السبب الأول يكمن في كون منظور فرويد-ماركس يعمل على شكل عودة للأصول أي إلى النصوص المقدسة، نصوص فرويد ونصوص ماركس. إن نقطة الانطلاق التي يقترحها دولوز يجب أن تكون مختلفة كليا. لا نتوجه إلى نصوص مقدسة تلزم إلى حد ما تأويلا، ولكن نتوجه إلى وضعية ما كما هي، مثلا وضعية الجهاز البروقراطي في الماركسية، والجهاز البروقراطي في التحليل النفسي، بغاية الإطاحة بهذين التحليلين. إن الماركسية والتحليل النفسي يصبان جهدهما التحليلي والتأويلي ولو بأسلوبين مختلفين على الذاكرة، صنف من الذاكرة، صنف من ثقافة الذاكرة. في حين العكس هو ما يجب أن يكون. يجب التحدث باسم القوى الفعالة للنسيان، بلسان ما هو نمو تحتي لكل واحد، بلسان ما يسميه ديڤييد كووبر العالم الثالث الحميم لنا. السبب الثاني، إذا كان المنظور الفرويدي ماركس يجسد محاولة صالحة بين اقتصادين الاقتصاد السياسي والاقتصاد الليبيدي أو الرغباتي. وهي المحاولة-المصالحة التي نجدها عند رايش

Reich. فإن منظور دولوز يقضي بأنه لا يوجد سوى اقتصاد واحد. إن ثمة اقتصادا واحدا: سياسي ورغباتي. وإن قضية التحليل الفعلي المضاد للتحليل النفسي تكمن في إظهار كيف أن الرغبة اللاواعية تستثمر أنماط ذلك الاقتصاد، الاقتصاد ذاته الذي هو في نفس الوقت اقتصاد سياسي واقتصاد رغبوي.

إن التحليل الفصامي باعتباره ورشا طبيا وجماليا ونقديا يعتمد في اشتغاله سياسة هادفة لإنصاف الرغبة وسبر أغوارها وامتداداتها. إنه تحليل" ينتدب نفسه لاكتشاف لا وعي متعالي بدلا من متافزيقي، مادي بدلا من اديولوجي، فصامي بدلا من أوديبي، غير تصويري non figuratif بدلا من تخييلي، واقعي بدلا من رمزي، آلي بدلا من بنيوي، جزيئي، فيزيائي صغير ومجهري، بدلا من كتلوي أو تجمعي، إنتاجي بدلا من تعبيري"[1]. ومن هنا تكون المهمة الأولى للتحليل الفصامي هي القيام بقلب مضاد للقلب الذي قاده التحليل النفسي وذلك من خلال:

- إرجاع تركيبات اللاوعي إلى استعمالاتها المحايثة؛
- لا أودبة اللاوعي، فك نسيج العنكبوت المخيم على الأب–الأم؛
- فك المعتقدات من أجل البلوغ لإنتاج الآلات الراغبة والاستثمارات الاقتصادية والاجتماعية؛

وليكون رهن تلك الانتظارات، فإن التحليل الفصامي يتنكر لكل تأويل[2]، لأنه يعدل بحزم عن الكشف عن حامل مادي غير واعي: اللاوعي لا يريد قول أي شيء. وبالمقابل فإن اللاوعي ينجز آلات. هي آلات الرغبة. اللاوعي لا يقول شيئا، إنه يمكنن il machinise. إنه ليس تعبيرا ولا تمثيلا وإنما إنتاج.

---

[1]- G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Oedipe*, op. cit., p.130.

[2]-إن قراءة نص ما ليست قط تمرينا نقابا للبحث عن المدلولات، ولا هو تمرين نصي باحث عن الدال، وإنما هو استعمال إنتاجي للآلة الادبية، توضيب montage للآلات الراغبة، تمرين فصامي يحرر من النص قدرته الثورية.
G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Oedipe*, op.cit., pp. 125-126.

إن قلب مسرح التمثل داخل نظام الإنتاج الراغب، تلك هي مهمة التحليل الفصامي. ومفاد ذلك أن نكتشف تحت الاختزال العائلي للاوعي طبيعة الاستثمارات الاجتماعية للاوعي، وأن نكتشف تحت الوهم الفردي طبيعة أوهام الجماعة. وبموجب ذلك ينجح الدفع بالرغبة إلى ما وراء المعايير والشفرات والحدود، من أجل إيجاد الأشكال المجردة والدفوق الفصامية التي طال إخفاؤها.

ماذا يعني التحول والانتقال من التحليل النفسي إلى التحليل الفصامي؟. يعني ابتداء أن عملا فكريا جديدا يتم استدعاؤه، هو التدمير والهدم destruction[1]. "تدمير قدرات اندماج الكتل، التي تشرف على تكثف وتعقد البنية الاوديبية، ومن خلاله، منع وصد نموذج التحليل-النفسي القائم على مركزية العصاب. هذا النموذج الذي يمنع إنتاجية حياة غير واعية، ويكتفي بجعل الحياة تحت تبعية منظومة السلطة ذات النظام الكتلوي[2]. من هنا فإن التحليل الفصامي يروم أن يُحل محل عصابية مصطنعة فصاميةً مصطنعةً، فصاميةً ثوريةً وليست مرضيةً[3]. يقول دولوز و غاتاري: "سوف يسمح التحليل الفصامي بالانفلات من التتابعات الهستيرية – إرادة رقعة مفتقدة-، ومن التحالفات العصابية الاستحواذية – إرادة تدمير تماسك كتلوي من أجل أن يطرد منه غرائز مهددة- من أجل رج الكل داخل فصام مصطنع ثوري غير مرضي. صيروا فصاميين في 20 درسا... انخرطوا من أجل السفر الأكبر من دون جواز سفر"[4].

إن من مهام التحليل الفصامي العمل بلا كلل على فسخ الأنوات وافتراضاتها، وتحرير الفرديات قبل الشخصية التي تحجزها وتكبتها، تسييل الدفوق ورعاية إرسالها، تلقيها أو صدها، وأن ينشد دائما في الأفق البعيد فضاءات وتقطيعات، وركوب الآلات

---

[1]- F. Jambois, *Deleuze et la mort: Chemins dans l'anti-oedipe* (Paris : L'Harmattan, 2016) p.197.
[2]- ibid., p. 198.
[3]- F. Jambois, *Deleuze et la mort : Chemins dans l'anti-Oedipe*, op. cit., p. 198.
[4]- F. Guattari, *Ecrits pour l'anti-Oedipe* (Paris, éditions lignes, 2012) p. 426-427.

الراغبة التي يقطعها ثانية كل واحد، والتي يشركها مع آخرين[1]. فالواحد كما يفهمه التحليل الفصامي زميرة groupuscule ويتعين عليه أن يعيش كذلك.

إن التحليل الفصامي، يسمى كذلك، لأنه في كل تصرفه غير المبالي يفصم schisophréniser بدلا من أن يعصب névrotiser، مثلما هو عليه الحال في التحليل النفسي[2]. ولقد كان الفنانون من قبيل لاورينس وميلر ولييِنج واعين بهذا الأفق الجمالي والصحي، ولقد عرفوا بحق كيف أنه "لا الرجل ولا المرأة هم شخصيات أُحسن تحديدها، وإنما هم اهتزازات، دفوق، فصامات وعُقْدات nœuds"[3].

يقدم المحلل الفصامي نفسه قبل كل شيء باعتباره نصيرَ شكل من التجريب، ليس من أجل التأويل انطلاقا من شبكة قراءة ولا من أجل التمثيل. إن ما يتم تعيينه لدى كل واحد ليس سرا مطمورا وإنما آلات راغبة تعمل بطريقة فردية مع تفويتاتاها، تسريعاتها، تقطيعات دفوقها وصيروراتها. وليس المحلل الفصامي "مؤولا، ولا مخرجا مسرحيا، إنه ميكانيكي، ميكانيكي مجهري"[4]. لا توجد تنقيبات ولا حفريات في اللاوعي، لا توجد بها تمثالات ولا نُصُب. لا شيء غير حجارة للرشف وعناصر آتية من مجموعات مترحلة[5].

تتعلق الوظيفة الجوهرية للتحليل الفصامي إذن في إيجاد الآلات الراغبة الخاصة بكل واحد، والنظر في كيفية عملها والكشف عما تعرفه هذه الالات من تركيبات واحتدامات واخفاقاتودفوق وسلسلات وصيرورات[6].

وإن هذه المهمة الجوهرية لا تستقيم عمليا ومنهجيا إلا باتصالها مع تدميرات ضرورية: تدمير المجموعات الكتلوية molaires وهدم البنيات والتمثلات التي تمنع الآلة

1- Ibid., p. 434.
2- G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Oedipe*, op. cit., p..434
3- ibidem
4- ibid., p. 404.
5- ibidem
6- G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Oedipe*, op. cit., p. 404. (je souligne).

من الاشتغال. فليس سهلا على المحلل الفصامي وضع اليد على الجزيئات molécules، بما في ذلك الجزيئة العملاقة. وليس سهلا إيجاد مسالكها، جهات حضورها وتركيباتها الخاصة، وذلك بحكم الركامات الكبرى التي تملأ الوعي القبلي le préconscient، وتعطل الآلات وتصمتها وتعرقل نشاطها وسيرها"[1]. وبموجب آثار هذه العراقيل، يصير الأهم ليس هي خطوط ضغط الوعي، وإنما هي خطوط الانفلات. إن هذه العوائق تدفع بدولوز إلى معاودة التفكر في نوع العلاقة بين الوعي واللاوعي. فليس اللاوعي هو ما يمارس ضغطا على الوعي كما تزعم الفرويدية، بل إن الوعي هو الذي يقيم الضغط وينصبا غاربا، من أجل منع اللاوعي من الانفلات[2].

2) ***<u>الفصام بين الإكلينيكا السريرية والإكلينيكا الجمالية</u>***

ننطلق في مقاربة هذا المحور من قول ل Ronald Laing، يورده دولوز وغاتاري في كتابهما **ضد-أوديب.**

يقول Laing: "ليس الجنون بالضرورة انهيارا effondrement، يمكن أن يكون أيضا ثقبا une percée. إن الفرد الذي عاش التجربة المتعالية لتيهان الأنا يمكن له أو لا يمكن أن يفقد التوازن، بطرق مختلفة. يمكن إذن أن يُعتبر مجنونا. لكن أن يكون المرءُ أحمقا ليس بالضرورة أن يكون مريضا، وإن كان في عالمنا المصطلحان معا صارا متكاملين{} انطلاقا من نقطة بدء صحتنا-المستعارة pseudo-santé العقلية، كل شيء ملتبس{} هذه الصحة ليست صحة حقيقية. جنون الآخرين ليس جنونا حقيقيا. إن جنون مرضانا هو نتيجة للتدمير الذي فرضناه عليهم، والذي يفرضونهم بدورهم على ذواتهم. لا أحد يتخيل أننا نلاقي الجنون الحقيقي. كما أننا لسنا بالفعل سليمي الفكر. إن الجنون الذي لنا معه شأن عند الآخرين هو تنكر غير متقن، مظهر خادع، كاريكاتور ساخر لما يمكن

[1]- ibid, pp. 404-405.
[2]- Ibid, p. 405.

أن يكون تشافيا طبيعيا لهذا الاندماج الغريب. تتضمن الصحة العقلية الحقيقية بطريقة أو بأخرى حل وفك الأنا الطبيعية"[1].

يستدعي الأمر الحرص الدائم على ضرورة التمييز بين الفصامي المصطنع ذاك الذي نعرفه داخل العالم الرأسمالي والسيرورة الفصامية في حد ذاتها. إن المتلاشي المتوحدla loque autiste الذي يعيش مخمولا ومنهارا داخل المشفى العقلي هو نتيجة القمع الذي يطال آلاته الراغبة، ويعطلها، والذي يصدر عن الآلة الرأسمالية وأدواتها"[2]. بالنسبة لدولوز، التحليل النفسي هو جزء أساسي من الآلة الرأسمالية التي أنتجت الفصامي ككلية entité. وهنا التساؤل بعمق وقوة عن هذا الحال الذي آل إليه الفصامي في ظل العالم الرأسمالي. يتساءل دولوز وغاتاري: "كيف تم التمكن من تشكيل الفصامي مثل هذا المنهار المتوحد، المنعزل عن الواقعي والمنقطع عن الحياة؟ الأسوأ: كيف أن التحليل النفسي استطاع أن يجعل منه عمليا هذا المتلاشي، اختزاله إلى هذه الحالة لجسم بلا أعضاء وقد صير ميتا"[3]. إن قمع الآلات الراغبة من طرف التحليل النفسي يتم من خلال استراتيجية التعامل والتعاطي مع مسألة الهذيان. وهي استراتيجية قمعية تقوم على ثلاثة أفعال هي: العزل l'enfermement، التداوي الكيميائي médicamentation والتحليل l'analyse[4].

إن حجز الفصامي داخل مشفى له عدة نتائج. أولا، يتم عزله عن العالم الخارجي، ومنعه من التجوال وحرمانه من كل الاتصالات الممكنة والترابطات الكمونية التي يمكن أن تتاح له. إن عزل الفصامي يعني سحبه من مسطح المحايثة للرغبة، ومنعه من التحقق والترهن s'actualiser[5]. وبهذا يكون مستشفى الأمراض العقلية هو المقابل

[1]- R. Laing, *La politique de l'expérience* (Paris ; Pari- stock-1996, 1969) les pages. 89.93.96.100, repris dans G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Oedipe*, op. cit., p. 156-157.

[2]- M. Jansen, " Processus schizophrénique et schizo-analyse », philosophique n°15, 2012, article électronique, url https://journals.openedition.org/philosophique/702

[3]- G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Oedipe*, op. cit., p. 26.

[4]- Mickael Jansen, "Processus schizophrénique et schizo-analyse » op, cit.

[5]- ibidem

الدقيق للتجوال عند Lenz[1]، إذ إن كل شيء تتم تهيئته من أجل ألا يتمكن الفصامي من إبرام اتصالات مع أي شيء: لا مزيد من التقطيعات، لا مزيد من الدفوق ولا مزيد من الشدات. ومن دون تحقق ممكن للآلات الراغبة، فإنه لا يتبقى للفصامي غير الهذيان والتلاشي.

وتتضاف إلى فاعلية الحجز فاعلية الأدوية العاملة ضد الانهيارات العصبية antidépresseurs، المهدئة للأعصاب، والمخففة للاضطرابات anxiolytiques. وتكمل هذه الأدوية مهمة تحويل الفصامي إلى منهار ومتلاشي une loque autiste[2]. كل هذا يجعل الفصامي يفشل في الترهن لينتهي به الأمر إلى الانغلاق على نفسه (يحول الحجز المفروض عليه من الخارج إلى حجز ذاتي داخلي، اي انه يتطبع مع الحجز).

ومن جهة أخرى، يوجد حسب دولوز شكل آخر من قمع الآلات الراغبة الذي يكمل إنتاج الفصامي ككلية entité وكذات ميتة. يتعلق الأمر هنا بالقمع عن طريق الدال le signifiant. إن الفصامي، وهو محجوز، يصير موضوعا للدراسة، يعْبر هذيانه إلى غربالِ الدال عن طريق التحليل[3]. إن قيود اللاوعي متعلقة بدال مستبد. إن كل الإنتاج الراغب مكسور، مخضوع لاقتضاءات التمثل"[4]. يعقل التحليل النفسي هذيان الفصامي، يرسم له بيانا، وهو بهذا يثبته ويجمده داخل التمثل الدلالي. والفصامي نفسه ينتهي به الأمر بالتطابق مع الهذيان الذي سبق وأن سطره الطب النفسي. إنه من خلال هذه الأدوات الثلاث: الحجز، المداواة والتحليل، ينتج التحليل النفسي الفصاميَ باعتباره كليةً entité أو ذاتا. وبهذا فإن الفصامي الذي لم يكن قط ذاتا، والذي كان متصلا من كل الجوانب داخل مسطح الرغبة المحايث يصير الآن مصنوعا ومفعولا مثل ذات من خلال

---

[1]- ibidem

- يستثمر دولوز جماليا واكلينيكيا تجربة الترحال والسفر عند الكاتب Lenz . تجسد من منظوره النموذج الحيوي والحر لما ينبغي أن يكون عليه الفصامي. يتعلق الأمر بالفصامي المنفلت من الأنساق والأسوار الإكلينيكية النظامية، الفصامي المترحل الذي يتخذ من الأسفار واللااستقرار أسلوب عيش ونمط تفكير.

[2]- Mickael Jansen, " Processus schizophrénique et schizo-analyse » op. cit.

[3]- ibidem

[4]- G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Oedipe*, op. cit., p. 26.

فعل الترسيم أو الخوططة schématisation، يعني من خلال القمع الصادر عن الدال. إن تعددية الآلات الراغبة عند الفصامي صارت مستبدلة بالخطاطة نتيجة عنف التحليل وقهر التأويل. فالهذيان حين يلحقه التثبيت داخل حلقة مغلقة، يبلغ الفصامي حينئذ "هذه النهاية الفظيعة التي فيها ينتهي الروح والجسم بالهلاك والتلاشي"[1]. إن هذا ما يقصده دولوز حين يتحدث عن الفصامي باعتباره إنسانا متلاشيا متوحدا une loque autiste، بحيث لا تعدو هنالك شدات، كمونات مختلفة تخترق جسمه. إنه بهذا نقول إنه ميت[2].

يستدعي تجديد الفكر تجديد زاوية النظر للفصامي ولحقيقة الجنون والانحراف. هذا التجديد ينطلق من اعتبار الفصامي آلة. آلة "عازبة"[3]. ومما تنتجه هذه الآلة العازبة كميات شديدة. توجد تجربة فصامية للكميات الشديدة في الحالة الخالصة، التي تندفع نحو نقطة تكاد تكون غير محتملة، بينية مؤشرة، حالة صراخ بين الحياة والموت، إحساس بعبور شديد وحالات شدة خالصة. يتعلق الأمر بهلوسات hallucinations وهذيانات délires. المعطى الهلوسي من خلال أفعال أرى وأسمع، والمعطى الهذياني من خلال فعل أفكر. ويفترض هذان المعطيان "ذاتا حاسة جد عميقة un je sent plus profond التي تعطي للهلوسات موضوعها ولهذيان الفكر مضمونه"[4]. ومن أمثلة هذه الحالات الغريبة لهذا النوع من الذات الحاسة بشدة وعمق: "أنا أحس أني أصير امرأة.... أنا أحس أني أصير إلها"[5].

يتجهز الفصامي بأحوال من الاعتلام repérage الخاصة به، لأنه يتجهز ابتداء بشفرة تسجيل خاصة لا تتصادف مع الشفرة الاجتماعية، أو أنها لا تتصادف معها إلا من أجل أن يُعرضها للسخرة والاستهزاء. إن شفرة الهاذي أو الراغب تَعْرض سلاسة رائعة.

[1]- Mickael Jansen, «Processus schizophrénique et schizo-analyse» op. cit.
[2]- ibid.
[3]- G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Oedipe*, op. cit., p. 25.
[4]- G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Oedipe*, op. cit., p. 25.
[5]- ibid., p.25

يمكن أن نقول بهذا الصدد أن "الفصامي يَعْبر من شفرة لأخرى، يكسر كل الحدود، بموجب انزلاق سريع، تبعا للأسئلة المطروحة عليه، والتي لا يُقدم في شأنها نفس التفسير بين يوم ويوم آخر. يغير دائما من استراتيجيات هذيانه، ويغير من تدفقاته ووجهاته. لا يسجل نفس الحدث بنفس الطريقة دائما. "لا يتضرع بنفس الجنيالوجيا"[1]. إن رسوم Adolf Wölfflin تُمسرح ساعات، مِعْصَرات، محركات، آلات سماوية، آلات منازل. وإن إنتاجها يسري بطريقة اتصالية، تسير من الهامش إلى المركز عبر طبقات أو مقاطعات متتالية"[2].

ينظر دولوز إلى الأدب والفصام كدفقين من مستويات ومنطلقات مختلفة في تجليها الظاهر، لكن العلاقة بينهما يؤطرها نوع من التلاقي والتداخل. الأدب دفق والفصام دفق، والعلاقة بين الدفقين مشمولة بنوع من الحركة هي حركة الذهاب والإياب. والأدب، بالتمام "مثله مثل الفصام: سيرورة وليس هدفا، إنتاج وليس تعبيرا"[3]. ويحتفي دولوز هنا كثيرا بتجربة الأدب الأمريكي. إن كتابا من طينة "طوماس هاردي Thomas Hardy، لاورانس Lawrence، لاوري Lowry، ميلير Miller، جينسبرك Ginsberg، كيرواك Kerouac، وآخرين يعرفون كيف يجعلون من الفصام أسلوبَ إبداع وثورة. يعرف هؤلاء كيف يسيرون، يهزون الشفرات، يمررون الدفوق ويخترقون صحاري الجسم بلا أعضاء. إنهم يجيدون عبور النهايات وشق الحائط وصدع "الحاجز الرأسمالي"[4]. ومع كل ذلك يَفُوتهم إكمال السيرورة، ولا يتوقفون عن تفويته. إنهم المقيمون في البينيات والفرجات والشقات واللانهايات. وتلك تجربة الفصام المتفردة التي في اتصالها بالفعل الإبداعي تستثمر جماليا وتعبيريا كل ما يحدث بين "الحواجز والمثلثات، حيث يسيل دفق

[1]- Ibid., P. 21 (je souligne).
[2]- Ibid., P. 22.
[3]- ibid., p. 158-159.
[4]- G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Oedipe*, op. cit., p. 158.

فصامي، دفق لا يقهر، مني، نهر، مزراب، سيلان أبيض، أو موج من الكلمات لا يسمح بالتشفر، لوبيدو جد سائل، وحل لزج، عنف يستهدف التركيب، تدمير مدبر للدال"[1].

وإن تفوق وعلو الأدب الأمريكي الذي ما فتئ دولوز يحتفي به ويذكرنا به، يعزى إلى المنحدر الفصامي الذي يطبع الكثير من كتاباته. الفصام شرط التفوق والسمو الفني وشرط الانفلات: قليل من الفصام ينفلت من عصاب العالم العجوز"[2]. إن الكُتاب الأمريكيين هم أكثر الكتاب جنونا مقارنة مع أقرانهم الاروبيين[3]، فهم أقل خوفا من الاستسلام للجنون الذي يتربص بهم ويخترقهم، وأقل جبنا من أن تخترقهم غيرية جذرية.

لقد كان الفصام قاعدة صحية لانبثاق ونضج الأدب الأمريكي، سواء في ما يتعلق بتوجهه السياسي أو السيكولوجي أوالثقافي. الفصام وفق هذا التقدير "ليس استيهاما أوديبيا وإنما برنامج سياسي. إنه شأن جماعي وليس شأنا فرديا، إنه شأن الشعب بله كل الشعوب"[4]. وبهذا المعنى يراهن الأدب الفصامي في برنامجه السياسي على العزاب des célibataires ، من قبيل بارتلبيي عازب ملفيل الذي هو نموذج الانسان الأمريكي المتحرر من الوظيفة الأبوية الانجليزية. إنه "ابن أب مفتت émietté، ابن كل الأوطان"[5]. لقد قتلت أمريكا الوظيفة الأبوية في حربها الثوية ضد الملك جورج Georges[6]، وصار أدبها بموجب ذلك يترسم فوق أنقاض وأشلاء الوظيفة والسلطة الأبوية[7]. إن أدبا مثل هذا، لن يكون له خيار آخر من غير أن يصير سشريبريا Schreberien، –نسبة للرئيس سشريبر–، أو ألا يكون. إن له خيارا واحدا هو قتل الأب، وليس له من خيار غير هذا

[1]- G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Oedipe*, op. cit., p. 158.
[2] -G. Deleuze, Critique et clinique, op. cit. p . 100
[3]- Jean-Clet, martin, *Deleuze, philosophe des multiplicités* (paris: harmattan, 2017) p. 44.
[4]- ibid, p. 109.
[5]- ibidem
[6]- Ibid., pp. 100-101
[7] Ibid., p. 10

العصيان والتمرد على سلطة الأب-الحاكم-المركز. من غير هذا لن يبقى له طريق غير الاصطفاف في جهة الكتابات الأروبية ذات النظام الشجري والتراتبي والاوديبي[1].

إن المرض-الفصام هنا يصير شكلا عالميا. ومن هنا فإن الأدب كما يريده دولوز وغاتاري، تتحدد وظيفته في 'الكشف عن جنون كل حوار، كل محادثة، ولو داخلية"[2]. إن قوة الأدب الأمريكي تكمن في "جعل الأكثر غرابة مألوفا، والأكثر جنونا سهل المنال"[3]. من هنا يعارض دولوز، أي تعاطي مع الكتابة الأدبية متمركزٍ على أية نزعة سيكولوجية أوديبية، أو أية قراءة نفسية مرضية تتخذ من أوديب معلما منهجيا في توجهها واتجاهها.

ينطوي ما تقدم على تصور جديد يبلوره دولوز حول ماهية المرض والصحة. تصور يرفض ما طال الصحة والمرض من معيرة تعسفية. فليس المرض آخَر الصحة، ولا الجنون هو آخَر الفكر[4]. قد يدخل الطرفان في علاقة ما، صيرورة غير مؤكدة، لا يكون بمقدور أي طرف أن ينفلت منها، إلا باستدخال واستثمار الحظ غير المنتظر الذي يتيحه الأدب[5]. الكتابة الأدبية هي تسطير خطوط انفلات وتحرير خط حياة غير عضوية، خط-بين، نحو الصحة وإمكانات أخرى للحياة[6]. من هنا يخلص دولوز إلى تعيين ما للأدب من تفرد وخصوصية، وربما هنالك يكمن السر الأكبر الذي لا يفهمه المؤولون والتيولوجيون:"أن نوجد ونكون، لا أن نحكم"[7]. فلن يكون فعلُ الكتابة متحققا وممكنا إلا بشرط أن نسمح لذواتنا بأن تُخترق من طرف الآخر غير الشخصي. إن الكتابة هي "أن نَجذب لليوم توليفَ اللاوعي هذا، انتقادَ الأصوات الناعقة، استدعاءَ القبائل واللهجات

[1]- Jean-Clet, martin, *Deleuze, philosophe des multiplicités*, op. cit, p. 44.
[2]- G. D eleuze, F. Guattari, *Qu'est ce que la philosophie* ?, op. cit., p.178.
[3]- Jean-Clet, martin, *Deleuze, philosophe des multiplicités*, op. cit., p. 44.
[4]- ibid., p.46 .
[5]- ibidem
[6]- ibidem
[7]- G. Deleuze, *Critique et clinique*, op. cit. p 169.

السرية، التي منها نقتطع شيئا ما أسميه أنا"[1]. وإن القراءة التي تجدر بمثل هذا الكتابات، تترنح بين النقد والعيادة، لا ينصرف جهدها للتأويل بقدر ما أنه ينصرف لمعلمة وموضعة المدارات، اقتران الصيرورات، تقصي خطوط الانفلات.

يقول أرتو: "إن كل كتابة هي من القذارة cochonnerie، إنْ هي كتابة أدبية تتخذ من نفسها هدفا، أو تثبت نفسها في أهداف بدلا من أن تكون سيرورة تُجوف براز الوجود ولغته، تَجْرف الواهنين والمعتوهين، محبوسي اللسان، الأميين، الجاهلين"[2]. إن كل كاتب هو بالقوة مباع، مرتشي وخائن، ذلك أن الأدب هو الوحيد الذي ينصب فخاخا، يشكل عملة مزورة، يشظي الأنا الأعلى من شكل حضوره وتعبيره، وتلك فواعل الأدب-الديناميت. يقطع أنطونين أرتو كليا مع مبدأ الدال، ويشتغل ويعمل وفق مبدأ الفصام. إن كلام أرتو هو كلام الفصامي والذهاني le psychopite الذي ينتج خطابا متفردا منفلتا. لا شيء هو للفهم في أدب الفصام. لا شيء يمكن إخضاعه لمنطق الدال ومسطرة التأويل وأريكة التحليل. وهذا ما لا يستوعبه التحليل النفسي الذي يبقى في نظر دولوز تحليلا ماكرا يحكم على كلام الدهاني بناء على قواعد مسبقة وشبكات ملاحظة معدة سلفا.

