

المونتاج من منظور المدرسة الفرنسية

جيل دولوز (1)

ترجمة : رضا بن صالح *

نعابن في المدرسة الفرنسية الما قبل الحرب (التي كان غانس Gance زعيمها المعترف به من وجهة نظر ما) قطيعة مع مبدأ التكوّن العضوي . و لا يتعلّق الأمر بفرتوفية Vertovisme سواء تلك المغالية أو المعتدلة . و لا ندري أيجوز لنا أن نتحدّث عن نزعة انطباعية كمقابل للتعبيرية الألمانية ؟ إنّ ما يمكن أن يحدّد المدرسة الفرنسية هو قيامها على ضرب من الديكارتيّة : تقوم المدرسة الفرنسية على مؤلفين يهتمون قبل كلّ شيء بكميّة الحركة و بالعلاقات المترية التي تسمح بتحديد تلك الكميّة . و يبدو أنّ هؤلاء المؤلّفين - كما هو حال السوفيات - مدينون لغريفيت Griffith بدين كبير و يرغبون في تجاوز ما بقي تجريبيًا مع غريفيت لبلوغ تصوّر أكثر علميّة بشرط أن يُفيد هذا التصوّر العلميّ الإلهام السينمائيّ و يساهم في توحيد الفنون (وهو نفس الهاجس العلميّ الذي نجده مع رساميّ تلك الفترة) . غير أنّ الفرنسيّين يعدلون عن التكوين العضويّ و لا يتوغّلون كثيرًا في التآليف الجدليّ و لكنهم في المقابل طوّروا مفهومًا واسعًا عن التآليف الميكانيكيّ للصور - الحركة .

و لأنّ العبارة - التآليف الميكانيكيّ - تبدو غامضة و جب أن نتصوّر عددًا من المشاهد التي غدت جزءًا من أنطولوجيا السينما الفرنسية مثل : " الحفل الشعبيّ " لإيبستاين Epstein و " قلب مخلص " و الحفل الراقص لليربيه l'Herbier " و إلدورادو " و " فرندولات غريميون " Grémillon (منذ مالدون) . و من الأكيد أنّ رقصة جماعيّة ستنهض على تكوين عضويّ للراقصين و تكوين جدليّ لحركاتهم ، و لا نقصد الحركات البطيئة و السريعة فحسب بل كذلك تلك الحركات المستقيمة و الدائريّة . و لكن ، و نحن نميّز تلك الحركات، نستطيع أن نستخرج أو أن نجرّد جسمًا واحدًا سيكون الـ " راقص " ، الجسم الوحيد لكلّ الراقصين ، و نجرّد حركة واحدة ستكون الـ " فاندانغو Fandango " ليربيه l'Herbier هي حركة الفاندانغو التي صارت مرئيّة (12) . و يجب أن نتجاوز العلل و المسببات لنستخرج الكميّة القصوى للحركة ضمن فضاء محدّد . و بهذا طريقة طوّر غريميون فرندلّة الأوّل داخل فضاء مغلق يفرز كما هائلًا من الحركة

Gilles Deleuze : cinema 1 . Les éditions De Minuit . Paris . 2006(1)

جيل دولوز : فيلسوف فرنسيّ عالِم مسائل فلسفيّة كثيرة من أهمّها المسائل الدلاليّة و قضايا المعنى و صيغ التعبير المختلفة كما تعرّض إلى التصورات الفلسفيّة لدى سبينوزا و وظف الأساطير و الآثار الأدبيّة للوقوف على آليات التفكير و التعبير لدى الإنسان . من مؤلفاته : سبينوزا و مسألة التعبير (1968) / منطوق المعنى (1969) / فوكوا (1986) / سينما 1 (1982) / سينما 2 (1985) / المستنزف (1992) و له مؤلفات أخرى عديدة بعضها فرديّ و بعضها بالاشتراك مع فيليكس غاتاري . ** هذا المقال هو جزء من فصل كامل عقده دولوز لمعالجة المدارس المونتاجيّة الأربع : المدرسة الأمريكيّة العضويّة و المدرسة السوفياتيّة الجدليّة و المدرسة الفرنسية الديكارتيّة و المدرسة الألمانيّة التعبيريّة . ويمتدّ هذا الفصل على الصفحات : 46 - 82 .

