لاجماليات باديو

"رؤية جديدة لعلاقة الفلسفة بالسينما"

د. نشوى صلاح الدين محرم

مدرس بقسم الفلسفة كلية الآداب جامعة عين شمس

ملخص البحث

لا جماليات باديو: رؤية جديدة لعلاقة الفلسفة بالسينما.

اهتم الفيلسوف الفرنسي المعاصر آلان باديو بإعادة تأسيس الفلسفة، فقدم تصورًا جديدًا عن الحقيقة الفلسفية وعن علاقة الفلسفة بمجالات ممارسة الإبداع الإنساني من علم وسياسة وفن وحب. وقد كانت السينما من اهتماماته التي استمرت معه طوال رحلته. ونسعى في هذا البحث إلى توضيح الجديد الذي قدمه باديو حول العلاقة بين الفلسفة والسينما، والأهمية المحورية التي يراها للسينما، والأفكار التي تقدمها السينما للفلسفة، وعلاقة كل ذلك بتصوره عن الحقيقة وإعادة تأسيسه للفلسفة وبتصوره الجديد عن اللاجماليات. كما يهدف البحث لتوضيح الطريقة التي ربط بها باديو فلسفته بأفلاطون، وما حدود تأثره به. والنقد الذي قدمه لتصور ما بعد الحداثة عن الحقيقة وحدودها. وأخيرًا نسعى لتوضيح الجديد الذي أسهم به باديو في تصوره عن العلاقة بين الفلسفة والسينما في ارتباطه مع الجيل المعاصر له وعلى رأسهم جيل دلوز، والأسباب التي أدت إلى هذا التميز.

وننطلق في بحثنا من ثلاث أطروحات، أولًا: أن مشروع باديو لإنقاذ الفلسفة من هادميها هو في الحقيقة استكمال للمشروع المعرفي المعاصر لهؤلاء الفلاسفة أنفسهم، كما أؤكد في طرحي الثاني على أن تحليلات باديو للسينما هي المكان الذي تتلاقى وتتمفصل عليه إنجازاته الفكرية لإعادة تأسيس كل من الفلسفة وعلم الجمال وما يتضمنهما من ميلاد التصور الجديد للحقيقة التي تتسم بالشمول والأبدية والتعدد والتاريخية في الوقت نفسه. أما الطرح الثالث الذي أنطلق منه في بحثي فيتمثل في أن تأثر باديو الممتد بأفلاطون هو إعادة قراءة معاصرة قام فيها باديو باستخدام تصورات أفلاطون بطريقة تربطه بالفلسفة السابقة وتحتفظ في الوقت نفسه بإبستيمية العصر الذي يعيش فيه وإشكالياته المعاصرة.

وللوصول لأهداف البحث وأطروحاته، قسمنا البحث إلى أربعة محاور رئيسية: يتناول المحور الأول مشروع باديو لاستعادة "الحقيقة" للفلسفة بوصفها الهدف الأول والوحيد للفلسفة وإنقاذ طبيعتها الأبدية والشمولية من التصورات الهادمة لها لدى الفلاسفة المعاصرين وعلى رأسهم ما بعد الحداثيين. ويتناول المحور الثاني الرؤية الجديدة التي قدمها باديو للعلاقة بين الفلسفة والفن، والتي تتبلور حول تحرير الفن من سلطة الفلسفة ومن أية سلطة نظرية خارجية، وقلب اتجاه التأثير بينهما بحيث يصبح من الفن إلى الفلسفة وليس العكس، وهو ما أطلق عليه اللاجماليات. أما المحور الثالث فيتناول تأسيس مشروعية أن تكون السينما موضوعًا للفلسفة، وذلك من خلال محاولاته لتعريف السينما وخصائصها الأساسية والوصول في النهاية إلى أنها ليست فقط موضوعًا ملائمًا للفلسفة بل ضرورة لها. ثم نتوقف عند طرحه للكيفية التي تقوم بها الفلسفة بالتعامل مع السينما ومحورية تصور الحقيقة السينمائية للفلسفة والأفكار التي تقدمها السينما للفلسفة. وأخيرًا سنسعى في هذا البحث لتوضيح الجديد الذي أسهم به باديو في تصور العلاقة بين الفلسفة والفن وارتباطاته مع الجيل المعاصر له وعلى رأسهم جيل دلوز واختلافه وتميزه عنه في الوقت نفسه، والأسباب التي أدت إلى هذا الاختلاف والتميز.

بدأت العلاقة بين الفلسفة والسينما مع بدايات السينما تقريبًا، وقد تطورت تلك العلاقة لتصبح السينما موضوعًا محوريًّا لدى العديد من المنظرين المعاصرين، ومنهم: هوجو مانستلربرج[١] Munsterberg Hugo، وجان ابستن[٢] Jean Epstein، ومارلو بونتي Maurice Merleau-Ponty، وجان بول سارتر Sartre Jean Paul، وستانلي كافل[٣] Stanley Cavell، وجاك رانسييه[٤] Jacque Ranssier، وغيرهم. أما جيل دلوز[٥] Gilles Deleuze فقد كانت إسهاماته حول السينما التي ظهرت في كتابيه: "السينما١: الحركة/الصورة"، و"السينما٢: الزمن /الصورة" هي الأكثر أهمية وتأثيرًا على أغلب المفكرين الجدد، وقد ساهمت في خلق أشكال وطرق جديدة لتصور علاقة الفلسفة بالسينما.[٦] ويعترف باديو بتلك الريادة لجيل دلوز وبانطلاقه هو نفسه من تصورات دلوز عن السينما، إلا أنه يضعه في الوقت نفسه هو وجاك رانسييه كخصمين فكريين له.

اهتم الفيلسوف الفرنسي المعاصر آلان باديو بإعادة تأسيس الفلسفة، فقدم تصورًا جديدًا عن الحقيقة الفلسفية وعن علاقة الفلسفة بمجالات ممارسة الإبداع الإنساني من علم وسياسة وفن وحب. وقد كانت السينما من اهتماماته التي استمرت معه طوال رحلته، ومع ذلك فلم يكتب عنها كتابًا نسقيًّا كاملًا، لكنه كتب عددًا كبيرًا من المقالات والأبحاث منها فصل في كتابه المجمع، "الفكر اللانهائي" Infinite Thought (١٩٩٢- ١٩٩٨)، بعنوان "الفلسفة والسينما"، وهناك كتاب بعنوان: "كتيب في اللاجماليات" Handbook of inaethetics عام ١٩٩٨ يتكلم فيه عن السينما والفن بصورة عامة، ويطرح فيه تصوره عن اللاجماليات، كما نُشِر له كتاب مجمع بعنوان "سينما" Cinema عام ٢٠١٤.

ونسعى في هذا البحث إلى توضيح الجديد الذي قدمه باديو حول العلاقة بين الفلسفة والسينما، والمداخل المختلفة التي انطلق منها في مواجهته الفلسفية مع السينما والأهمية المحورية التي يراها للسينما، والأفكار التي تقدمها السينما للفلسفة، وعلاقة كل ذلك بتصوره عن الحقيقة وإعادة تأسيسه للفلسفة وبتصوره الجديد عن اللاجماليات. كما يهدف البحث لتوضيح الطريقة التي ربط بها باديو فلسفته بأفلاطون، وما حدود تأثره به. والنقد الذي قدمه لتصور ما بعد الحداثة عن الحقيقة وحدودها. وأخيرًا نسعى لتوضيح الجديد الذي أسهم به باديو في تصوره عن العلاقة بين الفلسفة والسينما في ارتباطه مع الجيل المعاصر له وعلى رأسهم جيل دلوز، والأسباب التي أدت إلى هذا التميز.

وننطلق في بحثنا من ثلاث أطروحات، أولًا: أن مشروع باديو لإنقاذ الفلسفة من هادميها هو في الحقيقة استكمال للمشروع المعرفي المعاصر لهؤلاء الفلاسفة أنفسهم، كما أؤكد في طرحي الثاني على أن تحليلات باديو للسينما هي المكان الذي تتلاقى وتتمفصل عليه إنجازاته الفكرية لإعادة تأسيس كل من الفلسفة وعلم الجمال وما يتضمنهما من ميلاد التصور الجديد

---

[١] عالم نفس من القرن التاسع عشر، وله كتابه " The Photoplay a phsycological study" يعد من أوائل الكتابات حول نظرية السينما.

[٢] صانع سينما وناقد ادبي ومنظر للسينما وروائي من القرن التاسع عشر والعشرين. وله كتابات عديدة عن السينما منها: "روح السينما"، وهو من المنظرين الأوائل للسينما.

[٣] فيلسوف أمريكي من القرن العشرين ولد عام 1926 وله دراسات عديدة حول السنيما.

[٤] فيلسوف جزائري فرنسي معاصر ولد عام ١٩٤٠ اهتم بالسينما وعلاقتها بالفلسفة وبالسياسة.

[٥] فيلسوف وناقد أدبي وسينمائي فرنسي (١٩٢٥- ١٩٩٥)، ويعد من أهم مَن تناول العلاقة بين الفلسفة والسينما في رأي الكثيرين، ومنهم: باديو.

[6] Baumbach, Nico, Philosophy's Film: On Alain Badiou s "Cinema", Los Anglos Review of books, September 22, 2013, p. 2.

للحقيقة التي تتسم بالشمول والأبدية والتعدد والتاريخية في الوقت نفسه. أما الطرح الثالث الذي أنطلق منه في بحثي فيتمثل في أن تأثر باديو الممتد بأفلاطون هو إعادة قراءة معاصرة قام فيها باديو باستخدام تصورات أفلاطون بطريقة تربطه بالفلسفة السابقة وتحتفظ في الوقت نفسه بإبستيمية العصر الذي يعيش فيه وإشكالياته المعاصرة.

وللوصول لأهداف البحث وأطروحاته، قسمنا البحث إلى أربعة محاور رئيسية: يتناول المحور الأول مشروع باديو لاستعادة "الحقيقة" للفلسفة بوصفها الهدف الأول والوحيد للفلسفة وإنقاذ طبيعتها الأبدية والشمولية من التصورات الهادمة لها لدى الفلاسفة المعاصرين وعلى رأسهم ما بعد الحداثيين. ويتناول المحور الثاني الرؤية الجديدة التي قدمها باديو للعلاقة بين الفلسفة والفن، والتي تتبلور حول تحرير الفن من سلطة الفلسفة ومن أية سلطة نظرية خارجية، وقلب اتجاه التأثير بينهما بحيث يصبح من الفن إلى الفلسفة وليس العكس، وهو ما أطلق عليه اللاجماليات. أما المحور الثالث فيتناول تأسيس مشروعية أن تكون السينما موضوعًا للفلسفة، وذلك من خلال محاولاته لتعريف السينما وخصائصها الأساسية والوصول في النهاية إلى أنها ليست فقط موضوعًا ملائمًا للفلسفة بل ضرورة لها. ثم نتوقف عند طرحه للكيفية التي تقوم بها الفلسفة بالتعامل مع السينما ومحورية تصور الحقيقة السينمائية للفلسفة والأفكار التي تقدمها السينما للفلسفة. وأخيرًا سنسعى في هذا البحث لتوضيح الجديد الذي أسهم به باديو في تصور العلاقة بين الفلسفة والفن وارتباطاته مع الجيل المعاصر له وعلى رأسهم جيل دلوز واختلافه وتميزه عنه في الوقت نفسه، والأسباب التي أدت إلى هذا الاختلاف والتميز.

ونفترض في هذا الإطار أن تصور باديو الجديد عن الفلسفة والحقيقة وخصوصية تصوره عن الحدث هو الذي أدى لتميز تصوره عن العلاقة بين السينما والفلسفة عن دلوز وآخرين. كما تفترض الباحثة، أيضًا، تأثير اهتمامات باديو السياسية والأخلاقية على تصوره عن أهمية السينما ودورها في الحياة الإنسانية، وبالذات الأهمية المحورية التي يضعها لفكرة التغيير وتأثيرها على الجوانب المختلفة لإبداع الإنسان ومنها الفلسفة والفن والسينما.

استعادة الحقيقة للفلسفة

عاش باديو في عصر وصلت فيه الفلسفة إلى مرحلة مواجهة كبيرة مع ذاتها وأسسها بل تم تقليص دورها بعيدًا عن موضوعاتها الرئيسية، وبعيدًا عن عموميتها المعهودة. فتداخلت مرة أخرى مع العلوم الإنسانية المختلفة وأسسها البعض على اللغة وهو اتجاه كبير افتتحه رسل وفتجنشتين ومارسه العديد من الفلاسفة. وبدأت تلك النقلة باستخدام المنطق والنحو واستكملت في تحليل اللغة وفصل الحديث الذي له معنى عن ما ليس له معنى. وقد سعى هؤلاء إلى هدم الميتافيزيقا بوصفها حديثًا لا معنى له وتقليص دور الفلسفة واختزاله في التعليق على العلم. كما أسس آخرون الفلسفة على مبادئ الفن، وهو ما ظهر مع الاتجاه التأويلي الذي أسسه هيدجر واستمر مع جادمر، وقد شاع هذا الاتجاه مما جعل باديو يطلق على تلك الفترة عصر الشعر. كما ظهر الاتجاه ما بعد الحداثي الذي يسعى إلى تفكيك الجوانب المتفق عليها في الحداثة، وتحديدًا مفاهيم الذات والتقدم والثورة والإنسانية ونموذج العلم، وتفكيك تصورات، مثل الشمولية مؤكدين على التعددية والتغايرية كبديل لها. وقد تأسست النقلة المعرفية لما بعد الحداثة مع فوكو الذي ضرب تصور الحقيقة في مقتل في تحليلاته الجينالوجية، وهو ما تبلور في علاقة التأثير المتبادل وتلازم الوجود الذي أقره بين المعرفة وعلاقات السلطة. وقام بتعريفها والدفاع عنها ليوتار الذي أعلن موت الحكايات الكبرى بما فيها حكاية الثورة وحكاية التقدم، وأنكر على الفلسفة أية قدرة على الشمولية. كما قام دريدا بالتأكيد على الإمكانات اللانهائية لتأويل الحقيقة عن طريق فك

ترابط اللغة بالإحالة الخاصة بها من خلال منهجه التفكيكي، والذي سعى للكشف عن المراكز المختلفة في الفكر الغربي والدعوة لهدمها. وعلى العموم فقد كان هذا العصر هو عصر هدم كافة الأفكار الشمولية والعامة والمجردة، دفاعًا عن الجزئي والمتغير والمتعدد، فقام العديد من الفلاسفة بتفكيك وهدم تلك الوحدات ومنها: "النظرية" عند فوكو، و"الحكايات الكبرى" عند ليوتار، و"الوحدات المركزية" عند دريدا..إلخ.

لقد رأى هؤلاء الفلاسفة في تلك النقلة المعرفية المعاصرة إنقاذًا للفلسفة من التعالي على الواقع والانفصال عن الممارسة الذي يجعلها سلطوية واستبعادية تجاه الاختلاف والتعدد. أما باديو فقد رأى في تلك النقلة هدمًا للفلسفة بمعناها التقليدي الذي يعتقد في ضرورته، فقام بتكريس فلسفته لمحاربة تلك الاتجاهات وإنقاذ الفلسفة من هادميها. يقول باديو لهؤلاء : "ليس من التواضع حقًّا الإعلان عن نهاية... فالإعلان عن نهاية "الحكاية العظيمة"، هو كذلك غير تواضعي كالحكاية العظيمة نفسها، ويقين "نهاية الميتافيزيقا" يتحرك داخل العنصر الميتافيزيقي لليقين، وتفكيك مفهوم الذات يتطلب مقولة مركزية – الكينونة مثلا- بحيث يكون الاندراج التأريخي أكثر تحديدية وهكذا."[٧] ويرى باديو أن تلك الاتجاهات الثلاثة (التحليلية والتأويلية وما بعد الحداثة) تشترك في تصورها عن كون الميتافيزيقا أمر يخص الماضي وعن كون الفلسفة نفسها تعلن عن نهايتها. كما أن البحث عن المعنى لدى كافة تلك الاتجاهات -كما يؤكد باديو- قد أصبح بديلًا عن البحث عن الحقيقة، بل أصبحت اللغة هي محور الفكر أو الفلسفة. وهو ما اصطلح على تسميته بالنقلة اللغوية.٨ التي تتضمن نفي لوجود حقيقة، فما يوجد هو فقط معاني مختلفة نستخدمها في حديثنا عن الواقع، ونضفيها عليه. فمن خلال فكرة ألعاب اللغة التي صاغها فتجنشتين واستكملها ليوتار فإننا لن نستمر في تقييم المعرفة أو الفكر من خلال ما هو صحيح وما هو زائف، بل من خلال ما له معنى وما لا معنى له. والمعنى حين ينفصل عن حقيقة الشيء نفسه كما هو عليه، يكون خاص بالسياق وبالوضع الذي تنطلق منه الذات المتحدثة. وهو ما يراه باديو ضرب في مقتل لتصور الحقيقة الفلسفية.٩

وقد كانت أول مواجهة لباديو مع الفلاسفة الذين يُطلق عليهم السفسطائيون الجدد، حول مسألة الحقيقة، لما لها من أهمية جوهرية، فالسعي لإيجاد الحقيقة هو وظيفة الفلسفة الأولى والوحيدة كما يرى باديو. وعليه فقد انتقد سعي الفلاسفة المعاصرين لإثبات عدم وجود حقيقة وتصورهم عن كون مفهوم الحقيقة غير نافع وغير مؤكَّد، لأن كل ما يوجد هو القواعد والاتفاقات أو التعاقدات وأنواع الخطاب وألعاب اللغة.[١٠] ويؤكد باديو بالمقابل في كتابه بيان من أجل الفلسفة عام ١٩٩٩، أن العالم المعاصر أو الحالي لا يحتاج للحديث عن نهاية الفلسفة بل عن كيفية التقدم خطوة أكثر في التشكيل الحديث لها. هذا التشكيل الذي يربط منذ ديكارت شروط الفلسفة بمفاهيمها المفصلية المتقاطعة، وهي: الكينونة والحقيقة والذات. وعلى ذلك يؤكد باديو على أن

---

[٧] باديو، آلان، بيان من أجل الفلسفة، ترجمة مطاع صفدي، العرب والفكر العالمي، ١٩٩٠ ص ٣ ، وأرى أن لفظ التحديدية الوارد بالنقل السابق ليس دقيقًا تمامًا، وأنه من الأفضل استخدام: تحديدًا.

[8] Hewlett, Nick, Badiou, Balibar, Ranciere: Rethinking Emancipation, Continuum International Publishing Group, 2007, p. 30.

[9] Ibid, p. 31.

[10] Badiou, Alain, Conditions, tr. Steven Corcoran, Continuum International Publishing Group, London & N.Y. , 2008. Originally published in French 1992, p. 8

الفلسفة اليوم ليست ممكنة فحسب بل إن إمكانيتها لا تشكل إمكان اختراق نهاية، فالتقدم خطوة أكثر سيكون ممكنًا دائمًا، في علاقة بالواقع المعاصر لتلك الخطوة. [١١]

ولقد استعان باديو -في سعيه لإعادة تأسيس الفلسفة وفي قلبها مفهوم الحقيقة التقليدي- بأفلاطون من جهة، وبالرياضيات من جهة أخرى، وهما جانبان مترابطان حيث قام أفلاطون من قبل باستخدام الرياضيات في التعبير عن الحقائق الفلسفية بل قام بالربط بين الرياضيات والأنطولوجيا وهو ما اتبعه باديو أيضًا. وقد تأثر باديو بأفلاطون بصورة تتبعية وفعالة ومستمرة، بدءًا من تدشين أفلاطون لبداية الفلسفة خلال معركته مع الشعراء والسفسطائيين، وانتقالاً إلى طريقته في تصور عملية الوصول إلى الحقيقة، وانتهاءً باستخدامه للرياضيات. وحتى اهتمام باديو بالسينما قام بتناوله عن طريق إعادة قراءة لأسطورة الكهف في إطار ترجمته المعاصرة التي تتضمن إعادة قراءة لجمهورية أفلاطون.[١٢] ويصف باديو طريقة تأثره بأفلاطون بقوله: "أنا أفلاطوني متطور، ولست أفلاطونيًّا فجًّا. فأنا لست مقتنعًا بأن الحقائق توجد مسبقًا في مكان عقلي منفصل قبل أن تكون أرضية، وأن الحقائق تولد ببساطة بالهبوط من السماوات في الأعلى. إن الحقيقة أبدية بالطبع، لأنها لا تتحدد أبدًا بزمن معين."[١٣]

لم يعد باديو إذًا فتح التساؤل الخاص بأفلاطون من أجل استعادة التصورات الأفلاطونية التي استبعدتها الفلسفة المعاصرة عن نفسها، بل من أجل التساؤل حول ما إن كان هناك فعل أفلاطوني آخر يجب أن يدعم مستقبل الفكر الخاص بنا.[١٤] وعليه فإن باديو في اعتقادنا يسعى إلى تجاوز أفلاطون التاريخي من خلال وبمساعدة التصورات الأفلاطونية من أجل إعادة إحياء أفلاطون معاصر وهو ما يعني، في الوقت نفسه، إعادة إحياء الفلسفة الكلاسيكية في شكلها المعاصر أيضًا. ونلاحظ هنا أن أفلاطون والفلسفة هما شيء واحد تقريبًا بالنسبة له.[١٥] ويقوم باديو بوضع توازٍ بين عمله وعمل أفلاطون في العديد من كتبه ومقالاته، ومنها ما أعلنه في كتابه "بيان من أجل الفلسفة" عن أن عملية خلق الحقيقة الفلسفية عنده اليوم تتوافق مع أفلاطون بإعلانها نهاية عصر الشعر، وذلك باستبعادها الدمج بين الفلسفة والشعر، واستدعائها الحقائق "الحدثية" من الرياضيات والفن والسياسة والحب، وكذلك بالقطيعة التي يقيمها مع السفسطائيين في عصره.[١٦] وقد تطلب إعادة تأسيس الفلسفة بصورة معاصرة لزمننا الحالي، وإعادة قراءة أفلاطون بطريقة معاصرة، أن ننظر إلى الحقيقة نظرة جديدة.

---

[١١] باديو، بيان من أجل الفلسفة، مرجع سابق، ص ٤

[١٢] انظر ترجمة باديو المعاصرة لجمهورية أفلاطون. Badiou, Alain, Plato's Republic, tr. By Susan Spitzer, Polity press, Cambridge & Malden, 2012.

[13]- Badiou, Alain, Second Manifesto for philosophy, tr. By Louise Burchill, Polity Press, Cambridge& Malden, 2011, p. 26

[14]Badiou, Conditions, log. cit., p. 10.

[١٥] نلاحظ هنا أن باديو يعترف ببعض الفلاسفة القلائل في تاريخ الفلسفة، وقد كان لكل منهم دور محوري في تأسيس الفلسفة في زمنه، ويرى في هذا الإطار أنه هو المنوط به القيام بتلك المهمة في العصر الحالي، أي إعادة تأسيس الفلسفة المعاصرة في القرن الحالي مثلما كان أفلاطون هو الفيلسوف المؤسس للفلسفة. انظر كتاب باديو "القرن" The century الذي تناول فيه تطورات الفكر الإنساني في علاقتها بالأحداث الفكرية والسياسية وغيرها الخاصة بالقرن الحالي، والمشكلات التي أحدثها هذا التطور في الفلسفة. ويشير باديو في الوقت نفسه إلى أن نهاية القرن قد حلت لتفسح لطريقة جديدة أكثر إنسانية وقادرة على استعادة تطورية للفلسفة الحقة. Badiou, Alain, The century, tr. Alberto Toscano, Polity press, Cambeidge & Maldin, 2007, o. p. 2005.

[١٦] باديو، بيان من أجل الفلسفة، مرجع سابق، ص ٣٢ – ٣٣.

ولنتوقف عند تصور الحقيقة المحور الأساسي للجديد الذي يقدمه باديو في مشروعه لإعادة إنقاذ الفلسفة من هادميها. لقد نجح باديو في أن يستعيد كون الحقيقة هدف الفلسفة، وأنها الخاصية الأبدية والشمولية لها، لكن معنى الحقيقة لم يعد هو نفسه المعنى الخاص بالفلسفة الكلاسيكية بل اختلف بدرجة كبيرة. وأول خاصية لتصور الحقيقة عند باديو هو جدتها، الحقيقة هي خلق لجديد مختلف ومتميز عن ما هو موجود، فهو ليس تمثيلا ولا محاكاة للواقع. ولذلك يميز باديو بين مجالات تنتج الحقيقة فتقدم لنا حقيقة جديدة ومجالات تقوم بالتكرار والتطبيق لما تم إنتاجه فيما مضى. والمجال غير القادر على إنتاج الحقيقة هو المعرفة، ويقابل بمعنى ما مجال الفهم عند كانط، والمجالات التي تنتج الحقيقة هي مجال الفلسفة، ومجالات السياسة والفن والعلم والحب، وهي ما يطلق عليه باديو إجراءات الحقيقة أو شروط الفلسفة أو "الشروط". والمعرفة لا تخلق حقيقة، لأنها ترتبط بفهم وتفسير موضوع محدد ينتمي لوضع ما عن طريق "حقيقة" موجودة سلفًا. ويميز باديو مرة أخرى داخل المجالات التي تنتج الحقيقة بين الشروط والفلسفة. الشروط تنتج الحقيقة بالتعامل مع الواقع فهي تسعى لتفسيره وإضفاء المعنى عليه، وتنتج حقائق truths تاريخية أي نسبية ومتغيرة ومتعددة. أما الفلسفة فلا تتعامل مع الواقع مباشرة بل إنها تبدأ من حقائق الشروط، وفقط في حال وجودها، والفلسفة تنتج حقيقة واحدة أبدية وشمولية يطلق عليها باديو "الحقيقة" بألف لام التعريف.

