طبيعة الدور التعبيري الاتصالي للمونتاج في الأفلام السينمائية

دراسة حالة

The Nature of Expressive and Communicative Role of Editing in Cinematic Films

Case study

إعداد

محمد عبد الفتاح طه

إشراف

الأستاذ الدكتور عزت محمد حجاب

قدمت هذه الرسالة استكمالاً للحصول على درجة الماجستير في الإعلام

كلية الإعلام

جامعة الشرق الأوسط

آب/2016

تفويض

أنا (محمد عبد الفتاح محمد طه) أُفوّض جامعة الشرق الأوسط بتزويد نسخ من رسالتي ورقياً والكترونياً للمكتبات، أو المنظمات، أو الهيئات والمؤسسات المعنية بالأبحاث والدراسات العلمية عند طلبها.

الاسم: محمد عبد الفتاح محمد طه

التاريخ: 2016/8/23

التوقيع.:

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة وعنوانها« : طبيعة الدور التعبيري الاتصالي للمونتاج في الأفلام السينمائية : دراسة نوعية

وأجيزت بتاريخ/ / : ٢٣/ ٨/ ٢٠١٦

أعضاء لجنة المناقشة:

١. أ.د. عزت محمد حجاب — مشرفاً

٢. د.رائد البياتي — عضواً

٣. د.أشرف الزعبي — ممتحناً خارجياً

بسم الله الرحمن الرحيم

الشكر والتقدير

انطلاقاً من قوله عليه الصلاة والسلام: "من لا يشكر الناس لا يشكر الله " ، فإنه لايسعني إلا أن أتقدم بجزيل الشكر والعرفان لكل من ساعدني في دراسة الماجستير، ولكل من ساهم في إخراج هذه الرسالة .

أقدم شكري إلى جامعة الشرق الأوسط للدراسات العليا بكل كوادرها الأكاديمية والإدارية، لما بذلوه من جهد في التيسير على الطلبة ، وأخص بالذكر كلاً من الأستاذ الدكتور عزت محمد حجاب مشرف الرسالة وعميد كلية الإعلام والأستاذ الدكتور أديب خضور والدكتور كامل خورشيد والأستاذة الدكتورة حميدة سميسم على اعطائهم من وقتهم وعلمهم وتشجيعهم وصبرهم الكثير الذي أعانني على إتمام هذه الرسالة .

كما أتقدم بالشكر الجزيل للجنة الموقرة ، رئيساً وأعضاءاً ،حيث سيكون لجهودهم المباركة أكبر الأثر في تقوية الرسالة وتصويب اعوجاجها .

ولا أنسى التقدم بالشكر لعائلتي في دعمي لإنجاز هذه الدراسة وزوجتي التي بذلت من وقتها في سبيل إسعادي وراحتي ، كذلك زميلي المخرج عمر نبيل على تيسير ومتابعة حالة الرسالة مع الجامعة أثناء سفري .

راجياً من الله أن تحقق دراستي هذه صورتها الأكاديمية التي أرجوها .

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته

الإهداء

إلى أبي وأمي

إلى زوجتي

إلى كل من ساندني ودعمني ،،،

أهدي رسالتي هذه.

فهرس المحتويات

العنوان	
التفويض	ب
قرار لجنة المناقشة	ج
الشكر	د
الإهداء	هـ
قائمة المحتويات	و
قائمة الجداول	ط
قائمة الملاحق	ي
الملخص باللغة العربية	ك
الملخص باللغة الإنجليزية	ل
الفصل الأول: خلفية الدراسة وأهميتها	1
مقدمة	2
مشكلة الدراسة	4
أهداف الدراسة	4
أهمية الدراسة	5
أسئلة الدراسة	6
حدود الدراسة	6

محددات الدراسة	6
المصطلحات الإجرائية	7
الفصل الثاني: الإطار النظري والدراسات السابقة	11
الأطار النظري	12
الدراسات السابقة	29
الفصل الثالث: منهجية الدراسة الطريقة والإجراءات	35
منهج الدراسة	36
مجتمع الدراسة	38
عينة الدراسة	38
أدوات الدراسة	39
صدق الأداة	39
ثبات أداة الدراسة	39
محددات الدراسة	40
المعالجة التحليلية	41
إجراءات الدراسة	41
الفصل الرابع : نتائج الدراسة (التحليل الإحصائي)	42
تحليل سؤال الدراسة الأول	43
تحليل سؤال الدراسة الثاني	46

الفصل الخامس: مناقشة النتائج والتوصيات	65
تحليل ومناقشة النتائج	66
التوصيات	69
قائمة المراجع	70
الملاحق	74

قائمة الجداول

رقم الفصل –رقم الجدول	محتوى الجدول	الصفحة
4 – أ	الدور التعبيري ونشأة أساليب المونتاج	43
4 – ب	جدول تحليل فلم استهلال	47
4 – ج	جدول تحليل فلم ويبلاش	51
4 – د	جدول تحليل فلم صمت الحملان	57
4– هـ	جدول تحليل فلم العراب	60

قائمة الملاحق

الرقم	المحتوى	الصفحة
1	قائمة بأسماء الأساتذة محكمي أداة الدراسة	74
2	نماذج الجداول التحليلية	75

طبيعة الدور التعبيري الاتصالي للمونتاج في الأفلام السينمائية

(دراسة حالة)

إعداد

محمد عبد الفتاح طه

إشراف

الأستاذ الدكتور عزت محمد حجاب

تهدف هذه الدراسة إلى التعرف على أساليب المونتاج وتطبيقاتها ودورها كقيمة تعبيرية **تمكنت** من تشكيل المعنى وتغييره وتعميقه من خلال نماذج انتهجها رواد صناعة الأفلام في بداية القرن العشرين وأصبحت مرجعاً يتم تدريسه وتطبيقه في وقتنا الحالي، فلا يقتصر دور المونتاج على ترتيب اللقطات والمشاهد إنما خلق المعنى والأفكار والمشاعر لذلك يعتبر المونتاج موجه نفسي للمشاهدين.

استخدم الباحث في هذه الدراسة تطبيقات من مشاهد من أفلام سينمائية كلاسيكية وحديثة وتطبيقات على بعض أنواع القطع في المونتاج من أفلام سينمائية أخرى.

كما واستخدم الباحث المنهج الوصفي (دراسة حالة) في الدراسة للإجابة عن السؤال الرئيس للدراسة وهو :**(ما أنواع المونتاج التي يمكن استخدامها لإيجاد وتعميق المعنى، ولانتظام السرد في الأفلام السينمائية؟)**.

وقد توصل الباحث لعدة نتائج حول دور المونتاج في تعميق المعنى السردي والتعبيري في الأفلام.

الكلمات المفتاحية: المونتاج السينمائي، السينما، الإخراج، الدور التعبيري.

The Nature of Expressive and Communicative Role of Editing in Cinematic Films

Case study

By

Mohammad Abdelfattah Taha

Supervised by

Prof. Dr. Izat Mohammad hjab

Abstract

This study aims to familiarize the editing methods and its functions, also its expressive value went to make the formation of meaning and change it or going in deep of it throughout the methods (schools) which applied by the film makers in the earlier twenty century. These methods are reference to learn nowadays. The editing is not only arranged the screenshots and scene but also to create the meanings, ideas and feelings, that is why the editing is the psychological guide to the viewers.

The researcher in this study used editing forms to analyze new classic cinematic movie and the applying in some other cinematic films

The researcher follows the quality method in the study in order to answer the main question for the study:

What are the editing forms which can be used to find and deepen the meaning, and the narration system in the cinematic films?

The researcher found many results about the editing role in deepen the expressive and narrative meaning in films.

Keywords: cinematic editing, cinema, directing, expressive role.

الفصل الأول

خلفية الدراسة وأهميتها

1. مقدمة
2. مشكلة الدراسة
3. أهداف الدراسة
4. أهمية الدراسة
5. أسئلة الدراسة
6. حدود الدراسة
7. محددات الدراسة
8. المصطلحات الإجرائية

الفصل الأول

خلفية الدراسة وأهميتها

أ. مقدمة

في بداية عام 1895 قام الأخوين لومير باختراع جهازهم الخاص بدمج الكاميرا والبروجكتر وأطلقوا عليه اسم (السينماتوغراف) ومن هنا كانت بداية صناعة الأفلام حيث تم إنتاج أول فلم من قبل الأخوين لومير وعرضه للجماهير في عام 1895 بعنوان (الخروج من المصنع) ومن بعده فلم (وصول القطار) وتوالى إصدار العديد من الأفلام التي اتخذت طابع اللقطة الواحدة وتكون اللقطة عامة بحيث تصور كل شيء والمشاهد ينتقي الجزء الذي يوجه له اهتمامه، أي باختصار كأن الكاميرا هي مشاهد يجلس في منتصف الصف الأمامي للمسرح.

والى أن جاء جورج ميلييس حيث اكتشف عن طريق الصدفة ما يسمى بالقطع القافز (jump cut) حيث كان يصور في أحد شوارع لندن ثم توقفت الكميرا عن التصوير بسبب انتهاء الشريط واثناء استبدال الشريط تغيرت أماكن الحفلات والناس وهذا ما لاحظه ميلييس عند ربط الشريطين معا حيث تغيرت اماكن الحافلات والسيارات فجاة من هنا قرر استخدام هذه التقنية كخدعة في أفلامه لإخفاء وإظهار الشخصيات والأشياء .

بدأت قيمة المونتاج تزداد في صناعة الأفلام وبدأ الاهتمام بتطوير هذا الجانب من قبل رواد صناعة الأفلام الأمريكية مثل ادوين بورتر وغريفث الذين ابتكروا اساليب من المونتاج مازالت متبعه ليومنا هذا وخلال تلك الفترة قام رائد السينما السوفييتية ايزنشتاين بعمل ثورة في تطوير المونتاج حيث سمي لاحقا ب (الأب الروحي للمونتاج) .

(ولدت الأفلام عند ولادة المونتاج) – كوليشوف

انطلاقاً من الجملة السابقة ستقوم هذه الدراسة بتسليط الضوء على أساليب المونتاج المستخدمة في الأفلام السينمائية منذ نشأتها ودور المونتاج بتغيير أو تعميق أو إنشاء معنى جديد من خلال كيفية ترتيب اللقطات المصورة وإبرازه كوسيلة تعبيرية قادرة على التوجيه النفسي للمشاهدين.

لقد عول على المونتاج كثيراً من صناع الأفلام في بداية السينما ومن أهم الأسباب التي جعلت هنالك قيمة كبيرة جدا للمونتاج عدم وجود الصوت في الأفلام في تلك الفترة ، فكان من أكبر التحديات إيصال الفكرة لدى المخرج من خلال ترتيب اللقطات وتسلسلها وإيقاعها ليتمكن المخرج من توجيه الجمهور لما يريد إيصاله ، ولربما واجهت هذه الفكرة تيار معارض تماما حيث اعتبر المونتاج وسيلة لتضليل المشاهد والتوجيه الفكري للمشاهد بحد ذاته يعد تعدي وتحايل على الواقع ولا يحق للمخرج القيام به فظهرت نظرية الامونتاج من خلال المدرسة الفرنسية والإيطالية المؤيدين للسينما الواقعية ، الذين رأوا أن الأفضلية يجب أن تكون للموضوع على حساب الصورة وللممثل على حساب المخرج. وبعد أن أرسيت قواعد المونتاج وأصبح استخدامه طبيعياً، برز عدم اللجوء له كخيار فني جديد وكوسيلة تعبيرية مختلفة لبعض المخرجين.

وتهدف هذه الدراسة بشكل أساسي على تعميق المعرفة بالدور التعبيري للمونتاج وأنواعه وبعض النظريات التطبيقية التي تستخدم في الأفلام السينمائية في وقتنا الحالي .

فالمعاني الأساسية التعبيرية والتي تميز الأفلام تعتمد بشكل أساسي على ترتيب اللقطات والتي تشكل بدورها عناصر أكبر من المشاهد المتسلسلة للفلم .

وستعتمد هذه الدراسة على المنهج الوصفي / دراسة حالة كمنهج علمي لتحليل عينة قصديه غير احتمالية من مشاهد لأفلام سينمائية منها الكلاسيكية ومنها الحديثة لتعميق الفهم بما يتعلق بالمونتاج وأساليبه والقدرة التعبيرية لكل منها .

2. مشكلة الدراسة

المونتاج كوسيلة تعبيرية بنائية تمكنت من تشكيل المعنى وتغييره وتعميقه من خلال اساليب (مدارس) انتهجها رواد صناعة الأفلام في بداية القرن العشرين أصبحت مرجعاً يتم تدريسه وتطبيقه في وقتنا الحالي، فلا يقتصر دور المونتاج على ترتيب اللقطات والمشاهد إنما خلق المعنى والأفكار والمشاعر لذلك يعتبر المونتاج موجه نفسي للمشاهدين .

تحديد الأساليب والمدارس التي انتهجها رواد صناعة الأفلام ونستعرض منها المدرسة الأمريكية والروسية والفرنسية كل منهم كان له رؤية خاصة فيما يتعلق بكيفية ترتيب اللقطات وعلاقته بالمعنى .

3. أهداف الدراسة

تسعى الدراسة لتحقيق الهدف الرئيسي التالي: معرفة أساليب المونتاج التي يمكن استخدامها لإيجاد المعنى وتعميقه، ولانتظام السرد في الأفلام السينمائية.

ويتفرع من هذا الهدف الرئيس للأهداف الفرعية التالية:

1- تفسير الدور التعبيري للمونتاج بمختلف أنواعه في الأفلام السينمائية.

2- معرفة علاقة المونتاج بتشكيل ، وإيجاد، وتعميق المعنى في الفيلم السينمائي عن طريق تحليل كيفية تطبيق أساليب مختلفة (مدارس) من المونتاج في الأفلام السينمائية وذلك بأخذ مجموعة من الأفلام الكلاسيكية والحديثة لنسقط هذه الأنواع على كليهما.

3- تهدف هذه الدراسة إلى تقديم قاعدة معرفية للإعلاميين والمنتجين وصناع الأفلام وأصحاب الرسائل الإعلامية تساهم في تحديد اتجاهاتهم نحو الوسيلة الأنجع لاعتمادها لتقديم رسائلهم الإعلامية.

