المجلة الأردنية للفنون، مجلد 6، عدد 1، 2013، 133- 150

قراءة أولية في نظرية المخرج السينمائي ايزنشتاين وفلسفته في المونتاج الذهني

أحمد عبد سليمان
قسم الدراما، جامعة اليرموك، إربد، الأردن

تاريخ الاستلام: 2012/12/30 **تاريخ القبول:**2013/3/7

Preliminary Reading in the Theory of the Film Director Eisenstein and his Philosophy in Mental Montage

Ahmad Abed Suleimanm, Department of Drama, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

ملخص

يعتبر ايزنشتاين من المخرجين العظام في العالم مع أنه لم يحقق سوى عدد ضئيل من الأفلام، لكن هذه الأفلام القليلة يحمل كل منها سحره وقوته الخاصة، ويعكس عبقرية مخرجه الذي أبدع في الرسم والهندسة والتأليف والتنظير والإخراج والمونتاج، ليجعل فنه في عالم السينما، فن العصر وفن القرن العشرين.

بعد الثورة الاشتراكية في روسيا قام السينمائيون الشباب بتشجيع من الحكومة بتجاربهم معتبرين ما وصل إليه جريفث أرضيه ينطلقون منها إلى عوالم جديدة، وبالفعل فقد قام السينمائيون الروس بإحداث نقله نوعية في فن السينما العالمي.

يسعى هذا البحث إلى الكشف عن نظريات ايزنشتاين وفلسفته في الفيلم السينمائي، من خلال التعرف إلى آرائه وفلسفته بشكل عام، ونظرياته ومصادر هذه النظريات التي ربما تكون من أبرزها نظريته المشهورة "الخلق عن طريق المونتاج"، وكذلك التعرف إلى مدى تطبيق ايزنشتاين لأفكاره على أفلامه، وذلك ما يفيد العاملين والدارسين في مجال الفن السينمائي من جوانب مختلفة في المجالين النظري والتطبيقي.

الكلمات المفتاحية: ايزنشتاين، نظريات الإخراج، الإخراج، المخرج السينمائي، السينما، المونتاج.

Abstract

Eisenstein considered one of the great directors in the world although he failed to achieve only a small number of films, but these few films each bearing its magic and its special power, and reflects the genius of its director who has excelled in drawing, engineering, authoring, theorizing, directing and montage, to make his art the art of an epoch and the art of the 20th century in world cinema.

After the Socialist Revolution, the Russian young film makers were encouraged by the government to contact experiments, considering what Griffith had reached as a base to go forward to new worlds. Indeed those Russian film makers made a quantum leap in the world of Cinematography. This research seeks to reveal the theories of Eisenstein and his philosophy in the movie, through recognition of his views and philosophy in general, and through recognition of his theories and their resources the most prominent of his famous theories being, perhaps, "Creating through the Montage".

The study also attempts to identify the extent to which Eisenstein applied his thoughts to his films, which would be of benefit to the workers and scholars in the field of cinematic art from different aspects in theoretical and applied fields.

مقدمة:

ايزنشتاين سيرجي، مخرج وسيناريست ومنظر فني، حائز على جائزة الجدارة في العمل لجمهورية روسيا الاتحادية عام 1935م، وكذلك جائزة الدولة السوفيتية، ودرجة الدكتوراه في الرؤية الفنية عام 1939م، كما حاز على جائزة الدولة لعموم الإتحاد السوفيتي عام 1946م.

ولد ايزنشتاين في 22 يناير عام 1898م، في مدينة ريجا بمقاطعة لاتفيا لعائلة المهندس المعماري ميخائيل أوسيبوفيتش ايزنشتاين الذي يرجع أصله إلى ألمان دول بحر البلطيق، ووالدته يوليا إيفانوفنا كونيتسكايا تنتمي إلى عائلة تجار من أرخانجلسك، أكمل ايزنشتاين المدرسة المهنية في ريجا ثم درس في بتروجراد في معهد الهندسة المدنية ثلاثة أعوام (1915-1918م)، ترك على أثرها الدراسة وتطوع في الجيش الأحمر، حيث عمل في الهندسة الإنشائية بالجبهة الغربية كما عمل كممثل ومخرج هاو في مسرح الجيش، وفي عام 1920م التحق بأكاديمية أركان الحرب الرئيسية لدراسة منهج الترجمة كمترجم، ولكنه ترك الدراسة واتجه إلى مسرح بروليتكولت (ثقافة الطبقة العاملة)، حيث قام بتصميم المناظر لعرض "المكسيكي" لجاك لندن عام 1921م، ثم درس لدى ميرخولد في "جفيرما" وقام بتصميم المناظر لعرض "ليوتكوفيتش" في مسرح فوريجنيرا ومسرح التنوير المركزي للأميين.

كان ايزنشتاين قريباً من مجموعة مايكوفسكي، وفي العدد الخامس عام 1922م من مجلتهم ليف (الجبهة اليسارية)، نشر ايزنشتاين بياناً إبداعياً (مانيفستو) تحت عنوان "توليف التشويق في مواجهة الكتابة الدرامية التقليدية"، وقد حدد في هذا النوع من التوليف بأنه يضم عدداً من الصدمات لإثارة دهشة المتفرجين.

في عام 1923م تولى ايزنشتاين الإشراف على مسرح بروليتكولت، وقام بتدريس مناهج مختلفة في المسرح، وتجمع حوله عدد من الدارسين وحاز معظمهم على شهرة واسعة في مجالي السينما والمسرح ومن بينهم: الكسندروف، وشتراوخ، وليزير، وبيريف. ولرغبته في تحطيم التقاليد الكلاسيكية المسرحية قام ايزنشتاين بعرض مسرحية "أقنعة ضد الغاز" في فناء مصنع موسكو للغاز، ولكن العرض لم يكن ملائماً، فاستقر في ذهنه أن المسرح قد أصبح فناً قديماً وفي طريقه إلى الموت وأنه من الصعب تغييره، ومن هنا اتخذ إيزنشتاين طريقه إلى السينما بصحبة مجموعته، وأصبح مقرباً من السينمائيين الطليعيين: كوليشوف، وفيرتوف، وابولينسكي وغيرهم من الذين ساعدوه على أن يبدأ العمل في السينما وقاموا بتدريبه، وفي عام 1925م عرض ايزنشتاين فيلمه "الإضراب"، وكان في ذهنه أن هذا الفيلم هو جزء من سلسلة أفلام عن الثورة تحت عنوان "إلى الديكتاتورية".

قام ايزنشتاين بدراسة الأفلام الأجنبية وتوصل إلى أن هذه الأفلام تلقى النجاح والرواج بسبب موضوعاتها الشيقة والممثلين الذين يحظون بشعبية واسعة، وأراد أن يصنع سينما بروليتارية (عمالية) في مواجهة السينما البورجوازية يستبدل فيها الموضوع بمونتاج التشويق ويستبدل النجوم بالبطولة الجماعية، ولعل فيلمه "الإضراب" صور السلوك الجماهيري الذي أراد، عندما قام العمال في أحد المصانع بطرد رؤسائهم المباشرين، وهجوم فرسان القوزاق على العمال العزل لإنهاء المظاهرة. لقد وضع فيلم "الإضراب" بالإضافة إلى مقالات ايزنشتاين النظرية التي أراد من خلالها أن يحدد المواصفات النوعية للفن السينمائي، وأن يبحث عن أسس جديدة ثورية للإبداع الفني في صفوف المخرجين الشباب المجددين لفن السينما، مما أدى إلى أن أوكلته اللجنة القيادية بمهمة إخراج فيلم عن ثورة 1905م (فيلم المدرعة بوتمكين)، الذي حاز على شهرة عالمية، وقد أجمع عليه نقاد السينما من ستة وعشرين بلداً عام 1958م في بروكسل

بأنه أجمل فيلم في تاريخ الفن السابع، وفي عام 1927م قام ايزنشتاين وبتكليف من اللجنة الحكومية السوفيتية وبمناسبة مرور عشرة أعوام على قيام الثورة، بإخراج فيلم "أكتوبر" واستأنف ايزنشتاين في هذا الفيلم إكتشاف إمكانيات جديدة للسينما ساعدت في تأسيس نظرية السينما الذهنية، وكتب عنها مقال "آفاق المستقبل" وفي عدد من البيانات، وقد أثارت هذه النظرية نقاشات حادة ساعدت على تطوير اللغة السينمائية، وفي عام 1929 قام إيزنشتاين بالاشتراك مع طاقمه: إلكسندروف وتيسه وشتراوخ بإنتاج فيلم "القديم والجديد" (الخط العام)، الذي قام خلاله بتجارب خاصة بالسينما الذهنية اتخذت النمط كمحور لها، حيث قام إيزنشتاين بمواجهة الأنماط القديمة والأداء التقليدي للممثلين في المسرح والسينما، بتقديم صورة من الأداء الطبيعي كما في الحياة الواقعية، فقد قامت الفلاحة مارفا لابكينا بأداء الدور الرئيسي في فيلم "القديم والجديد" حيث أراد إيزنشتاين أن يعتمد فقط على الأنماط بسماتها الخاصة، ولكن هذه المحاولات في التعامل مع الممثل كنمط له سمات معينة فقط لم تنجح تماماً وإن كانت قدمت بصورة جديدة، كما قدمت نموذجاً للخلط بين عمل الممثلين المحترفين والأشخاص ذوي الأنماط والسمات المعينة، وهو نموذج استخدمه بودفكين وبارنيت وكالارتوزوف، كما أثر تأثيراً كبيراً على الواقعية الإيطالية الجديدة فيما بعد، وكذلك على المدرسة الأمريكية (المستقلة) وروافد أخرى للواقعية.