تبدأ الشروط عملية إنتاجها للحقيقة من الواقع، ولكن ليس من أي ظواهر في الواقع بل تحديدًا من "الحدث" Event. فما الحدث وما نوع التفاعل الذي تقوم به الذات معه؟ يحتل مفهوم الحدث مكانة هامة في الفلسفة المعاصرة، ويلعب دورًا كبيرًا في مجالات فلسفية عديدة من الميتافيزيقا إلى فلسفة الفعل واللغويات والنظريات الأدبية وغيرها.[١٧] وتختلف تعريفات واستخدامات "الحدث" لدى الفلاسفة المختلفين، ولكننا نستطيع أن نجمع تعريفًا يقترب من معناه لدى باديو والفلاسفة الذين يتحاور معهم، وهو: "الحدث هو كيان عابر غير قابل للتكرار وله مكان وزمان محددين.[١٨] ويعبر باديو عن ماهية الحدث في كتابه "الوجود والحدث" عام ١٩٨٨ بكونه: تعدد يكون انتماؤه للوضع Situation غير قابل للتحديد أو غير قابل للتقرير بشأنه، بحيث نكون غير قادرين على تقرير انتمائه لوضع ما. وبتعبير آخر فهو رهان غير شرعي لأن الشرعية تعود بنا للبنية الخاصة بالوضع .[١٩] فمن السمات المهمة للحدث أنه عابر، أي لحظي وينتهي سريعًا، ولا ينتمي إلى وضع ما لأنه يخترق الحالة المستقرة التي يكون عليها الواقع، وهو ما يعبر عنه باديو بكون الحدث يقيم قطعًا أو فجوة في الوضع. وعليه فهو غير قابل للتعبير عنه أو إدراكه عن طريق المعرفة الموجودة والمستقرة، والتي تعبر عن الواقع في تلك الفترة.[٢٠] والوضع عند باديو هو أي تعددية لها بنية تتشكل من خلال عدّ من نوع معين أو من خلال معيار محدد للانتماء والحصر. ويكون نتاج العد بنية فوقية ترسم ملامح وضع ما بوصفه واحدًا أو

[17] See Stanford encyclopedia of philosophy, Event.

[18] See Event Concepts, Roberto Casati, Institut Jean Nicod, Centre National de la RechercheScientifique, Paris, and Università IUAV, VeneziaAchille C. Varzi Department of Philosophy, Columbia University, New York http://www.columbia.edu/~av72/papers/EventsOUP_2008.pdf

[19] Badiou, Alain, Being and Event, tr. By Oliver Feltham, Continuum press, London & N.Y., 2005, p. 201.

[20] Riera, Gabriel, Alain Badiou Philosophy and its Conditions, State University of N.Y. Press, Albany, 2005, p. 4.

بوصفه حالة وضع ما.[٢١] وهو ما يعني إننا حين نقوم بعدّ التعدد وضمه داخل وحدة واحدة تشكل بنية ما تكون هي الوضع. ويعبر باديو عن ذلك بقوله "أنا أطلق كلمة وضع على أي تعددية مقدمة... إن الوضع هو مكان الحدوث.. كلما كنا نتساءل بشأن التعدد. إن كل وضع يعترف بالعامل [الرياضي] الخاص به، والذي نطلق عليه المعدود – بوصفه واحدًا. أما التعريف العام لبنية ما، فهو أنها ما تحدد النظام الخاص بالعد بوصفه واحدًا لأي تعددية مقدمة. وحين يعد أي شيء بوصفه واحدًا في الوضع، فهو ما يعني أن هذا الشيء ينتمي للوضع بالطريقة الخاصة بآثار بنية الوضع"[٢٢] ولكن إذا كنا غير قادرين على التقرير بشأن انتماء الحدث لأي وضع، يكون الحدث غير موجود في أي وضع. فهل يعني هذا أن الحدث غير موجود؟ يحل باديو تلك المعضلة بكون الحدث موجود بين نفسه وبين الفراغ وهو ما يجعله واحدًا فائقًا، أي غير قابل للعدّ داخل الوضع.[٢٣] فاللغة الخاصة بالوضع لا تستطيع أن تُسَمي الحدث، لأنه غير قابل للتمييز من داخل الوضع.

وهنا يأتي دور الذات داخل عملية إنتاج الحقيقة من قبل الشروط. والشروط لا تعبر عن واقع ما متمثلًا في الحدث بطريقة الفهم والتفسير بل إنها تخلقه كحقيقة بتعبيرها عنه. تخلق الذات الحقائق الحدثية نتيجة لعدد من الأفعال التي تقوم بها تجاه الحدث. فما هي طبيعة تلك الأفعال؟ أول تلك الأفعال هو فعل الانتماء أو الولاء تجاه الحدث، وهو ما يجعل الذات تقرر أن هناك حدث، الذات هنا تتخذ قرارًا تختاره بشكل غير مبني على أسس محددة بأن هذا الشيء أو ذاك هو حدث أي حدوث جديد يقيم قطيعة مع العلاقات الثابتة الخاصة بالوضع، ويعد هذا شرطًا أوليًّا لتثبيت الحدث وإنتاج حقيقة ما عنه، ويطلق عليه باديو أحيانًا إيمان الذات أو اعتقادها في الحدث وبالتالي التزامها به. ثم تقوم الذات بتسمية الحدث لتمسك به وتوقف لحظيته العابرة بحكم طبيعته، أي كونه حدوث يتلاشى بمحض حدوثه. وتنتج حقيقة ما عن الظهور المكثف لحدث ما، يتبقى من مروره فقط "اسم" تطلقه عليه الذات التي تخلص له أو تعتقد فيه. ويعبر باديو عن عملية نشأة الحقيقة عن الحدث واختلافها عن المعرفة في كتاب "الفكر اللانهائي" بقوله: "حين تنشأ عملية تشكل حقيقة ما، يجب أن يحدث شيء جديد. ولكن ما يوجد هناك دائمًا هو الوضع الخاص بالمعرفة، وهي تولد التكرار ليس إلا. أي أنها لا تولد شيئًا جديدًا، ولا يمكن أن يتولد عنها حقيقة، فالحقيقة يجب أن تكون جديدة وإلا كانت معرفة. ولكي تؤكد الحقيقة على جدتها يجب أن يكون هناك بديل عن الوضع. وهذا البديل مرهون بالصدفة. إنه غير قابل للتنبؤ به، وغير قابل للعد. إنه يقع فيما وراء ما يوجد. وسأطلق عليه الحدث. و[هنا] ستظهر الحقيقة في جدتها، لأن البديل الحدثي قد قام بقطع التكرار."[٢٤] فإن كانت الحقيقة الحدثية استثنائية ونادرة ومتفردة فالمعرفة تحدث في أي وقت فهي تنتج في المجرى العادي للأشياء ومن داخل الوضع الذي تتعامل فيه الذات المعرفية مع موضوع ما.[٢٥] ونلاحظ أن تفاعل الذات مع الحدث يتخذ شكل رهان أن يكون "هذا الحدث قد حدث بالفعل، وهو أمر لا يمكنني تقييمه ولا إثبات حقيقته، ولكنني سأقدم له الولاء"[٢٦] فقرار انتماء الذات للحدث "لا أساس له فيما يخص السؤال إن كان الحدوث قد حدث

[٢١] يعبر باديو عن الوضع من خلال الرياضيات حيث إن الرياضيات هي المجال الذي يعبر عن الوجود أو مجال الأنطولوجيا عنده.

[22] Badiou, Being and event, log. cit. p. 24.

[23] Ibid, p. 201.

[24] Badiou, Alain, Infinite Thought: Truth and the Return to Philosophy, tr. & ed. By Oliver Feltham and Justin Clemens, Continuum, London, N.Y., 2004, p. 62.

[25] Hewlett, Badiou, Balibard, Ransier, log. Cit., p.35.

[26] Badiou, Infinite Though, log. Cit. p. 62

فعلا أم لا."[٢٧] ومن ناحية أخرى فتسمية الحدث والتعليق عليه من قبل الذات وإنشاء حقيقته تمحوه كحدث وتخلقه كوضع جديد. فعلى الرغم من ثراء الحدث بما أنه متفرد ويتسم بالجدة، فهو لحظي وعابر كما قلنا، وعليه فالحدث هو تقديم للفراغ، فهو يتلاشى كحدث ويتحول إلى وضع جديد مع لحظة تسميته من الذات المؤمنة به.

ويقترب تصور الحدث عند باديو بتصور دلوز له بدرجة كبيرة لكنه يختلف في جانبين: أولًا: أن الذات التي تخلق حقيقة ما بشأن الحدث تكون موجودة قبل الحدث عند دلوز وليوتار لكنها تنتج من خلال انتمائها للحدث وإنتاجها لحقيقة بشأنه عند باديو. وعمومًا فإن رفض وجود طبيعة محددة أو مسبقة للإنسان والقول بتشكل الذات عن طريق ومن بعد الممارسة يلتقي فيه باديو مع اتجاهات عديدة في الفلسفة المعاصرة تؤكد على أولوية الوجود/ الممارسة/ الفعل على الماهية، ومنها الفلسفة الوجودية والماركسية وما بعد البنيوية كما نجدها عند فوكو. وتتكون عملية التذويت من الإحاطة بالحدث من خلال تسميته التي تؤكد على كونه قطع في وضع ما معطى. أما عن الذات التي تنتج وهي تخلق حقيقة الحدث، وهي الذات التي يجب أن تهتم بها الفلسفة فهو يقول عنها: "سنعبر عن الذات بطريقة مختلفة عن ديكارت وكانط وهيجل. إن تلك الذات ستكون فردية وليس شمولية، وذلك لأنها تتشكل دومًا بوصفها حقيقة عن طريق حدث."[٢٨]

ونستطيع هنا أن نوضح علاقة الحدث بالمعرفة وبحقيقته، إن المعرفة تتشكل بعد الوصول إلى حقيقة ما بصدد الحدث، أي حين يتحول لوضع جديد ممكن معرفته.[٢٩] أما الحدث نفسه فلا يمكن معرفته ولا التنبؤ بحدوثه. وعليه فإن حقيقة الحدث متفردة وشمولية في الوقت نفسه، حيث إن كل إعلان عنها متفرد ولكن دلالاتها شمولية. ويرجع تفردها إلى كونها تتعامل مع حدث غير قابل للتنبؤ به ولا إدراكه بلغة الوضع، ولأنها اختراع لواقع موازٍ وليست تمثيلًا او انعاكسًا للواقع. أما دلالاتها الشمولية فتنتج عن كونها تنبع عن اعتقاد وإيمان ذات تكون قد تبنت الحدث بوصفه حقيقة. ويقدم باديو مثل الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩على خلق الحقيقة الحدثية، فالظواهر التي حدثت في هذا الوقت، والتي سميت بعد ذلك بالثورة الفرنسية هي ظواهر صدفية وعرضية، ولا يمكن معرفتها ووصفها من خلال الرجوع للظروف التي كانت موجودة في المجتمع الفرنسي في زمنها وما به من مشاكل وصعوبات ..إلخ، وعليه فتلك الظواهر تمثل حدثًا لا يمكننا تفسيره عن طريق الوضع لأنه إضافي على الوضع الذي يحدث فيه، إنه خرق للوضع كما قلنا.[٣٠] وقد تم خلق حقيقة هذا الحدث بالتزام الرجال والنساء له في وقت حدوثه وبعده أيضًا. فحقيقة هذا الحدث مثل كافة الأحداث الأخرى أكبر من مجموع الأجزاء التي يمكن أن نقول إنها قد تسببت في حدوثه ومختلفة عنها، ولا يمكن شرحها من خلال التدقيق في كافة الظروف المحيطة بنشأته.[٣١]

تلك هي الحقائق التي تخلق في إطار ممارسة نوعًا ما من إجراءات الحقيقة (الشروط)، فماذا عن الحقيقة الفلسفية التي تعد تلك الحقائق شروطها التي تبدأ منها وتعمل عليها؟

---

[27] Loc. cit

[28] Ibid, p. 56.

[29] Riera, Alain Badiou Philosophy and its Conditions, log. cit, p. 4.

[٣٠] انظر أيضا تصور ليوتار عن الحدث في كتابه Lyotard, Jean Francois, The Differend: Phrass in Dispute, tr. George Van Den Abeele, Theory and History of Litrature, volume 46, university of Minnesota Press, Minneapolis1996, 0. P., 1983. P. 179.

[31] Hewlette, Badiou, Balibard, Rancier, log.cit., p. 38.

إن الحقيقة الفلسفية عند باديو تبدأ من حقائق حدثية. يقول باديو: " إذا استطاعت فلسفة ما أن تترك نفسها للمفاجأة غير المتوقعة وتزدهر معها. فإن تلك الفلسفة هي التي يمكن أن يطلق عليها فلسفة الحدث".[٣٢] والحقيقة -سواء كانت حقيقة الشروط أو الفلسفة- هي حقيقة تخلق وتعبر عن جديد، وعن ما هو متفرد واستثنائي ونادر وشمولي في الوقت نفسه. والحقيقة الفلسفية تتميز بتلك الخصائص، لأنها تعمل على الحقيقة الحدثية ولا تعبر عن الوضع وبنيته المستقرة. يقول باديو: "نحن لا نحتاج أساسًا لفلسفة خاصة ببنية الأشياء. بل نحتاج لفلسفة منفتحة على التفرد غير القابل للاختزال الخاص بما يحدث."[٣٣] وإن كانت فلسفة الحدث هي الفلسفة التي تتأسس على الحقائق الحدثية التي تم إنتاجها في المجالات المختلفة (العلم – السياسة – الفن – الحب)، فهي لا تتعامل مع الحدث مباشرة بل مع الأفكار التي تقال عنه من قبل الشروط، أي مع الحقيقة التي تُثَبِتَه كحدث. وهكذا تتضح أهمية الحدث للفلسفة، والتي تكمن في جدته وفي كون الحقائق التي تخلق بصدده هي اختراعات، يقول باديو: "دعنا نقول إنه من غير المثمر تخيل أن المرء يمكنه أن يخترع أي شيء إن لم يحدث شيء".[٣٤] إن الفلسفة التي يسعى باديو إلى تأسيسها هي فلسفة الحدث، وعليه فهو لا يسعى إلى استعادة مجد الميتافيزيقا ولا النزعة العقلانية الكلاسيكية، ومع ذلك يرى أن تفكيك الميتافيزيقا ومجابهة العقلانية لدى الاتجاهات المعاصرة غير كافٍ. فالعالم كما يؤكد باديو يحتاج إلى فلسفة تعيد تأسيس نفسها على تهدم الميتافيزيقا، وأيضًا، على تهدم النقد الحديث للميتافيزيقا.[٣٥] وابتعاد باديو عن الربط بين الفلسفة والميتافيزيقا يرتبط في تصورنا بكون الفلسفة تنشأ عن الممارسة من ناحية، وبأنها ليست أنطولوجية من ناحية أخرى، فهي لا تعمل على الوجود بل على الفكر.

أما إن قامت الفلسفة بالتفكير حول الواقع خارج تلك الشروط أي في علاقة بالواقع نفسه مباشرة، فهي تنحل لنوع من السفسطائية. وذلك لأن تناول الفلسفة المباشر للواقع لن يمكنها من الحفاظ على أبدية وشمولية حقيقتها.[٣٦] وهو ما حدث مع اتجاهات الفلسفة المعاصرة، ومنها الاتجاه ما بعد الحداثي. فإن كان باديو يقرر أولوية الممارسة ويجعل الحقيقة تبدأ منها، فقد خصص ذلك للشروط وليس للفلسفة. وإن كان باديو قد تأثر في اهتمامه بالممارسة وتأكيده على أولويتها بماركس، فقد قام بتوسيع معنى الممارسة حيث لم تعد الممارسة السياسية فقط هي التي تسبق وتوجه الفلسفة بل الممارسات الفنية والعملية والخاصة بالحب أيضًا.[٣٧] ونلاحظ هنا اتفاق باديو مع ميل أساسي لدى الفلاسفة ما بعد الحداثيين لتقدير الجوانب المختلفة من الممارسات الإنسانية وعدم إعطاء أولوية لجانب من تلك الممارسات على الآخر، وهو ما يؤكده باديو بوضوح في أكثر من موضع. وقد ظهر هذا الميل مثلًا عند فوكو في توسيعه لمعنى السياسي ولمعنى السلطة التي لم تعد ترتبط عنده بالدولة ولا بالطبقة، بل بكافة العلاقات المنتشرة في كافة المؤسسات أو فيما يطلق عليه الاجتماعي.[٣٨]

---

[32] Badiou, Infinite thought, log. cit., p. 56.
[33] Ibid, p. 55.
[34] Hewlette, Badiou, Balibard, Ransier,log. cit., p. 34.
[35] Badiou, Infinite thought, log. cit., P. 56.
[36] Bartlett, AJ. & Clemens, Justin eds., Alain Badiou Key Concepts, Acumen Publishing Limited, first publish, 2010, p. 26.
[37] Ibid, p. 20.
[38] See Foucault, Discipline and Punish : Birth of the Prison , tr. by A. Sheridan, London 1977, original f. ed. 1975, p. 27.

وعلى أية حال فقد كان مفهوم الشروط عند باديو علامة على نقلة نوعية انقطاعية في تصوره عن الفلسفة استمرت معه حتى آخر كتاباته. ونستطيع أن نحدد جانبين جديدين تمامًا على التصور المعتاد عن الفلسفة ظهرا عند باديو مع تلك النقلة:

أولًا: نزع الترابط العضوي المعتاد بين الفلسفة والفكر. حيث لم تعد الفلسفة مرادفة للفكر عامة ولا تعبر عن ماهية الفكر، ولا هي النموذج المثالي له، ولا هي من تعطي أساسًا متينًا للمعرفة ولا هي حتى ما يدل على الفكر بوصفه كذلك. إن الفلسفة لا تخلق أفكارًا/ حقائق، بل إنها تعمل على الأفكار التي تنتجها الشروط، فهي معتمدة تمامًا على ما تنتجه الشروط من أفكار أو حقائق. ويصل باديو إلى قول ما يعد للوهلة الأولى مفارقة تامة عن ما ندركه عن الفلسفة عادة "إن الفلسفة لا يمكن أن تفكر بنفسها" بل "إن ما يجعل الفلسفة ممكنة هو أن هناك تفكيرًا يحدث بالفعل."[٣٩] وستتضح أهمية هذا الجانب بالنسبة لبحثنا حين نصل إلى تناول إنتاج السينما للأفكار وأهميتها للفلسفة.

ثانيا: إن الفلسفة تنشأ دائمًا بوصفها استجابة لمطلب معين، فهي تفكر فقط تحت الضغط، ولكن هذا الضغط لا يكون ناتجًا بالأساس عن عوامل تجريبية تخص الواقع، بل عن عوامل فكرية خاصة بحقائق الشروط الأربعة، التي تتسم بالتعدد والتغاير، فلكل منه دعاويه الخاصة وأنماط العمليات الخاصة به. وتتشابه الفلسفة في هذا مع كافة أشكال الفكر وفقًا للتصور المعاصر في كونها تنشأ كاستجابة لمطالب أو كحل لإشكاليات معينة، ولكن تلك المطالب والإشكاليات لدى الفلسفة، لن ترتبط بالواقع بل بالفكر الناتج عن الشروط. وتظهر الفلسفة بوصفها محاولة لمفصلة العلاقات التي من الممكن أن تربط أشكال الفكر ببعضها البعض، لكي تحدد وتشرح حالتها تجاه بعضها البعض وتجاه العالم.[٤٠]

فما دور الفلسفة وفق هذا التصور الجديد؟ لقد اعتدنا أن نحدد هدف الفلسفة في كونه السعي إلى الوصول للحقيقة وهو ما يوافق عليه باديو، ولكن كافة مجالات الفكر الإنساني تسعى للوصول للحقيقة وتنتج حقائق بالفعل. ولكن ما يميز الفلسفة في علاقتها بالحقيقة أنها "بناء من التفكير يدعي أن هناك حقائق، وهذا الادعاء المركزي للفلسفة يفترض مسبقًا مقولة محددة، وهي "الحقيقة" بألف لام التعريف وليس حقيقة ما. فأول ما تقوم به الفلسفة هو أنها تؤكد على قدرة الفكر الإنساني على الوصول للحقيقة أو الأدق - وفق لتصورات ولغة باديو- أن الفكر قادر على خلق الحقيقة في علاقة بالممارسة أي بالحدث. فهل ستكتفي الفلسفة بهذا التأكيد ولا تقدم أي حقيقة تخصها هي؟ لا .. إنها تقدم حقيقة جديدة خلال سعيها إلى التعبير أو الحديث عن حقائق الشروط بطريقة تجمعهم أو تؤلف بينهم في كيان واحد، أو وحدة واحدة. وهو ما يطلق عليه عملية ضم الحقائق. وعلى ذلك تعبر الفلسفة من خلال مقولة الحقيقة عن جانبين، الجانب الأول هو أن هناك حقائق، والجانب الثاني هو أن تلك الحقائق قابلة للتجميع أو التأليف. ويتحدد دور الفلسفة من خلال تلك العملية المزدوجة، فمقولة "هناك حقائق" تحدد الفلسفة بأنها تفكير في الوجود being، ومقولة "الحقائق تكون قابلة للتجميع بالنسبة للفكر" تحدد دور الفلسفة في كونها تفكير حول الزمن الفريد للفكر، وهو ما أطلق عليه أفلاطون "الدوام الخاص بالزمن" أو الأبدية، وهو مفهوم خاص بالفلسفة يصاحب بالضرورة وضع مقولة الحقيقة في مكانها.[٤١]

---

[39] Bartlett, AJ. ed., Alain Badiou Key Concepts, log. Cit., p. 25.

[40] Ibid,p. 26.

[41] Badiou, conditions, log. Cit., pp. 10 – 11.

وتَنتُج أبدية الحقيقة الفلسفية من صوريتها وفراغها. فحين يتم تجميع الحقائق في فكرة تضمها ولا تقول شيئًا– أي مضمون أو محتوى جديد- فهي تضمها في فكرة صورية وفارغة تمامًا، وستكون تلك الفكرة خارج الزمن أو أبدية لأنها لا تقدم أي مضامين أو معاني، ولا ترتبط بالتالي بالواقع التاريخي أي بالزمان والمكان اللذين تنشأ فيهما. إنها لا تقول سوى أن المعاني المختلفة الموجودة في حقائق الشروط قابلة للتواجد معًا، وأنه يمكن التأليف والتركيب بينها في تصور واحد يضمها من خلال الإحاطة بهم. أما إذا سعت الفلسفة لفهم وتفسير حدث ما فسيكون الحدث هنا قد قام بحبسنا في معنى أو دلالة محددة ترتبط بالواقع التاريخي الذي تنشأ فيه، وبالتالي ستكون الحقيقة المرتبطة بتلك العملية، نسبية وتاريخية. وهو ما حدث مع الاتجاه ما بعد الحداثي كما يرى باديو. ونلاحظ أن فراغ الحقيقة الفلسفية هو تصور هام جدًّا في فلسفة باديو، فهو أولًا ضرورة لتفادي ضم تعددية ال "حقائق" في مضمون واحد ووحيد، يطمس اختلافها، أي تنتفي معه تعدديتها وتفردها. فالمقصود بأن الحقيقة الفلسفية لا تقدم شيئًا، هو أنها لا تقدم مضمونًا محددًا، لأنها محض "عملية تتم على أساس من ال "حقائق" فتنظم ال "يوجد هناك" الخاص بها والإمكانية العصرية لتجميعها أو التأليف بينها."[٤٢] ويؤكد باديو أن فراغ الحقيقة الفلسفية ليس فراغًا وجوديًّا، بل فراغًا عمليًاتيًّا. فالفراغ الوحيد المقدم في الفكر وله دلالة وجودية هو الفراغ الخاص بالمجموعة العارية في مجال الرياضيات، أما فراغ الحقيقة الفلسفية فهو فراغ عملياتي يعبر عن فاصل بسيط تعمل من خلاله الفلسفة على الحقائق الخارجية عنها. هذا الفراغ الخاص بالحقيقة الفلسفية ليس وجوديًّا بل منطقيًّا بصورة خالصة.[٤٣] وهكذا يقيم باديو تقابلًا بين الفراغ الرياضي الذي يعبر عن الوجود، حيث إن الرياضيات عنده هي علم الوجود، وبين الفراغ الفلسفي الذي لا يعبر عن شيء بل يعمل على الحقائق بصورة منطقية فقط.

