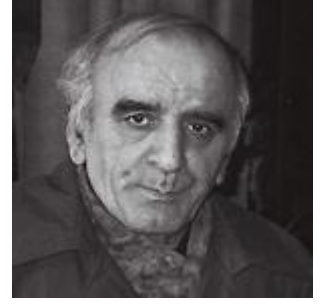




بيليشيان الرائي

عندما نشاهد بعضا من رؤى السينمائي أرتغازد بليشيان، نصاب بالذهول. تتحسس النوم في جيوب اليقظة، ونسأل الحلم إن كان هنا. تترنح قليلا، فنصون كرامة التوازن بإعادة النظر. يداهمنا فيض هو الفيض وحركة هي الحركة. ألم يتشكّل بحشيشة الفرحة. طيران فوق سحب لا ظلال لها. تحليق بأجنحة الدوام، إلى ما قبل الخير والشرّ.

تأتينا سينما بيليشيان كوخزة ضوء في الأذن. كشوكة صوت في العين. يتأرجح الشعر أمامنا ساخرا من الشكّ واليقين وأسرار الموت والبعث. نستحي أمام عدسة تحدّق في عيوننا، ولا نرى غير الحاضر حاضرا، فنبحث عن قول نقول فيسعفنا الخرس يقينا.



أرتفازد بيليشيان

حين تحدّث الناس سنة 1977 عن وفاة تشارلي تشابلن الذي هو نفسه شارلو، أصبت بالدهشة. كنت في الرابعة عشر من عمري، ولم أفهم كيف يمكن لرجل وجد منذ الأزل أن يبقى حيًّا إلى ذلك الوقت. كيف يمكن لأسطورة بذلك الحجم أن تبقى مخفية عن الناس؟

وبعد مرور أكثر من ثلاثين سنة، أصبت بنفس الدهشة عندما علمت عن طريق الأنترنت أن بيليشيان لا يزال حيًّا وبعيش في موسكو. لكنني، وفي غفلة من حساب العقل أدركت أن الكبار يجتازون عصورهم بسرعة ويغيبون، فلا عمر لهم يبدأ وينتهي، بل وجودا متأكد الدوام كأنه الدنيا ولا تنتهي. أو هم مثل أعمالهم خالدون، يمرّ الموت بالقرب منهم ولا يقف.

ولد أرتفازد بيليشيان يوم 22 فيفري سنة 1938 بلييناكان بأرمينا، وهي من المدن التي حطّمتها زلزال 1988. عاش صباه في مدينة كيروفاكان أين تلقى تكويننا في تقنية صناعة الآلات ثم تخصص في وضع التصاميم قبل أن يصبح صانع معدات تقنية. أحب السينما كمشاهد، وكانت له رؤى لا تحتملها الكلمات ولا تترجمها الآلات، فدخل سنة 1963 معهد الفغيك (معهد السينما بموسكو) لياشر سنوات الدراسة في اختصاص الإخراج، علّه بعدها يستطيع التعبير عما يجول في رأسه.

ومع أن الرجل عمل كثيرا وكتب كثيرا وكان طليعيًا دائمًا، فلم تتسع شهرته ولم يعرف كثيرا خارج حدود الاتحاد السوفيتي سابقًا، ولم يحض بالمكانة التي يستحقها إلا مع بداية سنوات البرستروبيكا. وكان من أوائل الفنانين الذين اتبته له ولموهبته خارج بلاده، المخرجُ جان لوك غودار والناقد سيرج داني الذي كتب في مجلة الليراسيون الفرنسية : "سينمائي حقيقي وغير قابل للتصنيف. يركز في عمله على الموتاج الذي كفوا عن العمل فيه منذ دزيغا فرتوف(1)...فجأة شعرت ببهجة سببها أنني وجدت نفسي أمام الحلقة المنقوصة للتاريخ الحقيقي للسينما.(2) ومنذ شهر مارس من عام 1992، تاريخ عرض أول خمسة أفلام للمخرج بإحدى القاعات الوطنية بباريس، بدأ البعض يتتبعه ليبلشيان، رغم أنه بقي دائمًا في عداد المجهولين، لأن رؤاه ليست في متناول إدراك الجميع، ولأن سينمائه لا تتصف بالنمطية. مثل هؤلاء المبدعين يجدون دوماً من يسدّ أمامهم الطرق.



