كريفيث دبليو . كريفيث بأبي الفلم ليس لأنه قام بتوحيد وتوسيع التقنيات السينمائية الأولى (إضافة إلى ابتكار تقنيات جديدة) ولكن لأنه كان الأول الذي يمضي بالسينما من اللعب إلى عالم الفن باعتبار كريفيث واحداً من أعظم العباقرة المبدعين في السينما فإنه أنشأ اللغة الأساس ار الي الاخراج اي السينما عام ٠ . لقد صرح ان الامام مما لا يقدم ـ جودين وبتوليا إخراج (دي) دبليو كريفيث) سنين قليلة الا أنها ذات إمكانيات ومجال لا حصر ولا نهاية لها». هذا الفلم الذى صنع عام ١٩١٣ يقدم صورة ذات بناء رباعى معقد وهذا ابتكار زاده كريفيت تكاملا فيما بعد خلال رائعته (تعصب) التى أخرجها عام ١٩١٦لفن الفلم وذلك أكبر مما صنع أي صانع فلم في تاريخ السينما. (٤ ـ ١) خلال فترة وجيزة قام باستكشاف الأنواع الأساسية الثلاثة لطرز المونتاج : القطع بموجب الاستمرارية، والقطع الكلاسيكي (ويسمى أحياناً : الديكوباج الكلاسيكي من الكلمة الفرنسية decouper التي تعني أن يقتطع، ثم القطع بموجب فكرة الموضوع. القطع الكلاسيكي وهو أسلوب فضله أغلب مخرجي الأفلام الروائية حتى أوائل الستينات، شذبه كريفيث في رائعته (مولد) أمة ـ (١٩١٥). بعد عام من ذلك وفي فلم (تعصب) قام كريفيث بسبر أغوار المونتاج وفقاً لفكرة الموضوع رغم أن هذا الطراز من المونتاج لم يكن متكاملاً حتى العشرينات، وقام بإتقانه صانعو الأفلام في الإتحاد السوفياتي. ـ ميز كريفيت مبدأ الترابط بين الأفكار في إدراكه للمونتاج ووسع هذا المبدأ بطرق مختلفة . القطع وفقاً للاستمرارية أسلوب استخدام في أغلب الأفلام الروائية حتى ولو كان ذلك في المقاطع المتسلسلة المتعلقة بكشف الحبكة. هذا الطراز من القطع في جوهره هو نوع من الإختزال يتكون من أعراف معينة خلدها الزمن القطع وفقاً للاستمرارية عموماً يحاول الحفاظ على السيولة في الحدث دون إظهار تفصيلاته بكاملها. إن مشهد رجل مثلاً يغادر مكان عمله ويذهب إلى بيته قد يكثف في خمس أو ست لقطات تقود كل منها إلى الأخرى عن طريق الترابط : (١) يدخل الرجل ممراً بعد إغلاقه باب مكتبه (٢) يغادر بناية مكتبه (٣) يدخل ويشغل سيارته، (٤) يسوق سيارته في شارع سريع ، (٥) سيارته تدخل الممر الخاص بها في بيته بغية المحافظة على الحدث منطقياً ومتواصلاً يجب ألا تكون هنالك فجوات مشوشة في مقاطع ممنتجة من هذا النوع يستمر الحدث والحركات جميعاً في نفس (الاتجاه) على الشاشة، إذ لو أن الرجل تحرك من اليمين إلى اليسار في . إحدى اللقطات ثم صارت الحركات من اليسار إلى اليمين في اللقطات الأخرى، فإن المشاهد قد يظن بأن الرجل قد عاد إلى مكتبه بعد أن غادره العلاقة بين السبب والنتيجة يجب أن تقدم بوضوح إذا ضغط الرجل علىموقف السيارة مثلاً فإن المخرج مضطر حينئذ وبصورة عامة إلى تقديم لقطة ترينا ما الذي دفع السائق إلى الوقوف المفاجيء . إن التواصل في المكان والزمان الحقيقيين يقطع بشكل لا يثير الإحساس بالتدخل قدر الإمكان في هذا النوع من المونتاج. ما لم يكن لدى الجمهور إحساس واضح بفعل متواصل فإن المقاطع الممنتجة يمكن أن تكون مشوشة . (إن مصطلح (قطع) قافز يعني انتقالاً في المونتاج مفاجئاً أو مربكاً من ناحية