مهرجان
الإسماعيلية
الدولي للأفلام التسجيلية والقصيرة

السينما الوثائقية

النوع الفيلمى

سقوط الحدود والقيود

مطبوعات
مهرجان الإسماعيلية السينمائى الدولى الثانى والعشرون
للأفلام التسجيلية والقصيرة

رئيس المهرجان

الناقد السينمائى. **عصام زكريا**

رئيس المركز القومى للسينما

أ. **محمد الباسوسي**

مدير المهرجان

د. سمير فرج

صورة الغلاف من فيلم: النيل أرزاق...

إخراج: هاشم النحاس - ١٩٧٢

التصميم الداخلى والغلاف

أحمد بلال

تقديم
متغير التسارع
إنحسار البديهيات

أحمد عبد العال

-١-

العالم لا يتوقف عن التغير، ونحن فى القلب منه ، ولا يمكنه إلا أن يكون كذلك؛ متغير متحول فى آن. وقد باتت المناظرة بين الثابت – المتغير أو المستقر- المتحول أقرب إلى التسابق فى مضمار العشرة ألاف متر شديد التسارع ، والأسبقية فيه تحتسب بجزء على الثانية ، وهو ذات المعيار الذى يحتسب به الفارق الزمنى أو الفينتو ثانية Fento Second بين متغير وأخر سواء كان هذا المتغير علمياً أو معرفياً.. معلوماتياً أو تقنياً.

أحمد زويل العالم المصرى الحاصل على جائزة نوبل فى علوم الكيمياء ١٩٩٩ [.

ربما أسهمت الفترة التاريخية الممتدة بين نهاية الحرب العالمية الثانية ١٩٤٥ ، ونهاية حقبة الستينيات من القرن العشرين ، ربما أسهمت فى تعزيز الثابت المستقر وغواية استدعاءه ، نظراً إلى ما شهده العالم وقتئذ من آجواء تبعث على الهدوء والأسترخاء . وشعور جمعى له حضوره القوى الذى لم تكن تعوزه المصداقية وقد كان ينحو بدوره إلى السكون ورفاهة خلو البال. يلاحظ منحى المحتوى الفيلمى السائد فى انتاجية السينما المصرية الروائية فى فترة ما بين نهاية حرب السويس ١٩٥٦، وحتى ما قبل هزيمة ١٩٦٧ ، ودوره فى تعضيد الشعور الجمعى والذهنية السائدة التى كانت تبعث على الشعور بالإسترخاء وخلو البال ، على اعتبار انه لا يوجد ما يبعث على القلق ، ما دام العيش لا يزال ممكناً فى ظلال كاريزما الزعيم خالد الذكر !! . ربما من هنا جاء ذيوع الأشارة إلى آجواء تلك الفترة تحديداً بالزمن الجميل. مراجعة سريعة لمدار محتوى الغناء عن تلك الفترة العاطفى منه و الوطنى خاصة، ربما تقودنا الى معرفة وتحديد هيكلية العلاقة بين المحتوى الفيلمى السائد الفيلمى والمدار الغنائى وكاريزما الزعيم ومتلازمة الذهنية السائدة والشعور الجمعى آنذاك وما قبل عنه الزمن الجميل ، بما فى ذلك المرواحة بين غواية راخوة المستقر الثابت و متغير القلق[.

كما لعبت سينما هوليود بانتاجها الفيلمى ذائع الأنتشار الذى غمرت به العالم وقتئذ خاصة النوع الفيلمى : الكوميديا الغنائية الاستعراضية ، والمتتالية الفيلمية عن الحلم الأمريكى وعودة الجنود من ميادين القتال ، لعبت هوليود دورها فى نشر وتدويل ما كان يحتاجه العالم آنذاك من حملات أشاعة البهجة والسلام. الأمر الذى كان له أثره دون ريب فى تأكيد وترسيخ ما كان سائداً فى العالم كله آنذاك.. الشعور: بالطمائنينة والاسترخاء ، واستسلام الشعور الجمعى إلى حالة من الكسل الرخو ، وربما دعوة العقل الجمعى كذلك الى القيام بأجازه مفتوحة مدفوعة الأجر بهدف غوايته ، وربما احتواءه والسيطرة عليه.

من هنا تكمن غواية الثابت المستقر وما يتمتع به من حضور نسبى مرده مدوامة الطلب عليه ، حيث لا يمكننا الجزم أن كل البشر سلماً أو حرباً على قدم المساواة ، وثمة تمايزات اجتماعية ومعيشية فارقة، ومظاهر تأزم متعددة الوجوه لا تخلو منها دولة أو مجتمع، ربما تدفع قطاعات واسعة من الأفراد إلى الهروب والإنسحاب من الواقع لأسباب تتباين دوافعها من مجتمع إلى غيره ، ومن سياق تاريخى إلى آخر .

فى أوقات المحن و التأزم يلعب المستقر الثابت دور الملاذ الآمن ، وقد يقوم مقام المخدر أو الجنس ، لذا تكمن غوايته وربما خطورته فى تعضيد وترسيخ حالة التثبيت أو الثبات دون حراك أو تغيير، والأنزالاق إلى الجمود بمزاعم غير عقلانية ، ربما كانت أقرب الى الوهم منها إلى الخيال.

مع هزيمة ٦٧، وثورة الطلاب فى فرنسا مايو ١٩٦٨، ونشوب حرب فيتنام ١٩٥٥-١٩٧٥، وتداعيات الحرب الباردة بين ما كان يعرف سابقاً الإتحاد السوفيتى – روسيا حالياً – والولايات المتحدة الأمريكية ،وأزمة اكتشاف صواريخ كوبا الشهيرة ، وسور برلين ، والإعلان عن نجاح اول رحلة لإستكشاف الفضاء – يورى جاجارين ابريل ١٩٦١، وانشطار العالم سياسياً وفكرياً إلى أحزاب وايديولوجيات: رأسمالية وشيوعية ، وما قيل أنها اشتراكية ، يسار ويمين ووسط ، دول معتدلة وأخرى رديكالية ... إلى آخر مظاهر الاحتقان السياسى– الأيدولوجى الذى انزلق اليه العالم شمالاً وجنوباً .. شرقاً وغرباً. الذى قضى بنهاية الثابت المستقر وإقصاءه ، الأمر الذى تبين معه أن

الحرب العالمية الثانية ١٩٣٩-١٩٤٥، لم تكن أخر الحروب أو نهايتها .

فى الوقت الذى عرف فيه الهدوء طريقه إلى ميادين القتال عسكرياً على أقل تقدير، وقع العالم فريسة لحروب من نوع جديد.. حروب الأيديولوجيات والمذاهب السياسية و الأفكار مستهدفة العقول و المعتقدات ، وقد طالت أصدائها حياة الشعوب جميعها ربما دون استثناء. فى عالم كانت الصحافة الورقية لا تزال تسيطر فيه على صناعة الرأى العام و توجيهه و تحديد اتجاهاته ، وربما احتكاره، جنباً إلى جنب مع دور وكالات الأنباء العالمية ، هذا غير ماكان يعرف وقتئذ بالأذاعات الموجهة من كل صوب وبكل اللغات الحية تقريباً.

الأمر الذى بدا معه أن رومانسية عالم ما بعد نهاية الحرب العالمية الثانية ١٩٤٥، قد سقطت وأنتهت ، ومع سقوطها سقط الثابت المستقر عالمياً ، ايذاناً بدخول العالم حروب وصراعات و منافسات متغير التسارع : معرفياً وعلمياً ... معلوماتياً وتقنياً. حروب فى مثيراتها و تحولاتها ، ربما كانت أقرب إلى عروض دور الأزياء العالمية ، تلك الحروب التى لا يتوقف اللاعبون النافذون فيها عن تقديم الجديد المثير من تقنيات وآليات التسابق وراء متغير تسارع : القوة و الهيمنة وتضارب المصالح، ومنازعات مناطق النفوذ ، حروب على الموضه بأشكال وصور ومستحدثات و آليات مختلفة تماماً عن كل ما عرفه العالم فى حروبه وصراعاته . حروب رأس مالها و عتادها وجبهات القتال فيها : متغير التسارع باتجاه العلم¬ المعرفة ¬ المعلومات ¬ التطور التقنى التكنولوجى. حروب ليست على صعيد كوكب الأرض الذى نعرفه ونعيش فيه تحت مظلته فحسب ولكن هناك فى فضاءات ومدارات اللامرئى البعيدة . المتنازع عليها بين عدد محدود من الدول والقوى التى ربما تقل عن أصابع اليد الواحدة .

على وقع ما قيل أن العالم قرية صغيرة، والعولمة ، واتفاقية التجارة الحرة ، والتغير المناخى، ومجموعة الدول السبع، ومنتدى دافوس، ومجموعة الدول العشرين ، والاتحاد الاوربى، وحلف النيتو ، وحلف شمال الأطلسى ، وصعود الصين ، وعودة روسيا وريثة الإتحاد السوفيتى إلى الصدارة ، وسقوط سور برلين ، و تمركز اليابان، وبروز القوى الاقليمية ، الباحثة لها عن دور ونفوذ ، و سقوط الأيديولوجيات يميناً و

يساراً ، وأنشطار العالم على نحو أكثر حدة و انقساماً بين الذين يتنافسون ويتسابقون و يتسارعون فى مضمار المختبرات العملية وعلوم الفضاء والحاسوب والاليكترونيات والميكنة والهواتف الذكية والذكاء الأصطناعى والأتصالات، وفائض القيمة ، والميزان التجارى، والبورصات العالمية ، وصراع العملات : الدولار واليورو والبيتكوين (العملة الرقمية) ومصادر الطاقة المتجددة ، وتكتلات المصالح والاقتصاديات إلى آخر كبريات المدارات والفضاءات العلمية والاقتصادية ، والتكنولوجية، التى قضت بسقوط الثابت المستقر ونهايته ، وأعلان هيمنة متغير التسارع و شرعنه قيام جمهوريته الكونية.

لعلنا لا نذهب بعيدا عن ما أنتهى اليه العالم تحت وطأة متغير التسارع وتحولاته الدراماتيكية، الذى ربما كان مسئولاً إلى حد كبير عن اندفاع جميع الدول ربما دون استثناء إلى شرعنه مواقفها وسياستها وتواجهاتها على أساس من مصالحها أولاً وقبل كل شئ. وتجاوزها وربما تعديها على نصوص القوانين والمعاهدات والمواثيق الدولية ، بما فى ذلك الأعراف والمبادئ الأخلاقية والانسانية .

(مبادئ حقوق الإنسان على سبيل المثال لا الحصر) .

لقد دفع متغير التسارع العالم إلى حافة الهاوية (مؤشر البطالة – الهجرة غير الشرعية - الإنفلات المتزايد بين حد الثراء والفقر – صعود اليمين وإنكسار اليسار) إلخ هذا غير متغير فيروس Covid – ١٩ وكلفته من الوجهة الاقتصادية والاجتماعية والإنسانية ، وأغلاق الدول لحدودها براً وبحراً وجواً ، ودخول العالم الى فقاعة كونية بحثاً عن ملاذ آمن ، المساواة بالأذعان مقابل إنقسام اكثر حدة بين الأثرياء و الفقراء ليس على صعيد الأفراد فحسب ولكن بين الدول ايضا بحثا عن فرصة شفاء أو جرعة لقاح.

المرجح أن متغير التسارع معرفياً وعلمياً ومعلوماتياً وتقنياً سوف يقود العالم إلى ما وراء المنافسة والعولمة، وحتى تبادل المصالح بما فى ذلك المتفق عليها والمطروحة للتداول والمفاوضات، متغير التسارع سوف يقوض ويجتاز فى أندفاعه وحركيته كل المتاريس والحدود والقيود والأحكام و المفاهيم التى تحصن العقل البشرى ورائها طويلاً بحثاً عن معادلته الكونية فى البقاء و الإستمرار بين مستقر ثابت ومتغير متحول. الأمر

الذى يبدو حتى فى اطار مواجهة فيروس Covid ١٩ صعب المنال.
وقيد يكون التحدى المطروح الأن على الإنسانية اليوم وغداً البحث عن مخرج " لأزمه وجود" . ربما لم يدرك العالم بعد حدودها و مخاطرها .

-٢-

لا شئ ثابت فى مكانه : السينما والجمهور والنقد السينمائى والثفاقة السينمائية .. الكل فى حراك.. الكل متغير حتى الفضاءات الفيلمية على تعدد النوع وتبيانتها فنياً و جمالياً متغيرة بطبيعتها ، لا من زاوية الحكى الفيلمى أو السرد أو الشخصيات أو البناء الدرامى فحسب ولكنها متغيره – أى الفضاءات الفيلمية – بضرورات متغير : الزمن والسينما والجمهور معاً وفى أن .
متغير السينما والجمهور... النقد السينمائى والثقافة السينمائية ، ونحن فى القلب منه، نعنى المتغير، له شروطه التى تتطلب مداومة الحراك معرفيا، والمواظبة عليه لمعرفة الجديد الحديث عن العروض الفيلمية من جهة ، ومعرفة الجديد الحديث من أطروحات الحركة النقدية – الثقافة السينمائية من جهة ثانية ، وصولاً إلى تحقيق مواقع متقدمة فى مضمار معرفية المجال الحيوى رباعى الأبعاد : السينما والجمهور والنقد السينمائى والثقافة السينمائية على التوالى ، وإلا سوف يجد الناقد السينمائى نفسه خارج مجاله الحيوى ، وربما مقصى عنه.
تتعدد الوسائط الفنية ويطاردها التحديث ويلاحقها متغير التسارع التقنى ، وتزداد مسميات النوع الفيلمى تنوعاً و أختلافاً ، ويتسع الجمهور اتقساماً و انشطاراً ، وتزداد فاعليات الثقافة السينمائية تنوعاً وتتعدد وسائلها وأدواتها ، وتتضارب الإتجاهات النقدية الحداثية والأكثر حداثة ، وتتسارع تحولاتها على نحو مطرد ومتزايد ، ولكن تبقى الفضاءات الفيلمية متغير القاسم المشترك الذى يلتف حوله الجميع:
العارض الوسيط : دور العرض ، منصات البث، برامج التلفزة ، المهرجانات والفاعليات والمنتديات السينمائية على تنوعها وتعددها وأختلافها .
الجمهور على تعدده وتنوعه كلا حسب ثقافته وتفضيلاته الفنية والجمالية.

مصادر الثقافة السينمائية على اختلاف وسائلها و أدواتها المقروء منها و المرئى .
النقد السينمائى على اختلاف وتعدد مدارسه وتياراته واتجاهاته الكلاسيكة منها و الحداثية.
التحدى المطروح على الحركة النقدية السينمائية اليوم وغداً، ملاحقة ومطاردة متغير التسارع المعرفى الثقافى ليس من زاوية فاعليات الثقافة السينمائية فحسب ولكن على صعيد ما لحق بصناعة السينما عامة والصورة الفيلمية خاصة من تحديث فنى وتقنى ربما يصعب التكهن بمساره أو ملاحقته.
لقد بدت مهمة الناقد السينمائى مهمة معرفية شديدة الزخم شديدة التغير بين المقروء والمرئى أو بمعنى آخر بين الكتاب / المكتبة / والكمبيوتر / الجوال .. وسائط المعرفة الاليكنرونية أولاً ، المتغير المعرفى ثقافياً ونقدياً ثانياً ، ذاكرة الحفظ / الأرشيف وذاكرة البرمجة والحاسوب سريعه التغير بطبيعتها ثالثاً .
ما كان بديهياً ومستقراً فيما كان يعرف بالحدود والقيود على صعيد النوع Genre الفيلمى أو الأدبى أو المسرحى أو الشعرى ، إن لم تكن قد سقطت فهى فى طريقها إلى السقوط. (تستند التعريفات التقليدية للأنواع ، فى الغالب ، على فكرة تقول إن الأنواع تشكل تقاليداً أو أعرافاً خاصة ، تتعلق بالشكل والمضمون ، تشترك فيها كل النصوص التى تنتمى إلى هذه الأنواع. ومع ذلك، فإنه نادراً ما يعكس نص واحد ، كل الخصائص للنوع الذى ينتمى إليه ، فالنصوص غالباً ما تكشف عن أعراف وتقاليد تنتمى إلى أكثر من نوع من هذه الأنواع. وتميل عملية إعادة التعريف لمعنى النوع - التى قدمها علم العلامات – إلى التركيز على اعتماد الخصائص الشكلية للنصوص – التى تنتمى إلى نوع محدد – على شفرات مشتركة بينها ، وكيف تعمل هذه الخصائص الشكلية على توجيه استجابات القراء – الجمهور عن طريق استخدام أساليب مخاطبة معينة. ويميل المنظرون ما بعد الحداثيين إلى طمس الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية والفنية[(١) .
لم تعد إشكالية النوع Genre تكمن فى الأعتراف بحدوده أو قيوده ، بمعنى أخر لم تعد إشكاليه النوع مردها علامات الطرق التى تشير إلى النوع على أنه طريق مفرد أو

مستقل عن بقية الأنواع هذا أو ذاك ، لقد بات النوع Genre اية كان الفضاء أو المدار الفنى الذى ينتمى إليه ، واحد من الخيارات الفنية أو خيار من بين متعدد ضمن شبكة العلامات التى تزدحم بها شبكات الفنون على تعددها و تنوعها .

إن ما كان يعرف بالحدود و القيود بين هذا النوع أو ذاك قد سقطت ، وباتت ارثاً من الماضى، ولم يعد معترفاً بها أو محل قبول. وأستقلال النوع الفنى أو ماهيته - Qui dity (الخصائص الذاتية لموضوع معين) (٢) لم تعد رهناً بتحصنه وراء حدوده وقيوده ، بعد أن صار التداخل والإمتزاج والتفاعل، و تخطى الحدود وكسر القيود بين مختلف الأنواع الفنية : القاعدة ... والخروج عليها استثناء . والأكثر أهمية من هذا أو ذاك، إن تجاوز الح

دود وكسر القيود بات شرطاً من شروط بقاء النوع واستبقاءه فاعلاً مؤثراً، وضروة من ضرورات بقاءه حياً ، والحيلولة دون موت النوع او اختفاءه.

مصطلح النوع Genre شديد المراوغة ، وتأويله لا يقطع بدال محدد ، والدال أو المنطوق به لا يعنى بالضرورة إن ثمة حدود أو قيود ، ولكن يشيرفقط إلى ما هو كائن ومعاين من زاوية المعرفة وليست التعريف به . والمعرفة كما يقول أهل المنطق لاحقة على الأستدلال توطئة لمعاينته وبيان ملامح وسمات تفرده أو هيئته أو صورته أو تشكله، وليس كونه مؤطراً أو مقيداً.

-٣-

برامج ما يسمى التلفزيون الواقعى .. ماذا نطلق عليها ؟ وكيف يمكننا تصنيفها من زاوية النوع وحضورها بين برامج التلفزة المختلفة على تنوعها وتعددها ؟ حدود التلفزة فى أجتذاب الجمهور وغوايته ، وقيود العرض او المعروض منها لم تعد حقيقة فى الأمر ذات أثر. والأعراف التى كانت معترفا بها فى تقييد وتحجيم خروقات منافسات نسب المشاهدة تم تجاوزها تماماً ، ربما إلا عن القليل. المؤكد أن المستقبل سوف يكشف لنا عن برامج متلفزة أكثر غرائبية ، وربما أكثر فضائحية!!!

السؤال : ما الذى تعنيه السينما التسجيلية الوثائقية فى آطار كل التحولات الفنية

و التقنية شديدة التلاحق التى تشدها صناعة السينما فى العالم ، ليس على صعيد النوع الفيلمى فحسب وأنما فى سياق تسويق ونشر وتدويل المنتج الفيلمى ، وذلك على النحو الذى أستقرت عليه العلاقة بين السينماء و الجمهور منذ أول عرض جماهيرى لها فى باريس ٢٨ ديسمبر ١٨٩٥ . تقاليد وطقوس واحتفالية المشاهدة الجماعية ربما كانت فى طريقها إلى التلاشى والإختفاء . أن لم يكن بسبب قيود الاغلاق الأحترازية فى مواجهة فيروس كورونا ، ولكن بما طرأ على طرق العرض والمشاهدة من تحولات جذرية قد تفقد السينما على أثرها سحر الذهاب إلى دور العرض ، ويفقد معها الجمهور واحدة من تفضيلات ومآثر حياته الإجتماعية والإنسانية .

سؤال اخر : هل يمكننا اعتبار الفيلم التسجيلى نوع فيلمى والوثائقى نوع فيلمى آخر ، وما هو الدال الفارق بين هذا وذاك ، وما هى آفاق السينما التسجيلية الوثائقية من زاوية ما يشهده عالمنا من طفرة هائلة فى وسائل التعبير والتواصل الاليكترونية ، وربما " ثورة النوع " إذا جاز التعبير، وذلك على صعيد السينما و الصحافة والتلفزة والإتصالات، ومواقع البث والتواصل الإجتماعى الآخذة فى التوسع والإنتشار نحو المزيد من الفضاءات المفتوحة على غير حدود أو قيود ، الى الحد الذى يستطيع فيه كل محترف أو لاعب اليكترونى من صنع منصته وبث ما يشاء، وأختراق ما يشاء من الحدود والقيود.

فى أكثر من مرجع تبين أن تعريف الفيلم التسجيلى الوثائقى تم التقديم له فى سياق واحد دون الإشارة إلى التمييز بين ما هو تسجيلى ؟ وما هو وثائقى؟ هذا فى حال الأتفاق على أن الفيلم التسجيلى أو الوثائقى كلاهما ينتمى إلى نوع فيلمى مختلف أو سينما غير الأخرى.

الفيلم التسجيلى (الوثائقى) :

-Documentary Film

-Film documentary

نوع من الأفلام غير الروائية ، لا يعتمد على القصة والخيال ، بل يتخذ من واقع

الحياة ، سواء كان ذلك بنقل الأحداث مباشرة ، كما جرت فى الواقع ، أو عن طريق إعادة تكوين وتعديل هذا الواقع . وظهرت كلمة الفيلم التسجيلى لأول مرة فى مقال فنى لجريسون Jon Girerson ظهرت فى مجلة نيويورك صن فى فبراير ١٩٢٦ ، حول فيلم موانا Moana الذى أخرجه روبرت فلاهرتى Robert Flaherty . والكلمة مأخوذة فى الأصل من تعبير فرنسى ، كان الفرنسيون يطلقونه على أفلام الرحلات ، وقد حدد جريسون ما يعينه بهذا التعبير بقوله : "الفيلم التسجيلى هو المعالجة الخلاقة للواقع والحوادث الجارية " (٣)

وعن نفس المصدر : روبرت فلاهرتى Robert Flaherty

تمكن هذا الفنان الفذ – ١٨٨٤/١٩٥١ – من أن يخلق نوعاً نادراً من الأفلام التسجيلية ، التى تجمع بين السرد الوثائقى والروائى والشاعرى ، من هنا استطاع أن يقدم أول أفلامه : نانوك الاسكيمو Nanook of the North . الذى هز العالم عند عرضه ١٩٢٢[(٤) وقد أعتبر هذا الفيلم أول فيلم تسجيلى فى تاريخ السينما العالمية . (٥)

وثيقة : document

وثائقى: documentary

ذو علاقة بالوثائق أو مؤلف أو مستمد منها- فيلم ثقافى (٦)

أما فيما يتعلق بالتمييز أو الفارق بين ما هو فيلم تسجيلى أو وثائقى :

الفيلم الوثائقى هو الذى ينضوى تحت شروط التوثيق الفعلية. أما الفيلم التسجيلى فهو الذى يسجل ما يقع أمام الكاميرا [(٧)

تتعدد طرق تحديد هوية أو ماهية الفيلم التسجيلى ، وقد تتابين من تعريف إلى الآخر ، ولكن جميعها لا تفضى إلى تعريف محدد قاطع. (٨) وثمة قدر من السيولة يمكن ملاحظته فى التعريف الذى انتهى اليه "الإتحاد الدولى للسينما التسجيلية " عام ١٩٤٨ . حيث جاء فيه ان الفيلم التسجيلى : أى طريق فى استخدام شريط السليولويد لتسجيل أى عنصر من عناصر الواقع ، سواء كان بطريقة التصوير المباشر للحقائق الواقعية أو بواسطة المحاكاة الدقيقة والأمينة لهذا الواقع . بهدف مخاطبة

العقل أو الوجدان ، وبهدف أثارة الرغبة فى المعرفة والفهم الإنسانيين ، ومحاولة مواجهة المشكلات بصدق ، والبحث عن حلول لها فى كل مجالات العلاقات الإنسانية والإقتصادية والثقافية [(٩)

تتضارب المواقف وتتباين الأزمنة فى تحديد وتسمية أول فيلم تسجيلى وثائقى فى تاريخ السينما المصرية. أول فيلم سينمائى صامت تم إنتاجه كشريط وثائقى مصرى وبأموال مصرية وعقول مصرية وطبع فى معاملهم وذلك فى ١١ يونيو ١٩٠٧ : " زيارة الباب العالى لمسجد ابو العباس المرسى " . الذى يعد البداية الحقيقية للسينما المصرية [(١٠)

على حين يذهب البعض إلى منحى آخر وقد تمثل هذا التطور فى الأفلام الأولى التى كان أولها فيلم تم إنتاجة عام ١٩١٩ ، يصور الزعيم سعد زغلول أثناء زيارته لفرنسا ، من أجل الدفاع عن القضية المصرية ، وعلى ذلك فإن هذا الفيلم يعد من الناحية التاريخية أول فيلم تسجيلى مصرى [(١١)

التداخل المشترك بين ما هو تسجيلى وما هو وثائقى ، والعبور المتبادل بينهما ، وحراك النوع الفيلمى سواء أتفقنا على أنهما من نوع فيلمى واحد ، أو إن كلاهما ينتمى إلى نوع فيلمى غير الذى ينتمى اليه الآخر . التداخل المشترك والعبور المتبادل هنا وهناك حقيقة واقعة ومتجذرة ، على النحو الذى نعتقد فيه ان الحدود بينهما ليست على تلك الصرامة أو الحائلة. تلك الحدود والقيود التى عوملت على أنها بديهيات مستقرة يمتنع تجاوزها أو الخروج عليها. بما في ذلك أطر النوع الفيلمى التى نرى أنها افتراضية أكثر منها حقيقية. وأن حضور النوع Genre ذاته فى تاريخ السينما العالمية والمصرية الروائية أو التسجيلية الوثائقية على حد سواء ، يشهد بالتداخل المشترك والعبور المتبادل والحراك النشط ، متجاوزا الحدود والقيود. وأن بقيت الحدود شكلانية والقيود أفتراض لا دليل عليه.

