سينـــــــــما الحقيـــقة

كوليشوف وفيرتوف : فرسـان السينـما الروسيـــة ..

د.عبد السلام المدني

تقـديـــــم :

تعد نظرية المونتاج لدى المخرجين الروس مقاربة لفهم السينما التي تعتمد بشكل كبير على المونتاج. إنه الإسهام الرئيسي لمنظري الأفلام السوفييتية في السينما العالمية ، وإضفاء الطابع الرسمي على السينما، على الرغم من أن المخرجين السوفييت في العشرينيات من القرن الماضي لم يوافقوا على كيفية عرض المونتاج بالتحديد، إلا أن سيرجي أيزنشتاين كتب مذكرة في "منهج جدلي لتشكيل فيلم" عندما أشار إلى أن المونتاج هو " العمود الفقري للفيلم "، وهذا" كان لتحديد طبيعة المونتاج وهو حل مشكلة محددة للسينما "، من خلال تأثيرها بعيدا عن النمط التجاري، أكاديميا وسياسيا. يستشهد المخرج الفريد هيتشكوك بالتقطيع (المونتاج بشكل غير مباشر) لأنه يعتبر حجر الزاوية في السينما ويستحق ذلك. وفي الواقع، فان المونتاج يستعمل في معظم أفلام الروايات الخيالية المتاحة اليوم وهو العمود الفقري لها

على هذا الأساس تم تأجيل نظريات الفيلم الى مرحلة ما قبل الاتحاد السوفيتي وإعادة توجيه المونتاج من تحليل الفيلم إلى اللغة، وهي قواعد نحوية للسينما. على سبيل المثال ، فإن الفهم شبه الواضح للفيلم مدين وعلى النقيض من نقل سيرجي أيزنشتين دون دافع اللغة "بطريقة جديدة تمامًا. في حين قدم العديد من صناع الأفلام السوفيت، مثل ليف كوليشوف ودزيغا فيرتوفو إ. شوب وفسيفولود بودوفكين تفسيرات لما يشكل تأثير المونتاج على الفيلم ككل. بينما يرى آيزنشتين أن "المونتاج فكرة تنبع من اصطدام اللقطات المستقلة "التي" يُنظر فيها إلى كل عنصر متسلسل ليس فقط بجانب بعضه البعض ، ولكن فوق بعضها البعض والتي لاقت استحسانا و"أصبحت نظريته الأكثر قبولًا على نطاق واسع.[1]

بيد أن السينما في روسيا بدأت في إنتاج الأفلام بفترة متأخرة عن مثيلتها في كل من فرنسا وأمريكا وبريطانيا، حسب رأي النقاد السينمائيين في الغرب، ويرجع السبب في ذلك إلى أعمال المخرج د.و.

جريفث[2] التي فتحت الباب أمام الهواة الروس في بداية العشرينات. حتى ذهب البعض أن أطلق على السينما الروسية بأنها وليدة السينما الأمريكية، التي أخذت تنتشر وتتوسع في مطلع العشرينات. كانت السينما الأمريكية تعمل جاهدة على استقطاب أعدادا لا باس بها من الفنانين المهاجرين من خارج الولايات المتحدة برغم اختلاف اللغة. إلا انه بالنظر الى الأعمال الرائعة التي جاءت فيما بعد فان السينما الروسية لا تعتبر متأخرة بل هي متأنية وسابقة لزمانها! . فقد استفادت من تجارب وأعمال بعض الرواد الأوائل في السينما الأمريكية مثل جريفث وادوين بورتر اللذان قاما بتجزئة المشهد الواحد إلى مجموعة من اللقطات ، وقربا الكاميرا من وجوه الممثلين في سابقة لم تكن معهودة من قبل في تاريخ الفن السابع . فخرجا بالفيلم من مشكلة المشهد الواحد والفصل الواحد على غرار المسرح إلى مجال أرحب وأوسع. كانت هذه النقلة الجديدة في شكل الصورة والتوليف الجديد جعلت للسينمائيين الروس يتريثون في إنتاج أعمالهم معلنين بأنه بناء على المعطيات التي لديهم فان رؤيتهم عن السينما وشكل الصورة المتحركة سيكون من هنا فصاعدا مختلفا معتبرين ذلك بأنها ثورة جديدة في عالم الصورة السينمائية.

