

## الإيمان بالواقع ضد الإيمان بالصورة؟

قيس الزبيدي

### 1. مقدمة

تواجه من يريد كتابة بحث نقدي عن تيارات السينما التسجيلية أسئلة عديدة: ماذا يعني تسجيلي؟ وهل من الممكن أن يكون صانع الفيلم تسجيلياً ويبقى في الوقت نفسه روائياً؟ ماذا نعني بمصطلح تيار فني؟ أهو مدارس فنية ظهرت في فترات زمنية مختلفة؟ أم هي اتجاهات أو حركات انتمى إليها أو توافق معها فنانون عديدون؟ كيف نشأ هذا التيار أو تلك المدرسة أو ذلك الاتجاه وفي أي ظروف؟ وما هي المؤثرات التي قادت إلى انتهاجه واستمراره؟

إن قائمة الأسئلة حول طبيعة الفيلم التسجيلي وواقعيته، وتطور أصوله ومساراته لا تنتهي. كل ذلك يقود إلى نتيجة مبسطة: "لو أن تاريخ الفنون هو بدرجة أقل مسألة جمالياتها وليس مسألة سيكولوجيتها، عندها ستظهر على أنها أساساً قصة الشبه أو، إذا رغبتنا، قصة الواقعية". وكان من الطبيعي على كافة المنظرين تقريباً الافتراض بأن المجال المناسب لوسيلة تسجيل الفيلم كان المجال العياني الواقعي الملموس. فكرة الفيلم التسجيلي قديمة قدم السينما نفسها، فقد بدأت في النصف الثاني للقرن التاسع عشر مع التجارب الأولى، ووجدت أول تعبير مهم لها في عمل الأخوين لومبير. فقد عمل أوغوست ماري لويس نيكولاس ولويس جان لومبير للفيلم التسجيلي ما عملوه للسينما ككل، وكان ذلك بهدف إظهار الفائدة والقيمة المتأصلتين في تصوير الواقع اليومي، وبهدف توثيق الحياة اليومية.

التسجيلي أو الوثائقي مصطلح مشتق من الكلمة الفرنسية القديمة document وحينما ظهرت كلمة documentary كانت تدل في اللغة الانكليزية منذ أوائل القرن التاسع عشر، على طبيعة الشيء المؤلف من وثائق. ودلت على صعيد السينما على نوع من الأفلام بدأ استعماله من قبل غريرسون، الذي ترك أثراً عميقاً على تطور الفيلم التسجيلي في بريطانيا وفي انكلترا وذلك من خلال دراسته المنشورة في صحيفة "نيويورك صن" حول فيلم فلاهرتي "موانا" الذي حينما شاهده أطلق عليه تسمية "الفيلم التسجيلي". وقد استعار غريرسون الكلمة documentary من كلمة travelogue وأستعمله، بعد أربع سنوات، بول روثا، لأول مرة، في كتابه "الفيلم حتى الآن" وعرفه كفيلم يعني باهتمامات الخاصة، بما في ذلك الأفلام العلمية والثقافية والاجتماعية وكنوع يجده بعض السينمائيين أكثر أهمية من الفيلم الروائي.

احتفت بعض النظريات السينمائية بمادة السينما الخام، التي تسجل العالم المادي والأشياء والأماكن والناس الحقيقيين، التي هي واقعية في الأصل. أما تلك النظريات السينمائية، التي ركزت أولاً على سلطة صانع الفيلم في تحويل الواقع أو التلاعب فيه، فكانت في الأساس نظريات تعبيرية: أي، أنها تعنى بتعبير صانع الفيلم للمواد الخام أكثر من اهتمامها بالواقع المصور نفسه. وهكذا صبغ نظرية الفيلم، بأكملها تقريباً، التعارض القائم بين الواقعية والتعبيرية، وسيطر هذان المنهجان على تاريخ نظرية وممارسة السينما، منذ عهد الأخوين لومبير (الذين خضعا لهاجس نقل الواقعية الخام على الفيلم) وميليس (الذي كان مأخوذاً بشكل واضح، بما يمكن عمله بالمواد الخام).

لقد هيمنت التعبيرية على نظرية الفيلم خلال العشرينات والثلاثينات. ومن جهته وصف د. و. غرفث "مدرستين" أساسيتين في ممارسة الفيلم، هما الأميركية والألمانية- بينما كانت الواقعية، ولو بشكل ثانوي، أسلوباً مشتركاً في الممارسة السينمائية خلال العقود الأربعة الأولى في تاريخ السينما، ولم تكتمل كمنظرة قائمة بذاتها إلا في نهاية الثلاثينات (من خلال الممارسة العملية للتسجيليين البريطانيين بقيادة جون غريرسون) وفي الأربعينات (مع ظهور الواقعية الإيطالية). وكانت هنالك أسباب وجيهة لهذا الازدهار المتأخر: خصوصاً، وأن النظرية الواقعية، اعتبرت الفيلم ضمناً ذا أهمية أقل، لأنها ارتأت أن الواقع هو أكثر أهمية من "الفن".

