المونتاج فن تركيبي إستعاري

أ. م. د. محمد عبد الجبار كاظم العبودي
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

مشكلة البحث :

يعد المونتاج العامود الفقري في البناء العضوي للمنجز الفيلمي فمن دونه لا نستطيع ان ندرك المقومات التعبيرية للقصة الفيلمية التي تغدو من دون المونتاج شذرات متناثرة لا تحكمها ضوابط ولا تجانس فيما بينها ولا يمكن ان نطلق عليها باي حال من الاحوال فيلما قائم بذاته من دون المونتاج وبهذا الصدد ((يقول مالرو وبودوفكين وايزنشتاين صراحة انه بدون المونتاج لن تكون السينما فنا))[1].

وقد يطلق على المونتاج في بعض الأحيان بالتوليف وأحيانا اخرى بالتركيب ولكن يحمل المونتاج عددا كبيرا من التعريفات كلها تصب في مدى أهميته وتفرده بخصوصية التعبير.

وقد وردت له عدة تعريفات منها ((هي عملية فنية وحرفية في وقت واحد وتقوم أساسا على عمليتي القطع واللصق وتركيب اللقطات في السياق الطبيعي ليطابق السرد الفيلمي او التقطيع الفني الذي وضعه المخرج مع المؤلف في معظم الأحيان))[2] , وهذا التعريف تناول موضوع المونتاج من الجانب الحرفي الميكانيكي البحت.

بينما كان مارسل مارتن قد عرفه على انه ((تنظيم لقطات الفيلم طبقاً لشروط معينه في التسلسل والزمن))[3] فلقد أضاف هنا بهذه الجملة وظيفة اخرى للمونتاج الا وهي التنظيم على وفق تدفق الزمن الذي يعد في الاساس الجزء الاهم في سرديات الفيلم وعلى العموم إن كلا التعريفين متقاربان في الفكرة لكنهما يركزان على الجانب التقني في الموضوع.

الا ان هذا الفن أي فن المونتاج لم يعمل بطريقة سطحية عند حدود التعبير وإنما كان ومازال ينجز الافلام السينمائية بشكل بلاغي مؤثر حتى انه اعد فنا قائما بذاته اكتسب هذه الميزة من قدرته الاستعارية على التعبير ليس كما هو حال الاستعارة في الأدب والنصوص وإنما للمونتاج استعارته الخاصة والتي تأتي على شكل عملية بناء معنى من

جراء صورتين على أساس التماثل من خلال التلاحم العضوي الجدلي بين تلك اللقطتين ليكون رصفا تعبيريا.

وهذا الرصف يعد شكلا من أشكال البناء الرمزي المعبر عن الفكرة بطريقة الاستعارة المبنية على أساس التماثل والتشبيه والتضاد والتقريب او الاستدلال في المضمون المعنوي التي يستعاض بها من دون التعبير الحرفي وهذا يتجسد من جراء الصورة والصوت .

وحتى نثبت هذه الفرضية علينا ان نجيب على التساؤل التالي : (ما هي الأنماط الاستعارية التي يولدها المونتاج عند حدود تركيب المشاهد في الفيلم السينمائي ؟)

أهداف البحث :

تتجلي أهداف البحث بالكشف عن طبيعة البناء الاستعاري للمونتاج وتنميط آلية تلك الاستعارات عند حدود التوظيف البلاغي للمنجز الفيلمي وكذلك الكشف عن طبيعة البناء التركيبي للمونتاج .

اهمية البحث :

تعد هذه الدراسة ضمن الحلقات الأكثر أهمية في السينما الا وهي حلقة المونتاج فهذه الدراسة التي من الممكن ان اطلق عليها الجريئة تبنت الخوض في تشخيص بناء الاستعارة ضمن حقل المونتاج على الرغم من الجدليات الواسعة حول هذا الموضوع الا ان هذه الدراسة عالجت كل تلك الجدليات حين نمطت وبشكل دقيق عمليات البناء الاستعاري وعلى وفق تحديدات واضحة ومعالم ثابتة بعد تشخيص الخطوط الفاصلة فيما بينها .

واتت هذه الدراسة لتقدم استضاءات مفيدة للباحثين والعاملين والمهنيين في حقل المونتاج السينمائي والتلفزيوني .

منهجية البحث :

سوف يسعى الباحث الى ان يتخذ من المنهج الوصفي التحليلي (تحليل المضمون) اسلوبا للبحث كون هذا المنهج اقرب المناهج الى الإجابة على التساؤل

التي طرحته المشكلة بما لهذا المنهج من امكانية تعميم النتائج بعد التحليل لما هو كائن من جراء الوصف المنظم للحقائق المتعلقة بالمشكلة .

تحديد المصطلحات :

هنالك بعض المصطلحات التي وجدها الباحث أساسية وضرورية لإتمام البحث حتى تكون هنالك لغة مشتركة مابين الباحث والقارئ في تحديد عوالم البحث ومن تلك المصطلحات :

1 – (الاستعارة) ضمن إطار الفيلم :

وهي عملية بناء معنى من جراء تركيب صورتين (لقطتين) على أساس خلق العلائق فيما بينهما من خلال التلاحم العضوي الجدلي بين تلك اللقطتين .

وهذا الرصف يعد شكلا من أشكال البناء الرمزي المعبر عن الفكرة بطريقة الاستعارة المبنية على أساس التماثل والتشبيه والتضاد والتقريب او الاستدلال في المضمون المعنوي والتي يستعاض بالاستعارة التعبير عنها من دون الحاجة الى التعبير الحرفي المباشر حتى تكتسب صفة البلاغة .

وهذا يتجسد من جراء الصورة والصوت , فالصوت قد يكون بشكل منعزل او موجود أي (صوت مضاف الى أللقطه) او صوت متواجد في الاساس من ضمن تركيبة اللقطة وفي كلتا الحالتين يمكن ان يشكلا عنصرا استعاريا .

2 – المونتاج :

وهنا أتبنى ما ذكرته في رسالتي (تنميط الرمز وإجراءات صياغته في الفيلم الروائي، والمقدمة الى جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة 1997 ص25) والذي جاء فيها:

المونتاج هو احد الوسائل الجيدة لتحقيق وخلق التصادم وتوليد المعنى لكون المونتاج مصدر متكرر للاستعارة في الفيلم ويكون قادرا على أبراز الجوانب الرمزية بشكل التشبيه بين الضدين والمختلفين .

3 – (التركيب) ضمن إطار الفيلم :

وهي عملية انزياح اللقطات الى بعضها البعض وتدفقها بشكل يكون هنالك علاقات تكوينية ذات معنى مراد , وتجميع تلك اللقطات يكون مرتكز الى البناء بعد

إيجاد التبريرات التركيبية عبر خلق أواصر تكميلية هرمونية تشكيلية منظمة زمانيا ومكانيا لما للقطة القادمة من تمثل عبر الصورة والصوت .

تدفق البناء الاستعاري

تعد الاستعارة واحده من اهم الركائز البلاغية التعبيرية في الفن السابع عموما التي يستوفى منها معالجات حكاية بشكل ينسجم ومعطيات الموقف التي تتجسد فيه , فالفيلم فى حد ذاته قادر على استنطاق خصائص استعارية للتعبير على وفق تجسيدا لفظيا او صوتيا و صوريا وبأساليب فنية مختلفة .

هنالك جدلية تبناها (مارسيل مارتن) في كتابه (اللغة السينمائية) وهي جدلية تخص البناء المونتاجي للفيلم وكيفية شحنه بقدر كبير من الدلالات بطريقة بلاغية استعارية عند حدود التعبير عن المعاني .

هذا الجدلية يؤسس لها في حقل المونتاج عندما يتبنى الأسلوب الاستعاري عند حدود بناء وتركيب المشهد وقد نمطها على اساس ((استعارات تشكيلية واستعارات درامية واستعارات ايدلوجية))[4] وهو هنا في معرض حديثه فقط يصف ما هو كائن من جراء الاستعارة بين اللقطات مبوبا ذلك على أساس مفهومها المعنوي في التعبير مبتعدا عن مناقشة أنواع الاستعارة بشكل حرفي .

وهنا يرى الباحث ان من الضروري ان ننمط عمل الاستعارة في الفيلم السينمائي على وفق آليات المونتاج وكما هي الأنماط السائدة في الادب والنصوص الأدبية كافة.

فالاستعارة في حقل اللغة تعد فنا تعبيريا في خلق المجاز اذ تقوم في ألاساس على خلق المشابهة والتقريب بشكل غير مقرر ((من شأن الاستعارة أنك كلما زادت إرادتك التشبيه إخفاء ، ازدادت الاستعارة حسناً ، حتى إنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألف تأليفاً إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه ، خرجت إلى الشيء تعافه النفس ، ويلفظه السمع))[5] وهذا هو جوهر الاستعارة في الادب عموما .