وعلقوا على هذا الأمر بان تأخرهم في الإنتاج السينمائي لم يكن زمانيا بقدر ما هو رؤية جديدة لشكل الفيلم . وكان هذا التأني وهذا البطء في الإنتاج والإخراج السينمائي حافزا لهم لمراجعة العديد من الأفلام الأوربية والأمريكية والانجليزية منها والتي وصلتهم. كان تعليقهم : بأنه يمكن للصورة الواحدة والتي لا تربطها أية علاقة بصورة أخرى ان يكونا ثنائيا وشكلا آخر من أشكال التعبير والتشويق والإثارة أيضا . ظهر ذلك من خلال نظرياتهم معلنين على لسان كوليشوف بان الفيلم في شكله الكامل والمتعارف عليه ليس فقط مجموعة من سلسلة من الصور تتدفق وراء بعضها البعض خلال العرض ، بل يمكن تجزئة الصورة وإعادة تركيبها من جديد بفضل المونتاج ليولد من خلالها تعبيرا جديدا لا يمكن الحصول عليه خلال فترة التصوير. وكان سبب التوصل الى هذه الصيغ مجموعة الأفلام التي وصلتهم من أوربا ذات مضامين ومواضيع مختلفة :

–ظهور السينما في فرنسا على يدي الأخوين لوميير وميلييز وانتشار أعمالهما البدائية كأشرطة متحركة توثيقية .

–تطور السينما الطليعية والتعبيرية في أوربا وكذلك السينما الوثائقية على يدي فلاهيرتي وجريرسون.

–أفلام المخرج د.و. جريفث الذي فتحت أعماله نافذة جديدة على السينما واللغة السينمائية. فكانت أفلامه مثل : مغامرات دوللي 1908 وهي أولى أعمال جريفث والتي استخدم فيها أسلوب العودة إلى الوراء أي (الفلاش باك). ومجموعة أخرى من الأفلام تواصل إنتاجها من سنة 1908 إلى سنة 1916 ، لعب فيها المونتاج دورا أساسيا، كما كان دور الكاميرا وحركاتها وزواياها بغية الوصول إلى حركات وتعبيرات الممثل ليكون اقرب الى المشاهد والتي أصبحت لافتة جدا في جميع أفلامه . كما كانت زوايا التصوير وأنواع اللقطات هي الروح والمتنفس لأغلب مشاهد أفلام جريفث [3].فاظهر اللقطة الطويلة والقريبة واللقطة الكبيرة وأصبحت بفضلهما صور وجوه الممثلين أليفة وقريبة لدى الجمهور. كانت مثل هذه الأعمال بالنسبة للسينمائيين السوفييت مادة خصبة للبحث والتحليل. فبدأوا بدراسة ما وراء الصورة وطريقة معالجتها في مواضيعهم اذ وجدوا فيها شيئا جديدا يختلف عن المسرح .

بداية النهضة السينمائية:

في البداية قد يجد البعض العذر للسينمائيين السوفييت لهذا التأخير في الإنتاج السينمائي إلى فترة متأخرة من عشرينات القرن الماضي .[4]إذ كان مرده كما فسروه فيما بعد، أنـهم قضوا وقتا طويلا في دراسة وتحليل الأفلام التي وصلتهم بالدراسة والبحث ودونوا حولها العديد من التعلـــــيقات والنقد مستفيدين بذلك من الأدب كالشعر والمسرح وتراثهم المحلي أيضا .

