

المونتاج اللقطات في الفيلم السينمائي، فيما عدا لقطات المتابعة والتصوير الطويل تميل على أية حال إلى اكتساب المعنى بعد رؤيتها إلى جانب لقطات أخرى وبعد بنائها في مقطع متسلسل متماسك ممتنع. المونتاج فيزيائياً هو ربط شريحة فلمية لقطه واحدة مع أخرى. اللقطات ترتبط مع بعضها لتكون مشاهد والمشهد ترتبط معاً لتكون مقاطع متسلسلة. وعلى المستوى الميكانيكي يقوم المونتاج بإزالة الزمان والمكان غير الضروريين. وهكذا، ورغم البساطة التي قد تبدو من خلالها الفكرة فإن عملية المونتاج تمثل حجر زاوية رئيسي في فن الفيلم. أشار تيري رامزي أحد نقاد الفيلم الأوائل إلى المونتاج على أنه «البناء اللغوي للسينما، ولغة القواعد فيه ومثل قواعد اللغة يجب تعلم البناء اللغوي للمونتاج وإلا فإننا لا نملكه في أعماقنا. تطور المونتاج إلى فن ذي جوانب معقدة رائعة منذ عام ١٩٠٠ وكل عقد من السنين يمر يقدم تنوعاً جديداً وإمكانيات جديدة. قبل نهاية القرن كانت أكثر الأفلام تتكون من حكايات قصيرة مصورة في لقطات طويلة وفي تشغيل واحدة. وعندما ينتهي الفيلم الخام أو يكاد فإن الحاجب الدائري يغلق بسرعة. الفترة الزمنية للقطه كانت تساوي المشهد في الطول. كانت الأفلام الأولى في جوهرها لا تزيد على مسرحيات صغيرة في لقطات طويلة مسجلة على السليوليد وكانت آلة التصوير ثابتة والممثلون يظلون في لقطه بعيدة. 5 المشهد يستمر متواصلاً يتساوى فيه زمن الشاشة والزمن الحقيقي. على سبيل المثال كانت الفكرة المركزية لأحد الأفلام الأولى تدور حول رجل يقيم حفلة لعدد من الفتيات الرجل والفتيات يقومون بعدة قطع كوميدية من الغزل 6 وإراقة المشروبات. ثم ينتهي الحاجب الدائري بالممثلين جميعاً وهم يغادرون المنظر بصخب. بعد عام ١٩٠٠ زاد طموح صانعي الأفلام. لم يعد هنالك مجرد حجب، بل «قصص» نما استدعى أكثر من منظر واحد وأكثر من لقطه واحدة متواصلة. الاستمرارية كانت هي المعضلة ومهما بدا ذلك غريباً الآن فإن صانعي (8) الأفلام في هذه الفترة كانوا يقلقون بشأن الجمهور الذين كانوا يظنونهم لن يفهم العلاقة بين قصة (لقطة) والقصة الأخرى. ولحل هذه المشكلة كانوا يستعينون بالمسرح النظامي للمساعدة. هنا كانت الستارة هي العرف المقبول، والذي يقوم مقام الانتقال في الزمان أو المكان. كانت الستارة في الواقع تربط المشاهد المختلفة والفصول في كل متماسك. كان الاختفاء التدريجي في الفيلم هو الستارة بالنسبة للمسرح. ببساطة متناهية كان الاختفاء التدريجي يعني تناقص الضوء في ختام المشهد حتى تسود الشاشة. ثم يظهر المشهد التالي تدريجياً ليكشف لنا في الأغلب عن موقع جديد في زمن مختلف. كان كان المشاهدان يتوحدان عادة بحضور نفس الممثل منذ عام ١٨٩٩ قام الفرنسي جورج ميلييه بصنع فلم قصير عنوانه سندرلا في عشرين «مشهد مرتب». لم يلبث المخرجون طويلاً حتى بدأوا التقطيع ضمن المشاهد إضافة إلى ١٩٠٠ التقطيع بين مشهد وآخر يعود فضل هذا التجديد عادة إلى إدوين أس بورتر الأمريكي رغم أنه في عام ١٩٠٠ قام رجل انكليزي اسمه جي أي سميث بإدخال لقطه كبيرة ضمن المشهد وقام رجل انكليزي آخر اسمه جيمس وليامسون بإدخال لقطه فاصلة ضمن مقطع متسلسل للطراد في أحد أفلامه هذه التجديدات أهملت تماماً حتى مجيء بورتر وتناوله لها فيما بعد بشكل مستقل. قام فلم بورتر المعنون (حياة) رجل اطفال أمريكي (١٩٠٢) – بدفع فكرة المونتاج خطوة أبعد تضمن الفيلم الذي يتناول قصة بسيطة لرجل اطفال يقوم بإنقاذ بطولي لامرأة وطفلا سبعة مشاهد أبرز آخرها ثلاث لقطات مختلفة: أولها وصول سيارة الإطفاء إلى البناية المحترقة، واللقطة الثانية للمرأة والطفل داخل البناية المحترقة محاصرين واللقطة الثالثة خارجية لرجل الإطفاء وهو يحمل المرأة وينزل بها من على السلم الفعل الأخير أعيد في عملية إنقاذ الطفل). كان مثل هذا المشهد سيصور تقليدياً في لقطه بعيدة ترينا الفعل بأكمله في تشغيل متواصلة لآلات التصوير. ومدة المشهد تكون تقريباً مساوية للمدة التي يستغرقها الحادث الحقيقي. أضف إلى ذلك أن الوقت المنصرم لا يعتمد على مدة المشهد وبذلك أدخل زمن جديد، زمن ذاتي يعتمد على زمن اللقطات المختلفة وليس على الحدث