على العموم ان الاستعارة في حقل الأدب تتشكل بثلاث أنماط من الآليات كما هي الاستعارة عند عبد القادر الجرجاني والتي نراها تتجسدة كما في الأشكال التالية (الاستعارة المكنية و الاستعارة التصريحية و الاستعارة التمثيلية)[6] :

1 – الاستعارة المكنية:

يذكر المشبه ويحذف المشبه به ونستدل عليه بلازمة من لوازمه.

أ – شاك إلى البحر اضطراب خواطري.

ب – الجندي افترس أعداء وطنه.

وفي مثال اخر (يقال أنى حصدت رؤوس الورى وزهور الأمل والمراد هنا شبه رؤوس الورى بالزرع الذي يحصد ، وحذف المشبه به وأبقى شيئا من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية)

2 – الاستعارة التصريحية:

يحذف المشبه ويذكر المشبه به مع وجود قرينة (دليل)على أن الأسلوب مجازى

ا – رأيت قمراً يمشى في الطريق .

ب – وقفت الأسود وسط المعركة.

وفي مثال اخر (قال الشاعر مفتخرا بالعرب : فأخرجتم الدنيا إلى النور بعدما .. تردت دهورا في ظلام الغياهب ...

شبه الهداية بالنور وحذف المشبه وصرح بالمشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية , شبه الجهل بالظلام)

3 – الاستعارة التمثيلية:

تكون في الأمثال بذكر المثل وحذف المناسبة التي قيل فيها .

ا – جزاه جزاء سنمار.

ب – سبق السيف العدل.

وفي مثال اخر (حذار فتحت الرماد اللهيب .. ومن يبذر الشوك يجن الجراح , شبه حال المستعمر الظالم سيلقى مصيرا محتوما لما جنته يداه بحال من يبذر الشوك يجن آلاماً وجراحاً) .

اما الاستعارة في الفيلم السينمائي فهي تختلف من حيث الحرفة والآلية عما هو عليه ضمن محور اللغة المنطوقة ففي اللغة هنالك محددات تحكمها الكلمة عند حدود الاستعارة فعندما نريد ان نقول ان هذا الرجل كريم فعلينا ان نشبهه بمن هو كريم بالعرف فنقول اما تشبيها كحاتم الطائي او استعارة محضة هذا الرجل حاتم الطائي

وعندما نعمل نفس الشيء مع الشجاعة كذلك فهو ليث او أسد وعند وصف الجو بالحار فنقول جهنم هذا هو باختصار فعل اللغة عند حدودها البلاغية في محور الاستعارة .

لكن في الفيلم السينمائي قد يكون الأمر أكثر تعقيدا وأكثر بلاغة عند حدود استخدام الاستعارة كوننا نتحدث عن الصورة ونعبر عن أفكارنا بالصورة ذاتها ((إننا نتكلم بالصور لأنه ليس بإمكاننا ان نتكلم بطريقة اخرى))[7] وما يؤكد ذلك هو ما قاله جان ميتري ((السينما ليست لغة – بل يمكن – القول ان صورة تدل في حدود تمثلها شيئا ذا دلالة او دال))[8] لا بل ان الصوت كذلك يسهم في خلق الجانب الاستعاري للسينما اذا ما اعتبرنا الصوت جزء لا يتجزأ من المنجز المصور للفيلم وهو في كل أحواله يعد قرينا للصورة اذا كان ينبع منها او يضاف اليها في المونتاج ((فيمثل الصوت غالبا استعارة))[9] .

ومع ذلك فان وتيرة التعبير السينمائية تبقى ضمن هذه الحدود بالابتعاد عن خلجات اللغة وكينونتها واليات استعاراتها الماطرة بالكلمات في حين يكون ((تنظيم التعبير السينمائي في صور وأصوات))[10] وهذا ما يجعلنا ان نقول قبل كل شيء لا يمكننا ان نحدد مفهوما تقاربيا ما بين اللغة واللقطة من جهة والجملة والمشهد من جانب اخر , وهذا الأمر بالحقيقة صعبا من حيث التطبيق وغير منصف للسينما مطلقا والا فاللقطة يمكن ان ننمطها على أساس معناها عند حدود الاستخدام ولا نعدها كلمه تكتسب معناها من المعجم او الاصطلاح.

إذ إننا مهما فعلنا فلا يمكن ان نحدد معنى معجمي للقطه وكذلك معنى ثابت للحجم وكذلك الحركة وهذا مالا يمكن ان يكون ابدا والا لتشابهت كل الأفلام في المحتوى والمضامين .

وبهذا الصدد يدافع (متري) عن هوية السينما كونها بعيده عن الادب وبالذات اللغة وإمكانيتها، وينتقد من كانوا يحاولون التوفيق بين هوية اللقطة بالكلمة والمشهد بالجملة، معتبرا هذا التشبيه والتقريب لا يمكن ان يحصل لأنه من دواعي المستحيل مبررا ذلك بعدد من النقاط منها :

((1- ان اللقطة لا منتهية بعكس الكلمات التي هي محددة .

2 – ان اللقطة هي من ابداع من ينتجها وليس كالكلمات الموجودة معجميا .

3– تنتج اللقطة عددا غير محدد من المعلومات غير المرتبة، بينما الكلمة في اغلب الحالات لها معنى واحد او متعددة المعاني، ولكن المعلومات هي وحيدة ومنظمة .

4 – اللقطة هي وحدة حقيقية، خلافا للكلمات التي هي وحدة معجمية صرفة افتراضية تتشكل حسب ما يستخدمها المحاور . كلمة كلب مثلا تشير الى صورة ذهنية لنوع حيواني ينتج في ذهننا، لقطة لكلب هي دائما اكثر تحديدا في عقلنا من صورة ذهنية بحاجة لصفات لتحدد الحيوان المتعامل معه))[11] .

ففي الفيلم الصورة هي الاساس وهي من تفصح عن ذاتها ولكن كيف ؟

للاجابة عن هذا التساؤل يمكننا القول ان هنالك طريقتان للتعبير عبر الصورة في الفيلم السينمائي، الطريقة الأولى ان الصورة في السينما ومثلها الصوت يكونان في كل الأحوال دوال عن ذاتهما أي ما تريد ان تقوله تعبر عنه بذاته وبصورته وصوته فالشجرة في الواقع يمكن ان تكون صورتها ذاتها في السينما وصهيل الخيل في الواقع هو صهيل كذلك في الفيلم وهذا يعني ان الصورة الفيلمية تفصح عن نفسها بنفسها .

اما الطريقة الثانية هو ان الصورة قد تشحن بمضامين فكرية ومعنوية تعبر حدود الإطار التي تبدو فيه أي ان تضم الصورة في جوانبها معاني تتفجر منطلقة الى ابعد مما تملكه الصورة ذاتها او قد تكون إحالة الى شيء اخر غير الذي تبدو فيه .

هذه النقاط تقترب الى ما قاله الناقد قيس الزبيدي في معرض تعليقه عن فعل الاستعارة حيث قال ((السينما كالأدب لها قواعد وتقاليد نشأت خلال ممارسة إبداعية، قادت الى طريقتين في التعبير عن الدلالة الصورة الفيلمية : واحده توظف دوالها وفقا لطريقة – التعيين – أي المعنى الحرفي للصورة، بشكل تدل فيه على ما تقوله . الثانية وفقا لطريقة – التضمين – أي المعنى المبتكر والثاني للصورة، بشكل تدل فيه على غير ما تقوله، كالاستعارات والمجاز والكناية والرمز))[12]

فالطريقة الثانية مما سبق يمكن ان تتحقق بفعل المونتاج الخلاق التعبيري اذ يعد المونتاج مصدر من مصادر الاستعارة بشكل حرفي ((فالمونتاج مصدر متكرر للاستعارة في الفلم، اذ انه يمكن ربط لقطتين سوية لاخراج فكرة رمزية ثالثة))[13]، وبهذا يمكن ان تتفجر الفكرة من ذلك الترابط بين الصورتين هذا الترابط اطلقوا عليه

الروس (تقابل) والمقصود من التقابل هنا هو ان تتدفق صورة معينه الى صورة اخرى على الرغم من اختلاف محتوياتهم (كون المونتاج يجمع الشتات ليعبر) بشكل تلتحم مقومات تلك الصور فيما بينهما لتنتج معنى عبر ذلك التدفق او التقابل كما يحلوا للروس ان يسمونه باختصار ((تقابل صورتين يتولد المعنى، أي الفكرة التي لا ترتبط باي من الصورتين على حده، ولان المونتاج يعيد بناء الواقع تشكيليا وفكريا بشكل مستقل عن محتوى هذا الواقع الدرامي ونظرا لطابع المونتاج الجمالي وتسيده، فانه يظل من بين وسائل التعبير السينمائي الأكثر خصوصية))[14]

وحتى تعمل الاستعارة في حقل المونتاج نحتاج إلى صورتان او صورة وصوت اذ من الممكن ان ((يمثل الصوت غالبا استعارة))[15] (كفعل الدال والمدلول) فالصورة ألاخرى او الصوت الاخر يكون بمثابة قرينة حتى تكتمل اركان الاستعارة هذه القرينة هي التي تمنح المعنى الحقيقي المراد من فعل هذه الاستعارة أي ان تجعل المتخيل هو السائد بعد ان تصرف الذهن عن المعنى الحقيقي للقطة المنسابة بل الى المعنى المجازي من ورود فعل التصادم المونتاجي .