فعندما اندلعت الحرب العالمية الأولى عزلت أوربا روسيا من الناحية الاقتصادية والثقافية، حتى أوشكت الدولة على الانهيار . وأصبح المخرجون يشكون نقصا في الأفلام الخام . وفي خضم الحرب تفجرت ثورة 1917 التي قادها البلاشفة، منادية بأيديولوجية مغايرة ومضادة للرأسمالية. فبدأت هذه الأيديولوجية الجديدة تترجم إلى الأدب والفن والسينما بصفة خاصة حتى أصبحت فيما بعد واعتبرت بالنسبة لهم من "أفضل الفنون جميعا.[5] "كما اعتبر ت بانها طاقة اجتماعية وتربوية وثقافية جديدة.

فتم حينئذ استحداث معهدا للسينما سنة 1924 ساهم في تخريج العديد من السينمائيين في جميع التخصصات[6].

لم يتمكن الجمهور الأوربي من مشاهدة السينما الروسية إلا في نهاية العشرينات عندما عرضت مجموعة من الأفلام الجديدة والمختلفة في لغتها وتقنياتها وطرح مواضيعها مثل : "المدرعة بوتمكين 1925 وأكتوبر والإضراب 1928 والقديم والجديد وعاصفة على آسيا والكسندر نفسكي"للمخرج س.م. ايزنشتين، والرجل الكاميرا لدزيغا فيرتوف. كما اخرج بودوفكين فيلمه الرائع " الأم " 1926 والذي توج السينما الروسية في نهاية العشرينات من القرن الماضي. اقتبست أحداث الفيلم عن قصة لمكسيم غوركي والتي تحمل نفس الاسم. مجموعة من الأفلام كانت خلاصة الإنتاج والنظريات الجديدة في تقنيات الفلم والمونتاج. أفلام اعتبرها مخرجوها بأنها حصيلة عمل وبحث دؤوب وظفوا فيها جل رؤيتهم للصورة وللمشهد . فجاءت لتعبر وتعكس فلسفة الثورة البلشفية الجديدة في اغلب مواضيعها بمنظور جمالي ودرامي مختلف.

مبادئ المونتاج: بودوفكين وفيرتوف:

كانت المشكلة التي تعاني منها السينما الروسية هي ندرة الفيلم الخام. إذ قبل ثورة 1917 شهد هذا الفن الجديد تدهورا في صناعته؛ أما في أوربا ومنذ سنة 1913 ، ظهرت بوادر تعكس اهتمام مجموعة من المنظرين [7]وتبنيهم هذا الفن الجديد الذي أثار منذ البداية اهتمامهم ووصفوه بالطابع الشاعري وهي وسيلة التعبير الجديدة التي ظلت لصيقة بالسينما الى يومنا هذا . وتم منذ ذلك الوقت منح السينما لقب الطابع الشاعري (السينما الشاعرية) حينما كانت تخطو خطواتها الأولى. ومع تزايد الإنتاج السينمائي برزت للوجود وللمرة الأولى شركات مثل : (باتيه وغومون ولوميير) كشركات إنتاج وتوزيع في جميع إنحاء العالم. في هذه الآونة ومع اشتداد الأزمة، رأى المخرجون الروس انه لابد من إتباع فلسفة ما في اقتصاد الفيلم الخام. فكانت الأفلام السالبة " النيجاتيف " تأتي من جميع إنحاء الاتحاد السوفييتي وتتجمع بين يدي الشباب الهواة الذين اتجهوا الى هذا الفن الجديد حيث رأوا فيه فنا جديدا يختلف عن المسرح. وكان من بين هؤلاء الشباب والذي أصبح مخرجا فيما بعد المخرج

(ف.بودوفكين).