ما بين السينما التسجيلية الوثائقية – متغير التسارع – النوع الفيلمى – النقد السينمائى – الثقافة السينمائية : شبكة من مسارات العبور المتبادل ذات دور وظيفى يكمن – تحديداً – فى تجاوز الحدود وكسر القيود ، من زاوية :

١- بنية الشبكة : السينما التسجيلية الوثائقية.

٢- طاقة الدفع : متغير التسارع.

٣- الحراك النشط : النوع الفيلمى.

٤- مؤشر البحث : الثقافة السينمائية.

٥- التقييم والتدقيق : النقد السينمائى .

إذن نحن أمام متتالية معرفية أو فضاء معرفى له مداراته الخمس :

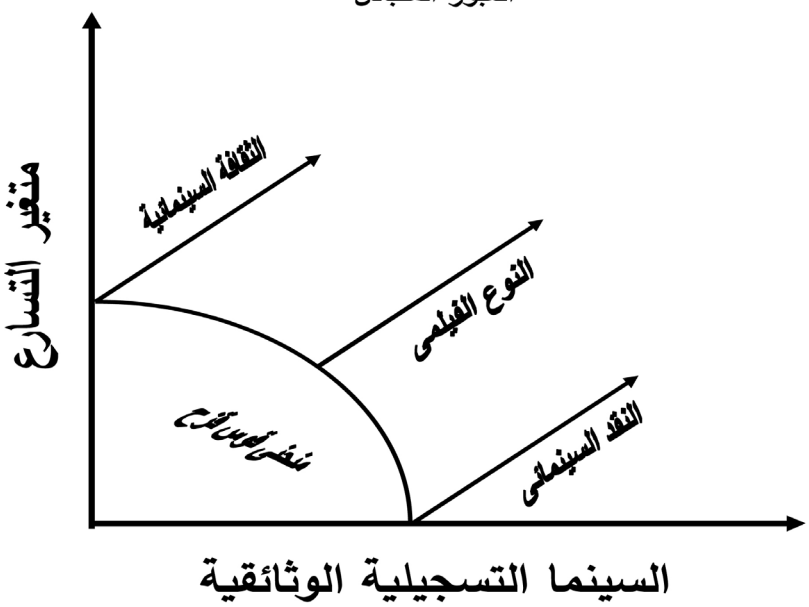
بنية الشبكة – طاقة الدفع – الحراك النشط – مؤشر البحث – التقييم والتدقيق.

من هنا يمكننا القول إن النوع الفيلمى : بقاءه ، حضوره ، الطلب عليه ، آفاقه ، كان رهناً دائماً بمواصلة حراكة النشط متجاوزاً حدوده وقيوده .. متجاوزاً ماهية النوع ذاته ، بحثاً له عن مدار فنى أكثر رحابة لا من زاوية التنوع فحسب ولكن هروباً من مصير التلاشى والأختفاء ، فيما لو بقى حبيساً لحدوده وقيوده. (شكل ١)

شكل (١)

شبكة مسارات

العبور المتبادل



صناعة السينما تاريخياً لم يكن فى مقدورها أو متاحاً لها : إستبقاء الطلب عليها ، استبقاء جدواها الإقتصادية ، إستبقاء علاقتها والجمهور ، إستبقاء صداها وآفاقها ومداراتها ، غير أنها بقيت وظلت على العهد بها : فى حراك نشط من التجديد والتحديث ، وفى القلب من متغير التسارع على كافة الأصعدة .. مهنياً وفنياً وتقنياً. بما فى ذلك السينما التسجيلية الوثائقية ، وتجاوز الحدود والقيود صوب التداخل المشترك والعبور المتبادل والحراك النشط .

لعل الطفرة الهائلة التى شهدتها أفلام الرسوم المتحركة Cartoon Film وإنتقالها إلى مدار أفلام Animation وآفاقها غير المحدودة ، تضعنا وجهاً لوجه أمام حقيقة : أن النوع الفيلمى فى السينما التسجيلية الوثائقية أو الروائية على حد سواء، لم يحدث أن توقف عن الحراك ، بنفس الدرجة الذى شهدته صناعة السينما عبر مراحلها المختلفة ، حيث لم يحدث قط أن وسائلها وإمكانياتها مهنياً وفنياً وتقنياً، حالت دون تمكين النوع الفيلمى من تجاوز الحدود وكسر القيود.

الحلقة البحثية .. السينما التسجيلية الوثائقية – النوع الفيلمى – سقوط الحدود والقيود:

تطمح عبر محاورها البحثية النقدية إلى تجاوز المستقر الثابت وصولاً إلى متغير التسارع ، وأستكشاف مدارات السينما التسجيلية الوثائقية : آفاقها .. تحولاتها .. تجاربها .. مساراتها .. تحدياتها .. موقعها من متغير صناعة السينما بكل إشكاليته الفنية والإنتاجية والتسويقية.

التحدى الذى يطرق أبواب السينما التسجيلية الوثائقية – تحديداً – ربما يكمن فى أن صناعة الصورة الفيلمية لم تعد حكراً ، والدخول عليها عبر الجوال والهواتف الذكية التى فتحت آفاقاً واستكشفت مدارات وأخترقت حدود ، وتجاوزت قيود ، على النحو الذى بات العالم فيه مرئياً وربما مكشوفاً . والفرجة قائمة على مدار الساعة دون حاجة لحجز مقاعد أو الإنتقال أو مغادرة الغرفة . صناعة الصورة الفيلمية لم تعد حكراً بل وربما مستباحة لكل عابر سبيل ، وما أسهل الوصول اليها ونشرها دون

رقابة أو مراقبة.

الظن ، إن السينما التسجيلية الوثائقية ربما باتت على مفترق طرق ، نظراً إلى أن الصورة الفيلمية لم تعد حكراً وتحت الطلب ، والهواتف الذكية وما تعد به مستقبلاً حاضرة دوماً وفى الخدمة.

أحمد عبد العال

الهوامش

١- معجم المصطلحات الأساسية فى علم العلامات – السيميوطيقا – تأليف: دانيال تشاندلر – ترجمة وتقديم : د. شاكر عبد الحميد – مراجعة : د. نهاد صليحة – تصدير : د. فوزى فهمى – اكاديمية الفنون – الجيزة – ٢٠٠٢ – ص ٧٥ .

٢- المعجم الفلسفى – مجمع اللغة العربية – جمهورية مصر العربية – الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية – القاهرة – ١٩٧٩.

٣- معجم الفن السينمائى – أحمد كامل مرسى – مجدى وهبه – وزارة الثقافة والإعلام – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٧٣- ص ١٠٧.

٤- معجم الفن السينمائى – مصدر سابق – ص ١٤٥ .

٥- موقع جوجل.

٦- المورد – دار العلم للملايين – بيروت – ١٩٩٧.

٧- موقع جوجل .

٨- تاريخ السينما التسجيلية فى مصر- الباحث : ضياء مرعى – مكتبة الإسكندرية – ٢٠٠٣ .

٩- تاريخ السينما التسجيلية فى مصر- مصدر سابق – ص ٣٧.

١٠- السينما المصرية الصامتة الوثائقية التسجيلية ١٨٩٧- ١٩٣٠ – ابراهيم الدسوقى – سامى حلمى – تقديم : محمد كامل القليوبى – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – ٢٠١٠ – ص ١٠ .

١١- تاريخ السينما التسجيلة فى مصر – مصدر سابق – ص ٥٢.

× على ذكر القلق : لعل البعض يتذكر رواية توفيق الحكيم – بنك القلق – وما أثارته من اصداء مزعجة عند نشرها على صفحات الأهرام عام ١٩٦٦.

السينما وتقديم الحقيقة: بين الروائي والتسجيلي

بحث مقدم من: ضياء حسني

القضية التي شغلت السينما في فترة وجيزة بعد ظهورها، ومازالت تسيل الكثير من المداد حولها، هي قضية السينما والواقع، أو السينما وتقديم الحقيقة، وقدرة السينما على نقل الواقع بحذافيره، دون تشويه، ودون إضافات. بالطبع فأن السينما التسجيلية عبر التاريخ كانت هي المعبر الحقيقي عن ما يدور في الواقع، وهي مرآة الحياة العاكسة للحقيقة الفعلية دون تزيف. ووصُمت السينما الروائية fiction movie بأنها كل ما هو مزيف من حيث كونها تعكس قصص مؤلفة، يقدم شخصياتها ممثلين، ويتم التأثير على متلقيها عبر العديد من الوسائل البصرية، حتى يقعوا تحت سيطرة الخطاب الذي يقدمه الفيلم، أو العمل. بالطبع هذا حقيقي لذا كانت هناك العديد من المحاولات من بعد الحرب العالمية الثانية لمحاولة تقديم الواقع الفعلي من خلال حركة الواقعية الجديدة الإيطالية، ثم الموجة الجديدة الفرنسية التي عارضت كل أدوات السينما التقليدية في التأثير على المتلقي وترك الفرصة له ليقرر بمفرده رأيه فيما يشاهد ويكون وجهة نظر مستقلة، دون أن يقع تحت تأثير وسيطرة صناع العمل. لكن القضية أن السينما سواء كانت روائية أو تسجيلية هي عملية خداع بصري مبني على الإيهام، فكيف يمكن لهذا الفن الخادع أن يقدم الحقيقة؟

السينما خدعة

برمجة الرؤية وآليات عرض الصور السينمائية

كانت الصور المتحركة ثورة في عالم التأثير الجماهيري، حيث تم اكتشاف قدرة الجمهور على الخلط بين صورة الواقع، والواقع الفعلي، وان ما يتم مشاهدة صوره المتحركة، يمكن الإعلان عن حدوثة، ومن هنا أتت حالة أن الوقائع التي لا نملك لها صورا، تحتاج جهدا كبيرا لأقناع الجمهور بصحة حدوثها.

لكن في الحقيقة ليست صور الواقع هي الواقع، وان الأفلام ليست سوى مجموعة من اللقطات التقطت كل منها على حدا (من خلال عملية تصوير المشاهد واللقطات)، ثم

تمت أضافة الصور لبعضها (اضافة المشاهد واللقطات بعضها لبعض من خلال عملية المونتاج)، ليضاف إليها شريط للصوت (مونتاج صوت)، لكي تعطيفي النهاية الإحساس باستمرارية الحدث داخل الزمان والمكان، والإيحاء بالنقل الحرفي للواقع. أن الأفلام بشكل عام هي عملية قص ولزق، ومهارات تحايل بصرية، يتم من خلالها تجميع مشاهد صورت في زمان ومكان مختلفان، وبالرغم من ذلك فأن صانعي الأفلام ينجحون في أيهامنا بواقعية ما نشاهد من أفلام (روائي، أو تسجيلي، أو ريبورتاج إخباري)، فما تفسير نجاحهم في ذلك؟

ماالسبب الرئيسي في قدرة صانعي الصور المتحركة على أقناع المتلقي بأن الصور التي يتلقاها من على الشاشات هي صور متصلة تنقل أحداث منسجمة، بالرغم من تصوير مشاهد الفيلم المعروض بشكل مفتت متشرذم، ومنفصل، ليتم تجميعها بعد ذلك؟

يكمن الجواب على هذا السؤال في التشابه الكبير بين آليات الرؤية عند الإنسان، وآليات صناعة الصور المتحركة وعرضها على المشاهد.

فالعين البشرية تعتاد غلق الجفون جزء من الثانية، بغرض حماية القرنية، وهو ما يعرف ب(ترميش) العين، أي أطباق الرموش على بعضها البعض. أي أن الإنسان متعود على انقطاع الصورة التي يشاهدها، في أجزاء من الثانية، دون أن يحس بانقطاع ما يشاهده امام عينه.

هناك تشابه كبير بين آليات العين للمشاهدة، وبين آليات الفيلم وعرضه على المشاهدين، حيث ان بعد تصوير المشاهد المختلفة يتم لصقها في عملية المونتاج، والمونتاج السائد في الافلام، هو ما يعرف باسم مونتاج القطع الحاد (cut)، وهي عملية المونتاج الأكثر شيوعا في الأعمال السينمائية والتليفزيونية، وفيها يتم لصق طرف كل لقطة بأخرى لتكوين المشهد، وكل مشهد مع مثيله لتكوين الفيلم. بالطبع عمليه المونتاج تلك بها الكثير من الانقطاع وعدم التواصل، لكن المشاهد يعتاد عليها ولا يحس بأي انقطاع، وذلك لتشابها مع عملية "الترميش" التي تقوم بها العين في جزء من الثانية لحماية القرنية. وبالتالي فأن الصور في الواقع متقطعة أمام العين (عملية الترميش)، ولكن الإنسان يقوم بوصلها ذهنيا، كذلك صور السينما والتليفزيون فبالرغم من تقطعها فأن

المشاهد لا يجد غضاضة في ذلك، حيث يقوم بجمع الصور ذهنيا.

كذلك فعندما يري الإنسان امام عينه تتابع مجموعة من المشاهد الأمامية (المتصلة / المنفصلة)، تقوم عملية غلق جفون العين بقطع الصور المتتالية أمام العين.مثلما الحال عندما يقوم شخص بقراءة جريدة أو كتاب، فأن المشاهد الأمامية تكون هي صفحات الكتاب أو الجريدة، تنقطع تلك المشاهد من خلال عملية غلق الجفون، لكن يظل هناك ارتباط بين كل مشهد أمامي جديد (المشهد الذي تركز عليه العين) وما سبقه عبر محيط الرؤية الجانبي (الجزء الذي تشاهده العين ولكنها لا تركز على تفاصيله)، أو ما يعرف بالمحيط الخارجي للرؤية، وهو ما تراه العين خارج أطار الرؤية الاساسي، وهو في المثال السابق صفحات الجريدة أو الكتاب.

ويلعب حقل محيط الرؤية الخارجي دورا كبيرا في الإيحاء بأن هناك نوع من أنواع الاستمرارية في علاقة ما سبق بالنسبة لما يلاحقه، متخطيا أي انقطاع في الرؤية نتيجة غلق الجفون.

يتشابه هذا الأسلوب لآليات الرؤية مع نفس أسلوب صناعة الأفلام، حيث ترتبط المشاهد الأمامية (أطار الرؤية الاساسي) في فيلم معين بعضها ببعض في ذهن المتفرج، من خلال صور هامش محيط الرؤية، الذي يعطي الاحساس بعدم الانقطاع والاستمرارية بين المشاهد المختلفة التي تتوالي عبر عملية المونتاج، وبالتالي فأن المشاهد المعتاد على انقطاع الرؤية (حتى لو للحظة) في الحياة العادية، يستطيع توصيل المشاهد السينمائية المتقطعة في ذهنه ليحصل على استمرارية ضرورية. في حالةربط لقطة بأخرى عن طريق المونتاج، فأن الصورة الأمامية تتغير من لقطة لأخرى، أومن اللقطة واحد عن اللقطة ٢، لذا فأن المخرج يقوم تغييرزاوية الكاميرا في اللقطة ٢ عن اللقطة ١ (بمقدار أكثر من ٣٠ درجة، بالطبع هذا في حالة تصوير نفس مساحة الكادر أو اللقطة، حيث من الممكن التحول من مساحة لقطة لمساحة لقطة أكبر، وهو ما يعرف raccorddansl'axe، بالفرنسية، وaxis match بالإنجليزية)، أو تغيير وضع الكاميرا في اللقطة ٢ عن اللقطة ١،بحيث أن يختلف وضع الممثلين في اللقطة الثانية بمقدار ١٨٠ درجة كحد اقصي(وهو ما يعرف ب champ-contrechamp

بالفرنسية، وShot/reverse (or shot/countershot)بالإنجليزية).

وذلك لأنه عند لصق اللقطتين (١و٢) من خلال عملية المونتاج، دون تغييرفي زوايا وضع الكاميرا، أو وضع الممثلين، فأن الانتقال من اللقطة ١ إلي اللقطة ٢ عبر عملية المونتاج، سيؤدي ذلك إلياهتزاز (قفز) الصورة أمام أعين المتفرج، وذلك لوضع صورتين إمامتين متشابهتين أمام أعين المتفرج،وبالتالي أدراك المشاهد لعملية لصق اللقطتين عبر عملية المونتاج، ومن هنا تلجأ السينما إلي حيلة تغيير زوايا الكاميرا، بغرض تمرير عملية المونتاج بسلاسة أمام أعين المتفرج، أي للإحياء له بأن هناك تواصل بين اللقطتين.

أن قص ولزق اللقطات في الأفلام لا يشكل أي عائق أمام احساس المتفرج بواقعية ما يراه أمامه على الشاشة، وعدم شعوره بأي انقطاع في تسلسل الصور التي يراها أمامه على الشاشة، وذلك لأن عملية الرؤية بالعين المجردة نفسها يتخللها عمليات انقطاع جفني (اغلاق الرموش).

وتتغير في الافلام المشاهد الامامية الإستاتيكية، عبر تنوع زوايا ومحاور ومسافات وضع الكاميرا، الذي يمحي الوضع الثابت الحقيقي والفعلي، للمتفرج أمام الشاشة، ليحل محله استمرارية زمانية مكانية وهمية تعطي للمتفرج الاحساس بواقعية مفتعلة لما يراه امامه.

الرؤية عملية ذهنية

عندما تهم العين البشرية بمشاهدة شيء معين، فأنها تقوم باكتشاف الفضاء المحيط لهذا الشيء، من خلال قيامها بعملية مسح لحقل الرؤية الذي يقع فيه الشيء،والذي يتوجه النظر إليه، وتقوم بتكوين صورة للشيء الموجه اليه النظر في قاع العين (صورة مقلوبة)، ثم تقوم بإعادة اسقاط الصورة المقلوبة المكونة في قاع العين مرة أخري على جسم الشيء الذي تمت رؤيته (صورة معدولة).

هنا تتكون الصورة في ذهننا، ويُنقل الينا العديد من المعلومات الخاصة بالشيء، الذي تمت رؤيته (ابعاده الهندسية، لونه، بعد أو قرب مسافته منا). كل تلك هي معلومات عن المظهر الخارجي للشيء الذي تمت رؤيته، لا تخبرنا عن طبيعة الشيء وحقيقته، فهناك فجوة بين المظهر الخارجي للشيء الذي تتم رؤيته، وطبيعته الفعلية، ويتم ملء

تلك الفجوة من خلال المعرفة التراكمية، والخبرات المكتسبة، في ذهن كل شخصعن هذا الشيء.

فعملية ادراك طبيعة ما نراه، وايجاد دلاله له، تأتي عندما يعاد اسقاط الصورة المكونة في قاع الشبكية على جسم الشيء الموجود في حقل الرؤية الأمامية، ولكنها عمليه أعادة اسقاط محملة بكل التراكم المعرفي المكون لدينا عن الشيء الواقع في مجال رؤية العين.

فالصورة التي تراها العين هي انعكاس ميكانيكي لصورة الواقع المرئي [تعبير بصري(المدلول) / المدلول عليه ، لشيء يبحث في ذهننا عن المقابل المعرفي (الدلالة) له، داخل سلم التراكم المعرفي للخبرات والمعلومات الذهنية الموجودة لدينا.

مثلها مثل المدلول الصوتي (الكلمة)، والتي تقوم باستدعاء دلالتها الفعلية المقابلة لها من رصيد الكلمات المتراكمة لدينا في قاموسنا اللغوي الشخصي، والذي يتكون عبر معرفتنا لأي لغة. أما أذا كانت المدلولات الصوتية (مجردة / مبهمة) وذلك حين يكون الصوت الصادر للتعبير عن شيء أو عن فعل، لا يطابق أيا من المفردات الموجودة في قاموسنا اللغوي الشخصي، أو في حالة اختلاف اللهجات داخل اللغة الواحدة، فأن الأمر يكون أكثر صعوبة، ويتطلب الكثير من الشرح والمجهود.

في عملية الرؤية البصرية يكون الأمر أكثر بساطة، حيث تعكس صور عدد لابأس به من الأشياء مضمون وحقيقة الأشياء نفسها، لكن تظل صور عدد لا بأس به من الأشياء مبهم، أي لا تعكس صورها مباشرا طبيعتها أو حقيقتها المباشرة، أو محتواها الفعلي، أو معناها بل يستلزم الأمر المزيد من المعلومات المتراكمة والمختزنة لدي المشاهد حتى يجد تفسير للمشاهد التي يشاهدها.

ولتقريب المسافة بين التعرف البصري على الشيء، والتعرف العقلي على طبيعته يلخص الإنسان طبيعة الاشياء في استعمالاتها المباشرة، بمعنى أن رؤية مجموعة من الفواكه أمام العين تعني لراغبي الأكل أن هناك أكل، وعندما تقدم السينما صورة لباب، فهذا يعني أن هذا الباب سيفتح وسيخرج من خلاله شخص، حيث أن وظيفة الأبواب هي السماح أو عدم السماح بالمرور من خلالها، بنفس الطريقة عندما تقدم لنا

السينما صورة لرصيف فهذا يعني أن عاجلا أو أجلا هناك من سيدخل الكادر متمشيا على هذا الرصيف، فالوظيفة الاستعمالية للأشياء هي أقصر الطرق لسد الفجوة بين التعرف البصري على الشيء، وبين التعرف العقلي عليه، واعطاءه مدلول.

أن عملية الرؤية لذى الإنسان ليست سوى عملية لصق للمعارف المختزنة لدينا على الصور التي تم التعرف عليها تعرف أولياً، فنحن نقوم بلصق بطاقات تعريف ذهنية على الاشياء التي تمت رؤيتها،(دراجة- شجرة- صندوق)، وعلى الأفراد (زحام من الاشخاص- عابر للطريق- امرأة)، بل وحتى على المواقف المختلفة (صراع- عراك- خطر- مشهد إغراء). نقوم بلصق بطاقات التعريف تلك بشكل أولي، ولا نقوم بتحديد دقيق لكل مشهد، بشكل فردي منفصل، لأن الأمر يحتاج إلي وقت وتفاعل مع كل ما نشاهده أمامنا، حتى يتم تخطي الرؤية الأولية للأشياء، وتكوين نسيج فكري متسق حول ما يحدث.