وكذلك في عام 1929م أوفدت الحكومة السوفيتية ايزنشتاين والكسندروف وتيسه إلى أوروبا الغربية وأمريكا الشمالية كي يتعرفوا على تقنيات الصوت، ولقد ألقى ايزنشتاين عدداً من المحاضرات عن الفن السوفيتي في برلين وباريس وزيورخ وبروكسل ولندن ومدن أخرى، كما رغب في العمل معه برنارد شو، وبيراندياللو، وجويس وشليابين لكنهم لم يتمكنوا من ذلك بسبب عدم توفر الإمكانيات، وفي ربيع عام 1930م توجهوا إلى هوليود بدعوة من شركة "بارامونت" حيث قام ايزنشتاين والكسندروف والكاتب الإنجليزي مونتاجيو بكتابه عدة سيناريوهات تتناول المشاكل الاجتماعية، ولكن المنتجين الأمريكيين رفضوا إنتاج هذه الأفلام بسبب قسوة التشريح الاجتماعي في السيناريو، وعرض المنتجون الأمريكيون على ايزنشتاين أن يقوم بإخراج أفلام تجارية إلا أنه رفض القيام بذلك، ودعاه الكاتب الأمريكي سنكلير إلى عمل فيلم سياحي عن المكسيك، ولم يكن ايزنشتاين راغباً في ذلك تماما لكنه قبل تحت وطأة الظروف، وعلى الرغم من أن سنكلير لم يكن لديه ما يكفى من النقود لإنتاج هذا الفيلم، فقد عملوا في المكسيك لأكثر من عام قاموا خلاله بتصوير فيلم تسجيلي بعنوان "زلزال في أخاك" عام 1931، كما قاموا بتصوير حوالي ثمانين ألف متر من النيجاتيف لعمل ملحمي ضخم هو "تحيا المكسيك" استعرض خلاله ألف عام من الثقافة الأصلية القديمة للمايا الأزتيكيين في المكسيك، وذهاب الأسبان إلى هناك في القرون الوسطى، والثورة في مطلع القرن العشرين، ولم تكف النقود لإنتاج الفيلم وحدثت متاعب مع السلطة المكسيكية بالإضافة إلى أن مسؤولي السينما السوفيتية طالبوهم بالعودة، ولهذه الأسباب مجتمعة أوقفوا التصوير وغادروا المكسيك على أمل أن ينتهوا من الفيلم في موسكو، ولكنهم لم يتمكنوا من ذلك، ولقد باع سنكلير كل ما تم تصويره من الفيلم لشركة "بارامونت" التي استخدمت المادة المصورة في عدة أفلام ولكنها لم تكن كما أراد ايزنشتاين، وفي عام 1979م تمكن الأرشيف الحكومي للاتحاد السوفيتي من جمع كل المادة التي عمل ايزنشتاين بتصويرها وقام الكسندروف بتوليف الفيلم بأسلوب ايزنشتاين وإيقاعه، وتلقى الفيلم جائزة ذهبية تقديرية في مهرجان موسكو السينمائي الدولي عام 1979م.

بعد العودة من المكسيك واجه ايزنشتاين عدداً من الصعوبات، ولم يحالفه التوفيق في تنفيذ عدد من الأعمال التي خطط لها، وفي عام 1938م ظهرت بصمات ايزنشتاين بفيلمه التاريخي الملحمي "الكسندر

نيفسكي"، الذي سوف يكون أول فيلم ناطق له، كما سيكون الفيلم الذي سيشهد مزج بعض أروع أعمال بروكفييف الموسيقية بصور ايزنشتاين ولغته، ليقدم ملحمة بطولية وطنية، كان لها دورٌ تحريضيٌ هامٌ في وقت كانت فيه الظروف مضطربة، والحرب العالمية الثانية على الأبواب.

وفي عام 1940م قام ايزنشتاين بإخراج أوبرا "فالكيريا" لفاجنر على مسرح البولشوى، ونجح في هذه الأوبرا في إظهار التزامن الهارموني (التوافق) بين الصوت، والموسيقى، والدراما، والديكور، والكلمة وفن التمثيل، كما كتب عدة أبحاث عن السينما، وفي عام 1945م انتهى إيزنتشين من تصوير الجزء الأول والثاني من فيلم "إيفان الرهيب"، وتوفي ايزنشتاين في 11 فبراير عام 1948م بعد الانتهاء من الفيلم بوقت قصير، وبعد أن تلقى تعليمات بتغيير مفهوم الفيلم والعمل فيه من جديد لكنه لم يتمكن من ذلك بسبب استفحال إصابة قلبه بالمرض، وحتى الأيام الأخيرة من حياته عمل كثيراً في الأبحاث الفيلمية "الاهتمام بالطبيعة" و"التوليف"، و"السينما الملونة"، و"السينما المجسمة" وكذلك "تاريخ الفن السينمائي"، وعدد من المقالات الوطنية، بالإضافة إلى انشغاله بالعمل الاجتماعي، وظهرت الأعمال الكاملة لأيزنشتاين في مجلد واحد ثم في ستة مجلدات، ومنذ الستينيات عرضت رسوماته ولوحاته في مختلف بلدان العالم، وظهر أكثر من عشرة أفلام تسجيلية وتلفزيونية عن أعماله وإبداعاته، كما ترجمت كتبه ونشرت بلغات متعددة.

مشكلـــــة البحـــث:

يعتبر ايزنشتاين من المخرجين العالميين المهمين، وتعد آراؤه من الآراء الثرية في نظرية الفيلم، وهذا واضح من اهتمامه الكبير بموضوعات كثيرة، واعتماده على نظريات عديدة، حيث "كان يذهب إلى المكتبة ليبحث فيها بحثاً خلاقاً ليستخرج الحقائق والفروض التي يطبقها فيما بعد على موضوعه الفيلمي" (أندرو، 1987، ص 48).

ويعتبر ايزنشتاين من المفكرين الذين لا يعتنقون فكرة أو عرفاً محدداً. ومن المعلوم أن السينما صناعة متعددة الجوانب إلا أنها في جوهرها فكر وإبداع، وأن الفكر مسألة تأملية بينما الفيلم نتاج مادي عبر وسيط تعبيري هو الصورة.

وقد جاء ايزنشتاين بنظرية فكرية معقدة، فهل طبقت هذه النظرية على أفلامه؟ وإلى أي مدى كان ذلك؟ لا سيما أن "التفاعل بين القاعدة والتطبيق أمر جدلي" (عبدالجبار، 1991، ص6) .

أهداف البحث:

يسعى هذا البحث الى الكشف عن نظريات ايزنشتاين وفلسفته في الفيلم السينمائي، من خلال التعرف الى آرائه وفلسفته بشكل عام، ونظرياته ومصادر هذه النظريات التي ربما تكون من أبرزها نظريتة المشهورة "الخلق عن طريق المونتاج". ويمكن أن نخلص أهداف هذا البحث بما يلي:

1. التعرف الى أفكار ايزنشتاين عن الفيلم.
2. التعرف الى مصادر نظرية أيزنشتاين.
3. التعرف الى مدى تطبيق ايزنشتاين لأفكاره على أفلامه.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في أهمية التعرف الى أفكار أيزنشتاين ومناقشتها، وكذلك أهمية التعرف الى مصادر نظريته، ومدى تطبيق أفكاره على أفلامه، وذلك ما يفيد العاملين والدارسين في مجال الفن السينمائي من جوانب مختلفة في المجالين النظري والتطبيقي.

حدود البحث:

يلتزم البحث بالمحددات التالية:

الحد الموضوعي: نظريات ايزنشتاين عن المونتاج (المونتاج الذهني).

الحد المكاني: الدراما السينمائية الروسية.

الحد الزماني: عام 1925م العام الذي أنتج فيه ايزنشتاين فيلم "المدرعة بوتمكين".

ايزنشتاين المفكر:

أدخل ايزنشتاين إلى السينما باباً جديداً، عند إدخاله آراء ونظريات جديدة، حيث أصبحت السينما عنده رياضة فكرية يحاول من خلالها وضع المعادلات الصورية المختلفة لتكون النتيجة صيغة قوية مكتملة تخاطب العقل قبل كل شيء، وقد انتقلت هذه المعادلات إلى السينمائيين في كل أنحاء العالم، وسعت أفلام ايزنشتاين للوصول إلى رمزية صورية تشكل مفردات لغة سينمائية فكرية، وذلك لإدراكه أنه متى استطاع صناع الفيلم ان يعملوا على إتحاد لغة السينما مع لغة العقل فلن يكون هناك عمل تافه وسطحي، وقامت وجهة نظر ايزنشتاين بدايةً على مفهومه لِلَّقْطَة والصورة الذهنية، ولقد أكد أن ما تعنيه اللقطة الواحدة لن يستمر معناها عندما ترتبط بلقطة أخرى مختلفة المضمون، وأن الحصيلة الذهنية عند المشاهد ستكون حصيلة التصادم الصوري للقطتين وبطبيعة الحال فإن اللقطة الثالثة لن تعرض على الشاشة بل سيخلقها ذهن (عقل) المشاهد ويصنع حدودها في الزمان والمكان وفقاً لما هو مطروح في اللقطتين المعروضتين على الشاشة، وبهذا يكون "خلق معنى لا تحويه الصورة بصفة موضوعية بل ينتج من ارتباطها وعلاقتها" (اندريه، 1968، ص147).

