تفاؤل، وتشاؤم، وسفر: رسالة إلى سيرج داني*

جيل دولوز
ترجمة: ليلى الخطيب

جَمَعَ كتابُك الأخير **لارامي**[1] (١٩٨٣) مقالاتٍ عدّةً كنتَ قد كتبتَها في **دفاتر السينما**. وما جَعَلَ من هذا الكتاب كتابًا أصيلاً هو أنّك وزّعتَ المقالاتِ فيه لا وفقًا للتحليل الذي قدّمتَه لمختلف المراحل التي مرّت فيها **دفاترُ السينما** فحسب، ولكنْ، أيضًا وبخاصةٍ، وفقًا لتحليلٍ مختلفٍ وظائف الصورة السينمائيّة. يرى ريغل، وهو من أهمّ السبّاقين إلى معالجة الفنون التشكيليّةَ، أنّ للفنّ ثلاثَ غاياتٍ: تجميل الطبيعة، ورَوْحَنَة الطبيعة، ومنافسة الطبيعة (إشارةً إلى أنّ كلّ واحدةٍ من هذه الغايات الثلاث تكتسب، في نظر ريغل، معنًى قطعيّاً، تاريخيّاً ومنطقيّاً). أمّا أنتَ، فتحدّد، في **التقسيم التاريخيّ** الذي تطرحه، وظيفةً أولى للفنّ السينمائيّ يعبِّر عنها السؤالُ الآتي: ما الذي يُمْكن أن يُرى وراء الصورة؟ لا شكّ أنّ ما يُمْكن أن يُرى وراء الصورة لن يَحْضر إلاّ في الصور اللاحقة، غير أنّه يُمكِّن من العبور من الصورة الأولى إلى الصور الأخرى، فيَرْبطها في وحدة عضويّة قويّة تجميليّة، حتى لو كانت «الفظاعةُ» جزءًا من هذا العبور. وبإمكانك اختصارُ هذا الزمن الأول بعبارة هي: «السرّ وراء الباب،»[2] أي «الرغبة في مزيد من الرؤية، وفي رؤية ما وراء الصورة، وعَبْرَها،» حيث يُمْكن أيّ شيء أن يَحلّ محلّ «الورق الكتيم (cache) الموقَّت،» وحيث يترابط كلُّ فيلم مع الأفلام الأخرى في انعكاس مثاليّ. وسوف يُعرَّف هذا الزمنُ الأوّلُ بفنّ المونتاج، الذي عَرف أَوْجَهُ في ثُلاثيّاتٍ كبرى، وشكّل تجميلاً للطبيعة أو موسوعةً للعالم. ويُعرَّف هذا الفنّ أيضًا بعمقٍ مفتَرَضٍ للصورة من حيث هي اتِّساقٌ أو تناغمٌ، وتوزيعٌ للعوائق وللتخطّيات، وللتنافرات وللانحلالات في ذلك العمق. ويعرَّف كذلك بدورٍ للممثّلين وللأجساد وللكلمات خاصٍّ بالسينما في هذه السينوغرافيا الشاملة: وهي دائمًا في خدمةِ ما هو إضافيّ في فعل الرؤية، أيْ في خدمة «مزيدٍ من الرؤية.» وفي كتابكَ الجديدِ هذا، تَعْتبر مكتبةَ آيزِنْشتاين، مكتبَ الدكتور آيزِنْشتاين، رمزًا لهذه الموسوعة الكبيرة.

غير أنّك كنتَ قد أشرتَ إلى أنّ هذه السينما لم تَمُت من تلقاء نفسها، بل إنّ الحرب هي التي اغتالتها (لقد أصبح فعلاً مكتبُ آيزنشتاين في موسكو مكانًا ميِّتًا ومحرومًا ومهجورًا). ذهب سايبِرْبِرْغ بعيدًا جدّاً في تأويله لبعض ملاحظات والتر بنيامين، حين قال إنّ على هتلر أن يُحاكَمَ بوصفه سينمائيّاً... وأنتَ نفسُك تُشير إلى أنّ «أعمالَ الإخْراج السياسيّة الكبيرة، ودعاواتِ الدول التي تحوّلتْ لوحاتٍ حيّةً، والعملياتِ الأولى لنقل البضائع البشريّة وتفريغِها على نطاق واسع» قد حقّقت الحلمَ السينمائيّ في ظروفٍ اخترقتْها الفظاعةُ، حيث لم يَعُد يُرى «وراء» الصورة إلاّ معسكراتُ الاعتقال، ولم يَعُد من رابط بين الأجساد إلاّ العذاباتُ. يُبيّن پول ڤيريليو بدوره أنّ الفاشيّة عاشت حتى النهاية في تنافسٍ مع هوليوود. لقد تحوّلتْ موسوعةُ العالم، وتجميلُ الطبيعة، والسياسةُ بما هي «فنٌّ» (حسب تعبير بنيامين) فظاعةً كاملة. وصار الكلُّ العضويّ توتاليتاريّةً محضاً، ولم تعد قوّةُ السلطة تَكْشف عن كاتب أو مُخْرِج بل عن تحقُّقِ كاليغاري ومابُوز («لن تعود مهنةُ المخرج القديمة بريئةً بعد اليوم،» قلتَ). وإذا كان للسينما أن تقوم مجدّدًا من بين الأموات، بعد الحرب العالميّة الثانية، فلن يكون ذلك بالضرورة إلاّ على أسس جديدة، أيْ على أساس وظيفةٍ جديدةٍ للصورة، وعلى أساس «سياسةٍ» جديدةٍ وغايةٍ جديدة للفنّ. ربّما كانت أعمالُ رينيه السينمائيّة من هذه الوجهة هي الأهمّ والأكثرَ

---

* ـ النصّ هو مقدّمة الفيلسوف الفرنسيّ جيل دولوز لكتاب الناقد السينمائيّ الفرنسيّ سيرج داني، وهو بعنوان **يوميّات السينما ـ ١ ـ** (١٩٨١ ـ ١٩٨٢)، نشر عام ١٩٨٦ عن دار **دفاتر السينما**.