فآلية الاستعارة تعتمد الى رصف اللقطات الى بعضها البعض وخلق العلاقات جراء هذا الرصف مابين الجزء والكل على وفق مبتغى السبب والنتيجة ومسالك التعليل بحيث نجد بين كل تلك اللقطات مقومات التلاقح بوجود المشتركات ((فالاستعارة هي اعادة وصف شيء من الأشياء بلغة شيء اخر ينتمي))[16] لتكون استعارة صريحة .

وعندما نتحدث عن الاستعارة الصريحة في المونتاج فهذا يعني توفر أمور ثلاثة من اجل تحقيقها :

1 – ان نركب صورة المشبه الى المشبه به بشكل صريح وواضح لخلق عنصر التشبية.

2 – ان نركب صورة فيها إشارة جزئية تكون بمثابة مشبه للمشبه به .

3 – اظهار صورة في كل الاحول تثير الانتباه الى ذاتها بالمعنى الكامن تكون هذه الصورة بمثابة المشبه به لما يدور بعد شحنها بالمعاني وتأتي معللة لما سرد من صور قبلها .

هذا يعني انه ((يجب ان يتم انتقاء الصورة A والصورة B من بين كل السمات الممكنة داخل الموضوع المنكشف، ويجب ان يتم اختيارهما بطريقة تجعل وضعهما جنبا

الى جنب .. يثير في بصيرة المتفرج ومشاعره اكثر الصور الذهنية اكتمالا للموضوع نفسه))[17]، فالاستعارة في الأصل مبنية على مقومات التشبيه عبر الربط بين المختلفات والمتشابهات من جراء خلق علاقات على منحى كلي او جزئي، وهذا ما يتيح امامنا ان نقول من ان اسلوب المونتاج في كل احواله تعبيري ما دام يعمل على وفق مبدأ الاستعارة , والهدف دائما من هذه الاستعارة توليد فكرة في ذهن المتلقي تذهب به بعيدا عن حدود الصورة الدائرة ((حيث قيمة التأويل والترميز مجازا على مستوى الصورة المنتجة سينمائيا))[18].

ومن الممكن ان تجسد السينما بفعل الاستعارة جانبا كبيرا من الإيجاز فما تريد ان تقولها السينما بسيل كبير من اللقطات يمكن ان تعبر عنه بلقطتين وبهذا تخرج السينما من خانه الابهار التعسفي الذي يعد السينما فقط ضمن التسلية الانية التي يذهب صداها في مداعبة الوجدان وخلق التأثير ((لم تبق السينما إذاً مجرد فرجة مجانية غرضها الإبهار الذي انطلقت من أجله، وإنما اتجهت إلى مستويين من التعامل مع الصورة: تصوير الواقع والإخبار به، وتحوير هذا الواقع وتأويله وشرحه واقتراح الحلول، حتى ولو كان ذلك من باب الاستعارة))(19) .

والمونتاج الخلاق للاستعارة يمنح البناء والنسيج الفيلمي إمكانيات كبيرة عند حدود السرد وتفجير المعنى فقد يمنحنا هذا النوع من المونتاج شكل من ((الاختزال والتكثيف في الرؤية والفكر التعبيري واللغة وإمكانية مسك الجوهر في الظاهرة أو الشيء، فان هذا يساعدنا على أن نتوصل إلى اغناء الكثير من المعاني والصور بأدوات قليلة فكرية ولفظية))[20] وهذه هي الأرضية المشتركة مابين البلاغة في الأدب والسينما فالاختزال والتكثيف في الرؤية والفكر هي الأهداف التي تسعى لها كل الإعمال الابداعية والفنون وهو جوهر التعبير في حقل المونتاج الذي يؤسس لفيلم يعرض الى الشاشة .

الا ان ايزنشتاين يتفرد في استغلال ما للجانب الرمزي للمونتاج في خلق صورة بلاغية معبرة ليسبر الافكار الى مسالة التعبير وايجاز القول عند حدود اللقطات بعد خلق التباين والتضارب من جراء تلاحم الصور مع بعضها بشكل استعاري مركب بفعل المونتاج ((يستند المونتاج التركيبي لدى أيزنشتاين إلى التباين والتضارب، اللذين يمكن أن يوجدا في الفيلم بأكمله أو ضمن لقطة معينة أو مشهد معين. على سبيل المثال،

بدون إيجاد سلسلة فعلية من السبب والنتيجة، افتتح أيزنشتاين فيلم بوتمكين بلقطة للأمواج المتكسرة وأتبع صورة الاضطراب هذه بلقطات لرجال ينامون فوق أراجيح شبكية تشكل كتلة متشابكة كأنها الكفن، وطاولات طعام تتأرجح جيئة وذهاباً، ولحم يرتع فيه الدود، وكل صورة تؤذينا وتصدم مشاعرنا، لكنها في نهاية المطاف تهيئنا لتمرد البحارة))[21] وكأن الثورة مهد لها والتمرد حاصل لا محال والأوضاع أخذة بالتنامي كلها استبانت لنا عبر هذا التصادم من اللقطات كما يحلو لايزنشتاين ان يسمي آلية المونتاج (بالتصادم) وليس بعملية الربط السطحية الساذجة ((كان أيزنشتاين يعتقد أنه لا يجب أن ترتبط اللقطات بقدر ما يجب أن تتصادم))[22] لتولد استعارات .

والامثلة في ذلك كثيرة جدا ومنها ما يذكره مارسل مارتن في اللغة السينمائية والتي يذكرها تحت عنوان التورية ففي فلم (ألازمنه الحديثة) اذ تظهر مجموعه لقطيع من الأغنام وهي تخرج من الحظيرة الى لقطة وفيها مجموعة الناس وهم يخرجون من المترو . وفي فيلم (ذكرى على مدينة نيس) موكب جنود تتبعه لقطة لمقبرة .

اما فيلم (الوصايا العشرة) المنتج 1956 للمخرج روبرت دورنليم وفيه نجد بداية الفيلم او الموقف الاستهلالي للفيلم مبني على استعارات متكررة توجز واقع فرعون من موسى عليه السلام فالبداية كانت لقطات مختلفة وأصوات مختلفة انزاحت بشكل تصادمي الى لقطات الفرعون وهو على سريره وكما يبدو في حالة حلم فنجد لقطة لشعار الفرعون (الجدارية التي تزين القصر) تنزف دما والفرعون نائم ثم دماء تسكب على ارض القصر وباب عملاقة قدسيه تفتح بهيبة والفرعون يشتد حلمه وحركته ثم دماء تهبط من السماء وصوت خيل وطيور غارقة في بركة الدم وحملان نافقة ثم نار عملاقة يظهر خلالها موسى ثم نار أخرى تلتحم مع الفرعون مع صوت الرعد وأزيز النيران, هذا الرصف من اللقطات أوجز لنا منذ البداية تأويلا مفاده الدم هو من سيكون الفيصل بين الفرعون وموسى علية السلام . وهذا الرصف من الاستعارات يمكن ان يطلق عليه (بالفوتو مونتاج) والذي هو احد انواع المونتاج الذي يختزل الزمن ويكثفه بعد رفع الأزمان الميتة . اذ يكون المشهد عبارة عن لقطات متتالية لا يجمعها زمن منطقي وانما يجمعهم إما وحدة المكان أو وحدة الموضوع .

اذ يتم إلغاء تلك اللحظات الزمنية المتخللة والضعيفة التي ليس لها علاقة بالموضوع الأساسي.

فمما سبق يمكننا القول ان ما نريد ان نقوله بمساحه كبيرة من السرد الفيلمي يمكن ان نعبر عنه باستعارة بسيطة توجز القول وتأتي بالمعاني البلاغية .