4. أهمية الدراسة :

الأهمية العلمية – النظرية:

تحلل الدراسة أساليب المونتاج المستخدمة في المدارس الفنية المختلفة، وتستخلص الدور التعبيري الذي يؤديه المونتاج في إيجاد الأفكار والمعاني. وتعتقد أن النتائج التي ستتوصل إليها الدراسة سوف يكون من شأنها أن تقدم إضافة معرفية إلى فهم المونتاج ليس فقط كعملية تقنية، وإنما كقيمة إبداعية أيضا.

الأهمية التطبيقية:

تطبق الدراسة القضايا النظرية-الفكرية المتعلقة بالمونتاج بالأساليب الفنية المستخدمة في عمليات المونتاج في المدارس الفنية المختلفة. ونعتقد أن النتائج التي سوف تتوصل إليها الدراسة، سوف تسهم في رفع مستوى الممارسة لدى الفنيين العاملين في هذا المجال، خاصة وأن من أهداف هذه الدراسة أن تكون مرجعاً للمهتمين بصناعة الأفلام والمختصين بالمونتاج لتوسيع الدائرة النظرية والفلسفية فيما يتعلق بهذا الجانب .

أهمية الدراسة لدى المجتمع :

تطمح هذه الدراسة لأن تكون بوابة لمزيد من الأبحاث المتخصصة في تحليل نظريات وفرضيات المونتاج الكلاسيكي والحديث وأثر ذلك على السرد السينمائي للفلم وكيفية رواية القصة لتقديم أفضل قاعدة معرفية يستفيد منها الأكاديمي والمهني في هذا المجال.

5. أسئلة الدراسة وفرضياتها

تنطلق الدراسة من السؤال الرئيس التالي: ما أساليب المونتاج التي يمكن استخدامها لإيجاد المعنى وتعميقه، ولإنتظام السرد في الأفلام السينمائية.

ويتفرع من هذا الهدف الرئيسي الأهداف الفرعية التالية:

1- ما تفسير الدور التعبيري للمونتاج بمختلف أنواعه في الأفلام السينمائية ؟.

2- ما علاقة المونتاج بتشكيل ، وإيجاد، وتعميق المعنى في الفيلم السينمائي ؟

6. حدود الدراسة :

الحدود الزمنية : الأشهر الخمسة الأولى من عام 2016

الحدود التطبيقية: تحدد الدراسة بالعينة القصدية غير الاحتمالية وهي عبارة عن مجموعة من الأفلام الروائية التي اختارها الباحث من أجل أن يجري عليها دراسة تحليلية .

7. محددات الدراسة

*اعتماد الدراسة على المنهج الوصفي/دراسة حالة كمنهج علمي واختيار عينة قصدية غير احتمالية تناسب الرأي الشخصي للباحث يمكن أن تحد من تعميم النتائج على مجتمع الدراسة.

*صعوبة الوصول لدراسات سابقة في هذا الموضوع نتيجة قلتها من ناحية وعدم توفرها في المكتبات الأردنية أو في سلطنة عمان .

8. مصطلحات الإجرائية

الدور التعبيري : تعتمد الدراسة مصطلح الدور التعبيري وفق التعريف الإجرائي التالي : دور المونتاج كوسيلة وقيمة تعبيرية بخلق أو تغيير أو تعميق المعنى الدرامي وإمكانية عكس هذه القيمة على الجمهور والتأثر بها في مختلف حالاته .

المونتاج: تعتمد الدراسة مصطلح المونتاج وفق التعريف النظري التالي:

هو فن اختيار وترتيب المشاهد وطولها الزمني على الشاشة، بحيث تتحول إلى رسالة محددة المعنى. ويستند المولف (المونتير) (الذي يقوم بالمونتاج) في عمله على خبرته وحسه الفني وثقافته العامة وقدرته على إعادة إنتاج مشاهد تبدو مألوفة لكنها بالقص واللصق وإعادة الترتيب والتوقيت الزمني للأحداث، تتحول إلى دراما ذات خطاب متعمد موجه إلى الجمهور. ومع الطفرة التقنية التي تتسارع وتيرتها يوماً بعد يوم، يبرز دور المونتير إلى أن يتوازى مع دور المخرج وكاتب السيناريو لأي عمل درامي(حافظ،2007).

الإخراج: تعتمد الدراسة مصطلح الفلم السينمائي وفق التعريف الإجرائي التالي:

هو إدارة للعمل الفني أياً كان نوعه يمثله شخص مسؤول مسؤولية شبه مطلقة عن المنتج النهائي، وفي حالة الإخراج السينمائي يكون المنتج هو الفيلم حيث يتوقع المخرج كيف سيبدو وكيف سيظهر الشكل النهائي له من واقع خبرة مسبقة أو دراسة لهذا

المجال، ويقوم بعمل الفيلم بمساعدة طاقم العمل.

(https://ar.wikipedia.org/wiki/مخرج_أفلام)

المخرج: تعتمد الدراسة مصطلح الفلم السينمائي وفق التعريف الإجرائي التالي:

هو مدير العمل الفني وهو الذي يجمع وينسق بين كافة الأدوات الفنية التي يبنى عليها العمل الفني سواءً كان فيلماً أم مسلسلاً أم فيلماً وثائقياً أم فيلماً تسجيلياً أم غير ذلك من أنواع الأعمال الفنية المختلفة. (ما هو عمل المخرج /http://mawdoo3.com)

الفلم السينمائي: تعتمد الدراسة مصطلح الفلم السينمائي وفق التعريف الإجرائي التالي:

هو عبارة عن سلسلة من الصور المتوالية الثابتة، عن موضوع، أو مشكلة، أو ظاهرة معينة، تتراوح مدة عرضه عادة من 10 دقائق إلى ساعتين، حسب موضوعه والظروف التي تحيط به ، وتعد وسيلة هامة من وسائل الاتصال التي يمكن استخدامها لتوضيح، وتفسير التفاعلات، والعلاقات المتغيرة في مجالات كثيرة، ومع فئات وأعمار مختلفة؛ وتستخدم الأفلام السينمائية في مجالات عديدة، ولأغراض متعددة حيث تستخدم في المجالات التعليمية، والإرشادية، والزراعية، والصناعية، وتتراوح أغراضها بين الإعلام والإرشاد، والتثقيف وغير ذلك من الأغراض الأخرى كالترفيه مثلاً.

(http://www.yabeyrouth.com/pages/index3384.htm)

المونتاج المتوازي: تعتمد الدراسة مصطلح الفلم السينمائي وفق التعريف الإجرائي التالي:

أحد أساليب المونتاج الذي نشأ من رواد صناعة الأفلام الأمريكية وهو الجمع بين حدثين يحدثان في ذات الوقت ومختلفين في المكان لخلق تأثير درامى عن طريق استغلال رابط فكرى بغرض زيادة الإثارة والترقب.

المونتاج الذهني (Intellectual editing) : تعتمد الدراسة مصطلح الفلم السينمائي وفق التعريف الإجرائي التالي:

يعتمد على منطق بصري وأسلوب يقوم بتقطيع اللقطات بمعزل عن سياق الحدث، ضمن خلق كل ما من شأنه إحداث التأثير النفسي في أبلغ صوره، بمعنى آخر أن تتضاد اللقطتان المتتاليتان وتنتج عن تضادهما لقطة ثالثة في ذهن المشاهد لتدل على صورة أخرى خارج النطاق. (www.maghress.com/almassae/148905)

المونتاج المتري (Metric editing) : تعتمد الدراسة مصطلح الفلم السينمائي وفق التعريف الإجرائي التالي:

أسلوب يعتمد شكل القطع بشكل رئيسي على طول اللقطة وتكرار هذا القطع ، بغرض زيادة التوتر للمشهد .

المونتاج الإيقاعي (Rhythmic editing) : تعتمد الدراسة مصطلح الفلم السينمائي وفق التعريف الإجرائي التالي:

أحد أساليب المونتاج يعتمد شكل القطع فيه على الحركة داخل اللقطة بحيث يحافظ على استمرارية الفعل لمعنيين مختلفين .

المونتاج النغمي (Tonal editing) : تعتمد الدراسة مصطلح الفلم السينمائي وفق التعريف الإجرائي التالي:

ويعتمد هذا الأسلوب في المونتاج على المعنى العاطفي للقطة ، حيث يعمق اسلوب القطع القيمة العاطفية للمشهد بعيدا عن حسابات المدة الزمنية للقطة .

المونتاج الهارموني (Over tonal editing) : تعتمد الدراسة مصطلح الفلم السينمائي وفق التعريف الإجرائي التالي:

وهو مزيج من المونتاج المتري والإيقاعي والنغمي ، والغرض منه الحصول على رد فعل معين لدى الجمهور .

مونتاج التتابع (Continuity editing): تعتمد الدراسة مصطلح الفلم السينمائي وفق التعريف الإجرائي التالي:

أحد أساليب المونتاج بحيث يعطي للمشاهد انطباع بأن الحدث مستمر ومتناسق زمانياً ومكانياً، وعرف أيضاً بالقطع الكلاسيكي.

الفصل الثاني

الأدب النظري والدراسات السابقة

أولاً – الأدب النظري

ثانياً – الدراسات السابقة

الفصل الثاني

الأدب النظري والدراسات السابقة

الأدب النظري:

1. المدرسة الأمريكية (روادها وأساليبها) :

بعد ما قام ميلييس بتغيير شكل السينما من تصوير الأحداث الواقعية الى إطار اخر وهو سرد القصة باكتشافه اول اساليب المونتاج وهو القطع عن طريق الصدفة، حيث بات لاحقا هذا العنصر(المونتاج) يعد من أهم عناصر السينما على الإطلاق حتى وصفه البعض من رواد صناعة الأفلام الأوائل أن الفيلم يبدأ بالمونتاج.

- **إدوين اس بورتر :**

وكان يعمل مصوراً في شركة أديسون بالحذو على خطوات ميلييس وتطويرها، قام بورتر بإخراج أول أفلامه في عام 1902 (حياة رجل مطافئ أمريكي) .

"وهو يتكون من عشرين لقطة ويستغرق 6 دقائق، وقد نبعت فكرة الفيلم من كم من اللقطات الكثيرة التي صورتها شركة إديسون حول نشاط رجال المطافئ، وهى التي أوحت لبورتر لعمل فيلم من نوع جديد يعتمد أساسا على تجميع ووصل مجموعة من هذه اللقطات فوضع لها فكرة جريئة وموضوعا مبتكرا يتلخص في أن أما وابنها يحاصرون في منزل يحترق، ثم تجرى الأحداث المثيرة حيث يتم إنقاذهما في اللحظة الأخيرة، بفضل رجال المطافئ .

ويتضح أن الفيلم لم يتكون فقط من اللقطات التي وجدها بورتر في مجموعة أفلام إديسون , بل

أيضا من مشاهد تم الإعداد لتصويرها لكي تكمل خط سير القصة , ثم جرى ترتيب جميع اللقطات بنفس الطريقة التي استخدمها ميليه في أفلامه فيما عدا فارق أساسي . فبينما كانت أفلام " ميليه " تقوم على تسلسل المناظر التي تبدو كل منها كلوحة متكاملة، فإن مناظر فيلم بورتر بدت, وكل منها يؤدى إلى الذى يليه .

فقد قام بورتر بتجميع فيلمه على أساس المبدأ القائل، بأن الحركة القصصية يمكن أن " تشاهد عن طريق تجزئتها وربط الصور المتعددة التي تمثل مراحلها المختلفة لتوحي بحدث واحد مستمر , وهكذا ربط بورتر المراحل بعضها ببعض ,بدلا من تقسيم الموقف إلى لقطات مستقلة تفصل بينها عناوين مكتوبة , مثلما كان يفعل ميليه . "

(مقال بعنوان إدوين بورتر وتجزئة الحركة http://www.startimes.com/?t=23684045)

هنا كانت مرحلة جديدة في تطور المونتاج حيث استخدم بورتر المزج واسلوب القطع بالتناوب (التوازي) ليعطي استمرارية لسرد القصة، وتابع بورتر بإخراج فيلم عام 1903 بعنوان سرقة القطار الكبرى ليستخدم لأول مرة أسلوب مونتاج التوازي ووضع أسسه الأولى في هذا الأسلوب ليمهد الطريق أمام أحد أبرز صناع الأفلام على مر التاريخ وهو ديفيد وورك جريفيث الذي تبنى هذا الأسلوب وطوره .

ويحسب لبورتر انجاز سطر له كسابقة في تاريخ السينما ب استخدامه أول لقطة متوسطة ف فيلم "سرقة القطار الكبرى"، حيث بدأ من بعدها توع أشكال اللقطات واستخدامها لتعزيز طريقة رواية الحكاية السينمائية وتوجيه المشاهدين للفكرة المراد من توصيلها الفيلم، وستطرق الدراسة بشكل مختصر لأنواع هذه اللقطات لاحقاً.

(اللقطة المتوسطة في نهاية فيلم سرقة القطار الكبرى للمخرج ادوين بورتر)

- **ديفيد جريفث والمونتاج المتوازي :**

يعد جريفيث رائد صناعة الأفلام ويعتبر "عراب السينما" كما قالت ليليان غش.

وتم اقتباس هذه العبارة من موقع أميريكان ماسترز وللمزيد من الإتطلاع على سيرة ديفيد جريفث يمكن زيارة الرابط التالي :

(http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/episodes/d-w-griffith/about-d-w-griffith/621/) .

أخرج جريفيث مئات من الأفلام و خلال السنوات التي قضاها صناعة الأفلام ، تولى غريفيث العناصر الأولية لصناعة السينما وقام بتطويرها منها الإضاءة، والمونتاج، و التمثيل حيث استخدمهم كوسيلة غير عادية لإعطاء قوة تأثير كبيرة ووضوح عالي داخل أفلامه.

ظهرت بصمات أسلوب جريفيث الناشئة بالفعل من مونتاج التتابع لبناء التوتر ، والمراقبة الحادة للتفاصيل لزيادة الواقعية على أفلامه ، واستخدام الكاميرا كوسيلة لشرح وجهات نظره على المجتمع.