١ ـ «لارامي» تعني صفّ الأنوار الموجودَ في مقدّمة خشبة المسرح. (المترجمة)

٢ ـ عنوان فيلم لفريتز لانغ. (م)

دلالةً: فهو الذي أقام السينما من بين الأموات. ذلك أنّه لم يَكُن لهذا المُخْرج، منذ البداية وحتى عمله الأخير «حُبٌّ حتى الموت،» إلاّ موضوعٌ واحد، جسدٌ واحد أو ممثّلٌ واحد، ألا وهو الرجلُ العائدُ من بين الأموات. وبهذا المعنى أيضًا تُقارِب في كتابِكَ ما بين رينيه وبلانشو في عمله **كتابة الكارثة**.

بعد الحرب، تبدّت إذنْ وظيفةٌ ثانيةٌ للصورة، عبّر عنها سؤالٌ جديدٌ تمامًا: ما الذي على الصورة ليُرى؟ لا سؤالُ «ماذا وراء الصورة ليُرى»؟ بل بالأحرى: «هل أستطيع أن أتحمّل النظرَ إلى ما أراه على أيِّ حالٍ، وما أراه إنّما يَنْبسط على مساحةٍ خالية من أيّ عمق؟» ما تغيّر، إذنْ، إنّما هو مجملُ علاقات الصورة السينمائيّة. فقد تراجع دورُ التوليف، لا لحساب «اللّقطة الطويلة» (plan-séquence) الشهيرة وحدَها بل أيضًا لحساب أشكال جديدة من التركيب والتّداعي. ودينَ العمقُ [عمقُ الصورة] بكونه «خدعةً،» ورَضيتِ الصورةُ بتسطُّحها أيْ بكونها «سطحًا بلا عمق،» أو «عمقًا هزيلاً» على طريقة القمم الموجودة في أعماق المحيطات (ولا يتناقض ذلك مع استعمال تقنيّة عمق المجال التي سمحتْ لويلز مثلاً، وهو أحدُ جهابذة هذه السينما الجديدة، بوضع كلّ شيء في متناول نظرنا ضمن لقطة واحدة واسعة، مُسقِطًا بهذا التصوُّرَ القديمَ لعمق الصورة). لم تعد الصُّورُ تترابط وفق نظام التتالي الأحاديِّ التوجُّهِ لتقطيعاته ووصلاته، بل أصبحتْ خاضعةً لإعاداتِ ربطٍ تتجدّد دومًا وتُنقّح من دون إلغاء التقطيع أو محوه، وبالحفاظ على الوصلات المفارِقة (faux-raccords). كذلك تغيّرتْ علاقةُ الصورة بالأجساد وبالممثّلين السينمائيّين: صارَ الجسد أقربَ إلى عالم دانْتي، أيْ لم يعد يُلْتقطُ مؤدّيًا لأفعال، بل متّخذًا لوضعيّاتٍ لها ترابطاتُها الخاصّةُ (وهذا ما تبيّنه هنا أيضًا في إطار حديثكَ عن أكرمان، وعن الزوج ستروب، وهو ما تَشْرحه أيضًا في صفحة مدهشة تقول فيها إنّه لم يعد على الممثّل في مشهدِ سُكْرٍ أن يجاري الحركةَ وأن يترنّح كما في الأفلام القديمة، بل صار عليه بدلاً من ذلك أن يتّخذ وضعيّةَ المدْمِنِ الفعليّ الذي يظلّ متماسكًا رغم الخمرة...). وتغيّرتْ أيضًا علاقةُ الصورة بالكلمات وبالأصوات وبالموسيقى، من خلال لاتماثلات أساسيّة بين الصوت والصورة، وهي لاتماثلات أعطت للعين قدرةً على قراءة الصورة، وأعطت للأذن قدرةً على الهلوسة بأدقّ الأصوات. وأخيرًا، فإنّ هذا الزمن الجديد وهذه الوظيفة الجديدة للصورة كانا تربيةً للإدراك حلّت محلّ موسوعةِ العالم المتفتّتة: إنّها سينما الرؤيويّين، التي لم تعد تحدِّد غايتَها في تجميلها الطبيعةَ بل في رَوحنتها إلى أقصى الحدود. فكيف نتساءل عمّا سيُرى وراء الصورة (أو في إثرها) ونحن لا نَعْرف أن نرى ما في الصورة أو عليها في حدِّ ذاته، مادامت البصيرةُ مفقودة؟ وبإمكاننا أن نلاحظ جيّدًا ذُرًى لهذه السينما الجديدة، لكنْ تقودنا إليها كلّها تلك التربيةُ التي ذكرناها: فهي (وكما تقول في كتابكِ **لارامي**) تربيةٌ خاصةٌ بروسلليني، وبالزوج ستروب أو غودار، ثم تضمّ إلى هذه التربيات الآن التربيةَ الخاصّةَ بأنتونيوني حين تحلّل عينَ الغَيُور وأذنَه [في أفلام أنتونيوني] بوصفها «فنّاً شعريّاً» يَرْصد كلّ ما هو عرضةٌ للتلاشي وللاختفاء، بدءًا بامرأة موجودة على الجزيرة النائية...

إنْ كان ثمّة من تراث نقديّ تنتمي إليه، فهو تراثُ بازان و**دفاتر السينما**، كما بونيتزر أو ناربوني أو شيفر. ذلك أنّك لم تكفّ عن السعي لإيجاد رابطة عميقة بين السينما والفكر، وتعتبر أنّ للنقد السينمائيّ وظيفةً شعريّةً وجماليّةً (في حين وَجَدَ كثيرٌ من معاصرينا ضرورةً في الارتداد إلى اللُّغة وإلى شكلانيّةٍ ألسنيّةٍ بغيةَ المحافظة على جديّة النقد). لقد حافظتَ إذنْ على التصوُّر الأساسيّ الذي حمله الزمنُ السينمائيُّ الأوّل، وهو أنّ السينما فنٌّ جديد وفكرٌ جديد. غير أنّ هذا التصوُّر لم ينفصل لدى السينمائيّين والنقّاد الأوائل، من آيزنْشتاين أو غانس إلى إيلي فور، عن تفاؤلٍ ميتافيزيقيّ اعتَبَر السينما فنّاً جماهيريّاً مُطْلقًا. وعلى النقيض من ذلك، فَرضت الحربُ [العالميّةُ الثانية] وما سبقَها تشاؤمًا ميتافيزيقيّاً جذريّاً. ولكنّكَ استطعتَ إنقاذَ تفاؤلٍ ما، هو تفاؤل نقديّ: فعلى السينما أن تظلّ مرتبطةً، لا بفكر انتصاريّ وجماعيّ بعد اليوم، بل بفكرٍ مميِّزٍ ومخاطِرٍ لا يُدرك ذاتَه ولا يحافِظ عليها إلاّ من موقع «عَجْزه،» وكأنّه فكرٌ يعود من بين الأموات ليواجِه هزالَ الإنتاج العامّ.

