



الوثائقية

ملفات سينمائية :

السينما الخالصة..

أمير العمري

الوثائقية

الوثائقية
الوثائقية

الوثائقية

الوثائقية

الوثائقية

الوثائقية

الوثائقية

يتردد كثيرا في أدبيات النقد السينمائي الغربي بل والعربي أيضا، تعبير "السينما الخالصة" pure cinema أو السينما الصافية، وفي سياق الكثير من المقالات النقدية كثيرا ما يصف النقاد أفلاما معينة بأنها تنتمي الى "السينما الخالصة"، لكن الملاحظ أنه كلما زاد استخدام هذا التعبير أو المصطلح في الكتابات النقدية، كلما قل وضوحه أو مدى فهمنا له، فالتعبير يستخدم عادة في سياق النقد التطبيقي، أي في إطار الكتابة عن فيلم محدد ترتسم له في أذهاننا صورة محددة بتفاصيلها، ولكن دون أن نملك العودة الى تلك التفاصيل وتطبيقها على ما يذكره الناقد من مبررات لوصفه الفيلم بذلك الوصف المثير للإعجاب، فغالبا ما يأتي التعبير دون شروح أو تنظيرات محددة، بل في سياق إبداء الإعجاب بالفيلم والرغبة في خلع صفة "السينما الخالصة" عليه.

يقول ألفريد هيتشكوك، الذي يعتبره بعض النقاد والمؤرخين، أحد أساتذة "السينما الخالصة" في العالم :

"إن الصور الفوتوغرافية لأناس يتكلمون لا علاقة لها بفن السينما" وكان يدعو إلى ضرورة "رواية القصة بطريقة بصرية وجعل الحوار جزءا من الجو العام".

ويعتقد كثيرون أن "السينما الخالصة" وصف يطلق عادة على الأفلام التي تعلي كثيرا من شأن التعبير الدرامي عن طريق الصورة، أو ربما تعتمد على الصورة فقط، وتقل كثيرا من شأن الحوار أو تلغي وجوده تماما، أي أن السينما الخالصة تعبير مرادف للسينما الصامتة (المصحوبة بالموسيقى فقط). وهو اعتقاد خاطيء تماما، فالحوار جزء أساسي من الفيلم ليس من الممكن الاستغناء عنه، وهو لا يلغي خاصية نقاء الفيلم أي تخلصه من المؤثرات الأخرى القادمة من المسرح والأدب وغير ذلك من الأجناس الفنية الأخرى.

كان ألفريد هيتشكوك، الذي يعتبره بعض النقاد والمؤرخين، أحد أساتذة "السينما الخالصة" في العالم يقول إن "الصور الفوتوغرافية لأناس يتكلمون لا علاقة لها بفن السينما" وكان يدعو إلى ضرورة "رواية القصة بطريقة بصرية وجعل الحوار جزءا من الجو العام".

البحث في البدايات

دعونا أولا نبحث عن بدايات ظهور هذا المصطلح أو الصفة النقدية، من المسؤول عنها وإلى أي عمل سينمائي منحت أول ما منحت.

كان السينمائي الفرنسي هنري شوميت Henri Chomette في العشرينيات من القرن العشرين، هو أول من استخدم تعبير "السينما الخالصة" لوصف فيلميه القصيرين التجريديين "انعكاسات الضوء

والسرعة" Reflets de lumiere (1925) "et de vitesse" و"خمس دقائق من السينما الخالصة" (1926) "Cinq minutes de cinema pur".

كان شوميت يستخدم في الفيلمين الإيقاع والحركة والضوء والتكوين، ولكن ليس بغرض تجسيد قصة ما، بل بشكل تجريدي لتوصيل إحساس ما بالتجربة الجمالية الخاصة التي يستخدم تقنيات السينما في تجسيدها. وربما يكون شوميت قد وضع الأساس العملي للسينما الخالصة لأنه لم يكن يؤمن مثلا بأن الفيلم مجرد وسيلة أخرى لرواية قصة تختلف عما يستخدم في المسرح والرواية، بل كان مؤمنا بأن السينما فن قائم بذاته، مستقل عن غيره من الفنون، أي لا يترجم على الفنون الأخرى ولا يقتبس منها، بل وسيلة لخلق فضاء سينمائي خاص يمكنه توصيل إحساس خالص ممتع، وهو إحساس لا يشعر به المتفرج في حالة الموسيقى والرقص والمسرح والرواية والتصوير الفوتوغرافي.