"في عام 1915 قام غريفيث بتوظيف جميع ما يملك من مهارات لإخراج فيلم "مولد أمة" الذي وصف بأنه أول فيلم درامي أمريكي طويل (كان فيلما ضخما بمقاييس العقد الثاني من القرن الماضي ، فقد كلف 110 ألف دولار واستخدم غريفيث آلاف الكومبارس حتى أنه اضطر أن يصور هذه الجموع بكاميرا مثبتة على منطاد طائر) ، أخذ الفيلم عن رواية حول الحرب الأهلية الأمريكية اسمها "ابن العشيرة" للقس توماس ديكسون ، لم يكن أحد قبل هذا الفيلم الذي نجح نجاحا فنيا وتجاريا كبيرين وظل يعرض لمدة 5 أشهر يعترف بفضل غريفث على الشاشة (كما أنه لم يحدث أن اكتسب نجم من النجوم أو ممثل من شهرة أو اعترف أحد بفضله) . لكن بعد هذا الفيلم أصبح غريفيث سيد المهنة بلا منازع. " (ويليم ايفرسون ،سنوات غريفيث)

(مقال بعنوان شكسبير الشاشة http://www.startimes.com/?t=2198602)

كان غريفيث مسؤولة عن العديد من الابتكارات في صناعة السينما بما في ذلك :

***مونتاج التتابع :**

وعرف أيضاً بالقطع الكلاسيكي وهو أحد أساليب المونتاج بحيث يعطي للمشاهد انطباع بأن الحدث مستمر ومتناسق زمانياً ومكانياً ، ويعتبر الأساس الذي بني عليه المونتاج الحديث الذي نشاهده اليوم في أفلامنا .

ومن أحد الأمثلة على مونتاج التتابع فيلم "الطيب والشرس والقبيح" الذي أخرجه سيرجي ليون عام 1966 وتحديداً مشهد اجتماع الشخصيات الثلاثة الرئيسية في حلبة القتال للإستعداد لإطلاق النار على بعضهم ، فيتم القطع بالتتابع بين هؤلاء الشخصيات لزيادة التوتر على المشهد .

*** للقطة القريبة close up :**

وهي اللقطة المأخوذة للشيء المراد تصويره من وضع قريب , وتبدو عندما تعرض على الشاشة في حجم كبير. وهي بنسبة للأنسان تمثل الرأس أو الوجه أو إلى الكتفين. و يرمز لها عادة (ل. ق) . (https://ar.wikipedia.org/wiki/لقطة_قريبة)

***المونتاج المتوازي :**

أحد أساليب المونتاج التي بدأها إدوين بورتر وطورها جريفيث بشكل أكبر وأعمق وأكثر تعقيداً عن طريق القطع المتناوب بين مشهدين أو اكثر يحدثان بنفس التوقيت بأماكن مختلفة كما هو الحال في مشاهد ما اصبح يسمى الانقاذ في اخر لحظة او في مشاهد المطاردة.

ويتم استخدام هذا الأسلوب من المونتاج لإضافة الإهتمام و الإثارة على المشاهد ، وغالبا ما يطبق المونتاج المتوازي لخلق التشويق.

***تطبيقات على المونتاج المتوازي :**

يكاد لا يخلو فيلم سينمائي حديث من استخدام اسلوب المونتاج المتوازي في بعض من مشاهده وأذكر هنا أسامي بعض المخرجين الكبار الذين أخرجوا تحف سينمائية مخلدة منهم فرانسيس فورد كوبولا ، ومارتن سكورسيزي ، وستانلي كوبريك ، وستيفن سبيلبرغ ، والفريد هتشكوك ، وكريستوفر نولان وغيرهم الكثير .

وسنتطرق في هذه الدراسة لعرض تطبيقين كلاسيكي وحديث وهما فيلم التعصب لديفيد جريفيث في عام 1916 ، وفيلم الخيال العلمي الذي أنتجه وأخرجه كريستوفر نولان بعنوان "استهلال" (Inception) في عام 2010 .

تعجب الجمهور من البنية المعقدة التي أنشأها نولان في فيلم الاستهلال ، وهو فيلم يحتوي على أحلام داخل أحلام ، جميع المشاهد تجري تؤثر على بعضها البعض في وقت واحد واستخدم نولان المونتاج المتوازي لخلق التأثير الذي يريده على الجمهور فتم قطع المشاهد المنفصلة في مواقع مختلفة معا لجعلها تبدوكما لو أنها تتكشف في نفس الوقت ، ليتمكن من الحفاظ على انتباه الجمهور لاخر لحظة في الفيلم ، وهنا يوصي الباحث المهتمين بالتعرف بصرياً على كيفية استخدام هذا الأسلوب من قبل نولان مراجعة مشهد مطاردة الحافلة في فلم استهلال .

ولكن بالمقارنة مع عمل المخرج جريفث الذي أخرج من مائة عام قبل نولان ، لا يبدو فيلم الاستهلال في غاية التعقيد كما ورد عنه ، فعند استخدام جريفيث هذا الأسلوب دفعه الى مستويات غير مسبوقة من التعقيد والعمق .

في فيلم التعصب ذهب جريفث الى أبعد من ربط حديثين مختلفين في المكان والقطع بينهما بالتوازي ، ما فعله في التعصب انتقاله من أربع قرون مختلفة :بابل القديمة ، حياة المسيح ، القرن السادس عشر في فرنسا ، والحياة المعاصرة في مدينة نيويورك .

جريفث لم يكن يسعى من خلق التشويق والإثارة بتنقله بين أربعة حقب فقبل هذا كله كان جريفث يريد استعراض موضوع التعصب وآثاره الكارثية على مدار التاريخ .

وبهذه الطريقة نستطيع القول أن المهندس الحقيقي لفيلم الاستهلال هو ديفيد جريفيث الذي وضع الاسس وطور السينما السردية واستخدام هذه الأساليب لهذا اليوم .

2. المدرسة السوفييتية (روادها وأساليبها) :

"حينما ظهر فيلم غرفيث «مولد أمة» 1915 أعلن ولادة فن السينما وأثبت في الوقت نفسه أن غرفيث هو الأب الشرعي لهذا المولود الجديد. وحين عرض فيلمه «التعصب» 1921 في موسكو كان تأثيره على السينما السوفيتية الفتية كبيرا. وقد كتب عن ذلك الباحث تلميذ إيزنشتين غاي لايدا: "لم يحدث أن كان أي فيلم من الأفلام السوفيتية الهامة التي أنتجت في السنوات العشر التي أعقبت عرض فيلم «التعصب» لم يتأثر به، أو جرى إخراجه خارج نطاق تأثيره». وبين إن طريق السينما السوفيتية رسمته حينئذ أعمال غرفث الخلاقة.

بعد ثورة 1917 مباشرة، عيّن أحد السينمائيين الشباب الروس واسمه ليف كوليشوف مسؤولاً عن ورشة سينمائية واتخذ بودوفكين تلميذا له وكان إيزينشتين أحد تلامذته كذلك لكن لفترة قصيرة. في أحد الاختبارات قام كوليشوف مثلا بربط عدد من اللقطات المصورة في أزمنة وأمكنة مختلفة، وكانت الحصيلة مشهدا بدا كما لو كان موحدا، تم تصويره في مكان وزمان واحد، أطلق عليه «الجغرافيا الخلاّقة» وأخذت مجموعة كوليشوف في أكثر اختباراتها شهرة، لقطة واحدة للممثل المشهور قبل الثورة موسوخكين أوصلوها مرات ثلاثة مع لقطة لطبق شوربة ولامرأة في تابوت ولطفلة، بحيث أعجب المشاهدون، وفقاً لما رواه بودفكين، ببراعة موسوخكين ومقدرته التمثيلية على إيصال انفعالات مختلفة: الجوع والحزن والعاطفة." (قيس الزبيدي ,2015 ،كيف بدأت حكاية المونتاج) (http://www.newsabah.com/wp/newspaper/59013)

وكان ل كوليشوف تجربة أخرى لدعم نظريته وذلك عن طريق ترتيب ثلاث لقطات (وجه مبتسم لممثل ، وجه خائف لممثل ، ومسدس موجه في وضعية الإطلاق) على النحو التالي :

(أ) (ب)

عند النظر الى التسلسل الأول (أ) للقطات في العامود الأول من أعلى الى أسفل سوف يعكس انطباعاً ان الشخص جبان ، وفي الجانب الآخر في العامود (ب) عند رؤية اللقطات بشكل متتالي يوف يعكس انطباعا أن الرجل شجاع ولا يبالي بالمسدس ومواجهة خطر الموت .

قام كل من بودوفكين وسيرجي ايزنشتاين بتطوير ما وصل اليه معلمهم كوليشوف وبعد تجربته الشهيرة والتي سميت باسمه لاحقاً اتضح ان المونتاج ليس فقط لتسلسل وترابط حدث ما ، وانما

ترتيب اللقطات حتى ولو كانت غير متصلة ببعضها ممكن أن تنشأ فكرة جديدة ومعنى آخر .

واعتمد بودوفكين على فكرة الإيهام بالواقع ويقول" أن المونتاج ليس فقط طريقة لوصل المشاهد المنفصلة او أجزائها ،وإنما هي طريقة تتحكم بالتوجيه النفسي للمشاهد"

(film technique :and film acting v.i pudovkin – grove press 1976)

وهنالك خمسة اساليب للمونتاج انتهجها بودوفكين هي :

1. مونتاج التناقض (Contrast) :

اسلوب التناقض يجبر المشاهد للمقارنة بين مشهدين متعارضين في أذهانهم .

2. مونتاج التوازي (Parallelism) :

حسب مفهوم بودوفكين يستخدم التوازي للقفز من فترة زمنية الى اخرى او من موقع لموقع اخر ولعل من أجمل الأمثلة التي استخدم هذا الأسلوب في فيلم هيوغو للمخرج مارتن سكورسيزي الذي انتقل من لقطة تعكس ديناميكية أجزاء الساعه الداخلية وربطها بديناميكية حركة الشارع في باريس في فترة 1930 .

3. مونتاج التشابه (Symbolism) :

التمثيل البصري أو السمعي من عنصر آخر . استخدام عنصر واحد أو عمل (رمزا) لتمثيل أو الإشارة إلى معنى .

ولعل أفضل مثال على هذا الأسلوب في فيلم لورنس العرب للمخرج ديفيد لين وتعد من أشهر النقلات على الإطلاق حيث يطلب لورنس لنقله الى الصحراء ويحذره الرجل المسؤول من شدة حرارتها الا أن لورنس يصر على الذهاب، فينتقل من لقطة قريبه للورنس وهو ينظر لعود كبريت

يحترق والقطع مباشرة للصحراء كما هو موضح في الصورة، فكان نتيجة ترتيب اللقطات في هذا الشكل يعكس شدة حرارة الصحراء وقساوتها.

4. مونتاج التزامن (Simultaneity) :

وتم ذكر هذا النوع سابقاً في الدراسة باسم المونتاج المتوازي الذي ابتدعه رواد الصناعة الأمريكية للأفلام .

حدثين يحدثان في نفس الوقت في موقعين مختلفين ، فإن القطع يكون من فعل لفعل آخر، والتي يمكن أن تشير إلى تزامن هذين الحدثين لكن هذا ليس هو الحال دائما ، فهنالك العديد من الأمثلة

تكون النهاية بعكس ما يتوقع الجمهور ويتضح ان الفعلين ليسا مرتبطين وانما شكل لدى المشاهدين هذا الوهم نتيجة هذا الأسلوب .

5. مونتاج النغمة المتكررة (Leitmotif) :

وهذا الأسلوب في المونتاج دائما ما كان يصاحبه الموسيقى ويستخدم عند ظهور شخصية مهمة أو كائن غريب يترصد اشخاص في النهر او قوة خارقة للطبيعة او اي عنصر اخر يمكن ان يزيد من الوقع الدرامي عالقصة .

***سييرجي ايزنشتاين :**

فيما كان بودفكين يرى أن المعاني في تجاور اللقطات مع بعضها كان نظيره ايزنشتاين يرى أن المعاني تكمن في تصادم اللقطات وقد عارض الاستمرارية الميكانيكية للربط عند بودفكين ووصفها بأنها أسلوب بدائي للتركيب السينمائي، فبدلاً من ربط اللقطات وراء بعضها في تتابع كما عند بودفكين، يرى ايزنشتاين أن المشهد يجب أن يبنى من مجموعة من الصدمات، وأن كل قطع يجب أن يثير خلافاً بين لقطتين وأن ينتج قفزة جدلية تولد في الوقت نفسه ردة فعل عنيفة في ذهن المتفرج اذ أن لقطاته كانت مؤسسة على ثنائيات متعددة "لقطات قصيرة وأخرى طويلة، لقطات تتوازى مع تخطيطات موجهة بإتجاهات مختلفة، لقطات معتمة تتعاقب مع لقطات مضيئة، وأخيراً صراعات بين الشيء وأبعاده، وصراعات بين الحدث وديمومته الزمنية" (آجيل، 1980 ،ص 105) ، والإنطباعية عند ايزنشتاين لم تكن إعادة ترتيب الأحداث صورياً بل ربط هذه الأحداث بما لها من قيمه فكرية أعمق وينتج ذلك عن أسلوب التركيب الفني، لذا فإنه لم يكتف باتباع نمط

مونتاجي واحد بل أدخل إلى أفلامه مجموعة من النماذج المختلفة ، ومن هذه الأنماط التي استخدمها ايزنشتاين :

1.المونتاج الفكري (Intellectual editing) :

يعتمد على منطق بصري وأسلوب يقوم بتقطيع اللقطات بمعزل عن سياق الحدث، ضمن خلق كل ما من شأنه إحداث التأثير النفسي في أبلغ صوره، بمعنى آخر أن تتضاد اللقطتان المتتاليتان وتنتج عن تضادهما لقطة ثالثة في ذهن المشاهد لتدل على صورة أخرى خارج النطاق.(المساء ،2012، إياد خشنة وفلسفة المونتاج الذهني)

(www.maghress.com/almassae/148905)

ولعل أشهر الأمثلة التي شكلها هذا الأسلوب من فلم مدرعة بوتمكين للمخرج ايزننشتاين وبالتحديد الجزء الأخير لمشهد سلالم اوديسا ، حيث قامت مدرعة باطلاق قذائف الحقت ضررا كبيرا ويأتي بعدها 3 لقطات ل 3 تماثيل على شكل اسود كل واحد منهم يعكس وضعية من النوم الى الاستيقاظ والاستعداد ، كمحاولة من ايزنشتاين بزرع فكرة أن الطبقة العاملة أفاقت نتيجة هذا الاعتداء لتواجهه .

2.المونتاج المتري (Metric editing)

أسلوب يعتمد شكل القطع بشكل رئيسي على طول اللقطة وتكرار هذا القطع ، بغرض زيادة التوتر للمشهد .