فكيف تصل الفلسفة إلى الحقيقة الأبدية والشمولية؟ وما طبيعة العملية التي تعمل بها على حقائق الشروط؟

تتعامل الفلسفة بطريقة شمولية مع ال "حقائق" الناتجة عن الشروط عن طريق جانبين مختلفين ومتداخلين، يتمثل الجانب الأول من هذه الطريقة في الاعتماد على نماذج الإدراك التسلسلي والأسلوب الذي يعتمد على الحجة، فتقوم الفلسفة بتنظيم التعريفات والتفنيدات والبراهين والقوى الاستنتاجية. أما الجانب الثاني فيرتبط بالمجاز وقوة الصورة والخطاب المُقنِع. وهو ما يتضمن الإشارة إلى مقولة الحقيقة الفارغة من خلال نقطة الحدود. إن الحقيقة هنا تقطع التسلسل وتتجمع على نفسها وفوق نفسها.[٤٤] وهكذا فإن العملية الفلسفية الخاصة بمقولة "الحقيقة" تكشف عن نوع من حركة الكماشة؛ ذراع من الكماشة يقدم نفسه بوصفه منظمًا للتتالي بالحجج، والثاني بوصفه توضيحًا للحدود. وهكذا تقوم الحقيقة الفلسفية بالربط معًا وبالتعالي في الوقت نفسه. ويقول باديو "إن كماشة الحقيقة التي تربط معًا وتتعالى، لها وظيفة الإحاطة بالحقائق. وعلى ذلك فإن العلاقة بين "الحقيقة" الفلسفية وال "حقائق" الخاصة بالعلم والسياسة والفن وطبيعة الحب، هي علاقة إحاطة".[٤٥] .. فالحقيقة الفلسفية لا تقدم شيئًا بل إنها عملية تنظم وترتب ال"يوجد" هناك الخاص بالحقائق واجتماعها العصري، أي الإمكانية العصرية للتأليف بينها. ويقوم باديو بتفسير الخطأ الذي وقعت فيه الاتجاهات المعاصرة وال"ما بعد حداثية" تحديدًا تجاه الحقيقة من خلال طرحه هذا. فالفراغ الخاص بفئة الحقيقة جعلهم يخلطون بين هذا الفراغ بواقعة انحلاله الذي لا

---

[42] Ibid, p. 12.
[43] Op. cit.
[44] Op. cit.
[45] Ibid, p. 13.

معنى له وبين إجراء حقيقة ما. وهو ما جعلهم يتصورون أن الحقيقة الفلسفية تعبر عن حقيقة ما بصورة شمولية وتطمس بالتالي باقي الحقائق المتعددة والمختلفة.[٤٦]

وعلينا أن نؤكد أن العلاقة بين الفلسفة وإجراءات الحقيقة ليس بها أي أولوية أو علو لطرف على آخر، بل إنهما يتواجدان معًا compossible، وقد استخدم باديو هذا المصطلح ليؤكد أن أي إمكانية لوجود فلسفي، يرتبط بوجود مصاحب للعلم والسياسة والحب والشعر. كما نلاحظ، مرة أخرى، التأثر أو الاستمرارية مع ما بعد الحداثيين في رفضهم لأن يكون هناك أولولية لأي مجال من المجالات على الآخر. والمشكلة -التي تجعل الفلسفة تتوقف عن ممارسة عملها هذا، والتي حدثت في التاريخ الإنساني بالفعل أكثر من مرة، وأضرت الفلسفة بصورة كبيرة- هي أن تماهي الفلسفة بين وظيفتها وبين وظيفة واحد من الشروط الأربعة، وتسلم بذلك الفكر كله لإجراء نوعي واحد. والفلسفة بذلك تقمع وتهدم نفسها.[٤٧] ونستطيع أن نرى أمثلة على ذلك في سعي الفلسفة للتشبه بالعلم وتبنيها لمنهجه في مرحلة كبيرة من تفكيرها أو بالفن في مرحلة أخرى.

وهكذا فقد استطاع باديو أن يؤسس فكريًّا لأبدية وشمولية الحقيقة الفلسفية عن طريق صوريتها وفراغها، ولكن كيف تنسجم تلك الأبدية مع ما يؤكده حول كون الفلسفة معاصرة؟ وما معنى تلك المعاصرة. إن الفلسفة كما يقدمها لنا باديو تقوم بقراءة الوضع التاريخي الذي تنشأ في إطاره إجراءات الحقيقة الأربعة، وهي تكون معاصرة بهذا المعنى. ولا تتناقض معاصرة الفلسفة، أي تاريخيتها وارتباطها بالزمان والمكان، مع أبديتها التي تتضمن التعالي على الزمان والمكان لأن الفلسفة أبدية وشمولية من حيث صوريتها، وهو ما يمثل الفلسفة نفسها، وهي معاصرة من حيث موضوعها أو ما تتأسس عليه وتبدأ منه، وهو حقائق الشروط التي تتشكل نتيجة لأحداث وممارسات مرتبطة بالزمان والمكان اللذين تنشأ فيهما.

وأخيرًا فقد سعى باديو ونجح بدرجة كبيرة في إنقاذ الحقيقة الفلسفية من النسبية والجزئية، ومع ذلك فإن تلك النقلة التي قدمها بالاستعانة بقراءته الجديدة لأفلاطون وباستخدامه الرياضيات ونظرية المجموعات لدى كانتور تحديدًا، هي في نظرنا استمرارًا تجاوزيًّا للاتجاه ما بعد الحداثي والفلسفة المعاصرة عامة حاول فيه حل الإشكاليات الفلسفية التي ترتبت على أطروحاتهم الجديدة، وليس اختلافًا استبعاديًّا معها. حيث اهتم بالحفاظ على تعددية الحقيقة، داخل الرؤية الشمولية الواحدة والأبدية لها. كما قام بربط الحقيقة بالممارسة وانطلاقها تحديدًا منها، أي من المواقع المحلية الموجودة في الواقع. ويظهر هذا الامتداد، أيضًا، في قبوله واحترامه لقيمة التدخل الذاتي والعاطفي في عملية إنتاج الحقيقة، ورفضه لتصور الحقيقة بوصفها تمثيلًا للواقع الخارجي، وتأسيسها بالمقابل بوصفها خلقًا لواقع جديد موازٍ، وهو ما أدى لقوله بندرة الحقيقة، وهي فكرة متكررة لدى فلاسفة ما بعد الحداثة. وعلى أية حالٍ فتأكيداتنا على جوانب الاستمرارية رغم الحرب التي يشنها باديو على تلك الاتجاهات لا تنفي بالطبع النقلة المهمة التي سعى إليها ونجح في تقديمها. وتكمن الإضافة التي قدمها باديو للفلسفة في-* إبداعه لتصور الحقيقة الفلسفية الصوري والفارغ، أي في إنقاذ أبدية وشمولية الحقيقة الفلسفية بقدرتها على ضم الحقائق المختلفة في وحدة صورية تضمها كمجموعة، ولا تمحي اختلافها لأنها لا تعبر عنها ولا تفسرها.

---

[46] Clemens, Justin, Platonic meditations: the work of Alain Badiou, Pli 11 (2001), 200- 229, p. 204.

[47] Badiou, conditions, log. Cit., p. 69.

اللاجماليات وتحرير الفن من سلطة الفلسفة

وبناءً على تصور باديو عن الحقيقة الفلسفية واعتمادها على حقائق الشروط الأربعة ومنها الفن، تتغير العلاقة بين الفلسفة والفن، ولا تستمر في كونها سلطة من الفلسفة على الفن أو خضوع من الفن لتفسيرات الفلسفة، بل إن هناك تمايزًا بين المجالين وتفاعلًا وتأثيرًا يتجه من الفن إلى الفلسفة. وهو ما تبلور في ميلاد تصور باديو الجديد عن اللاجماليات inaesthetics. واللاجماليات هي الطريقة الجديدة التي يجب على الفلسفة أن تتبناها -كما يرى- في تناولها للفن. يقوم باديو بنقد الطريقة التي تتناول بها الجماليات[٤٨] علاقة الفلسفة بالفن حيث يرى أن تلك الطريقة قد وصلت لنهايتها وتشبعها مع القرن الحالي، ولم تعد ملائمة للتطور الحادث في الفن حاليًا. ويصيغ بالمقابل طريقة جديدة يطلق عليها "اللاجماليات"، التي قام بتعريفها في كتابه "كتيب في اللاجماليات" كالتالي: " أفهم بلفظ "اللاجماليات" علاقة بين الفن والفلسفة، باعتبار أن الفن هو نفسه ينتج حقائق، وتلك العلاقة لا تدعي أن الفن موضوعًا للفلسفة. فعلى عكس التأمل الخاص ب "الجماليات" وضده، تصف اللاجماليات الآثار الفلسفية الداخلية الصارمة المُنتَجة من قبل الوجود المستقل لبعض الأعمال الفنية."[٤٩] وعلى ذلك تبتعد مهمة الفلسفة عن تعريف الفن وتفسيره من خلال طبيعتها التأملية والتفسيرية المعتادة التي تحددها لها الطريقة الخاصة بالجماليات،[٥٠] وتكشف بالمقابل عن الفكر المرتبط بالعمل الفني الذي يصبح وفق تلك الرؤية محايثًا للفن نفسه، وتؤكد على أن الحقيقة التي تدخلها الفلسفة على الفن من خلال تفسيره وتأمله هي حقيقة زائفة ودخيلة على الفن.[٥١]

وينطلق نقد باديو لطريقة تعامل الجماليات مع الفن من تصوره عن الفلسفة الذي تناولناه سابقًا، فالفلسفة لا تنتج الحقيقة بصدد الموضوعات التي تتناولها بل إنها تتعامل مع الحقائق التي تنتجها الشروط الأربعة، ومنها الفن. بل إن باديو – في تصورنا- ينفي في النص السابق أن يكون الفن موضوعًا للفلسفة، لكي ينفي الموضعة التي ترتبط بالتفسير وفهم المعنى الخاص بالموضوع الذي نتأمله، ولكي ينفي بالتالي عن العلاقة بينهما أي سلطوية أو وضع أعلى للفلسفة على الفن. كما نرى أنه يستخدم كلمة "الآثار" المستخدمة بكثرة في الفلسفة المعاصرة لتفادي "السببية"، أي أن تكون الفلسفة هي السبب الذي ينتج المعنى والحقيقة الخاصة بالفن. ونرى، أيضًا، أن تصور باديو عن محايثة الفكر للفن يرتبط بتصور اللغة بوصفها رموز وإشارات تعطي دلالات. أما نقد باديو للجماليات التقليدية بوصفها لم تعد ملائمة ولا قادرة على تفسير حالة الفن المعاصرة، فهو معيار بعيد تمامًا عن معيار الصحيح والزائف الذي يرتبط بوجود حقيقة واحدة فوق تاريخية، ويدخلنا بالمقابل في قلب البنية المعرفية المعاصرة التي تؤكد على تاريخية الحقيقة وارتباطها بالموقع الذي تنشأ عنه. وكافة تلك الملاحظات تؤكد على الطرح الذي نتبناه والخاص بانطلاق باديو من نفس البنية المعرفية للفلاسفة ما بعد الحداثيين الذين ينتقدهم.

---

[٤٨] وقد قمت بترجمة aesthetics بالجماليات بدلًا عن الترجمة الشائعة علم الجمال لسببين أولًا: الملائمة اللغوية لهذا التعبير للاستخدام مع مصطلح باديو inaethetics الذي سنترجمه باللاجماليات، وثانيًا: لعدم ضرورة استخدام كلمة علم لأن مصطلح aesthetics لا ينتهي بمقطع ology. مع كامل احترامنا للترجمة المعتادة والشائعة، والتي كنا سنستخدمها من باب الاصطلاح المعتاد لولا مشكلة ترجمة inaethetics في تلك الحالة.

49 Badiou, Alain, Handbook of inaethetics, tr. By Alberto Toscano, Stanford university press, Stanford & California, 2005, p. 1

[50] Emoe, Clodagh, Inaethetics- Re- configuring Aethetics for Contemporary Art, in Proceedings of the Society for Aesthetics, edited by Fabian Dorsch and Dan- Eugen Ratiu, Volume 6, 2014, p.97

[51] Ibid, p. 94.

وقد سبق باديو في تصوره الجديد عن العلاقة بين الفلسفة والفن الفيلسوف الأمريكي آرثر دانتو[٥٢] الذي أكد احتواء الفن نفسه على الحقيقة والمعنى. فبدلًا من أن يرفض الأعمال الفنية التي تقاوم إمكان التفسير والتأمل الفلسفي، والتي تتعارض مع تصور "الجماليات" عن الفن، فقد افتتح دانتو تصورًا جديدًا يقول بإمكانية أن يحتوي العمل الفني نفسه على المعنى من داخله، وليس من خلال التفسير الفلسفي له. كما رفض أن يكون هناك تصور عام عن الفن تقدمه الفلسفة أو النقد الفني وهو ما أطلق عليه نهاية الحكايات الكبرى عن الفن. ويعتبر إسهام دانتو هذا كما يرى العديد من الباحثين تحريرًا للفن من الخضوع للفلسفة، وهي المهمة التي سيستكملها باديو في تصوره عن اللاجماليات.[٥٣] ونلاحظ أن موقف دانتو النقدي من التصور التقليدي لعلاقة الفلسفة بالفن قد نشأ من انشغاله الواقعي بتطور الممارسات الفنية المعاصرة وعدم ملاءمة التصورات الخاصة بالجماليات لها، وهو ما شاركه فيه هال فوستر Hal Foster[٥٤] وبيتر أوسبورن Peter Osborne[٥٥]. وتؤكد الباحثة وأستاذة فلسفة الفن كلوداغ إموي Clodagh Emoe أن الاهتمام بالأعمال الفنية الموجودة في الواقع والانطلاق منها في نقد الجماليات قد عاد إلى الظهور في أعمال آلان باديو.[٥٦] إلا أننا نرى أن نقد باديو للجماليات ينطلق من تصوره الجديد عن الفلسفة والحقيقة والفن كشرط من ضمن الشروط الأربعة لعمل الفلسفة أكثر من كونه ينطلق من عدم ملاءمة الجماليات للأعمال الفنية المعاصرة كما هو الحال عند دانتو. وهو ما يرتبط بتصورنا عن كون تصوراته عن الفن وعن السينما تندرج في المقام الأول داخل مهمة إعادة التأسيس المعاصرة للفلسفة ولتصور الحقيقة في قلبها.

ويطلق باديو على تصوره عن اللاجماليات، المخطط الرابع مقابل ثلاثة مخططات تخص طريقة إدراك العلاقة بين الفلسفة والفن في التطورات المختلفة لمجال "الجماليات"،[٥٧] والمخططات هي: التعليمي والكلاسيكي والرومانسي. يتعامل المخطط التعليمي، الذي ظهر عند أفلاطون، مع الفن بوصفه غير قادر على تقديم أي شكل من أشكال "الحقيقة"، ومع ذلك فهو يقدم نفسه على هيئة حقيقة مؤثرة ومباشرة. فالفن ليس محاكاة للأشياء بل محاكاة لآثار الحقيقة، تتحدد قوته من طابعه المباشر. والمباشرة كما يقرر أفلاطون تمنعنا عن الدوران، والمقصود بالدوران هو دوران الحقيقة الدياليكتيكي الخاص بالحوار البطيء الذي يمهد الطريق للوصول إلى المبدأ، أي للحقيقة الأساسية. ويصل أفلاطون من ذلك إلى أن ما يفترض أنه حقيقة مباشرة خاصة بالفن هو حقيقة زائفة، فهي محض مظهر خارجي ينتمي لآثار الحقيقة وليس للحقيقة نفسها. وبالتالي يعرف المخطط التعليمي الفن على أنه: سحر المظهر الخارجي للحقيقة.[٥٨] وبناء عليه يتعامل هذا المخطط مع الفن بطريقة أداتية تمامًا، فبما أن الحقيقة (الزائفة) الموجودة في الفن تأتيه من الخارج أي من محاكاة آثار الحقيقة، فإن ماهية الخير الخاصة بالفن تتكشف بتأثيره العام على الناس، ولا تخص العمل الفني نفسه، ولذلك ينحصر دور الفن في دور تعليمي، وبما أن معيار التعليم هو الفلسفة فلابد وأن يخضع الفن كما يقول أفلاطون لمراقبة الفلسفة.[٥٩] وتمتد تلك الطريقة التعليمية في تصور الماركسية عن الفن وتحديدًا الستالينية كما ظهرت مرة أخرى في القرن

---

[٥٢] فيلسوف أمريكي (١٩٢٤ – ٢٠١٣) تخصص في علم الجمال والنقد الفنى وفلسفة التاريخ.

[53] Ibid, pp. 93- 94.

[٥٤] باحث متخصص في تاريخ الفن وصحفي أمريكي معاصر (١٩٥٥ -)، وله العديد من الكتب الهامة حول النقد الفني وتاريخ الفن.

[٥٥] أستاذ الفلسفة الغربية الحديثة بجامعة برونل بلندن، وله كتابات عديدة حول فلسفة الفن. (١٩٥٨ -)

[56] Ibid, pp.83- 84

[٥٧] انظر تصور ديفين زانيشاو عن كون باديو يصيغ اللاجماليات كرد فعل للمخططات الثلاثة السابقة عليه. في مقال اللاجماليات وحقيقة الحوار بين باديو ورانسييه ص ١٨٤.

[58]Badiou, Handbook of inaethetics, log. Cit., p. 2.

[59] Ibid, pp. 2- 3- 4.

العشرين مع برخت. فيصبح الفن مع الطريقة التعليمية وسيلة تربوية لتحفيز الشجاعة على مواجهة الحقيقة في مقابل الجبن من مواجهتها.[٦٠] أما المخطط الرومانسي الذي يظهر لدى الاتجاه الهيرمنيوطيقي، فنستطيع أن نجمله اختصارًا في كونه المنظور المعاكس للمخطط التعليمي. فالفن هنا هو "الجسد الفعلي للحقيقة، وبالطبع فهذا الجسد عظيم، وعليه فالفن هو الذي يُعلِم وهو يُكمِل ما تستطيع الفلسفة فقط أن تشير إليه، لأنه يعلم من قوة اللانهائي الموجودة داخل التماسك المعذب لشكل ما. إن الفن مطلق مثل الذات"[٦١]. وتصل تلك الطريقة في التعامل مع الفن إلى تصوره على أنه التجسد لما هو إلهي. فهو الحقيقة المطلقة متجسدة في العمل الفني المادي.

وإن كان المخططان السابقان يصيغان نوعًا من الحرب بين الفن والفلسفة فيقلل الأول من شأن الفن ويجعل الفلسفة تتحكم به، ويعلي الثاني من شأن الفن ويرى أن الفلسفة يجب أن تتشبه به أو تعبر عن نفسها من خلاله، فإن المخطط الكلاسيكي الذي ظهر بداية مع أرسطو يحقق نوعًا من السلام بين الفن والفلسفة ولكن بثمن، أيضًا، كما سنرى. ويرى باديو أن كل من فرويد ولاكان ينتميان في تصورهما عن علاقة الفن بالفلسفة لهذا التصور الكلاسيكي.[٦٢] لقد قام أرسطو بفك ما قام به أفلاطون من جعل الفن هيستيريّا أي خاص بالعاطفة وفقط، ولكنه رأى في الوقت نفسه أن الفن بالفعل لا يعبر عن الحقيقة وهو لا يدعي ذلك. إن الفن لا يخص مجال المعرفة، فيما يرى أرسطو، بل مجال الأخلاق، فدور الفن هو التنفيس أو التطهير catharsis وهو ما يتضمن عزل وخلع العواطف بتحويلها إلى مظهر خارجي. وعليه فالفن عند أرسطو له وظيفة علاجية وليس إدراكية أو كشفية. وهناك ثمن لهذا السلام كما يقول باديو فالفن يصبح بريئًا ولكن لهذا السبب نفسه فهو بريء من كل حقيقة. وبكلمة أخرى فهو مدرج في التخيل"[٦٣]. يقرر باديو أن براءة الفن من تقديمه حقائق زائفة هو في الوقت نفسه إدانة له بمعنى ما لكونه لا ينتج حقائق.

لا ينتقد باديو تلك المخططات الثلاثة عن طريق دحضها بل يؤكد بالمقابل على أنها قد وصلت إلى نهايتها ولم تعد مفيدة في تفسير العلاقة بين الفلسفة والفن. ويرى في هذا الإطار أن هذا القرن (العصر الحالي) وإن لم يكن قد أضاف جديدًا لتلك المخططات فإنه قد خبر تشبعها، وحان الوقت بالتالي لتقديم بديل لها أو طريق رابع لفهم العلاقة بين الفلسفة والفن وهو ما سعى باديو لتقديمه في تصوره عن اللاجماليات. يقول باديو: " المخطط التعليمي تشبع بالخبرة الخاصة بربط الفن بالدولة وبما هو تاريخي لخدمة الشعب. والرومانسية تشبعت بعنصر الوعد الخالص خلال جاهزيات هيدجر البلاغية. وأخيرًا فإن التصور الكلاسيكي تشبع بالوعي الذاتي الخاص بتوظيف نظرية الرغبة."[٦٤]وربط الفن بعلم النفس بوصفه خدمة حرة لهذا العلم. وعليه فإن باديو يصيغ المخطط الرابع أو ما يطلق عليه اللاجماليات كبديل أو كرد فعل لفشل المخططات الثلاثة في تفسير وفهم العلاقة بين الفلسفة والفن في الوقت الراهن.

ويتأسس المخطط الرابع أو طريقة باديو الجديدة في النظر إلى العلاقة بين الفلسفة والفن على فكرة أن الفلسفة هي التي تُشتَرط بالفن وليس العكس، وبتعبير آخر فإن الفن هو الذي يقدم حقائق خاصة به تعمل عليها الفلسفة، ولا تقدم الفلسفة تفسيرًا للفن ولا تضفي عليه المعنى والحقيقة. كما يؤكد على أن الفلسفة والفن مجالان متوازيان ولا يخضع أحدهما للآخر، بل يعمل

---

60 Zan Shaw, Devin, Inaesthetics and Truth: The Debate between Alain Badiou and Jaque Rancier, Filozofski vestnik, Volume XXVIII , no. 2, 2007, pp. 183 – 199, p. 185.

61 Badiou, Handbook of inaethetics, log. Cit., p. 3

62 Ibid, p. 7.

63 Ibid, p. 5

64 Ibid, p. 8

كل منهما بطريقته الخاصة ليحقق وظيفته. وأخيرًا فإن كان أحد المجالين يحتاج الآخر فالفلسفة هي التي تحتاج إلى الفن، ليس بالطريقة الرومانسية التي تجعل الفن هو وحده القادر على الوصول إلى الحقيقة، بل فقط من حيث إن الفلسفة تبدأ من حقيقة الفن (والسياسة والعلم والحب) لتقوم بعملها في وضع تلك الحقائق في تصورات عامة وإنتاج أنماط شمولية للفكر.[٦٥] ولكي يستطيع باديو أن يضع مخططه الرابع بصورة توكيدية وتمييزية، فهو يرصد المشترك بين المخططات الثلاثة لكي يستبعده عن مخططه الجديد. ويقوم بذلك من خلال تحليل إجابة كل مخطط على سؤال المحايثة وسؤال التفرد، وهما السؤالان اللذان سيحركان إجابته الجديدة عن العلاقة بين الفن والفلسفة، من خلال علاقة الحقيقة بالفن. فهناك سؤال المحايثة الذي يحدد إن كانت الحقيقة داخلية بالنسبة للفن أو خارجية عنه، وفي الحالة الأخيرة يكون الفن ليس سوى أداة لتلك الحقيقة الخارجية، وهناك سؤال التفرد الذي يحدد إن كانت الحقيقة التي يشهد عليها الفن تنتمي له وفقط أم تخص الفكر عامة. وستكون طريقة باديو اللاجمالية في الإجابة عن هذين السؤالين هي تقرير أن الفن محايث للحقيقة، وهو ما يجعله متوازيًا بصورة قوية وصارمة مع الحقائق التي ينتجها،[٦٦] وأنه متفرد وهو ما يعني أن تلك الحقائق ليست معطاة في أي مكان آخر بخلاف الفن، فالحقائق الفنية غير قابلة للتعميم، ولا تنطبق أو تمتد إلى أي مجال آخر سواء أكان أحد إجراءات الحقيقة كالعلم والسياسة والحب أو كان الفلسفة نفسها بل إن حقيقته تخص الفن نفسه وفقط. ويؤكد باديو على أن المخططات الثلاثة الموروثة تلك لا تنجح أبدًا في أن تقدم العلاقة بين الفن والحقيقة بوصفها فردية ومحايثة في الوقت نفسه. حيث نجد أن العلاقة في المخطط التعليمي فردية ولكنها ليست محايثة، لأن وضع الحقيقة خارجي بصورة أساسية عن الفن. وفي المخطط الرومانسي فإن علاقة الفن بالحقيقة كما رأينا محايثة لكنها ليست فردية لأن المفكر لا يصل لشيء مختلف عن ما يصل إليه الشاعر أو الفنان، بل إن الفيلسوف والمفكر عامة يقتفي أثر الفنان ويهدف إلى الوصول لحقيقة من نفس نوع الحقيقة الفنية التي يعدها هذا الاتجاه الحقيقة بألف لام التعريف. أما في المخطط الكلاسيكي فعلاقة الفن بالحقيقة منفية أصلًا فهي بالتالي ليست محايثة ولا فردية، فهي تمارس فقط كما يقول باديو "داخل الحقل الخاص بالتخيل على هيئة احتمالية تخص الممكن حدوثه"[٦٧]

ويوضح الكاتب إيلي دورينج Elie During[٦٨] طبيعة الحقيقة الفنية عند باديو ودور الفلسفة اللاحق تجاهها بقوله إن الفن عنده "ينتج حقائقه الخاصة، ولكنه يفعل ذلك من خلال وسائل غامضة، حيث يتعامل مع الصور والأشياء والأجساد الحسية، أو الجانب المادي في اللغة، بحيث تبدو نهائيته على أنها تتناقض مع الطبيعة اللانهائية للحقيقة. "[٦٩]. وهنا يأتي دور الفلسفة، فإن كان الفن ينتج حقائقه الخاصة من داخله، وهي حقائق متفردة ترتبط ببنائه الداخلي، فإن الفلسفة تصيغ إنتاج الأنماط الشمولية للفكر أي تضع تلك الحقائق في صور، وبتعبير آخر تجعلها صورية.[٧٠] وعلى هذا يتأكد طرحنا الخاص بمحورية دور الحقيقة في تصورنا لعلاقة الفلسفة بالفن التي تعتمد على فهمنا لعلاقة الفن بالحقيقة. ويجدر بنا الإشارة هنا إلى أن ما تتعامل معه الفلسفة في علاقتها بالحقيقة الفنية، لا يخص الأعمال الفنية الفردية ولا الشخصيات الفنية الفردية،

---

[65] A J. Bartlett, ed., Alain Badiou Key Concepts, log. cit., 81.

