الفيلم الوثائقي ... مداخل للفهم والتفسير

Documentary film ... approaches for understanding and interpretation

خديجة بريك[1]*،

[1] جامعة باتنة1، الجزائر، khadidja.brik@univ-batna.dz

تاريخ الاستلام: 2021/9/19	تاريخ القبول: 2021/11/15	تاريخ النشر: 2021/12/17

ملخص:

يتناول هذا المقال ماهية الأفلام الوثائقية كمدخل مفاهيمي لهذا الصنف من الأعمال سواء بشكلها السينمائي أو التلفزيوني، كما يشرح خصائصَ وأنواع الأفلام الوثائقية، مركزا على الخصائص التي حددها جون جيررسون، أول من نظر وعمد للسينما الوثائقية كفنٍّ قائم بذاته. وتصنيفات الوثائقي المختلفة التي تقوم بعضها على الشكل، وبعضها الآخر على المضمون.

ويشير الجزء الأخير من المقال إلى المدارس الكبرى للسينما الوثائقية، وفيها تمت الإشارة للمدرسة السوفياتية، والأمريكية، والهولندية.

الكلمات مفتاحية: سينما، الفيلم الوثائقي، السينما الوثائقية، مدارس السينما الوثائقية.

Abstract:

This article addresses the concept of documentaries as a conceptual entry point for this type of work, both in its cinematic and television formats, and explains the characteristics and types of documentaries, focusing on the characteristics identified by John Gererson, the first to consider and design documentary cinema as a stand - alone art. and various documentary classifications, some based on format, others on content.

The final part of the article refers to the major documentary film schools, in which reference is made to the Soviet, American, and Dutch schools.

Keywords: cinema; documentary film; Documentary cinema; Film documentary schools.

* المؤلف المرسل، خديجة بريك khadidja.brik@gmail.com

مقدمـة:

أعتبرت السينما الوثائقية دائما من الفنون التي تعبر بشكل مباشر عن المجتمع، فموضوعاتها هي موضوعات الحياة وقضاياها المعاصرة حيث تقدم المعالجات الخلاقة للقضايا التي يثيرها الرأي العام وقادة الفكر في المجتمع، ولهذا فإن أحداث المجتمع اليومية وحوادثه وقضاياه تعتبر ميدانا خصبا تستقي منه السينما الوثائقية أعمالها، وعليه فإنها تعد قوة ثقافية لا يستهان بها، لها القدرة على عكس الواقع وترسيخ الإتجاهات وتقديم صور واقعية لحياة الشعوب الأخرى، والتي لها تأثير كبير على المتلقي في التصدي لمشكلات المجتمع والمشاركة في تناول قضايا التنمية، ويتضح دور الأفلام الوثائقية بشكل كبير في تصوير العلاقات الإجتماعية على كافة مستوياتها، بل إنها تغرس قيما ومفاهيمها مرتبطة بهذه العلاقات المؤثرة في المجتمع.

من جهة أخرى تعددت التصورات الإبداعية والنظريات النقدية التي خصت الفيلم الوثائقي بالتناول والإهتمام، وأفرزت تراكما إبداعيا ونظريا ساهم في إغناء وتصنيف الأفلام الوثائقية، باحثا في إتجاهاتها، وماهيتها، وحدودها، وأساليبها، وخصائصها النوعية، وخلق هذا الإهتمام دينامية على مستوى الممارسة والتنظير معا، وساهم فيه مخرجون، ومنظرون، ونقاد، كل في مجال اشتغاله، في تفاعل مستمر، وثق للصلة بين الممارسة الإبداعية الفاعلة، والتنظير النقدي المنتج، وأفرز لنا هذا الاشتغال المتعدد الأوجه والمستويات، تعددا في الفيلم الوثائقي، بوصفه جنسا إبداعيا، وفنيا، وتعبيريا، ودفعت به هذه الدينامية، إلى تبوؤ مكانة خاصة في تاريخ السينما.

إنطلاقا من ذلك تحاول هذه الورقة الغوص في أغوار هذه الجنس السينمائي، تبيان تاريخية المصطلح، وتعدد مفاهيمه، لتطرح بذلك التساؤلات التالية:

- كيف كانت بداية الفيلم الوثائقي التاريخية؟
- ما المقصود بالفليم الوثائقي؟
- ماهي أنواع الأفلام الوثائقية؟ وماهي أهم خصائصه؟
- ماهي أهم المدارس السينمائية العالمية المرتبطة بالفيلم الوثائقي؟

1. أهمية الدراسة

يكتسي هذا البحث أهمية كبيرة إذ حاولت الباحثة من خلاله جمع المادة النظرية الخاصة بأدبيات الفيلم الوثائقي ومحاولة شرحها وتبيان دلالات توظيفها وأبعاد جمالياتها، في ظل ندرة المراجع التي تتناول ذلك، كما يساعد متن هذا البحث في فهم مختلف أشكال الأعمال الوثائقية، وتبيان المدارس السينمائية الوثائقية العالمية.

2. منهج الدراسة

تعتمد هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي بهدف جمع البيانات والحقائق التي تتعلق بمفاهيم الأفلام الوثائقية ومختلف أنوعها وخصائصها الموظفة لتجسيد الواقع، ورصد مختلف دلالاتها الجمالية والفكرية.

3. الفيلم الوثائقي عود على بدء

البداية الفعلية للفيلم الوثائقي كانت على يد "روبرت فلاهرتى" الذي ولد في 16 فبراير 1884 في بلدة "ميتشجان"، وتعلم في جامعة "ميتشجان"، كان والده يعمل في صناعة التنقيب والبحث عن المعادن، تولدت لديه هواية الإستكشاف من كثرة تجواله مع والده واحتكاكه بالأعراق المختلفة من العاملين في التنقيب عن المعادن، ذهب "فلاهرتى" إلى شمال كندا منذ عام 1916 في العديد من البعثات لمصلحة "وليم ماكينزى" William Mackenzie، وفى إحدى بعثاته عام 1913، قام باصطحاب كاميرا للتصوير السينمائي معه وقام بتصوير فيلماً، وأثناء قيامه بعمل مونتاج هذا الفيلم سقطت سيجارة مشتعلة على النيجاتيف واشتعل 3500 قدم من النيجاتيف، وقام "فلاهرتى" بإنقاذ ما يمكن إنقاذه من الاشتعال وعرض ما توفر من الفيلم المصور على مجموعة من الأصدقاء الذين تحمسوا لها.

عاد "فلاهرتى" إلى الإسكيمو عام 1920 هادفاً تسجيل الأحداث الحقيقية، وهناك قام بعمل أحد الأفلام وأنفق على هذا الفيلم نحو 50000 دولاراً، كما استخدم كاميرتين للتصوير، وجهازاً لعرض العمل اليومي، وأيضاً معدات معملية لإظهار الفيلم في الموقع، وكانت النتيجة فيلماً وثائقيا مميزاً عن حياة رجل شجاع من الإسكيمو وعائلته، وكان علامة مميزة في تاريخ السينما، وهو فيلم "نانوك الشمال" (Nanook of the north) ثم تلى "فلاهرتى" "جون جريرسون"، وهو منتج ومخرج وباحث ومكتشف الحركة التسجيلية الإنجليزية.

وفي عام 1926 شاهد "جون جيررسون" John Grierson فيلم "موانا"Moana لـ"روبرت فلاهيرتي" وأسماه film documentaire وذلك في مقال كتبه لجريدة New-York Sun وقد إتخذ هذا التعبير من كلمة documentaire التي كان الفرنسيون يطلقونها على أفلام الرحلاتTravelogues وبذلك تم تعميد نوع سينمائي، وتم تقليد "فلاهيرتي" منصب الأب الروحي له إلى جانب "جيريرسون". ولقد جاء تعريف "جريرسون" لهذا الشكل الجديد من السينما بأنه "المعالجة الخلاقة للواقع" وميزه عن غيره من الأشكال التسجيلية التي لا تحمل وجهة نظر المخرج أو رؤيته الخاصة، تلك الأشكال التي كانت آخذة في الانتشار، وكان يطلق عليها دون تمييز أفلام وثائقية، بينما هي إنتاج سينمائي تسجيلي.