في هذا الصدد يرى دولوز أن إلحاق تجربة الفصام بمسطح الفن والجمال لا يستقيم شأنه ولا ينجح رهانه إلا بتحرير العمل الفني من كل أَوْدَبَة. إن الأودبة oédipinsation هي واحدة من العوامل المهمة التي لعبت دورا كبيرا في خفض الأدب وتسطيحه، واختزاله إلى مجرد موضوع للاستهلاك متطابق مع النظام القائم والمشيد. إنها واحدة من العوامل التي نسفت إمكانات الأدب وأضعفت فاعليته حتى صار عاجزا عن إلحاق الشر بأي أحد[3]. إن هذه الأودبة ليست أودبة للكاتب وقرائه وحسب، وإنما هي أودبة العمل الأدبي في حد ذاته. أودبة تسترق العمل الأدبي، تُعلبه وتُخضعه، بغاية جعله

[1] G. D Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 107.
[2]- G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Oedipe*, op. cit., p. 160.
[3]- G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Oedipe*, op. cit., p.159 .

نشاطا أدبيا صغيرا يرُشح ويُفرز اديولوجية تبعا للشفرات الاجتماعية المهيمِنة. الأودبة تستهدف العمل الأدبي بنوع من الخصي والإنهاك والتعليب والمعْيرة. الأودبة تسعى جاهدة إلى جعل النشاط الأدبي لا يتوقف عن الترنح بين قطبي أوديب: المشكل والحل، العصاب النفسي والتسامي، الرغبة والحقيقة. القطب الأول قمعي، تحته يئن العمل الأدبي ويعيد توزيع الصراعات الطفولية غير المحلولة، والقطب الثاني مستقبليprospectif من خلاله يبتكر الأدب سبلا وطرقا نحو كل جديد يخص مستقبل الإنسان[1].

إن هذا التقاطع بين الأدب والفصام، لا يمكن أن نفهم منحاه إلا باستحضار الطابع المعقد الذي يؤطر وظيفة الأدب. إن وضع الأدب هنا، كما يراه دولوز، وضعٌ صعب ومعقد. وإن مشكلة الأدب غالبا ما تطرح بشكل سيئ، ويعزى ذلك إما لمفعول ملاحقة الاديولوجيا للأدب، وإما إلى ما يمكن أن يحمله الأدب بيت دفتيه من اديولوجيات. الاديولوجيا غالبا ما تعيق الأدب وتمنعه من إقامة علاقات بين آلاته وحقل الإنتاج. هنا يظهر التزام الأديب وقوته التي تمانع وتقاوم كل تدجين أو أدلجة له[2]. يعرج دولوز هنا على التقدير الذي يوليه انجلز لشخصية أونوري بالزاك ولأدبه، تقدير يجعل منه نموذجا لما ينبغي أن يكون عليه الأديب ذو الوعي المتقد. يتعين أن نفهم أن كاتبا ما هو كاتب كبير، لأنه لا يمكن أن يُمنع من الخط والتسطير وتسييل دفوق تصدع الدال الكاثوليكي والطاغي المستبد بالفكر والإبداع، ولا يُمنع كذلك من إنتاج آلات ثورية إبداعية[3]. إنه هنا يكون الأسلوب في "غياب الأسلوب، اللاتركيب، اللانحو"[4]. وتلك استراتيجيات فنية مؤسسة للحظة فصامية، حيث تكون اللغة لا تتحدد بما تقول ولا بما يجعلها دالة، وإنما تتحدد بما يجعلها تتدفق، تسيل، تميع، تلمع، أي بما هي رغبة[5].

---

[1]- G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Oedipe*, op. cit., p.159
[2]- G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Oedipe*, op. cit., p.158
[3]- ibidem
[4]- ibidem
[5]- ibidem

يبلور الفصامي قدراته الأدبية ذات التوجه الثوري والمنفلتة من قبح الاديولوجيات، في ما يمتاز به من قدرات جسمية متفردة، تلك القدرات التي يتيحها الجسم بلا أعضاء. هذا الجسم–البيضة، "المخترق بالمحاور، المضمد بالمناطق zones، المحدد موضعه بالسطوح أو الحقول، الموزون بالممالات، المطاف بالكمونيات، الموسوم بالعتبات"[1]. تلك هي مقومات جسم الفنان الفصامي المجيد للانفلات من التنظيمات المخددة والوثب على الحواجز.

يتعلق الأمر هنا، في مجال العلاقة بين الفصام والفن، بنوع من العلاقات المتفردة، علاقات الشدة التي من خلالها تعبر الذات عبر الجسم بلا أعضاء، وتجري صيرورات، تساقطات وارتفاعات، هجرات وتنقلات. هنا يكون الحق مع Ronald Laing في تحديده سيرورة الفصامي كنوع من "السفر المُساري initiatique والمخيف، وكتجربة ترنسندنتالية لتيهان الأنا"[2]. يتوقف دولوز في هذا الصدد عند مجموعة من الأسفار الفصامية التي عاشها وأبدعها فنانون وكتاب كبار مثل: سفرية Lenz، سفرية Nijinski، سفريات مخلوقات بيكيت. إن مثل هذه السفريات ليست بالضرورة أن تلزم الانتقال من مكان لمكان آخر. إن السفر الفصامي هو التنقل داخل نفس المكان. هو الخروج من المكان داخل نفس المكان. لا يتعلق هذا الأمر "بتجربة مهلوسة ولا بفكر هاذي، وإنما الأمر يتعلق بإحساس، سلسلة من المشاعر والإحساسات التي تشكل الحامل المادي للهلوسات والهذيانات اللاحقة"[3].

عموما، ليست للفصامي مبادئ ولا قواعد ولا قناعات. إنه لا يكون شيئا إلا وهو شيء آخر. يكسر الفصامي الشفرات والقوانين والقواعد القديمة، ويسمح بأن يظهر فوقه ومن خلاله فك وحل الدفوق des flux. وعلى هذا الأساس فإنه لا يتم النظر للفصامي

---

[1]- G. Deleuze, Critique et clinique, op. cit. p.100 .
[2]- G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Oedipe*, op. cit., p.100
[3]- G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Oedipe*, op. cit., p.101-100 (je souligne).

كأحمق ومجنون إلا داخل الأنساق المغلقة والمشفرة والمخددة. يفضل دولوز وغاتاري على خلاف ذلك النظر إليه باعتباره "نبيا"[1]، أي مبدعا يقدر على فتق المستقبل في الحاضر على غرار ما يقوم به ارتو، بروست، هلدرلين، بكيت، فان خوخ، شابلين وبالزاك.

3) ***تدفقات الرغبة***

أ- الرغبة كإنتاج منتشر

إن الرغبةَ كما بلورها التحليل النفسي وقانون أوديب رغبةٌ فارغةٌ وموجهةٌ ومتحكمٌ في تدفقاتها. لقد صارت الرغبةُ رغبةَ الرغبة، رغبةَ رغبة المستبد، رغبةً لا تجرؤ على الرغبة"[2]. مثلما أن الدال، هو "العلامة التي صارت علامةَ العلامةَ، العلامةَ الطاغيةَ التي عوضت العلامة المجالية"[3]. فما يجدر أن ننتبه إليه هو أن «الفم لا يتكلم قط، إنه يرتشف الحرف. العين لا ترى قط، إنها تقرأ"[4].

يتوجه مشروع دولوز وغاتاري في كتابهما **ضد-أوديب**، نحو محاولة معرفة ما من شأنه أن يكون تحليلا للقوات الراغبة وفق ما يجنب الآلات الراغبة العنف الصادر عن الرأسمالية[5] وعن الدال المستبد[6]. إن هذه الخطة هي التي ستدفع دولوز إلى نحت مفهوم التحليل الفصامي[7].

---

[1]- Ch. Ramond «Deleuze: schizophrénie, capitalisme et mondialisation», *cites* 2010, n°41, pages 99 à 113.
[2]- G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Oedipe*, op. cit., p.244. (je souligne)
[3]- ibidem
[4] -G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Oedipe*, op. cit., p. 244.
[5]- إن الرأسمالية في منظور دولوز وغاتاري حمقاء، ولكنها في نفس الوقت مبدعة. إن ما يتعين نقده في الرأسمالية ليس هو ما هو أحمق وثوري، وإنما ما هو انفعالي réactionnaire. ثمة إذن نوع من التماس بين الرأسمالية والسكيزوفرينية في اشتراكهما في الجنون. بالنسبة لدولوز وغاتاري الرأسمالية هي كابوس كل المجتمعات مثلما أن الجنون هو كابوس كل الأفراد وكل الآلات الراغبة. إنه كابوس بامتياز، النموذج المحتذى به للكابوس، يعني غزو واقتحام الدفوق غير المشفرة. يقول دولوز وغاتاري في هذا الصدد: " لقد لاحقت الرأسمالية كل أشكال المجتمع، لكن لاحقتها كما لو كانت كابوسها المخيف، الخوف المرعب الذي انتابها من دفق يتوارى عن شفراتها". إن الرأسمالية حسب دولوز وغاتاري ليست إذن شكل تنظيم مجتمعي خاص، إنها على العكس من ذلك سالب le négatif كل تكوين اجتماعي.... انظر:
Ch. Ramond «Deleuze: schizophrénie, capitalisme et mondialisation» op. cit.
[6]- إن الآلة الراغبة يتعين عليها في هذا الصدد القفز على الغل الاوديبي من أجل العمل على تحرير القوات الإنتاجية للاوعي وتفصيمها.
-إن هذا الدفق الفصامي، لا تنفصل تداعياته النفسية والسياسية عن أحداث 1968. يقول دولوز وغاتاري: " نحن جميعا فصاميون ! نحن جميعا منحرفون! نحن جميعا لوبيديات جد لزجة وجد سائلة". انظر:
G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Oedipe*, op. cit., p. 80 .
[7]- Ch. Ramond «Deleuze: schizophrénie, capitalisme et mondialisation», op. cit.

يمتاز الإنتاج الاجتماعي داخل الرأسمالية بالتعارض الجذري بين الإنتاج والإنتاج المضاد، بين الفصام الثوري والعظام الانفعالي. بالنسبة لدولوز، تذهب الرغبة وتأتي دائما بين هذين القطبين: "إننا نترجح بين الأثقال العظامية الانفعالية والحمولات تحت أرضية، الفصامية والثورية"[1]. من هنا يمكن لنا أن نقول أن واحدة من المهام الكبرى للتحليل الفصامي هي منازعة ومنازلة العظام الانفعالي والإعلاء من شأن الفصام الثوري[2]. إن الرأسمالية حسب دولوز ترخي سدولها دائما – من أجل التصدي للرغبة الثائرة المضادة– على إقليميات رجعية واصطناعية، كما أنها تشيد وترمم كل أشكال الإقليميات المتخلفة والمفتعلة، المتخيلة أو الرمزية[3]. وتصير هي كل الأشكال العائلية والتنظيمات السياسية والاقتصادية والثقافية. تصير الرأسمالية هنا ايدولوجيا جد خاصة ومتفردة. إن هذه الإقليميات هي ما يهدف دولوز إلى نزالها، لأنها تسعى دائما نحو استعادة وعودة الآلة المستبدة.

إن هذا الحنين للآلة المستبدة هو حنين للفاشية fascisme: بالنسبة لدولوز الدولة الفاشية هي التجسيد النهائي لهذه النزعة الرجعية. يتعلق الأمر بمحاولات إعادة إدراج عناصر الآلة المستبدة داخل الرأسمالية، وهو ما يجعل هذه الإقليميات دائما فوضوية و مصطنعة. إلا أن إعادة توطين الرغبات وترسمها لا ينتهي عند الشرط السياسي. ذلك أن التحليل النفسي هو الآخر يعيد التوطن والتوغل من جديد عبر المركز الأوديبي والمرجع الدلالي، وهو ما يجعل من المجاليات العائلية أيضا مجاليات مصطنعة. من هنا فإن المهمة الكبرى لكتاب **ضد-أوديب** هي منازلة ومعارضة الإنتاج العظامي المضاد، في مختلف

---

[1]- Mickael Jansen, " Processus schizophrénique et schizo-analyse » op. cit.
[2]- ibidem
[3]- ibidem

أشكاله الاجتماعية والسياسية الرجعية أو المتعلقة بالخفض الادويبي أو لأية أشكال أخرى[1].

في **ضد- أوديب**، يستدعي دولوز الروح النقدية لسبينوزا، إذ إن النقد السبينوزي للهرمنوطيقا لا يذهب فقط إلى فضح ما به يتم التأويل الديني للكلام الرباني السماوي، وإنما يكشف أيضا عما به يتحقق التأويل النفسي التعسفي لللاوعي. فعلى غرار التيولوجيين الذي يؤولون الكلام الرباني من أجل تركيع وإخضاع الناس، يؤول المحللون النفسيون هم أيضا اللاوعي بمبادئ أوديبية من أجل إخضاع الرغبة، وإلحاق العار بها وحملها إلى قمع ذاتي se réprimer lui même. وفي كلتا الحالتين المتصلتين بالتأويل اللاهوتي والتأويل النفسي، تكون الممارسة التأويلية تنتج قوانين غايتها إخضاع الناس والتحكم فيهم. من هنا فإن التحرر يمر بالأساس عن طريق رفض التأويل. اللاوعي من منظور دولوز، مثلما هو الكتاب المقدس من منظور اسبينوزا، ليس موضوعا للتأويل، فليس سؤال الرغبة، هو "ماذا تعني؟، وإنما كيف تعمل؟"[2]. إن هذا التحول في طبيعة السؤال هو شرط تحرير الرغبة.

إن استحضار دولوز لسبينوزا بصدد حديثه عن الرغبة هو فتح فكري ينتج عنه دفق فلسفي وسياسي ومنهجي. إن السبينوزية تجعلنا ثوريين، ثوريين سعداء. "فالإنسان الحر والقوي يتعرف نفسه في مشاعره السعيدة، في انفعالاته التي تزيد قدرة الفعل هاته"[3]. إن هذا الثوريَ، الذي يقوم بالثورة، ليس يقيمها عبر ضرورة الطاعة والانصياع للقوانين، وإنما يقيمها ويحدثها عبر الرغبة، عبر مسلك الرغبة. "ليس الخضوع والانصياع للواجب أسلوبَ الثورة، إنما الرغبةُ أسلوبها وسبيلها"[4]. يصور دولوز وغاتاري هنا سبينوزا

[1]- Mikael Jansen «processus schizophrénique et schizo-analyse», *philosophique*, n° 15 ? 2012. URL : https://journals.openedition.org/philosophique/702 , consulté le 12/06/2019.

[2] -Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Oedipe*, op. cit., p. 129.

[3] -G. Deleuze, *Spinoza et le problème de l'expression* (Paris : Minuit, 1968) p.16 .

[4]- Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Oedipe*, op. cit., p. 412(je souligne).

كشجاع واقف ضد الموانع والحواجز، وذاك مقوم أساسي لكل ثورة فكرية، دينية أو نفسية. إن ثورة اللاوعي تقتضي فك التأويلات التي تعطله. وهنا ينبثق أحد الأسس التي ينتصر إليها التحليل الفصامي، وهو التأكيد على أن الثورة السياسية ليست ممكنة إلا بشرط أن يقوم كل فرد بثورة تخص لاوعيه، إذ من دون ثورة اللاوعي لدى كل فرد، فإن الثورة لن تؤول لغير تغيير المجتمع وتشييد أدوات جديدة موجهة إلى إنتاج قمع ذاتي للرغبة. يتعلق الأمر هنا بتوجه اتيقي اسبينوزي، يستدعيه دولوز وغتاري بقوة كلبنة أولى في البناء الثوري المستجيب لآمالهم. الإتيقا هي شرط السياسة. وذاك ما يتعين أن يتحدد به الفن. يقول دولوز:

"أعتقد بوجود كثير من السبينوزية في الأدب الراهن، في الموسيقى الراهنة، في الحركات الراهنة، وأيضا أكثر في الفلسفة الراهنة. السبينوزيون الحقيقيون إذا لزم الحال، هم الموسيقيون، هم الأدباء لاورينس، فيرجينا فولف، كرواك، وبعض الانجليز أو الأمريكيين كانوا دائما بالطبيعة سبينوزيين، سبينوزيين"[1].

ينطوي تصور دولوز للرغبة على أفكار أساسية، من بينها **فكرتي الآلة** و **سيرورة الإنتاج.**

ففيما يخص فكرة الآلة، فالواقع من منظور دولوز ينتظم بآلات مختلفة تنتج بنياتٍ مترابطةً[2]. أَنْ نقول أن كل شيء آلة، أن الإنسان آلة. ماذا يتضمن هذا القول؟. يقطع هذا مع الرؤية الديكارتية التي تعين الذات باعتبارها حاملة لصميم مخفي هو محرك أفعالها[3]. فليس للآلة روح. فَلِم القطع إذن مع فكرة الروح لصالح هذه الرؤية الميكانيكية؟.

---

[1] -G. Deleuze, «Spinoza et nous», *Magazine littéraire*, numéro 370, novembre 1998, p. 50.

[2]- "الآلاتي le machinique يفكك، يبني، يحل، يُشرح، يلصق ثانية داخل لعبة غير منتهية، القطع، الأجزاء... التي يولفها تبعا لنظام متجدد في كل مرة: ليست الآلة قط هذا الشيء الخارجي، أداة ساحرة، الخطيرة أو الجديرة بالاحتقار، إنما تصير كاشفة لوظيفة عميقة للخيال، طريقة جدية لإدراك الطاقات والرغبات، حال جديد للإنتاج من أجل الفن". انظر:
Jean-Paul OLIVE‹, *Musique et montage, essai sur le matériau musical au début du XXe siècle*, (Paris: l'harmattan, 1999) p. 32.

[3]- F. Andoka, «Machine désirante et subjectivité dans l'anti-Oedipe de Deleuze et Guattari», *philosophique*, n°15 , 2012 ; p. 85-94.

إن فكر دولوز هو فكر المسطح المحايث، وهو ما يعني تدمير كل فكر ترنسندنتالي[1]. وروح الذات شكل من الترنسندنتالية مادامت تشكل فضاءً غير مرئي، موضعا آخر غير محدد، غير مادي، يسكن الجسم. يتعلق الأمر بموضع آخر غير مرئي، مفارق، ميتافزيقي وبالتالي متعالي[2].

إن الإنسان آلة، تتحرك وتنتج في ارتباط مع آلات أخرى. إنه آلة ذات أجزاء، وكل جزء يأتي فعلا: "هذا يتنفس، هذا يدفئ، هذا يأكل، هذا يتغوط، هذا يُقبل"[3]. ومن هنا يتحدد جسد الإنسان بأنه مجموع آلات: آلة أكل، آلة شرجية، آلة كلام، آلة تنفس"[4]. وإن ما ينتجه الناس، هي آثار الآلة وليست استعارات[5]. تعمل الآلة وتنتج في علاقة مع آلات أخرى، تقيم معها ارتباطات واقترانات، ومن أمثلة ذلك العلاقة الآلاتية بين فم الرضيع وثدي الأم.

وفيما يخص فكرة سيرورة الإنتاج فإن الطابع الآلاتي للرغبة يقتضي ألا تؤخذ سيرورة الإنتاج كهدف وكغاية في حد ذاته، ولا ينبغي أن تختلط مع استمراريتها التي يفترض فيها أن تكون غير منتهية. يحيل هنا دولوز وغاتاري على فكرة للكاتب لاورينس Lawrence مفادها: "من سيرورة ما حققنا هدفا، ليست نهاية كل سيرورة في استمراريتها الخاصة نحو اللانهائي وإنما في اكتمالها، إن السيرورة ينبغي أن تمتد نحو اكتمالها، وليس لتشديد شنيع، لتطرف ما شنيع حيث ينتهي الجسم والروح بالهلاك"[6]. ويفيد امتداد سيرورة الإنتاج نحو اكتمالها التمتد نحو ما يؤول إلى انبثاق الجديد، غير المنتظر والمختلف. إن سيرورة الإنتاج الراغب سيرورة مبدعة، مجدة ومبتكرة. ونتائجها تتجسد في الفرحة العارمة والإحساس الجميل الذي يخالج الفنان وهو أمام ما يبدعه، وهي فرحة

1- ibidem
2- ibidem.
3- Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Oedipe*, op. cit., p. 7.
4- Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Oedipe*, op. cit., p. 7.
5 -Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Oedipe*, op. cit., p.7.
6- Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Oedipe*, op. cit., p. 11.

جمالية ذات أفق أكبر وأرحب. فليست اللذة والمتعة معيار الرغبة كما تفهم الفرويدية، وإنما معيارها هو "فرحة الفنان"[1].

إن اعتبار الرغبة آلة إنتاج يدفعنا للحديث عن العلاقة التي يمكن أن تتوافد بين الرغبة والفائدة. وهنا يأتي التمييز بين الإنتاج الاجتماعي والإنتاج الراغب. يستثمر الإنتاج الاجتماعي في الارتباطات المبرمة عبر الرغبة من أجل إنتاج وتحصيل الفائدة، فائدة الحفاظ الاجتماعي. في حين يراهن الإنتاج الراغب على إنتاج المنفلت، المُغَيب، المنسي والجزيئي. وبهذا يكون الإنتاج الراغب ذا شحنة ثورية. إن التمييز الذي يلحظه دولوز بين الآلة الراغبة والآلة الاجتماعية يعزى إلى اختلاف نظام اشتغال كل آلة: الاشتغال الجزيئي والاشتغال الكتلوي. الأول ميكروفيزيائي، ثابت، مجهري، والآلات الراغبة هي من هذا النوع الجزيئي، وتُفهم هنا باعتبارها القوات الأولية التي بها يتكون ويتشكل اللاوعي. في حين أن الآلات ذات النظام الكتلوي هي إفرازات ونتائج ومآلات هذه القوات الميكروفيزئيائية. من هنا، فلا إمكانية لوجود آلة راغبة من دون آلة اجتماعية، ولا لآلة اجتماعية من دون آلة راغبة. وبتعبير آخر، "لا وجود إلا للرغبة، ولا وجود إلا للاجتماعي"[2]. هما من نفس الطبيعة، لا فرق بينهما في الطبيعة، إنما الفرق فقط في المقام.

ب- الجمال والتربية الرغبوية عند هنري ملير

إذا كان دولوز في مقاربته لموضوع الرغبة ينهل من فلاسفة أقوياء جعلوا من الرغبة الحدث الإنساني بامتياز، وعلى رأسهم سبينوزا، فإنه بنفس الشدة الحيوية يستلهم أفكاره من مرجعيات فنية وأدبية، من أهمها تجربة الكاتب الأمريكي هنري ملير، الذي

---

[1]- "توجد فرحة محايثة للرغبة، كما لو كانت تمتلئ بذاتها وبتأملاتها، والتي لا تنطوي على أي نقص، أية استحالة، التي لا تقاس، علاوة على ذلك، باللذة، مادام أن هذه الفرحة هي التي توزع شدات اللذة وتمنعها بأن تتطبع بالضجر، العار والخطيئة".
G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, op.cit., p.192.
- بهذا المعنى، تتقارن اللذة بزهد ما. يقول دولوز: "الزهد، قد كان دائما شرط الرغبة، وليس تهذيبا أو منعا لها". انظر:
جيل دولوز، كلير بارني، **حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، مرجع سابق، ص. 128.
-هذا الزهد له كهدف نهائي تحفيز سير الإنتاج الراغب. وهنا نسمع جيدا، أصداء نيتشه المبكر، المفتن هو الآخر بمفعولات الزهد.

[2]- Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Oedipe*, op. cit., p. 216.

يحيل عليه (برفقة غاتاري) بقوة في كتاب **ضد-اوديب**. تفيد فكرة هنري ملير أن للرغبة نشيدا، نشيدا مفعما بالحياة ممجدا للرغبات السائلة والمنفلتة من كل الخطابات التي رمت تصليبها سيكولوجيا، دينيا، عائليا، منهجيا، سياسيا، اجتماعيا وعضويا. الرغبة عند هنري ميلر دفق وانسياب، جرأة وشجاعة، طفح وامتلاء. نعرض في هذا الصدد نصا، من رواية هنري ملير الموسومة ب**مدارات السرطان**. يرصد فيه هنري ملير حقيقة الرغبة. وهو نص مسكون بشدة جمالية وثقل إنساني فائق. لاتقوى على تحمل دفقها الجمالي النفوس الضعيفة التي تعاني من مفاعيل الاستيلاب المتعدد والتنميط البرغباتي المخفض. يقول هنري ملير:

"أحب كل ما ينساب، هذا ما قاله الأعمى العظيم ملتون زماننا. فكرت فيه هذا الصباح لدى استيقاظي وأنا أصرخ صرخة عظيمة لعينة من الفرح[ ] نعم، قلت في نفسي، أنا أيضا أحب كل ما ينساب: الأنهار، المزارب، حمم البراكين، المني، الدم، الصفراء، الكلمات الجمل [ ] أحب الكلية بحصاتها المؤلمة، وأحجارها وكل كلمات المهسترين والجمل التي تنهمر كالزحار وتعكس جميع التصورات المريضة للروح، أحب الأنهار العظيمة كالأمازون والأورينوكو، حيث يبحر رجال مجانين أمثال مورافاجين[ ] Moravagine أحب كل ما ينساب، بما في ذلك دم الحيض الذي تحمله البويضات غير المخصبة. أحب الكتابات التي تسيل، سواء كانت كهنوتية، باطنية، منحرفة، متعددة الأشكال أو أحادية الجانب. أحب كل ما ينساب، كل ما يحمل في ذاته الزمن والصيرورة، كل ما يفضي بنا إلى البداية، حيث لا وجود إطلاقا لنهاية: عنف الأنبياء، الفحش الذي هو انتشاء، حكم المتعصبين، القديس بصلواته المتأنقة، كلمات العاهرة الخسيسة، اللعاب الذي يسيل داخل جدول الطريق، حليب الثدي والعسل المر الذي يسيل من الرحم، كل ما هو سائل، كل ما يذوب، كل ما هو مذاب ومذيب، كل القيح والقدارة اللذان بسيلانهما يتطهران، كل ما يفقد معنى أصله، كل ما يجوب الدورة العظمى

نحو الموت والفناء. إن الرغبة السفاحية العظمى هي التدفق المستمر[ ] هي رغبة حمقاء انتحارية مصابة بإمساك الكلمات ومشلولة بالفكر"[1].

يكشف هذا القول عن المقوم الجغرافي والحيوي للرغبة. فليس الحب يَقُوم إلا مع العوالم والأراضي والتدفقات الطبيعية والقوى الخارجية. و"ليس للرغبة كموضوع الأشخاص أو الأشياء، وإنما لها كموضوع ما تجوبه من أوساط وما تتزاوج به من اهتزازات ودفوق طبيعية، وتدخل في ذلك التقطيعات والالتقاطات، الرغبة دوما رحالة وباستمرار مهاجرة[2]". فإذا كانت الفرويدية، على سبيل المثال، تحصر النشاط الجنسي في القصة الأوديبية الضيقة، ففلسفة دولوز تقر بحضور الحركة الجنسية في كل مكان. نعثر عليها في الطريقة التي من خلالها "يلاطف بيروقراطي ملفاته، يحقق القاضي العدالة، يسيل رجل الأعمال النقود، تبغض البرجوازية البرولتاريا"[3]. ومن هنا فإن الأوساط الخارجية التي يستدعيها ملير، هي على غرار الأوساط الاجتماعية والبيولوجية، تشكل موضوع استثمارات اللاوعي، والتي هي بالضرورة استثمارات رغبوية أو لوبيدية تتوجه ضد الاستثمارات الأوديبية المتعلقة بالحاجة والفائدة.