(12) إيبستاين : كتابات عن السينما ، سيغريس ، ص . 67 (في خصوص ليربيه) " فغير ضبابيّة مجلّوة يفقد الراقصون شيئًا فشيئًا تمايزهم الفرديّ و يكفوا عن التميّن بوصفهم أفرادًا مختلفين ليتلاشوا نهائيًا في لغة مرئيّة مشتركة و غدا من الصعب تحديد الراقص - الذي صار نكرة - من بين عشرين أو خمسة و عشرين عنصرًا متساويًا . و انتقل مجموع الراقصين إلى تشكيل كليّة جديدة و تجريد جديد . لم يعد ممكنا الحديث عن هذا الفاندانغو أو ذاك و لكن الفاندانغو مطلقًا بما هو بنية مرئيّة للإيقاع الموسيقيّ لكلّ الفاندانغو .

و بالنسبة إلى فرندلات غريميون و أفلامه الأخرى فإننا لا نستطيع القول إننا إزاء فرندولات و أفلام مغايرة و لكن حري بنا القول إننا إزاء فرندول لا يكف غريميون عن استخراج لغزه أي كمية الحركة فيه وهو مسلك قريب مما أنجزه مونيه Monet الذي لم يكف عن رسم النيلوفر. و في أقصى الحالات ستكون الرقصة آلة قطعها الراقصون. و بالفعل فقد وظفت السينما الفرنسية الآلة لتحصل تأليفا ميكانيكيا للصور. الحركة. أما النوع الأول من الآلة فهو الإنسان الآلي بما هو آلة بسيطة أو بما هو إلية صناعة الساعات، بما هو تشكيل هندسي لأجزاء توحد الحركات أو تتضدها و تحولها في الفضاء المتجانس حسب العلاقات القائمة.

و لا يشهد الإنسان الآلي، كما هو الحال مع التعبيرية الألمانية، على حياة متوعدة تتلاشى في الليل. و لكنه يدل على حركة ميكانيكية جلية هي قانون الأقصى لمجموع صور توحد الأشياء و الأبعاد، توحد الحي و الجامد بتجنيسها. و ستتدرج الدمى المتحركة و العابرون و ظلال الدمى و ظلال العابرين ضمن علاقات تضعيف و تناوب و عودة دورية و ردة فعل متسلسلة جد رقيقة. ويشكل جميعها (التضعيف، التناوب...) الكل الذي تُعزى إليه الحركة الميكانيكية. و على هذا الأساس كان شأن هروب الفتاة في شريط الأتالية L'Atalante لفيغوVigo و كذلك الأمر مع رينوار Renoir من حلم " بائعة أعواد الثقاب الصغيرة " إلى العمل الضخم " قاعدة اللعبة ". و سيمنح رونييه كلير René Clair هذه الصيغة كليتها الشعرية وهو الذي سيمنح الحياة للتجريدات الهندسية، في فضاء متجانس، مضيء رمادي و مسطح. و يلوح الموضوع المحسوس موضوع الرغبة مثل محرك أو نابض فعال في الزمن. أي في الحركة الأولى. الذي يولد حركة ميكانيكية يسهم فيها بشكل تصاعدي عدد من الشخصيات، شخصيات تتجلى في المكان باعتبارها أجزاء من كل متكاثر و مُكثّن (" قبعة قش من إيطاليا " و " المليون "). و تُعتبر الفردانية أساسا في كل المجالات: يقف الفرد خلف الموضوع أو بالأحرى يلعب الفرد دور نابض أو محرك مطورا تجلياته عبر الزمن فهو شبح، حاو، شيطان أو عالم مجنون منذور إلى التلاشي حين تبلغ الحركة التي يقف وراءها ذروتها أو حين تتجاوزها. و حينئذ تستقر الأشياء و تستعيد نظامها. و إجمالا ستكون مثل باليه آلي يشتغل محركه عبر الحركة. أما النوع الثاني من الآلة فهو الآلة البخارية و النارية تلك الآلة الطاقوية القوية التي تولد الحركة من شيء آخر. و لا تكف هذه الآلة عن تأكيد تناثر تجمع هي طرفيه الميكانيكي و الحي منهما، الجواني و البراني، عامل الميكانيك و القوة و ذلك وفق سيرورة رجع داخلي أو تواصل مكبر. ويتم تعويض العنصر الملهوي الدرامي بعنصر ملحمي تراجيدي. و في هذه الحالة تتمايز المدرسة الفرنسية عن المدرسة السوفياتية التي لم يكف أصحابها عن توظيف آلات طاقة كبيرة(و لا يتعلق الأمر بإيزنشتاين Eisenstein و فيرتوف فحسب بل كذلك براءة تورين Tourine أي شريط " تركسب Türkсіб ") . و بالنسبة إلى السوفيات تمثل الآلة و الإنسان وحدة جدلية فعالة تتجاوز التقابل بين العمل الآلي و العامل البشري. في حين أن الفرنسيين يتبنون تصورا حركيا cinétique عن كمية الحركة في الآلة و عن وجهة الحركة في روح ما. و يطرح الفرنسيون هذه الوحدة باعتبارها شغفا لا فكاك منه إلا

