المجلة الأردنية للفنون، مجلد 10، عدد 3، 2017، 203- 226

المونتاج يبتدع الاستمرارية وتتابع الأحداث "وفق دراسات تناولت بناء الاستمرارية"

محمد عبد الجبار كاظم، الفنون السينمائية والتلفزيونية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بغداد، العراق

عذراء محمد حسن، الفنون السينمائية والتلفزيونية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بغداد، العراق

تاريخ الاستلام: 2017/7/25 تاريخ القبول:2017/11/29

The Montage Create Continuity And Incident Seqence "aresearch based on Staracture Continuity Studies"

Mohammed Abdulgebbar Kadum، *Film and T.V. Department، College of Fine Arts، Baghdad، Baghdad University*

Athraa Mohammed Hasan، *Film and T.V. Department، College of Fine Arts، Baghdad، Baghdad University*

الملخص

إن موضوع الاستمرارية من المواضيع المهمة في حقل المونتاج، لأن الاستمرارية هي المحور الأساس في بناء أيّ قصة فيلمية فلا يمكن أن تتدفق الأحداث وتبنى وتستمر دون جعلها تبدو مستمرة بشكل منطقي، إذ إن تنظيم الأشياء من أهم العناصر المقنعة بمنطقية واستمرارية ما يدور في الفلم، وأنه مركب بشكل متسلسل، فالاستمرارية هي هدف السرد العام للفيلم، وتكشف عن المعاني، وبناء الأحداث، والتنظيم وفق الأهداف المرسومة سلفا.

المونتاج يبتدعها حين يشرع في رصف اللقطات واضعا في حساباته بناء صورة فلمية محكمة ومترابطة ومتدفقة ومستمرة على شكل بناء هارموني متجانس، ويتشكل هذا جراء الصورة والصوت، والمونتاج ينظّم تلك العلاقات ويستخرجها فلما مبنيا بناء محكما مترابطا ومستمرا.

أثبتت الدراسة كيفية خلق الاستمراية وتدفق الأحداث، واستعرضت بعض الدراسات التي عالجت هذا المفهوم، وحاولت تشخيص قدرة المونتاج وفاعليته في بناء أحداث الفيلم، مع حيز كبير من الاهتمام النقدي والتنظيري لمفهوم الاستمرارية كمحور مهم وأساس يُبنى عليه العمل الدرامي، واستعرضت الأسلوب المونتاجي لتفعيل خلق الاستمرارية، وكيفية الحفاظ على الفكرة وتماسك الموضوع.

الكلمات المفتاحية: الاستمرارية، التتابع، المونتاج، التوليف، الربط، التآصر.

Abstract

Continuity is one of the most important topics in the field of editing because it counts as a basic brick for the building of film stories. Continuity is always a target for film narrative. It reveals the meaning and events and organizes the story according to the set goals. The editing can create the continuity when it starts in putting the shots into each other in order to make the scenes of the film more linked streamed and continuous in the form of harmonious construction. This study treate the theme of montage (editing), with special focus on the subject of continuity in the montage. Here we confirmthat the intensified continuity consists of selection and arrangement of options already on the classical filmmaking list. Briefly, the gaps in the continuity of any film must be avoided because they can generate void. In the end،lacke of continuitycould lead to failure

Keywords: Continuity, sequence, editing, montage, couple,matching.

مشكلة البحث:

يتفرد موضوع الاستمرارية (Continuity) في بناء أحداث الفيلم ومتنه بحيز كبير ومتدفق من الاهتمام النقدي والتنظيري في مسالك البحث؛ لأنها تمثل محورا مهما وأساسيا يبنى عليه أيّ عمل درامي ايّا كانت طبيعة بنائه،وتُطوّيع الأحداث وفقا لضوابطه وإيقاعه.

فلا يمكن أن نتخيل أيّ عمل سردي مجردا من الاستمرارية أو خاليا من الأهداف التي هي محطّ رحال الأحداث، فبها تتبلور الازمان ووحدة البناء المنسجم في وعاء المكان ليخلق الاحساس به وادراكه حتى يهيمن على كل مفاصل الفيلم، هذا الأمر يتولد حتما من حاصل جمع كل شذرات الإنتاج الدرامي التي تتجمع عند المونتاج فتنصاع إلى سطوته ويشكلها عملا مدرَكا وفق ضوابطه.

ويعدّ المونتاج من أهم العناصر الفعالة في متطلبات الإنتاج الفيلمي، بل هو الركن الأساسي فيه؛ فالمونتاج قادر على جعل الأحداث تتدفق وتنمو وتتجه نحو نتائجها المرسومة. وهذا ما يؤكد أن "هنالك الكثير من الكتابات التي تقول أنّ فن السينما هو المونتاج"، (دانسايجر،2011، ص479) بل هو الذي يلعب دورا بالغا في توجيه الأحداث وبناء المعاني وإيجاز التعبير، فعندما نتحدث عن ولادة الزمان والمكان في وعاء المونتاج ومن خلاله فهو ليس تطرفا أو تعسفا، وعندما نجزم أن الزمان ومثله المكان يمكن أن نبعثره تارة ونجمعه تارة أخرى عبر المونتاج فهو ليس انحيازا، وإنما حقيقة وفرضية مثبتة، آخذين بالاعتبار أن المونتاج هو الذي يتحكم بعوامل الزمن وبنائه وتجسيد المكان ومتطلباته وفق معطيات تدفق الأحداث واستمرارها.

لذلك نجد أن الروس اجتهدوا لإثبات ذلك فتجاربهم هي الأولى في اكتشاف سحر المونتاج وقدرته على منح أفكارهم حيزا كبيرا من التجسيد. والزمن أحد هذه العوامل المهمة، لهذا نجد (اندريه ارسيني تاركوفسكي) حين تبنى فرضية (النحت في الزمن) على سبيل المثال، اعتبر عملية المونتاج هي النحت في الزمن المتدفق عبر الصور المتحركة، فالمونتاج عنده كالتركيب، يقاطع مرور الزمن، ويعترضه، وعلى نحو متزامن يمحنه شيئاً جديداً، ومهما يكن فإنّ الذي نشاهده فلما يحتوي حتما على زمن متدفق ومستمر وفق ما تبتغية الأهداف والمقاصد.

هذا من حيث الزمن كعنصر يتبناه المونتاج، ومثله المكان وغيره من الأمور الأخرى التي تتآصر مع بعضها البعض في بناء الأحداث التي تحتكم كلها إلى خلق الاستمرارية، وتنبري لخلق التدفق وصولا إلى المبتغى وإيجاز التعبير المطلوب.

وتأسسيا على ما سبق يمكن أن نطرح التساؤل التالي: هل للمونتاج القدرة الخلاقة في بناء الاستمرارية (Continuity) ومن ثم استحكامها لدفق الأحداث وصولا إلى مبتغاها وتحقيق الأهداف؟

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى:

1. الخوض في مضمار كيفية عمل المونتاج في بناء الاستمرارية.
2. تسليط الضوء على بعض الدراسات والأبحاث التي تناولت موضوع الاستمرارية عبر حلقة المونتاج.

أهمية البحث:

إن أهمية البحث تكمن في البحث الشامل عن الدراسات والأبحاث التي تناولت موضوع بناء الاستمرارية وتدفق الأحداث عبر حلقة المونتاج، فهذه الدراسة أخذت على عاتقها استعراض كل ما يمكن أن يستوعب موضوع البحث، وبالنظر لأهمية الموضوع انسجمت هذه الدراسة مع بعض الجدل القائم حول أهمية المونتاج

في خلق وبناء ومعالجة موضوع الاستمرارية من خلال مناقشة بعض الأيديولوجيات التي تبنت موضوع الاستمرارية، ليستفيد من هذه الدراسة كل المهتمين بشؤون الفن السابع والمهتمين بفن المونتاج.

حدود البحث:

تحدد هذا البحث بتتبع بعض الدراسات التي تناولت موضوع (الاستمرارية ودور المونتاج في تحقيق ذلك) فكانت الدراسات المستعرضة هي (دراسات عراقية ودراسات عالمية ومنها ما ترجم من اللغة الإنجليزية إلى العربية). وقد ظهرت في الأعوام التالية: 2003 و2006 و2011 و2012 و2015 و2016

تحديد المصطلحات:

1. الاستمرارية:

الاستمرارية Continuity هي تدفق وتتابع الأحداث بالسريان والجريان بشكل منتظم في بناء المشهد المترابط من لقطات ومن جراء الحركة والحوار وبناء الإضاءة والصوت بكل أشكاله والديكور و(المكان والزمان ووحدة الموضوع) والحفاظ على خطوط الحركة والاتجاهات، وهذا يتطلب الحفاظ حسيا وبصريا على خلق الإيهام لدى المتلقي بأن ما يتابعه مترابط بفعل المونتاج.

2. المونتاج:

كلمة (مونتاج) فرنسية الاصل يقابلها في اللغة الإنجليزية (Editing)، أما مصطلح المونتاج (Montage) فيعني باللغة الفرنسية تجميع، وما يعادلة في اللغة العربية هو (التوليف أو التركيب). لكننا اقتبسنا المصطلح الفرنسي إلى اللغة العربية. أما تعريف (المونتاج) فهو الذي يقوم بجمع سلسلة من اللقطات وتركيبها وربطها وتجميعها إلى بعض ليخلق استمرارية وتدفقا وتتابعا للأحداث.

المونتاج (Editing):

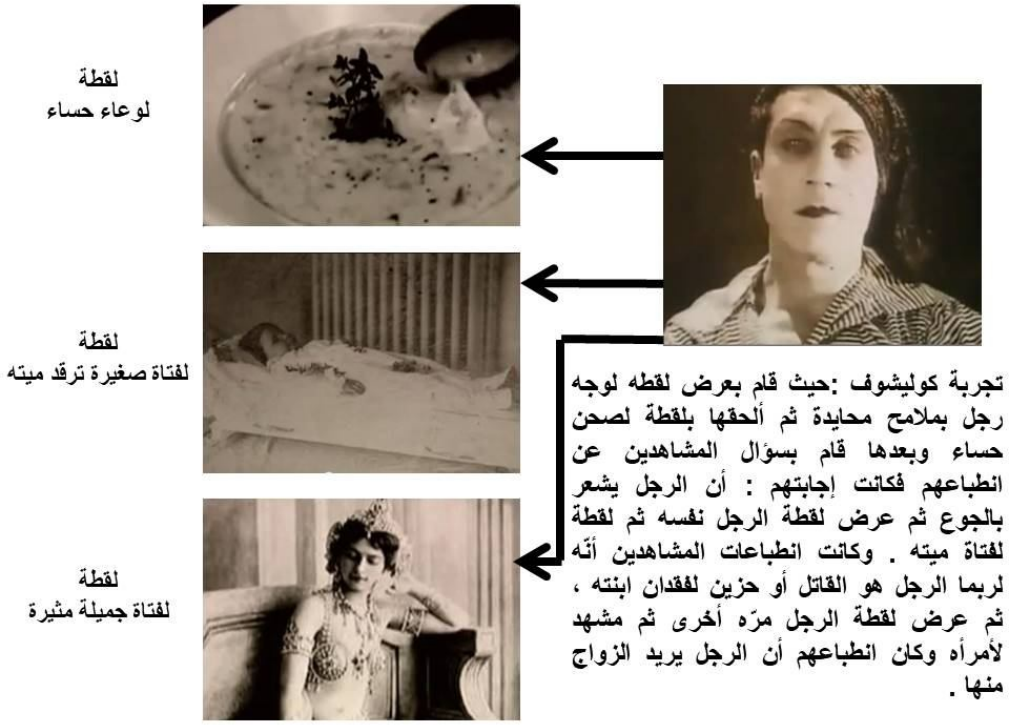
لا يوجد شكّ في أن أيّ فيلم مهما كان نوعه أو طوله لا بدّ من أن يخضع إلى حلقة المونتاج ومن ثم التوليف عبره، فلا توجد ولادة حقيقية لمنجز فيلمي دون المرور بغرفة المونتاج وحلقاتها. أثار الروس موضوع المونتاج والتوليف إذ اعتبروه العنصر الأساس لتركيب أيّ منجز فلمي، بل لا يمكن أن تتدفق الأحداث وتستمر دون مونتاج، وفي معرض حديثة عن المونتاج قال ايزنشتاين " إذا أردنا مقارنة المونتاج بشيء ما فيجب مقارنة مجموعة من قطع المونتاج بمجموعة من الانفجارات المتتالية داخل محرك اشتعال وهو يدفع السيارة أو المحرك الآلي إلى الأمام، فالقوى المحركة للمونتاج هي التي تدفع الفيلم كلّه إلى الأمام" (رايس، 1987، ص 43) في اشارة واضحة إلى بناء الاستمرارية (Continuity) بل إن عراب المونتاج ايزنشتاين يذهب إلى أبعد من ذلك حين يصف المونتاج بالعمود الفقري للفيلم حيث يقول إن "فن السينما يعني قبل كل شيء المونتاج" (عبد الله الثاني، 2007، ص262).