إن كل تاريخ السينما، حسب بعض المنظرين والمؤرخين هو بمثابة تجاور وتفاعل دائم لـ "اتجاهات" الأخويين لومبير التسجيلية وميليه الروائية. وإذا ما أخذنا السينما التسجيلية، فسنجد فيها اتجاهين، اتجاه نثري وآخر شعري:

النثري ينصرف بالدرجة الأولى إلى وصف الحياة كما هي، والشعري، ينصرف، بالدرجة الأولى، إلى تحريف صور الحياة، لكن من أجل فهمها، وليس من أجل تزييفها. يبقى أن نقول أن هذه الإشكالية ما تزال قائمة ومعلقة في النقاشات الدائرة في حقل النظرية السينمائية. وكان هناك وقتها، حسب الأدبيات السينمائية، مواقف مختلفة، وبالتالي منهاجاً فنياً وجمالياً يختلف في تيار السينما التسجيلية، كما يختلف أيضاً في تيار السينما الروائية. ومنذ البداية بدأ الخلاف أصلاً بين دزيغا فيرتوف وإيزنشتين، وكانت نقطة الخلاف، أساساً، طريقة التعبير والمنهج السينمائي، الذي يحكمها.

وفي الخمسينيات، عاود أندريه بازان مخالفته لإيزنشتين وأكد: إن تطور لغة السينما تميز بوجود تيارين عظيمين متعارضين، مثلهما أولئك المخرجون الذين آمنوا بالصورة والمخرجون الذين آمنوا بالواقع. التيار الأول وجد جوهره في أهمية دور المونتاج الذي يوحد العناصر غير المرتبطة بالحياة، كما هو الحال عند إيزنشتين، بينما اعتمد التيار الثاني على مقدرة الصورة ذاتها، بدون تجزئة زمنها، على كشف علاقات المكان الواقعي، دون إضافات تأويلية، تنتج من علاقات الصور فيما بينها. وحسب هذا المفهوم، هناك مخرجو صورة واقع وهناك مخرجو واقع صورة.

## 2. كيف كانت البداية الحقيقية للسينما؟

كان الأخوان لومبير، أول من أخرج الأفلام وأنتجها. وكانا مهوسين بوضع الكاميرا أمام أشياء الواقع وناسه، ليعيدا تصوير حركة الواقع، التي كانت تبدو، أثناء العرض، بكل واقعيته: كل شيء يتحرك كان موضوعاً لأفلامهم: عمال يغادرون مصنعا، قطار يصل إلى المحطة، طفل يتناول فطوره في حديقة. لكن واقعية ما كانا يصوران كانت ببساطة مجرد اكتشاف سينماتوغرافي ساحر، يستنسخ ولا يروي، يسجل ولا يخلق.

البداية النوعية الحاسمة الأخرى حصلت مع دخول روبرت فلاهري السينما في فيلم "نانوك" وبعده فيلم "موانا". وكما حول غرفت الفيلم الروائي من تقاليد للمسرح متعثرة، وطوره إلى فن مستقل وكتب بحق "إنجيل" صناعة السينما، خصوصاً في فيلميه "مولد أمة" و"التعصب" تمت البرهنة على أن السينما فن وأن غرفت، أستاذها العبقري، دفع بعدئذ فريقاً من السينمائيين لانتهاج طريق صورة الخيال في الفيلم. وخرجت بالتالي السينما من مختبره الروائي، كذلك كان فلاهري، "جان جاك روسو" هو الذي أعاد كتابة "العقد الاجتماعي" في السينما، وأصبح نموذجاً لصناعة السينما المستقلة، ودفع بذلك فريقاً آخر من السينمائيين إلى انتهاج طريق صورة الواقع في الفيلم، وبالتالي، خرجت الأفلام من مختبره الواقعي التسجيلي.

كل جنس فني يطور أنواعه ويكتشف وسائله الفنية وقوانينه الخاصة المميزة له. ولهذا فإن دراسة أي جنس فني واكتشاف أنواعه وتحليل وسائله التعبيرية، التي يستعملها، يبين، رغم تعدد تياراته، التي ظهرت وتظهر، فإنها ترتكز، في السينما التسجيلية، بشكل خاص، على الظواهر والمواد الحياتية، الخام أو المعاد تمثيلها، الموجودة موضوعياً أمام الكاميرا، والتي تصور من قبل الفنان وتستوعب. وهذا يعني أننا أمام حالة التسجيلي. إننا أمام مادة خام من الواقع مباشرة، وأن الفنان لا يكتفي فقط، ولا يمكن أن يكتفي، بنسخها وعرضها على الشاشة فقط. من هنا بدأت تظهر في عملية الخلق الفني، مبادئ جديدة، فلكي يختار السينمائي التسجيلي مواده من الواقع ويسجلها، تظهر وجهة نظره، وتعبير عن موقفه الفكري تجاه العالم، لأن الكيفية الفنية، التي ينسق فيها الفنان صور الواقع، تعكس حقيقة فيلمية، تكتشفها ذات. لأن كل معرفة ترتبط بذات تبحث، بدورها، عن موضوع مُعطى وتفسره. رغم أننا في حالة الفيلم التسجيلي، نجد أن صور الواقع الموضوعي، المُعبر عنها من وجهة نظر الفنان ذاته، تُعبر أيضاً عن صوت الواقع، أو ما يمكن أن يُسمى صراخ الواقع. على هذه الخاصية المميزة، سنجد أن المنهج التسجيلي، الذي يستلهم الواقع، بشكل خلاق ويعبر عن مضامينه المختلفة، لا يمكن إلا أن يرتبط، بوحدة جدلية لا تنفصم، بالمنهج التعبيري.