وعلى هذا الأساس قسم "جريرسون" الإنتاج السينمائي التسجيلي إلى مستويين أو نوعين لكل منها أهدافه الخاصة وأسلوب إعداده المميز ومجالاته على النحو التالي: (إمام،الحديدي، 2002)

- **مستوى أعلى:** وهو الذي يجب أن يقتصر عليه مصطلح film documentaire التي تتضمن مغزى سياسيا إجتماعيا وتقدم معالجة خلاقة لموضوعاتها وتعكس وجهة نظر المخرج.
- **مستوى أدنى أو أقل:** وهو الذي يشتمل على بقية أنواع الإنتاج السينمائي التسجيلي، كالجرائد والمجلات السينمائية وأفلام المعرفة والأفلام العلمية والتعليمية وأفلام الرحلات، التي تعكس بدورها الواقع فقط.

لقد فتح تعريف "جريرسون" film documentaire"المعالجة الخلاقة للواقع " آفاقا واسعة أمام المخرجين كي يصبغوا ذلك الواقع بما فيه من أحداث ومشكلات وقضايا وأماكن وأشخاص بشكل فني مؤثر، بحيثُ لا يقتصر عمل مخرج الفيلم على مجرد نقل الواقع وتسجيليه بالكاميرا السينمائية متعللا بأن في تمسكه وتقيده الشديد بالواقع ما يمنح إنتاجه صفة التسجيلية، بل يبحث المخرج فيما حوله ويختار ويحدد عناصر موضوعه من الواقع مرتبا إياه بحيث تؤدي في النهاية إلى نتيجة معينة وتأثير مقصود بالنسبة للمشاهد المستهدف. (منى سعيد الحديدي، سلوى إمام، 2002)

لقد بين التعريف الذي قدمه "جيررسون" أن هذا الجنس الفني يرتكز بشكل خاص على الظواهر والمواد الحياتية، الخام الموجودة موضوعيا أمام الكاميرا، والتي تصور من قبل المخرج، أو صاحب الفيلم، وهذا الأخير لا يمكن أن يكتفي بنسخ وعرض هذه المادة على الشاشة فقط، إذ على السينمائي أن يقوم بإختيار وتنظيم المادة المستمدة من واقع الحياة ويعيد ترتيبها بأسلوب فني يعكس وجهة نظر المخرج وتعبر عن موقفه الفكري تجاه العالم؛ لأن الكيفية الفنية التي ينسق فيها المخرج صور الواقع، تعكس حقيقة فيلمية لكشف الذات.

وبذلك فقد حدد "جريرسون" ثلاث خصائص لـ film documentaire، لابد من توافرها لكي يصبح الفيلم حقيقياً وهي:

- اعتماده على التنقل والملاحظة والانتقاء من الحياة نفسها، فهو لا يعتمد على موضوعات مؤلفة وممثلة في بيئة مصطنعة، كما يفعل الفيلم الروائي، وإنما يصور المشاهد الحية والوقائع الحقيقة.
- أشخاص الفيلم ومناظره يختارون من الواقع الحي، فلا يعتمد على ممثلين محترفين، ولا على مناظر صناعية مفتعلة داخل الأستديو.
- مادة الفيلم تختار من الطبيعة رأساً دونما تأليف وبذلك تكون موضوعاته أكثر دقة وواقعية من المادة المؤلفة والممثلة. (عطا الله، 1995)

تحديد وإختيار وإعادة تنظيم المادة المستخدمة من واقع الحياة وإعادة تقديمها للمتلقي بأسلوب فني يعكس وجهة نظر المخرج بما في ذلك أحجام اللقطات، وزوايا التصوير، وتوظيف عنصر الصوت، وترتيب المحتويات بما يحقق المعالجة الخلاقة للواقع، وتقديم رؤية القائم بالإتصال في موضوع ما للجمهور

المستهدف، معتمدا كل الإعتماد على الواقع والحقيقة، وعلى فهمه المسبق لخصائص الجمهور المستهدف وقدراته الإتصالية، بما يوفر التوازن والتفاهم والتفاعل بين القائم بالاتصال والمتلقي المستهدف والرسالة، والوسيلة (الحديدي، 2002).

عاد "جريرسون" إلى إنجلترا عام 1927، وبدأ في دراسة إمكانية تكوين منظمة حكومية لعمل أفلام الدعاية والتعليم، وأخرج أول أفلامه صائدي الأسماك Drifter عام 1929 وهو فيلم وثائقي عن الصيادين في بحر الشمال، الذي نجح نجاحا كبيراً مما شجعه على نشر العديد من الأفلام مع مجموعة من الشباب الموهوبين، لقد كان لنجاح فيلم صائدي الأسماك أهمية أكبر فقد دعم هذا الفيلم إيمان "جريرسون" بأن السينما هي أهم وسيلة يستطيع أن يستخدمها لأغراضه كعالم إجتماعي، كما أدى نجاح الفيلم إلى إتاحة الفرصة "لجريرسون" لنشر أفكاره، وبدلا من أن يخرج أفلاماً جديدة، وجه كل نشاطه نحو خلق وحدة سينمائية وتدريب أفرادها (التهامي، 1965) ومن الجدير بالذكر أن "جريرسون" أخرج فيلماً آخر لا غير عام 1934 وهو The Fishing Banks of sky.

وبعد هذا العرض يمكن أن نورد بعض التعريفات لبعض القواميس والهيئات المتخصصة في مجال السينما الوثائقية.

4. تعريفات الفيلم الوثائقي

كان أول تعريف للفيلم الوثائقي ظهر مع المقال الذي كتبه جون غريرسون John Grierson في مجلة "نيويورك صن" New York son فيفري 1926: «أنه معالجة الأحداث الواقعية الجارية وفيه خلق فني» (التهامي، 1965). ويؤكد ذلك جورج سادول George Sadoul استنادا لما قاله المؤرخ التاريخي جون فيورد John Veroud بأن الفيلم الوثائقي أخذ اتجاها سينماتوغرافيا منذ 1906أما بعد 1914 فقد صار مصطلحا من خلال المقال الذي كتبه غريرسون (Jean, 1986) ويقول في هذا الصدد: «إننا إعتمدنا في تمييز الأفلام الوثائقية عن غيرها بأنها تلك الأفلام التي تصور العناصر الطبيعية، وإعتبرنا أن هذه العناصر الطبيعية من أهم ما يميز هذه الأفلام عن غيرها، وحينما قامت الكاميرا بالتصوير في المناطق الحقيقية سواء كان ما صور مواد خاصة بالجرائد السينمائية أو المجلات السينمائية وأفلام معروفة ذات الشكل الدراسي، أو التي تعتمد على الاستطراد أو الأفلام التعليمية، أو الأفلام العلمية فإننا نعتبر هذه المواد جميعا أفلام وثائقية» (التهامي، 1965)

أما جورج سادول Georg Sadoul فيعرفه: «بأنه كل إنتاج سينماتوغرافي لا يصدر عن الخيال ويرتبط بوصف وإسترجاع الواقع، إنه عبارة عن إختيار علمي وفلسفي للفن السابع، كما يعرفه قاموس"روبار الصغير Petit Robert": «الفيلم الوثائقي هو فيلم تثقيفي يعتمد على الوثائق والأحداث المسجلة لكن غير منجزة

بالمناسبة، وقد يغير الفيلم الوثائقي اسمه أحيانا، و قد يكون ريبورتاجا تحقيقيا فيلميا». أما الكلاسيكيان "لوميار وملیار" فيعرفانه: «أنه جاء كرد فعل للسينما الترفيهية، فبالنسبة لهما الفيلم الوثائقي هو شريط يرفض الخدع التقنية الجمالية والسياسية الموجودة في الأفلام التجارية» (Pillard, 1980) .

وتعرفه **الموسوعة السينمائية:** «الفيلم الوثائقي هو نقيض الفيلم الخيالي هدفه الأساسي الإعلام والتعليم ويولي أهمية كبرى للمضمون على حساب الشكل الذي تقدم فيه الصورة، الفيلم الوثائقي يهتم بكل المواضيع والقضايا كالتاريخ والأحداث الجغرافية، التحقيق الاجتماعي، الفنون الجميلة، العلوم والتكنولوجيا، ويستعمل الفيلم الوثائقي كل التقنيات: اللقطة الحقيقية، الوثائق، الصورة الثابتة، اللقطات السريعة والبطيئة، والرسوم المتحركة، ويحتوي الفيلم الوثائقي على كل أنواع الأفلام منها الوثائقية العادية والأفلام التي تكتسي صبغة عالمية عالية». (Bossinot, 1967)

ونخلص في الأخير إلى تأكيد ما ذهب إليه "ريتشارد ماكان" أن أصالة الفيلم الوثائقي وقيمته لا تنبع من إعتماده على مادة من الواقع فقط، بقدر ما ترجع إلى أصالة توظيف هذه المادة الواقعية" بمعنى أن قدرة صانع الفيلم" المخرج" على توظيف الواقع هي التي تعطي إنتاجه القيمة والتأثير، بمعنى أن وثائقية النتيجة هي الأهم والمحك الأساسي في الفيلم الوثائقي الجيد، لا مجرد وثائقية المادة المصورة وإلا إقترب وإختلط الفيلم الوثائقي بأفلام المعرفة التي تعتمد هي أيضا على مادة حقيقية من الواقع موثوق بها، ولكنها لا تتجاوز في هدفها الإخبار أو الإحاطة أو التعريف، وهكذا يتفق ريتشارد ماكان" مع "جون جيريرسون" في أهمية ومنطقية التفرقة بين فروع الإنتاج ألتوثيقي حيث التعدد والإختلاف في المضامين والأهداف والأشكال الفنية وأساليب الإعداد.

