المجلة الجزائرية للاتصال المجلد 27 العدد03 (2025)، ص159 ــ 172

ISSN:1111-536X EISSN:2676-1793

نظرية آيزنشتاين المبررات الوظيفية والجمالية في فيلم 7 جلود

Functional and Aesthetic Justifications in Cinematic Form: An Eisensteinian Reading of Seven Skins

د. إبراهيم عكة*	**أماني عودة**
جامعة النجاح الوطنية، نابلس، (فلسطين).	جامعة النجاح الوطنية، نابلس، (فلسطين).
Ibrahim.okh@najah.edu	aodeh@najah.edu

تاريخ الارسال : 2025/07/12 تاريخ القبول : 2025/09/19

ملخص:

تعتبر السينما الفن السابع الذي تسيَد على الفنون التي سبقته وجاء في المقدمة من حيث التأثير على الجماهير إذ يوظف العناصر والإمكانية البصرية والسمعية المختلفة، لكن السينما لم تصل هنا بقفزة واحدة، وإنما قطعت مشواراً طويلاً تشابهت فيه مع فن المسرح لتنفصل عنه أخيراً بتقنية المونتاج التي أعطت جمالية وتأثيراً على الجمهور، وقد ظهر المونتاج بمفهومه وعمله على يد شكسبير السينما "أبو المونتاج" آيزنشتاين الذي تميز بنظريته المونتاجية من حيث الوظيفة. هذا محور الدراسة هنا والاسقاط النظري على مشهد النهاية لفيلم سبع جلود.

الكلمات المفتاحية: السينما؛ الفن السابع؛ المونتاج؛ الوظيفة الجمالية؛ الوظيفة الدلالية؛ فيلم سبع جلود.

Abstract:

Cinema is considered to be the seventh art that took over other arts before, it's also considered to be the first in affecting audience, it employs different elements and audio-visual methodologies, but cinema didn't reach this place with one leap, it came through a long journey and was much similar to theatre until they finally separated by Montage technique that gave putty and effect on audience, Montage appeared –with its modern concept - and was made by cinema's Shakespeare "the father of Montage" Eisenstein who was specialised with his Montage theory. That's the focus of this study that will be discussed on the last scene of the movie ”seven skins”.

Keywords: Cinema; Seventh Art; Montage; Functional Aesthetics; Film Semiotics; *Seven Skins* Film.

1- مقدمة:

ارتبطت السينما دوماً بالسياسة في مراحلها المختلفة، فوظفت امكانياتها وطوعتها لخدمة أجندة الجهات المتنفذة، أو عمدت إلى تطوير أحد جوانب وأدوات وتقنيات السينما لتكون رهن قضية ما، فهذا "لينين" يقول "السينما بالنسبة

* المؤلف المرسل

إلينا الأهم بين جميع الفنون" وقد أدرك السوفييت قيمة السينما كسلاح قوي من أسلحة الدعاية وقد أمموا صناعتها عام 1919 (فولتون، السينما آلة وفن، 1958) ص217

والسينما لا تكشف العالم كما هو وإنما تقطعه أي يتم فهمه في زمان ومكان معينين وداخل ثقافة محددة وهذا يقتضي اخذ هذه الأمور بعين الاعتبار أثناء التعامل مع الخطاب السينمائي. (نور الدين أفاية، 1988)

ولم تكن طريق السينما معبدة وسهلة، إنما مرت بمراحل تطور تزامنت مع التطور في اختراع أجهزة التصوير ومنذ وقت مبكر أدرك الكثيرون عظم تأثيرها، فمؤرخ الفنون الأمريكي أروين بنوفسكي يقول" إن السينما سواء أحببناها أم لم نحبها هي القوة التي تصوغ الآراء والأذواق واللغة والزي والسلوك" (فولتون، السينما اله وفن، 1958) ص11

والسينما قديما كانت تقترب من المسرح من حيث الأدوات، فالكاميرا ثابتة بينما الممثلون يتحركون قرباً وبعداً في أماكن محددة، حتى تم اختراع الكاميرا المتحركة التي بإمكانها أن تعطي تنوعاً في حجم اللقطة، لكن العلامة الفارقة في تاريخ السينما من حيث التأثير كانت هي استخدام المونتاج إذ نقلت السينما إلى محطة أخرى ومنحتها وظائف جمالية وإقناعية.

تبرز **مشكلة البحث** في ضرورة التوقف عند النشأة التاريخية للمونتاج والتي تعد بمثابة تاريخ ميلادٍ ارتبط بظروف ثورية وسياسية، والمفارقة أننا بصدد الحديث عن الفن، لكن في الحقيقة هناك ارتباط وثيق بينهما فعندما نتحدث عن وسيلة تأثير إعلامية/ سينمائية في وضع سياسي استثنائي فأننا نشير إلى وسيلة ناعمة للحرب، ينبغي تجييرها بطريقة دقيقة ومركزة، وهذا كان سبباً في القفزة السينمائية التي أفادت بها روسيا هذا القطاع، وعلى سبيل التحديد فإن محور البحث هو "أبو المونتاج" كما كان يطلق عليه وهو أيزنشتاين وإضافته السينمائية في المونتاج، يقول الباحث البريطاني ريتشارد تايلور: "إذا كان هناك أحد يستحق أن يوصف بأنه "شكسبير السينما" فمن الواجب أن يكون هو سيرجي أيزنشتاين".