من فيلم "الفصول"

وثنية أرمينيا

تشهد العادات الممارسة والتقاليد لدى شعب الأرمن على جذورهم الوثنية. كما تنتصب بعض المعالم التي نجت من الاندثار دليلاً على ذاكرة مازالت تفوح برائحة الآلهة. وعموماً يبقى الفن الصائغ الوحيد لطفولة تبدو منتهية، لكنها تبقى حاضرة في دواخلنا لأنها دافعنا الوحيد لمواصلة التنفس. "فالفن هو الذي يجعل الحياة كل لحظة تمرّ جديرةً بالعيش، ويدفعنا نحو اللحظة التي تأتي بعدها" (3). وفن بيليشيان برهان ساطع على ما ورثته أرمينيا من ماضيها الوثني. هي صغيرة في مساحتها، لكنها صعبة في تضاريسها. جبالها الكثيرة تتفجّر متى شاءت زلازل وبراكين. أرمينيا أرض شعب مزّقتها الحروب وتقاسم ترابها الفرس والأتراك. ملايين الضحايا. ملايين المبعدين. والذاكرة هي هي، حاضرة بقوة، لكننا لا نلاحظها لأنها صغرت من فرط التكثيف. وتبدو عناصر الديانة الوثنية واضحة في اللغة السينمائية لبيليشيان، من خلال تعامله مع الطبيعة بمختلف تجلياتها ومن خلال مقارنته للإنسان، والأهم من ذلك التسليم بأن الإنسان والطبيعة شيء واحد. بأن الأرض واحدة. بأن الكون واحد. بأن الخطر واحد، وبأننا وحيدون معاً. ولعلّ السحر الذي يحيط بوجوه بيليشيان وبفضاءاته، مردّه إلى الإيمان المطلق به، ولا شك أن كل أفلامه تتكلّم بدرجة أو بأخرى لغة ذات أصل وثني ولكن فيلمين بصفة خاصة يتبوّان مكاناً عالياً بين البقية وبحق لنا أن نعتبرهما قمةً في الروعة، وهما: المقيمون 1970، والفصول 1972. فيهما دعوة للسلاسة وانقياد للتوازن. دعوة للرغبة. الرغبة في الحياة. الرغبة في حمل الحياة وهي تتوهج على كف اليد، فلا يحترق الكف، ولا تسقط الحياة.

وانك لن تجد فصلاً بين الإنسان والفضاء، أو بين الأجساد والأمكنة في أعمال المخرج. فلا وجود للواحد إلا بوجود الآخر، وكلاهما يتبادلان التأثير. هناك مفردة أخرى من مفردات اللغة البيليشيانية تبدو متأثرة إلى حد كبير بالميثولوجيا الأرمينية وبالتحديد بطقس وثني كبير هو الطواف. ويبدو الطواف كوسم للمكان وإيقاظ له، وكأن الإنسان لن يستمرّ في العيش إن لم يع المكان وجوده، وهو لذلك تعبير دينيٍّ مغطّى بقلق ثقيل. تيه في المكان عينه، ورغبة في العودة في الزمان. إلى زمان تقول الذاكرة إنه كان

جميلا وسابقا للطواف. مشاهد لجموع كبيرة تطوف، فإن لم تطف تحركت الكاميرا مكانهم فمارست الطواف. صور جنازات لا مثيل لها. تنقلات بشرية كبيرة سببتها كوارث. حشود عائدة من منافيها. وجوه ثملة بنشوة اللقاء. وجوه شوّهها الألم. وجوه مضاعة بالفرح. كلها تتحرك وتسير في نفس المكان. في نفس النقطة. ترفض الوقوف وكأنها إن وقفت انتهت. إن لم تكن تبحث عن مكان، فهي تبحث عن مكان كان في ماضي الزمان.