إن كل قيمة صورية في أفلام ايزنشتاين أخذت بعداً رمزياً إلا أن رمزيته ظلت واقعية لأن صورتها مستمدة من المحيط، وإن إشراك هذا المحيط يعني إعطاءه قيمة تعبيرية لخدمة المضمون (الزهرة، الباب، العين، الحمل، ...)، هذه الأشكال وغيرها لم تكن تعني الشيء الكثير عندما تكون على شكل لقطه منفردة، ولكنها استخدمت استخداماً رمزياً لإثارة ما لا تتمكن من إثارته الصورة الواحدة للحيز المكاني، إن أياً من هذه اللقطات سيرتبط بوحدات ايقاعية لخدمة الفكرة المركبة، وإن القطع سيتم في هذه الحالة بعد أن نحصل على المستوى المطلوب لاستيعاب التأثيرات الصورية التي تخلقها اللقطة في لحظة دخولها مع مجموعة اللقطات الأخرى، إن حركة الفيلم في هذه الحالة ستتجه حسب تعبير ايزنشتاين "من الصورة الى الشعور ومن الشعور إلى الأطروحة الموضوعية، صحيح أننا باشتغالنا على هذا النحو نجازف بالوقوع في أسر الرمزية، بيد أن السينما هي الفن الوحيد الملموس الذي يرتدى في الوقت نفسه طابعاً ديناميكياً ويثير تهيجاً في الدماغ" (آجيل، 1980، ص 107). إننا هنا يجب أن نقدم إلى عقل المشاهد شحنات صورية عالية في قيمتها الفكرية لتجسيد حالة الصراع، والذي يهتم به ويقسمه إلى مجموعة كبيرة

منها: "صراع تخطيطي، وصراع بين اللقطات، وصراع يتعلق بالحجم، وصراع مكاني، وصراع الضوء، وصراع الإيقاع" (آجيل، 1980، ص 105).

وفي حديثنا عن مفهوم اللقطة عند ايزنشتاين حيث كان يعتبر اللقطة أصغر وحدة ضمن كتاباته الأولى، ثم غير هذا إلى اهتمامه بقدرات العناصر داخل إطار اللقطة الواحدة، وأن تؤدي جاذبيات متعاطفة ومتصارعة. "أحس ايزنشتاين أننا يجب أن نجيد اللقطات حتى تصبح عناصر شكلية أساسية يمكن أن تجمع كيفما يراه المخرج مناسباً، وحسب أي مبادئ شكلية يريدها، ويجب أن يستشف ملمسها الأصيل بحيث يمكن أن يستخدم خواصها العضوية في خلق معنى جديد وأرفع" (اندرو، 1987، ص 52).

والتحييد عند ايزنشتاين هو عملية تحليل الواقع إلى كتل أو وحدات قابلة للاستعمال أي أنه وسيلة لتفتيت الواقع، والهدف الأساسي لعملية التحييد هو "التحويل والاشتراك في الجماليات" (اندرو، 1987، ص 54)، فبالتحويل يمكن أحداث تأثير واحد من عناصر مختلفة.

أما فيما يراه عن اللون فقد رفض بوجه خاص أن لوناً ما قد يكون له معنى خاص به، أي أن اللون الأصفر مثلاً يعني الغيرة والأحمر يعني العاطفة المشوبة، ولكن المعاني عند ايزنشتاين تؤخذ من العلاقات المتبادلة بين ذراتها المحايدة، فيأخذ الأخضر معنى معيناً إذا ظهر في نظام علاقات يشمل الواناً أخرى ونظماً رمزية.

"فإذا ما عزونا إلى اللون مثل تلك المعاني المستقلة ذات الكفاية الذاتية، واذا ما استخرجنا اللون من الظاهرة المحددة التي كانت المصدر الوحيد للعقدة اللازمة في الأفكار والعلاقات، وإذا ما استخدمنا تحديداً جامداً للون في نظام الألوان التي تعمل من أجل ذواتها، فإننا لن نصل إلى شيء" (ايزنشتاين، 1975، ص129).

ويعد منهج ايزنشتاين في توليف الموسيقا الذي أسماه التوليف العامودي أحد أساليب توليف الموسيقا مع الصورة، ويعتقد أن الموسيقا والصورة خطان يسيران باتجاه واحد أفقي على أن تكون الموسيقا موضوعة لخدمة الحدث الفيلمي متجاذبة في خط سيره بوحدات إيقاعية متناغمة في سلسلة من التراكيب الفنية، وكذلك أصر ايزنشتاين على إلغاء التسلسل في الزمان والمكان للسيل الصوري لان لكل لقطة زمانها ومكانها الخاصين بها، مثلاً ربط لقطة العمال الداخلين إلى المعمل مع لقطة العجول، وهي تقاد إلى المذبح "إن تطبيقات ونظريات ايزنشتاين في المونتاج (التوليف) تمثل التطرف الأقصى فيما يخص تشويه الزمان والمكان الحقيقيين" (جانيتي، 1981، ص 229)، إن كسر الزمن عند ايزنتشاين لا يعنى الغاءه بل جاء بالبديل لخدمة الهدف الأسمى عنده، وهو الفكرة، والبديل هو زمن فيلمي جديد يعتمد أي أسلوب لخدمة المضمون، فنجد أنه أطال أزمنة بعض اللقطات إلى ما هو مخالف لحدوثه في الواقع، كما هو في فيلم (اكتوبر)، وفي مشهد (فتح الكوبري) ومشهد فتح الأبواب عند دخول كرينسكي، حيث قام ايزنشتاين بإطالة أزمنة هذه المشاهد من خلال تكرار بعض اللقطات.

مصادر نظرية ايزنشتاين:

في البداية تعتبر المرحلة الأولى لأيزنشتاين مرحلة تعرف بالبنيوية. ظهرت البنيوية بوصفها منهجاً تحليلياً منذ قدّم فردينان دي سوسير (عالم لغوي سويسري الأصل) دروسه في علم اللغة، العام الذي أوقد به شعلة البنيوية، والتي تعرف بأنها "مجموعة القوانين التي تحكم سلوك النظام" (عناني، 1996، ص 104)، وفيما تعرفه الباحثة الأمريكية أديث كيروزيل بأنها (أي البنية) "نسق من العلاقات الباطنية له قوانينه

الخاصة من حيث هو نسق يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي على نحو يفضي أي تغير في العلاقات الى تغير في النسق نفسه، وعلى نحو ينطوي معه المجموع الكلي للعلاقات على دلالة يغدو معها النسق دالاً على معنى" (كيروزيل، 1985، ص 289)، ومن أكبر اهتمامات البنيوية العلامة أو الإشارة، وهذه العلامات هي في حد ذاتها تنقسم إلى قسمين الأول: الدال: وهو المكون المادي الذي يساهم في تشكيل العلامة.

أما الثاني المدلول: وهو المكون الذهني والذي يعمل بمساعدة الدال على تكوين العلامة.

والبنيوية تبحث بتعددية قدرة الدال على التدليل، يعني ما هو الكم الذي يستطيع الدال المادي الإحالة إليه من المتصورات الذهنية.

لذلك فإن البنيوية من وجهة نظر ايزنشتاين " ألا تكون المناظر ستاراً خلفياً للحوار، ولكن يجب أن تكون لها وظيفة متكافئة بجانب الحوار كما لو كانت تقريباً تتحاور مع الحوار" (اندرو، 1987، ص 51)، والبنيويون دائمو التحدث عن نسق فردي ونسق كلي، وهذا النسق الفردي يتكون من وحدات صغرى، وهم على اختلاف اتجاهاتهم يتخذون من هذه الوحدات الصغرى بما تحتويه في ذاتها وما يربطها من علاقات أسلوبية في التحليل الذي يمارسونه وصولاً إلى النسق الفردي الذي يكون في اللغة جملة مكتملة أو مجموعة من الجمل، ويسمى ايزنشتاين عملية التحليل هذه (التحييد) أي جعلها عناصر شكلية أولية يمكن أن يقوم السينمائي بقولبتها معاً في النظام الذي يريد حسب الموضوع والمعنى المراد توصيله، وذهب الى الموسيقا والرسم اللذين يعتمدان على تحييد الصوت ودرجات اللون.