بالموت . و تتعاضم المراحل التي يمرّ بها المحرّك الجديد و الحركة الميكانيكيّة وفق سلّم الكون تماما كما هو حال الأطوار التي يمرّ بها الفرد الجديد والمجموعات البشريّة التي ترقى في سلّم روح العالم ، في هذه الوحدة الأخرى بين الإنسان و الآلة . ولذلك سيكون من العبث أن نحاول انتخاب ضربين من الصور في شريط " العجلة" لغانس: صور الحركة الميكانيكيّة التي حافظت على جمالها و صور المأساة التي اعتبرتْ سخيّة و صبيانيّة . فلحظات القطار المهمّة و سرعته و تسارعه لا يمكن فصلها عن حالات الميكانيكيّ ، عن سيزيف في البخار و عن بروميثوس في النار و انتهاء بأوديب في الثلج . إنّ الوحدة الحركيّة بين الإنسان و الآلة ستحدّد آلة تختلف كثيرا عن الدمى المتحرّكة التي استطاع رينوار أن يستكشف أبعادها الجديدة عندما استعاد إرث غانس .

و سينشأ فنّ تجريديّ في فضاء تنبثق الحركة الصرفة فيه تارة عن أشياء محرّقة و عبر تجريد تدرّجيّ و طورا عن عناصر هندسيّة محكومة بتحوّل دوريّ . و كلّ هذه التحوّلات ستؤثر في مجمل عناصر مكان . إنّ البحث عن الحركانيّة باعتبارها فنا مرئيّا باتمّ معنى العبارة و الذي يطرح منذ السينما الصامتة مشكل العلاقة بين الصورة - الحركة و بين اللون و الموسيقى . و يستلهم " الباليه الميكانيكي" للرسّام فرناند ليجيه Fernand Léger من الآلات البسيطة في حين يستوحى التوليد الضوئي لايبستين و " التوليد الضوئي الميكانيكي" لغريميون من الآلات الصناعيّة . و سيخترق السينما الفرنسيّة كما سنرى ميلاً عامّاً إلى البحر و الأودية (ليربييه ، إيشتاين ، رينوار ، فيغو ، غريميون) . و لا يمثل هذا الميل عدولا عن الإواليّة La mécanique بل على النقيض من ذلك إذ هو عبور من إواليّة الأشياء الصلبة إلى إواليّة السوائل وهو ما سيطرح من الناحية الواقعيّة التقابل بين عالمين . و من الناحية التجريديّة سيجد هذا العبور في الصورة السائلة توسّعا جديدا لكميّة الحركة في المجلد: فنمّة شروط أفضل للانتقال من المجلد إلى المجرّد و ثمّة إمكانيّة أكبر لمدّ هذه الحركات بمُدّة تتسم بلا معكوسيّة مستقلة عن المياسم التصويريّة للحركات و ثمّة كذلك قدرة - أكثر ضمانا - على استخراج الحركة من الشيء الصامت (14) . و لقد كان للماء حضور قويّ في السينما الأمريكيّة و السينما السوفياتيّة سواء أكانت المياه عنصرا مساعدا أو عنصرا مدمرا . و لكنّ المياه كانت في السراء و الضراء موجّهة و محمولة لغايات عضويّة . في حين أنّ السينما الفرنسيّة هي التي خلّصت الماء و منحتة غايات خاصّة و جعلت منه تجسيدا لكلّ ما ، لكلّ لا يملك كثافة عضويّة.

و عندما يتحدّث دوليك Delluc و جرمان ديلاك Germaine Dullac و إيشتاين عن التوليد الضوئي فإنّ الأمر لا يتعلّق بخاصيّة الصورة بل على نقيض ذلك يبدو الأمر متعلّقا بتحديد الصورة السينمائيّة في اختلافها عن الصورة . فليس التوليد الضوئيّ سوى الصورة مضافا إليها الحركة" (15) .

(14) و عن السينما الحركيّة التجريديّة و مفاهيمها عن الإيقاع أنظر : جون ميتري Jean Mitry " السينما التجريبيّة Le cinéma expérimental" سيغيس Seghers. الفصل 4 - 5 - 10 . و ينظر ميتري مسألة الصورة المرئيّة التي لا تحوز نفس الإمكانيات الإيقاعيّة التي تحوزها الصورة الموسيقيّة . و ينتقل ميتري في محاولاته من الصلب (" الهادي 231 ") إلى السائل (" صور من أجل ديوبسي " Images pour debussy) ليحلّ جزءا من المشكلة . (15) إيشتاين : المرجع السابق . I . ص : 137 - 138 .