3.المونتاج الإيقاعي (Rhythmic editing) :

أحد أساليب المونتاج يعتمد شكل القطع فيه على الحركة داخل اللقطة بحيث يحافظ على استمرارية الفعل لمعنيين مختلفين .

4.المونتاج النغمي (Tonal editing) :

ويعتمد هذا الأسلوب في القطع على المعنى العاطفي للقطة ، حيث يعمق اسلوب القطع القيمة العاطفية للمشهد بعيدا عن حسابات المدة الزمنية للقطة .

5. المونتاج الهارموني (Over tonal editing) :

وهو مزيج من المونتاج المتري والإيقاعي والنغمي ، والغرض منه الحصول على رد فعل معين لدى الجمهور .

3. المدرسة الفرنسية (روادها وأساليبها) :

في الثلاثينيات ظهرت اتجاهات جديدة للسينما كان روادها صناع الأفلام الإيطاليين بوضع الفكرة الأولى للسينما الواقعية وتبلورت في الخمسينيات في روما ليخرج منها ما يسمى بالموجة الجديدة عند الفرنسيين فظهرت مصطلحات مثل اللقطة/المشهد ويهدم هذا الاتجاه فكرة المونتاج وتوجيه المشاهدين لفكرة معينة وسلب حرية المشاهد في اختيار ما يفكر فيه ، الميزانسين وتعني وهو تعبير يستخدم لوصف كل العناصر التي يستخدمها المخرج لتوصيل المشاعر الموجودة في المشهد.

"بازان واللقطة الطويلة

على النقيض من أسلوب الروسي أيزنشتاين نجد أندريه بازان (ناقد فرنسي مشهور ، يعتبره كثيرون الأب الروحي للموجة الجديدة) يؤكد على الأساس الفوتوغرافي للفيلم السينمائي . ففي نظره فإن هناك الكثير من المعنى والقيمة الفنية في ثنايا اللقطة المنفردة . ومع أن المونتاج يلعب دورا حيويا في الفن السينمائي لدى بازان لكن لا ينبغي حسبانه أداة التعبير الأولى . إذا يرى أن الأسلوب السينمائي الهادف هو ذلك الذي يوظف اللقطة الطويلة والبؤرة العميقة ، فهذا الأسلوب له قيمته في أنه يتجه إلى المحافظة على اكتمال مكان الموقف (البؤرة العميقة : حيث يوجد خلفية وأمامية) وزمان الموقف (اللقطة الطويلة). كما أن هذا الأسلوب يهيئ مجالا لقدرات المشاهدين على اكتشاف الدوافع وعلى ادراك الغموض في الحدث . إذا بمشاهدتنا المتواصلة لحدث ما عن طريق اللقطة الطويلة نستطيع أن نستنبط الدافع بأنفسنا بدلا من توجيه رؤيتنا في مسار واحد كما هو الحال في عمل إيزنشتاين ، كما أن هذا الأسلوب يهئ للمثلين الموهوبين مجالا لقدراتهم أيضا ، فالتمثيل في لقطة طويلة يدفع الممثل إلى أن يستجمع كافة مواهبه الطبيعية لابتداع أنماط رائعة وآسرة من السلوك تستهوي المتفرجين.

وبين أيزنشتاين و بازان (ومن معه من مخرجي الموجة الفرنسية الجديدة) يقف بعض السينمائيين في الوسط ، في موقف معتدل بين "المونتاج" وبين "التصوير الفوتوغرافي." ""

(المونتاج السينمائي 2006)

(http://www.startimes.com/?t=2609171)

أحجام اللقطات وأنواعها-:

نستعرض أحجام اللقطات الأساسية وهي ثلاثة :

1- اللقطة الطويلة Long shot

ويطلق عليها البعض بأنها اللقطة البنائية او التأسسية establishing shot بحيث تكون لقطة عامة شاملة للموقع المراد تصويره، للتعريف عن عناصره وعكس البيئة الجغرافية من للمكان .

2- اللقطة المتوسطة Medium shot

تعتبر اللقطة المتوسطة من أهم الاحجام المفضلة ، حيث يكون الجسم محور الاهتمام ومركزة بالنسبة للمشاهد فقد تعطى قدر متوازيا من الوضوح للشخصيات و انفعالاتها و علاقاتها فى الحيز مع قدر من المحتويات الخاصة بالمكان .

3- اللقطة القريبة:close up shot

وتستخدم هذة اللقطة لتقريب المشاهد من الفرض او الشئ المراد تصويره و التركيز عليه ، واستبعاد الاشياء الاخرى المحيطة و جعلها خارج حدود الصورة وتعطى وضوح للشئ المراد تصويره .

الدراسات السابقة

تطرقت عدة دراسات لموضوع المونتاج كقيمة تعبيرية فالأولى كانت عن الجانب التقني للمونتاج على الأجهزة الرقمية والأخرى كانت عن دور المخرج الاتصالي وتطرق للمونتاج بشكل عابر ، ومنها من تحدث عن وسائل الانتقال بالمونتاج وعلاقته بتعميق المعنى الدرامي ، وهذه الدراسات هي :

1- Tim J. Smith (2005), **An Intentional Theory of Continuity Editing**:

تهدف الرسالة على تسليط الضوء على مونتاج التتابع وأثره على لفت الإنتباه وتنظيم السرد في الفيلم حيث وصل الباحث إلى النتائج التالية

- مونتاج التتابع يقدم تغييرات في وجهة نظر مماثلة مع التحولات في العالم الحقيقي من الاهتمام.

- التأثير على الاهتمام من خلال استخدام مونتاج التتابع خلال أحداث البصرية .

- استيعاب التشوهات الإدراكية التي أنشأتها هذه التقلبات البصرية في الانتباه إلى خلق تصور استمرارية عبر القطع المتتابع.

2- **فارس القيسي (2007)، التكنولوجيا الرقمية في الإنتاج السينمائي التلفزيوني**

هدفت هذه الدراسة لتسليط الضوء على الوسائل الرقمية الحديثة في مجال صناعة السينما والتلفزيون وخصوصاً "المجالات الخاصة بالتصوير والإضاءة والمونتاج والمؤثرات الرقمية وصناعة أفلام تمتزج فيها العناصر الفنية البصرية والمادية بالعاناصر الإلكترونية الوهمية في كيان فني متناسق .

وتطرقت الرسالة إلى دور أجهزة المونتاج الرقمي بعملية انتاج الفلم وامكانياتها التقنية لتسريع هذه العملية ومنها:

- إمكانية العمل بالتوازي مع فريق عمل آخر لنفس الفلم.

- إمكانية عمل نسخة مبدئية من المشهد المنجز لإضافة مؤثرات مرئية معقدة على جهاز مونتاجرقمي آخر وذلك باستخدام الخازن التلفزيوني .

- إمكانية مزج الصوت الرقمي في نفس وقت العمل وبنفس جهاز المونتاج الرقمي .

في هذه الرسالة والجزء الذي تطرق له الباحث عن المونتاج اقتصر دور المونتاج على العملية التقنية التي بدورها تساعد العملية الإنتاجية للفلم والإمكانيات التي يوفرها العمل بنظام المونتاج الرقمي المذكور لا تعطي لهذا النظام حقه من الجانب التقني كما لم يتطرق أبداً للجانب التعبيري لهذه الوسيلة في العملية الإنتاجية .

3-Grant stevens (2007),Queensland University of Technology , **The space of Editig : playing with difference in art , film and writing.**

في هذه الدراسة قام الباحث بإعادة مونتاج أفلام هوليودية ، ليدرس امكانية تغير الموضوع او المعنى لمشهد معين بعد اعادة ترتيب اللقطات .

ويلخص الباحث تجربته بالقول عن المونتاج أنه لا يعني مجرد ترتيب اللقطات انما هي ستراتيجية اتصالية معقدة .

4- أشرف فالح الزعبي (2009)، الدور الإتصالي للمخرج في العمل الدرامي التلفزيوني)

قامت هذه الدراسة على نظرية المعرفة ونظريات التأثير المباشر وسلطت الضوء على دور المخرج في العمل الفني من جميع جوانبه وتم التطرق للمونتاج الذي يعتبره الباحث ليس مجرد تركيب وإلصاق كادر بآخر ، بل هو فن إبداعي تفكيري .

وقد توصلت الدراسة لمجموعة من التوصيات للمخرجين تساعدهم في أعمالهم وتوفير ساحة فنية للإبداع والمطالبة بحقوقهم .

اقتصر دور المونتاج في هذه الرسالة على تعريفه كقيمة تعبيرية مهمة للفلم أو العمل الدرامي بشكل عابر .

5- إيمان عز الدين (2010، "توظيف المونتاج فى تكثيف البنية الزمنية لأفلام السيرةالذاتية "بالتطبيق على فيلم "شابلن" .

وفي هذه الدراسة قامت الباحثة بطرح مفهوم السيرة الذاتية وأشكالها والسرد والزمن فيه كذلك وأثر المونتاج على البنية الزمنية لمثل هذه الأنواع من الأفلام وطبقت هذه المفاهيم على فلم شابلين وقامت بتحليل مشهد استلامه للجائزة وخرجت بالنتائج التالية :

كان لتوظيف فن المونتاج أثر درامى وجمالي في تكثيف البنيةٌ الزمنيةٌ لأفلام السيرة الذاتية وهذا نظرا لطبيعّة السرد الخاصة لتلك الأفلام ,فاتجاه السرد لا يبدأ بشكل خطى, كما في الحياٌة التي عاشها السارد في الماضي, و لكن الحياٌة التي يرويها الآن بوصفها جزء من الماضي ، والتي تتعرض إلى التعديل والحذف بل والمزج والتداخل احيانا بما يمنح التركيز ويوفر للمتلقى فهم ومتابعة وربط الأحداث, وهو مفهوم أساسي لدور فن المونتاج الذي يرتكز على ان فيٌهم المتلقي ما يعرض عليه من الأحداث ,من منطلق, رؤية ووجهة نظر المخرج, ثم يبدأ دوره في الإرهاص بمعاني وأفكار وربطها ببعض، وتنظيم وخلق إيقٌاع مميزٌ مرتبط بطبيعّة الأحداث, بالإضافة لدورة الجمالي في الفيلٌم القادر على بناء سرد سينمائي في إطار بصرى جاذب للمتلقى ومكمل للبناء الدرامى.

- من خلال التتابع نستطيع ان نؤكد على الدور الأساسي والجوهري الذى لعبه فن المونتاج على أكثر من مستوى داخل المشهد ، خلق تركيزٌ على عمق وقوة العلاقة التي تجمع بينٌهما ساعد على ذلك إلى جانب القطع الأحجام القريبة التي خلقت حميمية أكثر.

-خلق التوليف عملية تصاعد في إيقّاع الحدث على المستوى العاطفي ومستوى الأحاسيس, فبدأ بشعورة بالفرح والبهجة من الأثر الذى تركته لقطات من أفلامه والذى أتضح من خلال التقطيع بينه وبين تلك المقتطفات ، مما خلق تصاعد على المستوى العاطفي ساعد عليه استمرار الموسيقى .

-جسد المونتاج الشعور بالتوحد والتكامل بين مقتطفات الأفلام وبين شابلن.

6- كاظم محمد عبد الجبار, حسين ازهر جواد (2011)، دراسة توظيف (المزج) لتعميق المعنى في السينما توغرافا.

قامت هذه الدراسة على المنهج الوصفي - دراسة حالة, حيث عمد الباحث على الإطلاع وتحليل مجموعة من الأفلام الروائية التي اختارها الباحث من اجل ان يجري عليها دراسة مسحية .

وقد توصلت الدراسة الى أن تقنية المزج بالانتقال وهي واحدة من اهم الوسائل التي تحمل في ثناياها جانبا تعبيريا يخدم سرد القصة وإمكانيتها على على خلق صورة ذهنية عند المتلقي تدعم المغزى الدرامي

في هذه الدراسة تم التركيز على احدى وسائل الإنتقال في المونتاج وربطها بتعميق المعنى واستمرارية السرد الدرامي بينما ما يشكل هذا المعنى هو طريقة بناء المونتاج واسلوب تتابع اللقطات وقامت هذه الوسائل (المزج) بتعزيز هذه القيمة .

تتبع أهمية البحث من كونه دراسة لجوهر الفن السينُمائي، التي تتجلى في قدرته على تكثيف الزمن والتلاعب به بشكل خاص ومميزٌ لم تُوفر لأى فن آخر وباعتباره حلقة ضمن حلقات الوصل في علاقة الفن السينُمائي بالأدب فهي علاقة ممتدة الجذور، فأدب السيرة الذاتيةٌ هو احد اهم فنون

الأدب العالمي وبالإضافة إلى دراسة دور فن المونتاج فى تكثيف البناء الزمنى لتلك الأفلام كأحد أهم أدوات اللغة السينمائية.

الاستفادة من هذه الدراسات

أفادت الدراسات السابقة الباحث بأنها ساعدتها في تحديد مشكلة الدراسة وتحديد أهدافها وتساؤلاتها وفروضها وكذلك أعانته في إعداد استبانة التحليل.

لقد كانت الدراسات شاملة تجيب عن الأسئلة المتعلقة بالمونتاج ودوره الإبداعي في صناعة الفلم، كما ان هذه الدراسات ساعدت الباحث في تكوين إطاره النظري وفي بلورة اسئلة الدراسة وفي تحليل نتائجها.

ما يميز الدراسة عن الدراسات السابقة؟

تطرقت هذه دراسات لموضوع المونتاج كقيمة تعبيرية، فالأولى كانت عن الجانب التقني للمونتاج على الأجهزة الرقمية والأخرى كانت عن دور المخرج الاتصالي وتطرق للمونتاج بشكل عابر ، ومنها من تحدث عن وسائل الانتقال بالمونتاج وعلاقته بتعميق المعنى الدرامي. اما في هذه الدراسة فسوف يتم الحديث عن أنواع المونتاج التي يمكن استخدامها لإيجاد المعنى وتعميقه ولانتظام السرد في الأفلام السينمائية، ومعرفة علاقة المونتاج بتشكيل وإيجاد وتعميق المعنى في الفلم السينمائي من خلال مدارس المونتاج الفنية وعن طريق اخذ مجموعة من الافلام الكلاسيكية والحديثة كعينة للدراسة.