إن كون موضوع الدراسة والملاحظة من قبل الفنان التسجيلي هو المواد والظواهر الواقعية، وكون دراسة هذه المواد والظواهر توجب الاعتماد على المنهج الجدلي، وكونها أيضاً تدرس وتحلل اعتماداً على قوانين الفن، كل هذا يفترض أن يراعي الفنان ليس فقط صدق المادة نفسها (أي موضوعيتها)، بل، الأهم من ذلك أيضاً، صحة العرض والنتائج المستخرجة من هذه الظواهر وصحة تحليلها. وإذا ما عدنا إلى طبيعة الصور، التي يعبر الفنان بوساطتها، فنجد أن الصور، في مسار استخدامها التعبيري التاريخي، هي صور ذات طبيعة مختلفة: صور

حقيقية أو صور غير حقيقية. صور حيادية أو صور غير حيادية. صور تكذب أو صور لا تكذب. وضع هذا النقاش ويضع مقولة "الأمانة الفنية" في مواجهة مقولة "تزييف الواقع" في الفن السينمائي، فاستنسخ مظاهر الحياة الواقعية هو، في كل الأحوال، قدرة السينما، كما أن إعادة خلق صورها، هو أيضا قدرها المونتاجي. ومن هنا تنتج خاصية أخرى للمفاهيم الجمالية في السينما التسجيلية من أنها تجمع وتوحد بين الحقيقة الواقعية والحقيقة الفيلمية. فصورة العمل الفني، ليست صورة مطابقة للذات، التي تبتدعه، بل انه نتاج مستقل، يحمل طابع موضوعه الواقعي. خصوصا إذا أخذ صانع الفيلم موضوعه من الواقع مباشرة، فإنه يجابه بان صور الواقع المنقاة، هي صور ذات طبيعة مختلفة، صور بوسعها أن تعبر عن الحقيقة، أو صور، ليس بوسعها أن تعبر عن الحقيقة. على هذا تبقى صلة الوصل بالواقع الحي ذاته، رهينة بمنهج الفنان الفكري، وقدرته على معرفة الواقع واكتشافه.

3. لنحاول، إذن، أن نسير على طريق صورة الواقع في الفيلم ونتابع تطور تياراته التاريخية المختلفة والمتعددة. ولا نستطيع، طبعاً، إلا أن نتوقف، قليلاً، عند التيارات الأساسية في الفيلم التسجيلي التي ظهرت، وحسنت مسيرته التاريخية:

**الجريدة الإخبارية:** استمرت الأفلام بعد لومبير في تسجيل الأحداث في العالم ووضعت النواة لإطلاق " باتيه جورنال" أول جريدة إخبارية، تسجل الأخبار الراهنة وقضايا الساعة الملهية، تأسست في فرنسا عام العام 1908 ووضعت شعارها لها: نرى كل شيء ونعرف كل شيء! وقد ازدهرت الجرائد والمجلات الإخبارية في الثلاثينيات والأربعينيات عندما كانت معظم صالات السينما تغير برامجها كل ثلاثة أو أربعة أيام لتلبية رغبات المشاهدين المتعطشين لرؤية أخبار الأزمات العالمية في زمن الحرب. وكانت أكثر هذه الجرائد شهرة الجريدة الأمريكية (Marsh of Time).

**روبرت فلاهري:** هو الأب الروحي لكل التسجيليين، شكل أول تيار استمر وجوده وتأثيره في أغلب التيارات، وشكل عرض فيلمه الأول "نانوك من الشمال" في صالة الكابيتول في 11 حزيران 1922 حدثاً عالمياً. وكانت المرة الأولى التي يُعد فيها فيلم تسجيلي طويل وثيقة فنية، وفقاً لرؤية للطبيعة غنائية، سجلتها عين شاعر. ولم يكن يتوقع احد أن يصبح الفيلم التسجيلي، الذي يقتصر على وصف حالة راهنة ذات قيمة معلوماتية أو تعليمية، عملاً فنياً باهراً، ما يزال حتى يومنا يُعد احد أكثر الأفلام شهرة في تاريخ السينما. عبر كافالكانتي عن مشاعره، بعد مشاهدته للفيلم أول مرة، قائلاً:

صارع الكثير منا ضد الفيلم "الفي"، وضد الفيلم المسرحي وسط فوضى جماعة الطليعة؛ وفهمنا أن الحل الذي كنا نسعى إليه كان في "نانوك"، ببساطته الباهرة، مع كل شاعرية الدراما السينمائية الحقيقية.

