

جامعة وهران 1 / أحمد بن بلة

كلية الآداب و الفنون / مقياس : المونتاج التاريخ و النظرية

المستوى : ماستر 2 / دراسات سينمائية

أ. المقياس: د. غوتي شقرون

المحاضرة (1) مدخل مفاهيمي - تاريخي

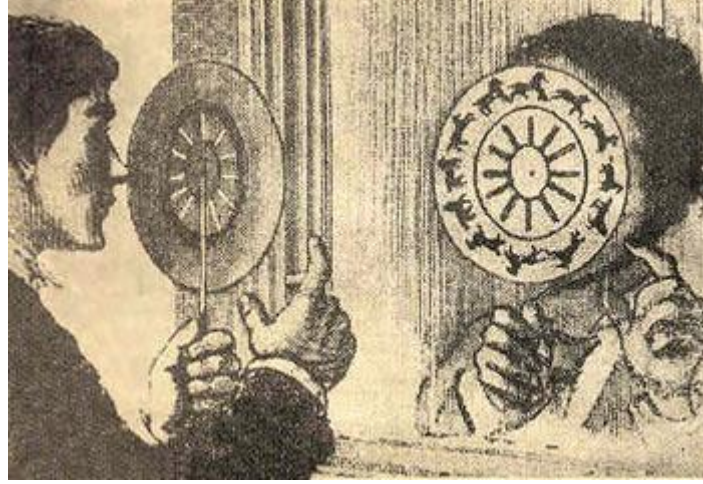
المونتاج : لفظ مأخوذ من الفرنسية Montage و معناها بالعربية (التركيب - التوليف) و يعتبر من أكثر العناصر السينمائية خصوصية. و هو فن اختيار و ترتيب المشاهد و طولها الزمني على شاشة السينما أو التلفزيون (وفق شروط معينة للتتابع و للزمن)، بحيث تتحول إلى خطاب محدد يتضمن مجموعة من الأطروحات الأيديولوجية و السياسية...و يعتمد المركب في عمله على خبرته و حسه الفني و ثقافته العامة و قدرته على إعادة إنتاج مشاهد تبدو مألوفة بعدما دقنها المخرج بانتهاء التصوير، و بالقص و اللصق و إعادة الترتيب للأحداث و توقيتها الزمني تتحول إلى دراما ذات رسالة (خطاب) موجهة لجمهور السينما. جعلت تقنية المونتاج كعنصر تعبيرى¹ المونتير يتوازي دوره مع دور المخرج و السيناريست. و مما لا شك فيه أن قيمة أي فيلم تعتمد إلى حد كبير على عملية المونتاج.

المدرسة الأمريكية: الأساليب و الرواد

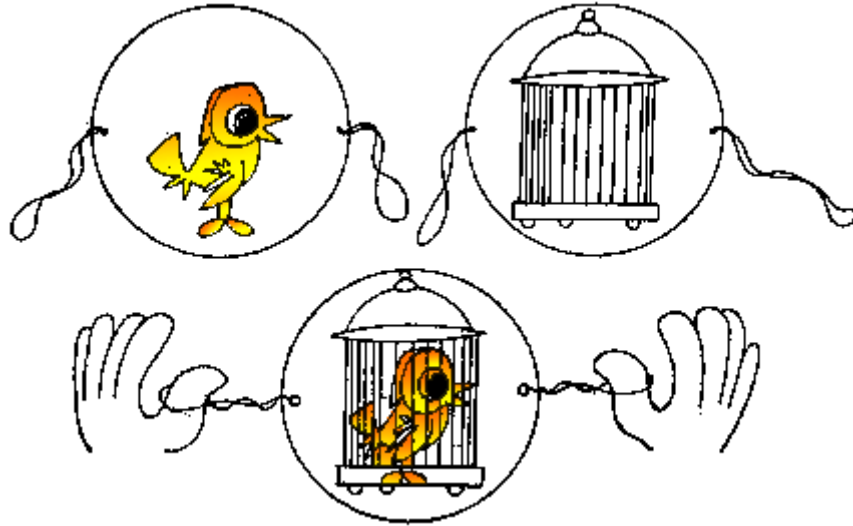
المنتبع لتاريخ السينما يلاحظ أنها بدأت بداية تسجيلية (توثيقية) مع الإخوة لوميار Auguste et Louis Lumiere

سنة 1895 نتيجة للجمع بين 3 مخترعات سابقة هي اللعبة البصرية (الفيناكسيسكوب) لبلاتي سنة 1832 و Thaumatrope للعالم الفرنسي " باريس " سنة 1825 و الفانوس السحري لعكس "خاصية استمرار الرؤية" و التصوير الفوتوغرافي.

