قيس الزبيدي

المونتاج السينمائي

دراسة تاريخية

ألف ياء
Alf Yaa

المونتاج السينمائي

دراسة تاريخية

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

المؤلف: قيس الزبيدي
الكتاب: المونتاج السينمائي ـ دراسة تاريخية

صدرت النسخة الرقمية: آذار / مارس 2025

- **الناشر: «ألف ياء AlfYaa»**
- **الموقع الإلكتروني:** www.alfyaa.net

- جميع حقوق توزيع النسخة الرقمية بكل التنسيقات (PDF، ePub وMobi و/أو أي تنسيق رقمي آخر محفوظة لـ«**ألف ياء AlfYaa**»
- جميع حقوق الفكرية محفوظة للمؤلف
- يعبّر محتوى الكتاب عن آراء مؤلفه.
«**ألف ياء AlfYaa**» ناشرة للكتاب فقط وهي غير مسؤولة عن محتوى الكتاب

- **تصميم الغلاف والإخراج: طالب الداوود**

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

المونتاج السينمائي

دراسة تاريخية

قيـــس الزبيـــدي

مراجعة: د. منى الصبان

شارك في المراجعة: عدنان مدانات

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

المحتوى

مقدمة 7
مصطلح ومفهوم المونتاج 13
المونتاج: المفهوم- المصطلح الأولى 17
الوحدة الدرامية الكبرى: المشهد 19
أهمية التقنية في تطور الفيلم: 21
كوليشوف المعلم الاول 23
فسيفولود بودوفكين التلميذالأول 29
إيزنشتين التلميذ الثاني 37
بودوفكين وإيزنشتين 55
دزيغا فيرتوف 57
رودولف آرنهايم 63
سيجفريد كراكاور 67
بيلا بالاش 71
ألكسندر أستروك 75
أندريه بازان 79
جان – لوك غودار 87
أندريه تاركوفسكي 93
كريستيان ميتز 99
جيل دولوز 105
هيلمار هوفمان 109
ليف فولونوف 111
إسماعيل بهاء الدين سليمان 113
البروفيسور كونراد شفالبة 117
حول الصوت 121

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الملاحق

الملحق الأول: نظرية المونتاج السينمائي وممارساته من غريفث حتى اليوم 131
تعاريف وسمات: 131
وظائف المونتاج المختلفة: 136
تجاوز قصر الصورة الفيزيائي 137
تبيان العلاقات الزمنية: 137
وسيلة تعبير: 138
مشاركة المتفرج: 140
مفاصل واقعة السرد: 142
نظام إيقاعي: 143
اعتراضات ضد المونتاج:الفيلم الناطق 145
الشاشة العريضة وعدسات عمق الميدان البصري: 147
التلاعب: 148
خاتمة: 149
الملحق الثاني: فن الصور المتحركة أم فن صور الحركة؟ دراسة أولية 151
مصطلحات 162

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

مقدمة

ظهرت السينما على أساس كونها اختراع تقني، فالصورة المتحركة ليست في الواقع إلا مجموعة من الصور الفوتوغرافية الثابتة المسجلة على sشريط الفيلم السينمائي، وتتأتى الحركة من أن العين تحتفظ بانطباع عن الصورة بعد زوالها لمدة 10/1 ثانية. فإذا تم عرض سلسلة متتابعة من الصور الثابتة لحظيا وكان هناك اختلاف بسيط في حركة الشخص أو الشيء المصور في أي صورة عن الصورة التي قبلها فإن المتفرج يحس بأن الحركة متصلة وطبيعية، وذلك إذا تم اختيار السرعة المناسبة لتتابع الصور، وتخلق بذلك الوهم بحركة مستمرة.

وبدأ تطور هذا التاريخ يتفاعل باستمرار مع ظهور تقنيات جديدة، ساعدت بوقت مبكر أو متأخر على اكتشاف وسائل تعبير سردية، تطابقت أو تعارضت مع الإمكانيات التقنية. والأمثلة كثيرة في هذا التاريخ على التفاعل والتأثير المتبادل بين تقنيات آلة التصوير في مجال تسجيل مستويات عديدة ومختلفة في تسجيل الصورة والصوت، وبين العروض المختلفة، وبين إمكانيات تعبير مناسبة يمكن أن تكتشف في سرد الأفلام. والقاعدة أن تكون التقنيات، أولا موجودة، أو أن تكون الحاجة إليها، أولا موجودة، ليتم استخدامها من قبل مواهب فنية تنجز وفق مستويات تعبير مختلفة، من قبل هذا الفنان أو ذاك في هذا الفيلم أو ذاك...

إن اختراع السينما تم في وقت واحد فعلا في فرنسا

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

وإنجلترا وألمانيا وأميركا، وجعل السينما اختراعاً دولياً، إلى درجة إن الأفلام بدأت، بعد سنة واحدة من ميلادها، تُعرض في باريس وبرلين وبروكسل ولندن ونيويورك.

في البداية كانت الحركة هي مادة الأفلام، فكان أي شيء يتحرك يصلح موضوعا للأفلام، غير أن ما يتحرك لوحده لم يعد يهز الناس ويغريهم بالذهاب إلى دور العرض. عندها جاء شيء جديد هو إدخال اللوحات المكتوبة في سياق المادة المصورة على شريط الفيلم، وبدأت الكتابة تظهر على الشاشة لتساعد في السرد والتعقيب على أحداث ومواضيع وقصص الفيلم. وكان جورج ميليس **Georges Méliès** هو صاحب تلك الفكرة المبتكرة، التي قادته إلى سرد قصص تمثيلية، تجمع بين الصور والكلام المكتوب، واكتشف، فيما اكتشف، تقنيات خدع بصرية عديدة قوّت من الجانب التعبيري، الذي ساعده على سرد القصص، وبهذا يكون ميليس هو فنان الفيلم الروائي الأول، مثلما كان الأخوان لوميير أول فناني الفيلم التسجيلي.

غير أن سرد مثل تلك القصص كان مقيّدا بتقاليد المسرح، وكانت آلة التصوير تأخذ مكانا ثابتا مثل متفرج المسرح وتصور كل شيء كما لو كان يجري على خشبة مسرح. وكانت بداية السينما أن يتم تصوير الفيلم في لقطة واحدة، على شكل المشهد، الذي نعرفه اليوم، بحيث تبدو مشاهدة ما يصور مماثلة لطريقة المشاهدة في المسرح: أي صورة عامة. وفي تاريخ السينما حافظ الفيلم عن طريق محاكاته لطريقة المشاهدة المسرحية، لمدة خمسة عشر عاماً، على تصويره للمنظر السينمائي بلقطة عامة من موقع ثابت وزاوية لا تتغير. ولم تكتشف طريقة المشاهدة السينمائية،

منشورات «ألف باء AlfYaa»

التي حدد أولياتها بعدئذ، بيلا بالاش، إلا من خلال عملية فنية وتقنية تم بوساطتها الوصول، تدريجيا، إلى صورة ذهنية عامة من صور حسية تفصيلية، أكان ذلك على صعيد المشهد أو على صعيد الفيلم ككل.

حينما ظهر فيلم ادوين س. بورتر **"Edwin S. Porter** سرقة القطار الكبرى "في سنة 1902 أحدث أول تغيير نوعي في السرد البصري، وذلك في اكتشاف قدرة المونتاج ووظيفته في بناء القصة السينمائية، والابتعاد عن التتابع المألوف وفقا لترتيب تتابع أحداثها الزمنية، واستطاع بذلك أن يكتشف بداية استخدام المونتاج المتوازي، وإن بشكله الأول. كما انه ولأول مرة، صوّر في فيلمه "لقطة كبيرة ظهر فيها أحد رعاة البقر وهو يوجه مسدسه نحو الجمهور". ما عدا ذلك، استمر في بناء مشاهد الفيلم بالأسلوب المسرحي المعهود وحافظ على تصوير كل مشهد، من موقع واحد وزاوية واحدة.

بدأت مرحلة جديدة بدأ فيها تقسيم المشهد الواحد الطويل إلى عدة لقطات قليلة، إضافة إلى بناء الحدث الفيلمي في عدة مشاهد. وساهم في عملية تغيير أولية في بنية الفيلم أولا الإنكليزيان ان ج. أي سميث وجيمس وليامسون (1900) ومن ثم ذهب الأمريكي ادوين بورتر **Edwin Porter** خطوة في بناء فيلمه "حياة رجل مطافئ " في سبعة مشاهد، وقسم المشهد الأخير إلى ثلاث لقطات. وهكذا تعددت عند بورتر، مواقع تصوير الحدث من وجهات نظر مختلفة داخل / خارج وأصبحت اللقطة عنصر ووحدة البناء وليس المشهد. وكان هذا التغيير في موقع آلة التصوير أثناء المشهد الواحد بمثابة بداية الثورة في التعبير السينمائي.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

غير أن بورتر، كما يبدو، لم يكن واعيا بما يفعل، لأنه عاد في فيلمه التالي "كوخ العم توم " إلى الأسلوب المسرحي السائد واعتمد تصوير المنظر المسرحي المتحرك أمام آلة التصوير الثابتة. لكن، مع مجيء دافيد وارك غريفث **David W. Griffith**، حدثت ثورة كاملة، تم فيها بشكل تدريجي تحطيم طرق البناء المسرحية واستخدام وسائل تعبير فيلمية خاصة بشكل بليغ ومبتكر وتم فيها وضع السينما على سكة فن مستقل، ولعل تلك الثورة اكتملت، خصوصا، حينما ظهر فيلمه "مولد أمة " 1915 واثبت بشكل نهائي ولادة فن السينما، كما أثبت غريفث في نفس الوقت أنه الأب الشرعي لهذا المولود الجديد، وقاد التغيير الأول المهم إلى مرحلة تطور أساسية تمتد جذورها ليس فقط إلى السينما السوفيتية، وهي مرحلة استندت جوهريا على اكتشافاته، إنما إلى زمننا الحاضر.

ونحن نقرأ أمس واليوم، هنا أو هناك، باستمرار، أنه واحد من أعظم العباقرة المبدعين في السينما، الذين اكتشفوا أساس لغة التعبير في فن الفيلم وإنه طور مبادئ وطرق مونتاج في استمرارية السرد الفيلمي، من تغيير زمن **Misne scene** الميزانسين المسرحي الواقعي للمشهد، إلى زمن الميزانسين الفيلمي الفني. وبهذا اكتملت طريقة السرد الفيلمية في ذلك الاختصار في بناء زمن الأحداث الواقعية المصورة، ولم يعد زمن سردها يتطابق مع زمن حدوثها في الواقع: أي اختزال زمن الاستمرارية الواقعية، في استمرارية فنية لا تلغي السيولة في استمرارية الحدث، ويتم انتقاء تفصيلات مهمة من الحدث بإمكانها أن تعبر في تجاورها عن دلالته ومعناه بشكل مبتكر.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

لقد طور المخرج غريفث أساليب فنية جديدة وصقلها وعرضها بقوة وكان تأثيرها على فن السينما الجديد لا يقاوم. وقد كتب عن ذلك التأثير الباحث تلميذ إيزنشتين جاي ليدا **Jay Leyda** حيث أكد أنه لم يحدث أن كان أي فيلم من الأفلام السوفيتية الهامة التي أنتجت في العشر سنوات التي أعقبت عرض فيلم غريفث "التعصب" لم يتأثر به، أو أن إخراجه جرى خارج نطاق تأثيره. وأنه رسم الطريق للسينما السوفيتية، كما يقول إيزنشتين نفسه حول أعمال غريفث الخلاقة. وأن المونتاج سيظل ظهوره إلى الأبد مرتبطا فهو أعظم سيد للمونتاج المتوازي وهو سيد التركيبات المونتاجية التي كان لها الفضل في زيادة سرعة الإيقاع ". وسبق لهتشكوك أن قال:" إنك كلما تشاهد فيلما اليوم، لا بد وان تجد فيه شيئا من عند غريفث ".

وسيستطيع إيزنشتين، عبر تجاربه ونظرياته السينمائية، أن يكتشف القانون الأساسي للمونتاج في بناء المشاهدة السينمائية. وبعد سنوات طويلة مرت على جهود واكتشافات غريفث وإيزنشتين سنجد أن تأثير مفهوم المونتاج وأهميته عندهما في البناء السينمائي يستمر وينتقل إلى أغلب السينمائيين في العالم، فيما يؤكد ميخائيل روم إن خصوصية الفيلم تكمن في عناصر مبعثرة في كل متماسك موحد وفي إن الكل المتماسك الموحد يبدأ العمل عليه من كتابة السيناريو الأدبي كأساس للفيلم، ويجد أن عمل المخرج في كتابة السيناريو الإخراجي "الديكوباج"، هو الذي يحسم أمر الفيلم عموما.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

مصطلح ومفهوم المونتاج

من المفيد الوقوف عند مفهوم (المونتاج)، كذلك عند بعض التسميات الأخرى المألوفة الخاصة بهذا المفهوم في اللغات الإنجلوسكسونية، مثل مصطلح (تقطيع-**CUTTING**) الذي يعني حرفياً (قص الصور الجاهزة وفقاً للأطوال المرغوبة).

إن تفكيك مشهد سينمائي معد للتصوير إلى جزأين أو أكثر، قد يتطلب تغيير موقع الكاميرا أو تغيير نوع عدسة التصوير لكل جزء، ويطلق عليه على العكس من ذلك كلمة (**BREACKDOWN**). ومعنى هذه الكلمة يتطابق أيضاً مع الكلمة الفرنسية (**DECOUPAGE**). يأخذ كارل رايز **Karel Reisz** في كتابه المعروف ((فن المونتاج-**EDITING**) عن بودفكين ما يلي: انتقاء وتزامن وتركيب اللقطات الجاهزة وفق استمرارية، أما إذا ما استُخدم مصطلح (مونتاج) في اللغة الإنجليزية، فإن ذلك يعني غالباً أسلوب المونتاج الروسي المتبع في فترة العشرينات. حيث اكتسب مصطلح المونتاج بالنسبة للمخرجين الروس معنى خاصا، إذ أن كلمة (مونتاج) والتي نشأت في أحضان التركيبية، عبرت عندهم عن مبدأ فن السينما في البحث عن إمكانات تركيب الأجزاء في كل ديناميكي موحد.

يمكن استخدام المصطلح (**Cutting**) و(**Schnitt**) و(**Decoupage**) بدلاً من تحديد طول (المواد التي تم تصويرها-**Rushes**) أو بدلاً من تجزئة مقاطع الواقع المراد

منشورات «ألف باء AlfYaa»

تصويره. أما (المونتاج) فغالباً ما يطلق في الفرنسية، لكن ليس دائماً، على عملية ربط الصور المنفردة والمشاهد في كل موحد، أو على سلسلة صورية أو على مقطع حر متتالٍ (**SEQUENCE**)، وهو ما يبني حقاً بعدئذ الوجه المغاير للديكوباج، الذي هو تفكيك (تقسيم) الكل إلى أجزاء.

أما المصطلح الأنجلوسكسوني (**EDITING**)، والذي يستعمل أيضاً كمعادل أو كرديف لمفهوم ((مونتاج)) فيتضمن تحديداً عملية صياغة الشكل النهائي للمدة المصورة والمرقمة.

قبل أن نبدأ في معالجة مادة المونتاج يهمنا أولا أن نضع أمام القارئ المراحل الأساسية التي تمر بها العمليات التنفيذية الفيلمية:

1 سيناريو
2 ديكوباج
3 تحضير
4 توزيع الأدوار
5 تصوير
6 مونتاج الصورة
7 المونتاج الأولي
8 المونتاج النهائي
9 مونتاج الصوت
10 مونتاج الموسيقى
11 دوبلاج
12 مكساج
13 طبع نسخة نهائية

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

14 ديكوباج إعادة بناء زمكاني
15 كل --- تفكيك --- تركيب
16 الكل
17 تفكيك
18 تركيب
19 انقطاع في الاستمرارية - إعادة بناء زمكانية من الأجزاء المتقطعة
20 استمرارية فنية سردية/ تعويض الحذف

وحدات بنائية:

21 اللقطة المشهد
22 العمل على الوحدات التعبيرية في تسلسل فني جديد ومبتكر
23 إنجاز استمرارية ذات دلالة فنية سردية ينتج منها بنية درامية سردية.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

المونتاج:
المفهوم- المصطلح الأولى

عناصر ومكونات الوحدة الصغرى: اللقطة: وحدة بناء أولى. بمعنى تقني أصغر وحدة فيلمية. يمكن أن تكون هي المشهد أوحتى الفصل كاملاً.

اللقطة تبدأ من دوران آلة التصوير حتى توقفها.

التقطيع – المونتاج يشتمل على:

- جانب حرفي: يعتمد على عملية بناء مضمون اللقطة وربطها مع اللقطات الأخرى.
- جانب فني: يعتمد على ربط اللقطات عن طريق التقطيع، تحديد الكادر - موقع وعدسة وزاوية التصوير - حجم اللقطة-زمن اللقطة.

غير أننا اليوم نستطيع فقط عبر دراسة خواص اللقطة باعتبارها خلية السينما أن نكتشف وظائف شكل (الوسيط) الخفية، فالأفلام نفسها تحتوي على شكل حركات،

تطور أشكال اللقطة: تطور أشكال حركة اللقطة.

مفاهيم مختلفة: اللقطة: مادة خام – عنصر / –خلية موقع مسافة – عدسة - زاوية –عدسة - حجم-تكوين سرعة -.زمن. إنارة-.فتحة عدسة، لون صوت (عناصر سمعية) علاقة حركة(داخلية-سياقية) قبل وبعد.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

لقطة تجاور لقطة - لقطة تقابل لقطة - لقطة ضد لقطة - لقطة داخل لقطة.

تحديد الكادر - موقع وعدسة وزاوية التصوير - حجم اللقطة- زمن اللقطة.

كل لقطة تعبر عن جزء من العالم الفيلمي.

إن كل لقطة هي ظاهرة غير منعزلة بل هي حلقة ضمن سلسلة ظواهر.

اللقطة لها علاقة بما قبل وبما بعد وبذلك براعي الموقع وزاوية الرؤية والحركة وعناصر مضمون الصورة وينشأ المعنى من تلاحم السلسلة.

من جهة، يتوجه خط اللقطة داخل الكادر ويدخل بين عناصره حدا أعلى من الحركة النسبية، ومن جهة أخرى، تتوجه اللقطة نحو كل متغير، حيث التغيير يبدأ في حد أعلى للحركة، آخذا بنظر الاعتبار الصورة لذاتها والعلاقات فيما بين الصور في ذات الوقت.

اللقطة الواحدة (صورة) هي الخلية الأساسية في العمل الفيلمي، لكن اللقطة تأخذ معناها من علاقتها ووجودها ضمن سلسلة لقطات. إن اللقطة السينمائية تظل قابلة للربط مع الأخرى لإعطاء دلالة جديدة، خيت تبقى اللقطة مفتوحة.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الوحدة الدرامية الكبرى: المشهد

مفهوم المشهد **-Scene**: يتم بناء المشاهد دراميا عن طريق في الدراما هي الأساس في المشهد. هي الجزء من الحدث السينمائي الذي يتصاعد ويتطور بدون توقف، في مقطع سينمائي مستمر يجري في مكان وزمان واحد.

هناك شبه مع المشهد في المسرح، لكن ذلك المشهد يتطلب وجود شخصية على الأقل في موقف درامي، أما في السينما فلا يشترط وجود موقف درامي.

المشهد السينمائي لا يتطلب بالضرورة الصراع الدرامي، على عكس المشهد المسرحي.

المشهد: وحدة بناء درامية سردية.

الوحدة الدرامية الكبرى: المشهد

عناصر ومكونات الوحدة الكبرى:

بدأت مرحلة جديدة يجري فيها تقسيم المشهد الواحد الطويل إلى عدة لقطات قليلة، إضافة إلى بناء الحدث الفيلمي في عدة مشاهد.

وساهم في عملية تغير أولية في بنية الفيلم أولا الإنكليزي ان ج أي سميث وجيمس وليامسون (1900) ومن ثم ذهب الأمريكي ادوين اس بورتر خطوة أبعد (1902 - 1903) في بناء فيلمه "حياة رجل مطافئ "في سبعة مشاهد، وقسم المشهد الأخير إلى ثلاث لقطات. تعددت عند بورتر مواقع

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

تصوير الحدث من وجهات نظر مختلفة - داخلي / خارجي، وقاد ذلك التغيير إلى اختصار زمن الحدث الذي لم يعد يتطابق مع زمن حدوثه.

كم مشهد تحتوي البنية الفيلمية في المعدل الوسطي؟ أجرى العديد من الخبراء والمختصين تحقيقاً فوجدوا أن معدل عدد المشاهد في الفيلم الروائي الطويل 90 دقيقة هو 50-60 مشهداً.

يحتوي الفيلم الروائي ذو الساعة والنصف وسطياً على حوالي (600) إلى (1000) لقطة. وهذا يعني أن المتفرج يشاهد الحدث المصور على التوالي وفقاً لـ(600) إلى (1000) موقع مختلف.

وكما هو معروف يبقى المتفرج خلال كل وقت العرض جالساً على كرسي في صالة السينما، ومع ذلك فهو يرى في واقع الأمر كل شيء من موقع ثابت لا يتغير، قامت الكاميرا بتسجيله أثناء فترة التصوير.

ومن المؤكد أن هناك أفلاما استثنائية تحتوي على عدد من اللقطات مرتفع جدا أو منخفض جدا (فيلم أكتوبر لإيزنشتين 3225 لقطة، وبعض أفلام المخرج الهنغاري يانشو تصل إلى 20 لقطة) .وهناك فروقات، حيث تتراوح بعض مشاهد الأفلام ما بين 30-90 مشهد. والمادة وطريقة السرد يلعبان دوراً في ذلك، لكن المنتجين الذين ينطلقون من هدف اقتصادي، يحاولون دفع المؤلف والمخرج إلى تقليص عدد المشاهد. وهكذا نرى أن العامل الاقتصادي الإنتاجي يلعب دوره في تحديد عدد المشاهد وتقليصها. والفنان بشكل عام يعبر عن هذه الضرورات الاقتصادية دون أن يسمح للاقتصاد بإنتاج مخلوق مشوّه.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

أهمية التقنية في تطور الفيلم

مونتاج الفكرة أي المشهد الحر، هو الذي تربط مشاهده فكرة أساسية، يتحول فيه زمن المشهد (المسرحي) الواقعي إلى زمن (فيلمي) فني يختزل زمن الاستمرارية الواقعية في استمرارية فنية لا تلغي السيولة في استمرارية الحدث، ويتم انتقاء تفصيلات مهمة من الحدث بإمكانها أن تعبّر في تجاورها عن دلالته ومعناه بشكل مبتكر.

يعني مفهوم المقطع، أو المتتالية، أو المشهد الحر: أي وحدة بناء درامية إيقاعية عليا حرة، تربط مشاهده فكرة أساسية، تهدم مفهوم الوحدة المكانية والزمنية المتصلة من أجل التعبير الفكري عن موضوع ما. ويلجأ الكاتب عندما لا تساعده الوسائل السردية (المشهد واللقطة) إلى التقطيع.

تطوير إمكانية الرؤية الجمالية للحركة من زاوية واحدة (عمق الميدان/ حساسية الفيلم).

- عمق الميدان وضوح أبعاد الصورة
- حقل الرؤية
- المونتاج داخل الصورة
- المونتاج الداخلي

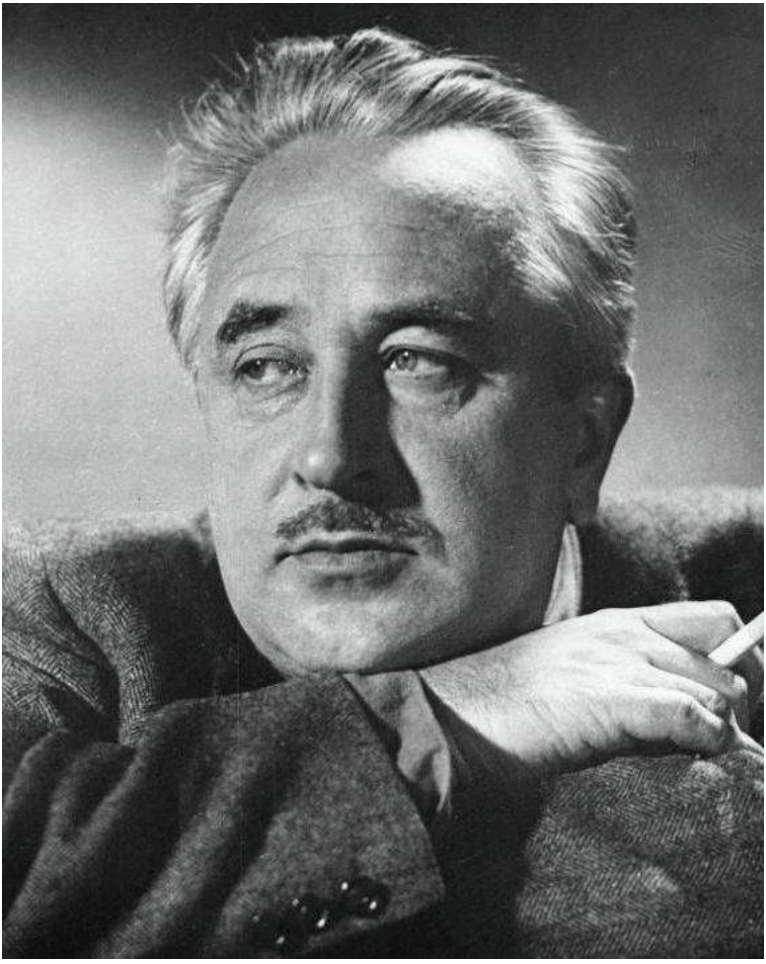
خلقت أبحاث كل من كوليشوف وبودوفكين وإيزنشتين شكلا مختلفا للسينما عمّن سبقوهم وأسست الأساليب المختلفة في فن المونتاج التي يتبعها "المونتيريون" حتى اليوم للوصول بالفيلم إلى شكله المتطوّر. وكأن فن السينما كان

منشورات «ألف باء AlfYaa»

ينتظر تشكله الجديد والذي يعتمد إلى حد بعيد على البحث عن شكله الفني الخالص والمميز. وكان على الفيلم، كما في كل فن، أن يكتشف ويمتلك وسائل تعبيره الفنية المميزة. ولا يقف عند حدود معرفتها، إنما يستعملها ويوظفها بكمال أيضا. وبدا لكل رواد السينما الفتية، ان وسيلة التعبير المميزة والأهم بالنسبة لهم هي "المونتاج". وفي هذه البداية انتبه كثير من السينمائيين والمنظرين إلى أهمية وضرورة المقارنة بين طبيعة الصورة في الفيلم وبين اللغة الطبيعية.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

كوليشوف المعلم الأول



منشورات «ألف ياء AlfYaa»

بعد ثورة 1917 مباشرة، عيّن أحد السينمائيين الشباب واسمه ليف كوليشوف (**Lev Kuleshov**) مسؤولا عن مختبر سينمائي. وكان بودوفكين أحد تلامذته، كذلك إيزنشتين. ولكن لفترة ثلاثة شهور فقط. ولما كان هؤلاء غير قادرين على تدبير مادة فيلمية (خام) كافية لاستخدامها في إنجاز مشروعاتهم، فقد لجأوا إلى إعادة مونتاج الأفلام الجاهزة، وأثناء قيامهم بهذه العملية اكتشفوا عدداً من مبادئ تقنية المونتاج السينمائي. وفي إحدى التجارب قام كوليشوف بربط عدد من اللقطات المصورة في أزمنة وأمكنة مختلفة، وكانت الحصيلة سلسلة من لقطات موحدة فيلميا. نالت تجارب مجموعة كوليشوف شهرة واسعة وأطلق عليها كوليشوف "الجغرافيا الخلاّقة". هي ثلاث لقطات متطابقة للممثل المشهور قبل الثورة (موزوخين **Moazhukin**)وصلوها مع لقطات لصحن من الشوربة، ولامرأة في تابوت، ولطفلة. لقد هتف المشاهدون.. وفقاً لما قاله بودوفكين، الذي وصف فيما بعد نتائج الاختبار.. هتفوا لبراعة موزوخين ومقدرته المؤثرة على إيصال مثل هذه الانفعالات المختلفة: الجوع والحزن والعاطفة .

وفي محاضرة لكوليشوف عن أصول المونتاج وكيف توصل إلى اكتشافه المفاجئ بفضل المونتاج بحيث يصبح في الإمكان خلق جغرافيا جديدة - مكانا جديدا للحدث وكيف يمكن بهذه الطريقة أن نخلق علاقات جديدة بين الموضوعات والطبيعة والناس وتطور الفيلم. وكانت التجارب التي أعقبت تجربة كوليشوف بإعادة خلق المكان على درجة من الفاعلية والانتشار.

ويكتب بودوفكين كيف إن ليف كوليشوف علمهم اكتساب

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

حاسة التذوق البصري، وعلمهم ألف باء المونتاج وكيف ان إيزنشتين اشترك بنفسه معهم في التجارب التي أدارها كوليشوف، لكن لينطلق من خلال بحثه الخاص في الشكل الخالص في اتجاه جديد في فيلمه الأول "الإضراب ".

وكان كوليشوف أول من تحدث عن المونتاج بألمعية. ففي أول مقالة كتبها بعنوان حول مهام "مصمم المناظر في السينماتوغرافيا" بينت جوهر فن المخرج ومصمم المناظر يتمثلان في اعتبار أن كل شيء يرتكز في تكوين الصورة، ولتتم صناعة فيلم ما، يجب على المخرج أن يعيد ترتيب الأجزاء المصورة بدون سياق ولا ربط إلى كل، ومقابلة العناصر المختلفة في متابعة مفيدة ومغلقة وإيقاعية. أما في مقالته الثانية حول "فن الإضاءة" فقد شبه المونتاج في الفيلم بتكوين اللون في الرسم والتتابع الإيقاعي في الموسيقى.

ثلاثة مسائل وجهت كوليشوف في البداية نحو المونتاج:

الأولى أفلام غريفث، والثانية الأدب الروسي بشكل خاص، والثالثة روايات ليو تولستوي وأعمال بوشكين الشعرية. وفي كتابه "قواعد الفيلم" يتناول كوليشوف مقطعا أدبيا من تولستوي يتحدث فيه عن المونتاج ويسميه الترابط، يذكر فيه أمثلة مدهشة دون أن يعرف شيئا عن السينما، وذلك لسبب وجيه جدا لأن السينما وقت كتابة مقالته لم تكن بعد موجودة. واستخدم بوشكين أيضا المونتاج في قصائده، كما فعل إيزنشتين في فترة متأخرة، والدليل على ذلك أن قصائده كانت على شكل ديكوباج سينمائي حقيقي.