**العين السينمائية:** في العشرينيات ظهرت السينما الثورية التسجيلية في روسيا الاشتراكية على يد دزيغا فيرتوف، صاحب نظرية " العين السينمائية " و " الحقيقة السينمائية " وكانت السينما بالنسبة لفيرتوف هي أسلوب نقطة انطلاقه استعمال الكاميرا، التي وجدها أكثر كمالاً من "العين البشرية" في رؤية فوضى ظواهر الواقع المرئية التي لا تستطيع العين العادية أن تستوعبها، وذلك بهدف جعل الشيء غير المرئي مرئياً، غير الواضح واضحاً، المتخفي بارزاً، والمُقنع مكشوفاً، والتمثيل تصرفاً طبيعياً.

**العين السينمائية وظيفية في فك شفرات الواقع المرئي:** الحقيقة هي الهدف والعين السينمائية هي الوسيلة. وكان فضل مخرجها الأساسي اكتشاف وتطوير وسائل التعبير السينمائية وخاصة المونتاج الذي تم التعامل، معه في البداية، على أنه أهم وسيلة تعبير في السينما، فالمادة المصورة تأتي من كونها موجودة أصلاً في الواقع، لكن موضوعية الواقع نفسها تأتي من التحليل العلمي، أي من الربط الجدلي من التطابق بين نتيجتها الفكرية وبين الأحداث المصورة وظواهرها. علينا ألا نكتفي بتصوير مقاطع من الحقيقة بل أن نربطها وننظمها لكي نصل إلى الحقيقة. ولم يكن هدف فيرتوف تسجيل الواقع الحي فقط، بل كانت وسيلته الوصول بشاعرية الفكرة العامة عن طريق الواقع.

ومع كل أهمية التي حققها فلاهري وجريرسون، إلا إن فيرتوف صنع فيلماً تسجيلياً ثورياً في مضمونه وشكله ولم يكتفي بنشر نظرية إنما أن حقق مبادئها في أفلامه. المخرج حان روش يعقب: " جميعنا يبحث عن وسائل تعبير جديدة وعندما نكتشفها نكتشف أن فيرتوف استعملها بعبقرية أخاذة في زمنه. يضع الفرنسي كريس ماركير، وهو واحد من كبار التسجيليين في العالم، معادلة فريدة:

الكلمات تصبح مساوية للصور الأفكار تصبح مساوية للحقائق  
الفن يتساوى مع الحياة  
كيف يُسمى هذا كله باللغة الروسية  
يسمى ببساطة: دزيغا فيرتوف!

**السينما الطبيعية:** مصطلح يعني عموماً كل تلك التجارب الفيلمية المختلفة كالفيلم التجريبي والسريالي والصافي، الذي نشأ في نهاية فترة السينما الصامتة وتعارض تماماً مع تقاليد السينما الروائية، وركز على إيقاع الصور التشكيلية عبر استخدام طرق المونتاج وكان مخرجوه يرون الواقع كما تراه عين شاعر تعبر عنه كما تريد وتشاء. كل تلك التيارات الطبيعية، سعت إلى اكتشاف الوسيط الفيلمي وإنضاج وسائل تعبيره، في محاولة لتخليص السينما من كل ما لم يكن فيلماً. وقد أسهمت فيه تيارات تنتمي للرسم والأدب والموسيقى وجربت عناصر سردها في السينما دون أن تنبثق من خصوصية الوسيط الفيلمي ذاته.

**المدرسة الانكليزية:** منذ عام 1930 حتى وفاته عام 1972 كان جون غريرسون النموذج البارز للسينما الوثائقية، (وهذا ما تجلى في) تنظيراته الأولى وفي إنتاجاته الرئيسية الأولى. والنموذج الذي ابتكره، مازالت مبادئه مؤثرة في العالم: "نعتقد أن قدرة السينما على التنقل بين مناحي الحياة ومراقبتها واختيار المناسب منها يمكن استغلالها في شكل فني جديد وحيوي. وأفلام الاستوديوهات تتجاهل بشدة إمكانية فتح الشاشة على العالم الواقعي. إنها تصور القصص الممثلة أمام خلفيات مصطنعة، بينما تقوم السينما التسجيلية بتصوير المشهد الحي والقصة الحية".

كان مسعى غريرسون يتوجه إلى تجاوز أسلوب فلاهرتي في "نانوك" وتيار العشرينيات السوفيتي، لأنه اعتقد أن السينما، كوسيط تشبه الكتابة، بإمكانها أن تستنبط أشكالاً كثيرة ووظائف عديدة وطالب بأن تفتح شاشة السينما على الحياة مباشرة عن طريق مليون صورة وصورة بعيدا عن الاستديو، لأن المواد والقصص المأخوذة من الواقع خام يمكن أن تكون أحسن وأكثر واقعية، بالمعنى الفلسفي، من الشيء الممثل". عرف غريرسون الفيلم التسجيلي بأنه المعالجة الخلاقة للواقع، وهي خلاقة لا تتطلب منا سوى أن نعرض على الشاشة مسائل عصرنا الملحة، لكي لا يعرف الناس فقط ما يجري حولهم ويحدد حياتهم، إنما ليصبحوا، أيضاً، مؤثرين في ما يجري حولهم.