المكان والزمان مثل هذه الإنتقالات المفاجئة تكون مقصودة بعض الأحيان . كان كريفيث من أجل جعل انتقالاته سهلة ومتواصلة يثبت مشاهده بعناية في لقطة بعيدة في بداية المقطع . ثم يقطع تدريجياً إلى لقطات متوسطة ثم إلى لقطات كبيرة. خلال المشهد كان يقطع غالباً إلى (لقطات إعادة التثبيت) أي العودة إلى اللقطة البعيدة الأولى لكي يذكر الجمهور بالسياق الذي وردت ضمنه اللقطات الكبيرة. بين هذه اللقطات المختلفة يمكن إطالة أو ضغط المكان والزمان بدقة كبيرة . مضى كريفيث بمبادىء القطع وفقاً للاستمرارية عدة خطوات متقدمة بعد سبره أغوار أسلوب القطع الكلاسيكي. يتضمن القطع الكلاسيكي المونتاج من أجل التعميق الدرامي والتأكيد العاطفي وليس المونتاج لأسباب تتعلق بالاستمراري. رغم أن اللقطات الكبيرة كانت مستخدمة قبل ذلك الوقت إلا أن كريفيث كان الأول في استخدامه اللقطات القريبة لأسباب سايكولوجية وليس فيزيائية بحته . أمكن لأدنى تقوس في الحاجب أن يعبر عن زخم كبير من الإنفعالات . استطاع كريفيث عن طريق تجزئة الفعل إلى سلسلة من اللقطات المقطعة أن ينجز ليس إحساساً أكبر بالتفاصيل حسب بل ودرجة كبيرة من السيطرة على ردود فعل جمهوره كان باختياره الدقيق ومجاورته للقطات البعيدة والمتوسطة والكبيرة يحول وجهة نظر الجمهور باستمرار ضمن المشهد. ٤ ـ ٢ أ ، ج مولد أمة إخراج (دي دبليو كريفيث) . رغم أن هذا الفلم صنع بأدوات بدائية إلا أن مشاهد المعارك لا تزال تعتبر من بين أروع ما صور في السينما مونتاج كريفيث في هذا الفلم متفوق. رغم سعة الصورة فإن الإستمرارية واضحة دائما سواء استخدم لقطة بعيدة جداً أو متوسطة فإن الفدراليين يدخلون من اليسار وقوات الإتحاد تدخل من اليمين. هنا يستبعد وهناك يؤكد ويكثف ويربط ويعارض ويوازي وهكذا (٤ ـ ٢). كانت الإمكانيات هائلة. كان التواصل الزماني والمكاني للمشهد الحقيقي يغير جذرياً، ويحل محله بديل في الاستمرارية الا وهو الترابط في الأفكار الكامن في اللقطات المربوطة . يقدم لنا القطع الكلاسيكي في أدق أشكاله سلسلة من اللقطات المربوطة سايكولوجياً، وهي لقطات ليست منفصلة عن بعضها بالضرورة بسبب الزمان والمكان الحقيقيين في حالة جلوس أربع شخصيات في غرفة مثلا، قد يقطع إلى

lakhasly.com © تم تلخيص النص بواسطة موقع لخصلي

لقطة فيها رد فعل لأحد المستمعين ثم إلى لقطة ثنائية للمتكلمين الأصليين وأخيراً يقطع إلى لقطة كبيرة إلى الشخص الرابع . إن(س) ع) المقطع المتسلسل لهذه اللقطات المتتابعة يمثل نوعاً من النماذج السايكولوجية ذات السبب والنتيجة. بعبارة أخرى فصل اللقطات يتم تبريره على أساس الضرورة الدرامية وليس المادية إذ إن المشهد يمكن أن يصور بنفس القدرة التوضيحية بلقطة واحدة بعيدة من مكان واحد. على هذا المستوى من التعقيد يكون الدمع الكلاسيكي في جوهره سلسلة من نقاط التركيز المتغيرة للاهتمام الفعل هنا ذهني وعاطفي وليس فيزيائياً (٤ ـ ٣) . خلال الأعوام الذهبية لنظام الإستديو الأمريكي وهي تقريباً من عام ١٩٣٠ حتى عام ١٩٥٠ ، كان المخرجون السينمائيون يدفعون غالباً أو يجبرون على تبني أسلوب اللقطة الأساس في التصوير. كانت هذه الطريقة