١٠ من جريفيث إلى إيزنشتاين وبالعكس

بقلم : بيتر دارت

لعل تاريخ الصور المتحركة يبلغ من العمر ٨٠ عامًا ، ويعد د. و. جريفيث وسيرجى إيزنشتاين من أهم العاملين فى صناعة السينما الذين يبلغون الألوف عددًا والذين ساهموا بنصيب وافر فى صنع ذلك التاريخ . وليس ثمة شك فى أن هناك عظماء آخرين أسهموا بنصيب كبير ولكن جريفيث الأمريكى وإيزنشتاين السوفيتى هما أهم هؤلاء لأن كليهما مبتدعان وخلاقان وهما اللذان عملا على دفع الشكل والكيان الأساسيْن للصور المتحركة قُدمًا إلى الأمام . وقد اعترف لهما رجال السينما الآخرون بتأثيرهما الكبير على صناعة السينما اللاحقة ، ولقد جاء كلاهما من المسرح ، ودخلا حقل العمل السينمائى ولكنهما سرعان ما أخرجا أفلامًا كانت من بين أحسن الأفلام التى أُنتجت على الإطلاق . قد يكون صحيحًا أن تبدو أعمال جريفيث وإيزنشتاين بالية وبدائية ، ولكن الاكتشافات الأساسية التى حققها كلاهما قد ساعدت على وضع أساس صلب لتطوير العمل السينمائى وشكل الأفلام .

إن عنوان موضوعى هو « من جريفيث إلى إيزنشتاين وبالعكس تبادل سوفيتى » وعندى أن الجزء الأسهل من المهمة هو تبيان تأثير جريفيث على إيزنشتاين والعاملين فى

صناعة السينما السوفيتية الأوائل مثل ف . ى . بودوفكين وليف «كوليشوف» . وقد أسهب إيزنشتاين فى الكتابة عن دينه لجريفيث وفضله عليه وثمة مقال كتبه إيزنشتاين على سبيل المثال تحت عنوان « ديكنز وجريفيث والفيلم اليوم» يشرح فيه بدقة مساهمة جريفيث فى كيان السينما الأساسى . ومضى فى مقاله يتحدث عن أوجه التقدم التى تحققت فى أشكال الأفلام منذ عهد جريفيث ويتحدث إيزنشتاين عن النصيب الوافر الذى ساهم به السوفييت فى شكل الفيلم الذى اتخذ أبعادًا معقدة واتسع مداه بعد جريفيث .

وهكذا ، فإن سريان التأثير من جريفيث إلى إيزنشتاين يظهر جليًا واضحًا حينما نقرأ أقوال إيزنشتاين نفسه عن هذا التأثير ، ولكن ما هو مدى تأثير إيزنشتاين على شكل الفيلم الأمريكى ؟ إن هذا سؤال « أصعب بكثير . ومن ثم فإننى أعتزم أن أشرح بإيجاز مساهمة كل من جريفيث وإيزنشتاين فى تطوير الفيلم ، ثم استخلص بعض الاستنتاجات التى تجعل من التبادل أكثر وضوحًا .

ولد دافيد و . جريفيث فى عام ١٨٨٠ وكان هو رجل القرن التاسع عشر وبقى كل حياته رجل ذلك القرن . ولقد حارب أبوه من أجل الجنوب فى الحرب الأهلية الأمريكية وقد أدى تأثير عائلة جريفيث به إلى قبول القيم الاجتماعية الجنوبية والمشاعر الفكتورية . وكان جريفيث من رومانسيى القرن التاسع عشر ، وكان فى جميع أفلامه يظهر حنينه إلى الفروسية القديمة ، ، مع أنه كان يدرك ، على ما يبدو ، أن الفروسية مجد تليد .

كان جريفيث مغرمًا بشعر براوننج وتنيسون . وقد استعارت أفلامه القصيرة الأولى كثيرًا من الكلاسيكيات الرومانسية . لقد جاء جريفيث إلى حقل العمل السينمائى من المسرح ، فقد كان يحاول أن يكتب مسرحيات ، ولقيت بعض مسرحياته التى أنتجت فعلاً بعض النجاح . وكان بالإضافة إلى ذلك ممثلاً على المسرح وبدأ عمله الفيلمى

كممثل مغمور وكاتب سيناريو . كان فى البداية يشعر بالخجل من عمله السينمائى ، لأنه كان يعتبر الصور المتحركة لعبًا فجًا وسوقيًا للجماهير غير أهل ليكون عملاً فنيًا .