يمكن، من عديد من الوجوه، اعتبار المدرسة البريطانية كوسيط بين تقاليد فلاهرتي، الذي اعتقد بان الكاميرا هي التي تصنع الفيلم وفيرتوف، الذي اعتقد بأن المونتاج هو الذي يصنع الفيلم، ورغم إعجابه بشاعرية فلاهرتي وحيه للطبيعة واحترامه لكرامة العمل اليدوي، إلا أنه اعتقد بان النص-السيناريو، هو الذي يصنع الفيلم التسجيلي. وكان يؤكد، باستمرار، على التخطيط المسبق للفيلم، خوفاً في مرحلة إعداد النص. وكان المهم بالنسبة لغريرسون وأتباعه من الشباب هو طرح الأسئلة والاقتراب من الأجوبة عليها: من المسؤول عن هذه الاحوال؟ ومن المستفيد منها؟ ولماذا لم يعمل احد على تحسينها؟

**السينما الحرة:** حركة صغيرة قوية الأثر ظهرت في السينما البريطانية كانت تعنى بالتعبير عن أهمية الحياة اليومية وإعادة تمثيلها بعيدة عن الفيلم التجاري السائد وهو المصطلح الذي يطبق حصراً على الأفلام التسجيلية التي صنعها الشباب من السينمائيين ليندساي اندرسون وكارا رابيتس وتوني ريشاردسون وهم السينمائيون الذين مهدوا الطريق أمام السينما الحرة. وقد تابع المخرجون الثلاثة في الحركة التسجيلية أعمالهم في صناعة أفلام روائية متميزة حافظت على تقاليد السينما الحرة. لكن وكما يقول ليندسي أندرسون في مقالته "السينما الحرة" فإن "السينما الوثائقية عليها أن لا تكون - وهي بالتأكيد تحتاج أن لا تكون - مرادفة للبلادة. إن عليها ان تكون أحد أكثر الأشكال المعاصرة إثارة وتنبهياً". رغم أن هناك قليلاً من عدم الاتفاق مع ذلك الوضع، فإن المشكلة تكمن، بشكل ساخر، مع **كيفية** صناعة حياة فعلية - الحياة كما هي معاشة من قبل الناس الحقيقيين الذين يقومون بأشياء حقيقية".

**السينما المباشرة:** مصطلح أطلقه المخرج الأمريكي ألبرت مايزلز على نوع الأفلام التي بدأ يخرجها، في بداية الستينيات، سوية مع زملائه من أتباع الفرقة التي ألفها كل من روبرت درو وريتشارد ليكوك في العام 1959. وقد ساهمت الابتكارات التقنية الحديثة كالكاميرا 16 المحمولة والصوت المتزامن مع الصورة والأفلام الخام ذات الحساسية العالية وعدسة الزوم ذات الزوايا المتغيرة، مما جعل من يُصور ينسى وجود الكاميرا وطاقم التصوير. كما بدت الأحداث الراهنة المصورة تنظم كما تجري في الواقع وعلى صانع الفيلم ألا يتدخل إلا في الحد الأدنى على سير الأحداث، إنما يتابع تصويرها فقط وعليه وأن يحافظ على وحدة المكان والزمان عن طريق استخدام اللقطات الطويلة وألا يستخدم المونتاج إلا في حد أدنى. كذلك استغنى بعض صانعيها نهائياً، عن استخدام الموسيقى الدرامية وعن أي تعليق، يتدخل ويفسر الصورة للجمهور.

**سينما فاريته (سينما الحقيقة):** رغم أن الكثير من التسجيليين اعترفوا بفضل فلاهري إلا أن تأثيره توقف في نهاية الخمسينيات والستينيات، عندما أصبح أسلوب سينما الحقيقة، بسبب طبيعة المجتمع الجديد وحاجاته، التيار المهيمن في الحركة التسجيلية، كانت نظرية المخرج السوفييتي التسجيلي دزيغا فيرتوف حول تصوير الحياة على حين غرة، التي أعلنها في أواسط العشرينيات هي الملهم لهذا الاتجاه. وكما اعتقد فيرتوف وروج في بياناته وأعماله بان على صانع الفيلم ألا يسجل فقط الحقيقة الخارجية، بل عليه أن يستغلها لكي يعبر، بعين ثاقبة، عن جوهرها الداخلي، أخذ المخرج جان روش يستخدم طريقة تسجيل المقابلات عبر استخدام أجهزة الكاميرا والصوت المحمولة. وقد أتاحت هذه الحركة للمخرج أن يتدخل مباشرة في عملية التصوير، ليعثر على الحقيقة المستترة وراء الأحداث التي تجري أمام الكاميرا. وقد انتشرت أساليب سينما الحقيقة المختلفة في جميع أنحاء العالم ولعل فيلم "مايو الجميل" للمخرج الفرنسي كريس ماركير هو من أشهر أفلامها.