وقد أسس شوميت حركة "السينما الخالصة" في باريس مع عدد من السينمائيين مثل مان راي ورينيه كلير وفرنان ليجه والسينمائية الفرنسية جيرمين دولاك Germaine Dulac

هذه المجموعة من السينمائيين صورت عددا من الأفلام القصيرة التي تعتمد أساسا على المونتاج والتكوين وحركة الكاميرا. واستخدمت المجموعة حركة الكاميرا الطويلة، والتعاقب السريع والبطيء والتكوينات الموحية والمونتاج بأسلوب خلاق وليس بهدف ربط أطراف قصة محددة، بل من خلال بناء شعري لا يعتمد على التسلسل المنطقي، وظلوا يعرضون هذه الأفلام التجريبية في الصالونات والمقاهي الباريسية طوال العشرينيات. السينما الخالصة إذن، ليست مجرد وصف أو تعبير نقدي عن نوع من الأفلام، بل مذهب سينمائي أو اتجاه وحركة سينمائية لها جذورها وملاحمها وروادها أيضا.

السينما الخالصة والسينما القصصية

من الناحية النظرية يمكن القول إن نظرية "السينما الخالصة" مضادة لـ "السينما القصصية" .. أي للسينما ذات السياق القصصي التي تعتمد على تقديم شخصيات وأحداث في إطار زمني ومكاني محدد مهما اختلفت الأماكن وتداخلت الأزمنة وذلك بغرض توصيل "رسالة" ما من خلال "القصة" أو "السياق القصصي"، بينما السينما الخالصة هي شيء أقرب الى الموسيقى بتجريديتها، فهي أولا تتخلص من عقدة القالب القصصي لأن هدفها ليس رواية قصة داخل سياق، أي التعبير عن أفكار "أدبية" في الفيلم، بل تحرير الفيلم من سطوة الأدب والمسرح، والسعي لتوصيل أحاسيس ومشاعر وخلق حالة ذهنية واثارة الأفكار من خلال الصورة، الفضاء، التداخل بين الصور، التناغم بين الألوان، الإيقاع، الحركة.. إلخ

أما من الناحية العملية الأقل غلوا في التطرف، فالسينما الخالصة هي السينما التي تملك وسائل "سينمائية خالصة" للتعبير عن الموضوع أو بالأحرى عن "الرؤية" الخاصة للسينمائي، للمخرج المبدع (في مقابل المخرج الحرفي). هنا سنجد مثلا أن أكثر الجوانب الفنية في العمل السينمائي سينمائية، هي حركة الكاميرا، والمونتاج أي الإيقاع الذي ينتج عن توليف اللقطات، واستخدام الزمن السينمائي (وهو غير الزمن الواقعي بالطبع) والمونتاج عنصر أساسي أيضا في خلق ذلك الزمن السينمائي. لكن السينما الخالصة تعتمد أيضا على الاستخدام الفني للإضاءة والصوت والموسيقى والألوان والتكوين التشكيلي في اللقطات باعتباره جانبا بصريا بالدرجة الأساسية وليس أحد جوانب الشرح، أو الحكى اللفظي كالحوار (الذي يعد سمة المسرح) مثلا.

السينما الخالصة ليست إذن، سينما "تجريدية" أو مجردة بالضرورة، بل يمكن أن تصوغ قصة ولكن من خلال اللغة البصرية - السمعية...

والتلاعب بتلك الأدوات من أجل توصيل حالة ذهنية أو حالة شعورية لدى المتفرج، وهذا ما كان يحاوله بل ويعبر عنه، سيد دراما التشويق الفريد هيتشكوك.

السينما الخالصة ليست إذن، سينما "تجريدية" أو مجردة بالضرورة، بل يمكن أن تصوغ قصة ولكن من خلال اللغة البصرية- السمعية والتلاعب بتلك الأدوات من أجل توصيل حالة ذهنية أو حالة شعورية لدى المتفرج، وهذا ما كان يحاوله بل ويعبر عنه، سيد دراما التشويق الفريد هيتشكوك.

هيتشكوك المؤلف المبدع

إن بناء اللقطة والمشهد في السينما الخالصة (كتكوين وحركة وضوء وصوت) أهم كثيرا من بناء الشخصيات والحبكة، لكن في حالة هيتشكوك تحديدا، نجد أنه نجح في تطويع الكثير من عناصر السينما الخالصة في أفلامه.

