جامعة ديالى
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية

جماليات المونتاج

اعداد

د. نبيل وادي

مبادئ ونظريات المونتاج

١. المدرسة الأمريكية:

بعد ما قام **جورج ميليه** بتغيير شكل السينما من تصوير الأحداث الواقعية إلى إطار آخر وهو سرد القصة باكتشافه أول أساليب المونتاج وهو القطع عن طريق الصدفة أو ما يسمى بالقطع القافز jump cut، حيث كان يصور في أحد شوارع لندن ثم توقفت الكميرا عن التصوير بسبب انتهاء الشريط، وأثناء استبدال الشريط تغيرت أماكن الحفلات والناس وهذا ما لاحظه **ميلييس** عند ربط الشريطين معا، حيث تغيرت أماكن الحافلات والسيارات فجأة، من هنا قرر استخدام هذه التقنية كخدعة في أفلامه لإخفاء وإظهار الشخصيات والأشياء. ومن هنا بدأت قيمة المونتاج تزداد في صناعة الأفلام وبدأ الاهتمام بتطوير هذا الجانب من قبل رواد صناعة الأفلام الأمريكية

مثل **إدوين بورتر** الذي قام بإخراج أول أفلامه "حياة رجل مطافئ أمريكي" عام ١٩٠٢م وهو يتكون من عشرين لقطة ويستغرق ستة دقائق، وقد نبعت فكرة الفيلم من كم 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 تجري 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 تشاهد عن طريق ربط 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**

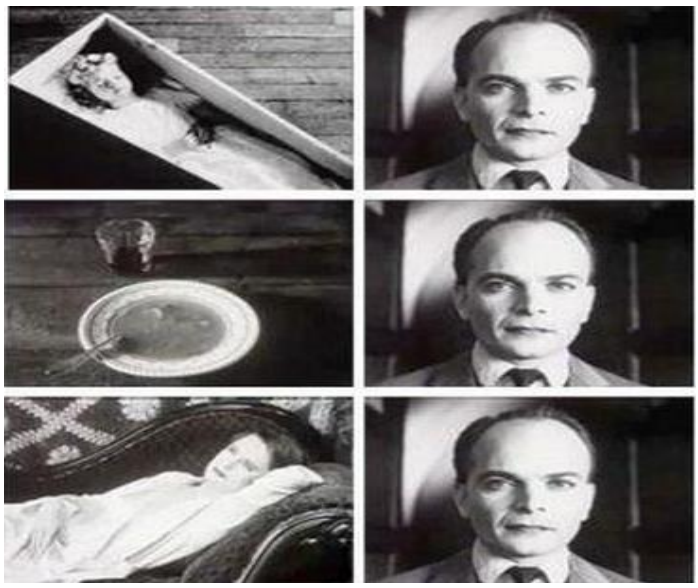
هنا كانت مرحلة جديدة في تطور المونتاج حيث استخدم **بورتر** المزج وأسلوب القطع بالتناوب (التوازي) ليعطي استمرارية لسرد القصة، وتابع **بورتر** بإخراج فيلم عام ١٩٠٣ بعنوان "سرقة القطار الكبرى" ليستخدم لأول مرة أسلوب مونتاج التوازي ووضع أسسه الأولى في هذا الأسلوب ليمهد الطريق أمام أحد أبرز صناع الأفلام على مر التاريخ وهو **ديفيد جريفيث** الذي تبنى هذا الأسلوب وطوره ولقب ب"عراب السينما".

تولى **غريفيث** العناصر الأولية لصناعة السينما وقام بتطويرها منها الإضاءة والمونتاج والتمثيل، حيث استخدمهم كوسيلة غير عادية لإعطاء قوة تأثير كبيرة ووضوح عالي داخل أفلامه.

كان **غريفيث** مسؤولا عن العديد من الابتكارات في صناعة السينما بما في ذلك **المونتاج التتابعي** لاستمرارية الحركة والتناسق الزمكاني، **اللقطة الكبيرة، المونتاج المتوازي** (سنفصل فيه لاحقا).

٢. المدرسة السوفياتية:

يعتبر المخرج السوفييتي **ليف كوليشوف** في طليعة من بدؤوا بخلق نظريات المونتاج على أنه جمع لقطتين أو أكثر لاستنباط معنى لا يمكن فهمه من لقطة واحدة، أهم أمثلته أنه حضّر ورشة عمل عرض فيها ثلاث تكوينات أمام الجمهور، "وهي لقطة لوجه ممثل عليه تعبير محايد ويتم قبلها إضافة ثلاثة لقطات مختلفة: طبق حساء على المائدة، نعش به فتاة ميتة، امرأة مستلقية.
فأشار المتفرجون عند المشهد الأول الذي يضم إضافة لقطة الحساء أن الشخصية جائعة، وفي المشهد الثاني تأثرت مشاعرهم لحزنه العميق عندما تطلّع إلى فتاة الميتة، وأبدوا إعجابهم بالابتسامة الخفيفة بإعجاب التي رمق بها المرأة وهي مستلقية. لكننا نعرف أن الوجه في كل حالة من الحالات الثلاث هو ذاته تماما."



مثال توضيحي عن مؤثر **كوليشوف**

بعدها قام كل من **بودوفكين** و**سيرجي ايزنشتاين** بتطوير ما وصل إليه معلمهم **كوليشوف** وبعد تجربته الشهيرة التي سميت باسمه لاحقا (مؤثر K) اتضح أن 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 أجزاءها، وانما هي طريقة تتحكم بالتوجيه النفسي للمشاهد".

أما **إيزنشتاين** فركز على دور المونتاج بأنواعه المختلفة إنطلاقا من أصغر وحدة في الفيلم وهي اللقطة، فهو يقول "إذا ما وضع جزءان من فيلم من أي نوع إلى جانب بعضهما البعض فإنهما ينتجان حتما فكرة جديدة" وهذا مع التأكيد أن عملية انتقاء اللقطات ووضعها جنبا إلى جنب يجب أن يثير بصيرة المتفرج ومشاعره أكثر لتصبح الصورة الذهنية أكثر اكتمالا للموضوع نفسه، ونستدل بالأمثلة التالية لتوضيح الفكرة من فيلمه الثوري "المدرعة بوتمكين" سنة ١٩٢٥

- لقطة لعين شخص، ثم تليها لقطة يظهر فيها كادر الصورة على شكل فتحة الباب، للإيحاء باستراق النظر من فتحة الباب والكامرا تحل محل العين فيما يسمى ب caméra subjective.
- لقطة وجبة غذاء واللحم ينهشه الدود، ثم لقطة لأحد العمال على السفينة يكسر الصحن، مما يخلق فعل درامي لإعلان التمرد.

في مشهد "الأوديسا" الشهير نرى لقطتين متتاليتين، الأولى لأقدام الجنود، والثانية للبنادق التي يحملونها يخرج منها الدخان بعد إطلاق الرصاص دون أن نرى الوجوه، ومن خلال هاتين اللقطتين نفهم أن جنود القيصر أطلقوا النار على الأهالي المتظاهرين.

الفيلم عند **آيزنشتاين** هو تركيب مجموعة من الصدمات بين اللقطات، لذلك نلاحظ أن أفلامه تركز على قدرة المشاهد للتوصل إلى فهم المعنى الذهني لتصادم اللقطات باعتماده على المونتاج الذهني كأسلوب إخراجي.

٣. المدرسة الواقعية:

في الثلاثينيات ظهرت اتجاهات جديدة للسينما قام 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. حيث 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 الطويلة والبؤرة العميقة، حيث يهيّء هذا الأسلوب مجالا لقدرات المشاهدين على اكتشاف الدوافع وعلى إدراك الغموض في الحدث.

جماليات المونتاج: بين الشكلية والواقعية

في النصف الأول من القرن العشرين، حاول منظّرو الأفلام تبرير الدراسة الجدية للسينما بالقول "إنها شكل مشروع من أشكال الفن. وقد انطلقوا لإنجاز ذلك الهدف من محاولة تحديد الخواص التي تحدد الفيلم باعتباره فيلماً، أي التي تميز الفيلم عن الفنون الأخرى."
فكانت أول مدرسة فكرية تدافع عن الفيلم بصفته فناً هي مدرسة الشكليين، مثل **رودولف أرنهايم** Rudolf Arnheim وصانع الأفلام **سيرجي آيزنشتاين**. وبالنسبة للشكليين، الخاصية المميزة للفيلم هي الإمكانيات التعبيرية التي تتيح لصانع الأفلام فرصة استغلال التجربة اليومية للحياة الواقعية وتشويهها لأغراض فنية، وهذا عن طريق الأساليب الفيلمية مثل المونتاج والمونتاج التركيبي والحركة السريعة والبطيئة واستخدام زوايا آلة التصوير المرتفعة والمنخفضة، بالإضافة إلى تحويل الفيلم للعالم الثلاثي الأبعاد إلى سطح ذي بعدين وما إلى ذلك..من الأساليب التي تمنع الفيلم من محاكاة تجربتنا البصرية العادية، وباستغلال هذه العناصر يستطيع صانعو الأفلام تقديم

رؤية فريدة للعالم. هذه الرؤية تتيحها الخواص التي ينفرد الفيلم بها (المونتاج، الخ..) هي التي تميزه عن غيره من الفنون وتعرّفه بأنه فن. بالنسبة للشكليين، الفيلم هو فن بسبب خواصه التي ينفرد بها، التي تمنعه من محاكاة الواقع والتي يمكن أن يستغلها المخرجون للتعبير عن رؤاهم ويطلق عليهم لقب "المبدعون".