الفعلي. الأسس: دي. دبليو. كريفيث سمي الأمريكي دي. دبليو. كريفيث بأبي الفيلم 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 التي الإخراج أي السينما عام ٠. لقد صرح ان الامام مما لا يقدم – جودين وبتوليا إخراج (دي) دبليو كريفيث) سنين قليلة الا أنها ذات إمكانيات ومجال لا حصر ولا نهاية لها». هذا الفيلم الذي صنع عام ١٩١٣ يقدم صورة ذات بناء رباعي معقد وهذا ابتكار زاده كريفيث تكاملاً فيما بعد خلال رائحته (تعصب) التي أخرجها عام ١٩١٦ لفن الفيلم وذلك أكبر مما صنع أي صانع فلم في تاريخ السينما. (٤ – 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 يقطع، ثم القطع بموجب فكرة الموضوع. أنقن كريفيث في أفلامه الأولى القطع بموجب الإستمرارية وهو من أكثر أنواع القطع أساسية وواقعية. القطع الكلاسيكي وهو أسلوب فضله أغلب مخرجي الأفلام الروائية حتى أوائل

الستينات، شذبه كريفيث في رائعته (مولد) أمة - (١٩١٥). بعد عام من ذلك وفي فلم (تعصب) قام كريفيث بسبر أغوار المونتاج وفقاً لفكرة الموضوع رغم أن هذا الطراز من المونتاج لم يكن متكاملًا حتى العشرينات، وقام بإتقانه صانعو الأفلام في الإتحاد السوفياتي. -ميز كريفيث 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 الاختزال يتكون من أعراف معينة خلدها الزمن القطع وفقاً للاستمرارية عموماً يحاول الحفاظ على السيوطة في الحدث دون إظهار تفصيلاته بكاملها. إن مشهد رجل مثلاً يغادر مكان عمله ويذهب إلى بيته قد يكتف 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 ومتواصلًا يجب ألا تكون هنالك فجوات مشوشة في مقاطع ممتجة 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 على موقف 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 الممتجة 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. مضى كريفيث بمبادئ 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. استطاع كريفيث عن طريق استخدام اللقطة الكبيرة ضمن المشهد أن يحقق الوقع الدرامي الذي لم يسبقه إليه أحد في وقته . رغم أن اللقطات الكبيرة كانت مستخدمة قبل ذلك الوقت إلا أن كريفيث كان الأول في استخدام اللقطات القريبة لأسباب سايكولوجية وليس فيزيائية بحتة . ولم يعد يطلب من الممثلين القيام بتلويع أذرعهم وقلع شعورهم. 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 - ٢ أ ، ب ، 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 دائماً سواء استخدم لقطة بعيدة جداً أو متوسطة فإن الفدراليين يدخلون من اليسار وقوات الإتحاد تدخل من اليمين. هنا يستبعد وهناك يؤكد ويكتف ويربط ويعارض ويوازي وهكذا (٤ - ٢). كانت الإمكانيات هائلة. كان التواصل الزمني 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 مثلاً، قد يقطع إلى 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 - 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 تشغيل 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 - ٤) . عند جمع الأقدام المصورة سوية كان أمام المونتير عدداً من الاختيارات لبناء الاستمرارية السايكولوجية . 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 الفيلم الواحد، بغض النظر عن مادة الموضوع. كان يسمح في الغالب للمخرج أن يسيطر على القطع الأول (٤ - 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 (٤) اللقطات الأساس ليجني نفسه ضد التدخل وأساليبه في التصوير حتى يومنا هذا اقتصادية تكاد تخلو من إمكانية التغيير في مشاهدته 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 الناحية السينمائية. اللقطات الأساس لا تزال تستخدم من قبل العديد من المخرجين وخاصة غير الخبراء منهم، إذ إن المونتير بدون وجود اللقطات الأساس يشكو من عدم كفاية الأقدام المصورة ومن عدم إمكانية اللقطات المتوفرة على (الإرتباط) ببسر. حتى إن مخرجاً قليل خبرة مثل آرثر بن ييدو 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 ومشوش 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 كابر استخدم عدداً من آلات التصوير حتى في المشاهد البسيطة نسبياً وذلك