كان هيتشكوك يؤكد في الكثير من حواراته (خاصة مع المخرج الفرنسي فرنسوا تريفو، وقد نشرت في كتاب شهير صدر بالفرنسية ثم بالانجليزية) أن اهتمامه في أفلامه بخلق تأثير شعوري في المتفرج من خلال المونتاج أهم من القصة، وأنه كان يقدم الاهتمام بالتقنية على المضمون.

وتأمل الكثير من أفلام هيتشكوك مثل "دوار" Vertigo أو "سايكو" Psycho وغيرهما، يكشف لنا أن التأثير الأكبر علينا كمشاهدين كان مصدره في الحقيقة، استخدام هيتشكوك لأسلوب الصدمة الذي يقوم على الصورة والحركة والموسيقى والمونتاج أكثر مما يقوم على التجسيد التمثيلي وبناء الشخصيات والحبكة وتصميم المشهد.

كان هيتشكوك يعتقد مثلا أن الفيلم ليس رواية ولا لوحة ولا مقطوعة موسيقية، لكنه يحتوي على عناصر أدبية وتشكيلية وموسيقية.

ولعل ما يميز الجمع بين كل هذه العناصر الثلاثة (الأدبية والتشكيلية والموسيقية) في السينما الخالصة هو المونتاج، أي القدرة على التلاعب بالصور، بتعاقب اللقطات، باعادة تركيب المشهد بحيث يعكس رؤية المخرج، ما يريد أن يحدثه من تأثير شعوري في المتفرج، في هذه اللقطة تحديدا أو في هذا السياق المركب من اللقطات لدفع الفيلم الى الأمام ولكن ليس بمنطق تطور الأحداث فقط بل بتدفق التدايعيات التي تكمن داخل مشهد ما.



ألفريد هيتشكوك

ولعل اهتمام تريفو بهيتشكوك كان ينبع أساسا من اهتمامه، مع رفاقه من مخرجي حركة "الموجة الجديدة" في فرنسا، بنظرية المخرج- المؤلف. أي المخرج الذي يحمل الفيلم بصمته الشخصية، رؤيته، ويعبر عن عالمه، عن نظرتة للعالم. وقد وجدوا في هيتشكوك خير داعم من بين تيار السينما العريضة الشعبية، لهذه النظرية، فقد كان لهيتشكوك بالفعل عالم خاص، شخصيات محددة تعكس نظرتة مثلا للمرأة، للعلاقة المعقدة بين الرجل والمرأة، وكان يتعامل مع المكان أي موقع التصوير بحساسية خاصة، وكان يختار الممثلين بدقة ويعمل معهم في أكثر من فيلم، أي كان يفضل التعامل مع ممثلين بعينهم، وكانت له رؤيته للواقع، وللدنيا، للخير وللشر، ولهذا الصراع الأبدي المستمر بين العالمين. لكن هيتشكوك كان له أيضا طرق وأساليب يستطيع المشاهد المدرب أن يتعرف عليها

الوثائقية

الوثائقية

ويرصدها من فيلم إلى آخر. وكانت أساليبه وحيله مدهشة، لأنه رغم تكراره استخدامها كثيرا، إلا أنها كانت تفاجيء المشاهد في سياق جديد.

تجارب دزيجا فيرتوف

قبل هيتشكوك بزمان، كان هناك دزيجا فيرتوف الذي اعتبر فيلمه الشهير "الرجل والكاميرا" (١٩٢٩) نموذجا حقيقيا من "السينما الخالصة".

في هذا الفيلم الذي اعتبره البعض اعلانا عن "الاكتشاف الأكثر إثارة للسينما كفن"، يلغي فيرتوف الجانب القصصي تماما. إنه بالطبع يلغي الجانب الدرامي التمثيلي، ويستخدم صورة مطبوعة فوق صور أخرى لرجل يصور بكاميراه السينمائية، يصور كل شيء، يحاول أن يرصد الحياة في سيرورتها وحيويتها: امرأة تنهض من الفراش، ترتدي ملابسها، امرأة تتجه للعمل، رجال يعملون، امرأة تضع مولودها، المولدة تحمل الطفل المولود وتبتعد.. وغير ذلك.