يقيم هنري ملير نوعا من التوليفة بين الحياة والرغبة والفن، لا غنى لأحدهم عن الآخر. والعلاقة بينهم تسري وفق حركة تداخل وتماهي وتماس وتفاعل، وتنصب في نفس الحال والمآل الذي هو الفرح. "الفرح طريقة حية للحياة والطريقة الحية هذه هي الرغبة"[4]. الرغبة، هي "الدخول في امتلاء الحياة، تثبيت مجرى حي، وهذه هي الصحة"[5]. إن الرغبة حسب ملير ليست نقصا، وليست هي ما ينصاع ويخضع لسلطة ما، مادامت الرغبة تجسيد لقدرة الحياة. إن الدفع بالرغبة إلى مقام تكون فيه مبدأً للحياة وقوةً حياتيةً يستلزم نوعا

---

[1]- H. Miller, *Tropique du cancer*, tr Henry Fluchère (Paris: Editions Denoël, 1945) pp. 357-358.
[2]- G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Oedipe*, op. cit., p. 348. (je souligne).
[3]- ibidem
[4]- P. Briant, *Henry Miller ou le désir philosophe* (Paris : éditeur Aparis, 2014) p.15. .
[5]- citation de Henry Miller Cité in P. Briant, *Henry Miller ou le désir philosophe*, op. cit., p. 15.

خاصا ومتفردا من التربية، هي التربية الحية[1]. يتعلق الأمر بتربية منفلتة من النموذج العائلي الذي يمثله أوديب. التربية حسب ملير هي استثمار في الخارج وتعلم في الطرقات وولوج في الغيريات. الرغبة هي الحياة، "وتعلم الحياة يبدأ بتعلم اللغات التي تتحدثها الطرق"[2]. ففي الطرق تتحقق الحياة الخامة في أصواتهاوألوانها وتدفقاتها. الطرق هي مربيات des pédagogues الإنسان. الطرق هي مسرح انبثاق الأحداث الواقعية، المنعرجات، اللقاءات، التأثيرات والتأثرات، ومكان التحرر من كل هوية عائلية واجتماعيةوثقافية. تلك هي مبادئ التربية الحية[3].

إن الرغبة في المتن الجمالي لهنري ملير لا تتحدد بمعلم آخر ولا بأي بعد براني. وكما كتب فليكس غاتاري: "وحدها الرغبة تقدر على قراءة الرغبة"[4]، وهي رغبة تنطوي على ثورة جزيئية. يكتب فليكس غاتاري في نصه الموسوم ب "خطوط الانفلات": "الرغبة حرة في أن تُشيد اقتراناتها وليست الرغبة مُطوقة، مقيدة بالوثوقيات العائلية والتحليلنفسية، منفلتة من هذا المنطق الجهنمي لاستثمارات السلطة[ ] الاقترانات أو التوليفات الجماعية للرغبة هي التي تشكل بالذات حقيقة النسيج الاجتماعي"[5]. وعمل هنري ميلر لم يخرج على هذا التوجه. يتعلق الأمر عنده "بطابع ميكروفيزيائي للسلطة، يعمل على تشغيل كل ما يتدفق من الطبيعة من علامات وأشياء وأجسام"[6].

1- ibidem

2- يكتب هنري ميلر عن نموذج التربية الذي نشأ على منواله: " تربيتي الحقيقية بدأت في الطريق، فوق أراضي بورية". أنظر:
H. Milleer, *Les livres de ma vie* (Paris : Gallimard, 2006) p. 46.

3- ibidem

4- F. Guattari, *Lignes de fuite. Pour un autre monde de possible* (Paris: Nouvelles éditions de l'Aube, 2011) p. 62, 106-107, 136-137.

5- ibidem

6- J-P. Briant, *Henry Miller ou le désir philosophe*, op.cit., p.12.

المبحث الثاني: جماليات السلب والنقيض (جماليات خارج المعايير)

إذا كانت الاستيطيقا، كما يعرفها Marc Jimenez هي "دراسة الحساسية الفنية"[1]، فإن هذه الحساسية لا تتلخص كلها في الجميل. ومن هنا تأتي مشروعية الحديث عن القبيح والتساؤل عن أفقه الجمالي. وبتعبير آخر، إذا كان الجميل يتحدد في تقابل وتعارض مع القبيح، فإن كل دراسة حول الجميل هي في نفس الوقت دراسة حول القبيح. يتعلق الأمر هنا بجماليات أخرى تشتغل خارج الجمال الُمَعير، تبحث في موارد جمالية أخرى مدارها القبح والشر والانحراف. فبأي معنى استعادت الجماليات القبح كممكن منفلت؟ وكيف جعلت من هذا اللامفكر فيه أفقا جماليا؟.

المطلب الأول: القبح والشر كأفق جمالي

1) القبح من منظور كارل روسنكرانز وإدغار موران

لقد تراكمت إسهامات الفلاسفة والأدباء في مجال الشر والقبح، مما مكنه (مجال الشر والقبح) من التسلل تدريجيا لحقل الجماليات، فيصبح محورا من محاورها، وأفقا من آفاق تفكيرها. يتحدث ميشيل بووين Michel Pauen عن معالم هذا الحدث الاستيطيقي كما يلي: "في الزمن الراهن، تغيرت الأزمنة بعمق. فبالموازاة مع ظواهر أخرى مثيرة للاشمئزاز، تمكن القبح من وَضْع متين داخل الممارسة الاستيطيقية. ولقد فقد أيضا كمونيته المدمرة. لقد أبرم المنظرون السلام مع الفنون التي ليست قط جميلة، وذلك حتى في ورقيات الجرائد المحلية، لقد تم بتفهم ولطافة استقبال مقاولات التحريض الاستيطيقي"[2].

---

[1]- M-Jimenez, *Qu'est ce que l'esthetique ?* (Paris : Folio Essais, 1997), p. 75.
[2]- Cité par N. Waszek, «l'esthétique de la laideur de Karl Rosenkranz » IN *Germanica*, n° 37/2005, URL https://journals.openedition.org/germanica/466 , consulté le 22 Mars 2019.

ابتداء من النصف الثاني من القرن 18، بدأ التخلي التدريجي عن الأطروحة التي طالما تبنت أفكار الجميل، الجيد، الصحيح والخير. ومن منظور الفيلسوف Karl Rosenkranz (مؤلف كتاب **جماليات القبيح**)[1] فإن الفلسفة الألمانية كان لها السبق في تملك ما يكفي من الشجاعة الفكرية المطلوبة لاستعادة القبيح كموضوع للنظر والتخييل الجمالي[2].

من فكرة الاستعادة هاته، ومما تنطوي عليه من روح الاعتراف بالقبيح وفكرة القبيح، تملكت هذا الفيلسوفَ الرغبةُ القوية للعودة للنبش في نصوص أسلافه، عله يعثر فيها عما يمكن أن يكون استهلالا لمسار استيطيقي سلبي، جديد ومنحرف، يعنى بجماليات القبيح. وهنا اصطف كارل روسنكرانز في جهة الأفكار الاستيطيقية التي أنتجها سلفه الكاتب والفيلسوف Lessing Ephraïm، وهي أفكار تحتفي بالقبيح والمنفر والمُقرف[3].

يقرن الفيلسوف كارل روسنكرانز فكرة القبيح بفكرة الجحيم وتعدديته. يقول: "ليس الجحيم فقط دينيا أو إتيقيا[ ] إنه أيضا جحيم استيطيقي. إنه داخل جحيم الجميل هذا، نود أن ننزل"[4]. وعليه، فإذا كان النزول في العادة النظامية يتحدد كنوع من العقاب المنزل على الإنسان نتيجة ما يرتكبه من موبقات، فإن النزول داخل جحيم الجميل يتحدد في منظور روسنكرانز باعتباره نزولا عن طواعية. النزول بالإرادة"[5].

إنه داخل هذه الموازنة بين الجحيم الديني والجحيم الجمالي، ينخرط روسنكرانز ومنذ البداية داخل تقليد طويل، يمتد إلى اللحظة الإغريقية. حيث نجد مثلا أن Thersite شخصية الايادة لهومروس، يربط القبح الجسدي بالمسخ الأخلاقي. لقد بقي روسنكرانز

[1]- K. Rosenkranz, *L'ésthétique du laid* (Paris: Circé, 2004).
[2]- ibidem
[3]- N. Waszek, «l'esthétique de la laideur de Karl Rosenkranz», op. cit.
[4]- K. Rosenkranz, *L'esthétique de laid*, op. cit. p.41.
[5]- ibidem (je souligne)

قريبا من التصور الكلاسيكي المثالي حول الجميل، على أساس أنه بالنسبة إليه أيضا، ومثلما في الرؤية الكلاسيكية، ليس القبيح شيئا آخر غير الجميل المثالي[1].

هكذا فإن الجماليات كرؤية نقدية حول الفن ونظرية في الإحساس، لم تعد تقبل الفصل بين الجميل والقبيح، من خلال تبني الأول وإقصاء الثاني. فصحيح أن القبيح لم يكن مقبولا فنيا لمدة طويلة، ولقرون مضت، وعُدّ دائما صفة تحقيرية لأعمال صنفت خارج المعايير والمقاييس السائدة. لكن وبشكل تدريجي أصبح القبيح موضوعا للفن وحدثا جماليا لا يمكن إنكاره أو تغافله. وتلك فكرة جوهرية في المتن الجمالي للفيلسوف ادغار موران. ففي نص له حول الجميل والقبيح متضمن في كتابه **في الجماليات**[2]، يرى أن الحضارة الغربية ظلت تعتقد لزمن طويل أن "معاييرها للجمال كونية. لقد اعتُبر الجمال الإغريقي الذي يمثله براكستيلوس Praxitèle في مجال النحت والرسم نموذج كل جمال، وعلى منواله أنتج رسامو عصر النهضة، ثم العصر الكلاسيكي أعمالهم الفنية"[3]. لقد اعتقدت هذه الحضارة بفكرة كونية المفهوم الكلاسيكي للجمال وانتشاره، مع ما يحيل عليه ذلك من مبادئ الانسجام والتناسق، وقيم الزينة والبهاء، بشكل يستبعد ويستثني كل أنواع الشوائب والعيوب والنواقص ومختلف أشكال التشوه والقبح. البهاء، مع استثناء أنواع الشوائب كلها، واستثناء كل أنواع التشوه والقبح. إن المفهوم الكلاسيكي ينهض عن تناقض مطلق بين الجميل والقبيح.

ولقد كان في نظر ادغار موران "فريدريك شليغل Friedrich Schlegel أول من أشار إلى مسألة القبح باعتبارها مشكلة مركزية في الاستيطيقا، خاصة في الأدب

---

[1]- ibidem

[2]- Edgar Morin, *sur l'esthétique* (Paris: éd. Rober Laffont et la maison des sciences de l'homme, 2016).

- اعتمد في استثمار مضامين هذا المؤلف الترجمة العربية الحديثة التي قام بها الدكتور يوسف تيبس. وهذه بطاقة المعلومات لهذه الترجمة:
إدغار موران، **في الجماليات**، ترجمة يوسف تيبس (دولة قطر: وزارة الثقافة والرياضة، 2019).

[3]- إدغار موران، **في الجماليات**، مرجع سابق، ص. 26.

الحديث. ولقد كتب في ذلك ما يلي: "القبيح هو الهيمنة المطلقة للتميز والفردي والمثير للاهتمام وللبحث الذي لا يشبع وغير الكافي دائما عن الجديد والشائك واللافت للنظر"[1].

وفي القرن التاسع عشر، شرع التصوير التشكيلي في الغرب في تجاوز نموذج الجمال، وأصبح يهتم كثيرا بنموذج القبيح. فأبرز غويا في أعماله الموسومة ب"الرسومات السوداء" الرعب، لكن في صورة وقالب جمالي. وهذه الأعمال تفيد في متنها الابستمولوجي أن الحدود بين الجميل والقبيح يمكن أن تنهار في الحيز نفسه. بموجب مثل هذه الإبداعات، توقف كلا من الجمال والقبح عن كونهما نقيضين، فبات الجمال في القبح والقبح في الجمال. وبات الجمال يكون متضمنا في مركب يحمل نقيضه.

ويعود ادغار موران في هذا الصدد إلى مجموعة من التصورات التي تفطنت فلسفيا لأهمية القبيح كمستوى من الجمال المنفلت والخارج عن المعيار. فلقد أدرك ارسطو في نظره، أن التراجدية اليونانية التي أثارت الرعب والشفقة، قد بعثت في المتلقي شعورا عميقا بميزة محررة والتي أطلق عليها اسم التطهير purgation ou catharsis. وفاعلية هذه الميزة تكمن في كونها تتيح على صعيد التلقي تغيير وتحويل أشكال المعاناة والشقاء والموت إلى مشاعر سعيدة، لا تلغيها بقدر ما تعمل على إبرازها. في هذا الصدد، تكو التجارب الفنية التي يقدمها المسرح الالزابيتي والمسرح الشكسبيري، وكذا مسرح كونيل وراسين، وكذا الدراما الرومنسية مثل هيرناني والأبرا المأساوية بطبيعتها، وأخيرا أفلام الرعب والتعذيب والمعانات تارة تبهجنا وتارة أخرى تؤلمنا. فالخير يغلف الشر ويدجنه. والسينما بدورها، عملت جاهدة على أن تجعل الحرب والعنف مجملين esthétisés. لقد خلقت السينما استيطيقا الحرب، سينما تمدنا بانفعالات كبرى. لا يتعلق الأمر بمشاعر الفزع والرعب والشفقة فحسب، ولكن أيضا بمشاعر المتعة واللذة. إنها لذة استيطيقية محضة. "تحرضنا أفلام الحرب العظيمة على بغض الحرب، وفي الوقت نفسه تزودنا

[1]- المرجع نفسه، ص. 27.

بسحر جمالي، بدءا من **فيلم في الغرب لا شيء جديد** (A l'ouest rien de nouveau)، **أربعة من المشاة** (Quatre de l'infanterie)، **الصلبان الخشبة** (The wood crosses)، مرورا ب: **أطول يوم**(Le jour le plus long)، ووصولا إلى **الخط الأحمر** (La ligne rouge) **الجميل والرهيب** لتيرونس مالك (Terrence Malick)[1].

عموما، تفيد أطروحة ادغار موران، أن التراجيديا الاغريقية والدراما الاليزابيتية والأدب، وأخيرا السينما، جعلوا الرعب والإرهاب والعنف يكتسي طابعا جماليا. وهي أعمال تثير فينا الفزع والهلع، لكن الوعي بكوننا بصدد عرض فرجوي، "يجعل الوجع أو الموت غير ضارين"[2].

2) الشر كأفق جمالي عند ساد

تعتبر العلاقة بين الأدب والشر من المواضيع الهامة التي رعاها فرانسوا دي ساد في كل مشروعه الروائي، فعمل على رصد الانحرافات ووصف الجرائم والاستيهامات المرعبة التي تعمل القوانين الأخلاقية باستمرار على قمعها وكبتها[3]. إن أبطال ساد يسلكون مواضع معارضة للمعايير الاتيقية في زمانهم، وذلك لصالح فحش مثالي لا يتلاءم إلا بشكل صغير مع انتظارات الحضارة[4]. وبالرغم من الانتماء الكرونولوجي لساد لعصر الأنوار فإنه لم يتوانى عن التشويش عن المبادئ الأخلاقية لزمنه والتي قابلها الفلاسفة بنوع من التبجيل والتعظيم، واضعا الشر في قلب تفكيره وعاملا على أمثَلة Idéalisation الرعب والكره كشكل نهائي للإبداع الأدبي[5].

1- المرجع نفسه، ص. 29.

2- المرجع نفسه، ص. 30.

3- A. Tavakkoli, «Aspects du mal et de la méchanceté chez Sade » in *Aletria*, Belo Horizonte, v. 27, n. 1, 2017, p. 304.

4- ibidem

5- ibidem

بموجب ذلك، تكون نصوص ساد لا تتصل بأي شكل من الأشكال بفكرة الجميل. إنها نصوص حمالة للقبح والشر ليس إلا. إن النزوح الفني لساد ينبع من الاكتشافات الكبرى التي ينطوي عليها الإجرام ويتيحها. إنه يسحب الجميل من إطاره المجرد، ويحمله نحو ما يجعله ملموسا ومحسوسا. إن سؤال الجمال كما يتبلور في متن ساد ينطوي على تمييز في الجميل بين ثلاثة مستويات هي: الجميل المجرد، الجميل الواقعي والجميل المتحقق[1]. إن الجميل وفق هذا التقسيم الثلاثي نسبي، ومع ذلك فإنه يبقى غير قابل للفهم ما لم نتناوله داخل شكل من الانحلال والانحطاط والابتذال. يتعلق الأمر بعملية تبذيل banalisation تنزل الجميل من التجريد إلى الواقعية المباشرة. يناسب الجميل المجرد جميلا من النمط الأولمبي: جميل مثالي تتجسد صورته الكبرى في Justine. إن هذا الجميل، وعبر قانون التحويل ينحط وينزل الى مستوى الجميل الوسيط intermédiaire. هذا الجميل هو الجميل المتحقق، ويمكن أن نسميه أيضا بالجميل الإنساني le beau humain[2]. إنه داخل سيرورة انتشار الجميل، منظورا إليه كانحطاط متدرج للشيء، يصطف الجميل الوسيط في جهة نظام ما يمكن قبوله ordre d'acceptable، إذ يحتل مرتبة وسطية بين الجميل المجرد والجميل الواقعي. إن الجميل الوسيط يمكن أن يتجسد عند ساد عبر السيدة Saint Ange[3]. إن الجميل المثالي ل جوستين، والجميل الكامل للملاك المقدس Saint Ange لا يحدثان أية مفاجأة، إذ هما جميلان عاديان مألوفان، ينتميان إلى سياقات زمانية مطمئنة، ويتصلان بماضي بعيد لكنه معروف، وبحاضر فوري مفرغ من كمونيته[4].

---

[1]- ibidem

[2]- B-L. Koumba, *Sade, la littérature, le crime* (France: Editions connaissances et savoirs, 2003) pp. 155-156.

[3]- ibid, p. 157.

[4]- ibidem

وغالبا ما يتم استثمار فكرة القبح من أجل الحديث عما يعتبر حقيقة معارضة للجميل المعياري، القانوني، المثالي والمرجعي. بهذا يكون الجميل عند ساد لا يتعارض مع القبح. إنه لا يتحدد إلا من خلال المدى البراغماتي النفعي. يتحدد الجميل بوظيفيته وعمليته، والقبح يحضر بمجرد تعذر الوظيفة وتوقف العمل[1].

هكذا، يكون الجميل عند ساد وظيفيا، وهذا البعد الوظيفي يقيم أيضا داخل المحاكاة. ليس بالضرورة في المحاكاة الناجحة والتامة لنموذج ما، وإنما في المحاكاة الناجحة لتقنية ما. إن الجميل هو في المحاكاة الناجحة لفعل تقني ما. الجميل بهذا التقدير يقيم داخل التحقيق الفعلي لحركات ملائمة ومناسبة للممارسة الفنية. المحاكاة هي حركة الطبيعة، والإجرام في حقيقته هو هذه الحركة. إن بين الجمال والضرورة علاقة، ولقد عمل ديدرو على كشف هذه العلاقة بإسهاب في نصه حول الجميل. لا شيء في الضروري هو جميل أو قبيح. إن شيئا ما ليس جميلا ولا قبيحا إلا بالنظر إلى كونه يقبل ويحول عددا من المعايير المحددة بشكل نسبي إلى الأخلاق، إلى التنظيم العضوي، إلى الفن[2]. إن الفكرة الجوهرية التي يؤسسها ساد، هو أن الإجرام أيضا يكون جميلا. يتعلق الأمر بنوع من الابتذال يصيب الإجرام. ابتذال يجعلنا نفهم بأنه داخل بعده البشع والمثير للعواطف يكون الفن يدير اللذة[3].

في هذا الصدد تكون نصوص ساد ترنو عادة إلى رصد أذواق الناس، والوقوف عند تبايناتها واختلافاتها. يصير الإجرام هنا ضمانة للاختلاف، صمام أمان لصناعة وإنتاج الاختلاف في أذواق الناس وتصديع ما يمكن أن يكون تنظيما عضويا ونمطيا للذوق.

---

[1]- ibid, p. 158.
[2]- B-L. Koumba, *Sade, la littérature, le crime*, op.cit., p. 158.
[3]- ibidem

إن الانتهاك السادي، يشوش على فلسفة الأنوار وقيمها المحتفية بالخير والجمال، ويطرح في مقابل ذلك معالم فلسفة جديدة محتفية بالشر ومستعيدة له. ليس للإنسان السادي غير واجب كوني واحد يتعين الانصياع له بدون شرط، وهو واجب"التلذذ بالآخرين"[1]. يرى لاكان وجود رابط بين الفكر السادي والأمر الأخلاقي الكانطي، لأن الاثنين معا يفرضان على الذات الطاعة التامة لأنظمة القانون، مع تسجيل فارق كبير بين التوجهين مفاده أن الاتيقا الكانطية تتأسس على فكرة الخير الترنسندنتالي، في حين أن اتيقا ساد تتأسس على فكرة الشر الترنسندنتالي. يقلب ساد الأخلاق الكانطيىة عبر فاعلية الشر. وبتعبير آخر، أراد ساد حل مشكلة الشر للإنسان المتحضر عبر حقه في التلذذ غير المحدود. فوفق منظوره الخاص تم ابتداع القوانين وخلقها من أجل منع ولوجنا للتلذذ والتمتع المفتوح وغير المحدود أو المشروط. إلا أن هذا التلذذ السادي يبقى في نظر لاكان مجرد استيهام غير قابل للتحقق، فهو لا يتواجد في عالم الناس إلا كنقص وحرمان[2].

يلتصق الشر عند ساد بنوع من الاتيقا السلبية التي تشكل نواة الفكر السادي، وهي اتيقا تتطلب تعويض مثالية الخير بمثالية الشر. وإنه حول هذا المحور الجديد ينبثق قانون "التلذذ بالآخر" ويؤسس نسقه الخاص من الممنوعات. يتعلق الأمر هنا بنظرية "الوجود الأعلى للشرية[3]".

يرى جورج باتاي أن ساد في رواياته "يطور تيولوجيا للوجود الأعلى للشر"[4]. ويتعلق الأمر بنسق من الأفكار المشدودة لحب ساد العميق للشر وكرهه الفائق للخير. ويبدأ في ذلك من فكرة إنكار الله ونفي وجوده، ثم النقد اللاذع للمسيحية، ثم عمله على ترسيم صورة جديدة للشر باعتباره الشر الأسمى. لكن وبالرغم من نزعته الإلحادية التي

[1]- ibid., p.308.
[2]- ibidem B-L. Koumba, *Sade, la littérature, le crime,* op.cit., p.308.
[3]- G. Bataille, *La littérature et le mal* (Paris : Folio, 1975) p. 83.
[4]- ibidem

"تتصدى لله وتتلذذ بالمدنس والخارق للمقدسات"، فإنه بقي مسجونا داخل سجل أخلاقي بالمعنى الكانطي للمفهوم، لكن مع فارق مهم عن كانط، يكمن في كون الهدف الأكبر من عمله ليس هو الوصول لسيادة كونية للخير وإنما سيادة كونية للشر[1].

ومن أجل تحقيق الشر المطلق فوق الأرض، فإن ساد نذر نفسه لكتابة التمثيلات البشعة والتمسرحات المرعبة المحتفية بالشر بفائق الشر وفائضه. لقد سخر نفسه وفكره الجمالي للكشف عن كل أشكال الانحراف الإنساني، من أجل أن يذهب في الأخير إلى ما وراء الموانع الأخلاقية لزمانه. بالنسبة إليه، فإن الحل المناسب لشقاء الإنسان المتحضر يكمن في تحرير الشر من كل القيود والحدود التي تحيط به وتلتف حوله. فحسب ساد، لا الفلسفة ولا الدين، كانا قادرين على الأخذ بالاعتبار الجانب الهمجي والمدمر للإنسان، الذي ما فتئ يقاوم التوصيات الأخلاقية والقوانين العقلية[2].

وإذا كان ساد يعتقد هو الآخر كما الحال مع روسو في فرضية حالة الطبيعة وما يتصل بها من سعادة صارت مفقودة بفعل عنف الحضارة، فإن فكرته حول السعادة تختلف كليا عن فكرة روسو. هذا الأخير يدافع عن فكرة الطبيعة الطيبة للإنسان في حين بالنسبة لساد يتحدث عن القسوة، ليس باعتبارها عيبا أو نائبة، وإنما باعتبارها أول إحساس تطبعه فينا الطبيعة[3]. من هنا تأتي أهمية تحيينه في واقعنا ومعيشنا كمرحلة أساسية وأولى من أجل استعادة السعادة المفقودة المتصلة بحالة الطبيعة. بالنسبة إليه، القسوة فضيلة وإنه فقط داخل حالة الحضارة آلت خطيرة[4]. وبتعبير آخر، يُعد تجاوز الممنوعات والعودة إلى الشر أولويات لا محيد عنها حتى يستطيع الإنسان من جديد العيش وفق مبادئ حالة الطبيعة المفقودة. إن الحضارة بمتنها الثقافي والأخلاقي، وكما يذهب إلى ذلك ماركوز، ليست غير

---

[1]- ibidem (je souligne).
[2]- ibidem B-L. Koumba, *Sade, la littérature, le crime,* op.cit., p..308
[3]- Sade, Marquis de, *La philosophie dans le boudoir* (Paris : Classique française, 1994) p.88.
[4] Ibid., p. 89.

منع "ومواجهة ضد الحرية المحرمة"[1]. في هذا الصدد يرى ساد، أن بعضا من رغباتنا من قبيل زنا المحارم لا تتجه ضد الطبيعة، فالسعادة الحقة ليست شيئا آخر غير إشباع هذه الرغبات والميولات المقتولة والمحرمة من طرف قوانين الحضارة. ولا تطرح هذه الرغبة المتصلة بزنا المحارم أي خطر على الحياة الجماعية للناس مادامت أنها توسع روابط العائلات وتجعل حب المواطنين لموطنهم الأصلي أكثر نشاطا[2]. إن هذه الرغبة مملاة علينا من خلال القوانين الأولى للطبيعة، وعليه فان منعها ليس شيا آخر غير خطيئة لا تفتأ تكبر وتنمو بنمو الحضارة[3].

المطلب الثاني: جمال الانحراف عند ساشر مازوش

لا شك أن موضوع الانحراف داخل الأدب واحد من الانبعاثات الجمالية التي استرعت اهتمام الفلسفة الفرنسية المعاصرة في القرن 20. ونذكر في هذا الصدد إسهامات جورج باتاي، كلوسفسكي، بلونشو، ميشيل فوكو، رولان بارت[4]. كل هؤلاء وجدوا في فن الكتابة، وفي تجارب التخييل الفني، مدخلا نحو عالم اللذات الممزوجة بالألم. لكن، ما يميز هذه الإنتاجات المقاربة لهذه الانحرافات، هو أنها جميعها اتخذت من ساد المنطلق والمبتدأ والمرجع الوحيد وأغفلت وتجاهلت معلم مازوش.

وبهذا، يكون جيل دولوز أول فيلسوف معاصر يتخذ من مازوش مسلكا مختلفا في تحليلاته لقضايا اللذة والألم والانحراف والعنف والشر والقانون والسياسة والأقليات.

---

[1]- H. Marcuse, *Eros civilisation* (Paris : Minuit, 1963) p. 26.

[2]- Sade, Marquis de, *Français, encore en effet si vous voulez être républicains,* (Paris : Classique française, 1974) p.171.

[3]- A. Tavakkoli, «Aspects du mal et de la méchanceté chez Sade» op.cit., p. 306.

[4]- من بين المؤلفات الكبرى التي تناولت مسألة الشر في علاقته بمرجع ساد نذكر كتابي جورج باتاي الموسومين ب *La littérature et le mal* و *L'érotisme* ، كتاب كلوسوفسكي الموسوم ب *Sade, mon prochain*، كتب بلونشو بعنوان *Lautréamont et Sade*، كتاب فوكو الموسوم ب *Sade, sergent du sexe* ، كتاب بارت المعنون ب *Sade, Fourrier, Loyola*

إنه يُفَعل قراءةً جديدةً، يمسح الطاولة، يبدأ من جديد، يبدأ من حيث لم يبدأ الآخرون. قراءة رهانها الإنصاف الجمالي لنصوص مازوش[1].

إن دولوز في كتابه عن مازوش لا يعيد فقط بناء وتشكيل الرؤية التي تبلورت مع كرافت ابينغ وفرويد حول مسألة اللذة وعلاقتها بالألم. إن دولوز يعتقد في إمكانية ترسيم فهم جديد للمازوشية. يقوم هذا الفهم على رهانات كبرى أهمها: تفكيك تركيبة ساد-مازوش بما ينصف مازوش من الإجحاف الذي لحقه، والفصل في نظام الملكات، وفهم جديد للانحراف والألم والرغبة والقانون.