يهدف البحث الكشف عن جذور فن المونتاج الذي نقل السينما إلى محطات متقدمة وأكثر فعالية في التأثير على الجمهور، وجعل من السينما مادة غنية ومقنعة، إضافةً للتعرف على وظائف المونتاج هذا على الصعيد النظري، وعملياً للتعرف لأي حدٍ وظف المخرج خليل المزين أسلوب أيزنشتاين في فيلمه سبع جلود، وما هي النظرية السينمائية التي ظهرت في فيلمه؟

ظهرت **النظرية الواقعية** في الفيلم محل البحث، إذ كانت الأسلوب الأنسب لموضوع فيلم المزين، وتعد النظرية الواقعية عكس المثالية "من خلال تأكيد فكرة أن الشخصيات تأخذ الطابع الإنساني وإظهار البطل في الفيلم بصورة طبيعية كإنسان بشري ضعيف من منطلق أن الجميع متشابهون حيث أن الفن لا يقتصر على شخصيات مشهورة ومعروفة بل يكشف فردية البشر وتشابههم مع جماهير البشر الأخرى، وأن مفهوم الانعكاس الذي تحتويه الواقعية

يطرح زاوية مهمة في النظرية الواقعية التي تتشكل بالصدق في التصوير وأن الفنان يعرض موضوعه بشجاعة ومهارة عالية وتوكد الواقعية من جانب آخر أن الفكرة والمادة لا فصل بينهما (الشرقاوي، 2016)

كان الانتشار المفاجئ للواقعية الجديدة الإيطالية فالعالم الغربي ظاهرة لأكثر أهمية لما بعد الحرب فقد فرضت آنا مانياني في روما مدينة مكشوفة 1945 طرازا جديدا للممثلة المأساتية فكانت تجسد تجسيدا بليغا امرأة من الشعب نزلت للشارع للقتال. (سادول، د ت)

والمدرسة الواقعية قد نشأت في إيطاليا، لذا يقال الواقعية الإيطالية، و"الواقعية الجديدة أكثر المدارس السينمائية اتصالًا بالجمهور ، تمثلهم وتمثل لهم، تصور جميع الطبقات دون تزييف بل على العكس من ذلك فتزيد من التفاصيل الحقيقية التي قد لا يدركها الكثيرون، ولكن الكاميرا التي تستخدم لتصوير الواقع ترى كل التفاصيل بدقة وهي تكشف حقيقة وواقع الحياة لطبقة ومكان معين في إطار فني إبداعي دون جرح هذه الطبقة أو جرح من يشاهدها.

ظهرت الواقعية الجديدة في إيطاليا نتيجة لحياة الفقر والبطالة التي خيمت عليها بعد انتهاء الحرب، وتميزت هذه المدرسة بالتصوير الخارجي في الشوارع والميادين والأسواق، والابتعاد قدر المستطاع عن التصوير داخل الأستديوهات والتي قد يفقد العمل الفني مصداقيّته، فكانت في البداية أفلام الواقعية الجديدة أشبه بالأفلام التسجيلية إلى جانب استعانة المخرجين في أغلب الأوقات بممثلين غير محترفين لأداء الأدوار الرئيسية، ولابد أنّ هذا كان لإكساب الدور مصداقيّته عند المشاهد، حيث لم يرتبط بطل العمل في ذهن المشاهد بدور آخر من قبل.

ومن أفلام الواقعية الإيطالية الجديدة، فيلم "روما مدينة مفتوحة" للمخرج روبرت روسيلليني.

(ناصر، 2017) وهذا ما ظهر حرفياً في فيلم المزين فنحن لم نر بطلاً واحداً إذ كان الجمهور الأطفال جميعهم أبطالاً، وكان الفقر ينضح خلال لقطات الفيلم من زقاق المخيم الضيقة بتفاصيلها المرئية، فكانت الأرض مكسوة بالرمال بدلاً من الإسفلت، وكان الأطفال حفاة، وأسوار البيوت وابوابها من "الزينكو"، والبيوت بلا نوافذ، والمونة هي من "الأونروا" والكثير من التفاصيل التي غطاها المخرج بلقطات قريبة لنرى كل ذلك وندرك واقع الفقر للاجئين في تلك البقعة. وقد تتضح سمات الواقعية التي اتبعها المخرج من خلال هذا الجدول:

مكان التصوير	مكان خارجي ضيق مزدحم بالكل (الأطفال، والجنود، والنساء، والمارة) هو غير كافٍ للعب الأطفال بلا مضايقة الجنود أو عربة مارة أو نساء "محنيات" في طريقهن لبيت العروس. وهذا المكان هو يفتقر للبينية التحتية فلا اسفلت ولا أرصفة. المكان الذي يؤسس له المخرج هو مخيم لجوء داخل الوطن.
الممثلون	ظهر في الفيلم وجوه كثير ومعظمها بلا أسماء، فالكل متساوٍ في الظرف/ الفقر، والحالة/ اللجوء، الكثير من الأطفال، ومجموعة من النساء، وبعض

	الرجال، لا أبطال حقيقيين ولا وجوه مألوفة من قبل، فالقصة تُسرد من خلال المجموع لا من خلال فردٍ واحد.
السمات الظاهرة للناس/ الطبقة موضوع الفيلم	الفقر الذي يظهر من خلال اللباس فالأطفال لا ينتعلون الأحذية فهم حفاة طيلة مشاهد الفيلم، كما أن البيوت فقيرة إذ يظهر بوضوح السور والباب والسقف من "الزينكو"، وتُظهر الصور من داخل البيوت افتقارها للنوافذ، ووجود مؤن "شوالات" المواد الغذائية الأساسية وعليها شعار "الأونروا".

أما **المنهجية** التي ستتبعها الباحثة فهي المنهج الوصفي في قراءة أسلوب المونتاج الذي اتبعه المخرج في نهاية الفيلم ومدى مناسبته لموضوع الفيلم والهدف منه كخاتمة مرئية تترك أثراً لدى المشاهد، وسترجع الباحثة لنظرية آيزنشتاين في المونتاج في سياقها التاريخي لإلقاء الضوء على الفائدة التي أثرى بها المونتاج عالم السينما.