على أنّ المشكلة تكمن تحديداً في تعريف هذه الإضافة. فهي - أي الإضافة - تقحم أوّلاً المدّة الزمنية باعتبارها حاضراً متغيّراً. ولقد أدهش رونيه كلير منذ شريطه الأوّل "باريس التي تنام" فيرتوف عندما أبرز هذه المدد على أنّها نقاط تتوقف عندها الحركة أو تبدأ أو تنعكس، متسارعة أو متباطئة. ممّا يجعل منها - أي المدد - ضرباً من ضروب التفاضلية (16). و المدّة بهذا المعنى إنّما تتحقّق باعتبارها وحدةً رقمية تولّد في الصورة أقصى كميّة من الحركة مقارنة بعوامل أخرى محدّدة تتغيّر من صورة إلى أخرى حسب تغيّرات العوامل ذاتها. و تنتسب هذه العوامل إلى أنواع كثيرة الاختلاف: فثمة طبيعة المكان المؤطر و أبعاده. و ثمة توزيعيّة الثوابت و المتغيّرات و زاوية التّأطير و ثمة الهدف و المدّة الكرونومترية للقطعة و ثمة الضوء و درجاته و صبغيات الصورة و كذلك الصبغيات التمثيلية و العاطفية (مع العلم أنّنا لم نقف على اللون وعلى ضجيج المتكلم و الموسيقى). و تقوم بين المدّة أو الوحدة الرقمية و بين تلك العوامل مجموعة علاقات مترية تؤلّف "الأعداد" و الإيقاع و تمنح لأكبر كميّة من الحركة النسبية مداها. و لكنّ المونتاج بلا ريب كان يستدعي تلك الحسابات التجريبية أو الحدسية من ناحية و يبرز صوب العلوّمية تارة أخرى (17).

إنّ ما يشكّل خصيصة المدرسة الفرنسية الديكارتية هو قدرتها في الآن ذاته على دفع الاحتمال خارج الشروط التجريبية لتجعل منه جبراً *Algèbre*، على حدّ عبارة غانس، و قدرتها على أن تُنتج في كلّ مرّة الحدّ الأقصى الممكن من كميّة الحركة باعتبارها دالة كلّ المتغيّرات أو باعتبارها شكلاً لكلّ ما يتجاوز العضوي. و تشكّل الدواخل الفخمة للبربييه و ديكورات ليجيه *Léger* و بارساك *Barsacq* في شريطي "الإنسانية" و "المال" أفضل مثال على مكان محكوم بعلاقات مترية تدفع القوى و العوامل الفاعلة في المكان إلى توليد الكميّة القصوى للحركة.

و تمثّل هذه الخصائص نقيض ما يجدّ مع المدرسة التعبيرية الألمانية التي توظّف كلّ العناصر لتوليد الحركة بما في ذلك الضوء. و من المتأكد أنّ الضوء لا يمثّل عنصراً قيماً بالنسبة إلى الحركة التي يصحبها أو يخضع لتأثيرها أو حتّى تلك التي يتحكّم فيها. و لقد أبدع منتجون كبار شأن بيرينال *Périnal* نزعة أضوائية *Luminisme* يحوز الضوء فيها قيمة في ذاته. و لكن ما الضوء في ذاته؟ إنّه حركة، حركة توسّع صرف تجد تجسّدها في الرماديّ في "صورة تدريجية تستثمر كلّ الدرجات اللونية في الألوان الرمادية" (18).

(16) تحليل شريط رونيه كلير و علاقته هذا الأخير بفيرتوف من قِبَل أنات ميكالسن *Annette Michelson* "الإنسان و الكاميرا" في "في السينما نظريّة و قراءات" كلينسك ص 307 - 305

(17) أنظر على سبيل المثال إيزنشتاين (صيغة الشريط: طرق المونتاج *Film form, methods of montage*)، المونتاج المترّي و لوازمه و المونتاج الإيقاعيّ و المونتاج النغمي و التناسقيّ. على أنّ الأمر يتعلّق مع إيزنشتاين بنسب عضوية أكثر ممّا يتعلّق الأمر بعلاقات مترية بحتة.

(18) نويل بورخ *noël Burch*: مارسيل ليربييه. سيغيرس. ص. 139. أنظر كذلك ملاحظات أمانغوال عن الضوء في أعمال رونيه كلير (ص 56) و صوصا عند فيغو (ص 72) "إبطال صفة القداسة عن ظلمات التعبيرية" و عن غريمبون *Grémillon* يُنظر في مقال ميريل لاتيل *Mireille Latil* في *cinématographe* عدد 40. أكتوبر 1978.