عندما ننظر إلى أفلام عام ١٩٠٨ ، وهو العام الذى بدأ فيه جريفيث الإخراج السينمائى ، فإننا نستطيع أن نفهم سيئاته . إن أفلام عام ١٩٠٨ كانت أفلامًا فجة وكان كل فيلم منها عادة يتألف من بكرة واحدة أو أن عرضه يستغرق عشر دقائق . وكان إنتاج أفلامه رخيصًا وبيعت برخص إلى جماهير المشاهدين .

على أنه فى الفترة من عام ١٩٠٨ إلى عام ١٩١٤ طور جريفيث فهمه للسينما ، فقد أخرج مئات من الأفلام القصيرة التى يستغرق عرض الواحد منها عشر دقائق مع تركيز القصص الكلاسيكية وتلخيصها فى موضوعات سينمائية . ولكن فى الوقت الذى كانت فيه هذه الأفلام ذات البكرة الواحدة تخرج عن شركة بيوجراف الأمريكية القديمة ، بدأ جريفيث يفهم ويحترم الوسيلة الجديدة – الفيلم – ويعمل على تطوير أساليب صناعة السينما كما لم يسبق تطويرها على الإطلاق . وربما لا يمكن اعتبار جريفيث مخترع التكنيك الفيلمى الجديد بقدر ما يمكن اعتباره بأنه الرجل الذى طور الأساليب الفنية الجديدة وصقلها وعرضها بجمال وقوة . ومما لا شك فيه أن الجمهور والنقاد على السواء أصبحوا يدركون التفوق الواضح لأفلام شركة بيوجراف التى كان يخرجها جريفيث .

ما الذى طوره عندئذ ؟

أولا : لقد أدرك جريفيث تمامًا ما الذى فهمه – جزئيا – سلفه أدوين بورتر وكان ذلك هو العنصر الأساسى لبناء الفيلم هو ؛ اللقطة . وقد أدرك بورتر أن لقطة لمشهدٍ واحدٍ يمكن تحريرها وترتيبها فى إطار لقطات أخرى . ولكن جريفيث ذهب أبعد مما ذهب إليه بورتر ، لقد أدرك جريفيث أنه يستطيع تصوير كل جزء من المشهد مع أخذه « النهاية » بعين الاعتبار ، كما أدرك أنه يمكن تصوير التفاصيل كل على حدة ، ثم يجرى ترتيب هذه التفاصيل بنجاح على الشاشة ويمكن لجمهور المشاهدين أن يستنتجوا

العلاقات بين التفاصيل .

وفى عام ١٩٠٨ أوصى مؤتمر فيلمى بوجوب تصوير كل مشهد من المشاهد عن حدة حتى لا يفقد المشهد أى شىء على الشاشة . لقد كانت الكاميرا توضع فى مكان يبدو منه المشهد الذى يجرى تصويره كأنه مشهد من مسرحية .. يقوم الممثلون بتمثيل أدوارهم ثم يخرجون من على المسرح حسب أدوارهم فى الوقت الذى يستمر فيه التصوير بلا انقطاع . ولم يكن يستخدم التصوير القريب ذلك لأنه كان المظنون أن مقاطعة المشهد والتوقف عن تصوير لقطة كبيرة تظهر جميع المشهد ، قد تفقد هذا المشهد بعض أجزائه بواسطة التصوير القريب . وكان الاعتقاد إذْ ذاك أن جمهور النظارة لم يكن يتحمل « القطع » وأنه كان يشعر بأن التصوير القريب عمل يتسم بالغواية والخداع والتزوير لأن مثل هذا الأسلوب من التصوير الذى يتم بتقريب الكاميرا إلى المشهد يحرمهم من مشاهدة ما ينبغى مشاهدته .