ايزنشتاين وجان بياجية:

من النظريات التي تتطابق مع آراء ايزنشتاين لا بل استعان بها، آراء عالم النفس والفيلسوف السويسري "جان بياجيه" الذي قدم معادلاً قوياً لنظرية ايزنشتاين، فهناك آراء كثيرة مشتركة بين الرجلين وهي:

1. التمركز حول الذات: في نظام بياجية يمارس الأطفال من الثانية إلى السابعة التفكير قبل العمل، وفيه لا يمكنهم الفصل بين ما يمثلونه وذواتهم. وقد نظر ايزنشتاين في حالات عديدة إلى المشاهدة على أنها نشاط من نوع التمركز حول الذات، فالمشاهد يتبنى الصور التي على الشاشة كما لو أنها تجسيد لتجاربه الإدراكية السابقة.
2. الرمز المحسوس الأول: وجد بياجيه أن الأطفال في المرحلة السنية بين الثانية والسابعة يسيطر عليهم الرمز المحسوس كعملية تنظيمية، وهذه الرموز أيقونية للغاية في الطبيعة أي أن الرمز يحاكي بدقة بقدر الإمكان السمات المادية لما ترمز له، ويسوق بياجيه كمثل لذلك الطفلة التي تفتح فاها ليسهل عليها أن تتعلم كيف تفتح صندوقاً، وايزنشتاين تحدث يوماً عن إعجابه بقبيلة فليبينية تعطي تأييدها الروحي لأي فرد فيها أثناء ولادته بأن تفتح كل أبواب القرية.
3. التفكير المونتاجي: إكتشف بياجية أن الأطفال الصغار يقيسون المعنى بإختبارهم للفرق بين الحالتين النهائيتين لعملية دون الإنتباه إطلاقاً إلى المرحلة المتوسطة التي تربطهما، وتجاربه في هذا المجال معروفة جداً: يشاهد الطفل ماء يصب من إيناء في إيناء آخر أكثر طولاً وضيقاً فيستنتج أن الماء قد زاد، هنا لم تؤخذ عملية الصب نفسها في الإعتبار، ومن نواحي عدة تعطي نظريات

ايزنشتاين في المونتاج نفس هذا الاهتمام بالحالات النهائية، وهذا أحد الأسباب التي جعلته يهاجم بشده لقطات المشاهد الطويلة.

4. الكلام الداخلي: لاحظ بياجيه أن الأطفال يتعاملون في عالم من الكلام الداخلي المكون من صور مترابطة، ثم يتعلمون ببطء كيف يعدلون عوالمهم الخاصة عندما يواجه هذا الكلام المرة تلو المرة موقفاً خارجياً لا ينتمي اليه، وعادةً يستبدل الكلام الداخلي لدرجة كبيرة بتركيب عام فعال في سن السابعة، ويتميز بجوانب متعددة ترتبط بنظرية الفيلم عند ايزنشتاين على النحو التالي:

أولاً- يحدث هذا في حركة لا شعورية من مجموعة الصور المتتالية إلى مجموعة أخرى من الصور المتتالية.

ثانياً - أنها قابلة للتحول اذ تعطى الطفل سبباً للعوامل المتضاربة المرتبطة بصرياً.

ثالثاً - تعرض محاولة جادة للتوفيق بين المتضاربات بأن تجمع عوامل متعددة في حدث واحد.

"لم يستعمل ايزنشتاين أياً من مفردات بياجيه اللغوية ولكن يمكننا القول أنه أراد أن تبعث السينما الكلام الداخلي، أراد أن ينشط المونتاج تيار الكلام الداخلي كي يبني في إتجاه حدث له مغزى إنفعالي عن طريق التضارب البصري. وإذا إستعملنا مفردات بياجيه يمكن أن نقول أنه أراد للسينما أن تصبح أو أن تنتج توفيقاً عالمياً للإستقراء الفردي القابل للتحويل" (اندرو، 1987، ص 60-62).

أيزنشتاين وهيجل:

يعتمد ايزنشتاين على الجدل الذي استمده من فلسفة هيجل، وبالملاحظة الدقيقة نجد تقارباً بين آراء الاثنين، وهيجل يعد واحداً من أبرز المحدثين الذين عنوا بالظاهرة الجمالية والفنية، فقد اعاد للفكر الفلسفي والجمالي منزلتهما المثالية، عندما أولى اهتماماً كبيراً للفكرة الإنسانية. والجمال يتحقق عندما تظهر هذه الفكرة متجسدة بشكل قابل للإدراك الحسي، فالجمال في رأي هيجل "هو بروز الفكرة المحسوسة، والفكرة هي مضمون الفن والتصوير المحسوس التخيلي، شكله، ولكي تتداخل ظاهرتاه ينبغي على المضمون تحويله إلى صيغ فنية، وأن يبدو قادراً في ذاته على التحول" (هويسمان، 1983، ص 70)، ولما كانت الفكرة هي الأساس الذي تتمحور حوله آراؤه الفلسفية والجمالية فإن كل ما ينتج عنها يبقى دونها منزلة.

وعلى ضوء العلاقة بين الفكرة وشكلها الخارجي سنلاحظ مدى التقارب مع آراء ايزنشتاين، فقد قسم هيجل تاريخ النشاط الفني الى ثلاث مراحل أساسية، فعندما تبدو الفكرة ولا يكون لها شكلها الخارجي الذي يطابقها تبلور ما يسمى بالفن الرمزي، ليمثل المرحلة الأولى متخذاً من الفن الشرقي مثالاً حقيقاً للفن الرمزي، نلاحظ هذا في استعانة ايزنشتاين بالفن الشرقي وعلى وجه الخصوص مسرح الكابوكي (نوع من المسرح الشعبي الياباني) "الكشف غير المتوقع الذي أحدثه مسرح كابوكي في ايزنشتاين، أعطاه المبررات التي تطلبتها نظرية التحييد" (اندرو، 1987، ص 52)، أما المرحلة الثانية عند هيجل فقد اخذت الفكرة فيها التعبير المطابق لها ويكون المحتوى والشكل في تلائم تام، والثالثة أن تكون "الروح متفقة مع الذات" (أفسيانيكوف، 1979، ص 278)، وعند ايزنشتاين كما هو عند هيجل الفكرة هي الأساس حيث تتخذ الفكرة عنده الجاذبية، وكان يعتبر أن الوحدة الأولية للفيلم هي اللقطة، ولكنه عدل عن ذلك واعتبر أن الفكرة هي الأساس، وهي بحد ذاتها جاذبية، والجاذبية منطلقة من مبدأ التصادم الذي يولد فكرة جديدة وهو أساس الجدل، وكذلك يأخذ مبدأ التصادم شكلين يصطدمان معاً ليولدا فكرة جديدة كما هو تماماً عند هيجل الذي أسماه بالفن الرمزي.

الخلق عن طريق المونتاج:

في روسيا وبعد 1917م أعطت الحكومة الروسية الجديدة اهتماماً استثنائياً للفنون، وخصوصاً السينما، وهذا ما شجع السينمائيين الشباب للقيام بتجاربهم معتبرين ما وصل إليه جريفث أرضية ينطلقون منها إلى عوالم جديدة، وبالفعل فقد قام السينمائيون الروس بأحداث نقله نوعية في فن السينما العالمي، حيث قدم كوليشوف مبدأ جديداً في التوليف "بحيث أن مادة العمل السينمائي هي قطع الفيلم، وأن وسيلة استخدامها هي وصل هذه القطع ببعضها حسب ترتيب فني معين، ويبدأ الفن السينمائي من اللحظة التي يبدأ فيها المخرج من وصل أجزاء الفيلم بعضها ببعض ..." (آرنست، 1959، ص 69)، واللقطة عند كوليشوف ليست عنصراً توليفياً بل خلية توليفية لا تدرك غرضها المحدد إلا من خلال عملية التوليف، في المقابل أسس بودفكين ما يعرف بالتركيب البنائي الذي حدد تأثيراته من خلال مجموعة اللقطات التي تبني لنا مشهداً ومجموعة المشاهد تعطينا فيلماً، وهكذا يتم البناء بعملية تسمى التوليف، وفي الوقت نفسه يقدم ايزنشتاين آراءه وأساليبه عن المونتاج حيث كانت آراؤه في البداية "اذا ما وضع جزءان من فيلم من أي نوع إلى جانب بعضهما فأنهما ينتجان حتماً فكرة جديدة" (ايزنشتاين، 1975، ص 13)، إلا أن هذا المبدأ إعتراه بعض التغيير حيث وسع ايزنشتاين هذا المفهوم واخضع المعنى إلى شرط أخر مبتكر وهو نوع اللقطة، واستطرد موضحاً سبب ذلك قائلاً "أن الخطأ يقع في تأكيدنا الأساسي على إمكانيات التقارب والتواجد معاً بينما يبدو أن اهتماماً أقل قد بذل في مسألة تحليل المادة التي تواجدت معاً" (ايزنشتاين، 1975، ص 16)، وهذا الخطأ يؤدي بدوره وعلى حد تعبيره "إلى النزول بالتوليف إلى مستوى المؤثرات الخاصة أومشاهد التوليف" (ايزنشتاين، 1950، ص 115)، إي مجرد جمع الأجزاء وليس خلق جديد، فمن الطبيعي أن يقود التصور حول أهمية تقدير مضمون اللقطات الموضوعة إلى إمعان النظر بتحليل هذه العناصر، مما دفع إيزنشتاين إلى التأكيد بأن عملية انتقاء اللقطات يجب أن تتم "من بين كل السمات الممكنة داخل الموضوع المكتشف أولاً، ثم يجب أن يتم اختيارها بطريقة تجعل وضعها جنباً إلى جنب يثير بصيرة المتفرج ومشاعره أكثر لتصبح الصورة الذهنية أكثر اكتمالاً للموضوع نفسه" (جانيتي، 1981، ص 225).