ولقد بين "سيد سعيد" (سعيد، 2009.) في مناقشته لفلسفة الفيلم الوثائقي مبينا ميزته: التي تنطلق من فكرة الوثيقة وهي المادة الخام المصورة، التي تشير إلى واقع أو حدث ما في زمن محدد، ومكان محدد، هذه الوثيقة مكتفية بذاتها وتتسم بالحيادية والموضوعية، ولا تدل على شيء إلا على نفسها، والواقع الذي إستنسخته، إنها أشبه ببصمة الأصابع متفردة، وتتميز بقيمة توثيقية من حيث أنها تتقاسم الوجود مع الشيء أو الأصل الذي نقلته، ... والوثيقة تتفاعل بأقل قدر مع التصوير وفنياته، فهي تتوقف عند حدود، هذه الحدود في كونها وثيقة، فهي معتمدة في مصداقيتها على نسخ الواقع رغم أنها تضل أدنى منه– وتزداد قيمتها كوثيقة فقط عند غياب الواقع أو زواله، وهي في هذا الإطار لا تستطيع التغلب على وضعها" الغير سينمائي "إلا عندما يتم أفلمتها، أي تحويلها إلى فيلم سينمائي، وهو ما نسميه فيلما وثائقيا، فالفيلم الوثائقي هو الذي يستخدم هذه الوثيقة أو ضمها إلى مجموعة وثائق أخرى للتعبير عن موقف أو رسالة تعتمد رؤية ذاتية لصاحب الفيلم وتحليلها وتفسيرها للكشف عن مغزى ما، وعندما تخضع الوثيقة للتفسير، أو إستخدامها كحامل لدلالة خارج نطاق كونها وثيقة،

فإنها تفقد حيادها وموضوعيتها، فالفنان يتدخل برؤيته الذاتية بإعادة تنظيم المادة المصورة الخام وإثرائها بأسلوب فني من أجل إضافة أبعاد جديدة لها، هنا تتحول الوثائق إلى فيلم، ويتحول المشاهد من التعرف على ما يعرفه. إلى مالا يعرفه، وحيث يمده الفنان بوسائل تساعده على تعلم كيف ينظر إلى ما جرى أو ما يجري، ودون أن يفقده إحترامه للواقع المصور الذي حاول الفنان مضاعفته فنيا ومضاعفة تأثيره" (سعيد، 2009.). هذا يعني أن المخرج في الفيلم الوثائقي يقوم بإختيار وثائق من الواقع وعن الواقع ولكنه يقدمها إلى المتلقي في شكل فيلم وثائقي وذلك بعد أن يقوم بتنظيم هذه الوثائق وفق فكرة ما، وهدف ما، إذ يعتمد على هذه الوثائق لمنح المصداقية للفكرة أو الهدف الذي يقوم ببنائه، كوسيلة مادية مقنعة، قادرة على الوصول إلى إستنتاجات محددة.

5. خصائص وأنواع البرامج الوثائقية

5-1 خصائص البرامج الوثائقية عند "جون جيريرسون": يمتاز الفيلم الوثائقي بما يلي:

- إن الفيلم الوثائقي يعالج الواقع وليس الخيال، والناس والأماكن والأحداث الحقيقة وليس الخيالية.
- الفيلم الوثائقي يؤمن بأنه لا يخلق العالم بقدر ما يقوم على خطة العالم الموجودة أصلا.
- يتم إستغلال التفاصيل في الأفلام الوثائقية والخيالية بطرق مختلفة، فالفنان الوثائقي يفضل إيقاف حكمه حتى يراقب كيفية تصرف الشخص في الواقع، أما الأفلام الخيالية فإن المخرج يبتكر تفاصيل محددة لتعميق القناعة بالشخصيات والقصة التي قد تشبه أو لا تشبه أناس وأحداث العالم الحقيقي.
- التوثيق؛ هو أكبر مصدر كامن في الفيلم الوثائقي، أما في الأفلام الخيالية فالتوثيق يعرض على أنه داخلي ضمن عالم الفيلم إلا أنه مهما كان واقع الفيلم الخيالي مقنعا إلا أنه في أذهاننا يعتبر مجرد فيلم وأن الأحداث مصنوعة. (التهامي، 1965) .
- بناء الوثائقي يكون حول موضوع وليس حول قصة، لذا فإن الفيلم التسجيلي في النهاية يكون أكثر حرية في تنظيم وبناء التفاصيل، وكثيرا ما لا نجد صراعا دراميا في الفيلم الوثائقي وإما مجرد موقف معلوم، وفي الواقع إن الوثائقي منشغل بالشؤون الاجتماعية والأفكار التجريدية عكس ما نجده في الأفلام الخيالية التي تتناول الصراعات وتدور في الغالب بين البطل والشخصيات المضادة للبطل وإختيار اللقطات والمشاهد يتحدد في ظل هذه الإعتبارات، ويضيف جون غريرسون عناصر جديدة تميز الوثائقي عن الفيلم الخيالي فيقول « وما أريد أن أؤكد بالنسبة للأفلام التسجيلية هو أنها في نفس الوقت الذي تستخدم فيه العناصر الحقيقية والأشخاص العاديين تتاح لها الفرصة للخلق الفني أيضا، وما أريد أن أوضحه كذلك بأن الأسلوب التوثيقي مادة مختلفة عن تلك التي تهدف إليها الاستوديوهات، وفي إعتقادي أن الأسلوب التوثيقي يتميز عن أسلوب الأفلام الروائية إلى الحد الذي يجعل المخرج الشاب لا

يستطيع بشكل طبيعي أن يمارس الأسلوب التوثيقي وأسلوب الاستوديوهات في آن واحد. (التهامي، 1965).

- الوثائقي يؤمن بأنه لا يخلق العالم بقدر ما يقوم على خطة العالم الموجودة أصلا.
- لا يهدف إلى الربح المادي، بل يهتم بالدرجة الأولى بتحقيق أهداف خاصة في النواحي التعليمية، والثقافية، أو حفظ التراث والتاريخ.

وقد حصر "جون جيريرسون" القواعد الأساسية للسينما الوثائقية فيما يلي:

- تستمد السينما الوثائقية مادتها من واقع المكان الذي يتم فيه التصوير ومن واقع الحياة بأشخاصها الحقيقيين.
- التفرقة بين الوصف والدراما، أي التمييز بين الأسلوب الذي يقتصر على وصف القيم السطحية للموضوع والأسلوب الذي يكشف عن حقائقه بطريقة فعالة.
- تنظيم المادة الواقعية المستمدة من واقع الحياة واختيارها وإعادة ترتيبها بأسلوب فني يعكس وجهة نظر المخرج، بمعنى معالجتها وتناولها وعرضها بشكل فني خلاق. من خلال مراعاة أحجام اللقطات، وزوايا التصوير، وتوظيف عنصر الصوت، وترتيب المحتويات بما يحقق المعالجة الخلاقة للواقع وتقديم رؤية القائم بالإتصال في موضوع ما للجمهور المستهدف.
- إعتماد وقيام الوثائقي على الملاحظة والإنتقاء من الحياة نفسها، ومعايشة الأحداث أو الأماكن أو الأشخاص الذين يدور حولهم الفيلم (الحديدي، 2002).