تشتمل على تصوير المشهد بكامله بدون قطع في لقطة طويلة. كانت تشغيلة آلة التصوير تتضمن كل المتغيرات الدرامية ومن هنا كانت توظف كقاعدة «أساس» أو لقطة أساس للمشهد كان الفعل يعاد فيها بعد مرات عدة مع قيام آلة التصوير بتصوير لقطات متوسطة وكبيرة للأساسيات المختلفة في المشهد (٤ ـ ٤) . غالباً ما كانت الخلافات تنشأ حول التسلسل المناسب للقطان . بعض الممثلين من ذوي الاعتبار كانوا في الواقع يضعون فقرات في عقودهم تشترط حداً أدنى من اللقطات الكبيرة في الفلم الوحد، بغض النظر عن مادة الموضوع. كان يسمح في الغالب للمخرج أن يسيطر على القطع الأول (٤ ـ ٥) ولكن في الأعم كانت الإستديوهات تسيطر على القطع النهائي» في ظل هذا النظام وكان الكثير من يكره أسلوب اللقطة الأساسي بالضبط لأن هذا القدر من الأقدام المتوفرة يستطيع المنتج الراغب أن يبني استمرارية مختلفة تماماً. تجنب هتشكوك(؟) اللقطات الأساس ليحمي نفسه ضد التدخل وأساليبه في التصوير حتى يومنا هذا اقتصادية تكاد تخلو من أمكانية التغيير في مشاهده وإلا تعرض الإحساس بالمشهد إلى التلف. في الواقع نصوص هتشكوك من الدقة والتفصيل بحيث لا يبقى إلا القليل أمام المنتج ليفعله إذا ما قرر إعادة مونتاج أحد المقاطع . فلم (النافذة (الخلفية) مثلاً لم يخلف سوى مائة قدم أو ما يقارب ذلك من الأقدام الفائضة بعد إجراء القطع النهائي . لا حاجة للقول إن درجة الضبط عند هتشكوك نادرة، أو فذة في الواقع من النادية السينمائية. اللقطات الأساس لا تزال تستخدم من قبل العديد من المخرجين وخاصة غير الخبيرين منهم، إذ إن المونتير بدون وجود اللقطات الأساس يشكو من عدم كفاية الأقدام المصورة ومن عدم إمكانية اللقطات المتوفرة على (الإرتباط) بيسر. حتى إن مخرجاً قليل خبرة مثل آرثر بن يبدو أنه قصر في التصوير في فلم الرجل الكبير الصغير الذي قام بمونتاجه ديد آلن (الذي كان مسؤولاً عن التقطيع الرائع لفلم بوني وكلايد وتبين أن المقطع العسكري الختامي لفلم بن عن الغرب في معركة القرن الكبير الصغير مرتبك ومشوشر ربما بسبب عدم كفاية الأقدام المصورة. لا يستطيع المشاهد أن يعرف موقع الجنرال كستر ورجاله ولا المكان الذي يأتي منه أو يذهب إليه الهنود. في مشاهد المعارك المعقدة على وجه الخصوص مثل هذه من المحتمل أن يصور أغلب المخرجين عدداً من «لقطات التغطية أي لقطات عامة يمكن أن تستخدم كانتقالات لغرض إعادة تثبيت مقطع إذا ما عجزت اللقطات الأخرى عن الارتباط ببعضها في فلم مولد أمة استخدم كريفيث عدداً من آلات التصوير لتصوير عدد من مشاهد المعارك، وهو أسلوب استخدمه أيضاً كوروساوا في بعض مقاطع فلم السامريون السبعة . المخرج فرانك كابرااستخدم عدداً من آلات التصوير حتى في المشاهد البسيطة نسبياً وذلك لتأمين الإحساس بالتجانس والعفوية في أداء الممثلين (٤ ـ ٦) . أصبح كريفيث مشهوراً بصورة خاصة بسبب مقاطع الطراد والإنقاذ التي كانت تختم عادة أفلامه أغلب هذه المقاطع كانت تقدم مونتاجاً متوازياً أو تبادل اللقطات من مشهد لآخر وفي موقع مختلف بواسطة هذا القطع المتقابل رواحاً ومجيئاً بين المشهدين أو الثلاثة أو الأربعة استطاع كريفيث أن يوصل