كانت أمثلة ايزنشتاين مقتبسة عن الهيلوغريفيه الصينية، والتي كانت توليفه بين مجموعتين من الصور بطريقة تجعلهما قادرتين على توليد دلالة معينة فمثلاً:

صورة أذن إلى جانب صورة باب تعنى يسترق السمع، صورة فم إلى جانب عصفور تدل على الغناء، وهذا هو المبدأ نفسه الذي فعله ايزنشتاين حيث كان يرى أن السينما تحتوي على لقطات وصفيه نحصل من تقابلها مع بعضها على صور ذهنية تجريدية معينة، فأصبحت السينما لديه نوعاً من الكتابه الفكرية المستمدة من أقدم لغات العالم متوصلاً إلى نظريته في التوليف الذهني، ولم يهدف ايزنشتاين من وراء عرض أفكاره بهذه الطريقة إلى رواية أحداث متسلسلة بقدر ما كان يهدف إلى التعبير عن أفكار أكثر قوة.

وفيما كان بودفكين يرى أن المعاني في تجاور اللقطات مع بعضها كان نظيره ايزنشتاين يرى أن المعاني تكمن في تصادم اللقطات وقد عارض الاستمرارية الميكانيكية للربط عند بودفكين ووصفها بأنها أسلوب بدائي للتركيب السينمائي، فبدلاً من ربط اللقطات وراء بعضها في تتابع كما عند بودفكين، يرى ايزنشتاين أن المشهد يجب أن يبنى من مجموعة من الصدمات، وأن كل قطع يجب أن يثير خلافاً بين لقطتين وأن ينتج قفزة جدلية تولد في الوقت نفسه ردة فعل عنيفة في ذهن المتفرج اذ أن لقطاته كانت مؤسسة على ثنائيات متعددة "لقطات قصيرة وأخرى طويلة، لقطات تتوازى مع تخطيطات موجهة بإتجاهات مختلفة،

لقطات معتمة تتعاقب مع لقطات مضيئة، وأخيراً صراعات بين الشيء وأبعاده، وصراعات بين الحدث وديمومته الزمنية" (آجيل، 1980، ص 105)، والإنطباعية عند ايزنشتاين لم تكن إعادة ترتيب الأحداث صورياً بل ربط هذه الأحداث بما لها من قيمه فكرية أعمق وينتج ذلك عن أسلوب التركيب الفني، لذا فإنه لم يكتف باتباع نمط توليفي واحد بل أدخل إلى أفلامه مجموعة من النماذج المختلفة، حددها مارسيل مارتن على النحو التالي (مارتن، 1970، ص153):

1. توليف طولي: (أو محرك أولي) مماثل للمازورة الموسيقية ومؤسسة على طول اللقطات.
2. توليف ايقاعي: (أو محرك أولي) مؤسس على طول اللقطات والحركة داخل الكادر.
3. توليف تلويني: (أو مؤثر لحني) مؤسس على صدى اللقطة الإنفعالي.
4. توليف هارموني: (أو مؤثر متعدد النغمات) مؤسس على الأثر المسيطر على مستوى الفيلم كله كوحدة.
5. توليف ذهني: مزج الصوت المسيطر على مستوى الوعي المتمعن.

تحليل العينة:

سلالم الأوديسا في فيلم "المدرعة بوتمكين:

تدور أحداث فيلم "المدرعة بوتمكين" حول ثورة بحارة المدرعة، وتبدأ برفضهم أكل اللحم الفاسد، ويأمر القبطان بإعدام المتمردين، لكن البحارة يرفضون إطلاق الرصاص على زملائهم ويهاجمون الضباط، ويموت أحد البحارة فتنقل جثته إلى الشاطئ، حيث تتجاوب الجماهير مع ثورة البحارة، وتحمل إليهم الغذاء، فيتعرض الأهالي الواقفون على سلالم الأوديسا يرحبون بثورة البحارة لرصاص جنود القوزاق، الذين يحصدونهم في مذبحة رهيبة، ويرد البحارة بنسف مقر القيادة بمدافع المدرعة، ويتوجه الأسطول لإخماد ثورة المدرعة، ولكن بحارة الأسطول يستجيبون في اللحظة الأخيرة لنداء زملائهم على المدرعة، ويرفضون إطلاق النار عليهم، وينضم الأسطول كله إلى المدرعة.

إن مشهد "سلالم الأوديسا" يمثل أهم المشاهد في فيلم "المدرعة بوتمكين" وعنه يقول ايزنشتاين "مهما كان الأمر، فقد أصبح المشهد الذي يدور فوق سلالم الأوديسا من أكثر مشاهد الفيلم أهمية".

إن القوارب الراسية في هدوء على ميناء الأوديسا ونعومة حركتها في بداية هذا المشهد مع إتجاه الحركة في خطوط أفقية تؤكد الإحساس بالسلام، تعمل كفاصل إيقاعي بين المشهد العاصف السابق لأهالي المدينة الذين أثارتهم جثة البحار، والمشهد التالي الأكثر عنفاً والذي يصور مجزرة السلالم، وهكذا يمهد هذا المشهد إيقاعياً للإنتقال من مشهد عنيف إلى مشهد أعنف، ويكون بمثابة لحظة إسترداد الأنفاس إستعداداً للعودة إلى الصراع من جديد.

في اللقطات (36-40) يجمع ايزنشتاين كل الخيوط ليذكرنا بما سبق ويمهد للحدث القادم، فاللقطة (36) تعود بنا إلى جموع الناس التي تراقب الموقف على الشاطئ، وفي الوقت نفسه تربط بين هذه الجموع والسيدة التي نراها في وسط اللقطة التالية (37) تحمل أوزة للبحارة ليؤكد أنها من الكل، وتكون هذه السيدة أول من نراه من الأهالي على المدرعة تمهيداً لما يأتي فيما بعد من لقطات التحام الناس بالبحارة فوق المدرعة.

كما تم الربط بين الناس على الشاطئ والسيدة على ظهر المدرعة في لقطتي (36 و 37)، يتم الربط مرة أخرى بين الناس على الشاطئ والناس على ظهر القوارب الملاصقة للمدرعة في لقطتي (39 و 40)، وذلك تأكيد الرباط بين عناصر الموضوع الثلاثة الناس والقوارب والمدرعة.

كما أن اللقطتين (36 و 39) لجموع الناس على السلالم تمهدان من ناحية أخرى للإنتقال إلى هذه الجموع مرة أخرى في مجموعة من اللقطات تمثل نهاية هذا المشهد وبداية المشهد التالي للمجزرة.

تمثل اللقطات (47-60) نهاية المشهد السابق، وتقوم في نفس الوقت بالتمهيد للمشهد التالي، فهي تعود بنا إلى جمهور الناس الذين يراقبون المدرعة على الشاطئ ويلوحون لبحارتها بالتحية، فتغلق بذلك الدائرة حول هذا المشهد، لكنها من خلال عودتها إلى الناس تقدم لنا بعض شخصيات الضحايا التي سنراها في المشهد التالي لمجزرة السلالم مثل الأم وطفلها، والرجل المقطوع الساقين، والسيدة ذات الشال والنظارة البيضاء.

تبدأ هذه المجموعة بلقطتين من حجم المنظر العام والباقي لقطات متوسطة للتركيز على بعض الشخصيات التي نعود لبعضها أكثر من مرة عن طريق حيلة تقسيم اللقطات، وكثيراً ما يلجأ ايزنشتاين لهذه الحيلة في المشهد الخاص بمجزرة السلالم، وفيه نجد نماذج عديدة من استخداماتها حيث تسهم في ضبط الإيقاع، وإثارة التشويق، والربط بين اللقطات، وخلق الزمان والمكان الفيلمي، فضلا عن إثراء الموضوع ومضاعفة الحركة.

فالرجل المقطوع الساقين في (53) نعود إليه في (55)، والسيدة وإبنتها في (56) نعود إليهما في (58)، وهكذا يلجأ ايزنشتاين إلى تقسيم لقطاته الهامة بدلا من عرضها دفعة واحدة.

تأكيداً لبشاعة العدوان في المشهد التالي يقتصر ايزنشتاين في لقطاته المتوسطة لهذا الجزء على تقديم النساء والأطفال فقط ورجل عاجز مقطوع الساقين، ولتأكيد نفس المعنى يكون آخر الوجوه التي نراها في هذا المشهد وجها طفلين يبتسمان في نشوة غامرة (59)، وينتهي هذا المشهد بعلم المدرعة يرفرف وحده في لقطة (60) رمزاً للوحدة بين المدرعة وأهالي مدينة الأوديسا، ورمزاً للثورة التي يأتي المشهد التالي رداً عليها ... مشهد المذبحة.

المذبحة فوق سلالم الأوديسا:

العناصر الأساسية التي يتكون منها هذا المشهد هي أهالي مدينة الأوديسا من ناحية وجنود القوزاق من ناحية أخرى، ثم تظهر مدافع المدرعة في النهاية لتنهي هذا المشهد وتعود بنا إلى الموضوع الأساسي للفيلم الذي يتمثل في ثورة المدرعة.