وفي ظل ندرة **الدراسات السابقة** التي تناولت موضوع المونتاج رأت الباحثة من الأهمية بمكان الوقوف عند هذا الموضوع ليس كتقنية فقط وإنما كتاريخ غير في مجرى عالم السينما، فلم تجد الباحثة سوى دراسة واحدة تتعلق بالمونتاج للباحثة فوز عصام حول موضوع "التوظيف الجمالي للمونتاج الرقمي في الدراما التلفزيونية" وقامت الباحثة بتحليل مسلسل (ساحرة الجنوب) الجزء الاول إخراج أكرم فريد. ومسلسل (الهامش) fringe الجزء الخامس، إخراج ديران سارافيان. وخلصت إلى أنه: تعتبر عمليات المونتاج الرقمي اختلاف متطور لعملية المونتاج التماثلي الذي يهدف الى جعل العمل الدرامي أقرب الى الواقع، وأن التلاعب بالمقدرات اللونية أبرزت السمات الجمالية داخل العمل الفني اذ تم توظيف تلك المقدرات اللونية داخل بنية العمل الدرامي، وأن العمل على تفاصيل الشخصيات من خلال توظيف الأدوات المونتاجية بطريقة تخدم الحدث الدرامي ليجذب فيه المتلقي نحو العمل، واستنتجت أن برامج المونتاج الرقمي في الدراما التلفزيونية وسيلة ضرورية في تجسيد الأحداث وأنه برز المستوى الجمالي والدرامي عند بناء اللقطات والمشاهد الدرامية، وأن برامج المونتاج الرقمي تمتاز بسهولة استخدامها ومصداقيتها في نقل الواقع، لتمنح العمل الدرامي أثراً جمالياً.

2- ولادة المونتاج:

في بداية نشأة السينما وفي الجذور الأولى من فن صناعة الأفلام كانت اللقطة السينمائية الواحدة تعتمد على ما تسجله الكاميرا دون أي تدخل أو تعديل، مثل أفلام الأخوين لومير في فرنسا، ومثل أفلام توماس أديسون وأفلام ويليام كينيدي ديكسون في أمريكا، وأفلام تشارلي تشابلن الأولى القصيرة؛ كانوا يعتمدون على التصوير المستمر للمشهد بمعنى عرض اللقطة دون تحريف أو تحرير فالمشهد السينمائي هو ما تصوره الكاميرا فقط، ويقال أن المونتاج نشأ في روسيا نتيجة للافتقار إلى الفيلم الخام فوجد المخرجون السوفييت أن بإمكانهم أن يربطوا قطعا من

الأفلام لا تتجاوز في الطول عدد كادرات قليلة فيحصلوا على نتائج لا وجود لها في هذه القطع المنفردة وجد آيزنشتاين أن اللقطات المنعدمة الصلة يمكن ضمها لبعض فتوحي بشيء آخر غير مجرد حاصل جمع لقطات و يشبه آيزنشتاين نظريته المونتاجية في كتابيه الإحساس الفيلمي و الشكل الفيلمي بالتشبيه والاستعارة في علم البيان مع أن المونتاج بالطبع هو عملية توليف وتركيب إلى أنه نوع خاص من التركيب بغية تشكيل مضمون وصورة (فولتون، السينما آلة وفن، 1958).

كان أول ظهور متقدم للمونتاج في عام 1898 في الفيلم البريطاني الصامت Come Along Do للمخرج "روبرت و. بول"، وكان أول الأفلام التي احتوت أكثر من مشهد، ورغم بساطة الأمر، كان في وقتها فتحًا إبداعيًا عظيمًا، استفاد منه المخرج جورج ميليه في ابتكار الخدع السينمائية مع بدايات القرن العشرين. بينما ظلت السينما فى روسيا متخلفة عن الركب العالمى، إلى أن قامت ثورة أكتوبر الاشتراكية (1917) وبدأت اهتماماً بالفنون كى تعبر عن مضمونها الاشتراكى الجديد وحظيت السينما بنصيب متميز من هذا الاهتمام تمثلت أولى خطواته فى تأميم صناعة السينما عام 1919، وللتعبير عن هذا المضمون الاشتراكي الجديد بحثت السينما ووجدت أشكالاً جديدة ترجع جذورها إلى الثقافة القومية وإلى إبداع شعوب الاتحاد السوفيتى، وغدا من الواضح أن الاشكال القديمة لم تعد صالحة للتعبير عن الأفكار الجديدة والواقع الثورى الجديد. (شقرون)

وقد أسفرت هذه الظروف عن نتيجين: الأولى أخذ المخرجون الشباب يبحثون عن أساليب جديدة فى السينما للتعبير عن الأفكار فى خدمة أهدافهم السياسية والنتيجة، الثانية تطوير نظرية جديدة فى صناعة السينما فبينما كان المونتاج يعتبر مجرد عنصر قوى يساعد على الإبراز الحي للقصص الدرامية نجد أن الروس اعتبروا المونتاج الأساس الجوهرى لعملية الخلق فى الأفلام.