وعلى نقيض الشكليين، فإن الواقعيون أمثال **أندريه بازان** André Bazin و**سيغفريد كراكور** Sigfried Kracauer، ومؤخراً **ستانلي كافِل** Stanley Cavell يرفضون المونتاج والتعبير، ويفضلون قدرة الفيلم التسجيلية. وهم يبدؤون بطرح مقولة أنه "من خلال التسجيل التلقائي والآلي (الميكانيكي) للأحداث، يحاكي الفيلم تجربتنا البصرية العادية محاكاة كاملة. وعلاوة على ذلك يقولون إن قدرة الفيلم على محاكاة الواقع هو ما يعرّف الفيلم على أنه فن". وهكذا فالواقعيون حدّدوا الصفة التي ينفرد بها الفيلم بأنها تصويره الفوتوغرافي للواقع، كما حددوا اللقطات الطويلة زمنياً والبؤرة العميقة بأنها عناصر أسلوب الفيلم التي تحقق صفته الخاصة، وتتيح البؤرة العميقة وضع عدة أحداث في اللقطة الواحدة. وعلى العكس من ذلك، فإن المونتاج يعرض هذه الأحداث أحدها بعد الآخر في لقطات منفصلة، لذلك فإن البؤرة العميقة تدعم استخدام اللقطة الطويلة زمنياً بالتقليل من الحاجة إلى المونتاج، ما يحافظ على وحدة المشهد المكانية والزمانية.

مدرس المادة
د. نبيل وادي

أنواع المونتاج

لا يمكن ضبط إيقاع الفيلم بمعزل عن بنية تركيبه المونتاجي، لهذا وجب التمييز بين الأنواع والأساليب الإبداعية التالية:

١. **المونتاج المتسارع:** القطع بين لقطات قصيرة الطول بريتم سريع بغرض زيادة التوتر للمشهد. مثل مشهد الحمام من فيلم "سايكو" **لألفريد هيتشكوك** أثناء جريمة القتل بالسكين، حيث نلاحظ مرور أكثر من خمسة وثلاثون لقطة في أقل من دقيقتين.

٢. المونتاج البطيء: إتسع نطاق التجريب في هذا الصدد حتى قاد إلى أبعد مدى وهو تنفيذ فيلم روائي كامل الطول باستخدام عشر لقطات فقط إعتمادا على حركة الموضوع المصوَّر داخل الكادر، ثم مونتاج ما تحتويه من خلال القطع بآلة التصوير. وكان هذا في فيلم "الحبل" (١٩٤٨) **لألفريد هيتشكوك.**

٣. مونتاج تناوبي: يكون في تصوير لقطات المجال وضد المجال champ et contre champ. كان **غريفيث** Grifith مسؤول عن العديد من الابتكارات المونتاجية في صناعة السينما بما في ذلك:

٤. المونتاج المتوازي: الجمع بين حدثين يحدثان في ذات الوقت ومختلفين في المكان لخلق تأثير درامى عن طريق استغلال رابط فكرى بغرض زيادة الإثارة والترقب. إستخدم **إدوين بورتر** Edwin Porter أول مرة أسلوب مونتاج التوازي في فيلمه "سرقة القطار الكبرى" ووضع أسسه الأولى ليمهّد الطريق أمام أحد رواد السينما الأمريكية **غريفيث** الذي تبنّى هذا الأسلوب وطوّره في فيلم "التعصب" حيث قام بالانتقال من أربع قرون مختلفة: بابل القديمة، حياة المسيح، القرن السادس عشر في فرنسا، والحياة المعاصرة في مدينة نيويورك. ولم يكن يسعى إلى خلق التشويق والإثارة بتنقله بين أربعة حقب بل أراد استعراض موضوع التعصب وآثاره الكارثية على مدار التاريخ.

٥. المونتاج التتابعي: يعطي للمشاهد انطباعا بأن الحدث مستمر ومتناسق زمانيا ومكانيا، ويعتبر الأساس الذي بني عليه المونتاج الحديث كما نشاهده اليوم في الأفلام ، يركّز على الوصلات Les Raccords * نذكر من بينها:

أ. الاختفاء والظهور التدريجي والمزج: عادة ما تستخدم هذه الوصلات لمرور الوقت، فتبدأ الصورة على الشاشة بالتلاشي الدريجي حتى تحل محلها صورة أخرى. والمزج بين هاذين المنظرين يؤدي إلى ربط جو أحدهما بالآخر، مع العلم أن أول مزج ظهر في السينما كان على يدي **جورج ميلياس** Georges Méliès في فيلمه رحلة إلى القمر (١٩٠٢). كما يمكن الاستفادة من هذه الوصلة لتحقيق تأثير خاص كتصوير منظر ثابت بدون ممثلين ثم يدخلون فيه في اللقطة الموالية وعند المزج بين اللقطتين يظهر الممثلون وكأنهم بدؤوا يتجسّدون من حيث لا نعلم.

ب. وصلات الحركة: ينطلق الممثل بسيارة السباق إلى خارج الشاشة من يمين الكادر، وفي اللقطة التالية يدخل مضمار السباق من اليسار وتنطلق بسرعة. تم استخدام نفس السيارة والحفاظ على نفس الحركة من اليسار إلى اليمين، إلا أن المكان والزمان والجو العام قد اختلفوا.

ج. وصلة اتجاه النظر: ينظر الشخص إلى مكان خارج الشاشة، ويحدث قطع ليظهر ما ينظر الشخص إليه. ولكن ما يميز هذه الوصلة هو أن الشيء المنظور يظهر كما يراه الشخص من نقطة مشاهدته أي من خلال عيني الشخصية. "ففي مشهد من فيلم "الصقر المالطي" (١٩٤١) للمخرج الأمريكي **جون هيوستون** John Huston، يكون (مارلو) مخذّرا، ومع شعوره بالدُوار تأخذ آلة التصوير نقطة الرؤية نفسها بالضبط. فالآلة تتحرك من جانب إلى آخر، ويتشوش تركيزها، وبعد حين تتلاشى الصورة لتصبح سوداء. وجميع هذه الوسائل الفيلمية تستخدم للتعبير عن رؤية (مارلو) ووعيه، أو بالأحرى عن فقدانهما."

د. وصلات الصوت: بما فيها تكرار الكلمة كأن ينهي شخص ما مشهدا بأن يقول كلمة في لقطة قريبة، ويبدأ المشهد التالي بممثل جديد يكرر نفس الكلمة في مكان وزمان مختلفين. وقد تتحول الكلمة إلى سؤال وجواب كأن يسأل شخص في الفيلم زميله "هل تعتقد أن (باميلا) جميلة؟ " والإجابة "نعم إنها حقا جميلة" يقولها شخص آخر في مكان وزمان مختلفين وشخص آخر يقف إلى جانبه للإيحاء بمرور الوقت وتطور المشهد.

ه. وصلات الهرمونيا: تظهر بالربط بين اللقطات بواسطة الأشكال أو الألوان أو الإضاءة، وذلك بأن تتحرك الكامرا أفقيا لتصور مساحة مظلمة أو شكلا يملأ الشاشة، ثم نقطع إلى بداية مماثلة في المنظر التالي. أو أن يتجه الممثل نحو الكامرا ليملأ لون قميصه الشاشة، ثم يتحرك بالابتعاد عن الكامرا لنجده في مكان وزمان آخر. أو يمكن الانتقال ببساطة من ضوء الصباح إلى ضوء المساء (غروب شمس) للإيحاء بمرور الوقت..

و. وصلات الاستبدال: يمسك شخص ما كأس عصير وفي لحظة غضب يلقي بالكأس بعيدا خارج الكادر، واللقطة الموالية بعد قطع مباشر نرى زجاج نافذة مكسور ووجه رجل ينظر خلفها إلى أسفل ويقوم طلبة الجامعة بقذف الحجارة على نوافذ أقسام الكلية، والرابط هنا هو صوت كسر الزجاج والتأثير المتماثل.

من بين الصعوبات التي تصادف المونتير وتُخل بالتتابع السليم "لما يكون الفيلم سيء الإخراج، أو يكون السكريبت (كاتب المخرج أو المساعد الثاني) غير دقيق في عمله فتنشأ مشاكل، مثلا نجد في لقطة ثلاثة أكواب وزجاجة وفي اللقطة التالية (التي صُوّرت في اليوم التالي) نجد كوبا واحدا وزجاجتين. ومثل هذا الأمر يمنع المونتير من وصل لقطات الفيلم كما يجب."

٦. **المونتاج الذهني أو الإيديولوجي:** بمعنى أن تتضاد لقطتان متتاليتان وينتج عن تصادمهما لقطة ثالثة في ذهن المشاهد. نظّر المخرجين **بودوفكين** و **إيزنشتاين** لهذا الأسلوب على أساس أن "الأهمية الأولى لوظيفة المونتاج تكمن في إعطاء الأولوية للأفكار والعواطف، لا لمجرد تنظيم السرد القصصي بأسلوب التتابع الذي يحقق النعومة والسلاسة (مثلما جاء به **غريفيث**)، وإنما بتفعيل خاصية التصادم والتعارض" فالتوليف المتوازي والمتداخل في المشهد الختامي من فيلم "الإضراب" (١٩٢٤) **لإيزنشتاين** بين لقطات لمذبحة العمال ولقطات لذبح ثور في المسلخة، يعتبر مثالا واضحا على المونتاج الذهني الذي يخلق نوعا من المجاز أو التشبيه.