ذلك أنّه بدأ يَرْتسم زمنٌ ثالث ووظيفةٌ ثالثة وعلاقةٌ ثالثة للصورة. لم يَعُد السؤالُ هو: ماذا وراء الصورة ليُرى؟ ولا: كيف تُرى الصورةُ نفسُها؟ بل: كيف يُولَجُ فيها، وكيف يُزْلَقُ إليها، لأنّ كلّ صورةٍ باتت تنزلق على صور أخرى ولأنّ «خلفية الصورة هي دومًا صورةٌ أخرى،» ولأنّ العينَ الفارغة عدسةٌ لاصقة؟ وإذّاك غدا بإمكانك القولُ إنّ الدائرة اكتملتْ، وإنّ سايبِرْبرغ لَحِقَ بميلياس، ولكنْ في حِدارٍ لا ينتهي وفي استفزازٍ فقَدَ موضوعَه، الأمرُ الذي بات يهدِّد بقَلْب تفاؤلك النقديّ إلى تشاؤم نقديّ. هناك بالفعل عاملان مختلفان يتقاطعان ضمن هذه العلاقة الجديدة للصورة: فثمّة، من جهة، التطوُّرُ الداخليُّ للسينما الباحثُ عن تركيباته السمعيّة ـ البصريّة الجديدة وعن تربويّاته الكبيرة (لا الخاصّة بروسلليني، ورينيه، وغودار، والزوج ستروب وحدهم، بل أيضًا تلك الخاصة بسايبربرغ، ودوراس، وأوليڤييرا...)، وهو بحث قد يجد في التلفزيون حقلاً وإمكانيّاتٍ استثنائيّةً. وثمّة، من جهة أخرى، تطوُّر التلفزيون في ذاته من حيث هو، أي التلفزيون، ينافس السينما، و«يحقّقها» و«يعمّمها» فعليّاً. هذان الوجهان، بالرُّغم من تشابكهما الكبير، مختلفان اختلافًا أساسيّاً، ولا **يَعْملان على المستوى ذاته**. ففي حين كانت السينما تَبْحث، من خلال التلفزيون والڤيديو، عن «مكمِّل» للوظائف الشعريّة والجماليّة الجديدة، كان التلفزيون (رغم جهود نادرة أُولى) يَضْمن لنفسه أولاً **وظيفةً اجتماعيّةً** تَضْرب مسبقًا كلّ مكمِّلٍ [أوْ بَدَلٍ]، وتضع يدَها على الڤيديو وتَفْرض سلطاتٍ مناقضةً لاحتمالات الجمال والفكر.

وهكذا ظهرتْ مغامرةٌ شبيهةٌ بتلك التي عرفها الزمنُ الأوّلُ للسينما: فمثلما حالت سلطةُ النفوذ، التي عَرفتْ أَوْجَها مع الفاشيّة وما رافقها من التلاعبات الكبرى لأجهزة الدولة، دون نموّ السينما الأولى، هدّدت السلطةُ الاجتماعيّةُ الجديدة، سلطةُ المراقبة أو التحكُّم التي نشأتْ بعد الحرب العالميّة الثانية، بقتل السينما الثانية. و«التحكُّم» هو الاسم الذي أَطْلقهُ بُوروز على السلطة الحديثة. وتغيَّرَ مابُوز نفسُه، فصار يعمل من خلال أجهزة التلفزة. كانت هذه السينما ماتزال في أولى مراحل بحثها وإبداعها الجديديْن، ولن تموت هي الأخرى لأسباب طبيعيّة، بل سيجيء القتلُ العنيفُ على الشكل الآتي: فَبَدَل أن يكون هناك دائمًا صورةٌ في خلفيّة الصورة، وبَدَل أن يَبْلغ الفنُّ حدَّ «منافسة الطبيعة،» لن تعودَ الصورُ، كلُّ الصور، تَعْكس إلاّ صورةً واحدة، هي صورةُ عَيْنِي الفارغةِ في تماسٍّ مع لاطبيعةٍ [وقد أضحيتُ] مُشاهِدًا متحكِّمًا به انتَقَلَ إلى خلف الكواليس، فصار على تماسٍّ مع الصورة، بل صار مُدْخَلاً في الصورة. تُبيِّن تحقيقاتٌ أُجريْت حديثًا أنّ أحدَ أكثر العروض الأثيرة لدى الجمهور هو حضورُ برنامج تلفزيونيّ في الأستوديو: والمسألة ليست مسألةَ جمال أو فكر، بل مسألة أن يكون المرءُ على تماسّ مع التقنيّة، ملموسًا [متأثِّرًا] بالتقنيّة. لم تَعُدْ تقنيّةُ التّماسّ بـ «الزُّوم» مقتصرةً على روسلليني، بل صارت نهجًا يعتمده التلفزيونُ في العالم كلِّه؛ وأمّا الربط الذي كان الفنُّ، من خلاله، يُجَمِّلُ الطبيعةَ ويروحنها ثم ينافسها، فقد تحوّل ولوجًا إلى الداخل التلفزيونيّ. وصارت زيارةُ الأستوديو (لمعرفة كيفيّة صُنع برنامج تلفزيونيّ)، بانضباطيّتها القاسية، مثالَ العرض «الفنيّ،» وصارَ الاغتناءُ هو القيمةَ الجماليّةَ العليا (ولِسانُ الحال: «إنّ هذا العرض لَمُفيدٌ حقّاً»). لقد انهارت موسوعةُ العالم وتربيةُ الإدراك، ليَحلّ محلَّهما تدريبٌ محترفٌ لِلْعَيْن، وعالَمٌ يلتقي فيه المتحكَّمون والمتحكَّمُ بهم في إعجابهم بكلّ ما هو تقنيّ. وصارت عدسةُ الالتصاق في كل مكان. وهنا تحديدًا يتحوّل تفاؤلُكَ النقديُّ إلى تشاؤم نقديّ.

