جامعة دمشق
كلية الإعلام
قسم الإعلام الإلكتروني
قسم الإذاعة والتلفزيون

مقرر

المواد الوثائقية

(الأفلام الوثائقية أو التسجيلية)

الدكتور
لؤي الزعبي

2019 – 2020 م

الفصل الأول

ماهية السينما التسجيلية

منذ ولادتها سارت السينما باتجاهين مختلفين هما : الواقعية والإنطباعية حيث إنّ الأخوين لوميير Lumière ومن خلال أفلامهم الصغيرة المتعلقة بالحياة اليومية كانوا يسيرون في الاتجاه الواقعي. أما أول من سار في الاتجاه الانطباعي فهو جورج ميلييه Georges Milliès الفرنسي الأصل والذي ولد في باريس في عام 1861 ابناً لرجلٍ غني من أصحاب مصانع الأحذية، وكان ميلييه رجل مسرح؛ لذا كان إفتتانه عظيماً في تلك الأمسية من كانون الأول عام 1895 وهو يشهد أفلام الأخوين لوميير تعرض على شاشة في غرفة البدروم في (الجراند كافيه)، لذا قرر أن يدخل عالم السينما الجديدة من خلال تصويره لأفلام مشابهة لغيرها من أفلام ذلك الوقت، أما أول فيلم أخرجه والذي أسماه Agame of Cards والذي أخرجه في ربيع عام 1896 في بيته في إحدى ضواحي باريس، ثم أخرج ميلييه بعد ذلك فيلم *السيدة المختفية* و*الحصن المسكون* وغيرها من الأفلام التي تدور حول الألعاب السحرية. كما قام جورج ميلييه بإخراج فيلم *رحلة إلى القمر* حيث كان أول فيلم عن السفر بين الكواكب وكان مزيجاً من السرد القريب والتصوير بالحيل، لذلك سُميَ جورج ميلييه بمخرج الأفلام الانطباعية التي تؤكد على الأحداث السحرية المتخيلة أو التفسيرات المشوهة عن العالم الحقيقي. [1]

إذ إن تفسير مفهوم الحركة من الناحية العلمية والفنية يبين كيف أن السينما باعتبارها امتداداً للتصوير الفوتوغرافي ارتبطت بالواقع وبتسجيل صوره الحية إما مباشرة "**المنهج التسجيلي**" أو وفقاً لموديل فني "**المنهج الروائي**" عبر تنظيم حركة

الواقع المرئي أو إعادة بنائه، وكيف أننا نتعرف في السينما المعاصرة على تنويعات وتداخلات فنية وعديدة لهذين المنهجين اللذين يتشابهان، حيث إنّ كلا منهما هو نتاج رؤية فنية وذاتية للفنان. [2]

وإن كل التفسيرات الجمالية تؤكد بهذا الشكل أو ذاك، علاقة الفن بالواقع وربما تعتمد السينما أكثر من بقية الفنون على علاقة أساسية عميقة بالواقع الموضوعي، لأن آلة التصوير حينما تدور تنقل على الشريط الحساس، إما صور الواقع الموضوعي ذاته (تسجيلي) أو تنقل موديلاً حياً متحركاً لواقع فني معين (روائي).

من هنا نضع أيدينا على منهجين في التعبير الفني :

أولهما : ينظم الواقع المرئي.

و**ثانيهما :** يعيد بناء هذا الواقع وفق محاكاة فنية وفكرية معينة.

ونتعرف في السينما المعاصرة على تنويعات فنية عديدة لهذين المنهجين في التعبير التسجيلي أو الروائي. [3] وفي هذا الصدد، قام الناقد السينمائي ريتشارد برسام Richard Barsamبتقسيم أو تصنيف الانتاج السينمائي (السينما) بشكل عام إلى قطاعين رئيسين، الأول حدده بالصبغة الخيالية، أما الثاني فهو نقيض الأول من حيث إنه يرتبط بالواقع، ولقد بلور برسام تقسيمه بالشكل التالي :

أولاً – القطاع الأول : الفيلم الخيالي Fiction Film :

ويشمل الفيلم الروائي، وهو الذي يعتمد في سرده السينمائي على بناء روائي أو إبتكاري يتم وضعه من قبل مؤلفه، ويستخدم وصولاً لذلك الممثلين المحترفين لتجسيد شخصياته وتمثيل أحداثه ومواقفه، ويُصوَر عادةً داخل الأستوديو حيث يشكّل الديكور عنصراً أساسياً من عناصر البناء الفيلمي بجانب بقية العناصر.

ويندرج تحت قائمة الأفلام الروائية أو الخيالية : الأفلام الروائية الطويلة والقصيرة، والمسلسلات المصورة سينمائياً لتعرض على شاشة التلفزيون.

ويمر الفيلم الروائي أو الخيالي بمراحل إنتاج طويلة معقدة يلزمها وقت طويل ومراحل توزيع ذات نظام دقيق، والهدف منها في أغلب الأحيان تحقيق الربح المادي للمنتجين. فالأفلام الروائية أو بمعنى آخر السينما الروائية صناعة قائمة على الربح والخسارة (كما سنرى مفصلاً في فصول لاحقة).

ثانيا – القطاع الثاني : الفيلم الواقعي Nonfiction Film :

ويطلق عليه برسام أيضاً الفيلم غير الخيالي وغير الروائي. وهو نقيض القطاع الأول، فهو لا يعتمد في سرده السينمائي على بناء روائي من إعداد صانعه، كما لا يستخدم الديكورات ولا يلجأ إلى الأستديوهات أو إلى الممثلين المحترفين، بل يتم تصويره في مواقع الأحداث الحقيقية وبعناصرها الواقعية الطبيعية من أشخاص وأماكن. وهو لا يهدف إلى الربح المادي السريع المباشر. [4]

أما أندرو ساريس Andrew Sarris فيقول إن جميع الأفلام هي أفلام تسجيلية بدرجة ما فأي فيلم يمكن أن يتضمن – أويكون – وثيقة عن شخص أو شيء أو زمان أو مكان ما". [5]

وهكذا، فإن مخترعي السينما ومن بعدهم السينمائيون الرواد والمؤرخون والمختصون ينّوِعون ويطوّعون المناهج والأساليب والتصنيفات التي يستخدمونها حسب المواقف الجديدة التي يكتشفونها أو يصنعونها.

نشأة السينما التسجيلية :

يرجع تاريخ الفيلم التسجيلي إلى أواخر القرن التاسع عشر حيث بدأت خطواته الأولى مع خطوات نشوء الفن السينمائي. فمنذ أكثر من قرن من الزمن، وتحديداً فى الثامن والعشرين من عام 1895 ولدت السينما التسجيلية على يد الأخوين الفرنسيين لوي وأوجست لوميير (Lumière) واللذين قدما عرضا لمدة دقيقتين وبضع ثوانٍ بعنوان *الخروج من مصانع لوميير* و *وصول قطار الى محطة لاسبوتات*. قطار يدخل إلى محطة، وعمال يخرجون من مصنع، إنها لقطات مفردة، لحظات تسجلت على الشريط الحساس، إنها الأشرطة الأولى من تاريخ السينما والتي كانت تسجيلية بطبيعتها ويغلب عليها الجانب الإخباري وخاصةً قبل عام 1900.

وقد إستطاع مصورو الأخوين لوميير أن يلاحقوا الأحداث وكل ما يثير الفضول على هذا الكوكب، ويخترعون – بهذه الطريقة – الفيلم التسجيلي، حيث كان يطلق مصطلح Documentaire – أي وثائقي أو تسجيلي باللغة الفرنسية – على أفلام الرحلات. وقام الأمريكي إديسون Edison بتحقيق سلسلة من الأفلام عن رقصات الساموا samoa الهندية واليهودية التي يمكن اعتبارها بدايات لما سيُعرف فيما بعد بالسينما الإثنوجرافية (كما سنرى لاحقاً).

ومنذ ذلك التاريخ بدأت السينما التسجيلية في الظهور والانتشار، وتَخَصَصَ العديد من السينمائيين فى إنتاج الفيلم التسجيلى وبعضهم اشتُهروا كرواد عالميين في هذا المضمار أمثال : الأمريكى روبرت فلاهرتى – Robert Flaherty (1884-1951)، والسوفييتى دزيغا فيرتوف –Dziga Vertov (1895–1954) والإنكليزى جون جريرسون – John Grierson (1898-1973)، والهولندى جوريس إيفانس – Joris Ivans (1898–1989) وغيرهم.[6]

في نهاية عام 1912، ظهر أول فيلم تسجيلي متكامل وهو *إكتشاف سكوت للقطب الجنوبي* إخراج الإنكليزي هوبرت بونتج. [7] ويرى آخرون أن أول فيلم تسجيلي متكامل ظهر عام 1915 من إخراج الكندي روبرت فلاهرتي وهو *نانوك رجل الشمال* حيث قام فلاهرتي بمعايشة أبطال فيلمه نانوك وأسرته. وقد حقق الفيلم نجاحاً باهراً في أمريكا وفي أوروبا ورحب به النقاد وكتبوا عنه الكثير. [8] ويُعتبر فيلم *نانوك رجل الشمال* بداية تأسيس مرحلة جديدة بالنسبة للفيلم التسجيلي، رغم كونه فيلماً تسجيلياً درامياً Docudrama وليس تسجيلياً بحتاً، حيث ظهرت حركة نشطة للفيلم التسجيلي في أوروبا وأمريكا. و للتذكير فإن الدوكودراما : هي نوعية الأفلام التي تقدم للمشاهد أحداثا واقعية في صورة درامية يقوم بأداء أدوارها إما أشخاصها الحقيقيون وهو الغالب أو ممثلون محترفون (كما سنرى مفصلاً في فصول لاحقة).

في فترة الثلاثينيات وفي فصل من كتابه (المبادئ الأولية للفيلم التسجيلي) ذكر المخرج والناقد جون جريرسون بأن فيلم *موانا* – Moana لروبرت فلاهرتي امتلك قيمةً تسجيلية وأحصى عدداً من مبادئ الفيلم التسجيلي، وبمقتضى هذه المبادئ فإن إمكانية السينما على ملاحظة الحياة والواقع يمكن أن تُستثمر في شكل آخر من الفن وأن الممثل الأصلي (أو الإنسان العادي) والمشهد الأصلي (أو المشهد الحياتي–الواقعي) هما أفضل دليل لتجسيد العالم المُعاصر من نقيضيهما في الأعمال الروائية، وبأن المادة المُلتقطة تسجيلياً يمكن أن تكون أكثر واقعيةً من المادة أو المشهد التمثيلي. ومن خلال هذا الفهم، لم تكن لقطات جريرسون بعيدةً عن تلك التي صورها فيرتوف والذي عَبَرَ عن إزدرائه للفيلم الروائي البورجوازي.

إذاً، السينما نشأت تسجيلية وكانت مدة عرض الفيلم لا تزيد عن دقيقتين حتى وصلت الى ساعة وما يزيد على الساعتين أيضاً وبدأ هذا النوع من السينما ينتشر فى أوروبا وفى كل أرجاء العالم.

وعموماً، فإن تاريخ السينما يسجل لأوّل دولة في العالم ابتدعت هذاالفن من الأفلام هي المملكة المتحدة تليها الولايات المتحدة الأمريكية، وأن الفيلم التسجيلي قد بلغ مرحلة النضوج في عام 1930 تحت الرعاية المباشرة للحكومة الوطنية وبلغ قمة النضوج في فترة الحرب العالمية الثانية.

في روسيا التي تُعتبر من أوائل الدول التي تم فيها التصوير السينمائي لتسجيل أكبر قدر ممكن من الأحداث التي وقعت أثناء سعي البولشفيك السيطرة على السلطة في البلاد، فقد استطاع الرواد التسجيليون الروس أن يحققوا نجاحات كبيرة ويضيفوا بأفلامهم رصيداً عظيماً للفيلم التسجيلي وسجلاً ثميناً لتاريخ الثورة البلشفية. ولعل أهم تلك الأفلام *الرجل وكاميرته السينمائية* لمخرجه دزيغا فيرتوف.

في ألمانيا، أنتج السينمائيون التسجيليون الألمان عام 1925 فيلماً تسجيلياً طويلاً بعنوان *الطريق إلى الصحة والجمال* كفيلم إرشادي تعليمي.

في المملكة المتحدة، نشطت حركة السينما التسجيلية حيث كان من أهم أقطابها جون جريرسون الذي يُعَّد من رواد السينما التسجيلية في التاريخ كمنتجٍ ومنظمٍ وناقدٍ ومخرج. أنتج فيلماً تسجيلياً عام 1929 وعنوانه *التائهون* Drifters، وقد تم تصويره في بحر الشمال وهو يحكي الحياة اليومية لصيادي سمك الرنكة Herring Fishermen. وفي عام 1936 أخرج فيلم *بريد الليل* – Night Mail. ثم توالى إنتاج عدد من الأفلام التسجيلية المشهورة عن الطقس والفحم الحجري وبحر الشمال...الخ.

وفي الولايات المتحدة، أسهمت فترة الكساد في التدهور الاقتصادي في الثلاثينيات في إتاحة الفرصة لإنتاج عدد من الأفلام التوثيقية التي تصور تلك

المرحلة حيث ساهمت أمريكا في النهوض بصناعة الفيلم التسجيلي خاصةً من خلال فيلمين مهمين ومشهورين هما : *المحراث الذي شق الأرض أو المحراث الذي حرث السهل* The Plow Broke The Plain عام 1936 و *النهر* The River عام 1937 وكلاهما من إخراج بيير لورينتز Pierre Lorentz.[9]

ويمكن اعتبار البلدان العربية من أوائل البلدان التي عرفت السينما التسجيلية. ففي تونس كونها تحت الاحتلال الفرنسي جاء أحد معاوني الأخوة لوميير عام 1896 وصور اثني عشر فيلماً تسجيلياً. [10] وفي مصر ظهرت دار للعرض السينمائي في الإسكندرية لأحد الفرنسيين ويدعى دو لاجارن DeLagarne حيث كان يلتقط بإحدى كاميرات التصوير السينمائي الكثير من المناظر للناس العاديين والآثار المصرية وكان يَعرُض هذه الأفلام في دار العرض، وكان يقوم بتصدير واستيراد أفلام أجنبية تسجيلية. [11] (كما سنرى في الفصل الخاص بالسينما التسجيلية العربية).

كان الناس حتى منتصف الخمسينيات يشاهدون الشريط السينمائي للأخبار News Reel يُعرَض قبل بداية عرض الفيلم في دور السينما العامة، حيث ظهر الأسلوب التسجيلي الإخباري في الأفلام السينمائية منذ الأيام الأولى لصناعة الأفلام السينمائية، ففيلم *خروج العمال من مصانع لوميير* الذي يُعدُّ أول فيلم في العالم كان فيلماً تسجيلياً خبرياً، وقد كان هذا شيئاً طبيعياً باعتبار أن هدف مخترعي السينما في ذلك الوقت التوصل إلى وسيلة لتحريك الصور الثابتة التي تلتقطها آلة التصوير الفوتوغرافي.[12] وبعد ذلك بدأ الفيلم التسجيلي يتحرر من الناحية الخبرية المحضة إلى ناحية الخلق والإبداع الفني وقد ساهم المخرج والمؤرخ السينمائي جون جريرسون في توجيه الفيلم التسجيلي والإرتقاء به : أولاً عندما أُستخدِمَ مصطلح الفيلم التسجيلي لأول مرة، وثانياً عندما عُرّف الفيلم التسجيلي بأنه المعالجة الخلاقة للواقع؛ وهذا التعريف – الذي حظي على بعض النجاحات، على

الرغم من أنه طرح مشاكل فلسفية فيما يتعلق بإخراج بعض تلك الأفلام، لكنه في الوقت نفسه – يُبرِزُ جوهر الاختلاف بين الفيلم التسجيلي والأفلام الإخبارية أو أفلام الريبورتاجات التي تصور الأحداث الجارية دون أي معالجة خلاَّقة.

وكانت الحرب العالمية الثانية (1939–1945) من أسباب الاهتمام بالسينما التسجيلية، حيث ظهرت الأفلام الدعائية وموّلت الحكومات ميزانية معظم الأفلام. ففي أمريكا قام المخرج الأمريكي فرانك كابراFranck Capra بإخراج سلسلة أفلام تسجيلية بعنوان *لماذا نحارب؟*. وفي بريطانيا تم إنتاج العديد من الأفلام التسجيلية الدعائية من أشهرها : *لندن تستطيع أن تنتصر* عام 1940 و*هدفنا هذه الليلة* عام 1941.

وفي فترة الخمسينيات والستينيات ازدهرت السينما التسجيلية واتسعت لتشمل عدداً فريداً من الموضوعات وقد ساعد التقدم التكنولوجي في صناعة الكاميرات على تحقيق قدر من الحرية في الحركة بالإضافة إلى تطوير أجهزة التسجيل الصوتي. وظهرت اتجاهات جديدة في بريطانيا وفرنسا وأمريكا على أيدي شباب سينمائيين كان شعارهم (إذهب وشاهد ما يحدث)، حيث دعوا في بريطانيا إلى – السينما الحرة – التي تركز على عرض خبرات الحياة اليومية للمواطن العادي، أما في فرنسا فقد دعوا إلى – سينما الحقيقةCinéma vérité – بقصد تطوير القواعد التقليدية للسينما التسجيلية التي تركزت أيضا على تصوير الناس العاديين في مختلف شؤون الحياة ومشاكلها. وفي أمريكا سمي هذا الاتجاه من الأفلام التسجيلية – بالسينما المباشرة Cinema Direct – وأحيانا باسمه الأصلي الذي خرج من فرنسا سينما الحقيقة. [13] إعتمدت هذه الاتجاهات على أفكار دزيغا فيرتوف ويرى البعض أنها تتصف بالملل وخسارة في الوقت والمال والفيلم الخام.

وبعد أن عرفت سنوات من التجاهل والنفور، كسبت السينما التسجيلية نوعاً من الإعتراف مع فيلم *عالم الصمت* للمخرجين جاك إيف كوستو ولوي مال

الحائزين على السعفة الذهبية في مهرجان كان في فرنسا عام 1956. وقد سمح التطور التقني والغليان النقدي في فترة ما بعد الحرب، مابين 1950–1960، بإخراج فكرة التسجيلي من إستوديوهات السينما، وكان من نتائج ذلك إنتاج فيلم Les Raquetteurs وتعني المشي على الثلج بنعال عريضة أشبه بالزحافات، وهي رياضةٌ منتشرةٌ في كندا. وعندما أتاح التقدم التقني توفير المعدات المحمولة للصوت المتزامن مع الصورة عام 1960 تقريباً، استطاع رجال السينما التسجيلية التصوير المباشر للحدث (صوت وصورة)، وهو ما جعل اللقطة أقرب الى حقيقة الواقع عما كانت عليه من قبل، وأصبح في قدرة الفيلم التسجيلي إقتناص "أصالة الحياة كما هي معاشة في الواقع"، على حد قول عالم الاجتماع الفرنسي إدغار موران Edgar Morin الذي قنن مصطلح سينما الحقيقة.

وإعتماداً على هذا التكنيك الجديد، ظهر ما أُطلق عليه اسم السينما المباشرة أو سينما الحقيقة في فرنسا على يد جان روش وإدغار موران، كما ظهر في أمريكا على يد جماعة درو. ولكن لمّا توجهت المدرسة الفرنسية نحو دراسة الحالات الإثنوغرافية، توجهت المدرسة الأمريكية نحو تقديم حالات فردية تصور لحظةً ما لها أهميتها في حياة شخصية من الشخصيات، كما في فيلم *إنتخابات أولية* الذي يتابع مرشحَيْ الرئاسة جون كنيدي وهيوبرت هامفري وهما يقدمان نفسيهما ويشرحان وجهتي نظرهما لأصحاب الأصوات المحتملة. (14)

اتسعت حركة الأفلام التسجيلية إلى المدارس والمعاهد والجامعات والكنائس ومراكز البحث العلمي، كما بدأت تتنوع الأفلام التسجيلية ليس في موضوعاتها بل في مناهجها وتوجهاتها حيث عرضت أفلاماً وصفية وتحليلية إضافةً إلى أفلام عن الأعلام وأخرى عن البسطاء وعرضت أفلاماً عن التنمية والنقد الاجتماعي...الخ. (15)

ففي الستينيات والسبعينيات، كان الفيلم التسجيلي يعدُّ في الغالب سلاحاً سياسياً ضدّ الرأسمالية والاستعمار الجديد، وخاصةً في دول أمريكا اللاتينية. وكان الأمر صحيحاً في مقاطعة كيبك (الكندية الفرانكفونية) (المكتب الوطني للسينما) مع سينمائيين مثل جيل غروكسل وأرثور لاموت. فعلى سبيل المثال، أثر فيلم *الجنوب ساعة الجمر* 1968 لمخرجيّه أوكتافيو جيتينو وفرناندو سولاناس على جيل كامل من السينمائيين.

منذ نهاية التسعينيات، حقق الفيلم التسجيلي إعترافاً في فرنسا، حيث بدأت بعض الأفلام تُعرض في الصالات التجارية، حتى وصل إلى مكانة كبيرة مع النجاح الجماهيري الكبير الذي حققه فيلم *Etre et avoir* لمخرجه نيكولا فيليبير Nicolas Philibert، وتجددت الأفلام التسجيلية عن الحيوانات مع جاك بيران Jacques Perrin *ميكروكوسموس*، و*الشعب المهاجر*. أمَّا الولايات المتحدة، فإنّ الوحيد الذي عرف النجاح هو المخرج مايكل مور Micheal Moor وهو مخرج أشهر الأفلام التسجيلية في السينما المُعاصرة : *Bowling for Columbine*، *Fahrenheit 9/11*، *Sicko*.

إن إنتاج الأفلام التسجيلية–الوثائقية ما زال مستمراً في العالم اليوم، وهناك آلافٌ من الأفلام التسجيلية التعليمية ولأغراض التدريب تُنتج كل عام وليس فقط في الدول المنتجة للأفلام الروائية، بل إن كثيراً من الدول التي لا تملك مقومات الفيلم الروائي تركز على إنتاج الفيلم التسجيلي–الوثائقي وهذه الأفلام تُنتَج للتلفزيون نفسه ولأغراض التعليم والبرامج التعليمية EP (Educational Programme) داخل وخارج المدارس... وفي نطاق أوسع، تُقَدَم هذه الأفلام لمجموعات خاصة وفي مراكز الثقافة وقاعات المحاضرات في الجامعات وقطاعات التجارة والصناعة. (16)

ورغم أن "الأفلام غير الروائية –أي التسجيلية– بدأت تخرج من عزلتها" كما يرى المخرج الأمريكي مايكل مور، لكنَّها تواجه العديد من المشاكل، منها ما هو مادي، حيث صعوبة إيجاد الممول، ومنها ما هو إعلامي، حيث إنكفاء وسائل الإعلام عن تغطية هذا النوع من الأفلام...الخ.

وأخيراً، اكتسبت الأفلام التسجيلية في السنوات الأخيرة حضوراً متزايداً سواءً على مستوى العروض التجارية أو ضمن المهرجانات الدولية لا سيما ظهور الفيلمين الشهيرين : *فهرنهايت 11/9* لمايكل مور و *سوربرايز* مي. لكن، إذا بحثنا عن هذا النوع من الأفلام فلن نجده في مكتبات أو محال أشرطة الفيديو كما هي الحال بالنسبة للأفلام الروائية المتوفرة دائماً، ويمكن العثور على بعض العناوين في نوادي السينما أو في المهرجانات السينمائية العامة والمتخصصة. وبالرغم من أن الفيلم التسجيلي – بمادته وطبيعته – هو أقرب ما يكون إلى الناس ونبض حياتهم، إلا أنه ينمو بشكل عمودي–نخبوي.

مفهوم الفيلم التسجيلي :

إن البحث في ماهية ومفهوم الفيلم التسجيلي يقتضي التطرق لمصطلح الفيلم التسجيلي ولأهم التعريفات والآراء التي تناولته كي يمكننا الوصول إلى تصور واضح ومحدد.

مصطلح (تسجيلي) :

من الصعب تحديد تاريخ ظهور مصطلح (تسجيلي) كتعريف عن نوع سينمائيّ، لكن ذكرت بعض المصادر أنه تمّ التصديق على فكرة (المشهد

التسجيلي) عام 1906، وأطلق الفرنسيون على هذا النوع من الأفلام مصطلح (تسجيلي) عام 1915، وهذه الأسبقية في استخدام المصطلح تشكل للفرنسيين مسألة مازالت حساسة تجاه تأريخ السينما.

يعني في الإصطلاح الفرنسي Film Documentaire، أن الفيلم وثيقة عن المكان أو الحدث أو الشخص الذي يتناوله، ولهذا يفضّل بعضهم ترجمته إلى الفيلم الوثائقي بدلاً من الفيلم التسجيلي. حيث كان الفرنسيون أول من إستخدم مصطلح الفيلم الوثائقي، كما ذكرنا آنفاً، حين أطلقوه على الأفلام السياحية أو أفلام الرحلات، وهو الشكل الأول من الأشكال التي تنوع بها الفيلم التسجيلي، وضمن هذا المفهوم الجديد إعتُبِرَت الجرائد السينمائية، وحتى أفلام لوميير الأولى ضمن هذا الشكل السينمائي الجديد.

غير أنه من الثابت أن مصطلح الفيلم التسجيلي Documentary film قد ظهر لأول مرة في تاريخ الفن السينمائي في مقالة نشرها جون جريرسون في مجلة نيويورك صن New york sun عام 1926 حول فيلم *موانا* الذي أخرجه شاعر السينما التسجيلية روبرت فلاهرتي نقلاً عن المصطلح الفرنسي Documentaire الذي كان يُطلق على أفلام الرحلات كما ذكرنا. وفي هذا الفيلم صور فلاهرتي حياة سكان جزر البحار الجنوبية وكانت هذه المرة الأولى التي تستخدم فيها هذه الكلمة في توصيف وتمييز نوع معين من أشرطة السينما. إلا أنه وفي فترة الثلاثينيات، كان عدد من النصوص الألمانية والأمريكية لتلك الفترة يستخدم الكلمة الفرنسية بدلاً مما يقابلها محلياً.

ولا بد من التأكيد أن مصطلح (تسجيلي) مُختَلَفٌ فيه بحسب البلد وبحسب المدرسة الفنية السينمائية؛ فبعض السينمائيين والمعلقين يستخدم التعبير العام (فيلم غير خيالي)، ويستخدم بعضهم مصطلح (الحقائقي)، ويفضل غيرهم من النقاد

استخدام مصطلح (الوثائقي) لوصف تلك الأفلام التي تحتوي على تقديم وتفسير خلاَّقين للمواد الواقعية.

تعريف الفيلم التسجيلي :

في تعريف الفيلم التسجيلي، لا يتفق التسجيليون من ممارسين ومنظرين على تعريف موحد، حيث تعددت الآراء ووجهات النظر حوله، **وهنا يمكننا تقديم عدة مفاهيم وتعاريف للفيلم التسجيلي :**

كان جريرسون – أبو السينما التسجيلية وواضع قواعدها ونظرياتها – أول من حاول وضع تعريف للفيلم التسجيلي فوصفه بأنه "المعالجة الخلاقة للواقع" أو "معالجة الأحداث الواقعية الجارية بأسلوب فيه خلق فني" [17]، أو تَناوُلٌ للواقع في معالجة إبداعية، ذلك لأنه كان يعتقد أن مصطلح تسجيلي الذي استخدمه قد لا يكون كافياً لإعطاء معنى محدداً وواضحاً. ومن هنا فإنه لا يعتمد على السينما كأداة فحسب بل كفن أيضاً. ولذلك فالمفهوم الإنكليزي لهذا النوع من الأفلام التسجيلية الوثائقية Documentary Film لا يكتفي بتسجيل الحقيقة وحدها، وإنما يضيف إليها الرأي أيضاً.

وقد اجتهد عدد من مخرجي ونقاد السينما التسجيلية ليضيفوا إلى تعريف جريرسون بهدف وضع تعريف قد يكون أكثر تحديداً أو وضوحاً. وفي مجال هذه الاجتهادات والمحاولات، يميل بيير لورنتز Pierre Lorentz إلى الإعتقاد بأن الفيلم التسجيلي هو فيلم يتعامل مع الحقائق بشكلٍ درامي، مؤكداً أن هناك عوامل كثيرة في الواقع يمكن استغلالها دراماً، فالدراما – بالنسبة له – ليست وقفاً على السينما الروائية، لأن الطبيعة والحياة تحويان صراعات لا تقل في حدتها عن الصراع الدرامي المؤلف في القصة أو الرواية، لكن المهم هو رؤية المخرج التسجيلي للواقع المحيط به واختياره الذكي، المبدع والمبتكر للعناصر التي تهم

الجمهور المستهدف، والتي تتوافق مع مفردات لغة الصورة المتحركة ومكونات عنصر الصوت باعتبارهما الركيزتين اللتين تقوم عليهما عموماً صناعة السينما. (18)

أما المدرسة الإنكليزية فتؤكد عبر المخرج والمنظر السينمائي الإنكليزي بول روثا Paul Rotha (19) أن الفيلم التسجيلي هو : التعبير عن حياة الناس ومعيشتهم كما في الواقع بأسلوب اجتماعي وبطريقة خلاقة، يسلط الضوء على الماضي، ويشرح الحاضر ويُثري ويُغذي المستقبل.

ويقول ريتشارد ماكين Richard Maccann إن "أصالة الفيلم التسجيلي لا تنبع من قيامه أو إعتماده على مادة من الواقع بقدر ما ترجع إلى أصالة توظيف هذه المادة الواقعية حيث إنَّ وثائقية النتيجة هي المهمة وهي المحك في الفيلم التسجيلي وليس وثائقية المادة المصورة". (20)

حاول المخرج الأمريكي ويلارد فان دايك Willard Van Dyke أن يقدم للفيلم التسجيلي تعريفاً أكثر اتساعاً مع تحديدٍ لمفهوم الدراما فيه : "في الفيلم التسجيلي تكون عناصر الصراع الدرامي هي في حقيقتها قوى اجتماعية أو سياسية وليست صراعاً بين شخصيات بعينها، ولهذا فإن للفيلم التسجيلي صفة ملحمية، كما أنه لا يمكن تمثيله أو إعادة إنتاجه، فهو فيلم يتناول مجتمعاً واقعياً وأشخاصاً واقعيين ومواقف واقعية حقيقية، إنه باختصار يتعامل مع الواقع ذاته بما هو عليه". (21)

وعَبَّرَ المخرج البريطاني بازيل رايت Basil Wright عن رأيه بأن الفيلم التسجيلي ليس هو هذا النوع أو ذاك من الأفلام ولكنه طريقة لتناول فرع من فروع المعلومات العامة وطريقة للاقتراب من الإعلام الجماهيري. (22)

أما المخرج الأمريكي فيليب دين Philip Dynne، وعلى النقيض من كل التعريفات السابقة، فإنه يخرج برأيٍ فريد ومتميز حول الفيلم التسجيلي. فهو يرى أن

للفيلم التسجيلي خاصيةً مميزةً وهي إمكانية التجريب والابتكار في مجاله، وعلى عكس آراء السينمائيين والمخرجين الشائعة، فإنه يمكن، بحسبه، استخدام ممثلين في الفيلم التسجيلي وبإمكانه أن يتعامل مع الواقع أو مع الخيال وقد يتضمن بناؤه الفيلمي نوعاً من الحبكة Plot في بعض الأحيان بينما لا توجد أي حبكة في أفلام أخرى. ويرى أن الأفلام التسجيلية تشترك جميعها في أن كلاً منها ينبع من حاجة محدودة أو واقع محدد لدى صانع الفيلم ويكون هدفه أن يستخدمه كسلاح فكري ضد كل منْ يريد المخرج التسجيلي أن يوجه له ضربته. إن الفيلم التسجيلي بالمعنى الواسع للكلمة هو في الأغلب سلاح من أسلحة الدعاية. [23]

إضافةً إلى المحاولات الفردية، قدمت المؤسسات والموسوعات والمعاجم تعاريف مختلفة للفيلم التسجيلي.