الفصل الثالث

منهجية الدراسة: الطريقة والإجراءات

1. منهج الدراسة
2. مجتمع الدراسة
3. عينة الدراسة
4. أدوات الدراسة
5. صدق الأداة
6. ثبات الأداة
7. متغيرات الدراسة
8. المعالجة الإحصائية
9. إجراءات الدراسة

الفصل الثالث

منهجية الدراسة: الطريقة والإجراءات

1.منهج الدراسة

سوف تستخدم الدراسة (المنهج الوصفي / دراسة حالة) للوصول إلى الأهداف وتحقيقها. وهذا المنهج ((يعني وصف ما هو كائن)) ليتسنى الاطلاع على الأفلام وتحليلها على وفق الخصائص التي ينطوي عليها هذا المنهج والتي ستشكل عينة البحث.

يقوم منهج دراسة الحالة على أساس اختيار وحدة إدارية واجتماعية واحدة سواء كانت مدرسه أو مكتبه أو فرد أو جماعة وجمع المعلومات التفصيلة عن كل جوانب أنشطتها وصفاتها فقد تدرس حالة شخص واحد مدمن على المخدرات لغرض معرفة كل تفاصيل حياته وتاريخه.

وعلى أساس ما تقدم فانه يمكن أن تستخدم دراسة الحالة كوسيلة لجمع البيانات والمعلومات في دراسة وصفية وكذلك يمكن تعميم نتائجها على الحالات الأخرى المشابهة لها شرط أن تكون الحالة ممثلة للمجتمع الذي يراد تعميم الحكم علية وبحيث تستخدم أدوات قياس موضوعية

أهمية دراسة الحالة:

- تمكن الباحث من استيعاب الموضوع بشكل واضح (أكثر وضوحا من المنهج المسحي) من خلال تناوله بشكل متكامل ومتعمق تتضح فيه كل الأسباب والمشاكل.

- تهتم دراسة الحالة في إظهار الحالة المبحوثة في زمنها الحالي وكذلك التنبؤات المستقبلية لها.
- تركز على دراسة السلوك البشري في المؤسسة المعنية بالبحث , وتعمل على معالجة مشاكله وتقويم انحرافاته , من خلال النتائج التي يتوصل إليها الباحث والتوصيات وتطبيق الإصلاحات التي يراها مطلوبة
- تمكن الجهة المبحوثة والأشخاص القائمين عليها من تجاوز القلق والمخاوف على مؤسستهم من خلال تشخيص واستيعاب عناصر الضعف الموجودة والمؤثرة على مسيرة العمل. (قنديلجي , عامر إبراهيم 2008, ص 13)

***ايجابيات وسلبيات أسلوب دراسة الحالة:**

– يحقق تطبيق أسلوب منهج الحالة مجموعه من الفوائد والايجابيات التي اهمها:

- توفير معلومات تفصيلية وشاملة ومتعمقة عن الظاهرة المدروسة وبشكل لا توفره أساليب ومناهج البحث الأخرى
- يساعد في تكوين واشتقاق فرضيات جديدة وبالتالي يفتح الباب أمام دراسات أخرى في المستقبل
- يمكن من الوصول إلى نتائج دقيقه وتفصيلية حول وضع الظاهرة المدروسة مقارنة بأساليب ومناهج البحث الأخر.

–أما سلبيات هذا الأسلوب فيمكن حصرها فيما يلي:

- صعوبة تعميم نتائج أسلوب دراسة الحالة على حالات أخرى مشابهه للظاهرة المدروسة, الأمر الذي يجعل الباحث عنصرا غير محايد وبالتالي تبتعد النتائج الموضوعية (عليان, ربحي مصطفى / غنيم,عثمان محمد, (2008) الطبعة الثانية, دار صفاء للنشر والتوزيع ص :52–59).

2. مجتمع الدراسة

مجتمع الدراسة مجموعة من الأفلام السينمائية الكلاسيكية والحديثة, وعملية اختيار هذه الأفلام تمت لتحقيق أكبر قدر ممكن من تعميم النتائج.

3. عينة الدراسة

مشاهد من الأفلام التالية:

- INCEPTION – CHRISTOPHER NOLAN (2010)
- Whiplash – Damien Chazelle (2014)
- The Silence Of Lambs – Jonathan Demme (1991)
- The God Father– Francis Ford Coppola (1972)

4. أداة الدراسة:

تم اختيار العينات بناءا على استشارة مخرجين ومختصين في هذا المجال وعددهم خمسة أشخاص ، كذلك تم اعتماد الأفلام التي حازت على اهتمام نقدي في جانب المونتاج بحيث تشكل العينات تحف فنية سينمائية متفق عليها كلاسيكية وحديثة .

سيقوم الباحث بمشاهدة العينات وبعدها القيام بمعالجة تحليلية لبعض مشاهد الأفلام المختارة التي تمثل تطبيقات على مدارس المونتاج المختلفة وذلك من خلال استمارة تحليل اعدت لهذا الغرض.

5. صدق أداة الدراسة

تم عرض استمارة التحليل على محكمين بغرض التأكد من صدق أداة الدراسة، وطُلب منهم أبداء آرائهم ومقترحاتهم حول مدى صلاحية فقرات التحليل لقياس أهداف الدراسة، وتم الأخذ بمقترحاتهم وتعديل استمارة التحليل حسب ملاحظاتهم بحيث تم إعدادها بصورتها النهائية.

6. ثبات أداة الدراسة

بغرض التأكد من ثبات أداة الدراسة, تم تطبيقها مرتين بفارق زمني أسبوعين على عينة استطلاعية مكون من (5) افلام تم اختيارهم من خارج العينة الأصلية وتم تطبيق معادلة ثبات الأداة (كرونباخ ألفا) على جميع فقرات الاستمارة .

الجدول (1): معاملات كرونباخ ألفا الخاصة بمجالات فقرات الاستمارة

الرقم	المجال	معامل كرونباخ ألفا	معامل ثبات الإعادة
1	تفسير الدور التعبيري للمونتاج بمختلف أنواعه في الأفلام السينمائية	0.76	0.77
2	علاقة المونتاج بتشكيل ، وإيجاد، وتعميق المعنى في الفيلم السينمائي	0.80	0.81

ويظهر من التحليل السابق أن جميع معاملات كرونباخ الفا مرتفعه ومقبوله لأغراض الدراسة، حيث يعتبر معامل كرونباخ الفا مقبول اذا زاد عن (0.70).

7. محددات الدراسة

اعتماد الدراسة على المنهج الوصفي/دراسة حالة كمنهج علمي واختيار عينة قصدية غير احتمالية تناسب الرأي الشخصي للباحث يمكن أن تحد من تعميم النتائج على مجتمع الدراسة.

صعوبة الوصول لدراسات سابقة في هذا الموضوع نتيجة قلتها من ناحية وعدم توفرها في المكتبات الأردنية أو في سلطنة عمان كان له أثره على إثراء الدراسة في البحوث المختصة في هذا المجال.

8. المعالجة التحليلية

استخدم الباحث التحليل النوعي للسؤال الأول اعتماداً على المدرسة السينمائية التي ينتمي لها الفيلم موضع التحليل والدور التعبيري للمونتاج في هذا الفيلم.

أما للسؤال الثاني فقد اعتمد الباحث في التحليل على عدد لقطات القطع ومدة القطع.

9. إجراءات الدراسة

- الاطلاع على الدراسات السابقة.
- تحديد مجتمع الدراسة.
- تحليل النتائج وتفسيرها وتقديم التوصيات.

الفصل الرابع

نتائج تحليل الدراسة

تحليل سؤال الدراسة الأول

تحليل سؤال الدراسة الثاني

الفصل الرابع

نتائج تحليل الدراسة

السؤال الأول : ما تفسير الدور التعبيري للمونتاج بمختلف أنواعه في الأفلام السينمائية ؟

للإجابة على هذا التساؤل قام الباحث بدراسة العديد من اساليب المونتاج منذ نشأتها وتطوراتها وبعض من تطبيقاتها واختار عينة رئيسية للتحليل وهي أربعة مشاهد لأربعة أفلام سينمائية تعتبر تاريخية وتدرس بمعاهد صناعة الأفلام في العالم .

الجدول (أ)

اسلوب المونتاج	النشأة (المدرسة)	الدور التعبيري
مونتاج التتابع	الأمريكية (جريفث)	يعطي للمشاهد انطباع بأن الحدث مستمر ومتناسق زمانياً ومكانياً ، ويعتبر الأساس الذي بني عليه المونتاج الحديث الذي نشاهده اليوم في أفلامنا . كما يعطي انطباعاً بالتوتر على المشهد .
المونتاج المتوازي	الأمريكية (بورتر ، جريفث)	ويتم استخدام هذا الأسلوب من المونتاج لإضافة الإهتمام و الإثارة على المشاهد ، وغالبا ما يطبق المونتاج المتوازي لخلق التشويق.

استخدم بورتر لأول مرة أسلوب مونتاج التوازي في فيلمه سرقة القطار الكبرى ووضع أسسه الأولى في هذا الأسلوب ليمهد الطريق أمام أحد أبرز صناع الأفلام على مر التاريخ وهو ديفيد وورك جريفيث الذي تبنى هذا الأسلوب وطوره .

ظهرت بصمات أسلوب جريفيث الناشئة بالفعل من مونتاج التتابع لبناء التوتر ، والمراقبة الحادة للتفاصيل لزيادة الواقعية على أفلامه ، واستخدام الكاميرا كوسيلة لشرح وجهات نظره على المجتمع. في فيلم التعصب قام جريفث بالإنتقال من أربع قرون مختلفة :بابل القديمة ، حياة المسيح ، القرن السادس عشر في فرنسا ، والحياة المعاصرة في مدينة نيويورك .

ونرى في فيلم التعصب أن جريفث كان على دراية بالدور التعبيري للمونتاج وتأثيره على الجمهور حيث لم يكن يسعى من خلق التشويق والإثارة بتنقله بين أربعة حقب فقبل هذا كله كان جريفث يريد استعراض موضوع التعصب وآثاره الكارثية على مدار التاريخ .

اسلوب المونتاج	النشأة (المدرسة)	الدور التعبيري
مونتاج التناقض	السوفييتية - بودوفكين	يدخل هذا الأسلوب من المونتاج المشاهد في حالة مقارنة للمشاهد المتناقضة التي يراها بالتناوب مثل لقطة لطفل نائم ولقطة تليها لمسدس في وضعية الإطلاق.
مونتاج التوازي	السوفييتية - بودوفكين	حسب مفهوم بودوفكين يستخدم التوازي للقفز من فترة زمنية الى اخرى او من موقع لموقع اخر
مونتاج التشابه	السوفييتية - بودوفكين	يستخدم هذا الأسلوب للإشارة لمعنى معين بطريقة ابداعية باستخدام رمزي للقطة .
مونتاج التزامن	السوفييتية - بودوفكين	يتشابه هذا النوع مع مونتاج التوازي الذي ابتكرته المدرسة الأمريكية لكن طوروا عليه السوفيتيين بحيث اضافوا نوع من التشويق والإثارة ينكشف بنهاية المشهج بحيث تكون النهاية بعكس ما يتوقع الجمهور ويتضح ان الفعلين ليسا مرتبطين وانما شكل لدى المشاهدين

		هذا الوهم نتيجة هذا الأسلوب
مونتاج النغمة المتكررة	السوفييتية - بودوفكين	يصاحبه الموسيقى ويستخدم قبل ظهور شخصية مهمة أو كائن غريب يترصد اشخاص في النهر او قوة خارقة للطبيعة او اي عنصر اخر يمكن ان يزيد من الوقع الدرامي عالقصة ، كما استخدمه ستيفن سبيلبرغ في فيلم الفك المفترس في مشهد ترصد القرش لمجموعة للشباب يسبحون في البحر.
المونتاج المعرفي	السوفييتية – سيرجي ايزنشتاين	خلق كل ما من شأنه إحداث التأثير النفسي في أبلغ صوره نتيجة تضاد لقطتين متتاليتين لتنشأ عن تضادهما لقطة ثالثة في ذهن المشاهد
المونتاج المتري	السوفييتية – سيرجي ايزنشتاين	استخدام هذا الأسلوب من المونتاج يؤدي الى زيادة التوتر في المشهد
المونتاج الإيقاعي	السوفييتية – سيرجي ايزنشتاين	استخدام هذا الأسلوب من المونتاج للحفاظ على استمرارية الفعل لمعنيين مختلفين ، وزيادة الوقع الدرامي والتوتر على المشهد .
المونتاج النغمي	السوفييتية – سيرجي ايزنشتاين	يعمق اسلوب القطع في هذا الأسلوب القيمة العاطفية للمشهد .
المونتاج الهارموني	السوفييتية – سيرجي ايزنشتاين	يستخدم للحصول على رد فعل محدد من الجمهور
الموجة الجديدة (اللقطة / المشهد)	الفرنسيين والإيطاليين	يهيئ مجالا لقدرات المشاهدين على اكتشاف الدوافع وعلى ادراك الغموض في الحدث ويستنبط المشاهدين الدافع من تلقاء أنفسهم دون التوجيه النابع من رؤية مخرج العمل .

نجد أن كل أسلوب من أساليب المونتاج المختلفة له دور تعبيري يختلف عن الآخر ويلعب دوراً مهماً في تشكيل الإطار السردي للقصة حيث يستطيع أن يُحدث داخل المشاهد توقع إيقاعي يُبقي على اهتمامه بالموضوع. وأيضاً يطور لدي المتفرج الشعور بالتوقع والتوتر والتشويق أو الارتباك.

ويمكن تلخيص الدور التعبيري للمونتاج أنه خلاق للمشاعر والعاطفة والتوتر والتشويق والبكاء والضحك والإسترخاء أو اثارة الاهتمام أو الغضب وعدم الارتياح ، أي أن المونتاج له تأثير مباشر على ما يشعر به المشاهد ولعلنا لا نشعر بهذه العملية أثناء مشاهدتنا للفيلم وهذا يعطي عنصر المونتاج تقدير أكبر وأهمية أعظم من بين العناصر السينمائية الأخرى .

السؤال الثاني: ما علاقة المونتاج بتشكيل، وإيجاد، وتعميق المعنى في الفيلم السينمائي؟

للإجابة عن هذا التساؤل قام الباحث بتحليل العينة الرئيسة للدراسة وهي أربعة مشاهد من أربع أفلام مختلفة عن طريق وضع جدولين كل منهم يتميز بعناصر معينة أدت الى ظهور نتائج جديدة تعطي فهم أكبر عن قيمة المونتاج ودوره بتشكيل المعنى.