**سينما تحت الأرض:** تيار فريد في السينما الأمريكية أكثر استقلالية سواء من حيث النظام الإنتاجي أو من حيث حرية اختيار المواضيع التي تغوص في قاع المجتمع أو تعالج مواضيع ممنوعة بجرأة شديدة، بعيداً عن سلطة أي رقابة، بدأ في إخراجها في الخفاء مخرجون من الجيل الجديد على رأسهم جوناس ميكاس.

#### 4. ماذا يعني × تسجيلي؟

لعله من المفيد قبل أن ننهي دراستنا أن نرجع إلى المؤرخ والناقد البارز **اولرش غريغور** في محاولته الاقتراب من تحديد معنى الفيلم التسجيلي ومفهومه وعلاقته بالروائي، ومحاولته الاقتراب من أهم اتجاهاته المختلفة: "إن السؤال عن جوهر التسجيلي هو سؤال أساسي في نظرية السينما، ومثل كل الأسئلة الأساسية، فأنها تقودنا بسرعة إلى مجال التلاعب. وليس من السهولة بمكان الإجابة عليه بشكل غير "قابل للمراجعة".

إن مقاييس وحدود مثل هذه الأساليب في العمل والممارسة الفيلمية، التي يطلق عليها صفة "التسجيلية"، تختلط عند أول مراقبة وتبدو غير قابلة للتحديد إطلاقاً ولا يمكن تمييزها عن المجالات والطرق الأخرى. وهذه الظاهرة معروفة في حقول نظرية الفن الأخرى، لكن الصعوبات في تحديد الموضوع، الذي يتم تناوله هنا، يجب ألا تقودنا إلى نكران أية حدود للنوع أو لأسلوب العمل أو إلى التهرب من هذه الصعوبات، لأن ذلك سيكون بمثابة استسلام لنظرية السينما، أمام قضايا ومهام تحل على صعيد الممارسة يومياً.

من الناحية العملية يتم تداول مصطلح "التسجيلي" من قبل النقاد بشكل واسع، ويمكننا أن نتصور وفق "الصفات التسجيلية" للفيلم شيئاً ما، ومن باب آخر توجد لحظات متميزة في بديهية الأفلام التسجيلية، تخالف تلك التي عند مريدي "الأفلام الروائية" و"الأفلام التركيبية"، مع الأخذ بنظر الاعتبار عدم الدقة التامة في استعمال هذه المفاهيم. ولنحاول فيما يلي تفحص بعض البدايات التاريخية والنظامية في تحديد "التسجيلي".

لقد قام لومبير في بداية تاريخ السينما بالعمل وفق مبادئ تسجيلية، حيث صور أحداثاً "واقعية"، أي غير ممثلة مثل "وصول قطار في محطة" أو "خروج العمال من المصنع". وكان أكثر ما يهز المشاهدين في هذه الصور هو سمتها الواقعية، وقربها من الأحداث الواقعية ذاتها.

أصيب المشاهدون بالفرح أمام القطار المقرب على الشاشة، وأثنى النقاد على "ارتعاش أوراق الشجر في الريح". ومن الناحية الجوهرية تمسك لومبير وأتباعه من المصورين المتجولين في العالم بالعنصر الواقعي "الموجود" غير الممثل كمادة لصورهم الواقعية كما أتجهوا، بعدئذ، صوب "الحوادث الراهنة".

وعلى النقيض من لومبير ظهر ميلي، الذي وصل إلى أهداف أخرى بتمثلياته السحرية وعروضه القائمة على الخداع واعتبر بمثابة أب للفيلم الروائي، مع أن أديسون نظم قبله أحداثاً ممثلة أمام آلة التصوير في الاستديو الخاص به والمسمى "ماريا السوداء".

ومثلما اعتبر بعض المنظرين والمؤرخين (أمثال سادول ومورين وكراكور) كل تاريخ السينما بمثابة تجاور وتفاعل دائم لـ "اتجاهات" لومبير وميليه، فبالإمكان أيضاً رصد التجاور بين التسجيلية من جهة وبين الاتجاهات القصصية (الروائية) من جهة أخرى. كما إن هذه الاتجاهات المختلفة مؤثرة أحياناً داخل النوع السينمائي الواحد، وهي تؤثر كخطوط قوة متعارضة داخل النوع السينمائي ذاته أحياناً. ويبدو أنه من الأفضل الحديث عن "اتجاهات" بدل الاعتماد على تمييز النوع، لأنه توجد في بعض الأفلام الروائية اتجاهات تسجيلية، كما توجد في المقابل مقدمات لبناء أحداث روائية في الفيلم التسجيلي (فلاهرتي مثلاً). والمهم هنا هو تحديد ماهية هذه "الاتجاهات"، التي تجذب صناعات السينما الذين إما يستعملونها أو يتبعونها.