الاتحاد الدولي للسينما التسجيلية، من جانبه، قدم عام 1948 تعريفاً مرناً جاء فيه : إن الفيلم التسجيلي هو كل طريقة في استخدام شريط السليولويد لتسجيل أي عنصر من عناصر الواقع أو أي مظهر من مظاهر الحقيقة، سواء أكان ذلك بطريقة التصوير المباشر للحقائق الواقعية أو بواسطة المحاكاة الدقيقة والأمينة لهذا الواقع، أي بإعادة بنائه بصدق، بهدف مخاطبة عقل ووجدان المشاهد لحفزه ولتوسيع مداركه، وبغرض إثارة الرغبة في المعرفة والفهم الإنسانيين، ومحاولة مواجهة المشكلات بصدق ووضع حلول واقعية لها في كل مجالات العلاقات الإنسانية والاقتصادية والثقافية. [24]

وعرّفت **الموسوعة البريطانية الجديدة** The new Encyclopaedia Britannica الفيلم التسجيلي بأنه : نوع من الأفلام السينمائية غير الروائية، بمعنى أنه لا يتضمن قصةً أو خيالاً وإنما يتخذ مادته السينمائية من واقع الحياة

فيصور هذا الواقع ويفسر حقائقه المادية أو يعيد تكوين هذا الواقع وتعديله بشكل يعبر عن الحقيقة الواقعة هادفاً إلى تحقيق غرض تعليمي أو غرض ترفيهي. [25]

أما **معجم الفن السينمائي** فقدم تعريفاً للفيلم التسجيلي جاء فيه أنه : "نوع من الأفلام غير الروائية لا يعتمد على القصة والخيال، بل يتخذ مادته من واقع الحياة سواء أكان بنقل الأحداث مباشرة كما جرت في الواقع أم عن طريق إعادة تكوين وتعديل هذا الواقع بشكل قريب من الحقيقة الواقعية".[26]

إذاً، فكرة الخيالة (السينما) التسجيلية يمكن التعبير عنها بأنها عمل فني خلاّق يتم من خلاله استخدام الخيالة (السينما) بفن وبراعة للتعبير عن الحياة الطبيعية التي من حولنا في صور واقعية حية معبرة وإبراز وترتيب لمادة مستمدة من الطبيعة والواقع ومن مظاهر الحياة الإنسانية ذاتها وتقديمها بأسلوب فني معبر هو خلاصة عمليات إنتقاء وتنسيق وتهذيب لهذه المادة الطبيعية والواقعية.. بهدف إثارة التأثير الدرامي والإنفعال الجمالي. [27]

والفيلم التسجيلي، هو الذي يرتكز على المادة الحياتية وعلى الظواهر الموجودة، موضوعياً، والتي تُستَوعَب وتُدرَك من الفنان التسجيلي، لذلك، يكون للإنتقاء دورٌ مهمٌ ومعبّرٌ يخدم الموضوع، أيّ أن المخرج لا ينقل الواقع حرفياً، فالفنون لها لغتها السيميائية للتعبير عن الموضوع الذي تعالجه من خلال رؤية الفنان الخالق إزاء الواقع الذي يريد مناقشته، والمحدد وجهة النظر تجاهه، فالوثيقة كلما مرّ عليها الزمن تبقى شاهداً لعرض أحداثِ ما مضى. إن الفيلم التسجيلي ليس نقلاً مجرداً عرضياً لواقع الحياة، بل هو استقصاء واستقراء لعملية تفسيرية للواقع.

من خلال استعراض المفاهيم والتعاريف السابقة يتضح بأن الفيلم التسجيلي يعتمد على الحقيقة وعلى أحداث واقعية حقيقية وعلى أشخاص حقيقيين يشكلون الحدث، فالواقع إذاً هو الركن الأساس في بنيان الفيلم التسجيلي.

تصنيفات وتقسيمات وأنواع الفيلم التسجيلي :

حاول المختصون والمهتمون بالسينما التسجيلية تحديد عدد من الأسس التي تحكمها وذلك بهدف تحديد موقعها المتميز من السينما بمعناها الواسع. وثمة تصنيفات وأنواع متعددة ومختلفة للفيلم التسجيلي وضعها نقاد الفن السينمائي ومؤرخوه. وهي تصنيفات وتقسيمات وأنواع حسب الشكل أو الأسلوب، حسب مستويات الإنتاج، حسب المضمون، حسب الشكل الفني وحسب المعالجة والطريقة التي يُعَبّر بها المخرج عن فكرته، حسب طبيعة المادة المستخدمة، حسب طول الفيلم وأيضاً حسب زمن الفيلم.

كما أسلفنا، قسّمَ وصنف الناقد السينمائي ريتشارد برسام الانتاج السينمائي (السينما) بشكلٍ عام إلى قطاعين رئيسين : الأول حدده بالصبغة الخيالية، الفيلم الخيالي Fiction Film، أما الثاني فهو نقيض الأول من حيث إنه يرتبط بالواقع، الفيلم الواقعيNonfiction Film. وهذا الأخير، الذي هو موضع اهتمامنا، ينقسم بدوره – كما يرى برسام – إلى الأنواع التالية :

1 – الفيلم التسجيلي Documentary film.

2 – فيلم الحقيقة Factual film.

3 – أفلام التعليم والتدريب Educational - Training film.

4 – الجرائد السينمائية Newsreel.

5 – أفلام الرحلات Travelogue film.

وبحسب برسام فإن هذه الأنواع الخمسة من الفيلم الواقعي أو غير الخيالي يمكن تقسيمها من ناحية الشكل أو الأسلوب إلى نوعين رئيسين هما الأسلوب الحقائقي والأسلوب التسجيلي.

الأسلوب الحقائقي Factual يضم أربعة أنواع هي : (فيلم الحقيقة، أفلام الرحلات، أفلام التعليم والجرائد السينمائية) وهو أسلوب يبدو في الظاهر مُفتقِداً لأي نوع من الرسائل غير أنه قد يتضمن في بعض الحالات رسالة من نوع ما. أما الأسلوب التسجيلي Documentary فهو دائما ذو رسالة ويتميز بهدفه ذي المغزى السياسي والاجتماعي وهو الذي أطلق عليه برسام في تصنيفه اسم الفيلم التسجيلي. بينما يمكن تشبيه الأسلوب الحقائقي بالصفحات الإخبارية في عالم الصحافة، فإن الأسلوب التسجيلي يمكن تشبيهه بصفحة الرأي أو المحرر. [28]

جون جريرسون John Grierson يميز الفيلم التسجيلي عن غيره من الأفلام بأنه "ذلك الفيلم الذي يصور عناصر طبيعية سواءً كان ما يصوره مواد خاصة بالمجلات السينمائية أم الجرائد السينمائية أم أفلام المعرفة ذات الشكل الدرامي أم التي تعتمد على الاستطراد أم الأفلام العلمية أم الأفلام التعليمية"، ثم يقسِّم الأفلام التسجيلية أو الوثائقية حسب مستويات الإنتاج إلى مستويين :

1 – **المستوى الأعلى** : وفيه يمتلك صانع الفيلم القدرة على التحليل والخلق وهو الذي يقصر عليه استخدام تعبير الأفلام التسجيلية.

2 – **المستوى الأدنى** : وهو الذي يتضمن كلاً من الجرائد السينمائية والمجلات السينمائية وأفلام المعرفة والأفلام العلمية والتعليمية والأفلام التدريسية والريبورتاجات وأفلام الرحلات وغير ذلك.

وفي المستوى الأعلى، كما سماه جريرسون، تكمن طبيعة الفيلم التسجيلي كمعالجة خلاقة للواقع. [29]

وهناك تصنيفات وتقسيمات وأنواع أخرى للفيلم التسجيلي منها :

في كتابه *الفيلم وأصوله الفنية*، يقسّم سبوتزوود Spottiswood الفيلم التسجيلي حسب مضمون الفيلم إلى :

1 – الفيلم الجدلي أو النقاشي The Argumentative Film :

وهو الذي يطرح موضوعات مثيرة قابلة لأن تكون موضع نقاش وجدل بعد عرضها، ومن هنا تأتي تسميته. ويتم التركيز فيه على تصوير الحقائق والوقائع بأسلوب تغدو معه الشاشة أداة فعّالة وقوية في جذب نظر المشاهد وإثارة فضوله واهتمامه نحو الموضوع المطروح. والتأثير الذي يستهدفه الفيلم الجدلي أو النقاشي هو من النوع الممتد أو التأثير طويل الأمد حيث يبقى الجدل والنقاش حول الموضوع ولا ينتهي بانتهاء مشاهدة الفيلم.

2 – الفيلم المقالي التحريري The Editorial Film :

فيلم سينمائي يشبه كثيراً المحاضرات المصحوبة بمواد بصرية إيضاحية مبسطة وتقليدية، لا يتورع منتجه عن تقديم أفكاره وتصوراته من خلاله. ويقوم عنصر الصوت في هذا النوع من الأفلام بدورٍ أساسي مقارنةً بالمادة المرئية التي تلعب هنا دوراً ثانوياً. يُستخدم الفيلم المقالي التحريري غالباً في الأفلام التعليمية التقليدية لتقديم حقائق ووقائع حول موضوع ما وهذا ما يُبعده عن المرونة والتشويق ويجعله يتسم بالجفاف وعدم جذب الانتباه.

3 – الفيلم الموسيقي The Lyrical Film :

"حيث يستغنى صانع الفيلم، أو مخرجه، عن الحوار أو التعليق (عنصر الكلام) لأسباب فنية كاتجاهه إلى واقعية أكثر باعتماده على عناصر الصوت الحقيقية. وأكثر ما يُخشَى منه بالنسبة لهذا النوع من الأفلام قد يكمن في غموضه أو تشويش الرسالة وعدم وصولها للمتلقي إذا لم تكن المادة المصورة نابضةً بالحياة، مقنعةً وموضّحةً تفاصيل الرسالة بالدرجة الكافية. وتأتي الموسيقى أو المؤثرات الصوتية الطبيعية قوية ملائمة متفقة مع المعنى المطلوب توصيله وفي نفس الوقت

مرنة سهلة سلسلة على الآذان نقية من الناحية الهندسية والفنية والتقنية حتى لا يفقد الفيلم أهدافه. بل قد يأتي بنتيجةٍ أو رد فعلٍ عكسي لما خُطِطَ له، مما يجعل الفيلم الموسيقي التسجيلي في حاجة إلى إمكانيات فنية عالية الجودة في مرحلة التنفيذ والعرض على السواء، بالإضافة إلى حسٍ فني عال لدى صانعه ودرجة من الوعي والانتباه من المتلقي مما يؤكد أن الفيلم التسجيلي عموماً والموسيقي خاصة يتطلب التوجه إلى جمهور محدد معروفة خصائصه وإمكانياته وأنماطه الاتصالية لتأتي الرسالة متفقة مع إمكانياته وقدراته في فك الكود. وهذا أيضاً يعكس حجم التفاعل بين صانع الفيلم ومتلقيه وهو ما يجب أن يكون محل الاهتمام منذ التفكير في الإعداد وفي تنظيم العروض". [30]

4 – الفيلم التقليدي Classical Documentary Film :

وهو أسمى أنواع الأفلام التسجيلية وأنقاها برأي سبوتزود [31] حيث تفوق الملاحظة فيه الشرح. وصل الفيلم التقليدي إلى أعلى مستوياته في المملكة المتحدة لدرجة أن السينما التسجيلية الإنكليزية تميزت به. ويعادل هذا النوع من الأفلام الفيلم الخالص عند إيفالينا نور جليسكا.

5 – أفلام الطليعة The Avant Gard Film :

ويختص بكل ما هو جديد في عالم التقنية.

6 – أفلام الرسوم المتحركة Cartoon Animated Films :

وقد إزداد صنع هذه الأفلام. (وسنتحدث مفصلاً عن أفلام التحريك في فصل الأفلام شبه التسجيلية).

7 – الفيلم التعليمي :

الفيلم التعليمي هو الذي يتناول موضوعاً علمياً، بجميع تفاصيله في الحياة أو الكتب، وذلك بهدف إعداد فيلم لغرض تعليمي أو توثيقي.

8 – فيلم المعايشة :

كأفلام الطبيعة والحيوانات التي لا بد أن يكون صانع الفيلم في تعايش مع الطبيعة أو الحيوانات.

بينما تقسّم إيفالينا نور جليسكا الأفلام التسجيلية حسب الشكل الفني المقدم إلى :

1 – الريبورتاج : وهو ما نسميه اليوم بالتحقيق حول موضوع أو عن أمر ما كلقاءٍ مع فنان أو عالم. (سنتحدث عن الريبورتاج بالتفصيل في فصل لاحق).

2 – الجرائد السينمائية : وهي مجموعة من الأخبار المصورة.

3 – المجلات السينمائية : وتتناول الموضوعات بتفصيلٍ أكبر من الجرائد.

4 – فيلم المقالة : يشبه الريبورتاج لكنه يتعامل مع الحلول ويحلل الأمر أو الموضوع أكثر.

5 – الفيلم الخالص : هو الفيلم الذي يكون ذا معالجة فنية للواقع، يعادل الفيلم التقليدي عند سبوتزوود.

6 – فيلم التحريض : ويعدُّ من أخطر الأفلام وفيه إعادةُ ظاهرة أو تسجيلها وبالطبع يكون مُرَحّباً به ويُستخدم كثيراً في الأزمات.

ومن مصر، قسم حسن وعبد القادر التلمساني [32] الأفلام التسجيلية إلى :

1– أفلام تُعنى بالإعلام والدعاية المتزنة.

2– أفلام تهتم بالتوجيه والإرشاد في الشؤون المجتمعية، أو الصحية، أو الزراعية، أو الصناعية، أو البيئية...الخ.

3- أفلام تعرض الرحلات والمناظر السياحية.

4- أفلام تهتم بتبسيط العلوم.

5- أفلام تُعنى بالتراث والمواقع الأثرية.

6- أفلام تعرض لحياة المشاهير من الشخصيات السياسية أو العلماء أو الفنانين وأعمالهم القيمة.

7- أفلام تُعنى بالنقد الاجتماعي.

8- أفلام تكتفي بمجرد التوثيق والتسجيل.

9- أفلام تهتم بالتفسير والتعريف بالظواهر الطبيعية أو الكونية.

ويرى **عبد المنعم عمر** [33] أن الأفلام التسجيلية تختلف في شكلها حسب نوع المعالجة والطريقة التي يعبّر بها المخرج عن فكرته، حيث يمكن تقسيمها وتصنيفها إلى مايلي :

1 - الفيلم المتكامل :

غالباً ما يعتمد هذا النوع من الأفلام على التعليق وحرية الحركة في الزمان والمكان، حيث يكون محور الفيلم هو رؤية المخرج نفسه. في عام 1929 قام دزيغا فيرتوف Dizga Vertov بإخراج فيلم *الرجل والكاميرا* the man with the movie camera وكان يصور الفيلم نبض الحياة اليومية في مدينة كبيرة، حيث تقوم الكاميرا بتسجيل غرائب الحياة البشرية. وفي نفس العام قام المخرج جوريس إيفانس Joris Ivens بإخراج فيلم بعنوان *مطر* Rain وكان يسجل الفيلم السلوك الإنساني قبل وأثناء وبعد سقوط المطر في مدينة أمستردام. وفي عام 1966 قام بيتر واتكنز Peter Watkins بإخراج فيلم بعنوان *لعبة الحرب* The War Games تخيّلَ فيه وقوع حرب نووية في لندن، وقد نجح في وضع المشاهدين في

موقف صعب مع من يحبونهم من البشر وهم يناضلون من أجل الخلاص والتغلب على الكارثة التي تهددهم.

2 – الأفلام التي تعتمد على شخصية محورية واحدة :

في هذه النوعية من الأفلام يعتمد المخرج على شخصية محورية يدور حولها موضوع الفيلم. في عام 1922 قام روبرت فلاهرتي بإخراج فيلم *نانوك الشمال* Nanook of the North مسجلاً حياة أحد صيادي الإسكيمو، ويصور صراعه من أجل البقاء في ظروف بيئة صعبة. وبالرغم من أن هذا الفيلم من الأفلام الصامتة إلا أنه استطاع أن يقنع المشاهد الذي شارك نانوك حياته الصعبة في الشمال.

3 – الأفلام التي تعتمد على أكثر من شخصية :

في هذه النوعية من الأفلام يستخدم المخرج شخصيتين أو أكثر من أجل تقديم موضوعه للجمهور خصوصاً إذا كان هناك اختلاف في وجهات النظر مما يساعد على تطور أحداث الفيلم. ففي عام 1936 قام بازيل رايت وهاري وات بإخراج فيلم مميز بعنوان *البريد الليلي* Night Mail الذي يصور العمل الجماعي لرجال البريد من أجل إرسال البريد من لندن إلى اسكوتلندا. وفي عام 1961 قام جان روش بإخراج فيلمه *أوقات الصيف* فقام المخرج بجولة بين سكان باريس ليسألهم سؤالاً واحداً هو : هل أنت سعيد؟ فجاءت النتيجة مثيرة ومسلية للغاية.

4 – أفلام تعكس رأياً شخصياً :

هي نوعية الأفلام التي تعبر عن وجهة نظر معينة، ففي عام 1961 قام بول روثا بإخراج فيلم *حياة أدولف هتلر* The life of Adolf Hitler الذي يعبر عن

التهديد والغضب الذي يشعر به المخرج. وفي عام 1955 قام آلان رينيه Alain Resnais بإخراج فيلمه *ليل وضباب* Night and Fog. يصور الفيلم عملية القتل والإبادة في أحد المعسكرات عن طريق مجموعة من الرجال الذين يقومون بتنفيذ الأوامر الصادرة لهم. وفي عام 1968 قام لويس ميل بإخراج فيلم *شبح الهند* Phantom of India، حيث يصور الفيلم إدراك المخرج لطبيعة البلاد التي يزورها والتي تختلف تقاليدها وقيمها عما تَعَوَّد عليه في وطنه.

5 – الأفلام التي تدور حول حدث معين :

هي أفلام تعتمد في موضوعها على حدث معين بالذات، وقع منذ فترة طويلة أو قصيرة، ففي عام 1936 قامت المخرجة ليني ريفنستاهلLeni Riefenstahl بإخراج فيلم بعنوان *أولومبيا* Olmpia الذي يسجل أحدث الألعاب الأوليمبية في برلين عام 1936، مع التركيز على أهمية هتلر في ذلك الوقت. وفي عام 1970 قام مايكل وادلي Michael Wadleigh بإخراج فيلم بعنوان *وودستوك* Woodstock يسجل تجمع الشباب لمشاهدة حفلٍ لموسيقى الروك الذي أُقيم في مكان فسيح بمنطقة وودستوك ببريطانيا.. حيث استعان المخرج بعدد كبير من الكاميرات المتحركة لتصوير الأحداث وقت وقوعها. وفي عام 1966 قام بيتر واتكنز Peter Watkins كما سبق أن ذكرنا بإخراج فيلم *لعبة الحرب* The War Games. هذا وإن كان هذا الفيلم يصور حدثاً خيالياً وهو هجوم نووى على مدينة لندن إلا أنه يعتمد على حدث حقيقي وقع بالفعل في اليابان عام 1945.

6 – الأفلام التي تعتمد على الرحلة :

غالباً ما تحقق الأفلام التي تعتمد في أحداثها على رحلة معينة نجاحاً بين جماهير المشاهدين، مثال ذلك فيلم *البريد الليلي* Night Mail الذي يصور رحلة البريد كما ذكرنا من لندن إلى اسكتلندا. وهناك أيضاً فيلم *النهر*The River الذي

أخرجه بيير لورينتز عام 1937 يصور رحلة النهر من بدايته إلى نهايته في المحيط. وفي عام 1971، قام ورنر هيرزوج بإخراج فيلم بعنوان *أرض السكون والظلام* Land Of Silence and Darkness يصور رحلة امرأة صماء عمياء من أجل الالتقاء بأقرانها من المعوقين.

7 – الأفلام التي تصور الحياة بين الجدران :

غالباً ما تفضّل بعض المؤسسات أو الجمعيات أن تُغلق أبوابها على أنفسها، وتحاول أن تُخفي سلوكها ومشاكلها، وفي هذه الحالة يقوم الفيلم التسجيلي بكشف غموض وأسرار هذه الأماكن. ففي عام 1932 قام بونيل Bunel بإخراج فيلم *أرض بدون خبز* Land Without Bread يصور جياع القرويين في قرية إسبانية بعيدة. ثم قام المخرج *فريدريك وايزمان* Fredrick Wiseman عام 1968 بإخراج فيلم بعنوان *المدرسة الثانوية* High School، وقام نفس المخرج في عام 1969 بإخراج فيلم بعنوان *المستشفى* Hospital وهذا يتضمن كلاً من الفيلمين نقداً وتعريةً لما تعانيه هذه المجتمعات من مشاكل داخلية.

8 – الأفلام التاريخية :

من الملاحظ أن هذه النوعية من الأفلام تلقي ضوءاً على التاريخ بصفة عامة، بينما تهتم بصفة خاصة بوجهة نظر المخرج بالنسبة لمواقف تاريخية معينة. ففي عام 1961 قام المخرج بول روثا Paul Rotha بإخراج فيلم عن حياة أدولف هتلر الذي يعتمد في موضوعه على شخصية هتلر من وجهة نظر المخرج الذي يدين الشعب الألماني. وفي عام 1962 قام فريدريك روسيف Frederic Rossif بإخراج فيلم بعنوان *الموت في مدريد* To die in Madrid يصور فيه ضعف

وعدم قدرة كل من الجيش والحكومة في مقاومة عصيان القوات المدعمة بتأييد هتلر وموسوليني.. خلال الحرب الأهلية الإسبانية.

وهناك أيضاً تقسيمات متعددة للأفلام التسجيلية، حيث تم تصنيفها على أساس :

1 – طبيعة المادة المستخدمة :

- أفلام تعتمد على المواد الأرشيفية.
- أفلام تعتمد على التسجيلات الحية.
- أفلام تعتمد على التسجيلات الحية مع المواد الأرشيفية.

يتفنّن المخرجون والسينمائيون في استخدام وتوظيف المادة الأرشيفية في أشرطتهم سواءً كان هذا التوظيف جمالياً وفنياً أم درامياً يخدم سياق الشريط (كما سنرى لاحقاً).

2 – طول الفيلم : قصير – متوسط – طويل.

يعتقد بعضهم أحياناً أن الفيلم التسجيلي هو مجرد فيلم قصير فحسب أو أن القصر هذا من خصائص الفيلم التسجيلي وحده، وهذا خطأ، فالفيلم التسجيلي يمكن أن يكون فيلماً قصيراً ويمكن أن يكون فيلماً طويلاً شأنه في ذلك شأن الأفلام الروائية، فهي من الممكن أن تكون أفلاماً قصيرة أو أفلاماً طويلة والذي يحدد ذلك هو طبيعة الموضوع ذاته. فالموضوع وطريقة المعالجة هما اللذان يفرضان طول أو قصر الفيلم وليس كونه فيلماً تسجيلياً أو روائياً. وبالتالي فإن القول إنّ كل فيلم قصير هو فيلم تسجيلي أو العكس هو قول خاطئ لأن الفيلم التسجيلي يمكن أن يكون فيلماً طويلاً أو قصيراً، والفيلم القصير يمكن أن يكون روائياً أو تسجيلياً.

3 – المضمون : شخصيات – أماكن – مشكلات – أحداث.

ويمكن تقسيم الأفلام التسجيلية من حيث مدة العرض أو زمن الفيلم إلى ثلاث مجموعات هي :

- أفلام تصل مدتها إلى 10 دقائق أو أقل.
- أفلام تصل مدتها إلى 30 دقيقة أو أقل.
- أفلام تزيد مدتها على 30 دقيقة.

يرى برسام [34] أن المدة النموذجية للفيلم التسجيلي يجب ألا تتعدى 30 دقيقة. فالهدف والمادة المتاحة والوقت المحدد أو المتاح للمخرج لتنفيذ العمل بالإضافة إلى الميزانية وظروف العرض المرتقبة، كل ذلك يلعب دوراً حاسماً بالنسبة للمخرج في تحديد الزمن الملائم للفيلم. "وعلى معد الفيلم التسجيلي أن يراعي عدة نقاط عند تحديده لطول الفيلم منها : الجمهور المستهدف، وطبيعته، وخصائصه، ومكان عرض الفيلم، والميزانية المحددة لإنتاجه، وموضوع الفيلم، والمادة المتوفرة، والوقت المخصص لإنتاج الفيلم. فإذا كان عرض الفيلم سيتم في دور العرض العامة بالإضافة إلى برنامجها الروائي فيجب ألا يزيد طول الفيلم التسجيلي عن لفة واحدة أي 10 دقائق حتى يمكن إضافته إلى البرنامج المعتاد لدار العرض التي تقسّم وقتها بين الفيلم الرئيس والإشارة إلى البرنامج أو العرض القادم والإعلانات.

أما الأفلام التسجيلية التي يتم عرضها في عروض خاصة وعلى جمهور محدد، فيجب ألا تزيد عن عشرين أو ثلاثين دقيقة، لأنها إذا زادت على ذلك أصبح من الصعب الجمع بين اثنين منها في عرض واحد، وذلك لأن تركيز انتباه المشاهد شيء جوهري بالنسبة للأفلام التسجيلية. كما أن فرص إجراء النقاش بعد العرض تقل كلما طال زمن العرض. وفي حالة عرض فيلم واحد يمكن أن يطول إلى 75 أو 80 دقيقة وليس أكثر من ذلك لنضمن عدم انصراف المشاهد عنه وتسرب الملل

إليه خاصةً وأن بعض الأفلام التسجيلية تتصف معلوماتها بشيء من الجفاف نتيجة طبيعة موضوعها ونوعية مادتها. [35]

الأشكال المختلفة للفيلم التسجيلي :

انطلاقاً من تقسيم جون جريرسون للأفلام التسجيلية حسب مستويات الإنتاج إلى مستويين : مستوى أدنى يقتصر الفيلم فيه على العرض والوصف ومستوى أعلى وفيه يمتلك الفيلم القدرة على التعمق والتحليل والخلق، قسّمت منى الحديدي وسلوى إمام [36] أنواع الأفلام التسجيلية بدءاً من المستويات الدنيا وانتهاءاً بالمستويات العليا وذلك على النحو التالي :

أولاً : مرحلة الوصف البسيط للمادة الطبيعية :

1 – اللقطات التسجيلية الخام.

2 – الفيلم التسجيلي الإخباري أو الجريدة السينمائية.

3 – المجلة السينمائية.

ثانياً : مرحلة الوصف المتقدم والمتطور للمادة الطبيعية :

1 – الفيلم التسجيلي التعليمي.

2 – الفيلم التسجيلي العلمي.

3 – فيلم التدريب.

4 – الفيلم الإرشادي.

ثالثاً : مرحلة الوصف العميق للمادة الطبيعية والتحليل والتفسير الدرامي :

هي مرحلة الترتيب وإعادة التنظيم ثم التكوين الفني للمادة الطبيعية. وهذه المرحلة هي التي تتضمن أفضل أنواع الأفلام التسجيلية وأرقاها وهي الأفلام غير الروائية التي لا تعتمد على القصة والخيال، وتستمد مادتها من العناصر الطبيعية الواقعية سواءً كان ذلك بنقل الحوادث مباشرة أو عن طريق إعادة تكوين وتعديل هذا

الواقع بشكل قريب من الحقيقة الواقعية. (...) وكلما تعمق هذا النوع من الأفلام التسجيلية في معالجة الموضوعات والتنقيب عن جذور المشكلة وتتبع وشرح المسببات الأصلية وعرض نتائج البحث فيها، وكلما قدم تفسيراً درامياً للحقيقة التي يتضمنها الموضوع دون تزييف أو تحوير، وتناول الواقع في معالجة إبداعية خلاّقة، ارتفع قدرةً وقيمةً إلى أن يصل إلى هذه المرحلة الثالثة وهي مرحلة الوصف العميق للمادة الطبيعية والتحليل والتفسير الدرامي. وتشمل هذه المرحلة كل أنواع الأفلام التسجيلية التي تتوافر فيها الشروط التي سبق ذكرها فهي من الممكن أن تشتمل على الأفلام التسجيلية التي تعالج كافة الموضوعات مثل أفلام الكفاح الوطني والمعركة، وأفلام التطور الحضاري (تنمية زراعية، وصناعية، وتنمية المجتمعات الجديدة، وتنمية الريف، ومشروعات الأمن الغذائي)، وأفلام الحضارة المصرية والتاريخ والأفلام التي تعالج موضوعات الشباب والرياضة والأطفال والأفلام التي تعالج الموضوعات الخاصة بالفنون.

من جانبه، شدَّد جريرسون على أهمية تحديد خصائص الأنواع المختلفة من الإنتاج التسجيلي حيث يقول : "حينما نتجاوز حدود أفلام المعرفة والأفلام الإخبارية والمجلات السينمائية فإننا نبدأ في الانتقال من مرحلة الوصف البسيط للمادة الطبيعية إلى مرحلة الترتيب وإعادة التنظيم ثم التكوين الفني لهذه المادة الطبيعية، أي الانتقال إلى الميدان الحقيقي للسينما التسجيلية وهو الميدان الوحيد الذي يمنح الأفلام التسجيلية الفرصة لكي تكتسب الخصائص العادية للفن". (37)

ورغم أن فن السينما يعدُّ فناً وليداً بالقياس إلى الفنون الأخرى، إلا أن هذا لم يمنع هذا الفن من أن يحرز في غضون سنوات عمره القصير نسبياً تقدماً هائلاً، وقد تركز هذا التقدم في المجال التكنيكي والحرفي، ولم يواكبه تقدم مماثل في مجال التنظيم والدراسات السينمائية، لذلك نجد أن العديد من مشاكل التنظير السينمائي لم

تُحسَم بعد بشكلٍ قاطع، ومن ثم فلا غرو والحالة كذلك أن نجد في مجال السينما التسجيلية العديد من التساؤلات حول التحديد الدقيق للفيلم التسجيلي.

لكن، عند الحديث عن الأشكال المختلفة للفيلم التسجيلي سنتناول بشكلٍ إجمالي أهم أنواع الأفلام التسجيلية وأكثرها تداولاً واستخداماً ودراسةً، حيث إنَّ أغلب الباحثين والمهتمين أجمعوا على اعتبار كل ما ذُكرَ من أنواع الفيلم، بإستثناء الريبورتاج، يقع تحت ما يسمى بالفيلم التسجيلي. وهي أشكال متنوعة حسب الشكل الفني أو الأسلوب وحسب المضمون.