أنماط الاستعارات الفيلمية

من خلال رصد عدد كبير من الأفلام وتحليل الأسلوب الاستعاري للمونتاج وجد الباحث ثلاثة انماط من الاستعارات التي تتولد من جراء المونتاج او من جراء (تصادم اللقطات) في الفيلم الروائي منطلقين من المثال التالي والذي بشبه كل الأفلام التي تنحى منحى البلاغة الاستعارية عند المونتاج ((صورة قيصر مزهو بنفسه تتبعها صورة طاووس))[23] , وهذا المثال الذي يذكره كوريغان في كتابه (دليل موجز للكتابة عن الافلام) ففي هذا المثال لقطة رقم واحد (للقيصر) ولقطة رقم اثنان (للطاووس) وهذه اللقطتان تتصادم في المونتاج لتخلق لنا حالة النشوة الحتمية على وفق مبدءا الاستعارة واللعب على سحب المعنى من الصورة الثانية وخلعها على المعنى في الصورة الاولى والتي مفادها الزهو عند القيصر التي اكتسبها من مضمون صورة (الطاووس) .

اذا كيف يمكن تنمط الاستعارة من جراء هذا المثال ؟

لنفترض ان هنالك ثلاث احتمالات للقطة (الطاووس) ثلاثة فقط لا رابع لها , وهذه الاحتمالات لا تؤثر على المعنى المكتسب من لقطة الطاووس كونها هي لقطة المشبه به .

1 - الاحتمال الأول ان القيصر يجلس في مكان جنبا الى جنب مع الطاووس والذي قد يكون في القصر الكبير للقيصر او أي باحة أخرى يتواجدان معا فيه وهذا يعني ان صورة المشبه والمشبه به يكونان في نفس المشهد ومن نفس نسيج المشهد البنائي الذي يظهر فيه .

2 - الاحتمال الثاني ان القيصر يجلس في مكان لا يتواجد فيه الطاووس وإنما يقوم المونتاج بجلب لقطة الطاووس من مكان أخر خارج حدود مشهد جلوس القيصر (كما يعرف باللقطة الدخيلة) وبهذا الفعل يخلق عملية التشبيه.

3 – الاحتمال الثالث ان تكون لقطة القيصر هي اللقطة الأخيرة في المشهد لننتقل بعدها مباشرتا الى مشهد اخر تكون فيه اللقطة الاولى هي لقطة الطاووس .

ومن هذه الأمثلة يمكن ان نطلق مسميات تحدد ما مررنا به من تصنيفات تحكم طبيعة نمط الاستعارة والتي قد تتمحور على الشكل التالي :

1 – استعارة داخلية :

ان تكون الصورتان المتقابلتان ضمن المشهد الواحد , وكلاهما من النسيج العضوي للمشهد المعروض أي ان تكون لقطة المشبه والمشبه به مختارة من نفس المشهد ومن ضمن الأجواء (وقد يكون التقابل صورة وصوت) ومثال ذلك في رائعة العقاد فيلم (الرسالة) وفي مشهد مقتل سميه بالرمح امام ابنها عمار المربوط الى جذع نخله بعد ضرب سميه نسمع صراخ عمار يتسامى وصوت الغربان في لقطة للطيور تحوم في كبد السماء من نفس المشهد بشكل استعاري اقتبس العقاد معاني من هذه اللقطة المحملة بالصوت الى تجسيد صعود الروح والقدسية التي تواكب عملية استشهاد سمية الشخصية الإسلامية المرموقة ومدى وضاعة المشركين كل هذا تجسد بلقطة استعارية بلاغية واحدة .

وقد كرره العقاد هذه التمثلات الاستعارية بشكل جميل جدا ومعبر في فلمه (عمر المختار) بلقطة النظارات التي سقطت من المختار حين إعدامه لتكون دليل على نهاية حقبه ثوريه مهمة الا ان هذه الثورة لم تنتهي حين رفع الطفل تلك النظارة .

2 – استعارة خارجية :

ان تكون الصورتان المتقابلتان ضمن المشهد الواحد المعروض, فاحدهما يكون من خارج نسيج البناء العضوي للمشهد المعروض أي ان تكون لقطة دخيلة لا تمت الى أجواء المشهد نفسه بصلة ولكن التعبير البلاغي أتى بها الى المشهد حتى تتحقق اركان الاستعارة مابين المشبه والمشبه به (وقد يكون التقابل صورة وصوت) وافضل مثال على ذلك هو فيلم (الإضراب) المنتج 1924لايزنشتاين وفيه يخلق صدمة سيكولوجية من جراء تصادم لقطات وبشكل متكرر لعمال يطلق عليهم النار من قبل الجيش القيصري الى لقطات من خارج بناء هذا المشهد أي (من خارج مكان الإحداث) الى لقطات لمجزرة وفيها حيوانات تذبح وتسلخ وتكررت هذه اللقطات لمرات وبشكل يعبرمن خلاله عن مدى حجم التنكيل بالناس .

هذا الربط منحنا صورة بلاغية عن حجم الظلم الذي يتعرض له الناس من قبل القيصر المستبد والذي لا يعني عنده البشر شيء المهم سلامة دولته وحكمه , تجسد هذا من جراء إضافة لقطات الى المشهد من خارج حدوده الواقعية (الجغرافية) تركب

بشكل بلاغي يوجز المعنى ويحسن التشبيه , هذا النوع من المونتاج يعرف عند ازنشتاين المونتاج السيكولوجي والذي تجسد بفعل الاستعارة الخارجية .

3 – استعارة انتقالية :

ان تكون الصورتان المتقابلتان ليس من ضمن المشهد الواحد , وانما تكون احدهما اللقطة الاخيرة من المشهد الاول (A) واللقطة الثانية اللقطة الاولى من المشهد الثاني اللاحق (B) وتكون بمثابة لقطة لإغراض الانتقال وتعمل على نفس المبدأ الاستعاري مابين المشبه والمشبه به (وقد يكون التقابل صورة وصوت) ومثال ذلك فيلم ممر الى الهند (A passage to India) اخراج ديفيد لين عام 1984 وفيه عندما يدخل عزيز الى الكهف المظلم بحثا عن كويستد نجد الأخيرة تطيل النظر بتلذذ الى عزيز الذي يقف عند باب الكهف ثم ننتقل الى مشهد اخر وفيه لقطة لماء يتدفق عبر الصخور بسبب ولوج الفيل في البركة بشكل يوحي لنا ان شيء قد حدث عند الكهف , وبهذا الاستخدام قد أوجز لنا الفيلم بشكل بلاغي ما دار بالكهف مع ألسيده كويستد عبر توظيف الاستعارة الانتقالية من مشهد الى اخر .

ومن جانب اخر فان هنالك مؤشرات تسلط الضوء على كيفية توظيف تلك الاستعارات من جراء المونتاج في الفيلم السينمائي وهذا يتبلور في عدة اشكال , فاشكال الاستعارة قد تتجسد بالأشكال التالية :

1 – استعارة مفردة :

وهنا تكون الاستعارة مبنية فقط على لقطتين من دون تكرارها تكون واحده للمشبه والثانية للمشبه به . وهذا بالفعل ما تجسد في فيلم (الشك) المنتج 1941 لهتشكوك وفيه الزوجة لينا تعتقد ان زوجها يحاول قتلها هذه الحيرة يجسدها لنا المخرج بلقطتين الأولى لينا وهي في فراشها خائفة ثم لقطة لبندول الساعة وهو يتراقص وهنا اوجز لنا معنى القلق والخوف الذي يعتري الزوجة خوفا من زوجها التي تشك في انه سوف يقتلها .

2 – استعارة مستمرة :

الاستعارة المستمرة تتمظهر في حقل المونتاج على شكل منحيين وهي مشهورة الاستخدام في الأفلام الروائية بشكل كبير.

اولا : منحى البناء الاستعاري المتراصف : ونجد فيه ان السرد لا يعتمد فقط على استخدام الاستعارة لمرة واحده وإنما تتكرر اللقطات التي يراد منها بناء وتركيب الموقف الاستعاري فتعاد اللقطة لاكثر من مره على نفس المغزى المعنوي او توظف لقطات اخرى يكون لها نفس البعد الاستعاري للموقف فيظهرها التركيب المونتاجي لعدة مرات لتصبح بمثابة فعل التوكيد لما هو متواجد في القصة وهذا يتم حتما (في وقت واحد وضمن تسلسل مترابط وفي زمن واحد) أي ان تكون هذه التكرارات ضمن حدث الفعل الذي نريد التعبير عنه بموقف استعاري .