على أن جريفيث لم يعبأ بذلك ، وبدأ يعمد إلى تقريب الكاميرا فى لقطات معينة . ثم راح يصور لقطات إضافية عن المواقع المحيطة بالمشهد الرئيسى لإعطاء صورة حقيقية من جو المشهد . وبعد ذلك بدأ يضيف لقطات من زوايا واسعة للغاية – أو لقطات طويلة كما تسمى – لمشهد فيه حركة كمطاردة أو معركة . ثم بدأ يحرك الكاميرا أثناء تصوير المشهد ونجح فى تطوير أساليب تكنيكية لإظهار ما يدور بخلد الممثلين وما يذكرونه أو ما يحلمون به . ونجح فى استخدام « قناع قزحى » ليحجب جميع الشاشة باستثناء جزء صغير منها للتركيز على ذلك المشهد وتبيان تفاصيله ودقائقه قبل أن تبدأ فى الانفراج تدريجيًّا حتى تنكشف الشاشة كلها .

ولكن الأهم من ذلك كما قال لويس جاكوب ، المؤرخ الفيلمى ، هو مساهمة جريفيث فى التحرير واختيار اللقطات وترتيبها مع إلمام كبير بالإيقاع والتوتر والمشاعر . وإلى جانب ذلك استنبط جريفيث طريقة القطع (والتشطير المتوازى – أى أنه كان

أولاً يظهر مشهدًا ثم يعقبه بمشهد آخر ، تاركاً الانطباع بأن المشهدين يجريان فى وقت واحد . وقد استخدم جريفيث كثيرًا أسلوب القطاع العرضى أو القطع المتوازى – أى قطع الفيلم ثم وصله وهذا ما يسمى بالمونتاج – فى تصوير عملية إنقاذ ميلودرامى لبطلة فى محنة – وكان أولاً يجرى القطع ، أى عملية الانتقال من لقطة لأخرى – بعد إظهار البطلة وهى محاصرة داخل مبنى محترق ثم ينتقل إلى إظهار البطل وهو يقود رجال الإطفاء إلى مكان البطلة التى تحاصرها النيران لإنقاذها . ثم العودة إلى المبنى المحترق . ثم إلى المنقذين .. إلخ .. وقد أكثر جريفيث من استخدام هذا الأسلوب حتى أصبح يعرف « عملية جريفيث للإنقاذ فى آخر لحظة :

يعتبر هذا الأسلوب أى القطع أو التشطير الداخلى للمشهد أهم تطور فيلمى يحققه جريفيث ، ولقد أدرك هذا الرجل الأثر العاطفى الذى يحدثه هذا الأسلوب من التصوير كما أدرك أن هذا الأسلوب هو نتاج عنصرين – أى مشهدين إننى أقول نتاجًا للتدليل على المضاعفة لا الإضافة إن كل مشهد جديد لم يكن مجرد إضافة إلى الأثر العاطفى للمشهد السابق ، فكل مشهد جديد يتجاوب مع الآثار المتجمعة ، ومن ثم فإن الكل يصبح أعظم من الأجزاء لأن الآثار العاطفية كلها تتفاعل فى صدر المشاهد . إن أثر هذا الأسلوب من التصوير هو « نتاج مشهد ضد مشهد آخر » مع مساهمة قلق المشاهد بالأثر كله .

إن أعمال جريفيث وأساليبه قد أثرت على أسلوب الإخراج السينمائى الذى انتهجه المخرجون بعده . وقد تعلم مخرجون آخرون أنهم يستطيعون أيضًا تحليل مشهد ، ويقررون ما هو الجزء الذى يجب عرضه من المشهد فى كل لحظة وهم إلى جانب ذلك كانوا يستطيعون ترتيب سلسلة اللقطات – اللقطات الطويلة والمتوسطة والقريبة واللقطات الجانبية لتصوير البيئة المحيطة بالمشهد – وكل هذه اللقطات يمكن أن تكون جزءًا من مشهد واحد . وهكذا أصبح تسلسل اللقطات وسياقها يلقى قبولاً من جانب المخرجين

والمشاهدين كأسلوب مناسب لعرض الأحداث على الشاشة .

لقد أخرج جريفيث ستة أفلام تعتبر من أعظم الأفلام التى ظهرت فى عصر السينما الصامتة ، وتعتبر أفلام .. (مولد أمة) و (الحساسية) و (البراعم المحطمة) و (يتامى العاطفة) أعظم أعماله على الإطلاق وكان لفيلم (الحساسية) أكبر الأثر على المخرجين السوفييت الأوائل .