الفلم الأول:

INCEPTION 2010 CHRISTOPHER NOLAN – BUS CHAISING SCENE

فلم الاستهلال (2010) للمخرج كريستوفر نولان – مشهد مطاردة الحافلة

جدول (ب)

رقم المقطع	الحدث	عدد لقطات المقطع	مدة المقطع Time Format	مدة المقطع بالدقيقة	مدة الحدث الأول لوحده	مدة الحدث الثاني لوحده
1	الحدث الأول	2	0:00:03	0.05	0.05	0
2	الحدث الثاني	7	0:00:16	0.266666667	0	0.266666667
3	الحدث الأول	6	0:00:12	0.2	0.2	0
4	الحدث الثاني	3	0:00:06	0.1	0	0.1
5	الحدث الأول	16	0:00:14	0.233333333	0.233333333	0
6	الحدث الثاني	2	0:00:01	0.016666667	0	0.016666667
7	الحدث الأول	3	0:00:04	0.066666667	0.066666667	0
8	الحدث الثاني	8	0:00:10	0.166666667	0	0.166666667
9	الحدث الأول	8	0:00:11	0.183333333	0.183333333	0
10	الحدث الثاني	2	0:00:17	0.283333333	0	0.283333333
11	الحدث الأول	1	0:00:02	0.033333333	0.033333333	0
12	الحدث الثاني	6	0:00:05	0.083333333	0	0.083333333
13	الحدث الأول	1	0:00:02	0.033333333	0.033333333	0
14	الحدث الثاني	5	0:00:09	0.15	0	0.15
15	الحدث الأول	1	0:00:01	0.016666667	0.016666667	0
16	الحدث الثاني	1	0:00:07	0.116666667	0	0.116666667
17	الحدث الأول	2	0:00:04	0.066666667	0.066666667	0
18	الحدث الثاني	6	0:00:07	0.116666667	0	0.116666667
19	الحدث الأول	1	0:00:05	0.083333333	0.083333333	0

بالدقيقة	Time Format	
2.266666667	**0:02:16**	**مدة المشهد الإجمالية**
0.966666667	0.966666667	**مجموع الحدث الأول**
1.3	1.3	**مجموع الحدث الثاني**

Time Format	
81	**مجموع اللقطات الإجمالي**
41	**مجموع لقطات الحدث الأول**
40	**مجموع لقطات الحدث الثاني**

في مشهد مطاردة الحافلة في فيلم استهلال كان المشهد عبارة عن حدثين الأول يمثل الواقع والثاني يمثل الحلم ، حيث كان السائق في الحدث الأول يحاول الابتعاد قدر الإمكان عن العصابة التي بدأت بملاحقة الحافلة وبداخل الحافلة كوب (البطل الرئيسي – ليوناردو ديكابريو) وفريقه الذي يستطيع دخول أحلام الأشخاص وسرقة أسرارهم ، وخلال هذا المشهد يستعرض زميل كوب واسمه ارثر في لحظات عصيبة داخل الحلم يحاول فيها النجاة بالتزامن مع الحدث الأول (الواقع) وهو تعرض الحافلة لإطلاق النار .

عند بداية المشهد يلاحق الحافلة أحد الأشرار مستخدماً دراجة نارية ويبدأ بإطلاق النار على الحافلة، للنتقل مباشرة للحدث الثاني (ارثر داخل الحلم) وهو يقوم بترتيب اغراضه ليخرج من الغرفة وهنا أشير الى استخدام القطع القافز في المقطع رقم (2) بالتحديد بين اللقطة الأولى والثانية

والثالثة، ونستشعر هنا بالسرعة التي يردي ارثر الخروج من الغرفة إثر قرب الخطر منه حيث كان الانتقال بين اللقطة والاخرى دون اكتمال الفعل الذي يقوم به ارثر من خلع معطفه وترتيب الحقيبة والخروج من الغرفة.

في المقطع رقم (4) في اللقطة الأولى بالتحديد عن بدء المواجهه بين ارثر ورجل العصابة الأول تتغير الموسيقى في تلك اللحظة (الثانيه 39) ليصبح ايقاعها أسرع وهذا يشعر المشاهد بازدياد التوتر والإرتباك والحيرة الى ما ستؤول اليه الأمور.

في المقطع السابع (الحدث الأول – الواقع) تنعطف السيارة بسرعة عالية لليمين ويتحول المشهد بالعرض البطيء للسيارة ولمشهد لارثر نائم داخل الحافلة ثم يقطع للحدث الثاني (الحلم) ويبدأ الكادر ينقلب رأسا على عقب تأثراً بانعطاف الحافلة وهذا القطع يجعل المشاهد يدرك أن الحدثين مترابطين بشكل مباشر ويتأثر الحدث الثاني بوضعية الحدث الأول ومن عبقرية المخرج انه استخدم الحركة البطيئة لتجسيد أن الفعل الذي يحدث داخل الحلم ما هو الا أجزاء بسيطة من الثانية في الواقع ،كذلك الأمر استخدام الحركة البطيئة عند انقلاب الحادثة في المقطع رقم 9 وتأثر الحدث الثاني بذلك في المقطع رقم 10 .

يتابع ارثر محاولة التخلص من الأشرار في الحدث الثاني والموسيقى بتصاعد لنصل لمرحلة الذروة التي يستطيع ارثر التقاط المسدس واطلاق النار على رجل العصابة الثاني وانقطاع الموسيقى فجأة دلالة على زوال الخطر .

في هذا المشهد نرى أن اسلوب المونتاج المتبع كان مونتاج التوازي والذي وظفه نولان بحرفية عالية وضاف على المشهد عوامل زادت من عامل الاثارة والتشويق مثل الحركو البطيئة والموسيقى

وتغيرها خلال المشهد ، كذلك كان من الواضح ترابط الحدثين وما كان يحدث في الحدث الأول يؤثر على الحدث الثاني ، فاستخدام هذا النوع من المونتاج خدم بشكل كبير رؤية المخرج بربط حدثين يحدثان في مكانين مختلفين ، لكن بعد تحليل مدة المشاهد واللقطات لكل حدث حسب ما هو مبين في الجدول نستنتج أن اجمالي مدة الحدث الثاني أكثر من اجمالي مدة الحدث الأول حسب هذه القراءات :

بالدقيقة	Time Format	
2.266666667	**0:02:16**	**مدة المشهد الإجمالية**
0.966666667	0.966666667	**مجموع الحدث الأول**
1.3	1.3	**مجموع الحدث الثاني**

كما من الملفت للإنتباه أيضاً مجموع عدد لقطات المشهد كاملة وعدد اللقطات لكل حدث حسب الجدول التالي:

مجموع اللقطات الإجمالي	**81**
مجموع لقطات الحدث الأول	41
مجموع لقطات الحدث الثاني	40

نلاحظ أن مجموع لقطات الحدث الأول قريبة جداً من مجموع لقطات الحدث الثاني ولو نستثني اخر لقطة في المشهد التي كانت لقطة لسائق السيارة ينظر وهو يضحك الى كوب ورفقائه النائمين سائلا اياهم إذا رأو ما حدث؟، فان مجموع عدد اللقطات لكلا الحدثين متساو تماماً وهذه النتيجة ممكن أن تعطينا جانباً خفياً لأسلوب المونتاج المتوازي.

الفلم الثاني:

Whiplash 2014 Damien Chazelle rehearsal scene

مشهد التدريبات في المعهد الموسيقي من فلم ويبلاش اخراج دايمون تشازيلي سنة 2014

في هذا المشهد نرى اندرو (الشخصية الرئيسة في الفلم – الاسطورة القادمة في قرع الطبول) في غرفة التدريبات تحت قيادة استاذه فليتشر .

في هذا المشهد يتغير ايقاع اللقطات من بطيئ لسريع للعودة للبطيئ ليبني بشكل تدريجي شعور التوتر والارتباك لدى الجمهور ، احتوى المشهد على 112 لقطة .

جدول (ج)

رقم اللقطة	موعد بدء اللقطة	موعد انتهاء اللقطة	مدة اللقطة Time Format	مدة اللقطة بالدقيقة
1	0:16:35	0:16:43	0:00:08	0.133333333
2	0:16:43	0:16:51	0:00:08	0.133333333
3	0:16:51	0:16:53	0:00:02	0.033333333
4	00:16:53	0:16:55	0:00:02	0.033333333
5	0:16:56	0:16:59	0:00:03	0.05
6	0:16:59	0:17:00	0:00:01	0.016666667
7	0:17:00	0:17:01	0:00:01	0.016666667
8	0:17:01	0:17:02	0:00:01	0.016666667
9	0:17:02	0:17:05	0:00:03	0.05
10	0:17:05	0:17:15	0:00:10	0.166666667
11	0:17:16	0:17:20	0:00:04	0.066666667
12	0:17:21	0:17:25	0:00:04	0.066666667
13	0:17:25	0:17:29	0:00:04	0.066666667
14	0:17:30	0:17:34	0:00:04	0.066666667
15	0:17:34	0:17:36	0:00:02	0.033333333
16	0:17:36	0:17:38	0:00:02	0.033333333
17	0:17:39	0:17:41	0:00:02	0.033333333

0.033333333	0:00:02	0:17:43	0:17:41	18
0.083333333	0:00:05	0:17:48	0:17:43	19
0.033333333	0:00:02	0:17:50	0:17:48	20
0.033333333	0:00:02	0:17:53	0:17:51	21
0.033333333	0:00:02	0:17:55	0:17:53	22
0.016666667	0:00:01	0:17:57	0:17:56	23
0.016666667	0:00:01	0:17:58	0:17:57	24
0.05	0:00:03	0:18:01	0:17:58	25
0.016666667	0:00:01	0:18:02	0:18:01	26
0.05	0:00:03	0:18:05	0:18:02	27
0.016666667	0:00:01	0:18:06	0:18:05	28
0.05	0:00:03	0:18:09	0:18:06	29
0.016666667	00:00:01	00:18:10	0:18:09	30
0.033333333	0:00:02	0:18:13	0:18:11	31
0.016666667	0:00:01	0:18:14	0:18:13	32
0.016666667	0:00:01	0:18:15	0:18:14	33
0.116666667	0:00:07	0:18:22	0:18:15	34
0.066666667	0:00:04	0:18:27	0:18:23	35
0.033333333	0:00:02	0:18:30	0:18:28	36
0.1	0:00:06	0:18:36	0:18:30	37
0.016666667	0:00:01	0:18:37	0:18:36	38
0.1	0:00:06	0:18:43	0:18:37	39
0.133333333	0:00:08	0:18:51	0:18:43	40
0.066666667	0:00:04	0:18:56	0:18:52	41
0.016666667	0:00:01	0:18:58	0:18:57	42
0.016666667	0:00:01	0:18:59	0:18:58	43
0.083333333	0:00:05	0:19:04	0:18:59	44
0.066666667	0:00:04	0:19:09	0:19:05	45
0.05	0:00:03	0:19:12	0:19:09	46
0.05	0:00:03	0:19:15	0:19:12	47
0.016666667	0:00:01	0:19:17	0:19:16	48
0.016666667	00:00:01	00:19:18	0:19:17	49
0.016666667	0:00:01	0:19:19	0:19:18	50
0.016666667	0:00:01	0:19:20	0:19:19	51
0.083333333	0:00:05	0:19:28	0:19:23	52
0.033333333	0:00:02	0:19:31	0:19:29	53
0.016666667	0:00:01	0:19:33	0:19:32	54
0.016666667	0:00:01	0:19:35	0:19:34	55

0.05	0:00:03	0:19:39	0:19:36	56
0.016666667	0:00:01	0:19:40	0:19:39	57
0.016666667	0:00:01	0:19:42	0:19:41	58
0.033333333	0:00:02	0:19:44	0:19:42	59
0.016666667	0:00:01	0:19:46	0:19:45	60
0.016666667	0:00:01	0:19:48	0:19:47	61
0.016666667	0:00:01	0:19:49	0:19:48	62
0.033333333	0:00:02	0:19:52	0:19:50	63
0.016666667	0:00:01	0:19:53	0:19:52	64
0.016666667	0:00:01	0:19:54	0:19:53	65
0.016666667	0:00:01	0:19:56	0:19:55	66
0.05	0:00:03	0:20:00	0:19:57	67
0.033333333	0:00:02	0:20:02	0:20:00	68
0.066666667	0:00:04	0:20:07	0:20:03	69
0.1	0:00:06	0:20:13	0:20:07	70
0.016666667	0:00:01	0:20:14	0:20:13	71
0.033333333	0:00:02	0:20:16	0:20:14	72
0.016666667	0:00:01	0:20:17	0:20:16	73
0.016666667	0:00:01	0:20:18	0:20:17	74
0.016666667	0:00:01	0:20:20	0:20:19	75
0.05	0:00:03	0:20:23	0:20:20	76
2.033333333	0:00:02	0:20:25	0:20:23	77
0.016666667	0:00:01	0:20:26	0:20:25	78
0.033333333	0:00:02	0:20:29	0:20:27	79
0.016666667	0:00:01	0:20:30	0:20:29	80
0.016666667	0:00:01	0:20:31	0:20:30	81
0.016666667	0:00:01	0:20:33	0:20:32	82
0.033333333	0:00:02	0:20:35	0:20:33	83
0.033333333	0:00:02	0:20:37	0:20:35	84
0.016666667	0:00:01	0:20:39	0:20:38	85
0.033333333	0:00:02	0:20:41	0:20:39	86
0.066666667	0:00:04	0:20:46	0:20:42	87
0.016666667	0:00:01	0:20:48	0:20:47	88
0.016666667	0:00:01	0:20:49	0:20:48	89
0.016666667	0:00:01	0:20:50	0:20:49	90
0.033333333	0:00:02	0:20:52	0:20:50	91
0.033333333	0:00:02	0:20:54	0:20:52	92
0.033333333	0:00:02	0:20:57	0:20:55	93

0.05	00:00:03	00:21:00	0:20:57	94
0.033333333	0:00:02	0:21:02	00:21:00	95
0.033333333	0:00:02	0:21:04	0:21:02	96
0.066666667	0:00:04	0:21:08	0:21:04	97
0.016666667	0:00:01	0:21:09	0:21:08	98
0.016666667	0:00:01	0:21:10	0:21:09	99
0.016666667	0:00:01	0:21:11	0:21:10	100
0.033333333	0:00:02	0:21:13	0:21:11	101
0.033333333	0:00:02	0:21:16	0:21:14	102
0.016666667	0:00:01	0:21:17	0:21:16	103
0.016666667	0:00:01	0:21:18	0:21:17	104
0.016666667	0:00:01	0:21:19	0:21:18	105
0.016666667	0:00:01	0:21:20	0:21:19	106
0.333333333	0:00:20	0:21:40	0:21:20	107
0.066666667	0:00:04	0:21:44	0:21:40	108
0.033333333	0:00:02	0:21:46	0:21:44	109
0.033333333	0:00:02	0:21:48	0:21:46	110
0.033333333	0:00:02	0:21:50	0:21:48	111
0.166666667	0:00:10	0:22:00	0:21:50	112

بالدقيقة	Time Format	
6.816666667	**0:04:49**	**مدة المشهد الإجمالية**

يبدأ المشهد بلقطة دخول اندرو لغرفة التدريبات بالحركة البطيئة وبعد مروره من الكادر تركز الكميرا على صورة أحد اساطير الإيقاعات في التاريخ (جيمس بلاك) ليوحي لنا المشهد بثقة اندرو بنفسه حيث استطاع اخذ العازف الرئيسي بدلا من زميله السابق ، في اللقطة الثانية تدخل الكمير بحركة (Track in) ومن زاوية منخفضة (وتستخدم لإعطاء احساس بسيطرة الشخصية وانعكاس قوتها وثقتها) لنرى اندرو يتربع على عرش الطبول ويجهز نفسه بكل ثقة والحركة ما زالت بطيئة (Slow motion) .