ومع أن المبدأ التسجيلي يظهر عند لومبير في مرحلته الساذجة، إلا أن التسجيلية تظهر عند فيرتوف لأول مرة باعتبارها موقفاً واعياً ومبنيًا على أسس نظرية. وقلما يتحدث فيرتوف عن "التسجيلي" إنما غالباً عن مبدأ "السينما – غير التمثيلية" كما يتحدث أيضاً عن "فيلم – الوقائع" وعن "مصنع – الوقائع"، وعن طريقة "العين – السينمائية"، التي ترصد "الحياة كما هي" بوساطة المباغثة. لكننا نعتقد أن بعض هذه المواقف لم تعد اليوم سليمة.

لكن ما هو واضح: الطبيعة الخاصة للمواد الخام، التي يتعامل معها فيرتوف. وهذه المادة الخام مستقاة بحس خاص من الواقع "مباشرة". ولا تخضع الحوادث المصورة إلى تصميم الفنان، لأن الأمر يتعلق بواقع موجود سلفاً وبوقائع. وقد اهتم فيرتوف بالحوادث الفنية التي لا تأتي عن طريق التمثيل. إن رفض كل تصميم جمالي أو تمثيلي – أدبي، بالقدر الذي يتعلق الأمر فيه بالحوادث أمام آلة التصوير، هو حافز فيرتوف الحقيقي و "شهادته" (وغالباً ما يتم تحديد جوهر "التسجيلي"، إذا ما فحصنا كيف يتم استنباط مبادئ العمل فيه عن طريق عملية نفي مبادئ أخرى معينة). ومن المؤكد أنه توجد عند فيرتوف لحظات كثيرة من التصميم السينمائي خلال العمليات الفنية النهائية كذلك عن طريق اختيار زوايا التصوير المناسبة، وتأثير النواحي الذاتية. وقد عبر فيرتوف كفاية عن هذه المبادئ التصميمية، التي ينتسب إليها المونتاج، والتي هي المبادئ، التي لا تهدف إلى إنتاج استمرارية سردية ولا حتى إلى عرض "ذات" خالق أو مؤلف، إنما تعني جوهرياً بالواقع الاجتماعي – السياسي أو الواقع المدرك تاريخياً.

لنحاول ترتيب بعض معالم تقنية العمل التسجيلية:

\*السعي إلى الابتعاد عن كل ما هو باطل وبعيد عن الواقع أو عن التصاميم الجمالية المحسوسة غير المهمة، الابتعاد عن المواقف "المختلقة" فقط، والاستعاضة عن كل ذلك بالاقتراب من تصوير "الحياة" والبيئة أو الواقع في يومياته وتفصيله العادية وفي أوجه الظاهرة الفيزيائية الملموسة.

\*علاوة على ذلك العمل وفق طريقة "مباشرة" (هي ليست نتيجة، إنما تفهم كهدف واقتراب).

\*وكمادة خام للفيلم التسجيلي لا يخدم الأشكال المتطورة بشكل مقتعل والناطقة عن الخيال، إنما الأشكال الموجودة في الواقع، أي "القصص المكتشفة" حسب تعبير كراكور، ويهتدي بهذه القصص المكتشفة كل التسجيليين، الذين يعيدون تمثيل بعض الأمور، من أجل إعطاء صورة أفضل لما هو في الواقع موجود (فلاهوتي. أيفنز) – ونحن هنا نقترّب من الحدود، لأن الفرق بين ما هو "موجود" وما هو معاد عرضه في الواقع هو أحياناً قابل للتحديد بصعوبة.

\*في المادة، التي يعنى بها التسجيلي، تكون حصة "الغريب" الخام، غير الخاضع للمراقبة قوية ومركزية (المنهج الطقوسي).

\*التسجيلي يخضع بشكل عام لما يجده في الواقع، وهو يفضل المراقبة، والقول المأثور (المركب)، مقابل التركيب (وهذا لا يسري على المونتاج)

وداخل إطار الفيلم التسجيلي يمكن تمييز الأنواع التالية:

\*فيلم المونتاج، فيلم المقطع (فيرتوف. روتمان)

\*فيلم الكولاج (اسفير شوب. فيلم الزمن التاريخي)

\*الفيلم التسجيلي الممثل (فلاهرتي. أيفنز. أعمال المدرسة التسجيلية الإنكليزية). في الحالة المتطرفة لا يمكن اعتبار الفيلم التسجيلي الممثل كذلك، بسبب من إخفائه لشروطه الذاتية (THE CONNECTION لشيرلي كلارك).

- \*الفيلم الدعائي (قريب من فيلم المونتاج)
- \*الفيلم المراقب لظاهرة، ربما هو نمط "نقي" للفيلم التسجيلي أفلام ليكوك وفيلدين هان و "السينما المباشرة" الكندية.
- \*فيلم المقالة.
- \*فيلم الطقوس لجان روش
- \*فيلم المقابلة ذو الزمن التاريخي.
- \*فيلم الشخصية.