إن فيلم (الحساسية) الذى أخرجه فى عام ١٩١٦ فيلم رائع وهو فيلم تذكارى مؤلف من أربع قصص – تتحدث عن قسوة الإنسان إزاء أخيه الإنسان منذ عهد بابل القديمة إلى صلب المسيح وقتل الهوجينوت وقصة حديثة عن الظلم فى أمريكا .

لقد أصاب هذا الفيلم نجاحًا هائلاً فى روسيا عام ١٩١٩ ، أى فى أعقاب الثورة مباشرة . وقد يكون البعض قد أثارتهم أبعاد قصة بابل ولكن (القصة الحديثة) هى التى أثارت جمهور المشاهدين السوفييت إلى حد كبير ، إن الجماهير السوفيتية لم تكن قد شاهدت مثل الحياة المأساوية التى كانت تحياها الطبقة العاملة فى أمريكا . وكانت هذه القصة لابد أن تكون قد أحيت كل شعار سمعوا به عن تعاطف العمال الأجانب مع الثورة فى روسيا . إن هذا الإخلاص الذى اتسم به الفيلم هو الذى أكسبه هذه الشهرة .

ويقول جاى ليدا الذى أرخ تاريخ الفيلم الروسى باللغة الإنجليزية ، « إنه لم يحدث أن كان أى فيلم من الأفلام السوفيتية الهامة التى أنتجت فى العشر السنوات التى أعقبت عرض فيلم (الحساسية) لم يتأثر بهذا الفيلم أو أن يكون إخراجه خارج نطاق تأثير فيلم (الحساسية) .

ولد سيرجى إيزنشتاين فى ريجا عام ١٨٩٨ وتلقى تدريبه كمهندس ، وكان منذ نعومة أظفاره رساماً موهوبًا ومصممًا مختصا بالهندسة المعمارية ، وحينما كان مجندًا فى الجيش الأحمر صمم مشهدًا مسرحيًّا وعمل فى المسرحيات الدعائية المهيجة التى أنتجت لتنوير الجنود والعمال والفلاحين أثناء الثورة .

وبعد الحرب واصل إيزنشتاين ممارسة أنشطته المسرحية وعمل مع مسرح مايرهولد وحركة الثقافة البروليتارية . وبدأ بعد ذلك اهتمامه بالفيلم ثم قرر أخيرا ترك المسرح وكرس نفسه للعمل فى السينما .

لقد كان إيزنشتاين دائما أكثر استبطاناً من جريفيث . وتعتبر تحليلات إيزنشتياين لشكل الفيلم من بين أهم ما كتب عن النواحى الجمالية للسينما . ولقد كتب بودوفكين ، وهو مخرج سينمائى سوفيتى آخر كثيرًا عن الفيلم – وبنى بودوفكين كتابه الذى وضعه فى أواخر العشرينيات بعنوان (التكنيك الفيلمى) على أساس فهمه لأسلوب الفيلم التكنيكى الذى كان ينتهجه جريفيث . ولو أن جريفيث نفسه سجل ما كان يعرف ويشعر به ويمارسه لكان كتابه يشبه تمامًا كتاب بودوفكين . إن بودوفكين يعترف مثل إيزنشتاين بفضل جريفيث عليه .

لقد أصبحت قصة جريفيث العصرية من (الحساسية) النموذج التعليمى لفيلم إيزنشتاين (الضربة) الذى تم تطويره فى عام ١٩٢٤ ولفيلم بودوفكين (الأم) الذى اقتبس من رواية جوركى فى عام ١٩٢٦ .

على أن بودوفكين وإيزنشتاين كانا يذهبان إلى ما وراء حدود أساليب جريفيث الفنية .. وكان إيزنشتاين بصفة خاصة يستحدث مستويات جديدة من الصور الفيلمية المعقدة تفوق أى عمل من أعمال جريفيث . وقد عبر إيزنشتاين عن تطور شكل الفيلم من جريفيث إلى السوفييت بقوله :

« إنى أود أن أستحضر ما قدمه لنا دافيد مارك جريفيث ، نحن مخرجى الأفلام السوفييت الشباب فى العشرينيات . إنى أقول ببساطة وبدون لف أو دوران إن ما قدمه جريفيث لنا كان إلهاماً .