وقد إتخذ المخرجون الروس الأوائل المونتاج بوصفه مصطلحاً يعبرون به عن التركيب الخلاق في حين إن هذا الاصطلاح في فرنسا يعني وصل اللقطات، فهم بذلك يهدفون إلى التعبير عن حقيقة ما، شريطة تلازم الشكل مع المضمون في عملية التعبير هذه إذ يلزم أن يطابق شكل المونتاج المضمون الدرامي في كل موقف من المواقف وإذا لم يتم التوافق بين الشكل والمضمون يصبح مشهد المونتاج – ولو كان في أحسن حالاته – طريقة كئيبة للتسلسل ويكون عبارة عن مجموعة من الخدع السينمائية التي لا مبرر لها " (رايس، د ت) فالمونتاج هو وسيلة من أكثر الوسائل السينمائية الغنية بالدراسة والتحليل يقول (سيرجي آيزنشتاين) فن السينما يعني قبل كل شيء المونتاج وقسم (آيزنشتاين) تطور المونتاج في التاريخ السينمائي إلى ثلاث مراحل هي: "التكوين التشكيلي للسينما أحادية النظرة أي وجهة نظر وحيدة مع كاميرا ثابتة والتكوين المونتاجي بالنسبة للسينما متعددة النظرات والتكوين الموسيقي بالنسبة للسينما الناطقة" (لوتمان، 1990)

وكان إضافةً للهدف الفني هدف آخر أكثر أهمية وهو التأثير على مجموع الجماهير، فالصور المصنوعة بإمكانها أن تعطي دلالات أكثر عمقاً وإقناعاً وتاثيراً "ما ينبغي التنبيه إليه هو أن الصورة المصنوعة أو المركبة أو القابلة للتركيب بكيفية تكنولوجية هي القوة والهيمنة على وسائط الاتصال المعاصرة، مما يطرح السؤال عن مكوناتها وأنظمة إنتاجها التي تجعلها تحوز على هذا القدر من التأثير في العالم المعاصر، وهو ما من شأنه أن يلقي بعض الضوء على رهاناتها الإيديولوجية والسياسية والمعرفية، وما يتنازع موضوعها من اتجاهات فنية وإعلامية وإخبارية أو تضليلية دعائية (معزوز، 2014)" ص146

ونستطيع القول بأن نشأة عملية المونتاج ترجع إلي يوم التفكير في تعديل وجهة نظر الكاميرا في مشهد ما أثناء حدوثه أي عند التفكير في تغيير وضعها للوصول إلي وصف أوضح للحدث أو إلي بناء درامي أفضل وقد ارتبط مفهوم المونتاج ارتباطاً وثيقاً بمفهوم التقطيع: وهما لحظتان يكمل كل منهما الآخر ولا ينفصلان في عملية الإبداع السينمائي: اختيار وتنظيم الواقع من أجل إنتاج عمل فني. إن مغزي اللقطة يتوقف في الواقع ليس فقط علي ما تمثله هذه اللقطة وإنما علي زمانها على الشاشة الذي يقدره المونتير مباشرة. هكذا يعطي المونتاج معني الترقيم والايجاز والإيقاع في الحكاية المرئية" إن المونتاج معناه طريقة بناء الفيلم أي ترتيب اللقطات وكان أيزنشتين قد وجد طريقة التصوير في مجموعات من المشاهد لا تشبه كثيرا ذلك الشكل الذي ستبدو عليه في الفيلم النهائي . ولم يكن تصوير المشاهد هو أهم جانب في إخراج فيلم

إنما كان المهم تقطيعها، ثم إعادة تركيب القطع وفقا لخطة فنية مرسومة. (فولتون، السينما آلة وفن، 1958) ص215

والمونتاج هو أكثر العناصر السينمائية خصوصية. وقد اختلفت أهميته بين وسائل تعبير الفن السابع، وإن ظلت هذه الأهمية مؤكدة. ونستطيع تعريف المونتاج علي أنه ترتيب لقطات الفيلم وفق شروط معينة للتتابع وللزمن. ولا شك أن قيمة فيلم ما تعتمد إلي حد كبير علي قيمة المونتاج) نبذه عن تاريخ المونتاج السينمائي. (2018 , وقام المخرج الروسي سيرغي إيزنشتاين بوضع "نظرية المونتاج" التي تتكون من خمسة أنواع ومنها "المونتاج الرمزي" أي قص/قطع اللقطة لإضافة معنى رمزي. و"المونتاج التسارعي" أي تتابع قص/قطع اللقطات للإيحاء بسرعة الزمن. و"المونتاج الملحون" أي القطع/القص الرثمي للقطات وجعلها تتحرك برثم ملحون. وفي ذلك الزمن كانت السينما صامتة، بالتالي كان للمونتاج أهمية رئيسية في خَلق المعاني وخلق الصور الشاعرية. أبرز أفلام سيرغي إيزنشتاين والتي كانت أمثلة فعلية على نظرية المونتاج هما: فيلم (المدرعة بوتمكين) عام 1925 ميلادي، وفيلم (ثورة أوكتوبر: عشرة أيام تسببت في صدم العالم عام 1928 ميلادي) .نبذه عن تاريخ المونتاج السينمائي(2018 ,

وكان مبدأ أيزنشتاين أن المعنى يتولد من تقابل صورتين أي الفكرة التي لاترتبط بأي من الصورتين علي حدة. ولأن المونتاج يعيد بناء الواقع تشكيلياً وفكرياً بشكل مستقل عن محتوي هذا الواقع الدرامي ونظراً لطابع المونتاج

الجمالي وتسيده فإنه يظل بين وسائل التعبير السينمائي الأكثر خصوصية وبناء على ذلك يعد المونتاج مصدراً كبيراً من مصادر التعبير في الفيلم، إذ تأتي أهميته الحقيقية عندما "تكون الأجزاء المنفصلة معا مكونة تركيب موضوع ما، وهذ هي الصورة التي تدمج وتجسد الموضوع". ص134 (ايزنشتاين، 1975)