فبلاغة الفيلم لا تتم إلا عن طريق المونتاج، وتعبيريته لا يمكن أن توجز وتستأنف إلا من خلال المونتاج، لهذا نجد (أرسون ويلز) يعبر عن هذا بشكل دقيق حين يقول "لا استطيع إنكار أن المونتاج ضرورة بالنسبة للمخرج وأنه اللحظة الوحيدة التي يحكم فيها المخرج سيطرته على فيلمه، إن غرفة المونتاج هي المكان الوحيد الذي أسيطر فيه بشكل مطلق، وإننا نصنع بلاغة السينما في غرفة المونتاج" (جنسون وصوفي برونية، 1996، ص 12).

لهذا يمكن القول إن للمونتاج، القدرة على خلق التأثير المطلوب بفعل بنائه وطريقة بناء تشكيلاته في خلق الترابط والبناء الديناميكي لتلك الشذرات المتناثرة (اللقطات)؛ فالمونتاج يقوم بدور رصف الصور بطريقة تصادمية فيتولد جراء هذا التصادم بين اللقطات معنى منبعثا نتيجة خلق علاقات متلاحمة ومنصهرة، وهذا التلاحم للمكونات المتناسقة والمترابطة بفعل المونتاج، قد يخلق تأثيرا معينا في ذهن المتلقي يكون

محملا بمعانٍ ترسم لديه بشكل منطقي مبني على ما شاهده، إذ "ترجع أهمية المونتاج إلى أنه هو الذي ينتج المعنى... بل يقوم بدور المجاز والتورية والاستعارة وغيرها" (هاشم، 2015، ص 158).

وتجربة (كوليشوف) برهان واضح على ذلك؛ إذ إن هذه التجربة أعطت أهم الملامح والاسس الحقيقية للمونتاج وكشفت مبكرا عن مدى إمكانية المونتاج في بناء وخلق صورة ذهنية وانطباعات فكرية "فقد قطع كوليشوف بين لقطة قريبة لرجل يخلو وجهه من أيّ تعبير، ولقطات لأشياء متعددة بينما لم تتغير لقطة الرجل. وكانت الأشياء (يقصد بها اللقطات الأخرى المرتبطة بهذا المشهد) الأخرى هي: وعاء حساء، ثم فتاة صغيرة ترقد ميتة، ثم فتاة مثيرة شبه عارية، وكان يبدو للمتفرجين في كل مرة أن الرجل ينظر إلى ذلك الشيء، ووجهه يعبر عن حالته" (أبو شادي، 2006، ص 182). وقد تم هذا بفعل تشكيل اللقطات وفق تركيب متنوع في المونتاج مع المحافظة على لقطة الرجل في كل الاحوال إلا أن الانطباع المتشكل عن تعبير وجه الرجل تغير في كل مرة. لقد منحنا هذا السياق المبني بفعل المونتاج صورة ذهنية في كل مرة عن الموقف الذي يبدو فيه الرجل، كما يلاحظ في تجربة كوليشوف في شكل رقم (1) وهذا هو سحر المونتاج الذي يستطيع أن يخلق أفكارا في ذهن المتفرج من خلال الربط والتشكيل الخلاق للقطات وإيجاد العلائق فيما بينها لتشكيل المشهد.



شكل رقم (1)

فعملية المونتاج من الجانب التقني والتي تتم في غرفة المونتاج هي بشكل بسيط كما يصفها (لوي دي جانيتي) في كتابه (فهم السينما) عملية فيزيائية، وهي عبارة عن "ربط شريحة فيلمية، للقطة واحدة، مع أخرى". (جانيتي، 1981، ص185) ولكن قد يتلون ويتنوع هذا الربط حسب المبتغى، هذا النوع من الربط يَنتج عمليا بفعل تقنية المونتاج التي تتخذ من وسائل الانتقال ما بين اللقطات أسلوبا تركيبيا وهذا الأمر يعود إلى متطلبات الانتقال بين اللقطات والمشاهد وحسب التبرير لذلك "فمن خلال المونتاج يتم تحديد نوع الانتقال من مشهد إلى آخر – قطع Cut – مزج Dissolve – اختفاء أو ظهور تدريجي Fade out

Fade in" (الملاخ، 1994، ص 243). بل إن هناك أسلوب آخر يعتمده المونتاج في عملية الانتقال أو ربط اللقطات إلى بعضها البعض وهو "المسح Wipe وفيه تبدو الصورة وهي تحل محل الصورة الأخرى بأن تمسحها من الشاشة"، (ابو شادي، 2006، ص 189) كل هذه الأنواع من الانتقالات في المونتاج تبلور أفكارا معينه عند حدود التعبير.

فعملية المونتاج في كل الاحوال تأتي من خلال الربط بين لقطتين ووصلهما معا، وقد يكون هذا الربط مبنيا على أساس تكميلي بين معنى اللقطة الاولى ومعنى اللقطة الثانية، والعكس صحيح، ليكون ما يُقصد به وما يُعبّر عنه حاضرَين في تركيبة واحدة ووصلة واحدة، وقد تمتد عملية الربط إلى اللقطات اللاحقات المتدفقات معا في نفس البناء لتشكل مشهدا على امتداد الحدود الفكرية والتعبيرية التي يتبناها التوليف على أساس إيجاد العلائق والمشتركات.

وقد تكون هذه الصورة منوطة بالمعنى المترابط لخلق التشابه بين اللقطات، وقد يكون هذا التشابه تشابها حرفيا بين ما هو واقع وما هو متخيل، وقد يكون هذا الاستعمال قصديا مبنيا على مفهوم استعاري أو تشبيهي جراء تقريب التكوين الأول إلى الثاني (التماثل أو التناقض) عن طريق بناء الشكل أو معطيات اللون أو اتجاه وتماثل الحركة لخلق الاستنتاج الفكري.

إن إيجاد العلاقات المعبرة بفعل المونتاج المتولد عن المضامين الفكرية تدعم القصة وتجعلها أكثر بلاغة وتفردا وإبداعا جراء اكتشاف المعاني بسبب ذلك التلاحم، وفق العلاقات المبررة عبر المونتاج "فالسينما قادرة وبصورة فريدة على اكتشاف العلاقات" (هوارد،2001، ص405) التي تنبري لتعطي مدلولا عن ذلك التماثل من الواقع العلائقي للقطتين، وبهذا يتحقق الفعل المراد من المونتاج "فإن تفاعل الصورة قد يحقق فاعلية". (هوارد، 2001، ص435) وهذا جلّه مبني على أساس فرضية العلاقة المحكمة الجدلية التي وجدت صدى واسعا عند ايزنشتين بل إنها تعد ثوره فكرية لا مناص من تبنيها كواقع حتمي عند معالجة الأفكار وإخراجها. لهذا، نجد أن المونتاج السينمائي عند ايزنشتين هو لب العملية الجدلية "حيث تقوم اللقطة السينمائية بدور الفكرة، التي توضع في علاقة تجاور مع لقطة أخرى كأنها نقيض الفكرة، ليتولد عن تجاور اللقطتين المركب الجدلي وهو هنا الفكرة التي يخرج بها المشاهد عندما يرى تتابع اللقطات، لذلك يرى ايزنشتين أن المونتاج عبارة عن سلسة من الأفكار أو الانطباعات، التي تتوالد من اتحاد لقطات منفصلة... فالمونتاج يدفع بالفيلم إلى الأمام، وهو بذلك لا يبعد عن الواقعية؛ فنظريته من البداية تبدأ بالواقع... ولكن ايزنشتين في أسلوبه يتخاصم مع الواقعي من اجل السينما كي تصبح فنا... والوسيلة المستخدمة عنده هنا هي المونتاج؛ فهو يقوم بترتيب أجزاء لقطات فيلمية ويحولها بدوره لتصبح جزءا من الفن الفيلمي بإعادة ترتيبها وصياغتها بشكل يتوضح به المضمون الأيديولوجي الذي يبتغيه" (ازكوك، 1999، ص 214-215). وفي هذا الصدد نجد أن الباحث (خالد حامد) يشبه عملية المونتاج بعملية إعداد وجبات الطعام الشهية والمونتير بالطاهي الجيد الذي يمزج من كل النكهات المختلفة وفق إحساسة بالطعم والرائحة والشكل ليعطي صحنا شهي المذاق "فالمونتير يحصل على المادة الفيلمية والسمعية بعد أن يتعين عليه أن يبني منها بناء محكما... ليقوم بما يقوم به العقل، فالمونتاج إضافة إلى كونه وسيلة تعبير عالية الجودة، فإنه أيضا يعدّ أداة تفكير بالغة الخطورة؛ وخطورته هذه تكمن في أنه يضع المونتير نفسه بديلا لعقل الإنسان المشاهد" (المحمود، 2011، ص64،ص194)، ليقيس الأشياء على ذاته وهذا هو جوهر الإبداع، كما هو الفنان التشكيلي الذي يجسد إحساسة في لوحة.

وتأسيسا على ذلك، إن المونتاج بما له من قدرة على التمثل والتجسيد وإيجاز التعبير فإنه خلّاق في جميع احواله ويرفد الحراك الدرامي والأحداث نحو الأمام وفق استمراية معينة تجعل الوصل ما بين كل الشذرات من اللقطات منطقيا ومتآصرا وفق بناء متجانس.