ويعد إيزنشتاين أفلام ما قبل روسيا الثورية فيقول :

إن أهم شخصية مثيرة وراء هذه الخلفية كان جريفيث لأن

السينما بفضل أعماله قد أثبتت أنها أكثر من مجرد وسيلة للتسلية أو قتل الوقت . لقد اخترت فى نفسه الأساليب الجديدة الرائعة للسينما الأمريكية مع إدخال عنصر القصة العاطفية والتمثيل البشرى المصحوب بالضحك والدموع - وقد تم فعل ذلك كله بقدرة مدهشة . أما وإن السينما يمكن أن تكون أعظم ، وأن يكون كل ذلك هو المهمة الأساسية للسينما السوفيتية اليافعة - فإن الطريق قد رسمته لنا أعمال جريفيث الخلاقة .

إن حب الاستطلاع المتصاعد عندنا فى تلك السنوات بالنسبة للبناء والأسلوب قد اكتشف بسرعة أين تكمن العوامل الفعالة القوية فى أفلام هذا الأمريكى العظيم . لقد كان هذا قبل ذلك مجالاً غير مطروق أو مألوف لنا ، وإن كان يحمل اسمًا مألوفاً لنا ليس فى حقل الفن فحسب ، وإنما فى حقل الهندسة والكهرباء ، وكان أول فن مؤثر فى أكثر النواحى المتقدمة - أى فى الفن السينمائى .. إن هذا المجال وهذا المبدأ الخاص بالبناء والإنشاء هو (المونتاج) .

لقد كان هذا المونتاج الذى وضعت أسسه صناعة السينما الأمريكية ،- وإن كان استخدامه الكامل الواعى والاعتراف العالمى به قد تحقق بفضل أفلامنا « إن المونتاج سيظل ظهوره إلى الأبد مرتبطًا باسم جريفيث . إن المونتاج الذى لعب أهم دور فى أعمال جريفيث الخلاقة قد حققت له انتصارات ونجاحات مجيدة .

ويواصل إيزنشتاين الحديث عن مساهمة جريفيث فى تطوير شكل الفيلم فيقول .

« لقد وصل جريفيث إلى المونتاج بواسطة أسلوب التمثيل المتوازى » .

ثم يوضح إيزنشتاين ذلك بسؤال .. « ما الذى نجده فى عمل جريفيث » . إننا نجد أسلوبا خاصا (أسلوب المونتاج المتوالى للمشاهد المتوازية والتسطير الداخلى فى هذه المشاهد . (السينما) . إن أسلوب المونتاج الذى أدهش إيزنشتاين وغيره من العاملين فى حقل السينما حينئذ هو غرض التفاصيل المتجاورة وكل تفاصيل مشهد من المشاهد وجمعها فى نقطة واحدة ولقطات ثابتة غير قابلة للتغيير تجمع جنبا إلى جنب بطريقة ديناميكية ومن هذا التجاوز تتحقق صورة كاملة أعظم من جملة اللقطات الفردية .

لقد أوضح جريفيث للسوفييت أن الاختيار الدقيق وترتيب اللقطات المتتالية على الشاشة يمكن أن تصنع صورًا ذات قوة كبيرة -- قوة عاطفية وقوة أيديولوجية وقوة فنية . على أن السوفييت لم يقنعوا باستعارة أساليب جريفيث فى التسطير الداخلى والتسطير المتوازى فقد عملوا على الارتقاء بأساليب المونتاج . وكما قال إيزنشتاين « إن دور جريفيث دور عظيم . ولكن السينما السوفيتية ليست من الأقارب الفقراء وليست مدينًا مفلسًا له » ، ويقول إيزنشتاين إن جريفيث أعظم سيد للمونتاج المتوازى وهو سيد التركيبات والمونتاجية التى كان لها الفضل فى زيادة سرعة الإيقاع .

ويقول إيزنشتاين : « إن مدرسة جريفيث هى مدرسة التمبو .. ولكنه لم تكن له القوة لكى ينافس مدرسة المونتاج السوفيتية الفنية فى حقل التعبير والإيقاع » .