[٦٦] وفكرة محايثة أو موازاة الحقيقة للفن تعني أن الحقيقة لا تأتي من موقع خارجي أو أعلى من الفن. ولا حتى من مكان باطني خفي يتواجد في مكان ما يمثل عمق العناصر والآليات الفنية بل تخلق الحقيقة من داخل تلك العناصر والآليات الفنية، وتكون موجودة معها في نفس المكان أو الموقع. وهو ما يسمى بالتواجد معًا أو المحايثة.

[67] Badiou, Handbook for inaethetics, log. Cit., pp. 9 – 10.

[٦٨] فيلسوف فرنسي معاصر وأستاذ في جامعة باريس ١٠ ومحاضر بكلية الفنون الجميلة بباريس.

[69] A J. Bartlett, ed., Alain Badiou Key Concepts, log. cit., 81.

[70] Op. cit.

بل تتعامل الفلسفة مع ما يطلق عليه باديو "التشكيلات الفنية" التي تتكون من عدد من الأعمال، ومع ذلك تعلن عن نفسها في أي عمل محدد. فالتشكيلات الفنية هي تعدد نوعي يبدأ من حدثٍ يحركها، وتقدم نفسها بوصفها تتاليًا غير قابل للتحديد يشمل تعقيدًا افتراضيًّا لانهائيًّا من الأعمال. وتأخذ الحقيقة الفنية بالضرورة شكل إجراءات فنية داخل تشكيلات فنية محددة، ومع ذلك فهي نفسها غير محددة.[٧١]

ويجب أن نفرق بين تحرير باديو للفن من سلطة الفلسفة والفكر النظري عمومًا، وتأكيده على أن اتجاه التأثر بينهما هو من الفن إلى الفلسفة، وبين رفضه لما يطلق عليه عصر الشعر، وهو الاستمرار الحالي للمخطط الرومانسي الذي يؤكد على أن الفن هو القادر على الوصول إلى الحقيقة، وأن الفلسفة لا بد أن تتشبه به لكي تصل إلى الحقيقة. فتلك الطريقة الرومانسية توقعنا- كما يرى باديو- في معضلة تماهي الفلسفة مع أحد شروطها فقط، واستنفاذها فيه. ويؤكد باديو في كتابه "بيان الفلسفة" ١٩٩٩ على أهمية ألا ترتبط الفلسفة بالفن فقط وأساسًا، كما يرى أصحاب الاتجاه الرومانسي، وذلك لكي تكون الفلسفة قادرة على الدوران الحر وعلى تسجيل نشوء الحقائق داخل المجالات المختلفة (فن – سياسة – علم – حب) والتعبير عن نظام المرور بينها وتقديم تصور شمولي وصوري لها.[٧٢] وإجمالًا فقد سعى باديو لإنقاذ دور الفلسفة الخاص بالقابلية للتأليف[٧٣] بين الشروط المختلفة الذي لن يتحقق إلا بتأكيد حضور الحقائق في المجالات اللافلسفية جميعها (الفن والعلم والسياسة والحب).

ونلاحظ من ناحية أخرى أن باديو يشير أحيانًا إلى أن الفن تعليمي رغم انتقاده للمخطط التعليمي، كما رأينا، لكنه يقول ذلك بمعنى مختلف وجديد للتعليم، وهو ما يتضح من قوله: "إن ما يعلمنا إياه الفن ليس شيئًا بعيدًا أو منفصلًا عن وجوده الخاص."[٧٤] إن الفن تعليمي لأن التعليم عنده لا يعني سوى إنتاج الحقيقة، إذا ما انتزعنا عن التعليم معناه القمعي والمحافظ. ويعبر عن ذلك، أيضًا، بقوله "إن التعليم يعني أن نرتب أشكال المعرفة بطريقة تجعل بعض الحقائق تقوم بصنع فجوة في أشكال المعرفة الموجودة."[٧٥]وبتعبير آخر فالتعليم عنده هو ممارسة لعملية إنتاج الحقيقة التي تتميز بخلخلة القواعد الموجودة أو "الوضع" لتقديم قواعد جديدة. وهكذا يخرج باديو التعليم من أي جانب سلطوي من شأنه أن يجعل المتعلم متلقيًا سلبيًّا لما يعرفه المعلم، ويجعله بالمقابل ممارسة إنتاجية وإبداعية يسعى فيها المتعلم لتقديم حقائق جديدة، ويستمر باديو في استخدام علاقة التوازي بين المجالات المختلفة في حديثه عن التعليم.

وترى الباحثة أن اللاجماليات تقدم قطعًا في الجماليات بالفعل، وهو ما يتوافق مع تصور باديو الجديد عن دور الفلسفة وطبيعتها ومعنى الحقيقة وكيفية إنتاجها وعلاقتها بوجود حدث يقيم قطعًا مع الوضع.[٧٦] وقد قمنا بتحديد الخصائص الأساسية التي تميز اللاجماليات في الآتي: أهم وأول ما يميز مجال اللاجماليات هو أنها تتعامل مع الفلسفة والفن بوصفهما مجالين متوازين لكل

---

[71] Ibid, p. 87.

[72] Clodagh, Inaethetics- Re- configuring Aethetics for Contemporary Art, log. Cit., p.97.

[٧٣] استعار باديو مصطلح القابلية للتأليف من النسق الفلسفي الرياضي عند ليبنتز، الذي يصف وضعًا يسمح بوجود خصائص متغايرة دون قمع أحداها للآخر، وهو ما استخدمه باديو لتعريف الترابط التبادلي بين الفلسفة والفن.

[74] Badiou, Handbook of inaethetics, log. Cit., p. 9.

[75] Op. cit.

[٧٦] انظر تأكيد ايموى Emoe المقابل على أن اللاجماليات عند باديو هي استمرار يحل فيه باديو إشكاليات الجماليات، ويجعل الفلسفة قادرة على استكمال احتوائها للأعمال الفنية الحالية.

Emoe, Clodagh, Inaesthetics- Re- configuring Aesthetics for Contemporary Art, In Proceeding of the European Society for Aesthetics, log. Cit., p. 100.

منهما وظيفته ولا تتعامل مع أيهما بوصفه أعلى أو له سلطة معرفية على الآخر. فالفن بالنسبة للاجماليات يحمل داخله المعنى ويقدم حقيقته الفكرية الخاصة، ولا يحتاج من الفلسفة أو غيرها إضفاء المعنى والحقيقة عليه من الخارج. وعليه فعلاقة الفلسفة بالفن في اللاجماليات ليست علاقة

تفسيرية بل تقوم الفلسفة بالكشف عن التفكير المتولد بالفعل في الفن، والتأليف بين ما هو موجود داخل الفنون المختلفة من حقائق بحيث تقدم عنه تصورات عامة وشمولية وصورية. وبذلك لا يعد الفن في اللاجماليات موضوعًا للفلسفة بل شرطًا لها تعمل على ما ينتجه من أفكار، كما أن الفلسفة لا تقوم بالحكم على الأعمال الفنية ولا تقييمها ولا تضع لها أي معايير خارجية.

ونستطيع أن نحدد التصور الجديد للفن الذي تقدمه لاجماليات باديو في أنه إجراء حقيقة تكون فيه الأعمال الفنية هي الواقع وليست الأثر، فالفن يخلق واقعًا موازًا، ولا يعبر عن الواقع الموجود بالخارج، بل إن الحقائق التي ينتجها الفن تمثل نظامًا متفردًا غير قابل للاختزال في حقائق أخرى سواء كانت علمية أو سياسية أو خاصة بالحب أو حتى خاصة بالفلسفة.[٧٧] وهكذا فإن توظيف باديو للاجماليات يجعل الفن عملية مفتوحة محملة بالمعنى ومولدة أو منتجة للفكر. وهو ما يعني أن الحقيقة المتولدة داخل العمل الفني هي شكل من أشكال الفكر له خصوصيته.[٧٨] وهو ما يجعل باديو يستخدم تعبير الفكر الفني وهذا الفكر بالتأكيد ووفقًا لما تناولناه من علاقة بين الفلسفة والفن ليس دخيلا على الفن ولا يميز أعمالًا فنية عن غيرها فهو خاص بالتشكيلة الفنية نفسها. أما عن علاقة الفن المعتادة بالحسي يرى باديو أن الفن لا "يمثل" الحسي ولكن الحسي يعلن نفسه بوصفه فكرًا "في" الفن.[٧٩] وعلى ذلك يؤكد باديو على أن طريقة اللاجماليات تُشَرِّع لنوع من الفكر، أي الفكر الفني، لا ينفصل عن الحسي. وهو لا يمثل، أيضًا، الشكل الحسي لفكرة قائمة خارجه. كما يؤكد باديو، أيضًا، على لاتحدد الفن، وهي خاصية مهمة حيث يتم تنشيط الفكر من خلال لا تحدده هذا. إن مقاومة الفن للتفسير تجعله يشبع تلك العملية من خلال ضرورة خلق أشكال من الارتباطات أكثر حسية وتخيلية.[٨٠] وأخيرًا فإن الفن عند باديو كما يقول بارتلت A.J. Bartlett[٨١] غير قابل للتفكير فيه، وهو ما يشير إلى جانبين: الجانب الأول: أن قابليته للفهم لا ترتبط بالمعرفة الموجودة بالفعل، والجانب الثاني: أنه يتطلب من المشاهد- لهذا السبب نفسه- ضرورة أن يفكر فيه ولكن بطريقة تقاوم العقل والمنطق.[٨٢]

ضرورة السينما للفلسفة

ومن الحقيقة الفلسفية وعلاقتها بحقائق الشروط بما فيها الفن كما يظهر في اللاجماليات نصل إلى السينما وعلاقتها المتميزة والخاصة جدًّا بالفلسفة. لقد كان الفن طوال الوقت موضوعًا للفلسفة، فهل السينما فن؟ السينما فن بالفعل عند باديو، ولكنها فن لانقي كما سنرى. ويتساءل باديو مرة أخرى هل السينما تصلح لكي تكون موضوعًا للفلسفة؟ ترجع مشروعية هذا التساؤل إلى أن الفلسفة عند باديو كما هي عند دلوز لا تبحث في أي موضوع بل إن هناك موضوعات صالحة لأن تبحث فيها الفلسفة. وأول شرط هو أن يكون من الممكن تحديد مفهوم هذا الموضوع داخل الفلسفة أو بناء تعريف له داخلها. ومن ثم أهمية محاولة تعريف السينما.

---

[77] Badiou, Handbook of inaethetics, p. 9.

[78] Clodagh, Inaethetics- Re- configuring Aethetics for Contemporary Art, log. Cit., p. 100.

[79] Ibid,p.99

[80] Ibid, p.98.

[٨١] باحث في الفلسفة الأوربية في جامعة موناش بأستراليا، وقد قام بتأليف كتابين عن آلان باديو.

[82] Ibid, p. 99.

ينطلق باديو في محاولة تعريفه للسينما من تعريف دلوز لها بوصفها صورًا images، ويرى باديو أنه تعريف مهم ولكنه غير كافٍ وغير دقيق. فهناك مجالات أخرى ترتبط بالصور كالرسم والتصوير...إلخ. وإن كان دلوز قد قام بتعريفها في كتابيه "السينما١ الصورة/ الحركة" و"السينما٢ الصورة/ الزمن" بوصفها صورة/حركة مجمعة في كلمة واحدة، إلا أن باديو يرى أنه تعريف غير كافٍ، أيضًا، لأن هناك عناصر أخرى مهمة وجوهرية غير حركة الصور، في صناعة الفيلم، مثل تلك الخاصة بتتالي المشاهد أو الصور وبالسياق التي تظهر فيه. وليس كافيًا، أيضًا، أن نقول إن السينما صور حركية مركبة لأن هناك بجانب الصورة الكلام والضوضاء أي الحوار وشريط الصوت، والممثلين وكلية من العلاقات بين الأشياء المختلفة والمتعددة المصنوع منها الفيلم.[٨٣] إن للسينما عناصر عديدة تدخل في علاقات مع بعضها البعض ولا يمكن اختزالها في أحد عناصرها مثل الصورة. هناك صعوبة في الوصول إلى تعريف محدد للسينما وهو ما لا نجده في أي من الفنون الأخرى. فنحن نستطيع أن نعرف الشعر مثلا بوصفه نشاط يهدف إلى استخلاص شيء جديد من اللغة، أو أنه إمكانية أن نقول ما لا يمكن قوله. ومن الممكن أن نتبنى تعريف مالارميه الذي يحدد الشعر بوصفه "التواصل اللانفعي للغة". أما الرسم فمن الممكن تعريفه بوصفه المجال الذي يتم فيه خلق صورة مرئية لما هو غير قابل للرؤية، أو إنتاج صورة عن شيء ليس له صورة. أما المسرح فهو تمثيل للجمهور الجمعي وهو علاقة الإنسانية بنفسها أو عرض للإنسانية صورة عن الإنسانية. ومن الممكن أن نضم كافة الفنون في تعريف واحد محدد، وهو القدرة على التعبير عن غير القابل للتعبير عنه.[٨٤] إن كافة الفنون إذًا قابلة للتعريف، وقد اتخذت الفلسفة الفن موضوعًا لها من زمن بعيد، ولكن الأمر يختلف مع السينما.

ورغم صعوبة الوصول إلى تعريف محدد للسينما إلى أن باديو يصل إلى عدة تعريفات مشتقة من خصائص السينما، وأول تلك الخصائص كونها: "فن غير نقي". هناك صراع دائم وأساسي بين الفن واللافن موجود بداخل السينما، وهذا الصراع تحديدًا هو ما يميزها عن أي فن آخر وما يشكل ماهيتها. فالسينما كما يقول باديو: فن يكون في تداخل مع شيء آخر لافني.[٨٥] لقد رأينا أن ما يجمع تعريف باديو للفنون المختلفة هو أنها قول ما هو غير قابل للتعبير عنه، من خلال الرسم أو اللغة أو التمثيل ..إلخ والسينما بها هذا الجانب، وهو ما يتمثل في الرؤية الجديدة التي يسعى الفيلم لأن يعبر عنها، من خلال العلاقات المعقدة بين العناصر الفنية المختلفة من حوار وصوت وصورة في تسلسل درامي ما، ولكن السينما بها جانب آخر لافني تمامًا يخص استخدام موضوعات وصور عادية جدًّا ومباشرة وربما تافهة ومبتذلة وسوقية. إن قيمة الفيلم تكمن تحديدًا في ظهور الفكرة أو الرؤية الجديدة تلك من داخل العلاقة الصراعية بين النقاء الفني واللانقاء النابع من كل ما هو عادي ومبتذل. ويجب أن نؤكد على أن عناصر اللانقاء في السينما كما يرى باديو أساسية ولا غنى عنها لأي فيلم. ونصل من ذلك للتعريف الأول للسينما عند باديو وهو أنها: "الصراع بين الجانب الفني واللافني فيها". إن قيمة السينما وما تتميز به كمجال إبداعي، لا يكمن إذًا في الجانب الفني فيها بل في الصراع نفسه بين الفن واللافن. إنها بناء رؤية مهمة جدًّا ولكن متداخلة تمامًا مع العكس أي بناء رؤية ليست مهمة على الإطلاق.[٨٦] أما التعريف

[83] Badiou, lecture: Cinema and philosophy, UNSW Arts and social sciences.

[84] See Bury, Charlie, Cinema thinks: Cinema and the philosophical project of Alain Badiou, in Books, Film, Theory, Philosophy, June 19, 2015, pp. 1 – 2. See also badiou, lecture: cinema and Philosophy, log. Cit.

[85] Badiou, Lecture: cinema and Philosophy, log. Cit.

[86] Ibid.

الثاني للسينما عند باديو فهو أنها "بناء معقد من الصور/الحركة له أبعاد عديدة"[٨٧] وهو ما يتربط بكونها تضم فنونًا عديدة بداخلها. فالسينما تتكون أولًا من عدد من الفنون أو من كل الفنون تقريبًا، ولكن ما تستعيره السينما من الفن يغير من حالته الأولى ويتحدد معناه وقيمته من ما هو جديد داخل العلاقات التي يوجد بها في العمل. والتعقيد الثاني هو هذا الصراع الذي أشرنا له بين ما هو فني وما هو لا فني بداخلها. ويعترف باديو أن هذا التعريف ليس تعريفًا على وجه الدقة بل إنه على العكس يؤكد على صعوبة تعريفها. وعليه نحن "لدينا خبرة السينما وليس تعريفًا لها فمن الصعب اختزالها في تعريف محدد."[٨٨]

ونصل إلى التعريف الثالث للسينما الذي يحددها بكونها: "مجال يتأسس على التقابلات المتناقضة". ولهذا السبب تحديدًا تكون السينما موضوعًا ملائمًا للفلسفة، أو بمصطلحات باديو وضع خاص بالفلسفة، لأن الفلسفة لا توجد إلا إن كان هناك تناقضات متصارعة. وهو ما يتضح في جوانب عديدة تخص السينما ومنها علاقتها بالواقع، يقول باديو: "إن السينما هي في الحقيقة جانبين: إمكانية نسخة ما من الواقع والجانب المصطنع تمامًا من تلك النسخة. وهو ما يجعل السينما هي التناقض الدائر حول مسألة العلاقة بين "الكينونة" و"الظهور". إنها فن أنطولوجي كما يقول، وقد عبر عن ذلك أندريه بازين Andre Baz [٨٩] من قبل باديو حين أعلن أن مسألة السينما هي في الحقيقة مسألة "الوجود"، ويفسر باديو ذلك بكونها: "مشكلة ما يتم إظهاره عندما يظهر شيء ما."[٩٠] فهي كما يقول باديو: "السينما هي علاقة فريدة بين الصنعة الكاملة والواقع الكامل. إنها إمكانية نسخ من الواقع والبعد الصناعي تمامًا من هذا النسخ. وعليه فالسينما تناقض يدور حول مسألة الوجود والظهور. إنها فن أنطولوجي."٩١ فهي "إمكانية نسخ من الواقع" بما تتضمنه من جانب لافني وما تعبر عنه من موضوعات مرتبطة بشكل أو بآخر بالواقع وبالإنسانية، وهي "الجانب المصطنع من تلك النسخة" بما تتضمنه من جانب يخص خلق لحقيقة ولواقع جديد من خلال الفكرة. وعليه فهي تعبر عن علاقة بين الوجود والظهور حيث تتميز بخلق وجود جديد مما تقوم به من إظهار لما هو واقعي ومادي تمامًا بطريقة غير واقعية على الإطلاق. وعليه نصل إلى التعريف الأخير والأشمل الذي يعبر عنه باديو بقوله إن "السينما هي الرؤية المعاصرة للتناقض الخاص بقابلية الرؤية".[٩٢] فالسينما تدخل داخلها كافة الفنون باستخدامها لها، وبالتالي فهي تتضمن فكرة التعبير عن غير القابل للتعبير عنه في كافة الفنون، وهي تضم، أيضًا، العناصر اللانقية والعادية والمبتذلة الموجودة في الواقع، والتي تكون مرئية بوضوح، لكنها تعبر في كافة تلك العناصر عن شيء جديد أو خلق جديد غير قابل للتعبير عنه في ما هو عادي ويختلف عن ما تعبر عنه الفنون المختلفة في سياقها الأصلي.

وعلى أية حال يؤكد باديو رغم محاولاته لتعريف السينما على أنها غير قابلة للتعريف والمقصود هو أن يكون التعريف محددًا، يقول باديو "هناك شيء مثير في السينما لأننا لا يمكن أن نختزلها في تعريف مفاهيمي"[٩٣] إن السينما ليس لها ما يميزها مثل الشعر أو الرسم أو

---

[87] Ibid.

[88] Ibid.

[٨٩] آندريه بازين: ناقد سينمائي ومُنظّر وفيلسوف (١٩١٨ – ١٩٥٨). يعتبر بازين أحد أهم نقاد السينما الفرنسيين في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، والأب الروحي لحركة Nouvelle Vague الموجة الجديدة في السينما الفرنسية. ومن مؤلفاته الهامة "ما هي السينما" و"سينما القسوة".

[90] Badiou, Alain, Cinema, Polity, 2013, p. 117.

[91] Op. cit.

[92] Badiou, lecture: Cinema and Philosophy, log. Cit.

[93] Bury, Charlie, Cinema thinks; Cinema and the philosophical project of Alain Badiou, log. Cit., p. 1

المسرح فهي تجميع معقد لكل هذه الفنون، وهو ما يجعلها غير قابلة للتعريف، ويجعل تفردها أبديًّا، ومن الممكن أن نقول إن هناك لا نهائية إيجابية في إنتاج السينما.[٩٤] ويؤكد باديو على أن هناك شيئًا في السينما لانهائي أو لنقل هناك لانهائية كامنة في السينما. وتلك اللانهائية لا تظهر إلا في تاريخ السينما. ليس هناك تعريف محدد للسينما إذًا، ولكن لدينا تاريخ معقد يتوجه لشكل جديد للتعقيد مع الزمن، أي مستمر في تعقده مع الزمن. وتاريخ السينما هو تاريخ التكوين التطوري لهذا التعقيد اللانهائي: من السينما الصامتة للسينما التي بها صوت ومن سينما الأبيض والأسود لسينما الألوان. إنها تنامي التعقيد لنفسها مع الزمن، وعليه فإن الفهم الكامل لما هي السينما هو أمر خاص بالمستقبل.[٩٥]. ويقول باديو "إن السينما ضرورية .. ولكننا لا نعرف ما هي السينما .. لكننا بداخل السينما دون أن نعرف مفهومها."[٩٦]

وإن كنا لم نتمكن من إعطاء تعريف مفاهيمي محدد للسينما فنستطيع أن نرصد عددًا من الخصائص التي تتميز بها السينما عن أي مجال فني أو غير فني آخر: علاقتها بالفنون الأخرى ولانقاؤها وتعقيدها وتأسسها على التناقضات والصراع بين عناصرها المختلفة، وأخيرًا جماهيريتها ومعاصرتها.