من فيلم "في البداية"

الحركة

تتبع شعرية بيليشيان من الواقعي. من تجليات الحياة الكونية على الأرض وما فوقها من فضاء كسمولوجي. هناك سحر متأت من رصد التشابه أو التماثل الكبير إلى حد الغرابة، بين ما يحدث على الأرض وما يحدث خارج الأرض. فهو يرى أن القوانين التي تحكم المجرة هي نفس القوانين التي تحكم كوكب الأرض وبالتالي الإنسان.

بالرغم من ثراء اللغة السينمائية لبليشيان وتفردّها، فهي لا تتشكّل كمادة فنيّة بدون الحركة. شريان يحيا بنبض متواصل. والحركة ليست نظرية عند بليشيان، ولا مفهوما. بل هي حقيقة يراها وهو الرائي. هي نظرة يمنحنا إيّاها حتى نشاهد ماذا يرى. وليس سهلا أو متيسرا دوما أن ترى. فكل من أراد التعبير عن أفلام بليشيان تواجهه مشكلة وسيلة التعبير. يغرقك الفنان بدفق كبير من الصّور والأصوات، مدّ من الانفعالات تعجز بعده عن الكلام، وقد يبدو الهذيان الوسيلة الأنجع لنقل ما ترى وما تسمع، لأنّ عالمه أقرب إلى الموسيقى منه إلى عالم السينما الذي اعتدنا عليه. إن دنيا بليشيان هي دنيا الرؤى. فيها يرى ما لا يرى. إنه جوّ حلمي بأتمّ معنى الكلمة. فيه النشوة القصوى والألم العميق. والإحساس برخاوة الصلب. وعدم التخوّف من الإقدام. وإمكان المتعدّر. والبليّة والتاغم. والانحراف والتوازن. والتحوّل الدائم مع البقاء، ووالتوافق مع الاختلاف. وفي معمعة الصّور يبدو الإنسان عظيما لما يتحمّل، وضيّلا لما يخضع له من قوانين تحمله في تيّارها. فهو المنجرف في حركة الجموع، وفي حركة التاريخ وفي دورة الطبيعة. هو الذي كان. هو الذي يحيا. يحيا لأنه يتحرّك ويتحرّك لأنه يحيا. إن ما يجعل الزمان مكانا والمكان زمانا. وما يجعل الولادة والموت والعمل والحرب والسفر والوداع والانتظار والتوقع والخوف، شعائر تنطق لغة حيّة هو ذلك الوهج النَّابع من الحركة. الحركة كتحوّل دائم كأنها قدرنا الحاضر أبدا.



من فيلم "نحن"

الإنسان

إلى جانب عناصر الطبيعة، يبدو الإنسان والوجه الإنساني تحديدا حاضرا بشكل مؤثر. إن التعبير الذي تولّده وجوه بليشيان يفوق الوصف والقدرة على التعبير. فكل الوجوه تبدو عائلية وحميمة إلى حد نستطيع أن نتأكد فيه أننا نعرفها. كل الوجوه، وتلك التي يبدو عليها التعب والألم والعزم والحزن والتأمل والحماس والهرم والإرهاق، كلها تبدو جميلة وقريبة وشبيهة بهذا أو ذاك القابع في ركن ما من الذاكرة. والوجوه هنا لا تخضع لترتيب قيميّ أو أحكام أخلاقية بل تكفي بذاتها وجودا حرّا ومكتملا، فعشرات الوجوه والبورتريهات الخاصة والعامة في فيلم "نحن" تأبى التصنيف في خانات معهودة أعدّها كارهو الجنس البشري. ولعلّ من أسمى ما ابتدعته السينما عموما، والسينما الوثائقية بالخصوص وأشرفه، الوجهُ الإنساني في لقطة كبيرة. وإن ما يجعل صور بليشيان حيّة ودافئة ومتوهّجة هو تلك النزعة الإنسانيّة الواضحة والجليّة والملازمة لصور وجوهه بسبب تحديق بعضها مباشرة في عدسة الكاميرا. كل نظرة إلى الكاميرا تصيب المشاهد برعشة. بوخزة في القلب. بشيء من العرق البارد. هي استعادة فجائية لذاكرة رحيمة. عودة لسرّ بسيط ضاع لبساطته. اكتشاف خاطف أننا نتكلّم لغة واحدة ونبض بايقاع واحد. إن أخطر ما يكمن في النظر إلى الكاميرا في أفلام بليشيان، هو دفع المشاهد إلى الانخراط في الفيلم-الحياة. دفع للمشاهد حتى يكفّ عن أن يكون مشاهدا، ورفع الالتباس عن الدور الخلاق الذي يمكن أن يلعبه الفيلم الوثائقي.