ويعقب كوليشوف: "غريفث وتولستوي وبوشكين على وجه الخصوص، جعلوني أدرك أهمية المونتاج كأداة خاصة

منشورات «ألف باء AlfYaa»

وأساسية في الفن السينمائي. فلكل فن أدواته والمونتاج أداة فن السينما التي تتكون من عناصر، والأداة تعمل على تجميع العناصر والأجزاء المتفرقة في واقع الحال.

وفي منتصف العشرينيات تشكل مفهوم كوليشوف عن خصائص الفيلم وظهر في كتابه "فن الفيلم" 1932.إن الفيلم، كما كل فن، يمتلك وسائل تعبيره الفنية المميزة التي لا يكفي أن تُعرف، إنما أيضا تُستعمل بكمال، ووسيلة التعبير المميزة الأهم كانت بالنسبة لكوليشوف هي "المونتاج".

المسالة الثانية التي حظيت باهتمام كوليشوف كانت تكوين الصورة وحاول أن يجد وقتها قوانينه الشكلية انطلاقا من مفهوم البنائيين الجمالي المعاصر الذين طالبوا بالدرجة الأولى أن يكون الفيلم بمثابة بناء عقلاني عملي، فإذا ما كان على الفيلم أن تُبنى من عدد كبير من اللقطات القصيرة فيجب على المرء أن يبني كل لقطة صوريا بشكل مفهوم بسهولة. وكتب: "تؤثر الصورة مثل علامة أو كلمة، وتقرأ حالما يوضح للمتفرج بطريقة خلاقة مغزى كل صورة."

المسالة الثالثة التي حظيت باهتمامه هي عمل الممثل المميز في الفيلم الصامت، وتدريب وإعداد ممثلين محترفين. فالتجارب أثبتت أن المسرحي لم يتكيف مع الفن الجديد ولم يكن أداء الممثلين المسرحي مناسبا لهذا الفن. فالفيلم يحتاج مادة حقيقية. الكاميرا تكشف كل ما هو غير حقيقي خصوصا إذا ما كان توجه الفيلم واقعيا،

حينئذ جاء رفض "المسرحة" في الفيلم والطلب من الممثل أن يستبدل أداءه المسرحي عن طريق محاكاة "موديل حي" مع الأخذ في الاعتبار أن الممثل كان في فترة الفيلم

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الصامت يفتقد الأداة المهمة في التعبير الفني، ألا وهي الكلمة الإنسانية الحية، وكان عليه اللجوء إلى التعبير عبر المظهر الخارجي عن طريق الإيماءة والإشارة القوية الدالة.

إضافة إلى ذلك وجه اهتمامه إلى عقلنة عملية الإنتاج على أساس تنفيذ التصوير وفقا لسيناريو إخراجي بطول دقيق، ليوضع تحت يدي كل عضو عامل في فريق الإنتاج، ووقتها لم يكن "الديكوباج" معروفا أو مألوفا. وطالب أيضا بشكل مبدئي فريق تصوير دائم يجمعه منهج فني خلاق. وكافح من أجل مبدأ حديدي أثناء التصوير، هو الالتزام الصارم بمواعيد التصوير والعناية بالتعامل مع المواد الخام، المخصصة إنتاجيا لتصوير الفيلم.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

فسيفولود بودوفكين

التلميذ الأول

منشورات «ألف باء AlfYaa»

بداية، كان فسيفولد بودوفكين (**Pudovkin Vsevolod**) واحدا من تلامذة كوليشوف، أما إيزنشتين فقد أستمر لمدة شهور ثلاثة على الحضور كل مساء إلى مختبر كوليشوف والذي كان يمارس فيه تدريبات المونتاج على الورق وبدون صنع أفلام. في ذلك الوقت لم يكن تلاميذ كوليشوف قادرين على تدبير مادة فيلمية (خام) كافية لاستخدامها في إنجاز مشروعاتهم، فالتفتوا إلى إعادة مونتاج الأفلام الجاهزة، وأثناء قيامهم بهذه العملية اكتشفوا عدداً من المبادئ عن تقنية المونتاج السينمائي .

ويذكر بودوفكين: "هجرت المصنع الذي كنت أعمل فيه ككيميائي وأصبحت تلميذا لكوليشوف المخرج الشاب الذي كانت أعماله تدريجيا تعد نقطة انطلاق السينما السوفيتية، وكان أول من أدخل كلمة مونتاج في روسيا، قبل ثورة أكتوبر، للتعبير عن الحدث وعن ديناميكية السينما وعن الواقعية في فن الفيلم.واستغرق عملي في استديو كوليشوف خمس سنوات، مارست فيها حرفيا كل الأعمال الممكنة في الإنتاج السينمائي عامة: كتبت السيناريو، ورسمت المخططات، وبنيت الديكورات، ومثلت في أدوار صغيرة وكبيرة، وساهمت في العمل الإداري، وأخرجت بعض اللقطات، وعملت في المونتاج".

ويبدو تاريخيا أن بودوفكين يشكل، من وجوه عديدة، حالة مضادة لإيزنشتين، مع أن أفلامه تستند أساسا على المونتاج، لكن تصوره عن جوهر المونتاج يختلف، أصلا، عن إيزنشتين. يكتب الناقد الفرنسي جورج سادول **Georges Sadoul**: "مع وجود بعض الشبه بين العظيمين إيزنشتين وبودوفكين إلا أنهما كانا في مبادئهما الفنية الأساسية مختلفان

منشورات «ألف باء AlfYaa»

تماما. فأعمالهما كما يقول المؤرخ السينمائي الفرنسي ليون موسيناك: "إن أفلام بودوفكين هي مثل أغنية ملحنة ومؤثرة أما أفلام إيزنشتين فهي كالصرخة."

ويعترف بودوفكين، الذي تابع عمله مع ليف كوليشوف. كيف أن إيزنشتين نفسه، الذي اشترك معهم في مختبر التجارب أنطلق، من خلال بحثه الخاص في الشكل الخالص، في اتجاه جديد في فيلمه الأول "الإضراب/1924" الذي أثار نقاشا وجدلا عاما وأحدث مناخا متوترا وخصبا في الجدل النظري ودفع بعدد من المتحمسين، الذي لا حصر لهم، إلى التأكيد على أهمية أن ينصرف الفنان لاكتشاف الدلالة العظيمة والشعرية في الواقع .

ويرى بودوفكين في المونتاج منهجا جديدا، تم اكتشاف أساسه وتطويره من فن الفيلم نفسه، وذلك من اجل كشف وتوضيح كل العلاقات الموجودة في الواقع الحقيقي، بدءا مما هو مرئي على السطح انتهاءً بكل ما هو عميق وما هو مخفي في العمق، ورأى أن على المونتاج أن يعالج، قبل كل شيء، الموضوع ويظهره من أفضل موقع. وكان يسعى إلى إيجاد تلك الحلول المونتاجية، على العكس تماما من إيزنشتين، عبر الوصول إلى بناء سيناريو محكم دراميا ومصاغ بدقة متناهية، لان السيناريو يحكم أولا ويحدد شكل المونتاج النهائي، مع أنه يعده، مثل إيزنشتين، بمثابة القلب النابض للفيلم، ووجد في اللقطة الواحدة وحدة بناءه الأساسي. لكنه أعتقد أيضا أن وظيفة المونتاج وحلوله يأتي سياقها من بناء الحدث وحبكة الحكاية.

على هذا الأساس كانت نظريته ببساطة تعبيرية: أي أنها

منشورات «ألف باء AlfYaa»

تعنى أساساً بمدى قدرة صانع الفيلم على التأثير في المتفرج. وهنا تكون لدينا المقدمة المنطقية الرئيسية لشكل الفيلم.. وقد اكتشف بودوفكين مقولات للشكل وحلّلها. وأكثر من ذلك، فقد كان معنياً جداً بأهمية بناء اللقطة المشهد، وأظهر بذلك موقفاً واقعيا سيكتشفه أندريه بازان **Bazan André** في وقت متأخر عند جورج أورسن ويلز (**George Orson Welles**)، ووليام وايلر (**Wyler William**) ، وجان رينوار (**Renoir Jean**)، ومع ان بودوفكين أعتبر المونتاج، مثل إيزنشتين، القلب النابض للفيلم، وأن اللقطة الواحدة هي الوحدة الأساس في الفيلم، لكنه وجد وظيفة وهدف المونتاج وتقنياته أساساً في دَعم عملية سرد القصة لا في تحويرها وتبديل دلالاتها، وذلك لأنه اعتقد ان صانع الفيلم لديه الوسيلة، التي يدفع بوساطتها مشاهديه لان يمروا بتجربة فيلمية كما لو كانت حدثا طبيعيا، وشرح بشكل جيد، وبين بوضوح كيف أن فن الإخراج يقوم على وضع المتفرج أمام اختباره مشاعر خاصة، تثير لديه المنعكس العاطفي المطلوب عن طريق مشاهدة سلسلة من الصور، قد تكون متراكبة أحياناً. غير ان ما يقبله المتفرج هو ما يرتبط بسياق حبكة الفيلم...ويصبح على المخرج أن يجد، ببساطة، الشكل المونتاجي الذي يخدم بناء صوره المنتقاة، بالعلاقة مع صلب حبكة الحكاية .

ويصبح هدف حلول المونتاج، أن تكون موظفة في دعم عملية سرد الحكاية، وأن صانع الفيلم لديه الوسيلة، التي يدفع بوساطتها، عن طريق سلسلة من الصور، مشاهديه ويمروا بالتجربة الفيلمية، كما لو كانت حدثا طبيعيا. وكان أسلوبه في المونتاج لا يتوقف عند إيجاد حلول مونتاجية للمتفرج منفردة

منشورات «ألف باء AlfYaa»

إنما يرتبط إيقاعه المونتاجي بالعلاقة مع الأحداث الدرامية عبر سلسلة صور موحية في نسيج بنية نصه الأدبي، ويقود بشكل واع أفكار وإيحاءات للمتفرج، ووصل إلى تأثيرات فيلمية عظيمة عن طريق ربط وتوظيف عناصره المجازية في سياق وتكامل عناصره السردية .

من هذا المنطلق رأى بودوفكين في المونتاج الرابط وحجر البناء في سرد الحكاية والوظيفة، التي توضح ردود الفعل النفسي للأشخاص المنفردين، وطبق ذلك، بشكل خاص، في فيلم "الأم". الذي اقترب فيه من بنية الدراما النفسية، وتجاوز في بناء وحبكة أحداثه الواضحة أغلب أفلام إيزنشتين .

كما تعامل بودوفكين، الذي تم تدريبه كممثل في مختبر كوليشوف، مع ممثلين محترفين من مسرح موسكو الفني، ليس فقط على أساس منهج ستانسلافسكي في التمثيل، الذي يقوم على تماهي الممثل سيكولوجيا مع الشخصيات التي يقدمها، إنما أيضا في اختيار موقع الكاميرا وطريقة تصوير اللقطة وبناء تكوينها البصري، بحيث تكون كل لقطة تعرض على الشاشة سينماتوغرافية وليس فوتوغرافية. وكان يرى أهمية ومعنى المونتاج في وظيفة بناء تتابع المضمون أو في خلق الإيقاع الزمني. أخذ بودوفكين المونتاج المتوازي من غريفث وطوره ومنحه بعدا فكريا عن طريق استعارة شعرية، مقتربا من إيزنشتين، وشرح بشكل جيد، كيف أن الربط بين صورتين ينتج في ذهن المتفرج تداعياً من انطباعين. كما ينتج تتابع الصور مجازاً وتشبيهاً صورياً (ذوبان الجليد في نهر النيفا وتقدم جماهير العمال في فيلم "الأم")، أو ينتج الفرضية المضادة (اقتحام الجنود في الجبهة

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الحربية ومضاربات البورصة في المدينة) في فيلم "الأيام الأخيرة في سانت بطرسبرغ". وسماه وقتئذ "مونتاج العلاقة"، وكان المونتاج عنده، على هذا الأساس، عبارة عن "المنهج الذي يتحكم في القيادة النفسية للمتفرج". وبيّن بوضوح كيف أن فن الإخراج يقوم على وضع المتفرج، انطلاقا من مذهب التداعي في علم النفس، أمام اختباره مشاعر معينة، تثير لديه المنعكس العاطفي المطلوب، ويصبح على المخرج أن يجد، ببساطة، الشكل المونتاجي الذي يخدم بناء صوره المنتقاة بالعلاقة مع صلب حبكة الفيلم ووجد في اللقطة عنصر البناء أو حجر البناء ووصف طريقته في تركيب لقطات الفيلم بأنها: "بناء حجر على حجر.. كما يبني البنّاء الماهر جداراً ...!" وأكد: "أريد أن أقول إن المونتاج هو الخالق للواقع الفيلمي وإن الطبيعة تشكل فقط مواد خام لعمله وإن هذا هو الأمر الحاسم في العلاقة بين الفيلم والواقع". ووجد: "إن تعبير تصوير الفيلم هو تعبير خاطئ، الفيلم لا يصور، الفيلم يبنى من صور المشاهد المنفردة التي تشكل مواده الخام، فكما يختار الكاتب كلمة ليس لها منفردة أي معنى، ويضعها في علاقات مع كلمات أخرى في إطار شكل معقد جدا، فهي تكتسب حياة وواقعية في الفن".

بعد فيلمي "الأم" و"عاصفة فوق آسيا" أصبح بودوفكين إلى جانب إيزنشتين في مقدمة المخرجين السوفييت على الإطلاق واستطاعت أفلامه أن تلقى اكبر النجاح في وطنه وفي الخارج ووجدت طريقته في الإخراج معجبين ومريدين باستمرار، خصوصا بعد أن نشر مبادئه النظرية، انطلاقا من تجاربه العملية العظيمة في الإخراج، في كتاب من جزئيين

منشورات «ألف باء AlfYaa»

صغيرين في العام 1926 أحدهما بعنوان "سيناريو الفيلم" والثاني بعنوان "المخرج ومادة الفيلم" وذلك بعد نجاح فيلم "الأم" الكبير وانتشاره، وتم ترجمتهما حالا إلى عدة لغات بحيث أصبحا بمثابة دليل عمل حقيقي لصناع الأفلام وللنقاد.

واستطاع بودوفكين في كتابيه الرئيسيين، أن يطور، على أساس من تجاربه مع كوليشوف، نظرية مختلفة حول السينما، بحيث أصبحت نظريته ببساطة تعبيرية: أي أنها تعنى أساساً بمدى قدرة صانع الفيلم على التأثير في المتفرج. وهنا تكون لدينا المقدمة المنطقية الرئيسية لشكلية الفيلم...

وضع بودوفكين خمس طرق للمونتاج:

التناقض: غنى/ فقر

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

التوازي: حدثان متتابعان ومترابطان، يجريان في نفس الوقت.

التشابه: ضرب عمال بالرصاص/ ذبح ثور في مسلخ

التزامن: حدثان متتابعان يجريان في نفس الوقت

اللازمة: تكرار مشهد مميز ومحدد عدة مرات من اجل التأكيد على فكرة السيناريو الأساسية.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

إيزنشتين التلميذ الثاني

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

قادت دراسة الشعر الياباني والصيني من قبل المخرج السينمائي سيرغي إيزنشتين "إلى ابتكار فن المونتاج، أي التقطيع والتركيب، وكان هذا أمراً بالغ الجدة. وحين صدر في أوائل القرن العشرين كتاب "الحروف التصويرية الصينية كوسيط شعري " (1908) للباحث أرنست فينلوزا "، لم يكن هذا الكتاب تقديما لطرفة غريبة بل كان دراسة في المبادئ الجمالية الأساسية لهذا الفن الذي يعتمد الكتابة التصويرية واليابانية المشتقة منها. واستطاع هذا الباحث بدراسته لفن غير معروف أن يضيء مبادئ وحوافز فنية مجهولة في الغرب.

يقرر سيرغي إيزنشتين (**Sergej Mihajlovič Ejzenštejn**) إن الفيلم هو آخر وأصدق تركيب لجميع وسائل التعبير الفنية. ويذكر أن مثل هذا التركيب كان مطمع الكل.. فديديرو أراد أن يجده في الأوبرا، وفاغنر في الدراما، ويقول إن الفيلم بالنسبة للنحت هو سلسلة من الأشكال البلاستيكية التي كفت في الأخير، وبعد قرون طويلة، عن أن تكون جامدة غير متحركة. وبالنسبة للتصوير ليس الفيلم مجرد حل لمشكلة الحركة في الصورة بل وصول إلى أشكال جديدة غير متوقعة لفن الرسم الذي هو شبيه بمجرى طليق يغير الأشكال والتكوينات والصور ويمزجها مع ما كان لغايتها وقفا على التصوير. وبالنسبة للأدب يعني الفيلم توسيع حدود الكلمة والتي وصلها الشعر والنثر كما يعني فتح هذه الحدود أمام مملكة جديدة تصبح فيها الصورة المنشودة مجسّدة بشكل مباشر في الاستقبال البصري – السمعي. وهكذا فالفيلم قادر وحده أن يجمع في وحدة حقيقية هذه

منشورات «ألف باء AlfYaa»

العناصر المستقلة للتقديم المرئي. ومثل هذا التقديم أراد المسرح منذ قرون إعادة خلقه. إلا أن الحظ لم يحالفه بل حالف الفيلم الذي وجد إيزنشتين فيه وحدة فعلية عضوية لا تقوم على الدمج والخلط، بل تكون ميزات الفيلم لدى هذا الفنان في أنه (سيمفونيا الألوان التي تكملها سيمفونيا الأصوات).. كذلك وجد الفيلم (تحريرا حقيقيا وكاملا للغنائية المسجونة في الأشعار). بل يمضي أبعد عند القول: (إن طريقة الفيلم المدركة كما ينبغي وكاملة، تعيننا في خلق مفهوم خاص بطريقة الفن عامة). وقد انتقى إيزنشتين في فيلمه «إضراب» ومن بعده في «المدرعة بوتيمكين» الجماهير الثورية كبطل درامي، كذات نشطة فعالة مقنعة وواقعية.

وفي الوقت نفسه، كان إيزينشتاين يصف بشكل متناقض كذلك، نظاماً يكون فيه المتفرج شريكاً ضرورياً ومتساوياً، وذلك باقتراحه شكلية متطرفة يكف فيها الواقع المصور عن أن يكون نفسه وليصبح بدلاً من ذلك وبكل بساطة مخزوناً من المواد الأولية – الجاذبيات أو "الصدمات"- يعيد صانع الفيلم ترتيبها كلما رأى ذلك ملائماً.

وأستند سعي إيزنشتين على بناء مونتاج يتعارض مع سرد القصة، وكان ضرورياً عنده تدمير الواقعية" من أجل الاقتراب من الواقع، وآمن انه لتحقيق الواقع، على الفنان أن يحطم الواقعية وأن يفتت شكل أي مظهر ما للواقع، ليعيد بناءه، لكن حسب مبدأ الواقع.. الحقيقة المستترة يتم تجميع عناصرها المتفرقة في وحدة تكوين تتركز فيه العلاقة المتبادلة العضوية للخلايا التي تكونه. عارض إيزنشتين الربط بالاصطدام منطلقا كون صانع الفيلم يبني من المادة

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الخام، بإحساسه الخاص، علاقات ليست كامنة في معنى اللقطة، وإنه لا يوجه المعنى إنما يبتكره. فصانع الفيلم يجب عليه ألا يربط أجزاء المونتاج بشكل آلي ووفقا لخط متتابع سائد لكن عليه ان يوزع وحدة عمله الكلية توزيعا اوركستراليا، بحيث يتلقى المتفرج حشدا من المؤثرات المنظمة عبر مونتاج متآلف النغمات، تستند على اختلافاتها في عقله وتخلق عنده تأثيراً نهائياً وإحساسا بالكلية .

في مقالة إيزنشتين «وسط الثلاثة» يطرح عرضاً لتأملاته القديمة حول هذا الموضوع فيقول: ماذا يحدث إذا عملنا كل شيء على عكس المعهود؟ نلغي الحكاية ونسقط النجوم السينمائية ونضع الجماهير في مقدمة الدراما كأساس (للبطل الدرامي) نفس الجماهير التي كانت تستخدم في الإطار الخلفي عند قيام أبطال منفردين بالتمثيل .

ومن هذه التأملات أنضج إيزنشتين خطة تنفيذ فيلمه الأول «إضراب» الذي تعرض فيه لكفاح الجماهير الثورية. وفي هذا الفيلم عارض إيزنشتين في بنائه الدرامي الفيلم الأميركي وتراثه على طول الخط. وقبل هذا الفيلم لم تكن شاشة السينما تعرف الجماهير الثورية كعنصر دافع ومطور للحدث الدرامي .

وقد انتقى إيزنشتين في «إضراب» ومن بعده في «المدرعة بوتيمكين» الجماهير الثورية كبطل درامي، كذات نشطه فعالة مقنعة وواقعية.

إن الطريقة الفنية الثورية كانت بمثابة تخط لكل الوسائل والأشكال السينمائية الموروثة في العمل الفني، أما المبادئ البنائية التي تمركزت فيها هذه الطريقة فكانت الجماهير والمونتاج .

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الجمـاهير - العنصـر الحاسـم فـي التخطـي الثـوري للقيصـرية وللرأسـمال وللحـرب الاسـتعمارية - أصـبحت فـي السينما البطل الدرامي الجديد .

والمونتـاج - العنصـر الحاسـم فـي التخطـي الثـوري للأسـاليب الشكلية المألوفة - أصبح الوسيلة الفعالـة فـي بنـاء الكل الفنـي بـأعلى شكل نفاذ ومؤثر لعرض الجماهير كقوة تاريخية منظمة ومغيرة .

قام إيزنشتين، بإنجاز فيلم المدرعة بوتيمكين الذي تنـاول انتفاضة البحارة في عام 1905 ضد القمع القيصري وأول من أن أظهر، بدلالة شعرية وساحرة، وبإيقاع دينـامي جديد،

منشورات «ألف باء AlfYaa»

كل جوانب العظمة وجوانب التضامن في نضال البحارة الثوري بأسلوب فني شبيه بأساليب الفيلم التسجيلي. وكان الأساس الثاني في نظريته أن يبنى المونتاج على صدام وصراع الصور والأفكار، ومع أن زمن الفيلم العادي في هذا الزمن كان 90 دقيقة ويحوي حوالي 600 لقطة، إلا أن فيلم "المدرعة بوتيمكين" كان زمنه 80 دقيقة، لكنه أحتوى على 1346 لقطة، وكانت بعض لقطاته لا تتجاوز كادرات قليلة.

يعد «أكتوبر» الفيلم الثالث لإيزنشتين، وجاءت مرحلة التدرج البطيء من تصوير البطل الجماعي، إلى تصوير البطل الفردي. ولم يكن ذلك عزوفاً عن الاستنتاجات الجمالية والفكرية لإيزنشتين بصدد البطل الدرامي الجديد، إنما نتيجة للمعرفة الجديدة الناتجة من التحولات الاجتماعية وانخراط الناس الأفراد في هذه التحولات، فلم تعد العمليات التاريخية وحدها هي المدار أو المادة الفنية الأولى إنما الإنسان ومدى تكيفه ومساهمته في التحولات الاجتماعية.

غير أن هذا التحول كان عند إيزنشتين معقداً للغاية ولم يجر دفعة واحدة إنما كان بمثابة تركيب ذي خصائص مميزة. فحتى «ألكسندر نيفسكي» لم يكن بطلاً فردياً، إنما كان رمزاً، كان قوة منظمة لعنصر الشعب، ولم تكن صورته الفنية سوى صورة القائد الذي يحتاج الشعب إلى قيادته ورايته لينتصر على المعتدين الغزاة. أما الشعب فبقي في فيلم «أليكساندر نيفسكي» هو البطل الحقيقي. فقط في «إيفان الرهيب» تجري مجابهة البطل الدرامي الفردي لأول مرة - هنا أراد إيزنشتين أن يتعرض إلى موضوع السلطة والحكم.

وفي دراسة بالغة الجدة، للشعر الياباني والصيني وضعت سيرغي إيزنشتين على طريق اكتشاف وابتكار "فن

منشورات «ألف باء AlfYaa»

المونتاج" وأخذ يرى في استعمال الصورة وسيلة تعبير، بهدف إيقاظ الأفكار والمفاهيم عن طريق تقابل للصور ينتج منه "صراع" يدفع المتفرج إلى صوغ أحكامه الذهنية على أساس من هذا التصادم. ومع أنه شبه الصورة المنفردة بالكلمة ومقطع المونتاج بالجملة وتعامل مع وسيلة التعبير الجديدة على أساس من تماثلها مع اللغة الطبيعية كنظام من علامات ورموز يمكنها التعبير عن الأشياء عبر تسميتها، والتعبير عن الأفكار وترجمة الخواطر الذهنية، غير أنه استطاع أن يذهب أبعد من ذلك واقترب أكثر من فكرة تشبيه الصورة المنفردة بالرموز المصورة "الإيديوغرام" الشرقي، التي تتركب من عناصر ذات معانٍ مختلفة تماما من أجل خلق معانٍ جديدة تماماً، ووجد في "الإيديوغرام" غايته ووسيلته في خلق الدلالات، وفي خلق واقع جديد، بدلاً من الوقوف عند سرد الحكاية ودعمها في البناء المونتاجي. وراح إيزنشتين المفتون بالايديوغرام يقارب بين دور اللقطات في العمليات المونتاجية وبين علامات اللغة الهيروغليفية وكيف يمكن أن يعبر التقابل بين اللقطات عن مفاهيم جديدة كما يعبر تقابل الهيروغليفيات. مثلا :

علامة كلب وفم تدل على النباح.

علامة طفل ما وفم تدل على الصراخ .

علامة عصفور ما ومنقار تدل على الغناء .

وعلامة قلب ما وسكين تدل على الغم الخ ...

فإذا ما كانت اللقطة (أ) واللقطة (ب) تشكلان فكرة جديدة تماماً هي (ت)، فإن هذا التقابل، ليس مجرد إضافة فكرة إلى أخرى، إنما هو تفجير لهما يؤدي إلى فكرة جديدة تماماً.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

عندها يجب على المتفرج أن يصبح معنياً مباشرة، وكان لزاماً على الجمهور أن يعمل لفهم المعنى الملازم للمونتاج.

ويذكر إيزنشتين مثاله الشهير: صورة امرأة متشحة بالسواد تقابل صورة قبر تدل على تصور جديد: أرملة، أي تعميم بصري جديد وصورة ذهنية عامة جديدة. وكانت كل أبحاث إيزنشتين واكتشافاته لوسائل تعبير سينمائية خالصة يعيدها ويربطها بمنهج المونتاج الصارم الذي سعى في أغلب أبحاثه إلى التعريف به وتجريبه ونشره في العالم، بحيث ارتبط اسمه بالمونتاج. وكان الهدف من كل جهوده النظرية وتجاربه السينمائية الوصول بنظرية فن السينما إلى نظام تعبير يكون شبيها بنظام اللغة. لكن بشكل جعله، يقف على طرف نقيض مع كوليشوف، الذي كان يرى في اللقطة "عنصراً مونتاجياً" بينما يراها هو بمثابة " خلية مونتاجية " قائمة على التصادم والصراع مع اللقطات المتقابلة. وتعارضت نظريته أيضا مع نظرية بودوفكين، لأنه رأى أن مجرد ربط ووصل سلسلة من الصور "اللقطات" التفصيلية هو في الواقع، تطبيق بدائي للتركيب السينمائي، وأنه بدلا من ربط اللقطات وراء بعضها البعض في سلاسة يجب أن تركب الصور على شكل مجموعة من الصدمات ليصبح "إيقاع المونتاج مثل الانفجارات المتوالية داخل محرك الاشتعال الداخلي، الذي يحرك السيارة أو المحراث الآلي إلى الأمام . أي إن قوى التركيب المونتاجي تستوي عنده مع الصراع والصدام، ويحرك المونتاج إيقاع الفيلم كله إلى الأمام. وباطلاعه على أعمال الأدباء الشكليين، فكر بأن عناصر الفيلم قد "تتحلل" أو "تتحيّد" بحيث يمكنها أن تفيد كمادة جديدة لمونتاج جدلي. بل وقد طبق إيزنشتين هذا

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

المفهوم الجدلي حتى على اللقطة نفسها. فكما ترتبط اللقطات بعضها ببعض جدلياً، يمكن للعناصر الرئيسية للقطة واحدة – التي سماها جاذبيتها- أن تترابط بحيث تعطي معانٍ جديدة، وتتضمن الجاذبيات كما عرّفها.. كل لحظة مغامرة.. كل عنصر.. يوقظ في نفس المتفرج تلك المشاعر والأحاسيس، أو تلك الحالة النفسية التي تؤثر على تجربته، كل عنصر بالإمكان تحقيقه وحسابه رياضياً ليقدم صدمات عاطفية بشكل ملائم في إطار المجموع. فبدلاً من (انعكاس) إستاتيكي لحدث مع وجود كافة احتمالات نشاط في حدود الفعل المنطقي للحدث، فإننا نسير قُدُماً للوصول إلى مستوى جديد – مونتاج حر لجاذبيات مستقلة يتم اختيارها على نحو تحكمي... وكان هذا بمثابة منطلق جديد تماماً للمونتاج، ومختلف في النوع عن المفاهيم التي استنتجها بودوفكين. وقد حاول إيزنشتين، عبر مراحل نمو مختلفة، أن يطور من نظريته في المونتاج وان يتخطى، باستمرار، تجاربه التعبيرية وقتما يكتشف عدم قابليتها للتطور المستمر. ومثلما تراجع في فيلمه «إضراب» عن موقفه المتطرف من الحكاية باعتبارها من التراث البرجوازي في الصياغة الفنية، توصل في فيلمه «المدرعة بوتيمكين» في البناء الدرامي وفي التكوين الفني إلى تبلوّر الفكرة الأساسية للفيلم مع ربط للحكاية واضح ومحدد. وعلى ذلك لم يعد المونتاج وسيلة لإعداد مؤثرات شكلية، إنما أصبح قبل كل شيء وسيلة للتعبير السينمائي المميز وتحول إلى أداة يمكن التوصل بواسطتها إلى وحدة نظام فني رفيع أصبح بمثابة تجسيد عضوي لموقف فكري موحد، يشمل كل عناصر العمل السينمائي المنفردة وكل تفاصيله الجزئية الأخرى.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

ويستخلص إيزنشتين بعد كل ذلك القانون الأساسي للمونتاج، الذي يمكن لنا أن نتبينه على الشكل التالي:

- تجزئة الموضوع إلى صوره، التي تحدده، عن طريق تفكيك مادة الموضوع المصور إلى صور تفصيلية منتقاة، تنظم عملية تحويل إخراج المشهد **Misen Scène** (بازان) أثناء التصوير إلى إخراج الكادر **Misen Cadr** (إيزنشتين)..تجزئة الموضوع المادي إلى صور حاسمة تحدده بشكل ملموس: أي تفكيك مادة الموضوع المصور إلى صور تفصيلية مختارة.
- إعادة تركيب الصور الحاسمة: تركيب صور الميزان كادر المنفردة والمنتقاة من جديد. إعادة بناء زمكانية من الأجزاء المتقطعة - العمل على الوحدات التعبيرية في تسلسل فني جديد ومبتكر: بنية سردية ذات استمرارية دلالية فنية.
- تحويل إخراج المشهد الميزان سين المكاني: أي واقعية حركة الأشخاص والأشياء، أثناء التصوير، إلى ما يسميه إيزنشتين "إخراج ميزان كادر الزماني: أي فنية حركة الأشخاص والأشياء الواقعية عن طريق تجزئة سرد المشهد وفق نظام من تكوين صور منفردة، ومختلفة الأحجام والزوايا "لقطات"، حيث تتم إعادة بناء المكان والزمان كلما استطاعت آلة التصوير انتقاء أقسام وأمكنة لتعيد إنتاجها من مسافات ووجهات نظر مختلفة. يحول زمن السرد، "زمن الشاشة" الزمن

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الـواقعي، ويضـع أمـام السـينمائي إمكانيـة كسـر قوانين المكان الواقعي، وإعادة بنائـه بمـا يتناسب وغرضه التعبيري الخاص.