وتطرح بعض الأفلام التسجيلية أو بعض أنواع - الفيلم التسجيلي قضية "التأثير" أو "التوجيه". فتوجيه المواد الفيلمية لعرض أفكار معينة أو علاقات معينة يتعارض في الواقع مع الأغراض التسجيلية، لأنه يتحدد من قبل ذاتية الفنان نفسه. لكن من جهة أخرى لا يمكن تفادي "التوجيه" أيضاً، وعلى المرء أن يرى في هذا التعارض جدلية دائمة لكل عمل سينمائي. إن الأفلام "الموجهة" بشكل حاد تسيطر حقاً في الصور على المُبنى، ولا تدع للصور إمكانية "الكلام" وتلزمها بقبول معاني إضافية هي غريبة عليها (مثلاً سانتياغو الفاريز وهايونوفسكي - شويمان).

وقد انفصل من تيار الفيلم التسجيلي الدعائي الموجه في الوقت الحاضر دعاة "السينما العفوية" و"السينما المباشرة"، فليكوك اتهم "المدرعة بوتيمكين" وأفلام تسجيلية كثيرة واعتبرها أفلام موجهة وغير مخلصه. ويحاول هو شخصياً بمعونة وسائل تقنية جديدة عدم التدخل قدر الإمكان في الأحداث المصورة إنما يأخذ قبل كل شيء دور المراقب.

وفي حقل الفيلم الروائي ظهرت باستمرار اتجاهات وأصبحت على مسار تاريخ السينما مؤثرة، وتحركت في اتجاه الفيلم التسجيلي - أكان ذلك عن طريق نقل الحدث في الاستديو إلى الشارع أو إلى الأماكن الواقعية أو تفضيل الإلهام على التمثيل المخطط أو الجاهز أو العمل مع الهواة بدلاً من الممثلين أو اختيار موضوع فني قريب من الواقع. كل هذه المساعي كانت دائماً في مراحل تاريخ السينما فعالة وتم نعتها بالواقعية - فمثلاً في ألمانيا في فترة العشرينات، حينما تم تأسيس مدرسة الفيلم الروائي الواقعية الاجتماعية الانتقادية، نجد تأثيرات تسجيلية في أفلام "الأم كراوزة ترحل إلى السعادة" من إخراج بيل يوتزي، و "الناس يوم الأحد" من إخراج بيلى وايلدر، و "كوله فاميه" من إخراج سلاتان دودوف وبرتولت بريشت، ونحن نذكر هنا بعض الأمثلة فقط. وبالإمكان ملاحظة طريقة عمل تسجيلية في بعض الأفلام السوفيتية الصامتة، وعلى سبيل المثال تم اعتبار أفلام إيزنشتين في بعض الاستفتاءات كأفلام تسجيلية وتم إعادة عرض لقطات معينة من فيلم "أكتوبر" على اعتبارها مواد تسجيلية (أرشيفية) لنضالات ثورة أكتوبر، بينما هي في الحقيقة مواد مُمتلئة. ومع أن أفلام إيزنشتين يمكن انتظامها في حقل الأفلام الروائية-الخيالية، على أساس من تنفيذ لحظة ذاتية مركبة فيها بشكل كامل، إلا أنها تحتوي على مشاهد عديدة ذات طابع تسجيلي "موضوعي" مأخوذة من الواقع (كما هي الحال عند فيرتوف)، تم بعناية إعداد وتصويرها بأصلها التسجيلي.

أما المساعي التسجيلية في أفلام الواقعية الجديدة فقد كانت قوية خصوصاً عندما تركت السينما الاستديو وحاولت الاقتراب في مستوى أشكالها ومواضيعها من واقعية الحياة اليومية. وهذا ما يمكن ملاحظته عند روسوليني وأيضاً عند فيسكونتي وإن في شفرات جمالية. أما بيانات زافاتيني فيمكن قراءتها جزئياً كحيثيات نظرية لمنهج عمل تسجيلي. وفي وقتنا يبدو أن "التسجيلي" كعامل تكوين في حقل الفيلم الروائي قد تراجع، ومع هذا تظهر أهداف تسجيلية بشكل خاص عند جان روش وتمثيله لسينما - الحقيقة في بدايات الستينات (وهو ما يركز على منطلقات خاطئة) أو باختيار أصول درامية تعتمد الصدفة والإلهام (كما عند ريفيت) وكما في سينما "المراقبة الظواهرية" (عند بريسون وشانتال وأكرمان).

وقد طور الهنغاريان ستيفان دارداي وجيورجي شلاي (في رواية فيلمية - ثلاث شقيقات/ 1978) تنوعاً للعمل الروائي السينمائي بمنهج تسجيلي وممثلين هواة، واستمر يسعيان في إرساء قواعد الفيلم الروائي من جديد وبشكل يعتمد أكثر على واقعيات - الحياة اليومية".