السينما تبحث عن مؤثراتها

ومن هنا كانت كل عناصر التعبير في السينما الدرامية، من إضاءة، واداء الممثل، واختيار حجم الكادر، لها أهمية كبرى في تحديد معاني الصور المتلاحقة والمتتابعة على الشاشات أمام المتفرجين. فأي صورة لوجه محايد من الممكن أن تكتسب معان، وأن تحمل بدلالات، أذا تمت إضاءة هذا الوجه بشكل محدد، بل سنجد في حالة السينما الدرامية، أي تعبير على وجه الممثل من الممكن أن يحمل دلالات على الحالة النفسية للشخصية، دون الحاجة حتى لأي جمل حوارية للتعبير عن حالته النفسية، كذلك كلما اقتربت الكاميرا من وجوه الممثلين كانت قادرة على نقل تعبيرات وجوه الممثلين (التي يتم إضاءتها بشكل معين)، لذا فأن الافلام في الفترة الصامتة كانت تذخر باللقطات المكبرة لوجوه الممثلين، حيث كان يستعان بتعبيرات وجوههم بديلا عن الجمل الحوارية، التي لم تكن موجودة مع السينما الصامتة.

بل أن المونتاج نفسه، أو ما أصطلح على تسميته بالعربية بعمليه "التوليف"، والذي يتم عبر لصق لقطات ومشاهد الفيلم بعضها ببعض، من أجل خلق حالة التتابع السردي (سواء في الدراما أو الاعمال التسجيلية)، هو في حد ذاته حالة من التنسيق

الغرض منها التأثير على المشاهد بالشكل المراد من قبل صناع العمل. أكبر مثال واضح على تأثير المونتاج الخادع في تاريخ السينما، تلك التجربة التي يطلق عليها (تأثير كوليشوف).وهي تجربة قام بها المخرج السوفيتي ليف كوليشوف عام ١٩٢١، خلال محاضرته في المعهد العالي للسينما بموسكو، عندما قام بأخذ لقطة من فيلم سابق للممثل السوفيتي "إيفان موسجوكين"، وهي لقطة محايدة كليا، ينظر فيها الممثل في أتجاه اليمين لخارج الكادر. وقام بتكرار تلك اللقطة ثلاث مرات، ولكن في كل مرة كان يتبعها بصورة محددة، فمرة كانت الصورة التالية للقطة الممثل "موسجوكين" هي: طبق من الحساء الساخن، ومرة أخرى لصق لقطة موسجوكين وهو ينظر لخارج الكادر مع صورة جثة طفلة موضوعة داخل تابوت، وفي المرة الثالثة كانت نفس اللقطة يليها لقطة امرأة مستلقية على أريكة في وضع مغر. وعندما طلب كوليشوفرأي طلابه في الثلاث مشاهد التي عرضها عليهم بعد لصقهم بشكل متتالي في صورة فيلم قصير، فكان ردهم جميعا هو الاشادة بالقدرات الفائقة للممثل موسجوكين الذي استطاع ببراعة تجسيد مشاعر متباينة، فقد وجد الطلاب أن صورته التي تسبق لقطة طبق الحساء، ليست سوى تجسيد للشعور بالجوع، وكذلك وحد الطلاب أن موسجوكين قد برع في تجسيد الحزن من خلال نظراته عندما كان ينظر إلي الفتاة المتوفية داخل تابوتها، أما في الحالة الثالثة فأنه عبر خير تعبير عن حالة الهيام والغرام من خلال نظراته للمرأة المستلقية على الأريكة. بالطبع كل تلك الأحاسيس تولدت لدي الطلاب بمعهد السينما العالي في الاتحاد السوفيتي السابق، نتيجة لعملية المونتاج ولصق صور الممثل موسجكين مع صور أخرى، لأنه في الحقيقة لم يشاهد موسجوكين أيا من اللقطات الثلاث، وأن عملية التوليف أو المونتاج هي التي خلقت هذا الانطباع، ومن هنا تأتي خطورة عملية المونتاج في تحميل الصور لمعان الغرض منها التأثير في المشاهد، وبالطبع هذا ينطبق على كل أنوع الصور المتحركة، سواء كانت وثائقية، تسجيلية، وروائية درامية.

ومن هنا فأن دلالات الصور المتولدة لدينا هي التي تحدد القاموس المعرفي للصور لدينا، لذا فأن تكرار بعض الصور مرارا يحولها إلي كليشيهات ذهنية لدينا، فمثلا

عند مشاهدتنا لصور هندي أحمر فأن الأمر يعني قدوم خطر وشيك، نتيجة لكل أكليشيهات السينما الأمريكية المعروفة، وأن وجدنا صور لتجمعات لزنوج أو عرب في نشرات الأخبار الغربية، فأن المشاهد يكون مؤهل، لتقبل أخبار عن عنف وشغب، لربط صور تلك الأقليات في ذهن المشاهد الغربي بالعنف، مع تكرار صور العنف المرتبطة بالأقليات، وبالطبع مع وجود الصوت فأن أي تعليق على صور مشابهة يقود المتفرج والمشاهد نحو ما يريده مرددیه من إدانة لتلك الأقليات، بغض النظر على التحقق من صحة ما يقال من عدمه، لأن الصور وتحولها لأكليشيهات ذهنية نمطية، قد حسمت الأمر منذ البداية.

صور لا تبحث عن دلالات

عرفنا أن الصور يتم التعرف عليها ذهنية، بعد أن تم التعرف عليها بصريا، أي أن الصور تبحث عن مدلولاتها في المخزون المعرفي لدينا، حتى نعطيها معني. وبما أن الصور تبحث عن دلالاتها لدي كل فرد، فأن السينما تعمل على إعطاء صورها دلالات عبر الإضاءة، وحجم اللقطات، والاداء التمثيلي في حالة السينما الدرامية، وبالطبع من خلال التوليف والمونتاج، ويأتي في النهاية التعليق من خلال صوت خارجي يعلق على الأحداث، يحدد لنا دون أن ندري وجهة نظر صانعي الأفلام، والتي يريدون لنا أن نتبناها في حالة السينما التسجيلية.

لكن قاعدة الصور المتعرف عليها بصريا، والتي تبحث عن دلالة ذهنية لدينا ليتم اعطائها معني ومضمون لها استثناءات. حيث لا تحتاج صور الجسد البشري، وبالذات الفاضح منها، إلي استدعاء مدلولاتها العقلية لدينا، حتى تكتسب معنى، فهي ذات دلالة في حد ذاتها، حيث أنها تخاطب الغريزة لدينا ولا تخاطب العقل. فصور العري تخاطب المتع الجسدية لدينا، وبالتالي ليست بحاجة لمدلول عقلي، فهي ذات مدلول عالمي موحد لدي الجنس البشري كله، فمدلولها له علاقة بعملية التكاثر والتناسل، وليست الصور المثيرة لجسم الإنسان فقط هي التي لا تبحث عن دلالات ذهنية لدينا لتكتسب معنى، بل كل صور الجسم البشري تحوي بذاتها معناها بداخلها.

الاستثناء الأخر، وهو الاستثناء الأكثر خطورة، ما يسمي بالصورة (المخالفة للقواعد

الراسخة)، أو الصورة المخيفة؛ وهي الصور التي تخالف وضع العالم وترتيبه في أذهنا، وتقديمه لنا في حالة من الفوضى، واللا قانون، والتشوه. مثال تلك الصور التي تقدمها لنا نشرات الأخبار من حوادث، وزلازل، سيول وانهيارات أرضية، أو حروب، او مجاعات، وهو ما يخلق حالة توتر وخوف شديدة في ذهن المشاهدين، مما يجعلهم يقبلوا بأي حل يمكنه أن يحيي في داخلهم أمل العودة إلي حالة الهدوء والسكينة، واستتباب النظام كما كان سابقا، لتتطابق صورة العالم مع الصورةالسابقة المرتبة في ذهننا.

يرى الإنسان أي شيء في عملية المشاهدة فأنه يقوم بعملية مزدوجة : الأولى سريعة خاطفة (في زمن من ٥٠ إلي ١٠٠ مليي ثانية)، تقوم بتحديد الأبعاد الهندسية للشيء، لونه، علاماته المميزة، العملية الثانية، والتي تتم من أجل تحديد طبيعة هذا الشيء، وتتمثل في إعادة اسقاط الصورة المكونة في قاع العين مرة أخرى على جسم الشيء نفسه، محملة بمعلومات ذهنية عنه، حيثتعد العين البشرية أصغر جهاز في العالم يستطيع أن يعكس صور أكبر من حجمه بكثير. بهذه العملية يتم الانطباق بين صورة الشيء وطبيعته، وتلك هي عملية التعرف التي تسمح لنا بالتعرف على العالم المحيط وفقا لما لدينا من خبرات ومعلومات عن عناصره ومفرداته.

في العملية الثانية التي تقوم على استكمال المعلومات حول طبيعة الشيء داخل رصيدنا الذهني المعرفي، تكون الأمور اكثر تعقيدا، حيث يتم استدعاء مدلولات الشيء دخل عقلنا من أجل اعطاءه معنى، لكن في حالة الخطر أو الخوف، أو ما يمكن أن يوصف بأنه وصول اشارات سريعة للمخ، عبر الصور الأولية، بأن هناك خطر يحدق بنا، وقد يهدد حياتنا، في تلك اللحظة أن لم تكن لدينا السرعة في اعطاء معنى خاطف للصور الأولية التي لقطتها العين، بالشكل الذي يسمح لنا باتخاذ سريع لننجو بأنفسنا من هذا الخطر فأن حياتنا قد تنتهي. فمثلا عندما نشاهد أسد في الغابة طليق، فأن المعلومات لدينا عن الأسد كثيرة، منها أنه ملك الغابة، وهو من نفس الفصيلة التي تنتمي إليها القطط الأليفة ... ألخ. لكن في الحقيقة ليس لدينا أي وقت لكل هذه التفسيرات، فغريزة البقاء لدينا هي التي تدفعنا إلي رد فعل سريع مبني على أن الأسد هو حيوان مفترس من أكلة اللحوم، لذا فيجب الاختباء أو الهرب. وكذلك عندما نشاهد سيارة مسرعة

تقترب من اماكن وجودنا في الشارع، فالذهن قد يرسل معلومات في الحالة العادية على نوع السيارة، ولونها، وتاريخ إنتاجها، لكن في حالة استشعار الخطر، وعند الإحساس بأن حياتنا قد تكون مهددة، فأننا نتخلى عن البحث عن معلومات إضافية عن السيارة المسرعة، ونحاول التنحي بعيدا عن مسار السيارة وننجو بحياتنا.

اي ان الاستثنائيين على قاعدة أليات الرؤية أحدهما يخص الجسم البشري والغريزة، والاستثناء الثاني يخص صور الخطر، هاتان الصورتان لا تحتاجان لأي تفسير ذهني منا، نستدعيه من خلال السلم المعرفي التراكمي لدينا، فهذان النوعان من الصور يخاطبان الغرائز، غريزة التكاثر، وغريزة البقاء.

ويقابل صور الخطر تلك في السينما وسائل الإعلام، صور(مخالفة القاعدة) والتي اشرنا إليها مسبقا، وهي تلك الصور التي يتم بثها أو عرضها، لتكسر صورة الواقع كما هو مرتب في أذهننا، حيث أن القاعدة في ذهن الإنسان أن يكون العالم هادئا أمنا، وأي صور مخالفة لتلك القاعدة، تخلق لدي المشاهد حالة من التوتر وعدم الاتزان النفسي، مشابهة لمشاهدة صور الاحساس الفعلي بالخطر، ولكنها لن تؤدي إلي هرب المشاهدين، كما في حالات الاحساس الفعلي بالخطر (هذا لأن الشاشة تفصل بين المشاهدين والخطر)، وأن كانت هناك بعض الحالات يحمي فيها المشاهد نفسه عن طريق غلق عيناه حتى لا يشاهد مشاهد مرعبة او عنيفة.

تلك الحالة من التوتر تهيء المشاهد لتقبل أي خطاب يحيي في داخلة الأمل في العودة إلي استباب الأمن، والعودة لحالة الهدوء التي كانت موجودة قبل مشاهدة صور العنف، لذا فأن التعليقات والتحليلات المصاحبة لصور العنف، المخالفة لقواعد (النظام الثابت في اذهنا)، تكون سريعة التصديق، حتى لو كانت مغرضة وغير حقيقة. ومن هنا فأن صور العنف تستعمل كثيرا في توجيه الرأي العام نحو التوجه الخاص لأصحاب المحطات التليفزيونية وصانعي التقارير الاخبارية المصورة.

فيكفي اظهار صور المقابر الجماعية في رومانيا، حتى يرتفع تأييد العالم، لما عرف بالثورة الرومانية، وأن اكتشفنا فيما بعد أنها ليست صورة أجساد تم أستخرجها من مقابر جماعية في اقليم "تيميشوارا" في رومانيا، بل هي مجموعة من الجثث تم جلبها

من مشرحة مستشفى البلد لتصويرها. كذلك كل الصور التي قدمت في حرب الخليج الأولى على العراق، مثال صور جيش صدام الذي ألقى الأطفال من الحضانات في مستشفيات الكويت بعد احتلالها، وكذلك أثناء الحرب تم بث صور من شاطئ نورماندي الفرنسي الملوث بزيوت البترول من بعد غرق ناقلة بترول عملاقة، على أنه شاطي الخليج عند الكويت، لاتهام الجيش العراقي بتلويث مياه الخليج بتفجيره أبار النفط في الكويت. ومؤخرا تجربة "الخوذ البيضاء" في سوريا، التي تمهد بأفلامها لهجمات التحالف الغربي على سوريا، وقد وصل الأمر إلي منح جائزة الأوسكار لفيلم وثائقي صنع عن منظمة "الخوذات البيضاء"، مع أن المنظمة نفسها هي من يستحق جائزة الأوسكار تلك.

مثل تلك الأخبار والتقرير المصورة تمتلك المصداقية لأنها مدعومة بالصور، وبالتالي بالحقيقة، ولا يمنع تكذيبها بعد ذلك عندما تكون قد حققت غرضها ودورها في التمهيد للعمل العسكري.

وبالطبع لسنا هنا بصدد اصدار إدانات لدول أو حكومات، أو التلويح بنظريات المؤامرة، لكن الغرض هو محاولة توضيح أسباب سطوة الصورة، وقدرتها على تحريك الرأي العام، وجذبه في الاتجاه المرغوب فيه، والمراد له.

الواقع ليس هو صورة الواقع

أدى انتشار صور العنف في النشرات التليفزيونية، إلي تحولها إلي مجال للتنافس بين محطات التليفزيون المختلفة في العالم، فمن كانت لديه صور أكثر اثارة (خوف – اضطرابات- حوادث) يحصل على نسبة أكبر من الاعلانات، ومن هنا تسابقت كل محطات التليفزيون للحصول على صور (مخالفة القاعدة)، لما لها من جماهيرية، فأصبحت الصورة أهم من الخبر، وتم التضحية بالجوهر لصالح المظهر. وزاد الأمور تعقيدا مع التطور التكنولوجي ومشاركة كل مواطن في عملية صنع الصور وليس المحترفين فقط، وإمكانية بث تلك الصور على الإنترنت، هذا بالإضافة لكاميرات المراقبة المتواجدة في كل مكان تقريبا، حيث اصبحت الصور في كل مكان منها ما هو

صحيح، ومنها ما هو مزيف، ومنها ما يحمل تعليقات موضوعية على الحدث، ومنها ما يحمل اخبار كاذبة وتعضيد لنظريات المؤامرة، ولم تعد الحكومات فقط هي من تحتكر القدرة على خلق أخبار مزيفة أو استعمال الصور من أجل حشد الجمهور والراي العام، بل كل جماعات ضغط، وتجمعات أيدولوجية، ومن هنا اصبحت الكثير من الحكومات تواجه سلاح كان حكرا عليها في عصر التليفزيون والسماوات المفتوحة، أما في عصر ثورة الاتصالات أصبح عليها أن تواجه كل ما ينشر، سواء كان صحيحا أو لا، حتى تظل مسيطرة على اغلبية الراي العام، وتظل الصور في عالم الاتصالات الجديد هي السيد، لما لها سطوة على المتلقي.

وخطورة هيمنة الصورة (وبالذات صور مخالفة القاعدة) تأتي أيضا من أن الاخبار المزودة بصور مؤثرة (صور كسر القاعدة) تحتل المقدمة عن تلك الأخبار التي لا تمتلك صور جذابة، حتى لو كانت أخبارا أكثر أهمية، بالطبع اعطاء الاهمية لأخبار بعينها عن أخبار أخرى، ترجع لسياسات المحطات التليفزيونية نفسها، وتوجه القائمين عليها، لكن نحن نتكلم هنا عن أخبار قد تأخذ أهمية في ترتيبها في النشرات، حتى لو كانت عن موضوع تافه، لأنها تمتلك فيديوهات مثيرة.

ما العمل: كيف يمكن تقديم الحقيقة في السينما

اعُتبرت السينما التسجيلية كونها سينما الحقيقة، لأنها تعكس في الكثير من الأحيان الحدث وقت حدوثه، غير أن الواقع لا يخلق من نفسه صورا له (الواقع لا يلتقط سيلفي)، فلابد من أعين ترى هذا الواقع، وكاميرا تصوره، وبالتالي وجهة نظر خارجية عن الواقع. وبالطبع يتم تجميع المشاهد واللقطات المصورة للواقع المحدد في لحظة زمنية محددة، لجعل الوثيقة السينمائية وحدة متجانسة، وتحويل ما تم تصويره بشكل متفرق إلي وحدة واحدة.

ومن هنا فأن مهما كانت الافلام الوثائقية المصورة تبدو حقيقية وناقلة للأحداث بشكل واقعي، ألا انها ليست محايدة، فقد تم تصويرها من قبل مصورون قاموا باختيار أماكن وضع كاميراتهم وزوايا التصوير، وكتاب كتبوا التعليقات المصاحبة للأفلام، التي من

خلالها يحاولون توجيه الأحداث في الاتجاه الذي يطابق وجهة نظرهم المكونة بشكل مسبق، وبالطبع تكتمل الصورة مع المونتاج الذي يخلق من ترتيب المشاهد واللقطات، معني مختلف عن ذلك الذي التقطت في ظله.

لكن هناك من يقدم سينما تسجيلية بدون تدخل، حيث عرفت سينما المخرج الفرنسي "جان روش" والذي تعاون مع الفيلسوف الفرنسي "أدجارموران" عام ١٩٦٠ في فيلم (يوميات صيف)، والذي يؤرخ به بكونه بداية لتيار(سينما الحقيقة) في فرنسا. لكن هذا التيار كان قد بدأ بالفعل من قبل فرنسا في أمريكا الشمالية (الولايات المتحدة وكندا)، وبالتحديد مع المركز القومي للفيلم الكندي (ONF)والذي وجد بداخله من استفاد من التقدم التكنولوجي الحادث في ذلك الوقت، ليخرج أكثر إلي الشارع ويلتحم مع الأحداث وقت وقوعها، وهو ما كان يروج له من قبل المخرج التسجيلي الروسي ديزيجافيرتوف (٢ يناير ١٨٩٦- ١٢ فبراير ١٩٥٤)، وتيار (عين السينما -Kino eye) الذي تصور أن عين الكاميرا من الممكن أن تعوض ما لا تراه العين البشرية.

كان تيار سينما الحقيقة مدعوما بالتطور التكنولوجي الحادث في مجال الصوت، حيث تم تطوير أجهزة الصوت لتكون محمولة، مع ظهور جهاز Sprocketape الذيتم تطويره في المركز القومي للفيلم الكندي في الخمسينات، وكذلك مع استخدم الكاميرا الألمانية الخفيفة Arriflex ٣٥من إنتاج شركة Arri، والتي كانت تستخدم في تصوير الأخبار على الجبهة أثناء الحرب العالمية الثانية، لكن التطور الأكبر كان في الستينيات مع جهاز تسجيل الصوت Nagraوالكاميرا ١٦ mm Éclair.

ظن رجال مركز المركز القومي للفيلم الكندي وعلى رأسهم شاب واعد، سيصبح فيما بعد أيقونة تيار سينما الحقيقة، يدعى ميشيل بارو Michel Brault أن تصوير العمل التسجيلي في موقع الحدث مباشرا، وتسجيل الصوت مباشرا، يعطينا الصورة الحقيقية للأحداث، حيث أن تسجيل الصوت في الكثيرمن الأحيان كان يتم بنفس طريقة الأفلام الروائية في داخل الأستوديو مع استخدام مؤثرات صوتية، أو خارجيا مع استخدام الميكرفون ذو الساق الطويلة الذي يحمله مساعد مهندس الصوت اثناء التصوير خارج الكادر. ازدهرت تلك المدرسة وكان لها الكثيرمن المريدين في العالم، منهم جان روش في

ررنسا، ودون آلان بن بيكر Don Alan Pennebaker، وريتشارد ليكوك - Ric ard Leacock، وفردريك ويزمان Frederick Wiseman في الولايات المتحدة لالأمريكية، والمخرج الأرجنتيني الكبير فرنادندو إيي سولانس - Fernando E. S lanas.

وقد أعتقد هذا التيار في كون أن عملية التماس مع الواقع مباشرا عبر تصوير تفاصيله وأحداثه،كاف للوصول لقلب الحقيقة. ولكن تلك المدرسة قد واجهت فيما بعد بعض النقد البناء، والذي رأي أن الحقيقة لا يمكن تلخيصها في الجزء المرئي منها، فهو مجرد الجزء الطافي من جبل الجليد، حيث ان الحدث لا يمكن تلخيصه فقط فيما يحدث أمام الكاميرا، فهو له تشعبات وفروع وأسباب لم يتمكن أحد من تصويرها أو نقل صورتها.

كما أن صفة الحيادية وعدم التدخل في الحدث لا تتحقق في وضع الكاميرا أمام الحدث، وتركها تصور الأمتار والأمتار من الفيلم الخام للحصول على كل تفاصيله. حيث أن التدخل سيكون في مرحلة ما بعد التصوير، أثناء المونتاج حيث سيتم اختيار ما سيُحافظ عليه من المادة المصورة، وما يتم استبعاده، بل وأثناء التصوير نفسه من خلال اختيار موقع وزوايا الكاميرا، بل ومساحة اللقطات.

جعل هذا التيار الكثيرين من صناع الفيلم التسجيلي إلي إعلان أن ما يقدموه ليس ألا وجهة نظرهم، التي يحق لهم أن يقدموها في إطار تعبيرهم بحرية عن وجهات نظرهم في الموضوع، و لكنهم لا يدركون، أو لعلهم يدركون ولا يعيروا ذلك أي انتباه، بأن وجهة النظر هي جنين يتم تكوينه عبر المعرفة و البحث و الدراسة وليس عبر الميول والأهواء، ومفاهيم مثل: (أنا أعتقد هذا).فوجهة النظر تتكون عبر مدخلات معرفية تساهم في ميلاد وجهة النظر تلك، فإذا كانت تلك المدخلات مختلة أو منقوصة، فبالتأكيد ستكون المخرجات ناقصة ومختلة.

فصانع الفيلم التسجيلي يجب أن يكون كالباحث و الدارس لموضوع معين، بل وحتى كالصحفي الدارس لموضوعه الصحفي من كافة جوانبه قبل الكتابة فيه عبر معرفة عناصر الموضوع المراد تقديمه، من خلال الكتابات الصحفية عنه والتحقيقات والدراسات، ثم بعد ذلك تتم مقابلة الأفراد الفاعلين في الحدث و زيارة المكان المراد

تصويره و نقله على الشاشة، قبل تصوير أي ثانية من الفيلم.

أن تلخيص الحقيقة إلي كونها ما هو مرئي فقط، أي كل ما تراه العين فقط، هو تبسيط مخل، فحتى لو كانت الصور لا يشوبها أي تلاعب فني(خدع سينمائية)، أو لو كان عرض الأحداث صادقا إلي حد كبير، ولم يتخلله أي اكاذيب، تظل الصورة غيرقادرة على نقل عمق الاشياء والاحداث، فالصورة لا يمكن لها أن ترى الجزء الخفي من جبل الحقيقة الثلجي العائم.

فعند إذاعة نشرات الاخبار، صور لحادث من حوادث الطرق، فأنها تنقل لنا صور المصابين، والسيارات المقلوبة على الطريق، ولكنها لا تستطيع من خلال الصور التي يتم بثها على الهواء مباشرا أن تذكر لنا الاسباب الفعلية للحادث، فقد يكون ما تم تقريره في نشرة الاخبار من أن الخطأ الانساني هو المسبب للحادث، ليس كليا مسئولية العنصر البشري، حيث أن السيارة التي تسببت في الحادث، والتي كانت سيارة نقل كان يقودها سائق مرهق، فنام أثناء القيادة، هل تنحصر المسئولية في شخصه بمفردة، أم تشترك معه الشركة التي يعمل لصالحها، والتي تجبره على العمل ساعات طويلة دون راحة، وكذلك مسئولية شرطة المرور التي لا تطبق آليات مراقبة فعالة، لمدد عمل السائقين ومدد راحتهم. كل هذا لا تستطيع الصور المنقولة على الهواء أن تنقله لنا، فالصورة عاجزة عن تقديم تفاصيل عميقة عن الحدث، ويحتاج الامر إلي تحقيقات أعمق، وأدق بدون تصوير.