وعموماً، فإن العديد من الآراء قد أجمعت على أن للفيلم التسجيلي أشكالاً نوردها فيما يلي :

1 – الجريدة السينمائية Newsreel :

في عام 1905، ابتكرت شركة باتيه Pathé الجريدة السينمائية التي تعتبر أقدم أشكال الأفلام التسجيلية وأحد الأشكال التسجيلية الممثلة لسينما الحقيقة في بداياتها. وهي شكل من أشكال الصحافة مكتوبة بلغة السينما وعمادها الصوت والصورة. وقد كانت الأفلام التسجيلية الإخبارية وفي مقدمتها الجريدة السينمائية هي الأشكال السائدة في تسجيل الوقائع والأحداث عموماً والسياسية بشكلٍ خاص في النصف الأول من القرن العشرين، أي قبل ظهور التلفزيون. وكان تسجيل هذه الأحداث يتم بالكلمة المكتوبة والصورة في فترة السينما الصامتة إلى نهاية العشرينات، ثم صار بعد ذلك بالصوت والصورة في السينما الناطقة. وعندما تطور التلفزيون وانتشر في النصف الثاني من القرن العشرين قامت نشرات الأخبار التلفزيونية بدور الجرائد السينمائية والأفلام التسجيلية الإخبارية ولكن بلغة الفيديو.

والجريدة السينمائية هي مجموعة من المشاهد أو اللقطات عن الأحداث المهمة محلياً وعالمياً أو عن الاحتفالات والمناسبات ذات الأهمية الخاصة أو

زيارات ورحلات رؤساء الدول ونجوم المجتمع، أي أنها فيلم يصور الأحداث الجارية كما تقع فعلاً ودون تدخل أو تحكم في كيفية حدوثها أو تدفقها. تتشابه الجريدة السينمائية مع الصحافة المكتوبة إلى حدٍ كبير من حيث الأهداف والمفردات.

وتتميز الجريدة بعدة مميزات خاصة منها :

1- صفة الدورية، حيث إنها غالباً ما تصدر في مواعيد ثابتة لتغطي أحداث فترة زمنية معينة.

2- لا تتطلب مهارة حرفية عالية أو إعداداً مسبقاً، وغاية ما تتطلبه ضرورة تسجيل الأحداث وقت حدوثها.

3- التزام مصور الجريدة الحياد التام قدر الإمكان في تسجيل ما ينقله حتى لا يكون هناك تدخلٌ في المادة المصورة.

4- مدتها قصيرة وأسلوبها وصفي منسق لا يتضمن أي وجهة نظر.

5 – تجمع بين المادة الجادة والمادة الطريفة.

2 – المجلة السينمائية Cine Magazine :

تُعدُّ المجلة السينمائية أحد أشكال الفيلم التسجيلي، وهي عبارة عن فيلم قصير يسجل مجموعة مختلفة من الموضوعات التي تشغل أذهان الناس في وقت معين أو تثير اهتماماً عاماً بها. وأهم ما تتميز به المجلة السينمائية هو التنوع في المواد الخام التي تقوم عليها المجلة، من صورة وصوت وحركة وضوء ومؤثرات صوتية وأيضاً التنوع في القوالب والأشكال.

يمكن أن تتناول موضوعات تثقيفية أو تعليمية في مجال أو أكثر من مجالات الثقافة أو التعليم. فقد تتضمن المجلة السينمائية موضوعاً واحداً، مثل قضية أو مشكلة في المجال التعليمي أو الثقافي يجري تناولها من زوايا مختلفة بغية جلاء الغموض عن جوانبها أو التوصل إلى حلول لها. وقد تكون ذات موضوعات

متعددة تشمل عدداً من القضايا والمشكلات تتناولها المجلة السينمائية كلاً على حدة.

والمجلة السينمائية تمثل شكلاً أكثر عمقاً من الجريدة السينمائية من ناحية، وأكثر بساطة في أسلوب تناولها للموضوعات من الفيلم التسجيلي التقليدي أو الصافي من ناحية أخرى. كما تتميز المجلة عن الجريدة عادة، بإعطاء اهتمام أكبر بخلفيات الموضوع المعروض حيث تبدو في شكل تحليل مبسط. أما الطول الزمني لكل موضوع من مواضيع المجلة السينمائية فيتراوح عادةً بين (3 إلى 5) دقائق. هذا وتشترك المجلة مع الجريدة السينمائية في صفة الدورية، فتظهر شهرية أو فصلية أو موسمية.

ومن أشهر أمثلة المجلة السينمائية مجلة حركة الزمن The March of Time التي ظهرت عام 1935 وانتهت عام 1951 وكانت تصدر كل شهر والطول الزمني للعدد منها حوالي عشرين دقيقة وكان يصدرها ويديرها لويس دو روشمونت Louis de Rochemont.

3 – أفلام الرحلات والأفلام السياحية Travelogues :

تتميز أفلام الرحلات بأنها تسجل مظاهر الحياة وبعض المناظر السياحية لمختلف مناطق العالم حيث تعطي في النهاية تعريفاً بتلك المناطق وأماكنها السياحية وذلك بقصد نشر المعرفة والثقافة، ومن أمثلتها الشهيرة أفلام *حول العالم* وتعتبر هذه الأفلام من أقدم وأشهر أشكال الفيلم التسجيلي وأكثرها شعبية وانتشاراً، ولقد كانت أوائل هذه الأفلام على درجة كبيرة من الأمانة من حيث الوصف لدرجة أن الفرنسيين اعتبروها مثل الوثائق، فقد خلقت الأفلام الأولى من هذه النوعية الصورة الحقيقية المسجلة.

ولقد ظهرت هذه النوعية من الأفلام في بداياتها على أيدي أفراد كانوا يسجلون رحلاتهم ونزهاتهم من خلال الكاميرا ثم طورت بعد ذلك وأصبحت تستغل في أغراض ترويج وتنشيط السياحة، لذلك، لو نظرنا إلى غالبية هذه النوعية من الأفلام من خلال تاريخها فإننا نجد أن الهدف الرئيس لها هو ترويج السياحة التجارية والعمل على زيادة أرباح الخطوط الجوية والسكك الحديدية وشركات الملاحة التي ترعى هذه النوعية من الأفلام، وهي لذلك تبرز الواقع بشكل أجمل من الحقيقة بهدف جذب الجمهور للأماكن التي تصورها معتمدة على تسجيل صور المناظر الخلابة والفتيات الجميلات من أجل لفت الأنظار للأماكن المصورة. ولتحقيق هذا الهدف فإنها توظف كل مفردات اللغة السينمائية وإمكانيات الكاميرا من أجل أن يكون الفيلم على درجة متقنة من الناحية الفنية.

4 – الفيلم التعليمي Educational film :

الفيلم التسجيلي التعليمي هو ذلك النوع من الأفلام التي تتناول موضوعاً علمياً، بجميع تفاصيله في الحياة أو الكتب، و تُستخدم عادة كأداة أو وسيلة تعليمية تعين المدرس أو المحاضر على شرح الموضوع أو الدرس وإيصال المعلومات إلى الطلاب، وعرض الحقائق عليهم بطريقة سمعية بصرية شيقة تعين التلاميذ على فهم ما صَعُبَ عليهم فهمه من المواد والعلوم. فهدف الأفلام التعليمية هو نقل معلومات مفيدة للطلاب تساعدهم على الفهم والاستيعاب للمواد التي يدرسونها.

وقد نبعت الحاجة للفيلم التعليمي من احتياج المدرسين للاستعانة بمواد مساعدة للتقديم وللشرح مما كان يستدعي أن يصطحبوا تلاميذهم إلى المتاحف أو الأماكن التاريخية أو القرى البعيدة لمشاهدتها. ومع التزايد الكبير في أعداد التلاميذ وتنوع المواد الدراسية وأهمية إلمام الطالب بالعديد من الموضوعات برز دور الفيلم التعليمي كعنصر مساعد ومهم في عملية التعليم.

والحقيقة أن الفيلم التسجيلي يتميز بقدرات منهجية وتعليمية متعاظمة قد لا تتوفر في أية وسيلة اتصالية أو فنية أخرى. وتستطيع أي دراسة أو تجربة ميدانية إثبات أن دمج الفيلم التسجيلي في العملية التعليمية–التربوية يعطي نتائج أكثر فعالية من أساليب التدريس التقليدي. إن عرض فيلم تسجيلي من عدة دقائق عن كيفية إجراء عملية تحليل كيميائي والتعرف على المواد الكيماوية ونسبها وكيفية اختلاطها والنتائج المستخلصة أدعى إلى الاستيعاب والفهم والحفظ من الاعتماد على المعلومات النظرية الواردة في الكتب.

وتتميز هذه النوعية من الأفلام بعدة خصائص أهمها :

1 – لا تحتوي على أي بناء درامي وتكتفي بالوصف والعرض العلمي.

2 – تعتمد إعتماداً أساسياً على التعليق لشرح المادة المعروضة.

3 – إن ترتيب اللقطات فيها يخضع للتسلسل العلمي الأمثل لشرح الموضوع.

4 – يتم تقديم الموضوع بأكبر قدر من الإيجاز والوضوح.

5 – أغلب الأفلام التعليمية أفلام تحريرية، الغرض الأساسي منها هو عرض الحقائق.

ويُراعى في اختيار الفيلم التعليمي عدة اعتبارات مهمة هي : [38]

1 – وضوح الفكرة الأساسية التي يعالجها الفيلم، وتقدير مدى إسهام مادة الفيلم في تحقيق أهداف العملية التعليمية، والتثبُّت من صحة مادة الفيلم وحداثتها ومناسبتها لمستوى إدراك المشاهدين، ومن مناسبة الأساليب السينمائية المستخدمة في الفيلم لمستوى الجمهور المستهدف من العملية الاتصالية.

2 – التأكد من صلاحية الفيلم من حيث وضوح الصورة وخلوها من الخدوش – مما يمثل عاملاً للتشويش – بالإضافة إلى أهمية وضوح شريط الصوت وسلامته.

ويفقد الفيلم التعليمي أهميته وتأثيره عندما يتسم بالآتى :

1 – أن يكون الموضوع معروضاً بطريقة مباشرة ومملة.

2 – فقدان الحماس وخلوه من إثارة اهتمام المتلقي، أي غياب الحماس الذي يتوقعه الطالب من المدرس الجيد.

3 – عدم تحقيق المشاركة بين طرفي العملية الاتصالية.

للفيلم التعليمي فوائد كثيرة تجعله في مقدمة الوسائل التوضيحية المعاونة التي يستعين بها المعلم في عرض الموضوعات الدراسية المختلفة على الطلبة بطريقة مشوقة تؤدي إلى سهولة فهمها وإدراكها.

ويمكن تلخيص فوائد الفيلم التعليمي فيما يلي :

1 – تركيز الانتباه والتشويق وإثارة الاهتمام.

2 – توفير الوقت للتعلم بشكل أكثر وزمن أقصر.

3 – تعليم قليلي الاستيعاب.

4 – إطالة مدة التذكر وتقوية الذاكرة.

5 – أفلام الدعاية Propaganda Film :

مع التسليم بأن أي فيلم أو عمل فني قد يحتوي على دعاية من نوعٍ ما، إلا أن المقصود بأفلام الدعاية هي تلك النوعية من الأفلام التي يكون الهدف الرئيس لها هو الدعاية لشيء ما سواءً كانت هذه الدعاية مباشرة أو مستترة.

ويقسّم بول روثا فيلم الدعاية إلى قسمين :

الأول : الفيلم الذي يوحي للمتفرج عبر أحداثه المنطقية بانطباع تلقائي، بينما يحوي في ثناياه ما يريد توصيله من مضمون دعائي. مثل أفلام الدعاية السياسية حيث يبدو هذا النوع في ظاهره كأنه يقدم حقائق موضوعية ولكنها تُخفي في باطنها الكثير من وسائل صب هذه الحقائق في قالب محدد، قد تصنعه

المبالغة أو التعريف المستتر أو الإخفاء المُتعَمَد لتفاصيل معينة، تقلل من صدق أو قيمة المعلومات المقدمة وكل ذلك يحدث لأن هدف الفيلم الأساسي دعائي محض.

الثاني : الفيلم الذي أُنتج خصيصاً للدعاية المباشرة لصناعة ما أو سياسة ما...الخ. وأفلام الدعاية تخلو عادة من المعالجة الدرامية للواقع وتخلو أيضاً من رؤية اجتماعية، بل على العكس قد توظف المادة الفيلمية توظيفاً يخدم غرض صاحب الفيلم بما قد يتنافى مع الواقع الفعلي مثلما حدث في الحرب العالمية الثانية عندما قدم الألمان عدة أفلام دعائية تروّج للنازية وتبث الرعب وروح الهزيمة في الحلفاء مستغلين في ذلك المواد المصورة داخل بلدان الحلفاء، هذا، وعادة ما تكون هذه النوعية من الأفلام على جانب متقن من الحرفية السينمائية كي يسهل التأثير بها على المشاهد.

6 – أفلام الفن :

هي تلك الأفلام التي تتناول أعمال الفنانين وعوالمهم أو يكون موضوعها مرتبطاً بالأعمال الفنية، ولقد بدأت تلك الأفلام في الظهور عام 1940 عندما أخرج كرت إيرل Curt Earl في سويسرا فيلماً عن مايكل أنجلو Michael Angelo بينما كان زميله جان ليكو Jean Lico يخرج فيلماً عن تماثيل رودان Rodin في فرنسا. ثم اكتسب هذا النوع من الأفلام أهمية ملحوظة بعد عام 1948 عندما قدم المخرجان الإيطاليان لوشيانو إيمر Luciano Emmer وإنريكو جراس Enrico Gras ثلاثة أفلام هي *الحياة الدرامية للسيد المسيح* من أعمال جيوتو Giotto، *الجنة الأرضية* عن هيروم بوشHeiryomymos Boch، و*أسطورة القديس أو رسول* عن أعمال كارافاجيو Caravaggio فكانت تلك الأفلام بمثابة البداية لعلاقة جديدة بين السينما والفن التشكيلي.

7 – الفيلم العلمي Scientific film : [39]

هو ذلك النوع من الأفلام التي تختص بمعالجة وعرض الموضوعات العلمية الخاصة بالشؤون الطبية والصحية والبيئية، وخلاف هذا من الأمور التي تهم الإخصائيين بطريقة علمية واضحة. ويمتاز هذا النوع من الأفلام بمادته العلمية الغزيرة، وهو يعالج الموضوع الذي يتضمنه بعمق ودراسة دقيقة وأسلوب علمي سليم. ولا يُعيب هذا النوع من الأفلام الاستطراد وطول اللقطات، فالمهم هو نجاح الفيلم في إيضاح وشرح الموضوع في يسر دون تعقيد وبأسلوب مباشر. وغالباً ما تستخدم هذه الأفلام نوعاً من الكاميرات والعدسات الخاصة خلال التصوير يمكن بواسطتها الحصول على صور ميكروسكوبية أو تليسكوبية وتضخم أشياء أو أجزاء دقيقة وتقريب أشياء بعيدة وإظهار الأشياء غير الواضحة. هذا إلى جانب استخدام التصوير فائق السرعة أو البطئ، وغير ذلك من الوسائل التكنيكية الحديثة لتحقيق لقطات هامة توضح بعض المظاهر العلمية والطبيعية التي يصعب على العين البشرية ملاحظتها وتتبعها. وتستخدم الأفلام العلمية، أحياناً، الرسوم المتحركة للتعبير عما يصعب تقديمه من خلال التصوير الحي. إن الأفلام العلمية تعتبر وسيلة مهمة من وسائل نشر العلم والمعلومات وتبسيط المستعصى منها، وتسجيل الحالات النادرة. ويُذكر أن أول فيلم تسجيلي علمي أُنتِجَ في إيطاليا سنة 1908، وكان هذا الفيلم عن الأمراض العصبية .

8 – فيلم التدريب Training film :

هي الأفلام التي تُسجل تفاصيل وخطوات المراحل التدريبية الخاصة باستخدام جهاز معين أو آلة خاصة بهدف شرح كيفية استخدامها أو تدريب فئة مخصصة عليها. يهدف فيلم التدريب إلى شرح وتوضيح المعلومات والبيانات

الضرورية لتحصيل واكتساب التقنيات والمهارات وزيادة مستوى المعرفة بين أوساط المزارعين والعمال ورجال الإطفاء...الخ، في حالات التدريب المهني والفني وبخاصة غير المؤهلين والمتدربين. يقول برسام : "إن قدرة الأفلام غير الروائية في جذب الجمهور وفي تأثيرها على سلوكه تتمثل في هذا النوع من الأفلام التي تدرب وتعلّم الناس". [40] وتزداد أهمية أفلام التدريب مع زيادة الاهتمام بالتدريب والتأهيل المتخصص والمستمر في إطار تنمية الموارد والكفاءات البشرية. "إن شركة جنرال إلكتريك مثلاً تُنتج أفلاماً تُستَخدَم في أغراض متنوعة جداً. (...) ويُنتج برنامجُ البحوث والتنمية في الشركة منذ سنوات فيلماً شهرياً يسجل ويشرح الابتكارات الجديدة، (...) مثل قطعة خاصة من جهاز يستخدم في الفضاء ويعرض في داخل هذه الشركة الضخمة". ويقول مارك سيجل، وهو واحد من الكتاب والمخرجين الناجحين في هذا المجال (أي الأفلام التسجيلية) : "إن هذه الأفلام متنوعة تنوعاً هائلاً. فإن ما تنتجه شركة مثل جنرال إلكتريك أو ا.ت.ت يفوق كل تصور". [41]

ومن أمثلة استخدام فيلم التدريب :

- لتعليم وتدريب البائعين والمروّجين للبضائع.
- للتدريب على أعمال الاصلاح والصيانة.
- للتدريب على كيفية تجميع أجزاء نموذج صناعي معيّن.
- في الأغراض الصناعية والتجارية.
- في مجال العلاقات العامة والإعلان.
- في مجال الأزمات ومواجهة الكوارث.

ويتشابه فيلم التدريب من ناحية التكوين والأسلوب مع الفيلم التعليمي ويكمن الفرق في الهدف. فبينما يتعرض الفيلم التعليمي للأفكار والنظريات ولموضوعات

معقدة، أحياناً، في العلوم وغيرها بهدف تقديمها للمتعلمين والمتخصصين، يولي فيلم التدريب اهتمامه بالجوانب التطبيقية–العملية حيث يقدم قواعد وأساليب اكتساب المهارات اليدوية حيث يتوجه إلى الراغبين بتعلم مهنة أو حرفة ما أو لعموم الجمهور.

9 – الفيلم الإرشادي Instructional Film : [42]

هو هذا النوع من الأفلام التي تتناول تقديم معلومات صحيحة عن موضوع معين وتوجيهات معينة لفئة خاصة أو للجمهور عموماً، ويغلب عليها طابع التوجيه والإرشاد، وهي غير الأفلام التعليمية التي تقدم الموضوعات بطريقة دراسية بحتة. ويراعى دائما في إعداد هذه الأفلام أن تكون مشوّقة وجذّابة كي يُقبِلَ الجمهور على مشاهدتها بحيث لا تكون جافة أو غامضة أو مملّة فينفض عنها. وتقدمُ أفلامُ التوعية والإرشاد للجمهور الإرشادات اللازمة في مختلف المجالات، فعلى سبيل المثال المجال الزراعي كالأفلام التي يمكن أن تُنتَج لتوضيح الإرشادات اللازمة لمقاومة دودة القطن، أو لمقاومة الآفات الزراعية الآخرى، أو الأفلام التي ترشد الفلاح للخطوات السليمة لزراعة محصول معين. كذلك الأفلام التي تُنتَج من أجل الإرشاد الصحي لتوعية الجمهور للوقاية من الأمراض المختلفة مثل الإيدز أو الوقاية من الإدمان، أو فيلم عن قواعد المرور أو فيلم عن الوقاية من قنابل النابالم أو أخطار الحرب.

10 – الأفلام التاريخية : تحدثنا عنها سابقاً.

11 – فيلم التحريض : تحدثنا عنه سابقاً في تقسيمات إيفالينا نور جليسكا.

12 – الفيلم الخالص : بتصنيف إيفالينا نور جليسكا يعادل الفيلم التسجيلي عند جريرسون والفيلم التقليدي عند سبوتزوود.

13 – الفيلم الموسيقي : تم الحديث عنه سابقاً في تقسيمات سبوتزوود.

14 – أفلام الطليعة The Avant Gard Film : هي تمثل كل ما هو جديد في التناول على مستوى الشكل والمضمون وتختص أيضاً بكل ما هو جديد في عالم التقنية.

15 – أفلام المعرفة :

يقول جريرسون : "إن القائمين على أفلام المعرفة لا يرحبون طبعاً بتسميتها أفلام المحاضرات، ومع ذلك فإن هذه الأفلام – أي أفلام المعرفة – مهما حاولت فإنها دون شك شكل من أشكال المحاضرات لا تتضمن أي بناء درامي، بل إنها لا تعالج أي جزء فيها علاجاً درامياً ولكنها تقتصر على الوصف والعرض، ومن النادر أن تغوص إلى الأعماق لتكشف عن شئ ما".[43]

16- أفلام الرسوم المتحركة Cartoon Animated Films:

وقد إزداد صنع مثل هذه الأفلام (سنقدم شرحاً موسعاً عند الحديث عن الأفلام شبه التسجيلية).

17 – الأفلام الصناعية أو التجارية Industrial and Commercial Films :

هي الأفلام التي تتناول وتشرح تفاصيل صناعية أو تجارية معينة أو مراحل إنتاج سلعة أو منتج ما.

هذه التقسيمات والتصنيفات تفيد كثيراً في تقييم الأفلام التسجيلية ودراستها وتحليلها من قبل المختصين لتوضيح وتحديد الدور الذي تقوم به الحركة السينمائية التسجيلية في طرح ومعالجة قضايا الإنسان والمجتمع. إن التعرف على الواقع هو القاسم المشترك الذي يجمع بين السينمائي التسجيلي والجمهور – بغض النظر عن الكيفية الشكلية التي يمكن أن تأخذها مواضيع الواقع ذاته وأساليب التعبير عنه – ولذلك سيستطيع الفيلم التسجيلي دوماً أن يكتشف أشكال وأساليب تعبير جديدة مع الحفاظ على السبب الجوهري لوجوده ألا وهو الجمهور.

سمات أو خصائص الفيلم التسجيلي :

تحديد السمات أوالخصائص الأساسية للأشرطة أو الأفلام التسجيلية يعني أن نحدد السمات أو الخصائص الأساسية للأشرطة الوصفية البسطية – كأشرطة الرحلات وأشرطة الاكتشافات والسياحة والأشرطة التعليمية والإخبارية – والتي لا تحقق كل متطلبات الشريط التسجيلي من جهة، ومن جهة ثانية الأشرطة أو الأفلام التي تحتوي على المعالجة الدرامية الخلاقة للواقع والتعبير عن التحليل الاجتماعي وهي أولى متطلبات المنهج التسجيلي.

ترسّخت للأفلام التسجيلية خصائص عامة، بداية من منهجها في المعايشة والملاحظة، ثم الإبقاء، وانتهاء باكتشاف الجنس البشري، مروراً بميدانها، وهو الحياة الواقعية، ومادتها حياة الإنسان. يلتقط المخرج فكرة، يصوغها في نسق من مفردات الواقع، يشكلها في بناء فيلمي يعبِّر عن وجهة نظره، يراعي وحدتي الحدث والزمان بأسلوب فني خلاَّق.

حـاول المختصـون والمهتمـون بالسـينما التسـجيلية مـن خـلال تجـاربهم وبحوثهم تحديد عددٍ من خصائص وسمات الفيلم التسجيلي :

أولاً – الخصائص الكلاسيكية للفيلم التسجيلي :

فـي كتـاب *السـينما التسـجيلية عنـد جريرسـون* تـأليف فوريسـت هـاردي، يحـدد جريرسـون خصـائص أو قواعـد لا بـد أن تتـوافر فـي أي فـيلم تسـجيلي لكـي يصـبح حقيقياً وهي القواعد الأساسية للسينما التسجيلية :

1 – اعتماد الفيلم التسجيلي على التنقل والملاحظة والانتقاء من الحياة نفسها، فهو لا يعتمد على موضوعات ممثلة في بيئة مصطنعة، كما في الفيلم الروائي، وإنمـا يصـور المشـاهد الحيـة والوقـائع الحقيقيـة، كـذلك يُعـايش الأحـداث أو الأشخاص أو الأماكن التي تشكل محور الفيلم.

2 – مـادة الفـيلم التسـجيلي تُختـار مباشـرةً مـن الطبيعيـة الحقيقيـة بكـل مكوناتهـا (أشـخاص، حيونـات، نباتـات، ظـواهر، أحـداث،...الخ) أي مـن واقـع المكـان دونمـا تـأليف أو محاكـاة، فهـو يـرفض المنـاظر الصـناعية المفتعلـة داخـل الأستوديو. وبذلك تكون موضوعاته أكثر دقة وواقعية من المادة الممثلة.

3 – تنظيم المادة الواقعية وتقديمها بإسلوب فني، أي معالجتها وتناولها بشكل فني خلاق.

4 – أشخاص الفيلم التسجيلي يُختارون من الواقع الحي، فلا يعتمد على ممثلين محتـرفين فهـو يصـور ويقـدم الواقـع والحيـاة بأشخاصـها الحقيقيـين وطبقـاً لأدوارهم الحقيقية في الموضوع المطروح.

5 – التفرقة بين الوصف المجرد والدراما أي التمييز بين الأسلوب الذي يقتصر على وصف القيم السطحية للموضوع والأسلوب الذي يكشف عن حقائقه وتفاصيله بطريقة فعالة. (44)

وبالإضافة إلى تحديد جريرسون فإن الكاتب والمؤرخ البريطاني التسجيلي بول روثا Paul Rotha يرى أن سمات الفيلم التسجيلي تبدو في :

1 – اعتماده على (الفكرة) Idea أو (التيمة) Theme بدلاً من (الحبكة) Plot كما في الفيلم الروائي.

2 – لا يهتم الفيلم التسجيلي بأية أحداث ملفقة أو غريبة لشخصيات متخيلة فهو يصور العالم الحقيقي من حولنا.

3 – ليس له علاقة بنظام النجوم وإيرادات شباك التذاكر.

4 – يجب أن يتوافر فيه أكبر قدر من الوضوح والمباشَرة وهذا يتحقق من خلال تتابع منطقي محكم لعناصره.[45]

ثانياً – الخصائص الحديثة للفيلم التسجيلي :

ولتطوير السينما التسجيلية قامت محاولات للتخلص من بعض الخصائص التسجيلية التي نادى بها جريرسون، وذلك فيما يتعلق باستخدام الممثل واستخدام الديكور المبني للتصوير، فأصبح بالإمكان استخدام الممثل المحترف والديكور المبني في تصوير الأفلام التسجيلية، وذلك عند الضرورة وبشروط معينة (كما سنرى في فصول لاحقة).

وأنصار اتجاه الخروج عن بعض هذه القواعد (الدراما التسجيلية) يرون أنه طالما كانت السينما التسجيلية مدعوة لكشف وتحليل عصرنا عن طريق الوثائق السينمائية فإن هذا يجيز لها الاعتماد على جميع الوسائل التعبيرية الممكنة ومنها الممثل متى اقتضت الضرورة وعلى ألا يؤدي إلى فقدان الثقة بصحة وصدق المواد المعروضة. في هذا الصدد، يقول الكاتب والمخرج الإنكليزي بول روثا Paul Rotha في كتابه *الفيلم التسجيلي* : "إنه متى عجز المخرج عن العثور على

شخص يتفق جسمانياً ونفسياً مع الشخصية التي يريد أن يعرضها فإنه قد يضطر إلى استخدام ممثل مدرب لتقديم هذه الشخصية".[46]

ومن أبرز أنصار هذا التحديث المخرج الأمريكي فيليب دين Philip Dynne، (كما رأينا سابقاً) الذي يرى إمكانية الاستعانة في الفيلم التسجيلي بالممثلين والديكورات وأيضاً إمكانية معالجة موضوعات خيالية من نتاج مؤلفين متجاوزاً العديد من الخصائص الكلاسيكية للفيلم التسجيلي.

يمثل هذا التحديث بصراحة ووضوح تمرد بعض السينمائيين – شكلاً ومضموناً – على تقاليد السينما التسجيلية فى تياراتها السائدة وما تقوم بتصويره وتكريسه.

الفصل الثاني
السينما التسجيلية وأنواع سينمائية وإعلامية

لمعرفة نوعية وطبيعة الفيلم شبه التسجيلي، لابد من العودة إلى مناقشة ما هو الفيلم التسجيلي لأنّه كان هناك اتجاه عالمي كبير نحو عمل ما يسمى بالأفلام شبه التسجيلية. يرى روبرت فلاهرتي، عميد الأفلام التسجيلية، أن الفيلم التسجيلي هو فيلم الحقيقة حيث تتبع فيه القصة من واقع مجال حقيقي ويتم تصويره في الموقع الفعلي للقصة واستخدام الناس الحقيقيين الذين ينتمون إلى هذه القصة. وقد وضع فلاهرتي وجهة النظر هذه موضع التطبيق من خلال أفلامه مثل : *نانوك رجل الشمال* و*موانا* وأيضاً من خلال أكثر أعماله حداثةً وهو فيلم قصة لويزيانا. وسنرى، بعد ذلك، كيف أصبح الفيلم التسجيلي في تطوره خلال سنوات ما بعد النشوء أكثر من وصف فلاهرتي له بكثير.

في هذا السياق، لابد من التطرق إلى عدة وجهات نظر جديدة أتى بها بعض السينمائيين حول الفيلم التسجيلي لا يمكن إغفالها وهي إمكانية التجريب والابتكار وأيضاً امكانية استخدام عنصر التمثيل في العمل التسجيلي مما أدى إلى تطوره وتعدد مدارسه. من هؤلاء السينمائيين نذكر المخرج والمنتج الأمريكي فيليب دين Philip Dynne الذي يرى أن للفيلم التسجيلي خاصية مميزة وهي إمكانية التجريب والابتكار في مجاله، وأنه يمكن اللجوء فيه إلى الممثلين. وحسب دين يمكن للفيلم التسجيلي التعامل مع الواقع والخيال كما في الفيلم الروائي.