فكرة التزامن. فمثلاً في نهاية فلم (مولد أمة) يقطع كريفيث بالتقابل بين أربعة مجاميع مجموعة من الناس البيض محاصرة في غرفة خشبية ومجموعة من الحراس البيض يهرعون لإنقاذهم وزنوج صاخبينمنطلقين ، والبطلة وهي تجبر على زواج غير راغبة فيه. ورغم العنصرية المزعجة فإن المقطع لا يزال يحرك المشاعر بقوة. استطاع كريفيث بمجاورة منطلقين والبطلة وهى تجبر على زواج غير راغبة فيه . ورغم العنصرية المقالات أربع من أربعة مشاهد أن يعمق التوقع بالتقليل من طول اللقطارة كلما قارب المقطع ذروته (٤ ـ ٧) . عمد عموما كلما زادت مرات القطع ضمن المشهد كلما زاد الإحساس بالسرعة التي تعبر عنها هذه المرات. ولتجنب الرتابة خلال المقطع كريفيت إلى تغيير مواقع آلة التصوير عدة مرات. هنالك لقطة بعيدة جداً وأخرى طويلة ثم متوسطة ولقطات كبيرة، وزوايا تصوير مختلفة والتباين الخفيف وحتى حركة آلة التصوير. إذا ما كانت استمرارية المقطع منطقية معقولة فإن تجزئة المكان لا يشكل . صعوبات كبيرة إلا أن مشكلة الزمن أصعب خلاً إذ إن معالجتها في الفلم أكثر ذاتية من معالجة المكان. تستطيع السينما ضغط السنين في ساعتين من وقت الفلم وبالعكس تستطيع الأفلام أيضاً تمديد أجزاء الثانية من الوقت إلى دقائق. القليل من الأفلام وربما بعدد أصابع اليد تلك التي تحاول جعل وقت الشاشة

lakhasly.com © تم تلخيص النص بواسطة موقع لخصلي

مطابقاً للزمن الحقيقي. ربما كان فلم اكنس فاردا (كليو من الخامسة وحتى السابعة وفلم فريد زينمان (الظهيرة) هما من أحسن الأمثلة المعروفة على ذلك (٤ ـ ٨). حتى هذه الأفلام تغش بضغط الزمن في المقاطع الأولى التوضيحية وبتمديد الوقت في المشاهد الصاعدة المتأزمة. عند الممارسة الواقعية يوجد الزمن وكأنه نوع من عالم النسيان. إذ إن الزمن طوال استغراق الجمهور بالفعل الذي يشاهده على الشاشة رهين بما يفترضه الفلم. المشكلة إذا هي أن نمسك بالمشاهد. على الصعيد الآلي جداً يتقرر زمن الشاشة بالطول الفيزيائي للشريط القلمي الذي يحتوي اللقطة هذا الطول يتحكم فيه عموماً تعقيد مادة المضمون في الصورة: اللقطات البعيدة في أغلب الأمر مشبعة الكثافة بالمعلومات الصورية أكثر من اللقطات الكبيرة ولذلك يجب أن تبقى على الشاشة مدة أطول. زعم ريموند سبوتسوود وهو منظر سينمائي قديم أن القطع يجب أن يتم في ذروة منحنى المضمون أي تلك النقطة من اللقطة التي يتمكن فيها الجمهور من هضم أغلب المعلومات المتضمنة فيها. القطع بعد ذروة منحني المضمون تشعرنا بالملل والإحساس بالزمن المتباطىء. القطع بعد الذروة يهين تفهم الجمهور للمعلومات صورة ذات ميزانسين معقد تتطلب وقتاً أطول لكي تهضم مما تتطلبه لقطة بسيطة ولكن ما أن يتم تثبيت الصورة حتى تكون العودة إليها خلال المقطع أقصر جداً. غير أن المعالجة الحساسة للزمن في المونتاج إنما هي مسألة غريزية تتحدى القواعد الميكانيكية. في الواقع يقوم أكثر المخرجين بمونتاج أفلامهم الخاصة أو يقومون بالعمل مع المونتير بتعاون وثيق وذلك لأن هذا الفن ذو أهمية بالغة لنجاح الفلم كان لدى كريفيث مثل أكثر المخرجين الكبارإحساس لا يخيب بالإيقاع . الإيقاع أو «السرعة» هو الذي