إنه ضوء لا يكف عن الانتشار في مكان متجانس ولا يكف عن خلق أشكال مضيئة تستمد إضاءتها من قدرتها على الحركة أكثر مما تستمدّها من تقاطعها مع أجسام متنقلة . و يبدو اللون الرماديّ المشعّ الذي عُرفت به المدرسة الفرنسيّة جامعا بين اللون و الحركة [إلى درجة التماهي] ليغدو لونا - حركة و لا يشكل هذا الرماديّ ، وفق تصوّر إيزنشتاين ، الوحدة الجدليّة التي تنقسم إلى أبيض و أسود و لا يشكل الرماديّ نتاج ذينك اللونين باعتباره خصلة جديدة . و لكنّه يمثل بدرجة أقلّ ، و من وجهة نظر التعبيريّة الألمانية ، النتيجة المنجرّة عن صراع عنيف بين النور و الظلمات أو نتاج تضامم الضوء و العتمة . ويمكن أن نعتبر الرماديّ ، أو الضوء بما هو حركة ، حركة متناوبة . و بلا ريب هل تشكّل الاستعاضة بالتناوب عن التقابل الجدليّ و الصراع التعبيريّ خصيصة المدرسة الفرنسيّة ؟ .

و سيحتلّ الرماديّ مكانة عالية مع غريميون: إنّه التناوب المنتظم بين الضوء و الظلّ ، تناوب جعلته المنارة يغدو متحرّكا في شريط " حرّاس المنارة " . وهو كذلك تناوب المدينة النهاريّة و المدينة الليليّة . في شريط " السيّد فيكتور الغريب " . فثمّة تعاقبان متوسّعان و ليس ثمّة صراع لأنّ الضوء موجود في الجهتين فهو ضوء الشمس و هو نور القمر فثمّة مشهد قمريّ و مشهد نهاريّ يتواصلان في الرماديّ ويخترقان كلّ درجاته . و نعتقد أنّ تصوّرا كهذا إنّما يعود بالأساس - رغم المظاهر الخداعة - إلى لواناي Delaunay .

و من البديهيّ أنّ أكبر كميّة من الحركة يجب أن تُتمثّل إلى حدّ الآن على أنّها أكبر كميّة نسبيا بحكم أنّها مرتبهة بالوحدة الرقميّة المعتمدة فاصلا و مرتبهة بالعوامل المتغيّرة التي تمثّل - أي الحركة - وظيفتها و مرتبهة بالعلاقات المترية بين العوامل و الوحدة التي تعطي الحركة شكلها . إنّها أفضل كميّة حركة باعتبار كلّ تلك العناصر المذكورة . فالأقصى دوما يردّ موصوفا لأثّه هو بذاته يمثّل خصلة : الفاندانغو و الفرندل و الباليه إلخ . و وفق تحولات الزمن الحاضر أو وفق التقلص و التمدّد نستطيع القول إنّ حركة بطيئة جدّا تحقّق أكبر كميّة ممكنة من الحركة [و ذلك في وضعيّة ما] تماما شأن حركة سريعة في الوضعيّة الأخرى . و لئن كان شريط " العجلة " لغانس يقدّم أنموذج الحركة المتسارعة فإنّنا مع المونتاج سنجد أنّ شريط " سقوط منزل أوشير La chute de la Maison Usher لإيزنشتاين يقدّم الأنموذج الرائع لتباطؤ يمنحنا كميّة كبيرة من الحركة في صيغة لامتناهية التمدّد .

و عند هذا الحدّ من التحليل و جب أن نمرّ إلى السمة الأخرى إلى مُطلق كميّة الحركة ، أي الذروة المطلقة .. و بعيدا عن السقوط في التناقض تبدو هاتان الخصلتان غير منفصلتين بل تبدوان متداخلتين و هو أمر يجب أن نفترضه منذ البداية . و نحن نعاين مع ديكارت لا سعيا إلى تكميم Quantification جليّ النسبيّة للحركة في المجموعات المتغيّرة فحسب بل نجد كذلك كميّة مطلقة من الحركة على مستوى الكلّ الكونيّ . و تدرك السينما هذا الترابط الضروريّ في صميم شروطها الجوهرية : فمن ناحية تتوجّه اللقطة صوب

مجموعات مؤطرة مفحمة - أي اللقطة - بين عناصرها ذروة نسبية من الحركة. ومن ناحية أخرى تتجه اللقطة نحو كل متغير يتجلى تغيره من خلال كمية مطلقة من الحركة. ولا يكمن الاختلاف بين كل صورة في ذاتها (التأطير) والعلاقات بين الصور (المونتاج) فحسب. فحركة الكاميرا تقم عبر إعادة التأطير عددا من الصور في واحدة وتجعل - أي حركة الكاميرا - الصورة الواحدة قادرة على التعبير عن الكل. وهذه السمة جلية في شريط "المال" لغانس الذي يتباهى بكونه في شريط "نابليون" لم يحزر الكاميرا من سبكها الأرضية فحسب ولكنه كذلك حررها من علاقاتها بالإنسان الذي يحملها واضعا إيها على فرس ودافعها مثل سلاح ومدرجها شأن كرة ومسطا إيها في البحر مثل مروحة (19).