ومثالنا على ذلك هو فيلم (باب الحديد) المنتج 1956 للمخرج يوسف شاهين وفيه نجد عندما يدخلان العشيقين ابو سريع وهنوبة الى مخزن محطة القطار الخالي من الناس الا العشيقين واناوي العاشق الولهان الذي يسترق السمع عبر الباب لما يدور داخل المخزن بين العشيقين وهو في حيره من امره لانه متيم بهنوبه وليس امامه الفرصة , وفي المخزن تكون هنالك الحميمية التي تجسدت بلقطات استعارية ركبت بالمونتاج تفصح بشكل دقيق عما يدور داخل المخزن من دون ان نرى أي شيء منه وتجسد ذلك عبر اللقطات التالية :

1 – ابو سريع ينظر بتلذذ الى هنوبة وصوت صافرة القطار تشق الاسماع .
2 – اناوي يقف بالقرب من الباب وبيده بطل كازوزا فارغ بشكل منتصب .
3 – دخول القطار الى السكة وعجلاته تتحرك صعودا ونزولا .
4 – اناوي يسترق السمع من الباب .
5 – القطار يسير على السكه بلقطة متوسطة .
6 – اناوي يسترق السمع مع صوت قطار يشق الاسماع .
7 – سكك الحديد تنغرس بالارض بفعل ضغط العجلات عليها بلقطة قريبة .
8 – اناوي مازال يسترق السمع وصوت القطار .
9 – اعادة لقطة السكة وهي تنغرس بالارض صعودا ونزولا .
10 – اناوي حاير ولا يعرف ماذا يفعل .
11 – اعادة لقطة السكة وهي تنغرس بالارض صعودا ونزولا.
12 – اناوي يبدو عليه الضجر والحيره وهو يسترق السمع .
13 – اعادة لقطة السكة وهي تنغرس بالارض صعودا ونزولا.
14 – اناوي والكاميرا تنسحب منه .
15 – القطار يغادر المحطة .

16 – العشيقان ابو سريع وهنوبه يفتحان باب المخزن ويخرجان ضاحكين .

شكلت كل هذه اللقطات تعبيرا استعاريا متكرر المراد منها توكيدا لمايدور بين ابو سريع وهنوبه في المخزن من دون ان نرى الحقيقة ولكن اصبح لنا مؤكدا ان ما دار هو ماكان يتمناه اناوي ان يحصل معه حتى يبل عشقة بهنوبه .

ثانيا : منحى البناء الاستعاري المتباعد المؤجل : ونجد في هذا النوع من الاستعارات في السرد لا يعتمد فقط على استخدام اللقطة الاستعارية لمرة واحده وإنما تكررها لمرات والتي يراد منها بناء وتركيب الموقف الاستعاري تعاد لا كثر من مره لنفس المغزى المعنوي او توظف لقطات اخرى يكون لها نفس البعد الاستعاري للموقف فيظهرها التركيب المونتاجي لعدة مرات لتصبح بمثابة فعل التوكيد لما هو متواجد في القصة او يفصح بشكل تدريجي عن علة الاستعارة المستخدمة ضمن النسيج الفيلمي وهذا يتم حتما (في أوقات مختلفة من التسلسل السردي وفي أزمان مختلفة من منحى القصة) أي ان تكون هذه التكرارات متناثرة على طول مساحة الفيلم وضمن الحدث الفعلي الذي نريد التعبير عنه بموقف استعاري .

ومثالنا في ذلك هو فيلم (Marnie) المنتج 1964 للمخرج الفريد هتشكوك هذا الفيلم يتناول قصة فتاة تدعي (مارني) تعاني من مرض نفسي مع العلم انها لا تستقر في عمل معين فقد اعتادت علي التنقل بين الشركات التي كانت تعمل لديهم كسكرتيرة وفي يوم من الأيام تسرق خزانة الشركة التي تعمل فيها فتهرب خوفا من التجريم مما يجعلها تغير اسمها بعد ان تختفي عن الأنظار , حتى تستبان في حياتها الشاب الوسيم مارك صاحب الشركة التي تعمل مارني بها فيعشقها ثم يتزوجها ليكتشف انها تعاني مرض نفسي تعود أسبابه الى إحداث كانت في طفولتها ، ويبدأ مارك في البحث في هذا الماضي ويواجه والدتها لأن لديها السر الذي هو السبيل الوحيد لإنقاذ حياة زوجته مارني فقد عرف ان خوفها من اللون الأحمر يعود الى مقتل عشيق الام .

فقد وظف اللون الأحمر بشكل استعاري وبناءا على المواقف التي يثار فيها الحالة النفسية لمارني (فالخطوط الحمراء والمعطف الأحمر والورد الأحمر والستارة الحمراء والملابس الحمراء والانعكاسات الحمراء والحبر الأحمر والبدلة الحمراء) كلها تشكل على شكل لقطات تناثرت على طول الفلم فكلما ظهرت اثارت ما في داخل مارني من احداث نفسيه مرتبطة بالدم وبالماضي انعكس عبر اللون الأحمر وما يحمل من

قيمة رمزية ولكن تكرار الاستعارة تثير المتلقي هنا الى الترقب من ان قصة تكمن خلف هذا التكرار فهنالك بما يشبه إثارة المتلقي بالمتابعة وصولا الى حل العقدة المرجوة من هذا المنحى الاستعاري والذي يتمحور بعقدة التأجيل أي ان يؤجل فضح القصة من اجل الإثارة .

وتأسيسا على ما مر بنا فيمكن القول ان تنوع البناء الاستعاري يحكمه المونتاج ويضبط قواعده وتامين تدفقه بالمعاني البلاغية .

الاستعارة والصوت

الصوت بكل تفصيلاته (الحوار والصمت والموسيقى والمؤثرات) تشكل تجربة ثرة في البناء الاستعاري اذ انه يعد عنصرا مهما من عناصر التعبير الفيلمي , وقد ينساب الصوت بشكل معبر عندما يأتي مصاحبا و مرافقا للصورة (بشكل هجين او اصيل) والتي يرتبط هذا الصوت مع الصورة ارتباطا عضويا متطابقا بشكل توليفيا ومتاصرا عند حدود التوليف كما يفعل جان متري في فلمه (باسفيك 231) عندما جعل لكل صورة ما يجانسها من صوت بشكل حميمي بعد ان وظف الموسيقى المتوافقة الى المشهد وهي استعارة خارجية ((فمحاولة ميتري .. تجعل التطابق بين الموسيقى والصور تطابقا مطلقا))[24] بينما على العكس من ذلك يفعل في أفلامه المخرج ديفلوف في توليف الصوت الى ألصوره فهنا نجده متحققا بفعلا استعاريا عند حدود التوليف ((فدوفلوف لا يحرر الصوت من الصورة تماما , فهو ينقل الصوت من مكانه الى مكان قريب , ونقل الصوت من مكانه يثير لدى المتفرج تساؤلا يتلقى الإجابة عنه بعد لقطة او لقطتين))[25] ففي فيلم (تحت سماء باريس) 1930 نجد الاستعارة واضحة فحين يتعارك السكارى بالقرب من سكة الحديد فبدل من ان نسمع اصوات القتال ومؤثراته نسمع صوت القطار وصفارته وازيز العجلات وهي تقترب لتكون بذلك تعبيرات استعارية تنسجم والموقف وشدة وقع التشابك وضراوته من جراء تلك الاصوات وهي استعارة داخليه كون القطار كان متواجد في نفس المشهد .

وهنالك أمثلة كثيرة تحدد هذه السمات الخاصة بتعبيرية الصوت عبر خصوصية الاستعارة ومثالنا على ذلك ((قد يستخدم المخرج صوت الساعة في بداية المشهد ثم

يجعله يختفي تدريجيا بعد ذلك , وقد يستخدم أي عدد من الأصوات غير المطابقة معا او على انفراد , لربطها مع صوت الساعة))[26] .

وهذا يجعل من الصوت ألقدره الكبيرة على التعبير البلاغي الداعم للصورة المنزاحة اليها وشحنها بمضامين معنوية اذ ((يستطيع الصوت توسيع مضمون ومحتوى الصورة))[27] .

بل ان هنالك قدرة اخرى للصوت تثير فينا نبش الاحداث او ما كان من احداث التي تكون بمثابة ذكريات سردية تخص قصة الفيلم ذاته اذا ارتبطت تلك الاصوات بحادثة معينه مرت في البناء الفيلمي وهذه الحالة تنسجم مع المقطوعات الموسيقية المرافقة والتي تعرف (باللازمة الموسيقية) وهذه اللازمة يكشفها السياق الفيلمي و يخلع عليها صفة التشبيه عند حدود الاستعارة المونتاجية ((ان للأصوات قوة مثيرة للذكريات والعواطف قادرة على تبديل معنى))[28].

ومن جانب اخر نجد المؤثرات الصوتية التي هي جزء مهم وأساس من الشريط الصوتي للفيلم السينمائي تعد بالأساس محور من محاور الاستعارة فحين نرى شخص بلقطه قريبة وهو ينظر الى الكاميرا بتأمل ونسمع صوت قطار فهذا دليل على ان القطار يتجسد ذهنيا عند المتلقي من دون ان يرى القطار , هذه الخصلة جعلت من المؤثر ان يكون مشحونا بمعاني توجز التعبير وتفصح بشكل استعاري عن التعبير الخلاق الرمزي لما يمكن ان يكون من جراء هذا التوليف .