في فيلم "نحن" نرى جبالا تصرخ. ثم نرى الناس. جموعا عظيمة تشيّع إنسانا إلى مثواه الأخير. جنازة. أيدي تحمل نعشا. ترفع المسجّى إلى أعلى. نرى الإنسان حاملا مصيره. حاملا مصير الأرض. نرى الإنسان ضامنا للحياة. إن حماية الموت حماية للحياة.



من فيلم "نحن"

اللغة - النظرية

تتكوّن المادة الأولية لأفلام بيليشيان من مشاهد من الأرشيف. يستعمل المخرج الأرشيف قاصدا نفيه وإلغائه كأرشيف، بجعله حياّ ومتجاوزا لنفسه. وصاحبنا واحد من السينمائيين القلائل في العالم الذين تمكنوا من إنجاز كل أفلامهم بروح طليعيّة وبلغة تجرّبيّة. ومع ذلك فقد وقع الاعتراف به من طرف السينما الرسمية بعد واحد وعشرين سنة فقط من تاريخ إنجاز فيلمه الأول. وإذا ذكرنا الطليعيّة والتجريب، فلأن الرجل مختلف عن غيره من صانعي الأفلام ممن عاصره أو سبقه، لكنه مع ذلك يجد لنفسه مكانا في تاريخ السينما لأنه لا يستطيع أن يكون خارجه، مع أن تاريخ السينما سوف ينقصه شيء إن خرج بيليشيان منه.

يقول الفنّان: "في السينما كثيرا ما يقال: (...ولماذا لم يترك دزيغا فرتوف وسيرغي إيزنشتاين(4) تلاميذ وأتباعا؟)

وأنا من أكون إذن؟ أنا أعتبر نفسي تلميذا لهما" (5)

هنا، يضع الفنّان نفسه في خانة اثنين من أكبر معلّمي الصورة في تاريخ السينما، ونعني بذلك الموتاج. فرّوسيا، زمن الاتحاد السوفييتي السابق، عرفت بما يسمّى بالسينما الفنيّة وبافتانها بالموتاج نظريّة وتطبيقا. فإلى

جانب سيرغي إيزينشتاين ودرزيفا فرتوف نجد كوليشوف وبودوفكين ودوفجينكو وبارادجانوف وغيراسيموف وتاركوفسكي وساكوروف. مثل هؤلاء صنعوا أفلاما خالدة لا يختلف اثنان في مستواها الفني الرفيع ولا في خاصياتها الروحية المتجهة إلى صميم نزعة إنسانية فيها شيء من السموّ والإحراج والسرية والصدق. إن ذكر بيليشيان لإيزنشتاين وفرتوف بالتحديد، يعدّ إعلانا لانتمائه الواعي لمدرسة المونتاج. والمشير في نظريات المونتاج ومدارسها، أن بعضها معادٍ للمونتاج مثلما هو الشأن بالنسبة إلى تاركوفسكي(6)، فهو من أنصار وحدة المشهد وكماله وعدم تفتيته إلى لقطات يعاد تركيبها فيما بعد، بل إن المونتاج عنده داخليّ، أي داخل "بلاطو" التصوير، عن طريق حركة الممثل واستبطانه لدوره وأدائه بالاعتماد على قواه النفسية أكثر منها الجسدية.