- دور المونتاج كوسيلة و قيمة تعبيرية بخلق أو تغيير أو تعميق المعنى الدرامي و إمكانية عكس هذه القيمة على الجمهور و التأثير بها¹ في مختلف حالاته



الفيناكسيسكوب



Thaumatrope

قام " جورج ميليس " بتغيير شكل السينما من تصوير الأحداث الواقعية إلى إطار آخر و هو سرد القصة باكتشاف أول أساليب المونتاج و هو القطع (القطع القافز)² عن طريق الصدفة، حيث صار هذا العنصر " المونتاج " من أهم عناصر السينما حتى وصفه البعض من رواد صناعة الأفلام " أن الفيلم يبدأ بالمونتاج " و قد لعب دورا كبيرا في تقدم الفن السينمائي. و نظرا لاحتلال المونتاج مكانة كبرى في السينما الروسية قال عنه " بودفكين " : " إن الفن السينمائي لا يبدأ إلا في غرفة المونتاج "

إدوين اس بورتر:

² كان يصور في أحد شوارع لندن ثم توقفت الكاميرا عن التصوير بسبب انتهاء الشريط و أثناء استبداله تغيرت أماكن الحافلات و الناس و هذا ما لاحظته ميليس عند ربط الشريطين فقرر استخدام هذه التقنية كخدعة في أفلامه لإخفاء و إظهار الأشياء و الناس.

اشتغل مصورا في شركة أديسون و كان يتبع خطوات ميليس و يطورها و قام بإخراج أول أفلامه سنة 1920 " حياة رجل مطافئ أمريكي " يتكون من 20 لقطة في 6 د. يتضح أن الفيلم يتكون من لقطات عثر عليها بورتر في أرشيف أفلام أديسون و أضاف مشاهد جديدة لاستكمال خط سير القصة. جرى ترتيب اللقطات بنفس الطريقة التي انتهجها ميليس في أفلامه عدا فارقا أساسيا، فبينما كانت أفلام " ميليه" تقوم على تسلسل المناظر التي تبدو كل منها كلوحة متكاملة، فإن مناظر فيلم " بورتر " بدت و كل منها يؤدي إلى الذي يليه.

قام بورتر بتجميع فيلمه على أساس المبدأ القائل بأن الحركة القصصية يمكن أن : " تشاهد عن طريق تجزئتها و ربط الصور المتعددة التي تمثل مراحلها المختلفة لتوحي بحدث واحد مستمر و هكذا ربط بورتر المراحل ببعضها البعض بدلا من تقسيم الموقف إلى لقطات مستقلة تفصل بينها عناوين مكتوبة مثلما فعله "ميليس "

ظهرت مرحلة جديدة في تطور المونتاج على يد بورتر الذي استخدم المزج و أسلوب القطع بالتناوب " التوازي " ليعطي استمرارية لسرد القصة و الذي استخدمه في فيلم " سرقة القطار الكبرى " 1903 و هكذا ظهر لأول مرة أسلوب مونتاج التوازي ممهدا الطريق أمام أحد أبرز صناع الأفلام " ديفيد وورك جريفيت " الذي تبنى هذا الأسلوب و طوره.

يحسب لبورتر في تاريخ السينما استخدامه لأول مرة للقطعة المتوسطة في الفيلم المذكور آنفا، حيث بدأ من بعدها تنوع أشكال اللقطات و توظيفها لتعزيز طريقة رواية الحكاية السينمائية بغية توجيه المتفرجين للفكرة المراد توصيلها.

ديفيد جريفيت : المونتاج المتوازي

يعتبر جريفيت عراب السينما عند النقاد و رائد صناعة الأفلام حيث أخرج المئات منها، اهتم بالعناصر الأولية لصناعة السينما و قام بتطويرها منها الإضاءة و المونتاج و التمثيل لإعطاء قوة تأثيرية لأفلامه، و قد ظهرت بصمته الناشئة من مونتاج التتابع لبناء التوتر، و المراقبة الجادة للتفاصيل لزيادة الواقعية مستخدما الكاميرا كوسيلة لشرح وجهات نظره للمجتمع. له فيلم " مولد أمة " 1915 عكس فيه كل مهاراته السينمائية لتصوير واقع الحرب الأهلية الأمريكية باقتباس عن رواية " ابن العشيرة " للقس توماس ديكسون" حقق الفيلم نجاحا كبيرا فنيا و تجاريا. أصبح جريفيت بعد إخراج هذا الفيلم سيد المهنة بلا منازع. و يرجع له الفضل في ابتكار كثير من الفنيات في الصناعة السينماتوغرافية منها:

- مونتاج التتابع: و من أمثلته في فيلم " الطبيب و الشرس و القبيح " للمخرج " سرجي ليون" 1966 تحديدا في مشهد اجتماع الشخصيات الثلاثة الرئيسية في حلبة القتال استعدادا لإطلاق النار على بعضهم، فيتم القطع بالتتابع بين الشخصيات لزيادة التوتر على المشهد.