وهنالك استخدام فيه سخريه كبيرة للرفض ففي الفيلم الأمريكي (Love with the proper stranger) المنتج عام 1963 للمخرج روبرت مولغان وفيه الحبيب الخطيب يطرد من البيت وعند طرده من الباب نسمع أصوات عيارات ناريه تطلق صوبه وتلاحقه وكأنما المقصود هو ولكن في الحقيقة أصوات الرصاص لم تكن حقيقية وإنما هي أصوات من برنامج يعرض في التلفزيون مصدره من الغرفة التي كان يجلس فيها قبل طرده وظفت هذا الأصوات بشكل استعاري لتبين حالة السخرية من قبوله كخطيب .

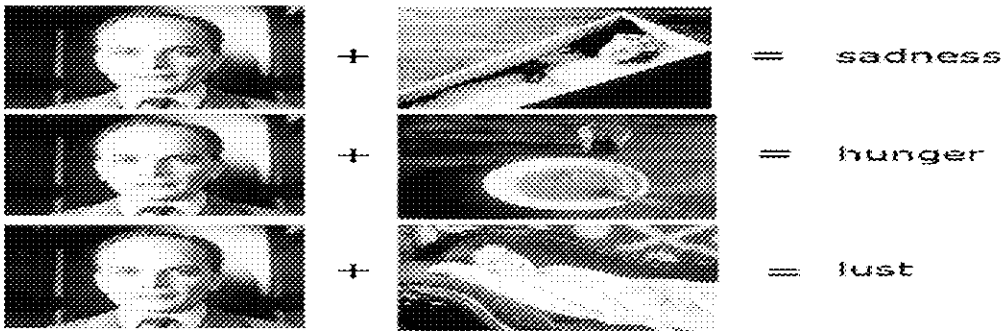
التركيب:

عندما نتحدث عن التركيب فعلينا قبل كل شيء ان ننبش التاريخ ونستنطقه حول تجربة كولوشوف الشهيرة . ففي سنة 1920 اكتشف المخرج الروسي كولوشوف

تجربته المونتاجية الشهيرة والتي برهن فيها أن معنى اللقطات في المشاهد تخلق كليا أثناء المونتاج وتتلخص تجربة كولوشوف في انه اخذ بعض اللقطات القريبة من الممثل الروسي موجسكين وهى مركزة على الوجه دون أن يظهر عليه أي تعبير ، واستعمل هذه اللقطات كرد فعل في ثلاثة مشاهد مختلفة ، وفى المشهد الأول وضع لقطة الممثل قبل لقطة طبق من الحساء واللقطة الثانية وضعها في المشهد الثاني قبل لقطة لطفلة ميتة ووضع في المشهد الثالث لقطة لفتاة جميلة حسناء .

وتم عرض المشاهد الثلاثة على مجموعة من المشاهدين دون أن يكشف لهم كولوشوف عن السر وأبدى المشاهدون إعجابهم الشديد بمهارة الممثل في التعبير وأشاروا إلى الشهية والجوع التي عبر عنها بتعبيرات وجهه وهو ينظر إلى طبق الحساء كما أبدو تأثرهم للحزن الذي عبر عنه وهو ينظر إلى الطفلة الميتة وإعجابهم بابتسامته المرحة التي بدت عليه وهو ينظر للجميلة الحسناء .

والحقيقة التي كان يعرفها كولوشوف هي أن تعبير وجه الممثل كان واحدا في الحالات الثلاث كما هو مبين في (شكل رقم 1



شكل رقم ١

تجربة كولوشوف والتي فيها نجد لقطة الرجل تركب الى ثلاث لقطات مختلفة لينتج معنى عند كل تركيبه ، فمرة الحزن ومرة الجوع وأخرى التوق الشديد

فالمونتاج هو في الاساس عبارة عن ((عملية تركيب خلاق لجزيئيات الفيلم من حيث تكوين الافكار والمعاني والاحاسيس والمشاعر والايقاع والحركة .. وكذلك تحقيق الوحدة الفنية للفيلم ككل))[29] .

فالمونتاج يعمل على إزاحة الأشياء بطريقة تضمن تدفق الإحداث وتحافظ على وحدة الموضوع ويرسم مسارا واضحا للقصة حتى وان تشابكت الأحداث وتعقدت فيكون

المونتاج هو المحور الفعال في تنظيم كل تلك اللقطات وبنائها على وفق مشاهد بما يضمن جعلها تبدو سلسة وانسيابية وهذا ما جعل المونتاج ان يحسب له الحساب اثناء التصوير وفي حقل الاخراج بل حتى عند كتابة السيناريو .

لذلك نجد ان تركيب اللقطات الى بعضها البعض يتطلب مونتاجا بناءا معبرا يصنع من اللقطات مبررات للتركيب توافق المنطق ((في العادة يتبع المونتاج نوعاً من منطق التطور (صورة لامرأة مثلاً تتبعها صورة للشيء الذي تنظر إليه)))[30]اذا ان لكل شيء وجود ما برره في المونتاج .

فلو لا حظنا كيف يوزع المونتاج لقطاته ويركبه في مشاهد الحوار مثلا , فنجد انه قد يركز على النقاط الثلاثة ((1 – التأكيد على المتحدث .2 – التأكيد على المستمع او رد الفعل .3 – التأكيد على الفعل نفسه))[31] كما في (الشكل رقم 2) الذي نشاهد فيه مشهد لشخصين وعملية الانتقال بينهما على وفق النقاط الثلاثة , اما (الشكل رقم

شكل رقم ٢
تتوفر فيها العناصر الثلاثة
عند حدود تركيبها مونتاجيا

3) فهو مشهد فيه مجموعة من الناس جالسين الى مائدة الطعام وعند تركيبها مونتاجيا تخضع الى نفس الضوابط الثلاثة التي مرت بنا .

شكل رقم ٣
يلعب المونتاج دورا كبيرا في عملية توليف اللقطات في مشهد من فيلم
Vincente Minelli, 1944

على العموم وتاسيسا على ما مر بنا يمكن القول ان التركيب هي احد وسائل المونتاج والتي تستند الى أمرين أساسيين وهما البناء والجمع :

1 - ((البناء: تعتبر هذه الوظيفة من أصعب وظائف المونتاج فهي بمثابة عملية خلق جديدة للعمل الفني وخصوصا في الأعمال الدرامية مثل الأفلام التلفزيونية وإضافة عناصر خارجية إلى الفيلم (صور ثابتة، نصوص، أصوات) وإضافة مؤثرات مختلفة مثل الانتقالات والفلاتر المختلفة فالمونتاج يمنح صلاحية أكبر من تلك التي يتمتع بها المصور بشأن ما يظهر وما لا يظهر على الشاشة وإيجاد معاني مختلفة للعمل التلفزيوني وخصوصا في الحدث السياسي وهذا يسمى بأخلاقيات المونتاج))[32]

2 - ((الجمع: وهو أول وأبسط الوظائف التي يقوم بها المونتاج عند جمع أجزاء البرنامج أو الفيلم في شريط واحد وبترتيب معين وحذف الأجزاء الزائدة من المشاهد، ليصبح المشهد الواحد خالي تقريبا من العيوب، وإعادة ترتيب المشاهد التي تم تصويرها لتطابق التسلسل المنطقي لأحداث الفيلم أو المسلسل التي تم تصويرها أساسا بتسلسل إنتاجي، حيث المشاهد التي تحتوي على نفس الديكور والملابس والممثلين يتم تصويرها أولاً))[33].كل هذه الاداءات التي يعتمدها المونتاج في تركيب اللقطات تقف خلفها قواعد تحقق هذا الدفق السلس والانسيابية .

وعند اقناع المشاهد بان ما يشاهده هو منطقي ومترابط بشكل بناء وعلى وفق متطلبات السرد فهذا يعني ان هنالك قواعد تحكم عملية البناء عند حدود الانتقال فقواعد الإنتقال بين اللقطات داخل المشهد الواحد يمكن ان تلخص كما يلي:

1. إستمرارية الحركة:Continuity بمعنى أن تكمل الأشياء والشخصيات حركتها من لقطة إلى لقطة دون تكرار أي جزء منها كما هو الحال في عالم الواقع.من الممكن تكرار أجزاء من الحركة بشرط توافر الغرض الدرامي الذي يبررها.

2. أن تضيف جديدا إلى المشهد:لابد وأن تقدم كل لقطة معلومة جديدة مهما كانت بساطتها حتى وإن كانت مجرد تعبير ما على الوجه.

3. عدم كسر الخط الوهمي: ويعني ذلك أن تظل دائما الشخصيات الواقعة في يمين الكادر في يمينه والشخصيات الواقعة في شمال الكادر في شماله إلا لو غيرت الشخصيات أماكنها بنفسها بالحركة داخل الكادر.بمعنى أن من حق الكاميرا التواجد في حدود 180 درجة حول الشخصيات موضوع التصوير دون أن تتجاوز هذه الحدود التي يمكنها عكس مواقع مكونات الكادر.