لا نبالغ إذا قلنا أن المونتاج هو ديكتاتورية المخرج المطلقة على الشاشة لعرض فيلمه وأفكاره وحكايته. والمتتبع لتاريخ جوائز الأوسكار لأفضل مونتاج، سيلاحظ أن معظم الأفلام الفائزة بالجائزة هي أفلام ترشحت أو فازت بجائزة أفضل فيلم.

مدرس المادة
د. نبيل وادي

المونتاج وعلاقته بثنائية الزمان والمكان

أن المشهد السينمائي هو وحدة درامية سمتها الاستمرارية في الزمان والمكان، لكن لفهم هذا علينا تجاوز القصور النظري الذي يقف عند وظيفتهما التبسيطية والمختزلة في النص الأصلي للفيلم من خلال ليل/نهار أو داخلي/خارجي، إلى فهم كيف تبعث الكاميرا والمونتاج في هذه الوضعيات الزمكانية روحا جديدة لا علاقة لها بنسخ الواقع بل لها علاقة بالعامل التخيّلي والتأثيرات الإدراكية لدى المشاهد. ولتوضيح هذه العلاقة، وجب التطرق إلى كل من الزمان والمكان كوحدتين مستقلتين:

١. الزمن وعلاقته بالسرد والاستمرارية:

تاركوفسكي في كتابه المميز "النحت في الزمن" يرى أنه "نستطيع أن نحدد عمل المخرج باعتباره نحتاً في الزمن. مثلما يأخذ النحات كتلة من الرخام ويزيل كل ما هو ليس جزءا منه، واعيا لأشكال عمله المنجز، كذلك يفعل صانع الفيلم من كتلة الزمن المتشكلة من مجموعة صلبة متينة وضخمة من الوقائع الحية. فهو يقطع ويرمي كل ما لا يحتاجه، محتفظا فقط بما ينبغي أن يكون عنصرا للفيلم المنجز، وبما سوف يثبت أنه متمم للصورة السينمائية". أي أن المخرج يلجأ بأدواته وتقنياته لتقليص زمن الأحداث الواقعية شرط أن لا يُخل بمسار السرد الروائي في الفيلم. وكل قصة -مثل كل تتابع للأحداث في الحياة- لها تعاقبها الزمني أي الأحداث ذات المعنى التي لها بداية ووسط ونهاية، ومع ذلك فإنها قد لا تُروى بهذا التتابع، وهنا تصبح الأشياء مثيرة للاهتمام. حيث يُقسّم الزمن في علاقته بالسرد السينمائي إلى الأنواع التالية:

أ. الزمن المضغوط: يعطي الإيهام بزمن مستمر، يقوم فيه المونتير بتقليص الزمن باختيار وضغط وتجاوز المادة الفيلمية لكي يقوّي المعنى وتنكشف المفارقات وتتحقق البلاغة والإيجاز من خلال هذا الاختزال L'élips. لكن في المقابل هناك تحذير يراه المتخصصون أن الضغط الزمني الزائد قد يؤدي إلى خطر تباعد المتفرّج مع الحميمية المتنامية مع الشخصيات والمواقف والأفكار. فحذف التفاصيل العادية يجب أن يسمح بالامتداد الزمني لما هو مهم وليس لضغط كل شيء في أقصر مدة زمنية.

ب. الزمن الممطوط أو الممتد: يسمح للمشاهد أن يتأمل بينما يحدث شيء ما مهم، والتصوير السينمائي بالحركة البطيئة Slow Motion هو طريقة سهلة لتحقيق ذلك، مثلا نرى على الشاشة الحركة التي تستغرق خمس ثواني وكأنها تستغرق عشر ثواني...وهناك مثال أبلغ غير متعلق بالحركة البطيئة بل بالحدث وديمومته الزمنية في فيلم "المدرعة بونمكين" نلاحظ مشهد الأوديسا قد استغرق سبع دقائق بينما هبوط السلالم يستغرق في الواقع أقل من دقيقتين. إذن أطال المخرج في زمن الحدث ليجعل المشاهد ينجذب ويعاني مع الموقف الدرامي.

ج. التتابع الخطي: يمضي بنظام التعاقب الزمني، وهو يصنع فيلما بسيطا وموضوعيا لأن تدفق السرد لا ينقطع أو يُعاد توجيه اتجاهه عن طريق الحبكة، فيأتي السبب وبعده النتيجة بطريقة متوقعة وأحيانا مملة.

د. التتابع اللاخطي: في بعض الأحيان يتم إعادة ترتيب التتابع الزمني للقصة طبقا للتذكر الذاتي للشخصية، أو يصمم راوي القصة حيلة تعيد تنظيم الأحداث ليصنع سردا أفضل أو لكي يجعل الماضي مُستوعَبا ومتكيّفا مع الزمن المضارع في الفيلم، ويتحقق هذا من خلال التوظيفات المتنوعة:

الماضي: نستذكر فيلم "موريل" (١٩٦٣) للمخرج **آلان رينيه** Alain Resnais المفتون بالطريقة التي تقوم بها الذاكرة الإنسانية بمونتاج الزمن وتحريفه، لذلك لجأ إلى القطع المتداخل للعودة إلى زمن الحرب الجزائرية Flashback وليطرح أسئلة حول تأثير الماضي الشخصي المكبوت على السلوك الحاضر.

المستقبل: أداة مفيدة للتنبؤ بما سوف يأتي، وفيلم "طيران النسر" (١٩٧٥) يبدأ بعظام بشرية متناثرة في مخيم مهجور بمنطقة القطب الشمالي، ثم يعيد الفيلم بناء الحكاية منذ الإعداد المتعجّل لرحلة البالون إلى القطب عام ١٨٩٧ وهي الرحلة التي إنتهت بالموت. الفيلم إذن يبدأ بالمصير المروّع الذي انتهى إليه الطيارون، ثم يعيد بناء رحلتهم المأساوية على نحو روائي.

القفز إلى الأمام (Flashforward): عكس الفلاش باك يعني استراق لقطات من المستقبل ثم العودة إلى الحاضر، مثلا من سلسلة الأفلام المعاصرة "الوجهة النهائية" Final Destination تتمحور حول مجموعة من الناس يموتون في سلسلة من السيناريوهات الدموية مخطط لها بلعبة القضاء والقدر، ويوجد دوما فرد بينهم يستطيع التنبؤ بالموت واستبصار ما سيحدث في اللحظات القادمة بالتالي يعملون على تجنّب الموت المحتوم أو السيطرة عليه.

ه. الزمن الواقعي: نادرا ما يستخدم في السينما لكنه أسلوب احترافي وصعب مثل فيلم "كليو من الخامسة حتى السابعة" للمخرجة **أنيس فاردا** Agnès Varda يعرض ساعتين بالضبط من حياة امرأة بعد أن تعلم أنها مصابة بالسرطان. ويجسّد هذا الفيلم نموذج مثالي لمبادئ الموجة الجديدة الفرنسية.

و. الزمن المتراجع: نعرّفه من فيلم **كريستوفر نولان** Christopher Nolan "التذكارات" (٢٠٠١) حول رجل إيراني يعاني من فقدان الذاكرة ويحاول أن يستجمع طريقه بالعودة شيئا فشيئا إلى الماضي، إلى لحظة اغتصاب زوجته، فيحكي الفيلم قصته بالعودة إلى الماضي خطوة بخطوة حتى لحظة البداية.

ز. الزمن المتكرر: فيلم "حافة الغد" (٢٠١٤) بطولة النجم الأمريكي **توم كروز**، قصة مقاتل ضد غزو فضائي يقع في حلقة زمنية متكررة لا تنتهي، كل يوم يستيقظ من نفس اللقطة ويعيد نفس الأحداث التي تنتهي بقتله، لكن في كل مرة يعيد فيها المغامرة يكتشف تفاصيل جديدة ما يجعله يجمع الحقائق للوصول إلى طريقة لإيقاف الغزو.

ح. الزمن المتوازي: يسمى أيضا "الرواية المتوازية للقصص" أو الانتقال بين حدثين، وكان الرائد في هذا المجال **غريفيت** Grifith الذي استعار الفكرة من تكنيك **تشارلز ديكنز** Charles Dichenz باستخدام القطع بين خطوط قصصية متوازية في روايته قبل أن يفكر أحد في أن السينما سوف توجد يوما.

بينما يعتقد **باشلار** أن جمالية الزمن تكمن في اللحظة، "إننا لكي نفكر، نشعر، أو حتى نحيا علينا إضفاء النظام على أفعالنا من خلال تجميع اللحظات في صفاء وسلامة الإيقاعات La Fidélité des rythmes"، أما **كاثي هاس** فهي تؤكد على استمرارية الزمن أثناء سرد الأحداث قائلة: "كل قسم من المشهد يجب أن يكون له خط زمني بالنسبة لشخصيتك، وأنت تخلق لها حياتها يجب مراعات النقاط الآتية:

- الوقت بالنسبة إلى اليوم.
- كم مضى من الوقت منذ أن رأينا الشخصية آخر مرة؟
- من أين جاءت الشخصية قبل بداية أي مشهد أي ماذا كانت تفعل؟ وهنا أعط اهتماما خاصا بالمشاهد التي تربط بين الأزمنة مثل السير في الشارع أو ركوب حافلة أو قطار. لأنها تُظهر الشخصية في انتقالها وظروفها رغم انعدام الحوار، وتبرر مرور الزمن في اليوم.