وخلال متابعة جموع الناس المذعورة أمام بنادق القوزاق تبرز بعض المجموعات وبعض الشخصيات أكثر من غيرها، والتنقل من العام المجرد إلى الخاص الملموس، وتعتبر حادثة الأم التي يموت إبنها برصاص القوزاق، وحادثة الأم التي تقع صريعة تاركة طفلها الرضيع في عربته تنزلق مع الجموع، أهم حادثتين في المشهد، بحيث تبدو اللقطات السابقة مقدمة لهما وتقوم اللقطات التالية مقام الخاتمة، ومن ثم يمكن تقسيم هذا المشهد إلى أربع مراحل نضعها تحت العناوين التالية:

أولاً: الجنود يطاردون الشعب.

ثانياً: الأم تحمل جثة ابنها.

ثالثاً: طفل رضيع داخل عربته.

رابعاً: مدافع المدرعة ترد على عدوان القوزاق.

مع مراعاة عدم الفصل الحاد بين هذه المراحل وبعضها، فالمرحلة الأولى تمتد في الثانية والثالثة مما يربطها معاً في نسق متماسك يزداد قوة بروابط أخرى من الأحداث الصغيرة بين الأولى والثانية، وبين الثانية والثالثة، كما يتبين لنا من خلال التحليل التفصيلي لكل منها.

لاحظ التنوع الكبير في أوضاع الكاميرا في هذا المشهد عن المشهد السابق من أعلى ومن أسفل، ودائما بزاوية جانبية إلا فيما ندر، ومنها ما هو على مستوى أقل من مستوى النظر، والتنوع الكبير في المناظر، الذي يمتد بين المناظر الكبيرة جدا والمناظر العامة جدا على عكس المشهد السابق والذي ينحصر بين المناظر العامة والمتوسطة فقط.

لاحظ التقابل بين الخطوط المستريحة المتآلفة وتوزيع الكتل في تكوينات تؤكد الثبات وتناسق الحركة داخل اللقطات في المشهد السابق، والخطوط المتقاطعة في هذا المشهد واضطراب التكوين المقصود داخل اللقطة وسرعة الحركة فيها.

تزداد سرعة القطع بين اللقطات في هذا المشهد عن سابقه، فترفع حدة التوتر بإيقاع أسرع، تدعمه المناظر الكبيرة (م.ك) التي يكثر استخدامها (حوالي 30 لقطة)، ومنها ما هو في حجم المناظر الكبيرة جدا (م.ك. جدا)، بينما لا يوجد منظر كبير واحد في المشهد السابق الذي يعتمد على المناظر العامة والمتوسطة (م.ع – م.م)، والإيقاع السريع مع مناظر كبيرة يؤدي إلى زيادة حدة الإنفعال (كما في هذا المشهد)، بينما تؤدي المناظر العامة أو المتوسطة في إيقاع أبطأ، وتصلح لخلق الإحساس بالراحة والهدوء والاستقرار ومشاعر الطمأنينة (كما في المشهد السابق).

نلاحظ تحاشى تصوير وجوه الجنود، فنحن نرى أرجلهم ونرى بنادقهم، أو نراهم من الخلف، وإذا حدث إذا ظهرت الوجوه، تظهر في لقطة عامة بعيداً عن الضوء حتى تبدو مظلمة، وذلك لينتزع عنهم الطابع الإنساني مؤكداً ذلك بحركتهم الميكانيكية الرتيبة أثناء تقدمهم، وفيما يلي الملاحظات التفصيلية الخاصة بكل مرحلة من المراحل المذكورة سابقا.

أولاً- الجنود يطاردون الشعب (61-87):

يبدأ المشهد باللوحة التي تحمل عبارة "وفجأة" (61) فتضاعف من الإحساس بالمفاجأة التالية لظهور الجنود العاصف ببنادقهم يحصدون الناس، وإن كان من الممكن الاستغناء عنها والاكتفاء بوقع الحدث المفاجئ نفسه.

وتتمثل المفاجأة في لقطتين متتاليتين الأولى لأقدام الجنود (62) والثانية (63) للبنادق التي يحملونها، ينطلق منها الدخان بعد إطلاق الرصاص، دون أن نرى الوجوه.

في اللقطتين (65 و66) نرى الرجل المقطوع الساقين الذي سبق تقديمه في نهاية المشهد السابق، في اللقطة (65) تأخذ حركته خطاً يقطع اللقطة من أعلى يساراً إلى أسفل يميناً متقاطعا مع حركة الناس خلفه من أعلى إلى أسفل مباشرة، بينما يدور حول نفسه حائراً في (66) ويخرج من الركن الأيسر أسفل الكادر على خلاف خروجه في اللقطة السابقة من الركن الأيمن أسفل اللقطة، وذلك لتدعيم فكرة الاضطراب.

تتحول الحركة داخل اللقطة (68) إلى خطوط متشابكة تمثلها حركة الإقدام التي تجري من أعلى يساراً إلى أسفل يميناً، تنهض بعدها السيدة الواقعة في الركن الأيمن أعلى اللقطة وتجري إلى أسفل يساراً، تتبعها حركة أقدام إلى أسفل يميناً مرة أخرى، والكاميرا على الأقدام وحدها تخلق تشكيلاً مجرداً من الحركة المضطربة.

في اللقطة (69) نرى الجموع تندفع مذعورة وهي تهبط من أعلى إلى أسفل في منظر عام جداً (م.ع. جدا) يصدمنا بضخامة كتلتهم، ويضاعف من إحساسنا بالصدمة، الإنتقال المفاجئ إلى هذا الحجم بعد منظر متوسط (م.م) كما يعقبه منظر متوسط آخر، وقد إستخدم المنظر العام جداً في هذا المشهد مرتين (69 و179) بينما لم يستخدم في المشهد السابق على الإطلاق، ووجه الحاجة إلى استخدامه هنا إبراز بشاعة العدوان وتضخيم مشاعر الذعر العامة التي تمثل أساساً بنائياً للتفاصيل المأخوذة في اللقطات الأخرى.

حركة هبوط الرجل البطيئة، واقعاً على ركبتيه جثة هامدة على السلم في اللقطة (70) ثم إستكمالها في (72) تمثل تلويناً مطلوباً في إيقاع النسيج العام للحركة السريعة داخل اللقطات الأخرى المنسوجة معها، إذ تمثل هذه الحركة البطيئة لحظات من الراحة القصيرة وسط الحركة السريعة المتلاحقة فتخلق معها حالة من التنفس.

نلاحظ تناغم سقوط الأجسام في اللقطة (73)، فبينما يسقط الرجل الأول بجسمه إلى اليمين يسقط إبنه خلفه في حركة رأسية إلى أسفل جالساً على السلم، وخلف الطفل تقع جثة رجل آخر على الجانب الأيسر بحيث يصبح الطفل بين الجثتين.

وضع الرجال الثلاثة في (82) وهم يحتمون خلف جزء من جانب السلم يماثل نفس الوضع تقريبا للسيدتين في اللقطة السابقة (81)، ولذلك عندما يصاب أحد الرجال ويقع ميتاً تتوقع نفس المصير الذي يهدد السيدتين أيضاً، وهو ما يحدث بالفعل عندما نعود إليهما في (84) حيث تصاب إحداهما بنفس الطريقة، واللقطتان (81 و 84) للسيدتين هما في الأصل لقطة واحدة تم تقسيمها في المونتاج.

ثانياً- الأم تحمل جثة ابنها (88-148):

يتكون هذا الجزء من 61 لقطة نرى فيه الأم التي يصاب إبنها فتصعد بجثته إلى الجنود في 26 لقطة منها، ويتوزع الباقي بين الجنود والناس الفارين ومجموعة صغيرة من النساء يحاولن إنقاذ الأم، حيث تشغل اللقطات حركة الأم بينما تتحول حركة الجموع إلى الخلفية.

ويصل هذا الجزء بالموقف إلى ذروته الدرامية في مواجهة الأم للجنود بجثة إبنها، وقد سبق لنا التعرف على الأم وإبنها في نهاية المشهد السابق وهما يلوحان للبحارة في اللقطات (56 و58)، ويبدأ ظهورهما هنا في منظر عام (م.ع) مع بقية الجموع المندفعة هربا من رصاص القوزاق (88)، وعند أول ظهورهما في اللقطة تأخذ الكاميرا معهما حركة عرضية فتؤكد بحركتها أهميتهما قبل أن ندخل في الموقف الدرامي الخاص بهما، وبهذا يوفق ايزنشتاين في تطبيق فكرة الزمان والمكان الفيلمي، لخلق مساحة زمانية أوسع من الواقع بقصد مضاعفة التأثير الدرامي.

نلاحظ دقة النقلة من اللقطة (92) للأم في منظر عام (م.ع) وهي تلتفت منتبهة لعدم وجود إبنها إلى جانبها، إلى اللقطة (93) للأم في منظر متوسط (م.م) تكمل الحركة صارخة، وتمثل هذه اللقطة أحد أساليب ايزنشتاين التي يكررها لإحداث الصدمة بالاقتراب المفاجئ من الموضوع، مع مراعاة الالتحام بين جزئي الحركة المستمرة في اللقطتين.

وضع جثة الطفل داخل اللقطة (99) على اليسار بحيث يظهر نصفه الأسفل فقط والنصف الآخر خارج اللقطة يساراً، يخلق تكوينا مقابلا لوضع جثة الرجل في اللقطة (72) على يمين الكادر بحيث يظهر نصفه الأسفل وحده أيضا وبقية الجسم خارج اللقطة يميناً.