4. إتجاه الدخول والخروج من الكادر: ويعني أنه كلما خرجت شخصية من يمين الكادر فإن عليها أن تدخل الكادر التالي من شماله والعكس صحيح بحيث يرسم خط حركة الشخصية خطا مستقيما ذي إتجاه واحد.

5. إتجاه النظر داخل الكادر:ويعني أنه إذا كان هناك شخصين أو أكثر في المشهد يتبادلون النظر أو الكلام داخل المشهد فإنه لابد وأن يبدو كل منهم وكأنه ينظر إلى الآخر فإذا كانت الشخصية الأولى تنظر مثلا جهة اليمين فإن اللقطة التالية للشخصية الثانية لابد وأن تظهرها وهي تنظر جهة الشمال وهكذا.

6. إستعمال أحجام اللقطات المتنوعة: ويعني عدم تكرار أحجام لقطات متشابهة بشكل مستمر ومراعاة التناغم التدريجي بينها بحيث يتم نقل التركيز داخل المشهد بشكل منطقي ناعم يشبه تقنية العقل والعين البشرية في تأمل العالم.كذلك لابد من الحرص على عدم الإنتقال من لقطة واسعة جدا إلى أخرى ضيقة جدا فجأة والعكس إلا لو رغبنا في إحداث صدمة مفاجئة أو ماشابه لأن هذا الإستعمال إذا لم يكن ذا غرض درامي فإنه يكون مزعجا للعين البشرية [34]. كما في (شكل رقم 3) .

شكل رقم ٤

هذه اللقطات الاربعة تبين كيف يتشكل المشهد ويركب حتى يكون اكثر تنسيقا في المحافظة على تدفق الزمن ووحدة المكان بقدرة تعبيرية

وهنا لابد من الاشارة الى السياق فالاستعارة مهما كانت يجسده السياق الذي يحكمه المونتاج ويضبط قواعده ونظمه وإيقاعه على وفق مقتضى الزمن الذي تتدفق فيه الاحداث عبر تزاحم الصور وهذا يجعلنا ان نقف ((امام درس رائع لخطاب الصورة , فيه نعرف كيف ينتج المعنى ضمن سياق معين))[35].

فالسياق هو من يحكم بناء المونتاج ويحكم تركيباته بل انه يخلع المعاني على اللقطة التي تتدفق فيه وهذا ما يؤكد القول ان ((من المهم فحص اللقطة في سياقها وليس بمعزل عنه. إذ أن اللقطة تكتسب أعمق معنى لها ضمن سياق الفيلم))[36].

وتاسيسا على ما مر يمكن القول ان التركيب لا يتم الا بفعل المونتاج والمونتاج هو من يخلق العلاقة بين اللقطات التي يتم تركيبها بشكل تعبيري بناء بعد خلق المبررات لذلك التركيب .

نتائج البحث :

1 – ان الاستعارة في اللغة تختلف عن الاستعارة في الفيلم كون الكلمة تضبطها حالة اللغة والنحو والمعنى المعجمي والاصطلاحي وهذا لا يمكن ان يتغير مطلقا اما في الفيلم فالاستعارة مطلقة لان اللقطة لا تشبه الكلمة وهي متغيرة المعاني والقيم .

2 – الصورة يمكن ان تعبر عن ذاتها في الفيلم بطريقتين الاولى طريقة التعيين أي المعنى الحرفي متواجد في الصورة , والثاني طريقة التضمين أي المعنى يكون غير ما يستبان في الصور ذاتها فتكون ركيزه غير مباشرة .

3 – الاستعارة في المونتاج تتحرر عندما يكون هنالك تقابل بين لقطتين لانتاج معنى ثالث .

4 – هنالك ثلاث أنماط من الاستعارات تحكم المونتاج وهي (استعارة خارجية واستعارة داخلية واستعارة انتقالية) .

5 – البناء التركيبي يجعل الفيلم يتدفق بشكل منطقي بعد إخضاعه الى ضوابط المنطق السردي لأحداث القصة الدرامية كون التركيب هو بناء وتجميع يلملم شذرات الفيلم ليصبح منجز يعرض على الشاشة .

6 – قواعد التركيب تكمن في دواعي الانتقال من لقطة الى اخرى وخلص الاحساس بالتواصل , وتتلخص بالنقاط الستة التي مررنا بها وهي المحافظة على (الاستمرار بالحركة واضافة الجديد دائما وعدم كسر الخط الوهمي والمحافظة على وحدة الاتجاه ووجهة النظر والتنوع في حجوم اللقطات).

7 – هنالك شكلان أساسيان للاستعارة يبنيها المونتاج وهما الاستعارة المنفردة والاستعارة المستمرة .

8 – الاستعارة المستمرة تكون على شكل منحيين وهما المنحى الاستعاري المتراصف والمنحى الاستعاري المتباعد المؤجل .

الاستنتاجات :

1 – ان الجدلية التي اعتمدها مارسيل مارتن في حيثيات الاستعارة هي جدلية تبحث في المعنى ولا تبحث في الآليات التي تعمل بها الاستعارة ضمن حقل المونتاج .

2 – الصورة والصوت كلاهما يمكن ان يلعبان دورا في بناء الاستعارة ضمن حدود المونتاج بشكل بلاغي مشحون بالمعاني .

3 – قد تكون الاستعارة في المونتاج عبر خلق العلاقات مابين اللقطة الاولى والثانية وهذا يتم عن طريق ايجاد المشتركات بالكل او بالجزء على وفق مبدءا السبب والنتيجة وهذه تسمى بالاستعارة الصريحة .

4 – الاستعارة في الفيلم تاتي بالبلاغة والايجاز والاعتزال والتكثيف في بناء السرد عند حدود القص الحكائي والتعبير .

5 – ان المونتاج لا يربط اللقطات كما هو سائد من عرف وانما المونتاج يركب اللقطات ويصدمها مع بعضها البعض .

6 – يحسب للمونتاج حسابا قبل عملية التصوير أي في كتابة السيناريو اذ يوصف المعنى المراد تحقيقها عبر المونتاج .

7 – السياق هو من يعطي للقطة معنى والسياق يبنى بالمونتاج .

8 – الفوتومونتاج واحده من الاساليب التي تكون فيها الاستعارة غير محدده بزمان او مكان المهم هو المعنى المنتج .

الهوامش :

(1) ج.دادلي اندرو . نظريات الفيلم الكبرى , ترجمة جرجيس فؤاد الرشيدي , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة , 1987, ص 150

(2) احمد كامل مرسي ومجدي وهبة: معجم الفن السينمائي : وزارة الثقافة والإعلام :الهيئة المصرية العربية ص92

(3) مارسل مارتن . اللغة السينمائية ,ترجمة اسعد مكاوي , الدار المصرية للتاليف والترجمة , القاهرة , ص129

(4) ينظر الى : مارسل مارتن . اللغة السينمائية ,ترجمة اسعد مكاوي , الدار المصرية للتاليف والترجمة , القاهرة , ص91 الى ص 96

(5) الشيخ أبي بكر عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز، ، تحقيق : محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة ، دار المدني بجدة ، الطبعة الثالثة ، 1413هـ ،1991م ، ص: 450.

(6) ينظر الى : زينب يوسف عبد الله هاشم . الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني (رسالة ماجستير غير منشورة) مقدمة الى كلية اللغة العربية – جامعة ام القرى , المملكة العربية السعودية , 1994 .ص 77

(7) جورج مولينيه . الاسلوبية , ترجمة بسام بركة , المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع , بيروت , 2006 , ص 42

(8) جان ميتري . المدخل الى علم جمال السينما , ترجمة عبد الله عويشق , المؤسسة العامة للسينما , دمشق , 2009,ص 96

(9) رالف ستيفنسون و جان دوبري . السينما فنا , ترجمة خالد جداد, منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما , دمشق , 1993, ص 246

(10) جون هوارد لوسون . السينما العملية الابداعية , ترجمة علي ضياء الدين , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , 2002, ص 235

(11) فران فينتورا , الخطاب السينمائي لغة الصورة , ترجمة شنانة , المؤسسة العامة للسينما , دمشق , 2012, ص 8

(12) قيس الزبيدي . الاستعارة في الادب والسينما , مقالة في موقع (الامارات اليوم) في 8 يناير 2010, http://www.emaratalyoum.com/opinion/2010-01-08-1.46701

(13) لوي دي جانيتي . فهم السينما , ترجمة جعفر علي , دار الرشيد للنشر , بغداد , 1981, ص 462

(14) البيريورجنسون وصوفي برونيسه . المونتاج السينمائي , ترجمة مي التلمساني , اكاديمية الفنون وحدة الاصدارات , القاهرة , 1190, ص 12