ولنتوقف أولًا عند علاقة السينما بالفنون الأخرى، تستخدم السينما داخلها كافة الفنون فتقوم بتخليق أو تركيب فكرة جديدة من الفنون المختلفة التي تستخدمها. ومن هذا التخليق الجديد نرى الاختلاف ولا نمحيه، ونرى التخليق داخل الاختلاف وهو أمر تم ابتداعه في السينما وفقط.٩٧ فالسينما لا تستخدم الفنون أو تتداخل معها فقط بل إنها تقدمها وتضع أمامها تحديات صعب حلها. فهي كما يقول باديو:"تستخدم الفنون وتضخمها وتعطيها قوة عاطفية متميزة. وفي السينما هناك قوة ارتفاع وسمو للفن وفي الوقت نفسه قوة إخضاع له"٩٨. وعليه فإطلاق اسم الفن السابع على السينما لا يعني أن السينما تضيف نفسها للست فنون الأخرى، وتستمر في أن تكون على نفس المستوى معها، بل إنها تتضمنها وتعمل عليها وتستخدمها كنقطة بداية لها، في حركة تقوم فيها بطرحها من أنفسها. وعليه فهي الزائد واحد الخاص بالفنون. ويقدم باديو مثلا على ذلك من استخدام المخرج فيسكونتي (١٩٠٦- ١٩٧٦) Visconti[٩٩] للسيمفونية الخامسة لغوستاف ماهلر (١٨٦٠- ١٩١١) Gustav Mahler[١٠٠] في فيلمه "الموت في البندقية"، فقد اعترف جميع الناس أنهم لا يتذكرون الآن سيمفونية ماهلر إلا من خلال فيلم فيسكونتي، فالسينما تعلي من الموسيقى لتصبح لانقية بصورة تلقائية كما تعلي في الوقت نفسه القوة الصورية التي تحقق لها أزلية جديدة.١٠١ فكيف تحقق ذلك؟ يرى باديو أن فكرة الفيلم في المشهد الطويل، الذي يستخدم فيه المخرج تلك السيمفونية، هي الربط بين سوداوية الحب وعبقرية المكان والموت. وسنجد أن فيسكونتي قد رتب زيارة تلك الفكرة في الفراغ داخل المرئي عن طريق اللحن. ولا يوجد حوار يقال في هذا المشهد، وعليه نجد أن الحركة في السينما تطرح الرواية من اللغة – أي من خاصيتها المميزة وهي التعبير من خلال اللغة- وتبقيها على الحافة بين الموسيقى والمكان. ولكن الموسيقى والمكان يتبادلان، أيضًا، قيمتهما بحيث تمحى الموسيقى بالأوهام التصويرية،

---

[94] Ibid, pp. 1-2

[95] Badiou, Lecture: Cinema and philosophy, log. Cit.

[96] Ibid.

[97] Badiou, Cinema, log. Cit., p. 122.

[98] Ibid, p. 7.

[٩٩] مخرج مسرحي وسينمائي وأوبرا إيطالي وكاتب سيناريو، له العديد من الأفلام وحصل على العديد من الجوائز، ويعتبر فيلم "الموت في البندقية" من أشهر أفلامه.

[١٠٠] مؤلف موسيقي وقائد أوركسترا نمساوي من أهم ممثلي اتجاه الرومانسية المتأخرة في الموسيقى.

[101] op. cit.

بينما تذاب بالمقابل كافة أشكال الثبوت التصويري في الحركية المميزة للموسيقى. وتلك التحولات والانحلالات هي ما تشكل الواقع الخاص بمرور الفكرة.١٠٢ ولنأخذ مثل آخر من فيلم "الحركة الزائفة"False Movement لفيندرز (١٩٤٥-) Wenders [١٠٣]. نحن هنا نتعامل مع فيلم ورواية، من المهم أن يكون هناك قصة أو ظل قصة نبدأ به وأن يكون هناك شخصيات أو وهم شخصيات. هنا نجد أن الممثل يعطينا جسده لكن الممثل كلمة من المسرح، كلمة تخص التمثيل representation إذًا فالفكرة توضع بين المسرح والرواية، ولكنه مجال ليس بمسرح ولا برواية. وعليه يتأكد لنا أن تخليق الحقيقة في السينما هو مرور للفكرة من خلال الفنون المختلفة والعناصر المتعددة والمختلفة للفيلم.

ويتضح من تلك الأمثلة أنه حين يدخل فن ما في السينما كأن نستخدم قطعة موسيقية أو شعرًا أو لوحة فنية داخل الفيلم السينمائي فإن وجود هذا العمل الفني يختلف عن وجوده المستقل تمامًا حيث سيكون له معنى وقيمة جديدة ترتبط بسياق الفيلم وطريقة استخدام هذا العمل داخل هذا السياق والعلاقات التي توجد بينه وبين العناصر الفنية واللافنية الأخرى الموجودة في الفيلم. بل إن تقييمنا أو حكمنا على العمل الفني سيختلف. فما يميز السينما هو حالة الحرب أو الصراع بين ما له قيمة وما ليس له قيمة. فلو أخذنا اقتباسًا من موسيقى عظيمة لبيتهوفن فإن وجودها في الفيلم لا يرتبط بقيمتها التي تخصها في ذاتها، فنحن لا ننظر إلى وجودها الخالص بل إلى الصراع بين وجودها الخالص وأمر آخر يخص السياق التي توجد فيه داخل الفيلم. وبالتالي فإن وجود الفنون داخل السينما يتميز بخبرة الآخرية alterity أو التغاير. فإذا كانت قطعة موسيقية في ذاتها تعبر عن النصر فهي في الفيلم تعبر عن شيء آخر. حيث تكون في حالة تعقيد مع باقي عناصر الفيلم، وفي حالة صراع أو حرب مع شيء آخر مختلف عنها، وهي تستمد قيمتها من هذا التعقيد ومن هذا الصراع.[١٠٤] وعليه فإن السينما بمعنى ما هي حكم جديد وخاص تجاه كل أشكال الفنون لأن وجود تلك الفنون في الفيلم ليس محض وجود سلبي بل إن وجودها يكون فاعلًا، وبالتالي يصبح وجودها بمثابة حكم جديد على قيمتها الجديدة المتشكلة في علاقة بالعناصر الآخرى الموجودة في الفيلم.

ولا يعتقد باديو كما نرى عادة أن جمهور السينما هو جمهور مستقبل وسلبي، بل يؤكد على أنه مشارك وفعال. وتتولد تلك الخاصية من التعقيد المميز للسينما، بحيث سيحتاج المتفرج للمشاركة الإيجابية برؤيته وتصوراته الخاصة لإدراك هذا التعقيد كل بطريقته الخاصة ومن خلال خلفيته وانتماءاته ..إلخ وهو ما يؤكد كما يرى باديو أن موضوع الفيلم ليس واقعًا نستطيع أن ندركه بصورة منتهية، بل هو تعددية مذهلة من غير القابل للإدراك.[١٠٥] وكلما كان الفيلم أكثر تعقيدًا ظهر فيه الجانب الفني الخاص به أكثر، فالفن كما عرفناه مع باديو هو رؤية ما لا يمكن إدراكه أو غير القابل للإدراك. ويعبر باديو عن ذلك بقوله: "من المعتاد أن نتصور نوعًا من الكسل يرتبط بمشاهدة الفيلم، وهو تصور يخص أن السينما توجد، فقط، لتملأ لحظات فارغة من اليوم، فهي نوع من المتعة التي لا تتطلب أي تعاون منا نحن المشاهدين. لكن لو رأينا السينما بوصفها فنًّا، فسيكون علينا أن نفهم أن مشاهدة الفيلم هي نوع من النشاط شبيه بقراءة الكتاب. فهناك قرار خاص بالاهتمام ... المشاهدة تحتاج إلى مجهود للفهم والتعاطف. السينما فن أي أنها

---

[102]Badiou, Handbook of inaehtetics, log. Cit., pp. 79- 80.

[١٠٣] مخرج ومصور ألماني وأستاذ صناعة السينما في كلية الفنون التشكيلية في هامبورغ.

[104] Badiou, Lecture: cinema and philosophy.

[105] Tweedie, James, The event of Cinema: Alain Badiou & Media Studies, Cultural Critique, Volume 82, Fall 2012, pp. 95 – 127, p. 115.

حضور للإنسان وللمعاني التي يضفيها الإنسان على العالم."[١٠٦] فالسينما تبرر مكانتها بين الفنون ليس فقط لتفردها ولكن لأنها تحيلنا في كل لحظة لأساليب الثقافة الخاصة بهم، فترتبط معهم ... وتقدم للإنسان القناع الخاص بقوته وحدته.[١٠٧]

وننتقل لفكرة باديو عن لانقاء السينما، وهي خاصية أساسية كثيرًا ما يستخدمها باديو كتعريف، غير محدد أو منتهٍ، لها. فما معنى لانقاء السينما؟ وما التصورات أو المفاهيم التي ترتبط به أو تنتج عنه؟ إن السنيما فن لانقي بمعنى أنها ليست فنًّا خالصًا، أي ليست فنًّا وفقط، بل هي فن وشيء آخر أو فن مختلط بأشياء آخرى غير فنية. يقول باديو إننا يجب أن نوسع من المعنى الخاص بمقولة اللانقاء الخاصة بالسينما: "فالسينما هي مكان عدم القابلية الداخلية للتمييز بين الفن واللافن. لا يوجد فيلم يكون محكومًا بالتفكير الفني وحده من البداية للنهاية، بل دائمًا ما يكون محملًا بعناصر لانقية تمامًا داخله..[ومع ذلك] يتكشف النشاط الفني في فيلم ما بوصفه عملية تطهير أو تنقية من خصائصه اللافنية المحايثة له. وتلك العملية لا تكتمل أبدًا."[١٠٨] ونستطيع أن نقول إن هذا التصور أو تلك الخاصية للسينما هي الخاصية التي ممكن أن تتجمع عليها الخصائص الأخرى من "صراع" و"تعقيد" وعلاقة بالفنون الأخرى. يقول باديو: "لا يوجد شيء نقي في السينما"[١٠٩]. فماذا يعني لانقاء السينما الذي أكد باديو عليه مرارًا، وجعل بعض الباحثين يعتقدون أنه يقلل من شأن السينما بهذا التصور عنها، وهو أمر بعيد تمامًا عن الصحة.

إن لا نقاء السينما له معنيان متمايزان: أن السينما غير نقية في علاقتها بالفنون الأخرى وفي علاقتها باللافن. واللافن هو كل ما يقع خارج مجال الفن، ويضم ليس فقط فوضى الحياة اليومية التافهة وكافة المواد العادية والمبتذلة، ولكن أيضًا كل ما نطلق عليه فن التسلية الذي لا يقدم ملمحًا أو فكرة جديدة. ويتضح لانقاء السينما في علاقتها باللافن في عدد من الجوانب أولها كيفية خبرتنا بها، إننا كثيرًا ما نذهب إلى السينما ليس بشكل قصدي لنشاهد عملا فنيًّا بل لأسباب أخرى عديدة كأن نهرب من الملل أو أن يكون الفيلم مصدرًا للحديث مع أصدقائنا وتبادل الآراء. كما يتضح لانقاء السينما، أيضًا، في كيفية إنتاجها، فهي وسط تعاوني داخل صناعة معتمدة على رأس المال، ولا يمكن أن تكون أبدًا منتج لمبدع فرد واحد[١١٠]. ويتضح لانقاء السينما، أيضًا، من محتواها، فصورها المتحركة تتضمن دائمًا لانهائية من المعلومات والإكليشهات النوعية الموجودة في القصص السينمائية، وهي جزء أساسي منها بوصفها فنًّا جماهيريًّا. أما لانقاء السينما الخاص بعلاقتها بالفنون الأخرى، فهو يتمثل في فكرة الآخرية أو التغايرية. لأن أي فن مدمج داخل السينما لا يعبر عن نفسه أو عن وجوده بل يفهم ويكون له معنى من خلال وجود الآخر، أو ما هو غيره. سواء كان هذا الآخر فنون أخرى أو موضوعات لافنية. ويؤكد باديو على أن تقديم ما هو مادي وعادي وربما تافه ومبتذل هو من الخصائص الجوهرية للسينما فهو أمر لا غنى عنه لأي فيلم. وإن كان هذا اللانقاء هو ما تبدأ منه السينما فهي تهدف إلى الوصول للنقاء. فالفكرة المرتبطة بفنية الفيلم تسعى لتحويل اللانقاء المتمثل في المادية والتفاهة والسوقية إلى نقاء أي إلى حالة فنية.[١١١] فنحن إذًا نصل من ما هو مادي ومبتذل إلى الفكرة أو الرؤية الفنية

---

[106] Badiou, Cinema, log. Cit., P.29.

[107] Ibid, p. 132.

[108] Badiou, Infinite thought, log. Cit., p. 111.

[109] Badiou, Handbook of inaethetics, log. Cit., p. 86.

[١١٠] هناك محاولات حالية للتحرر من ارتباط صناعة الفيلم بالسوق، وهو ما ظهر في حركتي السينما الفقيرة و السينما المستقلة.

[111] See Badiou, lecture: Cinema and Philosophy: what's the status of Badiou s "life of Plato' film? See also Baumbach, Philosophy's Film: On Alain Badiou s "Cinema", log. Cit., p. 4.

الإبداعية الخاصة بالفنانين الذين ينتجون العمل وعلى رأسهم الكاتب والمخرج. السينما إذًا هي فكرة غير قابلة للتقديم، أي أنها فن، نقدمه من خلال ما هو مادي وعادي ومبتذل وسهل تقديمه.

وهو ما ينقلنا لفكرة الصراع كمحور أساسي في السينما ينتج بالضرورة عن فكرة لانقاء السينما وعن كونها فن كما يظهر في كافة الجوانب المميزة لها. فالسينما فن وهي فن لانقى وعليه فان ما يميزها وما نستطيع أن نعرفها من خلاله هو كونها صراع بين الجانب الفني واللافني فيها. إن مصطلح اللانقاء يتضمن هو نفسه فكرة الصراع، وهو ما يتمثل في كون الفكرة الفنية مرور خلال أشكال اللانقاء المختلفة المتضمنة في الفيلم. فالفيلم ينظم المرور الخاص بالفكرة (أي فكرة المؤلف والمخرج الإبداعية الجديدة) .. إن الفيلم هو، دائمًا، في علاقة طرحية مع أحد الفنون أو غيره.[١١٢] ويعبر باديو عن ذلك بوضوح في قوله "إن السينما تبدأ من اللانقاء، أي من الواقع غير النقي والصراعات التافهة لكنها تقيم قطعًا داخل هذا الواقع وتبدع نقاء من الصراعات غير الهامة تحديدًا. وعليه فإن السينما توضع، دائمًا، على حافة اللافن، إنها فن متأثر باللافن، فن مليء، دائمًا، بالأشكال التافهة. وعليه فقد فجرت السينما في كافة العصور الحدود بين الفن واللافن."[١١٣] وسيكون علينا أن نؤكد هنا أن الفكرة التي هي خلق لواقع جديد يعبر عن حقيقة سينمائية ما، ليست هي النقاء وحده بل هي هذا الصراع نفسه بين النقاء واللانقاء. وبمعنى أدق تعتقد الباحثة أن حديث باديو الخاص بأننا نبدأ من اللانقاء ونسعى للوصول إلى النقاء غير دقيق لأن الهدف في السينما ليس الوصول للفكرة في نقائها التام، بل إن الفكرة/ الحقيقة السينمائية هي هذا الصراع نفسه بين النقاء الفني واللانقاء متعدد الأشكال. فخصوصية ما يمكن أن نعده فنًّا في السينما هو تداخله هذا مع ما هو لافني فيها. ومثلا إذا أخذنا اللانقاء الخاص بتأثير المال وسوق العرض والطلب على إنتاج الفيلم، والذي يظهر كصراع بين الرؤية الفنية للمبدع ومتطلبات السوق، فإن الفيلم لن يكون له قيمة أعلى إن استطاع أن يمحي علاقته بمتطلبات السوق لصالح الفكرة، بل يكون له قيمة أعلى حين ينجح في إدارة هذا الصراع دون إلغاء لأحد طرفيه. فالصراع هو معيار باديو للتمييز بين الأفلام الجيدة والسيئة، بحيث يكون الفيلم الجيد هو ما يتضمن حالة صراع أكبر بين الفن واللافن.[١١٤] فالسينما صراع بين الصور الجيدة والسيئة كما أنها صراع بين ما هو مادي ومرتبط بالواقع وبين الفن الأرستقراطي. كما تنتقل داخل السينما الصراعات الأساسية الموجودة في العالم المعاصر بين الخير والشر أو بين العدالة والظلم ..إلخ. وعلى ذلك فإن السينما ليست فنا مسالمًا على الإطلاق بل فن يقوم على الحرب.[١١٥] ويوضح ذلك من خلال أمثلة من أفلام أورسن ويلز[١١٦] Orson Welles (١٩١٥ – ١٩٨٥) وجودار Godard (١٩٣٠ -)[١١٧]، فيوضح أن الصورة تتشكل في أفلام ويلز مع عنف محايث، لا يأتي لخلق الخوف أو ما شابه، فهو محض فكرة، وعليه فإن عنف الصورة في السينما هو انتصار لفكرة، إنه صراع داخلي بين الصور والصور. أما في أفلام جودار التي تتسم بالمسالمة والهدوء

---

[112] Badiou, Handbook of inaethetics, log. Cit. p. 86. See also Ling, Alex, can cinema be though? Alain Badiou and the artistic condition, Cosmos & History: The Journal of Natural and Social Philosophy, vol. 2, no. 1 – 2, 2006, p.270.

[113] Badiou, Cinema, log. Cit., p. 119.

[١١٤] ونلاحظ أن التمييز بين الفيلم الجيد والسيئ يتناقض بشكل ما مع ما يؤكده باديو في مواضع أخرى عن كون التحليل الفلسفي للسينما لا يجب أن يتضمن تقييما للأفلام.

[115] Baumbach, Philosophy's Film: On Alain Badiou s "Cinema", log. Cit., p. 4.

[١١٦] مخرج ومؤلف أفلام وممثل ومنتج أمريكي عمل في مجال السينما والمسرح والتلفزيون، وهو من أهم فناني الدراما في القرن العشرين.

[١١٧] جان لوك جودار مخرج فرنسي، ومن أبرز ممثلي حركة الموجة الجديدة السينمائية. وتربط باديو وجودار علاقة قوية تظهر في كون أفلام جودار عنصر أساسي في تحليلات باديو للسينما، كما أن باديو قد قام بالتمثيل في أحد أفلامه.

عن غيرها من الأفلام فهذا الهدوء نفسه وهو هدوء مقلق، هو حرب ضد البذاءة والابتذال الخاصة بالصور ولكن ليس بالعنف ولا بالمباشرة.

ونستطيع هنا أن نكشف عن التشابه الذي يقيمه باديو بين السينما والفلسفة من فكرة لانقاء السينما كفن والصراع الذي تتضمنه، ما بين نقاء الرؤية الفنية والجوانب الأكثر مادية وتفاهة الخاصة بالواقع العادي تمامًا. يقول باديو إن "الفلسفة والسينما كلاهما يبدآن من اللانقاء أي من الآراء والصور[١١٨] والممارسات والأحداث الخاصة بالوجود الإنساني. وكلاهما يختار أن يعتقد أن الفكرة يمكن أن تخلق من تلك المواد المعاصرة. وأن الفكرة لا تأتي من الفكرة بالضرورة بل يمكن أن تأتي من عكسها أي من القطع الموجود في الوجود.... كما ينتج عمل الفلسفة والسينما كلاهما من المرور بين الصراع والمشاركة."[١١٩] وأود هنا أنا أركز على ما في هذا النص من تشابه ليس فقط بين الفلسفة والسينما، ولكن أيضًا بين باديو وأفلاطون. حيث يعبر باديو في هذا النص عن تصوره الخاص والجديد عن الفلسفة وتشابهها مع السينما في توازٍ مع تصور أفلاطون عن كيفية الوصول للحقيقة. تتشابه عملية الوصول إلى الحقيقة في السينما وفلسفة باديو وفلسفة أفلاطون في أنها تنطلق من الواقع والممارسات والحدث عند باديو أو الوجود العادي والمادي والتافه في السينما أو الآراء والصور والحقيقة الزائفة عند أفلاطون. وذلك ليس من أجل أن تعبر عنه وتمحوه داخل المبدأ الواحد، بل بضم الحقائق المتعددة في فكرة جديدة عن الحقيقة تظهر في مجال السينما في الرؤية الفنية التي تضم عناصر العمل الفني المتعدد والمختلفة في كيان واحد يعلو عليهم. وهو نفس ما يحدث في مجال إنتاج الحقيقة الفلسفية من حقائق الشروط، وأيضًا، في عملية دوران الحقيقة عند أفلاطون كما يقرأه باديو.

ومن ناحية أخرى ينتج عن خاصية لانقاء السينما خاصية أخرى أساسية للسينما، وتحمل دلالات عديدة عند باديو، وهي "جماهيريتها" أو ما يطلق عليه باديو، أيضًا، ديمقراطيتها. فهو يؤكد أن السينما هي الفن الجماهيري الوحيد حاليًا. فالسينما كما يقول هي: "المكان الذي نفترض فيه حقيقة كافة تناقضات العالم"، وعليه فعادة ما يصبح الفيلم خبرة تخص ملايين الناس... وهي أهم حدث في حياتنا المعاصرة كما يؤكد باديو من حيث طبيعتها الاستثنائية، وأيضًا، ولأنها المكان الذي تتضح فيه كافة تعارضات العالم.[١٢٠] وترتبط جماهيرية السينما بكونها معاصرة من ناحية وصراعية من ناحية أخرى، فالجماهيرية هي مقولة سياسية وخاصة بالنشاط السياسي وديمقراطية تمامًا، بينما الفن هو مقولة أرستقراطية تحتاج لنوع من التعلم لأنه خلق جديد يحتاج لمعرفة بتاريخ هذا الفن. وهكذا ففي تعبير "فن جماهيري" علاقة تناقضية بين العنصر الديمقراطي الخالص والعنصر الأرستقراطي التاريخي. ويؤكد باديو أننا لن نجد تلك الأشكال من العلاقات في أي مجال آخر. فالسينما كائنة دومًا على حافة الوجود، أو على الجانب الآخر.[١٢١] ورغم وجود الجوانب المادية والمبتذلة في كافة الأفلام كعنصر أساسي من مكوناتها، فإن الأفلام تسعى للتعبير عن فكرة سينمائية وتقديم ما لا يمكن التعبير عنه أي "الحدث" ومن هنا تتشكل ثورية السينما أو كونها فنًّا مقاومًا، وهو ما يربطها، أيضًا، بالفلسفة من حيث إن الفلسفة تتناول حقائق حدثية غير قابلة للتعبير عنها داخل الوضع القائم. ١٢٢ وترتبط جماهيرية السينما أخيرًا بقدرتها على التعبير عن تاريخ العالم والإنسانية بصورة مادية وتخص الحياة اليومية. إن تاريخ العالم كما يرى باديو هو تاريخ الكشف عن كينونته المفرطة التي تتميز بالوفرة. والسينما هي أداة

---

[118] استخدام باديو لتعبيرات الآراء والصور هنا المقصود منه تلك التعبيرات كما هي عند أفلاطون، وهي التي يبدأ منها التفكير عند أفلاطون.

[119] Badiou, Cinema, log. Cit., pp.129- 130.

[120] Badiou, lecture: cinema and philosophy, log. Cit.

[121] Badiou, cinema, log.cit., p. 119

[122] See, Baumbach, Philosophy's Film: On Alain Badiou s "Cinema", log. Cit., p. 6.

حديثة لتقديم هذا الكائن المشاغب (العالم) في كافة جوانب وفرته المفرطة. وهذا الإفراط يكشف عن نفسه دائمًا في الأشكال العينية للجسد الإنساني وفي الموضوعات المادية والأماكن الخاصة بالحياة اليومية. إن الكينونة تظهر داخل الواقع الدنيوي المرتبط بالسينما.[١٢٣] ولذلك فالسينما فنّ "معاصر"، فهي جزء من حوارنا اليومي وتوجهاتنا، وتعلمنا أشياء جديدة عن العالم دومًا. وعليه فالسينما ديمقراطية مساواتية ومعاصرة لأنها لانقية.