الاستمرارية تتابع الأحداث (Continuity):

مهما تمادينا في تناولنا لمواضيع قصصنا أو مواضيع أفلامنا فلا بدّ أن نخضع إلى القاعدة الذهبية التي أوجدها أرسطو في تحديد المسار الدرامي لسرد الأحداث أو (القصة الدرامية). فإنّ البناء الدرامي الأمثل يتحقق في الاستمرارية أو التسلسل المنطقي، وحسب هذا المفهوم لا يمكن أن تقع أحداث البدايات بعد الوسط أو حتى قبل أحداث النهاية، وأن يكون -حتما- الوسط مرتبطا ارتباطا عضويا بما قبله من أحداث وما سياتي بعده من أحداث تشكّل النهاية. أما النهاية فهي الجزء الذي يرتبط عضويا بكل من الوسط والبداية، ويكون نتيجة حتمية لكل منهما، فأرسطو يجد أن "الوسط هو بذاته يعقب شيئا، ويعقبه شيء آخر" (ارسطو،1973،ص 27)، وهذا المنحى الذي رسمه لنا لا يمكن أن يكون بعيدا عن المونتاج الذي يجهد في أن يطبق تسلسلا منطقيا للأحداث يكسبها دفقا واستمراية معلومة، والقصد من ذلك هو أن معظم مونتاج الأفلام يراد منه خلق انطباع أن العمل مستمر جراء عرض معلومات مرئية مدركة ومتواصلة وفق بناء عضوي متجانس ومترابط ما بين محورين أساسين (استمرارية الزمن واستمرارية الموضوع)، ويتم هذا في المونتاج حصرا واحتكارا بما كان معروفا بالمونتاج الكلاسيكي (مونتاج التتابع)، والذي عُرف أيضا "بالقطع الكلاسيكي وهو أحد أساليب المونتاج الذي يعطي للمشاهد انطباعا بأن الحدث مستمر ومتناسق زمانيا ومكانيا، ويعتبر الأساس الذي يبنى عليه المونتاج الحديث الذي نشاهده اليوم في أفلامنا". (طه، 2016، ص15)

شكل رقم (2) صور لمشهد متصل زمانيا ومكانيا، الفيلم الألماني الحربي (Downfall) منتج عام 2004 ومرشح للأوسكار كأحسن فيلم أجنبي، والفيلم من إخراج (اوليفير هرساخبجل Oliver Hirschbiegel)، وفيه نستعرض تفاصيل مشهد القتال داخل المدينة بشكل مثالي مونتاجيا عبر متابعة الحركة ومواصلة اللقطات بالتدفق وفق الربط المنطقي السلس لما يدور من أحداث، ثم متابعة الحركة بشكل واضح ومتواصل من حركة للجنود وتساقط القذائف وحركة المركبات العسكرية ووجهة النظر كما هو مبين في الصور، حيث كان المونتاج مبنيا على كشف المكان واستعراضة ومواصلة الحركة ومتابعتها بشكل متسلسل داخل كادر كل لقطة ثم تبرير وجهة نظر الأشخاص إلى الفعل.

شكل رقم (2)

من جانب آخر، يذكر (كين دانسايجر) في كتابة (تقنيات مونتاج السينما والفيديو التاريخ والنظرية والممارسة) معلقا على بعض الأمور الواجب توافرها عبر حلقة المونتاج لتركيز مبدأ الاستمرارية والتتابع مع تدفق الأحداث بسلاسة ونعومة تامة على حد وصفه، حيث لا نترك مجالا للمتلقي أن يستنهض أنفاسه للتفحص في مسوغات اندراج اللقطات ورصفها، وإنما وجب علينا إغراقة بساحرية ذلك الرصف من اللقطات المترابطة مع بعضها البعض عبر المونتاج المتقن الذي يهيمن على خلق التدفق بانسيابية عالية واستمرارية معبرة وواضحة. فهو يعطي في كتابه عدة تشخيصات حول موضوع الاستمرارية ومنها "إذا كان هنالك تشابه في الحركة بين لقطة وأخرى يمكن تحقيق الاستمرارية"، (دانسايجر،2011، ص509) وهذا يعني أن يكون هنالك تتمه للحركة فتبدأ اللقطة الثانية حيث انتهت اللقطة الأولى وكذلك مع اللقطات التي تليها من حيث التصوير وأداء الممثلين، وهذا يعد من الأمور المألوفة في المونتاج بشكل كبير، وهو ما يسمى التوليف على أساس التماثل، "ثمة أسلوب مألوف للتوليف يقوم على أساس التماثل بغية الحفاظ على الاستمرارية وهو (القطع على الحركة) فالاتجاه والتوجه ونمط الحركة يجب أن يكون محسوبا ومتماثلا مع اللاحق من اللقطات التي تعطي الانطباع أن مفهوم البناء هو المكمل العضوي لسريان الأحداث أو الأفعال، وبنفس القدر ياتي الصوت كعنصر فعال وأساسي في وصل اللقطات بما في ذلك الموسيقى التي تعد بمثابة جسر عابر فوق الانتقالات ليعطى الإحساس بالبناء العضوي الواحد والمتعالق، وهذا يخلق بفعل التوليف الذكي الذي يؤجج ذلك"، (كاسجيار، 1989، ص31، ص33) إذ إن الموسيقى هنا تعد من الأمور الأكثر إحاطة من قبل المونتير لإيجاز التعبير وتعزيز الأحداث، إذ تعد الموسيقى من العناصر المهمة التي تهيمن على المشاهد حين يصمت الجميع وغايتها إحداث تاثير وتوليد انفعال وفق مبنى جمالي "فالموسيقا قادرة على إحداث تجربة جمالية تفي بحاجة نفسية أو اجتماعية، فلا بدّ أن تكون لها قيمة.. وأن يكون للموسيقى تأثير انفعالي

قد يكون فوريا"، (بورتنوي، 2004، ص325 وص326) ويكون بذلك للموسيقى الدور البارز في ضبط الإيقاع والتفاعل الواضح بين ما هو معروض بشكل تركيبي بنائي يصفق للأحداث على نغماته "فالموسيقى تغلب على الإيقاع عنصر التنسيق أو التنظيم المطرد". (زكريا،2009، ص21)

وهنالك نوع من الانتقال يذكره (كين دانسايجر) حيث يسميه الانتقال الناعم الذي يتحقق بين المَشاهد ويكون مبنيا على التماثل والتناظر؛ فمثلا يمكن استخدام "قطعة اكسسوار لتحقيق هذا الانتقال، افترض على سبيل المثال أن مشهدا ينتهي بلقطة قريبة لمصباح فريد، فإذ يبدأ المشهد التالي بلقطة قريبة لمصباح اثري آخر"، (كاسجيار،1989، ص509) وهذا يوحي كما لو كانت هنالك علاقة حتما بين ما هو مسرود للمشهدين.

أما موضوع الحفاظ على الاتجاه في الشاشة فهو من الأمور المهمة التي تبعث على الاستمرارية والتتابع "فالحفاظ على اتجاه الشاشة يتطلب الاستمرارية السردية والحفاظ على الإحساس بالاتجاه، ففي أغلب مشاهد المطاردة يحتل البطل جانبا من الشاشة بينما يحتل الشرير الجانب الآخر"، (كاسجيار، 1989، ص502) كما هو مبين في شكل رقم (3)، الشكل مشهد مشهور جدا من فيلم الرسالة، فمن الأمور الأكثر ساحرية لمونتاج المعارك في فيلم الرسالة الذي يسرد سفر الرسالة الإسلامية وما دار من أحداث جسام من معارك وغزوات عبر التاريخ والتي كانت على شكل ملاحم خالدة، هذا الفيلم للمخرج (مصطفى العقاد) نجد فيه أن العقاد قد سعى إلى تقسيم اتجاه الشاشة إلى قسمين وتحديدا مشهد معركة بدر التي كانت بين المسلمين والمشركين، فالجانب الأيسر منه كان للمشركين اما الجانب الأيمن فكان للمسلمين أي أن كل ما يخص المسلمين من اشخاص ومواقف وتجمعات تكون متمحورة على الجانب الايمن من اللقطة، أما الجانب الأيسر فهو لكل ما يخص المشركين. واستمر المشهد هكذا حتى تلاحم الجيشان. هذا التقسيم مبني على هامش كبير من الجمالية والحرفية لضمان تعاقب الأحداث وتدفقها بشكل يوجد تعبيرا وتدفقا سلسا ومستمرا للأحداث على شكل بناء عضوي متماسك.

شكل رقم (3)

وتأسيسا على ذلك يمكن القول إن المونتاج وما يتمتع به من حضور في بناء الاستمرارية والتي تعد ركنا أساسيا من أركان تدفق الأحداث، وتحقيق هذا يتم بعدة وسائل فنية محسوبة، ويمكن تقسيم بناء الاستمرارية إلى قسمين مهمين هما (استمرارية الزمن واستمرارية الموضوع).

استمرارية الزمن:

أينما ذكرت الاستمرارية والتتابع وسرد الأحداث والمونتاج ذكر الزمن، فالمونتاج يعد أهم ركائز الفيلم السينمائي من حيث مسار الزمان وتجسيد الموضوع من بعد تجميعه ووفق ذلك يعد المونتاج هو الحاسم في بناء سردية الفيلم، إذ يصف (روبرت همفري) المونتاج بأن "المستحدثات السينمائية هي مجموعة من الألوان التكنيكية التي من شأنها التعبير عن الحركة الخارجية من خلال تحرك الصور زمانيا ومكانيا.. ومن أهم هذه المستحدثات السينمائية المونتاج" (همفري، 1974، ص81)، فالزمن في عالم الفيلم يمكن أن (يختصر أو يطول أو أن يصبح زمنا غير محدد أو يعود بنا إلى الماضي أو يمكن تكرارة أو حتى يمكن أن يجمّد) فمثلا "إن السينما يمكن أن تحس الزمن والذاكرة عن طريق الطبع المتعدد للصور فوق بعضها البعض، والانتقالات" (فرمبتون، 2009، ص38)، وهذا ما يجعل المونتاج مهيمنا على عناصر الزمن في بناء الفيلم؛ لهذا نجد أن مونتاج " الفلم يستطيع أن يمدد أو يقلص الزمن بين المئات العديدة من اللقطات"، (جانيتي، 1981، ص36) إن الصورة الساكنة عند توظيفها مونتاجيا يمكنها أن تعطي الإحساس بتوقف الزمن وخصوصا عند تكرارها "فيمكن للزمن أن يتوقف كليا بتكرار نفس الصورة الساكنة"، (ستيفسون، ووجان ر.دوبري، 1993، ص113) وكذلك نجد أن الفيلم قد يقودنا إلى زمن آخر غير ما تشكلت عليه الأحداث للخلف أو إلى زمن المستقبل "إنّ الافلام التي تعرض (الفلاش باكFlash Back) تأخذنا إلى أزمان ماضية أو مختلفة" (ليسا، 1992، ص31) بل إن هنالك تجميدا للزمن أو تمديده أو تأجيل حدث ما، يمكن

أن يقع عبر الوصف من خلال المونتاج "وهذا ما يمكن التوصل إليه بواسطة القطع المتبادل بين اللقطات الكبيرة، واللقطات الأكبر.. واستخدام الكاميرا.. وتدرج المفاجأة"، (شلبي، 2008، ص316) وهنالك امكانية تكرار لقطة أو مشهد تمثل حدثا معينا في متن البناء الفيلمي ليعطي الإحساس بتبعثر الوقت "يتميز نظام التكرار بأن المتن فيه تعاد روايته، وهذا يؤدي إلى ضمور حركة الزمان في الحركات اللاحقة حيث تعاد الخلفية الزمانية والمكانية ذاتها، كما تتكرر الوقائع والأحداث والشخصيات" (ابراهيم، 1990، ص112)، وفي أحيان كثيرة نتحدث عن التتابع المنطقي الفيلمي للزمن ودور المونتاج في إتقانه وتوليفة بشكل أكثر منطقا ومعقولية، ويكون قادرا على خلق العلائق بشكل ينتظم كل المسوغات ليكون السرد اكثر إقناعا ومنطقيا، وهنالك الكثير من الأفلام التي تبنت وسيطا مبنيا على أساس التلاعب بالزمن وفق مبررات الاستمرارية.