بمجرد دخول الأستاذ (فليتشر) ومع بداية اللقطة الثالثة تعود الحركة من البطيئة الى الواقعية ، يطلب فليتشر من اندرو أن يقوم بأفضل ما لديه ويبدأ العزف ويبدي اعجابه بأدائه ويكون القطه بشكل كلاسيكي غير مرتبط بحدث او بايقاع العزف ، عند اللقطة رقم 19 يوقف فليتشر العزف وينتقل القطع مباشرة له مع توقف الموسيقى ويطلب أن يعيدوا عزف مقطوعة بسبب خطأ ارتكبه اندرو لكن من دون أن يغضب ، اسلوب القطع هنا ينتقل بين اندرو عند بدء العزف للأستاذ فليتشر كل ما يوقفها وهذا يعطي شعور ببداية التوتر والارتباك ، تتعدد اللقطات كل بداية محاولة للعزف نشاهد اندرو ويعود القطع مباشرة لاستاذه عند ايقافها بسبب مشكلة ما ، نبدأ بالشعور أن ثقة اندرو بنفسه في البداية بدأت تهتز حيث يؤكد هذه النقطة أيضاً زاوية الكميرا للمعلم بحيث تكون من زاوية منخفضة دلالة على القوة والسلطة بالمقارنة مع لقطات اندرو التي اصبحت من زاوية عليا تشعرنا بضعفه اثناء هذه المحاولات القطع يستمر بين اندرو ومعلمه حسب بدء الموسيقى (القطع لاندرو) وتوقفها (القطع لفليتشر) عند اللقطة رقم 44 تصبح اللقطات أطول والعزف يستمر ونظن أن اندرو قد استطاع اخيراً من ارضاء معلمه الى اللقطة رقم 48 حيث يمسك المعلم كرسي ويرميه ناحية اندرو وتبدأ اللقطات بمعدل ثانية او اقل لرصد رد فعل الفرقة ويتجه الاستاذ مسرعاً نحو اندرو وهو غاضب جدا ومن اللقطة 57 ل 66 تكون مدة اللقطة الواحدة تقريباً ثانية واحدة ونلاحظ تغير الإيقاع هنا لزيادة الشعور بالتوتر والارتباك وعدم الارتياح ولزيادة هذا الشعور استخد القطع في اللقطات من 60 ل 67 عندما كان يصفع المعلم اندرو على وجهه بعد ازدياد هاذا الإيقاع تعود اللقطات من 67 ل 70 تأخذ فترة أطول لجعل المشاهد يأخذ استراحة من اللقطات السريعة والتركيز على مشاعر الشخصيات وتعود اللقطات السريعة من 71 ل 75 وبعدها يبدأ اندرو بالبكاء وفقدان ثقته بنفسه تماماً وتبقى القطعات سريعة نسبيا للحفاظ على

توتر المشهد الى اللقطة رقم 107 التي اعتبرت اطول اللقطات ومدتها 20 ثانية حيث كان التركيز على اصرار المعلم على ان يصرخ اندرو بأنه مستاء .

من تحليل هذا المشهد نرى أن مدة المشهد 4.49 دقيقة وتضمن 117 لقطة يعكس لنا أن المونتاج الإيقاعي يعتمد تماما على طول اللقطة وارتباطه بعنصر الموسيقى أو الحدث لبناء شعور التوتر لدى المشاهد ويعزز من الشعور بعدم الارتياح حيث لم نرى لقطة طويلة منذ بداية دخول المعلم فليتشر ورقمها 3 للقطة رقم 107، فلا عجب أن هذا الفيلم حصل على جائزة الأوسكار عن أفضل مونتاج لفيلم سينمائي لعام 2014.

الفلم الثالث:

The Silence of Lambs 1991- Jonathan Demme

فيلم صمت الحملان – للمخرج جوناثان ديمي

مشهد دخول قوات الاف بي اي لاعتقال المجرم

جدول (د)

رقم المقطع	الحدث	عدد لقطات المقطع	مدة المقطع Time Format	مدة المقطع بالدقيقة	مدة الحدث الأول لوحده	مدة الحدث الثاني لوحده
1	الحدث الأول	1	0:00:04	0.066666667	0.066666667	0
2	الحدث الثاني	1	0:00:06	0.1	0	0.1
3	الحدث الأول	1	0:00:02	0.033333333	0.033333333	0
4	الحدث الثاني	1	0:00:04	0.066666667	0	0.066666667
5	الحدث الأول	1	0:00:02	0.033333333	0.033333333	0
6	الحدث الثاني	3	0:00:07	0.116666667	0	0.116666667
7	الحدث الأول	1	0:00:03	0.05	0.05	0
8	الحدث الثاني	2	0:00:05	0.083333333	0	0.083333333
9	الحدث الأول	1	0:00:03	0.05	0.05	0
10	الحدث الثاني	2	0:00:06	0.1	0	0.1
11	الحدث الأول	1	0:00:04	0.066666667	0.066666667	0
12	الحدث الثاني	4	0:00:10	0.166666667	0	0.166666667
13	الحدث الأول	1	0:00:05	0.083333333	0.083333333	0
14	الحدث الثاني	1	0:00:04	0.066666667	0	0.066666667
15	الحدث الأول	1	0:00:04	0.066666667	0.066666667	0
16	الحدث الثاني	3	00:00:12	0.2	0	0.2
17	الحدث الأول	2	0:00:05	0.083333333	0.083333333	0
18	الحدث الثاني	2	0:00:06	0.1	0	0.1
19	الحدث الأول	3	0:00:07	0.116666667	0.116666667	0
20	الحدث الثاني	2	0:00:07	0.116666667	0	0.116666667

21	الحدث الأول	1	0:00:03	0.05	0.05	0
22	الحدث الثاني	1	0:00:06	0.1	0	0.1
23	الحدث الأول	2	0:00:03	0.05	0.05	0
24	الحدث الثاني	1	0:00:04	0.066666667	0	0.066666667
25	الحدث الأول	1	0:00:05	0.083333333	0.083333333	0
26	الحدث الثاني	2	0:00:09	0.15	0	0.15

بالدقيقة	**Time Format**
2.033333333	**0:02:02**
0.75	0.75
1.283333333	1.283333333

هذا المشهد يحتوي على حدثين في مكانين مختلفين لكنهما متزامنين فاستخدم اسلوب المونتاج المتوازي حسب مفهوم جريفث واسلوب المونتاج المتزامن حسب مفهوم بودوفكين ، ولا يلاحظ المشاهد أن الحدثين غير مرتبطين ببعضهما الا بنهاية المشهد .

في الحدث الأول فريق الاف بي اي يحاول اقتحام منزل مجرم والحدث الثاني يكون مجرم يحتجز رهينة داخل منزله.

نلاحظ في أول خمس انتقالات بين الحدثين كل مقطع يتكون من لقطة واحدة فقط ، لبناء التوتر والإثارة في المشهد واذا لاحظنا الجدول التحليلي نشاهد أن نسبة كبيرة من مقاطع الحدث الأول

تتشكل من لقطة واحدة فقط الذي يعكس انتشار قوات الاف بي اي وتسللهم حول بيت المجرم والحدث الثاني المجرم داخل منزله كان من عدة لقطات وهذا العامل كان له أثر كبير على احساس المشاهد أن الاف بي اي قريبة جدا من امساك المجرم وسهولة العملية واتقانها على العكس من الحدث الثاني حيث أن المجرم يعيش حالة من التوتر بينه وبين رهينته و لا يعرف ما يحصل خارج منزله .

الانتقال الذي حدث بين المقطع 17 (وقوف احد اعضاء الاف بي اي المتخفي بملابس سائق توصيل ورن جرس البيت) والمقطع 18 (رنين الجرس الداخلي وانتباه المجرم على وجود تهديد يحيط به) ، جعل من الحدثين ترابط عميق وتشكل في ذهن المشاهد من دون شك أن الذي يقرع الجرس داخل منزل المجرم هو نفسه عميل الاف بي اي المتخفي ، وتتابع الأحداث بالقطع بين الحدثين اذ يتجهز المجرم بالخروج لفتح الباب وفي الحدث الثاني يقوم المسؤول بإعطاء الأوامر باقتحام المنزل ، يتفاجأ المشاهد عند قيام المجرم بفتح الباب ظهور العميلة (كلاريس) التي ذهبت لوحدها بعد أن رفض مسؤول المحققين الإصغاء لها ولتوقعها ، يدخل المشاهد في حالة صدمة بعد هذه اللقطة حيث يصبح على علم تام أن عملية الإقتحام التي يقوم بها فريق الإف بي اي خاطئة .

هنا يظهر لنا استخدام هذين الأسلوبين في إعطاء الدور التشويقي ورفع الوقع الدرامي الذي استطاع بالفعل توجيه المشاهدين لفكرة معينة ومن خلال قطع واحد فقط تشكلت لديه فكرة مضادة تماماً .

الفلم الرابع :

The God Father– Francis Ford Coppola (1972) baptism scene

فلم العراب – للمخرج فرانسيس فورد كوبولا – مشهد التعميد

جدول (هـ)

رقم المقطع	الحدث	عدد لقطات المقطع	مدة المقطع Time Format	مدة المقطع بالدقيقة	مدة الحدث الأول لوحده	مدة الحدث الثاني لوحده
1	الحدث الأول	5	0:00:43	0.716666667	0.716666667	0
2	الحدث الثاني	4	0:00:17	0.283333333	0	0.283333333
3	الحدث الأول	2	0:00:14	0.233333333	0.233333333	0
4	الحدث الثاني	3	0:00:14	0.233333333	0	0.233333333
5	الحدث الأول	1	0:00:11	0.183333333	0.183333333	0
6	الحدث الثاني	3	0:00:14	0.233333333	0	0.233333333
7	الحدث الأول	6	0:00:30	0.5	0.5	0
8	الحدث الثاني	4	0:00:33	0.55	0	0.55
9	الحدث الأول	2	0:00:11	0.183333333	0.183333333	0
10	الحدث الثاني	5	0:00:32	0.533333333	0	0.533333333

11	الحدث الأول	2	0:00:05	0.083333333	0.083333333	0
12	الحدث الثاني	2	0:00:06	0.1	0	0.1
13	الحدث الأول	1	0:00:02	0.033333333	0.033333333	0
14	الحدث الثاني	4	0:00:08	0.133333333	0	0.133333333
15	الحدث الأول	1	0:00:02	0.033333333	0.033333333	0
16	الحدث الثاني	6	0:00:12	0.2	0	0.2
17	الحدث الأول	1	0:00:02	0.033333333	0.033333333	0
18	الحدث الثاني	3	0:00:05	0.083333333	0	0.083333333
19	الحدث الأول	1	0:00:04	0.066666667	0.066666667	0
20	الحدث الثاني	5	0:00:15	0.25	0	0.25
21	الحدث الأول	2	0:00:08	0.133333333	0.133333333	0
22	الحدث الثاني	3	0:00:07	0.116666667	0	0.116666667
23	الحدث الأول	1	0:00:04	0.066666667	0.066666667	0
24	الحدث الثاني		0:00:00	0	0	0

بالدقيقة	Time Format
4.983333333	**0:04:59**
2.266666667	2.266666667
2.716666667	2.716666667

في هذا المشهد من فلم العراب (التعميد والجرائم) ، نرى مايكل كورليوني يقف في مثل العراب ل ابن أخيه ، ابن كوني شقيقته .

يحدث القطع في هذا المشهد بذكاء من معمودية تقع في الكاتدرائية ، إلى قتل خمسة من رؤساء عائلات المافيا المتنافسة.

استاطع المخرج كوبولا بتشكيل خليط مميز بين اللقطات ، يظهر التطور المتصاعد للتفاعل بين فعلين متضادين هي معمودية الأبرياء والطقوس المقدسة إلى القتل العنيف .

وفي هذه الأثناء تستعرض جرائم القتل الوحشية و المروعة لتأكيد موقفه كرئيس ل عائلة كورليوني، و عرضت عليه أن يكون على مذبح الكنيسة لاستماع إلى تلاوة كاهن خلال المعمودية في مشاهد المتناقضة .

استخدم كوبولا المونتاج والصوت لخلق التشويق حيث نرى استخدام مونتاج التناقض وكذلك التوازي. واستخدم هذه المشاهد لتظهر بشكل واضح للجمهور كيف ارتفع موقع مايكل في الأسرة ، وأصبح العراب الجديد .

يبدأ المشهد بلقطة عامة واسعة من داخل الكنيسة الكاثوليكية . نبدأ بسماع صرخات عالية للطفل و الموسيقى الصادرة من الكنيسة أثناء التعميد . ادخال هذه الأصوات المتناقضة تتسبب في شعور مقلق وغير مريح ، والتي من خلالها يمكن أن تعطي شعور التشويق للمشاهدين.

عند الانتقال الأول بين الكتدرائية والحدث الثاني (المتمثل بالجرائم الخمس التي ستعرض) نشاهد تحول سريع من لقطة للطفل إلى سلاح مقلق حيث تمثل هذه الكائنات معنيين مختلفين تماما (الطفل الملائكي و سلاح ناري فتاك) .