صورة رقم 1 : ف. بودوفكين خلال عملية المونتاج

ظهرت مواهب هذا المخرج من خلال قيامه بعملية المونتاج (التوليف) أي لصق صورة مع صورة أخرى حيث قال : إن أسس الفن السينمائي هو المونتاج [8]، معللا بذلك بان المونتاج في حد ذاته لا يعني فقط لصق بعض الصور بعضها لبعض بل هي ناتج جديد لما تضيفه الصور المتحركة خلال التصوير عند جمع يعضها. ومن خلال تكوين الصورة نحصل على رؤية جديدة للمشهد ككل. كانت هذه التجربة التي يقوم بها في بادئ الأمر أمام زملائه عبارة عن تجربة جديدة اسماها فيما بعد بعين (كينو) قائلا : بان انسب صورة سينمائية هي الفيلم الواقعي لان وظيفة الفيلم الحقيقية هي الواقع وما تلتقطه عين الكاميرا. كما ظهرت تيارات أخرى ومدارس أوربية متعددة. في ذات الوقت شجعت الدولة هذا القطاع على اعتبار انه يمكن ان يخدم توجهاتها الجديدة ، فقامت بشراء المعدات والأفلام الخام ووضعتها بين يدي هؤلاء الشباب. من جهة أخرى كان زميله كوليشوف يوجه اهتمامه إلى المونتاج وان نظريته التي تهتم بالتأثيرات العاطفية والنفسية الناتجة عن ضم صورة بالصورة التي تليها. والى جانب بودوفكين برزالمخرج س.م. ايزنشتين الذي طور فن المونتاج ومنح وجهة نظره العديد من التسميات في هذا الفن: منها مونتاج الصدمة والفكري والذهني. في هذا الصدد يعزز المخرج بودوفكين هذه الآراء بقوله : " إن القطع شيء جوهري في تكنيك الفيلم ."

المخرج دزيغا فيرتوف :

وكان دزيغا فيرتوف ينادي هو الأخر بخلق سينما واقعية جديدة من خلال ما تلاحظه الكاميرا وتصوره فان عين الكاميرا لا تخطيء أبدا، وذلك للحصول على مشاهد غير مزيفة .

من أهم أعمال فيرتوف"الرجل الكاميرا" 1925 وهي طريقة استخدم فيها المخرج المزج والمونتاج الإيقاعي وحركة الكاميرا المتعددة قائلا : ان البطل الحقيقي هنا هو الكاميرا وليس الإنسان. وقد رفض فيرتوف بكل ما هو خيالي صناعي كالأستوديو والممثلين والديكور من خلال طريقته في الإخراج[9].

وتهدف المدرسة التي ينادي بها فيرتوف، الحصول على الحقيقة عند وقوعها. كما انه يعتبر احد المنظرين الأوائل في مجال السينما في روسيا . وقد أحدثت أبحاثه عدة تأثيرات في أوربا وخصوصا في مجال المونتاج الذي أدى بالتالي الى نشأة ما يعرف بالمونتاج الإخباري والذي بدوره ساهم في نهضة الفيلم الوثائقي. ويعتبر فيلم الرجل الكاميرا أهم أعماله وهو دراسة عن إمكانية الكاميرا واستقلاليتها وهي قادرة أيضا على التقاط أي منظر دون تدخل بتصوير الشيء حين حدوثه. وقد استخدم فيه أسلوب المزج والمونتاج الإيقاعي والتعريض المتعدد وحركة الكاميرا بأنواعها وسرعاتها المختلفة . والبطل الحقيقي هو الكاميرا والكاميرا فقط .. إلا انه تناسى ان من يقف خلفها ويديرها هو شخص . غير ان المتفرج لا يرى غير ما تسجله عدسة آلة التصوير . ويقول بودوفكين داعما لراية: " ان كل لقطة في الفيلم تحقق بالنسبة للمخرج السينمائي نفس الهدف الذي تحققه الكلمة بالنسبة للشاعر والمونتاج هو القوة الأساسية التي تستطيع ان تبعث الحياة في الصور الجامدة. أي اللقطات

وتكسبها الشكل السينمائي. كما ان المونتاج هو القوة الخلاقة للحقيقة السينمائية.[10]

."صورة رقم : 2 دزيغافيرتوف " رجل الكاميرا

أما الطبيعة فإنها فقط تقدم المادة الخام التي يستخدمها المونتاج، وهذه هي العلاقة الدقيقة بين الحقيقة والخيال. ومن أعماله أيضا، " ثلاث أغاني عن لينين" 1934 وهي عبارة عن مجموعة من الأشرطة الوثائقية عن الثورة الروسية .