1) ***فك تركيبة السادو-مازوشية***

إن مصير ساشر مازوش غير عادل، مصير طاله الكثير من الإجحاف وذلك بصورة مزدوجة. إجحاف لا يعزى إلى كون اسمه استخدم للإشارة إلى المازوشية، بل على العكس من ذلك. لقد سقط مازوش في النسيان، ولم يتم تداول المازوشية إلا كهامش، إلا كنوع من السادية المعكوسة، أو كتكميل للسادية ليس إلا. لقد كانت تركيبة ساد-مازوش في منظور دولوز ذات ضرر بالغ بالنسبة لمازوش. فهو "لم يعان من نسيان غير عادل وحسب، بل وأيضا من تكميلية غير عادلة، من وحدة ديالكتيكية غير عادلة"[2]. إن الولوج للأعمال الفنية لمازوش يجعلنا نحس ونشعر"بأن عالمه مختلف تماماعن عالم ساد، وهذا الاختلاف يتجاوز أمر التقنيات السردية والتعبيرية، ليصير تمايزا يتعلق بنوع المشاكل والهموم والمشاريع المختلفة تماما[3].

---

[1]- يقول دولوز عن مازوش: "إن مازوش روائي كبير، ولقد طاله إجحاف كبير. نقرأ كثيرا ساد، ولا نقرأ بالمثل مازوش. لقد جعل الفكر المعاصر من مازوش مجرد ساد صغير، مكمل له. وفي نهاية القرن 19 عرفت أعمال مازوش الكثير من الترجمات، وبدأ صوته في الذيوع، لكن ذلك كان بالأساس لتداعيات سياسية وجنسية وفلكلورية..... إن أعماله تتصل بالحركات السياسية والوطنية التي عرفتها أرويا الوسطى والننظام السلافي Panslavisme. لا يمكن أن نقرأ مازوش منعزلا عن ثورات 1948، داخل الإمبراطورية النمساوية. مثلما أن ساد لا يقبل الفصل عن الثورة الفرنسية. يتصل عملهما بالأساس بمشكلة الأقليات الجنسية". انظر:

G. Deleuze, *l'ile déserte*, op. cit. , pp. **183-184-185.**

[2]- G.Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch*, op. cit., p.10.

[3]- Catarina. Pombo-Nabais, *Gilles Deleuze : philosophie et littérature*, op. cit., p.105

يتعين الفصل بين السادية والمازوشية، فلكل واحدة منهما نظاما خاصا، عالما متفردا، وتداعيات متفردة على الصعيد الصحي والاجتماعي والقانوني والأخلاقي والسياسي. إن الذي يتألم في وضعية سادية ليس مازوشيا، والذي يتعذب في الطقوس المازوشية لا يتحصل اللذة باستدعاء الألم كما يبدو ظاهريا. إن المهمة الإكلينيكية للفن هي التفريق من الداخل، من داخل هذا المركب بين السادية والمازوشية، باعتبارهما خاصيتين متمايزتين كليا، لكل واحدة منهما خصوصية وتفردا فيما يخص طبيعة الانحرافات. وداخل هذا الإمساك بما يميز وما يفرق بين التجربتين يبلور دولوز النسخة الأولى لنظريته حول الحدث. إن الذي يتألم في علاقة مازوشية يمتلك ماهية مختلفة كليا عن ماهية الذي يتألم في علاقة سادية. إن هذه الماهية لا تتعلق فقط بخاصية التطوعية أو اللاتطوعية للألم، وإنما تتعلق أيضا بطبيعة العلاقة التي تتشيد بين الجلاد والضحية.

هكذا، يكون كتاب دولوز عن مازوش تخترقه هذه الحاجة الملحاحة للتمييزات الجيدة والدقيقة، وهي التمييزات التي تقود التخييل إلى مساءلة قضايا كبرى متصلة بانتربولوجيا الرغبة، طبيعة القانون وميتافزيقا السالب. وهنا، يذهب دولوز إلى القول "إن نصوصَ ساد نصوصٌ استدلالية، إنها التتمة التامة لعرض الأجسام والحركات، إنها نصوص فاحشة في ذاتها. وعند مازوش، نجد درجة عليا من اللياقة والاحتشام غير المعتاد"[1]. ليست المازوشية استدلالية وإنما جدلية. الإثارة l’excitation يتم نيلها عبر الترقب، الانتظار، وتوقيف شيء دائما موعود به لكن ليس متحققا قط. إنه بموجب هذا الاحتشام "لم يكن مازوش كاتبا حقيرا وإنما كان كاتبا محتفى به ومبجلا"[2] .

إن فك هذا التركيب، وتشريحه بما يفضي إلى الفصل ورسم الحدود بين عالم ساد وعالم مازوش، لا يجب أن نساير فيه الدليل الطبي والسريري وكذا الدليل الذي سلكه

---

[1]- Catarina. Pombo-Nabais, *Gilles Deleuze : philosophie et littérature*, op. cit., p.105

[2]- G.Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch*, op. cit., pp. 24.

التحليل النفسي. يتعين البدء من جديد، البدء ثانية، البدء من جديد بقراءة ساد ومازش. إن هذه القراءة يجب أن تتخذ كمنطلق لها منهجا بأحدى عشر قضية. يحددها دولوز كما يلي[1]:

1. الملكة التأملية–الاستدلالية في السادية، الملكية الجدلية–التحليلية في المازوشية؛
2. السالب le négatif والنفي la négation في السادية، النكران la dénégation والمُتوقف le suspensif في المازوشية؛
3. التكرار الكمي عند ساد والترقب suspens الكيفي عند مازوش؛
4. المازوشية الخاصة بالسادية، السادية الخاصة بالمازوشية، لا أحد يتناسب البتة مع الآخر؛
5. نفي الأم وتضخم الأب في السادية، نكران الأم وإلغاء الأب في المازوشية؛
6. التعارض بين الدور والمعنى الصنمي في الحالتين معا، بما في ذلك ما يرتبط بالاستيهام؛
7. النزعة الجمالية المضادة antiesthéisme عند ساد، النزعة الجمالية عند مازوش
8. المعنى المؤسساتي للواحد، المعنى التعاقدي للآخر؛
9. الأنا الأعلى والتطابق في السادية، الأنا والأمثلة idéalisation في المازوشية؛
10. الشكلان المتعارضان للاتجنيس désexualisation وإعادة التجنيس reséxualisation؛
11. الاختلاف الجذري بين الفتور السادي والركود المازوشي.

[1]- ibid., pp. 114-115.

بصفة عامة، يمثل مازوش (كما الحال أيضا مع كافكا وميلفيل) حسب دولوز نموذجا قويا من رجال الأدب والفن الذين يجيدون بامتياز كيفية قلب النسق المؤسس من خلال اعتبار "التعاقد، الميثاق، التحالف أشكالا جديدة من المآخاة"[1]. وتسمح تجاربهم بفهم الأدب والفن عامة كشأن يخص علم الأعراض. وتعزى هذه المكانة إلى كونهم خلقوا من الأدب أشكالا جديدة وأبدعوا منه أشكالا جديدة للتفكير والإحساس. فاللغة التي ترسم نصوصهم، تحمل المعنى الذي يتعين الكشف عنه، وتصير لغةً حيةً نشطةً، حرفيةً، مؤثرةً في المعاني والإحساسات، وهي لغة تنشط على مستويات مختلفة. فإذا كان ساد يعبر عن نفسه في شكل يجمع فحش التعبيرات مع القسوة اللامبالية للبراهين، فإن مازوش يعبر في شكل يكثر الانكارات من أجل أن يولد في البرودة توترا استيطيقيا"[2]. إن هذا التمايز بين ساد ومازوش في الكتابة الأدبية، يرجع إلى كون ساد يخلق أدبا للعقل Raison والبرهنة، لكن القسوة التي تستند اليها هذه الكتابة تكشف أن التعقل والبرهنة عنفان. أما مازوش فهو مبدع الفانتازيات، كاتب الخيال الذي يكثر الانكارات كتصرف وسلوك لفنه، فن القلق والتوتر. وبهذا فإن اللغة القاسية والتوصيفات المفصلة لساد من جهة، وأشكال التوتر والزخارف الايحائية لمازوش من جهة ثانية، تلتقي كلها في مصب واحد هو تزويج الأدب والجنسانية، وتسطير مسطحي النقد والاكلينيكا، لكن في أفق رهانات جمالية مختلفة وتداعيات سياسية متباينة[3].

2) ***بروفيل profil الذات المازوشية***

يرتبط الرصد الأول لمعالم عالم مازوش والذات المازوشية بأعمال المحلل النفسي Von Krafft-Ebing، الذي تناول شخصية مازوش من الناحية النفسية-

[1]- ibidem
[2]- G.Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch*, op. cit., p. 114.
[3]- C-P, Nabais, ……………………………………………

المرضية، في نص مركزي في مؤلفه *psychopathia sexualis*[1]. وتعززت هذه الدراسات لاحقا بإسهامات كثيرة أهمها إسهام فرويد. لكن دولوز، سيحدث شقوقا وتصدعات في صورة مازوش التي بلورها ارينغ وفرويد، ليقترح رسما جديدا لشخصية مازوش الإنسان والفنان والناقد والإكلينيكي.

يتعامل غرافت ارينغ وفرويد مع المازوشي من منظور المرض والحجز والاستحواذ. يصورانه كذات منحرفة، مقصية ومستبعدة ومنبوذة. ففي نص غرافت ارينغ المركزي المتضمن داخل كتاب *psychopathia sexualis*، يتم وصف المازوشية كمجال للانحرافات التي تتقد في البشاعة والقبح[2].

ليس مازوش بعيدا عن المسخ والتشوه والقبح. لكن، لا شيء في هذه الادعاءات والاتهامات غير الاحتقار والتنقيص والإذلال، وهو احتقار في أصله وبدئه اجتماعي ونظامي ممعير. كما أن هذا الرصد الأولي المجحف يجعل من المازوشية ملحقة صغيرة للسادية ووجها ثانيا لها. إن كل المقاولة الاكلينيكية تتلخص في هذه الاعتبار المعياري: "الإصلاح بغاية القمع"[3] repérer pour réprimer. لم يكن الطب النفسي، عند غرافت ابينغ Krafft-Ebing، غير آلة لإنتاج أعراض وتأويلات لهذه الأعراض، في أفق هدف واحد هو تبرير اعتقال الذات واحتجازها[4] (مشروعية الاعتقال والحجز الطبيين).

---

[1]- R. Von Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis* (1886), trad de l'alemand R. Lobsteinn, éd. Fr. A. Molle, 1950.

[2]- Regis Michel, «L'anti-masoch. Essai sur les errements de maso (miso) analyse », dans *Multitudes* 2006/2, N° 25, pages 69 à 85.

[3]- ibidem

[4]- ibidem

لا تعدو أن تكون المازوشية في منظور دولوز مجرد رسم خداع un trompe l'œil، يرسم صورة نشازية في التاريخ العام للأدب. إن المازوشي يسلك طريقا مغايرا، مختلفا ومنفلتا مما يحاول كرافت ابينغ وفرويد أن يلحقانه به ويثبتانه في شخصه وفنه[1].

إذا كان عالم ساد هو عالم الإفراط والزيادة l'excès. عالم مُدار ومُنظم بقانون الإعلاء المزاد surenchérie، حيث "تكون الكتابة تُستنفذ في الوصف المفصل للوحاته الحية، حيث يتنافس الاغتيال والجماع، التعذيب واللعنة. كل شيء يقال. يجب قول كل شيء"[2] ، فإن عالم مازوش هو الأطروحة- النقيض لهذا التضخم الشفهي حيث يتم تجاهل العذاب الديالكتيكي. استطاع دولوز أن يجترح الكلمة التي تختزل هذا الوضع المازوشي المعقد، إنها كلمة الانتظار l'attente[3]. "ليس الانتظار مفهوما. انه يزيد عن ذلك. إنه: اشتهاء، قابلية، هيئة، يتحدد عبر الفراغ، التوقف والترقب"[4]. إن مازوش، هو بالامتياز كاتب تأجيلي، إمهالي dilatoire. إنه كاتب التأخير والإرجاء والتريث. فليس الأهم بالنسبة إليه، هو ما يحدث (وهو شيء قليل)، وإنما الأهم هو الوعي الحاد الذي سيحدث: كرب الحدث (توعك الحدث وشدته)[5]. إن المازوشي حسب دولوز، هو "الذي يعيش الانتظار في الحالة الخالصة"[6]، بحيث تكون متعته في الانتظار والترقب والتوقع. إنه يفضل "التمهيدات على العروض والتوضيحات، المقدمات على الشروحات والتحليلات، الاستهلال والتمهيد على الخطاب"[7]. يفتح مازوش ورشا جماليا غريبا وجديدا، تكون الكتابة بمقتضاه ترنو إلى التجمد والتوقف في صور ورسوم. يصير

[1]-Regis Michel, «L'anti-masoch. Essai sur les errements de maso (miso) analyse » in *Multitudes* 2006/2, N° 25, pages 69 à 85.

[2]- ibidem

[3]- G.Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch*, op. cit., les pages : 62-63-64

[4]- R. Michel, «L'anti-masoch. Essai sur les errements de maso (miso) analyse », op. cit.

[5]- ibidem

[6]- G.Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch*, op. cit., p. 63.

[7]- R. Michel, «L'anti-masoch. Essai sur les errements de maso (miso) analyse», op.cit.

"الحكي لوحة تشكيلية، نُصبا وفوتوغرافيا. الكاتب يتخذ وضعة وهو آخذ ريشة"[1]. إن روايات مازوش هي روايات-الصور des romans-photos الثابتة وغير المتحركة.

تنصب رؤية دولوز لمازوش على رصد تجريبيات جمالية تنتشط في شكل صيرورات و توليفات، يتشابك فيها الصحي والسياسي والجمالي والطبيعي/الحيواني. نرتئي في هذا الصدد تتبع هذه المقاربة الدولوزية من خلال حدثين تجريبيين متماسين هما: حدثية الألم، حدثية الصيرورة-الحيوان/الحصان. فكيف يفهم دولوز هذين التجليين؟

❖ **حدثية الألم:**

إن اختيارات وميولات مازوش الجنسية والعشقية غريبة وشهيرة ومتفردة، من أبرزها: اللعب على منوال الدببة والأحصنة، قاطع الطرق، جعل أحدهم يصطاده، يشده، ينزل فيه عقوبات، إهانات، إذلالات[2]. ونفس هذه الآلام القاسية يتوق تحصيلها من طرف امرأة ثرية، ذات معطف من الفرو، وبيدها سوط. إنها المرأة-الجلاد، التي تلزمه بالتصرف على منوال خادم منزلي، مذلول ومنتهك في كرامته وجسده ووجدانه[3]. إن الميولات العشقية عند مازوش تنتهي بالتأسيس والتشريع لنوع من العهر، ولنوع من العلاقة العهرية. وهذا العهر لا يكتمل إطاره وتنظيمه إلا عن طريق عقد مشترك بين مازوش والمرأة-الجلاد بصفتها آخرا معشوقا.

---

[1]- R. Michel, «L'anti-masoch. Essai sur les errements de maso (miso) analyse», op.cit.

[2]- G.Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch*, op. cit., p. 8.

[3] -Un masochiste de ce type ne nous apparaît point comme un pervers passif, comme un débile se laissant battre par une femme autoritaire ou sollicitant humblement ses coups. II se dessine, au contraire, comme un sujet actif, doué d'intelligence et de volonté, sachant exiger et capable de certaines violences, physiques ou morales, pour obtenir ce qu'il veut, les pratiques anormales qui satisfont son désir morbide. Il faut, tu dois, j'ai dit…, voilà comme il parle à celle qu'il veut avoir pour maître et dont il veut servir de cheval. Il n'y a pas, chez lui, d'uranisme, mais une virilité pervertie, n'abdiquant pas malgré les apparences sa supériorité masculine, usant seulement de son commandement pour une fin sexuelle, délirante, vaguement mystique et suprêmement anti-sociale » R. Dupouy, «Du masochisme», *Annales médico-psychologiques*, 12e série, t. II, décembre 1929, Éd. Masson et Cie, Paris,p.

- هذه التجليات من الإذلال سنتطرق لها بتفصيل في المبحث القادم حيث سنخصص محورا للحديث عن بنود العقد المازوشي وتداعياته القانونية والحقوقية والأخلاقية.

يحيل دولوز وغاتاري في كتابهما ألف مسطح على نص، يتحدث فيه المازوشي عن ذاته، ويقدم فيه لسيدته-الجلادة زمرة من المطالب، بل الأوامر. ورد في النص ما يلي:

سيدتي، 1) يمكن لك أن تربطيني فوق الطاولة، مشدودا بالقوة، من عشر إلى خمس عشرة دقيقة، وقت إعداد الأدوات، 2) مئة جلدة من السوط على الأقل، بعض دقائق من التوقف، 3) تشرعين في الخياطة، تخيطين ثقب الحشفة، هذا الجلد المحيط بثقب الحشفة يمنعها من أن تكشف عن رأسها، تخيطين صرة الخصيتين لجلد الفخذ. تخيطين الثديين، لكن زرا ذي أربع ثقب فوق كل نهد بصلابة. يمكن لك أن تجمعينهما بسلك مطاط ذي عروة. تنتقلين للخطوة الثانية. 4) لديك الاختيار إما قلبي فوق الطاولة، فوق البطن المربوط، لكن الساقين مجتمعان، وإما أن تقيديني مع العمود وحده، المعصمان مجتمعان، الساقان أيضا، كل الجسم مربوط بمتانة، 5) تجلدينني في الظهر الأرداف الفخذين، مئة جلدة على الأقل، 6) تخيطين الأرداف مجتمعة، كل مَفْرق المؤخرة. بخيط مزدوج بمتانة يتم وقف كل نقطة. أما إن كنت فوق الطاولة، تربطينني إذن مع الركن، 7) تجلدينني في الأرداف خمسين جلدة، 8) إذا أردت أن تشددي التعذيب وتنفذي تهديدك الأخير، تغرزين في الأرداف الدبابيسles épingles إلى النهاية، 9) يمكن لك إذن أن تربطيني مع الكرسي، أن تجلدينني في الأرداف ثلاثين جلدة وتغرزين الدبابيس الصغيرة جدا، إذا أردت يمكن لك أن تحمريها les faire rougir قبليا، جميعها أو بعض منها. يتعين أن يكون الربط فوق الكرسي متينا والمعصمان في الخلف من أجل إخراج الصدر. إن كنت لم أتحدث عن الكيات brulures فلأنه يتعين علي بعد دقائق أن اجتاز اختبارا الإبراء منه طويل"[1].

[1]- G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., pp. 187-188.

لا يتعلق الأمر هنا، حسب دولوز باستيهام fantasme، وإنما ببرنامج un programme. المازوشية برنامج، وهذا ما لا يفهمه التحليل النفسي. ومن هنا الفرق الكبير بين تأويلية التحليل النفسي للاستيهام، والرؤية التجريبية (المضادة للتحليل النفسي) للبرنامج. يترجم التحليل النفسي كل شيء إلى استيهامات ويصرف كل شيء في أوديب، ويؤول كل سلوكات مازوش بالربط مع السر العائلي، يحتفظ بالاستيهام ويفوت بامتياز الواقعي، لأنه يفوت التفطن لحدثية الجسم بلا أعضاء.

يسجل جيل دولوز في تحليله لمنطوق هذه النص، أن الخطاب المازوشي يسري وفق نداء دعائي، استعجالي، قهري وإجباري، لا يترك مجالا للإمهال أو التأجيل. يعزى ذلك إلى كون المازوشي هو من يصدر الأوامر، والسيدة هي التي تتلقاها وتنفذ. وهذا يفيد أنه هو السيد الحقيقي وليست هي. إنه هو الآمر، أي الفاعل والمتحكم والمتنكر. المازوشي بيداغوجي كبير. فمن يكون هذا المازوشي الذي هو سيد نفسه؟ هذا المازوشي–السيد–البيداغوجي؟.

لا يتعلق الأمر البتة بالمازوشي النظامي. إنما الأمر يتعلق بمازوش جديد وتفضيلي. مازوش أعلى، لا يأتي عبر التحليل النفسي[1]. من معالمه أنه ذات تتلذذ بالسفر والترحال والتنقل والتحول. المازوشية، عبور، سفر واختراق. المازوشية ترحال مرفق بأخطار وتهديدات. المازوشي بهذا التقدير الجغرافي، يفك الدولة والمجتمع والاديولوجيا. المازوشي انهزامي متشائم défaitistes [2]. تستدعي هذه الأهلية المازوشية نوعا من الجسم الخاص والمتميز هو الجسم بلا أعضاء، وهذا الجسم هو ما لم يستطع التحليل النفسي والتأويل الدلالي التفطن له والانتباه له. ليس المازوشي ليس كبقية الأجسام. نحدده دائما بخط الألم، إرادة الألم. إلا أن ما يُأخذ هنا ويعتد به، ليس ما هو في الانفعال

[1]- Regis Michel, «L'anti-masoch. Essai sur les errements de maso (miso) analyse» op. cit.
[2]- ibidem

والإدراك، لكن ما هو في الجراحة (العملية). إن ما يعتد به ليس الألم (الإحساس)، وإنما الهدم والقلب (قلب التنظيم). إن المهم هو: اللاتنظيم désorganisation، الاختلال، الهدم[1].

المازوشي ذات بجسم آخر، مغير ومحول، جسم بلا أعضاء. "يقول دولوز: المازوشي" مخيط من طرف معذبه أو عاهرته، مخيط الأعين، الشرج، مجرى البول، الثديين، الأنف"[2]. الخياطة هنا فعل تجريبي إجرائي للعرقلة والتشويه والإعطاب sabotage. إن الخياطة، في هذه الحالة، "مبدأ إعطاب وعرقلة"[3] . إنها تعيق عمل الأعضاء، تمنعها من العمل. فلا فائدة ترجى من عين مخيطة لا ترى، ومن أنف مخيط لا يتنفس. فإذا كانت الوظيفة بالفعل تخلق العضو، فإن الاختلال الوظيفي يتعين عليه إلغاؤه. المازوشية هي إذن في تقدير دولوز "تاريخ خياطة"[4]. خياطة تحجز الجسم داخل كيس جلد من دون أية زائدة أو ملحقة أو إضافة. الخياطة والتسوير، بهما يتم فقد المضمون والشكل، وفقد المعنى والمبنى. يتعلق الأمر هنا بفقدان الوجود، عدم الوجود كمسلك لتأمين وجود ثاني، وجود آخر مختلف. وإنه لهذه المفارقة الغريبة تنتمي الاستراتيجيات الأخرى القاسية، والمتعارضة، المتعلق بالفراغ والامتلاء، الانصياع والعصيان، القبول والرفض. يقدر المازوشي على كشط ذاته، سلخها وإخلاء سبيلها. أو على العكس من ذلك، يجعل من ذاته ذاتا مخترقة، enculer، مختنقة، مثل مادة رخوة molle[5]. إنه صاحب جسم مختوم، مشدود ومعقود. جسم بلا جسم. فهناك حيث يقول التحليل النفسي: "توقفوا، جدوا ثانية أناكم، سيتعين القول:" لنذهب أيضا بعيدا، لم نجد بعد جسمنا بلا أعضاء، لم نفكك بما يكفي أنانا. عوضوا سوابق المريض anamnèses

[1]- Regis Michel, «L'anti-masoch. Essai sur les errements de maso (miso) analyse» op. cit.
[2]- G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 186.
[3]- Regis Michel, «L'anti-masoch. Essai sur les errements de maso (miso) analyse» op.cit.
[4]- ibidem
[5]- ibidem

بالنسيان، التأويل بالتجريب. جدوا جسمكم بلا أعضاء، اعرفوا فعله، إنه سؤال حياة أو موت، شبيبة أو كهولة، حزن أو مرح"[1].

❖ **مازوش وصيرورة-الحصان**

لقد صادف التحليل النفسي منذ بداية اشتغاله سؤال الصيرورات-الحيوانات الخاص بالإنسان: عند الطفل الذي لا يتوقف عن الانتقال من صيرورة لأخرى، في الصنمية fétichisme وبالخصوص في المازوشية التي لا تتوقف عن مواجهة هذا المشكل. لكن، إن أقل ما يمكن قوله في هذا الصدد هو أن المحللين النفسانيين، بمن فيهم Jung لم يفهموا طبيعة هذه الصيرورات، أو لنقل أنهم لم يودوا أن يفهموا "[2]. لقد شوهوا الصيرورات-الحيوان عند الإنسان وعند الطفل، لم يروا أي شيء في ذلك. لم يروا في الحيوان غير الغرائز وتمثلات استيهامية موضوعها الوالدين. إنهم لم يروا حقيقة الصيرورة-الحيوان باعتبارها أثرا وإحساسا في ذاته. إذا كانت الصيرورات-الحيوانات تجسد غرائز، فإنه ليست هنالك غرائز من غير التوليفات نفسها. لم يجد فرويد في الصيرورة -الحيوان للطفل هانز غير الأب، وهو ما رآه أيضا Ferenczi في الصيرورة- الديك لارباد Arpad)[3]. إن التحليل النفسي لم يول أي اعتبار للعناصر الأخرى المتدخلة في توليف التوليف، والتي ليس الحصان إلا واحدة منها فقط، كعنصر الطريق مثلا. إن فرويد حسب دولوز وغاتاري لا يفهم الصيرورة-الحصان عند الطفل كمخرج وحيد من المنع الذي فرض عليه، وهو مخرج يمكنه من الدخول في صيرورة انفلات. الصيرورة-الحصان يمكن أن تتحدد أيضا "كاختيار سياسي حقيقي للصغير هانز. إنها مسطح يبنيه الطفل وليس استيهاما"[4]. إن فرويد والتحليل النفسي عموما، لم

[1]- G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 187.
[2]- ibid, p. 317
[3]- ibid, p .317.
[4]- Jzan Houssaye, *Education et philosophie* (Paris : ESF éditeur, 1999) p. 35.

يفهموا أن حصان هانز ليس حصانا تمثيليا. لا يقدرون على فهم ذلك لأنهم بالتدقيق لا يستسيغون أن "الأطفال هم أيضا سيينوزييون"[1]، ويعني هذا أن الأطفال يولون اهتماما أكثر لخطوط العرض وخطوط الطول لجسم ما، لاشتغاله الآلي، اتصالاته المتغيرة، أكثر مما يولونه لوظيفته العضوية[2] . وبناء على هذه الأبعاد الحيوية التي تخرج عن قبضة التحليل النفسي، لا يكون لهذا التحليل أي استشعار إزاء الطبيعة، ولا يبرم معها أية مشاركات، ولا مع التوليفات التي يكون الطفل قد أبرمها مع عناصر أخرى بشكل يخلق اشتدادا، وبهذا المعنى أيضا، فإن التحليل النفسي لا يكف عن قول الكثير من أشكال التفاهة والحماقة حول الألم، الإذلال، الكرب وغيرها من المشاعر السلبية في المازوشية[3].

إن النظر السليم في وضعية االمازوشية يستدعي إلغاء كل الأعضاء، حجزها في جهة ما، من أجل أن تتمكن العناصر المتحررة من الدخول في علاقات جديدة ومختلفة، منها على سبيل المثال الصيرورة–الحصان لتي تولد داخل المازوشية كتلة من الإحساسات المتفردة، والغيريات المتشددة. في الصيرورة–الحصان للمازوشي، ماذا يحدث؟.

في نص لروجي ديبوي R. Dupouy الموسوم ب "مسلمة الترويض"، وهو النص الذي يعود اليه دولوز وغاتاري كثيرا في صدد فحصما عالم مازوش، تُبلور الذات المازوشية مجموعة من الأفكار والتأملات حول التجاور القائم بين حساسيته العصبية، قلقه، حالات التهييج عنده، وتلك التي يستشعرها الحصان، "الحيوان العصبي بشدة"[4]. يقول Roger Dupoy في شأن هذه المسلمة: "مسلمة الترويض: هدم القوات الغريزية من أجل تعويضها بالقوات المنقولة transmise"[] أهذا ممكن تعنيف الطبيعة! تعديلها! إن كان

---

[1]- G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p.313.
[2]- Jzan Houssaye, *Education et philosophie*, op .cit., p. 35.
[3]- ibidem
[4]- F. Jambis, « Métamorphoses et circuit libidinal selon Deleuze: position mégalomaniaque inviolable, extinction de soi et devenir-animal » in *Rivista folosofia*, UIS, N°2, julio-diciembre de 2016, p. 105.