اللقطة (106) نرى الأم تميل بجذعها حتى تخرج من أسفل اللقطة، وفي (108) نراها تدخل من أسفل اللقطة حاملة جثة إبنها، وبين اللقطتين لقطة لجموع الناس (107)، ونهاية حركة الأم في اللقطة الأولى من هذه المجموعة مع بداية حركتها في اللقطة الأخيرة منها تخلق نوعا من التماسك وسلاسة السرد، وكذلك وجود اللقطة (107) بينهما يفرضه الإيقاع، ويمثل هذا التركيب نموذجا ناجحا لأحد الأساليب السائدة في تركيب المشهد كله بالانتقال بين حدثين متوازيين، ويمكن إدراك مدى اختلال الإيقاع لو تصورنا حذف اللقطة الوسطى منها.

تتناقض حركة الأم الصاعدة بجثة إبنها في إتجاه الجنود مع حركة الجمهور الهارب، من ناحية السرعة فضلا عن تناقضها من ناحية الاتجاه، إذ تتميز حركتها ببطء يضفي عليها الجلال، وبذلك تخلق تنويعا في الحركة وإيقاعاتها مما يسهم في خلق إيقاع مركب للحركة يضاعف من إحساسنا بموقف الأم ويجعل من حركة الجماهير المندفعة أرضية لحركة الأم الرزينة.

تمثل اللقطات (109 – 112) نموذجا لأحد أساليب التركيب التقليدية التي سبق لنا ذكرها، وتحرص على الانتقال التدريجي من العام إلى الخاص، إذ تنتقل من منظر عام للجموع إلى منظر عام متوسط لمجموعة من النساء نرى سيدة بينهن تهم برفع جذعها إلى أعلى، وتنتقل في اللقطة التالية إلى السيدة تكمل حركتها في منظر متوسط (لاحظ دقة القطع بين اللقطتين)، وفي اللقطة الأخيرة من هذه المجموعة نرى السيدة في منظر كبير وبذلك تتصاعد أحجام المناظر تصاعداً تدريجيا (م.ع – م.ع.م – م.م.- م.ك) لتأكيد جزء خاص من الموضوع مع المحافظة على ارتباط هذا الجزء بالكل.

في اللقطة (117) تظهر ظلال الجنود لأول مرة تسبق قدومهم في اللقطة فتضاعف من الإحساس ببشاعتهم الكئيبة كما تمهد لإستخدام هذه الظلال فيما بعد (نلاحظ حرص ايزنشتاين دائماً على التمهيد لكل عنصر من العناصر التي يستخدمها سواءً كانت شخصية أو حادثة أو أسلوباً تأثيرياً).

بين اللقطات القصيرة المتلاحقة والحركات السريعة داخلها والتكوينات المضطربة التي تدعم مضمون الموقف العام، تأتي اللقطة (135) طويلة بطيئة نسبياً، متناسقة التكوين. تصور الأم وسط اللقطة، تصعد درجات السلم إلى الخلف في بطء يضفي عليها هالة من العظمة يؤكدها التكوين الخاص بعناصر الصور الشكلية البحتة، إذ تسير الأم في خط مستقيم إلى أعلى، وبقعة ضوء كبيرة تقع على الطريق الممتد أمامها إلى الخلف، خالياً من الجثث التي تفرش درجات السلم على الجانبين، وفي أعلى اللقطة يقف الجنود إلى جانب بعضهم في صف بالعرض مثل قطع الشطرنج، ومن الملاحظ أن هذا التكوين بما فيه من توازن شكلي قد يتناقض ظاهريا مع المضمون العام للمشهد الذي يفرض الاضطراب، لكنه في الواقع يدعمه بقدر ما تعمل اللقطات الأخرى المضطربة على تدعيم التأثير الناتج عن هذا التكوين (بالتقابل) ويتمثل هذا التأثير في:

- تعظيم بطولة الأم وشجاعتها الفائقة التي تخطت بها مرحلة الخوف من الموت نفسه.
- تبادل نبضات الإيقاع بين لقطات الجمهور القصيرة السريعة في حركتها المضطربة التكوين، وبين هذه اللقطة الطويلة نوعاً ما البطيئة في حركتها المتناسقة في توزيع عناصرها داخل اللقطة.

ويجب أن نلاحظ أن هذا التكوين رغم توازنه ورغم مشاعر العظمة التي يضيفها على الأم لا يقضي على فكرة الموت والخطورة التي يمثلها وجود الجنود في أعلى الكادر شاهري بنادقهم، والجثث الملقاة على الجانبين.

في اللقطة (138) تتقدم الأم حتى تصل إلى ظلال الجنود، وفي هذه اللقطة يكفي ظهور الظلال للتعبير عن إقتراب الأم من الجنود دون ظهورهم، بعد أن تتكرر ظهور الظلال تسبق الجنود في كل مرة في اللقطات (117 و 122 و 134).

من الخطأ أن نرى الأم تصعد مرة أخرى نحو الجنود في اللقطة (141) ثم في اللقطة (143) بعد أن وصلت إلى منتصف ظلال الجنود في اللقطة (140)، ولم يعد بينها وبينهم ما يسمح بصعودها، كما أن جثتها التي نراها في اللقطة (148) تقع على الأرض المستوية بين مجموعتين من درجات السلم، أي عند البقعة التي وصلت إليها في نهاية اللقطة (140)، ولذلك فإن حركة تقدمها بعد ذلك صاعدة تعتبر من قبيل التطويل الذي حرص عليه ايزنشتاين لمضاعفة التأثير الانفعالي، لكنه في هذه الحالة يصبح مكشوفاً، ويسبب الارتباك للمتفرج.

ومن الطريف أنه بعد هذا التقديم الطويل في إبراز الخطورة التي تتعرض لها الأم وقد أصبح موتها مؤكداً، وبعد أن نرى الجنود وهم يصوبون بنادقهم إليها في (145) لا نرى لحظة إصابتها، وإنما تتحول إلى لقطات أخرى تحمل لنا نفس الإنفعال (146-147) ثم نعود لنرى الجنود يواصلون سيرهم تاركين وراءهم جثة الأم في اللقطة (148).

ثالثاً- طفل داخل عربته (149-204):

تمثل اللقطات (من 149-155) مرحلة إنتقال بين نهاية قصة الأم وجثة إبنها السابقة، وبداية قصة الطفل الرضيع الذي تتركه أمه وحده في عربته، وفي هذه المرحلة نجد بين لقطات الناس الفارين (149-150) والجنود (153-155) لقطتي (152و154) لنفس المجموعة السابقة من النساء التي سبق لنا رؤيتها مع قصة الأم، وبين المجموعة نرى السيدة ذات الشال والنظارة البيضاء، فتقوم هاتان اللقطتان هنا بمهمة الربط بين المرحلة السابقة وهذه المرحلة، ثم تترك هذه المهمة لمجموعة أخرى مماثلة من اللقطات (وإن كانت أقل عدداً منها) يبدأ ظهورها في هذه المرحلة باللقطة (151)، وتستمر مع قصة الطفل الرضيع في اللقطتين (181و195)، واللقطات الثلاث الأخيرة (151 و 181 و 195) هي في الواقع لقطة واحدة مقسمة إلى ثلاثة أجزاء، بوابة صغيرة نرى خلفها الناس يفرون، يندفع أحدهم من الداخل وينقلب واقعاً أمامها، بينما نجد في مقدمة اللقطة على اليمين رجلا يحاول مساعدة زميله على القيام، وعلى اليسار جزء من جثة رجل آخر تمتد بقيتها خارج اللقطة.

وينطبق نفس الكلام على مجموعة أخرى من اللقطات لمجموعة من الجنود فوق الخيول يقطعون الطريق على الناس الفارين حيث يستقبلونهم عند نهاية السلم بالسياط، وتبدأ هذه المجموعة من اللقطات قبل ذلك، في نهاية قصة الأم السابقة بلقطة (147)، وتستمر خلال قصة الطفل وعربته في اللقطات (169 و 180 و 188)، وهي أيضا عبارة عن لقطة واحدة مقسمة مونتاجياً إلى هذه اللقطات وتقوم إلى جانب ما تقدمه من مضمون بمهمة الربط بين قصتي الأم والطفل مما يؤكد لنا استمرارية الحدث.

تبدأ قصة الطفل داخل العربة التي تدفعها أمه أمامها بلقطة (156)، وتشغل الأم والعربة معظم اللقطات التالية حيث تحتل 31 لقطة منها وفيها يطول الزمن الذي يستغرقه سقوط الأم على الأرض بعد إصابتها برصاص القوزاق أكثر من اللازم، كما يطول الزمن الذي تقطعه العربة في هبوطها.

ويلجأ أيزنشتاين إلى تطويل المدة التي تستغرقها حركة سقوط الأم على الأرض عن طريق تبادل الانتقال بين اللقطات الخاصة بها ولقطات أخرى لما حولها، ومن ثم تمتد المساحة الزمنية التي تشغلها حادثة السقوط، حيث يمكن النظر إلى هذه اللقطات باعتبارها تمثل وجهة نظر الأم المصابة.