<u>المنظر السينمائي كوليشوف</u>:

أما المخرج كوليشوف الذي كان يدرس مادة الإخراج السينمائي فقد التف حوله مجموعة من الشباب الدارسين والمهتمين بالفن السينمائي. كان كوليشوف يقوم فقط بتدريس مادة الإخراج والإلقاء ومن أمثلته على ذلك في المونتاج اذ يقوم الممثل ميجوكين والذي اظهر نظرة غامضة من خلال مجموعة من اللقطات لقطة كبيرة ويرمز لها (ل. ك) . ثم ادخل كوليشوف هذه المشاهد في ثلاث لقطات مختلفة :

- صحن حساء وضع على حافة الطاولة + لقطة كبيرة للمثل.

- جثة فتاة صغيرة ميته في تابوت + لقطة كبيرة للممثل .

- فتاة تجلس على أريكة + لقطة كبيرة لنفس وجه الممثل ينظر كما في اللقطة الأولى والثانية .

وقد وضعت هذه اللقطات الثلاثة (المادة + الموضوع) وعرضت على متفرجين دون علم مسبق فاثنوا على الممثل الذي أبدى إعجابه بصحن الحساء فظهر عليه الجوع ثم تملكه الحزن لمشاهدته للجثة ثم إعجابه بالمرأة المستلقية على الأريكة. ولكن في الحقيقة فان هذا الممثل لم يعبر عن أي شيء في هذه اللقطات الثلاثة مثلما شعر به الجمهور. وهذا ناتج عن لصق اللقطات في تتابع فأعطت هذه الإيحاءات وجعلت الممثل وكأنه حاضر ومتأثر بهذه المشاهد الثلاثة بينما في واقع الأمر ان كل لقطة قد صورت كل واحدة بمعزل عن الأخرى، وأضيف وجه الممثل في غرفة المونتاج للمشاهد الثلاثة . ومن هنا تظهر العلاقة الوثيقة بين اللقطات خلال تتابع الحدث . كما ان الصورة لن يكون لها أي هدف إذا لم يترجمها ذهن المتفرج وهو ما يسمى (بالقدرة الذهنية والسيكولوجية لدى المتفرج).

يرى دزيغا فيرتوف أن المونتاج بني على الصدفة وان ربط الصورة مع بعضها البعض ناتج عن حدث ما دون علاقة بينهما. وبناء على نظرية كوليشوف فان المونتاج أسلوب وطريقة لبناء الأفكار، وتكوين علاقة بين هذه اللقطات حتى يمكن استخلاص بعض الرموز والمعاني . وقد تأثرا لمخرج س.م. ايزنشتين إلى حد كبير بأعمال كوليشوف فقام باستخدام نفس الأسلوب في اغلب أفلامه منها "المدرعة بوتمكين والإضراب وأكتوبر". كانت هذه المشاهد المركبة والتي تم تصويرها كل على حدة أعطت في النهاية هذه النتيجة التي يلاحظها المشاهد ويركبها في ذهنه ويمنحها منطقية المشهد. وبطريقة التوليف هذه استطاع كوليشوف ان يخلق مدرسة جديدة في فن (المونتاج).ويقول وفي هذا الصدد: انه باستطاعته ان يخلق شخصية جديدة في السينما ليست موجودة في عالم الواقع ، وذلك من خلال مجموعة لقطات مثل : وجه سيدة + مكياج + يدين وأرجل فتتولد هذه اللقطات من مجموعة أشرطة لا تربط بينهما أية علاقة . أي تركيب شخصية جديدة (كادرا كادرا) يكون المونتاج قد خلق شخصية جديدة لامرأة غير موجودة في الواقع ولكنه يتم استحداثها وبناءها من جديد من مجموعة صور لا تربط بينهما أية علاقة. ويتابع كوليشوف تجاربه في مجال (المونتاج)، وبإتباع الأسلوب الجغرافي التخيلي وذلك من خلال مجموعة شرائط لا علاقة لها ببعض، ويضع مثالا لذلك:

1- شخص يمشي من اليسار الى اليمين في احد شوارع موسكو.