ووفقا للنقد الموجه لتيار سينما الحقيقة ابتدع الفرنسي جان روش تيار السينما المباشرة، والتي حاول من خلالها تقديم الصورة السينمائية دون تدخل يذكر من صناع الفيلم. حيث أنه يصور شهادات الافراد في الفيلم التسجيلي دون أي تدخل مونتاجي، ودون تغيير في مساحات الكادر، ومن خلال زاوية كاميرا واحدة، ليتم توصيل (مونتاج) المشاهد المصورة على الفيلم الخام نهاية كل طرف بطرف أخر دون أي حيلة من حيل المونتاج. بالطبع تأثر جان روش بدعوى الموجة الجديدة الفرنسية والنقد الموجه لسينما الحقيقة. حيث أن تيار سينما الحقيقة وأنصاره كانوا يحصلون على أمتار وامتار من الفيلم الخام، بدعوى الحصول على كل تفاصيل الاحداث، ليتم صناعة

الفيلم فعليا من خلال عملية المونتاج، وهو ما يعني صياغة الحقيقة في غرفة المونتاج.
أما الموجة الجديدة الفرنسية والتي ظهرت في نهاية الخمسينيات من القرن الفائت فكانت تري أن ادوات السينما للسيطرة على المتفرج لا تدع له أي مجال لحرية التفكير وتكوين وجهة نظر مستقلة فيما يشاهده أمامه على الشاشة. وكانت أدوات السينما التقليدية في السيطرة على المشاهدهي المونتاج الديناميكي (الديالكتيكي وفقا للمخرج الروسي سيرجي إيزنشتين)، الإضاءة الموحية (إضاءة المدرسة التأثيرية في السينما)، اللقطات المكبرة على وجوه الأشخاص، وأخيرا التعليق على المشاهد (Voice-over). كل تلك الأدوات حاول تيار السينما المباشرة تجاوزها ليقدم سينما تترك للمشاهد تكوين وجهة نظر مستقلة مبنية على التفكيرفيما يرى أمامه على الشاشة.
بالطبع لم يدرك تيار السينما المباشرة أنه هو من يختار الأشخاص الذين يشاركوا في الفيلم بمداخلتهم، كما أن هناك نقطة شديدة الأهمية فيمن يقمن بالمشاركة في العمل التسجيلي من الأفراد العاديين، الا وهي تقمص شخصيات ليست هما، حيث أنهم بمجرد الوقوف أمام العدسة يلتبسون شخصيات ليست هم، بل تعكس الحكمة والرأي السديد، من وجهة نظرهم طبعا، لتقدم صورة غير حقيقية عنهم وعن وجهة نظرهم.
المرجعية في الحقيقية تنبع من دراسة الموضوع محل البحث دراسة دقيقة عبر المراحل السابق الإشارة إليها (قراءات – مقابلات – بحث ميداني)، وذلك قبل أن يدور موتور الكاميرا، وقبل أن تلتقط أي لقطة. ومهما قدمنا من أفلام محُكمة التكوين من نوعية افلام البروباجندا والدعاية، وتلك التي تحاول إخفاء الحقيقة، فان دارسي الوقائع وتاريخ الأحداث هم خير من يكشفوا زيف تلك السينما، حتى لو كانت تحتوي على مشاهد صورت وقت وقوعها، ووثائق نادرة.
وبالتالي فأن الحقيقة يعرفها من درسوا الوقائع، أو كانوا جزء منها، مشاركين في وقائعها، وليس من قدم صور عنها، وبالطبع الحقيقة الفعلية في السينما تقدم من خلال من درس الموضوع محل البحث، وتقديم فيلما عنه.
الحقيقة الفعلية لا يضيرها اسلوب تقديمها للمشاهد، سواء كان عبر التسجيلي، أو الروائي، ولكن يضيرها من يخفي عناصرها، سواء كان متعمدا أو عن جهل. كلنا نذكر

الفيلم التسجيلي الشهير (نانوك الشمال١٩٢٢) من إخراج (روبرت فلاهرتي)، (١٨٨٤- ١٩٥١)، والذي يؤرخ له البعض بكونه بداية السينما التسجيلية، يتضمن الفيلم مشهد يصطاد فيه سكان الأسكيمو الأسماك من خلال عمل ثغرة في سطح البحر المتجمد يلقوا بداخلها حبل بخطافلاصطياد الأسماك، وبما أن وقت التصوير، وظروف المناخ، لم تكن تسمح بأن يقف فريق التصوير مدة طويلة في انتظار الصيد، فأن فلاهرتي لجأ إلي حيلة ذكية، حيث صنع حفرتين في سطح البحيرة المتجمدة. وضع فلاهرتينانوك رجل الأسكيمو الذي يدور الفيلم حول حياته اليومية عند حفرة ممسكا بالحبل المتدلي في الحفرة مع زملاءه، ومرر الحبل اسفل الجليد ليخرجه من خلال الحفرة الثانية، التي وقف عندها أفراد من طاقم التصوير ممسكين بالطرف الثاني من الحبل. يقوم الطرفان بجذب الحبل وإرخاءه فيما بينهما عبر حفرتي الجليد على سطح البحيرة، ولكنه يحصر التصوير والظهور أمام الكاميرا على نانوك وزملاءه، وبالتالي يبدون وكأنهم في عملية صيد فعلية، يجذبون الصيد من البحيرة من خلال حفرة الجليد، والصيد من الأسماك يقاوم عن طريق جذب الحبل من خلال الخطاف التي أبتلعه. أشتهر مشهد الصيد هذا وكان علامة علي قدرة السينما على نقل السينما للحياة والطباع في الأماكن الغير مأهولة، بل أن البعض أرخ لنانوك ومشاهده بكونها بداية سينما الحقيقة الأنثروبولوجيا، بالرغم من أن المشهد مصطنع، حتى لا نقول مزيف.

مشهد فلاهرتي مع نانوك لم ينقص من الحقيقية شيئا، فطريقة الصيد كانت تتم عبر هذا الاسلوب (حفرة في سطح البحيرة المتجمد)، والحقيقة لم يتم تجاوزها عندما لجأ فلاهرتيإلي الخدعة التصويرية تلك التي لجأ إليها . فالحقيقة والواقع لا يتم جرحهما بإعادة تمثيلهم، أو عبر تقديمهم في مشهد درامي. وهذا لا يعني تقديم مشاهد درامية داخل السينما التسجيلية الغرض منها التأثير على المتلقي، باستخدام كل ترسانة السينما الروائية من إضاءة موحية، ومونتاج متشرذم متشذي، ولقطات مكبرة، وأداء تمثيلي حواري مبالغ فيه. فاللجوء إلي المشاهد المصورة، أو أعادة تمثيل الواقع يكون في الكثير من الحالات، هو نتاج شهادات أشخاص حضروا الوقائع، دون أن

يكون هناك صور لتلك الوقائع، وبالتالي هو أمر يحتمل الحدوث من عدمه، ومن هنا فأن تقديمهم دراميا يجب أن يكون محايدا لأقصى درجة، لأنه أن لم يكن غيرذلك، فأن من المحتمل يتحول إلي حقيقة فعلية في ذهن المشاهد.

كان فيلم فلاهترينانوك مثالا على ان أعادة تمثيل الوقائع لا ينقص من الحقيقية شيء، فمهما كان تدخل فلاهرتي المباشر في عملية التصوير، أو خدعته التي لجأ إليها، الا أن جميع من درس الأسكيمو، أو حتى سكان تلك البقاع من الأرض، أو من يشابهها، يعلمون علم اليقين أن طريقة الصيد لديهم هي كذلك، وهو المطلوب إظهاره، ولا يضير الحقيقة في شيء كون الخطاف تجرهسمكة فعلية، أم رجال من فريق التصوير.

كذلك كان المثال الواضح على أن الصور الحقيقية ليست معيارا لنقل الحقيقة، يتجسد في سلسلة أفلام فرانك كابرا (١٨مايو١٨٩٧-٣سبتمبر١٩٩١)، و(وأناتوليتواكك) (٢١ مايو ١٩٠٢- ١٥ ديسمبر ١٩٧٤)، والتي تحمل اسم (لماذا نحارب)، في سبع أجزاء في الفترة ما بين ١٩٤٢ وحتى ١٩٤٥، ومن تصوير روبرت فلاهرتي شخصيا، ومن إنتاج الجيش الأمريكي.

فقد استخدم الفيلم صورا ومشاهد فعلية التقطت في معظمها من قبل القوات الألمانية واليابانية، لتستخدم في دعاية الحرب لدول المحور، ليعاد ترتيبها عبر المونتاج، مع أضافة تعليق مغاير عليها، لتستخدم في حث الشعب الأمريكي على الدخول في الحرب، لذا فأن عملية المونتاج، والتعليق الصوتي من الممكن أن يغيرا في محتوى الفيلم المقدم، حتى لو كانت الصور تم التقاطها مباشرا ووقت حدوثها.

وبالتالي فأن الحقيقة لا يضرها في شيء أن يعاد تمثيلها دراميا وأن تقدم من خلال ممثلين محترفين، مع كل ترسانة السينما الروائية للتأثير في المتلقي، طالما كان اعداد الفيلم معتمد على تحقيق علمي يستقصى عناصر الحقيقة، من خلال البحث، والاستقصاء، ودراسة كل عناصر الموضوع، وهو نفس ما يعتمد عليه صناعة الفيلم التسجيلي الباحث عن توصيل الحقيقة الفعلية، وعناصر الواقع. صحيح أن الفيلم الروائي يمتلك الكثيرمن العناصر التي يجذب بها المشاهد نحو طرحه لقضية محددة، والتي أشرنا إليها من قبل، لكن يظل الفيصل في الوصول إلي قلب الحقيقية هو التحقيق

الذي قام به صناع الفيلم، قبل عمليه التصوير.

كما أن الفيلم الروائي يمتلك ميزة أخرى، تتمثل في عملية "تمثل" المشاهد مع الشخصيات الدرامية المقدمة أمامه، مما يجعله أكثر طوعية لتقبل ما تطرحه تلك الشخصيات من قضايا ورؤي، بمعني أن كل منا نجم نحبه، نتلبس شخصيته الدرامية في الحياة سواء عن طريق تقليده في المظهر الخارجي، أو نقل مواقفه من الشاشة البيضاء لحياتنا. بالطبع ليس بالضروري أن يكون نجم، ولكن مجرد تأثرنا بشخصية درامية معينة، نتبنى كل مواقفها داخل العمل الدرامي، وقد ينتقل هذا لحياتنا الفعلية دون أن ندري.لا يضير هذا بحقيقة وواقعية العمل المقدم، لأننا كما وضحنا من قبل بأن مرجعيتنا حول مدى صدق فيما نشاهده لا تكمن في الصور التي تتالي أمام أعينا، ولكن في ما نعتمد عليه من بحث وتدقيق حول الموضوع محل البحث، وما استعانا به من مواد لصياغة سيناريو الفيلم.

ولعل فيلم المخرج الأمريكي أوليفر ستون الشهير (جي أف كيه ١٩٩١) والمعروف باسم (اغتيال الرئيس كيندي)، لخير مثال علي كيفية تقديم الحقيقة (أو محاولة) عبر فيلم روائي. حيث أعتمد أوليفر ستون في كتابة فيلمه على كتاب النائب العام لمدينة نيو أورلينز بولاية لويزيانا الأمريكية (جيم جاريسون) (نوفمبر١٩٢١- أكتوبر ١٩٩٢)، والذي كان أول من طرح قضية مقتل الرئيس الأمريكي جون فيتزجيرالد كيندي في دالاس بولاية تكساس في عام ١٩٦٣. وكان المدعي العام جيم جاريسون قد قدم رؤية مخالفة لعملية اغتيال كيندي عن تلك التي قدمتها اللجنة الرسمية في التحقيق، والمعروفة باسم (لجنة وارن)، وذلك من خلال كتابه في (على طريق عملية القتل) والصادر في عام ١٩٨٧. ساهم مع جاريسون في تأليف الكتاب الصحفيواستاذ الصحافة بمدرسة الصحافة بجامعة كولومبيا الأمريكية (زخاري سكلار)، وهو من أستعان به أوليفر ستون ليكتب سيناريو الفيلم معه، وأستعان بجيم جاريسون كمستشار في الفيلم، والذي ظهر في الفيلم بدور صغير. لم يكتفي أوليفر ستون بذلك بل أستعان كذلك بكتاب (أطلاق نار من كل الجهات: الرصاصة التي قتلت كيندي) من تأليف (جيم مارس)، وبالتالي قام ستون بدراسة موضوع مقتل كيندي بعناية من العديد

من المصادر، منها تلك الرسمية، ليكتب سيناريو فيلم روائي ينفي الإعلان الرسميعن جريمة اغتيال كينيدي، والقائل بأن لي هارفيأوزولد هو من قتل كينيدي.

في النهاية نقول أن الحقيقة والواقع لا يمكن أن ينحصرا في صور للحقيقة وللواقع.

المراجع

-SIROT Benoit، l’image et les pouvoirs, revue Etudier، 16 avril 2015، France

-Marie-Jeanne Zenetti , Mentir & démentir en images, Écrire l’histoire, n°9 (printemps 2012) : “Mensonges (1)”

-Jean-Louis Poitevin ,Images, médias et mensonge chez Hannah Arendt,TK-21 La Revue, n° 5, Séminaire du 7 décembre 2011

Hans Belting, La vraie image. Croire aux images ?, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 2007.

Helene Joffe, Le pouvoir de l’image : persuasion, émotion et identification, Revues Diogène, Presses Universitaires de France ,2007/1 (n° 217)

CINÉMA VÉRITÉ & DIRECT CINEMA, Dana Knight, at:https://ideasfilm.org/cinema-verite-direct-cinema/

ريجيسدوبريه: حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، دار أفريقيا والشرق، ٢٠٠٢

الدوكيو دراما .. أصل وتاريخ المصطلح وكيف أسقط الحدود بين الروائي والتسجيلي في السينما؟

الباحثة/ علياء طلعت

هناك صعوبة شديدة في التمييز بشكل واضح بين الفيلم التسجيلي والروائي في السينما. إن التعايش بين هذين النوعين وتأثيراتهما المتبادلة واضح للغاية. ويبدو أن هذا الارتباط في السنوات الأخيرة أصبح وثيقًا بشكل خاص. يمكن للمرء أن يلاحظ اتساع رقعة الحدود بين الفيلم التسجيلي والروائي خاصة في ظل تأثير التقنيات الجديدة والمنصات الألكترونية للعرض، لتظهر أنواع متقاطعة، مثل docu-soap أو docu-Drama.

وهذا البحث يتناول التقاطع ما بين الروائي والتسجيلي، وكيف أنتج هذا النوع الهجين أو الدوكيو دراما Docudrama وماهو معنى هذا المصطلح وبداياته الحقيقية، وبعض من خصائصه بالمقارنة مع أبويه البيولوجيين الفيلم الروائي والفيلم التسجيلي.

محاور البحث:

تعريف الفيلم الروائي

تعريف الفيلم التسجيلي

الفروقات الواضحة بين الفيلم التسجيلي والروائي

تطور الفيلم التسجيلي

تعريف الدوكيو دراما

سمات الدوكيو دراما

تاريخ الدوكيو دراما

مقارنة بين فيلم دوكيو دراما ووثائقي: فيلمي Grey Gardens

نقد الدوكيو دراما

تعريف الفيلم الروائي

الفيلم الروائي أو الفيلم الخيالي هو الفيلم الذي يقدم للمشاهدين قصة خيالية أو مختلقة، وفي هذا النوع من الأفلام تساعد الحبكة والشخصيات في إيهام المشاهدين بأن القصة الخيالية حقيقية، ويتم استخدام عناصر اللغة السينمائية المختلفة في تقديم هذه الحبكة، مثل الإضاءة والتمثيل والسيناريو وحركة الكاميرا، ويكون على الممثلين في هذه الأفلام محاكاة الحقيقة والواقع ليكون الفيلم قابلًا للتصديق من الجمهور.

ومن الدارج أن أول فيلم روائي على الإطلاق هو فيلم الأخوين لوميير "ري الحديقة" L'Arroseur arrosé وهو من الأفلام التي عُرضت في أول عرض سينمائي عام، في الثامن والعشرين من ديسمبر عام ١٨٩٥، وذلك مع حزمة من الأفلام التي تنتمي بصورة واضحة إلى الأفلام التسجيلية.

وقام صناع الأفلام في السنوات التالية بتقديم أفلام روائية قصيرة تحتوي على حدث واحد، حتى أتى جورج ميليه عام ١٩٠٢ بفيلمه "رحلة إلى القمر" A Trip to the Moon ليطور هذا النوع السينمائي ويظهر السرد بصورته الحالية للمرة الأولى، ويعتبر هذا الفيلم كذلك هو أول فيلم خيال علمي.

وعادة ما يتم التفرقة بين الفيلم الروائي والفيلم التسجيلي بأن الأخيرهو الذي يقدم معلومات حقيقية بصورة مباشرة، على الرغم من أن تلك الحدود ليست واضحة كما يعتقد، الفيلم الروائي على سبيل المثال قد يقدم قصة شخصية حقيقية مع التزام الدقة في تقديم التفاصيل، وكذلك الأفلام الوثائقية ليس من الضروري أن تقدم معلومات، بل يمكن أن تقدم قصة وسرد مثل الفيلم الروائي، وهذه الحدود المتغيرة هي التي أخرجت لنا الدوكيو دراما أو الدوكيو فيكشن كما سنرى بعد ذلك.

وتطورت السينما الروائية على مر الأعوام، ليندرج تحتها الأنواع السينمائية أو الـ Gener المختلفة مثل الخيال العلمي والأكشن والويسترن والموسيقي.

تعريف الفيلم التسجيلي

الفيلم التسجيلي او الفيلم الوثائقي يتم تعريفه بصورة واضحة بالضد أو بإظهار اختلافه عن الفيلم الروائي، حيث يقدم هذا الفيلم أحداثًا غير خيالية، ويهدف إلى توثيق الواقع، سواء كان لأغراض التعليم أو نقل المعلومات أو الاحتفاظ بسجل تاريخي، بينما عَرف الناقد والمنظر بيل نيكولز الفيلم التسجيلي بأنه "ممارسة لصناعة الأفلام، وتقليد سينمائي، وطريقة خاصة في استقبال الفيلم من الجمهور، ولكن يظل ممارسة بلا حدود واضحة".

وبدأت السينما بالأساس بالفيلم التسجيلي، وكانت أفلام استمرت لدقيقة أو أقل وقدمت أحداثًا واقعية مثل أفلام الأخوين لوميير" العمال يغادرون مصنع لوميير" Employees Leaving the Lumière Factory و"وصول القطار" The Arrival of a Train.

فقد اتفق كل من بيل نيكولز والمخرج والكاتب "بولسياو ماتوزسكي" - Bolesaw M tuszewski على أن الفيلم التسجيلي ليس نوع سينمائي بل Mode سينمائي، وأول من صاغ مصطلح الفيلم التسجيلي أو الـ Documentary هو المخرج جون غريرسون في مراجعته لفيلم "موانا" Moana إنتاج عام ١٩٢٦ في مقاله الذي نشر في صحيفة نيويورك صن في الثامن من فبراير عام ١٩٢٦.

من وجهة نظر جريرسون أن الأفلام التسجيلية هي طريقة يمكن من خلالها استغلال إمكانيات فن السينما لمراقبة الحياة في شكل فني جديد، حيث أن الممثل فيها "حقيقي" والمشهد كذلك "حقيقي" وهما أفضل من نظرائهم الخياليين في الفيلم الروائي، وأن تلك المواد في الفيلم الوثائقي أكثر واقعية من تلك التي تمثل، وكن من رأيه أن الفيلم الوثائقي هو "معالجة إبداعية للواقع" وهو ما يتعارض مع رأي المخرج السوفيتي الشهير "دزيجا فيرتوف" بأن الفيلم هو "تقديم الحياة كما هي".

وكما أن الأفلام الروائية تحمل أنواع سينمائية مختلفة، فأن الأفلام التسجيلية كذلك يندرج تحتها أنواع مثل، الأفلام الإخبارية، والأفلام التعليمية والتدريبية، وأفلام السفر والدعاية، والأفلام التجريبية والفنية[1]، وتبعًا لبيل نيكولز كذلك يمكن تقسيم

1 Paschalidis, G. (2019). "Documentary and Docudrama". In T. P. Vos (ed.), In-

الأفلام التسجيلية إلى ست أنماط رئيسية كما عرفهم في كتابه Introduction to documentary وهم النمط الشعري والتفسيري والتشاركي والمراقب والانعكاسي والأدائي.

الفرق بين التسجيلي والروائي

قبل دراسة الفروق بين الأفلام التسجيلية والدوكيو دراما من الضروري مراجعة الاختلافات المعروفة بين التسجيلي والروائي، فهناك اختلافات ثابتة في كل من السمات المرئية والسمعية للنوعين.

على سبيل المثال تشمل الميزات الشائعة للفيلم الروائي اللقطات القريبة، وسرعة المونتاج، والكاميرا المتحركة، والأصوات التي تم إنشاؤها أو تعديلها في الاستوديو، والموسيقى الدرامية، في حين أن السمات الشائعة للأفلام التسجيلية هي عكس ذلك - اللقطات الطويلة، أو بطء سرعة المونتاج، أو عدم تحريك الكاميرا وظهور أصوات موقع التصوير وضوضاء الخلفية.

ولكن كل هذه السمات والاختلافات ليست سوى ملاحظات من النقاد والمنظرين على كلا النوعين، ولكنها ليست إلزامية، وبالتالي من الممكن أن تكتسب الأفلام التسجيلية بعض سمات الروائية والعكس، فالأفلام التسجيلية يمكن أن تحتوي على عناصر خيالية مثل المرافقة الموسيقية أو السرد أو اللقطات القريبة أو العدسات ذات الزاوية الواسعة التي تشوه المساحة أو زوايا الكاميرا العالية أو المنخفضة.

وبالتالي كلا النوعين يتداخل أحدهما في الآخر وأن السرد هو الشرط الأساسي الذي يربط بين نوعي الأفلام. ببساطة، رواية القصص هي العنصر الأساسي لكلا النوعين. ومع ذلك، فإن الأفلام التسجيلية تستند إلى قصص واقعية والأفلام الروائية تستند إلى الخيال وفي أحوال أخرى قصص واقعية، كما أن الميول الأساسية للأفلام التسجيلية (على سبيل المثال، التسجيل أو الكشف أو الحفاظ ؛ الإقناع أو الترويج ؛ التحليل؛ التعبير) ليست حاضرة أو مهيمنة في الأفلام الروائية.

---

ternational Encyclopedia of Journalism Studies. Malden, MA: Wiley-Blackwell.

ولكن الأمر الأهم عند التفرقة ما بين الأفلام التسجيلية والروائية وبعيدًا عن الاختلافات الهيكلية هي التوقعات وطريقة التلقي المختلفة من هذه الأفلام، وكيفية معالجة هذه التوقعات. حيث وجدت الأبحاث أن الأفلام الوثائقية والأفلام الروائية تنشط توقعات مختلفة ولا تتم معالجتها بنفس الطريقة .

قام العالمان المتخصصان Louise Pouliot و Paul S. Cowen بإجراء تجربة صدرا عنها ورقة بحثية[2] بعنوان "- Does Perceived Realism Really Ma ter in Media Effects؟" (هل إدراك الواقعية مهم فعلًا في تأثيرات الوسائط) لجامعة كيبيك بمونتريال.

وطلبا من المشاركين مشاهدة واحدة من ستة فيديوهات مدتها دقيقتان: فيلم روائي أو وثائقي عن (أ) الإيدز، (ب) غاندي، أو (ج) حفل زفاف. والمقارنة من حيث الواقعية المتصورة (أي درجة التشابه بين الرسالة والواقع)، واعتبر المشاركون أن جميع الأفلام الوثائقية أكثر واقعية من الأفلام الروائية حول نفس المحتوى.

مع ذلك، على عكس التوقعات، كانت ذاكرة المعلومات المرئية واللفظية وشدة ردود الفعل العاطفية أكبر بشكل عام للأفلام الروائية أو الخيالية.