على أن الملاحظة السابقة التي استقيناها من بورخ Burch تظل مهمة إن حركة الكاميرا عند المؤلفين الذين ذكرناهم في هذا الفصل تظل متعلقة بأوقات معينة في حين أن الحركة العادية الخالصة تحيل بالأحرى على تعاقب لقطات ثابتة إلى درجة أن المونتاج صار كامنا في جهتي اللقطة: من جهة الكل المؤطر الذي لا يكتفي بصورة واحدة بل يكشف الحركة النسبية في متتالية تتغير فيها وحدة القيس (إعادة التأطير). ومن جهة ثانية هي جهة الشريط ككل الذي لن يقنع بتعاقب صور لأنه سيعبر عن ذاته من خلال حركة مطلقة وجب الآن أن نكتشف طبيعتها. يقول "كانط" مادامت وحدة القيس (الرقمية) متجانسة فإبنا نستطيع أن نذهب ببسر إلى اللامتناهي ولكن من الناحية التجريدية. وعلى النقيض من ذلك إذا كانت وحدة القيس متغيرة فإن الخيال سيصطدم سريعا بحد ما. وخلف متتالية قصيرة لن يستطيع الخيال أن يفهم مجمل المقادير أو الحركات التي يتمثلها تعاقبيا. ومع ذلك فإن الفكر/الروح بمقتضى فضيلة خاصة به يجب أن يدرك مجمل الحركات في الطبيعة أو الكون باعتبارها كلا لا يتجزأ وهو ما يسميه كانط رقي الرياضيات. يركز الخيال على ضبط الحركات النسبية التي تستنفذ بسرعة قوى الخيال التي تحول وحدات القيس.

غير أن الفكر يجب أن يبلغ ما لا يدركه خيال أي أن يدرك مجمل الحركات باعتبارها كلا، الذروة المطلقة للحركة، حركة مطلقة تنمهي في ذاتها باللاقياسي أي المتجاوز لكل حد، تنمهي بالهائل والشاسع، بالقبّة الزرقاء أو البحر اللامحدود (20). وبذلك تكون السمة الثانية للزمن التي لم تعد المدّة معها تُعتبر حاضرا متحوّلا بل الكلّ المنفتح في جوهره باعتباره تجسيدا لشساعة المستقبل و الماضي. ولم يعد الزمن متمثلا على أنه تعاقب حركات و وحداتها ولكن الزمن باعتباره تزامنية Simultanéisme وتوافقنا simultanéité (لأن التوافق شأنه في ذلك شأن التعاقب ينتمي إلى الزمن منظورا إليه على أنه كل). إنها مثالية التزامنية التي لم تكف عن ملازمة السينما الفرنسية مقدار ملازمتها للرسم، الموسيقى وحتى الأدب. وبالتأكيد يمكن أن نعتقد بإمكانية العبور من السمة الأولى إلى السمة الثانية كما نعتقد بسهولة هذا

(19) أبيل غانس: في "فن السينما L'art du cinéma" لبيير لرمينييه Pierre Lherminier سيغيسر seghers ص 163 - 167.
(20) كانط: نقد الحكم critique du jugement. ص 36.

العبور: ليس التعاقب لامتناهيا من حيث المبدأ - سواء تسارع هذا التعاقب أو تراخي - ليس التوافق للتعاقب حدًا يقترب من اللامتناهي؟ وبهذا المعنى يمكن أن نتمثل حديث إيزنشتاين عن " التعاقب السريع و الزاويّ النازع صوب الحلقة المكتملة للتزامنية المستحيلة" (21) . لقد كان بإمكان فيرتوف و المستقبلين أن يروا الأمر بهذه الطريقة. و مع ذلك ثمة ثنائية بين السمتين في المدرسة الفرنسية: فالحركة النسبية تشكل المادة و تنعت المجموعات التي يمكن أن ننبئها أو نقلها بالخيال. في حين أنّ الحركة المطلقة هي الروح و تعبر عن الخاصية النفسية للكّل المتغير إلى درجة أننا لا نستطيع العبور من إحدهما إلى الأخرى من خلال التلاعب بوحدات القيس ، سواء كانت كبيرة أم صغيرة . و في المقابل نستطيع تحقيق العبور متى بلغنا شيئاً هائلاً قد يكون إفراطاً أو تجاوزاً للحد الأقصى مقارنة بكلّ المقاييس . و هذا الشيء لا يُمكن أن يدركه إلاّ روح مفكر . و في شريط " المال" يكشف نؤيل بورخ عن حالة تأسيس لكلّ زمنيّ بالضرورة هائل و لافت للانتباه بشكل مخصوص(22) .