استمرارية الفكرة ووحدة الموضوع:

من الأمور الهامة في أي منجز فيلمي أن يكون هنالك موضوع يراد طرحة عبر سيل من الصور واللقطات بشكل متسلسل، والمونتاج هو الذي يقوم بهذه المهام حصريا، إذ إنه يمكن أن يعطينا الإحساس بما يعرض على الشاشة والذي يكون مرتبطا بشكل عضوي ومرتكزا إلى وحدة موضوع وفكرة، فالانتقال من لقطة إلى أخرى لا بد أن تتوفر فيه فكرة تستند إليها عملية القطع والانتقال، إذا توجب "أن يكون كل قطع عبارة عن فكرة جديدة" (سيف، 2012، ص181)، وإلا سوف تبقى الأحداث تدور حول نفسها ولا تتقدم نحو تحقيق الأهداف.

إنّ بناء أيّ مشهد بفعل المونتاج يجب أن يكون مستندا إلى فكرة معينة بحيث تبنى على أساس معطيات القصة وهذا ينبعث من حاصل رصف وترتيب عدة لقطات مختلفة على شكل بناء عضوي واحد متماسك تكون خلفها مجموعة من الاشكال التي تؤجج المعاني من جراء تنظيم حرفي متقن وتوليف يحيلنا إلى قيمة ذلك التنظيم المتجدد والمحمل بالافكار والمعاني، وهذا الأمر لا يمكن أن يكون أو يولد في اللقطة الواحدة وانما من تصادم اللقطات كون "المونتاج عملية لترتيب اللقطات المختلفة، بحيث تعطي مجتمعة معنى أو فكرة مخالفة لما تعطيه اللقطة على حدة" (عجور، 2011، ص97) أي اللقطة منفصلة.

ومن هذا يمكن القول إن الاستمرارية وتتابع اللقطات يجب أن تحيلنا دوما إلى استمرارية الفكرة المطلوبة وتوالدها، لهذا نجد أن المخرج الأمريكي المكتشف (جريفث) حدد ثلاثة أنواع من القطع عند حدود المونتاج، كلها تهتم بعملية تدفق الأحداث على مستوى توالد الأفكار وخلق الصورة الذهنية، ومثله عمد جريفث إلى شحن اللقطات بمعنى رمزي، فاكتملت مسوغات السرد والموضوع، وأعطى الاحساس بالاستمرارية المطلوبة.

أولا: القطع لأسباب مادية:

ينسجم هذا النوع مع واقع اختزال المكان والزمان الحقيقين، فهو يتابع الحدث دون الخوض في التفاصيل، وجسد جريفث ذلك في فيلم (التعصب) حيث تساقط الرجال من اعلى قمة الاسوار إلى الارض فصور لقطة للرجال يتساقطون بلقطة عامه ثم لقطة قريبة للارض ورجل يسقط عليها، مما ارتسم عند المشاهد صورة ذهنية مؤثرة للحركة الكامله على الرغم من جعلها وصلتين وتجزئته لها، وهذا يبدو واضحا في المثال التالي الذي حدده الروس "صورة إذن إلى جانب صورة باب تعني سرقة السمع، صورة فم إلى جانب عصفور تدل على الغناء، وهذا هو المبدأ نفسه الذي فعله ايزنشتاين حيث كان يرى أن السينما تحتوي على لقطات وصفية نحصل من تقابلها مع بعضها على صور ذهنية تجريدية معينة". (سليمان،2013، ص141)

ثانيا: القطع لأسباب درامية:

وهذا النوع من القطع مبني على الجانب الرمزي أي تحميل الاشياء وشحنها بمعان مطلوبة وكان هذا الأمر متمحورا حول اللقطة القريبة التي من الممكن أن يكون دورها التعبيري بلاغيا ضمن بناء النسيج الدرامي.

ثالثا: القطع وفقا للموضوع:

وهو ما يعرف (بمونتاج العلاقات) أي أن اللقطات تتدفق على أساس إيجاد ما يبرر اندراجه ضمن النسيج بناء على وجود علاقة معينة تحتم ذلك. وهذا الطراز يقوم أساسا على الفكرة الموضوعية وليس السرد الروائي المتسلسل، وهذا يشبه إلى حد بعيد المونتاج الفكري "بمعنى آخر، إن تضاد اللقطتين المتتاليتين الذي تنتج عن تضادهما لقطة ثالثة في ذهن المشاهد تدل على صورة أخرى خارج النطاق". (الفاتح، 2016، ص9)

وخلاصة القول يمكن أن يكون المونتاج في كل الاحوال غاية يعول عليها استلهام وقراءة المتلقي لما هو معروض أو (متصادم) من جرائه على حد تعبير ايزنشتاين كما هوالحال في تقابل صورتين (لقطتين) في النسيج الفيلمي بعيدا عن التعبير الحرفي أو الوصفي لما تحتويه اللقطات من دلالات صريحة مرتبطة بالواقع المتمثل "إذا ما وضع جزءان من فيلم من أي نوع إلى جانب بعضهما فانهما ينتجان حتما فكرة جديدة"، (ازنشتاين، 1975، ص13) وان هذه الفكرة متوالدة كفكرة ذهنية من حاصل التحام هاتين الصورتين (اللقطتين) لتتولد فكرة فقط من حاصل جمع اللقطتين، وليس كتعبير حرفي مقرر عما هو وصف اللقطات "فالسينما تتحرك بعيدا عن الواقع، وتقترب من العقل، إن العقل هو الذي يخلق هذا التحول في الشكل، ليعيد خلق عالم بطريقته الخاصة" (فرامبتون، 2009، ص20).

فالمونتاج هو من يقرر مإذا ستكون عليه الأفكار وبناء المفاهيم وغرس المواضيع وكيفية توليفها واندراجها ضمن بناء النسيج الفيلمي ككل، إن المتفرج لن يملك الا أن يشعر بمعنى المونتاج، وتلقي الصدمة والشعور بالفكرة. إن لقطتين تم اختيارهما يمكن أن ينفجرا ويتحولا إلى مفهوم، ومن باب آخر وما دمنا نتحدث عن ديمومة الفكرة واستمرار الموضوع وخلق المفاهيم المتشكل منها فعلينا أن نذهب إلى أبعد من ذلك لتحديد الأهمية العملية لبناء أي فكرة في حقل المونتاج حتى يمكن القول "إن أي تعديل لحركة أو وقفة خلال المونتاج سيحور الصورة، ويبني الفكرة"، (اوبراين، 2012، ص164) وهذا ما يؤكد أن المونتاج هو مولد للمعاني وصانع للأفكار التي تحقق الاحساس بالاستمرارية، فترتسم تارة صورة ذهنية عند المتلقي وتارة أخرى تفجير أفكار تكون جديرة بالمتابعة ومستوفية لشروط الاستمرارية.

استعراض الدراسات ومناقشتها:

هنا سوف نستعرض بعض الدراسات التي تبنت موضوع (مونتاج الاستمراية) في سرد القصص الفيلمية ومناقشتها كما ذكرنا في التمهيد بخصوص الاستمرارية وما تحتويه هذه الدراسات من مفاهيم تناولتها لخلق الاستمرارية بفعل المونتاج وصولا إلى نتائج شاملة تحيط بكل الدراسات المتناولة في هذا المجال.

الدراسة الأولى:

دراسة الباحثين (جيمس كوتنك وآخرون) وعنوانها (The changing poetics the dissolve in Hollywood film) (Cutting،Brunick، DeLong، & 2011). على الرغم من أن أقدم الأفلام كانت تنتج من لقطة واحدة مضافا اليها كارتات التوضيح المكتوبة التي كانت توضع بين اللقطات كبديل عن الصوت وتشرح ما هو كائن حتى تضمن تتابع المعلومات إلى المتلقي، في حين إن معظم الأفلام الحديثة تقريبا لها لقطات متعددة متناظرة، تؤخذ من مواقع مختلفة إلى المكان المطلوب بحيث تعطي أطوال اللقطات وزوايا

الكاميرا طبيعة الاستمرارية، بل إن الانتقال من لقطة إلى لقطة هو الأساس في خلق الانطباع بالاستمرارية وكان أسلوب المزج (Dissolve) هو الأسلوب الأكثر شيوعا في الأفلام المبكرة من عمر السينما وهذا الأمر دائما يخلق فعل الاستمرارية والتناظر والتدفق ما بين لقطتين.

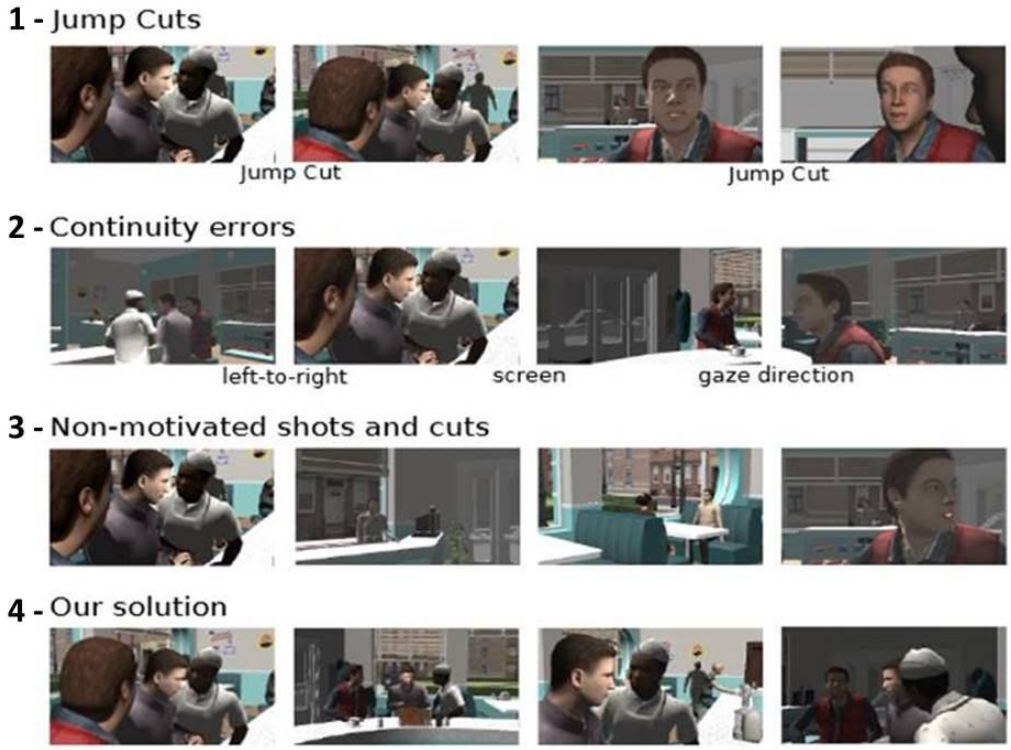
باختصار، إن عملية المزج هي عبارة طبع مزدوج لاختفاء سلس وتدريجي مع انسيابية في الظهور التدريجي دون أن تكون الشاشة في حالة فراغ أو إظلام ويبدأ اختفاء اللقطة الأولى مع بداية ظهور اللقطة الثانية بحيث نرى الصورتين مطبوعتين فوق بعضهما لفترة محددة من الزمن قد تطول أو قد تقصر حسب المغزى التعبيري من بقاء ظهورهما ممزوجتين.