بشكل عام، خلصت الورقة البحثية أن الواقعية المتصورة ليس لها تأثير مقنع على البالغين كما هو الحال على المشاهدين الأصغر سنًا.

تم تفسير النتائج عبر الفروق بين السمات السينمائية للأفلام الوثائقية والروائية وبين العمليات المعرفية التي يتم تنشيطها بواسطة هذين النوعين من الأفلام.

مما يعيد التأكيد على أن الأفلام التسجيلية تميل إلى التسجيل أو الكشف أو الاحتفاظ. حيث يُنظر إلى الأفلام التسجيلية على أنها واقعية أكثر من إعادة تمثيلها (حتى عند تغطية نفس المحتوى) لأن الأفلام الروائية تتضمن مشاهد درامية، والتي يُنظر إليها على أنها أقل واقعية. قد يشير هذا إلى أن الأفلام التسجيلية تتمتع بمصداقية أكبر مع الجماهير، على الرغم من أن هذه الفرضية لم يتم اختبارها تجريبيًا.

في ملاحظة مماثلة، يبدو أن الاهتمام بالفيلم التسجيلي يعتمد على درجة عالية من

2 https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/15213260701285819

الواقع الخارجي، ولكن بالنسبة للفيلم الخيالي يبدو أنه يعتمد على عدم وجود تشابه مع الواقع.

قد يُعزى هذا التمييز إلى توقعات ما قبل العرض، وهو ما يفسر نظريًا لماذا يتطلب السرد الواقعي المتصور (أي الفيلم الوثائقي) درجة أعلى من الواقعية الخارجية من النسخة الخيالية. ببساطة، إذا توقع الجمهور أن يتضمن الفيلم الوثائقي سردًا وقائعيًا للأحداث، فإن الواقعية الخارجية المنخفضة ستخالف توقعاتهم وتشكك في صحة الفيلم. من ناحية أخرى، فإن الفيلم الذي يعتمد فقط على قصة حقيقية لن يتم تناوله بنفس المعيار حيث يتوقع الجمهور مستوى معينًا من الدراما وتفسير غير واقعي إلى حد ما للأحداث.

على الرغم من أن Pouliot و Cowen عرضا تحليلًا مثيرًا للاهتمام لهذه الاختلافات، إلا أن التركيز النظري لهذا العمل لا يزال مقصورًا على نظرية وسائل الترفيه التقليدية Entertainment Media Theory[3] (على سبيل المثال، الاستمتاع والاستخدامات والإشباع). نظرًا لأن العديد من الأفلام الوثائقية تغطي السياسة العامة الرئيسية والقضايا الاجتماعية والسياسية (على سبيل المثال، القضايا الخارجية، وتغير المناخ، والحركات الاجتماعية)، فإن إعادة النظر في تأثير الفيلم الوثائقي وإعادة تمثيل التاريخ من منظور اجتماعي سياسي يوفر فهمًا جديدًا للدور الذي تلعبه الأفلام الوثائقية كمنفذ بديل للمعلومات.

ولم يكن الفيلم الروائي بمعزل عن الفيلم التسجيلي أو الثاني بمعزل عن الأول فقد تأثر كل أسلوب سينمائي منهما بالآخر، فنجد أن الفيلم الروائي أخذ من التسجيلي بضعة سمات مثل اللقطات المضاءة بشكل سيء، واستخدام الهاند كام أو الكاميرا المحمولة باليد ما يظهر في اهتزازات في اللقطات مثل فيلم "معركة الجزائر" The Battle of Algiers من إنتاج ١٩٦٦ وإخراج جيلو بونتيكورفو وفيلم "الوجوه" The Faces إنتاج ١٩٦٨ وإخراج جون كاسافيتس.

ونجد تأثير التسجيلي واضح ليصبح سمة مميزة لحركات سينمائية مثل السينما الإيرانية الجديدة أو حركة دوجما 95 Dogma 95.

3 https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781119011071.iemp0258

تطور السينما التسجيلية

مثل كل ما يتعلق بفن السينما تطور الفيلم التسجيلي على مر السنوات، فعلى سبيل المثال منذ الثمانينيات وظهور مخرجين مثل مايكل مور وإيرول موريس أصبحت الأفلام أكثر ذاتية مع تجربة أشكال تمثيل تجريبية وأدائية، وقد ساعد الاهتمام الواضح سواء الجماهيري أو النقدي بأفلام مايكل مور وعلى رأسها فهرنهايت ٩/١١ (٢٠٠٤) على عودة حقيقية للفيلم الوثائقي الذي أصبح أكثر جماهيرية، حيث أثبت الفيلم الوثائقي أنه يمكن أن يكون فنيًا ومربحًا على حد سواء، فقد استعاد مكانته في دائرة الإصدار السينمائي، بينما أدى الانتشار العالمي المتزامن للمهرجانات الخاصة بالسينما التسجيلية إلى زيادة انتشاره في مساحات اجتماعية جديدة.

توسع كذلك إنتاج الفيلم التسجيلي بشكل كبير بعد أن أصبحت كاميرا الفيديو متاحة بداية من الكاميرا المحمولة في السبعينيات، وبعد ذلك كاميرا الفيديو، والتي أصبحت النوع المفضل لجميع أنواع ممثلي المجتمع المدني غير المحترفين والمصلحين الاجتماعيين والنشطاء السياسيين. وكذلك وفرت مكانًا لمقاطع الفيديو القصيرة عن حياة الناس وتجاربهم. أدى صعود العصر الرقمي إلى تضخم هذا الاتجاه المستمر منذ عقود إلى درجة هائلة. أضفت كذلك التقنيات الرقمية التي سهلت عمليات التصوير والمونتاج والتوزيع على شبكة الإنترنت دفعة جديدة لصناعة الأفلام الوثائقية المستقلة.

مع ظهور مجموعة من منصات الويب المتاحة، مثل اليوتيوب أو Vimeo، التي أصبحت طرق جديدة لنشر أفلام وثائقية قصيرة من قبل صانعي الأفلام المستقلين المشهورين والناشئين.

بل يخشى البعض من أننا ربما دخلنا فترة ما بعد الفيلم الوثائقي حيث يتم التشكيك في القيم المميزة للحركة الوثائقية. ومع ذلك، كانت هذه القيم موضع شك منذ وقت سابق. خلال ذروة النقد المناهض للواقعية، التي عبرت عنها "نظرية الشاشة" screen theory [4] ما بعد البنيوية في السبعينيات ونظرية ما بعد الحداثة في الثمانينيات، سيطر على مناقشة الفيلم الوثائقي التشكيك في فرضيته المعرفية ودوره إلى الواقع.

---

٤ https://www.filmtheory.org/screen-theory/

لم تنطلق الدراسة المنهجية للأفلام الوثائقية إلا بعد تحرك بيل نيكولز لتجاهل مسألة الموضوعية والتعامل مع الفيلم الوثائقي باعتباره نوعًا سينمائيًا أساسًا، والذي يتمثل أساسه المنطقي في تقديم الأدلة، أي تمثيلات للعالم وتمثيلات حول العالم أو الحجج، من أجل نقل وجهة نظر معينة[5]. متابعةً لعمل نيكولز الرائد، تقدمت المساهمات اللاحقة من قبل رابينوفيتز (١٩٩٤)، كورنر (١٩٩٦)، رينوف (١٩٩٣، ٢٠٠٤) وبروزي (٢٠٠٦) لصياغة مفهوم متعدد للفيلم الوثائقي من خلال الاعتراف بأهمية الابتكارات التمثيلية والجمالية نشأت من خلال السمات الاجتماعية الجديدة والخيالات السياسية وممارسات صناعة الأفلام.

أدى نمو النظرية الوثائقية بعد عام ١٩٩٠ إلى تغيير وضع الفيلم التسجيلي بشكل فعال من عمل واقعي حقيقي غير شخصي إلى أعمال شخصية للغاية والتي تشركنا في الحياة العامة بطرق نقدية وعاطفية.

وبهذه الطريقة، يعتبر التأليف جزءًا لا يتجزأ من الفيلم الوثائقي ويتم قبول التمثيل في صميم صنعه. تم استبدال التعريف للوثائقي على أنه مثال على الموضوعية الصحفية إلى كونه سرد للقصص الذاتية.

نظرًا لانتشار صناعة الأفلام الوثائقية منذ بداية القرن الحادي والعشرين، يبدو أن العصر الذهبي للأفلام الوثائقية ليس الفيلم الخام وبدايات السينما أو عصر الفيديو، بل هو عصر الوسائط الرقمية المنتشرة والمتنوعة بشكل فريد، ولم تلاحِق النظرية الوثائقية ابتكارات وإمكانيات شريط الوسائط الجديد بعد.

---

٥ Representing Reality، Issues and Concepts in Documentary، Bill Nichols، ١٩٩١

تعريف الدوكيو دراما

الدوكيو دراما Docudrama تبع لقاموس أكسفورد نوع هجين يتم فيه تمثيل الأحداث الفعلية والحقيقية عبر وسيط مثل الفيلم أو التلفزيون أو الراديو.[6]

والدوكيو دراما (أو الدراما الوثائقية) هي نوع يمكن أن ينطبق على كل من البرامج الإذاعية والتلفزيونية والأفلام الروائية والمسرح، والتي تتميز بإعادة تمثيل درامي للأحداث الفعلية[7]. قد تتكون بالكامل من ممثلين يقومون بإعادة إنشاء الأحداث الموثقة، أو (في حالة الفيلم الدرامي الوثائقي التلفزيوني) قد يجمع ذلك مع لقطات معاصرة للأحداث نفسها[8] على الرغم من استخدام المصطلح لأول مرة قبل سبعة عقود من قبل جون غريرسون، إلا أن تعريفه لا يزال مثيرًا للجدل. ليس تعريف المصطلح الوثائقي وحده ما يزال معقدًا وصعبًا ولكن أيضًا الأنواع المطورة التي تندرج تحته .

في أوائل الخمسينيات من القرن الماضي، عرفه إدجار إي. ويليس[9] الدوكيو دراما بأنها "برنامج يقدم معلومات أو يستكشف قضية بطريقة درامية، مع تركيز القصة عادة على الأهمية الاجتماعية للمشكلة" وبالتالي الدراما الوثائقية هي مزيج من الأحداث الواقعية والخيال وهي "التمثيل الدرامي للأحداث الواقعية باستخدام الممثلين والممثلات بدلاً من فيلم وثائقي خالص يستخدم أشخاصًا وأحداثًا حقيقية".

تسعى الدراما الوثائقية جاهدة للالتزام بالحقائق التاريخية المعروفة، مع السماح بدرجة أكبر أو أقل من التمثيل الدرامي في التفاصيل المحيطة بالحدث، حيث تعالج الفجوات في السجل التاريخي. وقد يشمل الحوار الكلمات الفعلية للأشخاص الواقعيين، كما هو مسجل في الوثائق التاريخية.

يختار منتجو الدراما الوثائقية أحيانًا تصوير أحداثهم التي أعيد بناؤها في المواقع الفعلية التي وقعت فيها الأحداث التاريخية.

---

6 https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095724393

٧ https://www.thefreedictionary.com/docudrama

٨ http://encyclopedia.thefreedictionary.com/Docudrama

9 Willis, 1951, p. 101 in Bartlett Musburger, 1984, p. 10

خصائص الدوكيو دراما

الدوكيو دراما يكون فيها الإخلاص التاريخي هو الاختلاف الرئيسي بشكل عام عن الفيلم الروائي الذي يعتمد على "الأحداث الحقيقية"، أو ما يسمى أفلام "الدراما التاريخية" Historical Drama، وهي نوع سينمائي أوسع قد تشمل أيضًا أحداثًا خيالية بالكامل تحدث في أماكن تاريخية أو على خلفية الأحداث التاريخية.

تميل الدراما الوثائقية إلى إظهار بعض أو معظم الخصائص التالية:

تمثيل الأحداث التاريخية الفعلية.

تقدم بناء على ما حدث بالفعل.

استخدام الأساليب الأدبية والسردية لتجسيد الحقائق المجردة لحدث ما في التاريخ لرواية قصة.

غالبًا ما يتم أخذ درجة معينة من المرونة في سرد حقائق تاريخية ثانوية من أجل تعزيز الدراما.

ولكن في حالة الدوكيو دراما Docudrama نحن لا نتحدث عن تقليد السمات الرمزية للسينما التسجيلية، أو كتأثيرات واقعية في أفلام الخيال، ولكن اختلاط الحدود والأدوات بين النوعين، مثل استخدام التعليق الصوتي والتعليقات التوضيحية أو لقطات الأخبار الأرشيفية والكاميرا المحمولة من السينما التسجيلية وفي ذات الوقت ممثلين وحوارات مكتوبة وحبكة درامية وإعادة تمثيل لأحداث وأشخاص حقيقيين.

الفيلم الوثائقي الدرامي يحاكي الواقع، ويستخدم لتحليل الأحداث والقضايا الجارية. من ناحية أخرى، تستند الدراما الوثائقية عادةً على الأحداث التاريخية، وبالتالي توفر تحليلًا للأحداث السابقة. الدراما الوثائقية هي الزواج بين شكلين غير متوقعين الوثائقي والروائي بينما الفيلم التسجيلي هو سجل الأحداث الواقعي

في الواقع، تحتوي الدراما الوثائقية على العديد من الفئات. أكد هوفر ونيلسون TOM W. HOFFER و RICHARD ALAN NELSON في كتابهما عن الدوكيو دراما[10] على وجود تسع فئات فقط من الدراما الوثائقية. هي كالتالي:

١٠ Docudrama on American Television، ١٩٧٨، TOM W. HOFFER and RICHARD ALAN NELSON. Journal of the University Film Association

١) المونولوجات: الأحداث أو الجوانب الشخصية في حياة الأشخاص الفعليين بناءً على أدلة وثائقية، يؤديها شخص واحد.

٢) أحداث تاريخية: أحداث معاد إنشاؤها وغير معاصرة وغير دينية مع التركيز بوضوح على الأحداث وليس الشخصيات.

٣) السيرة الذاتية: البرامج التي تصور الأحداث في حياة الأشخاص الفعليين ولكن مع التركيز على شخصية الموضوع.

٤) معاصر: يتميز عن النوعين ٢ و ٣ بسبب صلته بموضوع معين أو معاصر، ولكن أيضًا يتعامل مع الأشخاص والأحداث الفعلية.

٥) ديني: شخصيات دينية تاريخية وموضوعات مستمدة من الكتابات الدينية.

٦) الخيال الموثق: بناءً على الوقائع الفعلية، لكن الشخصيات خيالية أو مركبة.

٧) المستقبلي: تكهنات حول ما يمكن أن يكون.

٨) الدراما الوثائقية الجزئية: أحداث معاد إنشاؤها جزئيًا في حياة الأشخاص الفعليين، وعادة ما تركز على الأحداث التاريخية.

٩) الدراما الوثائقية الخيالية: استنادًا إلى شخصيات فعلية ولكن الأحداث خيالية أو مركبة.

تاريخ الدوكيو دراما

كان الدافع لظهور الدوكيو دراما في الأدب بالبداية الحاجة إلى دمج المواد التاريخية في النصوص الأدبية، حيث تستند نظرية أرسطو في الفن على استخدام الأحداث والشخصيات التاريخية المفترضة.

يعتبر مسرح الدراما أصول الدراما الوثائقية. في الواقع، فإن لعب الأحداث الحقيقية في المسرح قديم قدم تاريخ المسرح نفسه "وفقًا لمؤرخي المسرح، تستند جميع المآسي اليونانية للعصر الذهبي المؤثر للمسرح اليوناني إلى التاريخ أو الأسطورة، على الرغم من أن كل كاتب مسرحي قدم تفسيره الخاص".

ظهر هذا النوع من المسرحيات أيضًا في مسرح شكسبير. حيث استخدم شكسبير السجلات التاريخية كمصدر للعديد من مسرحياته.

بعد الحرب العالمية الثانية، طور المسرح الألماني" مسرح الحقيقة "، والذي عُرف أيضًا باسم" الدراما الوثائقية ". بحلول الستينيات من القرن الماضي، استخدم هذا النوع الأحداث الفعلية، الحديثة بشكل عام، لاستكشاف الاهتمام بالذنب والمسؤولية في الشؤون العامة والأخلاق.

الأفلام الوثائقية المبكرة هي أيضًا أسلاف الدراما الوثائقية. على الرغم من أن تعريف النوع الوثائقي نفسه لم يكن واضحًا خلال السنوات الأولى، إلا أنه لا يزال بإمكان المرء الادعاء بأن هذه الأفلام الوثائقية المبكرة أصبحت مصادر لتطوير نوع الدراما الوثائقية لأنها كانت تعيد تفسير الواقع. على سبيل المثال، يتضمن الفيلم الوثائقي الشهير "نانوك من الشمال" Nanook of the North الذي أخرجه فلاهيرتي عام ١٩٢٢ بعض التفسيرات للحياة الواقعية وكان هناك أيضًا خيال في الفيلم. في الواقع، فسر فلاهيرتي الحياة الواقعية لنانوك من خلال استخدام الكاميرا. بالإضافة إلى ذلك، أعاد فلاهيرتي أيضًا بناء المشاهد داخل كوخ الإسكيمو لأن كوخ الأسرة الحقيقي كان صغيرًا ومظلمًا جدًا بحيث لا يمكن تصوير فيلم فيه كل هذه التفسيرات وإعادة البناء للواقع في كل هذه الأنواع الفنية أدت إلى تطوير الدراما الوثائقية كنوع وثائقي ومنفصل.

يمكن للمرء أن يقول أن منشئ الدراما الوثائقية هو الدراما التاريخية. ومع ذلك، فإن الدراما الوثائقية تحسن من الدراما التاريخية من خلال استخدامها للواقعية المقدمة في تسجيلات الأحداث والمواقع حيثما أمكن، والقرب من القصص الأصلية. نشأ هذا النموذج (الدراما الوثائقية) بسبب رغبة صانعي الأفلام خلال فترة ما بعد الحرب في أوروبا في استخدام الشكل الوثائقي الذي تم تطويره أثناء الحرب في الساحة التجارية.

ومع ذلك، فإن الدراما الوثائقية كنوع منفصل تنتمي إلى النصف الثاني من القرن العشرين. بعد الحرب العالمية الثانية، أصبح لويس دي روشيمونت المخرج والمنتج ومبتكر النشرة الإخباري الأسبوعية السينمائية The March of Time، منتجًا في ٢٠th Century Fox. ومن هناك أضاف جمالية النشرة الإخبارية إلى الأفلام، حيث أنتج سلسلة من الأفلام تستند إلى أحداث حقيقية باستخدام أسلوب واقعي أصبح يعرف باسم شبه الوثائقي semidocumentary.

ومن أهم الأفلام شبه الوثائقية "السائر ليلا" He Walked by Night إنتاج ١٩٤٨، المستند إلى قصة القاتل المتسلسل "إيروين والكر" Erwin Walker. لعب جاك ويب دورًا داعمًا في الفيلم وأقام صداقة مع مستشار شرطة لوس أنجلوس، الرقيب مارتي وين. الفيلم وعلاقته مع وين ألهمت ويب فكرة إنشاء ما أصبح أحد أشهر الدراما الوثائقية في التاريخ: Dragnet، والتي امتدت من السينما إلى التلفاز وحتى الراديو.

كان تأثير كل تلك التغيرات إعطاء الحرية للمؤلفين لاستخدام تقنيات أدبية على المواد التي كان يتم تناولها سابقًا بشكل صحفي بحت، والكاتب ترومان كابوت من أشهر من قام بهذا الأمر ويمكن القول أن رواية كابوت "بدم بارد" In Cold Blood من أشهر الأمثلة على هذا النوع، حيث تناولت قصة حقيقية لمقتل أربعة أفراد من عائلة تم تتبعها بشكل صحفي بحت يميل إلى تقديم كل الحقائق، علم كابوتي بالقتل الرباعي قبل القبض على القتلة، وسافر إلى كانساس للكتابة عن الجريمة. رافقته صديقة طفولته وزميلته المؤلفة هاربر لي، وأجروا مقابلات مع السكان والمحققين

المكلفين بالقضية وأخذوا آلاف الصفحات من الملاحظات. تم القبض على القتلة ريتشارد هيكوك وبيري سميث بعد ستة أسابيع من جرائم القتل وأعدموا لاحقًا من قبل ولاية كانساس. أمضى كابوتي في النهاية ست سنوات في العمل على الكتاب، وتم تناول قصة عملية البحث هذه في فيلم سينمائي بعنوان Capote عام ٢٠٠٥.

مقارنة بين فيلم دوكيو دراما ووثائقي: فيلمي Grey Gardens

تم تقديم عنوان Grey Gardens مرتين سينمائيًا الأولى عام ١٩٧٥ في فيلم تسجيلي، ومرة أخرى عام ٢٠٠٩ في فيلم تلفزيوني يمكن تصنيفه كدوكيو دراما أو دراما وثائقية.

الفيلم الأولى يقدم الحياة اليومية لكل من إيديث وإيدي بيلز، أم وابنتها تعيشان في عزلة بمنزل في الغابة في السبعينيات، وعندما يتخلى عنهما الأب والأخوان، تبدأ مواردهما المادية في التناقص، ويتداعى المنزل بالتدريج، وتقدم فيهما العديد من الشكاوى للتخلص من المنزل الذي أصبح غير صالح للسكنى، ولكن بسبب صلة قرابة تربطهما و"جاكلين كيندي" أرملة الرئيس الراحل جون كيندي يتم إصلاح المنزل وتنظيفه من الحيوانات وفضلاتها.

هذه الحادثة التي تناقلتها الصحف، جذبت اهتمام اثنين من المخرجين هما ألبرت وديفيد مايسلز، اللذان قررا ترك مشروع فيلم تسجيلي عن أخت جاكلين كينيدي ومواطن طفولتها وأختها لصالح تصوير الأم والأبنة في حياتهما اليومية.

بينما نسخة ٢٠٠٩ من إخراج مايكل سوكسي وبطولة درو باريمور وجيسيكا لانج تتناول ذات القصة ولكن تمتد أحداثها منذ الثلاثينيات حيث فترة شباب إيدي الصغيرة، ويستعرض الفيلم كيف بدأت رحلة الأم وابنتها حتى وصلا إلى النقطة التي تم تقديمها في الفيلم التسجيلي منذ السبعينيات، مع إعادة تمثيل مشاهد من الفيلم الأقدم، بتقنيات تصوير مشابهة تمامًا.

وتباين نوعي الفيلمين أدى إلى بعض الأختلافات الأساسية والتي سيتم تناولها في النقاط التالية:

الزمن:

واحدة من أول الفروقات التي يمكن ملاحظتها بين الفيلمين هو التعامل مع الزمن، الفيلم التسجيلي لم يحدد زمن الأحداث، نحن نعلم أنها في بداية السبعينيات، ولكن ما يقدمه بالفعل هو تتابع أيام الأم والأبنة، وإلقاء الضوء على طبيعة العلاقة بينهما وبين المنزل، ولكن لا نعلم اليوم من الأمس من الغد، فكل الأيام متشابهة في هذا المنزل، فلا يمثل الفيلم سوى استعراض حالة، وبالتالي الزمن هنا ليس خطيًا والفيلم يمكن أن يعاد ترتيبه بأي طريقة أخرى.

بينما في النسخة الأحدث أو الدوكيو دراما فهناك خطين زمنيين واضحين تمامًا، الأول هو الماضي بداية من ثلاثينيات القرن العشرين، وحتى لحظة تصوير الفيلم الأصلي، بينما الخط الزمني الآخر هو خلال تصوير الفيلم التسجيلي، عبر المشاهد المعاد تصويرها، والتي بدمجها مع الخط الزمني الأقدم تقدم تفسيرات واضحة لشخصية الابنة والأم، أي إنه يمكن اعتبار نسخة الدوكيو دراما هي إعادة قراءة توضيحية للفيلم الأقدم، وملء للفراغات التي تركها الفيلم التسجيلي قابلة لتأويل المشاهد.

الملاحظة الثانية على الزمن أنه حتى جزء الزمن الجاري أو الحاضر له اتجاه وترتيب واضح في اتجاه نقطة معينة وهي نقطة العرض الأول أو البرمبير للفيلم التسجيلي التي تدعى إليه إيدي الصغيرة، ليظهر هنا واضحًا الفارق بين التسجيلي والدوكيو دراما، حيث لم يحتج الأول ترتيب زمني محدد للإفصاح عن معناه، بينما السرد في الفيلم الدوكيو دراما اتخذ خطين زمنين مختلفين، وفي ذات الوقت كل منهما مرتب زمنيًا في اتجاه نقطة معينة.