أولاً – الدوكودراما أو الدراما التسجيلية :

بدايةً، إن مصطلح الدوكودراما (Docudrama) هو مجموع كلمتين هما : دوكو Docu وهي اختصار لكلمة Documentary أو Documentaire وكلمة دراما Drama. وعليه فمصطلح دوكودراما يعني وثيقة (واقعة حقيقية) معالجة بطريقة درامية (بطريقة تمثيلية أو شبه تمثيلية) أي الدراما التسجيلية أو الأفلام التسجيلية التي يُستخدم فيها الممثل. "حين دخل التلفزيون بثقله الإنتاجي والإعلامي الكبير في مجال انتاج وعرض الأفلام التسجيلية، ظهر في التلفزيون البريطاني أول شكل للفيلم التسجيلي الذي يُستخدم فيه الممثل المحترف وكان ذلك بداية ظهور شكل جديد من أشكال السينما التسجيلية عُرِفَ بإسم الدراما التسجيلية أو الدوكودراما Docudrama وانتشر بعد ذلك في مختلف محطات التلفزيون. وكان أول فيلم تسجيلي يحاول استخدام الممثل المحترف هو فيلم *ألمانيا تحت الرقابة* الذي أخرجه روبرت بار وأُذيع في التلفزيون البريطاني يوم 18 سبتمبر عام 1946. وفي 6 أكتوبر من نفس العام أُذيع فيلم آخر تحت عنوان *أريد أن أكون ممثلاً* أخرجه ميخائيل باري. وقد كانت لروبرت بار ولميخائيل باري الريادة في مجال الدراما التسجيلية، ثم انضم إليهما دونكان روسي الذي جاء من السينما الروائية، وكانت أول أعماله التسجيلية للتلفزيون البريطاني فيلم *لندن في الظلام* الذي حقق نجاحاً كبيراً عند عرضه. وقد إشترك الثلاثة بار وباري وروسي في خلق حركة فنية تنتصر للاتجاه الذي يرى أن استخدام الممثل في السينما التسجيلية يمثل نوعاً من الإثراء للأفلام التسجيلية وذلك بزيادة مفرداتها الفنية لتشمل وسائل تعبير درامية وذلك دون الإخلال بالقيمة الموضوعية التي تقدمها الوثيقة السينمائية التسجيلية".[1]

وعليه، يرتبط الحديث عن الدوكودراما ارتباطاً وثيقاً بفكرة استخدام الممثل غير المحترف أو المحترف في الفيلم التسجيلي. فثمة فريق من السينمائيين التسجيليين يرى ضرورة استخدام الممثل غير المحترف أو المحترف أو عنصر

التمثيل في الفيلم التسجيلي حتى ولم يكونوا يقصدون الحديث عن الدوكودراما أو الدراما التسجيلية. ويقول هذا الفريق إن استخدام الممثل يُغني العمل التسجيلي ويمنحه أبعاداً تعبيرية ونفسية جديدة. ويدافع عن هذا الرأي بقوله : يمكن للسينما التسجيلية اللجوء إلى جميع الوسائل التعبيرية والفنية الممكنة ومنها الممثل طالما أن مهمة هذه السينما هي كشف وتحليل ما يجري في حياتنا المعاصرة وأيضاً كشف وتحليل ما جرى سابقاً عبر المكان والزمان، على ألا يؤدي ذلك إلى تزييف الوقائع وفقدان الثقة بصحة ووثوقية المواد المستخدمة.

وفي حين يعتبر بعض الباحثين الأفلام التسجيلية التي تستخدم الممثل المحترف إنتاجاً آخراً وهو ما يمكن تسميته الأفلام الروائية القصيرة، يُجمِعُ أغلب الباحثين على تسميتها الدراما التسجيلية أو الدوكودراما وذلك – بالنسبة لهم – أقرب إلى الدقة والحقيقة. ولكلٍ منهما أهدافه ومفرداته وعناصره وموضوعاته المختلفة، وفي الفيلم الروائي القصير يُسمح بالتجريب أو بالتجريد وهذا ما لا يُسمح به في الدراما التسجيلية التي تعتبر نقلاً صارماً وأميناً للواقع.

في هذا الإطار، يمكننا من خلال الحديث عن الدراما بين الروائي والتسجيلي أن نتلمس بعضاً من خصائص الفيلم التسجيلي الدرامي.

من الخطأ القول : إنه لايوجد عنصر الدراما في الأفلام التسجيلية أو إنَّ الأحداث في تلك الأفلام لا تجري في تسلسل منطقي أو لا تتضمن عناصر التشويق والترغيب كما هي الحال في الأفلام الروائية. إن الأفلام التسجيلية هي دراما حقيقية نابعة من الحياة الواقعية ذاتها وهي تفسير فني درامي لحقيقة ما هو موجود في الواقع دون تزييف أو تحوير لها أو إضافة عليها. ومن حيث طبيعتها، تكون الدراما في الفيلم الروائي مُعدة مسبقاً من قبل الكاتب أو السيناريست، تبدأ فتتعقد ثم تصل إلى الذروة ثم تهبط وصولاً إلى الحل، أما الدراما في الفيلم التسجيلي فهي عملية

اكتشاف ما هو موجود وتبني لما هو موجود. والعالم المتخيل في الفيلم الروائي يتجاوز أحيانا الحقيقة، بينما لا يمكن تجاوزها في الفيلم التسجيلي.

وبناءً عليه يمكن تحديد خصائص الفيلم التسجيلي الدرامي كما يلي :

"* أن تكون قصة الفيلم حقيقية مع أقل ما يمكن من التعديلات التي تفرضها طبيعة العمل في الأفلام.

* أن يقوم بتمثيل كل أو بعض الأدوار ممثلون محترفون من غير النجوم ومن غير المشهورين يرتدون نفس الملابس التي يرتديها الناس العاديون ويقلدونهم بدقة ودون أي تصرف يفسد جوانب الشخصية كما هي في الواقع.

* أن يتم التصوير في الأماكن الحقيقية كلما أمكن وعند الضرورة يمكن التصوير في ديكورات مبنية داخل الأستوديو أو خارجه وتكون مضاهية تماماً للأماكن الحقيقية بكل تفاصيلها الدقيقة وبلا تجريد.

* أن تكون المعالجة الدرامية مجرد إطار لعرض القصة التسجيلية بكل عناصرها الواقعية أو لعرض المعلومات العلمية بطريقة مبسطة".[2]

وإذا ما عمد أحدهم إلى تصوير بعض أو كل مشاهد الفيلم في الأستوديو والديكورات بواسطة ممثلين فإنه يتوجب عليه أن يجمع معلومات حول الناس، والمكان والزمان والقصة إضافةً إلى المعلومات الأخرى الخاصة بالفيلم.

ويحدد بعض أنصار وصانعي أفلام الدراما التسجيلية الدواعي التي تتيح لهم استخدام الممثل في الفيلم التسجيلي، فيكون التمثيل أو عنصر التمثيل في السينما التسجيلية ضرورياً :

1 – عندما يحتاج المخرج إلى وصف التطورات النفسية والشخصية، وعندما يحتاج إلى الوصول إلى أعماق النفس البشرية ومعاناتها وما تملك من تعقيدات وتناقضات، لاسيما وأن الوسائل المباشرة للسينما التسجيلية من كاميرا وأسلوب

تصوير لا تستطيع القيام بذلك، فالكاميرا لا تصور إلا سطح الأشياء التي تصورها. كتب يوريس إيفانس : هناك حيث نحتاج إلى كشف التطورات الذاتية والنفسية للإنسان يتعذر علينا أن نستغني عن الممثلين. وحتى إذا لجأ المخرج التسجيلي إلى الممثل المحترف نرى من الأهمية عدم الخروج عن الموضوعية والصدق.

2 – عندما يحتاج إلى إعادة بناء الأحداث من جديد.

3 – عند الحاجة لشرح المعلومات العلمية الجافة بطريقة مبسطة يفهمها الجمهور المُستَهدف، فيتم استخدام التمثيل كإطار لهذا الشرح.

4 – عندما تنقص المواد الوقائعية. ولنذكر هنا قولاً مهماً لاسفر شوب من عام 1938 حول الفيلم التسجيلي الفني : "إن تحضير المَشَاهِد التمثيلية عندي، هو نتيجة لنقص المواد الوقائعية". (3)

وهنا يغدو تحريف الواقع مسموحاً بشروط. ومثالنا ما قام به جريرسون في المشهد الذي كرره مراراً لكنه في اللحظة الأخيرة تحايل على الواقع. فقد طلب من الصياد أن يصطاد الفقمة برميها بالأداة الحادة لكنه لم يفلح، عندها قام جريرسون باصطياد الفقمة ورماها وهي ميتة بالأداة الحادة (وهو المشهد المرغوب). وصب هذا التحريف في صالح العمل دون تغيير الواقع.

وفيما يلي نماذج استخدام الممثل غير المحترف أو المحترف في مجال الفيلم التسجيلي :

1 . <u>الشخصية الرئيسة</u> التي تعيد أداء أو تمثيل حياتها أمام الكاميرا أو الشخصية التي تدور حولها الأحداث.

2 . <u>المحرك للحدث</u>، يعني ذلك أن يزرع المخرج ممثلاً في بيئة أو وسط يريد المخرج تصويره وتقديمه والتحدث عنه في فيلمه، حيث يتحول هذا الممثل إلى

أحد أفراد هذا الوسط ويتحول إلى ممثل غير محترف. وبذلك يتمكن المخرج من الدخول إلى أعماق حياة الناس ويبدأ مع كاميرته في ملاحظة وتسجيل مظاهر الحياة في هذه البيئة أو الوسط، فالهدف إذاً هو المحيط أو المجتمع الذي يعيش فيه محرك الحدث.

3 . **الشكل** ويعني الشكل الذي يظهر فيه الممثل معبراً عن وجهة نظر المخرج معلقاً على الأحداث دون أن يتدخل في مجراها. فالأحداث هنا تجري تحت مراقبة مباشرة من الممثل نفسه وكأنه يحتل مكان مؤلف الفيلم في التعليق عليه.

فالممثل غير المحترف يقوم بعفوية سلوكه وحركته بالفعل الدرامي ويكون جهده التمثيلي أو الأدائي ناتجاً عن تفاعله مع ظواهر الواقع، وتقوم الشخصية الرئيسة بإعادة أحداث حياتها على الشاشة. وفي رأيٍ مخالف، يفضل أرنست لندجرين الاعتماد أكثر على ممثلين مدربين في الفيلم التسجيلي فيقول : " إن أفضل وسيلة لتحقيق ذلك، هي انتقاء نماذج معينة من الناس، ولا بدّ لتنفيذ ذلك من الاستعانة أكثر فأكثر بممثلين مدربين على تصوير نموّ الشخصيات الإنسانية، وما يصحب هذا النمو من عمق فكري وعاطفي". [4] فالنماذج الإنسانية المُختارة للفيلم التسجيلي كموضوع نتعرف من خلاله على واقع اجتماعي معين، هذا الواقع، بالتأكيد، له عمقه الفكري الذي يتطور مع نمو الشخصيات، ويحدث فيه جدل فنيّ لا يدركه الممثل غير المحترف في جميع الأحوال، غير أن الممثل المحترف يستطيع أن يستوعب ما هو مطلوب منه التعبير عنه لكي يعكس هذا العمق الفكري والعاطفي.

يتكرر اليوم ظهور الممثل المحترف في الأفلام التسجيلية وكاد يصبح أمراً عادياً، فقد تطورت حركة الأفلام الدرامية التسجيلية وحققت انتشاراً ونجاحاً في

العديد من دول العالم وبخاصة من خلال ما تُنتجه محطات التلفزيون. ولكن هذا لم يقلل من شأن حركة إنتاج وانتشار الأفلام التسجيلية غير الدرامية.

وأخيراً نذكر بعض النصائح المرتبطة باستخدام الممثل :

1 – تجنب اللجوء إلى نجوم مشهورين قد يطغى جمالهم أو رُقي أدائهم على الموضوع المعالج.

2 – يكون اللجوء للممثل للتعبير عن شيء يصعب أو لا يمكن التعبير عنه بوسائل السينما المباشرة، وليس لإعطاء الموضوع طابع الجذب والتشويق.

3 – أن يتحكم المخرج في دور وأداء الممثل بحيث لا يدعه يخرج عما هو مطلوب، فربما يرغب الممثل بإثبات وجوده وإبراز براعته في التمثيل مما يضر بموضوعية وصدق الوثيقة السينمائية.

ثانياً – أفلام فن التحريك :

التحريك (Cartoon Animated Films) هو كلّ إبداع سينمائيّ لصور متحركة باستخدام أنواع مختلفة ومتعددة من التقنيات [5]، ومن وجهة نظر كثير من السينمائيين والفنيين، فإنّ التصوير السينمائي يُعتبر بمثابة نوع من التحريك.

يرجع فن الرسوم المتحركة أصلاً إلى المجري (الهنغاري) ماكس فليشر Max Fleischer لأنّه كان أول من فكر في الرسوم المتحركة وكان متخصصاً في مسارح العرائس والأراجوز. وبعد ظهور السينما اتجه إلى تصوير العرائس ودرس وسائل تحريكها، ومن وجوه تلك العرائس انبثقت لديه فكرة الرسوم المتحركة.

والرسوم المتحركة اسم يطلق على نوع من الأفلام تعتمد في تنفيذها على الرسوم، فتكون أشخاصها وكل مرئياتها من رسوم يجري تحريكها على الشاشة، أي أنها تعتمد على تحريك الرسوم، لذلك يُطلِقُ عليها بعضهم أفلام التَّحريك.

تتميز الرسوم المتحركة بإمكانية تمثيل الواقع المجرد الذي قد يصعب إدراكه بالحواس تمثيلاً حياً ملموساً، كما تتميز بسعة الخيال الذي لا تقيده القوانين الطبيعية المألوفة. فإذا كان الفيلم يملك القدرة على استحضار الواقع بكل تفاصيله وجزئياته، فإنه يملك القدرة نفسها على بلوغ أبعد آفاق الخيال، كما نجد في أفلام الرسوم المتحركة. كما تتميز الرسوم المتحركة أيضاً بالقدرة على التغلب على بعض مشكلات إخراج التمثيل الحي، فيمكن أن تُهدَمَ مدينة كاملة ثم يُعاد بناؤها بالرسوم المتحركة، بينما يصعب تصوير ذلك بالحيل السينمائية التي تأخذ وقتاً وجهداً كبيرين.

ويجوز الجمع بين الرسوم المتحركة والتمثيل الحي في مشهد واحد، وبذلك نجمع بين الواقعية وسعة الخيال بأسلوب يساعد على نقل المعنى بوضوح يجذب الانتباه.

أدرك فن السينما أن التحريك Animation، وهو جوهر سينما الرسوم المتحركة، هو الروح التي تنبعث في الصور الجامدة الثابتة فتبعث فيها الحركة على الشاشة، سواء في السينما التي تعتمد على تسجيل الواقع أم تلك التي تخلق هذا الواقع، وسواء كانت الشخصيات لبشر حقيقيين أم لرسومٍ على الورق. وعلى الرغم من أن فن التحريك، بمعناه التقليدي، يعتمد على اللوّحات المرسومة أو الأشياء الجامدة التي صُورت إطاراً وراء إطار، فإن الغاية الجمالية في معظم أفلام التحريك، ولا نقول كلّها، هي الإيحاء بقدر هائل من الواقعية، حيث نجد الشخوص التي تستمد جذورها من عالم الحيوانات أو حتى الجمادات مثل قطع الصلصال أو علب الكبريت تحاكي البشر في سماتهم وسلوكهم ومنطق حياتهم، لتأخذ المتفرج ليعيش معها في ذلك العالم الخيالي الذي يضع قدماً ثابتةً على أرض الواقع.

ومن خلال إكتساب هذه الشخوص للصفات البشرية، يتحطم الحاجز بين الخيال والواقع ويكتسي عالم هذه الأفلام بطابع الحياة الإنسانية. وهو ما جعل فن

التحريك ينتقل من مجرد كونه وسيلة لتسلية الصغار في أغلب الأحوال إلى أن يكون وسيطاً فنياً يجمع في أبعاده أهدافاً سياسية واجتماعية وتعليمية وجمالية.

إن أفلام التحريك تشكل في مظهرها أوضح خروج عن الواقع وتبتعد عن الطابع التسجيلي إلا أنها – في رأي سبوتزود Spottiswood – تستطيع أن تخلق واقعها الخاص والذي لا يستطيع صانع الفيلم التعبير عنه من خلال العناصر الطبيعية الحقيقية. ويضيف أنه عندما يشعر كاتب السيناريو أن موضوعه مجردٌ وصعبُ التصوير في حدود الواقع فليس أمامه إلا فن التحريك لتحويل هذا السيناريو إلى مادة فيلمية مثال : نمو النباتات أو الميكروبات... حركة الأجهزة داخل جسم الإنسان. (6)

استفاد فن التحريك كثيراً – ومازال يستفيد – من التطورات الحاصلة في عالم تكنولوجيا الاتصال والحاسبات الآلية ومشتقاتها من الأجهزة والبرامج المعلوماتية.

وبما أن فن التحريك هو خروج عن الواقع ويبتعد عن الطابع التسجيلي وثمة صعوبة في تصويره في حدود الواقع، نجد أنه من المبالغ فيه تصنيفه في إطار الأفلام التسجيلية فهو أسلوب فني قد يُستخدم أساساً في مضامين وأهداف مختلفة. كل ذلك يدعو إلى تصنيف فن التحريك كشكلٍ مستقلٍ بذاته يمكن استخدامه لتقديم – كتابةً وتصويراً – مضامين معينة ولتحقيق أهداف متنوعة من بينها أفلام الإعلانات وأفلام الأطفال.

لا ريب أن فن الأنيمي والرسوم المتحركة من الفنون، التي استطاعت مع الزمن أن تحقق جماهيرية كبيرة، وباباً عريضاً للتجارة المربحة. والرسوم المتحركة اليابانية (7) والأمريكية هما الأشهر والأوضح في مجال الرسوم المتحركة، حيث تعتبر مدرسة Walt Disney الأولى في الانتشار العالمي.(8)

يمكن التمييز بين ثلاثة مستويات للرسوم وبالتالي بين إعلانات الرسوم المتحركة :

1 – أفلام الكارتون ذات الحركة الكاملة أو التامة، حيث يتحرك الرسم الكارتوني كله ولا توجد به أجزاء ثابتة وغير متحركة.

2 – أفلام الكارتون ذات الحركة المحدودة.

3 – أفلام الكارتون ذات الحركة البسيطة التي تقوم على رسم واحد يتكرر داخل كادرات متتالية.

ثالثاً – الريبورتاج الإخباري التلفزيوني :

يتميز كل من الفيلم التسجيلي والبرنامج التسجيلي عن سائر الأشكال الفنية الأخرى في السينما والتلفزيون بأنهما يعملان في مساحة واسعة هي المساحة التي تفصل بين الخبر المحض والخيال المحض. ومن ثم فإن آفاق عملهما تتسع باتساع هذه المساحة لتشمل العديد من الوظائف والأهداف ومن مجالات التحرك والتغطية.

يرى بعض المختصين عدم التفريق بعد بين الريبورتاج والفيلم التسجيلي–الوثائقي رغم أن لكل من هذين النوعين الإعلاميّين تقنياته وأساليبه في طرح المواضيع ومعالجتها والتعامل معها. غير أن معظم الباحثين والمخرجين يرفض فكرة أن يكون الريبورتاج (التحقيق أو التقرير الإخباري) شكلاً من أشكال الفيلم التسجيلي، وتم استبعاد هذة الفكرة من جميع تقسيمات وتصنيفات الفيلم التسجيلي، باستثناء إيفالينا نور جليسكا التي قالت : إن الريبورتاج هو أحد أشكال الأفلام التسجيلية عندما قسمتها – كما رأينا سابقاً – حسب الشكل الفني المقدم. "المخرج الأمريكي روبرت دور، الذي يستخدم في أفلامه الأسلوب الريبورتاجي للسينما المباشرة، يرفض السينما التسجيلية المعاصرة بشكلٍ عام. وبالنسبة له فالسينما المباشرة هي أقرب إلى صفة الريبورتاج الصحفي وشكله وهو أسلوب سينمائي تطور

وانتشر بشكلٍ ملحوظ بعد ظهور التلفزيون. وتصعب في الواقع الموافقة التامة على رأي دور الذي يحدد السينما التسجيلية بالأطر الإعلامية الصحفية للريبورتاج السينمائي، في حين أن السينما التسجيلية أغنى وأكثر تعقيداً من الريبورتاج الصحفي". (9)

لقد ساهم التلفزيون عبر نشاطه الإعلامي المتنوع وإنتاجه الغزير وخصوصاً مع انتشار القنوات الفضائية وقدرتها على البث المباشر للوقائع الساخنة وقت حدوثها بخلط المفاهيم حول ما يتعلق بالفيلم التسجيلي وبالريبورتاج (التحقيق أو التقرير الإخباري) وبخلط الحدود والخصائص الناظمة لكلٍ منهما. و"أصبح الفيلم التسجيلي في مأزق حقيقي، يماثل المأزق الذي واجه المصور الرسام عند ظهور الكاميرا الفوتوغرافية، حيث لم يعد في مقدور المصور منافستها على نقل الصورة الواقعية. وكان عليه أن يترك هذه المهمة للتصوير الفوتوغرافي ويبحث له عن مجالات أخرى. كذلك أصبح الحال بالنسبة للمخرج التسجيلي الآن الذي يجد نفسه مضطراً لترك مهمة تسجيل الواقع ومتابعته أولاً بأول للبث المباشر الأقدر عليها". (10)

"إن القنوات والفضائيات التلفزيونية تشهد في الآونة الأخيرة قريحة عالية في عروض الأفلام التسجيلية وتنوع موضوعاتها وملاحقتها لما يسمى بالموضة الخبرية، إنَّ وقوع حدث ما في بلدٍ ما يعني عرض فيلم تسجيلي عن هذا الحدث في أسرع وقت ممكن، فبعد ساعات قليلة من وقوع الحدث يبدأ التلويح بمادة إعلانية عن فيلم تسجيلي سيبث عن هذا الحدث الهام قريباً وهذا يعني أنه سيكون غداً أو بعد غدٍ حيث تسلم هذه القنوات رقابها إلى مجموعة من الشركات المستقلة أو شركات انتاجية خاصة تابعة لها، ومهمة هذه الشركات إنتاج أفلام تسجيلية بالجملة، حيث ترسل القناة قائمة بالعناوين المراد إنتاجها وتقوم هذه الشركات بإنتاج الأفلام بسرعة قياسية مذهلة، وبوقت وجهدٍ وتكلفة أقل وتسليمها في الأوقات التي

حددتها القناة ضمن عقود مبرمجة. النتيجة أنّ عمل هذه الأفلام لا تصلح لأنْ تسمى أفلاما، لأنها مجردة من سمتها الفنية السينمائية، إنما تصلح أنْ تسمى ريبورتاجات للبث خلف مذيعي الأخبار".[11]

إن الفيلم التسجيلي أصبح مجرداً دون أي هيكل أو قالب أساسي لنموه وتطوره حيث اتخذ المخرجون من الوصف الخارجي للأشياء مكوناً أساسياً عبر نقل الأخبار المجردة، حيث النقل الحرفي للموضوع متناسين أن وظيفة الفيلم التسجيلي الحقيقي هو التعامل الإبداعي مع الواقع وتحليل صراعاته الجدلية. [12]

وبالرغم من أن الآنية أو متابعة الحدث هي أحياناً من نقاط التقاء الفيلم التسجيلي مع الريبورتاج الإخباري التلفزيوني، إلا أنه يجب التمييز بين الفيلم التسجيلي والتقارير الإخبارية واستحالة التقاء كل منهما :

* فالبحث غير الجيد والاعتماد الكبير على التعليق الذي يمكن أن يكون مقالة في مجلة واستخدام الصور الأرشيفية دون نسيج فيلمي أو صيغة لإيجاد علاقة بين هذه الصور أدت إلى تسطيح الفيلم التسجيلي وتجريده من مضمونه وسلبه الحقيقة التي جاء أصلاً ليكشفها.

* التقرير الإخباري أُعِدَّ ليوضح شيئاً ما أو ليظهر خبراً ما، أما الفيلم التسجيلي فالأصل فيه أنه أُعِدَّ ليُعرَض في صالات السينما حيث يحمل هذا الفيلم فكرة أو مجموعة أفكار، فهو عبارة عن تجميع مواد من الواقع حيث يتم فصل كل لقطة عن واقعها ومحيطها الاجتماعي وتجميعها مع بعضها ضمن صيغة سينمائية جديدة ذات قصدية ممنهجة، وأي خلل في هذا الجمع ستكون اللقطات منعزلة وتمثل كل لقطة منها حقيقة مختلفة وليس لها علاقة بالأخرى، فالأصل وضع كل هذه الحقائق لخدمة حقيقة واحدة هي الحقيقة المركزية التي تدور في عقل صانع

الفيلم والتي نتجت بالضرورة عن مخزون فكري ووعي عميق وبحث مكثف، والذي يعد ثلثي الفيلم التسجيلي والهدف الأساسي من هذا البحث هو الوصول إلى الحقيقة.

* البحث والتقصي العميق للحقيقة يُمَكّن السينمائي من تحديد شكل هذا الفيلم وترتيب مضمونه ضمن صيغة سينمائية ويكون ذلك من خلال ما يمتلكه من أدوات فنية وخلق جو عام لهذا الفيلم والاشتغال على جماليات اللغة السينمائية التي تكمن في زوايا الكاميرا واللقطات بكافة أحجامها واللون والصوت والتركيب المونتاجي الجيد والمدروس وغير ذلك، وهذا ما تفتقد له الريبورتاجات الإخبارية على عجالتها وتسطيحها. [13]

وعليه، "فمن المنتظر انطلاق فنان الفيلم التسجيلي في العثور على أساليب أخرى أكثر رحابة في تناول الواقع، تختلف عما يقدمه البث المباشر من صور حية في ذروة التهابها. و(...) إن تحوّل فنان الفيلم التسجيلي إلى استخدام تكنيك الرؤية الذاتية في عرض موضوعه بدلاً من تكنيك الرؤية الموضوعية يمثل أحد التوجهات الملائمة للخروج من هذا المأزق. وتكشف الرؤية الذاتية في الأفلام التسجيلية عن نفسها بإعلان المخرج عن وجوده في قلب الحدث، ويحكي لنا ما يراه أو نشاهد الأحداث من خلال وجهة نظره الشخصية في الفيلم تحكي لنا (أو نرى) تجربتها الذاتية.(...) والواقع أن هذا التكنيك في السرد ليس جديداً تماماً على الفيلم التسجيلي فقد سبقت ممارسته أحياناً، ولكن قيمته اليوم تزداد أهمية. وترجع أهمية هذا التكنيك الى أنه يضفي على ما يقدمه من أحداث قيّمة إضافية تزرعها مشاعر وخواطر صاحب الرؤية. هذه القيمة الإضافية تجعل العرض أكثر كثافة (يرتفع عن مستوى الخبر) وتخلع على الأحداث ثوباً جديداً من الرؤية يجعلها قابلة للمشاهدة

حتى لو كانت أحداثاً سبق عرضها، وتعمل على إثارة عواطف المشاهد وأفكاره بالتماهي مع صاحب التجربة.(...) ولعل من أهم ما يميز هذا التكنيك في السرد أنه لا يدّعي امتلاك الحقيقة، فبينما يبدو العرض الموضوعي كما لو كان يقدم الحقيقة كاملة، يبدو العرض من وجهة نظر شخصية تعلن عن جودها من البداية، إنه يعني أن ما يعرض مجرد حقائق نسبية تتعلق بصاحب الشخصية". [14]

الفصل الثالث

مراحل إعداد وإنتاج الفيلم التسجيلي

بدايةً نقول إنه من الصعوبة بمكان الحديث عن كل مرحلة من مراحل إعداد وإنتاج الفيلم التسجيلي على حدة، فجميع المراحل تتشابك وتتداخل فيما بينها بحيث لا يمكننا تحقيق الفصل الواضح بين مراحل صنع الفيلم التسجيلي. ويختلف الباحثون والمختصون حول تراتبية مراحل صنع الفيلم التسجيلي وحول تراتبية الخطوات التي تمر بها كل مرحلة على حدة وخصوصاً مرحلة إعداد السيناريو. وبهذا الخصوص تقول الباحثة منى الحديدي : إنَّ سيناريو الفيلم التسجيلي يمر بعدة خطوات هي :

1 – إعداد المعالجة.

2 – البحث والدراسة.

3 – كتابة السيناريو التنفيذي.

وتقول أيضاً : أثناء إعداد المعالجة، يجب أن نعمل على ما يلي : تحديد الهدف الأساسي وتحديد الجمهور المستهدف وخصائصه وكتابة النص.[1] ويقول الباحث محمود عطاالله : إنَّ الدراسة والمعاينة واختيار المعلومات ومقابلة الأشخاص أصحاب القضية هي إجراءات واجب القيام بها قبل كتابة السيناريو وقبل التنفيذ. ويرى بول روي Paul Roy أن اختيار المضمون يأتي في المرتبة الثالثة والسبب في ذلك أنه مادام صانع الفيلم حدد الهدف السلوكي الذي يريده من الجمهور وأن خصائص الجمهور المستهدف تم تحديدها يصبح من السهل أن يختار صانع الفيلم المحتوى الفعّال. [2]

وهكذا يكاد السيناريو يشمل معظم هذه المراحل، إلا أننا فضّلنا الحديث عنه (أي السيناريو) كمرحلة مستقلة من مراحل إعداد وإنتاج الفيلم التسجيلي لضرورات منهجية وتعليمية.

أما مراحل إعداد وإنتاج الفيلم التسجيلي فهي :

أولاً – تحديد واختيار الفكرة–الموضوع :

أما أهم مراحل بناء السيناريو فتبدأ بالفكرة وهي من أصعب المراحل وأهمها ويجب أن نحدد في هذه المرحلة مبررات اختيار الفكرة ومدى آنيتها وحداثتها وإذا ما كانت مؤثرة وتلقى اهتمام شريحة كبيرة من الجمهور.

تعد مرحلة اختيار الفكرة–الموضوع في الفيلم التسجيلي أول المراحل وأهمها نظراً لأن الفيلم التسجيلي يتميز بدايةً بالمادة أو الرسالة التي يقدمها للجمهور الذي قد يكون جمهوراً محدداً أو عاماً داخل البلد المنتج أو خارجه. وإن أساس فكرة الأفلام التسجيلية لا تتطلب منا – برأي جريرسون – أكثر من أن نعرض على الشاشة المسائل التي تهم عصرنا بأي أسلوب كان بحيث يتجاوب مع خيال الناس ويجعلهم أكثر احساساً وتفاعلاً مع ما يدور حولهم. ولهذا فإن الفيلم التسجيلي يعتمد على فكرة رئيسة وتكون له ولها قيمة اجتماعية. وهذه الفكرة قد تكون خاطراً إنسانياً يمكن أن يتحول إلى فكرة فنية تتطور وتتعدل لتصبح المحور الرئيس الذي يدور حوله الفيلم.