المكان بوصفه فضاء متخيّل

تختصر السينما المكان إضافة إلى الزمان لصالح انضغاط السرد، ويعطي لنا **مايكل رابيجر** مثالا عن بطل يتذكر فجأة أثناء تناوله العشاء بأنه نسي أن يضع المال في عدّاد موقف السيارات، ويمكننا أن نصوّر ذلك في أربع لقطات قصيرة:

- وهو يقفز من على كرسيه.
- الملعقة يتطاير منها الحساء وتقع على مفرش المائدة.
- قدماه وهو ينزل السلم بسرعة.
- وهو يتناقش بشكل ساخن مع المسؤول عن عداد الموقف.

يفسّر **رابيجر** مثاله "بأننا نستطيع أن نتخيّل ما لم يتم عرضه لأن ماهو ضروري لا يتعدّى الأفعال الأساسية في الأماكن المختلفة. وعندما تحكي عن مكان ما، فإن ما تحتاج إلى عرضه هو فقط العناصر الأساسية لذلك المكان، وسوف يقوم خيال المتفرّج بملء باقي المكان وكأنك صوّرته كله بواسطة القدرة الذهنية لاستكمال ما يتم الإيحاء له ببعض الإشارات والدلائل."

فالمكان الفلمي لا يقتصر دوره الفاعل على كونه مجرّد خلفية للأحداث، بل هو عامل أساسي في نسيج الدلالة الفيلمية عبر التنظيم والتتابع السردي، وللامتداد في العلاقات المكانية قابلية لإنتاج معنى في ذهن المتلقّي مثلما يشير **مارسيل** بأن "المونتاج وحركة الكامرا تستطيع خلق أبعاد مكانية إجمالية تركيبية دالة، يدركها المتفرج من تراكب وتتابع أماكن جزئية قد لا تكون لها علاقة مادية فيما بينها". فدلالات المكان إذن تتكشف من خلال طريقة تقديمها، ومهما بدا المكان محايدا أو خاويا فإن طبيعة السينما وتقنياتها المتنوعة تعطيه قدرا من المعاني والمشاعر وإمكانية خلق وتحريك الطبيعة الجامدة فيه.

مدرس المادة
د. نبيل وادي

المونتاج والرؤية الإخراجية

إن أسلوب المخرج يعتمد على تسيّد أحد العناصر اللغوية بوصفه الوسيلة الأنسب للتعبير عن هذه الفكرة، فمرة تكون آلة التصوير من خلال اعتماد حجم معين أو حركة أو زاوية معينة هي المهيمنة على الشكل الفيلمي ككل، وقد يكون عنصر المونتاج بما يملكه من قدرات بارعة في بناء الفكرة، وفي مرة أخرى نرى توظيف مسحة لونية لتشكل خلفية لأغلب مشاهد الفيلم. لذا فهم الرؤية الإخراجية لمخرج ما تكشف لنا السمة الأسلوبية التي ينتهجها في عملية توظيفه لعناصر اللغة السينمائية التي تتحقق في شاعرية الزاوية أو براعة المونتاج أو غيرهما، مما يتيح تعدد القراءات وتنوع التأويلات وهو ما يصطلح عليه بالعمل المفتوح حسب الفيلسوف الإيطالي **أومبيرتو إيكو.**

ونستدل كمثال من فيلم "أوديسا الفضاء (١٩٦٨) **لستانلي كوبريك** Stanley Kubrick الذي اعتمد الحل الإخراجي الأمثل في تحقيق التكثيف الزمني، حيث أوجز عمر البشرية منذ وجودها على الأرض حتى زمن الفيلم ببداية فيلمه بإنسان بدائي (قرد) وهو يرمي عظمة كبيرة للدفاع عن نفسه، لينقلنا بحركة الكاميرا وحجم اللقطة عبر الانتقال المونتاجي نحو الفضاء الخارجي، فتتحول العظمة إلى مركبة فضائية عملاقة من خلال توظيف العنصر المونتاجي لآلاف السنين (وصلة الهارمونيا لنفس شكل العظمة والمركبة). وسواء كان المونتاج هو العنصر المهيمن في الحل الإخراجي أو غيره يبقى البناء الكلي لعناصر اللغة السينمائية هو الأساس الذي تنطلق منه المعالجات الصورية، فأفلام مثل "التعصب" و"رحلة إلى القمر" ستكون بلباس آخر لو قُدّر لمخرجيها أن يخرجوها في عصر غير عصرهم من حيث التطور التقني.

مدرس المادة
د. نبيل وادي

احكام أساسية في المونتاج

هناك ثلاثة مبادئ أساسية لا بد أن يراعيها المسئول عن مونتاج الفيلم:

١- البحث عن أنسب مكان للقطع ونقل المشهد من كاميرا إلى أخرى ومن زاوية إلى أخرى.

٢- تقدير الزمن الذي تظل فيه اللقطة ماثلة على الشاشة.

٣- توافق الحركة من لقطة إلى أخرى ، وتناسب طول اللقطة وحدودها مع الايقاع العام للفيلم.

مدرس المادة
د. نبيل وادي

المفاهيم الأساسية للمونتاج

تظهر المفاهيم والتقنيات الأساسية للمونتاج في اتجاهات الشاشة، والزمان والمكان السينمائي، والسرعة والإيقاع، ولقطات الرجوع للوراء، ومشاهد المونتاج، والتشبيهات والمجازات المرئية. ومن خلال هذه التقنيات يستطيع المونتير توصيل الأفكار للمتفرج وإثارة مشاعره.

المهمة الوظيفية للمونتاجFunctional Editing :

يجب أن يكون لكل لقطة ومشهد من المشاهد سبب وظيفي مثل الإسهام في تطور الشخصية، أو الإخبار بالقصة، أو بعث روح فكاهية، أو إعطاء توضيح أو تفسير ما، أو خلق جو نفسي معين، أو بعث المعاني. وأي مشهد لا يخدم وظيفة أو هدفا معينا ينبغي حذفه مهما كانت قيمته التصويرية، بما أنه لا يضيف أي جديد إلى محتوى الفيلم.

وفى العادة، يكون لأي مخرج محترف، في خلال مرحلة التصوير، تصور واضح عن مرحلة المونتاج اللاحقة. ويكون لذلك أهمية كبيرة خاصة في الأفلام الدرامية، حيث يجب على المخرج أن يكون حريصا في المحافظة على الاتجاهات المنطقية علي الشاشة، بل ويضع في الاعتبار تناسق مظهر الممثلين وحركاتهم، والحفاظ على المحتوى العاطفي للمشاهد متسقا، وذلك خلال مرحلة تصوير المشاهد نفسها، حيث أنه فى العادة تُصور هذه المشاهد خارج ترتيبها الزمني الفعلي.

ومن الحرفيات الخاصة بالمونتاج والتى تسهم فى تطوير قصة الفيلم:

التتابع المنطقىLogical Continuity

يعتبر التتابع المنطقى هو الإطار الجوهرى لما يحاول أن يسرده المونتاج فى معظم الأفلام ، وذلك لأن المتفرج يحتاج للتوجيه فى كل وقت لمتابعة القصة والإندماج فيها. فكسر التتابع فى اللقطات يعنى التضحية بمصداقية المشهد. ولسرد قصة بسيطة، كان المونتاج التقليدى المتبع فى ذلك هو: لقطة كبيرة ـ لقطة متوسطة ـ لقطة قريبة ـ لقطة كبيرة. وكانت مهمة اللقطة الكبيرة هى توضيح الشخصية وهى داخل الديكور، أما المتوسطة فكانت لتقديم الشخصية أثناء فعل معين للكشف عن صفة تعبر عنها. وتعطى اللقطة القريبة للمتفرج إحساسا بالحميمية والقرب من وجه هذه الشخصية. ثم تأتى لقطة كبيرة مرة أخرى لتكشف عن شخصية جديدة ، أو تبدأ فعلا دراميا جديدا.

مبرر القطعMotivation :

يعتبرمبرر القطع من الأساسيات المهمة التى تعبر عن التغير فى اللقطة . فكل قطع يجب أن يكون بدافع من شيئ يحدث فى اللقطة السابقة لها. فمثلا لو أن هناك امرأة تدير رأسها لترى شيئا، عندها يجب أن يتبع ذلك لقطة تعبر عن ذلك الشيئ الذى تنظر إليه. فلو كان ما تراه مخيفا، يتبع ذلك لقطة رد فعل تظهر إنفعالها. ولو أن شعورها هذا يعبر عن ذعر، يمكن أن تكون لقطة رد الفعل هنا هو الهروب، ويجب أن يتم التعبير عن ذلك فعليا بالحركة. وهكذا كل قطع من لقطة الى أخرى له دافع مبنى على الذى قبله، ويكون ذلك الدافع منطقيا وعاطفيا ومرئيا.