واستخدم المخرج مايكل سوكسي المشاهد المعاد تصويرها من الوثائقي بالتوازي مع المشاهد المؤلفة ليقيم صلات بين ماضي الأم والابنة وحاضرهما، وكيف عاشت كل منهما قصة حب فاشلة، أدت إلى التصاق مصيرهما سويًا وارتباطهما بالمنزل، وأعطى هذا الترتيب الزمني للبيت معنى رمزي إضافي، فهو ليس فقط مكانًا للسكنى لهما، ولكن كذلك تداعيه وانهياره وغزوه بالحيوانات هو علامة رمزية على تداعي حياة كل منهما على مر السنوات، بسبب نقص المال والعاطفة والتفاعل البشري والرعاية الصحية.

ونلاحظ هنا اختلاف أسلوب كلا الفيلمين في التعبير عن الماضي، بسبب اختلاف النوعي الفيلمي لك منهما، ففي النسخة التسجيلية تم استحضار الماضي عن طريق الحكايات التي تقصها الأم وابنتها، والصور الفوتوغرافية والمرسومة لهما، بينما في النسخة الأحدث والتي تنتمي إلى الدوكيو دراما كُتب الماضي وتم تمثيله عبر الممثلتين المحترفتين درو باريمور وجيسكيا لانج.

هناك اختلاف آخر في الزمن بين الفيلمين، ففي الفيلم التسجيلي لم يعنى المخرجين بتحديد زمن وقوع أحداث الفيلم وتصويره، بينما في الدوكيو دراما الزمن دومًا محدد، وذلك عبر الأحداث التاريخية التي يتم ذكرها، مثل الحرب العالمية الثانية، أو مقتل الرئيس كينيدي الذي تم استحضاره سواء عبر الصوت أو عبر تشخيص جاكلين كينيدي وزيارتها للأم والابنة وهي الزيارة التي لم تكن مدرجة بطبيعة الحال في النسخة الأقدم التي تم تصويرها بعد ترميم المنزل.

كذلك شكل المنزل ومقدار تداعيه تم استخدامه في تتبع الزمن في الفيلم، حيث مر المنزل بثلاث مراحل واضحة، المرحلة الأولى في شباب كل من الأم والابنة والاستقرار المادي الذي كانا يرغدان فيه، ثم مرحلة التداعي على مر السنوات، حتى وصوله إلى ذروة الإهمال قبل الترميم، ثم حالته وقت تصوير الفيلم التسجيلي عندما أصبح مهيئًا للاستخدام الآدمي ولكن في ذات الوقت يظهر التواضع في كل تفاصيل أثاثه ومعيشة الأم والأبنة اللتان كانا أفضل حالًا بالتأكيد لكن يعيشان على الكفاف.

حضور المخرج:

ينتمي فيلم Grey Garden بنسخته التسجيلية إلى نمط الفيلم التسجيلي التشاركي participatory طبقًا لأنماط بيل نيكولز، فصناع الفيلم أو المخرجين ألبرت وديفيد مايسلز لا يظهرهان بوجهيها خلال الأحداث ولكن يتفاعلان مع الأم والأبنة طوال الوقت، اللتان توجهان الكلام لهما، ويردان عليهما، أي أن المخرجان في هذه النسخة لهما وجود حاضر في ذهن المشاهد طوال الوقت.

ويظهر ألبرت وديفيد مرة أخرى في نسخة ٢٠٠٩ ولكن يقوم بدورهما ممثلان، ولكن على العكس من ذلك تمامًا لا يظهر المخرج مايكل سوكسي على الإطلاق في الدوكيو

دراما، وذلك لاختلاف طبيعة النوعين السينمائين، ففي حين من المقبول ظهور مخرج الفيلم التسجيلي في بعض الأنماط سواء بالتعليق الصوتي أو المشاركة في الحوار أو حتى بذاته، فذلك ليس معتادًا في الفيلم الروائي وفي الدراما الوثائقية التي يقتصر فيها دور المخرج على التوجيه الصامت ما وراء الكاميرات.

الشخصية الحقيقية مقابل التمثيل:

واحدة من أبسط طرق التفرقة بين الفيلم التسجيلي والدوكيو دراما هي مدى حقيقية الشخصيات، ففي الأفلام التسجيلية نحن أمام شخصيات حقيقية من الحياة، تقدم شخصياتها الواقعية، كما في النسخة التسجيلية من Grey Garden حيث تظهر كل من الأم إيديث والأبنة إيدي بشخصياتهما الحقيقية ونراهما خلال حياتهما اليومية. ولكن الدوكيو دراما في هذه النقطة أقرب إلى الفيلم الروائي من التسجيلي، حيث تتطلب ممثلين يقومون بإعادة تمثيل الشخصيات الحقيقية، في حالة - Grey Ga dens تقوم درو باريمون وجيسيكا لانج وهما ممثلتين محترفتين بتقديم الشخصيتين الرئيسيتين، وتتقنان أداء دوريهما فتحصل الأولى على الجولدن جلوب كأفضل ممثلة في فيلم تلفزيوني وترشح الأخرى لنفس الجائزة.

في المعتاد يقوم الممثلين في الدوكيو دراما بتقديم شخصيات بالفعل حقيقية ويساعدهم على ذلك الصور الفوتوغرافية أو الفيديوهات المصورة أو حتى مقابلات شخصية، ولكن في الحالة التي نتحدث عنها هنا، الفيلم إعادة تمثيل لفيلم كامل آخر، حيث هناك مادة مصورة كبيرة للأم والأبنة، وكذلك أغلب مشاهدي النسخة الأحدث يعرفون بالفعل الأم والأبنة من الفيلم التسجيلي واسع الشهرة، وهذا أعطى الممثلتين مادة أكثر خصوبة تساعدهما على أداء دوريهما، ولكن في ذات الوقت أوقعهما أمام تحدي محاولة الاقتراب قدر المستطاع من الشخصيتان الواقعيتيان سواء بالمكياج أو الأداء أو الصوت. وبالفعل خلال الأجزاء التي ظهرت فيها باريمور ولانج بشخصيات الأم والأبنة في ذات العمر الذي تم تصوير فيه الفيلم التسجيلي يمكن أن يختلط الأمر على المشاهد ولا يستطيع التفرقة بينهما وبين إيديث وإيدي الحقيقيتان.

وجهة النظر:

أي فيلم سواء تسجيلي أو روائي أو دوكيو دراما يحمل صناعه وجهة نظر معينة يقدمونها خلال العمل، ويكون على المتلقي قراءة وجهة النظر هذه والتي تختلف من شخص لآخر تبعًا لمرجعيته وتأويلاته، ولكن يبقى العمل مغلقًا على سره ووجهة نظر صاحبه دومًا.

يمكن اعتبار فيلم Grey Gardens بنسخة ٢٠٠٩ والدوكيو دراما بشكل عام وجهة نظر في وجهة النظر، أو قراءة لقراءة، فصناع الفيلم التسجيلي الأصلي رأيا في إيديث وإيدي قصة مثيرة للغاية، تستحق التصوير والتقديم في فيلم تسجيلي بينما المخرج مايكل سوكسي رأى في الفيلم الأول مادة تستحق إعادة التقديم مرة أخرى، ولكن مع تفسيراته الخاصة.

فعلى سبيل المثال عرض ديفيد وألبرت علاقة الأم والأبنة فقط على الشاشة بالحوار بينهما والصور القديمة، ولكن لم يهتما بتقديم الأسباب التي أدت لهذه العلاقة المتوترة، بينما سوكسي بالحرية التي اكتسبها من النوع السينمائي الخاصة بفيلمه استطاع إضافة خط زمني في الماضي، واستخدم هذه الخط الزمني في إضفاء التفسيرات على العلاقة وكيف بدأت حتى وصلت لهذه النقطة التي صورها الفيلم.

ووجهة النظر يمكن أن تعني كذلك حرية الاختيار لصانع العمل، فبينما اختار صناع الفيلم التسجيلي مشهد الاحتفال بعيد الميلاد لإظهار جانب مختلف من حياة الأم الاجتماعية، لم يستخدم هذا المشهد في الدوكيو دراما لأن سوكسي كانت له وجهة نظر محددة في طبيعة العلاقة بين الأم وابنتها، ووجود هذا المشهد قد يفسدها.

البناء الدرامي:

البناء الدرامي في الفيلم التسجيلي والدوكيو دراما كذلك يختلفان للغاية، فالتسجيلي هنا اختار عدم تقديم بناء درامي واضح، بل الحياة اليومية للأم وابنتها، بينما في نسخة الدوكيو دراما نجد أنه هناك بناء درامي واضح من تمهيد لتوضيح طبيعة العلاقة بين الأم والأبنة، ثم تصاعد بعد ترك الأب للأم وفقدانها عشيقها، وتحايلها على الأبنة لتقيم معها، ثم الذروة بوصول المنزل إلى أسوأ أحواله والتهديدات المحاط

بها وبالتالي حياة الأم والأبنة والصراع بينهما، ثم نصل إلى الحل والنهاية بعرض الفيلم التسجيلي بحضور أيدي وانتصارها السلمي على الأم بخروجها للعلن للمرة الأولى منذ سنوات وحصولها على نصر مؤقت وتحقق في عيون المعجبين.

التصوير:

بطبيعة الحال التصوير هو واحد من نقاط الاختلاف الكبيرة ما بين التسجيلي والروائي والدوكيو دراما، وهنا لا أتحدث عن نوع الكاميرا المصور بها كل فيلم، لكن طبيعة عملية التصوير في حد ذاتها، والخيارات التي تتاح للمخرج من زوايا تصوير ومكان التصوير والإضاءة وغيرها.

على سبيل المثال في النسخة التسجيلية من Grey Gardens عمل على الفيلم كل من ديفيد وألبرت اللذان أقاما في المنزل مع الأم والأبنة لمدة ستة أشهر خلال عملية التصوير بالكامل، والتي تمت طبيعية الحال في المكان الحقيقي الذي كانا يعيشان فيه وما حوله من غابات والمحيط، وصور الفيلم بكاميرا واحدة فقط.

بالطبع من الممكن أن يوجه مخرج الفيلم التسجيلي الشخصيات الفيلميه للتصوير في مكان معين، أو بشكل محدد، لكن في كل الأحوال هو ملتزم ببضعة تحديات، مثل عدم القدرة الكلية على التحكم في الشخصية الفيلمية، أو تحديد الميزانسين بالكامل، أو أبعاد الكادر، خاصة عندما نتحدث عن التصوير بخام وليس التصوير الرقمي، وبميزانية محدودة مثل ميزانية الأخوين.

بينما تصوير نسخة ٢٠٠٩ لم يكن بالأساس بالقرب من نيويورك بل في أونتاريو، مع طاقم تصوير، وتحكم وسيطرة كاملتين على كل من التمثيل، والحركة بداخل الكادر والميزانسين، والمونتاج وتصوير اللقطة من زوايا مختلفة والاختيار منها وديكوباج ما قبل التصوير.

وبالتالي نجد أن الصورة بين الفيلمين مختلفة تمامًا، وليس في هذا المثال فقط، ولكن في مقارنة أخرى بين التسجيلي والدوكيو دراما نستطيع أن نأخذ ذات الملاحظات، حيث تختلف كل من معايير جماليات الصورة السينمائية وكذلك الحرية الإبداعية لصانع العمل بين النوعين.

وهناك نقطة إضافية لهذه المقارنة كذلك وهي القدرات الإنتاجية في كل النوعين من الأفلام، ففي الوقت الذي يعاني فيه صناع الأفلام التسجيلية من صعوبات كبيرة في توفير ميزانية مناسبة لصناعة أفلامهم، تقل هذه الصعوبات نوعًا ما في حالة الفيلم الروائي أو حتى الدوكيو دراما، وذلك لأن الجمهور المستهدف من كلا النوعين مختلف، وبالتالي إسهام شركات الإنتاج وحماسهم للمشروعات مغاير تمامًا.

نقد الدوكيو دراما

أدى نمو الدراما الوثائقية أو الدوكيو دراما إلى إثارة الجدل حول كونها خيار سهل وتقديم غير موثوق فيه للحقائق، وإنها أضاعت الحدود بين الحقيقة والخيال، وتؤدي إلى حجب الحقيقة في بعض الأحيان، أو تخفيفها في أحيان أخرى.

لقد استند النقد الرئيسي للدراما الوثائقية إلى الاعتقاد بأنها غالبًا ما تشوه التاريخ، وتقدم الأفكار والمفاهيم في تجاهل متهور للحقائق، حيث قد تتم إعادة ترتيب الشخصيات أو الأحداث أو الوقت . إلى جانب هذه، يمكننا تحديد ثلاث تحديات للدراما الوثائقية :

التحدي الأول: فرز واختيار أحداث ذات مغزى، لجمع هذه البيانات ودمجها، وأخيراً، استخلاص معنى من تسلسل الأحداث.

التحدي الثاني: هو العثور على طريقة ذات مغزى لتقديم بيانات هذا الحدث إلى المستخدم.

التحدي الثالث: هو تقديم تاريخ المشروع وتقدم العمل بطريقة مسلية تجذب انتباه المشاهدين وتنقل المعلومات المعقدة بسرعة وفعالية.

إن نقد الدراما الوثائقية من منظور تصور مثالي للفيلم الوثائقي كسجل للحياة يبدو مبالغًا فيه إذا أخذنا في الاعتبار أن إعادة التمثيل كانت عنصرًا أساسيًا في صناعة الأفلام الوثائقية منذ البداية، إلى جانب التقنيات الدرامية مثل التحرير القائم على القصة، قطع الاستمرارية، والتلاعب بالوقت والكاميرا، والموسيقى التصويرية، والمؤثرات الخاصة وما إلى ذلك.

ويتمثل دفاع الـDocudrama النموذجي في قدرتها على تمثيل الأحداث والأشخاص الذين لم يتم تسجيلهم وبالتالي لا توجد طريقة أخرى لتقديم قصصهم، أو لإعطاء صورة كاملة وأكثر عمقًا عنها، أو بشكل فعال تسليط الضوء على المواقف والقضايا الاجتماعية الحرجة.

المراجع

Paschalidis, G. (2019). “Documentary and Docudrama”. In T. P. Vos (ed.), International Encyclopedia of Journalism Stud-.ies. Malden, MA: Wiley-Blackwell

https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/15213260701285819

https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781119011071.iemp0258

/https://www.filmtheory.org/screen-theory

Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary, Bill Nichols, 1991

https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095724393

https://www.thefreedictionary.com/docudrama

http: // encyclopedia. thefreedictionary.com/Docudrama

Willis, 1951, p. 101 in Bartlett Musburger, 1984, p. 10

Docudrama on American Television, 1978, TOM W. HOFFER and RICHARD ALAN NELSON, Journal of the University Film Association

عن الباحثة

علياء طلعت، ناقدة وباحثة، درست النقد السينمائي والفني، وتعمل كمديرة قسم الفن في موقع أراجيك الإلكتروني، وتكتب في العديد من الإصدارات الورقية والإلكترونية منها مجلة الفيلم الصادرة عن جمعية النهضة الجزويت، ومجلة عالم الكتاب، ومجلة فنون وعضو لجنة مشاهدة مهرجان أسوان السينمائي ومهرجان القاهرة السينمائى، وعضو لجنة تحكيم النقاد العرب للأفلام الأوروبية والأفلام العربية.

تأثير فن الفيديو على الفيلم التسجيلي المصري المعاصر: أفلام مروان عمارة نموذجا

محمد سيد عبد الرحيم

مقدمة:

في السنوات القليلة الماضية، يتناقش رواد المهرجانات حول العالم عن الفيلم التسجيلي ليصل هذا النقاش أحيانا إلى الخلاف التام والسبب يكون دائما هو ماهية الفيلم التسجيلي وهل الفيلم المعروض هو ابن أصيل للسينما التسجيلية أم ينتمي أكثر إلى السينما الروائية أو فنون الفيديو أو الفن التشكيلي أو هو كائن هجين بين هذه الفنون والوسائط المختلفة والمتنوعة.

وربما يكون المخرج المصري مروان عمارة (مولود بعام ١٩٨٧) هو واحد من المخرجين الذين أثارت أفلامه جدلا كبيرا في السنوات العشر الأخيرة في الكثير من المهرجانات العالمية والمصرية حينما تعرض أفلامه "قص" ٢٠١٣ و"الزيارة" ٢٠١٥ و"واحد زائد واحد يساوي كعكة شوكولاتة الفرعون" ٢٠١٧ و"الحلم البعيد" ٢٠١٨. هذه الأفلام التي يراها الكثير من النقاد والعاملين بصناعة الفيلم التسجيلي كأفلام لا تنتمي إلى الفيلم التسجيلي بمعناه التقليدي والكلاسيكي الذي نجده في أفلام مخرجين كبار مثل هاشم النحاس أو تهاني راشد.

تعريف الفيلم التسجيلي:

يعرف الناقد والمخرج التسجيلي الاسكتلندي الشهير جون جريرسون الفيلم التسجيلي بأنه :التجسيد الفني للواقع". ولقد انتشر هذا التعريف في الأوساط السينمائية المصرية والعربية لفترات طويلة حتى أصبح بالنسبة للكثير من السينمائيين التسجيليين كالتعريف (بالألف ولام التعريف) الوحيد والأبدي للفيلم التسجيلي وهو ما ظهر حتى في أعمالهم التسجيلية خاصة في جيل الرواد وجيل الستينيات مستمرا حتى نهاية الألفية بأفلام تحاول أن تجسد الواقع وتصوره مثلما هو بدون أي

تغيير أو تدخل.

يأتي هذا الالتزام من قبل المخرجين المصريين بهذا التعريف بأن أغلب هؤلاء المخرجين كانت لهم مرجعيات فكرية يسارية وهو ما جعلهم يشعرون دوما بأن على الفيلم التسجيلي أن يحاكي الحقيقة. والحقيقة بالنسبة لهم هي الواقع الذي يرونه وبالتالي يسجلونه. وكأن دورهم هو فقط تسجيل هذا الواقع / الحقيقة وعرضها على المشاهدين. ولكن غاب عن الكثير من مخرجينا الكبار أنه يوجد فارق كبير بين الحقيقة والواقع وأن كلا المصطلحين ليسا متطابقين في المعنى. فالوقائع ثابتة ولكن الحقائق متغيرة بتغير الشخصيات ووجهة نظرهم. وهذا ما انتبه له المخرجين التسجيليين المعاصرين الذين استفادوا كثيرا من الفلسفات التي انتشرت في فترة السبعينيات من القرن العشرين في أوروبا والتي بينت أن رؤيتنا للعالم والواقع تختلف باختلاف كل فرد منا.

جاء هذا التطور في الرؤية مع تطور في الأساليب المختلفة للتسجيل والعرض ومنها فنون الفيديو التي انتشرت كثيرا بداية من الستينيات من القرن العشرين ومن أهم فنانيها وقتها الأمركي آندي وارهل حتى تصل أخيرا إلى الفنانين المصريين في التسعينيات من القرن العشرين وخاصة مع تنظيم مؤسسة بروهلفسيا الثقافية السويسرية أول ورشة للفيديو آرت بمصر بعام ١٩٩٠ والتي شجعت فنانين على رأسهم حسن خان وسلمى الطرزي.

تعريف فن الفيديو أو الفيديو آرت:

والفيديو آرت أو فن الفيديو هو شكل فني يستخدم تكنولوجيا الفيديو كوسيط سمعي مرئي. ولقد ظهر هذا النوع الفني في السيتينيات من القرن العشرين حينما ظهر الفيديو وانتشر استخدامه بين الناس. انتشر الفيديو بين الفنانين التسجيليين أيضا لأنه أرخص في التكلفة من حيث الكاميرات وشرائط الفيديو وآلات العرض وأيضا أكثر خفة مما يمكن حمله لأي مكان بسهولة وأيضا لسهولة استخدامه.

والسينما التسجيلية دائما ما تبحث عن وسائط جديدة قادرة على أن تكون أكثر سهولة وخفة وأقل تكلفة بسبب أنها دائما ما تحاول الدخول في أماكن وتصوير شخصيات

صعب الوصول إليها فتحتاج دائما إلى تسهيلات في الأدوات والإمكانيات حتى تستطيع تحقيق المطلوب منها. فكان الفيديو واحد من الوسائط التي لاقت ترحيبا كبيرا من المخرجين التسجيليين والمخرجين بشكل عام. وربما يكون المخرج الفرنسي من أصل سويسري جان لوك جودار هو واحد من أوائل من اهتموا بالفيديو في السينما. فلقد استخدم الفيديو في صنع عدة أفلام سينمائية في محاولة منه لاستكشاف هذا الوسيط الجديد وقتها ومحاولة منه للتجريب المستمر من أجل خلق لغة جديدة واستكشاف مناطق جديدة لم تدخلها السينما بعد.

تأثير جان لوك جودار:

وكان تأثير جان لوك جودار كبيرا على السينمائيين المصريين بشكل عام وعلى التسجيليين المصريين بداية من نهاية السيتينيات وحتى الآن. فجودار الذي صنع العشرات من الأفلام والتي ينتمي أكثرها إلى أنوع مختلفة عن الفيلم الروائي والتسجيلي بمعناهما التقليدي قد أضاف الكثير إلى فكرة التجريب في السينما عبر صنع أفلام خطابات أو مقالات أو باستخدام الفيديو. وهي أفلام كان يشاهدها الكثير من صناع السينما المصرية في المهرجانات المختلفة حول العالم أو في المراكز الثقافية والعروض الثقافية التي كانت تعرض أفلام المخرج الكبير.

تأثير جودار على السينمائيين المصريين تخطى الأفلام الروائية إلى التسجيلية وحتى الفيديوكليبات والإعلانات خاصة من الجيل الذي بدأ يصنع أفلاما سينمائية في السبعينيات ليعمل في صنع الإعلانات والفيديوكليبات في الثمانينيات والتسعينيات. محاولة كسر الإيهام التي تحافظ عليها السينما التقليدية والاهتمام بالعادي واليومي كانت من السمات الرئيسية التي استلهمها المخرجين المصريين من أفلام جان لوك جودار. ليستمر تأثير جودار أيضا على السينمائيين الشباب في نهاية التسعينيات وبداية الألفية الجديدة خاصة مع معرفتهم بأعمال وأفكار المخرج الألماني من أصل هندي هارون فاروقي.

تأثير هارون فاروقي:

هارون فاروقي الذي تأثر كثيرا بالمخرج جان لوك جودار كان له أيضا تأثير كبير على

المخرجين المصريين المعاصرين عبر الأفلام والمحاضرات التي صنعها وألقاها والتي انتقلت عبر الورش والمهرجانات المختلفة للمخرجين المصريين. صنع فاروقي الكثير من الأفلام التجريبية وكتب تنظيرا من أجل تعريف العلاقة بين الفيلم التسجيلي والفنون البصرية المختلفة. فاروقي كان له دور ونشاط كبير في تعريف ونشر صناعة الأفلام التجريبية ولقد أثر على العديد والعديد من المخرجين التسجيليين حول العالم من شرقها لغربها وعلى رأسهم بالتأكيد المخرج الألماني كريستين بيتزولد والذي عرضت أفلامه وكان هو نفسه ضيفا على أحد المهرجانات المصرية.

تأثير مهرجان القاهرة للفيديو:

ومن ضمن المهرجانات والفعاليات التي أثرت كثيرا على اهتمام مخرجي السينما التسجيلية المصريين بفنون الفيديو ودمجها بأعمالهم التسجيلية كان مهرجان القاهرة للفيديو. ومهرجان القاهرة للفيديو هو مهرجان دولي مختص بتقديم وعرض فنون الفيديو والأفلام التجريبية. تأسس المهرجان بعام ٢٠٠٥ وكان يهدف إلى خلق مساحة كشف وحوار بين الفنانين والجمهور. ومن ضمن أعمال المهرجان عروض لأعمال فيديو تجريبية في أشكال مختلفة منها العروض السينمائية والعروض ذات التجهيزات الخاصة أو التي تستخدم وسائط متعددة كذلك عروض الفيديو التفاعلية والواقع الافتراضي. ويأتي هذا المهرجان كتشجع للاهتمام المتزايد بالأساليب المرئية الحديثة والمتطورة والذي ظهر في التسعينيات من القرن الماضي وما زال يشهد تزايدا خاصة مع سفر الكثير من الفنانين إلى عواصم أوروبية عدة لدراسة فنون الفيديو والفيلم التجريبي.