يتابع كتابُكَ الثاني كتابَكَ الأوّل، ويسعى للخوض في هذه المواجهة بين السينما والتلفزيون، على اختلاف مستوييْهما. وبالرُّغم من تلميحاتك الكثيرة إلى الموضوع، فإنّك لا تَحْصر المشكلةَ في مقارنة تجريديّة بين الصورة السينمائيّة والصور الجديدة. فقد عَصَمَتْك، لحسن الحظ، وظيفيّتُك. ولم تتجاهل بالطبع، من وجهة النظر هذه، أنّ للتلفزيون وظيفةً جماليّةً كامنةً، مثله مثل أيّة وسيلة تعبير أخرى، وأنّ السينما ـ في المقابل ـ لم تكفّ عن الاصطدام، من الداخل، بسلطاتٍ كانت تعرقِلُ بشدّةٍ غايتَها الجماليّةَ المحتملةَ. ولكنّ ما يبدو لي لافتًا في **يوميّات السينما** هو أنّك تَبْحث عن تحديد «واقعتَيْن» مع شروطهما: الأولى هي أنّ التلفزيون، بالرُّغم من محاولات هامّة غالبًا ما قام بها سينمائيُّون كبار، لم يسعَ إلى إيجاد خصوصيّتِهِ في وظيفة جماليّة بل في وظيفة اجتماعيّة، وهي وظيفةُ تحكّمٍ وسلطةٍ تهيمن فيها اللّقطةُ المتوسّطةُ الرافضةُ ـ باسم العين المحترفة ـ أيَّةَ مغامرةٍ إدراكيّةٍ حسيّة. وإن حَدَث أنْ حصل ابتكارٌ ما [في التلفزيون] فإنّما يَحْصل على نحوٍ غير منتظر وفي ظرف استثنائيّ: كأنْ يَبْتكر [ڤاليري] جيسكار [ديستان] اللّقطةَ الفارغة، أو كَأنْ تُعيد ماركةُ ورق تواليت إحياءَ الكوميديا الأميركيّة. أمّا الواقعة الثانية فهي أنّ السينما، على عكس التلفزيون، وبالرُّغم من كلّ السُّلطات التي خَدَمتْها (بل وأسَّسَتْها)، قد حافظتْ دومًا على وظيفة جماليّة وفكريّة، وإنْ هشّةٍ أو غيرِ مُدْرَكَةٍ تمامًا. ليس علينا إذن المقارنةُ بين أنماط الصور، بل بين الوظيفة الجماليّة للسينما والوظيفةِ الاجتماعيّة للتلفزيون: ففي رأيكَ أنّ هذه المقارنة ليست متقلقِلة فحسب، بل يجب عليها أن تكون متقلقلة ولا معنى لها خارج هذا التقلقل أيضًا.

ولكنْ يبقى علينا أن نثبّت شروطَ وظيفة السينما الجماليّة هذه. ويبدو لي أنّك تقول في هذا الشأن أشياء غريبةً جدّاً، كأن تتساءل: ما معنى أن يكون المرءُ ناقدَ سينما؟ وتعطي مثالاً فيلمَ «الشرهون» [لهنري ڤرنوي] الذي لم يُعْرَض أمام الصحافة، ورَفَضَ النقدَ باعتباره عديمَ الجدوى، مطالبًا بعلاقةٍ مباشرة مع الجمهور لكون هذا الأخير «إجماعًا اجتماعيّاً.» وهذا مبرَّرٌ تمامًا، لأنّ هذه السينما ليست بحاجة إلى النقد كي يملأَ لا صالاتها وحدَها بل مُجْمَلَ وظائفها الاجتماعيّة أيضًا. وإنْ كان من معنًى للنقد، فهو مرتبط بمدى تعاطيه مع فيلم يقدِّم إضافةً، أو تفاوتًا (décalage) مع جمهور مازال فرضيّاً، ولذا يجب كسبُ بعض الوقت والحفاظُ على أثرٍ ما في هذه الأثناء. وممّا لا شكّ فيه أنّ مفهوم «الإضافة» هذا ليس سهلاً، ومن الأرجح أنّكَ استقيْتَه من دريدا ثم أَعَدْتَ تأويله بحسب فهمك الخاصّ: فأنتَ تعتبر أنّ «الإضافة» [الكلمة في الأصل supplément، وتَعْني أيضًا المُلْحَق] هي حقّاً الوظيفةُ الجماليّةُ للفيلم. وبالرُّغم من كونها وظيفةً هشّة، فإنّ بالإمكان عزلَها في بعض الحالات وفي بعض الشروط باعتبارها قليلاً من الفنّ وقليلاً من الفكر. ومن هذا المنطلق، تُسنِد إلى كلٍّ من هنري لانغْلوَا وأندريه بازان مكانةً أساسيّة. فالأوّل كان «يتشبَّث بفكرةٍ

واحدة ألا وهي أنَّ السينما تَسْتحقّ أن يُحَافَظَ عليها؛» بينما كان الثاني «يتشبَّث بالفكرة نفسها لكنْ مقلوبةً،» ألا وهي إظهارُ أنَّ السينما تحافِظ، تحافِظ على كلِّ ما له أهميَّة: «إنَّها مرآةٌ فريدةٌ من نوعها يَحْفَظُ الصورةَ قصديرُها [الذي طُلِي به ظهرُها].» ولكنْ كيف يمكن أن نقول إنَّ مادَّةً بهذه الهشاشة تَحْفظ أيَّ شيء؟ وما معنى «تَحْفَظ،» وهذه تبدو وظيفةً متواضِعة جدّاً؟ غير أنَّ الأمر متعلِّق بالصورة نفسها، لا بالمادَّة: فأنتَ تبيِّن في كتابك أنَّ الصورة السينمائيَّة تَحْفظ في ذاتها. إنَّها تَحْفظ تلك اللَّحظةَ اليتيمةَ التي بكى فيها رجلٌ في فيلم «جرترود» لدراير. إنَّها تَحْفظ الريحَ، لا العواصفَ الكبرى ذاتَ الوظيفة الاجتماعيَّة، بل «تلك اللَّحظةَ التي تَلْعب فيها الكاميرا مع الريح، تتقدَّمها ثم تتراجع» كما عند سوجتروم أو الزَّوج ستروب. إنَّها تَحْفظ كلَّ ما يمكن الحفاظُ عليه: أولادًا وبيوتًا فارغةً وشجرَ دلب، كما في فيلم «بلا سقف ولا قانون» لڤاردا، وكما في كل أفلام أوزو. إنَّ الصورة السينمائيَّة تَحْفظ، لكنْ دائمًا عكسَ الزمن، لأنَّ الزمن السينمائيّ ليس ما يجري بل ما يدوم ويتعايش. وبهذا المعنى ليس مفهومُ الحفظ شيئاً هيِّنًا: إنَّه إبداع، إبداعُ الإضافة باستمرار (إمَّا لتجميل الطبيعة، وإمَّا لروحنتها أو لمنافستها). للإضافة خصوصيَّةٌ وهي أنَّها لا تستطيع إلاَّ أن تُبْتَدَع: إنَّها الوظيفة الجماليَّة والفكريَّة للصورة، وهي بدورها إضافيَّة. لقد كان بإمكانك بناءُ نظريَّة طويلة انطلاقًا من هذه النقطة، لكنَّك تحبِّذ الحديثَ عنها بشكل ملموس جدّاً وانطلاقًا من تجربتك النقديَّة حيث الناقدُ ـ في نظرك ـ هو مَنْ «يَسْهر على» الإضافة لكي يُبْرز الوظيفةَ الجماليَّةَ للسينما.