وقد أسس المونتاج التعبيري على تراكب اللقطات تراكباً هدفه إحداث تأثير مباشر دقيق نتيجة الصدمة لصورتين فهو يرمي إلى التعبير عن عاطفة أو فكرة فَعند وصل لقطتين تتضمن الأولى منها منظراً لسيارة مقلوبة يتدفق الوقود منها أو يسيل الوقود على الأرض في حين تُظهر اللقطة الثانية منظراً لمنافس البطل الذي كان يقود السيارة وهو يحاول اشعال سيكارته، فإن اللقطتين معاً تخلقان فكرة الاشتعال والانفجار الوشيك وإذا قمنا بتجزئة اللقطتين إلى وحدات أصغر ووصلناها بشكل تبادلي (الوقود وعود الثقاب والوقود وعود الثقاب وهو يشتعل) فإن من شأنه ربما أن يخلق قلقاً عند المتلقي. (الغني، 2012) ص43

ويعتبر ايزتشاين 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 منه غنى في عالم السينما وقد أدرك أيزنشتاين أن الوحدة الأولية للفيلم وهي اللقطة، لا تختلف عن درجة اللون أو الصوت في أهميتها، فهي تستولي مباشرة على عقل المتفرج وذهنه وحواسه. وكان يرى ضرورة أن يمنح المخرج السينمائي نفس القوة التي يتمتع بها الرسام أو المؤلف الموسيقي، كما رأى ضرورة "تحييد" اللقطات، أي جعلها عناصر شكلية أولية يمكن أن يقوم السينمائي بتوليفها معا في النظام أو النسق الذي يريده حسب ما يناسب موضوع الفيلم، وحسب المعنى المراد توصيله للمشاهدين.

وهذا ما كان يتبعه في أفلامه ومن أشهرها فيلم (المدرعة بوتمكين) إذ أن النقطة العليا في الفيلم هو مشهد تبادل الرصاص على السلالم أكثر مشاهد الفيلم شهرةً وتأثيراً في تاريخ السينما وهو مذبحة المدنيين على درجات أوديسا الذي يعرف الآن باسم "درج بوتمكين" في المشهد يسير جنود القيصر في ثيابهم البيضاء في رحلة لا نهائية على ما يبدو في خطوات بأسلوب إيقاعي وكأنهم آلات، ويطلقون النار على الحشد. في كتاباته الأولى يرى أيزنشتاين أن كل لقطة تحدث تأثيرا سيكولوجيا معينا يمكنه أن يتوحد مع ما ينتج عن اللقطات الأخرى المجاورة، لكي يتم بناء الفيلم من هذه الوحدات السيكولوجية التأثير، ثم اهتم أيزنشتاين بعد ذلك، بقدرة العناصر الأخرى الموجودة داخل اللقطة وما يمكنها أن تولده من مشاعر متناقضة. وبشكل عام أدرك أيزنشتاين أن الفيلم لا يُوجد فناً إلا إذا صار "حزما" من الجاذبيات، تماما مثل النغمات الموسيقية التي يمكن أن تشكل إيقاعاً معيناً من نسيج ثري من التجارب الكاملة. ولم يعتبر أن مجرد تسجيل الحياة هو من وظيفة الفيلم السينمائي، ولكنه كان على قناعة بضرورة تدخل السينمائي في الصورة لأحداث تأثيرات جمالية من عنده) (.عادل2020)

وقد كان ايزنشتاين منذ سن مبكرة مهتماً بفن الرسم والتحق بمعهد الهندسة فيما بعد واختار من بين الدراسات الهندسية فرعا لا يؤدي الى الميادين الميكانيكية أو التكنيكية وإنما إلى ميدان وثيق الارتباط بالفن هو الهندسة المعمارية وعندما هبت الثورة الروسية ترك ايزنشتلاين الجامعة والتحق بجيش العمال والفلاحين ثم انضم الى عالم المسرح كرسام مناظر اذ كان يصمم مناظر المسرحيات بأكملها (فولتون، السينما آلة وفن، 1958) ص210

في كتاباته الأولى عن السينما أقر أيزنشتاينأن كل لقطة لها تأثيراً سيكولوجياً معيناً يمكن أن يتوحد مع التأثير المنتج عن اللقطات الأخرى المجاورة، ويتم بناء الفيلم من هذه الوحدات السيكولوجية التأثير، ثم بعد ذلك اهتم أيزنشتاين بقدرة العناصر الأخرى داخل اللقطة المشاعر المتناقضة التي تولدها. أدرك أيزنشتاين أن الفيلم لا تتحقق قيمته كفن إلا عندما يصبح مجموعة من الأشياء الجذابة مثل نغمات الموسيقي التي تشكل إيقاعاً معيناً من نسيج غني من التجارب الكاملة. ولم يعتقد أن الفيلم السينمائي وظيفته تسجيل الحياة، ولكن اقتنع بوجوب تدخل السينمائي في الصورة لأحداث تأثيرات جمالية من عنده وقد قام بتطوير نظريته في المونتاج وناقش في مقال نشر في 1929 نوعين من المونتاج ادخلهما في فيلم بوتمكين هما المونتاج الايقاعي و المونتاج النغمي و يقول ايزنشتاين انه في المونتاج الايقاعي نحصل على التوتر الشكلي بزيادة السرعة بتقصير القطع وليس وفقاً للخطة الأساسية وحسب وإنما بالخروج على الخطة نفسها مبيناً أن أعظم الوسائل تأثيراً و فعالية في الخروج على الخطة ينتج عن ادخال مادة إشد حدة وفي إيقاع يسهل تمييزه وقد استخدم المخرج ذلك في فيلمه بوتمكين من خلال إيقاع الطبل المنتظم مع اقدام الجنود وهم يهبطون الدرج وبما أنها تتفق زمنياً مع إيقاع التقطيع في الفيلم فإن إيقاع الطبل يشذ عنه في كل مره كما أن اللقطة نفسها مختلفة تماماً في نهايتها مع كل مرة يظهر فيها الجنود ويظهر فيها التوتر أقصاه بالتحول من إيقاع الأقدام الهابطة إلى إيقاع آخر ويقول ايزنشتاين أنه بينما نجد الحركة داخل الكادر في المونتاج الإيقاعي هي التي تملي حركة المونتاج من كادر لكادر فان الحركة في المونتاج النغمي المعتمد على الطبقة تشكل كل تأثيرات القطع المونتاجية فهذا النوع من المونتاج مبين على الخاصية البارزة في الصوت المحسوس، و يرى ايزنشتاين أن ذلك يتمثل في العمل على مركبات متنوعة الدرجة أو الحدة وقد بنى ذلك في فيلمه بوتمكين عندما صور المرفأ كما يبدو من خلال الضباب فقد بدا المونتاج هنا أساساً على الصوت المحسوس في الأجزاء دون غيره على النبضات الايقاعية التي لا تؤثر في التغيرات المكانية. (فولتون، السينما آلة وفن، 1958) 215-217