2-5 خصائص البرامج الوثائقية العلمية: باعتبار البرامج الوثائقية العلمية من البرامج التي تعمل على تقديم المادة العلمية المعقدة بأسلوب مبسط وواضح، فإن لها خصائص مميزة لأهمها:

- ✓ **حجم الإمكانيات التقنية والفنية:** حيث تسخر هذه البرامج مجموعة من الوسائل البصرية الإيضاحية التي تمتلك القدرة على تكبير الظواهر المعروضة أو تحويل المجردات إلى محسوسات أو تبطئة الحركات السريعة وتخفيفها أو جعل العالم البعيد الغامض مكشوفا ماثلا أمام أنظار المتتبع كاستعمال (عيسى، 2002):
- ✓ **التصوير الإشعاعي/المجهري:** المعتمد في مجالات الطب والعلوم الطبيعية والفيزياء النووي والبيولوجيا لكشف الظواهر في أدق تفاصيلها وفق معطيات علمية دقيقة.
- ✓ **الآلات الفوتوغرافية الفلكية:** للاطلاع على ما يحدث في عالم الكواكب والإجرام السماوية ومتابعة حركات بعض النجوم والمذنبات وبعض الظواهر الفلكية كالخسوف والكسوف...

- ✓ **أجهزة التصوير تحت الماء:** المعبأة في علب محكمة لا يتسرب إليها الماء مزودة بالضوء الكافي مؤخرا في للحصول على تصوير واضح.
- ✓ **أجهزة التصوير الفضائي/الجوي:** التي تثبت في الأقمار الصناعية أو على الطائرات أو المناطيد الإستكشافية المزودة بالعدسات والأفلام والبطاريات اللازمة.
- ✓ **الإنسان الآلي لمجهز بكاميرا:** للتصوير لبلوغ بعض الأماكن التي ينعدم بها منفذ للمرور كما حدث مؤخرا في محاولة اكتشاف الهرم الأكبر خوفو بمصر، وغيرها من الوسائل التي تضمن الإيضاح الشديد (عيسى، 2002).

وما يميز هذه البرامج العلمية، سيما المنجزة منها من طرف مؤسسات الإنتاج العملاقة أنها ليست بالتسجيل الصرف، الفاتر أو المسطح الجاف للأحداث والموضوعات والظواهر العلمية، بل تعتمد على إخراج متقن يتزاوج فيه الواقع بالتشكيل السمعي البصري والمهارات الفنية التي تتم وفق توليف إخراجي فني يضمن تحقيق الإبهار والاستمالة والانتباه الدائب.

6. أنواع البرامج الوثائقية

تختلف أشكال الإنتاج الوثائقي من حيث موضوعيتها ونوع المعالجة والطريقة التي يقدم بها المخرج أفكاره، ونظرا لتعدد أشكال الإنتاج السينمائي والتلفزيوني هناك من يصنف الأعمال الوثائقية إنطلاقا من المضمون في حين يعتمد آخرون في تصنيفها من حيث الشكل، وأمام هذا الاختلاف اخترنا التصنيف القريب من التصنيفات الذي نراه يختصر ويشمل كل أنواع البرامج الوثائقية:

فيلم الحياة: يقول بنوالفي: «الفيلم الوثائقي هو ذلك الذي ينقل الحياة في كل تظاهراتها، حياة الإنسان والحيوانات والطبيعة. دون استعمال ممثلين معروفين أو استوديوهات، ويشترط أن يكون إبداعا فنيا» ويضيف إذا تقبلنا هذا التعريف فإننا منجرين إلى إعطاء هذا النوع عنوان "فيلم الحياة".

الشرط الأساسي لفيلم الحياة هو حرية الإبداع الفنية، إذ يختلف عن الأفلام الوثائقية الأخرى التي تكون مفروضة، ويختلف فيلم الحياة عن الفيلم التعليمي بحيث أن هذا الأخير ينتج بأغراض بيداغوجية وبالتالي يكون خاضعا لمقاييس هذا الشرط ويختلف عن الأفلام التجارية التي تخدم بالدرجة الأولى الشركة الممولة، لكن فيلم الحياة يجب أن يكون وليد الحرية، وإلى جانب ذلك يكون وصلا طبيعيا بين الفيلم التربوي والفيلم الدراسي (2006 ;evy)

الفيلم الوثائقي الإعلامي: هدفه التعريف بشيء أو حدث ما وجعله مفهوم لدى الناس، وهو بمثابة مرآة البلد، هدفه هو الإحاطة بموضوعية حياة البلد من العادات والتقاليد، مشاكله ونضاله ولا تكون للمخرج إمكانية تأويل

الأحداث وتفسيرها بكل حرية في الفيلم الإعلامي، وقد تستعمل الأفلام الإعلامية لأغراض دعائية، والأمثلة كثيرة، فقد إستعمل النازيون الفيلم الإعلامي أثناء الحرب العالمية الثانية، فنستنتج أن موضوعية الفيلم الوثائقي نسبية لا يمكن أن تخلوَ من التأويلات، والفيلم الإعلامي مثل الفيلم الإخباري له غرضه في تقديم معلومات معينة، كما أنه متعدد المجالات، فالغرض من هذه النوعية العرض، الإيحاء، والتعريف وربما أيضاً الدعاية (peter, 1995) ، كما يستخدم الفيلم الإعلامي في مجال الخدمة العامة، فيعد لإيقاظ الرغبة أو لإثارة شعور الناس حتى يدفعوا إلى السير في طريق ما، ومثالا على ذلك أفلام (الإرشاد الزراعي للفلاحين) أو (أفلام تحديد النسل)، ولا شك أن مجموعة أفلام الحضارة والتاريخ المصري تقدم نوعاً من الإعلام موجه لجمهور مستهدف بالضرورة للتعريف بهذه الحضارة وخصائصها عن طريق تصوير مختلف أوجه الأنشطة البشرية في العصور القديمة، ومن خلال هذا التقديم المرئي والمسموع والمصاغ بشكل فني سينمائي يقص التاريخ بوسيلة سينمائية، ويعد وسيلة تعليمية راقية ربما أكثر جاذبية من الوسائل الأخرى التقليدية مثل الكتاب والخريطة وغيرها، بل إنه يعد منفرداً عندما يتم قص أحداث تاريخية تشتمل على حركة الأشخاص والأشياء.

الفيلم الوثائقي العلمي: هو وسيلة موجهة للعلم أي البحث العلمي، ولتلقين العلم من جهة أخرى بواسطة الأدوات السينمائية يمكن الكشف عن ميكانيزمات حية غير معروفة وكلها تبدو للعين المجردة، وبالتالي يمكن إخضاعها للتحليل والتجربة ليساعد الفيلم الوثائقي على فهم المادة العلمية ويسهل عملية الدراسة، والملاحظة لذلك يوجد نوعان من الأفلام العلمية: النوع الأول يستخدم للبحث العلمي والثاني في إعطاء الدروس البيداغوجية، وتعد البرامج الوثائقية العلمية من البرامج التثقيفية التي تعمل على تقديم المادة العلمية المعقدة بأسلوب بسيط واضح، لرفع إدراك لمشاهد للعلم والتقنية وإثراء خبراته المعرفية وكفاءاته الإطلاعية، لجعله بالتالي في وضع المستوعب للأحداث العلمية والتكنولوجية المتلاحقة بسرعة مذهلة (عيسى، 2002)، ومن أشهر البرامج العلمية الوثائقية التي قدمت على الفضائيات تلك التي قدمها "**لينارت نيلسون**" المصور والمخرج السويدي الذي تناولت وثائقياته العلمية التصوير داخل جسم الانسان باستخدام الكاميرا الفوتوغرافية ثم تطورت اعماله الى تسجيله بكاميرا الفيديو (قيس قاسم، 2010). وقد أثار عمله الأول "رحلة في جسد الإنسان" اهتمام العالم، فلأول مرة في تاريخ التصوير يوثق مصور وثائقي مراحل الاصابة بالجلطة القلبية ناقلا بأدق التفاصيل المتغيرات الفيزيولوجية التي تطرأ على القلب إثرها، ومن أهم أعماله أيضا قيام "لينارت نيلسون" بالبحث التصويري وتسجيل عملية الاخصاب الأولى ثم النمو الأجني الذي يسبق تكون الجنين بكاميرا الفيدوميكرو ذات الخصائص المتطورة جدا، وقد أثارت هذه المرحلة من عمله نقاشا فلسفيا ودينيا، عارضه البعض ورفض البعض الآخر فكرة تصوير الجنين ومراحل نموه أصلا، فيما وجد الكثيرون فيها نوعا من التقدم العلمي والفني الذي يخدم

الانسان في المقام الأول، لهذا حصل عام 1983 على جائزة التلفزيون الأمريكي الشهيرة EMMY لقوة أفكاره وتقنياته التصويرية المبتكرة. وفي 1989على جائزة أكاديمية العلوم الهندسية ال سويدية (قيس قاسم، 2010)