لماذا لا نَعْترف للتلفزيون بمثل هذه القدرة على الإضافة، أو على الإبداع الذي يَحْفظ؟ لا شيء يحول دون ذلك في المبدإ، وإنْ بطرقٍ أخرى، لو لم تَخْنق الوظائفُ الاجتماعيَّةُ للتلفزيون (الألعاب، الأخبار) الوظيفةَ الجماليَّةَ المحتملةَ. والتلفزيون في هذه الحال هو الإجماعُ بامتياز: إنَّه التقنيَّة التي تغدو، مباشرةً، اجتماعيَّةً؛ التقنيَّةُ التي لا تُبْقي على أيِّ تفاوت مع الاجتماعيّ: إنَّه الاجتماعيُّ ـ التقنيُّ المحض. إذ كيف للتدريب المحترف، أو للعين المحترفة، أن تُبْقي على الإضافة مغامَرَةً في الإدراك؟ وإنْ كان لي أن أختار من بين أجمل صفحات كتابك، فسأَذْكر تلك التي تبيِّن فيها أنَّ إعادة القراءة أو إعادةَ القراءة الفوريَّة هي التي تَحلّ، في التلفزيون، محلَّ الإضافة أو الحفظ الذاتيّ، من حيث هي نقيضُهما في واقع الأمر. وسأَذْكر كذلك الصفحات التي تَرْفض فيها كلَّ محاولات **القفز** من السينما إلى الاتِّصال (communication) أوْ كلَّ محاولات إيجاد تناوُبٍ بينهما. ذلك أنَّ التناوب هذا لا يمكن أن يُقام إلاَّ مع تلفزيون يَمْتلك موهبةَ الإضافة اللااتصاليَّة، إضافةٍ تَحْمل اسمَ [المُخْرِج السينمائيّ] ويلز. وأَذْكر كذلك الصفحاتِ التي تَشْرح فيها أنَّ عين التلفزيون المحترفة، أي العين التقنيَّة ـ الاجتماعيَّة الشهيرة التي يُدعى من خلالها المشاهِدُ نفسُه إلى الرؤية، تُنْتج كمالاً مباشرًا وكافيًا متحكَّمًا به ويُمْكن أن يُتحكَّمَ به على الفور. وإنَّكَ لتبتعدُ عن أيِّ سهولة، ولا تَنْتقد التلفزيونَ من حيث نواقصُه، بل من حيث كمالُه الخالصُ والبسيطُ. فلقد استطاع التلفزيون أن يتوصَّل إلى كمالٍ تقنيٍّ يتطابق تمامًا مع الفراغ الجماليّ والفكريّ المُطْلَق (ومن هنا صارت زيارةُ الاستوديو عرضًا جديدًا). وها هو برغمان يؤكِّد لك ذلك بفرح كبير، ومن موقع حبِّه لما كان يُمْكن للتلفزيون أن يقدِّمه إلى الفنون: فمسلسل «دالاس» فارغٌ تمامًا، لكنَّه تامّ من الناحية التقنيَّة ـ الاجتماعيَّة. ويُمْكن تطبيقُ هذا القول على نوع آخر من البرامج، كـ «أبوستروف» مثلاً: فهو من الناحية الأدبيَّة (الجماليَّة، الفكريَّة) برنامج فارغٌ تمامًا، ولكنَّه، تقنيّاً، ممتاز. والقولُ إنَّ التلفزيون خالٍ من أيَّة روح يعني أنَّه خالٍ من أيَّة إضافة، ما عدا تلك التي تَنْسبها أنتَ إليه عندما تَصِفُ الناقدَ وهو يجلس متوتِّرًا في غرفة فندق، يدير من جديدٍ جهازَ التلفزيون لكي يتأكَّد أنَّ كل الصُّور تُعادِل بعضُها بعضًا، بعد أن فَقَدَتِ الحاضرَ والماضيَ والمستقبلَ، لصالح زمنٍ يجري.

من السينما جاء النقدُ الأكثرُ جذريَّةً للإعلام، وذلك مع سينمائيِّين كبار مثل غودار، ومثل سايبِرْبرغ وإنْ على نحو مختلف (لا في تصريحاتهما فقط، بل في أعمالهما الملموسة أيضًا). ومن التلفزيون يأتي الخطرُ الجديدُ الذي يهدِّد وجودَ السينما بالموت. هذه المواجهة، اللامتكافئةُ والمنحرفةُ دومًا، وَجَدْتَ من الضروريّ «النظرَ إليها» عن كَثَب. كانت السينما قد واجهتْ موتًا أوَّلَ على يد سلطةٍ نفوذٍ عرفَتْ أوجَها مع الفاشيَّة. فلماذا يأتي الموتُ الثاني المحتمَلُ على يد التلفزيون، مثلما أتى الأولُ على يد الراديو؟ ذلك لأنَّ التلفزيون هو الشكل الذي تُصْبح معه سلطاتُ «التحكُّم» الجديدةُ فوريَّةً ومباشرةً. أمَّا الغوص في عمق المواجهة، فإنَّه بمثابة التساؤل عن إمكانية قَلْبِ نظام التحكُّم ووضعِهِ في خدمة الوظيفة الإضافيَّة المناهِضة للسلطة، ويكون ذلك بمثابة ابتكار فنِّ تَحَكُّمٍ بوصفه المقاومةَ الجديدة. إنَّ نَقْلَ الصراع إلى قلب السينما، وحَمْلَها على اعتبار هذا الصراع مشكلتَها هي لا مشكلةً تواجهها من خارج، أمران فَعَلَهما بُوروز بالنسبة إلى الأدب عندما استَبْدَلَ وجهةَ نظر الكاتب والسلطة بوجهة نظر التحكُّم والمتحكَّم. لكنْ، ألم يَسْتأنف كوپولا هذه المحاولةَ في مجال السينما ـ كما اقترحتَ أنتَ ـ مع ما رافق ذلك من تردُّد وغموض، ومن صراع حقيقيّ أيضًا؟ أنت تُطْلِقُ اسمًا جميلاً على هذه الحال من التشنُّج أو الانقباض التي تَسْتند إليها السينما كي تنقلب على النظام الذي يريد التحكُّمَ بها أو الحلولَ محلَّها، وهذا الاسم هو التكلُّف (maniérisme). وكنتَ قد أَطلقتَ الاسمَ نفسه ـ في كتابك **لارامي** ـ على الحالة الثالثة للصورة: حيث لم يعد هناك من شيء يُرى وراء الصورة، وحيث لم يَعُدْ هناك من شيء ذي أهميَّة يُرى عليها أو داخلها، بل حيث تنزلق الصورةُ دومًا على صورةٍ موجودةٍ من قبلُ، ومفتَرَضةٍ، أيْ حيث «خلفيَّةُ الصورة هي دائمًا صورةٌ أصلاً،» وذلك إلى ما لانهاية؛ وهذا هو بالضبط ما يجب أن يُرى.