وقد خلصت الدراسة إلى اعتبار المزج من أهم ركائز المونتاج في خلق الاستمرارية وتدفق الأحداث بترتيب. إذا يعد هذا الأسلوب الأكثر حداثة في خلق نفس الانطباع والإحساس بالاستمرارية بشكل تتداخل فيه محتويات اللقطات فيما بينها حتى أننا نرى حضور اللقطتين في المشهد المعروض.

الدراسة الثانية:

تتناول الدراسة المونتاج والاستمرارية، ونجد الباحث (كلفين وآخرين) قد وضوعوا أسسهم العملية والتطبيقة في بحثهم الموسوم (Continuity Editing for 3D Animation) (Ronfard،Galvane ، Christie،Lino & ،2015). في الجزء المعنون (مونتاج الاستمرارية) كانت هنالك أمور عديدة منها أننا نرتب الانتقالات الممكنة حسب قاعدة الاندفاع نحو الأمام في مبدأ الاستمرارية في المونتاج، ومن أهم ما يميز هذا النوع في تحقيق الاستمراية هو مبدأ (القطع القافز Jump Cut). وأهم مميزات هذا الأسلوب من المونتاج هو جلب لقطات متغيرة الأحجام إلى (الشخصيات أو الموجودات بكل أنواعها في مسرح التصوير) ترصف مع الآخريات لتكون بمثابة منبه إلى المعروض من سيل اللقطات فهذا النوع من المونتاج ويشتت الانتباه ويجعل الأمر أكثر تعقيدا ويبعده عن خلق الإحساس بالاستمرار. كما في شكل (4)، ونجده يحتوي على وصف كامل لكيفية عمل المونتاج بشكل صحيح وفق ضوابط الاستمرارية، ونلاحظ التالي تحت أربع مراحل:

1. كيف يكون القطع القافز غير موفق في تحقيق الاستمرارية كون أحجام اللقطات متقاربة إلى بعضها.
2. من أخطاء الاستمرارية عدم انضباط الكاميرا إلى قاعدة الخط الوهمي إذ إن معظم مساحة الشاشة فارغة مما يغيّب مركز الاهتمام فلا توجد متابعة لوجهة النظر.
3. لا توجد دوافع أو مبررات جراء هذا الربط، أي لا توجد مسوغات تجعل اللقطات متآصرة.
4. الحل الصحيح لبناء المشهد بشكل سلس.



شكل رقم (4)

ومن جانب آخر إن خلق الاستمرارية في المونتاج مبني على المحافظة على وحدة الاتجاة في الشاشة ووجهة النظر والتفاصيل الممكنة للموضوع والخوض في حيثيات المكان هي من المهام التي على المونتاج أن يبلورها، فاليمين يتبعة يمين عند استمرار الحركة وتغير الاتجاة بحاجة إلى تبرير، أما الانتقال بين الأشخاص المتحاورين وفق أسلوب (القطع القافز) يعدّ خطأ كبيرا يجب تجنبه، ومن أجل المحافظة على سلامة وسلاسة الاستمرارية استوجب التنويع في الحجوم والزوايا بين الاشخاص المتحاورين هذا إذا ما تجاوزنا فحوى الحوار الذي يسهم في خلق التتابع والاستمرارية للأحداث أصلا.

كذلك تطرقت الدراسة إلى موضوع وجهة النظر الذي يعد من الأمور المهمة للمونتاج، كون النظر إلى شيء حتما يعقبه الشي المراد أو المنظور إليه، وهذا ما يعرف في فن الفيلم بمبدأ وجهة النظر.

أما موضوع القطع على وفق الإيقاع فيعد من الأمور المهمة التي يبني عليها المونتاج دعائم الاستمرارية، فطول زمن اللقطة وقصرها يعتمد على الإيقاع وبالتالي المشهد ككل، فمن الممكن أن يكون هكذا نوع من التوليف، أي التوليف الإيقاعي أو وفق الإيقاع، فرصة كبيرة لشد بناء المشهد بحيث يضمن تدفقه وصولا إلى الأهداف المتوقعة.

إن هذه الدراسة شخصت أهم مفاصل المونتاج التي تعتمد في خلق الاستمراية ومنها المونتاج الإيقاعي.

الدراسة الثالثة:

أما دراسة (Kaymaz،2012) والتي كانت تحمل عنوان (The Thin Blue Line: How can we destroy actuality with editing). هذه الدراسة اعتبرت أن المونتاج هو واحد من أهم مظاهر السينما، لأن المخرجين وكتاب السيناريو يحتاجون إلى رواية أفكارهم مجسدة، ويتوجب عليهم معرفة ما هو مهم؟

لهذا هم بحاجة إلى المونتاج، ولكن المونتاج يمكن أن يكون وسيلة خطرة في بعض الأحيان لأنه إذا لم يستخدم التنظيم الصحيح والترتيب لبناء المشهد ستحل الكارثة ويكون الفشل هو المصير المحتوم.

لهذا نجد أن الكثير من المخرجين شرعوا في ابتكار أفكار جديدة بفعل المونتاج عكس المطلوب سابقا، لهذا نجد (بودوفكن وازنشتين) يؤكدان على أنه لا توجد سينما دون فن المونتاج، وهذه الأفكار توضح مدى أهمية المونتاج في السينما، ففي السرد السينمائي أو الروائي عند حدود المونتاج يتوجب وجود التالي: السرد على أساس (السبب والنتيجة) والتمثيل والحركات الأدائية والفضاء والتكوين والميزانسين والاضاءة مع التصوير والصوت والموسيقى كل هذه الامور جزء من فن الفيلم والسرد.

والمونتاج هو الجزء الأساسي الذي يتفاعل مع هذه العناصر لأنه هو الوحيد القادر على تغير المعاني وبناء الأفكار وخلق التنظيم، بعبارة أخرى، إن المونتاج له القدرة على فعل الكثير للأحداث حتى يضمن البناء العضوي وفق الاستمرارية.

لهذا نجد المخرج يقوم باختيار الترتيب المعين لبناء المشهد عبر المونتاج وهذا النوع من الترتيب يعطي معاني جديدة بل يمكن أن ينطلق من المونتاج إلى تحقيق أهدافه وصولا إلى نهاية القصة وتحقيق المبتغى الدرامي.

في الحقيقة، وحسب ما اعتقد والكلام هنا للباحث (كايماز) إن المونتاج يساعد في تركيب وإعداد واقع السرد خطوة بخطوة، لأن المتلقي أو المشاهد بحاجة إلى الاقتناع بما يشاهد وهذا ما يجعل المونتاج قادرا على أن يوفر للمُشاهد ما يحتاج ويرغب من مَشاهد وفق التوقعات، لهذا السبب فإن تقنية مونتاج الفيلم لها بعض المبادئ لإظهار الواقع أو طمس الواقع والاخلال به، ويعود هذا الأمر إلى المهارة والاتقان والتوظيف.

وخلصت الدراسة إلى أن المونتاج له أهمية كبرى في تأكيد بناء اللحظات العاطفية التي تعزز القصة ثم بناء ايقاع مثير للاهتمام بشكل صحيح وواضح وكذلك يعزز مفهوم مبدأ "أثر – العين" العين التي فقط تبحث وتستكشف بالترقب لما هو معروض على الشاشة، وهذا في حد ذاته هو أحد مباني الاستمراية المبنية على التفسير لأن العين ستكون أسيرة الأحداث ومتابعتها على شكل مستمر.

الدراسة الرابعة:

الاستمرارية في ذاتها تشمل جميع الجوانب السمعية والمرئية في البناء الفيلمي وكذلك المتطلبات الأكيدة والحاسمة في عملية المونتاج الذي هو المحور المتمم لها، هذا الموضوع اخذ جانبا كبيرا من البحث عند الباحث (كريتندن) في دراسته (Film and Video Editing) (Crittenden،2003) إذ إن هذه الدراسة طرحت مفهوم الانكار الاعتقاد أن الاستمرارية تكون عن طريق التصوير فقط.

إذ جاء فيها أن هنالك الكثير من العوامل التي تسهم في خلق الاستمرارية وخلق الاحساس بالتتابع، ومن تلك الأمور التصوير أو أنساق المظهر العام، وكذلك الملابس والمكياج والأدوات الأخرى الداعمة مع الجوانب الأخرى كالإضاءة وتوزيع بناء المشهد وفق خطة اخراجية، واللقطات وأطوالها والتصوير وحركة الكاميرا وزاويتها والحوار وكل المتطلبات التي يوفرها الانتاج الفيلمي، ليأتي دور المونتاج مولفا لما هو منتج وفق ضوابط فنية صحيحة ليؤجج مفهوم الاستمرارية ويبني قصة محكمة ومتدفقة دراميا وصوريا، إذ تتحد كل الأروقة الفنية من أجل المحافظة على الاستمرارية وخلقها، ولضمان هذا الأمر لا بد من التأكيد عند حدود الانتاج أن تكون هنالك وظيفة فنية خاصة (فتاة التتابع)، وجدت لمتابعة الاستمرارية في الفيلم لتسجل كل تفاصيل خلق الاستمرارية ومسوغاتها.