يقول بيليشيان: " ومع ذلك أشعر داخليا أنني لا أقدّم مبادئ أيّ من الذين سبقوني، بل أسعى إلى إبداع شيء خاص بي "(7)

مثل فرتوف رفض بيليشيان النطق والكلام. رفض اللّغة، كتابة كانت أو سردا أو وصفا أو مقارنة. رفض التمثيل والأداء وإعادة إنتاج الأحداث والحكايات. بعبارة أخرى رفض اعتماد السينما على الأدب والمسرح. يقول: " يتأسّس السينماوتوغراف على مبدأ التباعد، وهو لم يعد يشرب ماءه من الأدب، بل يشرب من نفس النبع الذي تشرب منه الآداب والموسيقى والرسم "(8)

في إحدى رسائله إلى أستاذه إيزامبار، ابتكر أرتور رامبو (9) صيغة " الحرية الحرة"، التي كان يريد بها دفع أستاذه إلى الخروج عن سلبيته المكتفية بالشعارات البراقة والانخراط في فعل شيء متحقق. ولم يكن رامبو وهو الرائي، مثل صاحبنا بيليشيان أن يتحمّل وأد رواه دون أن يتمكن من إعطائها شكلا قابلا للرؤية والمشاهدة، فكان خلافا استثنائيا وفريدا. كذلك الشأن بالنسبة إلى رؤى بيليشيان. فإما أن تكون خلقا بينا أو تندحر نبوءة كاذبة. إن ثقل رسالته لم تحتملها قوائم مونتاج أثبت على الدوام قدرته الكلية، لكنه مع الأسف لم يستطع أن يأنس إلى أحاسيس بيليشيان الموسيقية وصار عائقا أمام مواصلة النفاذ إلى العمق. فانتهى المخرج إلى إحداث قطعة مع المونتاج المعتمد لدى الجميع وتأسيس نظرية جديدة لا عهد

للناس بها.

تقوم القاعدة على جمع لقطة بلقطة أو جزء مع جزء للحصول على معنى جديد يحدثه ذلك الوصل. لكن نظرية بيليشيان تقوم أساسا على الفصل بين الجزأين. فهو يُبعد اللقطة عن الأخرى ويضع بينهما ما أراد من لقطات. وقد سمى أسلوبه هذا موتاجا تباعدياً، يجد معناه وقوته في المسافة الفاصلة بين اللقطات. ضمنّ المخرج أفكاره الجديدة في مقالة: "الموتاج التباعدي" التي كتبها سنة 1973 وواصل شرحها في العديد من المناسبات، وفيها يقول: "تبيّن لي أن المهمّ يبدأ، سواء كان ذلك في النظرية أم التطبيق، ليس عندما أجمع جزأين لغرض الموتاج، بل عندما أفصلهما وأضع بينهما جزءاً ثالثاً ورابعاً وخامساً وعاشراً. أعتمد على لقطتين أساسيتين لحمل ثقل المعنى ثم أحاول بقدر الإمكان، ألا أقربهما من بعض، بل أن أجعل بينهما مسافة." (10)