هذا ممكنا، فإننا إذن مُنقَذون. آه نعم، لا شيء هو صحيح. إن ما يحصل بالنسبة للحصان، الحيوان جد العصبي، جد المحتدم، والذي دأبنا على أن نُحَملهَ الأسرجة المعقدة كثيرا والمزعجة كثيرا، والتي بها نجعل منه كائنا منقادا، خاضعا، يسمع اندفاعات صاحبه، يمكن أن يحصل لي أيضا. القوة الغريزية، عندي أنا، هي تلك التي تهبني قلق الفكر هذا، العصبية التي اعرف جيدا كيف أخفيها، لكنها تهيجني. القوة الغريزية تؤثر فيَ خارج تعقلي، إنها تجسيد لكائن بجانب كائن آخر"[1].

نفهم من هذا النص أن المازوشية إقرار بوجود إحساس خاص ومتفرد، إحساس يمحي الحدود بين الأنواع، ويفتح المجال أمام صيرورات وغيريات متفردة، من أبرزها الصيرورة–الحصان. من هنا يرى دولوز وغاتاري في كتابهما **ألف مسطح**، أن المازوشي المعني بتأملاتهما، ليس هو المازوشي الذي انشغل به التحليل النفسي. يتعلق الأمر في نظرهم بمازوشي آخر منفلت من الدمار الذي ألحقه به هذا التحليل، الذي لم تخرج تأويلاته الاوديبية عن السعي لخفض واختزال عناصر الحدث المازوشي (الفرس، السيد–المروض، السيدة) إلى عناصر وصور أسرية ضيقة: الطفل، الأب، الأم[2]. إن هذا التحليل لم تكن له من قوة فكرية غير تأويل حرفي وسطحي لسلوك المازوشي منظورا إليه كتقليد ومحاكاة لسلوك الحصان. يستدعي الأمر تأويلا آخر، تأويلا ديناميكيا يعمل بمبادئ الصيرورة. إن القوات الحاضرة في السلوك المازوشي تنتظم في سلسلتين: الحصان/المازوشي، بحيث تتضمن كل سلسلة كيفية خاصة وأولى، وكيفية خاصة مشتقة

[1]- L’axiome du dressage : «Détruire les forces instinctives pour les remplacer par les forces transmises». […] Cela est-il possible ! Violenter la nature ! la modifier ! Si cela est possible, alors nous sommes sauvés. Eh bien, rien n’est plus vrai. Ce qui arrive pour le cheval, animal si nerveux, si ardent, et qu’on habitue à porter les harnais les plus compliqués et les plus gênants, dont on fait un être résigné, soumis, qui attend les impulsions de son maître, peut m’arriver aussi. La force instinctive, chez moi, est celle qui me donne cette inquiétude de l’esprit, une nervosité que je sais assez bien cacher, mais qui m’excite. La force instinctive agit en dehors de mon raisonnement, elle est la manifestation d’un être à côté d’un autre être»
Roger Dupouy, «Du masochisme», *Annales médico-psychologiques*» 12e série, t. II, (Paris : Éd. Masson et Cie, 1929 p. 396.

[2]- ibid., pp. 103-104.

من علاقاتها بالسلسلة الأخرى. فمن جهة أولى، الفرس حيوان مروض، لكن الإنسان يجابه قواته الغريزية بقوات مكتسبة ومنقولة، تنتقيها، تهيمن عليها surcoder، ومن جهة ثانية، يعمل الفرس على تحويل ونقل قواته المنتقلة إلى الإنسان، وهو ما يجعل القوات الفطرية للمازوشي بدورها مروضة[1].إن التبادلات بين السلسلتين تشكل تماسا circuit يهدم الحدود الخاصة. لا يتعلق الأمر بتطابق متبادل وإنما بنقل وعبور أطراف القوة بين سلسلتين غير متجانستين وغير ممتزجتين، وينجم عن هذه الصيرورة انفجار سلسلة داخل سلسلة أخرى، مؤديا ذلك "لزيادة في القدرة أو تماس في الشدة"[2]. يبني المازوشي توليفا يسطر ويملأ في مرة واحدة الحقل المحايث للرغبة، ويُشكل بمعية ذاته والفرس والسيدة جسما بلا أعضاء أو مسطح كثافة وقوة[3].

يروض الإنسان ويقهر dompter قواته الغريزية الفطرية، والحيوان يمرر له قواته المكتسبة، يتعلق الأمر هنا بنوع من التعكيس أو القلب. مشاركة ضد الطبيعة. من هنا يأتي حديث دولوز عن سوقاء botte المرأة–السيدة، هذه السوقاء لها كوظيفة إلغاء الساق كعضو إنسان، ووضع عناصر الساق في علاقة متطابقة مع مجموع التوليف. وبهذا الشكل، لن تكون ساق المرأة ذات الوقع على المازوشي، وإنما السوقاء هي مصدر كل الأثر والوقع. إن المازوشي الموصوف هنا، يتعاطى ممارسات تشهد على خضوعه التام للمرأة من دون أي تحفظ: يتصرف مثل حصان يقبل أن يُستخدم، يُركب، يُسرج، يُجلد، يُحجز.....الخ. لكن ومع ذلك فإن ديبوي Dupouy، ومن خلاله دولوز، يسجلان ثبات واستمرارية الإحساس بالقدرة وبالتفوق الذكوري في شخصية المازوشي.

[1]- ibidem
[2]- ibidem
[3]- ibidem

المبحث الثالث: جماليات الهزل المازوشي ونقد صورة القانون

المطلب الاول: في الفرق الفلسفي بين حركة السخرية وحركة الهزل

يقتضي الفصل الإكلنيكي والجمالي بين عالم ساد وعالم مازوش الأخذ بالاختلافات الكبرى بين أسلوبين للتعاطي مع الحياة والقانون والفكر، هما السخرية l'ironie والهزل l'humour. يتعلق الأمر بحركتين مختلفتين في شحننهما الفلسفية والمنهجية والجمالية. في كتاب **حوارات** يلخص دولوز أهم مكامن الفرق بين حركة السخرية وحركة الهزل من حيث عدة الاشتغال والرهانات المبثوثة في كل نوع كما يلي:

"إن الساخر هو الإنسان الذي يناقش بصدد المبادئ، إنه بصدد البحث عن مبدأٍ أولي، مبدأٍ يكون أكثر أولوية من المبدأ الذي كنا نعتقد في أوليته، إنه يجد علة أكثر أولية من العلل الأخرى. لا يتوقف عن الصعود، والصعود ثانية. لذلك يعمل عبر طرح الأسئلة، إنه إنسان المحادثة والحوار ويتوفر على نبرة معينة تكون دائما منتمية إلى الدال. إن الهزل هو بالضبط عكس ذلك: يولي صاحبُه أهميةً قليلةً للمبادئ ويأخذ كل شيء حرْفيا ويركز على العواقب. (لذلك لا يمر الهزل عبر اللعب بالكلمات، ولا عبر الجناس اللذين ينتميان إلى الدال ويكونان مثل مبدأ داخل المبدأ). إن الهزل هو فن العواقب والنتائج: اتفق، اتفق على كل شيء، أتمنحوني هذا؟ وسترون ماذا سيترتب عنه. إن الهزل خائن، انه الخيانة. إنه لا يتوفر على نبرة، ولا يكون بتاتا قابلا للإدراك، ويهرب شيئا ما. إنه دائما في الوسط، في السبيل. لا يصعد أو لا يجدد الصعود أبدا، إنه دائما فوق السطح، إنه نتائج السطح، فالهزل هو فن الأحداث الخالصة[1]".

ومن بين الأحداث الهزلية الكبرى التي يستدعيها دولوز "الهزل اليهودي ضد السخرية الإغريقية، وهزل أيوب ضد سخرية أوديب، والهزل الجزيري ضد السخرية

[1]- جيل دولوز، كلير بارني، **حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، مرجع سابق، صص. 87.88.

القارية، الهزل الرواقي ضد السخرية الأفلاطونية، الهزل الزيني zen ضد السخرية البوذية، والهزل المازوشي ضد السخرية السادية، هزل بروست ضد سخرية جيد Gid"[1]. ومن الاختلافات الكبرى بين السخرية والهزل، ما يتعلق بالمشاكل التي يعنى بها كل نمط. " فقدر السخرية مرتبط في كليته بالتمثل، وتضمن السخرية تفرد المتمثل أو تشكله الذاتي. تكمن السخرية الكلاسيكية، في توضيح كون الأمر الأكثر عمومية داخل التمثل يختلط بأقصى التفرد للشيء المتمثل الذي يكون بمثابة مبدأ له، وتصل السخرية الكلاسيكية أوجها داخل الإثبات اللاهوتي الذي يكون وفقه الكل الذي يشكله الممكن حقيقةَ الإله كموجود فريد في آن واحد"[2]. ليست هذه الأمور من مشاكل الهزل الذي لم "يتوقف أبدا عن تفكيك التواءات المبادئ أو العلل لصالح النتائج، وتفكيك التواءات التمثل لصالح الحدث، والتواءات التفرد أو التشكل الذاتي لصالح التعدديات. هناك في السخرية ادعاء لا يطاق: ادعاء الانتماء إلى جنس سام وتشكيل ملكية الأسياد. أما الهزل فينادي عكس ذلك "بأقلية هامشية أي بصيرورة–هامشية: إنه هو الذي يفرض التلعثم على اللسان ويفرض عليه استعمالا هامشيا، أو يشكل ازدواجية لسانية بأتمها داخل اللسان الواحد. لا يتعلق الأمر بلعب الكلمات، (لا وجود للعب الكلمات عند لويس كارول)، وإنما بأحداث لغةٍ، لغةٍ هامشيةٍ أصبحت هي ذاتها مبدعة أحداث"[3].

من هنا نفهم أن السخرية في منظور دولوز تعمل وفق تعاليم التمثل ومقتضيات الوحدة والمركز والأصل والتعالي والثبات والمفارقة لمعيش الإنسان وأرضه. أما الهزل فيرفض عودة الهو هو le même، ويبحث على خلاف ذلك على تثبيت اختلاف وتصديع تمثلاتنا حول الكائن، الأنا، الأشياء، المفاهيم والحقائق. يسمح الهزل بانبثاق اختلاف وإتيانه، وهو الاختلاف الذي يتم استدعاؤه بمجرد ما أن تظهر في فكر ما أعراض التختر

---

[1]- جيل دولوز، كلير بارني، **حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، مرجع سابق، ص. 88.
[2]- نفسه.
[3]- نفسه.

والتجمد والتصلب. إن الهزل باعتباره مبدأ من مبادئ العود الأبدي، يسمح للفكر "بالانفلات من ثقل المعرفة التقليدية، من فكر الجَمَلِ الذي يحمل إصرَ المعرفة التقليدية، أعباءَ وأثقال التربية والأخلاق والثقافة. يتعارض الهزل أيضا مع فكر الأسد، الذي لا يجيد شيئا غير هدم وتخريب القيم من دون إبداعها وابتكارها"[1]. الهزل صيرورات مجددة للفكر، ممانعة لصوره الدوغمائية. يكبح الهزل أي ميل للدفاع أو للبحث عن مبدأٍ اكبر، مبدأٍ يمنح لنا مفتاح معنى الحياة. يمنعنا الهزل من التعامل بجدية أكبر في التماس الحقائق. وبهذا المعنى يكون الهزل ذا بصمة نيتشوية، يستدعي مستوى من الضحك. يتعين، حسب نيتشه، أن نتعلم كيف نضحك بصدد حقائقنا من أجل أن نبقى فرحين داخل حكمتنا. الضحك والهزل هما من أعراض الصحة الجيدة والوعي المتقد والمنفلت من تنظيمات التمثل والميتافيزيقا. إن هذا الأهلية التي هي للهزل والتي هي الضحك، ضحك الذات، الضحك من الذات، "تولد فينا حركة من التفريق الذاتي auto-différentiation، وتدرج لعبة ما داخل قناعاتنا، أفكارنا القبلية"[2]. من هنا يكون من الأجدر حسب نيتشه "محاولة تصنيف الفلاسفة تبعا لكيفية ضحكهم، مع الوضع في أعلى السلم أولئك الذين هم قادرون على الضحك بحسن rire d'or "[3]. ودولوز واحد من هؤلاء الذين يجعلون للضحك رنينا في كتاباتهم[4]. ونفس هذا الضحك الهازل اعتمده فلاسفة كثر كأسلوب للنقد وتفكيك الخطابات وهدم الماهيات. فحين يباشر فيلسوف ما تأملاته في مشكلات فلسفية ما، فإن الفيلسوف صاحب الحس الهزلي لا يباشر تأملاته وأطروحاته بتحديدات مفاهيمية جدية، وإنما يعمل على تعيين أشياء واستدعاء حالات لا يربطها بالمشكلات المطروحة إلا خيط يبدو ثانويا وبعيدا ومضحكا. فحينما حدد أفلاطون الإنسان بأنه "كائن ذو رجلين وبدون

---

[1]- J. Cotte, *L'humour éthique : Deleuze, Adorno, Derrida* , op. cit., p.57.
[2]- ibid, p. 58.
[3]- F. Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, tr par Cornélius Heim (Paris: Gallimard, 1971) pp. 294- 206
[4]- J. Cotte, *L'humour éthique : Deleuze, Adorno, Derrida*, op. cit., p.58.

ريش"bipède sans plume"[1]، كان جواب ديوجين الكلبي بأن الأمر يتعلق "بديك منتوف الريش coq plumé[2]". تثير مثل هذه الأجوبة لدى أفلاطون ضحكا وسخرية من مُدعيها[3]. من هذا المثال، يبدو لنا أن ديوجين الكلبي يمتثل بهزل للتعريفات والقوانين اللغوية التي يفرضها أفلاطون. إنه يمتثل لها فقط من أجل أن يتمكن من هدمها ونقضها من الداخل. إنه ينخرط في لعبة أفلاطون من أجل أن يكشف له عن حدود ونهايات وانزلاقات مزاعمه وتعريفاته. تكشف الحركة الهزلية لديوجين أنه توجد دائما طريقة "لإحباط التعريفات والمفاهيم التي تزعم أنها دائمة الصلاحية في كل الأزمنة والأمكنة"[4]. لقد كشفت الحركة الهزلية عن وجود كسر كبير بين الكلام (اللغة) والحقيقة الواقعية، وهو كسر لا يقبل الاختزال إلى مجرد دلالات ثابتة وحقائق متصلبة. تحشد الحركة الهزلية معرفة تتجه نحو النزول بدلا من التطبع مع الأسلوب الأفلاطوني المتعلق بالصعود والارتقاء.

علاوة على الضحك، يستدعي الهزل استراتيجية أخرى هي البلاهة والعته l'idiotie. البلاهة نظارة غريبة إلى حد ما، نظارة تمكننا من النظر للأشياء بشكل مختلف عما هو معتاد، وعما نحن معتادون على رؤيته. البلاهة فتح لرؤى أخرى منفلتة وغريبة وجديدة. يمكننا الهزل كنوع من البلاهة من الإبقاء على مقربة من الحياة الاعتيادية، من أجل التمكن أفضل من اتخاذ مسافة عنها distancier، من أجل تصديعها، زعزعتها، واستشفاف ما ينفلت من الاعتيادي والنظامي. وللبلاهة فاعلية فكرية مفيدة في ممارسة النقد وفك الخطابات ومسائلة الأسس والقواعد والمناهج.

---

[1]- G. Deleuze, F. Guattari, *Logique du sens*, op.cit., p. 159.
[2]- G. Deleuze, F. Guattari, *Logique du sens*, op.cit., p. 159.
[3]- يبحث أفلاطون من خلال فلسفته على جعلنا نصعد نحو الماهيات Essences عبر اللغة. كان أفلاطون يتلقى مثل هذه الأجوبة بكثير من الضحك، وكان رده على مثل هذا بقوله: " لا أسالك عما هو حق juste، وإنما عما هو الحقLE JUSTE". ضحك أفلاطون هذا يصيرا موضوعا لضحك دولوز. انظر:
[4]- J. Cotte, *L'humour éthique : Deleuze, Adorno, Derrida*, op. cit., p..64

إن الأبله من منظور دولوز وغاتاري ليس شخصا ثابتا، إنما هو قابل للتغير والتحول باستمرار. يمكن أن يتخذ لذاته عدة أشكال حسب السياقات والتغيرات. والأبله الجديد، هو من أولئك الذي توكل إليهم مهمة تجديد الفكر، من خلال إبداع مفاهيم جديدة، حالات جديدة وحلول جديدة للمشاكل. إنه مطالب من التحرر من المعتاد الفكري والمألوف المنهجي، وأن يعمل على فتح الفكر نحو الخارج ونحو المتعدد من دون إحالة على أي مرجع متعالي أو مُثُل ثابتة[1].

عموما، يجعل دولوز من الهزل فنا وممارسة حكيمة. لا يكفي الاستهزاء بسذاجة ورداءة بالآخرين وبالمجتمع من أجل المقاومة. ليس الهازل بذاك الشخص الواثق بنفسه والمؤمن بحقائقه. إنه على خلاف ذلك يجعل من هويته الخاصة وبمعتقداته الذاتية أراضي ملائمة للترحل والنزوح والسير ضد الهويات المتخثرة . يسمح بأن يستشعر بأن الأشخاص والأشياء والهويات كلها لا تقبل الخفض إلى نظام التمثل. إن الهازل يحمل نَفَسا حيويا هنالك حيث تكون الأشياء متحجرة ومحتضرة. فلسفة الهزل هي فلسفة الدعوة إلى التعاطي مع عنف الحياة وآلام العيش بحكمة الرواقيين. فبين صراخات الألم الفيزيائي وتغريديات الألم المتافزيقي يتعين إيجاد المسلك الهزلي الرواقي الرقيق، الذي يتعلق بأن نحفظ كرامتنا مما يقع، وتثبيت شيء من المرح والحب داخل ما يحدث: وميض، لقاء، حدث، سرعة، صيرورة[2]. الحكيم الرواقي le sage stoïcien هو واحد من فلاسفة الهزل الذين يتعين استدعائهم باستمرار. الرواقي فيلسوف الحدث بامتياز إذ لا يرى ولا يرغب في غير الحدث. إن الرواقية أخلاق تعنى بالحدث وبتفاصيل الحدث، ومن وصاياها للإنسان أن يكون في مستوى الحدث وأن يصير ابن أحداثه الخاصة. فصحيح أن "الجرح شيء أتلقاه داخل جسدي، في ذاك المحل، وفي تلك اللحظة، ولكن هناك أيضا حقيقة أزلية

[1] - G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est ce que la philosophie*, op. cit., p. 61. (je souligne)

[2]- جيل دولوز، كلير بارني، **حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، مرجع سابق، ص.85 (بتصرف).

للجرح كحدث غير قابل للتأثر وغير جسدي[1]. المبدأ الرواقي هنا هو: " كان وجود جرحي سابقا على وجودي، لقد ولدت لتجسيده"[2] . الرواقية هي فلسفة الحب القدري amor fati. ومدار هذا الحب هو حب الحدث، إرادة الحدث. لا يعني الحب القدري التخاذل ولا التشبه بالمهرج أو البهلواني، وإنما يعني "استخراج وميض السطح هذا من أفعالنا وانفعالاتنا ومعارضة تحقق الحدث، ومرافقة هذا المفعول اللاجسدي، وهذا الجزء الذي يتجاوز الاكتمال، أي هذا الجزء النقي، بمعنى حب للحياة في استطاعته أن يقول نعم للموت"[3].

المطلب الثاني: الهزل المازوشي كاستراتيجية جمالية لنقد صورة القانون

1) العقد بين فاندا Wanda و ساشر مازوش (اتفاقية القبح)

يتعلق هذا العقد بميثاق اتفاق بين المازوشي وجلاده[4]، فيه ترتسم بنود عامة ومفصلة تخص طبيعة العنف وأشكال الانتهاك المادي والمعنوي والاجتماعي والنفسي التي يمكن أن تصدر عن المرأة –الجلاد Wanda، متى شاءت وكيفما شاءت وفي أي مكان وظرف شاءت، وهي الأشكال التي يتعين على مازوش تلقيها والخضوع لها وقبولها وفق ما يحتم عليه وضعه كعبد، ووفق ما هو متفق عنه في العقد. وتنتظم منطوقات العقد كما يلي:

"عبدي،

إن الشروط، التي على أساسها أقبلكم عبدا وأجعلكم تتألمون بجوانبي، هي كالآتي:

تنازلكم المطلق عن أناكم.

خارج تنازلي، ليست لكم إرادة

---

[1]- المرجع نفسه، ص. 84.
[2]- جيل دولوز، كلير بارني، **حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، مرجع سابق، ص. 84.
[3]- المرجع نفسه، صص. 83-84.
[4]- G. Deleuze, «De Masoch au masochisme», *Multitudes*, vol n 25, n 2, 2006 ; pp.19-30.

إنكم بين أيدي أداة عمياء، التي تنفذ كل أوامري من دون مناقشتها. في حالة ما إذا نسيتم أنكم عبدي أو لم تطيعوني بالتمام في أشياء ما، سيكون لي الحق في إنزال العقاب عليكم وتقويمكم حسب لذتي، من دون أن تكون لكم جرأة الشكاية.

كل ما سأنعم به عليكم من رائع وسعيد سيكون فضلا من جناني، وسيتعين عليكم تلقيه بالشكر. بالنسبة إليكم، سأتصرف دائما من دون خطأ، ولن يكون لي أي واجب.

لن تكون لا ابنا، ولا أخا، ولا صديقا، لاشيء غير عبدي المضجع في الغبار.

وإنه حتى جسمكم، روحكم، في ملكيتي أيضا، وحتى وإن حدث لكم أن تتألموا كثيرا، يتعين عليكم أن تخُضعوا لسلطتي إحساساتكم وأحاسيسكم.

إن القسوة العظمى مسموحة لي، أقطعكم، سيتعين عليكم تحمل ذلك من دون شكوى. سيتعين عليكم العمل لي كعبد، وإن أعوم في فائض الخير وأنا أترككم في أعواز واحتقركم، يتعين عليكم من دون أن تهمسوا ببنت شفة تقبيل الرجْلِ التي ستَذُِلكم.

يمكن لي تسريحكم في أي وقت، لكن لن يكون من حقكم أن تتركوني ضد إرادتي، وإن تمكنتم من الفرار، فإنكم ستذكرونني حينها بما لدي من سلطة وحق تجليدكم لحد الموت عبر كل الأوجاع القابلة للتخيل.

خارج أناي، ليس لكم أي شيء، بالنسبة إليكم، أنا كل شيء، حياتكم، مستقبلكم، سعادتكم، تعاستكم، وجعكم وفرحكم.

يتعين عليكم تنفيذ كل ما آمركم به، خيرا كان أو شرا، وإن تطلبت منكم جريمة، يتعين عليكم أن تصيروا مجرما، من أجل الانصياع لإرادتي.

سعادتكم ترجع إلي، مثل دمكم، فكركم، قدرة عملكم. أنا حاكمتكم، سيدة حياتكم وموتكم.

إذا حصل لكم أن صرتم لا تطيقون هيمنتي، وأن سلاسلي صارت لكم جد ثقيلة، سيتعين قتلكم. لن أمنح لكم قط الحرية.

" التزم، بشرفي، أن أكون عبدا للسيدة فاندا دي دوناليف Wanda de Dunalev، تماما مثلما تطلبه، وأن انصاع من دون مقاومة لكل ما ستفرضه علي"[1].

2) في الفرق بين مؤسسة ساد وعقد مازوش

بموجب الفاعلية الإكلينيكية التي ينطوي عليها أدب ساد ومازوش، تصير التجربة الاستيطيقية ليست فقط شأن معاني لعلامات منحرفة تصدر عن الكاتب ويتلقاها القارئ، وإنما هي أكثر من ذلك تصل إلى مستوى المؤسسات والتعاقدات التي يتضمنها الانحرافان. وبهذا فإن سؤال التجربة الاستيطيقية يصبح لأول مرة مشكلا سياسيا متصلا بما هو جمالي، ففي تمييز العقد contrat كمنطقة مازوشية عن المؤسسة كمبدأ سادي يكون دولوز هنا بصدد القطع مع كل أشكال الفكر التعاقدي التي تنظر للمؤسسات كتعاقدات يبرمها الجميع مع الجميع[2]، وأيضا القطع مع كانط الذي يؤكد أن كل تجربة سياسية مجبرة على أن تتأسس وفق تعاقد يكون بمقتضاه كل فرد يسمو نحو ذات كونية[3]. إن النزعة المازوشية وهي تتجسد في التجربة الأدبية تسمح بالتفكير في التعاقد باعتباره شأنا خاصا وفرديا موقعا بين المازوشي نفسه والمرأة الجلادة[4]. يقول دولوز في هذا الصدد المتعلق بالفرق بين العقد والمؤسسة:

"عند مازوش[ ] كل شيء إقناع و تربية، لا نجد أنفسنا في حضرة جلاد يستولي عن ضحية[ ] إننا أمام ضحية تبحث عن جلاد، والتي لها حاجة في تكوينه، إقناعه، وإبرام تحالف معه من أجل المقاولة الأكثر غرابة. إنه لهذا تكون الإعلانات الصغيرة

---

[1]- Léopold Von Sacher-Masoch, «contrat entre Wanda et Sacher- Masoch ». Le texte de ce contrat est disponible sur le lien suivant: https://fr.wikisource.org/wiki/Contrat_entre_Wanda_et_Sacher-Masoch

[2]- C- P.Nabais, *Gilles Deleuze : philosophie et littérature*, op. cit., p.93.

[3]- ibidem

[4]- ibidem

جزءً من اللغة المازوشية، في حين تكون خارجةُ عن السادية الحقيقية. ولهذا أيضا فإن المازوشي يبرم عقودا، في حين أن السادي يمقت ويمزق كل عقد. يحتاج السادي للمؤسسات لكن المازوشي للعلاقات التعاقدية"[1].

يستدعي هذا العقد المازوشي، النظر إلى مكانة القانون فيه. فالسادية تفترض ابتكار المؤسسة ضد القانون، في حين أن المازوشي يتبع نموذج العقد والخضوع. هكذا، ومن أجل أن يتمكن المازوشي من تحقيق الإنكارla dénégation الذي بموجبه يتم نقل الواقعي إلى الاستيهام le fantasme، فإنه يحتاج لتشييد عقد مع أحد ما قادر على تقلد منصب الجلاد، القاسي و المعذب. ويرصد دولوز مجموعة من الاختلافات التي تقيم تفريقا بين مجال العقد ومجال المؤسسة. فمن خصوصيات العقد، أنه "يسبق القانون ومستقل عنه أيضا. إن العقد يفرض من حيث المبدأ تراضي الأطراف المتعاقدة، ويحدد بينهم نسقا من الحقوق والواجبات المتبادلة. ولا يمكن لهذا العقد أن يعني طرفا آخر، طرفا ثالثا، ويكون محددا بأجل محدود"[2]. أما مؤسسات ساد، فهي على خلاف ذلك، تحدد "وضعية أشياء لزمن طويل، وتكون هذه الوضعية غير إرادية ولا تقبل التصرف فيها، وتشكل سلطة وقدرة، يكون مفعولها متعارضا مع الأطراف الأخرى"[3]. إن العقد، داخل العلاقات المازوشية، هو عينه مكان تشكل القانون، في حين أن المؤسسات، المشكلة ضد القانون، مشيدة من أجل انتهاكه، جعله غير صالح. يقول دولوز في هذا الصدد:

"العقد هو حقا معممٌ لقانون ما، حتى وإن كان هذا القانون تجاوزا ونفيا للشروط التي تمنح له ولادة، على خلاف ذلك، تتحدد المؤسسة كما لو كانت من نظامٍ جد مختلف عن نظام القانون، كما لو تجعل القوانين غير مفيدة، وتستبدل نسق الحقوق والواجبات بنموذج ديناميكي للفعل، للسلطة والقدرة"[4].