- ينـتج الكـل الجديـد صـورة الموضـوع الذهنيـة العامـة. تجزئـة الموضـوع المـادي المصـور إلـى صور تحدده، ثم تركيب صوره بطريقة ينتج منها صـورة ذهنيـة عامـة لـذلك الموضـوع، بحيـث لا تنفصل عمليـة ولادة الصـورة العامـة المجردة فـي ذهن المتفرج عن تجربـة مضـمونها الخـاص، كمـا لا ينفصـل عمـل المخـرج، وهـو يـدوّن نـص التصوير، عن هذه التجربـة الجـادة، لأنـه الطريـق الوحيـد، الـذي يقـوده إلـى العثـور علـى الصـور المناسـبة تمامـا، والتـي تعيـد خلـق تلـك الصـورة الذهنية العامة الحية والموحدة للموضوع في ذهن المتفرج.

كـان ضـرورياً عنـد إيزنشتين تـدمير "الواقعيـة" مـن أجـل الاقتراب من الواقع، وتفكيك شكل أي مظهر ما للواقع بهدف إعـادة بنائـه، لكـن حسـب مبـدأ الواقـع: الحقيقـة المسـتترة يـتم تجميع عناصرها المتفرقة في وحدة تكوين تتركز فيه العلاقة المتبادلة العضوية للخلايا التي تكونه، انطلاقا من كون صـانع الفيلم يبنـي مـن المـادة الخـام علاقـات ليسـت كامنـة فـي معنـى اللقطة المنفردة، وليس بدافع توجيه المعنى، إنما بـدافع ابتكـار الدلالة. فعلى صـانع الفيلم ألا يربط أجزاء المونتاج بشكل آلـي ووفقا لخط متتابع سائد، إنما عليه أن يوزع وحدة عمله الكلية توزيعا اوركستراليا بحيث يتلقى المتفرج حشدا من المؤثرات المنظمة عبر مونتاج متـآلف النغمـات، تسـتند علـى اختلافاتهـا

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

في ذهنه وتخلق عنده تأثيرا نهائيا وإحساسا بالكلية.وقاده كل ذلك إلى البحث عن نظرية خاصة في المونتاج قائمة على التصادم أكثر من قيامها على الترابط- ومتعارضة جدلياً مع نظرية بودوفكين. وركز في عمله على قدرة المتفرج على الاستنباط، وفقاً للمبدأ الجدلي القائل بان حركة الواحد تتضاعف لتعيد تشكيل وحدة جديدة أرقى.

ومع وجود تعقيد في التركة الأدبية النظرية التي خلفها ووجود أفكار غامضة عسيرة على الفهم في مقالاته وأعماله الناضجة، لوجود كمية هائلة من الأمثلة والاستشهادان على اختلاف أنواعها، مما جعل دربه عسيرا، إلا انه كان خصبا إلى حد جعله المعلم الأول، الذي يذهب إلى قرية نائية ليجعل أولئك التلاميذ الساعين إلى فك خط الحرف ومعرفة أسراره يمتلكون لغة تعبيرهم الشعرية العظيمة .

ويعود إيزنشتين في دراسته (المونتاج- 1938) إلى النظر مجددا في مواقفه النظرية وتجاربه السينمائية، ويحاول أن يلقي الضوء على ما كان صحيحا وما كان خطأ في مسيرة مفهومه للمونتاج، ليس بمعزل عن التطور العام في السينما السوفيتية:

"لقد اكتشف الذين آمنوا بالمونتاج أن اللعب بالقطع المنفردة للشريط الفيلمي المجزأ نوعية جديدة أدهشتهم لسنوات. أين تكمن هذه الخاصية الجديدة؟ إذا ما تم تركيب أي قطعتين (لقطتين)، فإنهما يتوحدان في تصور جديد، وينشأ من تقابلهما نوعية جديدة حتم .ما الذي كان صحيحا وما الذي كان خطأ في عرضنا الحماسي في ذلك الوقت؟

لقد تمت البرهنة على مسالة ما تزال صحيحة حتى اليوم:

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

مونتاج "لقطتين" لا يساوي حاصل جمعهما، بل هو، أكثر من ذلك، نتيجة جديدة نوعيا. وتكون نتيجة التقابل هذا دائما مختلفة نوعيا، بالمقارنة مع المجموع، عن كل من العنصرين المفردين- الاثنين المعاينين.

أين نشا وقتها التطرف في التعامل مع هذه الظاهرة غير القابلة للطعن؟ نشا الخطأ من توجهنا أساسا نحو إمكانات التقابل، وبهذا أغفلنا في اهتمامنا البحثي مادة التقابل. وعليّ أن اعترف بأنني كنت في الدرجة الأولى مفتونا بإمكانات أجزاء الفيلم "اللقطات" حين يتم تركيبها، حسب رغبة المخرج، تولّد "شيئا / " ثالثا"، مما يعني أن الأجزاء أقامت علاقة فيما بينها، تتناقض مع طبيعته.

كان من الطبيعي وقتها أن ينصرف اهتمامنا إلى إمكانات التقابل، بينما كان اهتمامنا التحليلي بمضمون الصورة اقل. أن إقصاء الاهتمام بمضمون الصورة قاد في الممارسة إلى إجداب المونتاج مع كل ما ترتب على ذلك من نتائج.

أين علينا أن نركز غالبا ونقيم بين الموقفين المتطرفين علاقة صحيحة؟ ويكون الجواب صحيحا فقط: على ما يحدد بذات القدر مضمون الصورة إضافة إلى التقابل التكويني للمضامين المفردة، ذلك يعني على مضمون الكل، مضمون العام. وأن نعتني أكثر بطبيعة المبدأ الموحد ذاته والذي هو المبدأ الذي يحدد ماهية اللقطات كما يحدد في الوقت ذاته الماهية التي يتضمنها تتابع اللقطات نفسها".

أصبح من المعروف، كما يبين سيرغي يوتكوفيتش، بأن إيزنشتين لم ينطلق فقط من مبادئ الإخراج إنما أيضا من المبادئ الخاصة بفن الدرامية وذلك حينما كان، قبل

منشورات «ألف باء AlfYaa»

التصوير، يجهز قائمة مونتاج لكل مشهد ومن ثم يبدأ، بعد التصوير، عمله على طاولة المونتاج في معالجة كل مشهد، كما يفعل أحسن درامي، لكنه وصل مع مريديه، إلى استنتاج خاطئ، حينما حاولوا أن يسنّوا من الحدث قانونا دون معرفة قوانين جوهر الحدث، إلى درجة عد فيها إيزنشتين المونتاج الوسيلة الوحيدة السحرية المؤثرة، التي تصنع الفيلم. وبهذا أغفل دور السيناريو القيادي في هذه العملية. وأخذ يعتقد، كما لو أن تجسيد الشكل الكامل للفيلم، يتم بشكل موضوعي، في مرحلة المونتاج النهائية.

كان من اكتشافات إيزنشتين الهامة في "المدرعة بوتيمكين" هو ابتكاره الفرق بين وقت الشاشة والوقت الحقيقي، حيث اتجه إيزنشتين نحو "توسيع" الزمن الفني عبر "مد" وتطويل زمن اللقطات ذات المغزى الكبير. وهذا التطويل السينمائي للوقت وصل أقصاه في مشاهد مذبحة السلالم في أوديسا.

وقد أكتشف إيزنشتين هذا المشهد الرائع الخالد في تاريخ السينما، عرضاً جامعاً لأغلب مبادئ المونتاج، مثل المونتاج الإيقاعي والمونتاج النغمي. كذلك شكلت عند بودوفكين النظرية والممارسة وحدة لا تنفصم بشكل خاص في الفترة الصامتة بحيث تم تطبيق كل مفاهيمه عن المونتاج أو عن الإيقاع أو عن السيناريو في أفلامه.

وكان بودوفكين وإيزنشتين من السينمائيين الممارسين لصناعة الفيلم. أرادوا أن يصفوا فنهم وليس أن يفرضوه فرضاً. ولم يكن عملهم النظري موضوعاً في مجلدات إفرادية، بل كان موزعاً في مقالات ودراسات على امتداد فترة دامت سنوات عدة. وكانت تلك الأعمال متطورة

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

وعضوية ومنفتحة، غير مغلقة وكاملة ونهائية .

يخبرنا ج. دادلي انرو أن معظم الأفلام ونظريات الفيلم تحمل اليوم بصمات بودوفكين أكثر مما تحمل بصمات إيزنشتين، إلا أن إيزنشتين هو الذي اشغل خيال كل الذي يتوقون إلى سينما جديدة.ويكتب يوتكوفيتش في دراسته عن إيزنشتين، عندما يتطرق إلى فيلمه الخالد المدرعة "بوتيمكين:"لم يترك أي فيلم في مرور الزمن بصماته الكبيرة على فن السينما كما فعل فيلم إيزنشتين المدرعة بوتيمكين وكفن سينما ينتمي إلى أفضل إنجازات العقل الإنساني التي حققها اويريبيدس وشكسبير وبيتهوفن ورامبرانت".

وليس هناك في تاريخ السينما عملا ثانيا حظي بمثل هذا التقدير والحب، لكن أيضا بالكراهية كما حصل في حالة المدرعة بوتيمكين الذي أسس لشرعية فن السينما السوفيتية وتأثر به فنانون من جميع بلدان العالم وتبوأ المركز الأول في لائحة أهم اثنا عشر فيلما في تاريخ السينما، تم اختيارها في المعرض العالمي في بروكسل في العام 1956 .

أخيرا بوسعنا أن نتوقف عند اعتراف كوليشوف نفسه حينما قال: "أريد أن احكي بعض الأشياء عن علاقتي بإيزنشتين إذ إن تأثيره على أعمالي كان متعددا وأنا اعتقد انه أفضل المخرجين جميعا وأنا فخور في نفس الوقت وبإحساس مربك أنه كان تلميذي(...) كان إيزنشتين عبقريا بينما امتلك أنا موهبة محدودة وكنت قادرا على الاكتشاف في السينما بينما استطاع إيزنشتين أن يحول السينما بأصالة إلى فن وأن يخلق الجديد والثوري في السينما."

ونذكر بهذا الخصوص حادثة طريفة.. حينما كان إيزنشتين

منشورات «ألف باء AlfYaa»

يُدَرس الإخراج السينمائي في معهد السينما في موسكو ويلقي محاضراته على الطلبة المشاركين، وقتها سأل تلميذا، كان يقوم بتسجيل محاضرات إيزنشتين كاملة وتم نشرها بعدئذ في كتاب، رأيه في طريقته في التدريس، فأجابه أنه والطلبة مندهشون من السهولة التي يلقي فيها دروسه ويشرح فيها الحلول الإخراجية. فابتسم عندها إيزنشتين وعلق: "أية سهولة. أنا اسهر الليالي حتى أستطيع أن أحضر الدروس التي ألقيها عليكم".

وضع إيزنشتين خمسة طرق فنية في المونتاج:

اعتبر إيزنشتين المونتاج عصب السينما، وأن فهم وأدراك طبيعة المونتاج هو حل للغة السينما الخاصة. ووضع خمسة طرق في المونتاج: المونتاج المتري والإيقاعي، والنغمي، وفوق النغمي، والذهني، على الشكل التالي :

- **المتري:** حينما يتبع المونتاج عدداً خاصاً من الكادرات تقطع إلى لقطات متتابعة بغض النظر عن مضمون الصورة. يستخدم هذا المونتاج في اختيار أكثر تأثير وجداني على الجمهور: أمثلة الهجوم على قصر الشتاء في فيلم أكتوبر.
- **الإيقاعي:** يستند تتابع اللقطات فيه على الاستمرارية: استمرارية تتابع بصري مبتكر: مثال "مشهد درج أوديسا" في فيلم "المدرعة يوتيمكين".
- **النغمي:** يوظف المعنى العاطفي للقطات- في التلاعب والتأثير عبر طول اللقطات أو خواصها الإيقاعية على ردة فعل الجمهور وهو أكثر تعقيدا

منشورات «ألف باء AlfYaa»

من المونتاج المتري أو الإيقاعي: مثال من فيلم «المدرعة بوتيمكين» : موت البحار الثوري فاكولينشوك، شهيد انتفاضة البحارة.

- **فوق النغمي:** مونتاج تركيب بين المتري والإيقاعي والنغمي يمارس تأثيرا على الجمهور أكثر تجريدا وتعقيدا: مشهد ذوبان الجليد أثناء هروب البطل في فيلم "اللام" لبودفكين.
- **الذهني:** يستعمل لقطات مجتمعة تنتج دلالة ذهنية: مثال من فيلم "الإضراب" لإيزنشتين: مشهد الهجوم على العمال يتخلله مشهد ذبح الثور لتدل على استعارة فيلمية. أي معنى لا يوجد في أي من اللقطتين إنما ينتج من تقابلهما .

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

بودوفكين وإيزنشتين

يبدو تاريخيا أن بودوفكين يشكل، من وجوه عديدة، حالة مضادة لإيزنشتين، مع أن أفلامه تستند أساسا على المونتاج لكن تصوره عن جوهر المونتاج يختلف، أصلا، عن إيزنشتين .

يكتب جورج سادول: "مع وجود بعض الشبه بين العظيمين إيزنشتين وبودوفكين إلا أنهما كانا في مبادئهما الفنية الأساسية مختلفين تماما. وهكذا نرى منذ البداية كيف استمر الخلاف بشأن المونتاج وكيف سيستمر حول مدى أهميته بين المتحمسين له والمؤمنين بوظيفته التعبيرية في بنية الفيلم السردية؟

كانت أعمال بودوفكين تقف بموازاة أعمال إيزنشتين. ومع أنهما عاشا في خلاف ونقاش دائم وخلاف، إلا إن تأثيرهما المنفرد والمشترك في تاريخ السينما المعاصرة ما يزال يفعل فعله في الممارسة والنظرية حتى اليوم، كما إنهما وبتأثير غريفث أيضا، والى جانبه، يتوغلان ويؤثران حتى اليوم في نسيج السرد الفيلمي عند من يمارس صنعة الفيلم في العالم.

يذكر إيزنشتين في الجزء الثاني من الأعمال الكاملة في ست مجلدات: "أمامي ورقة قديمة مدون فيها ملاحظة مليئة بالإسرار". ويكشف لنا تقابل كلمات كان يستخدمها بودوفكين ليوضح في نقاشه مع زميله مفهومه عن المونتاج، ويختار الكلمات التي تعبر عن مفاهيمه. وأنه يناقش زميله

منشورات «ألف باء AlfYaa»

ويعارضه، يقابل كلماته بكلمات أخرى ويحاول فيها ان يوضح مفاهيمه عن المونتاج. وسنحاول هنا ان نقابل بين الكلمات "المفاهيم" التي دونها إيزنشتين، لأننا نعتقد ان تقابل المفاهيم عند الاثنين يعبر عن مسيرة كل منهما الإبداعية ويكشف الطرق والأشكال التي كانا يبحثان عنها ويستخدمانها في الأفلام التي صنعاها، والتي سنحاول ان نقترب منها، وان نبين في دراستنا الحالية، بشكل أولي، جوهر وأساس الخلاف بين المفهومين، وأثر وانعكاس هذين المفهومين في مسيرة وتاريخ السينما .

المونتاج – إيزنشتين	المونتاج- بودوفكين
تصادم	ترابط
اشتباك	وصل
تضارب	**XXX**

يضيف إيزنشتين إلى عبارته الأولى:

"ذلك هو الأثر المادي لنقاش حار بيني وبين بودوفكين حول موضوعة المونتاج. كان يزورني في فترات متقاربة في مساء متأخر، وكنا نتخاصم خلف أبواب مغلقة حول مواضيع مبدئية. كما نفعل هنا أيضا. أصله من مدرسة كوليشوف، ويدافع بحماس عن مفهوم المونتاج كترتيب سلسلة من أجزاء (مقطع) إلى سلسلة أحجار بناء صغيرة، أحجار بناء، تعرض الأفكار خطيا. من ناحيتي كنت أقابل مفهومه بموقفي من مونتاج الصدام. نقطة تنشأ فيها فكرة من صراع معطيين اثنين. أما ترتيب سلسلة حسب مفهومي (منهج) فهو حالة منفردة ممكنة".

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

دزيغا فيرتوف

نجد في تاريخ السينما التسجيلية اتجاهين إشكاليين: واحد نثري وآخر شعري، وينصرف النثري بالدرجة الأولى إلى وصف الحياة كما هي، بينما ينصرف الشعري، بالدرجة الأولى، إلى تحريف صور الحياة، لكن من أجل فهمها، وليس من أجل تزييفها.

كان دزيغا فيرتوف (**Dziga Vertov**) صاحب فيلم "الرجل ذو الكاميرا" أب الفيلم التسجيلي الشاعري، الذي جعل، من البداية سجلا لحياة يصل إلى أسمى درجة من الفن. لم تُصنع أفلام "عين السينما " عبر ريشة أديب، بل عبر

منشورات «ألف باء AlfYaa»

تنظيم مواد ملتقطة مباشرة من الحياة، وأعلن فيرتوف في العام 1923 "لقد عثرنا على الطريق المؤدي إلى الفيلم الثوري، إنه يقود من رؤوس ممثلي السينما ومن ردهات الاستوديوهات إلى الواقع الحقيقي المعطاء والدرامي جداً".

لقد وسعت تجارب فيرتوف باستمرار التجاوز في إعادة تسجيل العالم المرئي الخارجي، لأنه وجد في الفنان منافسا للطبيعة، فهو لذلك لا يخلق، بأية حال، نسخة عن العالم، إنما يخلق صورة فلسفية وشاعرية عن العالم، وكان فناناً ثائراً لم يكتف بتصوير العالم بل بتحليله. بحث عن سينما الحقيقة، وأيضاً، عن أشكال جديدة للتعبير. مستغلاً كل الإمكانات التقنية للكاميرا وللمونتاج، وانطلاقاً من اعتقاده بنقص إمكانية الرؤية الإنسانية، وجد أن المرء يمتلك في الكاميرا أداةً لإدراك كامل للعالم وهو يقول: "عين السينما وسيلة لتوجيه قدرة البصر عند المتفرج لرؤية كل الأشياء". كما أن اكتشاف آلة الكاميرا كأداة في البحث عن العالم وضع في يده سلاحاً فعالاً قوياً: "على الأفلام أن تقول الحقيقة حول عصرنا". لهذا كانت الحقيقة أعلى سلطة لفنه.

هل يعطينا البصر صورة العالم؟

يجد فيرتوف إن عيننا ترى بشكل سيّئ وترى قليلاً جداً، فقد اخترع الناس الميكروسكوب لرؤية الظواهر غير المرئية كما اخترعوا التلسكوب بهدف رؤية العالم ودراسته وتسجيل ظواهره المرئية، ولا ينسى أحد ما الذي يحدث، وما الذي يجب أن يحسب حسابه في المستقبل: "نحن لا نستطيع أن نجعل عيوننا أفضل مما هي عليه ولكننا نستطيع تطوير الكاميرا السينمائية إلى ما لا نهاية". لهذا وجد في الكاميرا ما

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

سماه "العين السينمائية "، وكانت نقطة انطلاقه في استعمال الكاميرا الأكثر كمالا من "العين البشرية ": بهدف دراسة فوضى الظواهر المرئية التي تملأ الفضاء". إن العين الميكانيكية - الكاميرا السينمائية تندفع وتتمدد بوساطة الحركات، تتحسس في فوضى الأحداث المرئية طريق حركتها الخاصة وتأرجحها وتجرب وتمدد الزمن وتجزّئ الحركة، أو على العكس تمتص الزمن وتبتلع السنين وترسم بهذا مخططاً لأحداث طويلة.

تأتي أسبقية المونتاج ووظيفته عند فيرتوف قبل عملية التصوير، لأن المونتاج كان يبدأ عنده كالتالي:

- المونتاج بعد المراقبة
- المونتاج أثناء التصوير
- المونتاج أثناء المراقبة
- المونتاج بعد التصوير
- إعادة اصطياد اللقطات الضرورية للمونتاج بعين السينما الدقيقة
- المونتاج النهائي

وكان المونتاج عنده يتزامن ويتشكل مع عملية التصوير في الوقت نفسه.

ما هو المهم في الفن، أهو فاعلية الذات أم خاصية الموضوع؟ وهل في وسع الفنان، الذي يعبر بوساطة الصور، أن يعبر عن الحقيقة الموضوعية؟

إذا ما عدنا إلى طبيعة الصور، التي يعبر الفنان

منشورات «ألف باء AlfYaa»

بوساطتها، شاء أم أبى، عن وجود وجهة نظر ذات تعبر عن وجود موضوع فسنجد أن الصور، في مسار استخدامها التعبيري التاريخي، هي صور ذات طبيعة مختلفة:

- صور حقيقية أو صور غير حقيقية
- صور حيادية، أو صور غير حيادية
- صور تكذب أو صور لا تكذب

كانت السينما بالنسبة لفيرتوف نقطة انطلاقه في أسلوب استعمال الكاميرا، التي وجدها أكثر كمالا من "العين البشرية " في رؤية فوضى ظواهر الواقع المرئية التي لا تستطيع العين العادية أن تستوعبها، وذلك بهدف جعل الشيء غير المرئي مرئيا، غير الواضح واضحا، المتخفي بارزا، والمُقنع مكشوفا، والتمثيل تصرفا طبيعيا: "نحن لا نستطيع أن نجعل عيوننا أفضل مما هي عليه".

كانت نظريته حول تصوير الحياة على حين غرة، التي أعلنها في أواسط العشرينيات هي الملهم لاتجاه سينما الحقيقة، كما أنه اعتقد وروّج في بياناته وأعماله بأن على صانع الفيلم ألا يسجل فقط الحقيقة الخارجية، بل عليه أن يستغلها ويعبر، بعين ثاقبة، عن جوهرها الداخلي.

أخذ المخرج جان روش**Jean Rouch** يستخدم طريقة تسجيل المقابلات عبر استخدام أجهزة الكاميرا والصوت المحمولة وقد أتاحت هذه الطريقة للمخرج أن يتدخل مباشرة في عملية التصوير، ليعثر على الحقيقة المستترة وراء الأحداث التي تجري أمام الكاميرا. وقد انتشرت أساليب سينما الحقيقة المختلفة في جميع أنحاء العالم ولعل فيلم "مايو

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الجميل " للمخرج الفرنسي كريس ماركير هو من أشهر أفلامها.

لا يمكن تصور نظرية للفيلم التسجيلي لا تستوعب آراء فيرتوف وتفحصها بعين ناقدة، بهذا المعنى فإن الممارسة الخلاقة والتفكير الباحث في دراسة التجارب التاريخية للفيلم، بشكل خاص، ودراسة إرث دزيغا فيرتوف الفني، يشكلان أهمية خاصة.

يضع الفرنسي كريس ماركير **Chris Marker**، وهو واحد من كبار التسجيلين في العالم، معادلة فريدة:

الكلمات تصبح مساوية للصور

الأفكار تصبح مساوية للحقائق

يتساوى مع الحياة

كيف يُسمى هذا كله باللغة الروسية

يسمى ببساطة: دزيغا فيرتوف!

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

رودولف آرنهايم

منشورات «ألف باء AlfYaa»

ألف رودلف آرنهايم (**Rudolf Arnheim**) كتاب " الفيلم كفن، الذي نُشِر أولاً بالألمانية عام 1933 تحت عنوان**Film als kunst** وترجم فوراً إلى الإنجليزية تحت عنوان **Film as art.**

لآرنهايم سيرة مهنية مميزة كعالم نفسي.. فهو مؤلف كتاب "الفن والإدراك البصري: سيكولوجية العين المبدعة" في عام 1954.. وهكذا لم يكن من المفاجئ أن يتم اكتشاف، كيف أن المعتقدات الأساسية لكتاب " الفيلم كفنّ "، هي معتقدات سيكولوجية.

لكن خلافاً لسلفه هوغو مينستيربيرغ **Hugo Münsterberg** فإن آرنهايم يهتم أكثر بكيفية صنع الفيلم أكثر من اهتمامه بالكيفية التي يفهم فيها. إن صدور مؤلفه الصغير يمكن وصفه باختصار شديد.. إنه ينطلق من مقدمة أساسية تؤكد اعتماد فن الفيلم على حدوده، لأن حدوده الطبيعية ذاتها هي بالضبط مزاياه الجمالية. وقد لخص موقفه في طبعة كتابه عام 1957: "أخذتُ على عاتقي أن أبين بالتفصيل كيف أن الفيلم والتصوير الفوتوغرافي لا يستنسخان الواقع بطريقة قسرية، وإن إمكانات التعبير الفنية تنشأ بالضبط من هذه التحويرات".

إنه رأي غريب مع أنه إلى حد ما صحيح، لأن كل فن يتشكل منطقياً بحدوده. وتبقى المشكلة في اقتراح آرنهايم الذي يرى بأن لا يتم تجاوز هذه الحدود كما يرى بأن التطورات التقنية.. الصوت، اللون، الشاشة العريضة، وغيرها - التي تدفع الحدود إلى مدى أبعد- هي أمور غير مرحَّب بها. وهو يعتقد بأن الفيلم وصل إلى القمة فنياً في

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الفترة الأخيرة للسينما الصامتة. وهو موقف يمكن فهمه جيداً في عام 1933، إلا أن آرنهايم يعود ويؤكده في طبعة كتابه عام 1957 بعد أن يقوم بجدولة عدد من الطرق .

ويمضي آرنهايم قُدُماً فيبين كيف تعالج هذه الفوارق، هذه الحدود، مسألة المضمون والشكل الفني. وجوهر حجته، فكلما اقترب الفيلم أكثر من تصوير الواقع، قل الحيّز الذي يمكن للفنان من خلاله أن يخلق ويؤثر. إن نجاح هذه النظرية يقوم على افتراضين هما إشكاليان بالتأكيد:

أ- إن الفن يساوي التأثير أو التعبير، وإن دلالة عمل فني ما ترتبط مباشرة بالدرجة التي يتعامل فيها الفنان مع المواد.

ب- إن حدود شكل فنٍ ما، تولد جمالياته فقط ولا تقيدها. وكتب على سبيل المثال "إن الإغراء من أجل زيادة حجم الشاشة، يتماشى مع الرغبة في فيلم ملون سكوب وصوت مجسم. إنها رغبة أُناس يعلمون أن التأثير الفني يرتبط بحدود الوسيط (نفسه)".

والآن بعد أن أُضيفت هذه الأبعاد الجديدة إلى ذخيرة فن الفيلم، اكتشف صانعو الفيلم حرية أكثر، وليس أقل، كما أن مجال التأثيرات الفنية الممكنة ازدادت بشكل ملحوظ.

إن الصعوبة في نظرية آرنهايم عن الحدود تعود أساساً إلى تركيزه بشكل ضيق جداً على إنتاج الفيلم وعلى عدم أخذه في الحسبان عامل تعقيد وانعتاق القدرة على فهم الفيلم، فالكثير من هذه الحدود التي يعددها (بغض النظر عن الحدود التقنية) كتأطير الصورة، وبُعدَيْ الفيلم، وانقطاع التسلسل

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الزماني والمكاني عن طريق المونتاج، هي أقل أهمية بالنسبة للكيفية التي نفهم فيها الفيلم منها إلى الكيفية التي بُنِيَ فيها الفيلم. ويقدم آرنهايم بسبب من تجاهله للجوانب الكلية للعملية السينمائية قاعدة مثالية متزمتة لفن الفيلم ليس لها، في واقع الحال، سوى علاقة قليلة بالظاهرة الفعلية للممارسة السينمائية. وفي كل حالة كان يتم تجاوز تصوره المجرد والمحدود حول الفيلم بسرعة بسبب الأحداث الناجمة عن التطور التقني وعن قدرة صانعي الأفلام على اكتشاف إمكاناتٍ لمتغيرات جديدة عبر الممارسة.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

سيجفريد كراكاور

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

التعارض القائم بين الواقعية والتعبيرية، وهو ما يصبغ نظرية الفيلم بأكملها تقريباً، ليس تعارضاً متوازناً بشكل مباشر وصريحا ولطيفا كما قد يبدو للوهلة الأولى. فالعلاقة هي جدلية أكثر منها ثنائية، أي أن النظرية الواقعية تنبثق من النظرية التعبيرية تماماً كما حدث وانبثقت النظرية التعبيرية بدورها من الحاجة إلى بناء صيت فني للفيلم. إن عمل سيجفريد كراكاور (**Siegfried Krakauer**) الرائع "نظرية الفيلم: انعتاق الواقع الخارجي **The redemption of physical reality**والذي نُشر لأول مرة عام 1960 وجاء بعد سبعة وعشرين عاماً على قاعدة آرنهايم الموجزة الرشيقة، هو على النقيض من ذلك يحتوي على بحث مستفيض وأحياناً متعثِّر وفي الغالب صعب، وهو يتناول نظريات الواقعية الشاملة التي كانت تتطور ببطء طيلة فترة تزيد على العشرين عاماً. وبما أن التعبيرية تحدد نفسها وتعرف ذاتها فمن السهل نسبياً إيجازها، أما الواقعية فهي في المقابل، مصطلح غامض وشمولي يعني أشياء مختلفة لناس كثيرين. فكافة طلاب الأدب اصطدموا من قَبْل بمشكلة الواقعية. فهل أن جين أوستن، التي كتبت بالتحديد عن قطاع ضيق من المجتمع، واقعية؟ وهل أن العرض بنفس أهمية العمق بالنسبة لحساسية الواقعي؟ وهل المذهب الطبيعي، الذي يمكن تعريفه بسهولة كشكل فني يقوم على فلسفة الجبرية هو نوع من الواقعية، أو فرع منها، أم يتعارض معها كلياً؟ أما الواقعية في السينما فهي تعبير زلق أيضاً. إن فيلم روسيليني "روما مدينة مفتوحة عام 1945"هو واقعي.. لكن ماذا عن روسيليني الحاضر؟ وهل إن السياسية ضرورية للواقعية؟ وماذا عن التمثيل؟ وهل أن الأفلام الوثائقية هي

منشورات «ألف باء AlfYaa»

دائماً أكثر "واقعية" من الأفلام الروائية؟ أو هل من الممكن أن تكون واقعياً وتبقى في الوقت نفسه قصصياً؟ إن قائمة الأسئلة حول طبيعة واقعية الفيلم لا تنتهي .