التشويق والإثارةSuspense

يخلق المونتير الشعور بالإثارة فى المتفرج من خلال طريقة تقديمه لبعض اللقطات وتأجيل البعض الآخر . ويتحكم المونتير أيضا فى اختيار وتنظيم أحجام اللقطات داخل المشهد وتأثيرها تبعا لفحواها الدرامى.

ولتكوين إيقاع بطيئ فى المشهد يثير فضول المتفرج تدريجيا حول الشخصية أو الشيئ المصور، يفضل أن يكون هناك تغير بطيئ فى أحجام اللقطات داخل المشهد، ويصبح المشهد كالتالى: لقطة كبيرة أو تأسيسية ـ لقطة متوسطة كبيرة ـ لقطة متوسطة ـ لقطة متوسطة قريبة ـ لقطة قريبة. وتكون هذه الطريقة أفضل فى بناء سلسلة من اللقطات لجذب إنتباه المتفرج تجاه شيئ ما، وتعتبر أكثر تأثيرا من لقطة الزووم، أو التغيير المفاجئ فى حجم اللقطة. وتستخدم فى زرع بعض مفاتيح القصة مثلا كالإشارة لوجود شخصية ثانوية، والتى يبرز دورها المهم بعد ذلك.

أما إذا كان الهدف من الإثارة هو توصيل المتفرج الى نوع من الصدمة، فيكون من الأفضل أن يسير المشهد كالآتى: لقطة قريبة ـ لقطة قريبة ـ لقطة قريبة ـ لقطة كبيرة. فتلك السلسلة من اللقطات القريبة تنبه المتفرج لأهمية حدث على وشك الحصول، بينما الأحجام المتماثلة لها تداعب خياله وتوقعاته عما سيحدث، ثم تأتى اللقطة الكبيرة فجأة لتؤكد على روح المفاجأة، مصاحبة لفجائية الفعل الدرامى نفسه. ويمكن الوصول لنفس تأثير المفاجأة بعكس ترتيب اللقطات: لقطة كبيرة ـ لقطة كبيرة ـ لقطة كبيرة ـ لقطة قريبة.

ويمكن أيضا خلق الإثارة عن طريق تأجيل الحدث المتوقع بقدر الإمكان. وذلك بأن يتم إضافة بعض اللقطات قبل لحظة الذروة للحدث الدرامى حيث يقع الحدث المتوقع. أو فى أحيان أخرى، جعل الشخصية تطيل فى طقوس ما هى على وشك فعله، أو وضع أى معوقات غير متوقعة، مما يزكى فضول وإثارة المتفرج. ومن التقنيات الأخرى المستخدمة للتشويق، إطالة المشهد أكثر من المتوقع، مما ينتج عنه بناء نوع من التوتر فى المتفرج، والذى هو جزء من عملية التشويق.

القطع خلال الحركةCutting on Movement :

هو أحد الحرفيات الرئيسية فى المونتاج. فيمكن تصوير نفس الفعل الدرامى فى لقطة عامة أو لقطة متوسطة, أو لقطة قريبة، ويمكن للمونتير استخدام الثلاث لقطات لتكوين الفعل الدرامى الذى يريده، وذلك بأن يقطع على الحركة من لقطة إلى أخرى. فهنا يعتمد المونتير على مبدأ خلق حركة واحدة من خلال تجميع لقطات متعددة. ويقوم باختيار أفضل اللقطات من كل مشهد التى تكون مناسبة لوصف الحركة المطلوبة، وتجنب تلك اللقطات المملة أو الزائدة عن الحاجة. ويزيد القطع خلال الحركة من سلاسة التنقل بين أحجام المشاهد المختلفة، وبذلك يعمل على الحفاظ على الإحساس بالتتابع

وحين يتم القطع خلال حركة عنيفة مثل مشاجرة، يتدخل هنا عامل الإيحاء للمتفرج أو الخداع. فلا يجب أن يكون القطع عند نفس المرحلة من الحركة فى لقطتين متتاليتين، بل يجب التخلص من الكادرات الأولى فى اللقطة الثانية ليتم تركيبها مع الكادرات الأخيرة من اللقطة الأولي overlap، ويتوقف ذلك على إذا ما كان القطع من لقطة ذات حجم كبير إلى حجم أصغر، أو العكس.

فلو كان القطع من حجم كبير الى أصغر، مثل القطع من لقطة كبيرة إلى لقطة قريبة، يتم التخلص من عدة كادرات فى بداية اللقطة الثانية. فمجرد شعور المتفرج بالحركة وهى تقترب من لقطة كبيرة إلى صغيرة، يعطي الإحساس بحدوث مونتاج للحركة. فسوف يستقبل المتفرج الحركة العنيفة كحركة متتابعة حتى بعد التخلص من كادرات بداية اللقطة القريبة. ولو أن القطع تم دون إزالة هذه الكادرات من اللقطة الثانية، ستظهر الحركة وكأنها تقفز.

وبالعكس، حين يتم القطع من لقطة قريبة الى لقطة كبيرة، يجب أن تتكرر عدة كادرات من نهاية اللقطة الأولي في مقدمة اللقطة الثانية فيما يسمى .overlap لتظهر الحركة كأنها متكررة فى مقدمة المشهد الثانى بسبب الإحساس بالانتقال المفاجئ من لقطة قريبة الى كبيرة. ولو تمت عملية المونتاج بهذه الطريقة بمهارة ، ستظهر الحركة أمام عين المتفرج كما لو كانت مستمرة. ولو تم القطع مباشرة إلي نفس مكان الحركة فى اللقطة القريبة واللقطة الكبيرة، سيظهر كما لو أن هناك عدة كادرات ناقصة، حتى ولو كان القطع مطابقا للحركة.

وفى المشاهد التي تعتمد كلية علي الحركة مثل المشاجرات أو المطاردات أو مشاهد المونتاج، يمكن قبول أي أسلوب في القطع بشرط أن يكون مبررا, إلا أن هناك بعض القواعد التي ثبت بالتجربة أنها تعطي نتائج أفضل, فمثلا إذا كان الحدث الرئيسي في مشهد الحركة ذو أهمية علي المستوي البصري, يكون من الأفضل القطع إلي أكثر اللقطات حيوية قبل القطع إلي الحدث ذاته مباشرة. أما إذا كان الحدث ذو محتوى درامى فائق الأهمية بالنسبة للقصة، يفضل أن يترك بكامله دون أى قطع. وإذا كان الحدث أقل أهمية بالنسبة للدراما، يمكن القطع على لقطة ضعيفة الصلة بالمشهد، ولكنها قادرة علي اجتذاب عين المتفرج فى نفس الوقت.

ويعتبر القطع علي اتجاه الحركة Directional Cutting ذو أهمية خاصة في التتابع, عندما يتم تتبع الحركة من مشهد لآخر, فيتم استخدامه بداية للحفاظ علي اتجاه الشاشة في المشاهد التي يتم تصويرها بأسلوب المشهد الرئيسي Master Scene Technique حيث يتم التقاط المنظر الواحد من عدة زوايا وبأكثر من حجم. وعلي مستوي أكبر يستخدم هذا النوع من القطع في مشاهد زحف الجيوش, أو تحركات المجاميع, والكوارث الكبري, وذلك عن طريق القطع السريع (في أزمنة قصيرة) علي حركات مختلفة في نفس الاتجاه, مع التغيير في حجم اللقطة جذريا كلما أمكن ذلك, حتي تبدو الحركة علي الشاشة عنيفة إلي أقصي حد ممكن.

وفى تسلسل الحركة الدرامية، يجب أن يرى المتفرج فى اللقطة التالية, الشخصية التى يتوقع أن يراها أو يسمعها، ولكن ليس بالطريقة التي يتوقعها. فيجب أن يتم القطع مثلا على زاوية غير معتادة، أو حركة كاميرا تحتوي تجديدا, أو تغير ملحوظ فى حجم اللقطة, فالجمع بين المفاجأة وتحقيق التوقع عند المتفرج هو جوهر المونتاج الجيد.

ومن الحرفيات المهمة فى القطع أيضا أن يتم القطع إلى لقطة رد فعل بعد كل فعل، كما أن كل لقطة رد فعل يجب أن يتبعها فعل. وذلك بعكس ما يحدث فى المسرح، فمن الصفات المميزة للحدث الدرامي فى السينما التركيز على لقطات رد الفعل أكثر من الحدث نفسه أو الحوار.
وليس من الغريب أن أعظم ممثلى الشاشة هم ممثلو رد فعل, أى أن الأداء يكتسب قيمته من ردود أفعالهم لأزمة ما، وغالبا ما يظهر هذا من خلال لقطة قريبة. ففى الأزمات ذات شحنة عاطفية هائلة، تتجه عين المتفرج في الأغلب إلى الشخصية التى يقع عليها الفعل الدرامى. وهذا مختلف عما يحدث على خشبة المسرح حيث الشخصية التى تنطق بالحوار هى التى تحصل على انتباه المتفرج. فلو أن الممثل على شاشة السينما بدأ فى إلقاء حوار طويل، ربما سيعطي شعورا بالافتعال أو الإدعاء لدى المتفرج، وهى ظاهرة غير مفسرة فى التمثيل السينمائي.