2- امرأة تمشي من اليسار إلى اليمين في شارع آخر بنفس المدينة.

3- يلتقيان في شارع آخر ودائما في موسكو ويتصافحان ويشير بيده إلى مبنى .

4- عمارة كبيرة في واشنطن بها سلالم ، (مبنى البيت الأبيض).[11]

في مشهد قريب متوسط يصعد كل من الرجل والمرأة السلالم والذي يعطي إيحاء بأنهما يكملان لقطة رقم.4

ومن خلال هذه المشاهد البسيطة التي وضع صيغتها كوليشوف، ليذكرنا بأنه يستطيع أن يصنع شخوصا ويؤسس حدثا من لا شيء ، معللا ذلك بان المتفرج يستطيع ان تتكون لديه فكرة حول التسلسل الدرامي وتطور الشخصيات في البداية داخل مجال مصطنع أي صنعه التأطير المشهد. ففي بداية المشاهد تبدأ اللقطات لشخصيات داخل إطار ضيق . وفي المشاهد الثانية فان الديكور هو الذي حتم تحرك وسير الشخصيات (المكان). ويقول كوليشوف ان هناك نوعان من المونتاج : المونتاج المرئي الذي نلاحظه والذي لا نلاحظه. فهذه المشاهد او فكرة توليد لقطة مع لقطة أخرى لا تتزامن معها في المكان والزمان خلال التصوير ، ولكن تتآلف معها خلال توليفها على مائدة المونتاج فيكونان زمنا ومكانا جديدين بالإضافة الى بعد منطقي تسلسلي في ربط الأحداث .

راودت هذه الفكرة لكل من " كوليشوف وفيرتوف " بسبب الكم الهائل من الأشرطة الإخبارية التي كانت تأتي اليهم من جميع أنحاء الاتحاد السوفييتي ، فكانت المشاهد تجزأ إلى لقطات صغيرة والى أطر (كادرات) بسيطة العدد وتركب من جديد لتخلق لقطات جديدة ومشاهد لها أبعاد نفسية وفنية أيضا. وقد أحدثت صحيفة (كينوبرافدا) لدى السينمائيين السوفيت في ذلك الوقت فكرة تحرير السينما من الفنون الأخرى وخصوصا المسرح ووجدوا في السينما الفن الذي يمكن معه ان يذهب الفنان إلى ابعد ما يكون ويضع فيه كل فلسفته . فالسينما لا تعترف بالمكان والزمان المحدودين وان اللقطة أو المشهد لا يحتكر التسلسل الدرامي، بل ولا يحتكر الزمن ويقيده ، وإنما يستطيع الفنان السينمائي ان يشكله حسب توالد اللقطات التي تترابط مع بعضها البعض كالمثال الذي وضعه كوليشوف، الذي

يقول ان اللقطة لا تعني شيئا بفردها وان المعنى المفهوم من هو عند ربطها مع مجموعة أخرى من الصور تنشا عنهما الفكرة والمضمون.

وبنفس المستوى والفكرة والأسلوب واصل المخرج ايزنشتين في بناء أفلامه التي جاءت فيما بعد والتي يعبر فيها حسب نظريته (مونتاج الجذب) الذي يختلف في رؤيته مع المخرج الأمريكي د.و. جريفث والتي يسميها "الإنقاذ من عش النسر" وهو أسلوب اتبعه جريفث في تقطيع المشاهد من طويلة إلى قصيرة وقصيرة جدا واستعمال المونتاج المتوازي أي أسلوب (المطاردة). اذ يقول ان الصورة يجب ان تشكل جزءا من الحدث عندما ترتبط مع صورة أخرى ويتم بناءها حسب التسلسل المنطقي والتي سيشكلها ذهن المتفرج والتي سماها ب(مونتاج الجذب) ولم تكن أفلام ايزنشتين ذات مشاهد فردية يقوم فيها البطل بالدور الرئيسي من البداية الى النهاية . بل بالنسبة له فالشخصية تتشكل وتأخذ بعدها الدرامي بالتحامها مع باقي المجاميع الأخرى والتي هي جزءا من البناء الفيلمي. وكان كل من فيلمي "الإضراب وأكتوبر" قد استعمل فيهما المخرج ايزنشتين طريقته في التعامل مع المجاميع ومنحها دور البطولة إلا انه لم ينكر دور البطل المحرك الرئيسي لهذه المجاميع.