3- وظائف وأساليب المونتاج:

لقد قطع المونتاج شوطا فلم يعد أسلوبا معقداً وانما ارتبط بتنقيات حديثة سهلت عملية التوليف والإنتاج ويعتبر المونتاج مهماً في ربط مفردات الصور الصوتية والمرئية من خلال ربط المشاهد واللقطات والأصوات، كما أنه يعيد ترتيب وتركيب الأحداث رغم اختلاف أماكن وأوقات تصويرها لتصبح أكثر اقناعاً وتأثيراً، ويساعد المونتاج أيضا في تفسير الاحداث ويحافظ على عناصر الاثارة والتشويق والجذب البصري للمشاهد. ومن أبرز طرق وأساليب

الربط بين اللقطات: القطع فيتم الانتقال من لقطة لأخرى بشكل مباشر وفوري ويمكن القطع على الحركة أو الكلمة مع نهاية الجملة أو الإيقاع الموسيقي، والمزج وهو وسيلة للانتقال بين اللقطات والمشهد وتستغرق وقتاً أطول من القطع بدخول لقطه تدريجياً وقد تظل الصورتان على الشاشة لفترة أطول وهذا يسمى التراكب، والمزج يشير إلى تغيير الأماكن أو الانتقال الزمني وله أغراض جمالية، والأسلوب الآخر هو الظهور والاختفاء التدريجي بظهور صورة بزيادة كثافتها ووضوحها لتصل لدرجة الوضوح الكامل أو الاختفاء بطريقة عكسية أما المسح فهو تأثير بصري يفيد في الانتقال من لقطة إلى أخرى بإزاحة صورة من خلال شكل زخرفي لتحل محلها صورة أخرى بالتقليل من رتابة الموضوع (مهنا، 2001)

ومن بين وظائف المونتاج الكثيرة أنه ثقافي مهما تنوع مرسله فهو رسالة حضارية وثقافية تحمل مضموناً معيناً يراد تبليغه، وتظهر فيه البصمات الحضارية فالصورة هي وسيلة تبليغ وأداة تواصل (الحقيوي، 2013)

4- إطلالة على النظرية من خلال فيلم 7 جلود

ملخص الفيلم: يستحضر المخرج ذكريات الطفل خليل المزين في سبعينيات القرن المنصرم، وهي ذكرياته مع جنود الاحتلال الذين كانوا يتمركزون في أحياء المخيم ويضيقون على السكان خاصة الاطفال الذين كانوا يضطرون إلى استجدائهم في كل مرة لاستعادة الطابة التي يلعبون بها لعبة السبع حجار ومن خلال الفيلم يظهر صورة الجندي كما كان يراها المخرج في ذلك الوقت وفق ما عايشه ورآه من أفعال وسلوكيات وأحداث انطبعت في ذاكرة الطفل.

يتبع المخرج خليل المزين المدرسة الروسية فقد درس الإخراج في روسيا حيث مولد السينما التي أحدثت نقلة في السينما العالمية، وستتوقف الباحثة عند جوانب التحليل الأساسية لطريقة المونتاج لدى المزين في فيلمه ومن أبرز الجوانب التي يتم تحليلها في هذا الموضوع والأسئلة التي يتم الإجابة عنها كما أشار (الألفي، 2015) كيف كان مونتاج الفيلم وايقاعه هل كان إيقاع لاهثا يعتمد على لقطات قصيرة ذات عدد كبير كما هو الحال في أفلام الحركة وهل تلائم نوع الإيقاع المستخدم مع موضوع الفيلم ومناخه العام؟ وهل يعتمد المونتاج على القطع السلس ام كان القطع فيه حادا؟

وفي أوجه التشابه بين نظرية آيزنشتاين والنظرية المونتاجية في فيلم خليل المزين:

- ظهر لدى آيزنشتاين مفهوم التمركز حول الذات إذ يرى أن المشاهدة هي نوع من النشاط المتمركز حول الذات، فالمتفرج يتبنى الصور التي يراها كما لو كانت تجسيدا لتجاربه الابداعية السابقة، هذا يتلاقى مع التعاطف والتقمص الذي يصل إليه المشاهد لفيلم 7 جلود، فالطريقة التي يعرض فيها المخرج الأطفال وتفاصيل لعبهم وحركتهم تجعله يشعر بأنه أحدهم، وهو يقفز حافياً ليحصّل طابته ويعيدها ويستمر في اللعب، كما أنه هو نفسه "المُستفز" الذي يحاول التصادم مع الآخرين بنية العبث واللعب، لقد أفلح المخرج في جعل المشاهد يتمركز حول تلك الشخصية كما لو كانت تجسيداً لتجربته الشخصية من خلال الكثير

من السلوكيات الطفولية التي تترسخ في أذهان كثير من المشاهدين والتي تتعلق بذكريات طفولتهم.