(15) رالف ستيفنسون و جان دوبري . السينما فنا , ترجمة خالد جداد, منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما , دمشق , 1993, ص 246

(16) تريفو وايتوك . الاستعارة في لغة السينما , ترجمة ايمان عبد العزيز , المجلس الاعلى للثقافة والمشروع القومي للترجمة , القاهرة , 2005 , ص 236

(17) سرجي ايزنشتاين . مذكرات مخرج سينمائي , يرجمة انور المشيري , المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة والطباعة والنشر , ب.ت. ص 115

(18) صباح محسن . فخ السينما , اصدارات دار الشؤون الثقافية العامة – وزارة الثقافة , بغداد , 2011, ص 7

(19) موليم العروسي . من صنع من السينما والمتفرجون ؟ , بحث منشور على النت , ص 120 , http://www.caus.org.lb/Home/down.php?articleID=4950

(20) فاضل سوداني . لغة الاستعارة وتاويل الفضاء في الفن البصري , صحيفة ايلاف في الانترنت , عدد 4531, 17 اكتوبر 2013 , http://www.elaph.com/Web/Culture/2007/7/245181.htm?sectionarchive=Culture

(21) برناردف ديك . تشريح الافلام , ترجمة محمد الاصبحي , المؤسسة العامة للسينما , دمشق , 2013, ص 137

(22) المصدر نفسه . ص 126

(23) تيموثي كوريغان . دليل موجز للكتابة عن الافلام . ترجمة محمد منير الاصبحي , المؤسسة العامة للسينما , دمشق , 2013, ص 109

(24) بول وارن . السينما بين الوهم والحقيقة , ترجمة علي الشوباشي , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة , 1972, ص 29

(25) بول وارن . المصدر السابق نفسه , ص 29

(26) كاريل رايس . فن المونتاج السينمائي , ترجمة احمد الحضري , ط 12 , المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر , القاهرة , 1964, ص 376

(27) علي ابو شادي . لغة السينما , المؤسسة العامة للسينما , دمشق , 2006, ص 146

(28) لويس جاكوب . الوسيط السينمائي , ترجمة ابيه حمزاوي , المؤسسة العامة للسينما , دمشق , 2006, ص 291

(29) علي ابو شادي . لغة السينما , المؤسسة العامة للسينما , دمشق , 2006, ص 171

(30) تيموثي كوريغان . دليل موجز للكتابة عن الافلام . ترجمة محمد منير الاصبحي , المؤسسة العامة للسينما , دمشق , 2013, ص 109

(31) صفاء زهير . دراسة مقارنة لتطوير اسلوب مونتاج التتابع بالتطبيق على فيلمي التافذة الخلفية وفيلم الثور الجامح , بحث منشور لنيل درجة الاستاذية مقدم الى المعهد العالي للسينما (قسم المونتاج) , القاهرة , 2014 , ص 7

(32) محمود حامد أبو قوطة . محاضرات في مادة المونتاج , جامعة فلسطين , كلية الإعلام , 2009 http://up.edu.ps/ocw/repositories/academic/up/bs/art/AMTS4102/022009/data/AMTS4102.101_18032009-1.doc , ص 9.

(33) أماني قنديل. المونتاج اللاخطي. في: مجلة مجلة الفن الإذاعي. تصدر عن إتحاد الإذاعة والتلفزيون، معهد الإذاعة والتلفزيون، العدد 172. ص161.

(34) ينظر الى : كين دانسايجر. تقنيات مونتاج السينما والفيديو , يرجمه احمد يوسف , المركز القومي للترجمة , القاهرة , 2011, ص 487 الى ص 510

(35) فران فينتورا , الخطاب السينمائي لغة الصورة , ترجمة شنانة , المؤسسة العامة للسينما , دمشق , 2012, ص 20

(36) برناردف ديك . تشريح الافلام , ترجمة محمد الاصبحي , المؤسسة العامة للسينما , دمشق , 2013, ص90.

قائمة المصادر المختلفة :

1 – احمد كامل مرسي ومجدي وهبة: معجم الفن السينمائي : وزارة الثقافة والإعلام : الهيئة المصرية العربية .

2 – أماني قنديل. المونتاج اللاخطي. في: مجلة مجلة الفن الإذاعي. تصدر عن إتحاد الإذاعة والتلفزيون، معهد الإذاعة والتلفزيون، العدد 172

3 – برناردف ديك . تشريح الافلام , ترجمة محمد الاصبحي , المؤسسة العامة للسينما , دمشق , 2013

4 – بول وارن . السينما بين الوهم والحقيقة , ترجمة علي الشوباشي , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة , 1972

5 – البيريورجنسون وصوفي برونيسه . المونتاج السينمائي , ترجمة مي التلمساني , اكاديمية الفنون وحدة الاصارات , القاهرة , 1990 .

6 – تريفو وايتوك . الاستعارة في لغة السينما , ترجمة ايمان عبد العزيز , المجلس الاعلى للثقافة والمشروع القومي للترجمة , القاهرة , 2005

7 – تيموثي كوريغان . دليل موجز للكتابة عن الافلام . ترجمة محمد منير الاصبحي , المؤسسة العامة للسينما , دمشق , 2013.

8 – جان ميتري . المدخل الى علم جمال السينما , ترجمة عبد الله عويش , المؤسسة العامة للسينما , دمشق , 2009

9 – ج.دادلي اندرو . نظريات الفيلم الكبرى , ترجمة جرجيس فؤاد الرشيدي , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة , 1987

10 – جورج مولينيه . الاسلوبية , ترجمة بسام بركة , المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع , بيروت , 2006

[11] – جون هوارد لوسون . السينما العملية الابداعية , ترجمة علي ضياء الدين , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , 2002 .

[12] – رالف ستيفنسون و جان دوبري . السينما فنا , ترجمة خالد جداد, منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما , دمشق , 1993

[13] – زينب يوسف عبد الله هاشم . الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني (رسالة ماجستير غير منشورة) مقدمة الى كلية اللغة العربية – جامعة ام القرى , المملكة العربية السعودية , 1994

[14] – سرجي ايزنشتاين . مذكرات مخرج سينمائي , يرجمة انور المشيري , المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة والطباعة والنشر , ب.ت

[15] – الشيخ أبي بكر عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز، ، تحقيق : محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة ، دار المدني بجدة ، الطبعة الثالثة ، 1413هـ ،1991م

[16] – صباح محسن . فخ السينما , اصدارات دار الشؤون الثقافية العامة – وزارة الثقافة , بغداد , 2011

[17] – صفاء زهير . دراسة مقارنة لتطوير اسلوب مونتاج التتابع بالتطبيق على فيلمي التافذة الخلفية وفيلم الثور الجامح , بحث منشور لنيل درجة الاستاذية مقدم الى المعهد العالي للسينما (قسم المونتاج) , القاهرة , 2014

[18] – علي ابو شادي . لغة السينما , المؤسسة العامة للسينما , دمشق , 2006

[19] – فران فينتورا , الخطاب السينمائي لغة الصورة , ترجمة شنانة , المؤسسة العامة للسينما , دمشق , 2012

[20] – فاضل سوداني . لغة الاستعارة وتاويل الفضاء في الفن البصري , صحيفة ايلاف في الانترنت , عدد 4531, 17 اكتوبر 2013 ,
http://www.elaph.com/Web/Culture/2007/7/245181.htm?sectionarchive=Culture

[21] – قيس الزبيدي . الاستعارة في الادب والسينما , مقالة في موقع (الامارات اليوم) في 8 يناير 2010, http://www.emaratalyoum.com/opinion/2010-01-08-1.46701

[22] – كاريل رايس . فن المونتاج السينمائي , ترجمة احمد الحضري , ط 12 , المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر , القاهرة , 1964

[23] – كين دانسايجر. تقنيات مونتاج السينما والفيديو , يرجمه احمد يوسف , المركز القومي للترجمة , القاهرة , 2011.

[24] – لويس جاكوب . الوسيط السينمائي , ترجمة ابيه حمزاوي , المؤسسة العامة للسينما , دمشق , 2006
http://up.edu.ps/ocw/repositories/academic/up/bs/art/AMTS4102/022009/data/AMTS4102.101_18032009-1.doc

[25] – لوي دي جانيتي . فهم السينما , ترجمة جعفر علي , دار الرشيد للنشر , بغداد , 1981.

[26] – مارسل مارتن . اللغة السينمائية ,ترجمة اسعد مكاوي , الدار المصرية للتاليف والترجمة , القاهرة

[27] – محمود حامد أبو قوطة . محاضرات في مادة المونتاج , جامعة فلسطين , كلية الإعلام , 2009

[28] – موليم العروسي . من صنع من السينما والمتفرجون ؟ , بحث منشور على النت , http://www.caus.org.lb/Home/down.php?articleID=4950