وإلى جانب ذلك يلخص إيزنشتاين حدود جريفيث بأن شرح « الصورة المزدوجة للعالم كله . التى نسجها جريفيث فى أفلامه . ويقول إيزنشتاين : « إن مد خطين متوازيين فى أفلام جريفيث -- خطا الفقراء والأغنياء والخير والشر والعدل والظلم -- إن هذين الخطين المتوازيين غير قادرين على الحكم عن طريق التوفيق الافتراضى (يرى الكاتب أن هذا الرأى خاطئ) ، إن المونتاج السوفيتى المنطلق يستخدم الخلايا المصنعة التى تتطور عضويًا تمشيًا مع جمل موحدة . ومن ثم ، قال إيزنشتاين : « إن أسلوب

مونتاجنا يتعارض مع مونتاج جريفيث » .

ويرى إيزنشتاين أن جريفيث حاول إيجاد تأثير أيديولوجى فى فيلم (الحساسية) . لقد وصف هذا الفيلم بأنه مجاز ضخم . وقال إيزنشتاين « إن جريفيث نفسه وصف الفيلم بأنه (دراما تفاضلية) . (وهذا هو شأن فيلم الحساسية ، أى أنه دراما من المقارنات لا صورة موحدة قوية معممة . ومضى إيزنشتاين فى تحليله لقصور فيلم (الحساسية) يقول إن القصص الأربع التى يتضمنها الفيلم قصص (غير قابلة للمقارنة) لأن النقص الأساسى فى الفيلم يتمثل فى (انعكاس الخطأ الموضوعى والأيديولوجى) . « إن هذا الخطأ الأيديولوجى بالنسبة لإيزنشتاين هو العيب الرئيسى فى المونتاج الأمريكى وليس عيب أفلام جريفيث وحدها . ويرى إيزنشتاين أن المخرجين الأمريكيين لن يستطيعوا استخدام أساليب المونتاج السوفيتية وتطويرها إلاّ إذا فهموا – فلسفة – إذا أردت . ونظرة عالمية تعترف « بوحدة الانسجام والمجموع » "Menism ensensble"

ويرى إيزنشتاين أن أقرب ما وصل إليه المخرجون الأمريكيون إلى مونتاج كامل هو التقارب المثير للشجن وهو تقارب سخيف من لقطات مجردة من القوة لأنها تفتقر إلى المبادئ الأيديولوجية الضرورية . فمثلاً إذا أراد مخرج أمريكى أن يقدم صورة مصورة للحنين والشوق فإنه قد يعمد إلى عملية قطع لقطة لعشيق ومعشوقته ويتحول إلى لقطات تبين ارتطام أمواج بالصخور على الشاطئ أو إلى ألعاب نارية تنفجر فى السماء إن مثل هذه الصورة كانت فى وقت من الأوقات أكثر شيوعًا مما هى الآن .

إن إيزنشتاين مصيب فى تقييم إمكانات وسائله المونتاجية وهو أيضًا مصيب حينما يقول إن النقاد الأمريكيين اعترفوا بأن أفلامه تعتبر تقدمًا ملحوظًا فى شكل الفيلم . ولقد اعترف المخرجون الأمريكيون والمخرجون غير السوفييت بهذه القوى وحاولوا تجنب التشبيه السمج مثل الأمواج وهى تتحطم على الصخور لخلق جو من الحنين والشوق ، وحاولوا إدماج بعض أساليب المونتاج السوفيتية فى بعض أجزاء أفلامهم .

إن كلمة (مونتاج) كما عرفت فى إنتاج الأفلام الأمريكية تبين بوضوح وجلاء الموقف الأمريكى إزاء هذا الأسلوب . ولقد أصبح (التسلسل المونتاجى) بمثابة أجهزة انتقالية لكى تظهر بسرعة تغيرًا فى الزمن أو المكان والمساحة أو الممثل . إن هذا (التسلسل المونتاجى) قد نتج عن سوء تفسير لما يحاول إيزنشتاين على ما يبدو أن يفعله . ولكن أليس هناك مثل هذه السلسلة من اللقطات المبذولة فى أفلامه – مثل « لقطة خرزة القشد » وفيلمه « القديم والجديد ؟ » يبدو إيزنشتاين كمعظم المخرجين غير قادر على المحافظة على ديناميكية مستمرة لمونتاج خالص فى فيلم كامل .