– وفي موضوع الرمز المحسوس نجد الأطفال ينتمون إلى مذاق الشوكولاتة التي كانت تُرمى لهم أحياناً وكانت الحافز للطفل لمواجهة الجنود أخيراً، كما كانت الطابة أيضاً رمزاً للعب والتواصل مع باقي الأطفال.

– وفي سياق التفكير المونتاجي وكما أن الأطفال يعيشون المعنى باختبارهم الفرق بين حالتين نهائيتين لعملية ما دون الانتباه على الإطلاق للمرحلة الوسيطة التي تربط بين الحالتين تهتم نظرية أيزنشتاين في المونتاج بالحالات النهائية، ولعل هذا كان أحد أسباب هجوم أيزنشتاين على المشاهد الطويلة، فقد كان يفضل تصوير لقطات قصيرة أو شذرات ثابتة في الحدث، ثم توليفها معا من خلال المونتاج الديناميكي أن الديالكتيكي (الجدلي) وقد ظهر ذلك جلياً في عدة مشاهد كما المشهد الأخير وستتطرق له الباحثة بالتفصيل.

– أطلق أيزنشتاين على نظريته الخاصة في توصيل اللقطات معا بغرض تحقيق تأثير سيكولوجي معين مونتاج الجاذبية أو مونتاج الصدمة ومعناه ببساطة أن المونتاج يسمح للقطة المنفصلة أن تصبح جزءاً من نسيج مشهد معين هو الذي يمنحها المعنى ويحقق جاذبيتها لعين المتفرج ثم إعادة ترتيبها مع غيرها من اللقطات داخل عقل المتفرج لتمنح الإحساس المطلوب من المشهد للفيلم كله، وقد ظهر أسلوب أيزنشتاين في المونتاج خاصة في لقطة النهاية وستكون هنا موضع التحليل في هذه الدراسة، فقد كان المشهد مكثفاً درجة اختصار المعنى وتركيزه لكنها اعتمدت على مبدأ التتابع السمعي البصري، واعتمدت أيضاً على الإيقاع.

لقد كان مشهد النهاية مسرحاً لطفل عادي هو ليس بطلاً وهذا مبدأ الواقعية والتي تساوي في الظهور بين شخصيات الفيلم، كان الطفل في مواجهة الجنود ليحصل على طابته التي رماها بالقرب منهم بغية الحصول على حبة شوكولاتة كما اعتاد أحد الجنود أن يفعل مع الصغار بغية جذبهم إليه والاحتفاظ بموقعهم الدوني لحاجته. وقف الطفل في مواجهة الجنود الذين بدؤوا في تنافسٍ لإجباره على أخذ الطابة والابتعاد، لكن الطفل الحافي – وهنا تبرز الواقعية أيضاً في إظهار الشخصية في المكان والصورة والظرف الذي يعكس مستواه ووضعه.

ويعادل تبرير المونتاج النفسي متطلبات الرؤية لدي المتفرج الكامل (المثالي) الذي يشاهد الحدث في كل لحظة بشكل أوضح وأكثر تحديداً واكتمالاً. في إطار هذه الرؤية الفوقية الذكية يمكننا أن نعتبر أن الانتقال من لقطة لأخرى يتحدد من خلال الإدراك البصري أو التوتر الذهني. ونظراً لوجود هذا التساؤل المستمر بين كل لقطة واللقطة التالية لها يصبح تتابع اللقطات مفهوماً لدي المتفرج ويعادل في الواقع رؤيته هو الطبيعية والتي تصبح واضحة ثاقبة بشكل مثالي مع مطابقتها لذاتها تماماً (حسونة، 2016).

وهنا يركز المشاهد ذهنياً بالتفاصيل التي يشده المخرج إليه باللقطات القريبة والموسيقى التصويرية، لم يقبل الطفل الذهاب بلا غنيمة الشوكولاتة، فبقي متمترساً كما الوتد ولم يفقد الأمل في عطف الجندي ومنحه حبة الشوكولاتة التي عزم على الحصول عليها، لكن الموقف يشتد وقد أصبح موضعاً للمنافسة والتحدي، وهنا تتحرك الكاميرا دوراناً وكأنه يحاول الإلمام بكل ما يحدث حوله، وتتسمر نظراته تجاه الجندي "العطوف" ليرى من خلال لقطة مقربة مدى القسوة التي برزت على وجه الجندي.

ومن خلال لقطة قريبة يرى المشاهد السلاح الذي يُرفع، هذه اللقطة الأولى في إبراز الخطر، تتجمد اللقطة وتنفصل بلقطة مونتاجية أخرى هي لقطة مقربة لعيون الطفل.

يفصلهما صوت الرصاص مع شاشة سوداء، في حركة مونتاجية ايقاعية (ايقاع بطيء) هدفها التشويق وشد الإنتباه.

ليختتم المشهد بصورة الطابة وقد أصابتها الرصاصة وغدت كما القتيل. هنا المزين يشبك اللقطات ويركبها بطريقة متوقعة النتيجة لكنها تحكي القصة كما طفلٍ صغير يسرد ما حدث معه، وكأنه يقول: أردت الحصول على طابتي، توجهت للجندي، كانت نظراته حادة وقاسية/ لقطة مقربة لوجه الجندي، لا أذكر ما حدث/ لقطة الفصل الشاشة السوداء/ لكن سمعت صوت الرصاص ورأيت الكرة أخيراً وقد قُتلت/ مشهد النهاية.