الصوت المتزامن مع الصورةLip-Synchronous Sound

هناك تأثير كبير للصوت المتزامن مع حركات الشفاه علي إيقاع مونتاج الفيلم. ويكون العمل الدرامى أقرب لإيقاع الحياة اليومية في المشاهد التي يتزامن فيها الصوت مع الصورة، لأن المونتاج حينئذ يصبح مقيدا بالزمن الحقيقى للحوار. لذلك فمن الصعب التحكم فى الإيقاع من خلال المونتاج فى مشاهد الحوار. والمونتير الموهوب هو من يستطيع تحرير المشهد من خلال الاستخدام الخلاق للقطات رد الفعل فى المونتاج.
ومن أساليب المونتاج المستخدمة لتفعيل مشهد الحوار: ظهور الممثل على الشاشة قبل أن يبدأ فى الحوار. فيجب أن تسبق الصورة الحوار حتى يتم بعث الاهتمام في المتفرج. وفي الواقع، يجب أن تسبق الصورة الكلام في الأفلام التعليمية وبرامج التليفزيون كذلك, وإلا فربما غابت معلومة هامة عن المتفرج قبل أن ينتبه.
ومن المهم استخدام اللقطات القريبة فى الحوارات المهمة والأساسية لتأثيرها الدرامى القوى، واللقطات المتوسطة والكبيرة للحوارات الأقل أهمية.
ويمكن فى مشهد الحوار قطع جملة حوار الى لقطة رد فعل, كما يمكن قطع اللقطة فى منتصف جملة الحوار لبيان رد فعل المستمع لما تم قوله. ويصبح المستمع حينئذ هو المحرك الدرامى الأساسى للقطة مصاحبا لها الصوت. هذه التقنية من أهم تقنيات المونتاج لأنه يعمل على ترسيخ المحتوى الدرامى لمشاهد الحوار.

وحين يبدأ التسلسل الدرامى ببعض كلمات الحوار، ثم يتم القطع إلى لقطة رد فعل، أو لقطة من فوق الكتف ومن زوايا مختلفة، ثم تجيئ الخاتمة ببضع كلمات الحوار, سوف تترك هذه الطريقة فى المتفرج الانطباع بأنه شاهد حوارا مكتملا. وفي الزمن الواقع بين الكلمات الأولى والأخيرة، يمكن خلق إثارة سينمائية كبيرة من خلال عدة لقطات نراها بينما نستمع إلي الحوار من خارج الكادر.

ويمكن أن يحدث القطع أيضا ما بين الجمل فى كثير من أنواع الحوارات البسيطة. وهذه الطريقة من أبسط الطرق وأضعفها لتقديم الحوار. فالقطع المباشر من شخص إلى آخر خلال الحوار كان يستخدم فى الأيام الأولى للأفلام الناطقة، ومازال يستخدم بكثرة فى الأفلام التعليمية التليفزيونية. ولو أن للمونتير الفرصة للفصل بين الصورة والصوت، يمكنه تكوين علاقات أكثر إثارة بالتفكير فى أفعال وردود أفعال مستقلة، مع الدمج أوخلق التباين بين الصوت والصورة.

القطع إلي الخارجCutaway

لقطات القطع إلي الخارج cutaway هي تلك اللقطات التي لا تكوَن تتابعا بصريا مع التي تسبقها, ولكنها تشكل معها تتابعا منطقيا. وتحول هذه اللقطات انتباه المتفرج من الحدث الرئيسي إلي أحداث ثانوية تقع في نفس الوقت, في مكان آخر, لكنها متصلة بالخط الرئيسي للدراما. وللقطات القطع إلي الخارج عدد كبير من الفوائد والاستخدامات.

مثلا يمكن التحكم في الإيقاع, والزمن, وعناصر التشويق باستخدام لقطات القطع إلي الخارج. ففي المشاهد الدرامية المكثفة, مثل مشهد مطاردة أو مشهد تهدد فيه كارثة بين لحظة وأخري حياة الأبطال, نستطيع القطع إلي لقطة أكثر هدوءا لتأجيل الذروة الدرامية للمشهد, وبالتالي رفع درجة التشويق. وعادة ما يتم وضع مثل هذه اللقطات في اللحظات التي يكون فيها حدث مثير للغاية علي وشك الوقوع: طائرة سترتطم بالأرض بعد لحظات, أو سجين هارب ربما يقع في أي لحظة بين أيدي مطارديه ... الخ.

يمكن أيضا تفادي تصوير بعض اللقطات الخطيرة, أو المرتفعة التكلفة بالقطع داخل نفس المشهد إلي رد فعل الممثل علي الحدث, فمثلا يمكن معالجة مشهد ارتطام طائرة بالأرض بتصوير الطائرة أولا وهي تتجه نحو الأرض بزاوية خطرة, ثم القطع إلى لقطات للطيار وهو يحاول في يأس منع الكارثة, ثم إلي محركات الطائرة المتعطلة, ثم لقطة من وجهة نظر الطيار للأرض التي تقترب بسرعة مخيفة, وقبل لحظة الارتطام مباشرة نقطع إلي لقطة لشخص يشاهد الطائرة وهي ترتطم, مصحوبة بصوت الانفجارات التي يفترض أن تنتج عن حادث بهذا الحجم.
يمكن أيضا خلق إحساس اللقطة من خلال القطع إلي رد فعل الشخصيات المتابعة للحدث, فالإنفجار مثلا يمكن أن يخلق أكثر من إحساس: الحزن, الفرحة, الغموض, البطولة, الخوف, ويعتمد هذا بالطبع علي نوع رد الفعل الذي يبديه المتابعون للحدث, وينتقل هذا الإحساس غالبا إلي المتفرج بالتبعية.
من الاستخدامات الهامة أيضا لهذا الأسلوب تفادي التفاصيل التي يؤثر استعراضها في سرعة تطور الأحداث. فإذا تخيلنا شخصا يبدل ملابسه, بالطبع سيكون استعراض تفاصيل هذا الفعل أمرا مملا للغاية إن لم يكن له ما يبرره, أما إذا شاهدناه وهو يبدأ في فك أزرار قميصه, ثم حدث قطع إلي شخصية أخري تتبادل معه الحديث, ثم عدنا إليه بعد ثوان لنجده قد أتم تبديل ملابسه, فسوف يوفر هذا الكثير من الوقت لصالح الدراما. ويتطلب هذا حساسية عالية من المخرج والمونتير في تقدير زمن اللقطة (أو اللقطات) التي تتحدث فيها الشخصية الأخرى حتي لا يشعر المتفرج بأي خلل في الزمن الذي تستغرقه عادة عملية تبديل الملابس في الحياة اليومية.

وقد استخدم القطع إلي الخارج في خلق حالة من السخرية في الأفلام منذ بداية تاريخ السينما تقريبا. ففي أفلام الحروب التي تصور الجنود وهم يتعرضون للموت في الخنادق والغابات، هناك العديد من اللقطات داخل هذه المشاهد تستعرض آخرين يعيشون في رفاهية، بعيدا عن ساحات القتال، وذلك لعقد مقارنة بين الوضعين.

وأخيرا يمكن استخدام القطع إلي الخارج **Cutaway** لمعالجة عيوب الإخراج أحيانا, مثل أخطاء التتابع, فإذا افترضنا أن رجلا يقود سيارة في إحدي اللقطات من يمين الكادر متجها إلي يساره, ثم ظهر في اللقطة التالية مباشرة متجها من يسار الكادر إلي يمينه, فسوف يربك هذا المتفرج, ويمكن علاجه دون الاستغناء عن أي من اللقطتين بالقطع إلي شخص يفترض أنه يراقب السيارة وهي تستدير وتغير اتجاهها.

المونتير هو الذي يروي حكاية مرئية من خلال التسلسل والإيجاز والإيقاع . وهو يقوم بهذا الأبداع الفني , في مرحلة المونتاج. تماما كما يفعل المخرج في مرحلة الأخراج . مع إختلاف واحد أن المخرج يبدع من الخيال , أما المونتير فهو يبدع من الملموس , أي من المواد التي قام المخرج بتصويرها واضعا في إعتباره أنه سيتم تتابعها في مرحلة المونتاج.

مدرس المادة
د. نبيل وادي

سيكولوجية المونتاج

في مجال تفسير الآلية التي تحكم المونتاج في السرد الروائي بشكل عام يستند مارسيل مارتن في كتابه اللغة السينمائية إلى منظومة تقوم على قوانين ثلاثة يرى أنها تمثل أهم الدوافع الفاعلة في سيكولوجية المونتاج, وتفسر دوافع القطع وفقا لكل من وجهة نظر الكاميرا - ما يتوقعه المشاهد - التطور الدرامي الروائي. وذلك على النحو التالي:

١ـ قانون المشهد المادي:

يرى مارسيل مارتن أنه يحكمه التفسير أو التبرير المنطقي للقطع المعبر عن وجهة نظر الكاميرا في لحظة ما. وبشكل عام إذا كنا بصدد مشهد نرى فيه شخصا مختبئا ومتربصا ... فاللقطة التالية يمكن أن ترينا ما يراه أو يحاول أن يراه (ما كان يفكر فيه) أو ما كان ينبغي أن يراه , أي أن ترينا اللقطة التالية شخصية أخرى كان الأول يراقب اقترابها منه, أو أن ترينا مصدر الصوت الذي كان يحاول أن يتبين ماهيته ويتضح انه صادر مثلا عن "قطة" خارج نقاط رؤيته, أو ترينا تلك اللقطة التالية شخصا آخر لم يره الشخص المختبئ أو يشعر به بينما يقترب ناحيته من الخلف ويريد به شرا (مفارقة درامية).