غير أنّ التسارع النسبيّ للحركة و كذلك التباطؤ و النسبية الجوهرية لوحدات القيس و أبعاد الديكور ، تلعب كلّها دوراً ضرورياً . يبقى أنّ هذه العوامل تصاحب أو تضبط بالأحرى السمة الأخرى أكثر من كونها تضمن الانتقال إليها . و مردّ ذلك إلى الثنائية الفرنسية التي تحافظ على الاختلاف بين الروحيّ و الماديّ مع بيان التكامل بينهما في الآن ذاته . وهي ظاهرة لا نعابها مع غانس فحسب بل كذلك نعثر عليها عند ليربييه و إيشتاين . و لقد لاحظنا أنّ المدرسة الفرنسية قد منحت الصورة الذاتية أهمية و طورتها بشكل كبير على غرار ما نرى مع التعبيرية الألمانية و إن كان ذلك بطريقة مختلفة . و بالفعل فإنّ المدرسة الفرنسية تلخص بامتياز ثنائية العبارتين و تكاملهما . فمن ناحية تضاعف الذروة النسبية لكمية الحركة الممكنة من خلال الربط بين حركة جسد الرائيّ و بين حركة الأجساد المرئية . و من ناحية أخرى تكونت تحت هذه الشروط الحدّ الأقصى المطلق لكمية الحركة بالنسبة إلى روح مستقلّ " يلفّ " الأجساد و " يسبقها" (23) . و المثال الواضح على ذلك الصورة الضبابية الشهيرة في رقصة الالدورادو .

لقد منح غانس المدرسة الفرنسية تلك الروحية و تلك الثنائية . و نلاحظ ذلك في السمتين اللتين يتشكل وفقهما المونتاج معه . و تنهض الحركة النسبية على قاعدة " المونتاج العموديّ التعاقبيّ" على حدّ ما يرى غانس الذي لا يدّعي اكتشاف هذا القانون و لكنّه يقرّ بتحكّمه في حركة الفلم pellicule و المثال الشهير

(21) إيشتاين . م . س . الجزء 1 . ص 67 .

(22) يتساءل بورخ عن الكيفية التي يولد فيها " المال" ذاك الانطباع بالحركة و الحال أنّ الحركة الكبيرة للكاميرا نادرة . إنّ سمة العظمة التي تميّز الديكور على سبيل المثال الصالون كان فسحاً) الذي يعني بلا ريب تنقلات ممتدة للشخصيات . غير أنّ ذلك لا يفسّر بالتدقيق الانطباع الحاصل لدينا عن ذروة مطلقة للحركة . و يكتشف بورخ الحلّ في تعدد اللقطات للمتتالية الواحدة . إنه تشبّع مبالغ فيه يولد إحساساً هائلاً و يجعلنا ننبئ العلاقات بين المقادير الكبرى نسبياً . (مارسيل ليربييه . ص 146 - 147)

(23) أبيل غانس . م . س . ص . ن .

على ذلك " المونتاج المتسارع كما يتجلى في شريط العجلة" و كذلك في شريط " نابليون". غير أن الحركة المطلقة تتحدّد بصورة أخرى يسمّيها غانس " المونتاج الأفقي المتزامن" صورة تجد في شريط "نابليون" شكلها الرئيسيّن: فتمّة من ناحية الاستعمال الأصيل للطباعات الفوقية Surimpression . ونجد من ناحية ثانية اختراع الشاشة الثلاثية و الرؤية المتعدّدة Polyvision . و يدرك غانس ، أن تركيب عدد كبير من الطباعة الفوقية(ستّ عشرة في بعض الأحيان) و أنّ إدخال انزياح زمنيّ بين طباعات فوقية أخرى و بإضافة البعض من هذه الطباعة و بسحب أخرى ، يجعل المتفرّج غير قادر على تبيّن العناصر المركّبة: وهو ما يعني أنّ الخيال البادي مُتجاوزاً مُرهِقاً يبلغ سرّيعاً نهايته.