فتاة التتابع (Continuity girl): تهتم الفتاة بمتابعة السيناريو ومكان الأحداث بكل حيثياته الصغيرة والكبيرة إضافة إلى الديكور، وعملها يبدأ قبل الشروع بتصوير الفيلم، ومن أبرز ما تقوم به هو مراقبة راكورات الملابس والاكسسوارت مما يحقق التتابع السليم حتى يكون الأمر سهلا ومرنا ومقبولا عند المونتاج

الدراسة الخامسة:

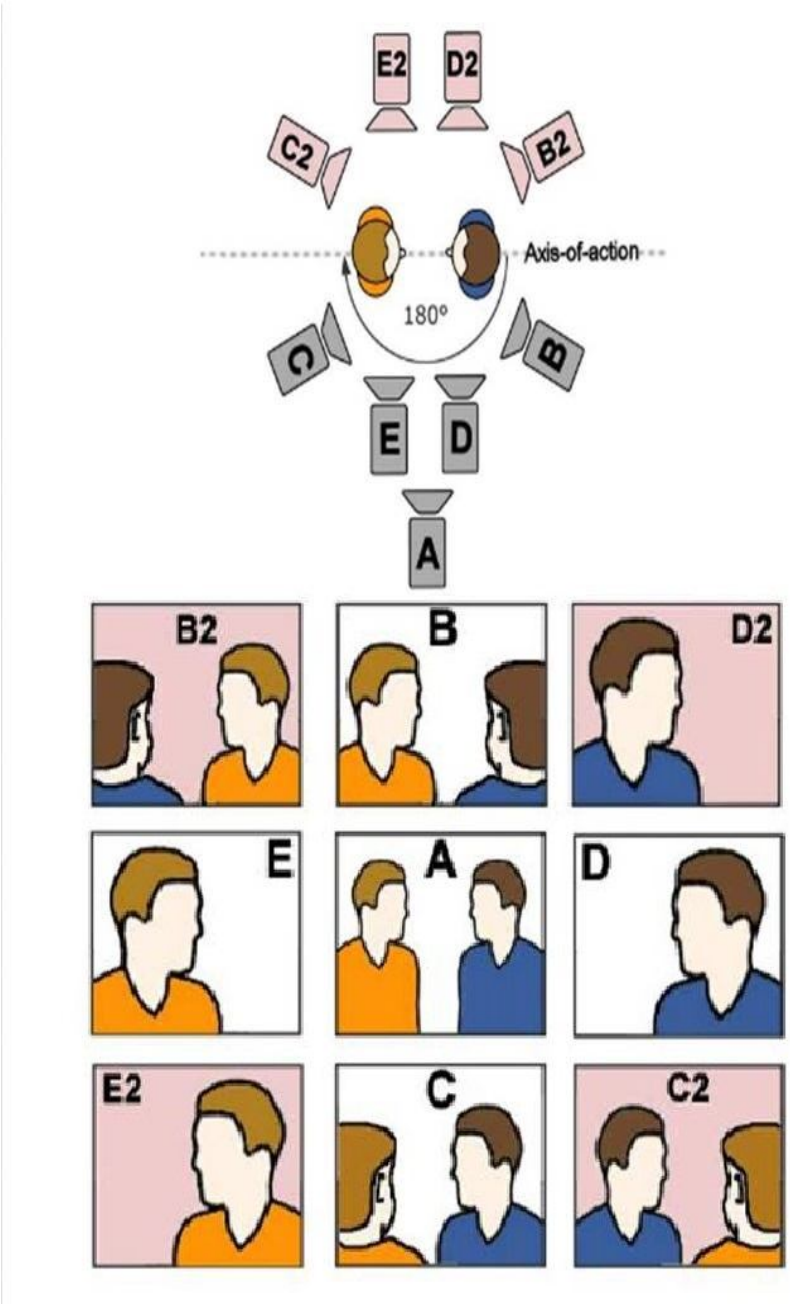
ثم كانت دراسة (Smith،2006)،التي كانت تحت عنوان (An Attentional Theory of Continuity Editing)، (النظرية العاطفية لمونتاج الاستمرارية)، للكاتب (سميث). شخصت هذه الدراسة أن أفضل مكان نبحث فيه عن الاستمراية هو عندما تكون الاستمرارية غير حاضرة وغائبة، وهذا الأمر يبرز عندما تكون هنالك أخطاء في بناء الاستمرارية أصلا جراء بعض العيوب أو الهفوات وكذلك الزلات وأخطاء الإنتاج.

لهذا نجد أن معظم صانعي الأفلام يضعون في حسابهم خلق وبناء الاستمرارية، وجعل فلمهم متماسكا مبتعدين عن التزييف وحريصين على تماسك رصين وخلاق، بل إن جهود المخرجين تنصب على المونتاج لاتقان الاستمرارية لأن الجمهور لا يحب شيئا اكثر من اكتشاف الاخطاء مما يعرض.

لذلك يجد (سميث) أن هنالك امورا يجب اعتمادها من اجل ضمان تدفق الأحداث وجعل المونتاج أكثر ضمانا لخلق الاستمرارية ومنها:

1. تقليل استخدام القطع.
2. القطع يكون حسب الموضوع والحركة ومحتوى اللقطة.
3. إذا كان القطع هو المهيمن فاجعل اللقطات تتدفق كأنما هي لقطة واحدة جراء خلق السلاسة في الانتقال.
4. كل لقطة جديدة يجب أن تكون فيها معلومات جديدة تعزز ما سبقتها وتضيف عليها وتتجنب خلق الفجوات التي لا مبرر لوجودها عند المونتاج.
5. التركيز على الجزء الأهم من المشهد الذي لا يتغير بل يتنامى كلما تقدم المونتاج نحو الأمام.
6. التغيير يجب أن يكون تدريجيا لأن التغيير المفاجيء يحتاج إلى تمهيد ايضا.

من جانب آخر تتعرض الدراسة إلى ما يعرف بمفهوم (محور التصوير Axis of action) ويقصد به هو وضع الكاميرا على محور 180 درجة، وهذا ما يعرف في مصطلح المونتاج بالخط الوهمي، إذ يعد هذا الخط من الأمور التي تلعب دورا كبيرا في خلق الاستمرارية عند المونتاج لأنه يجب أن يكون هكذا نوع من المشاهد مرسوما بشكل لا يتجاوز الخط الذي يؤدي إلى حدوث خطأ واخفاق في تدفق اللقطات كما يعرف (لا تدع الكاميرا تتجاوز الخط الوهمي المتشكل من 180 درجة). كما هو في الشكل رقم (5) الذي يوضح كيف توضع الكاميرا وتوزع عند تصوير شخصيتين متحاورتين بحيث لا يكون هنالك قفز على محور التصوير ليكسر الاحساس باستمرار وتدفق الصور بشكل منطقي ومقبول وسلسل وفق قواعد المتابعة.



شكل رقم (5)

الدراسة السادسة:

دراسة عراقية للباحث (محمد، 2016)، أتت بعنوان (الانتقال بالقطع والإيهام باستمرارية اللقطة)، الدراسة تؤكد على أن الانتقال بالقطع هو أحد الوسائل المستخدمة في السينما الحديثة لخلق الإحساس بالاستمرارية وللأسباب الموجبة، ومنها أن القطع الجيد المدروس يكون في علمية الانتقال غير المحسوس كما هي الوسائل الأخرى من الإنتقال، مما يجعله أكثر تحكما في إيقاع المشهد ليكون تبرير القطع في الانتقال أكثر رواجا لأنه يجعل المقارنة الحتمية بين نهاية اللقطة الأولى وبداية اللقطة الثانية ليعطي

الإحساس من أن الأحداث تتدفق بشكل مستمر ودون انقطاع جراء هذا الربط، كذلك من الممكن أن يكون القطع مبنيا على أساس الموضوع، أي هنالك وجوب تتمة للموضوع الذي يراد أن يتحقق في البناء السردي.

فالأفكار تكون مثل السلسلة، حلقاتها مشدودة إلى بعضها البعض ولا بد أن تتابع بشكل منطقي لتكتمل، أما القطع على أساس الحركة فيتطلب أن تكون الاتجاهات والأداءات للحركة تكميلية ومتسلسلة ومنطقية وهذا النوع يؤكد على سريان الأفعال بشكل تكميلي أيضا، إذ إن من الممكن أن يكون القطع هو أحد أركان ما يسمى (بالمونتاج الكلاسيكي)، والذي يستخدم لتعميق الفعل الدرامي والتأكيد العاطفي لينتج من جراء ذلك الإحساس بالاستمرارية، فهو أسلوب يبحث في التفاصيل والتركيز على جانب معين من التفاصيل لتبيان موقعه ضمن مجموعة الموجودات، كذلك يسعى هذا النمط إلى خلق المقارنة من فعل التشبيه والاختلاف بين الأشياء المتدفقة، كذلك خلق التوازي والتزامن.

فالإيقاع هو الأساس في خلق الإحساس بالاستمرارية. وغالبا ما يكون مولف بفعل المونتاج (الإيقاع المونتاجي) فالقطع (Cut) هو الركيزة الأساسية لخلق وتثبيت الإيقاع وفق وحدات الزمن، كون المونتاج هو الخلاق البارع للازمان في السرد الفيلمي، فهنالك زمن الحدث الذي يتجسد بشكل متدفق وهذا هو فعل الاستمرارية بعينها وهذا هو ما يعزز الإيقاع .

ومن جانب آخر تناولت الدراسة موضوع التكوين وكيفية تصميمه عبر المونتاج، فالتكوين له قصة أخرى في بناء الاستمرارية ضمن بناء النسيج الفيلمي، فيتألف التكوين كما هو حال المكان والزمان بفعل المونتاج الذي يجمعه ليكون تكوينا مبنيا بشكل متكامل عبر مجموعة من اللقطات المترابطة التي تكون كل لقطة متممة للأخرى، فيشبه التكون بمثل الوعاء الذي يحتوي السرد ويكون مبنيا وفق مجموعة من اللقطات التي تستوفي تكوينا.

وخلصت الدراسة إلى القول أن القطع فعال في بناء الاستمرارية عندما يكون مبنيا على زمن قصير للقطات وكذلك استخدام الإعتام بين لقطتين لغرض الإيهام بأنهما لقطة واحدة، وبنفس الشاكلة الربط على أساس التشابه والتماثل بين اللقطات، وهنا التعبير الخلاق بشكل استعاري كون المونتاج هو المولد الحقيقي للاستعارات والتشبيه.

المناقشة:

تأسيسا على ذلك وجد الباحثان أن موضوع الاستمرارية ومن خلال كل ما مر بنا في هذا البحث يمكن القول أن معظم الأفلام الروائية يخطط لها أن يكون هدفها واضحا عبر بناء هيكل متماسك حيث يكون مفهوما للمتلقي عبر تسلسل واضح وبدايات ونهايات، وهذا لا يتحقق الا بفعل المونتاج الذي يخلق الاستمرارية لتدفق الأحداث .

ان الدافع لبناء الاستمرارية يصب في مصلحة بناء القصة، وبالتالي خلق الشعور بذلك بعد انقطاع الأحداث إلى ما هو داخل القصة المعروضة وصولا إلى نهاية المطاف، أي تحقيق الأهداف، إن صانعي الأفلام يبحثون دائما عن أجهزة ومعدات احترافية للمونتاج حتى تسهل عملية خلق عنصر الاستمرارية عبر رصف اللقطات بشكل منتظم لتشكيل فيلم، بعض هذه الاجهزة توفر عنصر الإثارة في ربط لقطين مثل (ظهور تدريجي وإخفاء تدريجي وتلاشٍ وذوبان صوري fade-out،fade-in، or dissolve) ومع ذلك، فإن نسبة 95% من مونتاج الأفلام يخضع إلى ضوابط الانتقال بالقطع (Cut)، فالمونتاج يمكن أن يخلق نوعا من تداخل المحتويات وتواشجها بشكل تآصري، ولكن أكثر الأحيان يقصد من القطع خلق الاستمرارية بشكل غير منظور من قبل المتلقي، وإنما يكون مدركا حسيا بحيث لا يستطيع أن يدرك المتلقي أين كان الانتقال وهو إشارة واضحة إلى القطع السلس.

ويمكن القول أن هذا الموضوع قد تناوله بعض المختصين معتبرين أن خلق الاستمراية في القطع مدرك أكثر من كونه مرئيا، فالقطع في المونتاج يعطي من الناحية الإدراكية طبيعة الاستمرارية لأن الانتقالات بواسطته تكون تكميلية في كل الأحوال. والغرض من المونتاج هنا وبهذا السلوب هو منح السرد جانبا كبيرا من التدفق وإنشاء تسلسل متماسك مكانيا وزمانيا من الأحداث والإجراءات المرتبطة بما يدور فالقطع هو أكثر الأساليب إراحة للعين.