وفى أمريكا كانت كلمة (مونتاج) تعنى سلسلة من اللقطات مثل عجلات عربية تتحول إلى عجلات قطار ثم إلى عجلات سيارة ثم إلى محركات طائرة . إن مثل هذا السباق المونتاجى « يمكن تحقيقه فى سلسلة من اللقطات العادية لمشاة لكى ترمز مثلاً إلى الهجرة غرباً .. » .

ولكن هذا السياق المونتاجى ليس هو النوع الذى كان يفكر فيه إيزنشتاين . ومما يبعث على الغرابة حقا أن الأفلام الإعلامية – والأفلام التجارية التى تعد للتليفزيون هى نتيجة واضحة لأساليب المونتاج السوفيتية التى تظهر أيضًا الآن فى شكل الفيلم الأمريكى . إن الإعلان يسعى إلى استثارة مشاعر الناس ورغباتهم وتشوقهم إلى السلعة أو أثر السلعة المطروحة للبيع . ولقد ساعدت أساليب الإنتاج على إحداث هذه الآثار العاطفية بمطالبة المشاهد بربط العناصر المتتالية وتحويلها إلى نسيج كامل . إن هذه المشاركة من جانب المشاهدين مقرونة بصدق التصوير للصور المعروضة على الشاشة قد جعلت بعض الأفلام التجارية التليفزيونية أفلاما فعالة . وقد قال بعض النقاد إن الفيلم التجارى التليفزيونى بشكل متقدم من أشكال الأفلام أو إن الأفلام التجارية التليفزيونية تعرض بعض أكثر النواحى إثارة وانطلاقًا فى مجال الفيلم الأمريكى . إن النقاد التقليديين هم الذين يرون هذا الرأى .. ذلك لأنه ليس ثمة شك فى أن

السلعة موضوع الدعاية فى الأفلام التجارية التليفزيونية . مثل الصابون والجعة أو غيرهما من المنتجات – تقيد مجال التأثير .

وطالما اعترف منتجو الأفلام التسجيلية بتأثير الأفلام السوفيتية الأولى ، وقد استعاد مخرجو الأفلام التسجيلية الأمريكيون والبريطانيون فى الثلاثينيات من الأساليب الفنية التى استخلصوها من أفلام إيزنشتاين الصامتة . وقال جون جريرسون ، منتج الأفلام التسجيلية البريطانى العظيم (إن حركة الأفلام التسجيلية البريطانية قد ولدت من آخر بكرة لبوتمكين . وفى أمريكا كان أوضح تطبيق لمبادئ إيزنشتاين قد ظهر بجلاء فى الأفلام التسجيلية التى أخرجها بارلورنتر وخاصة فيلم « النهر » وفيلم « المحراث الذى حطم السهول » .

لم تكن أساليب المونتاج السوفيتية ذات تأثير كبير على الأفلام الأمريكية التى كان الغرض منها « الترويج العام » والسبب الرئيسى فى ذلك هو أن أشكال المونتاج السوفيتية معقدة جدا وأن مثل هذه الأشكال تحتاج إلى مشاهدين متقدمين . ومن ثم فإن المنتجين الأمريكيين تجاهلوا أساليب المونتاج السوفيتية واعتمدوا على الأساليب السهلة .

أما وأن وسيلة الأفلام اليوم ماضية فى طريق النضوج فإن النظم القديمة الخاصة بالتنظيم آخذة فى الزوال .

ومع ذلك ، فإنه بالرغم من أى نكران معاصر لعملية المونتاج فإن فيلم « بوتمكين » الذى أخرجه إيزنشتاين سيظل دائمًا فى أى قائمة لأحسن عشرة أفلام فى جميع العصور . يليه مباشرة فيلم (الحساسية) من إخراج جريفيث . إن عددًا قليلاً من الناس هم الذين يشكون فى أن هذين العملاقين سيظلان يؤثران على شكل الفيلم المعاصر لقد أرى جريفيث للسوفييت وللعالم الإمكانية العظيمة لوسيلة الفيلم وعمد السوفييت إلى صقل الشكل إلى حد البريق الذى يبهر الأبصار ويجعل تقليده أمراً صعباً .