يغطي كراكاور كثيراً من هذه الأسئلة، إلا أن كتابه على أية حال لا يعطي نظرة شاملة عن التعريفات المراوغة للكلمة. إنه نظرية فيلم خاص وليس نظرية الفيلم عموماً.

وكما في مقالة لآرنهايم يتم هنا تناول حقيقة مركزية واحدة عن تجربة فيلمية على أنها حقيقة حاسمة، ثم تبني قاعدة تؤدي إلى استنتاج خاص. وكان كراكاور، مثل آرنهايم أيضاً، يكتب في الأساس ساعياً وراء الحقيقة. إذا كان العهد العظيم لتعبيرية الفيلم هو العشرينيات، فإن الفترة المركزية لواقعية الفيلم كانت في الأربعينيات والخمسينيات، فمثلاً حدث أهم اتجاه واقعي في الستينيات، في السينما التسجيلية وهو حقل نشاط سينمائي لم يتطرق إليه كراكاور إلا قليلاً.

لقد أكتسب كراكاور شهرة واسعة باعتباره من أهم منظري السينما الواقعية مع إنه في الواقع لم يكن سوى واحدا من كثيرين. وعلى سبيل المثال يتم اعتبار بازان بشكل عام واقعياً. وهو الذي قدم أبحاثاً أكثر ثراء عن هذه الظاهرة خلال السنوات الخمس عشر التي سبقت كتاب كراكاور، فإن عمله لم يصنف بمثل هذا الوضوح الذي صنف فيه عمل كراكاور، وبذلك لم يكن له ذلك التأثير المباشر لأتباعه إلا مؤخراً. وخلال معظم مراحل تاريخ السينما، كانت الواقعية محط اهتمام صانعي الأفلام العمليين أكثر من اهتمام النقاد النظريين بها.

المؤلفَان العلَمَان الواضحَان رودولف آرنهايم وسيجفريد

منشورات «ألف باء AlfYaa»

كراكاور، هما الأكثر براعة وإيجازاً ويصفان الفرق بين موقفي التعبيريين والواقعيين، . وكلا الكتابين هما بقوة، بل بضراوة، كتابان تقريريان. كما أن كلا الكتابين يقدمان الحقائق المكشوفة، وكأن نظرية الفيلم ما هي إلا "مسألة بلاغات أكثر منها مسألة بحث وتمحيص". ومع ذلك يبقى هذان الكتابان جديرين بالتذكر وأصبحا من أدبيات الفيلم الكلاسيكية، لا لأنهما يلخصان بدقة مواقع مدرستيهما المحترمتين فقط، بل لأنهما إلى حد ليس بالقليل مختصران مفيدان حافلان بالحكم أيضاً، فنظريات الفيلم الأكثر تعقيداً والأقل تحديداً لا يتم تذكرها بسهولة.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

بيلا بالاش

كانت السينما السوفيتية خلال العشرينات في الفترة التي تلت الثورة الروسية مباشرة، واحدة من بين السينمات الأكثر إثارة في العالم، ليس من الناحية العملية فقط بل على الصعيد النظري أيضاً. وما من شك أن المنظرين السينمائيين السوفييت لم يسعوا وراء أسر الواقع وجذب الانتباه إليه بل أرادوا تغييره. فالواقعية من الناحية الجمالية على الأقل، ليست ثورية بشكل ملحوظ: فهي تميل كما لاحظنا إلى نكران قوة صانع الفيلم وبذلك تجعل الفيلم يبدو أقل قوة كأداة تؤثر في تغيير المجتمع. خلال هذه الفترة، التي حقق اثنان من السينمائيين هما بودفكين وإيزنشتين، عدداً من الأفلام غير

منشورات «ألف باء AlfYaa»

العادية كما قدما أيضاً قالباً غير متبلور للنظرية الشكلية كان له الأثر العميق على مجرى تطور نظرية السينما. في نفس الوقت كان الكاتب والناقد والسينمائي الهنغاري بيلا بالاش (**Balázs Béla**) يسلك خطاً في التفكير الشكلي يستحق الذكر مع أنه أقل شهرة من بودفكين وإيزنشتين.

بالاش هنغاري المولد، غادر وطنه الأم بعد سقوط الكومونة عام 1919. وأمضى وقته بعد ذلك في ألمانيا والاتحاد السوفييتي وبلدان أوروبا الشرقية الأخرى، وكان يعمل على وصف بنية السينما خلال فترة استمرت سنوات كثيرة، وكان مؤلفه الرئيسي"نظرية الفيلم: خصائص ونمو فن جديد 1948"، يلخص فيه ثمرة جهود سنوات حياته النظرية، وبسبب خبرته العملية في الفن ولأنه طور نظريته خلال سنوات عدة، يبقى كتابه نظرية الفيلم من أكثر الكتب اتزاناً. وبمشاركته لعدد من مبادئ إيزنشتين الشكلية الرئيسية ولنقاد الأدب السوفييت في العشرينات، فقد نجح في جعل هذه المفاهيم تتكامل مع بعض من مبادئ الواقعية. وكان مفتوناً بـ(القوة السحرية التي تملكها اللقطة الكبيرة) لما لها من قوة في كشف تفاصيل الحدث والعاطفة، وطور نظرية (الدرامية – الجزئية) ونقلات المعنى البارعة، واللعب الهادئ، متنوع العواطف، الذي تحسن اللقطة الكبيرة إيصاله، وكان أول كتاب سينمائي له بعنوان "الإنسان المرئي أو حضارة الفيلم 192"، وقد استطاع هذا الكتاب التعبير بعمق عن موقفه الواقعي وربما استطاع بودوفكين أيضاً التأثير عليه. إلا أنه وهو يحتفي بواقعية اللقطة الكبيرة، وضع الفيلم في موقع منسجم مع دائرة النفوذ الاقتصادي، وكشف كيف أن الأساس الاقتصادي للسينما هو المقرر الأول لجمالياتها، وكان من

منشورات «ألف باء AlfYaa»

أوائـل المنظـرين السـينمائيين الـذين اسـتطاعوا أن يفهمـوا ويفسـروا كيـف أن موقفنـا مـن أي فـيلم يتقولـب ويتشـكل مـن خـلال القيم الثقافيـة التـي نسـهم فيهـا. ومـع أنـه سـبق مارشـال مكلوهان **Marshall Mcluhan** بسنوات كثيـرة، إلا أنـه توقـع تطـور ونمـو ثقافـة بصـرية جديـدة يكـون بوسـعها إيقـاظ قـوى إدراك حسي معينة هي، كما قال، في حالة سبات.

كتـب بـالاش يقـول: "إن اكتشـاف الطباعـة جعـل بالتـدريج وجه الناس غير مقروء، لأن الناس أخذت تقرأ الشيء الكثير من الورق، بحيث انتهت طريقة توصيل المعاني من خلال تعبيـر الوجـه إلـى الـبُطلان". لكـن الأمـر تغيـر الآن بسـبب امتلاكنا لثقافة بصرية متطورة باستطاعتها مضـاهاة الطباعـة بتعـدد اسـتعمالاتها وانتشـارها. إن فهـم بـالاش للسـينما كوحـدة ثقافية تخضع إلى نفس أساليب الضـغط والقوى التـي تخضـع لها عناصر الثقافة الأخرى، قد يبدو اليوم بـديهياً، إلا أنـه كـان من أوائل من أدركوا هذا المظهر المهم جداً في السينما.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ألكسندر أستروك

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

كانت هذه الحقيقة نفسها دليلاً على أن رؤيا الناقد السينمائي ألكسندر أستروك (**Alexander Astruc**) قد تحققت. فقد دعا أستروك عام 1948 إلى بدء عصر جديد للسينما، أطلق عليه عصر (الكاميرا – قلم). وتنبأ للسينما بأنها سوف (تتحرر تدريجياً من طغيان ما هو بصري، ومن الصورة ذاتها، ومن المقتضيات الملحة والملموسة لسير القصة، لتصبح وسيلة كتابة، تماماً بنفس مرونة ودقة اللغة المكتوبة). وقد تحدث العديد من المنظرين الأوائل عن (لغة السينما)، إلا أن مفهوم الكاميرا – قلم، كان أكثرها دلالة وتحديداً. ولم تكن رغبة أستروك في أن يطور الفيلم من مصطلحه الخاص فقط، بل أراد لذلك المصطلح أن يكون قادراً على التعبير عن أكثر الأفكار دقة. وباستثناء إيزنشتين، لم يعبّر أي من المنظرين السابقين عن الفيلم كوسيط ذهني يمكن من خلاله التعبير عن المفاهيم المجردة.

وكان من الطبيعي على كافة المنظرين تقريباً الافتراض بأن المجال المناسب لوسيلة تسجيل الفيلم كان المجال العياني الملموس. حتى أن المونتاج الجدلي لإيزينشتاين اعتمد تماماً على الصورة الملموسة، وقد نطلق عليها جدل العلاقات الموضوعية المتبادل. غير أن ما أراده أستروك كان شيئاً أكثر من ذلك. ففي إشارة مرتجلة إلى إيزينشتاين لاحظ استروك (أن السينما تتجه الآن نحو شكل يجعل منها لغة دقيقة سيمكنها في وقت قريب من كتابة الأفكار رأساً على الفيلم، حتى دون حاجة للرجوع إلى تلك الصور الحافلة بالتداعي والتي كانت مصدر بهجة للسينما الصامتة). وكانت الكاميرا – قلم، عند أستروك مذهباً للوظيفة وليس للشكل. كما أنها كان تكملة ملائمة للممارسة النامية للواقعية الجديدة

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

التي أثرت في بازان. ومضى أكثر من عشر سنوات قبل أن تتحقق رؤيا أستروك في سينما الموجة الجديدة. وفي غضون ذلك بدأ تروفو وغودار والآخرون في تطوير نظرية التطبيق النقدي على صفحات مجلة (دفاتر السينما). وكان الوجودي أندريه بازان **Andr Bazin** يعمل على تطوير نظرية سينمائية كانت استنتاجية – قائمة على التطبيق والممارسة. وقد تواصل هذا العمل أكثر عن طريق مطابقته وتفحصه النقدي للأنواع الفنية.

لكن وعلى الرغم ممن يشير لرداءة رؤيا أستروك هذه، لكنها ساعدت سياسة المؤلفين على تمهيد الطريق لإبداعات المؤلف الشخصية في الستينيات، والتي ساعدت على إنجاح فكرة الكاميرا – قلم لأستروك واستخدامها ببراعة وذكاء. وكانت السينما تنتقل من نظريات ذات تصميم فني مجرد إلى نظريات إيصال ملموس. وما أوردناه الآن لم يكن الواقعية المادية، ولا حتى الواقعية النفسية، بل الواقعية الذهنية، حيث كان الفيلم يفهم كنتاج للمؤلف عندما كان (صوت) المؤلف جلياً وواضحاً، عندها استطاع المتفرجون فهم الفيلم لا على أنه الواقع، أو حلم الواقع، بل على أنه تعبير لفرد آخر.

وأكد آستروك أن السينما تعيش من خلال هذه الأفلام مرحلة التحوُّل إلى وسيلة مستقلة من وسائل التعبير، تمامًا كما فعلت الفنون التي سبقتها، خاصة الفن التشكيلي وفن الرواية. وأضاف آستروك أن السينما تتحوّل رويدًا رويدًا من مجرد وسيلة للترفيه، ووسيلة لحفظ الصور المتحركة، إلى لغة. وهنا يصل آستروك إلى لحظة الكشف أو الاكتشاف عندما يضيف: "لغة، أو بكلمات أخرى، بناء يعبِّر الفنان من خلاله عن أفكاره كما هي، أو يترجِم من خلاله أفكاره

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ومشاعره، تمامًا كما لو كان يكتب مقالة أو يؤلف رواية، وهذا هو السبب الذي يدعوني إلى تسمية هذا العصر الجديد للسينما بعصر الكاميرا القلم".

وتنبأ بأن هذه السينما الجديدة سوف تفلت من أثر سحر الصورة من حيث هي مجرد صورة متحركة، وسوف تفلت من أسر تقنية الحكاية المباشرة، والماديات المحسوسة، لتصبح وسيلة من وسائل الكتابة، تتمتع بما تتمتع به اللغة المكتوبة من مرونة وقدرة على التعبير.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

أندريه بازان

انهمك أندريه بازان (**André Bazin**)، مثل إيزنشتين، في عملية مستمرة من المراجعة وإعادة التقييم خلال سيرته القصيرة التي قدم فيها نجاحاً ملحوظاً منذ بدأت في منتصف الأربعينات وحتى وفاته المبكرة في عام 1958، وذلك عن عمر ناهز التاسعة والثلاثين. وعلى خلاف كافة المؤلفين الآخرين الذين كتبوا حول نظريات الفيلم الأساسية تقريباً، وكان ناقداً سينمائياً، كتب بانتظام عن الأفلام المتميزة، وتم التعبير عن نظريته إلى حد بعيد في الكتب الأربعة للمقالات المجمَّعة ((ما هي السينما))، والتي نشرت في السنوات اللاحقة لوفاته مباشرة، وهي مشبعة بعمق خبرته العملية

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الاستنتاجية. ولأول مرة لا تصبح نظرية السينما عنده، مسألة إبداء رأي وتقرير، بل نشاط ذهني ناضج تماماً، يعي حدوده الخاصة جيداً. ويكشف عنوان مقالاته المجمعة بتواضع عن هذا الفهم. فقد كانت الأسئلة بالنسبة له ذات أهمية أكثر من الأجوبة.

وبالعودة إلى خلفية بازان المتأصلة كطالب درس علم الظاهرات فينومينولوجيا (**Phenomenology**)، فإن نظرياته كانت واقعية بشكل واضح من حيث التنظيم، لكن مركز الاهتمام فيها تبدل مرة أخرى. فلو أن الشكلية هي الأكثر متعة للعقل، والأقل ادّعاء بالقربى من التعبيرية، فربما كان ما يصبو إليه يجب أن يطلق عليه اسم الوظائفية **Functionalism** بدلاً من تسميته بالواقعية. وبقراءة سريعة لحجته، فإن الفكرة الهامة، هي أن للفيلم دلالته، لا لماهيته بل لما يفعله. والواقعية عند بازان هي مسألة علم نفس أكثر منها مسألة جماليات. وهو لا يقيم معادلة بسيطة بين الفيلم والواقع كما يفعل سيغفريد كراكاور، بل إنه بدلاً عن ذلك يصف علاقة دقيقة أكثر بين الاثنين، بحيث يكون فيها الفيلم الخط المقارب للواقع، الخط الوهمي الذي يقترب منه المنحنى الهندسي، دون أن يلامسه أبداً. واقترح في واحدة من مقالاته الأولى "أنطولوجيا الصور الفوتوغرافية": "إذا ما خضعت الفنون التشكيلية للتحليل النفسي، فإن ممارسة تحنيط الأموات قد تنتهي لتصبح عاملاً جوهرياً في إبداعاتها". وهو يؤكد أن الفنون نهضت لأن (أشكالاً أخرى من الضمان تم السعي في طلبها. وإن الذكرى الأولية للتحنيط تعيش في فن التصوير والسينما، التي (تُحنط الزمن وتنقذه بكل بساطة من فساده التام). وهذا يقود إلى نتيجة رائعة مبسَّطة: لو أن تاريخ

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الفنون التشكيلية هو بدرجة أقل مسألة جمالياتها وليس مسألة سيكولوجيتها، عندها ستظهر على أنها أساساً قصة الشبه، أو إذا رغبت، قصة الواقعية.

وصل مبدأ عمق الميدان البصري في الخمسينات إلى حالة عصر جديد. فالسينما سكوب ونظم الشاشة العريضة الأخرى، كحقل بصري موسع لعمق الميدان، إضافة إلى الحركية الكبيرة لآلة التصوير ولأجهزة تسجيل الصوت، بدت قادرة دائماً على خلق أسس جديدة تعتمد على إمكانات المونتاج بشكل أقل. وقد قادت التطورات التقنية الجديدة، إلى تجاوز الحدود الفيزيائية لحقل رؤية آلة التصوير ولعمق الميدان البصري. وتصدى الناقد العظيم أندريه بازان مدافعاً عن التيار المضاد للمونتاج، وبشكل خاص حينما نادى بما سمي المشهد - اللقطة وهو ما يعني اللقطات المستمرة الطويلة، التي حققت المونتاج داخل الصورة بفضل آلة التصوير المتحركة، وبفضل عدسات عمق الميدان، واستند رفض بازان للمونتاج بالدرجة الأولى على الاستعمال المتلاعب وغير القويم للديكوباج، أي لطرق المونتاج التي كانت تسلب المتفرج أية إمكانية لإقامة علاقة بين عناصر مضمون اللقطات المنفردة وعناصر شكل هذه اللقطات .

كما اعتقد بازان أيضاً بأن المونتاج لا يقود، في المحل الأول، إلى تحرير وتغريب الأشياء أمام آلة التصوير من أشكال ظهورها الطبيعية بهدف جعلها تعبيرية. إنما على العكس من ذلك وقف ضد هذه المفاهيم الفنية الشكلية التي صيغت من قبل إيزنشتين وغيره والتي انتقلت بواسطة مخرجين كثيرين إلى حقل التطبيق. ونادى بازان بفيلم واقعي للواقع على شاكلة أفلام أخرجها مورناو وشتروهايم. فبدلاً

منشورات «ألف باء AlfYaa»

من تغريب الواقع عبر أسلوب التصوير لجعله يتكلم في أسلوب جديد. يحق لنا، بدافع واقعية أكبر ومصداقية أمتن، أن نترك الواقع سليماً، خصوصاً في استمراريته الزمنية، ويترتب على فنان السينما، أن يجعل مرئياً فقط ما يخفى على عين المتفرج المراقبة بشكل سطحي. ووجد بازان لمفاهيمه هذه شرعية في أفلام الواقعيين الجدد في إيطاليا وعند مخرجين أمريكيين مثل أورسون ويلز ووليام وايلر كما وجد شرعية لمفاهيمه عند ابن وطنه روبرت بريسون.

في "تطور لغة السينما"، يعيد بازان جذور واقعية الفيلم إلى مورناو وستروهايم في فترة السينما الصامتة، ويصف بسرعة وببراعة كيف أن سلسلة من الابتكارات التكنولوجية دفعت بالفيلم إلى الاقتراب أكثر فأكثر نحو الواقع. لكن في الوقت الذي كانت فيه التكنولوجيا مصدر هذه القوى الخاصة، فإنها استخدمت في التأثيرات النفسية والأخلاقية والسياسية. وانتعش مثل هذا الاتجاه في حركة الواقعية الجديدة في إيطاليا عند نهاية الحرب العالمية الثانية، تماماً وبعدها مباشرة –وهي مرحلة سينمائية شعر بازان بانجذاب كبير نحوها– وهو يخلص إلى القول: "أليست الواقعية الجديدة أولاً: نوعا من الإنسانية وهي فقط، ثانياً: أسلوب في الإخراج السينمائي" وهو يعتقد بأن الثورة الحقيقية حدثت أكثر على مستوى مادة الموضوع، بدلاً من حدوثها في الأسلوب.

وكما أن الشكليين اعتبروا المونتاج قلب المشروع السينمائي، اعتبر بازان أن إخراج اللقطة /المشهد الميزان سين هو جوهر الفيلم الواقعي. وهو يعني تحديداً عُمق مجال التحديد البؤري (عمق الميدان) في التصوير واللقطة / المشهد، وتسمح هذه التقنيات للمتفرج بأن يشارك أكثر في

منشورات «ألف باء AlfYaa»

تجربة الفيلم. وهكذا يري أن تطور عمق الميدان لن يكون مجرد أسلوب فيلمي آخر، بل علاوة على ذلك هو "خطوة جدلية متقدمة في تاريخ لغة السينما ". ويلخص أسباب ذلك على الشكل التالي: "عمق الميدان يجعل المتفرج على علاقة بالصورة أوثق من علاقته بالواقع ". ويستتبع هذا ضمناً أمران معاً، وضع أكثر نشاطاً وعقلانية يقع على عاتق المتفرج ومساهمة أكثر إيجابية من قبله في الحدث الدائر، ولا داعي لما يسميه بودوفكين "القيادة النفسية". ويستمد معنى الصورة من عناية ومشيئة المتفرج واهتمامه. أكثر من ذلك، هناك نتيجة غيبية لعمق الميدان "فالمونتاج في طبيعته الخاصة يؤدي إلى غموض في التعبير ". أما جاذبيات (تصادميات) إيزينشتاين فتبقى كما هي: استدلالية بكل معنى الكلمة. بينما الواقعية الجديدة، من ناحية أخرى، تسعى لتعيد إلى السينما إدراكاً لغموض الواقع وفهمه. وطالما أن لنا حرية الاختيار، فإن لنا حرية التفسير.

ويترافق إلى حد بعيد مع هذا المفهوم عن قيمة الغموض، المفهومان المزدوجان عن الحضور وواقع المكان. ويتوصل بازان في مقالة لاحقة، إلى أن الفرق بين المسرح والسينما يقع في حدود هذا النطاق. فهنالك واقع واحد فقط لا يمكن تجاهله في السينما – هو واقع المكان. وعلى العكس من ذلك يمكن الإيهام بالمكان على خشبة المسرح بسهولة. غير أن الواقع الوحيد الذي لا يمكن تجاهله هناك هو حضور الممثل والمتفرج. إن هذين النقصين هما أساس هذين الفنين الخاص. إن المعاني التي تتضمنها السينما هي تلك –وطالما أنه لا يوجد حضور غير منقوص للواقع- التي ليس فيها ما يمنعنا من دمج أنفسنا بالخيال مع العالم المتحرك أمامنا، والذي

منشورات «ألف باء AlfYaa»

يصبح العالم الحقيقي نفسه. وعلى هذا تصبح كلمة التماهي (**Identification**)، الكلمة المفتاح في مفردات الجمالية السينمائية. فضلاً عن ذلك فإن الواقع غير المنقوص هو واقع المكان. وعليه، فإن شكل الفيلم يرتبط ارتباطاً وثيقاً بعلاقات مكانية.

لم يعش بازان طويلاً ليتمكن من صياغة نظريته بدقة أكثر، ومع ذلك كان لعمله الأثر العميق على جيل من المخرجين السينمائيين، كما فعلت أعمال إيزنشتين، لكن كما لم تفعله نظريات آرنهايم وكراكاور الفَرضية. ووضع بازان حجر الأساس للنظرية الأخلاقية والسيميائية التي ستجيئ لاحقاً. واستطاع على الفور أن يؤثر تأثيراً موحياً على عدد من زملائه في مجلة (دفاتر السينما) وهي المجلة التي أسسها عام 1951 مع جاك ونيول – فالكروز ولودوكا، وهي أكثر المجلات السينمائية أهمية وتأثيراً في التاريخ. وكانت مجلة الدفاتر خلال الخمسينات ومطلع الستينات، مأوى للمثقفين أمثال تروفو**François Truffaut** وجان لوك غودار وكلود شابرول وأريك رومر وجاك ريفيت وغيرهم. وقد ساهم هؤلاء الرجال كنقاد مساهمة فعالة في تطوير النظرية، كما شكلوا، كمخرجين، الرعيل الأول من السينمائيين الذين كانت أعمالهم موضع دراسة متقنة في تاريخ السينما والنظرية، ولم تكن أفلامهم –على الأخص أفلام غودار- مجرد أمثلة تطبيقية للنظرية فحسب، بل غالباً ما كانت نفسها مقالات نظرية. ولأول مرة تكتب نظرية الفيلم في السينما بدلاً من أن تطبع على الورق.

وكان من الطبيعي على كافة المنظرين تقريباً الافتراض بأن المجال المناسب لوسيلة تسجيل الفيلم هو المجال العياني

منشورات «ألف باء AlfYaa»

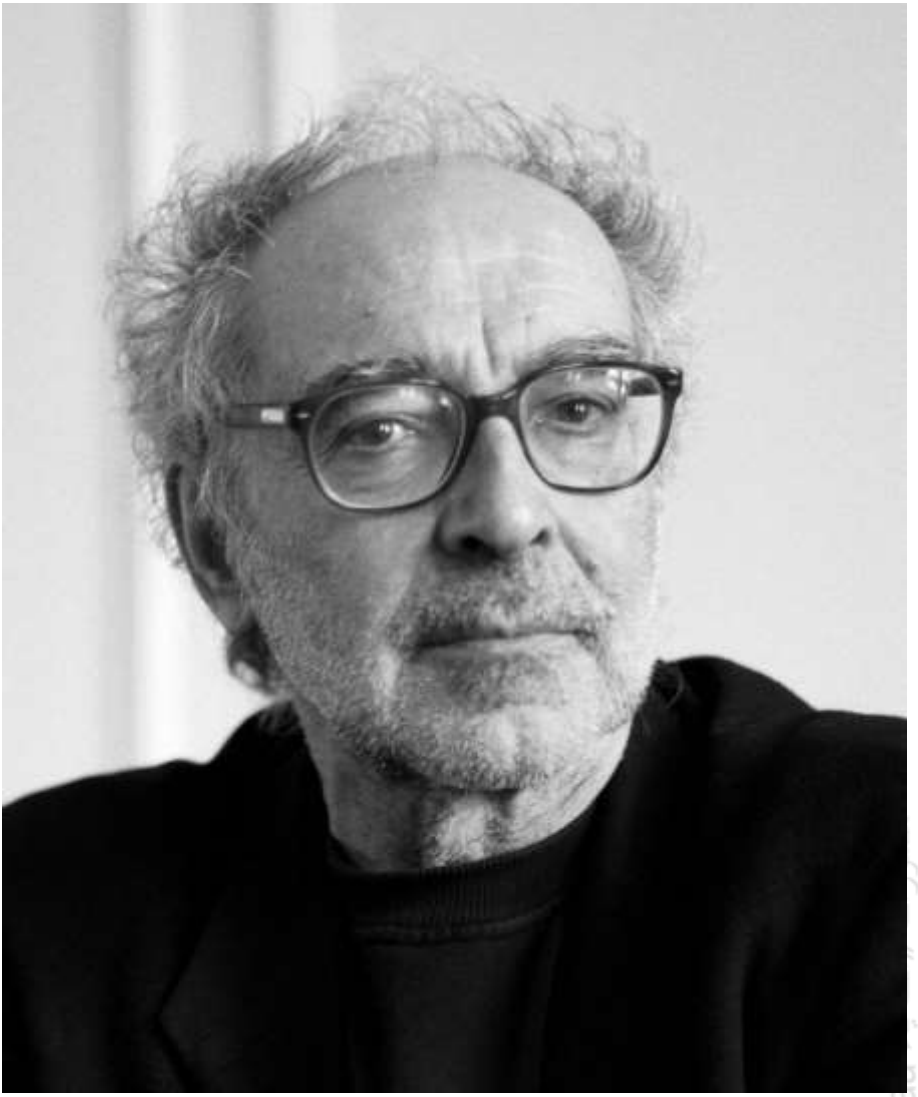
الملموس. حتى أن المونتاج الجدلي لإيزينشتين اعتمد تماماً على الصورة الملموسة، وقد نطلق عليها جدل متبادل العلاقات الموضوعية. غير أن ما أراده أستروك كان شيئاً أكثر من ذلك. ففي إشارة مرتجلة إلى إيزينشتين لاحظ استروك (أن السينما تتجه الآن نحو شكل يجعل منها لغة دقيقة سيمكنها في وقت قريب من كتابة الأفكار رأساً على الفيلم، حتى دون حاجة للرجوع إلى تلك الصور الحافلة بالتداعي والتي كانت مصدر بهجة للسينما الصامتة). وكانت الكاميرا – قلم، عند أستروك مذهباً للوظيفة وليس للشكل. كما أنها كان تكملة ملائمة للممارسة النامية للواقعية الجديدة التي أثرت في بازان. ومضى أكثر من عشر سنوات قبل أن تتحقق رؤيا أستروك في سينما الموجة الجديدة. وفي غضون ذلك بدأ تروفو وغودار والآخرون في تطوير نظرية التطبيق النقدي على صفحات مجلة (دفاتر السينما). وكان الوجودي أندريه بازان يعمل على تطوير نظرية سينمائية كانت استنتاجيه – قائمة على التطبيق والممارسة. وقد تواصل هذا العمل أكثر عن طريق مطابقته وتفحصه النقدي للأنواع الفنية. وقد كتب بازان يقول:(إن وجود السينما يسبق جوهرها)، ومهما تكن النتائج التي استخلصها بازان، فقد كانت النتائج المباشرة لتجربة الواقع الملموس للفيلم. وكان فرانسوا تروفو أفضل من عبّر عن المبدأ النظري الأساسي الذي جاء ليحدد هوية مجلة (دفاتر السينما) في الخمسينيات، في مقالته المتميزة "الاتجاه اليقيني للسينما الفرنسية"(مجلة دفاتر السينما – كانون الثاني 1954). وطور تروفو (سياسة المؤلف) التي أصبحت بمثابة الصرخة التي تجمَّع حولها النقاد الفرنسيون الشباب، وغالباً ما ترجمت تحت عنوان

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

(نظرية المؤلف) ولم تكن قط نظرية، بل سياسة موقف نقدي اعتباطي تماماً. كما وضحها بازان بعد عدة سنوات في مقالة حاول فيها أن يواجه بعض تجاوزات السياسة..وهكذا تتألف سياسة المؤلف باختصار، من اختيار العامل الشخصي في الخلق كمقياس للمؤهلات ومن ثم الافتراض بأنها مستمرة بل وتتقدم من فيلم إلى آخر.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

جان – لوك غودار



حسب أغلب النقاد والباحثين، يُعد جان لوك غودار (**Jean-luc Godard**) واحداً من أهم التجريبيين في السينما العالمية. ويعبر عدد من أفلامه عن وجهات نظره السياسية. وعن معرفته بتاريخ السينما. وهو المخرج الأكثر تأثيراً من بين مخرجي الموجة الجديدة الفرنسية. فمن بداية أفلامه الأولى- اللاهث / على آخر نفس.. أول محطة بدأ منها غودار في الهجوم على المونتاج ويبدأ منها الانطلاق نحو طريق طويل يظهر فيه انتهاكاته التالية للأعراف والتقاليد السينمائية.