وبعدما تناولنا محاولات باديو لتقديم تعريف عن السينما، وتحديده لخصائصها الأساسية، نستطيع أن نحاول الإجابة مرة أخرى على التساؤل: لماذا تعد السينما موضوعًا ملائمًا للفلسفة بل وأيضًا ضرورية لها، أو لماذا تعد السينما كما يقول باديو "وضع فلسفي"؟

إن ما تدرسه الفلسفة تحديدًا هو التصورات التي يكون بها صراع أو تناقض ما بين مصطلحين أو توجهين متعارضين، يقول باديو: "إن السينما وضع فلسفي. والوضع الفلسفي هو العلاقة بين المصطلحات التي هي عادة لا علاقة بينها. إن الوضع الفلسفي هو مواجهة بين مصطلحات غريبة عن بعضها البعض"[١٢٤] ويتميز الوضع الفلسفي، أيضًا، بأنه قرار يخص الاختيار بين هذين التوجهين المتضادين. يقول باديو "الفلسفة تبين لنا أننا يجب أن نختار بين نوعين من التفكير. لكل منا قرار يجب أن يتخذه. والفلسفة بذلك تجعل التفكير اختيارًا، أي تجعل التفكير قرارًا. والوضع الفلسفي هو اللحظة التي يكون فيها القرار واضح بوصفه قرار الوجود existence أو قرار التفكير."[١٢٥] ومن الملاحظ أن كافة خصائص السينما التي تحدثنا عنها حتى الآن مثل: طبيعة العلاقة بينها وبين الفنون الأخرى ولانقاءها وجماهيريتها تتأسس على التناقض والصراع، وليس فقط كونها فنًّا دراميًّا. ويجمل باديو فكرة التناقض الأساسية جدًّا في السينما في قوله: "هناك علاقة تناقضية في السينما، علاقة بين مصطلحات متغايرة. الفن والجماهير. الارستقراطية والديمقراطية. الاختراع أو الخلق والعادية. الجدة والذوق العام. ولهذا تهتم الفلسفة بالسينما. وهنا في السينما نحتاج لأن نبحث. أن نبحث عن الاختيار والمسافة والحدث."[١٢٦] السينما إذًا وضع فلسفي لأنها تتضمن النزاع والصراع بين جانبين متضادين كخاصية جوهرية وداخلية فيها وموجودة في كافة خصائصها وطرق عملها. بل نستطيع أن نقول إن السينما نفسها بما هي كذلك، أي من حيث وجودها كفن، هي نزاع ضد نفسها لأنها صراع بين وجود الفن متمثلًا في الجانب الخاص بالحقيقة الأبدية التي تنتجها والجانب الخاص بنهاية الفن متمثلًا في كل ما يخص لانقاءها. يقول باديو موضحًا ذلك في محاضرته عن "الفلسفة والسينما": " إن علاقة السينما مع الفلسفة واضحة، لأن السينما نزاع مع بعض الصور وتأكيد على صور الحقيقة، ليس بوصفها تعبيرًا عن الواقع. فالصور السينمائية هي دائمًا صور لشيئين ليس بينهما علاقة.. إنها ليست الصور المسالمة لعالم متناسق. .. إن السينما فن لانقي لأنه فن يتم تعريفه بوصفه نزاعًا ضد نفسه. فالسينما لا تخص التأكيد الهيجلي على نهاية الفن، بل هي صراع بين وجود الفن وبين نهايته"[١٢٧]

أما العامل الآخر في تأكيد باديو على أن السينما وضع فلسفي فهو أنها تخليق جديد للحقيقة. وبما أن الفلسفة هي اختراع تخليقات جديدة من داخل الانقطاع، فهي ضرورية للفلسفة لأنها توقظ احتمالات التخليق. إن السينما كما يقول باديو: " تأتي معها بثورة أو اجتياح، وفي قلب

---

123 Tweedie, James, The event of Cinema: Alain Badiou & Media Studies, log. Ciy., p. 115

124 Badiou, Cinema, Log.cit., p. 114

125 Ibid, p. 115

126 Ibid, p. 118

127 Badiou, Lecture, cinema and Philosophy, log. Cit.

الثورة هناك تخليق جديد يتم إبداعه: إنه تخليق للزمن، وتخليق من خلال الفنون، ومما هو ليس فنًّا، ومن عمليات تمثل الأخلاقي. "[١٢٨] فالسينما خلق جديد تمامًا فهي لا تمثل الواقع التي تأتي به داخلها بل تخلقه كواقع جديد وموازٍ، وهي بهذا تعد صنعة وجدة تامة. وإن كانت السينما بذلك تبتعد في علاقتها بالواقع عن فكرة تمثيله فهذا لا يمنع من أن نراها بوصفها هي نفسها واقع كامل من حيث المواد التي تعبر من خلالها عن الفكرة السينمائية، والتي تأتي بدرجة كبيرة من الواقع.

وهكذا نستطيع أن نجمل أسباب اعتبار السينما وضع فلسفي بل واعتبار علاقة الفلسفة بالسينما علاقة ضرورية في ثلاثة أسباب، أولًا: سبب أنطولوجي يعود إلى أن السينما تخلق علاقة جديدة بين المظهر والواقع، أو بين الافتراضي والفعلي. وهي اهتمامات فلسفية وجودية بأصالة، وكما يقول باديو "استجابة جديدة لأحلام [فلسفية] قديمة جدًّا". وهو هنا يشير لسؤال ما الوجود الذي ظهر منذ الفلسفة اليونانية وتحديدًا عند أفلاطون الذي قام بالفصل بين عالم الحس وعالم المثل وتساءل بعدها عن العلاقة بينهما. وثانيًا: سبب سياسي يتمثل في كون السينما فن جماهيري وهو ما يقدم علاقة جديدة بين الديمقراطية والأرستقراطية. وأخيرًا: سبب منهجي يخص الفكرة المحورية في السينما، وهي فكرة التناقض التي تظهر في الجانب الأنطولوجي والجانب السياسي كليهما معًا.[١٢٩]

المواجهة اللاجمالية للفلسفة مع السينما

يهتم باديو في صياغة أفكاره اللاجمالية الجديدة حول العلاقة بين الفلسفة والسينما بالابتعاد عن كل ما يجعل الفلسفة تتدخل في عمل السينما أو تعتقد أنها تقدم لها الحقيقة والمعنى، ويؤكد من ناحية أخرى على ما يمكن أن تقدمه السينما للفلسفة. فعلاقة الفلسفة بالسينما عند باديو، كما يؤكد في مقاله: السينما تجريب فلسفي، ليست علاقة معرفة، إنها علاقة حية ومتعينة، تتضمن علاقة تحويل. والسينما في هذه العلاقة هي التي تحول الفلسفة، فالسينما تغير من تصور الفلسفة عن "الفكرة". إن السينما تتكون بالأساس من خلق أفكار جديدة عن ما هي الفكرة.[١٣٠] فهناك إذًا مرور بين أفكار السينما ومفاهيم الفلسفة، وهذا المرور يطرح معه سؤال التخليق. فهل نحن قادرون على خلق مفاهيم فلسفية من السينما؟ تستطيع الفلسفة أن تفعل ذلك كما يرى باديو بتغيير التخليق الفلسفي القديم بأن نحضره في تلاقٍ مع التخليق السينمائي الجديد.[١٣١] يقول باديو بأسلوبه الذي يهتم بإبراز التناقضات والمفارقات، على الفلسفة أن تتساءل حول ما قدمته السينما بوصفه قطعًا، وعما قطعت معه الإنسانية مع اختراعها السينما؟ هل الإنسانية اختلفت مع السينما؟ وما العلاقة الحميمية بين نشوء السينما وإمكانية وجود أشكال جديدة من الفكر؟[١٣٢]

ولقد كان جيل دلوز هو من افتتح هذا الطريق الجديد الذي يجعل علاقة الفلسفة بالسينما علاقة مواجهة، نعيد من خلالها التفكير في تصوراتنا عن الفكر المفاهيمي نفسه. وينتقد دلوز التصور الخاص بأن الفلسفة تقدم نظرية عن السينما، كما لا ينبغي في رأيه أن نقدم نقدًا ولا تصنيفات ولا مقارنات ولا تقييم عن الأفلام نفسها. كما ينتقد دلوز ما قدمه المنظرون في الستينيات والسبعينيات حين قرأوا الأفلام كتعبير عن الممارسات المتجذرة في السياق الاقتصادي والتاريخي الأوسع الذي تنتج داخله.[١٣٣] وقد استمر هذا الموقف مع باديو وهو ما

---

128 Badiou, Cinema, log. Cit., p. 123
129 Ibid, 124.
130 Ibid, p. 114.
131 Ibid, 123.
132 Ibid, 118.
133 Baumbach, Philosophy's Film: On Alain Badiou s "Cinema", log. Cit., p. 2.

يظهر في تأكيده على أن السينما ليست موضوعًا للمعرفة ولا هي نموذج للتعبير الأيديولوجي. والسينما عند دلوز هي نوع جديد من التفكير، وذلك لأنها تخلق صورًا لا تقيم تمييزًا بين الواقع الذهني والواقع المادي.

إن السينما عند دلوز هي فن الصورة، فبأي معنى يستخدم دلوز كلمة "صورة"؟ استخدمت كلمة صورة في الفلسفة عادة بمعنى سيكولوجي يجعل منها نسخة ذهنية للشيء، ووفقًا لهذا التصور فهي علاقة بين المعرفة والواقع، تشير إلى انفصال الوعي عن العالم الخارجي. وقد حول دلوز هذا المعنى في تحليلاته حول السينما فأصبحت الصورة عنده تخص الواقع وليس الوعي. والصورة عند دلوز هي صورة/حركة، وصورة/ زمن، وقد استمد تلك الفكرة من برجسون الذي اكتشف أن الحركة والصورة هما شيء واحد. ويرى باديو أن تغيير فهمنا لكلمة صورة في تحليلاتنا عن السينما هو أحد إسهامات دلوز الأساسية، فتصور دلوز عن الصورة يجعلنا قادرين عن الابتعاد عن تصور السينما كتمثيل representation للواقع أو إعادة تقديم له، ويصبح من الممكن بالمقابل أن نراها إبداعًا أو خلقا جديدًا.[١٣٤] فالصور لم تعد تمثيلًا لما تقدمه عن الواقع بل إن الصور هي ما تفكر السينما من خلاله. ويقول دلوز "إن المخرجين العظام يفكرون بالصورة/ الحركة وبالصورة/ الزمن بدلًا من المفاهيم[١٣٥]". ويستكمل باديو بقوله: "حين تخلق السينما صورة / حركة أو صورة/ زمن فهي تخلق فكرًا، وهو فكر سينمائي، وليس فلسفيًّا لأن الفلسفة تفكر بالمفاهيم/ أما السينما بوصفها فكرًا فهي إنتاج لصور حركة ولصور زمن."[١٣٦] وعليه فهناك انقطاع بين تفكير السينما وتفكير الفلسفة فالأولى تفكر بالصور والثانية تفكر بالمفاهيم.

فكيف تفكر الفلسفة في السينما؟ وما هو التخليق أو التركيب الممكن بينهما؟ يرى دلوز أن عمله الفلسفي حول السينما هو محاولة تقديم تخليق لنظرية عن العلامات وعن الصور، وأن هذا التخليق هو بالأساس تصنيف، وهو ما يتضمن إنتاج مفاهيم فلسفية بالطبع.[١٣٧] وقد قام دلوز بتصنيف ثلاثة أنواع للصورة/ الحركة، وهي: الصورة الإدراك، والصورة العاطفة، والصورة الفعل. ويقوم دلوز بتوضيح تصنيفاته من خلال الأفلام أما التصنيف نفسه فيتضمن مفاهيم فلسفية.[١٣٨] وهذا التخليق التصنيفي التي تقوم به الفلسفة تجاه السينما له استخدامان، الاستخدام الأول يخص تاريخ السينما، ويتميز بابتعاده عن التصنيف على أساس الانتماءات القومية، فالسينما الملحمية السوفيتية مثلا تصنف بوصفها نوعًا من الصور الفعل، أما الاستخدام الثاني لتلك التصنيفات فهو استخدام فلسفي تمامًا مثل أن يتغير تفكير الفلسفة عن الصورة كما رأينا. ويؤكد دلوز في إحدى محاضراته: "أن صناع الفيلم لا يحتاجون الفلسفة من أجل أن يفكروا" وهو أمر واضح بما أنهم لا يفكرون من خلال المفاهيم. ولكنه يؤكد بالمقابل على أن الفلسفة ممكن أن تستخدم السينما من أجل أن تفكر، فالتخليق الذي تؤسسه الفلسفة على الانقطاع الكائن بينهما، ينتج تحولًا في الفلسفة نفسها. وعلى ذلك فالعلاقة بين الفلسفة والسينما تتجه من السينما للفلسفة".[١٣٩] ويعلق باديو على علاقة السينما بالفلسفة عند دلوز بقوله: "يمكن أن نقول بمعنى ما

---

134 Badiou, Cinema, log. Cit., p. 125.

١٣٥ ومن هذا النص يتأكد أن استخدام دلوز لمصطلح مفاهيم فيما يخص السينما، وهو ما ورد في نص سابق هو على سبيل المجاز أو التقريب للفهم، ولكن السينما كما قرر باديو صراحة في أماكن عدة لا تنتج مفاهيم بل أفكارًا تتكون من صور الحركة وصور الزمن.

136 Op. cit.

137 Ibid, pp. 125 – 126. وجدير بالذكر أن دلوز قد استخدم في رؤيته الفلسفية عن السينما تصورات كل من الفيلسوفين برجسون وبيرس.

138 Badiou, Cinema, log. Cit., p. 126.

139 Deleuze, Gilles, Lecture: Que est-ce que l acte de creation, 1987.

أن كتب دلوز بخصوص السينما هي كتب عن الزمن وعن الحركة مرورًا بالسينما، والحركة هنا ليست من الفلسفة للسينما بل من السينما للفلسفة."[١٤٠]

أما موقف باديو من تصور دلوز عن كيفية تفكير الفلسفة في السينما، فهو يقر أولا بأنه إسهام أساسي بالنسبة له حيث يدخل الخلق والحرية في تلك العلاقة، لكنه يرى في الوقت نفسه أن هناك شيئًا آخر، أي مصادر فلسفية أخرى وإمكانية أوسع من تلك الخاصة بالصور بوصفها تحولًا للتفكير في الزمن. كما يسعى باديو لأن يختبر دور تصور الصورة نفسه في الخلق السينمائي، لكي يختبر شروط إنتاج صورة السينما. [١٤١] ومن ناحية أخرى ينتقد باديو تصور دلوز المفاهيمي عن السينما حيث يرى أن المفهوم لا يتولد من السينما بل يدخل كمرور خلال الأعمال السينمائية نفسها. ويسعى باديو من هذا التأكيد إلى إبراز التمييز بين طريقة السينما وطريقة الفلسفة في الوصول للحقيقة أو ما يطلق عليه الانقطاع بينهما.

وعلى ذلك يقوم باديو بتوسيع الطرق التي ممكن أن تفكر بها الفلسفة في السينما، ويرى أنها متعددة فمن الممكن التفكير في السينما من خلال مسألة الصورة أو من خلال التساؤل الخاص بالزمن أو التساؤل الخاص بالتتالي التاريخي للفنون ومقارنة السينما مع الفنون الأخرى، أو خلال علاقة الفن باللافن بداخلها، أو من التصور التناقضي لكون السينما فن جماهيري، وأخيرًا فمن الممكن التفكير في السينما من منظور السؤال الأخلاقي، الخاص بعلاقة السينما بالشخصيات العظيمة للوجود الإنساني.

وهذه بعض من الطرق التي ممكن أن تفكر بها الفلسفة في السينما: إن السينما تأسر المشاهد من خلال الصور فهي نوع من الفن يجعلنا نتماهى أو نكتشف هويتنا فيه. وللسينما زمن خاص بها، نستطيع أن نراه ونشعر به بصور مختلفة عن الزمن المعاش، وهو ما نجده بوضوح في طريقة اقترابها من الموسيقى التي هي خبرة تخص الزمن، وطريقة لإظهاره. وإذا كانت الموسيقى تجعل الزمن مسموعًا فإن السينما بوصفها صورًا تجعل الزمن مرئيًّا، إلا أن "السينما تجعله مسموعًا، أيضًا، لأن الموسيقى مدمجة في السينما. لكن ماهية السينما هي أن تجعل الزمن مرئيًّا."[١٤٢] ومن الممكن أن نفكر في السينما من خلال علاقتها بالفنون فنقول إنها تحتفظ من الفنون الأخرى بكل ما هو شعبي فيها. حيث تحتفظ من الرسم مثلا بإمكان الجمال الخاص بعالم الحواس، ولا تبقي على التقنيات الثقافية أو طرق الرسم المعقدة في التمثيل، فهي تحتفظ بعلاقة حسية منظمة جيدًا مع العالم الخارجي. وعليه فإن السينما كما يقول باديو "لوحة بدون لوحة، عالم مرسوم دون طلاء."[١٤٣] وما تحتفظ به السينما من الموسيقى هو تحديدًا كما يقول باديو: "نوع من الجدل بين المرئي والمسموع، إنه سحر الموسيقى حين يوضع في الوجود. وهناك موسيقى عاطفية في السينما ترتبط بأوضاع معينة، تصاحب الدراما، فهي موسيقى دون موسيقى، أي دون تقنيات الموسيقى. إنها موسيقى مستعارة من الوجود ومعطاة له مرة أخرى."[١٤٤] وعليه فالسينما في استخدامها لكافة الفنون سواء الرسم أو الموسيقى أو الرواية أو المسرح تقدم لنا تلك الفنون بدمجها مع صور الحياة، وتعريتها في الوقت نفسه من قيمتها الأرستقراطية التي تميزها كفن له تقنياته وتعقيداته الخاصة. وهو ما يجعل للسينما كما يقول باديو "نداء شمولي" أي قدرة على الوصول لكافة الناس وأسرهم بها لأنها تقدم تلك الفنون جميعها، بما يرتبط ببساطة بحياة الناس

[140] Badiou, lecture: Cinema & Philosophy: what's the status of Badiou s "life of Plato Film"?, UCLA, 2015

[141] Badiou, Cinema, log. Cit., p.126.

[142] Ibid, p. 118.

[143] Op. cit.

[144] Op. cit.

العادية. وإذا تكلمنا عن السينما من حيث لانقائها سنؤكد أنها كفن تكون موجودة دائمًا على حافة اللافن، فهي تكشف عن الحدود بين الفن واللافن في كل عصر تنتج فيه. إنها تدمج داخلها الأشكال الجديدة للوجود، سواء كانت فن أو لافن. فالسينما كما يقول باديو: "هي فن الراحة العظيمة: فنحن نستطيع أن نشاهد الأفلام في استرخائنا ليلة الأحد.. إن اللوحة السيئة هي لوحة سيئة... أما في السينما فأنت دائما ديمقراطي أملا في أن تصل لمطلق ما... فالسينما دائمًا على حافة أن تكون في الجهة الأخرى"[١٤٥] ولكن وجودها على الحافة هذا أي كونها من الممكن أن تكون تافهة ومبتذلة هو جانب من جوانب قوتها بوصفها فنًّا جماهيريًّا. أما دلالة كون السينما فنًّا أخلاقيًّا، فهو ما يرجع إلى كونها فن للشخصيات أو الهيئات فهي تعبر عن هيئة المكان وهيئة العالم الخارجي لكنها تعبر، أيضًا، عن هيئة الشخصيات العظيمة للإنسانية في فعلها. ففي السينما من الممكن أن نناقش في أي لحظة أشكال قوية للوجود وقيم عظيمة. يقول باديو: "إن السينما تكشف عن نوع فريد من البطولة، وهي كما هو معروف المعقل الأخير للبطولة اليوم. فعالمنا ليس بطوليًّا، ومع ذلك تستمر السينما في إظهار شخصيات بطولية... إن السينما تتعامل مع الشجاعة والعدالة والعاطفة والخيانة. إن أنواع السينما الكبرى مثل الميلودراما وسينما الغرب، هي أنواع أخلاقية في الواقع، فهي موجهة للإنسانية لكي تقدم لها ميثولوجيا أخلاقية."[١٤٦]

كل ما سبق يعد مداخل ممكنة لتحليل السينما، ولكننا سنتوقف تفصيلًا عند مدخل آخر للتحليل هو أكثرها عمومية ويضم داخله كافة الجوانب الممكنة لتحليلات الفلسفة حول السينما، وهو تحليلها من خلال كونها "صورة تعبر عن الحقيقة". وهذا السؤال تحديدًا هو ما يميز تحليلات باديو عن العلاقة بين الفلسفة والسينما: هل من الممكن أن تكون السينما هي السؤال عن ما هي الصورة الحقيقية؟ وستكون إجابة باديو بالإيجاب. وتحديدًا فالسينما تكشف لنا عن "الصورة الحقيقية في ذاتها"، أي تلك التي لا تعبر عن شيء آخر. فحقيقة الصورة في الفكر السينمائي كما أشرنا سابقًا لا تنبع من كونها تمثل حقيقة شيء ما في الواقع الخارجي بل الصورة السينمائية هي نفسها حقيقة جديدة. وهذا التصور عن حقيقة لا تعبر عن شيء خارجي ولا تمثل شيئًا بل هي خلق لشيء جديد هو الصورة السينمائية بعناصرها وتقنياتها وتفردها، يهم الفلسفة لأنه يساعدها على خلق تصور جديد معاصر عن الحقيقة. وقد اهتم باديو بالمخرج جودار Godard لهذا السبب كما يعلن هو حيث إنه في رأيه، يهتم في أفلامه "بالسؤال عن ما هي الصورة التي تختلف عن تصورنا التلقائي عن ما هي الصورة، [أي الصورة التي تمثل الواقع أو الخارج] وما هي الصورة المختلفة عن أي صورة [وهو يشير هنا إلى تفرد الصورة في العمل السينمائي، والذي يرتبط بكونها خلق لحقيقة جديدة وليس تعبيرًا عن حقيقة خارجية] والصورة التي هي تعبير عن الصور الأخرى بوصفها زائفة. ونصل إلى أن المسألة تخص الصور/الحقيقة"[١٤٧]

ويستكمل باديو تحليلاته للسينما بوصفها صورًا/حقيقة من خلال قراءته المعاصرة لأسطورة الكهف عند أفلاطون.[١٤٨] وهو يبدأ من التصور المعتاد عن صور السينما لكي يستبعده على الفور. فمن الممكن أن نعتبر "كهف" أفلاطون – كما يقول باديو- أول نقد قدم للسينما من قبل ميلادها بقرون. فإن كانت السينما مكونة من صور، وإن كانت تلك الصور هي شكل العلاقة التخيلية التصويرية مع العالم، أي لو كانت الصور السينمائية هي تعبير عن الحقيقة بشأن الواقع

---

145 Ibid, p. 119.

146 Op. cit.

147 Badiou, Lecture: Cinema and philosophy: whats the status of Badiou s "life of Plato film?", log. Cit.

١٤٨ قام باديو بترجمة معاصرة لمحاورة الجمهورية لأفلاطون. يترجم فيها كل ما في المحاورة ويستبدلها من حين لآخر بمشكلات أو أشخاص معاصرة.

الخارجي وتمثيل له، فهي تواجه نقدًا ليس فقط من أفلاطون بل من الفلسفة التقليدية بأكملها، التي قامت بالشك في الصور باسم العقلانية وتوضيح عقمها في مقابل المفاهيم والتفكير. وفي كهف أفلاطون تحديدًا تصنع الإنسانية الصور وتعتقد أنها الحقيقة، وتهرب الفلسفة من ديكتاتورية الصور بخروجها من الكهف. ويؤكد باديو أن تلك الرؤية التي ينتج عنها وجود تناقض بين السينما والفلسفة ليست رؤيته على الإطلاق. فالصور السينمائية كما يرى باديو تختلف عن صور أهل الكهف، وهو يعبر عن ذلك بقوله: "إن الإنسانية في "الكهف" ترى الصور وتعتقد أنها الحقيقة... وهناك شيء ما يشبه الوهم [في السينما] نعم، ولكن هذا الوهم ليس التوظيف السلبي للصور كما هو عند أفلاطون. فالسينما ليست واقعًا زائفًا، بل هي علاقة جديدة مع الواقع نفسه. إن السينما تتكون من صور معقدة وهذا التعقيد لا يقول أنا الحقيقة .. [أي لا تقول] أنا حقيقة الواقع.. إنها تقول إنها تخيل.. السينما تقول إن الصور توجد، ليست كبديل للواقع، بل تعمل كشكل جديد من المعرفة، كشيء يقول شيئًا جديدًا عن الواقع في غياب الواقع نفسه. افتراضي إنه لا يوجد تعارض بينهما [السينما والفلسفة بل] .. على العكس .. اليوم السينما هي بمعنى ما شرط للفلسفة... فهي نشاط، أي نوع من التفكير أو الإبداع الذي هو أفق للفلسفة. إنها نشاط .. يمثل إمكانية جديدة للتفكير الفلسفي. الآن لا نستطيع أن نقوم بالنشاط الفلسفي في رأيي بعيدًا عن أي نشاط سينمائي"[١٤٩] ويرى تشارلي بوري yCharlie Bur[١٥٠] أن الحقيقة التي تنتجها صور السينما في تحليلات باديو لكهف أفلاطون هي حقيقة تعليمية وتهذيبية، كما يريد أفلاطون للحقيقة.[١٥١] وهو ما نراه صحيحًا إذ يؤكد باديو في كتاب السينما أن السينما تعليمية، والتعليم عنده هو عملية إنتاج الحقيقة نفسها.

وفي استكمال باديو لقراءته الجديدة لكهف أفلاطون، نراه يؤكد على أن السينما تعبر عن مجمل عملية إنتاج الحقيقة الفلسفية عند أفلاطون. فالصور المزيفة التي تدعي الحقيقة، والتي تعبر عند أفلاطون عن اللحظة الأولى في دوران الحقيقة (أي في عملية تشكل الحقيقة) هي بالمثل عنصر داخل السينما ولا تعبر عن حقيقة صور السينما. يقول باديو: "إن نزاع الفلسفة ضد كهف أفلاطون (ضد الصورة المزيفة التي تدعي الحقيقة) يكمن داخل السينما نفسها، وذلك لأن السينما ليست تعبيرًا ولا محاكاة للواقع بل هي حرب على الصور السيئة. فبما أن الصور السينمائية ليست تمثيلا لأي آخر خارجها، بل إنها في ذاتها تفكير جديد، تكون الحرب داخل الصورة نفسها. فالصورة في تلك الحالة تنقسم إلى جزئين بينهما نزاع، أي الجانب الفني والجانب الدنيء، فهي صراع النقاء أو الرؤية الفنية الجديدة مع اللانقاء أو الواقع والعادية والتفاهة والدناءة." [١٥٢] وعليه فهي تعبر هكذا عن عملية الوصول إلى الحقيقة بأكملها، وليس فقط عن بدايتها. إن السينما بهذا المعنى هي كهف أفلاطون بما يتضمنه من صعود وعودة للهبوط وصعود مرة أخرى.