الفيلم الوثائقي الإشهاري: يجد الفيلم الإشهاري جذوره في الملصقات والصور الغير المتحركة فهي مصدره، وكون الصورة تملك مردودا يتضمن الكلمة فإن العملية الإشهارية بمثابة الإقناع، وهذا ما نجده في الكثير من أنواع الأفلام الوثائقية، كالفيلم التعليمي والتربوي وحتى الأفلام الدراسية، لكنه يستعمل بكثرة من طرف التجار والصناعيين وفي الحقيقة إن أي فيلم كيفما كان هو بمثابة إشهار للبلد الذي أنتجه من خلال تعرضه لواقع ذلك البلد، مناظره، طبيعته، تاريخه، تقاليده، وإنجازاته الاقتصادية (سعد الدين، 2009)

الفيلم الوثائقي الاجتماعي: وهو الذي يختار فيه صانع الفيلم مشكلة اجتماعية معينة، ويتناولها من عدة جوانب مختلفة، كما يقوم بتحليلها وعرضها على الجمهور عرضاً وافياً يوضح فيه الأسباب التي أدت إلى ظهور هذه المشكلة، وكذلك النتائج المتنوعة التي ترتبت على وجودها، ومدى تأثير نتائج تلك المشكلة بما فيها من سلبيات وإيجابيات على المجتمع ككل، ومن أمثلة هذا النوع فيلم (رحلة عذاب) عام 1975، وهو من إخراج على عبد الخالق، أن الفيلم يتناول أيضاً مشكلة اجتماعية شديدة الأهمية والخطورة، وهي الأزمة المتفاقمة للمواصلات داخل مدينة القاهرة. (الدين، 2009)

البرنامج الوثائقي: في هذا النوع من البرامج الوثائقية، يلجأ صانع الفيلم في معظم الأحيان، إلى إستعمال أجزاء مختارة من أفلام سينمائية تسجيلية سبق تصويرها، ثم يقوم بإعادة وضع هذه الأجزاء المصورة من قبل – في ترتيب وتوقيت محددين تبعا لموضوع الفيلم أو الفكرة الرئيسية المراد التعبير عنها، وهذا النوع من الأفلام يهدف صانع الفيلم من ورائه عادة، عرض أحاديث تاريخية ذات تأثير معين أو تتصل بظاهرة اجتماعية، أو واقعة حقيقية محددة، ومن أمثلة هذا النوع فيلم (حصاد) عام 1975، إخراج حسام الدين على، وهو يتناول هزيمة الإسرائيليين في حرب أكتوبر عام 1973 على أيدي الجنود المصريين .

إن أصالة العمل الوثائقي وقيمته لا تنبع من اعتماده على مادة من الواقع فقط، بقدر ما ترجع إلى أصالة توظيف هذه المادة الواقعية، بمعنى أن وثائقية النتيجة هي الأهم في الأعمال الوثائقية.

وإذا أخذنا بالتصنيف الثاني أي الشكل فإننا نصنف هذه الأنواع أصنافا أخرى للفيلم الوثائقي:

الفيلم الوثائقي الخام: تنقل الأفلام الوثائقية الخام الواقع الحقيقي إلى المشاهد بدون محاولة شرح للحادثة ويعرفه ضياء مرعي بأنه تلك اللقطات التسجيلية الفردية التي لا يربط بعضها ببعض موضوع معين أو موحد، ولا هدف لها إلا تسجيل الواقع والحياة بشكل صادق وأمين، مثل تصوير الناس في الشوارع والأزقة والأسواق

وفي بعض القنوات يسمى هذا النوع يوميات الناس ويسجل حركة. (الناس في تلك الأماكن بدون أي نوع من التعليق)(مرعي، 2004) .

الفيلم الوثائقي التحقيقي: يقوم المخرج بتحقيق حول وضعية أو حادثة معينة أو نقطة ملموسة، حيث يحاول التعبير عنها مباشرة بطريقة طبيعية، واستخراج نتائج تحقيقيه ويكون مثل هذا النوع من الأفلام الوثائقية مدعما بالأرقام والشهادات، (Gilles, 1974)وهذا ما نجده في بعض حلقات "سري للغاية" ليسري فودة.

الفيلم الوثائقي التحويلي: يقوم المخرج بترجمة الحادثة في صبغة سينمائية ليس لها أي تشابه مع الواقع، صبغة لا تحاول معايشة ثانية للحادثة المعالجة، وأفلام أيزن شتاين تجسد هذا النوع من السينما، حيث لا ترمي الصورة على تصوير حادثة، بل إن المخرج يعيد تركيب الحادثة جماليا، فنيا، وشعوريا ليصل إلى الحقيقة أو الواقع على مستوى آخر، ويركز هذا النوع من الأفلام الوثائقية على المونتاج.

الفيلم الوثائقي التفسيري: هو الصيغة الكلاسيكية للفيلم الوثائقي، واستعماله الآن أكثر شيوعا في الأفلام الوثائقية التلفزيونية، حيث ينقل الصوت المضاف معلومات تجريدية، والتأثير الإجمالي للفيلم الوثائقي التفسيري هو إيحاء بالموضوعية وبنقل مباشر وشفاف لموضوع الفيلم (صبحي، 2012).

الفيلم الوثائقي المتفاعل: جاء في كتاب "بيل نيكولز" تصوير الواقع أن الفيلم الوثائقي التفاعلي نشا من الرغبة في جعل منظور صانع الفيلم أكثر وضوحا، ونشأت أساليب المقابلات وتكنيكيات التدخل، ما أتاح لصانع الفيلم أن يشارك مشاركة أكبر في الأحداث الراهنة (Nichols bill, 1989) ويهدف الفيلم المتفاعل إلى جعل صانع الفيلم بارزا، فهو يتفاعل مع الناس أو مع الأحداث التي يجري تصويرها، إذ يجذب الأشخاص المصورين والأحداث المصورة إلى احتكاك مباشر مع صانع الفيلم، ويستند في ذلك بصورة أولية إلى المقابلات التي تولد تعليقات واستجابات محددة من الذين جرى تصويرهم، ويكون جيدا عندما يسمح يتيح لهم التعبير عن آرائهم ووجهات نظرهم، وقد يضع صانع الفيلم أحد الآراء جنبا إلى جنب مع رأي معاكس، ما يعطي المشاهد نظرة متوازنة (صبحي، 2012).

الفيلم الوثائقي الأدائي أو الاستعراضي: ظهرت هذه النوعية من الأفلام في الثمانينات والتسعينات مركزة على الجوانب الذاتية في عرض الموضوعات، وتتركز عيوب هذه النوعية من الوثائقيات في تركيزها على الأسلوب أو التقنيات الإنتاجية ومبالغتها في التركيز على جماليات وفنيات الفيلم، وأساليب التعبير على حساب الموضوع أو المضمون ذاته، فهذه النوعية من الأفلام تجذب الانتباه بعيدا عن العالم وفي اتجاه الأساليب والأبعاد التعبيرية الخاصة بالفيلم، وذلك لأنه في هذه النوعية من الأفلام يتم تهميش المرجعية الخاصة بالعالم

والحقائق والوقائع، ويتم التركيز على الأبعاد الشعرية في اللغة المستخدمة والجوانب الفنية والجمالية الخاصة بالصورة أو التعبير من خلال الصورة (عبد الله، طلب، 2009)

7. المدارس الكبرى للسينما الوثائقية

دأب نقاد السينما على استعمال مطمئن لعبارة "مدرسة" في إشارة إلى أصناف معينة من السينما كتعيين المدرسة البريطانية أو المدرسة الإيطالية أو مدرسة ممثل الاستيديو، دون تمييز لما يحمله هذا الاستعمال من معنى يجعله يختلف عن مفهوم التيار السينمائي، كالسينما الواقعية أو التجريبية أو الحركة السينمائية، كالإشارة إلى السينما السريالية وسينما المؤلف، أو الأجناس السينمائية.