فالقطع (Cut) هو في معظم الأحيان يشبه إلى حد بعيد عملية الإبصار والإدراك التي تفعلها العين لإبصار الأشياء، وهو من الأساليب التي تمكّن المشاهد من إدراك الشعور بالتماسك السببي عبر الانتقال بالقطع من الشيء إلى تتمة الشيء، وعلى جميع الأصعدة الصورية والصوتية، هذا الأسلوب يخلق شعورا قويا من التماسك المحكم عبر الحدود إذا كان التوظيف صحيحا.

إجمالا يمكن أن نؤكد على أن المونتاج خلاق في بناء الاستمراية من خلال متابعه الحركة وكشف المكان، إذ اعتبرت الدراسة أن هذا الأمر يعد من الأمور الأكثر أهمية في الفيلم فهنالك أسلوب في خلق الاستمرارية لا بديل عنه، ولا يتحقق الا بالقطع عبر المونتاج.

على سبيل المثال قد تُظهر لقطةٌ واحدة ممثلا يقترب من سلالم المبنى، وترصف له لقطة يظهر فيها نفس الممثل وهو يدخل المبنى، وهذا يمكن أن يخلق الانطباع عند المشاهد أن الحدث مستمر في حيز المكان الواحد والزمن الواحد، فالقطع هنا هو الذي سيكون مهيمنا.

من أجل إبراز عنصر الاستمرارية عن سواه، ومن جانب آخر حتى لو كانت هنالك لقطة طويلة واحدة فعليها أن تحتوي في ثناياها الكشف المعلن عن المكان وبوادر الزمان، هذا إذا ما وضعنا في حساباتنا اللقطة الطويلة المقصودة التي يمكن أن تتجول في المكان بشكل حر لتتفحصة وتكشف جوانبه.

المكان

تأسيسا على ما مر بنا، من تنظير في الدراسات السابقة، وما ذكر في الإطار التأسيسي، وللأهمية الكبرى للمكان، وكيفية جعله البناء متماسكا ومنطقيا ومستمرا وقادرا على خلق المتابعه دون تشتيت الانتباه في النسيج الفيلمي؛ نجد أن من الضروري أن نناقش موضوع (التتابع المكاني والتتابع الزماني).

اولا: التتابع المكاني

هو الذي يحافظ على وحدة المكان بفضل بعض الاستراتيجيات والقواعد مثل (الخط الوهمي)، فلا ينبغي للكاميرا أن تتخطاه أو تتجاوزه، والا سيشعر المشاهد بفقدان الاتجاه، وهذا الأمر يعتمد عند التصوير على اللقطة التاسيسية (Establishing shot) التي تمكن المشاهد من إدراك العلاقات المكانية للأشياء بالمشهد. كما هو موضح في شكل رقم (6)، نجد في هذا الفيلم (Notorius) المنتج عام 1946 للمخرج (الفريد هتشكوك)، نجد أن البناء المونتاجي مبني على أساس التدرج في اللقطات وكذلك المحافظة على بناء الخط الوهمي عند الحوار ما بين البطلين، ففي مشهد المطعم في العاصمة البرازيلة يجتمع كل من (اليسا) ووكيل المخابرات (ديفيلين) على طاولة واحدة يحتسون النبيذ في مشهد مبني على أساس التدرج وخط الأحداث الوهمي لتجنب الوقوع في القطع القافز والمحافظة على وجهة النظر بين الاثنين، كل هذا جرى بسلاسة ودقة عاليتين خالقا بذلك انسيابية واستمرارية مبررة وتدفقا مريحا للصورة الفيلمية.

شكل رقم (6)

ثانيا: التتابع الزمني

هو الذي يحدث من خلال مطابقة نظرة العين مع الفعل بحيث يؤكد على أن الفعل أو الحركة في اللقطتين المتتابعتين بفعل المونتاج يجريان في زمن واحد أو زمن متواصل أو يحدثان في نفس الوقت، هذه المطابقات فعالة لأن الفعل واتجاه النظر يستحوذان على انتباه المشاهد مما يخفي القطع بطريقة ناجحة.

والواقع أن مونتاج التتابع كان ولا يزال هو الطريقة الجيدة لتوحيد سلسلة من اللقطات المتباينة وال أحداث التي قد تبدو غير متصلة، وصهرها جميعا في بناء سردي واحد، ويمكننا أن نستشعرها على أساس بناء عضوي متماسك ومتجانس ومتدفق بشكل واحد لا يمكن تفتيته أو تجزئته، ويمكن للمونتاج أن يخلق هذا النوع من التتابع حين يقوم على المرتكزات التالية في بناء المشهد:

1. التأكيد على المتحدث.
2. التأكيد على المستمع أو رد الفعل.
3. التأكيد على الفعل نفسه.

وخلصت الدراسة إلى أن الصوت يشكل عنصرا مهما من عناصر الاستمرارية؛ فالحوار مثلا يمكن أن يقوم مقام (القاص الراوي) الذي طالما سحر الأسماع بروايته.

من جانب آخر نعتقد أن خلق الاستمرارية بفعل المونتاج هو أسلوب قديم؛ فقد كانت هنالك طريقة اعتمدها (بورتر) في تحديد الاحساس بالوقت من خلال الاستمرارية وهو أهم ما يميز أعمال (بورتر) المبكرة إذ يعتبر أن المخرج قادر على خلق الشعور بالوقت عند المشاهد ففي فيلم (he Life of an American Fireman) عام 1903 حيث يسرد الفيلم قصته من خلال رجل الإطفاء مستغرقا في النوم وهو

يحلم بامرأة وطفلها محاصرين بالنيران (الحلم يظهر على بالون الحلم) ثم يستيقظ الرجل نحو مكان آخر، كل هذا بلقطة واحدة ثم تتبعها أربع لقطات الأولى تشغيل جهاز الإنذار، والثانية رجال المطافئ يقومون بالاستعداد والهرولة ثم لقطة انطلاق المركبات ويتبعها بلقطات أخرى وصولا إلى مكان الكارثة. قام بروتر بضغط عملية تستغرق وقتا طويلا في فضاء واحد دون الحاجة إلى أي انقطاع في السرد، واستمر الفيلم حتى وصول مكان الكارثة أي (البيت التي تشب النار فيه) بشكل منطقي ومقبول عبر تسلسل سلس معقول جراء تدفق اللقطات بثبات.

بهذا أثبت بورتر مخرج الفيلم بشكل مبكر أن اللقطة الواحدة تعد غير نافعة ما لم تلحق بلقطة أخرى ضمن الحدث تبررها منطقيا لتصبح مع بعضها (اللقطات الأخريات) وحدة واحدة ضمن بناء متكامل وهذه هي القاعدة الأساسية في المونتاج التي تنبأ لها بورتر بشكل مبكر وواعٍ.

هذا النموذج الفيلمي (حلم رجل المطافيء) الذي كشف بورتر فيه أن تنظيم اللقطات في سياق يمكن أن تجعل الشاشة اكثر ديناميكية، كما كشف أن اللقطة الواحده هي غير كاملة ما لم تلحق بلقطة أخرى؛ ليكون البناء تاما ومكتملا، وبهذا فقد وضع بورتر المبدأ الأساسي للمونتاج مبكرا والذي بفعله خلقت الاستمرارية واستقرت في البناء الفيلمي.

الصوت:

إن الصوت يأتي مكملا للصورة من جانب، وخالقا للاستمرارية من جانب آخر، فالصوت له أهمية كبرى في الفيلم الدرامي كونه يعزز تدفق الأحداث بدلا من أن تكون هنالك كارتات توضيحية مكتوب عليها تفاصيل الأحداث وحيثيات المواقف التي تحتاج لتوضيح حتى تفهم معطيات القصة.

لهذا، إن فعل الراوي في معظم الأفلام ينساب من أجل أن تتدفق الأحداث وتخلق الاستمرارية في جميع الأحوال للتحليل والتعليل والشرح والتنويه، فالراوي هو صوت في حد ذاته وهو عنصر مهم من عناصر البناء السردي لأي عمل فيلمي، ومن جانب آخر استحكم موضوع الأفكار على موضوع خلق الاستمرارية فذكرت الدراسة أن التدفق والتتابع يجب أن يخضعا إلى فكرة لها مقوماتها ومسوغاتها، فلا يمكن أن نرى صورا على الشاشة دون أن تكون هنالك فكرة مبتغاة، وما عدا ذلك فهو عبث لا مبرر له.

الصور المستعارة:

هنالك مفهوم يفجره المونتاج في تركيب أي فيلم، هو مفهوم المونتاج الفكري، كان آزنشتين حرا في ربط أي لقطتين ليعطي حتما فكرة بلاغية وإيجازية قد تكون عن شخص ما أو حدث ما أو موقف تاريخي، وهذا النوع من الحرية مماثل لحرية (فيرتوف) عند عمل الأفلام فهو يمزج ويتلاعب ويقارن ويصادم ما بين الوهم والواقع، أي إنّه يبني أفلامه وفق مبنى استعاري ورمزي كما هو واضح في فيلمة (Man with a Movie Camera) عام 1929، لهذا نجد المخرج الأوكراني (أليكساندر دوفجينكو) ينظر إلى أسلوب فيرتوف على أن هدفه دائما ليس السرد المستقيم ولا السعي وراء التوثيق الحرفي، بل إن أسلوبه يشبه على حد تعبيره القصيدة المرئية التي تكون معبرة ومتدفقة بأكبر قدر من المعاني تلوذ خلفها الفكرة والموقف.

على سبيل المثال نجد أن المشهد الافتتاحي لفيلم (Earth) عام 1930 للمخرج الكسندر دوفجينكو وفيه سيل من الصور الثابتة والساكنة والتراكيب الجميلة للحياة الريفية وهي عبارة عن لقطات (امرأة شابة ووردة برية، ومزارع وثور، ورجل عجوز في بستان تفاح، وشابة تحصد القمح، وشاب يحس بسعادة الحياة) لينتهي المشهد بموت الجد المحاط بالتفاح من كل مكان هذا المشهد كان بمثابة قوة محركة ممهدة تشرح ماهو الواقع لهذة القرية وبطريقة رمزية مثيرة تخدم السرد وتدفق الأحداث.

والاستعاره هي عملية بناء معنى مكتمل عبر المونتاج جراء تركيب صورتين (لقطتين) على أساس البحث في خلق علاقة فيما بينهما من خلال التصادم أو التلاحم الذي يكون جدليا بين تلك اللقطتين، وهذا الأسلوب في المونتاج يعد شكلا من أشكال البناء الرمزي المعبر عن الفكرة بطريقة الاستعارة، وقد يكون مبنيا على التماثل والتشبيه والتضاد والتقريب أو الاستدلال حتى يكتسب التوليف صفة البلاغة.

خلاصة القول أن المونتاج في كل مراحله الزمنية منذ الاكتشاف مرورا بالمراحل التي مرّ بها من بدايته الأولى مرورا بفترة التنظيرات والنظريات، كان ولا يزال هو الحلقة الأكثر أهمية في مسيرة البناء الفيلمي وهو المرتكَز الوحيد في ولادة الفيلم، فلا يمكن أن نستشرف أي مشهد أو فيلم دون المرور إلى حلقة المونتاج مهما اختلفت مسمياته (توليف، بناء، تحرير، ربط) إلا أنها كلها تعني المونتاج.