في هذه المرحلة، لا يعود الفنُّ يجمِّل الطبيعة أو يروحنها، بل ينافسها: إنَّه ضياعٌ للعالم؛ إنَّه العالَمُ نفسُه وقد باشر في صنع سينما، سينما كيفما اتَّفق. وأساسُ التلفزيون هو بالضبط هذا الزمن الذي يَصْنع فيه العالمُ سينما كيفما اتَّفق، ويَدْفعك إلى القول إنَّه «لم يعد ثمَّة شيءٌ يَحْدث للبشر؛ بل إنَّ الصورة هي ما يَحْدث له كلُّ شيء.» يمكننا كذلك القولُ إنَّ الزوجَ المكوَّن من الطبيعة ـ الجسد، أو من المشهد الطبيعيّ ـ الإنسان، استُبدل بالزوج المكوَّن من المدينة ـ الدماغ: لم تعد الشاشةُ بابًا ـ نافذةً (يَفْتح على...)، ولا إطارًا ـ لقطةً (يَحْتوي على...)، بل تحوَّلتْ إلى طاولة معلومات (table d'information) تنزلق عليها الصورُ تمامًا مثل «معطيات [معلوماتيَّة].» لكنْ كيف لنا أن نتحدَّث بعدُ عن فنّ، والعالَمُ يَصْنع سينماه المتحكَّمَ بها والمعالَجَةَ فوريّاً من قِبَلِ التلفزيون الذي يُقصي عنها كلَّ وظيفة إضافيَّة؟ على السينما أن تكفّ عن صنع سينما، وأن تبنيَ علاقاتٍ محدَّدة مع الڤيديو ومع الصُّور الرقميَّة ومع التقنيَّة الإلكترونيَّة، من أجل ابتكار المقاومة الجديدة ومناهضةِ الوظيفة التلفزيونيَّة القائمةِ على المراقبة والتحكُّم. ولا نعني بهذا أنَّ علينا قَطْعَ الطريق أمام مسيرة التلفزيون؛ فهذا أصلاً غير ممكن. بل علينا بالأحرى منعُ التلفزيون من خيانةِ أو قَطْع الطريق أمام تطوُّر السينما عبر الصور الجديدة. فالتلفزيون، كما تُشير في كتابك، «احتَقَرَ وهَمَّشَ وكَبَتَ صيرورتَه ڤيديو، وكانت هذه فرصتَه الوحيدةَ لكي يَرِثَ السينما الحديثةَ التي نشأتْ بعد الحرب العالميَّة الثانية، والتي تميَّزتْ بمَيْلها إلى الصورة المفكَّكة والمركَّبة من جديد، وبقطيعتها مع المسرح، وبإدراكها المختلف للجسد الإنسانيّ ولبَحْرِ الصور والأصوات المحاطِ به.» ثم تتابع: «يبقى الأملُ بأن يشكِّل تطوُّرُ فنّ الڤيديو بدوره تهديدًا للتلفزيون...» عندها يُمْكن أن يتبلور الفنُّ الجديدُ للمدينة ـ الدماغ، أو فنُّ منافسة الطبيعة. وسيفتتح هذا التكلُّفُ مساراتٍ ودروبًا عدَّةً، منها ما هو مسدود، ومنها مازال يتلمَّس طريقه الواعد. عند كوپولا مثلاً، تجسَّد هذا التكلُّف في استعمال الڤيديو وسيلةً لـ «تصوير أوليّ،» فكان أن صارت الصورةُ تُقبرك خارج الكاميرا السينمائيَّة. أمَّا عند سايبربرغ، فنجد نوعًا آخر من التكلُّف تجسَّد في استعمال تقنيَّات قاسية وأكثر رصانةً، حيث الدُّمى والعروضُ الأماميَّةُ تَجْعل الصورةَ تبدو وكأنَّها تتقدَّم على خلفيَّةٍ مكوَّنةٍ من صور أخرى. أهذا هو العالَمُ نفسُه الذي يصنعه الڤيديو ـ كليپ والمؤثِّرات الخاصَّةُ والسينما الفضائيَّة (ciné-spatial)؟ ربَّما كان في مقدور الڤيديو ـ كليپ، في قطيعته نفسها مع المحاولات الحُلُميَّة، أن يشارك في ذلك البحث عن «تداعيات جديدة» (وهذا ما يطالب به سايبرْبرغ)، وفي بلورة الحلقات الدماغيَّة الجديدة لسينما المستقبل. لكنَّ الڤيديو ـ كليپ تمَّ اعتقالُه سريعًا من قِبل سوق المنوَّعات «الطقاطيق»، وهي سوقٌ تدير ببرودةٍ تامَّةٍ عمليَّةَ تسفيه العقل، وكأنَّما هي نوبةُ صَرَعٍ مضبوطةٌ بدقَّة (لقد حصل الشيءُ نفسُه تقريبًا للسينما في زمن سابق، عندما استولى عليها «العرضُ الهستيريُّ» المتمثِّلُ آنذاك بالدعايات الإيديولوجيَّة الكبيرة...). وربَّما كان باستطاعة السينما الفضائيَّة أيضًا أن تشاركَ في الإبداع الجماليّ والفكريّ، لو أنَّها عرفتْ كيف تُعطي للسَّفَرِ معنًى أخيرًا لوجوده (كما أراد بُوروز)، وكيف تَقْطع ارتباطَها بمنظومة التحكُّم المتمثِّلةِ بـ «آدميٍّ حَطَّ على القمر دون أن يَنْسى أن يَحْمل معه كتابَ الصلاة،» وكيف تَفْهم فهمًا أفضلَ ذلك الدرسَ الفيَّاض الذي أعطاه مايكل سْنو في فيلمه «المنطقة المركزيَّة،» حيث ابتكر التقنيَّةَ الأكثرَ رصانةً لجعل الصورة تدور على الصورة، والطبيعةِ البريَّةِ على الفنّ، الأمرُ الذي أَوْصل السينما إلى الفضاء المطْلق. وكيف لنا أن نَحْكم مسبقًا على الأبحاث المنصبَّة على الصور ـ الأصوات ـ الموسيقى، والتي بدأتْ للتوّ تتبلور في أعمال كلٍّ من رينيه، وغودار، والزوج ستروب ودوراس؟ وماذا عن التكلُّف المرتبط بوضعيَّات الجسد، وأيَّةُ كوميديا [بمعناها عند دانتي] جديدةٍ ستَنْتج عنه؟ إنَّ مفهومَك للتكلُّف يَرْتكز على أسس شديدة الصلابة؛ فهناك فعلاً أنواع مختلفة من التكلُّف، وعناصرُها متعدِّدة، وفروقاتُ القيمة بينها شاسعة. لا تحيل هذه التسمية إذن إلاَّ على ساحة المعركة التي يَقْفز من خلالها الفنُّ والفكرُ، برفقة السينما، إلى عنصرٍ جديد، بينما تحاول سلطةُ التحكُّم الاستيلاءَ على هذا العنصر واحتلالَه لتُقيم فيه العيادةَ الاجتماعيَّةَ ـ التقنيَّةَ الجديدة. إنَّ التكلُّف، بكل معانيه المتناقضة، هو ذلك التشنُّج بين السينما والتلفزيون حيث تتجاور أفضلُ الاحتمالات وأسوأُها.