ترتيب اللقطات:

وفق **نظرية ايزنشتاين** بأن المشاهد عندما يشاهد اللقطة الأولى فيتأثر سيكولوجيا ويتوقع اللقطة الثانية وبعد مرور اللقطة الثانية يعرف المشاهد ما الذي سوف يحدث في اللقطة الثالثة فالحصيلة الذهنية لدى الجمهور ستكون حصيدة التصادم الصوري للقطتين وبالتالي فإن اللقطة الثالثة سيخلقها ذهن المشاهد ويصنع حدودها. وقد ظهرت لدى المخرج في اللقطة الأخيرة.

وهنا تعمد المخرج لاستخدام اللقطات القريبة والقريبة جداً ليجعل المشاهد في حالة إنجذاب وتوتر في آن، كان صورة السلاح، ثم وجه الطفل على الطرف المقابل توحي بأن شيئاً سيحدث، وهنا فصل المخرج بينها وبين الصورة الأخيرة بشاشة سوداء وكأنها تقول: احزر ما الذي حدث... وكانت بعد سماعنا لإطلاق النار، هنا سيحدس المشاهد بأن شيئاً سيئاً ما حدث، ولكن معرفتنا بأن الطفل البطل هو المخرج، فإننا سنوقن بأنه ما يزال حياً، وهنا تأتي

الصورة الأخيرة لتوضح وتزيل الإبهام، وترتب الحقيقة، وقد صاحب المشهد إيقاع مناسب أعطى اللقطة بعداً نفسياً سيكولوجياً طبع أثره لدى المتقي.

5- **التوصيات:**

1- توصي الباحثة بدراسة تقنيات السينما في سياقها التاريخي والعلامة الفارقة التي أحدثتها والوظيفة التي أضافتها لعالم السينما.

2- توصي الباحثة بتحليل وقراءة الأفلام الفلسطينية تقنياً من خلال النظريات المختلفة لا سيما تلك التي تظهر جماليتها وتبرر أساليب التصوير والمونتاج والإخراج.

3- توصي الباحثة بضرورة الإحاطة النظرية بالتقنيات المتبعة في مجال السينما في مراحل الدراسات الأكاديمية.

قائمة المراجع

1- البرت فولتون. (1958). *السينما آلة وفن*. القاهرة: مكتبة مصر.

2- جورج سادول. (د ت). *تاريخ السينما في العالم*. بيروت: منشورات بحر المتوسط.

3- رنا ناصر. (12 12, 2017). *أهم مدارس السينما العالمية*. تم الاسترداد من ارجيك: https://www.arageek.com/art/new-realistic-school-in-cinema

4- سامي الشريف ومحمد مهنا. (2001). *الإخراج الإذاعي والتلفزيوني*. مصر : جامعة القاهرة للتعليم المفتوح.

5- سائد حسونة. (31 7, 2016). *التصميم الإنتاجي تحويل الإبداع إلى منتج يرضيك*. تم الاسترداد من sasa post: https://www.sasapost.com/opinion/exchange-creativity-into-a-satisfiable-product/

6- سليمان الحقيوي. (2013). *سحر الصورة السينمائية- خبايا صناعة الصورة*. الراية للنشر والتوزيععمان.

7- سماح عادل. (24 12, 2020). *"سيرجي أيزنشتاين".. ابتكر نظرية في المونتاج وانحاز للفيلم التحريضي*. تم الاسترداد من kitab: https://kitabat.com/cultural/%d8%b3%d9%8a%d8%b1%d8%ac%d9%8a-%d8%a3%d9%8a%d8%b2%d9%86%d8%b4%d8%aa%d8%a7%d9%8a%d9%86-%d8%a7%d8%a8%d8%aa%d9%83%d8%b1-%d9%86%d8%b8%d8%b1%d9%8a%d8%a9-%d9%81%d9%8a-%d8%a7%d9%84%d9%85%d9%88%d9%86%d8%a7%d8%b2-%d9%84%d9%84%d9%81%d9%8a%d9%84%d9%85-%d8%a7%d9%84%d8%aa%d8%ad%d8%b1%d9%8a%d8%b6%d9%8a/6

8- سيرجي ايزنشتاين. (1975). *الإحساس السينمائي*. بيروت.

9- عباس عبد الغني. (2012). *المونتاج السينمائي في العرض المسرحي*. بغداد.

10- عبد العالي معزوز. (2014). *فلسفة الصورة*. المغرب: افريقيا الشرق.

11- عبد الله الألفي. (2015). *المونتاج*. عمان: دار أمجد للنشر والتوزيع.

12- غوتي شقرون. (بلا تاريخ). *المونتاج التاريخ والنظرية*. الجزائر: جامعة وهران.

13- كارل رايس. (د ت). *فن المونتاج السينمائي*. بغداد: وزارة التعليم العالي.

14- محمد الشرقاوي. (2016). *نظريات وأساليب الفيلم السينمائي*. الأردن: دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع.

15- *نبذه عن تاريخ المونتاج السينمائي*. (17 11, 2018). تم الاسترداد من tahaworld: http://tahaworld.com/blog/Video/%D9%86%D8%A8%D8%B0%D9%87_%D8%B9%D9%86_%D8%AA%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D8%AE_%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%88%D9%86%D8%AA%D8%A7%D8%AC_%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7%D8%A6%D9%8A

16- نور الدين أفاية. (1988). *الخطاب السينمائي بين الكتاب والتأويل*. منشورات عكاظ.

17- يوري لوتمان. (1990). *مدخل إلى سينيمائية الفيلم*. دمشق.