ويتبع ذلك بفترة وجيزة تشابه فعل الكاهن بفرك مادة على وجه الطفل ، في حين يقوم الحلاقة بوضع كريم وجه على مساعد مايكلز . ويتبع هذا فجأة لقطة لمساعد آخر يقوم ب إعداد زي ضباط الشرطة من حقيبة.

اللقطتين المتتابعتين للكاهن الذي يقوم بالدعاء وللمساعدين الذين يعدون أنفسهم لارتكاب الجرائم تحتوي على تشابه بأسلوب الفعل وهو مايسمى بال (graphic matches) حيث كلاهما يحدث بهدوء وبشكل بطيء .

لزيادة الشعور بالتشويق نشاهد مساعدي مايكل وعلامات التوتر تظهر عليهم حيث يشترك كل منهما بفعل مماثل وهو مسح الحواجب باستخدام المناديل .

نلاحظ من اسلوب ترتيب اللقطات أن كلا المشاهد تحدث في نفس الوقت ، على سبيل المثال ، عندما يستعد الكاهن بتحضير الطفل للتعميد ، فإن القتلة يعدوا أنفسهم و يجهزوا أسلحتهم للقتل. في وقت لاحق عندما يسأل الكاهن مايكل ب هل تؤمن باليسوع ، يبدأ القتل مع كل سؤال ، ومشهد القتل يصبح أسوأ . في النهاية، عند انتهاء المعمودية تنتهي سلسلة القتل .

في الختام، المونتاج في مشهد المعمودية في نهاية فلم العراب جعل من كل لقطة معنى . فمن خلال المونتاج نستطيع جعل المشاهد يضحك ، يبكي ، والتفكير.

الفصل الخامس

مناقشة النتائج والتوصيات

1. تحليل ومناقشة النتائج
2. التوصيات

الفصل الخامس

مناقشة النتائج والتوصيات

1. تحليل ومناقشة النتائج

قدّمت عملية التحليل التي تمت في الفصل الرابع من الدراسة إجابات على أسئلة الدراسة وبيانات لعديد من المؤشرات المتعلقة باساليب المونتاج وعلاقتها بالدور التعبيري في الفيلم , ويمكن تلخيص أهم نتائج الدراسة كما يلي:

*استخدام اساليب المونتاج المختلفة تلعب دوراً مباشراً في الدور التعبيري والسرد السينمائي للفيلم فمنذ نشأة المونتاج اعتمد عليه رواد صناعة الأفلام ليس كمجرد وسيلة لبناء الأفكار وإنما لغة يتسطيع الجمهور فهمها دون الحاجة الفعلية للصوت، واستطاعوا من خلاله التأثير المباشر على الجمهور فهو الذي يولد لديهم مشاعر الخوف والتوتر والراحة أو عدمها والفرح أو البكاء، وتوجيه المشاهد لمايريد مخرج العمل من ايصاله.

من خلال استعراض المشاهد في الفصل الرابع استطاع الباحث توضيح الدور التعبيري لبعض من أساليب المونتاج التي نشأت قبل مئة عام ومازالت تستخد ليومنا هذا فالمونتاج المتوازي وهو القطع بين حدثين يحدثان في موقعين مختلفين في فيلم استهلال ومن خلال دراسة اللقطات وعددها ودتها لكل حدث استطعنا استنتاج ان مجموع عدد اللقطات للحدث الأول تقريباً يتساوى مع مجموع عدد اللقطات في الحدث الثاني ولربما هذه الدقة ليست ملاحظة على الشاشة والمشاهد لن يستطيع من تمييز ذلك ، لكن بالتأكيد كان لها أثر كبير على ربط

الحدثين بشكل قوي وضع المشاهد بوضع متوتر وقلق ومتشوق ومهتم أيضاً لتطور كلا الحدثين بشكل متساوي .

ومن استعراض فلم ويبلاش توصلت الدراسة إلى أن أسلوبه متعلق بشكل رئيسي بمدة اللقطة وارتباط اسلوب القطع بعناصر مثل الموسيقى او فعل معين ، مما يجعل المشاهدغير مرتاح ويعطي كامل انتباهه للمشهد ، كما لاحظنا في المونتاج الإيقاعي تسارع اللقطات ثم تبطأ ثم تعود لتتسارع فتشكل نقاط من التحولات لدى المشاهد وتشكل له أفكار مختلفة في كل مرة.

أما في فلم صمت الحملان فالمشهد كان يحتوي على حدثين في مكانين مختلفين لكنهما متزامنين فاستخدم اسلوب المونتاج المتوازي حسب مفهوم جريفث واسلوب المونتاج المتزامن حسب مفهوم بودوفكين ، ولايلاحظ المشاهد أن الحدثين غير مرتبطين ببعضهما الا بنهاية المشهد .

ويمكن تلخيص النتائج التي اسفرت عنها هذه الدراسة على الشكل التالي :

1) المونتاج جوهر القيمة التعبيرية للقصة السينمائية .
2) يتفق الباحث مع مقولة كوليشوف بأن الفلم يبدأ في المونتاج .
3) يستطيع المونتاج بخلق الاحساس بالاستمرارية .
4) المونتاج يخلق المعاني والأحاسيس.
5) المونتاج يعطي الشعور بالايهام بالزمان والمكان حيث يستطيع اختزالهما أو التنقل بينهما دون الاحساس بذلك .
6) المونتاج يربط بين اللقطات ببعضها وبين المشاهد ببعضها .
7) المونتاج له القدرة على توجيه المشاهد من أفكار أو قناعات ويستطيع أيضاً تغييرها في لحظة واحدة.

8) يؤثر المونتاج على الجانب النفشس للمشاهد فله القدرة على جعل المشاهد يبكي أو يفرح يخاف أو يتوتر ...الخ.

9) المونتاج يولد أفكار جديدة من ترتيب لقطات غير مرتبطة ببعضها بشكل معين.

كان أقرب مثال على شكل هذا البحث هو بحث " كاظم محمد عبد الجبار، حسين أزهر جواد (2011)، **دراسة توظيف (المزج) لتعميق المعنى في السينماتوغرافا.**"

حيث عكست نتائج هذه الدراسة قدرة المزج في تعميق المعنى ودوره التعبيري. وبعد استعراض العينات المختارة سابقاً يتفق الباحث مع هذه النتائج ويستطيع تعميمها على اساليب المونتاج حيث أن المزج أحد الأساليب المستخدمة في المونتاج .

التوصيات

في ضوء النتائج التي توصلت لها الدراسة، فأننا نوصي بما يلي :

1- ضرورة توجه الباحثين إلى موضوعات جديدة دائماً في السينما وكذلك الحالات والإتجاهات الخاصة بالدراسة والتحليل لعل هذا يفتح آفاقاً جديدة للتطلع على ما هو جديد وما هو خاص في الفن السينمائي بصفة عامة .

2- عقد ورشات نظرية وعملية في تخصص المونتاج لما له قيمه كبيرة جداً كعنصر من عناصر السينما، حيث يعد بوابة معرفية قيمة لصناعة الأفلام، وتشجيع الموهوبين في هذا التخصص .

3- ضرورة أن يمتلك فني المونتاج مستوى عالٍ من المهارات ترتبط باستخدامه وتوظيفه للأدوات بشكل مناسب، وأن يتمتع بخلفية علمية ودراسية مناسبة ، تقود في محصلتها النهائية إلى التأثير على جمهور المتلقين .

4- على فني المونتاج أن يتمتع بالموهبة والإبداع والعبقرية حيث دوره لا يقف على تنفيذ أوامر المخرج وإنماعليه إضافة رؤية ابداعية تتوافق مع رؤية العمل .

5- على كليات الإعلام ومعاهد السينما الأهتمام بتدريس مادة المونتاج التلفزيوني والسينمائي .

6- عقد ندوات ومؤتمرات دورية يلتقي فيها فنبوا المونتاج والمخرجون لعرض أعمالهم وتبادل الخبرات ومناقشة الأساليب الجديدة في المونتاج، والبحث في أساليب تطوير هذه المهنة. .

المصادر والمراجع

المراجع العربية :

* ايزنشتاين، سيرجي م، (1975)، **الاحساس السينمائي**، ترجمة سهيل جبر، مراجعة ابراهيم فتحي، دار الفارابي، بيروت.

* كاسبيار، آلان ،(1985)، **التذوق السينمائي** ، ترجمة وداد عبد الله ، هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

* رايس، كاريل، (1964)، **فن المونتاج السينمائي**، ترجمة احمد الحضري، الدار المصرية للتأليف والترجمة،القاهره.

* مانفيل، روجر ، (1973)، **الفيلم والجمهور**، ترجمة برلني منصور، دار الفكر العربي، القاهرة.

* روم ، ميخائيل، (1981)، **أحاديث حول الإخراج السينمائي** ، دار الفارابي، بيروت.

*الزعبي ،أشرف، (2010)، **الدور الإتصالي للمخرج في العمل الدرامي التلفزيوني**"، جامعة الشرق الأوسط للدراسات العليا ، الأردن.

*سالم ، أحمد،(1986)، **في التعبير السينمائي**، دار الحرية للطباعة ، بغداد.

* سمير، فريد، (1979)، **أضواء على السينما المعاصرة**، دار الحرية للطباعة، بغداد.

* الصبان، منى، (2010)، **من مناهج السيناريو والإخراج والمونتاج**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان.

*عبد الجبار، جواد، حسين ازهر وكاظم محمد، (2011)، دراسة توظيف (المزج) لتعميق المعنى في السينماتوغرافا، **مجلة كلية الآداب:** جامعة بغداد، العراق.

* علي، ابو شادي، (1996)، **لغة السينما**، الهيئة المصرية العامة، القاهرة .

*عمر ، مصطفى أحمد السيد، (2008)، **البحث العلمي مفهومه وإجراءاته ومناهجه** ، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع ، الكويت .

* القيسي، فارس، ( )،**التكنولوجيا الرقمية في الإنتاج السينمائي التلفزيوني**،.

* كاتز ، ستيفين، (2014)، **الإخراج السينمائي لقطة بلقطة**، ترجمة أحمد النوري، دار الكتاب الجامعي، القاهرة.

* كاريل، رايس، (1987)، **فن المونتاج السينمائي** ، ترجمة أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

*كين، دانسيجر، (2011)، **تقنيات مونتاج السينما الفيديو:** التاريخ النظرية الممارسة، ترجمة أحمد يوسف ،المجلس القومي للترجمة، ، القاهرة

* لوي دي، جانيتي، (1998)، **فهم السينما**، ترجمة جعفر علي، دار الرشيد للنشر، بغداد.

* ليزلي، ج هويتلز، (1985)، **أسس صناعة السينما**، ترجمة جمعة السيد، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة .

*ملحم،سامي، (2002)، **مناهج البحث في التربية وعلم النفس**، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان.

* نعمان، منصور، (2013)،**المونتاج في بنية النص الدرامي وجفائه**، http://www.sotakhr.com/2006/index.php?id=20867 .

المراجع الأجنبية :

- Bogdan, R and Biklen, S, (1998), **Qualitative research for Education**. Allyn and Bacon.

- Gay, L.,(1996), **Educational Research**. Merrill Prentice Hall.
- Eisenstein, S., (1949), **Film form**. New York: Harcourt.
- Bogdan, R. and Biklen, S. (1998), **Qualitative Research for Education**. Allyn and Bacon
- Cowen, P. S., (1988), **Manipulating montage**: Effects on film Comprehension, recall, person perception and aesthetic.

- Godard, J.-L. (1966), **Montage, mon beau souci**. Cahiers du Cinéma in English.

- Gay, L.(1996), **Educational Research**. Merrill Prentice Hall.
- "Film technique and Film acting: The Cinema Writings of V.I. Pudovkin" originally published in 1954,
- Reisz,k&Millar,G, (1980),**TheTechnique of Film Editing**, 2ed,Focal Press,London &Boston.

- Gorham Kindem& Robert B.Musburger, (2005), **Introduction to Media Production**, The Path to Digital Production,3ed. New York: Focal Press.

المواقع الإلكترونية :

- http://www.arabfilmtvschool.edu.eg/
- http://nofilmschool.com/
- https://school.rocketjump.com/
- https://lcc2500summer2011.wordpress.com/2011/06/03/building-suspense-in-rear-window/
- http://cinemaarts.blogspot.com/2009/10/editing-of-rear-window-alfred-hitchcock.html
- https://www.fandor.com/keyframe/the-edit-kuleshov
- http://faculty.cua.edu/johnsong/hitchcock/pages/montage/montage-1.html
- https://ardfilmjournal.wordpress.com/2008/08/25/brief-notes-on-the-hollywoods-continuity-system/
- http://archive.aawsat.com/details.asp?issueno=9896&article=384964#.Vx59lPl97lU

ملحق رقم (1)

أسماء الأساتذة محكمي استبانة الدراسة ومكان عملهم

التسلسل	الاسم	التخصص
1	د. أشرف المناصير	اذاعة وتلفزيون/ جامعة الشرق الأوسط
2	د. اشرف الزعبي	اخراج سينمائي/ جامعة الزرقاء
3	د. رائد البياتي	اذاعة وتلفزيون/ جامعة الشرق الأوسط
4	أ. محمد المحتسب	اذاعة وتلفزيون/ جامعة اليرموك
5	د. سلافة الزعبي	اذاعة وتلفزيون/ جامعة الزرقاء

ملحق رقم (2)

الجداول التحليلة التي تم اسخدامها في تحليل العينات

الجدول الأول (فلم استهلال ، العراب ، صمت الحملان)

رقم المقطع	الحدث	عدد لقطات المقطع	موعد بدء المقطع	موعد انتهاء المقطع	مدة المقطع Time Format	مدة المقطع بالدقيقة	مدة الحدث الأول لوحده	مدة الحدث الثاني لوحده
1	الحدث الأول							
2	الحدث الثاني							

	Time Format	بالدقيقة
مدة المشهد الإجمالية		
مجموع الحدث الأول		
مجموع الحدث الثاني		

الجدول الثاني (فلم ويبلاش)

رقم اللقطة	موعد بدء اللقطة	موعد انتهاء اللقطة	مدة اللقطة Time Format	مدة اللقطة بالدقيقة

	Time Format	بالدقيقة
مدة المشهد الإجمالية		