---

[1]- G.Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch*, op. cit., p. 20
[2]- ibid., p. 68.
[3]- ibidem
[4]- G. Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch*, op. cit., p.68.

المطلب الثالث: المازوشية ونقد صورة القانون (الجمال الهزلي كآلية لنقد فلسفة القانون والحق)

ينطوي الجمال المازوشي على فتحة هزلية يسلكها دولوز ويستثمر إمكاناتها لنقد صورة القانون والممارسة الحقوقية التي رسمتها الأنساق الفلسفية الكبرى (النسق الافلاطوني الكلاسيكي والنسق الكانطي الحديث على وجه الخصوص). توجد من منظور دولوز صورة كلاسيكية للقانون، وهي الصورة التي تبلورت معالمها الأولى مع أفلاطون وتم نقلها إلى المناخ المسيحي. هذه الصورة تعين حالة، مزدوجة للقانون، وذلك من خلال النظر إليه من زاويتين: من زاوية المبدأ ومن زاوية النتائج. ففيما يخص المبدأ، ليس القانون أولا. ليس القانون غير سلطة ثانية ومفوضة، تصدر عن مبدأ علوي عالي هو الخير le Bien. فلو كان الناس يعرفون ما هو الخير le Bien، فلن يكونوا حينها في حاجة إلى القانون. ليس القانون هنا غير ممثل للخير داخل العالم الذي غادره. ومن منظور النتائج، فإن الانصياع للقوانين هو الأفضلle Mieux. الأفضل باعتباره صورة للخير"[1].

إن هذه الصورة المجسدة للقانون، تتضمن في نتائجها ما يكفي من السخرية والهزل ironie et humour، اللذين هما من الشروط الأساسية لكل فلسفة سياسية. وتنطوي هذه الصورة كذلك على هامشين للنظر في سلم القانون، النظر من جهة الأعلى

[1]- «il y a une image classique de la loi. Platon en a donné une expression parfaite, qui s’imposa dans le monde chrétien. Cette image détermine un double état de la loi, du point de vue de son principe et de poInT de vue de ses conséquences. La loi n’est qu’un pouvoir second et délégué, elle dépend d’un plus haut principe qui est le Bien. Si les hommes savaient ce qu’est le Bien, ou savaient s’y conformer, ils n’auraient pas besoin de loi. La loi n’est que le représentant du Bien dans un monde qu’il a plus ou moins déserté. Si bien que, du point de vue des conséquences, obéir aux lois est le ‘mieux’, le mieux étant l’image du Bien. Le juste se soumet aux lois, dans le pays où il est né, dans le pays où il vit. Il fait ainsi pour le mieux, même s’il garde sa liberté de penser- de penser le Bien et pour le Bien»
G.Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch,* op. cit., p.71.

ومن جهة الأسفل[1]. يوجد كثير من السخرية في المنهجية التي تُصَعد القوانين إلى خير مطلق، كمبدأ أساسي لا محيد عنه وكمرجع متعالي لا محيد من أجل تشكلها. يوجد الكثير من الهزل في المنهجية التي تنزل القوانين إلى أفضل Mieux، ضروري من اجل إقناعنا بضرورة الانصياع لها[2].

إن كل هذه المحددات التي تؤطر صورة القانون حسب أفلاطون يعتريها نقد وتجاوز من طرف الفيلسوف الحديث كانط. فالقانون حسب هذا الفيلسوف لا يتبع قط الخير، وإنما الخير هو الذي يتبع القانون، وهذا القانون تتحدد قيمته بذاته، وليس له من مصدر آخر غير شكله وصورته الخاصين. ويترتب عن هذا القلب تغير في كل ما يدخل في إطار الأخلاق. يكشف دولوز بداية عن تداعيات ما يسميه بالثورة الكبرنيكية التي قادها كانط في المجال القانوني. ثم يكشف ثانية عما يتضمنه هذا الفتح الكانطي من سخرية وهزل. يقول دولوز:

"حينما يتحدث كانط خلافا لذلك عن الأخلاق la morale، فكلمة الأخلاق morale تُعَين فقط تحديدا لما يبقى إطلاقا غير محدد: يعني القانون الأخلاقي تمثلا للشكل الخالص، ذي استقلالية في المضمون والموضوع، في المجال والظروف. يعني القانون الأخلاقي القانون LA LOI، شكل القانون، كما يستثني كل مبدأ أعلى يقدر على تأسيسه"[3].

فبالنسبة لكانط، وكما نعلم، فإن الفكر المرتبط بالتشريع العملي يجد نفسه تابعا لفكرة القانون الأخلاقي la loi morale . فلا تشريع إلا في إطار ما ينص عليه القانون

1- Ibid., p. 71 (je souligne).

2- ibid., p. 71.

3- «Lorsque Kant parle au contraire de «la» morale, le mot *morale* désigne seulement la détermination de ce qui reste absolument indéterminé : la loi morale est la représentation d'une pure forme, indépendante d'un contenu et d'un objet, d'un domaine et de circonstances. La loi morale signifie LA LOI, la forme de la loi, comme excluant tout principe supérieur capable de la fonder» G.Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch*, op. cit., p.72.

الأخلاقي. فإذا كان من منظور أفلاطون، يتعين على القانون أن يجد أساسه وسنده في الخارج عن ذاته، في خارج عنه هو الخير الأعلى والأسمى، يكون الأمر مع كانط على خلاف ذلك. فالقانون يجد ركنه وقاعدته داخله، في بعده الأخلاقي الخاص. بمعنى أنه يجد أساسه في شكل القانون وصورته. ولأن القانون فقط هو قانون تكون لهذا القانون أحقية التأسيس والتشكل[1]. وعلى غرار ذلك، فلأن القانون هو قانون منسجم مع صورته وشكله الأخلاقي الداخلي فإن النتائج المترتبة عنه لا تكون إلا نتائج طيبة. حينما يكون قانون ملموس ما يتطابق مع القانون الأخلاقي الذي يمنحه بصمة وصبغة فإن نتائج هذا القانون لا تكون إلا نتائج أخلاقية. ليس قط من الضروري إذن في منظور كانط أن نفحص ما إذا كان قانون ما يسهم في إنتاج وضع أفضل وأحسن للحالة التي يوجد عليها المجتمع الذي يسنه: فإذا كان هذا المجتمع لا يجد نفسه مستحسنا بسن هذه القوانين، فبدون شك أن هذا القانون يكون غير متطابق مع شكل القانون الخاص به[2].

إن لجيل دولوز صيغة جميلة في إبراز وتفسير هذا القلب الذي يقوده كانط: "فكما أن هنالك ثورة كبرنيكية لكانط في **نقد العقل الخالص** حين جعلَ مواضيع المعرفة متمحورةً حول الذات، فإنه في كتابه **نقد العقل العملي** جعل الخير le bien متمحورا حول القانون la loi. نعلم جيدا نتائج هذا القلب. إن الذي يتبع القانون يستشعر أنه مذنب، هو مسبقا مذنب. وبمقدار ما هو مذنب فإنه يطيع القوانين بصرامة"[3]. إلا أن هذا القلب الذي أصاب العلاقة بين القانون والخير عند كانط يترافق مع أشكال جديدة من السخرية والهزل، التي يجدها دولوز حاضرة عند ماركيز دي ساد وساشر مازوخ[4].

---

[1]- Laurent de Sutter, «Une pratique comique du droit est-elle possible ?» ; *Revue interdisciplinaire d'études juridiques* 2008/1 (volume 60), pages 157 à 171.

[2]- Laurent de Sutter, «Une pratique comique du droit est-elle possible ?» ; Revue interdisciplinaire d'etudes juridiques 2008/1 (volume 60), pages 157 à 171.(je souligne).

[3]- R. Lemieux, *Lecture de Deleuze. Essai sur la pensé éthique chez Gille Deleuze*, Mémoire de la maitrise en science politique, soutenu a Université du Québec à Montréal, 2007, p.143.

[4]- ibidem

يقول دولوز: "مع الفكر الحديث، تنبثق إمكانية سخرية جديدة وهزل جديد. السخرية والهزل هما الآن يتجهان صوب قلب للقانون. نجد ساد ومازوش. ساد ومازوش يمثلان مقاولتين كبيرتين للاحتجاج، لقلب جذري للقانون"[1].

يتعلق الأمر حسب دولوز، بشكلين من التعاطي المختلف مع القانون في التجربتين السادية والمازوشية. تجربتان تختلفان من حيث الأسلوب الجمالي لكنهما تتكاملان من حيث الغرض المتمثل في فضح مزاعم القانون وتقويض ادعاءاته الأخلاقية والحقوقية. "فالبطل السادي يخرب القانون عبر السخرية l'ironie. إنه يبحث عن شيء آخر وراء القانون: المؤسسة والطبيعة. إن السادية فعل جدلي يرنو البحث عن مبدأ متعالي: الفوضى أو فكرة جني، أو شرير مطلق. وعلى خلاف ذلك، فإن المازوشية حركة نازلة، فعل صادر من فوق اتجاه تحت، حركة تذهب من القانون إلى نتائجه، من الفنتازيا إلى الانتظار والتشويق. السادي ساخر، في حين أن المازوش هازل[2].

يرى دولوز أن القانون في حالة السادية يسمح بالنظر إليه في علاقة مع المؤسسة، وفي حالة المازوشية يتجسد في علاقة مع العقد. في الوضعية السادية، لا يحضر القانون إلا في المؤسسة. تنطوي السادية على نقد دائم للعقود والقوانين. تنظر إلى القانون باعتباره يرد من طبيعة ثانية منحلة وفاسدة. تعمل هذه الرؤية الناقصة لصالح المؤسسة الفوضوية ذات الحركة الدؤوبة والتقدم الدائم. يمارس السادي نوعا من الفن الساخر l'ironie، وهي سخرية تستهدف مختلف القوانين باسم مبدأ عالي تهبه له الطبيعة الأولى. ووحدها المؤسسة وفق هذا الشكل الذي تتصور به، يمكن لها أن تجسد فكرة الشر أو النفي المطلق الذي تمثله هذه الطبيعة الأولى. هنا يمثل الأب محور المؤسسة. إنه يعلو على القوانين والعقود، ويتماهى مع الطبيعة الأولى. إنه يحدد ذاته ككيان رمزي ويحدد

---

[1]- Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch*, op. cit., P. 75.

[2]- Catarina. Pombo-Nabais, *Gilles Deleuze : philosophie et littérature*, op. cit., p.108.

قانونه كمؤسسة. المؤسسة هي قانون الأب، بل هي الأب. أما داخل الوضعية المازوشية، فيجد القانون نفسه كما لو كان معترضا عليا، منكرا ومنازعا وذلك لصالح العقد[1]. وآلة مازوش في ذلك هي الهزل l'humour. ومحور المازوشية ليس هو الأب، وإنما هي الأم، ويتحدد أفقها في فك سلطة القوانين وتحرير الأنا من شراكها ومِحَنِها. من هنا، يجد دولوز في الهزل المازوشي آلة جمالية قادرة على قلب القانون وفك صورته. يقول دولوز:

"بمقدرا ما يكون القانون مقلوبا أكثر، ننزل نحو النتائج، ننصاع له بدقة جد مكتملة، إنه بقوة التعلق بالقانون تكون روح ما منصاعةً خطأً تصل إلى قلب القانون، وتتذوق اللذات التي من المفترض أن يكون قد منعها. نلحظ هذا جيدا في كل البراهين بالخلف، في كل الامتناعات عن العمل، وإنما أيضا في سخرية بعض السلوكات المازوشية عبر الخضوع"[2].

يتعلق الأمر هنا، ومن منظور دولوز، بنوع من الحركة الهزلية القائمة على الانصياع الخاطئ والخضوع المصطنع والمزيف للقوانين. إن الهازل المازوشي يهدف بالأساس إلى تفكيك القوانين وتحرير الأنا من مختلف الصور القانونية المتسلطة بما فيها ابتداء الصورة المتسلطة للأب الذي يحمله في ذاته ودواخله، والذي هو مرتبط أشد الارتباط بما تسميه الفرويدية بالأنا الأعلى surmoi. الأنا الأعلى هو في منظور دولوز إكراه في غير محله[3]. هكذا، فإنه من خلال الهزل الخاص بالمازوشية، يرغب الأنا في تذوق ما يمنعه ويحرمه الأنا الأعلى. في أفق هذا الموجه النفسي والسياسي، يتم إبرام عقد مع المرأة–الجلادة، والمرأة الجلادة تجسد صورةً مقلوبةً للأب، صورةً معكوسةً للأب القابع في نفسية المازوشي. ينصاع المازوشي بهزل للقانون ويتلقى ضربات ممتلئة من

[1] G.Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch*, op. cit., P. 77/87

[2]-G. Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 12.

[3]- J. Cotte, *L'humour éthique : Deleuze, Adorno, Derrida*, op. cit., p. 59.

الرضا واللذة والانتشاء. يتعلق الأمر بطريقة أخرى بامتثال هزلي غايته فك وحل صورة الأب الأوديبية، ومن خلالها فك صور كل المركزيات والسلط القانونية. إن التمرد وعصيان القانون ينجح عبر الانصياع الخاطئ والامتثال الظاهر والمصطنع. يقول دولوز: "ليس الأنا المازوشي منكسرا إلا ظاهريا. أية سخرية، أي هزل، أية ثورة لا تقهر، أي انتصار يتوارون تحت أناً يتظاهر ضعيفا جدا؟"[1]. يشرح دولوز هذا الموجه السياسي والجمالي الذي يحرك الهزل المازوشي كما يلي:

"لن يكون كافيا، في مقابل ذلك، أن نقدم البطل المازوشي كمنصاع للقوانين وسعيد بذلك. لقد أشرنا مرات لكل الهزل الذي كان في الانصياع المازوشي، التحريض، القدرة النقدية، داخل هذه الطاعة الظاهرة. ببساطة، يهاجم المازوشي القانون من الجهة الأخرى. نسمي الهزل humour، ليس قط الحركة التي تتصاعد من القانون نحو مبدأ جد أسمى، وإنما تلك التي تنزل من القانون صوب النتائج. [ ]. نأخذ القانون بالكلمة، حرفيا، لا نعترض على طابعه الأخير والأول، نتصرف كما لو أنه بفضل هذا الطابع، يحتفظ القانون لذاته باللذات التي يمنعنا منها. من هنا، وبمقتضى ملاحظة القانون، التعلق بالقانون، سنتذوق شيئا ما من هذه اللذات. ليس القانون بتاتا معكوسا بسخرية، بميل، عبر صعود نحو مبدأ ما، لكنه مدور بهزل، عبر تعميق نتائج. لكن، في كل مرة نتفحص استيهاما أو طقسا مازوشيا، نتأثر بهذا: التطبيق الصارم للقانون يكون له فيه الوقعُ المقابلُ لما اعتدنا على انتظاره(مثلا، ضربات السوط، بعيدا مِنْ أن تعاقب أو تتقيprévenir انتصابا، تحرضه وتثبته). إنها برهنة اللامعقولية. بالنظر في القانون مثل سيرورة عقابية، يشرع المازوشي في الدأب على العقاب، وفي هذا العقاب المتكَبد، يجد بشكل مفارق مبررا يسمح له، وأيضا يوصيه باستشعار اللذة التي كان من المفروض أن يمنعها القانون.

[1]- G.Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch*, op. cit., p.105.

الهزل المازوشي هو الآتي: نفس القانون الذي يمنعني من تحقيق رغبة تحت طائلة عقاب مترتب عن ذلك هو الآن قانون ينزل العقاب أولا، وعليه يأمرني بتحقيق الرغبة"[1].

ومما يميز القانون أيضا في التجربة المازوشية، هو أنه لا ينفصل عن صورة الأم. إن القانون يتلقى مضمونا، هو المرأة. والمرأة هي صورة متطابقة مع صورة الأم. والأم في الجمال المازوشي تتوزع بين ثلاثة صور: "الصورة الأمومية image utérine، الصورة الفموية mage orale، الأم الأوديبية كموضوع للعشق[2]". لا يتجسد هذا القانون قط كشيء ما للانتهاك أو التدنيس، كما هو الحال في السادية، حيث يُسمح ببلوغ طبيعة خالصة وأولية، في وراء المعايير والمؤسسات. وإنما يحضر هذا القانون كشيء مستحيل، غير قابل للمس. وبحكم أن القانون مستحيل يصير هذا القانون منتجا، حاثا للرغبة[3]. إلا أن هذه الرغبة لا يمكن لها أن تتحقق إلا وهي في حالة انتظار، توقف وانقطاع التحقق. من هنا يعتبر دولوز الانتظار والترقب خصائص للتجربة المازوشية[4]. إن كل الطقوس المازوشية من قبيل التوقف والانقطاع الجسدي، التصليبات، التدجينات داخل الروايات المازوشية تبقى غير قابلة للفهم إذا لم تأُخذ في علاقة مع شكل الترقب، وبالخصوص الشكل الزمني الذي يجعلها ممكنة: الأجل، الانتظار والتأخر[5]. في هذا الصدد يقول دولوز: "شكل المازوشية هو الانتظار. المازوشي هو ذاك الذي يعيش الانتظار في الحالة الخالصة[6]. ينتظر المازوشي اللذة كشيء هو بالأساس في تأخر دائم، ويَتحسب الأمل كشرط يجعل في نهاية المطاف انبثاق اللذة ممكنا(جسديا وأخلاقيا)[7]. إن التوقف والانتظار يتخذان من استحالة الأم موضوعا لهما، وفي نفس الوقت، يجعلان من صورة الأم

---

[1]- G.Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch*, op. cit., pp. 77-78.
[2]- Catarina Pombo Nabais, *Gilles Deleuze : philosophie et littérature*, op. cit., p.108.
[3]- ibidem
[4]- ibidem
[5]- ibidem
[6]- G.Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch*, op. cit., p. 63.
[7]- Catarina Pom bo Nabais, *Gilles Deleuze : philosophie et littérature*, op. cit., p..108

المضمون الوحيد للقانون المتعلق بهذا التأخر غير المنتهي[1]. من هنا تتوصل الباحثة كاترينا نابييس إلى خلاصة جوهرية مفادها أن دولوز "يضع في مقابل القانون الفارغ عند لاكان، ويضع في مقابل الشرط القاسي والفظيع لاسم الأب الذي يتعين انتهاكه، القانونَ الممتلئَ كصورة مجمدة figée للأم المستحيلة". وفي "مقابل الرمزي الذي ينتج الرغبة كنقص، يطرح دولوز الرمزيَ الذي ينتج الرغبة كترقب وانتظار وتشويق"[2].

على ضوء ما تنطوي عليه صورة القانون في بعديها الكلاسيكي والحديث من بواعث على السخرية والهزل المفضيين للقلب والهدم، تتحدد الملامح الأولى لأطروحة دولوز في هذا الشأن. تروم أطروحة دولوز تحريرنا وتخليصنا من هذا الإعجاب المربك والمعيق الذي نكنه قديما لأفلاطون وحديثا لكانط بخصوص تصورهما للقانون. من هنا يكون دولوز يرمي في عرضه لفنية مازوخ إلى أن يمنح لأطروحته هاته قيمة مضافة .فكما يوجد تاريخ ساخر للفكر القانوني، يوجد أيضا تاريخ ساخر لهدم وتدمير هذا الفكر[3]. ففكرة أفلاطون حول القانون واتصاله ببعد أسمى هو الخير سرعان ما تلاشت وفقدت قوامها أمام واقعة محاكمة سقراط. لقد قابل تلامذة سقراط هذا المآل القانوني والحقوقي الذي آل إليه وضع سقراط بنوع من الاستهتار والتسفيه والهزل. لم يتلقوا هذا المآل بالبكاء بقدر ما تلقوه بالضحك والسخرية. السخرية من عبثية القانون. "فإذا كان ثمة شيء ما في سند القانون، فلن يكون هذا الشيء غير العبث، وإذا كان ثمة شيء ما ننتظره من هذا القانون، فلن يكون ما ننتظره غير الوعي الجميل للبرجوازيين الكبار الذين نجح سقراط البيداغوجي الغريب في إزعاجهم وإرباكهم. لم يكن الخير le Bien أو الأفضل le Mieux هزليين، لكن الهزليين هما الشر والأسوأ اللذان شكلا الحقيقة "[4].

1- ibidem
2- ibidem
3- Laurent de Sutter, «Une pratique comique du droit est-elle possible ?» ; Revue interdisciplinaire d’études juridiques 2008/1 (volume 60), pages 157 à 171.
4- ibidem

على ضوء المعطيات السابقة، نخلص إلى أن الفتحة الجمالية المازوشية، التي ينطلق منها دولوز بغاية نقد صورة القانون، تنطوي على ضحك مضمر، خفي ومتواري. وحينما يضحك دولوز، يكون ضحكه مكتوما وبنفس المقدار مؤلما، غايته حشد ما يكفي من الحجج الكفيلة بهدم صورة القانون وتسفيه ادعاءاته الأخلاقية والحقوقية. هو ضحك مستهتر، لم نسلم من شراكه الفلسفية وخداعه على الأقل مرتين، يرصدهما Laurent de Sutter كما يلي:

"في مرة أولى أوهمنا دولوز أن للقانون أهميةً كبيرةً إلى درجة أن تقويضه يطرح نفسه كمهمة بالغة الخطورة. وفي مرة ثانية أوهمنا العكس بكون هذه المهمةَ المتعلقةَ بالهدم والاستهتار والتقويض ليست لها الأهمية التي نظن ونعتقد مادام أن القانون نفسه، الذي هو موضوع هذا الهدم، لا يمتلك أية أهمية وقيمة. لكن الأمر الطريف في نظره هو أن هذين الافتراضين صادقان في نهاية المطاف. كان لا بد من قلب الترتيب: فلما كان القانون ليس يملك أية أهمية، فإن كل محاولات منحه أهمية قد ينبغي أن تتخذ سخرية وهزءا. والحق أقول، إذا نجحت إحدى هذه المحاولات، فإن إمكانية السخرية من القانون ستزول إلى الأبد. ستصبح السخرية ممارسة خطيرة. لكن لحسن الحظ، ما كان ذلك ليحصل في القريب العاجل: فطالما أن فكرة القانون ستظل متناقضة تناقضها مع أفلاطون أو كانط، فإن دنس القانون بروح الجدية المرح الذي يسوده لن يتكرر. وخير شهود على هذه الاستحالة إنما هم بالشك أولئك الذين يمتهنون القانون كل يوم. ومن أراد أن يقتنع بذلك، يكفيه أن يسأل محاميا. لا محالة أن إجابته ستكون كالتالي: "اِعلم أن المحامين ليس يكترثون للقانون"[1].

---

[1]- Laurent de Sutter, «Une pratique comique du droit est-elle possible?» ; *Revue interdisciplinaire d'études juridiques* 2008/1 (volume 60), pages 157 à 171. (je souligne).

خـاتمــــة

ونحن نأتي على إنهاء هذا العمل، نأتي على النظر في مخرجاته وخلاصاته، والتي من أهمها التأكيد على أن فهم موقع الجمال في فلسفة دولوز، لا يمكن القبض بلحظات تدفقه إلا بصيغة الجمع والتعدد والاختلاف والتنوع، فالمدخل مداخل متنوعة ومتغيرة، وليس ما قمنا به في عملنا هذا غير مدخل من مداخل أخرى قد يعتمدها باحثون آخرون.

لقد هدفنا في هذا العمل إلى البحث في وضع الجمال داخل متن دولوز ورصد مستويات حضوره ورهانات اشتغاله، مع فحص ما يمكن أن يتوافد بين التفكير الجمالي والتفكير الفلسفي من تلاقي واتصال وتجاور وتصادي. الأطروحة الأساسية التي سعينا لبلورتها والنظر في أوجه صحتها عبر سيرورة هذه الدراسة تفيد أن الشأن الجمالي في المشروع الفكري لدولوز ليس شأنا ثانيا، أي ليس شأنا من درجة ثانية، مثلما أن الفلسفة ليست شأنا أولا. لا يمكن الحديث في فكر الفيلسوف إلا عن شأن فكري واحد يعمل في شكل توليفات ومصفوفات وتنسيقات يتداخل فيها، في نفس الآن، التعقيل والتخييل، الفلسفة والجمال، المفهوم والإحساس. فحيثما يكون دولوز يفحص قضية فكرية ما مستحضرا مرجعيات فلسفية يكون في الآن نفسه يستحضر مرجعيات جمالية وفنية. تتبادل الفلسفة والجمال نفس الأصداء ويتقاسمان نفس الظل. من هنا، كان هاجس دولوز الاحتفاء بالاختلاف في الاختلاف، ومسلكه في ذلك التفكير في الجمال والنشاط الفني في تجاوز تام وانفلات محكم من الاتجاهات الفلسفية المتراكمة عبر تاريخ الفلسفة والتي غالبا ما تناولت الفن كتفكير من درجة ثانية، أو كتفكير سيء، لا يتجاوز وقعه حدود الوجدان والانفعالات المباشرة والذاتية ورقعة الجمهور والعوام.

فلما كان دولوز أراد للفلسفة أن تكون استثمارا في الاختلاف وتفكيرا فيه وبه، فهو لم يجد السبيل نحو تفعيل هذا الغرض إلا باللجوء إلى الفن. وقد عنى عنده الاختلاف تجديد الفكر وتحريره من القيود التي كبلته وحاكمته بأوهام المشروعية، وتحريره من أوهام الانغلاقية والشمولية والكلية، وأوهام النموذج والمثال والوحدة والأساس. والمدخل الأساس لإنجاح هذا الورش هو الانفتاح على اللافلسفي le non philosohique باعتباره اختلافا، أي الانفتاح على الفن بصفته خارجا واعدا بإمكانات جديدة للحياة، ولعل هذا هو ميسم فلسفته المسكونة بتدفقات جغرافية وقوات حياتية، تجعل الفكر ليس شأنا نظريا بل شكلا متعلقا بالحياة، إنه الحياة بالذات. ولأنه كذلك، فهو لا يكف عن تعبيد الطرق نحو أراضي جديدة، مستثمرا في ذلك سياسة فكرية جديدة تتخذ من الجغرافيا والأرض محركها ومن الخارج أفقها.

إن الفكر وحدةٌ تشتغل داخل حقول العلم والفلسفة والفن، والفكرة قد تكون علمية، فلسفية أو فنية. وليس الفكر بأي شكل من الأشكال مِلْكا خاصا للفلسفة وحيازة لها. يجب أن نفهم هذه الوحدة بأنها ليست انغلاقا أو نزعة متمركزة، ولكن هي وحدة منفتحة على التعدد والاختلاف والتلاقي. إن ثمة نوعا من الارتباط بين الفلسفة والفن، ارتباط يمكن من خلق اتصالات-تنقلات بين المفاهيم الفلسفية والإحساسات الجمالية. فالتفكير هو فعل جري ووثب واكتشاف للبينيات interstices التي تنتشط في مفترق- ملتقى الفلسفة والجمال، وغاية التفكير بالأساس هي البحث عن ممكنات لإعادة الربط بين المفهوم والإحساس. والسعي نحو تحقيق هذا الفتح-الوصل، يجعل الفيلسوف والفنان قائمين بمهمة جوهرية هي النظر وحسن الإبصار. بهذا، يكون عمل الفيلسوف هو جعل اللامفكَر مفكرا فيه، ويكون عمل التشكيلي هو جعل القدرات غير المرئية مرئية، وعمل الموسيقي هو جعل قوى الكوسموس مسموعة.

يؤكد دولوز، أكثر من مرة، وفي سياقات مختلفة، أنه لا يمكن الحديث عن مسطح خالص، وعليه فليست ثمة مفاهيم خاصة ولا كتلة إحساسات خاصة. ويسمي هذا الوضع باللاتجانس hétérogenèse. تدخل الفلسفة والجمال في علاقات واقترنات تصل ذروتها حين يصير الإحساسُ نفسُه إحساسَ المفهوم ، ويصير المفهومُ مفهومَ الإحساس.

لم يسع دولوز في مشروعه الفلسفي إلى توحيد الفلسفة والجمال وتذويب الحدود بينهما، ولم يسع أيضا إلى تركيبها في مسطح واحد. إن الهاجسَ الملحاحَ في نظره لا يعني إقامةَ وحدة لا أحد يرغب فيها، وإنما يعني في العمق الحرص على حفظ خصوصية كل مبحث من حيث وظائفه وحوامله.