يقول دزيغا فيرتوف عن الفيلم التسجيلي : الفن ليس مرآة تعكس الكفاح التاريخي ولكنه سلاح لذلك الكفاح. وعليه يجب أن تكون المادة الخام للفيلم التسجيلي هي العالم المادي : الناس والأماكن والأزمنة والأشياء. فالسينمائي التسجيلي لا ينظر إلى الحقيقة والواقع الخارجيين فقط، بل يحللهما ويستخلص منهما الحقيقة الصافية والكبرى التي تختبئ وراء الأحداث المختلفة والمتراكمة للعالم الخارجي. إن هذا الارتباط الأساسي بالواقع، والتعبير عنه بأساليب فنية مشروعة لا

تتعارض كلياً معه، قد قادت الفنان التسجيلي إلى تعامل مباشر ودائم مع مظاهر اجتماعية عديدة متبلورة، ومع مشاكل مهمة مطروحة من قِبَل الواقع الموضوعي ذاته. [3] فالفيلم التسجيلي يؤمن بأنه لا يخلق العالم بقدر ما يقوم بملاحظة العالم الموجود أصلاً إلا أنه ليس مجرد مسجل للحقيقة الخارجية إذ إنه مثل صانع الفيلم الخيالي يجب أن يصوغ هذه المادة الخام عبر اختياره للتفاصيل. [4] وينبغي على الفيلم التسجيلي أن يتناول عنواناً عريضاً عاماً وخاصاً كأن يكون العنوان العام مثلاً هو الاقتصاد والعنوان الخاص هو قصة اكتشاف النفط. وبما أن العناوين الشاملة لا تتوافق مع الحكايات الخاصة التي تُصُنِّف روائياً في الغالب، ارتبط الفيلم التسجيلي أكثر بموضوعات السياسة والاقتصاد والاجتماع والتاريخ وذلك بسبب حصر انتشاره عبر التلفزيون. ومنذ زمن ليس ببعيد، بدأ السينمائيون التسجيليون يصنعون أفلاماً تعرض لأمور الحياة اليومية والمعتادة وهي موضوعات قد تبدو تافهة تفتقد الأهمية ولكنها وقائع وأحداث أصبحت مرئية ومقروءة في حياة الناس. إن فكرة هواية جمع الطوابع في بلدٍ ما لا تقل أهميةً من فكرة مدافن النفايات النووية في بعض بلدان العالم والتي تسبب الأمراض الخطيرة للإنسان جراء تفاعل وانتشار موادها في البيئة. وقد شجع جون جريرسون في السابق إنتاج الأفلام التي تطرح وتعالج موضوعات ومسائل ونظم وصفية محددة ذات اهتمام عام لدى الجماهير مثل : مشاكل الإسكان والبريد الليلي ومناجم الفحم والأطفال في المدرسة ...الخ.

وفي نفس الاتجاه، يرى الكثير من منظرى السينما ونقادها ومؤرخيها بأنه يجب أن تتسم تيمات (موضوعات) الأفلام بالصدق والصحة وألا تكون مزيفة أو غير صحية، حتى وإن رأى بعضهم نظرياً أنه من الممكن أن يقوم عمل فني على فكرة غير صحية وغير صادقة مثل الأفلام التي أُنتِجَت كدعاية للفاشية والنازية، فإن ذلك يُنقص من قيمة الفيلم ذاته.

وإذا كانت الفكرة الأساسية يمكن أن تتكرر من فيلم إلى فيلم، وأن تكون صحيحة وسليمة، فما هو الجديد الذي يقدمه أي فيلم؟ الجديد هو في طريقة المعالجة والعرض والتقديم وأسلوب الفنان وتفرده في التعبير عن أفكاره بما يوحي للمتلقي أنه لم يسبق أن رأى ما يراه في فيلم آخر.[5] فالفيلم التسجيلي يحاول تقديم أفكار ومعلومات بطريقة درامية، ويمكن تسخير كل عناصر اللغة السينمائية لفكرة الفيلم بعد تحديد الهدف ووضع الفكرة في بوتقة الحركة والفعل الدرامي المنساب عبر المكان والزمان. والمبالغة في طرح الأفكار المختلفة والمتنوعة في الأفلام التسجيلية هي أمر ضروري لإعطاء الموضوعات المطروحة أبعاداً أكبر من خلال تحرير الفكرة لتنطلق من المحلي وتشمل كل العالم. فليس من المبالغة أن نعطي لموضوع مرض نقص المناعة (الإيدز) أو موضوع انتشار المخدرات المطروح في الفيلم التسجيلي بعداً كبيراً كون هذه الموضوعات تهم العالم أجمع.

وعند اختيار الموضوع لا بد من طرح عدة أسئلة أهمها؛ ما هي أهمية الموضوع المطروح وجدته؟ ما مدى توافر قدر كبير من المعلومات؟ هل سيحقق تناول الموضوع فائدة للمتلقي؟ إلى أي مدى وأي عمق أستطيع إبراز نقطة الاهتمام بفكرة الفيلم. لا بد أن تتسم الفكرة محور الفيلم بالوضوح التام حتى يمكن الاستمرار بباقي المراحل. [6] فمخرج الفيلم التسجيلي يقوم بإعداد السيناريو معتمداً على دراسة عميقة للواقع تتمثل في زيارة الأماكن على الطبيعة والتعرف عليها وإجراء اللقاءات مع الجماهير المرتبطة بالموضوع أو الحدث أو المشكلة أو الشخصية موضوع الفيلم، وقراءة ودراسة وتحليل ما هو مكتوب عن الموضوع، وأخيراً تحديد وجهة النظر التي سوف يتبناها في عمله. [7] والمهم هنا هو وضوح الفكرة عند المخرج كي يمكن اختيار الوسائل التي سيستخدمها لتقديم ما يريد بدقة وسهولة ووضوح وليحصل بالتالي على التأثير المقصود على المشاهد المستهدف. والحقيقة أن أولى خطوات نجاح الفيلم تتجسد في وضوح الموضوع منذ البداية. وكثيراً ما كانت أبسط

الموضوعات المحددة والواضحة هي نقطة البداية لأكثر الأفلام التسجيلية نجاحاً ورواجاً لدى الجماهير.

ثانياً – تحديد الهدف الأساسي :

أما المرحلة الثانية فهي الهدف، والهدف هو الغاية التي بُنيت عليه الفكرة– الموضوع ونحدد فيها ما نريد أن نقوله للمشاهد أو ما نريد أن نقدم له ليقوم بالتعرف عليه. ولا بد أن يكون هدف طرح الفكرة كبيراً وذا قيمة.

إذاً، الفكرة–الموضوع في الفيلم التسجيلي هي نقطة الانطلاق فيجب الاهتمام بها والعناية بتوضيحها بمنتهى الدقةً، عندها نستطيع تحديد الهدف الأساسي من الفيلم. و"تحديد الهدف من الفيلم خطوة هامة لأنه على أساس هذا الفيلم يتم تحديد الموضوع وكيفية معالجته (...) وإذا لم يحدد صانع الفيلم هدفه بوضوح فإن ذلك سيؤدي إلى تقليل فعالية الفيلم ويقلل تركيز المشاهد على الجوانب الهامة فيه".[8] فقبل المباشرة بالتصوير أو أي عمل آخر، يجب التأكيد على الهدف الأساسي للفيلم ومراجعة مدى إمكانية تحقيقه وعدم الخروج أو الابتعاد عنه ففي حال وقع ذلك لن يتضمن الفيلم شيئاً محدداً ولن تكون له رؤية واضحة.

وتدور الأفلام التسجيلية عموماً حول أحَدِأو مجموع الأغراض التالية:

1 – إعلام وإخبار المُشاهد بشيءٍ جديد أو تذكيره بشيءٍ موجود أصلاً.

2 – محاولة إقناع المُشاهد بفكرة جديدة أو إقناعه بتبني رأي أو اتجاه جديد لم يسبق طرحه.

3 – محاولة خلق رأي عام حول فكرة أو اتجاه.

4 – تشجع المُشاهد على تبني سلوك معين في موضوع من الموضوعات.

إن تحديد الغرض أو الأغراض الأساسية من الفيلم يُسهّل تحديد وتوضيح الخط الذي سيتبعه الفيلم في مراحل صنعه. ومن المهم هنا الإشارة إلى أن ما يفتقده

المخرج التسجيلي في تشويق الفكرة التي يدور حولها الفيلم يكتسبه في حرية تركيب الفيلم بطريقة معبرة ومبدعة. [9]

ثالثاً – تحديد الجمهور وخصائصه :

لابد أن يتعرف صانع الفيلم على جمهوره المستهدف قبل أن يصنع فيلمه وعليه أن يضع هذه العوامل في اعتباره وهي :

1- التعرض الانتقائي أو الاستقبال الإنتقائي.

2- الإدراك الانتقائي.

3- التذكر الانتقائي.

ولابد من الإجابة عن عدة أسئلة مثل :

- من هو الجمهور المستهدف؟
- ما هي خصائص الجمهور المستهدف؟
- وما موقفه من الموضوع المطروح ومِنْ توقيت الطرح؟

وهناك خصائص تؤثر في إدراك الجمهور وفي استجابته للفيلم ويجب على صانع الفيلم أن يضعها في اعتباره ومن أهمها :

1- العمر،

2- مستوى التعليم،

3- البيئة الاجتماعية–الأُسرية،

4 – الوضع المادي–الاقتصادي،

5- الذكاء.

وكلما كانت شريحة الجمهور التي يُعرض لها العمل أكبر كانت المسؤولية تجاه العمل أكبر.

رابعاً – كتابة النص :

إن فكرة وموضوع كل فيلم ونوعه وأسلوب عمل كل مخرج هو الذي يحدد شكل النص في الفيلم التسجيلي، فمن الصعب وضع قواعد ثابتة تحكم كتابة النص في هذا النوع من الأفلام.

في تعريفه للفكرة التسجيلية يقول جريرسون: "إن الفكرة التسجيلية لا تتطلب أكثر من نقل شؤون حياتنا اليومية إلى الشاشة، بالطريقة التي تشغل الخيال وتجعل الملاحظة أكثر ثراء مما كانت". [10] إذاً، إن كافة جوانب حياتنا اليومية تشكل الموضوعات المناسبة، والمعالجة المتقنة الجيدة هي التي تستطيع إيصال الموضوع إلى الجمهور وتحقق الأثر المطلوب. فكتابة النص الذي يتضمن المعالجة الجيدة والعرض المناسب ستعطي فيلماً يثير الاهتمام إذا كان موضوعه من الموضوعات التي تهم الجمهور. وكان جريرسون يؤكد على التخطيط المسبق وخاصة في مرحلة كتابه النص. على العموم، شجع جريرسون طريقة المشكلة–الأسباب–الحلول في الفيلم التسجيلي.[11]

ولا بد عند كتابة النص أن يكون هناك تصورٌ دقيق لمضمون المشهد وحركته. **ويعمد صانع الفيلم أيضاً أثناء كتابة النص إلى :**

– إبراز التطور والحركة في الفيلم :

فالحركة والتطور والنمو هي إحدى أركان الفيلم التسجيلي وعامل من عوامل نجاحه أو فشله بسبب غيابها. وصور التطور تكون في إحدى هذه الصور :

أ– نمو مادي : ملموس، كمتابعة مشروع معين تم بناؤه على مراحل.

ب- نمو زمني : متابعة نمو طفل وإبراز التغييرات التي يمر بها.

ج- نمو نفسي : تصوير المراحل التي يمر بها أمي يتعلم القراءة والكتابة.

- إبراز الصدام واختلاف وجهات النظر :

هذا الصدام من أجل تحقيق هدف أو أهداف الفيلم ولا يكفي فقط التحدث عنه وإنما إبرازه في صورة مرئية واضحة.[12]

"وتزداد باضطراد أعداد المنتجين والموزعين الذين يحملون مؤلفي الأفلام الوثائقية حملاً على كتابة أفلامهم قبل تصويرها وعلى تحويل المرتجل إلى فيلم سينمائي. وهو خطر جد عظيم. فبمجرد أن يُكتب النص، ويختمه الممولون، لن ينفتح المخرج السينمائي على الأحداث أوالحوارات التي تبتعد عن الموضوع المحدد مسبقاً، وإنما سيحاول أن "يُدخِلَ" الحقيقة بكل قوة في كادره. يمكننا بالطبع أن نفكر في مشروع دون تخطيطه (أو وضع هيكل له) ولكن لاشك أنني لا أستطيع أن أدافع عن الصدفة أو المغامرة، أو الموضوعات التي تفتقر إلى وجهة نظر، أو أدافع عن فكرة لا تستند إلى معرفة حقيقة بالميدان، وعن الرأي القائل : لنرحل في قارب، ومعنا الكاميرا وآخر القبائل البدائية، وسوف تتولى تماسيح الكيمان بقية الأمور! لا. فمن الضروري إكتساب ألفة كبيرة مع الميدان : الناس والأماكن. الرحيل بدون خط محدد يوجهنا يبدو لي أمراً غير وارد، وإنما بمجرد الاتفاق على الإطار العام أو خلفية الموضوع، وعلى الطريقة التي سيوجه بها هذا الموضوع، ويتم تقطيعه، وبناؤه سيظل الأمر مراهنة مستحيلة، لأن إخراج هذه الأفلام قائم أساساً على الخيال المبدع في مواجهة الأمور التي تطرأ في لحظتها".[13]

لكن من الصعب – بل من المستحيل – أن نطالب الفيلم بإحداث نفس التأثيرات المعرفية التي يستطيعها النص. فالمفاهيم غير مرئية، وبالتصوير يكون ما

نلتقطه ذا طابع عابر ومؤقتاً دائماً : فتلك الشخصية، في هذا المكان وهذه اللحظة من الحياة قامت بهذا النشاط.... ولا شك أن عدم قدرة الصور هذه على نقل العناصر العامة والمطلقة، قد أدى، كما يبدو لنا، إلى اختلاف الأسلوبين الخاصين بالسينما التسجيلية–الوثائقية ويمكن القول ببساطة :

- الأول كلاسيكي لأنه يعهد بالتعميم إلى التعليق الخارجي.
- والآخر الذي تأكد منذ الستينيات حيث يقوم المخرج بتسجيل مواقف فريدة كل التفرد : فكل لقطة جديدة هي عبارة عن مشهد جديد. وعلى المُشاهِد أن يستخلص العموميات، بدءاً من هذه الكتل الفريدة من الزمان والمكان التي يقدمها له الفيلم، بشرط أن تظهر جلياً الأبعاد الخاصة لما هو نموذجي أو مثالي.[14]

خامساً – البحث العلمي وجمع المعلومات :

وبعد تحديد الفكرة والهدف منها نبدأ باجراء البحث وجمع المعلومات من خلال البيانات والوثائق اللقاءات والصور ...الخ. وهي من أهم الخطوات والمراحل لأنها تشكل البناء الأساسي للفيلم التسجيلي، تبدأ بعد الاستقرار على موضوع الفيلم وفكرته الرئيسة، فعلى ضوئها تتحدد مواقع التصوير وأنواع وأحجام اللقطات وترتيبها فضلاً عن إعداد مادة التعليق الصوتي المصاحب للقطات. ويجب أن تتمتع المعلومات بالوضوح والبساطة والوحدة والسلاسة. وتتعدد مصادر جمع المعلومات، ويجب التدقيق فيها ومراجعتها لتكون أكثر دقة. فإلى جانب المعايشة والانتقال إلى موقع الحدث، توجد الوثائق المكتوبة والصوتية والمصورة وتتسع أوعية المعلومات لتشمل الكتب والمذكرات والصحف والتسجيلات الصوتية والمرئية وغيرها. [15] وفي هذه المرحلة لابد من زيارة و تفقُّد الأماكن التي سيدور فيها التصوير والأحداث ويجب إجراء الاتصالات اللازمة مع الشخصيات ذات الصلة بموضوع الفيلم.

فالدراسة الأثنوجرافية مثلاً تعتمد على البحث الميداني الذي يعتمد بدوره على العديد من الأساليب والطرق المنهجية. ومن أهمها تدوين الملاحظات الميدانية بشكل مستمر ودقيق، بحيث يمكن أن يطلق عليها يوميات الباحث. وهو يسترجعها لكي يعيد تركيب المشاهد اليومية بمختلف تفصيلاتها. فهي تُعدّ بمثابة المادة الخام التي يعتمد عليها الباحث في كتابة موضوعاته المختارة، وهي بمثابة السيناريو الذي يستعين به الباحث الأنثروبولوجي الميداني ليجسد الواقع الذي يعيد تركيبه مرة أخرى.[16] ويعتمد صنع الأفلام غالباً على معرفة متعمقة بمنطقة العمل، وخصوصاً تلك التي ترتبط بالعمل المشترك مع دارسي الأنثروبولوجيا. وهكذا نجد أن الموقع الذي يعمل عليه المخرج تكون قد تمت معاينته من قبل واستقطابه، وبذلك يعلم مسبقاً الأمور التي تثير اهتمامه والتي سوف يركز عليها.[17]

إن الحصول على بعض المعلومات حول الموضوع المطروح ستحثنا حتماً للاستفسار عنها وبالتالي لطرح أسئلة متنوعة حولها سيكون جزءاً من الإجابة عليها هو البحث عن مزيد من المعلومات والحقائق والبيانات وربطها بما حصلنا عليه سابقاً لنصل إلى حالة الاشباع. فقد يمتد البحث عن المعلومات مدّة مراحل إعداد الفيلم ومراحل تنفيذه خاصةً عند مواجهة تساؤلات جديدة أو استكشاف جوانب أخرى للموضوع لم تكن معروفة. ولا تقف عملية البحث إلا بانتهاء آخر مرحلة في صنع النسخة النهائية للفيلم. ويقوم بعملية البحث كاتب السيناريو ما لم يكن المخرج هو نفسه كاتب السيناريو الذي يتوجب عليه أن يقرأ عن الموضوع الذي يحاور المختص–الشخصية حوله كي يتشجع هذا الأخير في حديثه، لأنه بكل تأكيد عندما يجد شخصاً يفهم ما يتحدث عنه فإنه وببساطة سيتحدث إليه بجدية.

1 – المشاركة في البحث والتقصي والتصميم :

ويعني ذلك استشارة أهل الاختصاص في عملية البحث عن المعلومات وعن أفضل الطرق والأساليب لمعالجة وعرض معطيات وأفكار الفيلم. إضافةً إلى الاستماع إلى أكثر من رأي فيما يخص طريقة التناول والتقديم مما يساعد على تجنب الأخطاء والانحراف عن الفكرة الجوهرية للفيلم وبالتالي التنفيذ الدقيق والجيد.

2 – تنظيم المعلومات في الفيلم التسجيلي :

وخطوات تنظيم المعلومات في الفيلم التسجيلي هي كما يلي :

2 – 1 – ترتيب المعلومات بشكلٍ منطقي :

أول خطوة لكتابة ولتجسيد الفيلم التسجيلي على الورق تكمن في ترتيب المعلومات بشكلٍ منطقي يوضح الحقائق والأفكار المختلفة.

إن الفائدة الأولى لترتيب المعلومات وتنظيمها تظهر في تحديد الزاوية التي سيتم بها عرض وتقديم الفكرة الرئيسة للموضوع والأفكار الثانوية سواءً المؤيدة منها أم المعارضة، على ألا تطغى إحدى الأفكار الثانوية على الفكرة الرئيسة فيفقد الفيلم شكله وموضوعه واتجاهه. وتبدأ عملية ترتيب المعلومات بتحديد الغرض الرئيس والعام للفيلم.

2 – 2 – تلخيص الفكرة الرئيسة للفيلم :

بعد ترتيب المعلومات، يُصار إلى تلخيص فكرة الفيلم الرئيسة في جملة أو عبارة أو مقدمة قصيرة (مقدمة الفيلم) تعبر عن المعنى المراد إيصاله للجمهور، وقد يساهم عنوان الفيلم في ذلك.

2 – 3 – فرز واختيار المفيد من المعلومات :

إن البحث المكثف والجاد قد يزودنا بكميات كبيرة من المعلومات والوثائق والبيانات، عندها يتم اللجوء إلى فرز واختيار ما هو مفيد ومهم لموضوع الفيلم. وطبعاً فالحصول على معلومات كبيرة وكثيرة لا يُمكّننا بالضرورة من الحصول على فيلم جيد. إن مَن سيحدد هذا الأمر هو اختيار ما يسمى بؤرة الموضوع، أي أن التركيز على جانب واحد فقط من الموضوع.

2 – 4 – وضع المعلومات في ترتيب منطقي :

وضع المعلومات المختارة والمناسبة في ترتيب منهجي–منطقي يوضّح العلاقات بينها بما يخدم الفيلم وموضوعه.

بعد ذلك تأتي مرحلة تصميم الخطة المبدئية للسيناريو، وهنا تنتهي مرحلة البحث وتبدأ مرحلة السيناريو.

سادساً – المعالجة (إعداد المعالجة) :

صحيح أن الفكرة–الموضوع هي نقطة انطلاق أي عمل فني ولكن سبيل الوصول إليه هو الذي يحدد الاختلاف. والمعالجة تعني بلّوَرة الخطوات السابقة في ترتيب محدد يخدم موضوع الفيلم.

وبهذا الخصوص، يضع صانع الفيلم في حسبانه عدة اعتبارات مثل :

- ما هو الأسلوب المناسب في عرض وتقديم الفيلم؟
- وهل سيستخدم أسلوب الواقع–الحقيقة أم سيعالج المادة الواقعية في قالب درامي؟
- هل يحتوي الفيلم على تعليق أو حوار منطوق أو على كليهما؟
- هل ستكون الموسيقى مكوّناً أساسياً أم ثانوياً في الفيلم، أم أنه لن يحتوي على أي موسيقى؟

لذلك فمرحلة المعالجة في الفيلم التسجيلي لابد أن تهتم بالعموميات وهي عبارة عن شرح وتوضيح للفكرة الرئيسة التي يدور حولها الفيلم وتوضيح رؤية المخرج أو الكاتب بشكل دقيق. إن السينمائي التسجيلي يرصد مواده من الواقع ليظهر وجهة نظره ويروّج لموقفه الفكري تجاه العالم، إذ إنّ الكيفية التي ننسق فيها موادنا هي بمثابة تقديم فني يعكس الحقيقة الذاتية التي يكتشفها الفنان وتعبر عن قناعته. لكن موادنا ذاتها هي صور الواقع الموضوعي، من هنا يُضاف إلى وجهة نظر الفنان ذاته صوتُ الواقع أو صراخُ الواقع. إن هذه الخاصية الأساسية للفيلم التسجيلي تغني من صلة الفنان بالواقع، كما أنها من جهة أخرى تضع أمام الجماهير الغفيرة تجربة الواقع المتحرك ذاته، والذي يمكن هنا نقله على الشاشة، ويمكن أن يتحول إلى عملية معرفة للواقع ومتعة في ممارسة هذه المعرفة.[18]

فكما أن الفيلم الروائي يقدم سرداً قصصياً للموضوع، كذلك الفيلم التسجيلي يتناول مواضيع حقيقية تستنطق أفكارها وتوجهاتها ضمن بناء يعتمد على الموضوع بحد ذاته، خصوصاً وأن الفيلم التسجيلي ليس تقديماً مجرداً وعرضياً لواقع الحياة، بل هو استقصاء واستقراء لعملية تفسيرية وتحليلية للواقع. وعليه فمن مشاكل الأفلام التسجيلية، المقدرة على إيجاد الموضوع المناسب وحُسن تلخيصه في دقائق معدودة، في توليفة يغلب عليها الخطاب البصري. وفي وصف بليغ للناقد السينمائي المصري مصطفى عبد الوهاب، يشير إلى أن الفيلم الطويل والرواية كالنهر الذي يبحر فيه المبدع طولاً وعرضاً وعمقاً، بينما الفيلم التسجيلي والقصة القصيرة يكونان أشبه بالبئر التي يحفرها المبدع رأسياً وفي العمق.[19] وغني عن القول إنه كلما كان الموضوع شائعاً كلما أصبح التحكم به والسيطرة عليه أصعب، أي إزدادت خطورة أن يطغى الموضوع على الفيلم.

والمعالجة الجيدة للموضوع ولفكرته تعتمد على عدة عناصر تساهم في تحسين شكل ومضمون الفيلم ومنها : الانتقاء من الواقع – الإيقاع – التلقائية – التطور والحركة.

يقول روبرت فلاهرتي عام 1937 : "إن مادة الفيلم التسجيلي – كما أفهمه – هي الحياة في الشكل الذي تعاش فيه، وهذا لا يتطلب أبداً كما يبدو لبعضهم، بأن تُحصَر مهمة الفنان التسجيلي في رصد مجموع صور متشابهة وقائمة دون إنتقاء".[20]

ويرى بعضهم أن الإيقاع في صورته المبدئية هو التواتر المتتابع بين حالتين متباينتين : الصوت والصمت.. النور والظلام.. الحركة والسكون.. القوة والضعف.. القصر والطول.. الإسراع والإبطاء.. وهكذا.. وأيضاً هو العلاقة بين الجزء والجزء الآخر.. ثم بين كل الأجزاء الأخرى. والإيقاع في السينما، هو روح الفيلم.. وهو إحساس نابض بالحيوية، يحركه تناسق العلاقة بين الفترات الزمنية التي تستغرقها اللقطات المتتابعة بين الطول والقصر أو السرعة والهدوء، وبين ما تزخر به اللقطات في داخلها من شحنات عاطفية ونفسية وتماسك بنائي متطور، يستهدف تدعيم الحركة الدرامية.. التي تستحث هذا الإيقاع وتبرره.[21]

وعلاوة على ذلك، إذا جاز الحديث عن التأليف في الفيلم التسجيلي – يقول المخرج المصري علي الغزولي – فهناك دائما هامش للتحرك والتلقائية. في موضوع *العمارة الإسلامية* وهو فيلم يعتمد أساساً على المعلومة، لم أقتنع بالموجود في المادة العلمية التي وضعها أستاذ كبير متخصص في العمارة وانجذبت لتصوير شيء آخر غير ما نُصح به، هناك أشياء لا تَرِدُ على الخاطر تظهر في الموقع وتفرض نفسها وأنا أحب الانسياق إليها، التلقائية والمرونة هي التي تعطي الحيوية للفيلم التسجيلي.[22]

كذلك، فإن الحركة المناسبة في الفيلم هي إحدى دعائم نجاحه، فلابد وأن يكون للسرعة والبطء مبرر منطقي وموضوعي.

ولذلك كله، يعتمد نجاح الفيلم التسجيلي على طريقة المعالجة لا على القيمة الفكرية أو الترفيهية للموضوع نفسه.

والجدير بالذكر، أنه بالنسبة لبعض الباحثين، فإن تحديد الهدف وتحديد الجمهور وكتابة النص هي خطوات يجب العمل عليها لدى إعداد المعالجة، لكننا آثرنا الحديث عنها وبتراتبية تخدم البحث من وجهة نظرنا.

سابعاً – السيناريو :

1 – الفصائل الرئيسة للسيناريو :

إن أصل كلمة سيناريو مشتق من كلمة سينا – Scena أي المنظر في اللغة الإيطالية، وقد شاع استخدامها في اللغات الأوروبية في القرن التاسع عشر وتعني النّص المسرحي.

وتنقسم فصائل السيناريو بشكلٍ عام إلى ثلاث شرائح رئيسة هي :

1 – سيناريو الأفلام الموضوعية Objective Films.

2 – سيناريو الأفلام الذاتية أو الجمالية Subjective or Aesthetic Films.

3 – سيناريو الأفلام الروائية Narrative (Theatrical) Films.

إذاً، يُغطي معنى كلمة سيناريو في السينما كل الفصائل السينمائية الرئيسة من روائية وتسجيلية. حيث يختلف سيناريو الفيلم التسجيلي عن غيره من أشكال السيناريو التي تتناول أفلاما روائية أو تمثيلية تلفزيونية.

ومن الخطأ اعتبار سيناريو الفيلم أنه القصة السينمائية أو القصة أو الرواية المكتوبة بلغة الصورة أو بلغة السينما، فهو ليس تكويناً روائياً أو قصصياً. في هذا الإطار، تم إيجاد مصطلحي Script ومعناها النص الكتابي لتعني أية صورة أو فصيلة من فصائل السيناريو السينمائي، و Screen Play ومعناها السيناريو الروائي.

وللسيناريو أنماط مختلفة لكل منها طبيعة خاصة، ففي حين يُبدع كاتب السيناريو في كتابة نوعية معينة، يخفق في كتابة نوعية أخرى. فكل نوعية سيناريو تقتضي استعداداً وكفاءةً خاصةً من الكاتب بصرف النظر عن براعته أو موهبته الشخصية. ولا يمارس كاتب السيناريو حرية الإبداع بنفس السوية في كل فصائل السيناريو، فقد ترتفع هذه السوية كثيراً في سيناريو الفيلم الروائي–الخيالي وتهبط في الفيلم التسجيلي–الواقعي حيث ينحسر حجم الإبداع والتصنع. فإذا كان ممكناً كتابة سيناريو كامل ومحكم في السينما الروائية، فإن هذا لا يحدث عادة ولا يمكن أن يحدث في السينما التسجيلية.

2 – السيناريو في الفيلم التسجيلي :

لنستعرض بدايةً آراء الرواد في السيناريو وكيف ظهر في بداياته في الفيلم التسجيلي ولماذا ؟

- **الأخوان لوميير :** لم يلجأا إلى كتابة أو استخدام السيناريو أبداً في تصوير وتسجيل الواقع وقد جسدا ذلك في أفلامهما الأولى مثل : *وصول قطار إلى محطة* و *خروج العمال من مصنع لوميير*...الخ.

– **روبرت فلاهرتي :** اعتمد فلاهرتي على الملاحظات الطويلة ولم يستخدم أو يلجأ إلى السيناريو، فبالنسبة له يتم صنع الفيلم التسجيلي على طاولة المونتاج كما فعل في فيلمه نانوك رجل الشمال. وفي هذا الفيلم أكد فلاهرتي أسلوبه في العمل حيث يصور كمية كبيرة من المشاهد واللقطات (وهي المادة الخام للفيلم) لاعتقاده أنها تشكل منبع أو مصدر موضوع فيلمه، وأن المادة الكثيرة والمتنوعة تُيسّر له العمل على إنجاز الفيلم.

– **دزيغا فيرتوف :** قال : إنَّ السيناريو هو خرافة الفيلم التسجيلي، وأكد على آنية الحدث؛ أي مسك الأحداث بوقتها وحرارتها. وعلى غرار أبناء مدرسته الروسية مثل إيزنشتاين وبودفكين وعلى عكس فلاهرتي، آمن فيرتوف بفكرة أن أساس الفن السينمائي هو المونتاج. فالمونتاج بالنسبة له يربط العناصر المتفرقة وغير المترابطة في الحياة الواقعية، فهو يربط بين أي موضوعين أو شيئين في العالم دون أي اعتبار لمفهومي الزمان والمكان. أما المادة الخام للفيلم التسجيلي بالنسبة لفيرتوف فهي العالم بأكمله من أناس وأماكن وأشياء. وكان يرى أنه يجب ربط اللقطات بصورة شاعرية وليس بصورة ميكانيكية كما هو الغالب في الأفلام الوثائقية التقليدية. وأن الترابطية والاستمرارية في الفيلم يجب أن تتوافق مع مضمون الفيلم بصورة شاملة وكاملة.

من أعمال فيرتوف التي جرب فيها وطبق أفكاره حول المونتاج فيلم *الرجل ذي الكاميرا السينمائية* والسلسلة الإخبارية *الحقيقة الفيلمية* وهي من أوائل أعماله وفيلم *ثلاث أغنيات إلى لينين* عام 1934 مستفيداً من دخول الصوت إلى السينما مما ساعده على إنتاج فيلم ناطق ومبدع.

- **جون جريرسون :** يرى وجوب أن يكون للفيلم الوثائقي تنظيم وتخطيط مسبق، أي يجب أن يكون للفيلم سيناريو كي لا يضيع الوقت ويُهدَر الفيلم الخام.

– **كاراباج :** يقول إنَّ الواقع وحده لا يصنع فيلماً، وإنَّ بناء وكتابة سيناريو محكم ودقيق وواضح شيء غير منطقي لأن السيناريو بهذه الطريقة سيحدد ويشكل الواقع وهذا غير صحيح وغير ممكن لأنه لا يمكن السيطرة على الواقع. إذاً، يجب بناء سيناريو إنسيابي قابل للتعديل حسب معطيات الواقع والمستجدات التي سيفرزها. وعليه، فإن السيناريو في الفيلم التسجيلي عبارة عن مخطط أولي أو مبدئي مبني على وقائع حياتية تمثل موضوع الفيلم أو عبارة عن هيكل عام وركائز أساسية تتغير وتتعدل ويكتمل بناؤها أثناء تنفيذ الفيلم.