أحد أساليب المونتاج التي بدأها " إدوين ورتر " و طورها جريفيت بشكل أعمق و أكثر تعقيدا عن طريق القطع المتناوب بين مشهدين أو أكثر يحدثان في نفس التوقيت... لخلق التشويق. لا يكاد يخلو أي فيلم من استخدام المونتاج المتوازي و قد استخدمه كبار المخرجين أمثال " فرانسيس فورد كوبولا - مارتن سكورسيزي - ستانلي كوبريك-

ستيفن سبيلبرغ – ألفريد هتشكوك و كريستوفر نولان ... " مثال عن هذا الأسلوب نجده في فيلم التعصب لديفيد جريفيث " 1916 و في فيلم الخيال العلمي الذي أخرجه " كريستوفر نولان " تحت عنوان " استهلال " Inception سنة 2010. و هو فيلم يحتوي على أحلام داخل أحلام في مشهد مطاردة الحافلة مثلا. و لكن يبدو أن استخدام جريفيث لهذا الأسلوب المونتاجي دفعه إلى مستويات غير مسبوقة من العمق و التعقيد مقارنة مع فيلم " استهلال " ل نولان " ما فعله جريفيث في فيلم التعصب هو انتقاله بالقطع بين أربعة قرون مختلفة هي بابل القديمة و حياة المسيح و القرن 16 في فرنسا و الحياة المعاصرة في مدينة نيويورك. لم يكن جريفيث يسعى لخلق التشويق و الإثارة بتقلبه بين الحقب المذكورة بل كان المخرج يريد استعراض موضوع التعصب و آثاره الكارثية على مدار التاريخ. بل قد طور السينما السردية أيضا.

المدرسة السوفياتية : الرواد و الأساليب و بداية التفكير في المونتاج

برغم أن فن السينما قد شهد على مدى 25 سنة الأولى من مولده , خطوات خلاقة متعددة من طرف السينمائيين عبر الدول إلا أن السينما الروسية لم تكن قد أسهمت بعد بأية خطوة فعالة في هذا المضمار . فلقد ظلت السينما في روسيا متخلفة عن الركب العالمي , إلى أن قامت ثورة أكتوبر الاشتراكية (1917) وأبدت اهتماماً بالفنون كى تعبر عن مضمونها الاشتراكي الجديد . وحظيت السينما بنصيب متميز من هذا الاهتمام , تمثلت أولى خطواته في تأميم صناعة السينما عام 1919 . وللتعبير عن هذا المضمون الاشتراكي الجديد , بحثت السينما , ووجدت أشكالا جديدة ترجع جذورها إلى الثقافة القومية وإلى إبداع شعوب الاتحاد السوفيتي , وغدا من الواضح أن الأشكال القديمة لم تعد صالحة للتعبير عن الأفكار الجديدة والواقع الثوري الجديد.

فعندما بدأ المخرجون الروس الشبان العمل في السينما , وجدوا أنفسهم ينتمون لصناعة تخلو كلية من أى تقاليد قومية . فقد كانت الأفلام الروسية قبل الثورة عبارة عن أفلام تجارية تنتج بسرعة ولا تتميز بشيء . وكانت السطحية والتزييف في هذه الأفلام تخالف رغبة المخرجين الثوريين الشباب الذين اعتبروا أنفسهم مدرسين وناشري دعوة أكثر مما ينتمون إلى الترفيه العادي التقليدي . وعلى هذا كانت لهم مهمتان : * استعمال الفيلم كوسيلة لتوجيه الجماهير وتقنيها فيما يختص بتاريخ ونظريات الحركة السياسية , * وتدريب جيل جديد من السينمائيين لتحقيق هذه المهمة . ويرغم تخلف الأجهزة السينمائية وندرة الفيلم الخام وقتذاك بسبب سنوات الحرب الأهلية والثورة المضادة , إلا أن حماسة السينمائيين السوفييت قد جعلت من هذه النقيصة ميزة , فقد انطلق هؤلاء يدرسون ويجربون حتى استطاعوا في النهاية أن يشدوا انتباه العالم بنتائج دراساتهم وتجاربهم.