٢ـ قانون التوقع السيكولوجي:

وهو يفسر آلية الفضول لدى المتفرج في متابعته لفعل أو رد فعل الشخصية وفقا لخبرته الحياتية .. وهنا ينبغي أن تجد حركة الفضول المثارة عند المتفرج مايشبها عن طريق اللقطة التالية, سواء كانت توافق أو لا توافق التوقع المتولد عن اللقطة السابقة..

٣ـ قانون التدرج الدرامي:

ويختص بوجوب أن تضيف كل لقطة, أو مجموعة لقطات, أو حتى مشهد كامل معلومة, أو معلومات جديدة تشعر المتفرج بحركة الدراما...

يعد المونتاج أحد أهم الوسائل التي تشكل بنية العرض ، بل وبنية العمل الفني الكلية فالمونتاج هو عصب العمل الدرامي الذي يعطي قيمته الجمالية . ويعرف المونتاج في ابسط صوره ((بأنه تنظيم لقطات الخطاب الفلمي طبقاً لشروط معينة في التسلسل الزمني)

ويؤكد (جيل دولوز) بأنه من الخطأ النظر إلى المونتاج على انه خاضع للسرد فالأمر على العكس من ذلك إذ أن السردية هي التي تنجم عن المونتاج.

وهذا ما ذهب إليه (بيلا بالاز) بقوله ((إن الصورة هي الواقع بلا جدال لكن المونتاج هو الذي يعطيها معنى))

والمونتـاج نوعين : تعبيري ، وروائي ، فـالتعبيري نوعين : الأول إيقـاعي. والثـاني أيديولوجي . فـالإيقـاعي يتعلق بطول اللقطـات الـذي تحـدده درجـة الفـائـدة الســيكولوجيـة التي يبعثهـامضـــمون اللقطـات . ويعني الإيقـاع في لغـة الخطـاب الفلمي، التوافق بين مـدة كـل لقطـة وحركات الانتباه التي تبعثها وتتبعها فالأمر هنا لا يتعلق بإيقاع زمني مجرد بل إيقاع للانتباه.

وعلى وجه عام ، فنحن نجد أنفسنا- والحديث لمار سيل مارتن- في حالة اللقطات الطويلة أمـام إيقـاع بطيء ينشـــأ عنـه إحســـاس بـالإطـالة والرتابة . وعلى العكس من ذلك تعطي معظم اللقطات القصيرة أو اللقطات الشديدة القصر، إيقاعا سريعاً يعطي إحساسا بالتوتر المتزايد على حين أن اللقطات الطويلة تعطي إيقاعا بطيئاً يوحي بالهدوء والاسـترخاء اللاحق بعد الأزمة التي كان يسبقها الإيقاع السريع.

وللإيقاع فضـلاً عن مظهره الطولي مكونات تشكيلية . فهناك أولا : حجم المنظر المرتبط بطولـه ، وثـانياً: الحركـة داخـل اللقطـة ، واخيراً : تكوين الصـــورة الـذي لـه دور كبير في خلق الإيقاع .

أمـا المونتـاج الايـديولوجي ، فهو المونتـاج ((الـذي يرمي إلى نقل وجهـة نظر معينـة إلى المتلقي أو عاطفة أو فكرة)).

ويمكن القول بان النوعين السـابقين من المونتاج- أي الإيقاعي والأيديولوجي- يختصـان بما يسمى (التعبير) ويهدفان إلى خلق طابع جمالي ويعبران عن أفكار.

أمـا المونتـاج الروائي- وهو النوع الثـاني من أنواع المونتـاج بعد التعبيري- فيتمثل دوره في ((رواية حدثين أو سلسـلة من الأحداث وهو في بعض الأحيان ينصـب على العلاقات ما بين لقطة وأخرى ، لكنه قبل كل شـيء ينصـب على العلاقات ما بين مشهد ومشهد)) ، يقود بالنهاية إلى النظر إلى العمل الدرامي على انه بنية كلية ووحدة متكاملة .

وهناك أربعة نماذج من المونتاج الروائي هي:

المونتاج الطولي ، والذي يدل على ترتيب العمل الدرامي في نظام منطقي يراعى فيه التوقيت الزمني .

والمونتاج العكسي ، وهو المونتاج الذي يشير إلى قلب النظام الزمني لمصلحة جزئية زمنية محضة وذات قوة درامية فائقة، وذلك بالوثوب الحر من الحاضر إلى الماضي ثم العودة إلى الحاضر مرة أخرى ، وفي هذا النوع من المونتاج ، قد يكون هناك عودة واحدة إلى الوراء ، تشغل العمل الدرامي كله تقريباً أو سلسلة خاطفة من العودات إلى الوراء تنطبق كل منها على استذكار للماضي أو مزيج اكثر جرأة من الماضي والحاضر.

أما النوع الثالث من أنواع المونتاج الروائي فهو المونتاج المتوازي ، وهو المونتاج الذي يرمي إلى سرد حدثين أو اكثر في بعض الأحيان ، يتقدمان معا بإدخال شرائح من كل منهما في سياق الآخر بقصد إظهار دلالة من مواجهتهما هذه.

واخيراً ، المونتاج التناوبي ويقصد به توليف متوازي مبني على توافق دقيق بين حدثين يراكمهما المونتاج وينتهيان في اغلب الأحوال إلى الالتقاء في نهاية العمل الدرامي .

وهناك ثلاثة قوانين للمونتاج هي:

قانون المشهد المادي الذي يبرر الانتقال من نقطة إلى أخرى على وفق مبدأ الاحتفاظ بالانتباه البصري للمتفرج أو تحفيزه فكرياً للانتباه لما سيحدث في اللقطة المقبلة وعلى مستوى المشهد كله.

وقانون الإرهاف السيكولوجي وفيه كل لقطة ينبغي أن تتضمن أو لا تتضمن عنصراً يولد عند المتلقي إحساسا بعدم الرضا، ومن ثم بالفضول ، وفيه المتلقي يدرك الإرهاف و يأخذه لحسابه بموجب ما يدعوه علماء النفس (التدخل التجانسي) أي أن المتلقي يشارك الشخصيات أفعالها.

أما القانون الثالث، فهو قانون التدرج الدرامي ، ويعني أن كل لقطة تتضمن عنصراً يدفع القصة إلى أمام . وهكذا.

ويعمل المونتاج على خلق سلسلة موجزة من الصور المرئية والسمعية أشبه بالاختزال التأثيري لخلق مزاج نفسي أو جو عام ، أو انفصال في الزمان والمكان، أو تأثير طبيعي أو عاطفي .

ويعد المونتاج حسب تعريف (أيزنشتاين) بأنه تجميع صور متفرقة تستدعي من خلال تجميعها معاً وتقابلاتها ما يثير في وعي المتلقي ، تلك الصورة الأولية ذاتها التي حامت أصلا في خاطر الفنان المبدع.

ويتخذ المونتاج عدة وسائل تتحكم في إيقاع العمل الفني والتحكم في ضغط الزمن أو بسطه كالقطع الصريح والاختفاء والظهور التدريجيين والمزج وغيرها .

وتعدد الإيقاعات التي تنشئها عملية التقطيع المونتاجي جزءاً طبيعياً في مجال العمل الدرامي بحيث لا يتنبه المتلقي غالباً للقطعات الكامنة في سياق منظر معين، ولكن يستجيب لا شعورياً لمعدل السرعة الذي تخلقه ، فالتقطيع البطيء يحاكي غالباً انطباعات مراقب هادئ ،بينما يحاكي التقطيع السريع انطباعات مراقب منفعل، واستجابتنا لهذا الحس المجهول فينا بإيقاعات. (العجلة الفطرية) يتيح أمام المونيتر أن يؤثر فينا إما باستشارتنا أو تهدئتنا وفق مشيئته تقريباً،كما أن سرعة التقطيع لكل منظر من مناظر العمل الدرامي يجب أن يحددها محتوى ذلك المنظر حتى يرمز إيقاعه لأشياء مثل سرعة الحدث وسرعة الحوار والطابع الانفعالي السائد.

هناك مايسمى بالمونتاج الذي يعود بالسرد الى الوراء بين حين واخر وقد لا يكون هناك أي عودات إليه ليستمر السرد من وجهة نظره إلى نهاية العمل الدرامي .

ولا يشترط أن يدار السرد من وجهة نظره ، وحده بل قد يكون احد الشخصيات التي تسرد في الدراما.

وقد تكون العودات إلى السارد عودات (حوارية) لصوته فقط والذي يعلق على الأحداث التي تصل عبر سلسلة الصور المرئية ويكون السارد هنا بمثابة المعلق الذي يعطي نبذة مختصرة عما يجري كأسلوب – للزمن وللأحداث التي قد لا تكون لها أهمية تذكر وقد تكون احياناً أخرى موصلة إلى مكان لاحق تفصل فيه .

ويميل السرد الصوتي من خارج الشاشة إلى إعطاء أحاسيس اكثر بالموضوعية ويقدم تبصراً اكبر بمغزى المرئيات، إذ يستخدم هذا الأسلوب في بعض الأحيان مع مشاهد الاسترجاع (الرجوع أو الارتداد إلى الماضي) لإيجاد إحساس بالسخرية بين الماضي (الصور المرئية) والحاضر (المجرى الصوتي) .