عُرَّف بأنه مخرج يريد من أسلوبه تصفية الحسابات مع كل أسلوب وأن طبيعة نزعته التجريبية كانت في الوقت نفسه تخريبية؟ وقد ساهمت أفلامه مساهمة خاصة في تفجير البُنى المُغلَقة وفي تفريغ الحكاية من دراميتها، بشكل يجعلها عاجزة عن أنْ تفلح بتوفير تطور منطقي ومتماسك، على الرغم من أنها باهرة، على مستوى "المقاطع- **Sequances**" أحيانا، ولم تكن أفلامه –كما كانت أفلام جماعته الأولى في الموجة الجديدة - مجرد أمثلة تطبيقية للنظرية فحسب، بل غالباً ما كانت نفسها مقالات نظرية، سينما تكتب في الأفلام بدلاً من أن تطبع على الورق.

ابتكر غودار، باعتماده على نظرية بازان، التركيب الجدلي الأساس بين إخراج اللقطة /المشهد الميزان سين وبين المونتاج، كوجهين مختلفين لنفس النشاط التعبيري، وبدأ بتعريف المونتاج كجزء من الميزان سين .

وتطور في سلسلة من المقالات في منتصف الخمسينات وتم التعبير عن ذلك جيداً في مقالة "المونتاج – همي الجميل

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

"دفاتر السينما – كانون الأول 1956"، بحيث أعاد النظر بهذه العلاقة ورأى: "أن المونتاج هو فوق كل شيء جزء يكمّل الميزان سين، حيث يمكن فصلهما عن بعض فقط بكل مجازفة تماماً كما لو أن أحداً حاول فصل الإيقاع عن اللحن. فما أن يسعى شخص ما إلى رؤية شيء في المكان، حتى يسعى آخر إلى رؤيته في الزمان ". أكثر من ذلك، فالـ الميزان سين عند غودار يتضمن المونتاج تلقائياً. ففي سينما الواقع السيكولوجي التي استمدت أصولها من بودفكين وأثرت على أفضل ما قدمته هوليوود يستعير المونتاج "وجهة نظر" شخصيات الفيلم النفسية في السرد المونتاجي، ويكوّن تقريباً تعريف المونتاج ".

وكما يبدو تماما فان وظيفة المونتاج تعطي إمكانية التحكم في زمن السرد، أي التحكم في طبيعة العلاقة بين الزمن الواقعي والزمن الفني، وأن وظيفة الميزان سين تتحكم في العلاقة الزمنية بين الزمنين لصالح الزمن الواقعي على حساب الزمن الفني.

ويكتب الناقد الإنكليزي ريتشارد رود حول أسلوب غودار الذي يسميه "ثنائية الأضداد " عند غودار في سرد- الصورة التي هي عنده مزيج من عنصري الوثيقة- الخيال والواقع - التجريد ويضيف الناقد الألماني ولفرام شوتته عناصر ثنائية عديدة أخرى هي النظر، الوصف، الارتجال، التمثيل، السكون، الحركة، الكاميرا المحمولة، الكاميرا الثابتة، اللقطة السريعة، اللقطة المتحركة، اللقطة / المشهد، التقطيع، الحوار، التعليق، الصورة، الصوت، الحياة، الفن، الشعر والعلم. كل ذلك في لا عقلانية فريدة في محاولة الوصول في آخر المطاف إلى نوع من الصدفة، إلى نوع من

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

تحقيق التوازن بين ما هو وجودي حياتي وما هو عديم الأهمية، إلى انتزاع الحياة، حسب غودار، من الموت أثناء التصوير!

يكتب غودار: حينما أخرجت اللاهث / على آخر نفس، اعتقدت أني أعرف قليلا كيف تصنع الأفلام، وحينما شاهدت المونتاج الأولي تأكدت أن الفيلم كان طويلا لهذا قمنا بتقصيره، بعملية مونتاج منهجية، ونتج عن ذلك أسلوب آخر تقريباً. هذا كل شيء. وكما قلت كنت أعتقد أني أعرف كيف يصنع المرء أفلامه، لكني لم أكن أعرف والشيء نفسه ينطبق على أفلامي الأخرى تماما. على المرء أن يصل إلى نتيجة يفهم فيها ما يعرف وما لا يعرف. واليوم أعتقد أني نجحت بعض الشيء.

لعل نظرية جان – لوك غودار في المونتاج تطورت في سلسلة من المقالات في منتصف الخمسينات وتم التعبير عنها جيداً في مقالة (المونتاج – همي الجميل). وقد ابتكر غودار، باعتماده على نظرية بازان حول التعاون الأساسي بين الميزان سين والمونتاج، تركيباً جدلياً لهاتين الموضوعتين اللتين حكمتا نظرية الفيلم لمدة طويلة. وهنا تمت أهم الخطوات في نظرية الفيلم. ويعيد غودار النظر بهذه العلاقة بحيث يمكن رؤية المونتاج والميزان سين معاً كوجهين مختلفين لنفس النشاط السينمائي.

وهكذا يتحدد المونتاج بشكل خاص بالميزان سين. ففي اللحظة التي يحوّل فيها الممثل نظره نحو شيء ما، فإن المونتاج يظهره لنا على الفور. وبهذا النوع من البناء المعروف بالديكوباج التقليدي يعتمد طول اللقطة على

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

وظيفتها والعلاقة بين اللقطات محكوم عليها بالمادة داخل اللقطة نفسها، أي بالميزانسين الخاص بها.

إن المونتاج التقليدي عند غودار بسيط جداً، وله نتيجتان طبيعيتان مهمتان: تتلخص الأولى: في أن يكون الميزان سين غير صادق تماماً كالمونتاج عندما يستخدمه المخرج لتشويه الواقع.

وتتلخص الثانية: في ألا يكون المونتاج بالضرورة دليلاً على سوء نية المخرج. فما لا شك فيه، أنه يمكن تقديم الواقع على سجيته بشكل أفضل من خلال الميزان سين، والذي يبقى في المعنى البازاني الصارم أكثر أمانة وصدقاً من المونتاج.

إلا أن غودار أعاد تعريف حدود الواقعية بحيث لم نعد نركز الآن كثيراً على الواقع المطواع (علاقة المخرج الملموسة مع مواده الأولية)، ولا على الواقع السيكولوجي (علاقة المخرج القائمة على التلاعب بالمتفرج)، بل على الواقع الذهني (علاقة المخرج الجدلية أو الحوارية مع المتفرج). عندها تكف تقنيات مثل الميزان سين والمونتاج عن أن تكون ذات اهتمام أساسي. ونحن المعنيون أكثر بصوت الفيلم: هل يؤدي المخرج عمله بإيمان عميق؟ وهل يحدثنا مباشرة؟ وهل صمم آلة للتلاعب؟ أم أن الفيلم عبارة عن خطاب صادق؟

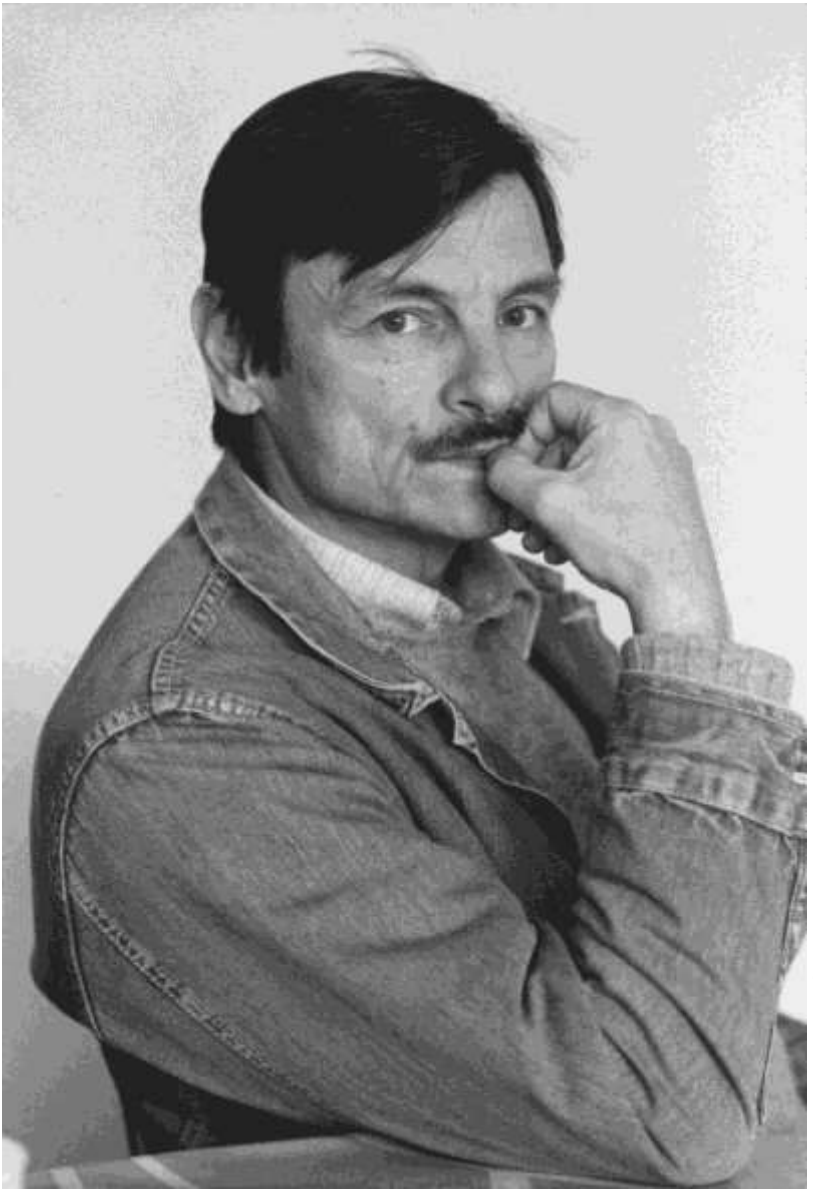
لقد أعاد غودار تعريف المونتاج كجزء من الميزان سين. أي أن تعمل المونتاج، معناه أن تعمل الميزان سين وهذا ينبئ بمفهوم السيميائية التي ستظهر في الستينيات. وكان غودار مغرماً باقتباس الأقوال المأثورة عن واحد من أساتذته السابقين، الفيلسوف يرايس بارين: تفرض العلامة أن نرى

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الشـيء مـن خـلال دلالتـه. فالواقعيـة المطواعـة أو الماديـة تتعامل فقط مع ما هو مدلول. والواقعية الذهنية أو الإدراكية الحسية، الأكثر تقدماً عند غودار تشتمل على ما هو دال. كما دأب غودار على الاقتباس من أقوال بريشت المأثورة حول أن "الواقعية لا تتلخص في إعادة إنتاج الواقع، بل في تبيان كيف هي الأشياء واقعياً". وكلا هذين المفهومين يركزان النقاش الواقعي على مسائل الإدراك الحسي. وقد توسع كريستيان ميتز **Christian Metz** في وقت لاحق في تطوير هذا المفهوم وتوصل إلى إيجاد تفريق هام بين واقع مادة الفيلم، وواقع الخطاب الذي يتم فيه التعبير عن تلك المادة. وكتب في هذا الصدد "هنالك من ناحية انطباع الواقع، كما أن هنالك، من ناحية أخرى، الإدراك الحسي للواقع".

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

أندريه تاركوفسكي



منشورات «ألف باء AlfYaa»

حاول أندريه تاركو فسكي (**Andrej Tarkowski**) في فيلم "طفولة إيفان" أن يطور طريقة مونتاج أساسية اعتمدها إيزنشتين في دراسته (المونتاج- 1938) وسماها: "**تقابل / Gegenuberstellung**" بين جزئي صورتين متتابعتين (مونتاج أفقي) ينتج عنهما معنى جديد غير موجود في أي صورة - "لقطة" منفصلة. وتبين بعد التحليل أن تاركوفسكي أقام بدوره " تقابل " بين مشاهد زمنين متوازيين: زمن أحلام إيفان الأربع، ومشاهد زمن الحكاية التي يؤدي فيها إيفان دوره ككشاف حربي خلف خطوط العدو .

أثناء بحثه السينمائي لم يقم تاركوفسكي وزناً للمونتاج وتعرف بعدئذ، على مفهوم الناقد الفرنسي أندريه بازان الذي دعي لتفليم واقعي للواقع على شاكلة أفلام أخرجها مورناو وشتروهايم: "فبدلاً من توليف وتغريب الواقع عبر أسلوب التصوير لجعله يتكلم في أسلوب جديد، يحق لنا، بدافع واقعية أكبر ومصداقية أمتن، أن نترك الواقع سليماً، خصوصاً في استمراريته الزمنية.

بعد النجاح الكبير الذي حققه فيلم "طفولة إيفان" الأول، صار تاركوفسكي معنياً، كما يقول، بشيء آخر: كان عليَّ أخيرا، أن افهم ما هي السينما؟ أن الفكرة الأساسية للصورة السينمائية هي عبارة عن إيقاع يعبر بشكل كامل عن جريان الزمن داخل اللقطة. الزمن، المطبوع في أشكاله وتجلياته الواقعية: تلك هي الفكرة الأسمى للسينما بوصفها فنا والتي تقودنا إلى التفكير حول غنى تلك الإمكانات التي لم تستعمل حتى الآن في السينما. وهنا بدأت فكرة طباعة الزمن تظهر.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

ويبقى الأمر المهم هو البحث الدائم كل مرة عن الطريق الذي يجب عليه أن يسير فيه.

سينطلق، إذن، تاركوفسكي من وجهة نظر بازان وسيتَعمّق في فهمها ويطور نظريته "نحت الزمن" الخاصة. ويستحضر تاركوفسكي بدلا من حدث درامي واحد "ثنائية" حدثين يتركبان من زمنين ويتقابلان في (مونتاج عمودي) في استمرارية لقطة/مشهد واحد: زمن ماضي/ ذاتي وزمن حاضر/ موضوعي: "يتقابلان" في مشهد مكاني واحد: توليف بين صورتي زمنين "تتقابل" فيهما ذاكرة الماضي المُتَخيَّلة في أحداث الحاضر المُمَثلة: وكأنه يريد أن يلغي مرجعية مكان ماض لينقله إلى مكان حاضر.

هنا يحصل تحويل إبداعي جديد للمعنى ويختفي معنى زمن الماضي ليظهر معنى زمن حاضر جديد: يتطابق فيه معنى الزمنين: معنى زمن محسوس ماض روحي يتحقق عن طريق "ثنائية " التقابل بين الزمنين. ويقدم سرد الزمن بهذا حلا "شعريا " يعني بمعنى الوجود الإنساني ويضفي عليه تصورا جديدا، أو إذا صح القول -حسب ريكور- يُحَوِّل صورته لنتأمل وجودنا المتأثر بالماضي.

بوسعنا أن نقول إن تاركوفسكي يجد حلا سينمائيا جديدا للتزاوج الثنائي بين التعيين والتضمين عبر علاقة "تقابل" متزامن بين ذاكرة الماضي المُعاش وبين حدث من الحاضر الواقعي، انطلاقا من طاقة قيم روحية- لا مكانية، يجعلها تدل على الذكريات والأحلام والتصورات وخيال اليقظة، بل حتى أحيانا على مادة بصرية وثائقية قديمة كما في فيلم " المرآة / 1975" ليجعل عالم شخصياته الداخلية مرئياً، بالتساوي مع

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

مجرى أحداث زمنهم الذاتي الذي يولفه عموديا من الحاضر/ الماضي و«يحنطه» في زمن حاضر واحد.

يعترف تاركوفسكي أن: فيلم "المرآة" عموماً هو أكثر أفلامه تعقيدًا كبناء، ليس باعتباره اجتماع قطع مُنفصلة، لكن بالتحديد كبناء، إنه تركيب معقد غير عادي كتأليف، كالتفاف. لكنه يجده في الوقت نفسه قريبا بمعنى معين أو من زاوية بذاتها من مفهومه النظري عن السينما. اعتبر أن **"المرآة" بالضبط هي التي تُصلح ما تمزق في مجرى الزمن.**، إنها تقوم بترميمه بالمعنى الروحي والثقافي (...) الفنان يعيش دائما ليس فقط في لحظته الآنية، بل أنه، إن جاز التعبير، المراكبي الذي يتولى نقل الماضي إلى المستقبل."

فما أن يتم تسجيل الزمن على الفيلم تكون الظاهرة موجودة فيه بشكل محدد وثابت وغير قابل للتغيير حتى عندما يكون الزمن ذاتيا بشكل مكثف:" وأنا أسعي أثناء التصوير- يكتب تاركوفسكي- لتتبع جريان الزمن في اللقطة وأحاول إعادة إنتاجه، فالمونتاج يوحد اللقطات المفعمة بالزمن.

يتحدث تاركوفسكي كثيراً عن الزمن ويرى أن الفكرة الأساسية للصورة السينمائية هي عبارة عن إيقاع يعبر بشكل كامل عن جريان الزمن داخل اللقطة. الزمن، المطبوع في أشكاله وتجلياته الواقعية: "تلك هي الفكرة الأسمى للسينما بوصفها فنا والتي تقودنا إلى التفكير حول غنى تلك الإمكانات التي لم تستعمل حتى الآن في السينما". وبالكاد يذكر المكان، مع أنه لمْ يتسنَّ لأي إنسان أنْ أدركَ مكاناً ما من غير إدراكه في الزمان، ولا زماناً ما من غير إدراكه في

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

المكـان. إلا أن إنجـاز تاركوفسـكي وهـو مـا يمكـن أن يشـكل مفتاحا لفهم أفلامه العسيرة أنه يجمع بشكل مبتكر خـاص بـين صورتين في المكـان نفسـه: صـورة ذاكرة مضـت تتجسـد فـي الحاضر وصـورة حاضـر يتزامن فـي سرد حكايـة الحاضـر: علاقة حضور زمنين يتزامنـان سوية فـي مكـان واحد بـنفس الدرجة.

استمرت محاولة المنظرين الحداثيين فـي اكتشـاف مقولـة المونتاج بهدف تسليط الضوء على طرقه وأشكاله تاريخيا في محاولة للوصول إلى تصـنيف عـام لأغلب الطرق والأشكال المتنوعة، التي يتفرع كل شكل منهـا مـن طريقـة بعينهـا، دون أن يرتد اليها فقط، إنما يتنوع وفقا لانتمائه إلى أي طريقة في كل مرة.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

كريستيان ميتز

منشورات «الفيافا»

يرجع الفضل في مجال السينما، في تبنّي الدراسات السيميولوجية وإبراز أهميتها إلى الكاتب والمُنظِّر السينمائي الفرنسي كريستيان ميتز (**Christian Metz**)، صاحب كتاب "لغة الفيلم: سيميائيات السينما **Film Language: A Semiotics of the Cinema**" الصادر عام 1990 والذي يضم مجموعة من المقالات والدراسات التي نشرها مطلع الستينيات من القرن العشرين. كما يرجع فضْل انتشار هذا الفكر إلى المُنظِّر السينمائي بيتر وُولِن **Peter Wollen**، صاحب كتاب "الإشارات والمعنى في السينما **Signs and Meaning in the Cinema**" الذي نُشر عام 1969.

أوضح كريستيان ميتز في كتاباته المختلفة أن بعض الفنون تشترك معًا في ما أسماه مجموعة من الرموز أو القواعد السيميائية **Semioticcodes**، فالرواية والسينما على سبيل المثال، تتبنَّيان بناءً سردياً متشابهًا، حيث تستخدم كل منهما عناصر مثل أسلوب العودة إلى الماضي، أو الخطوط الروائية المتوازية. كما أوضح ميتز أن الرموز والقواعد السيميائية التي تنفرد بها السينما لا تمثل في واقع الأمر جزءًا أصيلًا من مُكوّنات ثقافتنا العامة، وهو هنا يتحدث عن رموز أو قواعد مثل المونتاج وحركة الكاميرا والمؤثرات البصرية وما شابه ذلك.

لم يعتبر ميتز المونتاج بأنه العامل المهيمن على لغة السينما، وبين أن استخدام الحكاية كان مركز تجربة الفيلم، وأدرك أن تبرير العلامات أمر كان من المهم تعريفه، كما شعر أن الفرق بين التعيين **Denotation**،والتضمين **Connotation** في السينما أمر هام. ووجد أن الفرق الثاني الهام في الحكاية كان بين سياقية **Syntagma**، واستبدالية

منشورات «ألف باء AlfYaa»

Paradigma. وتُظهر علاقة السياق بالفيلم أو بالمشهد بنية الحكاية التخطيطية. وفي واحد من أكثر أجزاء كتابه أهمية، يحدد كريستيان مِتز ثمانية طرق يطلق عليه **syntagmas** تعرف في العربية مركبات/ مُوَلِّفات فيلمية وهي كالتالي:

- لقطات مستقلة.**Autonomous shots** .
- مركبات غير مرتبة ترتيبًا زمنيًا **Nonchronological syntagmas**، تتكوَّن من سلسلة واحدة من الصور البسيطة غير المرتبطة بزمن معيَّن، تعمل كوحْدة لنقل معلومة أو حقيقة أو فكرة معيَّنة.
- مركبات غير مرتبة بشكل زمني محسوب وتتألف من سلسلتَين متداخلتين أو أكثر من المَشاهد البسيطة غير المرتبطة بزمن معيَّن. تعمل كل واحدة منها كوحْدة لنقل معلومة أو حقيقة أو فكرة معيَّنة.
- مركبات تتكوَّن من خط سردي منفرد .
- مركبات وَصْفية، تتكوَّن من خطوط سردية متعدِّدة.
- مركبات سردية خطية تجري وفْق تسلسل زمني متتابع.
- مركبات سردية عادية، لا تتبع نسقًا زمانيًا محدَّدًا.
- حلقات مسلسلة **Episodic sequence** تتصف هي الأخرى بقدر كبير من عدم الاستمرارية الزمنية، بحيث تمثل كل حلقة أو كل جزء من أجزائها مرحلة من مراحل التطور الدرامي الطويلة التي يضمُّها السياق الأعمّ أو السياق الكُلّي.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

توسع كرستيان ميتز في وقت لاحق في تطوير مفهوم الإدراك الحسي، وتوصل إلى إيجاد تفريق هام بين واقع مادة الفيلم وواقع الخطاب الذي يتم التعبير فيه عن تلك المادة. وكتب في هذا الصدد: "هنالك من ناحية انطباع الواقع، ومن ناحية أخرى الإدراك الحسي للواقع". وتركزت معظم أعماله على إحداث مقدمات منطقية لسيميائية السينما. ويبدو أن حقيقة المونتاج تقدم أسهل مقارنة بين السينما واللغة بشكل عام. فالصورة –حسب بودوفكين- ليست كلمة والمشهد ليس جملة. فالسينما مثل اللغة. وما يجعل السينما منفصلة ومتميزة عن باقي اللغات هو علامتها ذات الدائرة القصيرة، التي يكون فيها الدال والمدلول نفس الشيء تقريباً.

تعرضت اللغات الطبيعية إلى "التمفصل المزدوج": فيتم استخدام اللغة، على المرء أن يكون قادراً على فهم أصواتها ومعانيها، وكلا من دالِها ومدلولها. إلا أن هذا لا ينطبق على السينما. إذ أن الدال والمدلول هما الشيء نفسه تقريباً: فما تراه هو ما تتوصل إليه. ومع أن ميتز لم يوافق على اعتبار المونتاج العامل المهيمن على لغة السينما، وشعر أن استخدام الحكاية كان مركز تجربة الفيلم، وأدرك أن تبرير العلامات أمر كان من المهم تعريفه، كما شعر أن الفرق بين التعيين والتضمين في السينما أمر هام.وبإمكاننا الوقوف على غنى هذا التصور عندما يطبقه رولان بارت على العمليات الدلالية التي ننعتها عادة بلفظي التعيين أي المعنى الحرفي للكلمة والتضمين أي المعنى الإيحائي الثاني للكلمة. لأن التعيين عادة هو استعمال اللغة بطريقة تدل بها على ما تقوله، بينما معنى التضمين هو استعمالها بطريقة تدل بها على غير ما تقوله. ويحدث التضمين عندما تغدو نفس

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

العلامة الناتجة عن علاقة سابقة بين الدال والمدلول، دالا على مدلول جديد.

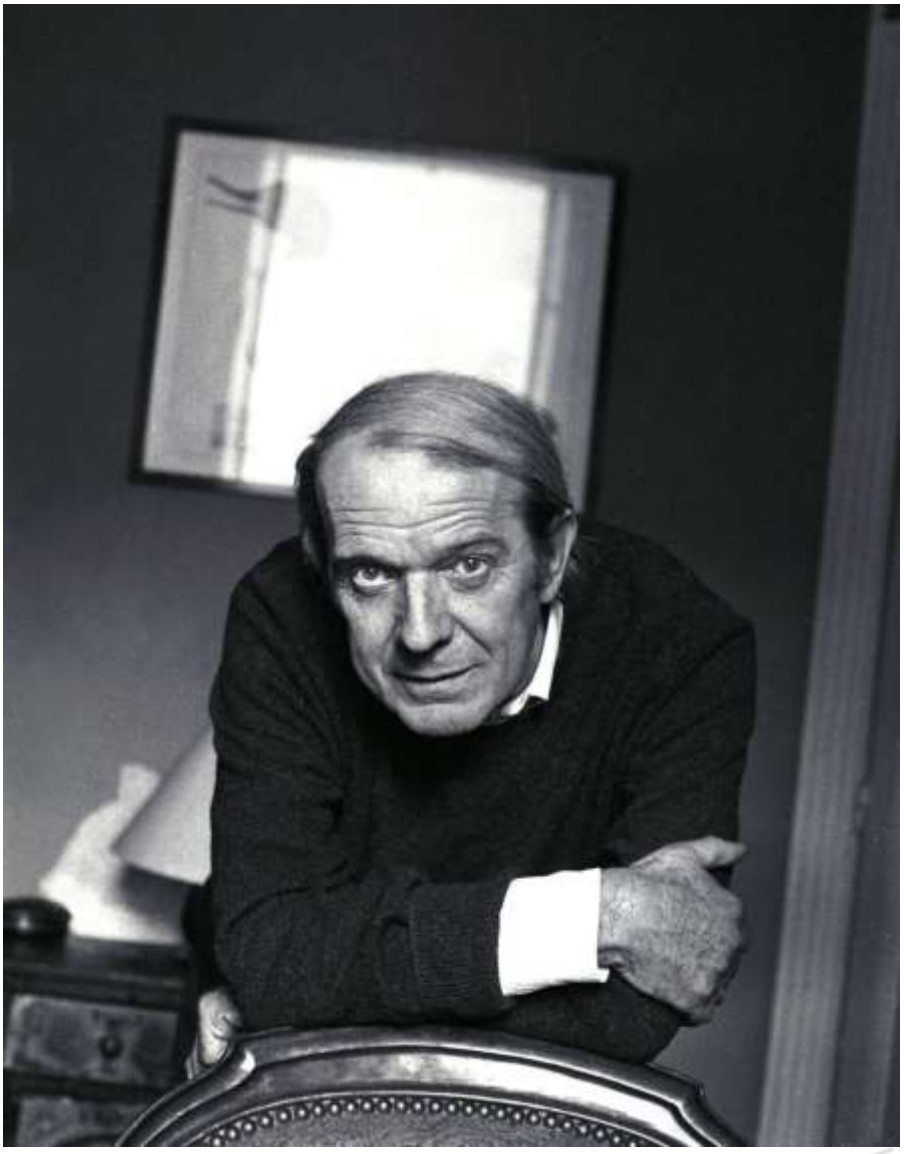
وجد ميتز أن الفرق الثاني الهام في القصة كان بين السياقية **Syntagma** والاستبدالية **.Paradigma** وتُظهر علاقة السياق بالفيلم أو بالمشهد بنية الحكاية التخطيطية، وهي تهتم "بماذا يعقب ماذا". أما علاقة الاستبدال بالفيلم فهي عمودية: وفيها نجد الخيار "ماذا يتمشى مع ماذا". حينئذ فقط، شعر ميتز أن لديه نظام منطق سيسمح بالتحليل الحقيقي لظاهرة الفيلم. وقد أُعيد تعريف المونتاج والميزانسين بدقة على أنهما مقولات استبدالية وسياقية. وقد حددت هذه الإحداثيات الديكارتية، مجال الفيلم.

وهكذا، فإن قواعد الـمُنظِّر السينمائي ميتز تلفت انتباهنا إلى المستويات المتعدِّدة التي تتميَّز بها رموز وقواعد اللغة السينمائية، كما أنها تحثُّنا على أن ندرك حاجتنا إلى نوع من الخطاب المنهجي **Systematic discourse** الذي يتيح لنا فهم الطُرق التي تُبنى بها العلاقة بين الصوت والصورة في الفيلم من أجل أن تخلق داخلنا، كمُشاهدين، تجربة فيلمية فريدة ومشتركة في آن واحد.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

جيل دولوز



أجاب الفيلسوف جيل دولوز (**Gilles Deleuze**)، بناء على سؤال لمجلة "دفاتر السينما "الفرنسية، أن كتابه الأول (فلسفة الصورة - الحركة) ليس عن تاريخ السينما، بل عن تاريخ طبيعة السينما لأن الفيلم في كليته، يُبنى على حركة الصورة، وبهذا يستطيع أن يبتكر مجموعة صور مختلفة تماماً ويولفَها، قبل أي شيء، وبَيَّن كيف يقوم المونتاج، في زمننا، بترتيب وتنسيق ثلاثة أنواع من صور الحركة التالية:

1 صورة الإدراك "اللقطة العامة " ومثلها فيرتوف.

2 صورة الفعل "اللقطة المتوسطة " ومثلها غريفث.

3 صورة الإحساس "اللقطة القريبة " ومثلها درايز.

تشكل دراسة جيل دولوز المميزة عن المونتاج في سياق كتابه الفلسفي الأول عن " فلسفة الصور - الحركة "، التي يتناول فيه تطور الممارسة والنظرية لنماذج المونتاج المتعددة وفقاً للعلاقة بين ترتيب صور الحركة، ويقترب بشكل منظم من مستويات تاريخية نضجت فيها طرق وأشكال المونتاج، عبر تجارب مبتكرة ونظريات خلاقة، يسميها مدارس المونتاج الأربع التي تشكلت كل مرة تاريخيا في تكوينات مختلفة كالتالي:

- المونتاج العضوي - الفعال التجريبي في السينما الأمريكية.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

- المونتاج الجدلي العضوي أو المادي في السينما السوفيتية.
- المونتاج التكثيفي - الروحي في التعبيرية الألمانية.
- المونتاج الكمي - النفسي في المدرسة الفرنسية.