وإضافة إلى الموتاج التباعديّ المعتمد على فن الطباق، الذي وجد طريقه بنجاح في أفلام بيليشيان وأولها نجاحاً شريط "نحن"، أتى المخرج بأفكار جديدة تؤسس لعلاقة مبتكرة بين الصورة والصوت. يقول: "لقد فتح الصوت عينيّ على السينما." (11) لقد توصل إلى نتيجة مفادها أنه لا يرى الصورة صورة والصوت صوتاً، بل من الممكن أو من الواجب أحيانا أن تكون الصورة محملاً للصوت وأن يكون الصوت حاملاً للصورة. لقد أحدث بيليشيان ثورة حين جعل الصوت قادراً على أداء وظيفة الصورة، وذلك ما عبر عنه بحضور الشيء رغم غيابه فيزيائياً. يقول: "عندما جاء الصوت إلى السينماتوغراف، خاف منه كبار السينمائيين، ومن بينهم تشارلي تشابلن، لأنهم ظنّوا أنه سيزين المادة المصوّرة، ولا أحد منهم ظنّ وقتئذ، أن الصوت جاء ليستبدل الصورة ويبعدها. ولهذا ظهر في السينما العنصر أو الجزء الغائب. وحدها الصورة في تركيبة الصوت قادرة على التكتّف، إلى حدّ تكاد معه أن تتبخّر ولا تشغل مكاناً." (12)

إن رؤى بيليشيان المضمّخة بالإنسان، احتاجت إلى إيقاع ونبض ووسيلة تعبير جديدة، حتى تستطيع منحنا ما يعتمل فيها من حركة وتحول دائمين. إننا أمام مَخبِر حيٍّ للحياة. إننا نرى أنفسنا أوّل مرّة كما لم نرها من قبل. أمّا إذا عدنا

إلى البداية، ونظرنا إلى الأرشيف، المادة الأولى التي يعتمد عليها الرائي لتكوين أعماله فستحصل لنا قناعة بأن التوازن موجود وأننا لم ننتبه له. انظروا كيف استعمل نفس المشاهد المستعملة سابقا وخلق منها خلقا. أليس في فعله ذلك نُطق باللّغة الوثنيّة ذاتها، وعودة إلى الميثولوجيا. إلى البدايات. إلى البساطة العميقة. إلى طفولتنا التي صيرتنا بشرا.

نعيم بن رحومة- تونس

naimdos@yahoo.fr



الهوامش

(1) : دزيغا فرتوف، واسمه الحقيقي دنيس كاوفمان. عاش بين 1895 و1954. سينمائي سوفيتي، من مؤسسي فن السينما الوثائقية. دعا إلى سينما تمسك بالحياة بغتة. عرف بمخبره "كينو غلاز" أي سينما العين الذي أنتج أفلاما أشهرها على الإطلاق : صاحب الكاميرا. 1929

(2) : سيرج داني (1944-1992) ناقد سينمائي وتلفزيوني ومنظر فرنسي في مجال الصورة. انظر : الليراسيون، 11 أوت 1983.

(3) : فريدريك نيتشه. مولد التراجيديا. ترجمة شاهر حسن عبيد. دار الحوار 2008. ص 261

(4) سيرغي أيزينشتاين. (1898-1948) سينمائي روسي قام بدور خلاق في تاريخ السينما، سواء كان ذلك بكتابه وإسهاماته النظرية أم بأفلامه الشهيرة التي جمعت بين الإلهام الثوري والبحث الجمالي. من أهم أفلامه: المدرعة بتيومكين- 1925 وإيفان الرهيب- 1946

(5) : دفاتر سينمائية- موسكو- عدد 12- فيفري-1991

(6) : أندري تاركوفسكي (1912-1986) سينمائي روسي. واحد من أهم مخرجي الفترة السوفيتية، ومن أكبر فناني السينما عالمياً. تتميز أفلامه بروحانية مرجعها التقاليد السلافية. من أهم أفلامه:

أندري روبليوف 1966 و المرأة 1974

(7) أنظر - "ترافيك" عدد2 - 1992

(8) : مسائل سينمائية عدد 15 - موسكو 1973 - انظر مقالة : الموتاج التباعدي.

(9) : أرتور رامبو. (1854-1891) شاعر فرنسي. عبقرية لا مثيل لها في الشعر العالمي. انقطع عن الكتابة ولم يبلغ العشرين عاما. أثر تأثيرا بالغاً في الشعر المعاصر.