تنصب الفلسفة والفن باعتبارهما تجليين مختلفين في أهداف مشتركة، هي مجابهة نفس المشاكل والقضايا والسعي نحو نفس الرهانات، فالاهتمام الذي يحرك اشتغال الفلسفة والفن هو اهتمام مشترك، لأن هذين الحقلين يجمعها الانكباب على موضوع واحد مشترك، يسميه دولوز بالمشكلات problemes. وعليه، فإن التقاء مبحثي الفلفسة والجمال لا يتم حين يكون أحدهما يفكر في الآخر، لكن حينما يعي أحدهما أنه مطالب بأن يحل بحسابه الخاص وبوسائله المتفردة مشكلا مشابها للذي يُطرح في الحقل الآخر. فنفس المشاكل المتشابهة في لحظات مختلفة، وفي مناسبات وشروط مختلفة تهز مختلف العلوم والفنون والفلسفات. إنها نفس الاهتزازات في ميادين كلها مختلفة.

يمكن بصفة عامة اختزال هذه الرهانات المشتركة في رهان أساسي وحيوي هو تجديد الفكر من خلال نقد صورته التقليدية والدوغمائية، وترسيم توجه جديد قوامه الاختلاف والتعدد والانفتاح والأرض. وتشييد هذه الصرح الجديد يقتضي بالأساس المقاومة، مقاومة الدوكسا والحماقة والرأي والتنظيمات العضوية والأنساق الشجرية.

عموما، يمكن القول إن فلسفة دولوز في الجمال هي فلسفة الحدث بامتياز. وهي فلسفة تستدعي تجديدا في البراديغمات التي حكمت الفكر وحاكمته، وتحريرا للذهنيات والأجسام، وقطعا مع القوى الخارجية والمتعالية التي رهنت، لزمن طويل، الوجود الإنساني وحدت من فاعليته وأجهضت إمكاناته. وتلك الحدثية تعمل فوق مستويات مختلفة: حدثية الأسلوب (الاحتفاء باللاأسلوب)، حدثية الجسم (الاحتفاء بالجسم بلاأعضاء)، حدثية اللغة (الاحتفاء باللغات الصغيرة المتلعثمة)، حدثية الرغبة (توسيع تدفقات الرغبة وتحريرها من السر الأسري القذر وربطها بدفوق العالم والتاريخ والاقتصاد والأرض والفكر والمادة والجغرافيا والحيوان...)، حدثية العقل (الاحتفاء بالجنون والهذيان)، حدثية المنهج (الاحتفاء بالتحليل الفصامي والتحرر من براديغم التحليل النفسي، المراهنة على التجريب لتجاوز انتكاسات التأويل). إنها حدثية تتحرر من وهم القواعد والأصول وتبحث في المختلف والشارد عن القاعدة والشاذ عنها l'anomal et l'anormal، تستعيد المهمش والمنسي والمخصي واللامفكر فيه والمنفلت والمستبعد والمستثنى. ووحدهم الفنانون والأدباء والشعراء ورجال السينما والمسرح يقدرون، بحكم حساسية نشاطهم وفعلهم، على اختبار كمونيات الحدث وممكناته. ووحدهم هؤلاء يقدرون على جعل العالم يستعيد مجده، يستعيد حياته وحيويته وتدفقه، من خلال الدفع به إلى تصديع ارتباطه بمبدأ الضرورة واستعادة تلاحمه مع مبدأ الممكن. إن العالم المنحرف هو عالم عوضت فيه مرتبة الضروري مرتبة الممكن، وليست مهمة التفكير، فلسفة كان أو جمالا، غير قلب هذا النظام، وتعويض هذا التعويض بما يحقق الأولوية للممكن على الضروري، وفي ذلك يتحقق الإنصاف، إنصاف الحياة والفكر والعالم والإنسان.

وبحكم إن التفكير الفلسفي كما ينظر له الفيلسوف هو فعل إبداعي للمفاهيم، فهذا يجعل مفاهيم من قبيل: الصيرورة، الترحال، الجذمور، الآلة الأدبية، الحدث، الممكن، القدرة الكمونية، التجريب المتعالي، وغيرها، قوى فاعلة في ترسيم ملامح الفكر الجمالي

عند دولوز، فهي مفاهيم–مفاتيح تفْرض الأخذ بها في تدفقاتها الحية وجريانها المستمر، وكذا الأخذ بطبيعتها المطاطية والمتحولة من أجل التمكن من بناء مقاربات متعددة الجوانب لموضوع الفن وفق ما يراه دولوز، ووفق المشروع الجمالي الذي رام من خلاله ألا يكون الفن تمثلا ولا خيالا، وإنما تركيب من السرعات والاحساسات فوق مسطح ذي قوة وقوام، وهو فن مترحل ومنفتح على قوى الخارج، فن يستثمر كل إمكاناته وطرائقه من أجل تكثير الصيرورات وتحفيزها.

ومن الخلاصات القول إن موضوع الجمال عند الفيلسوف لا ينفصل بتاتا عن التصور الذي يؤسسه عن العالم والزمن والحياة والصحة والجغرافيا والعدالة والثورة والنص والمقاومة، باعتبار هذه كلها مسارات وصيرورات منفلتة لا نقطة بدء فيها ولا نقطة وصول. وعليه، فإن من شأن تصور الفيلسوف للجمال أن يتغذى على قيم التغير والاختلاف والتكرار التي تنتصر في ادعاءاتها لأفكار جديدة تنحاز للعرضية والصدفة والحركة والجغرافيا والجذمور والمحايثة وتنفلت من الأنساق المغلقة والتنظيمات العضوية والشجرية ومحاكم التفتيش الفكرية ذات التوجه اللاهوتي أو السياسي أو المنهجي أو الأوديبي أو اللساني أو المدرسي. وبهذا كله يصير الفن آلة حياتية تقاوم الرواسب وتحرك ركاماتها وتخلق فيها انفلاتات وتدفقات غير منتهية.

وعلى هذا الأساس خلصنا إلى كون استيطيقا الفيلسوف تفتح أوراشا فكرية جديدة وتخلق منعطفا في تاريخ الجماليات بصفة عامة، لأنها، من جهة أولى، تعلن بشكل صريح عن قطيعة مع البلاغة وتنهي وصلها بها، وهو وصل عمر زمنا طويلا، وبهذا تصير الصور الجمالية لا علاقة لها بتاتا مع البلاغة والأنساق اللسانية، فهي أحاسيس، مدركات وعواطف، رؤى وصيرورات. ومن جهة ثانية تصرح بحسها المقاوم للفوضى والكاووس ولكل الأساليب والكليشيهات التي تمارس الهيمنة وتهيكلها، والمقاوم أيضا لكل أنواع التعالي ومختلف أشكال انغلاق المعنى والدلالة. ومن جهة ثالثة، تنخرط في مشروع

مناهضة وتجاوز القبضة الميتافيزيقية. فإذا كان من الإمكان تجاوز الميتافزيقا، فإن ذلك لن يكون إلا عن طريق الفن الذي يدشن ميتافيزيقا جديدة تثبت الحياة وتبجلها وتحتفل بها، عكس الميتافزيقا القديمة التي تنفي الحياة وتهمشها. وفي هذا الصدد يكون الفن عند دولوز يشتغل وفق نظام ميتافيزيقي جديد يحصر أبعاده ومقوماته في مفهوم قوي وشديد هو التجريب المتعالي.

يستثمر تصور دولوز للجمال والفن بقوة مفهوم اللقاء Rencontre، ذلك أن فكره يروم أساسا مسح الحدود بين المعارف الوافدة من الفلسفة والعلم والفن، وتفعيل مبادئ الترحل والنزوح والتحرك المفتوح والتجوال داخل أراضي الفكر وقطاعاته وتراكماته من دون نقاط انطلاق ولا نقاط وصول، من دون إسقاط في تمركزات منغلقة أو نزعات ترنسندنتالية. ومن مظاهر هذا اللقاء، نجد انفتاحا كبيرا على فلسفات سبينوزا، هيوم، كانط، نيتشه، فوكو برجسون وغيرهم، كما أن هذه الفلسفات تتآصر مع تيارات فكرية أخرى كالأدب والإنتاج الفني بمختلق قطاعاته (السينما، التشكيل، الموسيقى، المسرح). وهنا كانت للفيلسوف مؤلفات رئيسية ونصوص قوية خص بها من يعتبرهم حراس الحياة وأطباء الفكر وشياطين الحضارة، الأدباءِ مثل بروست، ميلفيل، لويس كارول، أنتونين أرتو وكافكا، والمسرحيين أمثال كارملو بيني وصمويل بيكيت، التشكيليين مثل فرانسيس باكون، والموسيقيين أمثال بوليز وميسيان، هذا بالعلاوة على ما خص به الرجل السينما من كتب ونصوص.

ويتمثل النموذج الثاني للقاء في اللقاء مع الخارج le Dehors، هذا الخارج الذي يرغمنا على التفكير، التفكير فيه كخارج للفلسفة وكوسيط للتفكير في داخل الفلسفة. يتعلق الأمر بالتفكير الذاتي للفلسفة عن طريق الخارج وسلطة أحداثه، ويتحدد أفق هذا اللقاء في تركيب توليفات des Agencements موسومة بأبعاد استيطيقية، سيميائية، سياسية، انطولوجية ومعرفية. وهذا التفكير الذي يتولد عن لقاء الفلسفة بخارجها (اللافلسفة) ينصب

على موضوع الحقيقة، أي حقيقة الكاووس المشمولة بالتحرك والاختلاف والمغايرة، وهذه الحقيقة تتخذ من العلامة خاصية لها. ومن هنا نفترض أن فهم منظور دولوز للجمال لا يمكن أن يستقيم إلا بكشف أوجه ومستويات الترابط بين الفن والعلامة والماهية والطبيعة.

والنموذج الثالث للقاء، هو لقاء فلسفة الجمال مع مجال الصحة، خاصة ما يتعلق بالصحة النفسية. وهنا نعثر في مجموعة من السياقات على انتقادات ادعاءات التحليل النفسي كمدخل لتشكيل تصورات أخرى ذات منحى ضد أوديبي، في خضمها يلتقي الأدب والفن عامة بالجنون كرافد من روافد الإبداع، وكحاضن رحب للحقيقة. ولن يتحقق مثل هذا اللقاء إلا في إطار الفهم الجديد والمغاير للمرض والصحة والانحراف والجنون، وهو فهم يستند عمله الى قواعد الاكلينيكا الجمالية التي تشتغل في انفلات تام من قواعد الاكلينيكا السريرية والنظامية.

هكذا يكون التوجه الجديد لسياسة الإبداع يقوم على الاحتفاء بالخارج ذي الفضل على إرغام الفكر على التفكير، فمن الخارج تنبعث الأسئلة وينبثق كل ما يخلق الحدث événement. إننا لا نبدأ التفكير، ولا نبدأ في التفكير إلا في اللقاء مع ما يحيرنا ويؤثر فينا. إن الصرح الجديد للفكر لا يتشيد على مركزية العقل التي تجعل من نشاط الفكر مصدر كل معرفة بالعالم الخارجي، إن الأمر يستدعي بالأساس التخلص من أفكار الحقيقة والخطأ والوهم، والوعي بأن ما يرغمنا على التفكير ليس هو الحقيقة la vérité ولكن هو المثير بالاهتمام l'intéressant والباعث على الإحساس. ولن يتأتى هذا إلا بالعمل على مواجهة الحماقة التي تغلق الفكر تثقله وتعيقه.

عموما، إن كان لدولوز تحديد قوي للإبداع فهو ليس غير المقاومة. الإبداع مقاومةٌ تستعيد اللامفكر فيه، وتستثمر في الفرص التي فوتها التفكير، وتفتح أمامه أوراشا جديدة وتوجهه نحو كمونات ثورية. تكمن مقاومة الفلسفة في الكشف عن القوات التي

تعمل داخل الفكر وجعلها مفهومة، وتنهض المقاومة في الحقل الجمالي على تجويف خطوط انفلات التي بمقتضاها لا يكون التشكيل، على سبيل المثال، ينصب على إعادة إنتاج المرئي بقدر ما يجب أن ينصب على جعل ما ليس مرئيا بعدُ مرئيا. وهذا الأمر يسري أيضا على الموسيقى التي يُنتظر منها جعل القوات غير المسموعة مسموعة، وكذا على الأدب المُطالب بتمديد اللغة نحو خارج ذي رؤى وسماعات غير لغوية. وفي مجال السينما، تستدعي المقاومة في الأفكار السينماتوغرافية إبداع وضعيات بصرية وصوتية خالصة تتجاوز الكليشيهات. وبموجب هذه المعطيات كلها، تكون فلسفة دولوز فاتحةً لإمكان أنطولوجي آخر يصير بمقتضاه الواقعي جماليا والجمالي واقعيا.

البيبليوغرافيا

1- المصادر

أ- كتب ألفها دولوز بمفرده

1- Deleuze, Gilles. *Empirisme et subjectivité,* Paris: P.U.F, 1953.
2- Deleuze, Gilles. *Nietzsche et la philosophie,* Paris: P.U.F, 1962.
3- Deleuze, Gilles. *La philosophie critique de Kant,* Paris: P.U.F, 1963.
4- Deleuze, Gilles. *Marcel Proust et les signes,* Paris: Minuit, 1964, édition augmentée, 1970 et 1973.
5- Deleuze, Gilles. *Nietzsche,* Paris: P.U.F, 1965.
6- Deleuze, Gilles. *Le bergsonisme,* Paris: P.U.F, 1966.
7- Deleuze, Gilles. *Présentation de Sacher-Masoch,* Paris: Minuit, 1967.
8- Deleuze, Gilles. *Déférence et répétition,* Paris: P.U.F., 1968.
9- Deleuze, Gilles. *Spinoza et le problème de l'expression,* Paris: Minuit, 1968.
10- Deleuze, Gilles. *Logique du sens,* Paris: Minuit, 1969).
11- Deleuze, Gilles. *Spinoza - Philosophie pratique,* Paris: Minuit, 1970.
12- Deleuze, Gilles. *Cinéma* 1. *L'image-mouvement, Paris*: Minuit, 1983.
13- Deleuze, Gilles. *Cinéma* 2. *L'image-temps,* Paris: Minuit, 1985.
14- Deleuze, Gilles. *Foucault,* Paris: Minuit, 1986.
15- Deleuze, Gilles. *Le Pli. Leibniz et le baroque,* Paris: Minuit, 1988.
16- Deleuze, Gilles. *Périclès et Verdi,* Paris: Minuit, 1988.
17- Deleuze, Gilles. *Pourparlers,* Paris: Minuit, 1990.
18- Deleuze, Gilles. *L'Épuisé,* post-face à Samuel Beckett, *Quad,* Paris: Minuit, 1992.
19- Deleuze, Gilles. *Critique et clinique,* Paris: Minuit, 1993.
20- Deleuze, Gilles. *L'Île déserte et autres textes. Textes et entretiens,* édition de David Lapoujade, Paris: Minuit, 2002.
21- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, logique de la sensation,* Paris: édition Seuil, 2002
22- Deleuze, Gilles. *Deux régimes de fous. Textes et entretiens,* édition de David Lapoujade, Paris: Minuit, 2003.

ب- كتب ألفها دولوز باشتراك مع آخرين

1- Deleuze, Gilles, Felix, Guattari. *L'Anti-OEdipe,* Paris: Minuit, 1972.
2- Deleuze, Gilles, Felix, Guattari. *Kafka Pour une littérature mineure,* Paris: Minuit, 1975.
3- Deleuze, Gilles, Bene, Carmelo. *Superpositions,* Paris: Minuit, 1979.
4- Deleuze, Gilles, Felix, Guattari. *Mille plateaux*, Paris: Minuit, 1980.
5- Deleuze, Gilles, Felix, Guattari. *Pourparlers,* Paris: Minuit, 1990.
6- Deleuze, Gilles, Felix, Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie* ?, Paris: Minuit, 1991.

ج- مصادر مترجمة إلى اللغة العربية

1- دولوز، جيل. **حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، ترجمة عبد الحي أزرقان- أحمد العلمي ، المغرب: إفريقيا الشرق، 1999.
2- دولوز، جيل. **فوكو**، الطبعة الأولى ترجمة سالم يفوت، لبنان: المركز الثقافي العربي، 1987.
3- دولوز، جيل. **نيتشه والفلسفة**، ترجمة أسامة الحاج، الطبعة الأولى، لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1993.

د- نصوص أخرى لدولوز:

1- Deleuze, Gilles. «Description de la femme. Pour une philosophie d'autrui sexuée.
2- in *Lettres et autres textes, éd préparée par* David Lapoujade, Paris : Ed. Minuit, 2015.
3- Deleuze, Gilles. «Introduction à La *Religieuse* de Diderot» in *Lettres et autres textes, éd préparée par* David Lapoujade, Paris: Ed. Minuit, 2015.
4- Deleuze, Gilles. *Négociations: 1972-1990,* Tr. Martin Joughin, Columbia university Press, 1995.
5- Deleuze, Gilles. "Nomad thought", In *The new Nietzsche. Contemporary Styles of Interpretation,* New York; A Delta Book, 1977. Deleuze, Gilles, Guattari, Felix, «Mai 68 n'a pas eu lieu» Dans *Chimères* 2007/2n N°64, pages. 23 à 24.

6- Deleuze, Gilles. «Philosophie et minorité», *Critique*, N° 369, Fevrier 1978, p. 154-155.
7- Deleuze, Gilles, «De Masoch au masochisme», in *Multitudes*, vol n 25, n 2, 2006, pages. 19 à 30.
8- Deleuze, Gilles, «Spinoza et nous», in *Magazine littéraire*, numéro 370, novembre 1998.

هـ- روابط الكترونية ووسائط سمعية بصرية:

دروس ومحاضرات دولوز المتاحة على الرابط الالكتروني التالي:

1. https://www.webdeleuze.com
2. *L'abécédaire de Gilles Deleuze,* discussions filmées en 1988 avec Claire Parnet. Produit et réalisé par Pierre-Andre Boutang. Version DYO, 3 vol., Paris: ditions Montparnasse, 2004.

2- المراجع

أ- مراجع باللغة العربية

1- إبراهيم، زكريا. **كانت أو الفلسفة النقدية**، الطبعة الثانية، مصر: مكتبة مصر، 1963.
2- أبو ملحم، علي. **في الجماليات نحو رؤية طار جديدة إلى فلسفة الفن**، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
1- أفلاطون. **محاورة القوانين**، ترجمة محمد حسن ظاظا، القاهرة: مطابع الهيئة المصرية للكتاب، 1986.
3- انوكس، إ. **النظريات الجمالية، كانط، هيجل، شوبنهاور**، ترجمة د محمد شفيق شيا، بيروت: منشورات بحسون الثقافية، 1985.
4- الأهواني، أحمد فؤاد. **أفلاطون**، الطبعة الرابعة، القاهرة: دار المعارف، 1991.
2- بوعلي، خميس. **جيل دواوز صورة الفيلسوف**، الرباط: دار الأمان، 2014.
3- توفيق الطويل، **أسس الفلسفة**، الطبعة 3، القاهرة: دار النهضة العربية، 1979.
4- توفيق، سعيد. **الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية** ، القاهرة: دار الثقافة العربية، 1998.
5- جمال نعيم. **جيل دولوز وتجديد الفلسفة**، بيروت: المركز الثقافي العربي، 2010.

6- جيمينيز، مارك. **ما الجمالية؟**، ترجمة شربل داغر، الطبعة الأولى، لبنان: المنظمة العربية للترجمة، 2009.
7- حدجامي، عادل. **فلسفة جيل دولوز عن الوجود** والاختلاف، الرباط: دار توبقال للنشر، 2012.
8- حلمي مطر، أميرة. **فلسفة الجمال**، القاهرة: دار المعارف، 1987.
9- حلمي مطر،أميرة. **مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن** ، القاهرة: دار التنوير للطباعة والنشر، 2013.
10- دوستويفسكي، فيودور. **الجريمة والعقاب**، ترجمة سامي الدروبي، الطبعة الأولى، لبنان: المركز الثقافي العربي، 2010.
11- الزغبي، سمير. **نيتشه: الفن والوهم وإبداع الحياة** ، بيروت: دار التنوير، 2009.
12- شفيق شيا، محمد. **في الأدب الفلسفي**، الطبعة الأولى، لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 2009 .
13- صليبا، جميل. **المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية**، الجزء الأول، بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1982.
14- طاهر، علاء. **نهايات الفضاء الفلسفي: الفلسفة الغربية بين اللحظة الآنية والمستقبل**، القاهرة: مكتبة مدبولي، 2005.
15- عبود المحمداوي، علي. **الفلسفة الغربية المعاصرة: صناعة العقل الغربي من مركزية الحداثة إلى التشفير المزدوج**، تأليف مجموعة من الأكاديميين العرب، الجزء الثاني، الطبعة الأولى ، الرباط: دار الأمان، 2013.
16- عطية، احمد عبد الحليم. **جيل دولوز، سياسات الرغبة**، الطبعة الأولى ، لبنان: دار الفارابي، 2011.
17- كمال، مجدي. **فريدريك نيتشه شيطان الفلسفة الأكبر**، الطبعة 1 ، القاهرة: دار الكتاب العربي، 2011.
18- لالاند، أندري. **موسوعة لالاند الفلسفية**، المجلد الأول A–G، تعريب خليل أحمد خليل، الطبعة الثانية ، بيروت–باريس: منشورات عويدات، 2001.

19- لالو، شارل. **مبادئ علم الجمال**، ترجمة مصطفى ماهر، القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2010.

20- مارتي، إريك. **رولان بارت، الأدب والحق في الموت**، ترجمة نسرين شكري، الطبعة الأولى،القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2017.

21- ماي، تود. **كيف يمكن أن نحيا "مقدمة لفهم فلسفة جيل دولوز"**، ترجمة أحمد حسان، الطبعة 1 ، مصر: ميريت للنشر والمعلومات، 2016.

22- محمد رسول، رسول. **فلسفة العلامة، من جون سانت توماس إلى جيل دولوز** ، العراق: دار الشؤون الثقافية العامة، 2015.

23- موران، إدغار. **في الجماليات**، ترجمة يوسف تيبس ، قطر: وزارة الثقافة والرياضة، 2019.

24- النشار، مصطفى. **فلاسفة أيقظوا العالم**، القاهرة دار الثقافة والنشر والتوزيع، 1988.

25- هاوزر، آرلوند. **فلسفة تاريخ الفن**، ترجمة رمزي عبده جرجس، القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2008.

26- وهبة، مراد. **قصة علم الجمال**، الطبعة الأولى ، القاهرة: دار الثقافة الجديدة، 1996.

ب- مراجع بلغات أجنبية

1. Antonioli, Manola. *Deleuze et l'histoire de la philosophie (ou de philosophie comme science fiction)*, Paris, Kimé, 1999.
2. Antonioli, Manola. *Géophilosophie de Deleuze et Guttari*, Paris: L'Harmattan, 2004.
3. Barthes, Roland. *Sade, Fourrier, Loyola*, Paris : éditeur points, 2016.
4. Beaulieu, Alain, *Deleuze et ses contemporains*, Paris : L'Harmattan, 2011.
5. Bataille, Georges, *La littérature et le mal*, Paris, Folio, 1990.
6. Paris: Minuit, 2011. 6- Bataille, Georges, *L'érotisme*
7. Benjamin, Walter. Essais sur Brecht, traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte, 1969,
8. Benjamin, Welter. *Œuvres II. Poésie et révolution*, tr de l'allemand Maurice de Gandillac , paris : Denoel, 1971.

9. Bergen, Véronique. *L'ontologie de Gilles Deleuze*, Paris: L'Harmattan, 2001.
10. Bergson, Henri. *L'évolution créatrice*, in *œuvre*, Paris : PUF, 1959.
11. Berkman, Gisèle. *L'Effet Bartleby : Philosophes lecteurs,* France: Hermann, 2011.
12. Blanchot, Maurice. *Lautréamont et Sade, paris* : minuit, 1949.
13. Blanchot, Maurice. *La part du feu*, Paris: Gallimard, 1970.
14. Blanchot, Maurice. *De Kafka à Kafka*, Paris: Gallimard, 1981.
15. Breton, *André. l'anthologie de l'humour noir,* Paris: Le Livre de poche, 2005.
16. Briant, Jean-Piere. *Henry Miller ou le désir philosophe,* Paris : éditeur Aparis, 2014.
17. Brun, Anne, Chouvier, Bernard. *« Les enjeux* psychotiques du corps, dans la création d'Antonin Artaud» in *psychopathologiques de l'acte créateur,* Éditeur: De Boeck Supérieur, 2011.
18. Canguilhem. Georges. *la connaissance de la vie,* Paris, Librairie Philosophique Vrin, 2000.
19. Canguilhem, Georges. *Le normal et le pathologique*, Paris : PUF, 2009.
20. Chevallier, Jean-Frederic. *Deleuze et le théâtre. Rompre avec la représentation*, France: Les Solitaires Intempestifs, 2015.
21. Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique,* Paris: Gallimard, 1961.
22. Foucault, Michel, *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines,* Paris: Gallimard, 1966.
23. Foucault, Michel. *L'archéologie du savoil,* Paris: Gallimard, 1969.
24. Foucault, Michel, *L'ordre du discours,* Paris, Gallimard, 1971.
25. Foucault, Michel. *Surveiller et punir: naissance de la prison,* Paris: Gallimard, 1975.
26. Foucault, Michel. *La volonté de savoir.* Histoire de la sexualité I, Paris: Gallimard, 1976.
27. Foucault, Michel. *L'usage des plaisirs.* Histoire de la sexualité II, Paris: Gallimard, 1984.
28. Foucault, Michel. *Le souci de soi.* Histoire de la sexualité III, Paris: Gallimard, 1984.
29. Foucault, Michel. *Raymond Roussel,* Paris: Gallimard, 1992.
30. Foucault, Michel. *Dits et écrits,* Vol. I-IV (1954-1988), Paris: Gallimard, 1994.

31. Grosz, Elizabeth, Chaos, Territory. Art. Deleuze and the Framing of the Earth, Culumbia, Culumbia University Press, 2008.
32. Guattari, Félix. *L'inconscient machinique. Essais de schizoanalyse*, Paris: Ed. Recherches, 1979.
33. Guattari, Félix. *Psychanalyse et transversalité* : Essai d'analyse institutionnelle, Préface de G, Deleuze, France, La découverte, 2003.
34. Guattari, Felix. *Lignes de fuite. Pour un autre monde de possible*, Paris: Nouvelles éditions de l'Aube, 2011.
35. Guattari, Félix. *Ecrits pour l'anti-Oedipe*, Paris, éditions lignes, 2012.
36. Heidegger, Martin. *Questions 3-4*, Paris: Gallimard, 1976
37. Heidegger, Martin. *Etre et temps*, trad. Fr. E. Martineau, Paris : Authentica, 1985,
38. Houssaye, Jzan. *Education et philosophie*, Paris : ESF éditeur, 1999.
39. Koumba, Brice Lévy. *Sade, la littérature, le crime*, France: Editions connaissances et savoirs, 2003.
40. Jambois, Fabrice. *Deleuze et la mort: Chemins dans l'anti-Oedipe*, Paris : L'Harmattan, 2016.
41. Janouch, Gustav. *Kafka m'a dit : Notes et souvenirs*. Traduit de l'allemand par Clara.
42. Malraux, Calmann Levy, 1952.
43. Jdey, Adnen, et autres. *Les styles de Deleuze. Suivi de cinq lettres inédites de Gilles Deleuze, Paris*, Les impressions nouvelles, 2011.
44. Jdey, Adnen, et autres. *Gilles Deleuze, La logique du sensible, esthétique et* clinique, Lille : De L'incidence Editeur, 2013.
45. Jdey, Adnen. *Gilles Deleuze. Politique de la philosophie,* Paris, MetisPresses, 2015.
46. Jean-Clet, Martin. *Deleuze, philosophe des multiplicités*, Paris: harmattan, 2017.
47. Jean-Paul, Olive. *Musique et montage, essai sur le matériau musical au début du XXe siècle*, Paris: l'harmattan, 1999.
48. Jimenez, Marc. *Qu'est ce que l'esthétique ?* Paris : Folio Essais, 1997.
49. Kafka, Franz. *La muraille de Chine et autres récits,* trad. de Jean Carrive, Paris: Gallimard, 1950.
50. Kafka, Franz. *Journal, trad*. de Marthe Robert, Paris: Grasset, 1954.
51. Kafka, Franz. *Le verdict*, tr. Jacques Outin , Paris: Mille et une nuits, 1997.
52. Kafka, Franz. *Recherches d'un chien,* trad. de Jean Carrive, Paris: Gallimard, 1998.