خـــــاتمة :

تعتبر عملية المونتاج في عمومها بانها عملية خاصة بالسمعيات والبصريات والني يتكون منها تعريفها من بضع كلمات : والتي هي بالأساس عملية تجميع لقطات والربط بينها . كما ان جميع اللقطات ستشكل مشاهد وتسلسلا في الصورة التي بدورها تشكل الفيلم في النهاية . ظهر المونتاج بسرعة كبيرة في تاريخ السينما بعيد اكتشاف الصورة المتحركة . اذا المستمرة لفترة من الوقت تعتمد على المشهد الواحد او اللقطة الطويلة الواحدة متأثرة بالمسرح . وبشكل عام فان اللقطة بجميع انواعها شكلت من جديد المشهد السينمائي ومنحت للصورة ابعادا لم تكن معهودة من قبل خلال ظهروها لأول مرة في نهاية القرن التاسع عشر. لقد تطورت التقنية التي تسمح بتحرير الصورة بعد وصول الفيديو في مجال الانتاج السينمائي و بعد تحديث برامج جديدة في مجال المونتاج الالكتروني ايضا وتم ذلك عبر جهاز الحاسوب (الكمبيوتر) باتباع نظام خاص يسمى " آفيد او

نظام آدوب " أو القطع النهائي .. وفني التوليف او المونتاج كان قديما يعمل من خلال البوبينة او شريط الصورة على طاولة المونتاج (المافيولا) . فعملية المشهد الواحد تعتمد في الحقيقة على مجموعة من المشاهد السابقة و المترابطة زمنيا ومكانيا. وعليه فان المونتاج بالأساس يعتمد على مجموعة من المشاهد فهو ناقل للمعنى ومفهوم الصور المتسلسلة الواحدة تلو الاخرى بشكل كامل . تعرضنا في هذه المقالة الى طريقة المخرج والمنظر الروسي لف كوليشوف من خلال استعراضه لمجموعة من الصور المختلفة ووضع بينها وجه ممثل لا علاقة له بالصور الثلاث فأصبحت حين جمعها معا اعطت معنا و مفهوما ونتيجة لما يشاهده الممثل امامه. واعتبرت منذ ذلك الوقت ولحد الان بان هذه الطريقة تعتبر مثالا واقعيا حول المونتاج من خلال التلاعب بالصورة وبانه يمكن ادخال صور جديدة للمشهد لا علاقة لها بالحدث الاصلي.

ويعد فن المونتاج الذي اضاف للصورة بعدا جديدا وتفاصيل اكثر دقة، اذ منح للصورة السينمائية ابعادا لم تكن واضحة ابان اكتشاف الصورة المتحركة . فن المونتاج او (التوليف) هي عملية فنية وآلية في آن واحد لإعطاء مفهوما ومعنا جديدا للصورة والمشهد معا ، والكل يدخل في عملية جد معقدة هي لغة الفيلم وجمالياته. وبفعل فن المونتاج استطاعت السينما ان تخلق عالمها الخاص بها وتنوع في انتاجها بين الروائي والوثائقي كما وكيفا . كما ساعد المونتاج مع مرور الوقت في خلق ابطال رسخت في اذهان المتفرج وتعايشت معه طيلة مدة الفيلم والبعض تقمص ابطالها ليعيش لحظاتها تمر أمامه عبر الشاشة . ان التأثير السينمائي وبكل حرفياته في نفسية الجمهور كان نتاج الاستخدام الامثل للمونتاج ووضع المشاهد بشكل تأثر في المشاهد بشكل مباشر بدءا من المشاهد الاولى. وبفضل المونتاج اسست مدارس سينمائية لها نظرياتها ولغتها الخاصة في تناول مواضيع اجتماعية وانسانية حول العالم.