يمكن تحديد مفهوم المدرسة السينمائية بكونها نزعة تشمل الخصائص الشكلية بما فيها من أبعاد أسلوبية أو تقنية كما تشمل الخصائص المضمونة، التي تنشأ من تراكم تجارب الأفراد والجماعات، وللمدرسة أن تجمع أعمال متناقضة داخل الأفق الواحد، مثل جمع المدرسة الإيطالية بين"بازوليني" و "بانيني" على ما بينهما من اختلاف عميق، وللمدرسة أن تجمع بين مبدعين من البلد نفسه، فنتحدث عن المدرسة السوفييتية والمدرسة البريطانية والمدرسة الإيطالية والمدرسة الكندية...أو من التوجه الفكري أو الجمالي ذاته مثل المدرسة الإنطباعية أو التجريبية (القاسمي، 2014). ولقد كان إهتمام رواد السينما لفترة ما بعد الحرب العالمية الأولى، ينصب بالدرجة الأولى على تصوير حياة الناس اليومية داخل إطارها الحقيقي بعيدا عن الإستوديوهات، وقد برزت أسماء لامعة تركت ورائها أثرا عميقا في تاريخ السينما الوثائقية من بينهم: Robert –Dziga VERTOV FLAHERT، وغيرهم من المحترفين الوثائقيين، وسنركز في هذا المقام على مدرستين أساسيتين ساهمتا في تطوير أساليب ومناهج الإخراج الوثائقي:

8-1المدرسة السوفيتية: بقيادة دزيغا فيرتوف Dziga Virtof الذي كان مرتبطا بمرحلة حساسة مرت بها روسيا والمتمثلة في الثروة البلشفية سنة 1917، وقد اكتشف فيرتوف في الكاميرا جهازا قادرا على تسجيل الحقيقة الواقعية وقد كان هدفه هو اكتشاف نوع جديد للفن، الذي يعتمد على الحياة تنقله الكاميرا تكون في مستوى الحدث وبدون ممثلين، ومفهوم السينما عند فيرتوف يأخذ طابعا خاصا إذ يرفض عناصر قد تشوه الحقيقة التي يريد الوصول إليها، فيقول في هذا الصدد: «ليسقط السيناريو، الديكور، الممثلين، الإخراج، الأستوديو»، ويعد فيرتوف أول سنيمائي نظم لقطات الأحداث المصورة، ليس حسب ترتيب زمني بل بتجميعها حسب فكرة أساسية ومركزية، حسب موضوع اجتماعي معين متجاوزا المستوى الإعلامي البحت فعوض الواقعة ذات قيمة إعلامية إلى واقعة بناء فيلمي مرتبط بالموضوع والإيديولوجية.

وقد اخترع فيرتوف نظريته الخاصة، المعروفة بالسينما البصرية وبالحياة الملتقطة بطريقة فجائية وفي الميدان إذ يقول فيرتوف «لا تلتقط الصورة بتلقائية من أجل التقاطها بتلقائية، بل بهدف إظهار الناس دون حجاب وماكياج أي التقاطهم بواسطة عدسة أو عين كاميرا في الوقت الذي لا يمثلون فيه» (Gilles, 1974). وقد جسد هذه الطريقة في فيلمه الرجل والكاميرا « L'homme et la caméra » سنة 1920 و يعتبر هذا الفيلم عرضا خلابا لوسائل السينما وإمكانياتها، ففي كل موضع من الفيلم يتذكر المتفرج الكاميرا على الدوام، فهي تظهر لعينه باستمرار على الشاشة، فمناظر الفيلم تقطع تتابعها مناظر كبيرة لعدسة الكاميرا، وللكاميرا نفسها، ولعين المصور نفسه وهو ينظر في الكاميرا. فنحن طوال الفيلم نرقب مصورا يصور سيدة في عربة، فنرى على الشاشة ما تلتقطه كاميرا المصور، ونرى المصور كما تراه السيدة التي في العربة، ثم نتخذ بالتعاقب موقف الكاميرا ونرى ما تراه، وحينئذ نرى الكاميرا ترى ما شاهدناه من قبل في اللقطة السابقة، وعند هذا الحد نتوقف عن رؤية الكاميرا، ونرى ما قد رأيناه لتونا وهو يطبع ويركب في المونتاج.

تهدف هذه المدرسة إلى تسجيل الانطباعات عن الواقع الحياتي والاجتماعي من خلال الكاميرا وليس من خلال العين البشرية، بحيث كانت الكاميرا في هذا الإتجاه الفيلمي هي البطل الحقيقي وليس الإنسان، وتعد السينما عين أحد الاتجاهات الواقعية، لإن السينما الوثائقية أكثر التصاقا وصدقا بالواقع ومن ثم فهي أكثر صدقا، هذا الواقع الذي تصوره عين الكاميرا لإيجاد الحلول للأزمات التي تعتريه، ومن ثم تمكين الإنسان من مواجهة هذا الواقع (السلوم، 2012). لقد تجاوز فيرتوف في أفكاره المستويات والإمكانيات التقنية التي كانت موجودة في عصره، لقد برهن التطور التقني الحالي على صحة آرائه، بل إنه يمكن القول بجرأة ان أفكاره لا زالت أكثر تطورا من المستوى الذي وصلت إليه تقنية السينما الآن، وهنا نورد تصريحا لأحد السينمائيين التسجيليين قبل عام 1965 أثناء مهرجان لايبزغ الدولي للسينما التسجيلية: "إننا نبحث جميعا الآن عن وسائل جديدة للتعبير السينمائي، وعندما نجدها نكتشف أن ديزيغا فيرتوف قد إستعملها بعبقرية أخاذة منذ ثلاثين عاما" (مدانات، 2010).

ومن خلال المدرسة يمكن أن نميز السمات التالية:

من سمات اللغة البصرية: من العناصر التي وسمت السينما السوفيتية ثم إنتشرت في عامة السينما التوثيقية، إستخدام المواد الأرشيفية كالجرائد والرسائل الخاصة والعامة والمراسيم الحكومية وإجراء المقابلات الشخصية، فمع إكتشاف "فيرتوف" إمكانية تسجيل الصوت الحقيقي لشخصيات الفيلم حيث ظهرت المقابلة المباشرة في فيلمي "سنفونية الدنباس"1929 وثلاث «أغنيات عن لينين"1934، مما طور هذا الجنس السينمائي وأسس لأفلام "**التحقيق الصحفي** "التي تسعى إلى نقل دراما الأحداث الطبيعية بعرض الحقائق على لسان من

عايشها وخبرها، ثم استخدمت الصور الفوتوغرافية بالتوازي مع الصور السينمائية مولدة ضربا من التداول بين الثبات والحركة من ناحية، والتداول بين ما تولده هذه الصورة الثابتة من حاضر ماثل للعيان لحظة الإدراك ومن إستحضار للماضي أو إستشراف للمستقبل ناتج عن توليد الحركة من تتالي الفوتغرامات (القاسمي، 2014) ، كما إعتمدت هذه السينما على الممثل الغير المحترف عمق عفوية الأداء لما له من دراية محدودة بالتقنيات السينمائية أو مقتضيات التمثيل بعيدا عن التعقيد المميز لأداء الممثل المحترف الذي يأخذ بعين الإعتبار إنتظارات المتفرج فيعمق مشهدية الصورة ويبالغ لإبراز درامية الموقف (مهدي، 1995).

من سمات السيناريو: مالت هذه المدرسة عامة إلى التخلي عن السيناريو الجاهز، ومن أبرز الممثلين لهذا الإختيار الجمالي كل من "فيرتوف" و "إيزنشتاين" فقد نازعا فيه "بودفكين" وجادلاه بحجة أن العمل بدون سيناريو جاهز يقاوم البعد الأدبي أو المسرحي من مادة المصورة ويمنح الأولوية في الفيلم العبقرية الفن السينمائي ويعمق من الطاقات الإيحائية للخطاب البصري، ثم إن التخلي عن السيناريو الجاهز يمنح المخرج حرية كبيرة لتنضيد مادته المصورة وإعتمادها سبيلا لتجسيد رؤاه الفنية بعيدا عن قيد الحكاية ومتطلبات التخييل، ولكنه بالمقابل يولي أهمية بالغة لفعل التنضيد وعمل المونتاج حتى غدت هذه المرحلة الأهم من مراحل تشكل العمل وظهرت في ذلك رؤى وفلسفات (القاسمي، 2014)، وقد قيل عن فيرتوف أن أسلوبه السينمائي قد سبق عصره، ولقد وصفه المخرج التسجيلي الكبير "كريس ماركر (جبارة، 2010) "..