إذاً، لا يعدو السيناريو أن يكون مجرد تخطيط لمشاهد الفيلم متضمناً بشكلٍ أساسي رؤية المخرج أو الكاتب حول فكرة الفيلم الرئيسة. ومن المعلوم – كما ذكرنا سابقاً – أن الرؤية هي التي تحدد شكل المعالجة وشكل السيناريو وتتكون عادة بالإستناد إلى فكرة الفيلم الرئيسة والهدف منه وإلى المعلومات التي سيستخدمها الفيلم.

قد يستغرق المخرج أو معد الفيلم أسابيع أو أشهر في معاينة أماكن التصوير وفي تحديد وايجاد الشخصيات الواقعية المناسبة لموضوع الفيلم، ويبذل كل ما بوسعه مع فريق العمل لوضع خطط التصوير ومواعيد مقابلات الشخصيات وإعداد الأسئلة الملائمة ...الخ. ثم يضع كل هذا في بناء سيناريو معتقداً أنه سيناريو محكم ومتماسك. وعند البدء بالتنفيذ ومباشرة التصوير يدرك بأنه مضطر لأن يعدّل أو يغير خططه مرة وثانية وثالثة وربما أكثر. إذاً، لايستطيع مخرج الفيلم التسجيلي أو كاتب السيناريو أن يكون دقيقاً في كتابته لأنه يتعامل مع العالم الحقيقي المحيط به، وهو عالم متحرك ومتغير: فهناك تغييرات الطقس التي لا يمكن التنبؤ بها بدقة مثل شدة حرارة الشمس، وحركة الهواء والمطر، وهناك حركة الناس وتصرفاتهم في

الشوارع وحركة الأطفال والحيونات...الخ. وعناصر أخرى كثيرة ومتنوعة لا يمكن السيطرة عليها والتحكم فيها.

إن السيناريو عملية وصف الحركة السينمائية على الورق، فهو وثيقة مكتوبة بدقة تصف المشاهد مشهداً مشهداً مع تفاصيل الصوت المصاحب للفيلم. وقد يكون ذلك على شكل مجموعة سطور مكتوبة في عامود واحد خلافاً للشكل المعتمد والمعروف للسيناريو أو يكون على شكل مجموعة سطور مكتوبة في عامودين : العامود الأيمن منها خاص بالصورة والعامود الأيسر خاص بالخطوط الرئيسة للتعليق.

وهكذا يشتمل السيناريو على قسمين :

1 – الحركة واللقطات والمَشاهد :

الحركة المناسبة والمتوازنة من أسس نجاح الفيلم التسجيلي. فالبطء في الفيلم يجعله مُمِلاً إن لم يكن له مبرر موضوعي، والسرعة تكون مزعجة إذا وجِدت بلا ضرورة أو فائدة سوى إعطاء الإيهام بوجود الحركة والإيقاع في الفيلم.

2 – الكلام المصاحب للحركة واللقطات والمَشاهد (التعليق) :

والتعليق (كما سنرى لاحقاً) يساهم في تقوية ما تعرضه الصورة ويزيد تأثيرها. وعموماً، على السيناريو أن يتضمن الملاحظات الصوتية التي تؤكد فكرته من خلال : الراوى أو المعلق، المؤثرات الصوتية، الموسيقى، الصمت وغير ذلك.

3 – أقسام سيناريو الفيلم التسجيلي :

1 – السيناريو النظري (المبدئي) :

يقدم هذا السيناريو الخطوط العامة للفيلم، فيعبر عن فكرة الفيلم من خلال بعض الصور الفنية البسيطة، ويعرض ببساطة الأحداث والحقائق الواجب تصويرها والمعبرة عن الفكرة الرئيسة دون تحديد دقيق لأحجام اللقطات وأطوال المَشاهد أو زوايا الكاميرا أو حركتها. وفي هذا السيناريو تتحدد كمية المعلومات التي سيتضمنها الفيلم دون تحديد الصورة التي ستتخذها وتظهر بها.

2 – السيناريو التفصيلي (التنفيذي) :

هو بمثابة المعالجة النهائية للمعلومات المنتقاة والمرتبة فتُعرض بلغة السينما، حيث يتم تقسيمها إلى لقطات ومشاهد ويتم تحديد أطوال اللقطات وزواياها وأحجامها وتحديد الحركة والتفاصيل في كل لقطة وكل مشهد، ويُحدد أيضاً مكان وزمان الأحداث حتى يستطيع معدّ الفيلم أن يتحسس الإيقاع الذي يمكن الحصول عليه بعد الانتهاء من عملية المونتاج. وعليه يعطي هذا السيناريو تصوراً شاملاً على مستوى الصورة والصوت وكأنه ماكيت أو نموذج مصغر للفيلم. وباختصار، فإن *السيناريو التفصيلي* أو التنفيذي هو المرحلة التي تسبق مباشرة عملية التنفيذ وبداية التصوير.

وثمة أفلام يضطر فيها المخرج إلى التخلي عن السيناريو التفصيلي الدقيق ويستبدله بسيناريو نظري مبدئي يتضمن فقط خطة للتصوير. وهذا لا يعني التخلي نهائياً عن السيناريو المبدئي أو ما يمكن أن يُسمى التصوير المقترح لسير العمل على ضوء الهدف المرتجى.

لكن، هل يمكن الاستغناء عن السيناريو في الفيلم التسجيلي؟ وكيف يكتب سيناريو الفيلم التسجيلي في واقع متحرك ومتغير باستمرار؟

4 – كتابة سيناريو للفيلم التسجيلي :

إن وضع قواعد ثابتة ودقيقة تحكم كتابة سيناريو الفيلم التسجيلي أمر صعب إن لم يكن مستحيلاً لأن فكرة وموضوع كل فيلم ونوع موضوعه وأسلوب عمل كل مخرج هي العناصر التي تحدد شكل النص. ولأن ظروف وأجواء التنفيذ قابلة للتبديل والتعديل، فبعد التصوير والمونتاج والإخراج قد نحصل على نتائج مغايرة لما هو مكتوب في السيناريو.

أما ضمانات عدم الحياد عن الموضوع وفكرته في السيناريو فتتلخص بالإجراءات الواجبة قبل كتابة السيناريو وقبل التنفيذ وأهمها : الدراسة والبحث والمعاينة وانتقاء المعلومات ومقابلة الأشخاص المعنيين بالقضية أو الموضوع.

القواعد العامة التي يجب مراعاتها عند كتابة وتكوين السيناريو :

1 – من الأفضل ألا يحتوي السيناريو أكثر من فكرة رئيسة واحدة حتى لا يتشتت انتباه المشاهد وتتشوش أفكاره مما يضعف الأثر النهائي للفيلم.

2 – التزام الحقيقة والموضوعية لأن الفيلم التسجيلي يهدف أساساً إلى البحث عن الحقيقة وعرض صورة حيادية عن الواقع.

3 – البراعة والإبداع في ترتيب أفكار الفيلم بشكلٍ منطقي وسلس ومؤثر في محاولة لجذب انتباه المشاهد وإعطائه الرغبة بمتابعة الشريط بكل جزئياته من البداية للنهاية وبالتالي التأثير عليه، ويتزايد وجوب ذلك في بعض الأفلام ذات المادة الجافة.

4 – استخدام التعليق بالصوت لشرح الصورة أو إكمالها بمزيد من المعلومات وشرح المعلومات التي يصعب أو لا يمكن تصويرها، من هنا تأتي أهمية الكلمة التي لا تقل عن أهمية الصورة.

5 – التكّيف مع محدودية الإبداع والانطلاق الخلاّق لصانع الفيلم أو كاتب السيناريو كونه يتعامل أساساً مع نقل وتقديم الواقع أو الحقيقة بموضوعية وصدق، وجعل ذلك وسيلة لإبداع من نوع آخر هو إتقان نقل وتقديم هذا الواقع.

إذا كان من الصعب كتابة السيناريو أثناء عملية التصوير، فمن السهل إعادة كتابة سيناريو موجود أو إدخال تعديلاتٍ ما عليه.

ولا بد عند كتابة السيناريو التنفيذي أو التفصيلي أو إعادة كتابته من أن يصف الجانب المرئي لقطة بلقطة ومشهداً بمشهد وأن يطلعنا على معلومات مثل :

- زمن التصوير صيفاً أم شتاءً، وأوقات التصوير نهاراً أم ليلاً.
- الأماكن والمناطق التي ستصورها وتقدمها لنا الكاميرا.
- المواقع والحركات المختلفة للكاميرا.
- أماكن تصوير اللقطات : داخلية (داخل منزل أو معمل...) أم خارجية (في شارع أو حديقة).
- عدد ونوعية اللقطات والمشاهد.

5 – من وظائف السيناريو في الفيلم التسجيلي :

1 – يحدد للمخرج والمونتير الاتجاه الرئيس والخط العام اللذين يسيران فيهما عبر المراحل المختلفة لإنتاج الفيلم، فهو الدليل والمرشد لكلٍ منهما.

2 – يعطي المخرج فكرة مفصلة نوعاً ما عن الأماكن والمصادر التي من الممكن أن يختار منها مادته بعد أن يمنحه فرصة التعرف عليها.

3 – يساعد المخرج على انتقاء مبدئي ومركّز للمادة المراد تصويرها.

ثامناً – التعليق :

بدايةً نقول : إنَّ التعليق هو أحد عناصر اللغة الفيلمية والتي منها أيضاً (الصورة والتتابع والحركة والأصوات،...) التي تعبر عن مضمون الفيلم. وهو أحد مفردات الصوت إضافةً إلى الموسيقى والمؤثرات الصوتية والحوار والصمت. لكننا،

ولأهمية التعليق، فضلّنا أن ندرجه ضمن المراحل الرئيسة لإعداد وإنتاج الفيلم التسجيلي. والمعلق (أو الراوى) هو صوتٌ يأتي من خارج الكادر ويصاحب الصورة أو يلحق بها.

والتعليق هو أحد أشكال الكتابة الأدبية أو الصحفية الصعبة، إذ إنّ على كاتب التعليق أن تتوفر فيه بعض الخصائص والميزات الأساسية وأهمها معرفته بالوسيلة التي يكتب لها وخصوصاً في المجال الفني وامتلاكه حس وافر بالموسيقى وبمجمل المراحل الفنية للعمل.

يتم اللجوء إلى التعليق في الفيلم التسجيلي، وبشكلٍ كثيف أحياناً، لضرورة توافر المعلومات فيه خاصة عند صنع الفيلم لحساب مؤسسة أو جهاز تنموي حينها يضطر السينمائي أو الفنان للاستجابة لهذه الضرورات رغم شعوره أحياناً بالقيود. كما فعل المخرج علي الغزولي في فيلم *طفولة وإبداع* حيث استخدم التعليق بخلاف جميع أفلامه السابقة، فقد تم صنع الفيلم بتكليف من مؤسسة تنموية اشترطت توافر المعلومات فيه.

لهذا، فإن أهم صفة يجب أنْ يتمتع بها كاتب سيناريو الفيلم التسجيلي هي موهبة كتابة التعليق. ويندر أن يوجد فيلم تسجيلي لا يستخدم التعليق بشكل أو آخر. ومع ذلك يتم الاستغناء أحياناً عن التعليق ويُكتَفى بالصورة التي يجب أن تكون قادرة وكافية لتوصيل رسالة الفيلم للمشاهدين. فإذا كانت الصورة معبرة عن المعنى المطلوب فإنها لا تحتاج لأي تعليق صوتي مصاحب ويمكن عندها الاكتفاء بالمؤثرات الصوتية أو الموسيقى.

هناك عدة سمات أو خصائص يتسم بها (ويجب أن يتسم بها) التعليق في الفيلم التسجيلي :

1 – يُكتب التعليق ليتناسب مع الفيلم وليس العكس.

2 – الفيلم التسجيلي صورة تعبر عن نفسها والكلام تكملة للصورة لا أكثر، حيث إنّ شعار الفيلم التسجيلي، ربما كجميع البرامج والمواد البصرية، هو : صورة أفضل، أحياناً كثيرة، من ألف كلمة.

3 – يجب أن يقدم التعليق معلومات إضافية لا تستطيع الصورة تقديمها.

4 – لا بد أن يُمَكّن التعليقُ المُشاهدَ من التركيزعلى أمرٍ ما لا تستطيع الصورة أن تبلغه.

5 – لا بد أن يكون التعليق غير ساذج ويُمَكّن المشاهد من استنتاج أشياء من خلال سريان الفعل في الصورة والتعليق مولداً عنده استنتاج ثالث أي تصادم أفكار.

6 – يجب أن لا يكرر التعليق شيئاً كانت الصورة قد عرضته، أو أن يكون شارحاً لسريان ما يجري في الصورة من إنسيابية في الفعل.

7 – يجب "عدم التطابق بين الصورة والصوت، بمعنى أن الصورة تصف والصوت عنصر تابع للصورة في طرح فكرة أو مشكلة." [23]

8 – يجب أن يتطابق مضمون التعليق مع الصورة، أي أن يتوافق ما يعرض من صور مع ما يقال من كلمات بحيث ينصب الكلام على الصورة المعروضة فيكمل أحدهما الآخر. ففي حال اختلاف مضمون الكلمات (النص) مع مضمون الصورة (الفيلم) يتشتت المشاهد بين ما يسمعه وما يراه، وهي مسألة لا يمكن أن تستمر طويلاً، مهما كانت قدرته على التركيز مما يدفعه لعدم المتابعة.

9 – يجب أن يتزامن التعليق مع إيقاع وسرعة الصورة، فمثلاً إذا كانت هناك حركة مثيرة في المشهد فإن التعليق يجب أن يسبقها ويمهد لها ويدخل إليها شارحاً دلالتها قبل حدوثها أو أن يتبعها بالتعليق عليها ويشرح مغزاها.

10 – أن يتم الاستغناء عن التعليق في أوقات مناسبة من زمن الفيلم وإيجاد مساحات زمنية صامتة بدون تعليق، وهي بمثابة تهوية أو فراغ مفيد يُملأ بالمؤثرات الصوتية أو الموسيقية بدلاً من الكلام، وبذلك يتحقق نوع من التوازن بين الكلمات وبين المؤثرات الصوتية والموسيقى. وكل هذا يؤدي إلى إرتياح المشاهد ومساعدته على التركيز.

إذاً، كلما قلَّ التعليق كان أفضل لأننا نتعامل مع السينما وهي لغة صورة أكثرمن كونها لغة صوت. ولذلك كله يجب ألا يتجاوز التعليق أكثر من ثلث زمن الفيلم.

1 – وظائف التعليق :

1– الوظيفة الإخبارية :

أي أن يخبر التعليق ويزود المشاهد بمعلومات جديدة وينبغي أن تكون المعلومات والأخبار محققة ومفحوصة قبل اختيارها وكتابتها في التعليق.

2 – الوظيفة التعريفية :

عرض الفكرة الرئيسة للفيلم وتوضيح هدفه، إضافةً إلى الاستهلال للموضوع المطروح وتقديم المعلومات أيضاً.

3 – الوظيفة الكاشفة :

تلعب هذه الوظيفة دورين في الفيلم التسجيلي من خلال كشف المكان والزمان اللذين تجري فيهما الأحداث وثانياً الربط بين مَشاهد وفقرات الفيلم.

4 – الوظيفة الرتمية أو الإيقاعية :

يستطيع التعليق تضخيم وتأكيد وزيادة تأثير الصورة واللقطات والمَشاهد التي تتوالى في تتابع أمام أعين المشاهدين بما يزيد من سرعة الإيقاع الفيلمي ويؤكد نجاح الفيلم.

5 – الوظيفة الرابطة :

الربط بين فقرات ومَشاهد الفيلم وربط المَشاهد ككل إضافةً إلى سد الفراغ الناتج عن معالجة المادة الفيلمية للموضوع.

6 – الوظيفة التفسيرية أو الشارحة :

في الفيلم التسجيلي يتجه الاعتماد على التعليق الذي يقرأه شخص واحد كي يقدم بيانات ومعلومات لا توفرها الصورة، أي شرح المَشاهد وتقديم المزيد من المعلومات.

7 – الوظيفة التأثيرية :

تكاد تكون الوظيفة الأكثر أهمية. فوظيفة التعليق الأساسية هي زيادة فرص تأثير الفيلم، وذلك بتوضيح وتقوية المعاني التي تعرضها الصورة.

8 – الوظيفة الجمالية :

لا بدَّ أن يكون لصوت الراوي أو المعلق الجميل والرخيم، والهادئ والمطمئن عند الضرورة، الدور الكبير في لفت نظر المشاهد وجذب انتباهه إلى مضمون وشكل المادة الفيلمية المعروضة وبالتالي إعطائها الأهمية المُرادة. وهذا يساعد بالتالي على إيصال المعلومات المطلوبة إلى المتلقي وبالصورة الملائمة. وكثيراً ما

شاهدنا أفلاماً تسجيلية واستمتعنا أيما استمتاع بنبرة وصوت المعلق الذي كان يضفي لمسات أنيقة وجميلة على التعليق نفسه وبالتالي على الفيلم.

2 – ما يجب مراعاته عند كتابة التعليق :

1 – الالتزام بقواعد التحرير الإذاعي التي تسعى إلى تقديم وإبراز المعنى بشكل مباشر، وبخاصة تجنب الصيغ البيانية والبلاغية والكلمات نادرة الاستخدام.

2 – الاهتمام ببداية التعليق لأهمية الانطباع الأول، فهي أولى الكلمات التي ينصت إليها المشاهد والاهتمام أيضاً بالكلمات الأخيرة للتعليق بهدف إشعار المشاهد بالرضا وتركه تحت تأثير موضوع الفيلم.

3 – كلمات التعليق في الفيلم التسجيلي منطوقة وليست مقروءة فيجب عليها أن تؤثر في أذن المشاهد وألا تُشعِره بالنفور.

4 – عدم الانسياق وراء تنميق وتجميل كلمات التعليق التي لا تضيف شيئاً جديداً للمشاهد.

5 – عدم تكرار المعلومات والأفكار وبالتالي الكلمات والجمل دون ضرورة ملحّة.

6 – الاقتصاد في كلمات التعليق خصوصاً وأن الفيلم التسجيلي يتصف بمدته القصيرة عموماً، بحيث نستخدم أنسب المفردات لمضمون اللقطة أو المشهد والمُتَّفق مع موضوع الفيلم.

7 – تغيير أطوال الجمل لكي لا يكون التعلق على وتيرة واحدة يبعث الملل.

8 – أن يضع كاتب التعليق في ذهنه تصوراً دقيقاً وواضحاً لمضمون وحركة كل لقطة وكل مشهد.

9 – استخدام الفعل المضارع في كتابة التعليق ما أمكن لأنه أكثر حيوية من الزمن الماضي الذي يخلق الإحساس بالفجوة بين الصورة والتعليق، ولا بأس من استخدام الفعل الماضي في حدود الضرورة.

10 – تجنب الاسترسال والإطناب اللذين يحكمان على الفيلم التسجيلي بالفشل، فما هو مرئي تراه العين هو الأهم في الفيلم التسجيلي إضافةً إلى أن المشاهد لا يعير كامل اهتمامه وتركيزه للتعليق الصوتي المصاحب بل للمشاهدة، ولا يستطيع أن يتذكر من التعليق إلا بعضه.

إن أغلب الأفلام التسجيلية يحتاج إلى تعليق يقوم بعدة وظائف قد توجد هذه الوظائف كلها أو بعضها في الفيلم الواحد. "إن النتيجة الطبيعية للكتابة السينمائية، هي إختفاء التعليق الذي غالباً ما يستبدل – أحياناً إلى درجة التأنق – بجمل أو عبارات تُكتَب أسفل الشاشة ولا تُستخدم إلا في تحديد ثوابت لا تقولها الصورة (أين نحن، وبمن يتعلق الأمر؟) وإعادة النظر إلى شئ محدد أو لتبرير عملية اختزال بعض عناصر الموضوع. ودائماً نتساءل في الواقع عن هذا الأسلوب الذي يسمى فن التكلم من البطن (Ventri loquisme) وعن وضع هذا الصوت الذي يأتي ليسمي شيئاً، أويحكم عليه أو يفسره، في حين أن الطموح الحقيقي لمثل هذه الأفلام هو عرض حقيقة معينة تكون غير معروفة مسبقاً بشكل تدريجي. والمعنى لا يمكن استخلاصه إلا في النهاية، حين يتبلور كنتيجة أو محصلة لدى المشاهد. فهي بحكم طبيعتها أفلام وتكتسب معناها عند نقطة وصولها، بفضل قدرة المشاهد على ربط المعلومات التي تلقاها بعضها ببعض. وإذا كان هناك مكان لتعليق، فينبغي أن يكون في النهاية هو تعليق المشاهد نفسه". (24)

كما أنها، أي السينما التسجيلية، باعتمادها على الحياة الغنية بتوترها وبجمالها من جهة وتركيزها على الصورة السينمائية من جهة أخرى سُتلغي تماماً التعليق من مفرداتها وعندئذٍ ستتحقق عظمة الفيلم التسجيلي المنافس في فنيته للفيلم الروائي والذي سينحسر كما نعتقد إلى فيلم المؤلف، ولربما سيكون مستقبل السينما تسجيلياً–وثائقياً.

تاسعاً – المقابلة :

إذا كان التعليق في الفيلم الوثائقي هو الصوت الذي يأتينا من خارج الفيلم – كما يعبّر السينمائيون – فإن المؤثرات الصوتية المباشرة أو المقابلة هي أصوات تأتينا من داخل الفيلم ولذلك فإن تأثيرها يكون أبلغ من التعليق.

تتضمن بعض الأفلام التسجيلية مقابلات شخصية مع أشخاص لهم دور وصلة بالفيلم وبموضوعه لاسيما وأن الفيلم التسجيلي هو تعبير مبتكر وخلاّق عن الواقع المُعاش وأبطال هذا الفيلم هم أشخاص حقيقيون يتحدثون ويعبّرون بصدق عن تجاربهم ومشاعرهم وأحاسيسهم.

هناك أفلام وثائقية تعتمد كليةً على المقابلة وتسمى أفلام الريبورتاج رغم أن معظم الباحثين والمخرجين يرفض فكرة أن يكون الريبورتاج أو التحقيق أو التقرير الإخباري شكلاً من أشكال الفيلم التسجيلي كما سنرى في فصل لاحق. وأيضا هناك أفلام ذات قيمة سياسية أو اجتماعية أو وثائقية تدخل فيها المقابلة كعنصر من عناصر الفيلم التي تسهم في إيضاح المضامين والأفكار. وفي الحالتين ينبغي تحقيق التلقائية وإلا سيبدو الفيلم واضحاً في زيفه.

ولكن بقدر ما تكون المقابلة مهمة في الفيلم الوثائقي فإنها تبدو مُتعِبَة في كثير من الأحيان إذا لم يُحسَن استخدامها سواء في طبيعة الشخص المتحدث وشكله ونبرة صوته أو في طبيعة الموضوع الذي يتحدث فيه.

لا يجوز طبعاً الإعداد مسبقاً للمقابلة في الفيلم الوثائقي، ولايجوز الاتفاق مسبقاً على ذلك وإلا فإن ذلك النوع من الأفلام – حتى ذات الطبيعة الإعلامية – سيبدو للمشاهد أفلاماً دوغماتية تضليلية.

ويعدّ اختيار الضيف الذي نريد مقابلته من أهم وأصعب الخطوات، لذا لابد من التعرف على شخصيته وعلى خبراته وثقافته.

بعض أدبيات إجراء المقابلة :

- على المخرج أن يحدد أولاً مكان المقابلة لأن موقع المقابلة يلعب دوراً كبيراً في التأثير على الضيف وعلى سلاسة الحوار.
- إمكانية التعامل مع أي شيء يستجد خلال المقابلة دون إن يؤثر بأي حال من الأحوال على التلقائية.
- عدم إثارة عصبية الضيف أو إثارة قلقه في حال ارتكابه بعض الأخطاء.
- وضوح الأسئلة الموجهة للضيف.
- الانصات باهتمام لحديث الضيف حتى يمكن إلتقاط النقاط الساخنة.
- ثقة القائم بالمقابلة بقدراته ومواهبه. (25)

بعض النصائح والملاحظات التي يجب أن يتقيد بها معّد أو مخرج الفيلم التسجيلي عند إجراء المقابلة :

- قم بصياغة بعض الأسئلة وحدد الإطار العام لهذه الأسئلة واجعلها محاور في الفيلم، وهذا يعني وضع خطوط عامة في الموضوع.
- اترك الضيف يحدد لك الموعد ولا تفرض عليه وقتاً تريده أنت.
- لا تترك الضيف يسترسل في الحديث والدخول في تفاصيل الموضوع المطروح لأنك ستواجه صعوبات في المونتاج.
- في كل سؤال، حدد للضيف نقطة معينة ليتحدث عنها أو يشرحها.
- انتبه، لأن الذي تتحاور معه إنسان من الواقع وليس ممثلاً محترفاً، وفي بعض الأحيان يكون التعامل مع شخص من الواقع أصعب بكثير من الممثل المحترف.

- بما أن الكثيرين يخافون الكاميرا فلابأس أن يلامس الضيف الكاميرا أو يدور حولها أو يتعرف على بعض خصائصها وكيف تعمل...الخ، بهدف تلطيف الجو خاصةً إذا ترافق ذلك مع طرفة أو مزحة.
- اجعل الضيف يحبك من خلال احترامك له ومن خلال مشاركته همومه والاهتمام به كإعطائه نسخة من الفيلم مثلاً.

عاشراً – التصوير :

الفيلم هو مبدأ حركي في التفكير وتجسيده الملموس وهو وسيط صور متحركة. وهذه الوساطة أصبحت منذ اختراع السينما وسيلة إما لترجمة النصوص بصرياً أو لتسجيل الظواهر الحياتية المختلفة بصرياً.[26]

وانطلاقاً من أن السينما التسجيلية ترتكز على المادة الحياتية وعلى الظواهر والمواد الموجودة موضوعياً وأن المادة الخام فيها هي الواقع، تأتي آلة التصوير في الفيلم التسجيلي لتكون مجرد جهاز يقوم بتسجيل وقائع الحياة المحيطة بنا. وبالتالي فإن التحكم بآلة التصوير وطرق استخدامها هو في نفس الوقت تحكم بالحياة ووقائعها حيث يستشف منها السينمائي التسجيلي كل ما يريده من جديد وطريف ومجهول نائياً بنفسه عن أن يقبل بنسخ الواقع وتقديمه وعرضه كما هو. و"منذ اللحظة الأولى للتصوير، يتم العمل في الفيلم انطلاقاً من تصوير للواقع، ولا يستطيع المخرج أن يمنع نفسه من أن يكوّن لنفسه فكرة مسبقة عن موضوعه. وعندما لا يعرف جيداً ما الذي يصوره، ولا كيف يتم التصوير، فإن الوصف لن يكون جيداً، وذلك لأن الصور تفتقد القدرة على التعبير الواضح، والسبب أن الكاميرا – البريئة – (بكل معاني الكلمة) لا تصور جيداً".[27] فظروف التصوير هي نفسها التي تولد القدرة على توليد معنى للكاميرا.

ومن مزايا العمل هو تحرير الصورة من وجهة نظر كاميرا وصفية، ففي أفلامنا الدرامية كما في أفلامنا الوثائقية الكاميرا هي التي تصف. فالكاميرا هي أهم

آلة في صناعة السينما، وتُعتبر النافذة التي يُطل من خلالها المشاهد على ما في الأفلام من إبهار ومتعة بصرية وإثارة وعلى كل ما في هذه الدنيا من شخصيات وأحداث ومعالم.

وإذا جاز الحديث عن التأليف في الفيلم التسجيلي، فهناك دائماً هامش للتحرك والتلقائية فيه. أفضل شيء لدى السينمائيين التسجيليين هو انجذابهم الدائم لتصوير شيءٍ آخر... شيء مختلف، فهناك أشياء لا ترد على الخاطر تُظهِر أو تُكتَشف وتفرض نفسها. وباختصار، فإن التلقائية والمرونة هي التي تعطي الحيوية للفيلم التسجيلي. كتب بول روثا عن مشهد نانوك وهو يبني كهف الثلج (لعل الشاشة لم تعرف مشهداً ابسط علاجاً ومع ذلك أكثر استنارة)، رغم أن فيلم نانوك رجل الشمال بعيد كل البعد عن الإبداع والحيل في التصوير، وليس فيه أي شكل من التدخل في التركيبة الفنية لموضع الصورة.

ومن المهم التذكير بأن تحضير السيناريو قبل التصوير يضمن للمخرج أن يحافظ على التوازن الكلي للفيلم التسجيلي مع احتمال إجراء تعديلات كثيرة قد يضطر إليها أثناء عملية التصوير.

1 – المصور :

المصور هو أهم تخصص في صناعة الفيلم، أكان روائياً أم تسجيلياً، ويأتي بعد المخرج الذي قد يكون هو نفسه مصوراً أيضا وخاصةً في السينما التسجيليةً. وليس على أي منهما (أي المخرج أو المصور) سوى أن يحمل الكاميرا وينزل بها الى الشارع لتصوير ما يريد، فحيثما وقف ثمة عوالم حافلة بالأحداث والحركة والطرافة. لأن مناظر المصورِ هي الطبيعة ذاتها بدون أي تحريف أو تصنع وشخصياته هم الناس العاديون الذين لم يألفوا التصوير أو التعامل مع الكاميرا أو التحرك أمامها ولا يحسنون التمثيل. لذلك، يجب أن يكون المخرج والمصور ملمّين بمرحلة التصوير، من حيث أحجام اللقطات والتكوينات داخل كل لقطة وزوايا التصوير ...الخ.

وتتضمن مهام المصور مايلي :

1 – عمل صيغة جدول للتصوير كرسم تخطيطي شامل للفيلم بالمجمل بما في ذلك إدارة الكاميرا والإضاءة والموسيقى والصوت، بحيث يُظْهِرُ الجدول بالتفصيل أماكن التصوير ومواعيد التصوير وعناوين وأرقام هواتف الضيوف لتجنب الأخطاء واستغلال الوقت وعدم إضاعته.

2 – تحديد مشاهد الفيلم في جدول التصوير مجمعة بالترتيب الذي سيتم التصوير وفقه.

3 – الالتزام الدقيق بالزمن المحدد لكل لقطة ومشهد من لقطات ومشاهد الفيلم.

4 – إعطاء الأهمية والعناية للتخطيط والدراسة قبل بدء التصوير لأن ذلك يوفر في وقت التنفيذ والتكاليف.

5 – الحصول على التصريح بالتصوير : لأن ذلك يجنب المصور أو المخرج الكثير من المشاكل في حال التصوير في أماكن لم يتم الحصول على التصريح اللازم للتصوير فيها.