قام فيرتوف بتصوير كل لقطات فيلمه بمعزل عن بعضها البعض. لم يكن في ذهنه أصلا أن يصنع فيلما له سياق قصصي، يروي قصة ما حتى على الصعيد التسجيلي، بل كان يصور وكأنه يكتشف شذرات من الحياة اليومية للبشر، يسجلها ويقوم بتخزينها لكي تأتي المونتيرة العظيمة اليزابيثا سفيلوفا بعد ذلك لتتأمل في كل ما حصل عليه من مواد مصورة، وتعيد ترتيبها في سياق ما لتمنح الفيلم تلك الشعاعية.

ان فيرتوف يرغب أساسا في كسر فكرة الفيلم القصصي المحكم الذي يروي قصة واضحة المعالم والشخصيات والأحداث، ويتحرر تماما من قالب الفيلم الروائي. وكان يرغب مع مصوره (وهو شقيقه) ميخائيل كوفمان، في الحصول على اللقطات الحية دون أن يلحظ الناس وجود تلك الكاميرا الضخمة التي كانت في ذلك الوقت ليس فقط ملحوظة شكلا، بل كانت أيضا تصدر أصواتا مزعجة تلفت الأنظار. ولذلك قاما بحرف الأنظار عن الكاميرا باستخدام آلة تصدر صوتا يطغى على صوت الكاميرا وتجذب الأنظار إليها بعيدا عن الكاميرا.

كان اهتمامه ينصب على اشكال الحياة، الانسان في عموميته وتفرد، الطفل والعجوز والكهل، الفقير والمتشرد، الانسان والطبيعة، أشكال الميلاد والموت.. بعيدا تماما عن "الرسالة" أو الفكر السياسي أو النقد الاجتماعي.

كان فيرتوف متأثرا كثيرا بالشكلانيين الروس، وقد أراد أن يحرر الفيلم من الأدب والمسرح، ويجعله فنا خالصا مستقلا قائما بذاته، يعتمد على الصور وتعاقبها وعلى الحركة الداخلية (من خلال حركة الكاميرا) أو الخارجية من خلال المونتاج

استخدم فيرتوف الكثير من الحيل السينمائية مثل الصور المزدوجة والحركة السريعة والحركة البطيئة وتثبيت الصورة واللقطة القريبة جدا واللقطات التي تتعاقب دون مراعاة للانسيابية jump cuts والشاشة المقسمة الى صورتين أو أكثر، واللقطات المتحركة للكاميرا وعرض مجموعة من اللقطات بعد إعادة ترتيبها عكسيا، والهدف من كل هذه الطرق السينمائية، كسر فكرة السياق السردى المنطقي التي كانت (ولا تزال) سائدة في الفيلم الروائي. كان فيرتوف متأثرا كثيرا بالشكلانيين الروس، وقد أراد أن يحرر الفيلم من الأدب والمسرح، ويجعله فنا خالصا مستقلا قائما بذاته، يعتمد على الصور وتعاقبها وعلى الحركة الداخلية (من خلال حركة الكاميرا) أو الخارجية من خلال المونتاج. وكان طموحه أيضا ان يجعل الفيلم مثل الموسيقى، أي فنا له إيقاعه الخاص ولذا فقد اطلق على فيلمه هذا "سيمفونية بصرية"، وكان هذا تحديدا السبب فيما تعرض له من هجوم من جانب أنصار المنهج الاجتماعي في الفن، في تعارض مع ما اعتبروه اغراقا في الشكلانية.



الرجل والكاميرا

لكن فيرتوف كان يرى أساسا، أن الأشكال السردية في الفيلم الروائي السوفيتي التي تعتمد على المسرح والرواية الأدبية، هي أشكال تستخدم أيضا في تضليل الجمهور في السينما الغربية حينما توهمهم بالواقع في حين انها تقوم بتزييفه، وكان يرى أن البديل هو تقديم الحقيقة ولكن في سياق شعري فني مستقل عن الوصفة الأدبية المسرحية. كانت رسالة فيرتوف ببساطة هي نقل الحقيقة. ولذلك أطلق على مجموعة الأفلام القصيرة التي كانت يقوم بتصويرها "كينو- برافدا" أي سينما الحقيقة، التي عادت الى فرنسا في الستينيات تحت الاسم نفسه، ولكن دون شعرية فيرتوف.