(10) : مسائل سينمائية - نفس المصدر بالهامش عدد8.

(11) : مسائل سينمائية - نفس المصدر.

(12) : مسائل سينمائية - نفس المصدر.

فيلموغرافيا بيليشيان

1- 1964 الدورية الجبلية.

2- 1965 الحصان الأبيض

3- 1966 أرض الرجال

4- 1967 في البداية

5- 1968 الحلم

6- 1969 نحن

7- 1970 المقيمون

8- 1972 الفصول

9- 1982 قرنتا

10- 1992 النهاية

11- 1993 الحياة



نص لبليشيان

لأرتفازد بيليشيان كتاب في 256 صفحة سماه: "سينمائي"، صدر سنة 1988، وقد جمع فيه نصوصه النظرية. كما صدرت له العديد من المقالات والاستجابات في كثير من المجلات والدوريات المختصة. بين أيدينا نص لم يترجم سابقا، يعبر فيه صاحبه عن شواغل تعرّضنا إليها أعلاه كما اعتمدنا عليه شاهدا يدعم ما ذهبنا إليه. وترجمناه كاملا تعميما للفائدة. صدر في مجلة "دفاتر سينمائية" في عددها الثاني عشر، في شهر فيفري من عام 1991. المجلة أكاديمية وهي تعنى بالسينما عبر تاريخها ونظريتها، وقد دأبت طيلة سنوات على طرح سؤال: "هل ستعيش السينما قرنا ثانيا؟"، على العديد من رجال السينما في مختلف أنحاء العالم، وقد أجاب بيليشيان شغوياً:

نعم سيكون للسينما قرنها الثاني، وليس الثاني فقط. سيكون لها مئات السنين بل الآلاف. السينما فنّ فتيّ مقارنة بالفنون الأخرى، وهو ما زال يبحث عن لغته ولم ينته من تحديدها. وعندما تجد السينما لغتها الخاصة بها، مثل الرسم والأدب، لن يستطيع أي نوع فنيّ أن يعلو عليها. سيكون أول فن يعتمد على العناصر الغائبة. في الوقت الحاضر تعتمد السينما على الصورة، لكنها تستطيع كذلك أن تعبر عن نفسها عبر غياب الصورة. هذا لا يعني

أنها لا توجد. تعرفون كيف يمكن للإنسان أن يكون (فيزيائياً) هنا، أما روحياً فبعيد عنّا. كذلك في السينما: الصورة الفيزيائية هنا، وهي جسد، أما روح الصورة ووظيفتها فبعيدة. هي غائبة لكنها كالسهم يصيب نقطة مرماه. ويفضل هذا ستكون للسينما قرون أخرى بل وآلاف من السنين. في المجموعة الشمسية تتركب الكواكب فيما بينها، لكن بين بعضها البعض يوجد فضاء خال من العناصر. نحن لا نرى عملية التركيب (الموتاج)، لكن الكون كله مركب. المجرة بأكملها. في الموتاج التباعدي الذي كتبت عنه، يحدث الشيء التالي: إذا كانت الجزيئة الأولى تنمو في الحجم فإن الجزيئة الثانية على العكس، تتكاثف حتى تصغر إلى حدّ تكاد معه أن تنتهي. كذلك الشأن بالنسبة إلى الغياب الفيزيائي، الذي لا يعني انعدام هذا العنصر أو ذاك. هو موجود لكنه غائب فيزيائياً، يعني لا يشغل مكاناً. قد يبدو هذا التفكير غريباً، لأنه من الصعب توضيح ذلك بهذه الكلمات، لكن الأمر كذلك، ويفضله تتكون أرضية لمعنى مؤثر حول الفيلم بأكمله. تحدث لدى المشاهد انفعالات وهو لا يعرف كيف يفسر حدوثها. كذلك الشمس، تشرق وتغرب ونحن لا نعرف بالقدر الكافي معنى لحركتها. السينما تحيي بنفس القوانين التي تحيي بها المجرة، يؤثر فيها بصفة خاصة قانون حركة المادة وتغيرها أكثر مما يحدث مع الفنون الأخرى، التي تستوي على عمودين هما الزمان والمكان بخلاف السينما التي تقف على أعمدة ثلاث هي: الزمان والمكان والحركة الواقعية. والشمس أو النواة في هذه المنظومة، نقطة تقاطع الإحداثيات والعناصر الغائبة والحاضرة هي الموتاج. بإيجاز نعتبر الموتاج "مادة بناء". هو يبدو وكأن لا علاقة له بشيء، لكن في نفس الوقت كل شيء يتعلّق به. إنه يشكل العلاقات. علاقات متماسكة ومتباعدة إلى درجة أن ما يوجد بينها لا معنى له، فلا يلعب الامتداد بعدئذ أي دور. فما الذي يمكن أن تمثله ثلاث مائة ألف (300000) كيلو متر في الثانية في نظرية النسبية؟ مجرد سخافة. صفر. هناك تستطيع الامتدادات أن تبلغ مئات آلاف السنوات الضوئية، لكن إذا قمت بدفع جزء تآثر الجزء الآخر في حينه دون اعتبار للمدى الذي يوجد فيه. الصوت هو النواة الأخرى الهامة التي يعتمد عليها فن السينما. لقد فتح الصوت عيني على