2 – الصورة وفن التصوير السينمائي :

منذ اختراع أول كاميرا سينمائية في معامل إديسون وحتى أكثر الكاميرات تعقيداً ومنها حالياً الكاميرات الرقمية، وشريط الفيلم يتكوّن من سلسلة من الصور الثابتة، أوالكادرات التي تقوم بتصويرها الكاميرا السينمائية. فالكاميرا تلتقط صوراً فوتوغرافية منفصلة تنطبع كل واحدة منها على كادر منفصل، وعند عرض هذه الصور واحدة بعد الأخرى وبذات السرعة التي صُورت بها يتولَّد عند المشاهد الشعور بحركة متصلة ومستمرة وهذه الحركة هي الأساس الذي يقوم عليه فن السينما.

والتصوير السينمائي، سواءً كان ملوناً أم غير ملون، تناظرياً أم رقمياً، أصبح يرقى في بعض الأفلام إلى مستوى الإبداع التشكيلي الخلاّق.

يُفضَل في الفيلم التسجيلي استخدام كاميرا 16 مم وخام سريع لأن ذلك يعطي للصورة، من خلال قوة الحبيبات، إحساساً شديداً بالواقعية والمعاصَرة. ومقاس 16 مم هو المقاس الأكثر استعمالاً في الأفلام التسجيلية وخاصةً التعليمية والصناعية وفي بعض الأعمال الإعلانية أو التجارية التلفزيونية بالإضافة إلى استعماله في الخارج لتصوير الأفلام ذات الميزانيات الصغيرة.

ويعتمد المصور السينمائي في عملية التصوير على أربعة مكونات أو أدوات أساسية هي : الإضاءة، وزوايا التصوير، واللقطات، والكادر السينمائي والتكوين.

2 – 1 – الإضاءة :

نؤكد بدايةً على أن المصدر الأساس للإضاءة في الفيلم التسجيلي هو الطبيعة مثل : أشعة الشمس، وضوء القمر، وضوء النهار، وعتمة الليل...الخ إضافةً إلى الإضاءة الموجودة في الحياة والعالم الحقيقي والواقعي. وفي حال استخدام الإضاءة الاصطناعية، تتوقف صفات الضوء على طريقة استعماله، ويمكن تنفيذ أي نوع من أنواع الإضاءة بأي نوع من مصادر الضوء، ويأتي الخلاف فقط في طريقة الاستعمال.

والإضاءة هي التي تعطينا الإحساس بالزمن الذي تدور فيه الأحداث سواء أكان هذا الزمن نهاراً أم ليلاً، شروقاً أم غروباً. ويمكن للإضاءة، إلى حد قليل، أن تزيد من أهمية بعض الأشخاص أو الأشياء، إذ يمكن عرضها في ضوء كامل أو

في الظل. ولها أهمية كبرى في خلق جو الفيلم، وإن كانت تكشف عن قدر محدود من المعلومات المباشرة في الفيلم.

وتلعب الإضاءة عدة وظائف مهمة بالنسبة للصورة سواءً في السينما أو التلفزيون تتلخص في الآتي :

أ – إثارة الموضوع إثارة شاملة مع توزيعها توزيعاً مناسباً.

ب – تأكيد وجود الموضوع بين المرئيات وتوجيهه أو لفت نظر المشاهدين إلى مواقع الأحداث.

ج – إضفاء القوة المعبرة، وإمكانيات التأثير في الموضوع.

د – إعطاء الجو العام والإيحاء بالشعور المطلوب، ويدخل في ذلك إشعار المشاهدين بالوقت الذي تجري فيه الأحداث إن كان صيفًا أو شتاءً، صباحاً أو مساءً.

هـ – تحقيق جمال الصورة.

و – الإيهام بالبعد الثالث أو العمق، أي بُعد الأشياء أو قربها.

وللإضاءة ثلاثة أبعاد أساسية هي :

مصدرها، مدى شدتها ونوعها، من حيث النعومة أو الخشونة. "كان مدير التصوير الكبير عبد العزيز فهمي، يرى أن الضوء هو الأساس الأول في بناء الصورة... وأن المصادر الضوئية ليست مجرد أدوات أو أجهزة للإنارة، وإنما هي أشبه بالحروف، فيمكن استخدامها في تكوين جمل ضوئية، أشبه بالجمل الكلامية، أوالجمل الموسيقية، وهي بذلك تعتبر أهم وسيلة في يد مدير التصوير".[28]

2 – 2 – زوايا التصوير :

المُشاهد في السينما والتلفزيون لا يرى المناظر مباشرة كما هو الحال في المسرح وإنما يراها من خلال كاميرا فتكون زاوية الرؤية بالنسبة له هي زاوية الالتقاط

بالنسبة للكاميرا. وقد تطور توظيف زوايا التصوير بما يخدم القيم الدرامية والجمالية والإعلامية أكثر لإتاحة التعمق في الأحداث، بحيث لم تعد الصورة مجرد تسجيل موضوعي عادي للأحداث، بل أصبحت أكثر من هذا، فهي تستطيع أن تعبر عن وجهات نظر ذاتية. حيث تستطيع بواسطة الكاميرا رؤية الأشياء من جميع زواياها بشكل يثير الإبهار البصري والشجن كما يحرك الذاكرة الفكرية.

وتوصف الزاوية بأنها ذاتية، إذا كانت آلة التصوير تأخذ مكان عين أحد شخصيات الحدث، وتوصف بأنها موضوعية، إذا كانت الكاميرا تعبر عن وجهة نظر المشاهد الخارجي للحدث. ونظراً لأن اختيار زاوية التصوير قد أصبح في حد ذاته عنصراً له وظيفته التعبيرية، يجب عدم اللجوء إلى استخدام زوايا غير عادية لا يكون لاستخدامها أي مدلول أو هدف، وإنما لمجرد تحقيق لقطة غريبة تثير المشاهد أو تبهره، ويُعتَقد بعبقرية المخرج الذي إبتدع مثل هذه اللقطة.

إن استخدام الكاميرا هو طريقة للعبور والنفاذ إلى الأشياء، "ولا تستطيع اللقطات المقربة أن تحل أبداً محل اللقطة المتحركة. واللقطة المتحركة في الزاوية أواللقطة المتحركة الجانبية هي السبيل الحق لإكتشاف العالم".[29]

وأهم زوايا التصوير السينمائي هي :

زاوية اللقطة أو زاوية التصوير وتعني مكان وضع الكاميرا بالنسبة للشئ الذي نقوم بتصويره، وكل زاوية تحمل معنى للمتفرج مختلف عن الآخر.

وأهم الزوايا من الأسفل إلى الأعلى هي كما يلي :

1 – الزاوية السفلى جداً (المنخفضة جداً) :

تكون فيها الكاميرا أسفل الشئ أو الشخص المصور لتظهره أكثر طولاً وجلالاً وقوةً.

2 – الزاوية السفلى (المنخفضة) :

تكون فيها الكاميرا أسفل الشئ أو الشخص المصور لتظهره طويلاً وجليلاً وقوياً.

3 – لقطة مستوى العين (مستوى النظر) :

تكون الكاميرا على إرتفاع ما بين 150 إلى 175 سم عن الأرض (حسب طول الشخص المُراد تصويره وحسب طول المصورِ) أي على نفس مستوى عين شخص عادي ينظر إلى الشئ المصور وهي بمثابة الزاوية القياسية لبقية الزوايا، فهي زاوية التصوير الموضوعية أو الحيادية.

4 – الزاوية العليا (المرتفعة) :

تصوير الشئ أو الشخص المراد من أعلى لتقربه ولتجعله أقل من حجمه الطبيعي بهدف تحجيمه أو تقزيمه وإظهاره في موقف الضعيف أو الذليل.

5 – الزاوية العليا جداً أو (المرتفعة جداً) :

تصوير الشئ أو الشخص المراد من أعلى لتقربه أكثر ولتجعله أقل بكثير من حجمه الطبيعي بهدف تحجيمه أو تقزيمه بشكلٍ صارخ وإظهاره في موقف الضعيف جداً.

6 – زاوية عين الطائر (زاوية الهيليوكبتر) :

وهي زاوية عمودية تهدف إلى تصوير منظر شامل وبانورامي للشئ أو الشخص أو المكان من السماء أو من مكان مرتفع.

2 – 3 – اللقطات السينمائية :

إن اللقطة هي وحدة بناء الفيلم السينمائي كالكلمة التي هي وحدة بناء اللغة، وهي الجزء من الفيلم المطبوع الذي يقع بين اللحظة التي يبدأ فيها دوران محرك

الكاميرا وبين اللحظة التي يتوقف فيها. وطول اللقطة قد يستغرق طول زمن رمشة عين أو يستغرق طول إسطوانة الفيلم الموضوعة داخل الكاميرا.

أنواع اللقطات :

تعتمد اللقطة وحجمها وأنواعها على عدة معايير منها : المسافة الفعلية التي تفصل الكاميرا عن الشخص أو الشيء الذي يتم تصويره ونوع عدسات الكاميرا المستخدمة أثناء التصوير وحركة الكاميرا وعدد الأشخاص داخل اللقطة. فكل حجم ونوع للقطات يقوم بتوصيل معلومات تختلف عن الأحجام والأنوع الأخرى وتحقق أثراً مختلفاً لدى المشاهد.

أولاً – أنواع اللقطات حسب المسافة بين الكاميرا والشئ المصوَر :

1- **اللقطة القريبة جداً** : تصوير جزء صغير جداً من الشئ أو الشخص المصوَر، مثل عين أو فم شخص أو حيوان ما.

2- **اللقطة القريبة** : تصوير شخص من أعلى رأسه حتى كتفيه، أو جزء تفصيلي ما من شيءٍ معين.

3- **اللقطة المتوسطة القريبة** : تصوير شخص من أعلى رأسه حتى صدره.

4- **اللقطة المتوسطة** : تصوير شخص من أعلى رأسه حتى وسطه.

5- **اللقطة المتوسطة البعيدة** : تصوير شخص من أعلى رأسه إلى ركبتيه وتسمى أيضاً اللقطة الأمريكية لضرورة إظهار السلاح الموضوع على جانب فخذ الشخص أو الممثل وخاصةً في أفلام الويسترن أو الكاوي بوي (رعاة البقر).

6- **اللقطة البعيدة** : تصوير شخص بكامل قوامه من أعلى الرأس إلى أسفل القدم مع جزءٍ كبير من المكان الذي حوله.

7- **اللقطـة البعيـدة جـداً** : تصـوير مكـان مـا مـن مسـافةٍ بعيـدة لعـرض المنـاظر الطبيعيـة أو محـيط أو بيئـة موضـوع الفيلم، وتتضـمن هذه اللقطـة أكبـر كميـة من المعلومـات التـي يمكن إيصـالها للمشـاهد. وتسـتعمل هذه اللقطـة مثلاً فـي تصـوير اللقطـة الإفتتاحيـة أو التأسيسـية فـي بدايـة المشـهد لتقـديم وتوضـيح المكان الذي يتم تصويره أو التصوير فيه ووضع كل شخصية أو ممثل داخله بهدف معرفة مكان كل شخصية في بقية لقطات المشهد وفي البيئة العامة للفيلم.

ثانياً – أنواع اللقطات حسب نظام اللقطات في فرنسا :

1- لقطة كبيرة جدا .
2- لقطة كبيرة .
3- لقطة قريبة للصدر.
4- لقطة قريبة للخصر.
5- لقطة أمريكية محكمة (ضيقة)
6- لقطة أمريكية.
7- لقطة أمريكية واسعة .
8- لقطة متوسطة /عامة محكمة.
9- لقطة متوسطة /عامة.
10- لقطة متوسطة واسعة.

ثالثاً – أنواع اللقطات حسب حركة الكاميرا (اللقطة المتحركة) :

تتحرك الكاميرا هنا لتظهر الصورة وكأنها تتحرك أو تغير من اتجاهها أو تتغير من منظور المُشاهِد. وتسمح هذه الأنواع من اللقطات للمُشاهِد أن يتابع حركة ممثل أو قطار أو سيارة مثلا أو أن يشاهد الشئ المصور من وجهة نظر الشخصية أو الممثل أثناء حركته وهو ما يزيد انتباه المُشاهِد على الأجزاء التي يريد المصوِر أو المخرج أن يلفت نظره إليها. ومن هذه الأنواع:

1 – لقطة التتبع :

وفيها تكون الكاميرا مثبتة على منصة بعجلات تسمى (dolly) تتحرك على قضيبين متوازيين كي تساعد على سهولة وإنسيابية حركة الكاميرا أثناء متابعة حركة الشيء أو الشخص المراد تصويره.

2 – لقطة الرافعة :

الكاميرا هنا مثبتة على ذراع رافعة (كرين– Crane) لتتحرك رأسياً أو أفقياً وفي جميع الاتجاهات حتى تقترب وتبتعد عن الشيء أو الشخص المراد تصويره بشكلٍ درامي ومفعم.

3 – اللقطة البانورامية :

تتحرك الكاميرا في هذه اللقطة بشكلٍ أفقي إلى اليمين أو إلى الشمال وهي ثابتة في مكانها أو لتلقي نظرة بانورامية أو شاملة على مكان ما.

4 – لقطة التلت :

تتحرك الكاميرا فيها بشكلٍ رأسي إلى أعلى أو أسفل وهي ثابتة في مكانها إما لتتبع شخص يصعد أو يهبط أو لتصوير وجهة نظر شخص ينظر إلى أعلى أو إلى أسفل.

رابعاً – تقسيم أنواع اللقطات حسب عدد الأشخاص داخل اللقطة :

1– **لقطة واحدة :** أي اللقطة التي تصور شخصاً واحداً.

2– **لقطة الاثنين أو(لقطة ثنائية) :** أي اللقطة التي تصور شخصين.

3– **اللقطة الثلاثة أو (لقطة ثلاثية) :** أي اللقطة التي تصور ثلاث شخصيات.

خامساً – وهناك أنواع أخرى من اللقطات :

1 – **لقطة كتف :** حيث تكون الكاميرا فوق كتف الشخص المُراد تصويره.

2 – **لقطة عكسية أو جانبية (بروفايل) :** حيث تكون الكاميرا مقابلة لجانب وجه الشخص المُراد تصويره.

2 – 4 – الكادر السينمائي والتكوين :

ينقسم حيز الفيلم إلى وحدات صغيرة، تنقسم بدورها إلى وحدات أكثر صغراً، ولهذا التقطيع خطورة إذ قد تتفتت هذه الأقسام الصغرى، ولذلك كان من الضروري البحث عن الوسائل التي تضمن جمع وربط هذه الأجزاء المقسمة.

التكوين بالنسبة للصورة يعني وضع كل تفاصيل أو عناصر المنظر في علاقة متآلفة بحيث تشكل توازناً يشعر المشاهد إزاءه بالراحة والاستحسان والقبول.

ولتحقيق هذا، لابد للتكوين من أن يتضمن بعض العناصر التشكيلية وهي :

الشكل، ومراعاة الخطوط المكونة للأشكال، والتوزيع المناسب للضوء، والظل، والألوان، والتوزيع المتوازن للعناصر المرئية، والإيقاع، وكل هذه العناصر تسهم في إحداث الأثر الدرامي أو الموضوعي للمشهد.

وللتكوين ثلاث غايات هي :

- جذب انتباه المشاهد للموضوع.
- التحكم في مشاعر المشاهد.
- خلق الإحساس الجمالي لدى المشاهد وتجنب مضايقته.

فالأهمية الأولى عند المخرج التسجيلي ليست في كيفية وضع الجسم في الكادر – اللقطة – وكيفية تحريكه، بل إن عليه أن يعطي الأهمية الأولى لمحتوى الكادر في حد ذاته، ولهذا نجده يرتبط بالمعنى الداخلي وبالمضمون الذي يريد توصيله إلى المشاهد، وأي حالة نفسية يجب أن يوحي بها الكادر عند عرضه في وسط الكل المتكامل في مجموع الفصول التي تكوّن الفيلم.[30]

حادي عشر – الصوت :

يشكل الصوت العنصر الثاني من عناصر الوحدة الأساسية للفيلم السينمائي، ويشمل اللغة اللفظية (الحوار) والمؤثرات الصوتية والموسيقى **والتعليق والصمت** والمونولوج الداخلي، وعناصر شريط الصوت هذه تندمج جميعاً بطريقة متكاملة لتكون الصوت في الصور المتحركة. حيث يمكن استخدام الصوت بحسب لورينتز، كما رأينا سابقاً، استخداماً إبداعياً يزيد من التأثير الإقناعي للفيلم، ويضاعف من مصداقيته بما يحقق أهدافه.

الأصوات في الفيلم تنقسم إلى قسمين أساسيين :

1- **الأصوات الطبيعية** : وهذه الأصوات يمكن إدراكها في الطبيعة ذاتها، مثل أصوات الرياح، والرعد، والمطر، والأمواج، والماء الجاري، وتغريد الطيور، وصراخ الحيوانات المختلفة...الخ.

2- **الأصوات البشرية** : وهي تلك الأصوات التي يصدرها البشر، أو التي يشارك البشر في صنعها. (الحوار، الضجة، الموسيقى والموسيقى التصويرية، المؤثرات...)

وتعود أهمية الصوت في السينما إلى العوامل التالية :

1 – الصوت يزيد الإحساس بالواقعية. (أصوات الرياح، والرعد، والمطر، والأمواج، وبكاء طفل)

2 – الصوت يفسِّر الصورة.

3 – الصوت يربط بين الصور المتتابعة والمَشَاهِد المتقطعة، فبينما يستطيع المتفرج أن ينقل عيناه بين أشياء مختلفة، فإن أذناه تسمع نفس الصوت. وهكذا، فإذا كانت عدسة التصوير تقوم بالتقطيع، فإن الميكروفون يقوم بالربط.

4 – الصوت يزود بالمعلومات التي قد تتخطى الإطار المحدود لموضوع الفيلم.
5 – الصوت يساعد الحدث، لا يعيق تطوره وتقدمه ولا يبطئ من سرعته.

يمكن استخدام هذه الأصوات مع بعضها أو بصورة مستقلة بشكلٍ واقعي أو بشكلٍ تعبيري. وشريط الصوت النهائي يتكون من الأشرطة السابقة حيث يتم مزجها مع بعضها، وأهم هذه الأشرطة هو الذي يتم تسجيله أثناء تنفيذ الفيلم مصاحباً للتصوير أي التسجيل المباشر مثل شخصية في الفيلم تتحدث عن شيءٍ ما أو آلة تعمل وتصدر صوتاً معيناً. أما الموسيقى أو الأغاني فتُسَجَل قبل أو بعد التصوير وتُرَكب على الصورة عند المونتاج.

ومن المهم أن تكون الأصوات منسجمة ومتزامنة مع الصور، أي أن تنطلق هذه الأصوات في نفس اللحظة التي تنطلق فيها الحركة وتتوافق معها.

1 – المؤثرات الصوتية :

المؤثرات الصوتية هي أصوات الأحداث التي تعرض على الشاشة، أي الأصوات التي تمثل كل ما يحيط بنا في حياتنا اليومية من أصوات سيارات في الشوارع أو أبواب تغلق أو تليفونات تدق أو بواخر أو حيوانات أليفة أو شرسة أو إطلاق رصاصة أو فرملة سيارة، وغير ذلك مما يعبّر عن حقيقة المكان الذي يدور فيه الحدث أو يتحرك فيه الممثل. وقد تأتي هذه الأصوات من مكان آخر بعيد عما يُعرض على الشاشة أو من خارج الشاشة مثل صوت سفينة تأتي من بعيد بينما تعرض الشاشة الناس على الشاطئ أو صوت قطار قادم بينما يرى المشاهد أمامه تجمعاً للمسافرين المنتظرين في المحطة.

وللمؤثرات الصوتية أهمية كبيرة حيث تساعد على إزدياد إحساس المتفرج بالمشهد وما يدور فيه، وهي تقدم وتقول له ما لا يراه، وتعطيه معلومات أكثر مما يمكنه رؤيته.

إن جزءاً كبيراً من المؤثرات الصوتية يمكن أن يُسمى الضجة، فأية حركة يصحبها غالباً نوع من الصخب، ومن البديهي ألا نرى على الشاشة طائرة تقلع دون أن نسمع هدير محركاتها. وعليه يمكن للضجة أن تميز وتحدد المكان التي يجري فيه الحدث وزمانه. وكما هو الصوت والمؤثرات الصوتية، فإن الربط من أهم وظائف الضجة.

تضاف المؤثرات الصوتية إلى الفيلم بعد الانتهاء منه، حيث من الصعب التحكم فيها لو أنها سُجلت مع الحوار.

2 – الموسيقى :

الموسيقى والمؤثرات الصوتية في الفيلم ليست إضافة بسيطة إلى الصورة، ولكنها عنصر مهم من عناصر الفيلم السينمائي لأنها تعبر تعبيراً قوياً واضحاً عن حوادث الفيلم. وهي عامل مهم يمد الفيلم بالعواطف المصاحبة أو الإيقاع الأساسي للتصاعد الدرامي بحيث يشعر المتفرج أنها جزء لا يتجزأ من الفيلم فهي تساعده على المزيد من التركيز والتفاعل مع المادة التي يشاهدها .

والموسيقى هي، أيضاً، عامل مساعد في التعبير عن المواقف وسير الأحداث، فمن خلالها يستطيع المتفرج أن يتعايش مع أحداث الفيلم ويستطيع إدراك مشاعر شخصياته. والمتفرج يستوعب الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية لا شعورياً، وبالرغم من أن المؤلف الموسيقي أو المخرج الذي يختار الموسيقى يستطيع أن يلفت المتفرج إلى وجودها، إلا أنها إذا غابت شعر المتفرج بغيابها بشكل ملفت.

ويمكن اعتبار الموسيقى مصدراً للمعلومات في الفيلم، لكن المعلومات التي تنقلها ليست مباشرة كما في القصة أو الصورة، فهي تعبر عن المعلومات في بعدٍ ثالث أي بالأحاسيس والعواطف والأجواء.

"وكان الناقد السينمائي بول روثا يرى أن من الضروري أن يُفسَحَ المجال للموسيقى كي تسيطر على الصورة في بعض الأحيان، ورغم ذلك كله فإن كثيراً من المخرجين مازالوا يستخدمون الموسيقى كنوع من المعادل الحرفي للصورة.. وهي موسيقى وصفية أكثر منها تعبيرية".[31]

أما الموسيقى في السينما التسجيلية، فهي "تشكل أحد مفردات التعبير التي يمكن الإبداع في استخدامها بواسطة المخرجين الجيدين. ويجب ألا تكون الموسيقى بديلاً عن أي شيء في الفيلم، ومهمتها هي ربط المَشاهد ببعضها وخلق جو مناسب".[32]

ومن أهم وظائف الموسيقى في السينما عموماً والسينما التسجيلية بشكلٍ خاص :

1 – تحرك الأحداث وتدفعها للأمام.

2 – تربط بين الأجزاء المختلفة للحوار.

3 – تربط بين الأفكار ووجهات النظر.

4 – تكثف التطورات الفكرية وتنقلها للمشاهد.

5 – تدعّم القيم الإنسانية–العاطفية.

أنواع الموسيقى في الفيلم التسجيلي :

1 – موسيقى مصاحبة للكلمات :

أي أنها تكون لحناً لكلمات أغنية ما أو لقصيدة ما، أوأن تكون موسيقى لرقصة أو دبكة ما، أومقطوعة موسيقية مُؤَلفَة سابقاً.

2 – موسيقى تصويرية :

الموسيقى التصويرية هي جزء من شريط الصوت، غير أنها ليست جزءاً من القصة فلا أحد يستشير مؤلفي الموسيقى عند كتابة السيناريو. وهي تصويرية لأنها تلازم تصوير الشخصية أو الحدث، وبذلك تمتلك الموسيقى التصويرية القدرة وقوة السبر والكشف عن أفكار وعواطف الممثلين في الفيلم الروائي والشخصيات وتصرفاتها وعواطفها في الفيلم التسجيلي.

ورغم أن الموسيقى التصويرية قليلاً ما تُؤَلَف خصيصاً للفيلم التسجيلي إلا أنها إضافة جليلة ومهمة إلى الصورة، وهي عنصر مهم من عناصر الفيلم، لأنها تعبر تعبيراً قوياً وواضحاً عن حوادث الفيلم، حيث يشعر المشاهد أنها جزء لا يتجزأ من الفيلم ولا يمكن فصلها عنه. فهي، أيضاً، تعبير عن الحالة النفسية في أجزاء الفيلم المختلفة، فتؤثر في الأذن كما تؤثر الصورة في العين. فأجزاء الفيلم المثيرة للفرح والبهجة يجب أن تصاحبها موسيقى تصويرية مرحة وسلسة وانسيابية، والعكس في اللقطات والمَشاهد الحزينة التي يجب أن تصاحبها موسيقى رصينة وحزينة ... وهكذا. يضاف إلى ذلك أن التحول والانتقال من نغمة سريعة مليئة بالحيوية والاندفاع والحماسة إلى نغمة أخرى بطيئة يهيمن عليها السكون والارتخاء وبالعكس هو ما يُسبغ الإيقاع والتنوع على الفيلم وما يمنحه الانسجام والتآلف.

ومن أهم سمات الموسيقى التصويرية في الفيلم التسجيلي :

1 – أن تكون مناسبة لتفسير الموقف الدرامي الذي ترافقه.

2 – ألا تجذب جودتها انتباه المشاهد عن متابعة أحداث الفيلم.

3 – ألا تكون مجرد خلفية موسيقية جذّابة مصاحبة للصورة والتعليق أو الحوار، لأن ذلك يجعلها بعيدة ومنعزلة عن فكرة وموضوع الفيلم وبالتالي غير مؤثرة.

4 – أن تساعد على المزيد من التأثير والدعم لموضوع الفيلم.

وهذه بعض الملاحظات التي أبداها أندريه تاركوفسكي حول استخدام الموسيقى في السينما بشكلٍ عام :

1 – يمكن استخدام الموسيقى من أجل إحداث تحريف ضروري للمادة البصرية في إدراك الجمهور لجعلها أكثر كثافة وثقلاً أو أكثر خفة واحتمالاً، أكثر شفافية، وأكثر لطفاً أو على العكس... أكثر خشونة.

2 – بتوظيف الموسيقى، يمكن للمخرج أن يحث انفعالات الجمهور في اتجاه معين، وأن يوسع نطاق إدراكهم للصورة البصرية أن معنى الشئ لا يتغير، لكن الشيء نفسه يتخذ مظهراً جديداً.

3 – عندما تكون الموسيقى موظفة على نحو لائق فإنها تملك القدرة على تغيير النبرة الانفعالية للمشهد.

4 – يجب أن تكون الموسيقى متحدة تماماً مع الصورة البصرية بحيث إذا تم انتزاعها من جزء معين فإن الصورة لن تكون ضعيفة في فكرتها وتأثيرها فحسب، بل ستكون مختلفة نوعياً.

5 – الموسيقى لم تكن أبداً توضيحاً مسطحاً لما يحدث على الشاشة، بل هي محسوسة كنوع من التعبير العاطفي حول الأشياء المعروضة، من أجل دفع الجمهور إلى رؤية الصورة بالطريقة التي يريدها المخرج.

6 – الموسيقى في السينما هي جزء طبيعي من عالمنا الرنان، جزء من الحياة الإنسانية. مع ذلك، ممكن جداً في فيلم كامل ومتماسك، والذي يتحقق بمتانة وإتساق تام، أن لا يكون فيه موضع للموسيقى.

من أجل جعل الصورة السينمائية موثوقة على نحو جدير بالتصديق، في تناغمها الكلي، ربما ينبغي التنازل عن الموسيقى وعدم استخدامها. فالعالم الذي يتحول عن طريق السينما، والعالم الذي يتحول عن طريق الموسيقى، هما متوازيان ومتعارضان مع بعضهما بعضاً. إذا كان العالم منظماً على نحو لائقٍ في الفيلم فإنه يكون موسيقياً في جوهره وماهيته، وتلك هي الموسيقى الحقيقية للسينما.

7 – على النغمات الموسيقية أن توصل حقيقة أن الواقع مشروط، وفي الوقت نفسه أن تُنتج حالات ذهنية دقيقة وتولد أصوات العالم الداخلي لشخص ما.[33]

3 – التعليق :

وقد تحدثنا عن ذلك آنفاً ضمن المراحل الرئيسة لإعداد وإنتاج الفيلم التسجيلي.

4 – الحوار :

الحوار هو عنصر من العناصر التي تنضوي تحت مفهوم الصوت ويتم اللجوء إليه في بعض الأفلام حسب أنواعها وأشكالها وحسب الموضوعات المطروحات.

لا يوجد في الفيلم التسجيلي حوار مكتوب إذ لا توجد شخصية في واقعنا تحفظ عن ظهر قلب ما يجب أن تقوله في أي مناسبة. ولا توجد أيضاً الشخصيات

التي تشبه أجهزة التسجيل الصوتي كما يحدث في كثير من الأفلام المسماه بسذاجة أفلام تسجيلية أو وثائقية. وعلى خلاف ما يُقال، لا يتسبب وجود الحوار في الفيلم التسجيلي بفقدان أي شئ من أهمية الصورة. بل على العكس، فالحوار، إضافةً إلى العناصر الأخرى كالصمت والمؤثرات الصوتية والموسيقى وغيرها، يمنح الصورة السينمائية المزيد من العمق والحيوية كوحدة من وظائف الحوار في السينما.

5 – الصمت :

إن الصمت في العمل السمعي البصري الناطق يجذب النظر إلى نفسه مثل الوقوف المطلق للعمل، وأي مساحة صامتة في الفيلم تعطي عادةً إحساساً بوجود شئ ما معلق على وشك الحدوث أو على وشك الانفجار. والصمت "يدل على الغياب أو الخطر أو القلق أو الموت أو الاحترام، و قد يدل السكوت المفاجئ على فكرة أو معنى جديد لمضمون الصورة المتحركة. ويمكن التأكيد على أن الصوت والصورة لا يمثلان إذاً شيئين متجانسين، بل منفصلين و يتكاملان في تجسيد الفكرة العامة، فلهما قوانين تحكمهما ولكنهما يتكاملان للتعبير عن الدلالات والرموز الفكرية المرتبطة بالفكر." (34)

والعالم الخالي من الأصوات عالم غير حقيقي، وقد استخدم بعض المخرجين الصمت كوسيلة سيريالية للإيحاء بحالات الغرابة والحلم. وخصوصية الرؤية السينمائية للحظة الصمت يمكن أن تصل إلى درجة عالية من التأثير. فالصمت إذاً هو لحظات هامة على شريط صوت الفيلم التسجيلي قد تؤدي دوراً درامياً قوياً.

6 – المونولوج الداخلي :

"ويُستخدَم للتعبير عن أحاسيس داخلية بصوت مرتفع وهذه الوسيلة قَلَ استخدامها نتيجة للتطور التكنولوجي والصناعي الذي ساعد على زيادة إمكانات الكاميرا في التقاط الزوايا المتعددة التي تعبر عن المواقف والأحداث بسهولة واتقان".

(35) و"في مدرسة سينما الحقيقة يقوم الأشخاص الحقيقيون بتقديم المعلومات على شريط الصوت بينما شريط الصورة يقدم معلومات أخرى مرئية. وهو نوع من المونولوج أيضاً."[36]

ثاني عشر – المونتاج :

سنتحدث مطولاً وبالتفصيل عن المونتاج الذي يلعب دوراً أساسياً ومهماً في الفيلم التسجيلي وسيتم التركيز على بعض الجوانب فيه لما لهذه المرحلة من أهمية. فالفيلم التسجيلي هو العلاقة المونتاجية بين الأحداث الواقعية المعاصرة والفكرة وهذا يعني أن للمونتاج دوراً مؤثراً وخلاّقاً في بناء الفيلم التسجيلي.