كان لا بدّ أن «تَرَى عن كثب» ما يحدث. فعملتَ صحفيّاً في جريدة **ليبراسيون**، دون أن تَقْطع صلتَك الوثيقةَ بـ **دفاتر السينما**. ولمَّا كانت الرغبة في السفر هي من أهمّ الدوافع لاعتناق مهنة الصحافة، فقد أَلَّفتَ سلسلةً جديدةً من المقالات النقديَّة المبنيَّة على تحقيقات وريبورتاجات وتنقُّلات. ولكنّ ما يَجْعل من كتابك هذا كتابًا أصيلاً، بالإضافة إلى ما ذكرتُ سابقًا، هو أنَّ كل شيء فيه يَنْحبك حول المشكلة المتشنِّجة التي ذكرناها، والتي كان قد انتهى إليها كتابُك **لارامي** بطريقة سوداويَّة قليلاً. ربَّما استدعى كلُّ بحث في مسألة

السفر أربع ملاحظاتٍ، نجد أُولاها عند فيتزجرلد، وثانيَتَها عند توينبي، وثالثَتها عند بيكيت، ورابعتَها عند پروست. ترى الملاحظة الأولى أنَّ السفر، حتى ذلك الذي يَذْهب بنا إلى الجُزُر أو إلى الفضاءات الواسعة، لا يُمْكن أن يشكِّل «قطيعةً» فعليَّةً مادمنا نصطحب معنا كتابَ صلاتنا وذكرياتِ طفولتنا وخطابَنا الاعتياديّ. وتقول الملاحظةُ الثانية إنَّ السفر هو سعيٌ إلى مثالٍ رُحَّليٍّ، ولكنَّه مسعى عبثيّ، لأنَّ [البدويّ] المترحِّل هو بالضبط مَنْ لا يتحرَّك ومَنْ لا يريد أن يَرْحل، بل يتشبَّث بأرضه القاحلة، أيْ بمنطقتِه المركزيَّة (أنتَ نفسَك تقول، في سياق تطرُّقك إلى أحد أفلام فان در كوكن، إنَّ مَنْ يتَّجه جنوبًا لا بدّ أن يلتقي بمن يريدون **البقاءَ** في أماكنهم). ذلك أنَّنا، بحسب الملاحظة الثالثة، ملاحظةِ بيكيت، وهي الأعمق: «لا نسافر بدافع الرغبة في السفر. أَعْرف أنَّنا أغبياء، ولكنْ ليس إلى هذه الدرجة»... ما الذي يَدْفعنا، إذن، إلى السفر في آخر المطاف، غير رغبتنا في **التأكُّد** من شيءٍ ما، شيءٍ لا نستطيع التعبيرَ عنه، ويأتي من الروح، من حلمٍ أو من كابوس: كأن نتأكَّد مثلاً أنَّ الصينيِّين هم حقّاً صُفْرُ اللون كما يُقال، أو أنَّ ذلك اللَّون الغريب، الشعاعَ الأخضرَ، أو ذلك الجوَّ المزرقَّ والأرجوانيَّ موجودٌ فعلاً في مكانٍ ما، هناك. وها أنتَ تسافر لتتأكَّد من خلال أسفارِكَ أنَّ العالم يُنتِج حقّاً سينما، وأنَّه لا يتوقَّف عن إنتاجها، وأنَّ التلفزيون هو بالضبط تلك الحالُ من فبركة السينما من قِبَلِ العالَمِ أجمع. أنتَ تسافر إذن لترى «إلى أيَّة فترة من تاريخ وسائل الإعلام» تنتمي هذه المدينةُ أو تلك. وبهذا المعنى تَصف ساو پاولو بالمدينة ـ الدماغ التي تَفْتَرس نفسَها. بل يَحْدث لك أن تسافر أيضًا إلى اليابان لكي ترى كوروساوا وتتأكَّد كيف تَنْفخ الرياحُ اليابانيَّةُ أعلامَ «ران:» ولمَّا كانت الرياحُ معدومةً في ذلك النهار، فقد سجَّلْتَ كيف تُستبدل بمحرِّكاتٍ هوائيَّةٍ تعسة لكنها تُضفي على الصورة ـ ويا للعجب ـ تلك الإضافةَ الداخليَّةَ العصيَّةَ على التدمير، أيْ باختصار، ذلك الجمالَ أو الفكرَ اللذَيْن لا تَحْفظهما الصورةُ إلاَّ لأنَّهما غيرُ موجودَيْن خارجها: فالصورة هي التي أوجدتْهما.