تأثر المخرج مروان عمارة بفن الفيديو:

تخرج المخرج مروان عمارة بعام ٢٠١١ أي في العام الذي اندلعت فيه ثورة ٢٥ يناير. درس عمارة التصوير الفوتوغرافي والسينما والتليفزيون بكلية فنون تطبيقية جامعة حلون وأيضا حصل على دبلومة أكاديمية رأفت الميهي لفنون وتكنولوجيا السينما حيث كان أصغر طالب في الأكاديمية.

هذه الدراسة المزدوجة منذ البداية كان لها تأثير كبير على أعمال مروان عمارة التي

بدأت في الظهور في ٢٠١٣. يقول عمارة أنه "جرب كثيرا في مشاريع مختلفة محاولا الوصول إلى أسلوب خاص به." يضيف أنه حاول صنع أفلاما روائية وتسجيلية تقليدية وأيضا عملت بالإعلانات والمسلسلات والبرامج حتى وجدت نفسي أخيرا في المزج بين الفنون المرئية المختلفة وعلى رأسها؛ الفيلم التسجيلي وفن الفيديو video art والتجهيز في الفراغ instillation.

يهتم مروان عمارة أيضا بالفنون التشكيلية بسبب دراسته وبسبب أن زوجته نادية منير هي فنانة بصرية حيث يشاهد ويحتك دائما بأعمال فنية مختلفة تنتمي أكثر إلى الفنون البصرية من فيديو آرت والتجهيز في الفراغ. هذا الاحتكاك المباشر والمستمر هو من الأسباب الرئيسية التي جعلته يصنع أفلاما نجد فيها تأثيرات عميقة للفيديو آلات والتجهيز في الفراغ بل أن ثلاثة من أعماله الأربعة قد عرضت بالفعل في معارض فنية مختلفة حول العالم أكثر من عرضها في دور عرض سينمائي وربما يكون فيلمه الأخير "الحلم البعيد" هو فيلمه التسجيلي الوحيد الذي عرض في دور العرض السينمائي فقط والسبب بالأساس وراء ذلك هو طول الفيلم نفسه فهو فيلم تسجيلي طويل لا يصلح للعرض في معارض فنية ومتاحف.

وفي هذا السياق يقول مروان عمارة: "أن أهل الفيلم التسجيلي وأهل الفيلم الروائي وأهل الفيديو آرت وأهل الفيلم التجريبي وأهل التشكيل في الفراغ كلهم يرون أنني لا أنتمي إليهم وأنني لست مخلصا لأي فن من هذه الفنون." وهذا يرجع في الأساس لأن أعمال المخرج المصري مروان عمارة تحتوي بالفعل على كل هذه الفنون أو الأنواع المختلفة ليجعلها نموذجا للفيلم التسجيلي العابر للنوع. فهو في أفلامه يستفيد من هذه الأنواع المختلفة من أجل مناقشة قضية محددة بداية من تاريخ الصورة الفوتوغرافية وتأثيرها في مصر في فيلمه "قص" مرورا بتهميش المرأة العاملة في الريف المصري وتأثير ذلك على العائلة في فيلمه "الزيارة" وعدم التواصل بين الشرق والغرب حتى لو كانت شخصيات من نفي المجال مثلما في فيلمه "واحد زائد واحد يساوي كعكة شوكلاتة الفرعون" وأخيرا ضياع وتيه جيل ثورة ٢٥ يناير الذي يهرب من مواطنه وأهله ليحاول العيش في مدينة هي على الهامش تماما مثلهم مثلما نجد في

فيلمه "الحلم البعيد".

نظرية تأثير كولشوف:

ربما تكون نظرية المخرج الروسي ليف كولشوف عن المونتاج السينمائي هي واحدة من أكثر النظريات تأثيرا في السينمائيين حتى الآن. النظرية التي تعتمد على فكرة واحد زائد واحد يساوي ثلاثة (١ + ١ = ٣) والتي تعني أنه حينما تعرض صورة بعد صورة أخرى مختلفة فأن معنى ثالث سوف يتم استنتاجه من قبل المشاهد هي النظرية التي أثرت كثيرا على المجددين في السينما التسجيلية وعلى رأسهم جان لوك جودار وهارون فاروقي السابق ذكرهم. ولكنها – نفس النظرية – أثرت أيضا على المخرج المصري مروان عمارة ليس فقط في اسم أحد أفلامه وهو "واحد زائد واحد يساوي كعكة شوكلاتة الفرعون" ولكن في أسلوبه في صنع الأفلام نفسها. فهو يرى أن ضم الأساليب الفنية المختلفة في بوتقة فيلم واحد بقادرة بالفعل على دفع الفيلم إلى الأمام وتكوين شكل سينمائي جديد هو الشكل الذي يريد أن يصل إليه ليكون أسلوبه الخاص.

وهي نفس النظرية التي تدفعه دائما إلى صنع أفلام بالاشتراك مع آخرين. فأفلامه الأربعة قد صنعها مع مخرجين آخرين وهم الألمانية يوهانا دومكه والمصريين إسلام كمال ونادية منير حيث يرى أن وجهة نظر شخصين بقادرة عبر النقاش على الوصول إلى وجهة نظر ثالثة أكثر تطورا وعمقا.

هذه الرؤية الجدلية الهيجلية التي تتبع فكرة الجدل بين الطريحة these والنقيضة antithese للوصول إلى الشميلة synthese. هي التي يتبناها المخرج المصري مروان عمارة في صنع أفلامه الأربعة. فهو يبدأ رحلة صنع أفلامه دائما من قضية محددة يريد أن يعبر عنها أو مطلوب منه أن يعبر عنها – مثلما في فيلميه "الزيارة" و"واحد زائد واحد يساوي كعكة شوكولاتة فرعون" – ثم يبدأ في التفكير في وجهة نظر مختلفة عن المطلوبة منه ليصل أخيرا إلى منتج نهائي – وهو الفيلم – والذي بدوره يختلف عن الفكرة الأولى والفكرة الثانية ولكنه يعتبر تطورا ثالثا للفكرتين.

ففي فيلم "قص" أراد المخرج مروان عمارة أن يصنع فيلما عن مؤسسة الأهرام

كنموذج لسلطة الصورة الفوتوغرافية ولكن أثناء صنع الفيلم يقرر أن يسجل حوارات لشخصيات مختلفة تحكي عن الفترة بين ١٩٥٢ حتى ٢٠١١ من أحداث مختلفة وعلى رأسها السياسية ليكون الفيلم في محصلته النهائية هي لقطات مختلفة بداخل أروقة ومخازن مؤسسة الأهرام ومونولوج طويل لشخصية افتراضية تحكي أحداث عاشتها وعاشتها مصر في الفترة من ١٩٥٢ حتى عام ٢٠١١.

بينما في فيلم "الزيارة" طلبت إحدى الجمعيات الأهلية من المخرج صنع فيلما عن تمكين المرأة في الريف المصري. ولكنه وبعد البحث والمعاينة قرر أن يصنع فيلما يظهر ويكرم فيه عمل المرأة في الريف المصري. ليكون المحصلة النهائية للفيلم هي رؤية للمرأة والريف المصري وزيف التعامل الحكومي والمجتمع المصري مع قضية تمكين المرأة نفسها وبالتالي تأثير ذلك بالسلب على العائلة والمجتمع المصري.

أما في فيلمه "واحد زائد واحد يساوي كعكة شوكلاتة الفرعون" فقد طلب منه أن يصنع فيلما عن لقاء الفنانة الأدائية الأوربية عيشة ومنتج موسيقى المهرجانات المصري إسلام شيبسي ولكنه بعد لقاءه بهما وبحثه توصل إلى أن هذا التعاون غريب جدا لأن كل منها يأتي من ثقافة وبيئة مختلفة تماما عن الآخر على الرغم من اهتماماتهم المشتركة بصنع الموسيقى. ليكون منتج الفيلم الذي يصنعه هو حالة من عدم التواصل والفهم بين الفنانين الذين من المفترض أن يتعاونا معا لصنع تسجيل موسيقى جديد!

أخيرا فيلمه "الحلم البعيد" والذي كان من المفترض به أن يتناول حال الشباب المصريين العاملين في مدينة شرم الشيخ السياحية ولكنه وبعد بحثه ومقابلته للعديد من الشباب العامل في هذه المدينة الساحلية قرر أن يصنع فيلما عن مجموعة منهم والذين يعانون اجتماعيا واقتصاديا ليكون المنتج النهائي هو فيلم يتناول واقع وأزمة جيل ثورة ٢٥ يناير بعدما هربوا من مواطنهم وأهلهم من أجل لقمة العيش ليعيشوا على هامش مدينة لا ينتمون إليها ولا تنتمي إليهم.

أفلام عابرة للنوع:

هذا الجدل الهيجلي أو مثلما يطلق عليه المخرج نفسه (واحد زائد واحد يساوي

ثلاثة) هو المنهج الذي يسير عليه مروان عمارة في صنع أفلامه. تحديد الفكرة ثم تحديد وجهة نظر مختلفة لتكون النتيجة فيلما يبتعد عن الفكرة ووجهة النظر الأولية ليقدم لنا وجهة نظر جديدة ومختلفة تماما عن المقدمتين اللاتي أنطلق منهما في البداية .

يصاحب هذا المنهج استخدام المخرج للأساليب المختلفة والمتنوعة لفنون الفيلم إذا كان التسجيلي أو الروائي أو الفيديو آرت أو التجهيز في الفراغ. ففي فيلمه الأخير "الحلم البعيد" نجد أن كل الشخصيات هي شخصيات حقيقية تعمل بالفعل في مدينة شرم الشيخ بمجال السياحة بينما نجد أيضا إرهاصات روائية في الفيلم من ناحية التيه في الصحراء ببداية الفيلم أو شخصية القرد الذي يتناوب الحديث معهم ويجذبهم إليهم ويجعلهم يجرون وراءه بينما أيضا نجد فيديو آرت وتجهيز في الفراغ في عدة مشاهد مختلفة مثل تحول إحدى السائحات التي يقوم أحد أبطال الفيلم بتدليك جسدها إلى مانيكان بلا روح أو حتى وقفة أبطال الفيلم في الصحراء كتشكيل فني أو وقوف أحد أبطال الفيلم المطلي بلون الذهب ممسكا بالجيتار في حديقة الفندق وكأنه عمل فني.

بالتأكيد ترمز الكثير من هذه الألاعيب أو الأساليب الفنية التي يستخدمها المخرج مروان عمارة لتأكيد الأفكار التي يريد أن يدلل عليها في فيلمه وعلى رأسها بالتأكيد ما وصل إليه حال جيل ثورة ٢٥ يناير الذي يبيع نفسه وجسده كل يوم في مدينة تأكل الجميع محاولا أن يعيش وأن يكسب عيشه بعيدا وهاربا من أهله ومسقط رأسه في محافظات مصر المختلفة.

نجد كل هذه الأساليب الفنية البصرية بنفس الفيلم وفي مزيج متوازن بشكل كبير. وهذا هو السبب الرئيسي الذي يجعل أفلام المخرج المصري مروان عمارة تلقى من النقاش والخلاف في الأوساط السينمائية العالمية بسبب عدم انتماءها إلى نوع فني واحد ولكنها تنتمي إلى كل هذه الأنواع الفنية المختلفة والمتنوعة والمتباينة.

وفوق ذلك يستخدم المخرجون المعاصرون ومن ضمنهم مروان عمارة مواد بصرية أخرى مختلفة ومعاصرة كالميمز التي يستخدمها الشباب حول العالم ومنهم الشباب العربي والمصري للتعبير عن أنفسهم والايموجيز التي يستخدمونها في التواصل بين بعضهم

البعض على وسائل التواصل المختلفة بالإضافة بالتأكيد إلى أشكال التواصل التي أصبحت الآن معتادة وتقليدية ومستخدمة بكثرة في الأفلام التسجيلية المختلفة حول العالم وهي الايميلات والرسائل النصية على الماسنجر أو الواتساب وبالتأكيد المكالمات الهاتفية على السكايب وزووم. كلها مواد مختلفة معاصرة يتم استخدامها الآن بكثرة في الأفلام التسجيلية وهو نفسه ما فعله مروان عمارة في فيلمه "الزيارة" كمثال.

إن تطور الفيلم التسجيلي ليحتضن بداخله أشكالا فنية مختلفة لا يعيب أبدا فن الفيلم التسجيلي ولا يمكن لدخول هذه المواد والأساليب الفنية البصرية المختلفة أن تغير ماهية الفيلم التسجيلي كنوع فيلمي يحاول تجسيد الواقع بأسلوب فني. ما زالت هذا التعريف الجامع المانع قادرا على تعريف الفيلم التسجيلي بمعناه الواسع وأشكاله المتنوعة. ربما نحتاج فقط إلى التشديد على كلمة (فني) لأنها أصبحت أكثر أهمية من فكرة (تجسيد الواقع) التي كانت هي الهم الشاغل لصناع السينما التسجيلية لمدة قرن من الزمان تقريبا.

خاتمة: مستقبل الفيلم التسجيلي المصري:

لم يعد الفيلم التسجيلي بشكله التقليدي يلقى الكثير من الاهتمام بين مخرجي السينما التسجيلية في مصر والعالم كله. ولكن أصبحت السينما التسجيلية حتى بأنواعها المختلفة من شاعري وتفسيري وملاحظة وتشاركي وانعكاسي وأدائي. لم تعد هذه الأنواع الست المختلفة كافية للمخرجين التسجيلين وهو ما يدفعهم اليوم إلى السعي وراء تحقيق أفلام تسجيلية إبداعية.

أصبحت السينما التسجيلية التقليدية مثقلة بالمعلومات أكثر من اهتماماها بوجهة النظر وهي المشكلة التي تدفع الكثير من مشاهدي السينما التسجيلية وصناعها للشعور بالملل أثناء مشاهدة الأفلام أو حتى أثناء صنعها. ومثلما يقال أن الملل هو واحد من أهم دوافع الإبداع فقد شعر الكثير من صناع السينما التسجيلية حول العالم بالحاجة الملحة إلى تطوير الفيلم التسجيلي عبر إضفاء أهمية أكبر لوجهة نظرهم الشخصية. وهو ما جعلنا نشاهد الكثير من الأفلام التسجيلية الشخصية في الفترة الأخيرة ولكنه أيضا جعلنا نشاهد أفلاما تسجيلية تتناول مواضيع وشخصيات عامة وواقعية بشكل

أكثر شخصانية وبالتالي أكثر نقدية. فالفيلم التسجيلي المعاصر والأكثر انتشارا الآن هو فيلم عابر للنوعية يحاول أن يمثل الواقع ولكن في شكل فني أكثر إبداعا وبالتالي أكثر نقدا لهذا الواقع.

والأفلام عبر النوعية لا تهتم بعرض حقيقة معروفة من قبل. ولكنها تستخدم أساليب وطرق فنية مختلفة روائية وغير روائية لاستكشاف وجهة نظر جديدة للموضوع المطروح.

والأفلام التسجيلية الإبداعية – أي التي تهتم بعرض وجهة نظر صانعها حول الموضوع المطروح - أصبحت حاضر ومستقبل السينما التسجيلية بعد انتشار تدريسها في العديد من مدارس ومعاهد وورش السينما حول العالم وهو الذي ما زلنا نفتقده في معاهدنا السينمائية في مصر. فالأفلام التسجيلية الإبداعية ترضي بشكل كبير حاجة صانع الفيلم إلى الإبداع بأن يضع وجهة نظره في الفيلم فلا يجعل الفيلم مجرد سرد لحقائق قديمة في فيلم جديد ولكن يبين وجهة نظره تجاه هذه الأحداث والشخصيات التي يتناولها الفيلم. أخيرا، لم تعد الأفلام التسجيلية الإبداعية العابرة للنوعية مجرد حفنة قليلة من الأفلام التي يحاول فيها بعض المخرجين التجريب ولكنها أصبحت واقعا نعيشه ونشاهده مع آلاف الأفلام التي تصنع سنويا والتي تنتمي بشكل أو بآخر إلى هذا النوع السينمائي الذي يتطور يوما بعد آخر.

محمد سيد عبد الرحيم

السينما التسجيلية في مصر تحت المقصلة.. تراجع فى الفنيات واستقرار على الشكل التقليدي

رامى المتولى

تمهيد.. ماهو الفيلم التسجيلى

في مقدمة كتاب "الفيلم التسجيلي" لمحمود سامي عطا الله عرف المؤلف الفيلم التسجيلي بالآتي:

"أصدر الاتحاد الدولي للسينما التسجيلية في عام ١٩٤٨ تعريفا شاملا الفيلم التسجيلي جاء فيه (كافة اساليب التسجيل على فيلم لأي مظهر للحقيقة يتم عرضه اما بوسائل التصوير المباشر أو بأعاده بنائه بصدق وعند الضرورة. وذلك لحفز المشاهد إلى عمل شيء أو لتوسيع مدارك المعرفة والفهم الإنسانية أو لوضع حلول واقعية لمختلف المشاكل في عالم الاقتصاد أو الثقافة أو العلاقات الإنسانية).

في عام ١٩٧٣ صدرت في مصر الطبعة الأولى من معجم الفن السينمائي تأليف احمد كامل مرسي و د. مجدي وهبه وجاء فيه التعريف الاتي للفيلم التسجيلي:

(نوع من الافلام غير الروائية لا يعتمد على القصة والخيال، بل يتخذ مادته من واقع الحياة سواء أكان ذلك بنقل الأحداث مباشرة كما جرت في الواقع، أم عن طريق اعادة تكوين وتعديل هذا الواقع بشكل قريب من الحقيقة والواقعية).

وقد كان أول من استخدم مصطلح الفيلم التسجيلي هم الفرنسيين حين أطلقوه على الافلام السياحية. وفي عام ١٩٢٦ قام رائد السينما التسجيلية في العالم جون جريرسون باستخدام مصطلح السينما التسجيلية وهو يستعرض فيلم موانا الذي اخرجه شاعر السينما التسجيلية روبرت فلاهرتي الجوال السينمائي الذي حمل كاميرته لتصوير حياه الناس اليومية في الأصقاع النائية، فقدم دراسات كاملة بالكاميرا عن حياه الاسكيمو وعن حياة السكان في البحار الجنوبية. وقت حدد جريرسون للفيلم التسجيلي ثلاث خصائص لابد من توافرها لكي يصبح الفيلم تسجيليًا وحقيقيا وهي:

- اعتماد الفيلم التسجيلي على التنقل والملاحظة والانتقاء من الحياة نفسها. فهو لا

يعتمد على موضوعات مؤلفة وممثله في بيئة مصطنعة، كما يفعل الفيلم الروائي، وانما يصور مشاهد الحية والوقائع الحقيقية.

• اشخاص الفيلم التسجيلي ومناظره يختارون من الواقع الحي، فلا يعتمد على ممثلين ومحترفين ولا على مناظر صناعيه مفتعلة داخل الاستوديو.

• ماده الفيلم التسجيلي تختار من الطبيعة راسًا دون ما تأليف وبذلك تكون موضوعاته أكثر دقة وواقعيه من المادة المؤلفة والممثلة".

وفى موضع آخر من المقدمة كتب:

"وقد ظل الفيلم التسجيلي طوال عدة سنوات من عمره يعتمد على الصور والتعليق. ومع تطور تقنيات التصوير والتسجيل الصوتي أمكن تبني عناصر السينما المباشرة في الفيلم التسجيلي، بحيث يمكن تصوير شخوص الفيلم التسجيلي وتسجيل أصواتهم الحية وهم يتكلمون ويتعاملون مع الاخرين. كما أمكن اجراء اللقاءات الحية معهم. ومع ظهور التلفزيون الذى يعتمد على الصورة والصوت مثل السينما، والذي يقدم خدمات برنامجية كثيرة تعتمد اعتمادا كليا على تصوير الواقع، كان لابد أن يتأثر بتقنيات السينما التسجيلية ويؤثر فيها، فنشأ عن ذلك مثلا اختفاء نشرات الأخبار السينمائية التي كانت تعرض عادة في الجزء الأول من برامج دور العرض السينمائي قبل الاستراحة فقط اغنى عنها وحل محلها نشرات الأخبار التليفزيونية التي فاقت النشرات السينمائية في السرعة والتغطية والتأثير. كما ظهرت أيضًا مجموعه من البرامج التلفزيونية الخاصة التي تعتمد على العناصر التسجيلية واصبحت تدخل ضمن تعريف السينما التسجيلية.

ولم يقف تطور السينما التسجيلية عند هذا الحد، بل تجاوز ذلك إلى محاولة التخلص من بعض الخصائص التسجيلية التي نادى بها جريرسون، وذلك فيما يتعلق باستخدام الممثل واستخدام الديكور المبنى للتصوير، فأصبح في الإمكان استخدام الممثل المحترف والديكور المبنى في تصوير الافلام التسجيلية وذلك عند الضرورة وبشروط معينه".

من هذا التعريف المطول يمكن ملاحظة تطور السينما التسجيلية ومفهومها منذ ظهور الفانوس السحري إلى مرحلة ما بعد انتشار التليفزيون، وفى الوقت الحالي انتشار

المنصات الالكترونية، السينما التسجيلية تطورت بناء على اختلاف رؤي صانعيها ونضجهم وتراكم الخبرات.

في البدء كانت السينما التسجيلية

الاختراعات التي استُخدمت في عروض الأفلام الأولى وأخر القرن الـ ١٩ اعتمدت في معظمها على لقطات لمناظر طبيعية واحداث حياتيه يومية، والابهار هنا في إعادة عرضها ليراها شخص منفرد في البداية يقف امام جهاز صغيريسمح له بتكرار المشاهدة، ثم تطور الطقس وتحور على يد الاخوان أوجست ولويس لوميير في ٢٨ ديسمبر ١٨٩٥ بمقهى "جراند كافية" والتي كان من أشهر عروضه وأولها فيلم "خروج العمال من مصنع لوميير" مع تسع أفلام أخرى لم يتعدى زمنها ٥٠ ثانية كلها أفلام وثائقية.

يعد هذا العرض هو بداية السينما فى العالم والسبب وراء ذلك انه العرض التجاري الأول الذي يجرى تنظيمه لمجموعة من المشاهدين، حيث حضر ٤٠ متفرج دفعوا مقابل تذاكر مشاهدتهم للأفلام إلى جانب عدد آخر من المدعوين، أي أن الشكل التقليدي للسينما وهو قاعة عرض يتشارك فيها مجموعة مختلفة من البشر تجربة مشاهدة فيلم سينمائي بمقابل مادي، أي أن الفن هنا يجرى استغلاله لتحقيق أرباح لتقوم الصناعة على أثر هذه المعادلة وهي هنا تعتمد بالكامل على السينما التسجيلية، كما اعتمدت الاختراعات قبل الاخوان لوميير عليها.

من الأفلام الشهيرة أيضًا "القطار يصل الى المحطة" والذي يصور من خلال الكاميرا الثابتة قطار يصل إلى محطة "لاسيوتا" في الجنوب الفرنسي وحركه الركاب بعد توقفه منه واليه، والمرتبط بالقصة الشهيرة الشائعة بإصابة المشاهدين بالرعب ظنًا منهم ان القطار قادم بالفعل عليهم وسيدهسهم لذلك سارعوا بالاختباء تحت المقاعد، وعلى نفس المنوال مشاهد العديد من اللقطات في افلام اخرى تركز على تفاصيل بعينها سجلتها الكاميرات لأحداث وتفاصيل هي التي يشاهدها البشر يوميًا، لكن التقاط الكاميرا لها وتحديدها داخل اطار من صنع الفنانين يمنحها معاني وابعاد أخرى، هذه هي روح وحقيقه السينما التسجيلية.. التوثيق واللمحة الإبداعية التي تضاف للتراث البشري وكيفية تفاعلنا كمبدعين ومتطلقين للوجود الانساني والذي اتخذ اشكالا

عديده منذ الرسم في الكهوف ومع تطور الادوات والتكنولوجيا أصبح يسجل بطرق اخرى تحولت لفن معقد ومركب في صناعته وتلقيه وهو السينما.

في هذه الفترة المبكرة من انتشار وتكون أهم وأبرز شكل فني معاصر وهو السينما، لم يكن مصطلح السينما التسجيلية مألوفا وجرى استعماله بعد الخرب العالمية الأولي للفصل بين الأفلام الروائية وغيرها، في البداية كانت "المحاضرة المصورة" باستخدام الفانوس السحرى في منتصف القرن الـ١٩، وكان العرض وقتها عبارة عن مجموعة صور مصحوبة بتعليق صوتى مع استخدام حي للموسيقى والمؤثرات الصوتية.