يسلط دولوز الضوء على تطور وتنويعات نماذج المونتاج المتعددة: كل صورة حركة هي وجهة نظر في سياق فيلمي كلي، يتنوع ويتماسك في سياق إدراك فعال وحساس ويمنح الصورة وظيفة قرائية ودلالية فيما وراء وظيفتها البصرية. عبر تغيير أحجام اللقطات يتسنى للمتفرج أن يقترب في أبعاد مختلفة من الموضوع المصور: يبتعد عنه أو يقترب منه: وينتج عن ذلك تأثير حسي عنده. بحيث يبقى الهدف في تجاوز استقلالية اللقطة عبر ضمها إلى وحدات معانً أكثر تعقيدا أو تجزئتها إلى عناصر دالة من مستوى أدنى. لان تتابع/تقابل لقطتين - حسب إيزنشتين - ليس الهدف منه حاصل جمعهما بقدر ما ذوبانهما في وحدة معنى أكثر تعقيدا وذات مستوى أعلى. وتبين طبيعة نظام علامات الفيلم أن كل مرة تستخدم فيها طريقة ما، أو شكل طريقة ما يأخذ فيها الاستعمال دلالة مختلفة.

انطلاقا من الممارسة العملية تم الاصطلاح على تسمية ثلاث عشرة أحجام لقطات مختلفة لكنها في واقع الحال تنويعات لثلاثة أحجام أساسية هي:

"لقطة عامة " و"لقطة متوسطة " و"لقطة قريبة ".

ويبين دولوز كيف يقوم المونتاج في زمننا، بترتيب

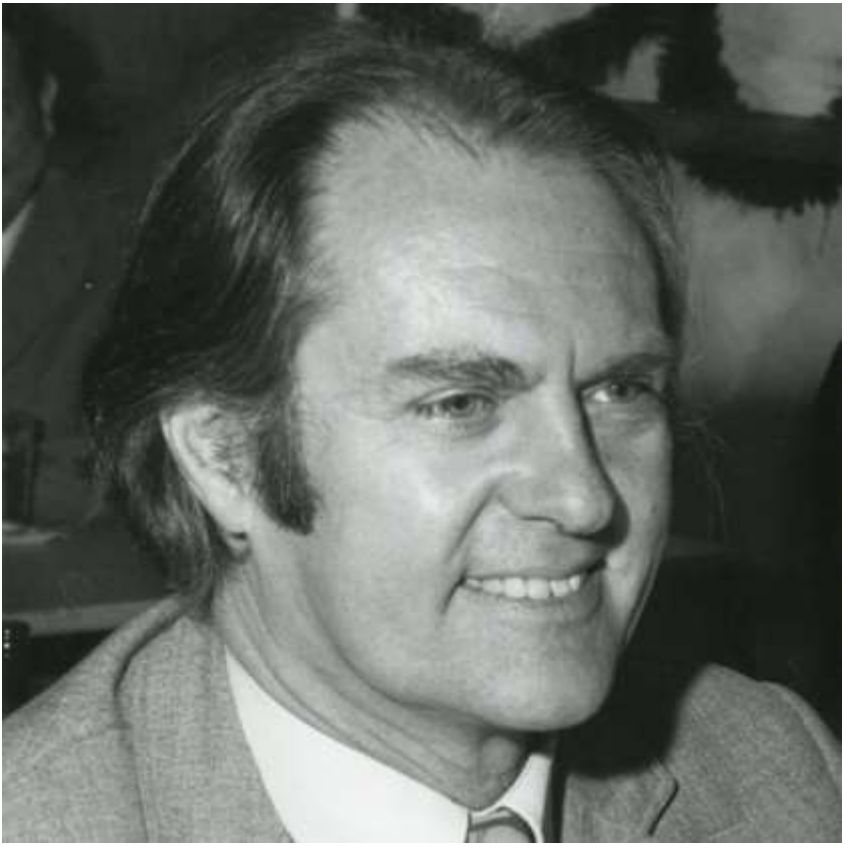
منشورات «ألف باء AlfYaa»

وتنسيق هذه الأحجام الثلاثة كأنواع من صور الحركة. وكل صورة من هذه الصور هي وجهة نظر في الفيلم وطريقة الإمساك بالكل المتنوع.

ويمكننا الحديث عن المونتاج وفقا لنمط صورة اللقطة العامة، واللقطة المتوسطة، واللقطة القريبة، ويحاول دولوز الاقتراب من بنية الكيفية التي حصلت في مسار المونتاج التاريخي ويبين فيها التحولات وكيف أن المونتاج المتوازي، كطريقة مونتاجية وجدت أشكالا لها في كل المدارس. فقد تم مثلاً إحلال مونتاج التصادم الإيزنشتيني بدلها كما تم إحلال مونتاج التناقض / التضاد بدلها في التعبيرية الألمانية. ومع أنه يؤكد في نهاية بحثه عن المونتاج، بأنه لا يجد أي نموذج في الممارسة - النظرية أفضل من الآخر أوانه يشكل تقدما ما عليه، لان التقدم تحقق في كل تلك الاتجاهات وشكل قاعدة لكل منها، بدلا من أن يحددها، إلا أن تصنيفه للمدارس الأربعة وتنويعاتها البصرية الثلاثة، مع أهميته وفائدته، لا يُميّز في تاريخ السينما عموما ذلك الانفصال المتوازي والحاصل باستمرار في طرق المونتاج وأشكاله ألمختلقة التي يمكن العثور على تكويناتها الملموسة في الأفلام.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

هيلمار هوفمان



تنصــرف فصــول كتــاب هيلمارهوفمــان (**Hilmar Hofmanns**)

"هوامش نظرية المونتاج السينمائي" الصادر في ألمانيا الغربية في العام 1969. إلى مفهوم المونتاج وحصر وتبيان طرقه وأشكاله، وإذ يحدد طرقا أربعة، يصنفها على الشكل التالي:

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الأولى: مونتاج الزمان والمكان / زمان ومكان المونتاج.

الثانية: المونتاج كإيحاء - أفكار وكحامل دلالة / حامل معنى.

الثالثة: المونتاج كمبدأ شكلي.

الرابعة: مبادئ المونتاج التقنية.

لكن المؤلف يتطرق إلى عدة أشكال، تنتمي، في واقع الحال، إما إلى طريقة واحدة أو إلى شكل معين، لكنه قد يختلف نسبيا، في كونه يتفرع من نفس هذه الطريقة أو تلك. بحيث تصل مجموع الأشكال إلى 26 شكلاً مونتاجاً. لكن من يدقق في عدد هذه الأشكال يكتشف أن ما يسميه طريقة مونتاج إيحاء-أفكار هو نفسه مونتاج الإيحاء والاستعارة والسريالي والرمزي. وما تم التعارف على تسميته المونتاج الذهني، هو أيضا مونتاج تتفرع منه الأشكال المذكورة نفسها، وإذ يضيف إليها شكل المونتاج الديماغوجي والتحريضي، فهذه مضامين ممكن أن تنتج عن أي شكل تعبير مونتاجي، دون أن تشكل شكلا مستقلا. وتبدو ما يسميه المونتاج الشكلي مسألة ملتبسة. فنحن نتعرف على طرق المونتاج بواسطة أشكالها. في النتيجة نرى المؤلف يخلط بين الإشكال الواحدة، كما يخلط بين الطرق والأشكال، وينتج عن ذلك محاولة تصنيف أدبية غير تاريخية، بمعزل عن سياق تطور طرق وأشكال المونتاج عند المنظرين السينمائيين أو النقاد الباحثين وبمعزل أيضا عن الأدبيات التاريخية التي تناولت موضوعة المونتاج.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

ليف فولونوف

يخصص كتاب أستاذ المونتاج ليف فيلونوف (**Lev Folonov**) في معهد السينما في موسكو "الفيلم كمونتاج "الصادر عن المعهد العالي للسينما والتلفزيون في ألمانيا الديمقراطية في العام 1971. فصلا خاصا لطرق وأشكال المونتاج، بطريقة، مع أنها موسعة، لكنها محددة، وينطلق من المونتاج ليس كمصطلح تقني، إنما كمقولة جمالية ولغة تعبير عن أفكار كما كان يؤكد إيزنشتين. ويصنف طرق المونتاج كالتالي:

1. مونتاج المشهد المصور في لقطة واحدة.
2. مونتاج الحركة أو في الحركة.
3. مونتاج تنوع زوايا وأحجام التصوير.
4. مونتاج ربط أحداث مختلفة ومونتاج التوازي.
5. مونتاج الصوت.
6. مونتاج التدخل في الزمن الواقعي.
7. مونتاج الموضوعات.
8. مونتاج التداعي.
9. مونتاج داخل اللقطة.
10. مونتاج بمساعدة طرق تصوير خاصة: ظهور، اختفاء، مزج، مسح.
11. مونتاج بمساعدة عناوين بينية: لوحات

منشورات «ألف باء AlfYaa»

مكتوبة.

12. أشكال مونتاج خليطة.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

إسماعيل بهاء الدين سليمان

منشورات «ألف ياء» AlifYaa

يجد مؤلف "موسوعة الشاشة الكبيرة " إسماعيل بهاء الدين سليمان تعريفات كثيرة، تتباين توسعاً واختصاراً وتختلف من حيث العمق والسطحية، لكنها ربما تشكل أهمية على طريق محاولة تعريف تلك الكلمة البسيطة التي غيَّرت تطبيقاتُها المختلفة تاريخَ صناعة السينما تغييرات جذرية. وبالإمكان التعرف على نوع من هذه الأنواع أو كل أسلوب منها بالرجوع إلى المداخل الخاصة بها في الموسوعة ويشير المؤلف بدوره إلى أبرز أنواع المونتاج كالتالي:

- المونتاج المتسارع أو المتصاعد **Accelerated Montage**.
- المونتاج الأمريكي **Montage American**.
- المونتاج المفاهيمي **Montage Conceptual**.
- المونتاج الروائي **Montage Narrative**.
- المونتاج الإيقاعي **montage Rhythmic** .
- المونتاج الروسي **Russian montage**.

ويرى آيرا كونيغسبرغ **Ira Konigsberg**، في "القاموس السينمائي الكامل **The Complete Film Dictionary**"، أن تأثير هذه السلاسل الجدلية على المتفرج متزامن **Synchronic**وفوري**Immediate** ، وليس تأثيرًا تسلسُليًا **Diachronic**أو تتابُعيًا **.Sequential** كما يرى كونيغسبرغ أن نظرية التصادُم هذه تضع إيزنشتين في موقف المُعارض الصريح لنظرية المونتاج الترابُطي أو التسلسُلي **Linkage Montage Theory** التي كان يتبنّاها سينمائي سوفييتي آخر هو المُخرج العظيم فسيفولود بودوفكين **.Vsevolod Pudovkin**

منشورات «ألف باء AlfYaa»

هذا الاختلاف بين رؤية كل من إيزنشتين وبودوفكين لطبيعة العلاقة بين لقطات المشهد الواحد، لا ينفي حقيقة أخرى فحواها أن الرجلَين يجتمعان معًا تحت سقف نظرية أخرى من نظريات المونتاج، وهي النظرية التي يُطلِق عليها فرانك يوجين بيفر **Frank Eugene Beaver**، في قاموس المُصطلَحات السينمائية **Film Terms Dictionary of** المونتاج المفاهيمي.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

البروفيسور كونراد شفالبة

جوليا ما زالت على قيد الحياة - 1963، سيناريو: كونراد شفالبة

إن كل طريقة مونتاج وشكل مونتاج، بهذه الطريقة أو تلك، هو ذو وظيفة سردية. ورغم أن أسلوب السرد يختلف، في هذا الشكل أو ذاك، إلا أن الوظيفة الأساس تبقى أصلا سردية. وقد سبق لجان ماري بيترس **Jan Mary Peters** أن وجد أنه لم يكتب إلا الشيء القليل حول المونتاج السردي مع أن غريفث في واحدة من المقالات النظرية القليلة التي نشرها أشار إلى أهمية المونتاج في البنية الإيقاعية – السردية -

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

للصور المتعاقبة. وبالتاي فأننا نجد بالرجوع إلى ورشات العمل حول السيناريو والإخراج، التي أشرف عليها وساهم في تحقيقها البروفيسور كونراد شفالبة (**Schwalbe Konrad**) عميد وأستاذ السيناريو في المعهد العالي للسينما في بابلسبرغ التي لخص فيها كل الطرق التي عرفها تاريخ السينما في طرق سردية أربعة:

1. المونتاج الأفقي: أشكاله أحجام لقطات مختلفة في كل مشهد. مونتاج التوازي والتناوب ومونتاج ربط وفصل تقني خاص اختفاء ظهور مزج طبع مزدوج لوحات مكتوبة.
2. المونتاج العمودي / مونتاج التزامن: أشكال المونتاج الداخلي والمشهد في لقطة: مونتاج الحركة في لقطة مشهد واحدة.
3. المونتاج المترادف، مونتاج الجاذبية.
4. مونتاج التناقض / التضاد: مونتاج التداعي.

وبوسعنا أخيرا أن نلخص طرق مونتاج سردية ثلاثة كالتالي:

1. المونتاج الأفقي/مونتاج التتابع وتتخذ أشكاله أحجام لقطات مختلفة في كل مشهد، كمونتاج التوازي والتناوب ومونتاج ربط وفصل تقني خاص: اختفاء، ظهور، مزج، طبع، مزدوج، لوحات مكتوبة.
2. المونتاج العمودي / مونتاج التزامن: وتتخذ أشكاله المونتاج الداخلي والمشهد / اللقطة: أو مونتاج

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الحركة في لقطة مشهد واحدة.

3. المونتاج الذهني / طرق مونتاج أفقية / وعمودية، : ويتضمن أشكال مونتاج المترادف ومونتاج التناقض/ التضاد، أو مونتاج التداعي / الإيحائي / مونتاج الاستعارة.

ونلاحظ مثلا في مونتاج المترادف: إن العناصر السمعية والبصرية متزامنة:

- لقطة بيت مهدم نتيجة لحرب تكون قد انتهت.
- صوت آلات دمار حربية تعطي دلالة عن الحرب.

مونتاج التناقض / التضاد: مثلاً :

لقطة لخطيب يتحدث عن السلام، لقطة جنود يشنون الحرب بوحشية.

مونتاج التداعي:

من الناحية الدرامية هناك إمكانيتان لاستخدام مونتاج التداعي.

الأولى: استخدام تداعيات المؤلف،

والثانية: استخدام تداعيات الشخصية.

مونتاج التداعي أو الإيحاء Association**، أو مونتاج الاستعارة** Metaphor

وهذا النوع من المونتاج يأتي في سيناريو شاعري للتعبير عن أحلام اليقظة أو تداعيات الذاكرة، التي تظهر بشكل سردي متقطع أو غير سردي متواصل.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ختامـا نـذكر بشـعار وضـعه إيزنشـتين كهـدف سـينمائي أسمى علينا "أن نعيد سوية إحياء ثقافة المونتاج المنسية.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

حول الصوت

بدأت مرحلة جديدة، أصبح فيها حضور الصوت نفسه على شريط مستقل، مواز لشريط الصورة، يتطلب، عن طريق المونتاج، اكتشاف طرق تعبير سردية لا تحصى. وأصبح التعبير في الفيلم الناطق، كوسيط ثنائي: (فوتوغرافي- فونوغرافي)، كفن آلة التصوير وآلة الميكرفون، وسيطا مختلفا يقوم على:

- إعادة بناء صور فوتوغرافية متحركة.
- إعادة بناء سمعي جديد للفونوغراف.

يجب إذا ما بحثنا في الصوت على حدة، أن ننطلق من قدرته، أولاً، كعنصر درامي في عملية التزامن بين ما يسمع وبين ما يرى، آخذين بالحسبان طبيعة الفرق بين الإدراك البصري "المكاني" من خلال العين، وبين الإدراك السمعي "الزماني" من خلال الأذن.

ربما كان على نظرية السينما أن تلتفت بشكل أعمق إلى جوهر العلاقة بين البصري والسمعي، خصوصاً بعد أن انحصرت العلاقة بينهما، وتوقفت وظيفة السمعي عند وظيفته، كعنصر تكميلي في بناء الصورة، مع أن الممارسة الفيلمية بيّنت في حالات عديدة، نوعية علاقة جدلية متميزة، احتل فيها العنصر السمعي، في حالات عديدة، دوراً في التعبير، أهم من العنصر البصري، وأصبح ليس فقط مجرد عنصر، يُسمع خلال مجرى الحكاية، إنما يتدخل، أيضاً، في مسار الحكاية ويغيّر مجراها.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

تحدث هيغل عن حاسة البصر والسمع من الناحية الجمالية. والسينما، على عكس الصياغة الأدبية، فن بصري سمعي تخاطب هاتين الحاستين من الناحية الجمالية. الصوت ينتقل عبر موجات فيزيائية، نستقبلها ونفهمها، ويتم بشكل ذاتي هضمها. ويميز المختصون قوة الصوت وحدته ووضعه (عالي – عميق) والذبذبات ووقع الصوت (رنينه) في البنى السينمائية والتلفزيونية يعتمد على العلاقة أو التعامل مع أنواع من الصوت من خلال ثلاثة عناصر:

- اللغة المنطوقة
- المؤثرات
- الموسيقى بشقيها: الآلات والغناء

وانطلاقا من التجارب، ليست هناك فروقات ثلاثة، إنما هناك حدود مشتركة (الصوت والنداء والأنين)، صوت الآلة عند طبيب الأسنان هو مؤثر وصوت التوجع هو مؤثر ولغة التصفيق وصوت الأقدام في الدبكة هما خليط بين الموسيقى والمؤثر الصوتي.

تعيد الموسيقى الإلكترونية إنتاج أصوات الخلفيات الصوتية في مصنع للآلات خارج مكان العمل: صوت الآلات، صوت الآهات البشرية. وغالباً ما يتم الاتفاق بين مؤلف السيناريو والمخرج على خصوصية أو طبيعة الموسيقى.

والمؤثر أيضاً يعطي تشخيصاً للمكان: ففي غرفة العناية الفائقة في المستشفى، فإن صوت جهاز قياس ضربات القلب يشخص المكان، ويدل على أن المكان غرفة في مستشفى.

والموسيقى أيضاً، تتكون من مستويين أو سطحين:

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الأول: أن يكون مصدر الصوت من داخل المشهد

الثاني: أن يكون مصدر الأصوات من خارج المشهد، ولا يشكل جزءاً من الحدث، كالموسيقى التصويرية مثلاً،

- إن الانتقال من السينما الصامتة إلى السينما الناطقة خلق بوسائل تقنية، عالما أكثر واقعية، لكنه أتاح عبر استخدام الصوت خيارات سردية فنية ورسخ طرق المونتاج الماضية، وفتح أمامها إمكانات تطور جديدة غير مألوفة فقد كان أمام السينما في مرحلة الماضي وسائل مبتكرة في التعبير عن الأصوات لكن حضور الصوت نفسه على شريط مستقل ومواز لشريط الصورة هو مرحلة تطور جديدة أتاحت أمام سردية الصورة طرق تعبير سردية عن طريق المونتاج لا تحصى.
- ينطلق رولان كاساراجان في شرحه لمقولة مساواة الصورة والصوت في الفيلم من الأهمية الجمالية لعناصر الصوت المعبرة، ويصف أشكال تعبير الصوت الجديدة في الفيلم التي ترفض النوعية الجمالية بتكوينات عديدة.
- أن فحص مسائل التشكيل الجمالي للضوء وفي نفس الوقت للصوت في كل مراحل تكوين الفيلم المختلفة، وقبل كل شيء أثناء التصوير، بمعزل عن آلية تكوين الضوء والصوت للمكان والحركة يهدد بالوصول إلى نتائج خاطئة من الناحية المبدئية.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

- إن إمكانية إعادة بناء الطبيعة الفيزيائية للضوء، إضافة إلى إمكانية إعادة بناء الصوت أثناء تسجيله، لا تقل كل منهما أهمية عن الأخرى. وبكلمات أخرى، إن إمكانات تقنية تسجيل الصوت غير محدودة، مثلها مثل إمكانات تقنية تسجيل الصورة غير المحدودة.
- فالصوت في واقع الحال يختلف عند تسجيله عن مصدره الأصلي.
- وما دام المخرج السينمائي يتبنى طريقة البلاغ السينمائية الأصيلة، فإن عليه استعمال الصوت كعامل بناء في التكوين الصوري. ولنأخذ على سبيل المثال: موسيقى تصويرية لمشهد، يعرض فيه حوار بين زوجين، توضح للمتفرج، ما يجول في أعماق الزوجين من مشاعر مخالفة لما تقوله الكلمات التي يتبادلانها.
- تشكل الموسيقى مع الصورة وحدة جدلية قوية من نوع يختلف عن حضورها في بقية الفنون التركيبية.
- المطلب الوحيد والقياس الوحيد الذي ينتج منه المغزى الكامل في الموسيقى هو أنها تنجز مهمة ما معينة داخل الكلية، وينشا عن ذلك قياس ثان تحدد فيه جمالية الكل وظيفة الأسلوب والطريقة. طبعا يوجد هناك دائما إمكانية خيار، لكن مثل ذلك الخيار يرتبط بالموقع الخلاق لخالق الفيلم، وبالوعي الكامل للمهام التي يطالب بإنجازها، في

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

النهاية، بقوة موهبته، التي يكون بمقدورها إنجاز تلك المهمة.

- أن طبيعة الموسيقى ثنائية، فهي تدل، في نفس الوقت، على شيء ما يختلف عنها، ألا وهو المكونات غير الموسيقية للفيلم. لتنبثق مهمتها المميزة داخل كلية الفيلم وتتحدد لها وظائف كثيرة .
- في الوقت الذي يكون فيه حقل الرؤية على الشاشة محدودا، مع أنه في تصور المتفرج يكون غير محدود، يتسع حقل السماع ويصبح محسوسا أكثر. ذلك يعني: أننا نشاهد، ما يظهر على الشاشة، بعيوننا فقط، وفي نفس الوقت نتصور أكثر مما نشاهد. أما ما نستطيع سماعه، فهو ليس فقط ما يظهر على الشاشة، إنما أيضا ما يوجد ابعد، وما لا يكون مصدره مرئيا ...
- فالصورة تعطي مضمونا مجتمعا حسيا، بينما تعطي الموسيقى خلفيتها العامة: الصورة تعزل وتعيّن، والموسيقى تعمم، وتعطي نوعية تعبير عامة أو وصفية، وتوسع بذلك مجال تأثير الصورة، وينشأ التضافر المتمم لكل منهما.
- من جهة أخرى شكل ربط البصري مع الصوتي، من حيث المبدأ، شكلاً جديداً للمونتاج، وبغض النظر عما إذا كان هذا الربط، متزامناً أو غير متزامن، فإن الشكل الجديد للمونتاج، أو بتعبير أفضل، الجانب الجديد للمونتاج، اعتبر وبسرعة

منشورات «ألف باء AlfYaa»

بمثابة إغناء لوظائف المونتاج المعروفة قبلاً.

- وقد برهن الصوت في أشكال ظهوره المختلفة ـ كموسيقى مصاحبة أو كتعليق منطوق، كحوار أو كحوار داخلي (مونولوغ)، كموسيقى في الصورة أو كمؤثرات أصليةـ، على فائدته في إنجاز كل هذه الوظائف.

- وهكذا تمكنت مكونات الصوت من ربط حاضر الحدث بماضيه بطريقة أقل تعقيداً بكثير مما هو ممكن عبر العودة إلى الوراء. وأنجزت الحالات المختلفة للوظيفة التعبيرية في الوقت الحاضر بطريقة مختلفة: بواسطة (صوت الديكور) والمونتاج القائم على التضاد أو الصراع، وهذا يعني خلق علاقة توتر بين البصري والسمعي، أو بواسطة النقل الموسيقي لتجارب ولمشاعر ذاتية. وكتقنية سرد ما حصل كالصوت المصاحب / من خارج الكادر**VOICE OVER**على مكانة ثابتة، لأنه استطاع التأكيد بشكل خاص على الفرق بين واقعة السرد وبين القصة المروية. فعبر الصوت من خارج الكادر، نشأت إمكانية تحول زاوية سرد المجهول إلى زاوية سرد ـ الأنا، والتي تقوم بالتعقيب على الحدث من خارج الصورة. أيضاً اكتسب الإيقاع الفيلمي عبر الصوت مبدأ بنية مهم جداً، بعد أن وجب عليه الاستغناء في عهد الفيلم الصامت عن أوزان واضحة.

- وفي أوائل عام 1928 نشر إيزينشتاين

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

وبـودوفكين بيانـاً أعلنـا فيـه، أن الصـوت يجـب أن يعامـل كعنصـر متسـاوٍ فـي المعادلـة السـينمائية، وبأن يسمح له أن يكون مستقلاً عن الصورة. إلا أن منظري السينما لم يقدموا خلال أربعين عاماً سـوى الاهتمـام الـذي يعـوزه الحمـاس لعنصـر الشريط الصوتي. وقد تمنى غودار أن يتم إصلاح هذا الخلل.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ملاحق

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الملحق الأول:

نظرية المونتاج السينمائي وممارساته من غريفث حتى اليوم

ليس غرض هذه المساهمة إطلاقاً، إعطاء لمحة تاريخية عامة حول نظريات المونتاج السينمائي والأشكال المختلفة التي اتخذتها في مسار التاريخ السينمائي إنما غرض هذه المساهمة هو فقط وضع إطار مفهومي، يمكن الاستعانة به في دراسة وتبويب التطورات التي استجدت في التفكير بانتظام حول طرق المونتاج واستخدامها.

والسؤال الذي يهمنا هنا: ماذا نفهم بكلمة مونتاج منذ غريفث، وخاصة أية وظائف /جمالية/ تعين إنجازها بواسطة المونتاج؟

جان ماري بيترس

تعاريف وسمات:

يعرّف كارل رايز **(EDITING)** في كتابه المعروف (فن المونتاج) المونتاج كما يلي: (انتقاء وتزمين وتركيب اللقطات الجاهزة وفق استمرارية الفيلم). أما إذا ما استخدم مصطلح ((مونتاج)) في اللغة الإنجليزية، فإن ذلك يعني غالباً أسلوب

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

المونتاج الروسي المتبع في فترة العشرينات. حيث اكتسب مصطلح المونتاج بالنسبة للمخرجين الروس معنى خاصاً، إذ أن كلمة (مونتاج) والتي نشأت في أحضان التركيبية، عبرت عندهم عن مبدأ فن السينما في البحث عن إمكانات تركيب الأجزاء في كل ديناميكي موحد. ولنذكر أن (التركيبية **KONSTRUKTION**) هي مفهوم فني ينتمي شكلياً إلى زمن ثورة أكتوبر، وقد أريد بهذا المفهوم وضع تقنية الآلة في خدمة الاشتراكية. الفن الجديد كان إذن فن التجميع **(ASSEMBLAGE)**، فالأجزاء المنفردة كانت صوراً متفرقة، وعلى تركيبها (تجميعها) وفقاً لمصطلح بودفكين أن يكون تركيبياً. والجديد، أي الفكرة الاجتماعية، تم التعبير عنه في هذا النظام التركيبي.

أيضاً عرف غريفث وزملاؤه الأمريكيون تمام المعرفة، بأن المونتاج أو التوليف هو أكثر من الحرفة، التي تنشأ من قص أجزاء من اللقطات المصورة الجاهزة (أي ما يسمى بالرشيز **RUSHES**، والتي تلصق بعدئذ وفق تتابع معين. فالمونتاج بالمعنى الخلاق يبدأ أصلاً عند كتابة النص الأدبي، أي عند الحكاية المعدة للتصوير. ويستطيع المونتاج أن يؤثر أيضاً على الأسلوب والطريقة التي يدار فيها تمثيل الممثل، كما يحدد، إضافة إلى ذلك، أسلوب بناء الصورة واللقطات. وقد نوه مرة بودفكين بأن تنفيذ اللقطات هو بمثابة إعداد المواد التي يبتكر منها الفنان فيلمه.

ومع أن منظرين سينمائيين مختلفين، ومن بينهم أيضاً إيزنشتين في كتاباته الأخيرة، وسعوا مفهوم المونتاج بحيث شمل عندهم إعداد تمثيل المشهد أمام آلة التصوير، إلا أن استعمال كلمة (مونتاج) تبقى مرتبطة من الناحية العملية،

منشورات «ألف باء AlfYaa»

وخلال كل تاريخ السينما، بتلك المرحلة من عملية إنتاج الفيلم والتي يبدأ فيها العمل على قص ولصق الصورة (اللقطات) الجاهزة، ومن ثم، في مرحلة لاحقة، قص ولصق أجزاء شريط الصوت المناسب.

ومنذ البداية عرف المرء أن أشرطة الصورة والصوت هي حامل للمعلومات السمع بصرية، والتي بوسعها أن تسجل الناس والأشياء الموجودة أمام آلة التصوير وجهاز الصوت. واتخذت هذه المعلومات السمع بصرية أشكالاً مسبقة، ليس فقط من قبل التصوير الدرامي مكانياً لكل ما يوجد أمام آلة التصوير، إنما أيضاً من قبل أسلوب التصوير عبر هذه الآلة، ويأخذ نص التصوير كل ذلك في الحسبان، لكن من المؤسف أن فهم كلمة (مونتاج) في التطبيق العملي قاد إلى إفقار مؤسف حقاً، عطل دائماً التفكير في الدور الفني للمونتاج السينمائي.

وإذا ما أردنا التوقف عند التعريف المألوف، الذي يفهم المونتاج كنظام للقطات الجاهزة، وعندئذ التأكيد بأن لهذا النظام جانبان، جانب تركيب اللقطات المصورة يقابله جانب تجزئة المواد المعدة للتصوير، فلا ينبغي فقط لما يصور مرة أن يقص، إنما يتم أيضاً تفكيك وتقطيع ما يوجد أمام آلة التصوير لكل لقطة. ويمكن استخدام المصطلحات**(Cutting)** و **(Schnitt)** و **(Decoupage)** بدلاً من تحديد طول الرشيز **/ Rushes**أو بدلاً من تجزئة مقاطع الواقع المراد تصويره.

ووفقاً للمصطلح (السيميائي) يستطيع المرء الحديث عن الجوانب الاستبدالية والنظمية في النشاط المونتاجي. فتعبير المونتاج بمعناه الواسع والذي يعني هنا أيضاً تجزئة وتقطيع

منشورات «ألف باء AlfYaa»

وتفكيك الواقع المعد للتصوير في عدد من اللقطات المنفردة ليصل المرء إلى وحدات استبدالية، يتم تركيبها، وفقاً للمونتاج بمعناه الضيق، أي عبر تركيب اللقطات، في كليات نظمية موحدة.

إن التجزؤ والتجميع، أكانا متقابلين أم متكاملين، لهما نتيجة سيكولوجية، مما يجعل من مشاهدة الفيلم فعلاً فريداً، ورؤية غريبة تماماً، تتميز عن مشاهدة الأشياء التي تحيط بنا، كما تتميز هذه المشاهدة عن مراقبة لوحة تشكيلية أو صور فوتوغرافية. ويصبح تركيب اللقطات المصورة، بعد تفكيك الواقع المعد للتصوير وتجزئة الصور الجاهزة، إما نظاماً قائماً على زوايا (رؤية) آلة التصوير، أو نظاماً قائماً على صور لمواضيع.