الكلمات تصبح مساوية للصور

الأفكار تصبح مساوية للحقائق

الفن يتساوى مع الحياة

كيف يسمى هذا كله باللغة الروسية؟ يسمى هكذا ديزيجا فيرتوف

فلسفة المونتاج: أولت السينما السوفيتية المونتاج عناية قصوى وبوأته المكانة الخاصة بين مختلف مراحل الإبداع في هذا الفن وتعود هذه المنزلة إلى عمل "فلاديمير كولشاف" النظري وإلى التجارب التي قام بها في مخبر دراسة الكتابة السينوغرافية لما اعتمد لقطة كبيرة تتضمن وجه ممثل محايد ما في ملامحه من التعابير، ثم جاوره مع لقطات مختلفة من الفيلم: مع آنية حساء أولا ثم مع نعش ثانيا ثم مع طفل أخير، وعرض حاصل كل مونتاج على جمهور من المتفرجين، فكان أن انتهى المتفرجون في الحالة الأولى إلى أن هذه الملامح تفيد الجوع، وانتهى الجمهور الثاني إلى أنها تفيد الحزن، فيما استنتج الجمهور الثالث أنها تدل على العطف الأبوي، وهذا ما دفعه إلى الاستنتاج أن نوعا من التجاذب يحصل بين لقطة وأخرى حالما نضعهما في علاقة جوار (القاسمي، 2014). ما يهمنا هنا في الأساس هو فهم فيرتوف الشامل للفيلم استنادا إلى مجموعة اللقطات

المنظمة مونتاجيا، إذ يقول في هذا الشأن:" من الجهل الاعتقاد بأن لقطة واحدة يمكن أن تجيب على مجموعة الأسئلة أين؟ لماذا؟ متى؟ في السينما الفيلم يؤدي إلى هذه الأجوبة"، ويكتب في مكان آخر تصنع" الحقيقة السينمائية" من المادة كما يصنع البيت من الآجر، ومن المادة المصورة يمكن بناء أشياء سينمائية مختلفة، وكما نحتاج إلى آجر جيد لبناء بيت جيد، كذلك نحتاج إلى مادة سينمائية جيدة لصنع الأشياء السينمائية"، هذا البناء للفيلم يتم عن طريق المونتاج (مدانات، السينما التسجيلية، الدراما والشعر، 2011).

وأشهر أفلام هذه المدرسة: **الرجل صاحب الكاميرا** "لديزيقا فرتوف"، A Man With A Movie Camera، إذ يعتبر علامة اساسية في تاريخ السينما ككل، لكنه علامة ذات سمة استثنائية؛ لأنه في تلك الاحايين على الأقل، لم يكن يشبه افلاماً كثيرة، ولا حُقِّقت من بعده أفلام كثيرة تشبهه، ومن هنا اعتبر، على الدوام، فيلماً مشاكساً متمرداً، بل ان البعض قال: «... لكنه ليس فيلماً على الإطلاق»، وكان يمكن المراقب المحايد أن يجد قائلي هذا الكلام محقّين إن أراد، ففي «الرجل ذو الكاميرا» ليست هناك حكاية ولو تسجيلية، أنه فيلم لا يحدث فيه أي شيء، كل ما فيه بنيته المهيكلة في شكل جيد، وكل ما فيه صوره الملتقطة في شكل مبدع. كل ما فيه انما هو حياة مدينة تفيق صباحاً وتنام مساء... وبين صباحها ومسائها يعيش سكانها حياة عادية لا أحداث فيها ولا مفاجآت. (العريس، 2019) ومن أفلام فيرتوف أيضا التي يهمنا الإشارة إليها، فيلم "العام الحادي عشر"، وكان سجلا لبناء أوكرانيا خلال السنوات العشر للنظام السوفييتي. وكان موضوعه محاولة سيطرة الإنسان على الطبيعة وسيطرة المدنية على البدائية. إلى جانب مجموعة أخرى من الأفلام الوثائقية التي تميزت بها هذه المدرسة كـ: الصراع في عهد القيصرية"، "حقيقة لينين"، "تقييم الفيلم"، "لا تتوقفوا أيها السوفييت"، "سدس العالم"، "الربيع"، "دعونا نعيش".

8-2 المدرسة الأمريكية: ويعني إسباغ الذات على الموضوع والتعبير عن الانفعال في العمل الفّني. وتتميز الرومانسية بأنها تضفي مغزى رفيعا ومهما على الأشياء اليومية المعتادة والمألوفة في الحياِة الإنسانية، وتعطي مظهرا باهرا لهذه الاشياء، وقد أخذ الفيلم الوثائقي هذه الميزة من الإتجاه الرومانسي بحيث تخلق مشاهدة الفلم إحساسا غنائيا عاطفيا (جبارة، 2010).

كان الظهور الأول للاتجاه الرومانسي أو الرومانتيكي الطبيعي في أمريكا، ولهذا أطلق عليه في البداية الاتجاه الرومانتيكي الأمريكي نسبة لمنشئه الأول، ويعد المخرج الأمريكي روبرت فلاهرتي Robert Flaherty رائد الاتجاه الرومانسّي، حيث كان يصور مشاهد أفلامه كلها في المواقع الأصلية للأحداث (السلوم، 2012) كما شكل أول تيار استمر وجوده وتأثيره في أغلب التيارات وشكل عرض فيلمه الأول "نانوك الشمال" في صالة "الكابيتول" في 11حزيران 1922 حدثا عالميا، وكانت المرة الأولى التي يعد فيها فيلم وثائقي طويل وثيقة فنية،

وفقا لرؤية للطبيعة غنائيا، سجلتها "عين شاعر" ولم يتوقع أحد أن يصبح الفيلم الوثائقي، الذي يقتصر على وصف حالة راهنة ذات قيمة معلوماتية أو تعليمية، عملا فنيا باهرا، ما يزال حتى يوما هذا أحد أكثر الأفلام شهرة في تاريخ السينما (الزبيدي، 2015) . وأكد "فلاهيرتي "على ظهور الفيلم الوثائقي كمفهوم، كما طور أسلوبا جديدا في المعالجة، هذا الأسلوب يختلف عن الأساليب التي تعتمد على الوصف الخالص في المعالجة حيث يقول أحد المتخصصين في خاصية الإخراج عند "فلاهرتي"، الإخراج يهدف إلى استعمال وضعية تكون مبنية على ما هو واقعي، ومشاركة على مستوى الأشخاص والكاميرا، وقبل البدء في التصوير يعتمد "فلاهرتي "على دراسة مسبقة لميدان عمله عن طريق الملاحظة ومعاشرة الناس الذين يريد تصويرهم، ولقد كان في أسلوب تنفيذ أفلامه ما يؤكد أسس الاتجاه الرومانسي– الرومانتيكي¯ في مجال الفيلم الوثائقي والتي تنحصر فيما يلي:

- أهمية معايشة المخرج الوثائقي للموضوع الذي يريد تسجيله وتصويره وتقديمه والإحساس به، لضمان تحقيق المعرفة الكاملة العميقة والإلمام الشامل بكل جوانب الموضوع الذي يريد معالجته وتقديمه للجمهور المستهدف.
- أن ينبع موضوع الفيلم من المكان الحقيقي الذي يدور فيه في الواقع بأشخاصه وأحداثه وظروفه الحقيقية في الأصل، دون اختلاق أو إضافات من مخرج الفيلم(Ford, 2000) .

أما أثناء التصوير فإن "فلاهرتي" لا يحضر سيناريو فهو يستعمل طريقة مبنية على الحدس يتم من خلالها بناء الفيلم تدريجيا أثناء التصوير ويتحاور "فلاهرتي" في فيلم "رجل الشمال" مع "نانوك" الذي يعرفه جيدا ويطلب منه أن يلعب ويحكي وضعيته، وأن يطبع العلاقات التي تربطه بمحيطه وعائلته وإذا كان هذا الفيلم أي نانوك قد بني على شكل فيلم خيالي فإن المشاهد يرى فيه الفيلم الحقيقي لكنه لا يحاول أن يوهمنا بأن "نانوك" يجهل بأنه مصور، بالعكس يثبت لنا نوعا من التواطؤ بين "نانوك" والمشاهد. يقول جيل مارسولي Gille Marsolais إن الفيلم "نانوك" لا يحتاج إلى أستوديو وقصة أو نجوم بل يعتمد على أناس عاديين يقومون بأشياء عادية .(Gilles, 1974)

وتمثل سينما فلاهيرتي مدونة قائمة الذات، كثيرا ما قارنها المختصون بالشأن السينمائي بمنجز السوفياتي ديزيقافرتوف لإلتقائها معها في الريادة والعمق والبحث الجمالي المبتكر الذي يبتغى بالإنسان، ولا غرابة في ذلك، فهي سينما النبض الإنساني المتجلي من خلال وسائط بصرية مبتكرة (القاسمي، 2014). ومن أشهر الأفلام التي مثلت هذه المدرسة (ميتري، 1998): فيلم أنشودة سيلانSong of Ceylan لـ: بازيل رايت عام 1934، حول زراعة الشاي وحياة العاملات يستخدمن لهذه الغرض، وفيلم وجه من فحم Coal face لـ: كفالكنتي1935، حول حياة عمال مناجم الأعماق، وبحر الشمال noth seaلـ: هاري وات 1938، عن حياة

صيادي الأسماك، ويمكن إضافة فيلم متسع من الوقت spare time لـ: عمفري جيننغر1939، حول طريقة الطبقات العاملة في قضائها أوقات فراغها، وفيلم البريد الليلي night mailK لـ :هاري وات وبازيل رايت عام1935 ويدور حول شغل عمال البريد وعن طريق القطار في قطعه المسافة بين لندن وغلاسغو (ميتري، 1998).