السّينما. تحدث عمليّتان في السّينما، وهما لا تتعلّقان بالصّوت و الصّورة، بل بالصّورة في حالة الصّوت، والصّوت في حالة الصّورة. وأشدّد على الاختلاف بين الأمرين، فالإحساس بالسّينما كترابط أو تناسب بين الصّوت والصّورة يعبر عن بساطة و سطحيّة. عندما جاء الصّوت إلى السينماتوغراف، خاف منه كبار السينمائيين، ومن بينهم تشارلي تشابلن، لأنهم ظنّوا أنه سيّزين المادة المصوّرة، ولا أحد منهم ظنّ وقتئذٍ، أن الصّوت جاء ليستبدل الصّورة ويبيدها. ولهذا ظهر في السّينما العنصر أو الجزء الغائب. وحدها الصّورة في تركيبة الصّوت قادرة على التكاثف، إلى حدّ تكاد معه أن تتبخّر ولا تشغل مكانا. لغة السّينما مرتبطة باللاّشعور حتّى أنّها تستعصي على الكلمات وقدرتها على الوصف، فالأمر يتعلّق بمناطق الشّعور. في تاريخ السّينما حدثت محاولات لتحقيق ما أتحدّث عنه، لكن سمح بأخطاء أعاقّت التحرك. أيزنشتاين اقترب من هذا المعنى، لكنه نظر إلى الموتاج كتأثير متبادل للكادرات المتتابعة. لكن الموتاج يستطيع أن يكون بين كادرات متباعدة وغير متتابعة. أيزنشتاين كان ساحرا عظيما، لكن فكرة المسافة أفلتت عن بصيرته، ولو تمكّن من العيش زمنا أطول، لكان يقينا الأوّل الذي توصل إلى الموتاج التباعدي.

في السّينما كثيرا ما يقال: "...ولماذا لم يترك دزيغا فرتوف وسيرغي أيزنشتاين تلاميذ وأتباعا؟". وأنا من أكون إذن؟ أنا أعتبر نفسي تلميذا لهما. المسألة تتعلّق بكونهما عاشا زمن السّينما وهو في بداياته، ومع ذلك كانا سينمائيين كبيرين باتمّ معنى الكلمة.

عندما كتب أيزنشتاين نظرية النسبيّة أنهى عمله بهذه الجملة: " اغفر لي يا نيوتن ! " وأنا الآن لا أستطيع إلّا أن أقول: " اغفر لي يا أيزنشتاين ! ".

ترجمة نعيم بن رحومة