من هنا القول إنَّ أسفارَكَ قد كانت ملتبسة. فمن ناحية، تتحقَّق من أنَّ العالم كلَّه يَصْنع سينماه وأنَّ هذه هي الوظيفةُ الاجتماعيَّةُ للتلفزيون، وهي وظيفةُ التحكُّم الكبرى: ومن هنا تشاؤمُك النقديُّ بل يأسُك النقديّ. ومن ناحية أخرى، تتحقَّق من أنَّ السينما بأكملها لم تبدأ بعدُ، وأنَّها تظلّ هي السفرَ المُطْلَقَ، بينما كلُّ الأسفار الأخرى لم تَعْدُ أن تكون وسيلةً للتأكُّد من حالة التلفزيون: ومن هنا تفاؤلُكَ النقديّ. وعند تقاطع هذَيْن التوجُّهين، ثمَّة تشنُّجٌ، ومزاجٌ دَوْريّ [سيكلوثيميا] تعيشُه أنت، وثمة دوارٌ، وثمّة تكلُّفٌ هو جوهرُ الفنّ، وهو في الوقت نفسه ساحةُ معركة. وبين السينما والتلفزيون، يخيّل إلينا أحيانًا أنَّ الأدوار تتبدَّل. فمن تلفاز إلى تلفاز لن يستطيع المسافرُ أن يَمْنع نفسَه من أن يفكِّر ومن أن يَردّ إلى السينما ما يخصّها، منتزعًا إيَّاها من خضمّ الألعاب والأخبار: وذلك نوع من الانفجار الداخليّ يُطْلق قليلاً من السينما في المسلسلات التلفزيونيَّة التي تؤلِّفها لذاتك، كمسلسل المدن الثلاث، أو مسلسلِ أبطالِ كرة المضرب الثلاثة. وفي المقابل، وحين تستعيد دورَك كناقد سينمائيّ، فإنَّما لتلاحِظَ بشكلٍ أفضل أنَّ الصورة الأكثر تسطُّحًا تتغضَّن هي نفسُها على نحوٍ لاشعوريّ تقريبًا، وتَتَنضَّدُ وتكوِّنُ مناطقَ سميكةً تُجْبرك على السفر فيها أخيرًا ذلك السَّفَر الإضافيَّ والمتفلِّتَ من كل تحكُّم: السرعات الثلاث عند قاجدا، أو الحركات الثلاث عند ميزوغوشي خاصةً، والسيناريوات الثلاثة التي تَكْتشفها عند إمامُورا، والدوائر الثلاث الكبيرة التي ترتسم في فيلم «فاني وألكسندر،» حيث تجد الحالاتِ الثلاثَ أو الوظائفَ الثلاثَ للسينما عند برغمان، وهي: مسرحُ الحياة التجميليّ، ومسرحُ الوجوه الروحيُّ المضادُّ، وعمليَّةُ السِّحْر المنافِسةُ للطبيعة. لماذا نقع كثيرًا على الرقم «ثلاثة» في كل مقالات كتابك، سواء تلك التي تُعنى بالسينما أو تلك التي تُعنى بالتلفزيون؟ ربَّما لأنَّ ٣ يُطْلِق تارةً كلَّ شيء ويردّ ٢ إلى ١، وتارةً يجرّ ٢ ويفرُّ به بعيدًا عن الوحدة: يَفْتحه ويُنْقِذه. ثلاثة، أيِ الڤيديو، لعبة التشاؤم والتفاؤل النقديَّين: أيكون هذا هو موضوعَ كتابكَ القادم؟ إنَّ للقتال نفسه أشكالاً عدّة، لذا فهو قادرٌ عى الاستمرار مهما كانت طبيعةُ العقبات. فهو قائم مثلاً بين سرعة الحركة التي لَمْ تَزَلْ تتضاعف في السينما الأميركيَّة، وبطءِ الموادِّ التي تقيسها السينما السوڤياتيَّةُ وتَحْفظها. تقول في نصٍّ جميلٍ إنَّ «الأميركيِّين ذَهَبوا بعيدًا في دراسة الحركة المستمرَّة، وفي دراسة السرعةِ وخطِّ الفرار، وفي دراسة الحركة التي تُفْرِغ الصورةَ من كل ثقل ومن كل مادّة، وفي دراسة حالة انعدام الجاذبيَّة... بينما هناك في أوروبا، وفي الاتِّحاد السوڤياتيّ نفسه، مَنْ لايزال ـ برغم خطر التهميش القاتل ـ يَمْنح نفسَه رفاهيَّةَ استجوابِ الحركة في جانبها الآخر، أيْ من حيث هي بطء وتقطّع. يَنْظر كلٌّ من پاراجدانوف وتاركوڤسكي، ومِنْ قبلهما آيزنشتاين ودوڤجنكو وبارنت، إلى المادّة وهي تتراكم وتنتفخ، وكأنَّها جيولوجيا عناصرَ وقاذوراتٍ وكنوزٍ تتكوَّن ببطء: إنَّهم يصوِّرون المُنْحَدَر السوڤياتيّ وتوابعَه، تلك الإمبراطوريَّةَ الجامدة...». فإنْ كان صحيحًا أنَّ الأميركيِّين استَعْملوا الڤيديو بغيةَ التوصُّل إلى سرعةٍ أكبر (وبغيةَ التحكُّم بالسرعات العالية)، فكيف نُعيد الڤيديو إلى ذلك البطء المتفلِّت من كلّ تحكُّم، ذلك البطءِ الذي يَحْفظ؟ كيف نقول للڤيديو: سِرْ ببطء، وفق «نصيحةِ» غودار إلى كوپولا؟

نيسان ١٩٨٦

جيل دولوز

من أهمّ فلاسفة فرنسا في القرن العشرين (١٩٢٥ ـ ١٩٩٥).

من مؤلَّفاته:

Nietzsche et la philosophie (1962)

L'Anti-Œdipe (1972)

Francis Bacon: Logique de la sensation (1981)

Cinéma 1: L'Image-movement (1983)

Cinéma 2: L'Image-temps (1985)