و لكنّ غانس يراهن على تأثير كلّ هذه الطباعات الفوقية في الروح و يراهن على تكوين إيقاع ذي قيمة مضافة و محصّنة تجعل الروح يتمثل الكلّ من خلال شعور بالعظمة و تجاوز الحدّ. و باختراع الشاشة الثلاثية حقق غانس التزامنية وفق ثلاثة مظاهر للمشهد الواحد أو التزامنية المتعلقة بثلاثة مشاهد مختلفة أسّس إيقاعات قيل عنها إنّها " لا ارتجاعية Non-rétrogradable ". و أسّس كذلك إيقاعات يشكّل أحد طرفيها تراجعاً للآخر مع الإقرار بقيمة مركزية مشتركة بينهما. و بتوحيد تزامن الطباعة الفوقية و تزامن الطباعة العكسية ، يؤسس غانس فعلاً الصورة باعتبارها الحركة المطلقة للكلّ المتحوّل. و لم يعد الأمر متعلّقاً بمجال نسبيّ للفواصل المتغيّر و لا بمجال التسارع الحركيّ للمادّة أو لتباطئها . و لكن صار الأمر متعلّقاً بالمجال المطلق للتزامن المضيء ، للضوء المتمدّد للكلّ المتحوّل الذي ليس سوى الروح(مروحة روحية كبرى أكثر من كونها لولبية عضوية ، مروحة تتجلى أحياناً في حركة الكاميرا مع غانس وليربييه. و ستكون بذلك نقطة لقاء بتزامنية دولوناي (24) .

و الخلاصة أنّ المدرسة الفرنسية قد اخترعت مع غانس سينما سامية . سينما تؤلّف بين الصور - الحركة و تقدّم دوماً صورة الزمن المتّسم بسمتين: الزمن بما هو مدّة و الزمن بما هو كلّ. الزمن بما هو حاضر متغيّر و الزمن بما هو عظمة الماضي و المستقبل. و على سبيل المثال في شريط " نابليون" لغانس تلعب الإحالة على الإنسان العاميّ و على قيمّ المطعم المتذمّر ، دوراً في إقحام الحاضر التاريخي لشاهد ساذج في عظمة ملحمة المستقبل أو الماضي المنعكس (25) . و على النقيض من ذلك الحال مع رونييه كليز حيث لا نكفّ عن معاينة شكل لطيف و سحريّ لهذا الكلّ الزمنيّ الذي يواجه تحولات الحاضر.

(24) يقابل دولوناي المستقبلين لأنه يرى أنّ التزامن يشكّل الحدّ الأقصى للحركة المتحرّرة المتسارعة أكثر فأكثر. و بالنسبة إلى دولوناي لا علاقة للتزامن بالحركة الحركية و لكّنه يتعلّق بحركية الضوء التي تنتج أشكالاً ضوئية ملوّنة لا تستوعبها إلا باعتبارها أسطوانات و مروحات من نفس طبيعة الزمن ذاته. و عن طريق بلاز سندرارس Blaise cenderars اطلع السينمائيون الفرنسيين على تصورات دولوناي delaunay. أنظر نصّ غرانس " زمن الصورة المتفجّرة" في "صوفييه داريا sophie dariala . أبيل غانس . الأمس و الغد " . منشورات بلاتين Palatine . و غير بعيد عن هذا التصرّح نجد عند ميسان Messiaen حديثاً عن تزامنية موسيقية تتحدّد " بإيقاعات ذات قيمة مضافة" و " الإيقاعات اللارجاعية" (غوليا لقاءات بأوليفيه ميسان. جولييار . ص . 65 .
(25) أنظر دور فلوري Fleuri كما حلّه نورمان كينغ من خلال العروض المتعاقبة لغانس: ملحمة شعوبية". مجلة cinématographe. عدد 83 . نوفمبر . 1982 .

إنّ ما يلوح مع المدرسة الفرنسيّة هو طريقة جديدة في تمثّل علامتيّ الزمن : لقد غدت المدّة وحدة رقميّة متحوّلة و متعاقبة تندمج ضمن علاقات متريّة مع العوامل الأخرى . وتحدّد المدّة في كلّ وضعية أكبر كميّة من الحركة في المادّة. و بالنسبة إلى الخيال صار الكلّ تزامنا و إفراطا و عظمة ممّل يؤول بالخيال إلى العجز و يضعه بمواجهة نهايته الحتميّة . و تولّد المدّة في الروح الفكرة الخالصة عن كميّة مطلقة من الحركة التي تعبّر عن كلّ تاريخها أو تحوّلها و تعبّر عن عالمها . إنّه السموّ الرياضيّ الذي تحدّث عنه كانط . وعن هذا المونتاج يمكننا القول إنّه تصوّر - رياضياتيّ - روحيّ ، تمدّديّ - نفسيّ ، كميّ شعريّ) يتحدّث إبيشتاين عن حكمة غنائيّة (Lyrosophie).

*رضا بن صالح : كاتب و باحث جامعي من تونس .