وقد أسفرت هذه الظروف عن نتيجتين:

النتيجة الأولى : أخذ المخرجون الشباب يبحثون عن أساليب جديدة في السينما للتعبير عن الأفكار في خدمة أهدافهم السياسية.

والنتيجة الثانية : تطوير نظرية جديدة في صناعة السينما لم يطرقتها جريفت من قبل , فبينما كان المونتاج يعتبر مجرد عنصر قوى يساعد على الإبراز الحى للقصص الدرامية نجد أن الروس اعتبروا المونتاج الأساس الجوهرى لعملية الخلق في الأفلام.

تابعت السينما السوفياتية أعمال جريفيث بداية من عرض فيلمه التعصب في موسكو سنة 1921 و قد تأثرت به على مدار العشر سنوات الموالية لهذا العرض، بحيث أخرجت أفلام تلك الفترة على منوال فيلم " التعصب "

بعد ثورة 1917 عين " ليف كوليشوف " على ورشة سينمائية و اتخذ " بودوفكين " تلميذا له كما كان " إيزنشتاين " أحد تلامذته لكن لفترة قصيرة. في أحد الإختبارات قام كوليشوف بربط عدد من اللقطات المصورة في أزمنة و أمكنة مختلفة و كانت النتيجة مشهدا بدا كما لو كان موحدا تم تصويره في مكان و زمان واحد أطلق عليه " الجغرافيا الخلاقة " و كذلك لقطة الممثل موسوخكين التي أوصلت بلقطة لطبق شوربة و امرأة في تابوت و ثالثة لطفلة... لإظهار انفعالات مختلفة (الجوع و الحزن و العاطفة). و له تجربة أخرى عن طريق ترتيب ثلاث لقطات (وجه مبتسم و خائف و مسدس موجه في وضعية إطلاق النار) ليعكس الجبن (الخوف) و الشجاعة .

قام كل من بودوفكين و سيرجي إيزنشتاين بتطوير ما وصل إليه معلمهم كوليشوف و اتضح أن المونتاج ليس فقط لتسلسل و ترابط حدث ما، إنما ترتيب اللقطات حتى ولو كانت غير متصلة ببعضها ممكن أن تنشأ فكرة جديدة و معنى جديد. و اعتمد بودوفكين على فكرة الإيهام بالواقع و يقول : أن المونتاج ليس فقط طريقة لوصل المشاهد المنفصلة و أجزاءها و إنما هي طريقة تتحكم بالتوجيه النفسي للمشاهد "

يرى بودوفكين أن المعاني تتولد من مجاورة اللقطات مع بعضها البعض بينما يرى إيزنشتاين أن المعاني تكمن في تصادم اللقطات و قد عارض الإستمرارية الميكانيكية للربط عند بودوفكين واصفا إياها بالأسلوب البدائي للتركيب السينمائي.

يرى سيرجي أن المشهد يجب أن يبني من مجموعة من الصدمات و أن كل قطع يجب أن يثير خلافا بين لقطتين و أن يتيح قفزة جدلية تولد في الوقت نفسه رد فعل عنيف في ذهن المتفرج. إذ أن لقطاته كانت مؤسسة على ثنائيات متعددة " لقطات قصيرة و أخرى طويلة، لقطات تتوازى مع تخطيطات موجهة باتجاهات مختلفة، لقطات معتمدة تتعاقب مع لقطات مضينة و أخيرا صراعات بين الشيء و أبعاده، و صراعات بين الحدث و ديمومته الزمنية ".

و الإنطباعية عند سيرجي لم تكن إعادة ترتيب الأحداث صوريا بل ربط هذه الأحداث بما لها من قيمة فكرية عميقة و ينتج عن ذلك أسلوب التركيب الفني، لذا فإنه لم يكتف باتباع نمط مونتاجي واحد بل أدخل على أفلامه مجموعة من النماذج المختلفة التي نسبت له (الأنواع الخمسة من المونتاج).

*بعض المراجع:

-تاريخ السينما في العالم

-من مناهج السيناريو و الإخراج و المونتاج. منى الصبان، دار مجدلوي للنشر و التوزيع عمان، 2010.

-رايس كاريل، فن المونتاج السينمائي، تر أحمد الحضري، الدار المصرية للتأليف و الترجمة، القاهرة، 1964.

-سالم أحمد، في التعبير السينمائي، دار الحرية للطباعة، بغداد 1986.

-ليزلي ج هويتلز، أسس صناعة السينما، تر جمعة السيد، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1985.

المدرسة الفرنسية: الرواد و الأساليب