لتأمين الإحساس بالنجاس والعفوية في أداء الممثلين (٤ - 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 ومجئاً 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 صاخبين منطلقين ، والبطلة وهي تجبر على زواج غير راغبة فيه. ورغم العنصرية المزعجة فإن المقطع لا يزال يحرك المشاعر بقوة. استطاع كريفيث بمجاورة منطلقين والبطلة وهي تجبر على زواج غير راغبة فيه . ورغم العنصرية المقالات أربع من أربعة مشاهد أن يعمق التوقع بالتقليل من طول اللقطات كلما قارب المقطع ذروته (٤ - ٧) . عمد عموماً كلما زادت مرات القطع ضمن المشهد كلما زاد الإحساس بالسرعة التي تعبر عنها هذه المرات. ولتجنب الرتابة خلال المقطع كريفيث 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 الفيلم 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 مطابقاً للزمن الحقيقي. ربما كان فلم اكس فارد (كليو من الخامسة وحتى السابعة وفلم فريد زينمان (الظهيرة) هما من أحسن الأمثلة المعروفة على ذلك (٤ - ٨). حتى هذه الأفلام تغش بضغط الزمن في المقاطع الأولى التوضيحية وبتمدد 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 منحنى المضمون تشعرنا بالملل والإحساس بالزمن المتباطئ. 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 الفيلم كان لدى كريفيث مثل أكثر المخرجين الكبار إحساس لا يخيب بالإيقاع . الإيقاع أو «السرعة» هو الذي يجعل الزمن في الفيلم مقنعاً. أفضل المقاطع الفلمية يقرها جو الفيلم 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 مطولة ليس هنالك قواعد ثابتة بخصوص الإيقاع في الأفلام، بعض المخرجين يقطع وفقاً للإيقاع الموسيقي – مسيرة المختلفة المكن أن تنتج مع ضربة اللحن العسكري. في بعض الحالات يقطع المخرج قبل ذروة منحنى المضمون. في المقاطع الشديد الإثارة للتوقع بصورة خاصة يعمد تخرج مثل هتشكوك إلى مناكدة الجمهور بعدم توفير الوقت اللازم له لتمثل كل معاني اللقطة انطونيوني من الناحية الأخرى يقطع في العديد من أفلامه بعيداً خلف ذروة منحنى المضمون (٤ - ٩) مشاهد العنف تقطع عادة بطريقة شديدة التجزئة ، تم تصوير مقطع الرمي الجماعي المثير للهروب من الموتيل في لقطة بعيدة وقطع قليل. يظهر لنا المزيج العفوي للمشهد من كومدي وجرأة. اللياقة مبدأ آخر من مبادئ المونتاج التي يصعب التعميم بشأنها إذ مر يعتمد عليه كثيراً ضمن السياق. لا يرغب أحداً في أن يشار له إلى الأمر أنها الواضح سراء في الحياة الحقيقية أو عند مشاهدتنا للسينما. اللياقة الإخراجية مثل اللينة الشخصية هي مسألة ضبط وذوق حسن واحترام للذكاء والحساسية عند الآخرين. كثيراً ما يقدم المخرجون لنا لقطات عاطفية مجانية لكي يضمّنوا إننا لم نفتنأ شيء. 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). في ختام الفيلم 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. كل هذه الفترات والمواقع هو التعصب . الإستمرارية لم تعد مجرد المختلفة، وإنما موضوعية. رغم أن فلم تعصب لم يحقق نجاحاً تجارياً إلا إن تأثيره كان هائلاً. أدخل كريفيث لقطات التذكير في العديد من الأفلام لكي يعلق مؤقتاً الزمن الحاضر. وهكذا أنشأ كريفيث مبدأ صيغة الفعل الزمني في السينما وهما المخرجي المستقبل لكي يوقفوا الزمن الحاضر بإدخالهم أجزاء ليس من الماضي حسب ولكن من المستقبل أيضاً (٤ - ١٠) في فلم دنيس هوبر الموسوم الراكب السهل) مثلاً يحلم البطل (بيتر فوندا بنوع من أحلام الرؤية التنبؤية بموته. في فلم سدني بولاك المعنون إنهم يرمون الجياد أليس كذلك؟) نجد مقاطع مستقبلية قصيرة لمشهد محاكمة تبرق هنا وهناك خلال قصة تدور في الزمن الحاضر. في فلم ستسائلي دونين المعنون (اثنان على الطريق) نجد واحداً من أصعب الاستخدامات التقنية المعقدة التي تمثلها (لقطة العودة). القصة هي تطور ومن ثم الإنحلال التدريجي لعلاقة حب، 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. على العكس تراكم لقطات العودة وتجزؤ فيما يشبه أسلوب فوكنر الروائي لكي تتعدد الأمور تجري أكثر لقطات العودة على الطريق خلال السفرة المختلفة التي قام بها الزوجان في الماضي.