إن كل صورة هي نظرة (زاوية) آلة تصوير إلى موضوع أمام آلة تصوير. كما أن زاوية آلة التصوير هذه لها طبيعة تندمج كلياً أو جزئياً في المواضيع التي تصورها آلة التصوير، لتتجسد فيها (تندمج فيها) ويتشوش وعي المتفرج، الذي يرى الأشياء على الشاشة كما تصورها آلة التصوير، إذا لم يجد متكأً لنظرته هو، وإذا لم يستطع أن يربط الأشياء بوجهة نظر أو طريقة نظر آلة التصوير. والشيء ذاته يحصل عند تغيير سريع للصورة، أو عند بداية مشهد جديد، أو عند تقصير زمن الصورة أو عند تعريض الصور لضوء مضاعف، كما يمكن أن يحصل للصورة التي تنشأ من حركة آلة التصوير. عندما تحدد طبيعة العدسات نفسها كيفية رؤية آلة التصوير. وهو ما سبق لبودفكين أن نعته بمونتاج التضاد، كما نعته إيزنشتين بمونتاج الأفكار. وهو مونتاج صور مواضيع وليس مونتاج آلة التصوير. وحينما لا

منشورات «ألف باء AlfYaa»

يستطيع المتفرج أن يرجع المواضيع في الصور إلى وجهة نظر مراقب أو إلى فعل رؤية (نشاط مرئي للإنسان) من خارج الصورة، أو حينما لا يستطيع أن يتعرف على المواضيع باعتبارها مرئية من موقع معين لآلة التصوير، تبدو هذه المواضيع وقتها "مجردة" أي أشياء توجد بدون أي نشاط رؤية. إنها إلى حد ما، موسومة بأسلوب وطريقة التصوير.

كان غريفث أول من حاول بقوة توليف ليس فقط صور مواضيع، إنما أيضاً زوايا وجهة نظر آلة التصوير. وقد تبين بأن هذه الزوايا لم تتصل وتتطابق واحدة بالأخرى بمرونة، غير أن المتفرج يستطيع إلى حد ما أن يتعرف بصرياً على المكان الذي يجري فيه الحدث. وعلى المرء إذا ما أراد الحصول على تطابق زاويتين متتابعتين لآلة التصوير بشكل جيد، وهو ما يسميه الفرنسيون راكور **Raccord**، أن يراعي ما يسمى قاعدة المونتاج، التي يمكن بواسطتها المحافظة على استمرارية أكثر من لقطة أو عدة لقطات. ولا يرتبط الأمر في حالة كهذه بزوايا آلة التصوير، ولا بقاعدة جمالية، إنما يرتبط بقاعدة إدراك سيكولوجية. ويعني الأمر هنا: وفق أية شروط يتمكن المتفرج من متابعة حدث مصور، باعتباره نشاط جهة سرد معينة: أي باعتباره فعالية رؤية مصدرها جهة ثالثة، تقود المتفرج في عالم الأحداث الممثلة. وعلى المرء أن يرى دور إطار الصورة على نفس المنوال. مع أن هذا الإطار يلعب دوراً آخر، بغض النظر عن ارتباط المونتاج بزوايا آلة التصوير أو ارتباطه بمواضيع صور. فبالنسبة للحالة الأولى، يحدد إطار الصورة حقل رؤية جهة السرد من لقطة إلى أخرى وفقاً لكيفية متغيرة وبهذا يحدد

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

حقل رؤية المتفرج نفسه، الذي يرتبط بفعل الرؤية. أما بالنسبة للحالة الثانية، فيرتبط إطار الصورة بمواضيع الصورة وفي حال وجود هذه المواضيع في مسافة معينة مع إطار الصورة، يثير عندها الإطار نفسه ذلك الانطباع الذي تتركه المواضيع في نفوسنا. ونستطيع باختصار أن نؤكد أن ما يميز الرؤية الفيلمية ينتج عن هاتين الطريقتين المخططتين، اللتين تكمل إحداهما الأخرى، فمن جهة ترتبط مشاهدة المتفرج بزاوية آلة التصوير، ومن جهة أخرى يشاهد المتفرج مواضيع تحدد عين آلة التصوير شكلها الخاص.

وليس هناك أية وسيلة أخرى مثل المونتاج بوسعها أن تجعل من مشاهدة فيلم ما شيئاً خاصاً، شيئاً ليس له مثيل خارج طبيعة المشاهدة السينمائية، وهو ما يثير فينا كل هذا السحر.

وظائف المونتاج المختلفة:

يقودنا التعريف الشكلي والسمة السيكولوجية لظاهرة المونتاج الآن إلى طرح الأسئلة التالية: لماذا استعمل ويستعمل صناع السينما هذه الصفات المميزة؟ وأية إمكانيات تقدمها لهم هذه الصفات؟ وأية وظائف اعتقدوا ويعتقدون أنهم يستطيعون التنفيذ بواسطتها؟

تحتاج مثل هذه الأسئلة إلى أجوبة مختلفة، وهذا ما نسعى إليه بشكل نظامي قدر المستطاع.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

تجاوز قصر الصورة الفيزيائي

في البداية كانت ((قدرة الملاحظة)) المحدودة و((حقل الرؤية)) لآلة التصوير السبب الذي قاد إلى توليف لقطات منفردة إلى سلسلة صورية. وبما أن صناع السينما وضعوا آلة تصويرهم أمام المشهد المعد للتصوير من موقع ثابت أفقياً ومن مسافة ثابتة قدرها 12 قدماً (وهو ما يساوي 3.65م)، فقد نتج عن ذلك لقطات مجدولة، لا تختلف أحجامها واحدة عن الأخرى، إنما تتطابق مع وجهة نظر من موقع مثالي للمتفرج المسرحي.

وقد قام المرء حينها بتجزئة الواقع المصور إلى أجزاء منفردة وذلك بإعادة تجميعه ثانية، ويتم تصوير جزء متنوع من العالم بوضوح. ولكن كمية الفيلم الخام المحدودة كانت تتناسب وقتها مع حجم بكرة آلة التصوير، مما قاد إلى تصوير أجزاء عديدة كانت تربط بعد التصوير في كل موحد، بالقدر الذي يتفادى المرء فيه أخطاء التصوير.

تبيان العلاقات الزمنية:

يبدو لي أن استعمال مبادئ المونتاج في وظيفة خاصة بالنظام الزمني للمواد المصورة، أكثر أهمية من مسألة تجاوز قصر الصورة الفيزيائي. فحتى في فيلم بورتر سرقة القطار الكبرى (1903) نجد تتابع عدد من الأحداث المختلفة كما نجد توازي حدثين في وقت واحد يعبر عنه بوسائل المونتاج. وقد جرب غريفث في أفلامه العديدة المعروفة متابعة الحدث عبر استخدام مونتاج التوازي

منشورات «ألف باء AlfYaa»

والتزامن والعودة إلى الماضي وتمازج الصور مما يتطلب حذف الزمن. واكتشف بذات الوقت تلك الإمكانات التي تسارع أو تبطئ من إيقاع الحدث الدرامي بوسائل المونتاج.

وليس من غير المعقول أن نظن بأن هذه التجارب التي تم الهيمنة عليها بواسطة المونتاج، الذي يعتمد على مستويات زمنية مختلفة، نشأت قبل كل شيء عن تلك الحاجة الخاصة لإيجاد معادلات موضوعية سينمائية لطرق أدبية لغوية، وهي التي سيتم التعبير عنها في أشكال مختلفة يتخذها الزمن في السينما: مرور زمن فترة زمنية، مرحلة زمنية، طرق زمن. وإذا ما أردنا أن نجد في الوسائل المذكورة، التي تتلاعب في الزمن سينمائياً، بداية للغة بصرية، فذلك لأن المونتاج استطاع أن يرمز إلى العلاقات غير المادية وغير الواضحة وإلى التتابع والتزامن والزمن الماضي والإحساس الذاتي بالزمن ومدى الزمن غير المحدد، وأن يعبر عن كل ذلك بصرياً مما جعله: وسيلة تعبير.

وسيلة تعبير:

بما أن كلمة (وسيلة تعبير) أخذت تدريجياً مدلولات كثيرة ومختلفة في علم الجمال، فقد أصبح من الضروري مراعاة بعض الاختلاف في هذا المدلول، وعلى أية حال فإن (وسيلة تعبير) تعني ـ بالعلاقة مع ما سبق تبيانه من علاقة زمنيةـ بأن المونتاج ينتمي وفقاً لهذه الوظيفة إلى مقولة أخرى تماماً أو إلى جنس آخر، بعكس الصورة. حيث أن الصورة هي في الدرجة الأولى وسيلة عرض لكل ما يوجد أمام آلة التصوير وما هو قابل للإدراك بصرياً. كما أن ما هو بصري لا يحتاج

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

إلى جعله بصرياً زيادة، إنما ينبغي إعادة إنتاجه في مادة أخرى. لكن فقط ما هو غير مرئي أو مرئي بقدر غير كاف، عليه أن يُبصر وأن يُعبّر عنه. وهذا بالذات ما يفعله وفعله المونتاج. ويعتبر الشكلانيون الروس (كذلك بودفكين وإيزنشتين) المونتاج كوسيلة تغريب مهمة جداً. فالعالم يكتسب أمام آلة التصوير بواسطة المونتاج وجهاً آخر، ومعنى آخر، ويصبح العالم المصور ((تعبيرياً)) ولا يمكن إدراك العلاقات الزمنية بصرياً بواسطة المونتاج فقط، إنما يمكن بواسطته أيضاً إدراك كل تلك العلاقات والتداعيات ذات الطبيعة العاطفية أو الذهنية، والتي هي غير حاضرة أصلاً في المادة المصورة. ووفقاً للطريقة التي يجزئ فيها المرء أقسام الحدث (ونقصد في الوقت نفسه المدة النسبية للقطة، وأحجام الصورة النسبية، ومسار حركة داخل لقطة الخ)، ووفقاً للطريقة التي يربط فيها المرء الصور المنفردة بعضها بالبعض الآخر، يمكن أن تقوم رموز واستعارات لعمليات عقلية وعلاقات عاطفية واستنتاجات ذهنية. ونتذكر هنا الأمثلة الكلاسيكية من فيلم (نهاية سانت بطرسبرغ/ 1927) أو من فيلم (أكتوبر/1927) حيث تقف كل صورة منفردة لتعبر عن مفهوم (مثلاً المدفع، الذي يصنع في المعمل يقف كرمز لصناعة الحرب)، بينما ربط هذه الصورة مع صورة أخرى (مثلاً الجنود في خنادق الجبهة)، يعبر عن تقييم (مثلاً: جهود التسلح للرأسماليين تتحمل وزر استمرار الحرب). ونحن نجد كل ذلك دائماً في كتابات بودفكين وإيزنشتين (بشكل خاص في نظرية الإيديوغرام) كذلك في كتابات بالاش وآرنهايم، كما نجد ذلك في أعمال نظريين سينمائيين كثيرين في مرحلة متأخرة.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

والمعنى الثالث لكلمة (وسيلة تعبير) أو (وسيلة بصرية) يجد استعماله في أشكال المونتاج، التي يتم إيصالها إلى المتفرج عبر إحساس جسماني لحركة (معاشه موضوعياً أو ذاتياً) مثلاً حركة رقص، حركة سيارة مندفعة، أو حركة عمل وما إلى ذلك.

وهناك أمثلة أخرى من كل فترة السينما الصامتة، مثلاً في فيلم ((استراحة)) رينيه كلير **René Clair** في (الباليه الميكانيكي) وفرناند ليجيه (بالفرنسية: **Fernand Léger**) (فرنسا عام 1924) وفي يوري ايفنز التسجيلي **Zuiderzee**)هولندا عام (1931 - 1933) ونتذكر أن إضافة مكونات الصوت تزيد من تأثير وسيلة التعبير هذه. وبالمعنى الرابع لكلمة (وسيلة تعبير) نجد أن حدثاً أو حادثة تصبح بواسطة المونتاج (درامية). هذا يعني أن المونتاج يؤثر على مشاعر المتفرج إلى درجة تضعه في حالة من الفزع العاطفي القوي أو الترقب المتوتر أو المواجهة مع تناقضات قوية. مثلاً غنى ـ فقر، رقة ـ قسوة.

مشاركة المتفرج:

يمكن للمونتاج أيضاً أن يقدم للمتفرج موقع رؤية مثالي. فالانتقال من لقطة إلى أخرى يحصل بغرض جعل المتفرج يشاهد استمرار الحدث من موقع وزاوية مفضلين. والمقصود بذلك أن يتم الانتقال في حالات كثيرة من لقطة عامة إلى لقطة قريبة لنفس الموضوع، أو لتفصيل خاص من الموضوع. والأمثلة من فيلم غريفث (ميلاد أمة/ 1915) كثيرة، حيث يتم فيها رؤية الممثل عن قرب، مما يمنح

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الديكوباج فرصة للمتفرج لمشاهدة الحدث بشكل مثالي. في الجزء الثاني من كتاب (تقنية الفيلم) يتراجع بودفكين إلى حد ما عن نظريته الخاصة حول المونتاج التركيبي، ويعلن عن رأيه، بأن على المونتاج أن يحاكي عملية الإدراك عند المتفرج. ويشبه بودفكين عندئذ إدراك حادثة ما من مكان بعيد بإدراك نفس الحادثة من قبل متفرج مثالي، يلفت انتباهه سير الحادثة. ويقول بودفكين: (إن عدسة آلة التصوير تمثل عين المراقب). فالأمر هنا لا يتعلق بزاوية آلة تصوير ذاتية، كما يفهم من المثال المفصل الذي يضربه بودفكين لمشهد يتخاصم فيه شخصان بينما شخص ثالث يراقب هذا الخصام، إلى الحد الذي تدوي فيه صرخة الإنذار. فبين موقع آلة التصوير أو حركة آلة التصوير ينشأ تباين بين وظيفة المتفرج المثالي وبين آلة التصوير الذاتية (لما يسمى لقطة وجهة النظر). ففي الحالة الثانية يشاهد المتفرج الحدث الممثل من زاوية رؤية أحد المنخرطين في الحدث الدرامي. وفي المشهد الذي يصفه بودفكين، لا تحاكي آلة التصوير، وجهة نظر أحد المنخرطين في الحادثة، إنما يسير فيها ترتيب اللقطات (الديكوباج) بشكل يوازي وجهة نظر محتملة لمراقب حيادي، أي وجهة نظر شخص رابع، فحتى وجهة نظر هذا المراقب وهي تتجول هنا وهناك (لمراقبة ردة فعل شخص على سلوك استفزازي لشخص آخر) يتم محاكاتها في الديكوباج حسب رأي بودفكين. وإن محاكاة طريقة الإدراك هذه تبقى موضوعية تماماً. فتجعل النظرة الذاتية، أي وفقاً لتجربة شخص منخرط في الحدث الدرامي، تتم في الحكاية فقط، التي تمثل فيها آلة التصوير، أسلوب رؤية وزاوية وطريقة إدراك هذا الشخص.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

مفاصل واقعة السرد:

لا يجوز للقطة وجهة النظر أن ترتبط مع الموقع الذي يسرد الراوي منه الحكاية، إن موقع الراوي (الذي هو غالباً موقع نفسي أو ذهني أكثر منه بصري) يكشف عن نفسه في الفيلم الصامت بجلاء في شكل العناوين المكتوبة. وهنا يلمس المرء تدخل الراوي في الحكاية. وأحياناً تقوم آلة التصوير أيضاً بدور الوسيط بين جهة السرد وبين الحكاية المروية، على سبيل المثال بواسطة حركة تصوير أفقية أو بواسطة تغيير لموقع آلة التصوير لا تبرره وجهة نظر أحد الأشخاص في الصورة.

إن تدخل راوي ما في شكل عناوين مكتوبة موضحة أو مفسرة، أو في شكل حركة آلة تصوير، أو حتى في شكل تعليق منطوق، يخلق قطيعة بين واقعة السرد وبين الحكاية المروية. فلقطة وجهة النظر تنتمي إلى الحكاية ـ وجهة النظر الذاتية تثبت حضور جهة السرد. وبتعبير آخر: إن آلة التصوير الذاتية أي لقطة ـ وجهة النظر تبين، كيف أن الناس والأشياء الذين يتسنى لنا كمتفرجين أن نراهم، تتم مشاهدتهم من قبل أحد الأشخاص المنخرطين في الحدث. ويعني الانتقال من لقطة موضوعية إلى لقطة ذاتية، أن جهة السرد تترك زاوية الرؤية وقتياً إلى إحدى الشخصيات.

وإنه لمن الصعب أن نبين متى يتم استخدام مثل هذا الشكل السردي بوعي من قبل السينمائيين. ويعني كل انقطاع في سير الزمن الطبيعي، ليس عبر العناوين المكتوبة فقط، إنما أيضاً عبر الرجوع إلى الوراء أو عبر مونتاج التناوب، تدخلاً للراوي، وهو ما يرغم المتفرج على رؤية العالم الممثل وفقاً لوجهة نظر الراوي الخاصة. ومنذ البداية تقريباً

منشورات «ألف باء AlfYaa»

قادت أشكال المونتاج المستعملة (التضاد، التوازي، التزامن والتكرار) إلى فهم الحكاية المروية من قبل وجهة نظر وتفسير المخرج.

نظام إيقاعي:

لم يكتب إلا الشيء القليل حول المونتاج السردي (ما خلا في السنوات الأخيرة)، بينما نظر المرء كثيراً حول المونتاج الإيقاعي. وفي واحدة من المقالات النظرية القليلة التي نشرها غريفث، جرت الإشارة فيها إلى أهمية المونتاج في البنية الإيقاعية للصور المتعاقبة. أما كون إيزنشتين قد صرف جل اهتمامه طوال حياته لهذا الموضوع، فهو أمر معروف عموماً. ولنذكر دراسته (طرق المونتاج)في عام 1929. أما بودفكين فقد ناقش الإمكانات الإيقاعية في الفيلم الناطق. بينما احتل الطليعيون الفرنسيون في العشرينات أهمية خاصة، وقاموا بتجارب مهمة في المونتاج الإيقاعي وكتبوا حوله. وكان فن الإيقاع بالنسبة لهم بمثابة الفن الأصيل. ولنذكر هنا آبل جانس (ونظامه السيمفوني البصري)، أما من سعى إلى خلق الحركة بوسائل سينمائية خالصة، وخاصة بواسطة المونتاج، فقد جعل من الفيلم فناً لموسيقى الصورة. وفي ألمانيا جرت تجارب عديدة من قبل روتمان و ريشتر وغيرهما للوصول إلى الفيلم الخاص والفيلم المجرد، حيث لعب الإيقاع هنا دوراً مهماً. ومع كل ذلك فلم يعرّف السينمائيون والنظريون مفهوم الإيقاع، مع أن الجميع اعتبروا أهميته تساوي أهمية التنفس بالنسبة لحياة الكائن الحي. ومقارنة مع عمليات الحياة كالتنفس أو نبض

منشورات «ألف باء AlfYaa»

القلب، يقوم التركيب الإيقاعي ببث الحياة في الصورة الميتة والمتحركة فقط ميكانيكياً. وهذا ما يمكن تسميته بالوظيفة البيولوجية للإيقاع في الفن. فالإيقاع يرتبط بالحركة، والحركة توحي بالحياة، التي هي حركة تبدل دائمة. وهذا يستدعي عدم الاستغناء عن الديكوباج والمونتاج. غير أن الإيقاع هو أكثر من ذلك. لقد وضحت مرة سوزان لانغر النظام الإيقاعي لعناصر العمل الفني بشكل سديد، واعتبرته كحافز من التوتر يتم عبر نفي التوتر السابق. فكل حركة جديدة، أكانت تستغرق فترة قصيرة أو طويلة، تخلق عند المتفرج توتراً معيناً، وتجعله يتقابل مع سؤال ما، يطلب له جواباً لا ينتهي حينما يصل إلى ذروته، أما الإجابة فتقود بدورها إلى سؤال جديد وهكذا. ومن هذه الناحية يماثل إيقاع العمل الفني عملية الحياة كالتنفس مثلاً. ويسبب المجرى الإيقاعي للعمل الفني (الفيلم) عند المتفرج استجابة متوترة: تناظر حركات الصور السينمائية مع انفعال المتفرج.

على أساس من هذا التعريف، لا يمكن اعتبار (المونتاج الإيقاعي) كأية وظيفة أخرى للمونتاج تماثل الوظائف المذكورة، إنما يمكن اعتباره كوظيفة نوعية إضافية. وفضلاً عن ذلك فإن المونتاج الإيقاعي هو في الدرجة الأولى نوعية النظام الإضافية للمادة المصورة. إن طول اللقطات المنفردة، وأسلوب الحركات داخل اللقطات، وتآلف (نغمات، ضوء، لون، أحجام) الصور المنفردة واحدة بالأخرى، واستعمال القطع الحاد والناعم، واستخدام التمازج الخ. كل ذلك يؤثر على زمن الأحداث المحسوس ذاتياً، وعلى سرعة وقع الحدث الدرامي، وعلى التوتر بين حدثين ينفصل كل منهما عن الآخر زمنياً، وعلى انطباع الحيوية والخمول. أكثر من

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ذلك يكون المونتاج الإيقاعي مظهراً مهماً للغاية لتتابع الصور التعبيري، وهو وسيلة مهمة تدفع المتفرج إلى التعاطف مع كل ما يحرك شخصيات الحدث عاطفياً. كما يستطيع الإيقاع أن يميز، وهو شيء آخر تماماً، التجارب الذاتية للأشخاص عن سير الأحداث الموضوعية. وبعد ذلك نميز بين وسائل التعبير على مستوى الحكاية المروية وبين وسائل التعبير على مستوى واقعة السرد ذاتها. فمن جهة يهتم النظام الإيقاعي بالتصنيف (المقاس)، وبسرعة الواقع، وبدوام الزمن، وبشدة الشعور، ومجرى تصاعد الأحداث الممثلة، ومن جهة أخرى يأخذ الإيقاع وظيفة واقعة السرد، وينوب عن الاهتمام، والمسافة، والمشاركة، والهدوء، والسرعة، كما ينوب عن توقف أو استمرار جهة السرد. وختاماً تقوم وظيفة الإيقاع المميّزة، بربط أجزاء العمل الفني المنفردة في كلية عضوية، في وحدة تترابط فيها كل العناصر.

اعتراضات ضد المونتاج:الفيلم الناطق

يُشكّل الفيلم الناطق قطيعة مع التصورات المألوفة والسائدة عن المونتاج. ومن جهة أخرى عرف المرء بسرعة بأن إضافة المكونات الصوتية يقود إلى إغناء إمكانات المونتاج. هذا ما يمكن أن نتبينه من بيان إيزنشتين وبودفكين والكساندروف عن الصوت من عام 1929.

وبينت الأفلام الناطقة الأولى خصوصاً تلك المسماة **ALL (TALKIES)** بأن بعض إنجازات الفيلم الصامت زائدة عن اللزوم. أما الآن، حيث يتكلم الممثلون ويستطيعون بذلك أن يفصحوا بالحوار عن مشاعرهم، فإن المرء لم يعد بحاجة إلى

منشورات «ألف باء AlfYaa»

أشكال الديكوباج المعقدة والتي يستغرق إنجازها زمناً سينمائياً طويلاً، كما أن الاستعارة السينمائية المتداولة غالباً والجامدة أحياناً في قوالب جاهزة (أكليشيهات) تحولت إلى مفارقات.

إن نقاد الساعات الأولى، مثل رودولف آرنهايم الذي اعتقد أن الصوت سيجعل الصور مكانية جداً وذات أبعاد ثلاثية جداً، وبهذا يصير الديكوباج غير ممكن، أو ممثلي المسرح (مثل مرسيل بانول)، الذين اعتبروا الفيلم الناطق شكلاً جديداً للمسرح، واعتبروا المونتاج تبعا لذلك مثل شيء عفا عليه الزمن. غير أن كل أولئك لم يكونوا على صواب، فما اختفى من الشاشة، كان على أكثر تقدير مونتاج الوميض النابض بصور قصيرة جداً، والذي كان مألوفاً خاصة في فترة العشرينات عند الروس وعند آبل جانس.

ومع أن المونتاج بدأ في الوضع الجديد أقل لفتاً للنظر، إلا أن المرء هذب من وظائفه في السنوات بين (1930) إلى عام (1960) وجعله غنياً بشكل غير معروف من قبل، على الرغم من استغرابنا اليوم من تلك القوالب الجاهزة لبعض مونتاج الصورة والصوت.

تقف بعض الأمثلة دليلاً على غنى المونتاج، ففي فيلم بريسون (محكوم بالإعدام يهرب) يتسع عالم الزنزانة الضيق للمحكوم بالإعدام عبر إضافة الصوت المصاحب / خارج الكادر **OFF**، ليس لأننا نسمع الضجيج غير المباشر لعالم السجن، إنما أيضاً لأننا نسمع من نفس الزنزانة صوت الحياة المحيطة بالسجن بما فيها صوت القطار المسرع. أما في فيلم آلان رينيه (هيروشيما يا حبيبتي) 1959 فتعيد مؤثرات

منشورات «ألف باء AlfYaa»

أحداث الحاضر الواقعية بطلة الفيلم التي تمكث بذكرياتها في الماضي، إلى الحاضر ثانية.

الشاشة العريضة وعدسات عمق الميدان البصري:

وصل مبدأ عمق الميدان البصري في الخمسينات إلى حالة عسر جديدة. فالسينما سكوب ونظم الشاشة العريضة الأخرى، كحقل بصري موسع لعمق الميدان، إضافة إلى الحركية الكبيرة لآلة التصوير ولأجهزة تسجيل الصوت، بدت قادرة دائماً على خلق أسس جديدة تعتمد على إمكانات المونتاج بشكل أقل. فقد قادت التطورات التقنية الجديدة إلى تجاوز الحدود الفيزيائية لحقل رؤية آلة التصوير ولعمق الميدان البصري. وبدأ المونتاج يفقد موقعه القديم. إضافة إلى ذلك انصرف اهتمام المخرجين إلى السيطرة على المشاكل الجديدة، التي وضعها الفيلم الملون أمام استمرارية الصورة (قفزات لونية).

وتصدى الناقد العظيم أندريه بازان مدافعاً عن التيار المضاد للمونتاج، وبشكل خاص حينما نادى بما سمي المشهد ـ اللقطة وهو ما يعني اللقطات المستمرة الطويلة، التي حققت المونتاج داخل الصورة بفضل آلة التصوير المتحركة وبفضل عدسات عمق الميدان واستند رفض بازان للمونتاج بالدرجة الأولى على الاستعمال المتلاعب وغير القويم للديكوباج، أي لطرق المونتاج التي كانت تسلب المتفرج أية إمكانية لإقامة علاقة بين عناصر مضمون اللقطات المنفردة وعناصر شكل هذه اللقطات. كما اعتقد بازان أيضاً بأن المونتاج لا يقود، في المحل الأول، إلى تحرير وتغريب الأشياء أمام آلة التصوير من أشكال ظهورها الطبيعية بهدف

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

جعلها تعبيرية. إنما على العكس من ذلك وقف ضد هذه المفاهيم الفنية الشكلية التي صيغت من قبل إيزنشتين وغيره، والتي انتقلت بواسطة مخرجين كثيرين إلى حقل التطبيق.

نادى بازان بتفليم واقعي للواقع على شاكلة أفلام أخرجها مورناو وشتروهايم. فبدلاً من توليف وتغريب الواقع عبر أسلوب التصوير لجعله يتكلم في أسلوب جديد، يحق لنا، بدافع واقعية أكبر ومصداقية أمتن، أن نترك الواقع سليماً، خصوصاً في استمراريته الزمنية، ويترتب على فنان السينما، أن يجعل مرئياً فقط ما يخفى على عين المتفرج، المراقبة بشكل سطحي. ووجد بازان لمفاهيمه هذه شرعية في أفلام الواقعيين الجدد في إيطاليا وعند مخرجين أمريكيين مثل أورسون ويلز، ووليام وايلر كما وجد شرعية لمفاهيمه عند ابن وطنه روبرت بريسون.

التلاعب:

مع أن بازان اتخذ موقفاً واضحاً ضد الاستعمال المتلاعب للمونتاج، غير أن موقفه لم يكن ضد المونتاج في حد ذاته. فالتلاعب هو شيء آخر غير التعبير. فهنا يأتي التمييز بين صيد التأثيرات، أي التحرش القصدي بإثارة ردود فعل عاطفية أو ذهنية عند المتفرج وبين إظهار مشاعر وأفكار الشخصيات المنخرطة في الحدث الدرامي من جهة أخرى. أما المونتاج كتقنية سرد وتنظيم إيقاعي فيحتفظ بقيمته التامة. ويعود الفضل إلى بازان حقاً في دفع السينمائيين والنقاد مرة أخرى إلى التفكير بجوهر المونتاج وبأهمية إمكانيات التعبير البديلة، والتي تم تجريبها بغزارة في أفلام الموجة الجديدة الفرنسية. ومن العبث الزعم طبعاً، بأن

منشورات «ألف باء AlfYaa»

غودار مثلاً تخلى عن المونتاج كلية، لأنه أجرى فقط، ومن وقت لآخر، حذفاً حاداً، وطرح جانباً بعض أجزاء الحدث الدرامي، بسبب من أن هذا البعض لم يبد له اهتماماً بما فيه الكفاية، كما أنه ترك آلة التصوير من حين لآخر تراقب لدقائق من موقع ثابت مواضيع هي بالكاد شيقة.

خاتمة:

كان المونتاج في بداية سنوات الأربعينات والخمسينات في فن السينما بمثابة برنامج، وطموح من أجل الاعتراف بالفيلم كفن مستقل، وكشهادة فنية. وفي الوقت الذي لم يعد فيه الفيلم يحتاج كفن إلى برهان، لم يعد من الضروري وضع مسألة الشكل الفني في المواجهة. واستطاع المونتاج أن يندمج في العمل الفني السينمائي، دون أن يلفت الاهتمام لذاته، وقد اعترف حتى إيزنشتين في عام 1937، بأن على السينمائي ألا يهتم فقط بالمونتاج، إنما عليه أن يوجه اهتمامه إلى المشاكل الأخرى، إلى النوعية الشكلية للقطات المنفردة مثلاً وإلى مضمون الأشياء. أما المونتاج المعني بتغيير الصورة بسرعة، والذي أثار خلافاً شكلياً وأنهاه، فإنه اليوم يشكل، كحل، استثناء وليس قاعدة. وأصبح جزءاً أعظم من أشكال المونتاج الكلاسيكية مع الزمن وبمثابة مكون ثابت لأفلام الإعلان وفيديو الدعاية، إذ لم يعد فن الفيلم الجاد بحاجة إلى هذه الوسائل الشكلية الملفتة للنظر. غير أن الكثير من وظائف المونتاج التي ذكرناها ما تزال تنجز باستمرار في الفيلم المعاصر. وليس بوسعنا أن ننكر بأن حركة آلة التصوير استعارت هنا أو هناك جزءاً يسيراً من هذه

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الوظائف. ويلجأ السينمائي دائماً إلى إمكانات المونتاج، كلما وجد أن الوسائل الأخرى عاجزة.