وتكون هناك ثلاثة احتمالات لتجسيد وجهة النظر السردية في مثل هذه الحالة[1] :

- انتقال بالصورة والصوت وهو ما يطلق عليه بالاسترجاع المشهدي / أو الكلي.
- انتقال بالصورة وبقاء المجرى الصوتي حاضراً من خارج الشاشة ، وهو ما يطلق عليه بالاسترجاع الصوري .انتقال بالصوت مع بقا الصورة ، وهو ما يطلق عليه بالاسترجاع الصوتي.

المدرسة الفرنسية ...روادها وأساليبها

في الثلاثينيات ظهرت اتجاهات جديدة للسينما كان رو ادها صناع الفلم الإيطاليين بو ضع 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 الذي 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 او عمق الميدان ومستوياته

يوجد خلفية وأمامية وزمان الموقف اللقطة الطويلة (. كما أن هذا الأسلوب يهيئ مجال لقدرات المشاهدين على اكتشاف الدوافع وعلى ادراك الغموض في الحدث . إذا بمشاهدتنا المتواصلة لحدث ما عن طريق اللقطة الطويلة نستطيع أن نستنبط الدافع بأنفسنا بدل من توجيه رؤيتنا في مسار واحد كما هو الحال في عمل إيزنشتاين ، كما أن هذا الأسلوب يهيئ 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.

المخرج الإنكليزي هتشكوك وتجميع اللقطات

حين قال الفرد هتشكوك إنه لا بد للفيلم أن يخضع للمونتاج، فقد كان يعني أن اللقطات التي يتكون الفيلم منها لا بد أن تجمع وترتب على نحو يجعل الحدث يسير بشكل منطقي ومترابط وينطوي المونتاج على انتقاء اللقطات وترتيبها بناء على الاعتبارات التالية: مكانها في الحكاية، ومساهمتها في المزاج الذي يتصف به مشهد معين أو الفيلم بأكمله، وتعزيزها لإيقاع الفيلم، وإيضاحها شيء من المعنى الأعمق للفيلم، وتحقيقها لغرض صانع الفيلم.

وأكثر أشكال المونتاج شيوعاً في الفيلم الروائي هو مونتاج التتابع، الذي يتطلب تجميع اللقطات معاً بحيث تتبع بعضها بعضاً بسلاسة وبدون انقطاع خلافاً للطريقة المجزأة التي يصوّر الفيلم بها في الأصل. فبصورة عامة لا تصور الأفلام بشكل متتابع، ويجري التصوير بالمواقع عادة قبل التصوير في المسرح الصوتي، وتصوّر المشاهد التي يظهر فيها ممثلون لديهم التزامات أخرى حين يكون هؤلاء الممثلون جاهزين ولا يهتم رواد الأفلام بأي المشاهد صورت أولاً أو يكون الذروة الكبرى في الوادي العظيم صورت في اليوم الثاني للتصوير لأنه صدف أن الطقس كان مثالياً. ومونتاج التتابع يحافظ على وهم الحكاية المستمرة.

وليس مونتاج التتابع سوى أحد الخيارات التي قد يختارها صانع الفيلم. ومن الخيارات الأخرى المونتاج التركيبي.

مدرس المادة
د. نبيل وادي

المونتاج بالاستبدال

الاستبدال. يعني الاختفاء ، مشيراً إلى نهاية مقطع روائي. أما الاستبدال فيعني حلول لقطة تدريجياً محل لقطة أخرى. يقوم هذا النوع من الانتقال، الذي تندمج فيه الصورة المنتهية مع الصورة المبتدئة، بوظائف متنوعة. فأحياناً يتمتع الاستبدال ببساطة بالقدرة على التعبير عن «في أثناء ذلك» أو «فيما بعد». وفي شمال - شمال شرقي يستخدم هتشكوك استبدال لقطة لروجر ثورنييل وهو يرشو أمه للحصول على مفتاح من موظف الاستقبال في فندق بحيث تندمج مع لقطة لرجلين يسيران نحو الغرفة التي كان ثورنهيل حريصاً على دخولها.

ويمكن أن يعني الاستبدال أيضاً: نفّذ فور النطق به». فور طلب رئيسة الراهبات مقابلة برناديت Bernadette في فيلم أغنية برناديت (١٩٤٣) تستبدل مع اللقطة بأخرى لغرفة برناديت وفي فيلم ماكس أوفلس سجينة (١٩٤٩) تبيت صورة امرأة تحدق في صورة عارضة أزياء ترتدي . معطفاً من الفراء وتندمج لقطة للمرأة وقد أصبحت نفسها عارضة أزياء ترتدي الفراء.

- متى يكون الاستبدال انتقالاً ومتى يكون أكثر من انتقال؟ هذا سؤال يشبه أن نسأل متى تكون الكلمة مجرد إشارة متعارف عليها ومتى تكون رمزاً. من الممكن أن يكون الماء مجرد سائل، أو يمكن أن يكون إشارة إلى الولادة، أو البعث، أو الخصب. هذا يعتمد على السياق : في قصائد ت. س. إليوت لا يكون الماء مجرد ماء أبداً. والأمر نفسه صحيح عن الاستبدال، فما يعنيه – إذا عنى في الواقع أي شيء. أمر يحدده السياق. والاستبدال في شمال – شمال غربي هو مجرد وسيلة لنقل شخصيتين من بهو الفندق إلى أحد الأدوار.

لكن عندما تمتزج صورتان بطريقة تجعل اتحادهما يشكل معادلة رمزية، فإن النتيجة هي **استبدال مجازي** المعنى. وهي من أشكال الصور المجازية التي يستخدم فيها الجزء كبديل يعبر عن الكل، ومثال عليها القول «فلان طلب يد فلانة»، أو تحل فيه إشارة محل الشيء المعني، مثل كلمة أخضر بمعنى «الطريق مفتوح». وكثيراً ما نستعمل هذه الصورة المجازية دون أن نلحظ ذلك، مثل صدر عن المقام السامي» حيث كلمة المقام تعني الملك، أو وكان عيناً له ترصد كل شيء»، حيث العين تعني الشخص المراقب أو الجاسوس").

مدرس المادة
د. نبيل وادي

الانتقالات

في القطع لا يوجد جسر بين اللقطات وإنما تحل لقطة ببساطة محل الأخرى. ولكن كما يستعمل الكتاب كلمات وعبارات انتقالية مثل ولكن، وعلاوة على ذلك، وفي الواقع لتكون جسراً بين فكرتين، يستعمل صانعو الأفلام الانتقالات لتكون جسرا بين مشهدين. ومثلما يستطيع المرء رؤية العبارات الانتقالية، فهو يستطيع أيضاً رؤية الوسائل الانتقالية في الفيلم لأنها أسهل على الملاحظة من القطع والوسائل الانتقالية الرئيسية المستخدمة في الأفلام هي ما يلي:

هاري دلفن الضيف غير المدعو إلى حفلة أليشا (انغريد برغمان) في سيئ السمعة . سيستخدم هتشكوك اختفاء رأس غرانت من الخلف وظهوراً تدريجياً لوجه

الاختفاء. الاختفاء التدريجي هو أبسط قواعد الانتقال. فالنور يتضاءل وتظلم الشاشة أو تتحول إلى لون آخر. وإنغمار برغمان مثلاً يحول الشاشة وفي نهر ميستيك (٢٠٠٣) يحول كلنت إيستوود Clint Eastwood الشاشة تدريجياً إلى اللون الأبيض بعد أن يطلق جيمي Jimmy شون بن (Sean Pennالنار على ديف بويل (De Boyleو (Tim. Robbinsوالعكس هو الظهور التدريجي، حيث تزداد الإضاءة وتظهر الصورة شيئاً فشيئاً على الشاشة. وبصورة عامة يشير مصطلح الاختفاء إلى الاختفاء التدريجي. ومعظم حالات الاختفاء ليست أكثر عمقاً من مجرد شاشة فارغة، لكن يمكن لبعضها أن ينهي أحد الأحداث نهاية فنية، تماما كما ينطق الخطيب الموهوب جملة ختامية. ومن الأمثلة الإيضاحية الجيدة الاختفاء التدريجي الأول في فيلم وليام وايلر السيدة مينيفر .Mrs. Miriverفالمقطع الأول يغطي يوماً من حياة عائلة مينيفر، حيث يشعر كلا الزوج والزوجة بالذنب بسبب شراء شيء قد يجد الطرف الآخر في شرائه شيئاً من الطيش : فكاي (Kayغرير غارسون (Greer Garsonاشترت قبعة جديدة واشترى كلم Clem وولتر بيدجن) سيارة جديدة. وفي نهاية النهار، تدور آلة التصوير حول غرفة النوم، وتتوقف عند القبعة المعلقة بأناقة على عمود السرير ويختفي المشهد تدريجيا مع صورة ظلية للقبعة. والاختفاء على صورة القبعة يكمل دائرة يرسمها المقطع، فهو يبدأ بشراء القبعة، وينتهي بعرضها. ونحن نبتسم عند هذا الاختفاء شاعرين بالمتعة نفسها التي نشعر بها حين يبدأ خطاب وينتهي بالصورة نفسها لكننا نبتسم أيضاً لما فيه من حكمة، فهو يمثل أحد هذه الانتصارات المنزلية الصغيرة التي تبدو أكثر أهمية في نهاية اليوم مما بدت في بدايته.