3-8 المدرسة الهولندية: يقود هذه المدرسة المخرج الهولندي يوريس إيفنس Youris Eevens الذي كان يتنقل في كل مكان ليصور نضال الشعوب ضد القهر والإستغلال، إن ما يميزه هو ممارسته للسينما الوثائقية بطريقة نضاله، فقد كان شاهد عيان أو موثقا تاريخيا من خلال فيلمه الجسر Le Pont 1924عرض في نوادي سينمائية عديدة، حيث نال شهرة عالمية ساعدته على الانطلاقة العلمية أما بالنسبة للمنهج فلم يكن "لإيفنس" منهجا معينا نظرا للظروف المكانية والزمانية التي كان يعمل فيها لكن تبقى طريقته تتأرجح بين منهجي فلاهرتي وفيرتوف، هذان المخرجان ساهما في إرساء الدعائم الأساسية للفيلم الوثائقي إلى جانب مخرجين آخرين استعملوا الفيلم كأداة علمية وقد نسبت إليهم المدارس الوثائقية العلمية المعروفة (Gilles, 1974). أخرج يوريس افنس فيلمه متأثرا بأسلوب المدرسة المستقبلية في الشعر والفن التي سادت في العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين في أوروبا، والتي كانت تهدف بشكل أساسي للتعبير عن الحركة والإيقاع، ففيلم "الجسر" كان عبارة عن دراسة فنية إبداعية للإيقاع المرتبط بحركة قطع ووصلات الحديد التي يتكون منها جسر متحرك، وكان الفيلم في النتيجة أقرب إلى السيمفونية البصرية المؤلفة من حركة المعدن، وكتب يوريس إيفنس عن تجربته في فيلم الجسر" في هذا الفيلم حاولت أن أتوصل إلى أبجدية الحركة، ولهذا لم أكتف بتركيب واحد للجسر، بل درست العلاقات والتركيبات الهارمونية فيه، ودرست الحركات المتضادة" (مدانات، السينما التسجيلية، الدراما والشعر، 2011)

8. خاتمة

في الأخير يمكن التأكيد أنه لا يختلف إثنان على أهمية الأعمال الوثائقية كمادة ثقافية وإعلامية، وتعليمية بالنسبة للمجتمعات، وتتبع أهمية هذا النوع من الحاجة إلى اكتشاف الواقع والتعريف به، وعلى الرغم من أن التعرف على الواقع هو بشكل أو بآخر هدف كل الفنون، إلا أنه يكون أكثر وضوحا في الأعمال الوثائقية سواء من الناحية الموضوعية أو من الناحية الشكلية....وعدا كونه أحد أهم الفنون البصرية، يقدم الفيلم الوثائقي رسالة إعلامية راقية تتميز بتفرد أسلوب تقديمها، وبذكائها في توصيل الرسالة إلى قلب وعقل المشاهد مباشرة، وربما ما يميز هذا النوع من الفن أو الاتصال توسطه بين فن السينما أو التلفزيون من جهة، والوسيلة الإعلامية (المضمون الإعلامي)من جهة أخرى، وضم بذلك إيجابيات الطرفين.

9. قائمة المراجع

1. Bossinot¨, R. (1980). *encyclopédie du cinéma.* paris: imprimerie chois Deffosses Neugravure.
2. Ford, R. J. (2000). *Histoire illustrée du cinéma.* paris: Tome 2. Edition.
3. Gilles, m. (1974). *L'aventure du cinéma direct.* Paris: Seghers.
4. Jean, P. (1986). *Dictionnaire du cinéma.* Paris: librairie Larousse.
5. Levy, J. (s.d.). *Les grandes missions du cinema.* Montriel.Paris: Lucien Parisian Compani.
6. Nichols bill, :. (1989). *representing reality : issues and concepts in documentry (bloomington* . paris: indiana university press.
7. peter, L. (1995). *Defining cinema.* New Jersey,: Rutgers university press, .
8. Pillard, P. (1980). *Histoire:art et industrie.* paris: la revue du cinéma image et son N° 348,.
9. ابراهيم العريس. (2019). الرجل صاحب الكاميرا لديزيقافرتوف،السينما كما الحياة نفسها. *الحياة اللندية*، موقع سينماتيك.
10. جان ميتري. (1998). *السينما التجريبية، تاريخ ومنظور مستقبلي*. دمشق: المؤسسة العامة للسينما.
11. سلوى أحمد سعد الدين. (2009). *نشأة وتطور الفيلم التسجيلي بنوعياته المختلفة*. القاهرة: المعهد العالي للسينما-المدرسة العربية للسينما العربية.
12. سيد سعيد. (افريل, 2009.). سيد سعيد: الفيلم الوثائقي، حدود الذاتية والموضوعية بين الوثيقة والحقيقة. *مجلة الجزيرة الوثائقية الإلكترونية العدد:2(الفيلم الوثائقي بين الذاتي والموضوعي)*.
13. صلاح التهامي. (1965). *السينما التسجيلية عند جيريرسون*. القاهرة: دار مطابع الشعب.
14. ضياء مرعي. (2004). *السينما التسجيلية في مصر*. الاسكندرية: دار الوفاء.
15. عدنان مدانات. (2010). *ديزيغافرتوف:الحقيقة السينمائية والعين السينمائية*. عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.
16. عدنان مدانات. (2011). *السينما التسجيلية، الدراما والشعر*. الاردن: مؤسسة عبد الحميد شومان.
17. عسلوان بن عيسى. (2002). وصفة أولية للبرامج الوثائقية العلمية في التلفزيون العربي،أصوات عربية وصور أجنبية..وتوابل أخرى. *مجلة اتحاد الإذاعات العربية*، صفحة 45.
18. غادة جبارة. (2010). *مدارس واتجاهات السينما التسجيلية:الفيلم الوثائقي: قضايا وإشكالات*. لبنان: الدار العربية للعلوم ناشرون.
19. فارس مهدي. (1995). *الاتجاه التسجيلي في الفيلم الروائي العراقي*. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
20. القاسمي, أ .(2014). الوثائقي في المدرسة السوفياتية:الرجل صاحب الكاميرا"لفرتوف نموذجا قراءة جديدة في فيلم قديم .*الجزيرة الوثائقية الالكترونية* Retrieved from http://doc.aljazeera.net/magazine .
21. قيس الزبيدي. (2015). الايمان بالواقع ضد الايمان بالصورة. *مجلة الجزيرة الوثائقية الالكترونية*، صفحة عدد2. تم الاسترداد من http://doc.aljazeera.net/magazine
22. قيس قاسم. (أكتوبر, 2010). لينارت نيلسون، فنان معجزة صور لنا معجزة الحياة ! عدد *8 (الوثائقي بين العلم والفن)*. تم الاسترداد من http://doc.aljazeera.net
23. كاظم مرشد السلوم. (2012). *سينما الواقع،دراسة تحليلية في السينما الوثائقية*. بغداد: دار ميزوبوتاميا.
24. محمد منير صبحي. (2012). *فهم دراسات الافلام من هيتشكوك إلى ترانتينو*. دمشق: الفن السابع.
25. محمد نبيل طلب ، صفا فوزي على محمد عبد الله. (2009). *الأفلام الوثائقية والبرامج التسجيلية*. القاهرة: الدار العربية للنشر والتوزيع.
26. محمود سامي عطا الله. (1995). *الفيلم التسجيلي، الألف كتاب الثاني188*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
27. منى الحديدي. (2002). *الأفلام الوثائقية والبرامج التسجيلية*. القاهرة: مركز جامعة القاهرة للتعليم المفتوح.
28. منى سعيد الحديدي،سلوى إمام. (2002). *أسس الفيلم التسجيلي:إتجاهاته واستخداماته في السينما والتلفزيون*. القاهرة: دار الفكر العربي.