وهكذا كان تفكير باديو الفلسفي عن السينما يتمحور حول كونها "تخليق لحقيقة جديدة"، وهو ما اتبع فيه دلوز، ولم يكن شائعًا في الدراسات الفلسفية التي تتناول نظرية الفيلم ونظرية السينما في عصرهما. فقد كان من المعتاد في طريقة تناول السينما قبل باديو ودلوز الاعتماد على إطار التحليل النفسي بخلفية تخص لاكان وأحيانًا ألتوسير، وربط الإنتاج السينمائي، أيضًا، بالأيديولوجيا. وهو ما ساد الكتابات الأكاديمية عن السينما خلال السبعينيات والثمانينيات وظهر لدى اتجاهات النسوية، وما بعد البنيوية، وما بعد الماركسية. ونصل مع تلك الاتجاهات إذا ما أوصلنا تصوراتهم لنتائجها المنطقية إلى القول بأن السينما تمثل اللاحقيقة، أو كونها محض خيال

[149] Badiou, Lecture: Cinema and philosophy, USNW, 2014

[١٥٠] مخرج وكاتب.

[151] Bury, Charlie, log. Cit., p. 4.

[152] See badiou lecture: cinema and philosophy, log. Cit.

كما يحصرها ألتوسير الذي يرى أن السينما هي الخيال الذي يعيد إنتاج علاقات السلطة الحادثة التي تخدم تمثيل العلاقة الهامشية الخاصة بالأفراد مع الشرور الوجودية الخاصة بواقعهم. وهو ما نجده بوضوح عند جان ناربوني (١٩٣٧-) Jean Narboni[١٥٣] وجان لوس كومولي Jean-Luc Comolli اللذان حاولا الكشف عن العلاقة الغامضة بين السينما والسياسة وأكدا على أن الفيلم هو دومًا فيلم سياسي، وأنه يتحدد بأيديولوجية من أنتجه. وقد كان لتلك الاتجاهات التي ترفض ربط السينما بالحقيقة تأثيرًا قويًّا في الفترة الزمنية الذي أنتج فيها كل من باديو ودلوز كتباتهما حول السينما، ونستطيع أن نفهم بذلك النقلة النوعية التي حققاها من خلال تصورهما عن كون السينما تنتج حقائق لا بد للفلسفة من أن تتعامل معها هي ذاتها.[١٥٤]

فما هي الكيفية التي يتم بها "خلق حقيقة جديدة" في السينما. يؤكد باديو على أن ما يمكن أن نطلق عليه حقيقة سينمائية يتم على نطاق "التشكيلات الفنية"[١٥٥] وليس على نطاق كل فيلم على حدة أو حتى كل مخرج على حدة. والخلق عند باديو كما هو عند دلوز يؤكد على محايثة الحقيقة للسينما وكونها داخلية بالنسبة لها، ويبعدها عن أن تكون انعكاسًا للواقع الخارجي أو الموضوع الخارجي الذي يتحدث عنه الفيلم، ويبعدها بالمثل عن أن تكون تطبيقًا لمجال معرفي آخر كالرواية أو السياسة. فالأفكار أو الحقائق التي تُخلَق داخل السينما تتلاقى مع الأفكار الموجودة في المجالات الفنية الأخرى، وهناك تأثير متبادل فيما بينها، ولكن هذا التأثير سيكون محض مناسبة لإنتاج ما يخص السينما من أفكار. وعليه فالحقيقة التي تخلق داخل الأفلام السينمائية هي حقيقة متفردة تمامًا ومحايثة لعملية صناعة الفيلم تمامًا.[١٥٦] ويعرف باديو التشكيلات الفنية التي تظهر داخله الحقيقة الفنية بقوله إن: "التشكيل الفني ليس شكلا فنيًّا ولا نوع من أنواع الفن ولا هو مرحلة في تاريخ الفن ولا هو ترتيبة تقنية. بل إنه تسلسل قابل للتحديد يبدأ ب "حدث" ويضم مركب من الأعمال اللانهائية افتراضيًّا، وينتج التشكيل الفني حقيقة فنًّا من الفنون، بطريقة محايثة تمامًا لهذا الفن."[١٥٧] وبما أن التشكيل الفني حقيقة متفردة وخاصة بالسينما نفسها، فلا يمكن للفلسفة أن تنتج حقيقة بشأنه، فلا يوجد -كما يقول باديو- "حقيقة للحقيقة". بل تقوم الفلسفة فقط بوصفه بصورة غير دقيقة.١٥٨ ومع ذلك فالتشكيل الفني هو ما تتعامل معه الفلسفة في السينما وغيرها من الفنون، لأنه الوحدة الدائمة للتفكير الخاص بأي فن من الفنون بوصفه حقيقة محايثة ومتفردة. فنحن لا نتعامل مع العمل ولا المؤلف أو المخرج..إلخ بل مع تشكيل فني يبدأ ويتفجر عن طريق قطع حدثي. وعليه فالتشكيل الفني أو الحقيقة الفنية ينهي عادة التشكيل الفني السابق عليه.[١٥٩]

وإن كان باديو ودلوز يتفقان حول ربط الحقيقة السينمائية بالحدث، بحيث تتفجر الحقيقة الجديدة كقطع مع الحقائق الموجودة بالفعل داخل الوضع القائم للسينما، فإن الخلاف بينهما ينشأ من تحديد كل منهما لما هو الحدث، فالحدث عند باديو هو حدث استثنائي بينما هو عند دلوز حدث عادي تمامًا ومتكرر ويحدث مع التغيير والنقلة الجذرية لأي شيء. ويظهر هذا الاختلاف بوضوح في تصور باديو عن نشأة السينما وتحولاتها الرئيسية، كما يؤكد جيمس تويدي James Tweedie[١٦٠] ، من حدث واحد كبير مثل الثورات العالمية في الستينيات وليس من أحداث

---

[١٥٣] ناقد ومنظر ومؤرخ سينمائي فرنسي.

[154] Ling, Alex, Badiou and Cinema, Badiou and Cinema. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010, pp. 4 to 7

[١٥٥] يطلق دلوز عليها الكتل الفنية.

[156] See, Deleuze, Lecture: Que est-ce que l acte de creation, log. Cit.

[157] Badiou, Handbook of inaethetics, log. Cit., p. 13.

[158] Ibid, p. 12.

[159] op. cit.

[١٦٠] أستاذ الأدب المقارن والسينما بجامعة واشنطن.

صغيرة كثيرة مثلما يرى دلوز وغيره.[١٦١] وجدير بالملاحظة أن باديو نتيجة لتحديده الحدث في ما هو استثنائي وما يعبر عن تفرد قوي، يضيف تصورًا يطلق عليه "التفرد الضعيف" يشير إلى الوقائع العديدة والعادية حين تحدث تعديلات وليس تحولات جذرية على الواقع القائم.[١٦٢]

ويتفق دلوز وباديو حول محايثة الحقيقة السينمائية للسينما نفسها، إلا أن دلوز يرى أن تلك المحايثة تتحقق بالابتعاد عن أفلاطون بحيث نكون قادرين على استعادة المحايثة في نقائها الكامل بعيدًا عن فكرة التعالي، أما باديو فيرى على العكس أنه فقط من خلال العودة لأفلاطون، نستطيع أن نصل إلى تصور عن الحقيقة جذري ومحايث تمامًا. بحيث يكون تصورًا عن الحقيقة بوصفها شمولية وجديدة وخالصة وبسيطة، ومتميزة عن كل من التعالي القبلي والصدق المحافظ.[١٦٣] وهذا الاختلاف يرجع من وجهة نظري إلى اختلاف في فهم تصور الحقيقة عند أفلاطون، فما يتبناه دلوز يرتبط بطريقة الفهم المعتاد لها بوصفها متعالية، أما باديو فيفهمها متبعًا الترجمات الأحدث لأفلاطون فيراها كعملية تخص ممارسة الفكر للدوران والانتقال من حال لحال وينحصر التعالي وفق هذا التصور في كونه يؤكد على شمولية تلك العملية ولا يلغي واقعية انتقالاتها وتحولاتها. وننتقل إلى اختلاف مهم آخر بين دلوز وباديو في تصورهما عن كيفية تفكير الفلسفة في السينما، فبالرغم من أن الفلسفة عند كليهما تتعامل مع الحقائق السينمائية المحايثة والمتفردة والتي يتم خلقها ..إلخ فالفلسفة عند دلوز تتناول المفاهيم التي تتعامل من خلالها الفلسفة مع أي موضوع ممكن أن يكون موضوعًا فلسفيًّا، وهي مفاهيم تعبر عن الحقائق السينمائية لكنها غير موجودة في السينما نفسها. ويرى باديو أن تلك الطريقة تكرس لاستمرار سلطوية الفلسفة على السينما، وتفرض على السينما طريقة تفكير الفلسفة أي التفكير من خلال المفاهيم، وهو ما أراد كلاهما تجنبه.

وإذا انتقلنا إلى مقارنة تصورات باديو عن الحقيقة السنيمائية مع الفيلسوف الفرنسي المعاصر له جاك رانسييه، نجده يختلف مع باديو، أيضًا، حول فكرة الاستثناء. فإن كانت الفلسفة عند باديو تتناول في السينما ما هو استثنائي، متمثلا في (التشكيلات الفنية / الحقيقة / الحدث)، فإن على الفلسفة كما يؤكد رانسييه أن تتحدث عن واقع السينما كله وكما هو موجود بالفعل، كما أن النظرية عنده لا بد أن تفسر الأفلام بكل مستوياتها وبصورة بها مساواة[١٦٤]. ولكننا نرى أن اهتمام باديو باللحظات الاستثنائية في السينما يوصلنا إلى كافة اللحظات الأخرى أو الأعمال الأخرى، لأن اللحظات الاستثنائية هي التي تصل بنا إلى الحقيقة الشمولية التي تضم كافة الأعمال الفنية بكل مستوياتها. وهو ما يعبر عنه الكاتب جيمس تويدي حيث يرى أنه من طبيعة النظرية الفلسفية أن تتحدث عن ما هو مفروض وما نسعى إليه من تغييرات للمستقبل وليس أن تتحدث عن الموجود كما هو.[١٦٥] وهو تصور يتناغم مع تصورات باديو عن الفلسفة والحقيقة بوصفها اختراق وقطع للواقع الحاضر ومن ثم القديم، وتقديم أفق للمستقبل من خلال تصور "الحدث". وعلى أية حال فقد نتج عن هذا التصور لدى رانسييه تصورًا آخر يطرح السينما بوصفها سلسلة من الأزمات والانقطاعات، ويؤكد أنها نتاج أسطورة أو خرافة. وهو يرى أن تصورات باديو تخلق أسطورة جديدة عن السينما لأنها تعبر عن السينما النقية وليس عن جميع الأفلام.[١٦٦] وترى الباحثة أن باديو وإن كان ينتقي بعض الأفلام التي تشكل مع بعضها ما يطلق عليه التشكيلة الفنية التي تخلق بداخلها الحقيقة، والتي تنطلق من حدث استثنائي، إلا أنه بالتأكيد لا

---

[161] James Tweedie, The event of Cinema: Alan Badiou & Media studies, log. Cit., p. 120

[162] Bartlett, AJ. & Clemens, Justin eds, log. cit., p. 173

[163] See, Puchner, Martin, The Theatre of Alain Badiou, Theatre research international, Vol. 34 – no. 3, 2009, pp. 256 – 266, p. 259.

[١٦٤] مصطلح المساواة يؤسس لفلسفة رانسييه بكافة جوانبها وخاصة السياسية والجمالية.

[165] Tweetie, James, The event of Cinema: Alan Badiou & Media studies, log. Cit., p. 122.

[166] Op. cit.

يؤسس هذا الانتقاء على نقاء هذا الفيلم أو ذاك لأنه يرى أن الصراع بين النقاء واللانقاء هو ما يمثل قيمة الفيلم وليس نقاءه التام كما رأينا.

ولنتكشف أخيرًا جوانب تعبير باديو عن الحقائق السينمائية عن طريق الرياضيات وتحديدًا باللجوء لنظرية المجموعات لكانتور. إن استخدام باديو للرياضيات للتعبير عن فلسفته يمتد لكافة جوانب تلك الفلسفة، وهو ما يقتفي فيه باديو أثر أستاذه أفلاطون. ونظرية المجموعات، كما يرى، هي النظرية الوحيدة القادرة على الإبقاء على الحقائق المتعددة وضمها في وحدة واحدة، وذلك حين تتحدث الحقيقة الفلسفية الشمولية الواحدة عن الحقائق السينمائية المتعددة.[١٦٧] وقد قام بعض الباحثين بنقد استخدام باديو للرياضيات في مجال التصورات الجمالية وخاصة السينما، حيث يرون أن هناك تناقضًا في التعبير عن عالم السينما وهو مجال يتضمن الكثير من الفوضوية والعشوائية عن طريق عالم الرياضيات، وهو مجال بنائي ومنظم جدا.[١٦٨] أما جيمس تويدي فيوضح أن تعبير باديو عن حقائق السينما من خلال نظرية المجموعات هو انتقال لرمز جديد هو "المجموعة" Set ، بدلًا من الرموز التي كان منظرو السينما يعبرون من خلالها عن السينما مثل المرايا والشبابيك، حيث كانت السينما عندهم تعكس الصور التي تحضرها من الواقع الخارجي، وتعكس عن طريق ذلك الرغبات الداخلية للمشاهد. وقد استمر أندريه بازين في استخدام تلك الرموز مع تطويرها حيث تخيل الفيلم بوصفه مرآة فوق طبيعية تتحدى قوانين الفيزياء فهي مرآة ذات انعكاس متأخر يحتفظ بالصورة[١٦٩] وإن كان باديو يرى متبعًا العديد من المؤرخين أن نظرية المجموعات لكانتورهي حدث ثوري يؤسس الرياضيات الحديثة، ويؤكد على أن ثوريتها تكمن تحديدًا في قدرتها على التحليل، إلا أن جيمس تويدي يرى على العكس أن استخدام باديو لنظرية المجموعات يقوم بتحويل لغة السينما الثورية، من حيث حقيقتها الحدثية، إلى لغة طيعة، حيث يتم تحويل ما هو ثوري فيها إلى لهجة أكثر راحة وألفة. كما يرى أن استخدام باديو للمجموعات هو تعبير استعاري ومجازي عن السينما، وعليه فهو يتضمن كافة مشاكل الاستعارة والمجاز الذي سعى باديو للابتعاد عنها، وهي الاعتماد على التشابهات السطحية وترجمة لغة السينما للغة من مجال آخر من خارجها.[١٧٠] ولكننا نعتقد أن نظرية المجموعات ليست تعبيرًا عن السينما بلغة مجازية بل إنها طريقة للفهم. إن عمل الفلسفة على حقائق السينما، يقدم باستخدام نظرية المجموعات حقيقة جديدة تخص الفلسفة، وليس تعبيرًا مجازيًّا عن حقائق السينما.

كما يستخدم باديو من الرياضيات أيضا فكرتي الفراغ والطرح subtraction في تحليله للحقيقة السينمائية، فيؤكد على أن الحقيقة والمعنى يظهران في السينما بالأساس عن طريق الطرح. فالسينما التي هي بالأساس لقطات ومونتاج، هي وسط طرحي بصورة أساسية، فحضورها (المتخيل) هو في الحقيقة غياب (واقعي)، وبالتالي فإن جوهرها هو الفراغ.[١٧١] ويوضح باديو في مقال "الحركة الزائفة للسينما" أن العملية الأساسية في السينما هي الطرح فهي أولا تقتطع الصورة من المرئي وتوقف حركتها أو تعلقها. وبصفة عامة فإن الحضور في السينما هو حضور الغياب من بداية وضع إطار للمشهد إلى عملية المونتاج. ويوضح باديو فكرته تلك

---

[167] See, Bartlett, AJ. & Clemens, Justin eds, log. Cit., p.175.

[168] Tweetie, James, log. Cit., p. 109.

[169] Tweetie, James, log. Cit., p. 108.

[170] Op. cit.

[171] Ling, Alex, Can cinema be thought about, log. Cit., p. 272.

من خلال مقارنة الرؤية بين السينما والرسم، فالفكرة أو الحقيقة والمعنى الذي يرتبط بمنظر الزهور في السينما لا يخص رؤيتي للزهور بقدر ما هو يخص أنني كنت قد رأيتها من قبل. إن الحقيقة والمعنى في السينما يخص مرور الفكرة. فالأهمية في الصور التي نراها في السينما ليس حضورها بل المرور الخاص بحضورها أي طرح حضورها.

وننتقل من فكرة الطرح والفراغ إلى فكرة الزمن والمرور Passage. وإن كانت بداية تحليلات باديو عن الزمن في السينما هي استمرار لتصور دلوز عن الحركة/ الزمن، إلا أنه ينتقل بعيدًا عن دلوز في تصوره عن "مرور" الفكرة داخل العمل السينمائي. يقول باديو عن الزمن السينمائي: "إن خبرتنا يتم تخليقها عن طريق الزمن. فهناك زمن بوصفه بناء، وهناك زمن بوصفه تخليقًا إيجابيًّا للعقبات المختلفة وهناك زمن تراكبي أو تداخلي. وهو ما يرتبط بكون السينما هي فن المونتاج.. فالسينما عن طريق المونتاج تجعل الزمن مرئيًّا".[١٧٢] ولكن ما يميز السينما عند باديو هو أن الفكرة التي تخلق داخلها توجد بوصفها مرورًا، فالمعنى الخاص بحقيقة الفكرة لا يأتي نتيجة حضورها بل يأتي عن طريق اختفاء حضورها. يقول باديو: "إن عملية السينما هي أن ننظم من داخل المرئي المداعبة المقدمة عن طريق مرور الفكرة"[١٧٣] وترتبط فكرة المرور تلك بالحركة السينمائية التي يطلق عليها باديو، أيضًا، الزيارة.

ونحن نستطيع أن نفكر في الحركة السينمائية، وفقًا لباديو، بثلاث طرق مختلفة: طريقة تربط بين الفكرة وبين التناقض الأبدي للمرور، الخاص بالزيارة. والحركة هنا هي حركة كونية. وطريق الحركة التي تطرح الصورة من نفسها، بطرق عملياتية معقدة. والصورة هنا بالرغم من أنها منقوشة فهي غير مقدمة. وهي الحركة التي تجسد آثار التقطيع.[١٧٤] ويكون لدينا في تلك الحركة الأفعال الخاصة بالحركة المحلية. أما الطريقة الأخيرة فتخص الحركة بوصفها الدوران اللانقي الذي نجده داخل الكلية التي تضم الممارسات الفنية الأخرى. والحركة هنا تثبت الفكرة داخل وهم الإشارات المتضاربة للفنون المنزوعة من وجهتها الأصلية. والسينما هنا تعمل على الفنون الأخرى مستخدمة إياها كنقطة انطلاق في حركة طرحها من نفسها.[١٧٥] ونلاحظ أن تلك الحركات الثلاث تسمح للفكرة بأن تزور الحسي دون أن تكون تجسدًا له، وهو ما يوضحه باديو عن طريق تصور المرور والزيارة بقوله: "أنا أصر على حقيقة أن الفكرة ليست متجسدة في الحسي. فالسينما تكذب الأطروحة الكلاسيكية التي تقول إن الفن هو الشكل الحسي للفكرة. إن زيارة الحسي من قبل الفكرة لا تحمل الفكرة جسدًا. فالفكرة ليست قابلة للانفصال بل إنها توجد للسينما فقط بوصفها مرورًا. إن الفكرة نفسها هي زيارة"[١٧٦] ونحن نحتاج للربط بين الحركات الثلاث لكي تتحول الطبيعة المختلطة والمعقدة للفكرة إلى ما سوف يجمعنا في الفكر. إن الفكرة في الحركة الكونية لا تكون إلا المرور الخاص بها، وتكون الفكرة في الحركة المحلية هي ما ليست عليه، وأخيرًا تثبت الفكرة في الحركة اللانقية، نفسها في الحدود المتحركة بين الافتراضات الفنية التي هُجِرَت بدخولها العمل السينمائي.[١٧٧] والسينما هي ذلك التنظيم الخاص بتلك الحركات المستحيلة بما فيها الحركة اللانقية وهي أكثر الحركات السينمائية زيفًا. فالسينما تستبعد الغاية الفنية الأولى للفنون المستخدمة فيها، وما يتبقى منها في السينما هو المواجهة الخاصة بمرور الفكرة. والسينما وحدها هي القادرة على هذا النوع من مرور الفكرة.[١٧٨] يقول باديو: "إن مرور فكرة ما في فيلم ما يفترض مسبقًا تجميع معقد للفنون الأخرى (المسرح – الرواية – الموسيقى – الرسم ..إلخ) وإزاحات لها في الوقت نفسه، وعلى ذلك فالسينما ... هي

---

172 Badiou, Cinema, log. Cit., 119.
173 Badiou, Handbook of inaethetics, log. Cit., p. 78.
174 Op. cit.
175 Badiou, Handbook of inaethetics, log. Cit., p. 79.
176 Badiou, Handbook of inaethetics, log. Cit., p. 80.
177 Badiou, Handbook of inaethetics, log. Cit., p. 81.
178 Badiou, Handbook of inaethetics, log. Cit., p. 82.

مكان للتكشف الداخلي بين الفن واللافن"[١٧٩] كما يرتبط بفكرة المرور تصور باديو عن السينما بوصفها تذكرًا، حيث يرى باديو أن السينما تحارب النسيان فالحديث عن الفيلم هو دائمًا حديث عن التذكر. والمميز في السينما ليس ما تقدمه لنا من معرفة بل بكونها تعلمنا أننا قادرين على المعرفة. والحديث عن السينما هو حديث عن الإمكانات أو الاحتمالات، فهي تشير إلى ما يمكن أن يكون فيما وراء ما يوجد. فالسينما تعلمنا كيف يفتح لانقاء الحقيقة الطريق لنقاءات أخرى.[١٨٠]

وننتقل أخيرًا إلى تأكيد باديو على أن السينما هي اللغة الحالية للفلسفة. لقد أوضحنا أن الفلسفة لا تقيم علاقة سلطوية مع السينما، وأنها بالتالي تبتعد عن تقييمها أو إضفاء المعنى والحقيقة عليها من خلال فكرها هي. إن علاقة الفلسفة بالسينما على العكس هي علاقة مواجهة يتجه فيه التأثر من السينما للفلسفة، فالفلسفة هي التي تأخذ من السينما الحقائق التي تنتجها وتعمل عليها، فالسينما تخلق أفكارًا وطرقًا جديدة للتعامل مع التصورات الفلسفية التي نعرفها. لكن السينما لها خصوصية أكثر من ذلك في علاقتها بالفلسفة فهي في نظر باديو اللغة التي يجب أن تستخدمها الفلسفة مستقبلا. أو هي المجال الذي سوف تسعى الفلسفة القادمة إلى التعبير عن نفسها من خلاله. وتتضح تلك الفكرة أولًا من خلال تصور باديو عن دور الفلسفة، فالدور الأساسي للفلسفة منذ أفلاطون هو خلق توجه للحياة، ويتبعه باديو في ذلك فيقول إن "الفلسفة هي .. المجال الخاص بخلق توجه للحياة، حياة ليست عشوائية. تلك هي مهمة الفلسفة من البداية"[١٨١] نحن نتساءل في الفلسفة عن الحياة الحقيقية أو الحقيقة في الحياة. ولكن هذا السؤال يخص السينما وهو يطرح نفسه مع كل فيلم. ويؤكد تشارلي بوري Charlie Bury على أن تلك الحقيقة تظهر في الأفلام حين يكون المشاهدون قادرين على "تعليق" كونهم لا يصدقون، وإعطاء أنفسهم بالكامل لتتابع الصور والأصوات الموجودة على الشاشة، فإن قاموا بذلك تكون الصور التي يشهدون عليها حقيقية، أو على الأقل حقيقية بالنسبة لهم.[١٨٢] والحياة الحقيقية التي تفكر فيها الفلسفة، والتي تقدمها لنا السينما، تخص التغيير والاستثناء والحدث، وهو ما يجعلنا قادرين على أن نصنع غدًا جديدًا، أو نخلق حياة جديدة. وهذا هو ما تسعى إليه كل من الفلسفة والسينما كما يرى باديو. يقول باديو: "إن الفلسفة تقول .. يجب أن نفكر في الحدث، أي في الاستثناء. يجب أن نعرف ما يجب علينا قوله خارج المعتاد. يجب أن نفكر في التغيير داخل الحياة.[١٨٣] ويرتبط خلق الحياة الجيدة والجديدة في الفلسفة بالقرار، أي بالاختيار بين شيئين متقابلين وبوجود مسافة من الآخر وهو ما يخص الاستثناء. كما يؤكد باديو على قيمة التغيير وخلق حياة جديدة في الفلسفة بقوله: "المفاهيم الفلسفية المهمة تقول لنا دائمًا: لو أردت أن يكون للحياة معنى، يجب أن تقبل الحدث وتبقى على مسافة من السلطة، وتبقى ملتصقًا بقرارك... وبهذا تساعد الفلسفة على تغيير حياتك"[١٨٤] ولكن نغير حياتنا تجاه ماذا؟ تجاه الحياة الحقيقية.