أيزنشتاين.. ومونتاج الجاذبية

وفي الاتحاد السوفيتي أيضا، في مرحلة لاحقة، أدرك أيزنشتاين أن الوحدة الأولية للفيلم وهي اللقطة، لا تختلف عن درجة اللون أو الصوت في أهميتها، فهي تستولي مباشرة على عقل المتفرج وذهنه وحواسه. وكان يرى ضرورة أن يصبح المخرج السينمائي مثل الرسام أو المؤلف الموسيقي، كما كان ينظر إلى اللقطات، وهي الوحدات الأساسية لبناء الفيلم حسب نظريته، على أنها يجب أن تكون "محايدة"، أي عناصر شكلية أولية يمكن توليفها معا حسب النسق الذي يراه المخرج بما يناسب موضوع الفيلم، وحسب المعنى المراد توصيله للمشاهدين.

كان أيزنشتاين في نظريته الخاصة المعروفة بـ"مونتاج الجاذبية" يرى أن اللقطة لا معنى لها إلا في علاقتها بغيرها من اللقطات، وهي لا تولد المعنى إلا من خلال التأثير العاطفي على المشاهد، وأن الفيلم لا يوجد كفن إلا إذا أصبح "حزما" من الجاذبيات، تماما مثل النغمات الموسيقية التي يمكن أن تشكل إيقاعا معيناً من نسيج ثري من التجارب الكاملة. ولم يكن يرى أن تسجيل الحياة من وظيفة الفيلم السينمائي، ولكنه كان على قناعة بضرورة تدخل السينمائي في الصورة لإحداث تأثيرات جمالية من عنده.

"مونتاج الصدمة" أو الجاذبية عند أيزنشتاين، كان مغزاه ببساطة أنه يعلي من شأن الصور واللقطات والعلاقة فيما بينها، على بناء القصة والسياق الروائي والحالة السيكولوجية للشخصيات وما تفصح به عن تاريخها من خلال الحوار. وكانت تجربته في فيلم "أكتوبر" تحديداً من أبرز تجارب السينما الخالصة.

وكما اتهم فيرتوف بالاغراق في الشكلانية تعرض فيلم "أكتوبر" أيضاً لانتقادات شديدة من جانب لجنة الثقافة والفن داخل الحزب الشيوعي، بل وضعت السلطات على أيزنشتاين وأرغمته على المثول أمام لجنة حزبية وتقديم اعتذار رسمي عن "انحرافه" الجمالي والفكري في فيلم "أكتوبر".

السينما الخالصة بالضرورة، ضد السينما الأيديولوجية الموجهة، صاحبة الرسالة البسيطة المباشرة. فمحيط السينما الخالصة لا نهاية له لأنه يعتمد على الخيال والإبداع اللامتناهي، في حين أن سينما الرسالة الأيديولوجية تخضع لقوالب جاهزة، ولأفكار مسبقة.

محيط السينما الخالصة لا نهاية له لأنه يعتمد على الخيال والإبداع اللامتناهي، في حين أن سينما الرسالة الأيديولوجية تخضع لقوالب جاهزة، ولأفكار مسبقة



فيلم "أكتوبر"

الالهام بالشكلانية الذي اتهم به فيرتوف وأيزنشتاين في الاتحاد السوفيتي، قد يكون اتهاماً يمكن تعميمه على نماذج السينما الخالصة خاصة في الماضي، في عصر الأيديولوجيات المتصارعة قبل أن تأتي الكاميرات الصغيرة وأجهزة تسجيل الصوت الدقيقة التي يمكن إخفاؤها بسهولة، وأجهزة المونتاج المتحركة الصغيرة، لكي تنسف تماماً نظرية أن السينما صناعة ضخمة لا يمكن صنع أفلامها سوى بميزانيات ضخمة. السينما الخالصة اليوم أصبحت تتمثل في تجارب لأفلام قصيرة تجريبية محدودة الميزانيات تعتمد على الفوتو-جرافيكس والكومبيوتر-جرافيكس التي تعتمد على إمكانيات الكومبيوتر، لصنع "قطع" بصرية تمزج بين الصوت والصورة والموسيقى، الإيقاعات الخاصة، والحركة الدائمة، والتشكيلات اللونية اللانهائية.

لقد أصبحت السينما الخالصة أخيراً.. دليلاً حياً على تحرر السينما وعلى ديمقراطيتها كفن أيضاً.

الوثائقية

الوثائقية
الوثائقية
الوثائقية

الوثائقية

الوثائقية