يجعل الزمن في الفلم مقنعاً. أفضل المقاطع الفلمية يقررها جو الفلم إضافة إلى مادة الموضوع. كريفيث مثلاً كان عادة يمنتج مشاهد الحب في سحبات غنائية طويلة مع عدد قليل نسبياً من أماكن وضع آلة التصوير. كانت مقاطع الطراد ومشاهد الفوضى من الناحية الأخرى مكونة من لقطات سريعة محشورة سوية. من التناقضات غير المتوقعة أن مشاهد الحب قامت فعلاً بضغط الوقت الحقيقي في حين كانت المقاطع السريعة القطع مطولةليس هنالك قواعد ثابتة بخصوص الإيقاع في الأفلام، بعض المخرجين يقطع وفقاً للإيقاع الموسيقى ـ مسيرة المختلفة المكن أن تنتج مع ضربة اللحن العسكري. في بعض الحالات يقطع المخرج قبل ذروة منحنى المضمون. غير أنه في فلم بوني وكلايد . هذا التركيب هو الذي يظهر لنا المزيج العفوي للمشهد من كومدي وجرأة. اللياقة مبدأ آخر من مبادىء المونتاج التي يصعب التعميم بشأنها إذ مر يعتمد عليه كثيراً ضمن السياق. الواضح سراء في الحياة الحقيقية أو عند مشاهدتنا للسينما. كثيراً ما يقدم المخرجون لنا لقطات عاطفية مجانية لكي يضمنوا إننا لم يفتنا شيء. كل انفعال يحلب حتى النضوب عن طريق تراكم لقطة كبيرة فوق لقطة كبيرة أخرى. دفع كريفيث بأسلوبه المونتاجي في فلم (تعصب) إلى أقصى تطرف ممكن أي ما ندعوه بالمونتاج وفقاً للموضوع أو المضمون. هذا الطراز الأكثر تعقيداً من القطع يؤكد الترابط بين مدركات ذهنية معينة بغض النظر عن .
التواصل بين الزمان والمكان الحقيقيين تحقق التجانس في فلم (تعصب). مثلاً عن طريق موضوع لا إنسانية الإنسان مع الإنسان، والأخير يجري في أمريكا عام ١٩١٦ وهو العام الذي أنتج فيه الفلم لم يتم تطوير القصص بصورة منفصلة وإنما بأسلوب متواز تتقاطع فيه مشاهد من فترة زمنية مع فترة أخرى. في ختام الفلم يقدم لنا كريفيث مقاطع طراد شديدة القصر في القصة الأولى والأخيرة ومشهداً من الإثارة والبشاعة في الذبح ضمن القصة الثالثة وذروة مأساوية بطيئة الحركة في قصة المسيح. رغم أن فلم تعصب لم يحقق نجاحاً تجارياً إلا إن تأثيره كان هائلا . أدخل كريفيث لقطات التذكير في العديد من الأفلام لكي يعلق مؤقتاً الزمن الحاضر. وهكذا أنشأ كريفيث مبدأ صيغة الفعل الزمني في السينما وهيا المخرجي المستقبل لكي يوقفوا الزمن الحاضر بإدخالهم أجزاء ليس من الماضي حسب ولكن من المستقبل أيضاً (٤ ـ ١٠) في فلم دنيس هوبر الموسوم الراكب السهل) مثلاً يحلم البطل (بيتر فوندا بنوع من أحلام الرؤية التنبوئية بموته. هذه المقاطع المستقبلية القصيرة توحي بنوع من الحتمية العدائية مثل مسابقة الرقص للقصة الأساس المستقبل قد تم تجميعه والجهد الشخصي يتساوى مع خداع الذات . في فلم ستسائلي دونين المعنون (اثنان على الطريق) نجد واحداً من أصعب الاستخدامات التقنية المعقدة التي تمثلها (لقطة العودة). والسرد يتوالى في سلسلة من لقطات العودة، الممزوجة أي إن لقطات العودة للماضي ليست في تتابع. زمني منسق ولا يتم تكاملها في أي مشهد واحد. إذ خصص لكل فترة زمنية من الفلم أحد الحروف : أ ، ب ، ج ، د، هـ . فإن البناء الزمني يمكن أن تتم جدولته كما يلي : هـ (الحاضر)،

lakhasly.com © تم تلخيص النص بواسطة موقع لخصلي