فالسينما ترتبط بالحياة بأكثر من معنى: فهي تتناول موضوعات مرتبطة بحقيقة الحياة وهو ما يظهر في تناولها للأخلاق وللأنطولوجيا وللحقيقة. ويقدم لنا باديو أمثلة على أفلام تتناول تلك الموضوعات بطريقة تهم الفلسفة. لقد تم تناول الجانب الأخلاقي الخاص بالقدرة على اتخاذ قرار بخصوص الحياة من شأنه أن يغير حياتنا والعالم للأفضل، في العديد من الأفلام التي تناولت العلاقة بين العنف والحياة، التي تظهر في صراع الحب ضد السلب. كما تظهر في الأفلام أحيانًا أسئلة تخص المصير العالمي للإنسانية ونهاية العالم وإمكان اكتشاف عالم آخر وتغيير مصير الإنسان. والمهم في تلك الأفلام هو كيف نستطيع أن نقرر أو نختار ونغير مصيرنا بالكامل. وهو كما يؤكد باديو أهم شيء في السياسة والفلسفة فنحن أحيانًا نسعى إلى تغيير الحياة

---

179 Badiou, Infinite Thought, log. Cit., p. 111.
180 Badiou, Handbook of inaethetics, p. 88.
181 Badiou, Cinema & Philosophy, log. Cit.
182 Bury, Charlie, log. Cit., p. 3.
183 Badiou, Cinema, log. Cit., p. 115.
184 Op.cit.

من هذا الجانب أو ذاك، لكن الحقيقة أن ما يجب أن نغيره يرتبط بالحياة الإنسانية بوصفها كذلك، فالوجود الإنساني نفسه مهدد. ومن ناحية أخرى نجد في بعض الأفلام أسئلة أنطولوجية: تخص الوجود والعلاقة بين الوجود والمظهر، كما يظهر في فيلم ماتريكس مثلا. وهو فيلم يبدو كما لو كان تدريبًا فلسفيًّا، حيث نجد احتمالات عديدة للإجابة على سؤال ما هو الواقع؟ وكيف يمكن أن نميز بوضوح بين ما هو واقع وما هو خيال. أما سؤال الحقيقة فقد تم تناوله، أيضًا، في العديد من الأفلام، وهو ما نجده مثلا في فيلم المخرج الإيطالي فيليني Fellini ١٩٧١ الذي يتساءل عن كيف يمكننا أن نخلق الحكمة؟ وما يميز حضور الحكمة؟ وهو ما نجده، أيضًا، في فيلم أشومون١٩٦٠ الذي يتساءل عن الكيفية التي يمكن أن نقرر بها ما هي الحقيقة. فمن الصعب فعلا أن نصل إلى الحقيقة، حين يكون لدينا عدة حكايات مختلفة تخص الوقائع. يقول باديو معلقًا على هذا الفيلم: "نحن هنا أمام درس فلسفي، ليس فقط فيما يخص سؤال إمكان الحقيقة لكن، أيضًا، حول الاحتمالات المختلفة للوصول إلى الحقيقة خلال الحكايات المختلفة واللغات والتفسيرات المختلفة ..إلخ. كيف نقرر فيما يخص الحقيقة حين يكون لدينا العديد من الحكايات.. هل نصل من ذلك إلى أن الحقيقة غير موجودة أم هي فقط صعب الوصول إليها"[١٨٥] وعليه فالسينما عند باديو هي سؤال وجودي يخص طريق التوجه .. السينما تتحدث عن خليط. فلا يمكن للحياة أن تختزل في إشباع احتياجاتنا لكن ممكن أن نقول إن الحياة الحقيقية هي تغيير احتياجاتنا تجاه إمكانيات الإشباع.[١٨٦]

لقد استهدفت الفلسفة منذ نشأتها مع أفلاطون – كما يرى باديو- الوصول إلى الحقيقة بوصفها توجهًا للحياة وبوصفها تجميعًا صوريًّا شموليًّا لتعدد حسي متغاير، وهذا هو تحديدًا ما تقدمه لنا الحقيقة السينمائية. وقد كان أفلاطون يرى أنه لكي نصل إلى توجه للحياة، أو لكي نخلق فلسفة، لا بد وأن نهرب من صور الكهف. وإن كان التوجه للحياة الحقيقية عند أفلاطون لا يكمن في نهاية الرحلة وفقط، بل في عملية الانتقال من الصور إلى الحقيقة والعودة إليها مرة أخرى، فإن مرحلة الكهف عند أفلاطون، بالرغم من ذلك، مرحلة سلبية في عملية المعرفة لا بد وأن نهرب منها، ويضيف باديو: "أما اليوم فمن الممكن أن نقول بالمقابل إنه لكي نستطيع أن نقوم بمهمة الفلسفة، أي نخلق مجالًا للتفكير. نحن نحتاج لأن نذهب إلى السينما.... نستطيع أن نقول: اذهب إلى الكهف وفقط، فمن خلال الذهاب إلى الكهف [والمقصود الكهف الحديث وهو السينما] من الممكن أن نجد الطرق الجديدة لأن نذهب إلى الخارج.. لأن السينما اليوم بالنسبة للفلسفة مجاز جديد"[١٨٧]

لقد قلنا إن عملية التعلم عند أفلاطون جدلية وحركية وهكذا نجد الأمر عند باديو، وهو ما نلاحظه في عملية الوصول إلى حياة حقيقية أو حقيقة الحياة في السينما. فالسينما بالتحديد كما يقول هي التعارض المحايث بين التقديم السيئ للصور أو الانبهار الإشكالي بها من ناحية، وبين إمكانية رؤية واضحة من خلال الصور نفسها من ناحية أخرى، وتلك العملية المزدوجة بأكملها في رأينا هي ما تتيح لنا عند باديو إمكانية الوصول إلى توجه جديد بخصوص الواقع. يقول باديو:"إن الذهاب إلى الكهف هو في الوقت نفسه مشاركة في الجدل الديمقراطي، وبالتالي فهو جزء من تعليمنا الحديث"[١٨٨]. فالتفكير الإبداعي أو خلق الحقيقة السينمائية من خلال الصور/ الزمن والصور/الحركة، هو شرط للفلسفة اليوم، ويقصد باديو بكلمة شرط هنا أن السينما هي أفق الفلسفة، فالحقيقة السينمائية تقدم إمكانية جديدة للتفكير الفلسفي في أهم تصوراتها وهي الحقيقة. وإن كانت الفلسفة قادرة على استخلاص بعض المفاهيم الفلسفية من السينما كما يؤكد دلوز فالأهم كما رأينا مع باديو هو ما تقدمه السينما من تصور جديد عن المفهوم الأساسي للفلسفة، وهو "الحقيقة" أو تحديدًا كما يؤكد باديو: "خلق الحقيقة".

---

185 Badiou, Lecture, Cinema and Philosophy: what's the status of Badiou s "life of Plato' film, log. Cit.

186 Op. cit.

187 Badiou, Lecture, Cinema and philosophy log. cit.

188 Op. cit.

فهل يمكن بعد ذلك أن نوافق على نقد تصور أليكس لينج الذي يرى فيه أن السينما غير ضرورية عند باديو؟ يرد باديو نفسه على هذا الاتهام بطريقته التأملية، فيحلل كلمة الضرورة ويرى أنه ربما قد وصل لهذا الرأي من قول باديو عن كون السينما ليس لديها ماهية ثابتة، وأننا غير قادرين على تعريفها بصورة محددة مثل الفنون الأخرى. ولكنه أضفى عليها عددًا من الخصائص الإيجابية التي تميزها عن أي مجال آخر كما رأينا. ومقابل تصور لينج السلبي عن لانقاء السنيما عند باديو تؤكد الباحثة على أن السينما بالفعل ليست فنًّا نقيًّا أو خالصًا، ولكنها لهذا السبب نفسه مكان لكل الدراما الثقافية، يقول باديو: "في رأيي أن السينما لا يمكن أن تختفي. ليس لأنها شكل جديد من الصور، بل تحديدًا لأنها تخلق شكلًا جديدًا من العمليات الجدلية الخاصة بالفن عامة. هذا الدور للسينما الخاص بقياس قيمة كل النشاطات والصور الخاصة بكافة الفنون هو وظيفة مهمة جدًّا. لذا أعتقد أن السينما أبدية"[١٨٩]

* * *

خلصنا خلال دراستنا لرؤية باديو عن العلاقة بين السينما والفلسفة، للعديد من التصورات الجديدة والهامة عن السينما والفلسفة وكيفية المواجهة بينهما. فتوصلنا إلى أن الفن عمومًا والسينما على وجه الخصوص تخلق حقيقتها الخاصة والمحايثة لها، وتقدم أفكارًا خاصة بها لا يمكن تقديمها في أي مجالٍ آخر. كما كشفنا عن المكانة الخاصة للحقيقة السينمائية عند باديو فهي تقدم لنا تصورًا عن الحقيقة ممكن للفلسفة أن تستفيد منه في تطوير فهمها الجديد عن الحقيقة، أو بتعبير أدق تقدم السينما للفلسفة نموذجًا للحقيقة الفلسفية في ارتباطها بالواقع المعاصر بتطوراته الفكرية والمادية. وهي الحقيقة التي تتميز بالربط بين الحسي والمجرد بصورة محايثة لا تعلي من شأن أي جانب منهما، وبين التعدد والواحد دون أن تطمس التعدد لصالح الواحد أو تنزل من علو الواحد في نسبية المتعدد، والتي تتأسس على الصراع بين متناقضات، والتي تقول في الوقت نفسه كلمة شمولية وأبدية تضم تلك التناقضات وتعبر عن هذا الصراع دون إذابته لصالح فكرة أو مبدأ واحد. فالحقيقة السينمائية تعبر عن نمط الحقيقة الخاصة بالفنون المختلفة، وهو التعبير عن غير القابل للتعبير عنه، بصورة تضم كافة تلك الفنون في تعقيد جديد يقف عند الحد بين الفن واللافن، فيخلق وجود أبدي ومعاصر في الوقت نفسه للحقيقة الفنية. كما تعبر الحقيقة السينمائية مع باديو عن سمات أخلاقية وسياسية ترتبط بالتوجه الأساسي للفلسفة كما يرى باديو، وهو ارتباط الحقيقة التي تسعي الفلسفة للوصول إليها بالوجود الإنساني وتحديدًا بخلق حقيقة تتضمن إمكان تغيير الحياة الإنسانية للأفضل، وهو ما يرجع لاهتمامات باديو السياسية من بداية حياته ومن ضمنها اهتمامه بالأخلاق. ومن ناحية أخرى تؤكد الحقيقة السينمائية بصورة واضحة على تصور الحقيقة بوصفها خلقًا لواقع موازٍ وليس تعبيرًا عن الواقع. كما أوضحنا الكيفية التي استطاع بها باديو أن يصيغ الرؤية الخاصة بعدم استحواذ الفلسفة أو الفكر النظري على المفهوم الخاص بما هو "فكر" وتوسيع هذا المفهوم ليشمل ما يتم صياغته بعناصر مادية حسية، وهو ما يقدم إسهامًا جديدًا في الطريق الساعي إلى هدم الثنائية المتعارضة بين الفكري والذهني من ناحية، والمادي والحسي من ناحية أخرى. وهو ما ظهر في دراستنا لتصور باديو عن الفن عمومًا والسينما على وجه الخصوص، وهما مجالان يبدعان من خلال لغة حسية، بوصفهما ينتجان أفكارًا خاصة بهما متفردة ومحايثة كما مر بنا.

وهكذا نصل إلى تأكيد طرحنا الخاص بإمكان اعتبار "الحقيقة السينمائية" تصورًا محوريًّا عند باديو تتمفصل عليه كافة اهتماماته وإنجازاته الفلسفية. فالحقيقة السينمائية في تعددها

[189] Op. cit.

وأبديتها وانطلاقها من اللانقاء وتعبيرها عن النقاء متمثلًا في الرؤية الخاصة بصناع الفيلم تعبر عن وجهي الحقيقة عند باديو: أي حقائق الشروط الأربع (السياسة والفن والعلم والحب) والحقيقة الفلسفية، أي كلا الوجهين معًا. ونتوصل بذلك إلى أن السينما ليست واحدة من الشروط أو ليست محض مجال من مجالات الفن بل إنها تحقق العمليات الفنية والفلسفية معًا، فهي تبدأ من حدث استثنائي واقعي مثلها مثل الفنون، ولكنها في الوقت نفسه تعبر عن وحدة تضم تعددية من الحقائق الفنية واللافنية بصورة تضمها وتطرحها من نفسها وتعلو عليها في الوقت نفسه. ومن ناحية أخرى فجماهيرية الحقيقة السينمائية ومعاصرتها تعبر عن طموح الفلسفة عند باديو لأن تعبر عن نفسها بصورة جماهيرية ومعاصرة تحافظ في الوقت نفسه على أبدية حقيقتها وشموليتها.

ومن ناحية أخرى فقد تأكد لنا خلال البحث محورية علاقة باديو بأفلاطون، وما تتميز به تلك العلاقة من ترابط ممتد، حيث عبر باديو عن كافة جوانب تفكيره بدءًا من سعيه لإعادة تأسيس الفلسفة وصولًا إلى تصوره عن الحقيقة الفلسفية وحقائق الشروط، وإلى تصوره عن الحقيقة السينمائية في حوار متصل مع فلسفة أفلاطون وتأثر يتسم بفهم عميق وإعادة قراءة معاصرة في الوقت نفسه. أما عن علاقته بدلوز فقد أوضحنا أهميته لباديو وامتداد فكره معه، وذلك في النقلة التي قدمها عن كون الحقيقة خلق لجديد وانطلاقها من الحدث وعن السينما بوصفها صورًا/حركة. كما أوضحنا في الوقت نفسه نقاط ابتعاد باديو عن دلوز، وهي ما تتمثل في تصوره عن الحدث بوصفه استثناء، وتوسيعه لإمكانات تحليل الفلسفة للسينما ليؤكد على الحقيقة السينمائية بصورة جديدة، وليهتم بمداخل جديدة أخلاقية وسياسية من ناحية وتخص السمات التي ميز بها السينما من لانقاء وصراعية وجماهيرية من ناحية أخرى. كما تميز عن دلوز بتحليله للسينما عن طريق اهتمامه الأساسي بالرياضيات وتعبيره عنها من خلال نظرية المجموعات تحديدًا. ونعتقد أن باديو قد استطاع أن يسير مع الطرح الجديد الذي قدمه دلوز عن تحرر العلاقة بين الفلسفة والسينما من سلطة الفلسفة الفكرية، ليصل به إلى نتائج أكثر انسجامًا معه وخاصة في رفضه ما قام به دلوز من تناول تصورات السينما من خلال مفاهيم فلسفية. وهو ما يتضح في فكرته عن استفادة الفلسفة من الأفكار/الحقائق السينمائية بوصفها طريقة جديدة لخلق الحقيقة تفتح المجال للفلسفة لكي تغير وتطور من تصورها عن الحقيقة دون أن تعبر عنها من خلال لغتها الخاصة بصناعة المفاهيم كما هو الأمر عند دلوز.

وأخيرًا فقد أثبتنا خلال جوانب عديدة من بحثنا انتماء باديو للبنية المعرفية للاتجاه ما بعد الحداثي وخصائص تصور الحقيقة عنده بوصفها خلقًا لواقع جديد وبانطلاقها من الممارسة متمثلًا في انطلاق الشروط من الحدث وفي تصورها عن الحدث بوصفه غير القابل للتعبير عنه في الوضع. ناهيك عن اهتمامه بعدم طمس التعدد في الحقيقة الواحدة الأبدية والشمولية وهو ما استطاع الوصول إليه عن طريق تقسيمه لمجالات خلق الحقيقة إلى الشروط والفلسفة، وأيضًا عن طريق تصوره الرياضي والصوري عن الحقيقة الفلسفية. وعليه فقد تبين لنا، أيضًا، أهمية الرياضيات وتحديدًا نظرية المجموعات والتصورات الرياضية الخاصة بالطرح والفراغ، في تعبيره عن الحقيقة الفلسفية من ناحية وفي تحليلاته عن مرور الفكرة خلال عملية خلق الحقيقة في السينما.

لقد استطاع باديو أن يمارس خلال إنتاجه لفلسفته فكرته عن وجوب استعادة الحقيقة للفلسفة فأصبحت الحقيقة محورًا لكافة جوانب فلسفته. فهل استطاع باديو بالفعل أن يستعيد للحقيقة الفلسفية أبديتها وشموليتها؟ وهل استطاع تأسيس فكرة أبدية الحقيقة السينمائية تأسيسًا مشروعًا هو الآخر؟ لقد كان الحل في مجال الفلسفة لمعضلة العلاقة بين التعدد والنسبية من ناحية

والواحدية والشمول وبالتالي الأبدية من ناحية أخرى، هو فراغ الحقيقة الفلسفية فهي لا تقدم مضمونًا جديدًا، ولا تتضمن بالتالي المعنى، بل إن ما تقدمه هو طريقة ربط جديدة. ولكن هل ينطبق هذا التصور نفسه على الحقيقة السينمائية؟ لن يكون هذا صحيحًا إذا ما اعتبرنا الحقيقة السينمائية هي رؤية صناع الفيلم أو الأفكار التي يسعون إلى تقديمها في الفيلم، فتلك الرؤية لها مضمون محدد يتصارع مع باقي جوانب الفيلم الفنية واللافنية. أما إذا اعتبرنا الفيلم نفسه كمنتج نهائي مادي ومعنوي هو الحقيقة السينمائية، بجوانبه المختلفة من أفكار خاصة بصناع الفيلم لمواد حسية متعددة لفنون مطروحة من مجالها الأصلي ..الخ ، فسنرى أنه كيان مادي ومعنوي، حسي وفكري في الوقت نفسه، يضم المتعدد ولا يعلو عليه، وهو وإن كانت تظهر من خلاله كافة المضامين والمعاني الموجودة في كافة جوانبه الفكرية والحسية المختلفة، فإن حقيقته ليست فراغًا مثل الحقيقة الفلسفية في رأينا، بل تقدم مضمونًا ومعنى جديدًا هو الفيلم نفسه بتجسده المادي والفكري. وعلى ذلك فربما يحل تصور الحقيقة السينمائية كما يطرحه باديو المعضلة الجديدة التي تخلقها فلسفته والخاصة بفراغ الحقيقة الفلسفية، حيث إن الحقيقة السينمائية لا يمكن اعتبارها فراغًا يضم ويعلو، رغم قيامها بتلك العملية في أجزاء من مراحل تشكلها، لكن وحدتها الأخيرة كفيلم تم خلقه تجسد مضمونًا جديدًا، وليس محض هذا الضم للمتعدد بطريقة ربط جديدة. إن الفيلم هو هذا التركيب والتعقيد الفكري والحسي والفني واللافني الأبدي والمعاصر متجسدًا كواقع جديد.

المصادر والمراجع

المصادر

Badiou, Alain, *Conditions*, tr. Steven Corcoran, Continuum International Publishing Group, London & N.Y. , 2008. Originally published in French 1992.

----------, *Infinite Thought: Truth and the Return to Philosophy*, tr. & ed. By Oliver Feltham and Justin Clemens, Continuum, London, N.Y., 2004.

----------, *Being and Event*, tr. By Oliver Feltham, Continuum press, London & N.Y., 2005.

----------, *Handbook of inaethetics*, tr. By Alberto Toscano, Stanford university press, Stanford & California, 2005.

----------, *The Century*, tr. Alberto Toscano, Polity press, Cambridge & Malden, 2007, 2005.

----------, *Second Manifesto for philosophy*, tr. By Louise Burchill, Polity Press, Cambridge& Malden, 2011.

----------, *Plato's Republic*, tr. By Susan Spitzer, Polity press, Cambridge & Malden, 2012.

----------, *Cinema*, Polity Press, Cambridge & Malden 2013

----------, lecture: “Cinema and philosophy”, UNSW Arts and social sciences 2014.

----------, lecture: “Cinema & Philosophy: what's the status of Badiou’s "life of Plato Film"”, UCLA, 2015.

المصادر العربية

- باديو، آلان، بيان من أجل الفلسفة، ترجمة مطاع صفدي، العرب والفكر العالمي، ١٩٩٠.

المراجع

- Bartlett, AJ. & Clemens, Justin eds., *Alain Badiou Key Concepts*, Acumen Publishing Limited, first publish, 2010

- Baumbach, Nico, "Philosophy's Film: On Alain Badiou's "Cinema"", *Los Anglos Review of books*, September 22, 2013.

- Bury, Charlie, Cinema thinks: Cinema and the philosophical project of Alain Badiou, in Books, Film, Theory, Philosophy, June 19, 2015.

- Clemens, Justin, "Platonic meditations: the work of Alain Badiou", *Pli: The Warwick Journal of Philosophy*, 11 (2001), 200- 229.

- Deleuze, Gilles, Lecture: « Que est-ce que l acte de creation », Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis 1987.

- Emoe, Clodagh, "Inaethetics- Re- configuring Aethetics for Contemporary Art", in *Proceedings of the Society for Aesthetics*, edited by Fabian Dorsch and Dan- Eugen Ratiu, Volume 6, 2014.

- Foucault, Discipline and Punish : Birth of the Prison , tr. by A. Sheridan, London 1977, original f. ed. 1975.

- Hewlett, Nick, *Badiou, Balibar, Ranciere: Rethinking Emancipation*, Continuum International Publishing Group, 2007

- Ling, Alex, can cinema be though? Alain Badiou and the artistic condition, Cosmos & History: The Journal of Natural and Social Philosophy, vol. 2, no. 1 – 2, 2006.

- ----------, Badiou and Cinema, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

- Lyotard, Jean Francois, The Differend: Phrass in Dispute, tr. George Van Den Abeele, Theory and History of Litrature, volume 46, university of Minnesota Press, Minneapolis1996, 0. P., 1983

- Puchner, Martin, "The Theatre of Alain Badiou", *Theatre research international*, Vol. 34 – no. 3, 2009, pp. 256 – 266.

- Riera, Gabriel, *Alain Badiou Philosophy and its Conditions*, State University of N.Y. Press, Albany, 2005.

- Roberto Casati, "Event Concepts", Institut Jean Nicod, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, and Università IUAV, VeneziaAchille C. Varzi Department of Philosophy, Columbia

University, New York
http://www.columbia.edu/~av72/papers/EventsOUP_2008.pdf

- Tweedie, James, "The event of Cinema: Alain Badiou & Media Studies", *Cultural Critique*, Volume 82, Fall 2012, pp. 95 – 127

- Zan Shaw, Devin, "Inaesthetics and Truth: The Debate between Alain Badiou and Jaque Rancier", Filozofski vestnik, Volume XXVIII , no. 2, 2007, pp. 183 – 199

Badiou s Anaethetics: A New Vision For the Relationship of Philosophy to Cinema

D. Nashwa Salah El Din Mouharam

Lecturer of Philosophy at Faculty of Art - Ain Shams University

Research Summary

Contemporary French philosopher Alain Badiou was interested in re-establishing philosophy, presenting a new vision of philosophical truth and the relationship of philosophy to the fields of the practice of human creativity such as science, politics, art and love. Cinema was one of his interests that continued with him throughout his journey. In this research, we seek to clarify the new ideas presented by Badiou on the relationship between philosophy and cinema, the centrality he sees to cinema, the ideas that cinema offers to philosophy, and the relationship of all this to his concept of truth and re-establishing philosophy and his new vision of aesthetics. The research also aims to clarify how Badiou linked his philosophy to Plato, and the limits of his influence on him. And his critique of the postmodern conception of the truth and its limits. Finally, we seek to clarify the new contribution that Badiou contributed to his vision of the relationship between philosophy and cinema in his association with his contemporary generation, especially the generation of Deleuze, and the reasons that led to this distinction.

We begin in our research from three theses, first: that the Badiou project to save philosophy from destruction by contemporary philosophers is in fact a continuation of the contemporary knowledge project of these philosophers themselves. I emphasize in my second argument that Badiou's analysis of cinema is the place where his different intellectual achievements are coverge and articulated to re-establish both philosophy and Aesthetics, and also the birth of a new conception of the truth, which is comprehensive, eternal, pluralistic and historical at the same time. The third argument in my research is that the influence of Plato on Badiou is a contemporary re-reading in which Badiou used Plato's perceptions in a way that links with the previous philosophy while preserving the epistemology of the era in which he lives and the contemporary problems.

In order to reach the objectives and theses of the research, we divided the research into four main axes: The first axis deals with the Badiou project to restore the “truth” of philosophy as the first and only role of philosophy and save its eternal and holistic nature from the destructive perceptions of contemporary philosophers, especially postmodernists. The second axis deals with the relationship between philosophy and art, which crystallizes on the liberation of art from the power of philosophy and any external theoretical authority, and his goal is to reverse the influence between them so that it becomes from art to philosophy and not vice versa, which is called the aesthetics. To establish the legitimacy of cinema to be the object of philosophy, through his attempts to define the cinema and its basic characteristics and ultimately to find that it is not only a subject suitable for philosophy but a necessity for it. Finally, we will endeavor in this research to clarify the new contributions of Badiou to the perception of the relationship between philosophy and art and its links with the contemporary generation of him, especially Deleuze.