بوسعنا أن نؤكد بأن هذه الإمكانات لا تملك قيمة في ذاتها، إنما هي واحدة من وسائل عديدة، يستطيع السينمائي بواسطتها وبأسلوب سينمائي، أن يقول ما يريد قوله.

ترجمة: قيس الزبيدي

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الملحق الثاني:
فن الصور المتحركة
أم فن صور الحركة؟
دراسة أولية

قيس الزبيدي

"وكل الذين يحبون فنهم يبحثون عن جوهر تقنيتهم"

دزيغا فيرتوف

"من المهم لكي يبتدع فنان الفيلم عملا فنيا، أن يؤكد خصائص أدواته"

رودولف آرنهايم

"أنا أفكر برؤوس الآخرين، والآخرون يفكرون برأسي، وهذا هو التفكير الصحيح"

برتولت بريشت

منشورات «ألف باء AlfYaa»

إن كـل التفسـيرات الجماليـة تؤكـد بهـذا الشـكل أو ذاك، علاقة الفن بالواقع وربما تعتمد السينما أكثر من بقية الفنون علـى علاقـة أساسـية عميقـة بـالواقع الموضـوعي، لأن آلـة التصوير حينما تدور تنقل على الشريط الحساس، إما صور الواقـع الموضـوعي ذاتـه (تسـجيلي)، أو تنقـل مـوديلاً حيـاً متحركاً لواقع معين فني (روائي).

من هنا نضع أيدينا على منهجين في التعبير الفني:

أولهما:

- ينظم الواقع المرئي.

وثانيهما:

- يعيد بنـاء الواقـع المرئـي وفـق محاكـاة فنيـة وفكريـة معينة.

ونتعرف في السينما المعاصرة على تنويعات فنية عديدة لهذين المنهجين في التعبير التسجيلي أو الروائي. وأن هذه التنويعـات الفنيـة لمنهجـين متقـابلين ومتـداخلين فـي التعبيـر السينمائي تساعد في محاولة الاقتراب، بشكل أكثر، من حقيقة الواقع الاجتماعي، ومن خلق صلة عميقة وصادقة به، كما أنها من جهة أخرى، تساعد أيضاً في محاولة الكشف عن خصوصية فن السينما:

1. لأن المنهج الذي يعتمد تنظيم المادة (في الواقع) يمثل المنهج الذي يعتمد إعادة بناء موديل فني للمادة (في الواقع)، فكلا المنهجين هما نتاج رؤية فنية ذاتية.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

2. .ولنـذكّر هنـا بجـان متـري: إن الفوتوغرافيـا هـي النتيجة التقنية لنظرة شخصية مسددة إلـى موضـوع معي.

كما يؤكد فرانشيسكو روزي على استحالة الوصول إلى أي إعادة بناء خالصة (لذاتها) في أي عمل فني.

ومن الواضح، وهنا نتوقف عند يوري لوتمان، أن العمل السينمائي هو نتاج تركيب عدد من العناصر السينمائية المختلفة. ولكن حتى عندما يبلغ هذا التركيب درجة عالية من الحيوية، فإن لغة الصورة، تظل هي الغالبة. أما عندما نقصر اهتمامنا على الجانب الفوتوغرافي من هذا الكل التركيبي الموحد، الذي يشكله الفيلم فإننا نكون بذلك كالباحث الألسني الذي يسعى إلى دراسة لغة الكتابة كبديل من هذا النوع، ليست فقط ممكنة وحسب بل ضرورية أيضاً.

أما المونتاج فلم يأت إلا مع تطور الفيلم كفن. لكن قبل أن يتم تطوير دقة كبيرة في المونتاج، أي في بناء الجملة السينمائية، وجدت إمكانات عديدة في تشذيب التعبير بواسطة تكوين الصورة. ويفهم جان ماري بيترس تكوين الصورة، باعتباره تنظيم كل التفاصيل داخل ما هو مرئي ضمن إطار الصورة.

وفي دراسة متأخرة للمنظر الألماني بيتر فوس توصل فيها إلى أن الجهود النظرية لم تصل حتى يومنا هذا إلى إيجاد علاقة بنائية حقه بين قطبي السينما الأساسيين، ألا وهما قطب المونتاج وقطب مقطع الصورة.

تحدد خاصية الفيلم، كفن، الزمان في أشكال المكان. وحسب أرنولد هاوزر: تبدو العلاقة بين المكان والزمان

منشورات «ألف باء AlfYaa»

وكأنها تتمثل في إمكان حلول أحدهما محل الآخر. إذ أن العلاقات تكتسب طابعاً يكاد يكون مكانياً. مثلما أن المكان يكتسب أهمية جارية ويتخذ صفات زمانية. ولا شك في أن المكان والزمان هما الشكلان الأساسيان لوجود المادة. وصفتان جوهريتان من صفاتها. ويرتبط كل من المكان والزمان بالحركة والمادة. ونحن نتعرف في الكون على المادة المتحركة التي لا تتحرك إلا في المكان والزمان ويعتبر الفكر العلمي المادة دائماً في حركة، كما يعتبر الحركة أسلوباً لوجود المادة. بحيث لا يمكن أن توجد مادة بدون حركة تماماً. ونفهم من ذلك أن حركة المادة هي حركة شاملة لكل التغييرات والعمليات الموجودة، من مجرد التغيير في المكان حتى التفكير.

وصف الأخوان لوميير السينما في براءة اختراعهما عام 1895 على أساس من كونها آلة لإعادة إنتاج الحياة الحقيقية بالسينما. ومع هذا التصور ظهر نمط آخر تماماً مميز من الصورة في العالم، كانت الحركة خاصيته الجوهرية. ومنذ البداية كان صلب اختراع السينما هو الحركة: الحركة كخاصية في واقعية السينما، والحركة كخاصية للخيال الخلاق. وإذا كانت الحركة، كما يطلب آرنهايم، إحدى خصائص الفيلم البارز، فإن القانون الجمالي يتطلب من الفيلم أن يستخدم الحركة ويفسرها.

إن اصطلاح الصور المتحركة كما نبه كثيرون هو اصطلاح مضلل، فالصور نفسها لا تتحرك، وما يتحرك أمامنا على الشاشة نتيجة لتوهم الحركة، يعود مصدره إلى خاصية بقاء الرؤية، على شبكية العين، فالعين تحتفظ برهة من الزمن (16/1 من الثانية) بالخيال المنعكس على شبكيتها

منشورات «ألف باء AlfYaa»

بعد تغيير مصدره، وقبل أن تقوم بإرساله إلى المخ. وهذه حقيقة عضوية قديمة اكتشفها العالم الفلكي بطليموس في القرن الثاني. كذلك يعود توهم الحركة إلى التصور المتدرب للإنسان. فأثناء دوران الفيلم الذي يحتوي على صور فوتوغرافية عديدة، تصور كل منها بسرعة 24 أو 25 صورة في الثانية، في جهاز عرض سرعته ثابتة تشاهد العين عندها حركة متواصلة مع أن الجهاز لا يعرض في واقع الحال أية حركة مباشرة.

الفيلم هو مبدأ حركي في التفكير وتجسيده الملموس هو وسيط صور متحركة. وهذه الواسطة أصبحت منذ اختراع السينما وسيلة إما لترجمة نصوص بصرياً، أو لتسجيل الظواهر الحياتية المختلفة بصرياً. وقدرة الصورة العبقرية على التعبير كعنصر أساسي يقوم وجودها على الحركات وتنويعاتها وتناسقاتها البصرية السردية مما يجعل من الحركة أيضاً عبقرية السينما لأن الحركة هي الشكل وهي تصنع شكلها الخاص ويقودنا البحث عن أشكال الحركة الخاصة إلى البحث عن المبدأ الفني الموحد للغة التعبير السينمائية.

إن وعي هذه المسألة دفع بالكثيرين إلى التركيز من الناحية النظرية الجمالية على أهمية الحركة والوقوف عند دورها طويلاً وذلك انطلاقاً من تلك الحقيقة البسيطة الأولى، لكن المنسية دائماً. إن السينما ابتكرت لتسجيل الحركة، على هذا بدا أن جمالية السينما، حسب رينيه كلير، تتلخص في الحركة، الحركة الخارجية للأشياء المنظورة بالعين: أي قدرة الصورة على إعادة إنتاج الحركة، والحركة الداخلية للعمل الفني نفسه؛ أي إعادة تشكيل الحركة في الزمن وهو ما يربط عضوياً الصورة بالمونتاج. إن وجود الصورة الزمني هو

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

المونتاج. وهذا ما يفسر مقولة تاركوفسكي: حياكة الزمن وهو المونتاج، وحركة الزمن هي لغة الصورة في السينما. وحسب تاركوفسكي يكون الإيقاع هو سير الزمن داخل اللقطة، وبهذا يُعتبر الإيقاع، وليس المونتاج، عنصر الشكل السائد في السينما. لكن تاركوفسكي يذهب إلى أن الزمن هو أساس كل الأسس في السينما، فمثل الصوت في الموسيقى، والشخصية في الدراما، واللون في الرسم، يكون الزمن في الفيلم هو العنصر السائد.

إذن الزمن أو الإيقاع هما العنصر السائد، مع أننا نعتقد أن كليهما وجهان لعملة واحدة هي الحركة، ويمكننا أن نذكر بارستاركو الذي فهم الإيقاع باعتباره نتاجاً للحركة، أي أنه شكل نوعي من أشكال الحركة، شكل أعلى للحركة ونظام راقٍ لاستمرارية الحركة.

لقد لعب الإيقاع دوراً مهماً في التجارب الفنية الطليعية السينمائية ويثبت جان ماري بيترس، بأن السينمائيين والنظريين لم يعرفوا مفهوم الإيقاع كما يجب، مع أن أهميته بالنسبة لهم كانت تساوي أهمية التنفس بالنسبة لحياة الكائن الحي. فالترتيب الإيقاعي مثل نبض القلب، يبث الحياة في الصور الميتة والمتحركة فقط ميكانيكياً. وهذا ما يمكن تسميته بالوظيفة البيولوجية للإيقاع في الفن. لكن بيترس لم ينتبه بدوره إلى ارتباط الإيقاع بالحركة. فالحركة هي التي توحي بالحياة. ونحن نتذكر، أن الحركة هي أيضاً التي تخلق الزمان في المكان عبر التبدل الدائم. وأن نعيد النظر في مقولة تاركوفسكي ونعيدها إلى وضعها الصحيح.

الحركة هي أساس الأسس في السينما، والحركة هي

منشورات «ألف باء AlfYaa»

عنصر الشكل السائد، وبوسعنا أن نذهب أبعد ونعتبر الحركة هي مبدأ الشكل الموحد والمنظم للعلاقة بين الصورة والمونتاج .

يكشف لوتمان بوضوح أن تتابع الأحداث في الواقع يتم في سيل مستمر غير متقطع، بينما تشكل الأحداث على الشاشة ما يشبه سلسلة من التكثيفات تتخللها مجموعة من الفراغات تملأ بأحداث هي حلقات اتصال .

فعالم السينما هو على الدوام جزء من عالم آخر، جزء من عالمنا المرئي ذي السيل المستمر ذاته لكن مضافاً إليه عنصر التجزئة (اللا استمرارية). عالم مُصاغ إلى أجزاء متفرقة، عالم مجزأ إلى أحجام متقطعة، فالعالم الموضوعي يقابل برؤية فنية مشروطة بحقل الأشياء المرئية أما حقل الأشياء اللا مرئية في الواقع فيبقى خارج إطار هذه الرؤية، وذلك بمثابة قانونية يحكمها مبدأ التجزئة (اللا استمرارية). هنا يأتي دور الحركة في تجاوز اللا استمرارية. فالحركة التي جعلت من الصورة الفوتوغرافية لقطة هي ذاتها تجعل من عالم السينما عالماً قائماً على استمرارية فنية من نوع آخر. ويصبح التعاقب (الاستمرارية) بدل التجزئة (اللا استمرارية) ممكناً فقط بواسطة مبدأ الحركة الفني، حيث أن الاستمرارية في السينما قائمة أصلاً على التجزئة، وتجاوز التجزئة إلى الاستمرارية الخاصة يتم فقط بواسطة الحركة.

يكتب دزيغا فيرتوف: لكي يستطيع المرء أن يقدم دراسة ديناميكية مكتوبة على ورقة، عليه أن يتقن الدلالات الغرافيكية للحركة. وسبق لدزيغا فيرتوف أن أشار إلى هذه الخاصية في بيانه (نحن) عام 1922، حيث اعتبر أن سينما

منشورات «ألف باء AlfYaa»

(كينـو اوكـي)، أي عـين السـينما، قائمـة علـى فـن تنظـيم الحركـات الضـرورية للأشـياء فـي الفـراغ، وذلـك بفضـل استعمال مجموعـة فنيـة إيقاعيـة مطابقـة لخـواص (المـواد)، وللإيقاع الداخلي لكل شيء.

وبين فيرتـوف كيف أن الفواصـل نفسـها هـي التـي تكـون هذه (المواد) وفن (الفواصل) بالانتقال من حركـة إلـى أخـرى واعتبر (المواد) عناصر فن الحركة وعزا إلى الفواصل قيادة الحركـة، وقيـادة سير الأحداث نحـو النهايـة الحركيـة، ويعنـي تنظـيم الحركـة عنده تنظـيم عناصـرها ـ أي فواصـلها ـ فـي الجملـة، لأن العمـل السـينمائي يتكـون مـن الجمـل وأن الجمـل تتكـون مـن فواصـل الحركـة. وبـدت لـه السـينما كفـن تخيّـل حركات أشياء المكان في الفضاء.

كـان فيرتـوف يمجـد الحركـة وهندسـة الحركـة فـي الواقـع المرئي فقط ولـم يكـن يعنيـه البحـث عـن قـدرة الحركـة (كمبـدأ فنـي) فـي خلـق الاسـتمرارية السـينمائية الخاصـة وتجـاوز التجزئـة واللا استمرارية عبـر تجـاوز (الفراغات).وقد سبق لجيرمـان دولاك أن نوهـت وقتهـا أيضـاً، بـأن: مـا يتوجـب دراسته هو مفهوم الحركة في استمراريته البصـرية، القسـرية والتقنيـة.غيـر أننـا اليـوم نسـتطيع فقـط عبـر دراسـة خـواص اللقطـة باعتبارهـا خليـة السـينما أن نكشـف وظـائف شـكل (الوسيط) الخفية، فالأفلام نفسها تحتوي علـى شـكل حركـات، على لا نهاية داخليـة فـي (اللغـة) التـي تشـكلها الحركـات، لأن تمثيـل الحركـة منـذ البدايـة، حسـب ابشـتاين أيضـاً، هـو سـبب وجـود السـينما وقـدرتها العبقريـة علـى التطـور ورسـم العـالم المرئي الفني.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

تَّحمل السينما كوسيط فني في باطنها خصال الحركة وخصائصها بشكل كلي، وعلى هذا يصبح مبدأ التكوين في السينما حركياً أيضاً، جوهراً قائماً على هندسة الحركة وتنظيمها كمبدأ سردي في الصياغة الفنية. وعلى هذا الاعتبار علينا البحث عن أشكال الحركة في الصورة المنتجة. البحث تاريخياً عبر المراحل التي تطورت فيها صورة الحركة نتيجة ابتداع وابتكار وسائل.. صورة تمكنها من الوصول إلى أشكال فنية متطورة في التعبير عن الحركة وفي استخدامها في بنية السرد السينمائي.

وتكشف لنا الدراسة التاريخية المتأنية للقطة السينمائية، أشكال الحركة التالية:

1- الصورة المتحركة نفسها.

2- التمثيل المصور (حركة الشخوص والأشياء أمام آلة التصوير).

3- الحركة التي تنشأ من تغيير موقع آلة التصوير (المونتاج).

4- تنظيم حركة الشخوص والأشياء خارج وداخل إطار المقطع المصور.

5- تطوير إمكانية الرؤية الجمالية للحركة من زاوية واحدة (عمق الميدان، حدة الوضوح في مقدمة ومؤخرة تكوين الصورة (عدسة عالية الحساسية)/درجة حساسية الفيلم الخام.

6- الحركة التي تنشأ من تغيير سرعة الفيلم القياسية

منشورات «ألف باء AlfYaa»

(24) أو (25) صورة في الثانية بوساطة آلة التصوير (حركة بطيئة/حركة سريعة).

7- حركة آلة التصوير نفسها.

8- العلاقة التعبيرية الفنية التي تنشأ من الموقع الخاص لآلة التصوير بحركة الأشخاص والأشياء المصورة.

9- التزامن والتناسق بين حركة الشخوص والأشياء وبين حركة آلة التصوير في الصورة المستمرة (اللقطة/المشهد). المونتاج الداخلي. التنظيم الدلالي في تكوين الصور المتغير والمستمر. العلاقة التعبيرية بين الميزان سين (حركة الأشخاص والأشياء الفنية المستمرة واقعياً) والميزان كادر (ترتيب واختيار الحركة غير المستمرة فنياً).

ويمارس هذا النظام الإيقاعي دوراً كبيراً على كل العناصر وأجزاء العمل الفني، لكن بيترس في كشفه أهمية هذا النظام الإيقاعي يغفل دور الحركة التي هي أساسه وقاعدته. فالحركة هي العنصر السائد في الصياغة السينمائية، وهي المبدأ الموحد والمنظم في السرد السينمائي. ويستطيع هذا المبدأ أن يلف العناصر والأجزاء والتفاصيل ويعين الحلول التشكيلية والمونتاجية ويقود كل عناصر العمل الفني ويربطها في كلية عضوية وفي وحدة متماسكة.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

مصطلحات

بلاغ Mitteilung: يعني في العربية الإيصال وهو الاسم من الإبلاغ والتبليغ. وفي الألمانية يعني الشيء ذاته. وبلاغ هي ترجمة (**Mitteilung**) وتقابلها في الإنجليزية كلمة (**Message**) أي رسالة. أو خطاب. وتقوم عملية الاتصال على اختيار وسيط لنقل المعلومات يحقق به اتصاله، وتوضع هذه المعلومات في شكل رسالة تترجم بدورها إلى علامات أو رموز بالشكل الذي يتفق مع طبيعة المعلومات فيأخذ شكل رسالة يجري إرسالها من الشخص المرسل للمعلومات إلى الشخص المستقبل عن طريق ما يعرف بالقناة.

شريط السلولويد Celluloid Tape: الفيلم الخام الذي كان يصنع من خلات السلولوز وهي المادة غير قابلة الاحتراق، ويغطى بعجينه فوتوغرافية شديدة الحساسية حين تتعرض للضوء ويستخدم هذا الفيلم لتسجيل الصورة. وقد حل محله اليوم التصوير بالوسائل الرقمية .

الفيلم من صورة واحدة: المعنى هنا المسرح المصور. وفي تاريخ السينما حافظ الفيلم عن طريق محاكاته لطريقة المشاهدة المسرحية، مدة خمسة عشر عاماً على تصويره للمنظر السينمائي بلقطة عامة من موقع ثابت وزاوية لا تتغير.

نظام مورس: نظام علامات خاص عالمي مؤلف من نقط وقواطع وضعه الأميركي مورس ويتم بواسطته نقل معلومات إما عن طريق الموجات القصيرة بالراديو أو عن طريق الرسائل البرقية.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

المونتاج EDETING: عملية فنية إبداعية يتم بواسطتها خلق معنى وفقاً لسياق معين. ومن الناحية التقنية يتم ربط سلسلة من الصور والأصوات للوصول إلى معانٍ ودلالات بشكل مبتكر. وهدف هذه العملية الفنية والتقنية هو الوصول إلى صورة عامة من صور تفصيلية، أكان ذلك على صعيد المشهد أو على صعيد الفيلم ككل.

غريفث Griffith: هو الأب الحقيقي للسينما المعاصرة. فهو أول من نظم كل الاكتشافات الفنية المبعثرة لمختلف السينمائيين وفق ترتيب سردي مبدئي ومخطط درامياً وهو صاحب الفضل في خلق تقنية سرد جديدة وفي خلق لغة جديدة للفيلم حسب آراء النقاد قديماً وحديثا.

التقطيع الفني للمشهد DECOBAGE: يتم أولاً تقطيع المشاهد فنياً في الديكوباج. والديكوباج هو مصطلح فرنسي يطلق على آخر مرحلة في عملية كتابة نص السيناريو، وهي المرحلة التي يعدها مخرج الفيلم، فهو يعيد كتابة السيناريو الأدبي مرة أخري ولكن باستعمال عناصر اللغة السينمائية، ويعتمده أثناء عملية إخراج الفيلم. فهو يقوم بتقسيم اللقطات والمشاهد والمقاطع حيث يتم تبيان طول كل لقطة منفردة وكل مشهد، إضافة إلى تثبيت كل التفاصيل الفنية والتقنية الضرورية في عملية التصوير والمونتاج.

الفيلم الناطق Talking film: كان عام 1927 هو بداية مرحلة مهمة في تطور صناعة وجمالية الصور المتحركة. وقد انتظر الفيلم مدة 32 سنة ليتكلم فيه الأشخاص وتسمع فيه أصوات الطبيعة وتصدح فيه الموسيقى. ولا شك أن قدرة الفيلم على إضافة الصوت إلى شريط الصورة هو قفزة

منشورات «ألف باء AlfYaa»

نوعية من الناحيتين التقنية والفنية في تاريخ السينما.

استعمال الصوت: بعد نجاح استعمال الصوت مباشرة في السينما أصبحت السينما وسيلة تعبير سمع بصرية، يقابل فيها الصوت الصورة. وعن طريق إقامة علاقة خلاقة متفاعلة أو متصادمة بين هذين العنصرين المركبين أساساً لفن السينما، نشأت جمالية فنية جديدة ذات قدرة كبيرة على التعبير عن مواضيع معاصرة جليلة.

موقع: موقع هنا بمثابة لقطة سينمائية حيث أن اللقطات تنشأ من تغيير موقع آلة التصوير ويسمح هذا التغيير بتعدد زوايا رؤية الموضوع المصور، إن المتفرج السينمائي، على عكس المتفرج المسرحي، يشاهد المنظر السينمائي بواسطة عين الكاميرا ذات المواقع والزوايا والمسافات المتغيرة باستمرار.

حركة الكاميرا البانورامية Panoramic Movement: هي حركة أفقية متناسقة من اليمين إلى اليسار أو العكس تتكامل فيها زاوية الرؤية وتصبح نسبياً شمولية بدون انقطاع.

بودفكين وإيزنشتين Ejzenštejn&Pudovkin: سينمائيان سوفيتيان لعبا وما زالا يلعبان، بدرجات متفاوتة، دوراً مؤثراً في نظرية وأصول المونتاج كعملية خلاقة في بناء الفيلم وإليهما تنتمي مناهج مختلفة في طرق وأساليب السرد المونتاجي. ونفذ كل منهما مبادئ مونتاجية بنائية وسردية غنية في الأفلام التي حققها. ومع تعارض واختلاف أساليبهما، إلا أنها تتكامل من ناحية التعبير الفني تاريخياً في السينما.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

المونتـــاج المتـــوازي Parallel Montage: أول مـــن استعمله ومنحه أهمية درامية في بنية الفيلم هو غريفث. وهو طريقة في المونتاج تقوم على التناوب، غالباً، بين حادثتين تجريان في مكانين منفصلين في زمن واحد وتكون لإحداهما أهمية دلالية ودرامية بالنسبة للأخرى.

مسافة ذهنية: خلق مسافة ذهنية عند المتفرج ـ حسب بريشت ـ غرضها إيقاف حالة التقمص أو الاندماج التي تنشأ بالضـرورة عنـد المتفـرج أثنـاء المشـاهدة المسـرحية أو السينمائية. وتساعد هذه المسافة في خلق بعد بين صالة العرض وخشبة المسرح أو الشاشة السينمائية مما يساعد على إطلاق قدرة المتفرج على المحاكمة .

النظام الدلالي: حسب علم الدلالات والمعاني حيث تنشأ الدلالات فقط وفقاً لنظام خاص في استعمال العلامات اللغوية أو الأيقونية.

مطابقة زوايا الرؤية Continuty: تتطابق زوايا الرؤية في السينما وفق قواعد وأصول تقنية تنشأ عنها استمرارية واضحة في الحركات والاتجاهات والعلاقات مما يساعد درامياً على تأكيد السياق حسب نص السيناريو.

مؤثر حبس الأنفاس: يتم استعمال تقنية ما يسمى مؤثر حبس الأنفاس **Cliff - Hanger** ويعني هذا المصطلح / الحالة التي يتم فيها الاختلاف الذي ينشأ من العرض الممثل بين عالم إطار الحكاية وبين عالم الحكاية نفسها بشكل مقصود، وتتم الفروقات بين العالمين ليس على مستوى الوصف فقط، إنما على مستوى الدور الذي يلعبه التوتر في التنبيه إلى الحكي، وهو وسيلة لا يمكن الاستغناء عنها في درامية

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الحكايات المتسلسلة في التلفزيون وفي سلاسل الأفلام الروائية، مثلا أفلام جيمس بوند، ويعمل المؤثر قبل كل شيء على ربط المتفرج وشده إلى متابعة الأحداث القادمة. ويحصل هذا المؤثر عند لحظة من التوتر العالي، حيث تقطع عندها الأحداث الجارية مما يثير المتفرج ويدفعه إلى انتظار موعد البث القادم ليعرف كيف ستستمر الحكاية وتستند على شخصية مركزية أو أكثر لكن تظهر في تتابعها شخصيات باستمرار جديدة تقود حبك حكايات جديدة تبدأ كل منها وتنتهي في فيلم روائي يقابل الحلقة الواحدة غالبا في التليفزيون.

التمفصل المزدوج (double articulation): إن اللغات المنطوقة تقوم على أساس التمفصل المزدوج، حيث إنها على الأرجح تنتظم كقواعد مرتين: مرة في وحدات دالة **morphemes** المورفيمات التي تنتظم بدورها في وحدات مميزة صوتية غير دالة هي الفونيمات **Phones** ويعد اكتشاف الفونيم، من قبل كرامسكي، واحدا من الاكتشافات التي حققها علم اللغة، فهو من حيث الأهمية يعادل اكتشاف الطاقة النووية، لأنه قاد إلى ثورة في التفكير اللغوي. وقد أكد دي سوسور اعتماد اللغة على الاختلافات، ورأى أنه ليس في اللسان سوى فروقات،

ويأتي اكتشاف مارتينيه الحاسم للتمفصل المزدوج الذي يتيح تعريف اللغة، إذ لا يمكن اعتبار أية وسيلة اتصال أخرى، لا تمتلك هذا القانون الأساسي الذي يصوغ نظام اللغة، ويأتي، مثلا، تأكيد مونان أيضا على أن التمفصل المزدوج هو ما يميز اللسان البشري وما هو لغوي خالص في تعابير الإنسان معا، وهو مشترك بين اللغات كافة.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

وخارج المفصل المزدوج لا توجد لغة قط ولا يوجد شيء يتعلق بعلم اللغة.

ويرى دولوز أن تأكيد وجود تمفصل مزدوج في الفيلم هو أمر غير مجد، لكن وجود خصائص لسانية في السينما يمكن أن تستعمل كقواعد، مما يجعل سيميائية فيلم ما تستند على نماذج لغوية، ترتبط فيها الوحدات اللغوية فيما بينها بنوعين من العلاقات، فمن جهة توجد داخل القول الواحد علاقات تسمى بعلاقات التركيب الأفقي النظمية **SYNTAGMA**- أي (علاقات) وصل بين وحدات تستند كل منها على الأخرى في حالة حضور **In Praesentia**، ومن جهة ثانية هناك علاقات أخرى تسمى علاقات الاختيار العمودي الاستبدالية (**PARADIGMA**) - أي (علاقات) فصل بين وحدات حالة الحضور المتقاربة في حالة غياب **In Absentia**، وبدوره يجد لوتمان اللغة الطبيعية كموديل نموذج للعالم أولي، فانه يجد أشكال التعبير في الفن وسائط كموديل من نوع آخر ثانوي. وهو يعتبر اللغة (نظام نمذجة أولي) في التعبير. كما يعتبر وسائل التعبير الأخرى الأدبية والفنية (نظام نمذجة ثانوي) في التعبير، وقلما يستطيع نظام النمذجة الثانوي، وهو يبتكر لغته في التعبير، الاستغناء عن النظام الأولي.

الكاميرا القلم le caméra stylo: مُصطلَح ظهر لأول مرة في مقالة بالغة الأهمية كتبها الناقد السينمائي الفرنسي ألِكساندر آستروك **Alexander Astruc** ونشرتها مجلة ليكران فرانسي **Français** أي الشاشة الفرنسية في 30 آذار/مارس 1948 تحت عنوان مَولِد طليعة جديدة، **Naissance d'une nouvelle avant-garde، le caméra**

منشورات «ألف باء AlfYaa»

styloالكاميرا القلم. وترجع أهمية هذه المقالة إلى أن نقّاد ومؤرخي السينما يرون أنها كانت بمثابة إرهاصة قوية مهّدت لمولد ما عُرف بعد ذلك بنظرية المؤلِّف **Auteur Theory**، وهي النظرية التي تطورت وتحولت إلى مدرسة سينمائية على يد مجموعة من المُخرجين الفرنسيين، في مقدمتهم فرانسوا تروفو**Truffaut François**، في منتصف الخمسينيات من القرن العشرين.

بدأ آستروك مقالته تلك بالتأكيد على أن السينما، كفنّ، تمر بمرحلة انتقالية مهمة، تمهد لتحوُّل كبير، يعبّر عن وصول هذا الفن إلى مرحلة النضج الكامل، موضحًا أن الأفلام التي تبرهن على حتمية ذلك التغيير القادم هي الأفلام التي تجد اليوم تجاهلًا من النقّاد. وضرب آستروك المثل بمجموعة من الأفلام التي تبدأ بفيلم قواعد اللعبة **La règle du jeu** الذي أخرجه جان رينوار **Jean Renoir** عام 1939، مرورًا بعدد من أفلام أورسون ويلز **Orson Welles**، وصولًا إلى فيلم سيدات غابة بولونيا **Les dames du Bois de Boulogne** الذي أخرجه روبير بريسون **Robert Bresson** عام 1945.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف ياء AlfYaa»