فالمونتاج هو المحور الذي تستند إليه كل الأثقال، وهو رأس الرمح في ضبط الحركة، وهو الباني لكل المفردات والشذرات التي يتاسس منها وبها الفيلم، وهو المرتكز الحقيقي في بناء الاستمرارية وجعل الأحداث تسير بفعل منطقي منقادة إلى الأهداف التي تحدد سلفا عند كتابة الفكرة وتحقيق السيناريو.

نتائج البحث:

1- هنالك طريقة اعتمدها الروس ومن بينهم المؤسس ايزنشتاين لبناء عنصر الاستمرارية عبر المونتاج وهي طريقة (التحرير الصوري المترابط) وهذا ما يخلق جراء فعل الترابط بين اللقطات ليخلق (صورة ذهنية) عند المتلقي مفادها تعبيري أبلغ من السرد الطويل الممل.

2- من أهم ما يمكن تسجيله عن الاستمرارية في المونتاج هو المحافظة على حركة المكونات للمشهد وتدفقها على وفق نمط الاتجاه الصحيح وكذلك وجهة النظر والتبرير لها وتجنب (القطع القافز Jump Cut).

3- من أهم عناصر الاستمرارية هو خلق العلاقات المبررة والمنطقية على جميع الأصعدة وأهمها في المونتاج إيجاد المشتركات ما بين نهاية اللقطة الأولى وبداية اللقطة الثانية وتستمر هكذا إلى اللقطة والثالثة والرابعة حتى يتحقق بناء المشهد.

4- القطع واحد من أهم العناصر التي يوظفها المونتاج في خلق الإحساس بالاستمرارية، فهو يلعب دورا كبيرا في توظيف الزمان والمكان بشكل بناء متماسك ومتجادل وهو من اكثر الأساليب شيوعا في الاستخدام.

5- إن من أبرز جوانب الاستمرارية وجعلها انطباعا راسخا عند المتلقي هو أن يحافظ المونتاج على العلاقات المكانية والزمانية مهما كان هذا المكان وأيا كان الزمان.

6- المونتاج يمنح الفيلم تركيب بناء المشهد وفق وحدة بنائية عضوية وخلق العلاقات المبررة وفق مبدأ (السبب والنتيجة).

7- من اجل أن نثير الانتباه إلى التتابع بشكل واضح فالمونتاج يقوم بالتالي:

أ- توظيف اللقطة وإيجاد العلائق.

ب- تفسير النظرة.

ج- التأكيد على الانسجام.

د- التركيز على الحركة.

هـ- التركيز على الكلام.

و- التركيز على ردة الفعل.

ز- الانسجام الصوتي التعبيري.

9- البناء الاستعاري أحد أهم الطرق البلاغية عند حدود التعبير الذي يتحقق بالمونتاج جراء رصف صورتين (لقطتين) واحدة للمشبه والثانية للمشبه به، وهذا واحد من أهم مفاتيح الاستمرارية.
10- إن المونتاج وبشكل متأصر مع العناصر الأخرى هو من يقوم بعملية خلق الاستمرارية مثل التصوير أو أنساق المظهر العام الديكور والمكان والملابس والاكسسوار والمكياج والأدوات الأخرى الداعمة من الجوانب الأخرى كالإضاءة وحركة الكاميرا وزاويتها والحوار، وكل المتطلبات التي يوفرها الإنتاج الفيلمي تسهم في بناء ركائز الاستمرارية، بل هذه الاشياء هي العناصر الأساسية لتدفق الأحداث إذ تتأصر كل الأروقة الفنية من اجل المحافظة على الاستمرارية وخلقها ويكون بذلك المونتاج هو الظهير لكل ذلك.

الاستنتاجات:

1- من اجل أن لا نضيع التماسك علينا استخدام اللقطة التفصيلية؛ لأنها تمنح المشهد معلومات ذات صلة بما هو معروض وقد تعزز وتوجز وتغني البناء.
2- وجهة النظر واتجاه الحركة يجب أن تكون مبرّرة، فلكل نظرة هنالك منظور إليه تحت مبدأ لكل فعل رد فعل فالصوت له مصدر والسقوط له مصدر والحركة لها اتجاه وتوجه وهدف.
3- على الرغم من أن تقنية الانتقالات الأخرى في حقل المونتاج تحقق الاستمرارية القسرية لدى المتلقي لكن شكل أسلوب الانتقال بالقطع يشكل النسبة الأكبر من وصلات الفيلم وهو الاكثر شيوعا في تجسيد الاستمرارية في نطاق الفيلم.
4- مهما كان العمل عبثيا فعلى المونتاج أن يعطي الإحساس بأن العشوائية هي عشوائية بنائية مصنعة بانسجام تتدفق نحو الأمام ومستمرة.
5- المحافظة على مركز اهتمام المشاهد لأنه هو من يستشعر التتابع، ففقدان المركز يعني فقدان التتابع والمتابعة وبذلك تفقد الاستمرارية.
6- تُعد الحوارات أو الصوت بشكل عام أحد الركائز الأساسية لأي فيلم سينمائي لبناء الاستمرارية، فلا تكاد تشاهد فيلماً إلا وترى مشهداً لشخصين أو أكثر يتحدثون وهذا الحديث هو الذي يعطي للمونتاج تتابعه بشكل منطقي، وكذلك الموسيقى كونها جانبا آخر من الصوت عموما.

قائمة المراجع:

المراجع العربية:

1. إبراهيم، عبد الله، (1990)، **المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)**، لبنان، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان.
2. ارسطو طاليس، (1973)، **فن الشعر**، ترجمة عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة.
3. ازنشتاين، سيرجي، (1975)، **الاحساس السينمائي**، ترجمة سهيل جبر، بيروت، دار الفارابي.
4. الفتاح، محمد عبد، (2016)، **طبيعة الدور التعبيري الاتصالي للمونتاج في الأفلام السينمائية**، رسالة ماجستير غير منشورة، الاردن، جامعة الشرق الاوسط.
5. المحمود، خالد، (2011)، **الصورة المتحيزة التحيز في المونتاج السينمائي**، الدوحة، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة.
6. الملاح، يوسف لويس، (1994)، **الدور الإبداعي للمونتاج في أفلام يوسف شاهين**،رسالة ماجستير غير منشورة،القاهرة،أكاديمية الفنون،المعهد العالي للسينما.
7. اوبراين، ماري الين، (2012)، **التمثيل السينمائي**، ترجمة رياض عصمت، الفن السابع 39، دمشق، مشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما.
8. أزكوك، دافيد، (1999)، **تاريخ السينما الروائية**، ج1، ترجمة: احمد يوسف، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
9. بورتنوي، جوليوس، (2004)، **الفيلسوف وفن الموسيقى**، ترجمة فؤاد زكريا، الاسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية.
10. جانيتي، لوي دي، (1981)، **فهم السينما**، ترجمة جعفر علي، بغداد، دار الرشيد للنشر.
11. جنسون، البير يور وصوفي برونية، (1996)، **المونتاج السينمائي**، ترجمة منى التلمساني، القاهرة، مركز اللغات والترجمة.
12. دانسايجر، كين، (2011)، **تقنيات مونتاج السينما والفديو التاريخ والنظرية والممارسة**، ترجمة احمد يوسف، القاهرة، المركز القومي للترجمة.
13. رايس، كارل، (1987)، **فن المونتاج السينمائي**، ترجمة احمد الحضري، ج1، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب.
14. زكريا، فؤاد، (2009)، **التعبير الموسيقي**، القاهرة، مكتبة مصر.
15. زهير، صفاء، (2014)، **دراسة مقارنة لتطور أسلوب مونتاج التتابع بالتطبيق على فيلمي النافذة الخلفية Rearwindow1954 والثور الجامع Ranging Bull 1984**، بحث لنيل مرتبة الاستإذية، القاهرة، مقدم إلى اكاديمية الفنون المعهد العالي للسينما قسم المونتاج.
16. ستيفسون،رالف ووجان ر.دوبري، (1993)، **السينما فنا**، ترجمة خالد حداد، دمشق، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما.
17. سليمان، احمد عبد، (2013)، **قراءة اولية في نظرية المخرج السينمائي ايزنشتاين وفلسفته في المونتاج**، اربد، جامعة اليرموك، المجلة الاردنية للفنون، مجلد 6، عدد1.

18. سيف، وليد، (2012)، **اسرار النقد السينمائي اصول وكواليس**، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة.
19. شادي، علي أبو، (2006)، **لغة السينما**، دمشق، المؤسسة العامة للسينما.
20. شلبي، كرم، (2008)، **الانتاج التليفزيوني وفنون الاخراج**، بيروت، دار ومكتبة الهلال.
21. طه، محمد عبد الفتاح، (2016)، **طبيعة الدور التعبيري الاتصالي للمونتاج في الأفلام السينمائية دراسة حالة**، عمان، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الاعلام جامعة الشرق الاوسط.
22. عبد الأمير، محمد حسن، (2016)، **الانتقال بالقطع والايهام باستمرارية اللقطة**،بغداد، المؤتمر الخامس عشر لكلية الفنون الجميلة \ جامعة بغداد، تحت شعار (لغة الفن الخصوصة والعولمة).
23. عبد الله ثاني، قدوري، (2007)، **سيميائية الصورة**، عمان، دار الغرب للنشر والتوزيع.
24. عجور، محمد، (2011)، **الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة.
25. فرمبتون، دانييل، (2009)، **الفيلموسوفي نحو فلسفة للسينما**، ترجمة احمد يوسف، القاهرة، المركز القومي للترجمة.
26. كاسجيار، الان، (1989)، **التذوق السينمائي**، ترجمة وداد عبد الله، القاهرة، الهيئية المصرية العامة للكتاب.
27. ليسا، صوفيا، (1992)، **جماليات موسيقى الأفلام**، ترجمة غازي منافيخي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما.
28. هاشم، محمد هاشم، (2015)، **دراسة المونتاج السينمائي في تشكيل الصورة العدودة المصرية**، ايران، مجلة اضاءات نقدية، السنة الخامسة، عدد 17، جامعة ازاد الاسلامية.
29. همفري، روبرت،(1974)، **تيار الوعي في الرواية الحديقة**، ترجمة محمود الربيعي، القاهرة، دار المعارف بمصر.
30. هوارد، جون،(2010)، **السينما العملية الابداعية**، ترجمة علي ضياء، بغداد، دار الشؤون الثقافية.

المراجع الأجنبية:

31. Crittenden، R. (2003). **Film and video editing:** Routledge.
32. Cutting، J. E.، Brunick، K. L.، & DeLong، J. E. (2011). **The changing poetics of the dissolve in Hollywood film. Empirical Studies of the Arts**، 29(2)، 149-169.
33. Galvane، Q.، Ronfard، R.، Lino، C.، & Christie، M. (2015). **Continuity Editing for 3D Animation**. Paper presented at the AAAI.
34. Kaymaz، Ö. T. (2012). **The Thin Blue Line: How can we destroy actuality with editing?** CINEJ Cinema Journal، 1(2)، 72-78.
35. Smith، T. J. (2006). **An attentional theory of continuity editing**.