نلاحظ التقابلات بين هذه القصة وقصة الأم السابقة، في القصة الأولى يموت الابن وتدور الأحداث حول الأم، وفي الثانية تموت الأم ويصبح الابن هو البطل، في القصة الأولى لا نرى لحظة إصابة الأم، وفي الثانية نرى إصابتها ونتابع لحظات سقوطها لحظة بلحظة وعلى امتداد زمني أوسع مما تستغرقه الحادثة المماثلة في الواقع، في القصة الأولى الأم تصعد بجثة ابنها إلى أعلى، وفي الثانية تهبط العربة بالطفل إلى أسفل، والبطولة في القصة الأولى للأم تأخذ شكلا إيجابياً، أما بطولة الطفل في القصة التالية فهي بطولة سلبية.

وتتنوع المشاعر التي تثيرها القصة الأولى بين الإشفاق والخوف والإحساس بعظمة التحدي وتقدير الأم، بينما لا تثير القصة الثانية سوى مشاعر الإشفاق على الطفل إلى جانب التحريض ضد السلطة الغاشمة وهو ما تشترك فيه هذه القصة مع القصة الأولى، ولذلك كانت القصة الأولى أكثر تعقيدا وأقوى دراميا.

من اللقطات المميزة في هذا الجزء اللقطة (192) لعجلات عربة الطفل تهبط درجات السلم والكاميرا معها بحركة عرضية مارة بالجثث الملقاة في طريقها، لذلك يكرر المخرج نفس الحيلة في استعراض جثث أخرى من الضحايا تمر بها العربة بلقطة أخرى مماثلة (197)، أما اللقطة (199) فهي نفس اللقطة (192) مكررة.

وتعتبر هذه اللقطات الثلاث من اللقطات القليلة التي يستخدم فيها ايزنشتاين حركة الكاميرا، ذلك أنه يقتصد كثيراً في حركتها، معتمداً على حركة الجسم داخل اللقطة والحركة التي يخلقها المونتاج، ويرجع ذلك لإرتباط أهمية الموضوع عنده بحركة الكاميرا.

وتتنوع الأغراض من استخدامات حركة الكاميرا المختلفة بين التركيز على الموضوع بالاحتفاظ به في اللقطة، أو لتقديم شخصية بتأكيدها بحركة الكاميرا، أو لإبراز حالة نفسية مثل حركة الكاميرا مع الأم تهبط السلالم وحدها دون أن تدري باختفاء إبنها من جانبها بعد إصابته في (91)، أو لإبراز مفاجأة كما في حركة الكاميرا إلى الخلف مع الأم (138) حتى تدخل ظلال الجنود في اللقطة، أو لإستعراض جثث الضحايا في اللقطات الثلاث المذكورة سابقا (192 و197 و199) مع إبراز العلاقة بين موضوعي الجثث وعربة الطفل، لمضاعفة الانفعال الدرامي.

ومن التكوينات المميزة أيضاً، التكوين الذي تضمه اللقطة 201 لمجموعة من الأيادي وجدها تمتد من أسفل اللقطة مستغيثة راجية، بينما تظهر في أعلى الكادر بندقية توجه طلقاتها إلى أصحاب الأيادي، فيقدم لنا التكوين خلاصة الموقف كله، أيادي بيضاء وآلة صماء تحركها يد غاشمة.

رابعاً- مدافع المدرعة ترد على العدوان (204-218):

يمثل هذا الجزء نهاية المشهد ويمر سريعاً لا يستغرق أكثر من 15 لقطة قصيرة تبدأ باللوحة التي تلخص هذه النهاية بعبارتها "وحينئذ ردت المدرعة بقذائفها على السلطة الغاشمة".

وأهم ما في هذا الجزء من لقطات مميزة هي لقطات تماثيل الأسود الثلاثة التي تتدرج في أحجامها من (م.ك) إلى (م.م) إلى (م.ع). الأولى تصور وجه تمثال أسد نائم، والثانية تصور النصف الأمامي لتمثال

أسد ينهض، والثالثة تصور تمثالاً كاملا لأسد ناهض على قدميه الأماميتين ينظر إلى أعلى، وهي اللقطات المشهورة التي أراد بها ايزنشتاين أن يرمز إلى يقظة الشعب وانتفاضته الثورية.

وعقب هذه اللقطات الثلاث تتوالى 3 انفجارات تشغل اللقطات الثلاث التالية التي تنتهي آخرها بدخان يملأ اللقطة تماماً يمثل نهاية تشكيلية موفقة على المستوى الموضوعي وعلى المستوى الرمزي معاً للمشهد.

الإستنتاجات:

1. تعتبر آراء ايزنشتاين ثرية وذات قدرة عالية في إنتاج سينما ذهنية واعية.
2. ساعد ايزنشتاين في تطوير نظرياته الجديدة، الإستعانة بأفكار المنظرين اللغويين وعلماء النفس والفلاسفة أمثال: فرديناند دي سوسير، وجان بياجيه، وهيجل.
3. الفيلم عند ايزنشتاين تركيب مجموعة من الصدمات بين اللقطات، لذا تعتمد أفلام ايزنشتاين بشكل عام على قدرة المشاهد للتوصل إلى فهم المعنى الذهني لتصادم هذه اللقطات.

التوصيات:

في إطار هذه الدراسة وعلى ضوء استنتاجاتها فإن الباحث يوصي بما يلي:

- إجراء دراسات معمقة في السينما الروسية تتناول أبرز شخصياتها، ومكوناتها وموضوعاتها.
- اجراء دراسات مقارنة بين السينما الروسية والسينما الأمريكية.
- تقديم مزيد من النماذج السينمائية الروسية وتحليلاتها لطلبة السينما في المعاهد الدراسية العليا.
- تعميم آراء وأفكار أيزنشتاين ونظريته السينمائية على طلبة الدراسات السينمائية في المعاهد والجامعات المتخصصة.

قائمة المصادر والمراجع:

إبراهيم، العريس، 1978، الصورة والواقع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
آجيل، هنري، 1980، علم جمال السينما، ترجمة: إبراهيم، العريس، دار الطليعة، بيروت.
أحمد، بدرالدين مصطفى، 2012، فلسفة الفن والجمال، دار المسيرة، عمان.
آرنست، لندجرن، 1959، فن الفلم، ترجمة: صلاح التهامي، مؤسسة كامل مهدي للطباعة والنشر، القاهرة.
أفسيانيكوف، م.، 1979، موجز تاريخ النظريات الجمالية ترجمة: السقا، باسم، دار الفارابي، بيروت.
إمام، إمام عبد الفتاح، 1982، المنهج الجدلي عند هيجل، دار التنوير، بيروت.
إمام، إمام عبد الفتاح، 2011، الهيجلية الجديدة، دار التنوير، بيروت.
اندرو، ج. دادلي،1987، نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة: جرجس، فؤاد الرشيدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
اندريه، بازان، 1968، ماهي السينما، ترجمة: ريمون، فرنسيس، مطبعة الإستقلال الكبرى، القاهرة.
أومون، جاك وميشيل، ماري، 1999، تحليل الأفلام، ترجمة: أنطون، حمصي، وزارة الثقافة، دمشق.
ايزنشتاين، سيرجي، 1950z، مذكرات مخرج سينمائي، ترجمة: المشري، أنور ويوسف، كامل، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة.
ايزنشتاين، سيرجي، 1975، الإحساس السينمائي، ترجمة: سهيل، جبر، دار الفارابي، بيروت.
ايزنشتاين، سيرجي، 1996، الإحساس الفيلمي، ترجمة: اسماعيل، جبر، دار العالم الجديد، القاهرة.
بارث، رولان، 2003، نظريات القراءة من البنيوية الى جمالية التلقي، ترجمة: عبدالرحمن، بو علي، دار الحوار، اللاذقية.
تيلر، جون رسل، 1990، الموسوعة المسرحية، ترجمة: سمير، عبدالرحيم الحلبي، دار الإعلام، بغداد.
جانيتي، لوي دي، 1981، فهم السينما، ترجمة: علي، جعفر، وزارة الثقافة والإعلام: دار الرشيد، بغداد.
عباس، رواية عبدالمنعم، 2013، علم الجمال وتاريخ فلسفة الفن والحضارة، دار الوفاء، الإسكندرية.
عبد الجبار، رعد، 1991، الفن السينمائي بعد النظرية والتطبيق، مطبعة المعارف، بغداد.
عدنان، محمد، 1996، المصطلحات الأدبية، مكتبة لبنان الحديثة، بيروت.
كيرزويل، أديث، 1985، عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو، ترجمة: عصفور، جابر، دار آفاق عربية، بغداد.
مارتن، مارسيل، 1970، اللغة السينمائية، ترجمة: مكاوي، سعيد، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة.
هويسمان، دني، 1983، علم الجمال، ترجمة: الحسن، ظافر، منشورات عويدات، بيروت.
هيجل، جورج وليم فريدريك، 1981، محاضرات في فلسفة التاريخ، ترجمة: إمام، إمام عبد الفتاح، دار التنوير، بيروت.
دافيد، كوك، 1999، تاريخ السينما الروائية، ترجمة: أحمد، يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
هاشم، النحاس، 1977، دراسات سينمائية، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية.
لندا، دافيدوف، 1980، مدخل علم النفس، ترجمة: سيد، الطواب، محمود، عمر، دار المريخ، الرياض.