القفزات التكنولوجية الهائلة في زمن قياسى بلغ اقل من ٥٠ عام أعاد تشكيل فن العرض والحكي، تحولنا من الفانوس السحري إلى الكينتوسكوب إختراع توماس اديسون عام ١٨٩١ وصولا لعرض الأخوين لوميير نهاية عام ١٨٩٥، فما كان في السابق محاضرة مصورة تعتمد على الصور الفوتوغرافية والتي تنقل لمجموعة من المهتمين والدارسين خبرات الآخرين ليس فقط بالشرح صوتيًا لكن مدعوم بوسائل توضيحيه يوفرها الفانوس السحري، ليتكون بذلك أول شكل – وإن كان بدائيًا- للفيلم التسجيلي ومع التطور السريع تحولت المحاضرة المصورة لفيلم الوقائع والذى انتشر بسرعة توازى انتشار اختراع ومنهج الاخوين لوميير اللذان ارسلا مصوريهم إلى كل انحاء العالم ليصوروا الاشكال المختلفة لسبل حياة البشر على اختلاف الحضارات وتنوعها بشكل مكثف وميسر يختصر وقت الدراسة والكتابة والسفر كطرق لتحصيل نفس الغاية.

هنا نلاحظ بوضوح أن السينما التسجيلية سبقت السينما الروائية في الانتشار، ومع انتشارها ظلت أفلام الوقائع والأفلام التسجيلية والاخبارية هي الأقرب والأكثر صنعًا بسبب الاقبال عليها كونها مادة دخلت ضمن عروض المسرح الترفيهي وقبل عروض الأفلام الروائية أو عرضت كمجموعة من جانب، وبسبب قلة تكاليف انتاجها فهي لا تعتمد على الديكور والممثلين وبالتالي هي أقل تكلفة واعلى ايرادًا، ومن خلالها ايضًا ظهرت الكوادر وتدربت وهيئت المجال لظهور الفنيات التي تكون عليها الفيلم الروائي بعد ذلك.

العرض الأول لأفلام لوميير في مصر كان في مدينه الإسكندرية في صاله "بورصة

طوسون باشا" في ٥ نوفمبر ١٨٩٦، ومن ضمن عروض الأفلام: المتصارعون، اهالي مدغشقر، رقصه الكنكان، وهي افلام وثائقية في طبيعتها، تقدم في هذه المرحلة المبكرة من انتشار وتطور السينما جسرا للتواصل بين الثقافات و تنقل سريع بين طبائع وعادات الشعوب المختلفة، بالشكل الذي لم يدركه حتى المجتمع الكوزموبوليتاني في الإسكندرية أو القاهرة العاصمة والتي شهدت أول عروض السينما فيها ل صاله "حمام شنايدر" في ٢٨ نوفمبر ١٨٩٦ وكان من ضمن الافلام المعروضة فيها فيلم القطار الشهير بنفس الشكل والسرعة.

من هذه اللحظة تحركت كرة الثلج، والتطور اصبح حتمي بعد ان وجد الاختراع الحديث والفن الذي يسعي المبدعين إلى تطويره بأسرع ما يمكنهم، بعد هذه العروض التي توثق دخول السينما بشكلها التجاري في مصر، وتجأوب الجماهير مع الفن الحديث واندماجه مع فقرات المسارح المتعددة في مصر في ذلك الوقت، وأصبحت السينما رسميًا بعد فترة قصيرة واحد من اهم روافد الترفيه في مصر، بعروضها التي التزمت شركة لوميير بتوريد افلامها في اتفاق تجارى بينها وبين وكلائها في مصر كما الحال في العالم، وبالطبع هذه الأفلام وثائقية كما ذكرنا، في كتاب "فجر السينما في مصر" يقدم الباحث والناقد محمود على صوره للمجتمع المصري منذ بداية ظهور العروض السينمائية في مصر، ثم انتشار دور العرض في كل عواصم المحافظات في القطر المصري، الأمر الذى يرسم رؤية موثقة وبانوراميه ترصد تطور المجتمع المصري منذ حكم محمد علي وطموحات الخديوي اسماعيل ومغامراته لتحويل القاهرة الى صوره من باريس، وذكر الحتمية التي جعلت من فن السينما مقبول ومنتشر مجتمعيًا ومكان يذهب اليه المصريين رجالاً ونساءً، واصبح جزء من عاداتهم والتي كانت في زمن سابق هي التجمع في الافراح والمأتم وسماع حكأوي السير وسماع المطربين الشعبيين والمنشدين، ثم الذهاب إلى المقاهي والمسارح في منطقة الازبكية وعماد الدين، ثم الاقبال المهول على الافلام السينمائية التي كانت كما ذكرنا معظمها في هذه الفترة وثائقي.

لم يكد يمر عدة أشهر على أول عرض سينمائي تجاري في مصر، وتحديدًا في مطلع عام ١٨٩٧ حتى وصل مسئول كبير من شركة الاخوين لوميير يدعي بروميو ويشغل منصب

المهندس الأول الفوتوغرافي، ليصور مشاهد ولقطات من مصر للقطارات والشوارع وغيرها من مظاهر الحياة، ليصبح لدى الذاكرة السينمائية العالمية مشاهد توثيقية للحياة في مصر من هذه الفترة المبكرة من انتشار فن السينما، ومن المشاهد التي سجلتها عدسة كاميرا استوديو الاخوين لوميير لمصر: موكب الخديوي وهو سائر إلى الاحتفال بالكسوة الشريفة، قطار الاكسبريس عند قيامه من طنطا، كوبرى قصر النيل، مسجد السيدة زينب، وغيرها من المشاهد لأهم المعالم في مصر، وبعد هذا التاريخ توالت شركات أخرى منها شركة إديسون لتصوير مشاهد من مصر، مندوب شركة لوميير وحده صورة ٣٥ فيلم عن الحياة في شوارع مصر.

أذن بداية السينما في العالم وثائقية وكذلك الحال بالنسبة لمصر، حيث أن خطوات الانتشار الأولى والعنصر الجاذب للأقبال على هذا الاختراع الحديث هو مشاهدة المعالم وتبادل الثقافات والانفتاح على الآخر، وهو ما يعتبر من الأهداف الرئيسية للسينما الوثائقية إلى جانب استكشاف جوانب أخرى للمواضيع التي تناقشها، وكذلك اختصار المسافات والبحث ونيل المعرفة، أيضًا السينما الوثائقية في هذه المرحلة المبكرة حددت بداية انطلاق فن السينما في مصر وهى ايضًا بداية وثائقية، وذلك بعد قيام عدد من الأشخاص بتوثيق الحياة في شوارع المدن الكبرى من خلال الصورة الحية، وإن يظل الاختلاف هل السبق لأفلام لاجارين في ٢٠ مارس ١٩٠٥ حسب ما ذكره محمود على في كتابه "فجر السينما في مصر أم عزيز بندرلى وامبرتو دوريس في ١١ يوليو ١٩٠٧ حسب ما ذكره الناقد والباحث الكبير أحمد الحضري في الجزء الأول من "موسوعة تاريخ السينما في مصر"، غياب المصادر المتعددة وأدوات التأكيد والتوثيق في هذه الفترة المبكرة يجل من حسم الامر بشكل قاطع صعبًا، وسواء احتسبنا مئوية السينما بناء على العرض الأول في الإسكندرية أو تصوير أول فيلم على يد أجانب مقيمين في مصر، ففي كل الأحوال الفضل يعود للسينما الوثائقية.

ريادة السينما المصرية.. وثائقية

الاعتماد على السينما الوثائقية في العالم ومصر أساسي، وخطوة دفعت الصناعة ككل في مرحلة مبكرة من نشأة وتطور هذا الفن، في مصر عام ١٩٢٣ يلمع أسم واحد من اهم

صناع السينما في مصر ورائد حقيقي ووطني وهو محمد بيومي الذي ظل تراثه مجهولا حتى اكتشافه، فبعد عودة بيومي من أوروبا ودراسته للسينما هناك، أسس أول استوديو سينمائي مصري خالص وهو "أمون فيلم" ومن خلاله بدأ طموحه السينمائي والذى بدأ من زأوية توثيقية وذلك عن طريق إصداره لجريدة "أمون السينمائية" التي خطط لتوزيعها في مصر وخارجها، بيومي عرف نفسه في مذكراته المعنونة "الجندي المجهول مذكرات وازجال" الصادرة عام ١٩٤٦ بـ"الملازم أول محمد محمد بيومي عضو اتحاد المصورين الفنيين المحترفين بالمملكة المصرية ومؤسس صناعة السينما في مصر والجندي المجهول لدي وزارة الدفاع".

من خلال هذا التعريف نكتشف لحد كبير طبيعة محمد بيومي الشخصية، والملمح الأساسي هو الإخلاص لفن السينما ووطنيته الشديدة، فالدافع الرئيسي عنده هو ريادة مصر في هذا الفن، والذى يتضح بأول اعداده من المجلة وهو تصويره لعودة الزعيم سعد زغلول من منفاه في جزيرة سيشل في عام ١٩٢٣، حيث يصف بيومي "جريدة آمون" حسب ما ورد في كتاب " محمد بيومي الرائد الأول للسينما المصرية" تأليف محمد كامل القليوبي بانها جريدة مصرية تظهر بها اهم المناظر والرجال العاملين، كما ينص في تصويره لاستقبال سعد زغلول على انه أول شريط يقوم بإدارته وعمله مصري وطني، أي أن أول فيلم مصري خالص هو ايضًا فيلم وثائقي منسوب لفنان ومخرج مصري، معداته وجهوده كانت النواة الأساسية لأنشاء استوديو مصر، وكذلك توجيه رأس مال وطني ممثل في بنك مصر ومؤسسه طلعت باشا حرب لصناعة السينما وتأسيس إستوديو سينمائي وطني. أيضًا علاقة العمل التي بدأت بين الرجلين على أساس فيلم وثائقى، بعد ان عرض بيومى على حرب عام ١٩٢٤ فكرة انتاج فيلم عن بناء بنك مصر، وهو ما يعد أول فيلم تسجيلي دعائي في مصر. وسبق ذلك بعام فيلمه التسجيلى القصير الأول في مصر عن إفتتاح مقبرة توت عنخ آمون.

لم يتوقف بيومي عن العمل وعن إخراج الأفلام خاصة الوثائقية، بالشكل الذي مكن للسينما المصرية، وعلى الرغم من سطوة وسيادة الفيلم الروائي في المرحلة التالية وتراجع كبير في انتاج الأفلام الوثائقية، الا أن عدد كبير من الأسماء صنعت منذ

خمسينيات وستينيات القرن الـ ٢٠ مظلة ضخمة من الأفلام الوثائقية اعادت لها اعتبارها، وتركت تراث كبير ومؤثر ومتنوع خلف حالة التوازن بين الأفلام الوثائقية والروائية، لا شك ان السينما الروائية توفر لفنانيها شهرة واسعة وكبيرة، فهي الاكثر انتشارًا وبالتالي الأكثر انتاجًا وتحقيقًا للإيرادات، علي خلاف الافلام الوثائقية التي ترتبط عادة بمصطلح "آرت هأوس" وبالنخبة من المشاهدين، وان افلامها هي افلام "مهرجانات" حسب التعبير الدارج، ولا تحظى بنفس الشعبية على الرغم من اهميتها و بدايتها التي كانت فيها هي السينما الشعبية الرائجة، والمحققة للإيرادات.

لذلك لا نستغرب وجود اسماء لمخرجين كبار حققوا شهرتهم من خلال الافلام الروائية، لكن لهم اسهامات في السينما الوثائقية بينهم محمد كريم الذي مثلت عودته من ألمانيا بعد دراسته للسينما بالتزامن مع تأسيس شركه "مصر للتياترو السينما" احدى شركات بنك مصر فرصه كبيرة، حيث ينسب ثاني فيلم وثائقي تم انتاجه في مصر له، وهو عن حديقة الحيوانات بالجيزة عام ١٩٢٧ لتتوالى الافلام المنتجة من الشركة والتي تشارك في اخراجها محمد كريم وحسن مراد، ومع مرور السنوات نجد ان السينما التسجيلية في مصر ترتبط بأسماء اخرى كبيره منهم المخرج نيازي مصطفى الذي اخرج سبع افلام قصيره عن شركات بنك مصر اضافه إلى فيلم عن الشباب والرياضة عام ١٩٣، وكذلك مدير التصوير الكبير مصطفى حسن الذي اخرج فيلم عن مناسك الحج في عام ١٩٣٨ وهو من الوثائق النادرة التي تصور الحرم قبل التوسعة، وفي عام ١٩٣٩ اخراج صلاح أبو سيف عده افلام وثائقية عن وسائل النقل، واستمر في اخراج الافلام الوثائقية حتى عام ١٩٤٩، هذا بخلاف الاسماء الرائدة في مجال السينما التوثيقية وعلى راسهم سعد نديم الذي انشا أول قسم للافلام القصيرة في استوديو مصر عام ١٩٤٦، واخرج أول افلام القسم القصيرة بعنوان "مصر الحديثة" عام ١٩٤٧، وكذلك أول فيلم تسجيلي ملون بعنوان "الاجنحة الملونة" عام ١٩٤٩.

أي اننا بلا مبالغة نستطيع القول ان السينما التسجيلية بكل اشكالها كانت العنصر الحافز والفاعل في تطور السينما المصرية منذ عرض أول فيلم سينمائي في الإسكندرية وصولاً لثوره يوليو عام ١٩٥٢، والتي تسبب ما احدثته من تغير سياسي واعلاء قيم

الوطنية والقومية مع الاهتمام بالفنون إلى زيادة وازدهار انتاج الفيلم الوثائقي بكل اشكاله، وأيضًا انشاء المراكز المتخصصة لإنتاجه وصناعته، وبالتالي ظهور جيل جديد من السينمائيين الذي توجه بعضهم إلى السينما الروائية والبعض الاخر استمر في صناعه الفيلم الوثائقي بإخلاص.

التصاعد الذي خلفته ثورة يوليو ١٩٥٢ للسينما التسجيلية كبير وضخم، ضمن وجود عدد ضخم من الأفلام يوثق لمصر ونهضتها الصناعية والثقافية والاجتماعية في كل المجالات، الزيادة في عدد الأفلام والفنانين ورائها تصاعدت تدريجيًا من بعد الثورة وخلال الستينيات والسبعينيات والثمانينيات، لم تتأثر بالنكسة وتراجعت هي وصانعيها على العكس، ما ازدادت الا صمود واستمرار على نفس النهج الوطني القومي، ومع تصاعدها تطورت المؤسسات الداعمة لها من قبل الحكومة المصرية، الأمر الذى خلق مناخ أبداعي سمح بوجود شركات خاصة متخصصة في انتاج الفيلم الوثائقي سواء كان أصحابها من المخرجين أو المنتجين، هذا مع استمرار أفلام الوقائع والجرائد المصورة في الصدور، في هذه المرحلة الهامة من تاريخ مصر وتاريخ السينما الوثائقية فيها، برزت أسماء من الشباب سجلت كل تفاصيل ومناحي الحياة في مصر، نذكر منهم الرائد الكبير في هذا المجال صلاح التهامي وفؤاد التهامي وأحمد كامل مرسي وأحمد راشد وصلاح هاشم وعلى عبد الخالق ومدكور ثابت ومصطفى محرم ويوسف شاهين ومحسن زايد وخيرى بشارة وعطيات الأبنودي، وجميعهم واكثر أسماء منحت للسينما الوثائقية رونق على مدار اكثر من ٤٠ عام، يمكن اعتبارهم واعتبار انتاجهم العصر الذهبي لهذا النوع من السينما التي نفتقدها في وقتنا الحاضر، حيث قدمت هذه الأسماء أفلام ترتبط بقضايا مصرية اجتماعية وبمشاريع صناعية وثقافية مصرية صميمة، بصورة فنية متطورة وجدت الدعم من الدولة ومن تليفزيوننا الرسمي الذى كان يعرضها بشكل دورى وخصص لها برنامج بعنوان "سينما لا تكذب ولا تتجمل" منذ عام ١٩٩٠ وحتي ٢٠٠٧ من إعداد على أبو شادي وتقديم عبد الرحمن على ثم دعاء عبد المجيد وإخراج محمود حسن وعرض على الفضائية المصرية تحت عنوان "سينما لا تكذب" من عام ٢٠٠١ وحتى ٢٠٠٧ تقديم دعاء عبد المجيد واعداد على أبو شادى

وإخراج محمود حسن.

الإنتاج والابداع في هذا المجال السينمائي كان وقتها منظمًا وضخمًا ومع ضخامته لم يكن كغثاء السيل يعتمد على العدد فقط كما الحال الأن، على العكس كانت هناك أنواع واشكال فيلميه وتطوير يجرى على الأنواع المختلفة، فإلى جانب استمرار الجرائد السينمائية الناطقة، وتطور أفلام الوقائع وتحولها إلى أفلام تسجيليه بالشكل المتعارف عليه حاليًا وهو ابراز الموضوع محل البحث والتوثيق بكل تفاصيله ومن معظم جوانبه، بالإضافة إلي البناء على هذا الشكل ودمج أنواع فيلميه مختلفة، كما فعل الفنان الكبير شادي عبد السلام الذى أسندت

له مسئولية إدارة المركز التجريبي للفيلم عام ١٩٦٩ وحدد الهدف من إنشائه هو إنتاج الأفلام الطليعية (التجريبية)، والذي أنتج بالفعل ٦ أفلام حتى عام ١٩٧٤ تولى إخراجها عدد من المخرجين هم سمير عوف وهاشم النحاس ونبيهه لطفي وشادي عبد السلام، الأخير قدم آخر انتاجات المركز بعنوان "جيوش الشمس" الذى خرج معليًا الصبغة الفنية، مخلصًا لكونه تجريبيًا يعرض الحدث الأهم في تاريخ العسكرية المصرية الحديث وهو حرب أكتوبر بصورة تنتصر للغة السينما، وببناء شاعري حماسي يتناسب مع طبيعة التعاطي مع الحدث، وهو نصر أكتوبر من زاوية الجنود المقاتلين ومن زاوية الشعب، الرؤية الحميمية سنجد ان شادي فضل ان تأتى في مرحلة لاحقة في الفيلم، من خلال لقطات مقربة جدًا لعيون المقاتلين وهم يصفون مشاعرهم على اختلافها، بينما اختار لمشاهد اقتحام ودك خط بارليف الدفاعى والشعب وهو يحتفل لجنود قواته المسلحة من مختلف الاعمار لقطات واسعة، كانه خصص الجهد والتضحية للقوات المسلحة والنصر للمقاتلين والسعادة والتلاحم للشعب، بينما بدأ فيلمه بقصاصات خبرية على أصوات الاليات العسكرية ودوى الرصاص والدانات، الفيلم ومعه أفلام المركز حقيقة مختلفة عن السائد وقتها، الذى كان بدوره مختلف وتقدمي جدًا، طور من مفهوم السينما التسجيلية وربط الدراما بالتوثيق وبشكل لم تخلو منه اعماله كلها حتى الروائى منها وهو فيلم "المؤمياء"، بالشكل الذى اعلى من الفنيات سواء في المشاهد التمثيلية أو التجويد في التقاط المشاهد الطبيعية وتجميلها

بالتوازن والتناسق في الكادرات، ولا نغفل في ذكر دور مديرو التصوير/ المخرجين اللذين جالوا بكاميراتهم في انحاء مصر بمنتهى الاحترافية والتفانى ليقدموا صورة حية نابضه لمصر أمثال على الغازولى ومحمود عبد السميع، اللذان لهم علامات مميزة في مجال الفيلم الروائى وعلامات اكثر تميزًا في السينما التسجيلية.

نكسة السينما التسجيلية.. وأين ذهب كل هذا المجد!

بعد مرور أكثر من ١٠٠ عام على بداية فن السينما في مصر، والذى احتلت منه السينما التسجيلية جزء كبير كما يتضح مما سبق، الا ان هناك تراجع كبير وضخم على مستوى الكيف والكم، فمع انتشار المؤسسات التعليمية السينمائية الخاصة وعدم اقتصارها على أكاديمية الفنون ممثلة في معهد السينما، والتزام عدد كبير من الطلبة بتقديم مشاريع فيلميه على مدار سنوات دراستهم وتحديدًا في سنة دراستهم النهائية والتي يفضل معظمهم أن يكون وثائقيًا، الا ان الاعمال المميزة وسطهم شبه منعدمه، والمتنفس الوحيد لهذه الأفلام هو نوادي السينما المتخصصة والمهرجانات المحلية التي تتواجد داخلها اقسام تسمح لهم بالتنافس، أو المهرجان القومي للسينما الذى يستقبل افلامًا على مستوى أكبر نظرًا لطبيعته المعنية بعرض كل الأفلام التي تم انتاجها خلال عام انعقاد دورته، فقط مهرجان الإسماعيلية الدولي للأفلام التسجيلية والقصيرة الذى يتعامل مع الأفلام التسجيلية بشكل متخصص يفصل بين أنواع الفيلم التسجيلي بأقسام وفئات مختلفة.

خلافًا للمهرجانات الكبرى التي يتوه داخل منافساتها الفيلم الوثائقي، لذلك تركيز مهرجان القاهرة السينمائي في دوراته الأخيرة على الاهتمام بالفيلم الوثائقي وسط منافسات أفلامه الروائية التي يتم اختيارها بعناية، حيث يراعى القائمين عليه اعتماد معايير جودة عالية في اختياراتهم للأفلام، وعليه نجد جوائز لأفلام مثل "أحكيلي" للمخرجة ماريان خورى عام ٢٠١٩ و"عاش يا كابتن" عام ٢٠٢٠ من مهرجان القاهرة السينمائي الدولي بكل عراقته وثقله، لكن خارج هذا الاطار، أو سينما "زاوية" المعنية بالعروض المتخصصة للأفلام الغير تجارية، سنجد ظلم فادح للفيلم الوثائقي، فلا متنفس لعرضها في تليفزيون الدولة أو الفضائيات الرسمية او الخاصة

التي تفضل نوع محدد من الفيلم الوثائقي هو البورترية، الذى يركز على شخصية بعينها تعرض كفواصل بين البرامج والفقرات المختلفة، وبعض القنوات المتخصصة في الفيلم الوثائقي وتستقبل انتاج حديث من هذه الأفلام، تعتمد على الشكل التقليدي الكلاسيكي الذى اصبح موضة بالية، فلا احد في هذه الأيام يحلم بان ينافس في مسابقة او مهرجان سينمائيان دوليين بفيلم يعتمد على الشكل التقليدي الذى يعتمد على لقطة متوسطة لضيف متخصص يتحدث عن موضوع الفيلم باستفاضة، وكأن كل التقدم الذى شهدناه في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي قد ذهب هباء ولم يجد من يبنى عليه بنفس الكثافة والجودة، فعدد محدد من الأفلام لا يتعدى أصابع اليد الواحدة هو الذى يتوفق في رؤيته وعرضه في السنوات القليلة الأخيرة، مثل فيلم "الحلم البعيد" إخراج يوهانا دومكى ومروان عمارة عام ٢٠١٩ الذى تذوب خلاله الفواصل بين الوثائقي والروائي في مناقشة قضية هامه هي العاملة في المدن السياحية الساحلية خاصة بعد تراجع النشاط السياحي، وبالشكل الذى يحدث في العالم بأكمله، فاصبح هناك صناع متخصصين في الفيلم الوثائقى بعينه –وهو ما حدث في مصر خلال العصر الذهبى للسينما التسجيلية- خلافًا للاستسهال والكسل في صناعة الفيلم الوثائقي مع مطلع الالفية الثالثة.

مصادر:

ويكيبيديا.

الفيلم التسجيلي

تأليف: محمود سامي عطا الله- الهيئة المصرية العامة للكتاب الالف كتاب الثاني ١٨٨

فجر السينما في مصر

تأليف: محمود على- إصدارات المهرجان القومي للسينما الدورة ١٤.

موسوعة تاريخ السينما في مصر الجزء الأول

تأليف: أحمد الحضري- الهيئة العامة للكتاب

موسوعة تاريخ السينما في العالم السينما الصامتة – المجلد الأول

إشراف: جيوفري نوويل سميث، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، إشراف

ومراجعة: هاشم النحاس- المركز القومي للترجمة

محمد بيومي الرائد الأول للسينما المصرية

تأليف: محمد كامل القليوبي- اكاديمية الفنون وحدة الإصدارات سينما ٢

تاريخ السينما التسجيلية في مصر

تأليف: ضياء مرعي- مكتبة الإسكندرية.

الثقافة السينمائية في تليفزيون مصر

تأليف: د. هبة سعد الدين- الهيئة المصرية العامة للكتاب.

السينما التسجيلية في الوطن العربى

تأليف: محمود سامى عطا الله- المجلس الأعلى للثقافة.