المـــراجع العـــربية:

- مذكرات مخرج سينمائي ترجمة انور المشري ومراجعة كامل يوسف . طبع وزارة الثقافة والارشاد القومي 1963
- فن الفيلم : ارنست لندجرن . ترجمة صلاح التهامي ومراجعة احمد كامل مرسي . نشر المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية . القاهرة.1959
- البرت فولتون : السينما آلة وفن . تطور السينما منذ عهد الافلام الصامتة الى عصر التلفزيون . ترجمة صلاح عزالدين وفؤاد كامل . مراجعة وتقديم عبد الحليم البشلاوي . نشر المركز العربي للثقافة والعلوم. طبع القاهرة . 1960

المراجع الاجنبية:

- Alain weber . Cinémaction . Revue trimestrielle n° 23 .ideologie du montage ou l'Art de la manipulation . Ed. L'Harmatta.Novembre 1982.
- Jean Mitry . Eseinstein .S.M . Ed. Jean- Pierre Delarge . Paris 1978.
- Barthélémy Amengual . V.I. Poudovkine . Revue ;ensuelle de cinéma .Ed. Premiere plan 2000.

الهوامش:

1- س. م. ايزنشتين . مذكرات مخرج سينمائي. ترجمة أنور المشري ومراجعة كامل يوسف .طبع وزارة الثقافة والإرشاد القومي مطبعة مصر 1963.ص- 110.

2-Alain Weber. Cinéma Action. Revue trimestrielle n° 23 idéologie du montage ou L'art de la manipulation. Edition L'Harmattan .Novembre 1982. P.19

*-اخرج جريفث مجموعة من الأفلام مثل فيلم الفيللا الوحيدة 1909 ورومانا 1910 ومولد امة 1915 والتعصب1916

3-فن الفيلم ارنست لندجرن ترجمة صلاح التهامي طبع 1959 : أعمال المخرج جريفث ص - 64-63.

4- يعرض المخرج ف. بودوفكين الحالة والظروف التي كان تعيشها السينما والمخرجين السوفييت في تلك الأيام بأنهم كانوا يعملون في ظروف صعبة حيث لم " يكن هناك فحم ولا وقود ولا كهرباء وقليل من الطعام بل ولا توجد حجرة للعمل.." نفس المرجع. ص67 .

5- تصريح ينسب إلى لينين منظر ثورة 1917 . ومن اهم مخرجي تلك المرحلة فزيفولدبوفكين 1893-1953 وسيرغاي ميكا لوفيتش- ايزنشتين (1889- 1946) وف. .فيرتوفودوفجنكو (1894- 1956) وسيرغايغراسيموف (1985 -1905)

6-CINEMACTION. id.P.20

7-من المنظرين الأوائل ليس في الصورة السينمائية فحسب بل في شكل الفن الجديد بصفة عامة فانه يتبادر إلى الذهن المنظر كانودو مؤسس مجلة طليعيه اسماها " مون جوا "، أدارها مع مجموعة من الأدباء والفنانين أمثال دانزيو، ساندرارس،ابولنير ، بيكاسو، فيرنان ليجيه، والموسيقي رافيل وسترافنسكي وقال في ذلك الوقت عندما كانت السينما في بدايتها انه يمكنها أي السينما بل ينبغي عليها ان تكون أداة رائعة للشاعرية الجديدة. من كتاب علم جمال السينما . تأليف هنري أجيل ترجمة إبراهيم العريس ط. دار الطليعة بيروت لبنان 1980 ص-. 10 .

8- Ibd.p 30.

9- Jean Mitry : Eisenstein .S.M. Ed. Jean- Pierre Delarge . Paris 1978 P. 16

10-Barthélémy Amengual . V. I . Poudovkine. Revue mensuelle de cinéma éd. Première plan. PP.126. p.13.

11- فن الفيلم لارنست لندغرن . ترجمة صلاح التهامي ومراجعة احمد كامل مرسي . نشر المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية. القاهرة .1959 ص69 .