53. Kafka, Franz. *Le Procès*, tr. ALexandre Villate, Paris: Guallimard, 1999.
54. Kafka, Franz. *Le château, trad*. d'Alexandre Vialatte, Paris: Gallimard, 1999.
55. Kafka, Franz. *La métamorphose et autres récits*, édition de Claude David, Paris: Gallimard, 1989.
56. Kafka, Franz. L'Amérique , trad. d'Alexandre ViaIlate, Paris: Gallimard, 1999.
57. Kafka, Franz. *Dans la colonie pénitentiaire et autres nouvelles*, tr. Bernard Lortholary Paris : Flammarion, 1991.
58. Klossovski, Pierre. *Sade, mon prochain, précédé de Le philosophe scélérat*, Paris : Seuil, 2002.
59. Krafft-Ebing, Richard ***von,*** *Psychopathia sexualis* (1886), trad de l'allemand R. Lobsteinn, éd. Fr. A. Molle, 1950.
60. Laing, *Ronald. La politique de l'expérience*, Paris ; Stock- Stock-1973.
61. Laurent de Sutter. *L'age de l'anesthésie: la mise sous contrôle des affects*, Paris: éditions Les Liens Qui Libèrent, 2017.
62. Lipovetsky, Gilles. *l'ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris: Gallimard, 1983.
63. Marcuse, Herbert. *Eros civilisation*, Paris : Minuit, 1963.
64. Marquis de, Sade. *La philosophie dans le boudoir*, Paris : Classique française, 1994.
65. Martin, Jean-Clet. *Le siècle Deleuzien*, Paris: Editions Kimé, 2016.
66. Mary, Briden. *Gilles Deleuze : travels in littérature*, London : Palsgrave presse, 2007.
67. Miller, Henry. *Tropique du cancer*, tr Henry Fluchère, Paris: Editions Denoël, 1945.
68. Miller, Henry. *Les livres de ma vie*, Paris : Gallimard, 2006.
69. Mireille, Buydens. Sahara : *L'esthétique de Gilles Deleuze*, France, Vrin, 2005.
70. Mitterand, Henry et autres. *Dictionnaire étymologique et historique de français* , Paris: Editions Le Robert, 2002.
71. Morana, Cyril, Oudin, Eric. *L'art de Platon à Deleuze*, Paris: Editions Eyrolles, 2010.
72. Morin, Edgar. *sur l'esthétique*, Paris: éd. Rober Laffont et la maison des sciences de l'homme, 2016.
73. Nietzsche, *Friedrich. Par-delà bien et mal*, tr par Cornélius Heim (Paris: Gallimard, 1971).

74. Pombo Nabais. Catarina, Gilles Deleuze : philosophie et littérature, Paris : L'Harmatan, 2013.
75. Rosenkranz, karl. *L'esthétique du laid*, Paris: Circé, 2004.
76. Sade, Marquis de, *Français. encore en effet si vous voulez être* républicains, (Paris : Classique française, 1974).
77. Sasso, Robert, et Villani, Arnaud. *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze,* Paris : Vrin, 2003.
78. Sauvagnargues, Anne. *Deleuze et l'art,* Paris: Presses universitaires de France, 2006.
79. Sauvagnargues, Anne. *L'empirisme transcendantal,* Paris : PUF, 2010.
80. Schérer, René. *Regard sur Deleuze*, Paris: Kimé, 1998.
81. Sibertin-Blanc, Guillaume. *Politique et état chez Deleuze et Guattari.* Essai *sur le matérialisme historico-machinique,* Paris, PU F, 2013.
82. Souriau, Étienne. *vocabulaire d'esthétique,* Paris : PUF, 1990.
83. Stéfan, Leclercq. *Gilles Deleuze, immanence, univocité et transcendantal,* deuxième Édition, Belgique, édition Sils Maria ASBL, 2003.
84. Stéphane Lleres. *La philosophie transcendantale de Gilles Deleuze,* Paris: L'Harmattan, 2011.
85. Thibaudet, Albert. *Gustave Flaubert,* Paris, Guallimard, 1935.
86. Villani, Arnaud. *La guêpe et l'orchidée. Essais sur Gilles Deleuze,* Paris: Editions Belin, 1999.
87. Wellek, René, Warren, Austin. *Théorie of literature* (London, Dalkey Archive Press, 2021).
88. Zourabichvili, François. *Deleuze une philosophie de l'événement,* Paris : PUF, 1994.
89. Zourabichvili, François. *le vocabulaire de Deleuze*, Paris : Ellipses, 2003.

3- المقالات:

أ- مقالات باللغة العربية

مقالات ضمن كتب جماعية

1- سحبان، الحسين. "ما الفلسفة" ضمن المؤلف الجماعي جيل دولوز سياسات الرغبة، الطبعة الأولى، بيروت: دار الفارابي، 2011، الصفحات من 117 إلى 135.

2- بدر الدين مصطفى أحمد. "دولوز: الفن صيرورة وإبداع للحياة"، ضمن المؤلف الجماعي جيل دولوز، سياسات الرغبة، الطبعة الأولى ، لبنان: دار الفارابي، 2011، الصفحات من 211 إلى 250.

مقالات ضمن مجلات فلسفية

1- حموم لخضر، "صورة الفكر لدى جيل دولوز"، *مجلة الحوار الثقافي*، **دفاتر مخبرية**، عدد ربيع وصيف2013 ، وهران: دار AGP، 2013. الصفحات من 24 إلى 30.

2- ضيف الله، فوزية، "الأنوار والاستبداد، هابرماس قارئا نيتشه"، مجلة **يتفكرون**، إصدارات مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، العدد الثامن، 2016. الصفحات من 67 إلى 87.

3- شفيق شيا، محمد، "نظرية كانط الجمالية"، مجلة **الفكر العربي**، 1978الصفحات من144 إلى 158.

ب- مقالات بلغات أجنبية:

مقالات ضمن كتب جماعية:

1. Antonioli, Manola. «Trajets dynamiques et cartes intensives», in *La géophilosophie de Gilles Deleuze, entre esthétique et politique*, Paris : Mimesis France, 2012, pages. 165 à 174.
2. Aubron, Hervé. «Clichés vivant», in *Gilles Deleuze. Les images*, France: Cahiers du cinéma et institut national de l’audiovisuel, 2008. Pages. 85 à 94.

3. Beaulieu, Alain. «Deleuze/Heidgger: De la grammaire et de la logique» in *Deleuze et es écrivains. Littérature et philosophie,* Paris: Editions Cécile Défaut, 2007. Pages. 519- 530.
4. Bergen, Véronique. «L'équivalence du style et du non-style chez Deleuze» in *Les styles de Deleuze*, France: Les impressions nouvelles, 2011. Pages. 231-250.
5. Bouanche, Arnaud. «Milieu et création dans la géophilosophie de Deleuze et Guattari » in *La géophilosophie de Gilles Deleuze, entre esthétique et politique*, Paris : Mimesis France, 2012. Pages. 245 à 163.
6. Bourlez, Fabrice. «Deleuze et l'a-narrativité du désir clinique, psychanalyse et langage», in *Gilles Deleuze, la logique du sensible, esthétique et clinique*, France : De l'incidence éditeur, 2013. Pages. 389 à 406.
7. Broggi, Paride. «Géophilosophie: au delà de la représentation » in *La géophilosophie de Gilles Deleuze, entre esthétique et politiques*, Paris: Mimesis France, 2012.
8. *Buci-Glucksmann,* Christine. «De la stylistique comme contre-esthétique», in *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie***,** Nantes, éditions Cécile Défaut, 2007. Pages. 471- 478.
9. Cazier, Jean-Philippe. «Éléments de poétique » in *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie,* Nantes, éditions Cécile Défaut, 2007, pages. 249 à 258.
10. Colombat, André Pierre. «Deleuze and Signs » in *Deleuze and Literature,* Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2000, pages.14 à 33.
11. Dos Santos, L-F. «Désir et éducation» in *Education et philosophie. Approches contemporaines*, Paris: ESF, 1999.
12. Dupouy, Roger. «Du masochisme», *Annales médico-psychologiques*, 12ème série, t. II, décembre 1929, Éd. Masson et Cie, Paris.
13. Dumoncel, Jean-Claude. «Discours indirect libre et politique du baigaiment. La clinique du style selon Gilles Deleuze » in *Les styles de Deleuze*, France: Les impressions nouvelles, 2011. Pages. 207à 230.
14. Dousson, Lambert. "Musique, Mémoire, Percept. Boulez et Deleuze" in Gilles Deleuze, *La logique du sensible, esthétique et Clinique*, De l'incidence éditeur, 2013. Pages. 299 à 322.
15. Mengue, Phillipe. «Le concept de clinique dans l'esthétique Deleuzienne» in *Deleuze et es écrivains. Littérature et philosophie*, Paris: Editions Cécile Défaut, 2007, pages. 141 à154.
16. Ost, Isabelle. «Forer des trous dans la langage. Deleuze, Beckett et l'ascèse du style» in *Les styles de Deleuze*, France: Les impressions nouvelles, 2011. Pages. 251à 270.

17. *Pelbart,* Peter Pal. «La pensée du dehors, Les dehors de la pensée: Blanchot, Foucault, Deleuze» in *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie,* Nantes, Editions Cécile Défaut, 2007. Page. 39 à 56.
18. Sauvagnargues, Anne. «Deleuze. De l'animal à l'art» in *La philosophie de Deleuze,* Paris, PUF, 2004, pages. 120 à 126.
19. Sauvagnargues, Anne. «De la litteratrure mineure à la variation continue» in *Deleuze et es écrivains. Littérature et philosophie,* Paris: Editions Cécile Défaut, 200, page. 281 à 292.
20. Sauvagnargues, Anne. «Deleuze et les cartographie du style. Asignifiant, intensif, impersonnel», in *Les styles de Deleuze,* France: Les impressions nouvelles, 2011. Pages. 157à181.
21. Turarbek, Laura. « Cartographie Eurasienne », in *La géophilosophie de Gilles Deleuze, entre esthétique et politique,* Paris : Mimesis France, 2012, pages. 175 à 190.
22. Zourabichvili, François. «Deleuze et le possible de l'involontarisme en politique» in *Gille Deleuze. Une vie philosophique,* Paris : Synthélabo, 1998, pages. 335 à 357.

◂◂ مقالات ضمن مجلات فلسفية:

1. Andoka, Florence. «Machine désirante et subjectivité dans l'anti-Oedipe de Deleuze et Guattari», *philosophique,* n° 15 , 2012. Pages. 85 à 94.
2. Ayadi, Abdelaziz. «Interpréter et expérimenter» in *Tunisienne des Etudes Philosophique,* Hammamet, publication de la S.T.E.P, Tunisie, 1994. Pages 288 à 297.
3. Aubert, Nathalie. «Proust et Bergson : La mémoire du corps » in *revue de littérature comparé,* 2011, n° 338. Pages. 133 à 149.
4. Bensmaia, Réda. «Le sujet de l'art. Prolégomènes à une esthétique deleuzienne future », *Revue d'études cinématographiques,* vol.16, n° 2-3, 2006. Pages. 208 à 237.
5. Brun, Anne. «Corps, création, et psychose a partir de l'œuvre d'Artaud», *Cliniques méditerranéennes* 2009/2, n° 80, pages. 143 à 158.
6. Cherniavsky, Axel. «Le philosophe et l'écrivain : nature du discours philosophique chez Gilles Deleuze», *Philonsorbonne,* n° 4, 2010. Pages. 9 à 29.
7. Duportail, Guy-Felix. «Autopsie du corps sans organes» in *Essaim,* 2011/1, n°26, page. 91à113.
8. Garcin-Marrou, Flore. «Le théâtre de Felix Guattari: une fausse note au sein de son parcours philosophique ?, in *Littératures,* n° 65, 2011. Pages. 77 à 91.

9. Jambis, Fabrice. «Métamorphoses et circuit libidinal selon Deleuze: position mégalomaniaque inviolable, extinction de soi et devenir-animal» in *Rivista filosofia*, UIS, N°2, julio-diciembre, 2016, pages. 93 à 111.
10. Kartolika, Igor. «Deuze et Guattari lecteurs de Kafka. L'écriture et la vie, à la lettre» in *Philosophique De Strasbourgues. Les philosophes lisent Kafka*, , n° 33 , 2013 pages. .219 à 238.
11. Krtolica, Igor. «Deleuze et Guattari lecteurs de Kafka. L'écriture et la vie, à la lettre» in *Les Cahiers Philosophiques De Strasbourg*, n° 33, 2013, pages. 219 à 238.
12. Laurent de Sutter. «Une pratique comique du droit est-elle possible ?» ; *Revue interdisciplinaire d'études juridiques* 2008/1 (volume 60), pages, 157 à 171.
13. Lorenzini, Daniele, Revel. Ariane. «Le travail de la philosophie et le travail de la littérature», PUR, 2002.pages. 9 à 25.
14. Lowi, Michail. «Franz Kafka et le socialisme libertaire», *L'homme de la société*, N°125, 1997. Pages. 123 à 134.
15. Lowy, Michael. «Franz Kafka et l'anarchisme», in *revue Etudes littéraires*, V41, numéro 3, 2010, pages 41 à 50.
16. Marie, Gil. «Péguy et Deleuze, ou Péguy en Mail 68», in *Revue d'histoire littéraire de la France*, v. 110, France : PUF, 2010, pages. 979 à 988.
17. Mzére, Liane. «Devenir-femme chez Deleuze et Guattari. Quelques élément de présentation» in *Cahier du Genre*, N° 38, pages. 43 à 62.
18. Ramond, Charles. «Deleuze: schizophrénie, capitalisme et mondialisation», *cites* 2010, n°41, pages 99 à 113.
19. Regis, Michel. «L'anti-masoch. Essai sur les errements de maso (miso) analyse », in *Multitudes* 2006/2, N° 25, pages. 69 à 85.
20. Sauvagnargues, Anne. «Art mineur- Art majeur: Gilles Deleuze», in *Espace temps*, 78-79, 2002. Pages. 120 à 132.
21. Sauvagnargues, Anne. « Proust selon Deleuze une écologie de la littérature, dans *les temps modernes, 2013/5(n°676). Pages 155 à 177.*
22. Tavakkoli, *Amirpasha*. «Aspects du mal et de la méchanceté chez Sade » in *Aletria*, Belo Horizonte, v. 27, n°. 1, 2017. Pages. 303 à 317.
23. YIN, Yongda. «Déterritorialisation et reterritorialisation de l'écriture», *synergies Espagne*, n° 4, 2011, pages.177-184.
24. Zourabichvili, François. «Kant avec Masoch» dans *Multitudes* 2006/n° 25, pages 87 à 100.

◄◄ مقالات الكترونية:

1. Antonioli, Manola, «Deleuze, entre interprétation et expérimentation», article électronique, URL : http://www.laviedesidees.fr/Deleuze-entre-interpretation-et.html , consulté le 07/11/2017.
2. Cazier, Jean- Philippe, «Deleuze, Foucault et la littérature », article électronique, téléchargé le 05/04/2019, URL : https://blogs.mediapart.fr/jean-philippe-cazier/blog/060313/deleuze-foucault-et-la-litterature
3. Cherniavsky, Axel, «Le philosophe et l'écrivain; nature du discours philosophique chez Gilles Deleuze» Article électronique, https://journals.openedition.org/philonsorbonne/251 , consulte le 12-12-2017.
4. Cull, Laura, Garcin-Marrou, Flore « Schizo –théâtre : Guattari, Deleuze, performance et folie », URL: https://www.cairn.info/revue-chimeres-2013-2-page-63.htm, consulté le 27/10/2017.
5. Flore, Garcin-Marrou, «Bartleby, personnage d'un théâtre politique» article électronique, URL : http://labo-laps.com/bartleby-personnage-dun-theatre-politique/
6. Jansen, Mickaël, «Processus schizophrénique et schizo-analyse», philosophique n°15, 2012, article électronique, url https://journals.openedition.org/philosophique/702
7. Jean- Philippe, Cazier, «Deleuze, Foucault et la littérature» Mediapart, édition de la Mi-journée, 9avril 2018), URL: https://blogs.mediapart.fr/jean-philippe-cazier/blog/060313/deleuze-foucault-et-la-litterature , consulté le 05/05/2017.
8. Kafka, Franz, «Devant la Loi», *Le Portique* [En ligne], 15 | 2005, mis en ligne le 15 décembre 2007, consulté le 11 septembre 2018. URL : http://journals.openedition.org/leportique/492
9. Kamal, Abderrahim, «Gilles Deleuze, une pensée de l'interstitiel», article électronique publié le 30 mars 2014, https://abhaths.blogspot.com/2014/03/gilles-deleuze-une-pensee-de.html
10. Karen, Sigu, «Gilles Deleuze: Proust et les signes. L'anti-objectivisme de Proust : l'apprentissage de l'amour, la contrainte des signes», article éléctronique consulté le 20/07/2020, https://journals.openedition.org/philosophique/836
11. Léopold Von Sacher-Masoch, «contrat entre Wanda et Sacher -Masoch». Le texte de ce contrat est disponible sur le lien suivant: https://fr.wikisource.org/wiki/Contrat_entre_Wanda_et_Sacher-Masoch

12. MENGUE, Philippe. «Deleuze et la question de la vérité en littérature», *article electronique,* mis en ligne le 15 octobre 2003, consulté le 05 avril 2021. URL : http://journals.openedition.org/erea/371
13. Pietra, Regine, «Gilles Deleuze, le philosophe des rencontres» article électronique, URL : https://cheminstraverse-philo.fr/philosophes/gilles-deleuze-le-philosophe-des-rencontres-2/, téléchargé le 12-05-2018
14. Romain, Sarnel «Lieux de passages et transversalités: Pour une dynamique deleuzienne», article électronique, URL : http://leportique.Revues.org/1362 consulté le 20 janvier 2018.
15. Suzanne Hème de Lacotte, «L'image de la pensé, ou comment nous aide a fonder de nouveaux présupposés philosophique», URI : https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2006-v16-n2-3-cine1619/014615ar/ consulté le 12/04/2017.
16. Viennet, Denis, «Animal, animalite, devenir –animal", Le Portique, Revue de philosophie et des sciences humains, Article électronique, URl: http://leportique.revues.org/2454, consulté le 2 mars 2018.
17. Viprey, Doris. «Bartleby d'Herman Melville, La lecture de Deleuze: Bartleby, ou la formule», artocle electronoque, consulté le 04/04/2018, https://journals.openedition.org/philosophique/697
18. Waszek, Norbert, «l'esthétique de la laideur de Karl Rosenkranz » IN Germanica, n° 37/2005, URL : https://journals.openedition.org/germanica/466 , consulté le 22 Mars 2019.
19. Zourabivhvilin François, «Qu'est ce qu'un devenir pour Gilles Deleuze?» conférence prononcée Horlieu (Lion) le 27 mars 1997. Document accessible à l'adresse suivante : horlieu-editions.com/brochures/zourabichvili -qu-est-ce-qu-un-devenir-pour-gilles-deleuze.pdf, consulté le 20-07-2017

4- رسائل جامعية:

1. Bolduc, Charles, *Rôle de l'expérience dans la pratique philosophique de Gilles Deleuze* thèse soutenue à la faculté de Philosophie, Université Laval, Québec, 2013.
2. Cotte, Jérôme, *L'humour éthique : Deleuze, Adorno, Derrida*, Thèse présentée à la Faculté des arts et des sciences en vue de l'obtention du grade de doctorat en philosophie, Université de Montréal, 2018.
3. Lemieux, René, *Lecture de Deleuze. Essai sur la pensé éthique chez Gille Deleuze*, Mémoire de la maitrise en science politique, soutenu à Université du Québec à Montréal, 2007.
4. Nouri, Ismail, *Esthétique nomade: la ligne, Deleuze et Klee* (thèse soutenue à Université Paris 8, 2010).
5. Raby, John, Gilles Deleuze: *Musique, philosophie et devenir*, thèse soutenue à Université Rennes 2, 2015.

فهرسة البحث

المقدمة : 1

الباب الأول: **الفلسفة واللافلسفة**.. 20

الفصل الأول: مفهوم الجماليات، النشوء والامتداد 21

المبحث الأول: الجماليات واتجاهاتها.. 23

المطلب الأول: مفهوم الجماليات ومناهج اشتغالها.. 23

1) مفهوم الاستيطيقا (الجماليات) 23

2) مناهج واتجاهات الجماليات.. 26

المطلب الثاني: الفكر الجمالي في التراث الفلسفي اليوناني 29

1) الجمال في منظور أفلاطون.. 30

2) الجمال في منظور أرسطو 32

المبحث الثاني: جماليات كانط ونيتشه 37

المطلب الأول: جماليات كانط.. 37

1) المنعطف الجمالي الكانطي 37

2) الحكم الاستيطيقي وشروطه: 39

3) التمييز بين الجميل والجليل:.. 41

4) تقسيم الفنون الجميلة:.. 42

5) دولوز وفكرة الجليل le sublime:.. 43

المطلب الثاني: المنعطف الجمالي النيتشوي.. 46

الفصل الثاني: الفلسفة وخارجها 51

المبحث الأول: طوبولوجية الفكر 54

المطلب الأول: الفلسفة والعلم والفن... 54

1) مقومات التفكير الفلسفي.. 54

2) مقومات التفكير العلمي:... 60

3) مقومات التفكير الفني:... 61

المطلب الثاني: العلاقات/اللقاءات بين الفلسفة والعلم والفن.............................. 68

1) الوحدة واللاتجانس.. 68

2) التقاطعات وأبعادها: 71

المطلب الثالث: الرهانات المشتركة بين الفلسفة والعلم والفن 75

1) تجديد الفكر:.. 76

2) الاشتراك في مقاومة الدوكسا والحماقة la betise: 84

المبحث الثاني: الفلسفة والأدب في متن دولوز.................................... 88

المطلب الأول: الجمال الأدبي في متن دولوز: 89

1) من أجل خرائطية مفتوحة للأدب 89

2) الأدب كخارج للفلسفة: 98

المطلب الثاني: الأدب من التأويل إلى التجريب 106

1) في نقد التأويل ورصد مخاطره 106

2) التجريب كسياسة جديدة للفكر: 111

المطلب الثالث: الجمال من الأسلوب إلى اللا أسلوب 119

1) حدود الأسلوب وأفق اللاأسلوب: 119

2) الأسلوبية ضد اللغة النظامية (الثورة الأسلوبية): 122

3) الحدث الأسلوبي كحدث استيطيقي (أسلوبية بيجوي Peguy نموذجا) 127

الفصل الثالث: الجمال والجغرافيا 131

المبحث الأول: الفن كصيرورة وترحال 132

المطلب الأول: الفن كصيرورة 132

1) في معنى الصيرورة ومقوماتها: 132

2) الصيرورة والجمال: 137

3) نماذج لصيرورات العمل الفني: 146

المطلب الثاني: الأدب والترحال 160

1) مفهوم الترحال 161

2) الفن كتجربة استيطيقية مترحلة 165

المبحث الثاني: الجمال كجذمور وكجسم بلا أعضاء 170

المطلب الأول: الكتابة الإبداعية والجذمور 170

1) مفهوم الجذمور ومظاهره 170

2) مبادئ الجذمور 173

3) الجذمور والأدب 177

المطلب الثاني: الجسم بلا أعضاء وفاعليته الجمالية 182

1) مفهوم الجسم بلا أعضاء وادعاءاته 183

2) الأدب كجسم بلا أعضاء 186

الباب الثاني: تجريبيات الفن (السيمياء، السياسة، الصحة) 197

الفصل الأول: التجريب السيميائي للجمال.................................. 198

المبحث الأول: الجمال وفلسفة العلامة.. 199

المطلب الأول: الهندسة الجمالية للعلامات.. 199

1) العلامة ومستوياتها 199

2) مستويات العلامة ومعايير التصنيف 200

المطب الثاني: الماهية باعتبارها انبثاقا جماليا 204

المبحث الثاني: ملتقيات الفلسفة والجمال في متن بروست 210

المطلب الأول: تجديد مناهج التفكير 210

1) تجديد الفكر... 210

2) الجمال باعتباره لوغوسا مضادا 214

المطلب الثاني: الجمال والتعلم.. 216

1) التربية الجمالية في متن بروست 216

2) الحب أفقا للتعلم الجمالي 220

المطلب الثالث: الذاكرة ملتقى الفلسفة والجمال 227

1) وظائف الذاكرة في منظور نيتشه 228

2) الذاكرة اللاإرادية في منظور بروست 230

3) ذاكرة الجسد، تلاقي برغسون وبروست 233

الفصل الثاني: الجمال والسياسة 238

المبحث الأول: كافكا في عيون دولوز وغاتاري: كاتب كبير لأدب صغير..... 240

المطلب الأول: مفهوم الأدب الصغير وخصائصه 240

1) ما الأدب الصغير؟ 240

2) خصائص الأدب الصغير: 243

المطلب الثاني: طيات plis اللغة وسياستها.. 247

1) ما الذي يميز بالفعل اللغة الصغيرة عن اللغة الكبيرة؟ 247

2) فاعلية التغير المستمر 253

المبحث الثاني: سياسات الفن 260

المطلب الأول: السلطة بين التعقيل الفلسفي والتخييل الفني: تجاور كافكا وفوكو .. 260

1) السياسة والجمال، أي تلاقي؟ 260

2) السينمائي والسياسي.. 267

المطلب الثاني: السلطة بين الأدب والفلسفة: تجاور كافكا وفوكو 270

1) السلطة في متن فوكو 272

2) السلطة في متن كافكا 277

المطلب الثالث: السلطة وجماليات المسرح عند كارملو بين وصمويل بيكيت... 296

1) ما هو مسرح اللاتمثل؟ وما أفقه السياسي؟ 297

2) من مسرح السلطة إلى سلطة المسرح.. 302

3) صمويل بيكيت والأفق السياسي لمسرح الممكن 305

الفصل الثالث: الجمال والصحة.. 312

المبحث الأول: الفن والصحة... 312

المطلب الأول: الفن كتجريب نقدي وإكلينيكي 312

1) الفن بين النقد والاكلنيكا 312

2) ساشر مازوش وفرانسوا ساد نموذجين للفنان الطبيب 318

المطلب الثاني: التحليل الفصامي وتداعياته الصحية والجمالية...................... 323

1) التحليل الفصامي ضد التحليل النفسي (فك صرح وسراح أوديب) 323

2) الفصام بين الإكلينيكا السريرية والإكلينيكا الجمالية 329

3) تدفقات الرغبة 339

المبحث الثاني: جماليات السلب والنقيض (جماليات خارج المعايير)...... 348

المطلب الأول: القبح والشر كأفق جمالي 348

1) القبح من منظور كارل روسنكرانز وإدغار موران.............................. 348

2) الشر كأفق جمالي عند ساد 352

المطلب الثاني: جمال الانحراف عند ساشر مازوش.............................. 357

1) فك تركيبة السادو–مازوشية 358

*2) بروفيل **profil** الذات المازوشية* 361

المبحث الثالث: جماليات الهزل المازوشي ونقد صورة القانون............ 372

المطلب الاول: في الفرق الفلسفي بين حركة السخرية وحركة الهزل............ 372

المطلب الثاني: الهزل المازوشي كاستراتيجية جمالية لنقد صورة القانون 377

*1) العقد بين فاندا **Wanda** و ساشر مازوش (اتفاقية القبح)* 377

2) في الفرق بين مؤسسة ساد وعقد مازوش.. 379

المطلب الثالث: المازوشية ونقد صورة القانون (الجمال الهزلي كآلية لنقد فلسفة القانون والحق).. 381

خـــاتمـــــة.. 390

البيبليوغرافيا 398

فهرسة البحث.. 414