ويمكن القول إن هناك عمليتين للإخراج : الأولى تُمارَس عند التصوير بإدارة المخرج والثانية تتم عند المونتاج باشراف المونتير. إذاً، يُعتَبر المونتاج عملية إخراج ثانية للفيلم، فإما أن يساعد على إنجازه بأكمل وجه أو يعمل على الانتقاص من شكله ومضمونه.

والمونتاج Montage كلمة فرنسية، وتعني بالإنجليزية Editing، ويتم داخل حجرة مغلقة تنتهي فيها سلسلة العمليات التقنية–الفنية وأكثرها حيوية في صنع الفيلم السينمائي، وهي تقطيع وترتيب ثم تركيب لقطات ومشاهد الفيلم المصورة وفق شروط معينة للتابع وللزمن. ويشتمل المونتاج على جانب حرفي وجانب فني، ويعتمد على عملية بناء مضمون اللقطة وربطها مع اللقطات الأخرى وهي عملية بناء المشاهد درامياً.

ولكي تتم عملية بناء سلسلة صور... علينا قيادة تكوينها. ويتم ذلك في طريقة قفز أو انتقال من صورة إلى أخرى وجعل كل صورة جزءاً من الكل. وإذ تنشأ

في نقاط تماس هذه الصور فجوات يلزم حشوها عن طريق إيحاءات قادرة على استكمال استمرارية الحركة الزمانية–المكانية.

ويمكن القيام بالمونتاج السينمائي إما بالطريقة القديمة أي القصّ واللصق – فمازال المونتاج السالب يحتفظ بطريقة اللصق اليدويّ باستخدام آلة المافيولا والذي يتمّ في مختبرات خاصة عن طريق تقنيّين متخصصين – أو بالطريقة الحديثة، أي المونتاج الإلكتروني الافتراضي عن طريق الكمبيوتر و الأجهزة المساعِدة والذي يتسع استخدمه يوماً بعد يوم حتى من قِبَل المتخصصين.

يرى أندريه تاركوفسكي أن المونتاج متواجد في كل نوع من أنواع الفنون فهو عبارة عن إظهار لعملية الانتقاء من قبل الفنان إذ لا يوجد أي فن على الإطلاق بدون عمليتي الانتقاء والتوحيد. وهو عملية وصل المقاطع والأجزاء المعبأة بالزمن بدرجة كثافة واحدة أو مختلفة وتوحيد يعطي إحساساً جيداً بجريان الزمن.[37]

نظرياً، لا تبدأ عملية المونتاج عند التقطيع، إنما تبدأ قبل التصوير. فهناك من المخرجين المبدعين من يحدد بدقة التصور والتركيبة النهائية للمونتاج قبل البدء بعمليات التصوير، وحين الانتهاء من التصوير لايستغرق المونتاج وقتاً طويلاً. وهكذا، فالمونتاج بالنسبة لبعضهم عبارة عن مرحلة أساسية لتجميل وتحسين الفيلم.

عملياً ومادياً، تبدأ مرحلة المونتاج بعد اكتمال مرحلة التصوير، لأن المخرج يمتلك المادة المصورة والصوت ويقوم ببناء عمله.

وبما أن عملية المونتاج تصب في بناء الفيلم فإنها يمكن ويجب أن تبدأ بموازاة عملية بناء مراحل الفيلم المتعددة. على هذا، تبدأ فكرة المونتاج منذ محاولة العثورعلى فكرة الفيلم الفنية الأساسية وتستمر معها وتوازيها ومن ثم تصاحبها إلى زمن إنجاز عملية الفيلم النهائية. فالمونتاج على حد قول فيرتوف Vertov [38] : لا يتوقف منذ الملاحظة الأولى وحتى النسخة النهائية للفيلم. واعتبر العديد من التسجيليين الرواد الآخرين المونتاج بمثابة البناء الأساسي للفيلم وأكدوا أن الفيلم

التسجيلي يُصنع في غرفة المونتاج برأي روبرت فلاهرتي وأن المونتاج هو أساس الفن السينمائي حسب دزيغا فيرتوف.

والمونتاج لا يعني مجرد تركيب وإلصاق كادر بأخر حتى النهاية، بل هو فن إبداعي تفكيري. وهو، أي المونتاج، – بحسب بوب فوس – ليس مجرد لصق لقطتين من الفيلم معاً مع مراعاة قواعد التتابع Continuity، ولكن أين وكيف ومتى يتم التقطيع، ويعتمد في المقام الأول على أسلوب الفيلم ككل، فالقطع الناعم في موقف معين، قد يعتبر قطعاً خشناً في موقف آخر. ويرى سيجل أن المونتاج ليس مجرد عملية تقطيع وتوصيل وتجميع اللقطات المصورة – كما يتصور بعضهم – وإنما هو عملية تركيب خلاّق لجزئيات الفيلم من حيث تكوين الأفكار والمعاني والأحاسيس والمشاعر والإيقاع والحركة وكذلك تحقيق الوحدة الفنية للفيلم. (39)

ويقول جريرسون مشيراً إلى قدرات المونتاج : "أصبح بإمكاننا أن نتحكم في رتابة الأحداث ونموها وذلك بالإيقاع السريع أو البطيء حسب طبيعة الموضوع وكذلك أصبح بوسعنا أن نجمع التفاصيل مع بعضها في تشكيلات جماعية أو نسجل اللقطات المتقاطعة المتداخلة..، كما نستطيع أن نبدع صوراً لتهيئة الجو المناسب للحركة أو الشاعرية في التعبيرية، ومن ناحية أخرى نستطيع بوضع اللقطات المتناقضة، أن نفجر الأفكار في أذهان النظارة، كما نستطيع ترتيب اللقطات المتناقضة بصورة تحقق الأثر الدرامي المطلوب".(40)

أما إيزنشتاين فبقي يُذكّر بدور المونتاج باعتباره الكل في عملية خلق الفيلم، هذا الكل الذي عبر عنه جيل دولوز بقوله : هذا الكل بالتحديد، هو موضوع المونتاج من بدايته إلى نهايته، فإن شيئاً ما قد تغير، إنه هذا الكل، هذا الزمن، هذه الديمومة، والذي يبدو أن من غير الممكن الإمساك به، إلا على نحوٍ غير مباشر قياساً إلى الصورة الحركة التي تعبر عنه.

لكن في الوقت نفسه، لدى بعض التسجيليين والمختصين رأيٌ مخالفٌ مفاده أن هذه الآراء حول المونتاج مبالغٌ فيها رغم أهمية المونتاج وما فيه من تأثير كبير في بناء وتكوين الفيلم. في هذا السياق، يعتقد بازان[41] أن المونتاج في حالات كثيرة يمكن أن يحطم فعلا التأثير الذي يقدمه المشهد وخاصة في مجال العلاقات الحميمة، فبمجرد القيام بالقطع – يحدث نوع من الإنفصال في المشاعر حتى ولو كان ذلك عن طريق استخدام اللقطات المكبّرة.

وهكذا، فالمخرجون مختلفون على أشياء كثيرة إلا المونتاج فهو المرحلة الإبداعية الخلاقة ولا شك أن قيمة الفيلم تعتمد إلى حد كبير على قيمة المونتاج. فهو اللغة التي يتحدث بها المخرج إلى جمهوره حيث اللقطة تمثل الكلمات ومجموعة اللقطات تمثل الجمل. وهو بالمجمل اللغة التي تعبِّر عن فكر صانعي الفيلم والعاملين فيه، عاكساً لاتجاهاتهم وميولهم للموضوع. وهذا يمنح المونتير القدرة والإمكانية لأن يعمل وبحرية مطلقة على صياغة المادة المصورة وتشكيلها وتوجيهها وفق رغبته. فمن بين أصابع المونتير يمكن أن يخرج الفيلم مشوهاً كسيحاً أو قوياً مترابطاً وناجحاً. فباستطاعة المونتير أن يجعل من العمل الذي ساهمت فيه العناصر الفنية الأخرى من ممثلين ومصوّرين وعمال الإضاءة والصوت وغيرهم عملاً بارعاً تبرز فيه مجهوداتهم الكبيرة التي بذلوها لإخراج هذا العمل في أجمل وجه. بل إنّ في قدرته أن يضيف إلى هذا أبعاداً أخرى من عنده تمنح العمل أصالة وجودة، كما في قدرته أن يفسد ويشوه هذه المجهودات وكأنها لم تكن.

ويجب على المخرج أن يحدد الطريقة أو الأسلوب الذي سيعرض فيه الواقع لأن مهمته ليست مجرد حكاية يرغب أن يقولها لمن يشاء. ولكل مخرج طريقته الخاصة في صياغة الواقع. وعليه، فإن "أساليب بناء وتكوين الفيلم التسجيلي هي

أكثر تعقيداً من الأفلام الروائية، حيث يتم التمثيل بالمعدات الموجودة ولا يكون للمونتاج غالباً سوى وظيفة بلاغية. وهنا نجد فنا بارعاً تتم ممارسته من جانب السينمائي التسجيلي أو المونتير للتأكد من القدرة على إدراك وجود علاقة معينة أو معنى معين".[42]

1 – أساليب المونتاج في الفيلم التسجيلي :

وهناك أسلوبان يستخدمهما مخرجو الأفلام التسجيلية :

1 –1 – الأسلوب التحليلي :

ومن خلاله يقوم المخرج بتركيب اللقطات التي تراعي استمرارية الحدث وتدفقه في بنية الزمان والمكان، وينتج عن هذا التدفق مستوى إدراكي عند المُشاهِد. صورة على الشاشة متدفقة وصوت منساب على الشريط الصوتي، إما تعليق وإما موسيقى وإما لقاء مع شخص نرى صورته، أو يكتفي بوضع بعض الأنسيرتات – Inserts [43] التي أُخِذَت من نفس الموقع. ويستخدم هذا الأسلوب أكثر مخرجي الأفلام الوثائقية.

1 –2 – الأسلوب المركب :

وفي هذا الأسلوب يكون الإبداع، وفيه لا يراعي المخرج استمرارية الحدث ولا يراعي التسلسل الزمني وفي أحيان كثيرة يتسم بالنقص، فهو يعتمد على اختيار أجزاء من الحالة أو الحدث.

كل أسلوب من هذه الأساليب يولّد تأثيراً مختلفاً من حيث الفهم والإدراك لدى المشاهدين، كما يخدم كل منها أهدافاً وغايات معينة. وصانع الفيلم يمزج بشكلٍ واعٍ بين هذين الأسلوبين في بناء فيلمه معتمداً على تصورات وأهداف مسبقة.

إذاً، المونتاج وسيلة بيد صانع الفيلم يمكن من خلاله أن يمنح عمله الخصوصية التي يريد، فيمكن لقيادته في وصف الحدث أن تكون بشكل حاد أو ناعم أو عرضه بشكل مكثف أو مسهب أو تقديمي أو بشكل تعبيري أو مباشر. كل أسلوب من هذه الأساليب يتطلب أسلوباً معيناً من المونتاج ونقصد به التباين بالنسبة للزمان والمكان. ومن الناحية العملية، نادراً ما نجد مخرجاً يتبنى أسلوباً معيناً بل يستخدم أكثر من أسلوب مونتاجي ليحصل على أسلوب يخلق للمُشاهِد التأثير المطلوب ويحقق أهدافاً فيلمية.

2 – لغة المونتاج علامات ترقيم وطرق وصل :

وللمونتاج عدة وسائل تستخدم في وصل اللقطات، منها القطع، وهو وصل اللقطة مباشرة باللقطة التالية لها.

2– 1 – الظهور والاختفاء التدريجي : وهو ظهور الصورة على الشاشة تدريجياً واختفاؤها تدريجياً كذلك، ففي الظهور التدريجي تكون الشاشة معتمة ثم تبدأ الصورة في الظهور حتى تتضح تماماً ويحدث العكس في الإختفاء التدريجي حيث تبدأ الصورة في التعتيم حتى تظلم الشاشة تماماً. وتحدث عملية الظهور أو الاختفاء التدريجي في ثانية أو ثانيتين.

2– 2 – المزج : وهو مزج نهاية لقطة مع بداية لقطة أخرى، وفيها تبدأ اللقطة الأولى في الظهور بينما تبدأ اللقطة الثانية في الاختفاء تدريجياً. وللمزج عدة

استخدامات، فهو يستخدم لتمثيل مولد فكرة من فكرة أخرى، أو لبيان إرتباط أحداث المشهد التالي مع المشهد الأول، أو لإعطاء الإحساس بالانتقال من جزء من أجزاء المشهد إلى جزءٍ آخر.

2- 3 – المسح : ومعناه أن يبدأ مشهد في مسح مشهد آخر، وقد يبدأ المسح من جانب من جوانب الشاشة فيتلاشى المشهد الأول بينما يحل محله المشهد التالي بالتدريج حتى يملأ الشاشة.

3 – القواعد والاعتبارات الواجب اتباعها في المونتاج:

يجب على كل شخص يعملُ بالسينما عموماً والتسجيلية خاصةً أن يكون لديه على الأقل بعض المعرفة لعمل ونظام أفراد فريق العمل وعلى وجه الخصوص كاتب السيناريو والمخرج والمصور، هؤلاء يتوجب عليهم إمتلاك المعرفة الكاملة بعملية المونتاج.

وبما أن المخرج هو أهم شخص يعمل في السينما، فثمة العديد من القواعد والاعتبارات التي ينبغي أن يلم بها فيما يتعلق بالمونتاج باعتباره المسؤول عن عملية التركيب والتوليف حيث يملي تعليماته على الفني لينفذها حرفيا. **من هذه القواعد :**

3 – 1 – معرفة أنواع اللقطات ووظائفها ومعرفة قواعد الانتقال من لقطة إلى أخرى ومن مشهد إلى آخر وكيفية تنفيذ ذلك.

3 – 2 – ترك الفيلم يروي من القصة التسجيلية ما يستطيع وذلك عند توليف المشهد.

3 – 3 – بدء المشهد وانتهائه بلقطة موسعة.

3 – 4 – الانتباه بشدة إلى أن اللقطات القريبة المتتابعة تؤدي إلى استغراق المشاهد في الموضوع وزيادة مشاركته والعكس صحيح عند استخدام اللقطات الشاملة المتعاقبة والتي تدفع المشاهِد إلى التشتت والابتعاد عن جوهر موضوع الفيلم.

3 – 5 – الاهتمام والاختيار الجيد للقطات الفيلم يؤدي إلى تكثيف الوقت وضغطه عند المباشرة بعملية المونتاج.

4 – من وظائف المونتاج :

4 – 1 – الجمع بين الزمان الماضي والحاضر وذلك باستخدام الأرشيف الفيلمي، وأيضاً العودة للزمان والمكان الذي نريد.

4 – 2 – توحيد وتوصيل الزمن المثبت في المقاطع المصورة.

4 – 3 – خلق صورة أو صور ذهنية ناتجة عن طريقة وصل وتركيب اللقطات والمشاهد وتتابعها بحيث يقوم المشاهد بتخليق هذه الصور لأشياء لا يراها على الشاشة في صورتها الكاملة وربما كانت هذه الأشياء أماكن أو أحداثاً. (44)

4 – 4 – وصل المقاطع والأجزاء المعبأة بالزمن بدرجة كثافة واحدة أو مختلفة وتوحيد يعطي إحساساً جيداً بجريان الزمن. (45)

4 – 5 – الكشف عن الرؤية الفنية والإبداعية لمحتوى الفيلم وإظهار الإبداع الشخصي للمؤلف.

4 – 6 – الكشف عن المنطق في تحليل الأفلام أو البرامج، وعكس الاتجاهات والأفكار باعتبار المونتاج وسيلة تعبيرية.

4 – 7 – خلق صورة ذهنية معينة في عقل الجمهور – حسب هارمسورز – وذلك لخلق إحساس أو جو معين من خلال سلسلة من اللقطات الموجودة ذات انطباع تُعرَضُ واحدةً تلو الأخرى بسرعة وبدون ترتيب منطقي واضح.[46]

ثالث عشر – المكساج (مزج الأصوات) :

المكساج أو مزج الأصوات في السينما التسجيلية هو آخر خطوة في مجال عمليات التسجيل الصوتي، ويتم فيه مزج أشرطة الصوت المختلفة على شريط واحد يتم طبعه في النهاية بجوار الصور على شريط النسخة *الاستاندرد*. وعملية المكساج تأتي بعد الانتهاء من تسجيل التعليق والحوار والمؤثرات الصوتية والموسيقى ولا تتم إلا بعد عملية المونتاج نهائياً والوصول إلى الصورة النهائية المطلوبة لمشاهد الفيلم وترتبط عملية المكساج بعملية المونتاج ارتباطاً وثيقاً. "بعد جمع الأصوات على شريط واحد يقوم مونتير الفيلم بضبط الشرائح الصوتية وتحقيق التناسب والتناسق بينهما على جهاز المونتاج حيث يبدأ عادة بشريط الحوار والمقابلة ثم شريط المؤثرات الشخصية ثم شريط التعليق وأخيراً شريط الموسيقى. وتتم عملية الضبط والتنسيق بحيث لا يحدث أي تداخل بين كل هذه الأصوات، وهذا يتطلب قدراً من الحرفية والدقة واليقظة. وعند المزج بين كل هذه الأصوات على شريط واحد (الماستر) يقوم المونتير مع المخرج ومهندس الصوت بتحديد درجة ارتفاع الصوت عند كل مرحلة، فعلى سبيل المثال في المرحلة المخصصة للمقابلة الشخصية والحوار لا يوجد تعليق وتكون الموسيقى خفيفة في الخلفية وعند وجود مؤثرات صوتية معينة فإنه عادة يتم مزجها بشكل خفيف لتكون إما في خلفية الحوار أو في خلفية التعليق". [47]

و"يمكن اللجوء إلى أجهزة التنقية الصوتية من أجل التخلص من أي شوشرة صوتية تضر بنقاء صوت الحوار في اللقطة. ويستعين بعض المخرجين بأكثر من

شريط صوتي للمزج يتضمن كل منها مادة صوتية معينة خاصة بالفيلم. إلى جانب متابعة درجة نقاء الصوت أيضا في كل مرحلة يجب التأكد من إجراء أكثر من بروفة لعملية المزج بين الأصوات قبل تسجيلها بصفة نهائية".[48]

رابع عشر – الدوبلاج :

"وهو كما يذكر معجم الفن السينمائي (...) الانطاق – الازدواج – إعادة التسجيل وهي الكلمات البديلة لكلمة دوبلاج Doublage عملية إعادة تسجيل الحوار أو التعليق، بعد ترجمته من لغة الفيلم الأصلية، إلى لغة أخرى والكلمة الدارجة هي الدبلجة أو الدوبلاج. ومهمة الدوبلاج والقائمين عليه، أن يجعلوا الأفلام الناطقة باللغات الأجنبية ناطقة باللغة المحلية التي تعرض فيها هذه الأفلام بهدف تسهيل فهم هذه الأفلام مما يوسع دائرة انتشارها، ويوفر على الجماهير مشقة متابعة الترجمة المطبوعة على الشريط، أو عدم القدرة على المتابعة إذا كانوا أميين".[49]

خامس عشر – الاخراج السينمائي التسجيلي :

الإخراج [50] مصطلح يشمل معظم عمليات إنتاج الفيلم، من الاستعدادات الأولية وعمليات التحضير إلى إنتاج النسخة النهائية للفيلم الصالح للعرض مروراً بمختلف عمليات ومراحل الإعداد والتنفيذ.

والإخراج هو عمل إبداعي أساسه تحويل الكلمة في السيناريو إلى صورة في اللقطات والمَشَاهد وتجميع وتركيب مجموعة هذه الصور المعبرة في سلسلة متكاملة ومترابطة وذات قيمة إبداعية فكرية وجمالية. هذا العمل الإبداعي – الذي يُعبّر عن مدى وكيفية تصوّر المخرج للنص الأدبي أو السينمائي الذي يرغب بتحويله إلى فيلم – يُنجزه المخرج عن طريق وضع خطة تتضمن آراءه وأفكاره وتصوراته وطرقه الخاصة لتنظيم وبناء الفيلم محدداً وشارحاً شكل وأسلوب إخراج الفيلم ودفعه إلى الوجود. ويعتمد في كل ذلك على طاقم عمل وعلى خطة لاستخدام الأدوات

والأجهزة التقنية الملائمة كي يحول ما هو مكتوب (السيناريو) إلى ما هو مرئي ومسموع (الشريط أو الفيلم).

والمخرج الناجح يجمع بين المعرفة التقنية–المهنية والإدارة والقيادة وهو قادرعلى بذل الجهد والوقت والعمل المتواصل، فالمخرج باختصار هو كل شئ في الفيلم. صحيح أن تاريخ السينما والتجربة أثبتا أن العمل في إخراج الأفلام التسجيلية قد يؤهل مخرجين روائيين جيدين والعكس طبعاً غير صحيح، إلا أن إخراج الأفلام التسجيلية ليس مجرد طريق للوصول إلى إخراج الأفلام الروائية، بل هو مهنة وفن قائمٌ بذاته.

1 – المخرج التسجيلي :

يشارك المخرج التسجيلي في جميع مراحل إعداد وإنتاج الفيلم، حيث تبدأ مهامه منذ أول لحظة بعد اختيار فكرة الفيلم والاتفاق عليها وقبل كتابة السيناريو. فهو يشترك في مرحلة البحث وجمع المعلومات ومرحلة كتابة النص ما لم يكن هو نفسه المسؤول عنهما. وهو الذي يقوم بكتابة المعالجة النهائية أو السيناريو التنفيذي المفصل الذي يتضمن جميع لقطات ومشاهد الفيلم مع شرح مفصّل لكل الاعتبارات الفنية والتقنية.

وكثيراً ما يكون مخرج الفيلم التسجيلي هو مصوره أيضاً، وفي هذه الحالة يطلق عليه اسم المخرج المصوِر حيث يجمع بين إمكاناته وخبرته الفنية في الإخراج وبين إتقانه وممارسته العملية في مجال التصوير. والمخرج المصور يوجد بكثرة في مجال إنتاج الأفلام التسجيلية.

والسلاح الرئيس الذي يملكه المخرج التسجيلي هو آلة الكاميرا، التي تتحرك حولها – طولاً وعرضاً، يمنةً ويسرةً – لتسجل ما يريد المخرج من الحقائق والأحداث.

وليس على كل مخرج تسجيلي أن يتخصص في مجال معين لأن ذلك يؤدي إلى كبت إمكاناته الفنية وتحجيم حساسيته التي تساعده على اختيار موضوعات مختلفة لها أهميتها في المجتمع. لا سيما وأن المطلوب من مخرج الفيلم التسجيلي هو تقديم دراما الطبيعة ودراما الحياة اليومية، باستخدام عناصر واقعية خالية من أي عنصر درامي مؤلف.

2 – أسلوب عمل المخرج التسجيلي :

بوجود هذا الكم الهائل والمتنوع من الأحداث والمشكلات والقضايا التي تحيط به في كل وقت، على المخرج التسجيلي أثناء القيام بعمله أن ينتقي مما حوله من أشكال وحقائق مختلفة ما هو مهم، أي العناصر التي يرى أنها تعكس فكرته الفنية التي يريد التعبير عنها وتكون مؤثرة وذات قيمة. فليس كل حدث أو مشكلة أو كل عنصر من عناصر الحياة قابلاً للطرح والمعالجة السينمائية.

ولا بد للمخرج من دراسة متعمقة ومتأنية وشاملة لكل ما يريد أن يعالجه ويقدمه للمشاهد، والإلمام بجميع جوانب الموضوع المطروح وإشباعه بالحقائق والمعلومات والبيانات الضرورية، مع تجنب إغراق العمل بالتفاصيل الثانوية الدقيقة حتى يحافظ العمل على معناه وغايته الأساسية. إذاً، عليه "تفهم العنصر الأساسي الذي سوف يستخدمه في عمله والتعرف عليه تماماً إن كان هذا العنصر شخصاً أو حدثاً أو مشكلة أو مكاناً : فإذا كان حدثاً فعليه أن يعرف جوهره وظاهره وارتباط كل عناصره، وإذا كان إنساناً فعليه أن يعرف شخصيته ومكوناتها المختلفة وعلاقاتها بالآخرين وخلفياتها الثقافية وبيئتها. وإذا كان مشكلة فعلية أن يعرف عناصرها الاجتماعية والدور الذي تشكله في المجتمع ومدى حجمها وأهميتها وخطورتها. فكل حقيقة أو ظاهرة يمكن أن ينظر إليها من عدة جوانب مختلفة تتلاءم مع شعور الفنان وإحساسه. وكذلك مع طبيعة الجمهور المستهدف ومع الهدف من الفيلم". (51)

ولا بد له أن يستعين باستشارة المتخصصين في كل جانب من جوانب الحياة التي يتعرض لها في فيلمه وألا يكتفي بمعلوماته وبياناته وأفكاره الشخصية عن الموضوع الذي يعالجه.

وللنجاح في أسلوب عمله، على المخرج التسجيلي أن يتعايش ويلتحم أثناء عملية الإبداع الفني مع حركة المجتمع وديناميكية حركة الحياة بكل جوانبها الاقتصادية والثقافية والاجتماعية...الخ.

ومن المشاكل التي تعترض أسلوب عمل المخرج التسجيلي هي مدى تدخل العامل الذاتي لشخصية المخرج أثناء القيام بعمله الفني. فعلى اعتبار أن المخرج هو القوة المبدعة للعمل الفني التسجيلي – حسب جريرسون – فقد يكرس كل إمكاناته ومواهبه في تحقيق ذاته وإثبات شخصيته أثناء معالجة الموضوع أملاً في إرضاء نفسه وتحقيق طموحه فيغرق الفيلم في ذاتية مخرجه ويبتعد عن موضوعه وعن موضوعيته.

3 – صفات المخرج التسجيلي :

أهم السِّمات والصفات الواجب توافرها في شخصية المخرج التسجيلي :

1 – أن يمتلك شخصيّة قياديّة.
2 – أن يمتلك مقدرة كافية على التعامل مع الأدوات والتقنيات السينمائية.
3 – أن يكون واعياً بالمجتمع الذي يعيش فيه ومدركاً للبيئة المحيطة به وعارفاً بالقضية التي يدافع عنها.

4 – أن يتمتع بمستوى عالٍ من الثقافة ولديه حس مرهف وحاسة فنية وإنسانية قوية وعفوية.

5 – أن يكون له أسلوبه الخاص في العمل يميزه عن غيره من المخرجين.

6 – أن ينخرط ويندمج في المجتمع الذي يعيش فيه والذي يجب أن يعبر عنه بمنتهى الصدق والأمانة وبنظرة مبدعة وخلاقة.

7 – أن يكون أكثر عمومية وشموليةً في تفكيره من المخرج الروائي.

8 – أن يكون قادراً على اختيار مادة فيلمه وتحديد موضوعه، وقادراً على توصيل فكرته ومعلومته إلى الجمهور المستهدف.

9 – أن يتواضع في إبراز ذاته لأن مهمته هي معالجة موضوع الفيلم بشكلٍ موضوعي وبرؤية فنية مبدعة.

10 – أن يتمكن من إخراج فيلم جيد بميزانية محدودة، مع يقينه بعدم إمكانية زيادتها مهما كانت الظروف.

11 – أن يمتلك القناعة المطلقة بالعمل في عالم السينما التسجيلية بكل صعوباته ومشاكله.

12 – أن يكون حليماً وصبوراً لتحمل كل أشكال النبذ وعدم الاكتراث التي قد يلقاها من المجتمع والتي تعكسها نظرة الاستهانة والاهمال من المجتمع للفيلم التسجيلي بالمقارنة مع الفيلم الروائي الذي يحظى بكل الاهتمام والشهرة.

الفصل الرابع

بين الفيلم التسجيلي والفيلم الروائي

يتشكل جنس الفيلم من نوعين فنيين مختلفين في طبيعة سردهما للمادة التي يتناولها الفيلم : التسجيلي والروائي، وتتفرع عن كل منهما أنواع أخرى. وتعرف السينما المعاصرة تداخلاً وتشابكاً وتمازجاً من هذين النوعيين الأساسيين. وقد لعب مثل هذا التداخل وأشكاله المتنوعة دوراً بارزاً في أسلوب السرد السينمائي لكل من النوعين. ولعل مرجع ذلك التداخل هو قدرة السينما على إعادة بناء الواقع وعلى ارتباطها المباشر بالواقع. من هنا فإن ما يسمى المصداقية الفنية في تناول المواضيع الواقعية مبني أولاً على وجود أساسه في السينما، وثانياً على أهمية الالتزام بمنهج الصدق الفني في تناول تلك المواضيع الاجتماعية والسياسية الملتهبة في السينما. "إننا إذا أعدنا للأذهان تجارب دول أخرى في نطاق السينما، وجدنا أن الفن السينمائي الأصيل والعظيم والمعبر عن روح العصر ومشاكله الملحة، تطور ببدايات تسجيلية مهمة وجادة سبقت السينما الروائية وصاحبتها على طول الخط. وإن تاريخ السينما يدلنا على أن التجربة التسجيلية الغنية، مارست تأثيراً عظيماً على تطور مجموع السينما والفيلم الروائي بشكل خاص، كما أن النقد المفعم بالحماس والمبدئي من قبل أتباع الفيلم التسجيلي، تحول إلى ينابيع لا نهائية لاتجاهات خلاّقة في مجال الفيلم الروائي، مما جعله يستعين ويوظف وسائل وعناصر شكلية مدهشة، هي بالأساس مستعارة من الانجازات الفنية للفيلم التسجيلي".[1]

وقاد الفيلم التسجيلي إلى ابتكار تيارات مهمة في السينما الروائية مثل "الواقعية الجديدة" في أيطاليا. الفيلم التسجيلي يُعنى ويهتم بالبحث عن كل الوسائل الوقائعية والايضاحية والبصرية التي تسجل تاريخاً أو حدثاً أو قضية بشكلٍ واقعي

حقيقي. ومصداقية الفيلم التسجيلي كبيرة من حيث كونه ينظم وسائل مباشرة من الحياة.

ولا نقول : إنَّ هناك أفضليةً للفيلم التسجيلي على الروائي. هما منهجان في السرد، يقبلهما الجمهور أو يرفضهما ضمن خصائصهما. [2] عندما نقوم بتصوير مشهد تمثيلي في فيلم تسجيلي يرفضه الجمهور ويعتبره ملفقاً، في حين يقبل الفيلم الروائي كمنهج كامل. ونلاحظ في السينما العالمية تزاوجاً ملحوظاً بين المنهجين التسجيلي والروائي فنرى مثلاً إعادة تصوير وقائع جرت، ومحاولات لتقليدها ومحاكاتها وذلك بالرجوع إلى كل الشهادات البصرية والسمعية والأدبية المتعلقة بهذه الوقائع، حيث إنّ التجربة لا تنطلق من خيال المخرج إنما من الوقائع ذاتها. هذا النمط السينمائي سبق أن انتهجه المخرج الإيطالي فرانشيسكو روزي في أفلامه العظيمة مثل *الأيدي على المدينة*. [3] من جانبه، يرى لوي دي جانيتي أن التمييز بين الأفلام الخيالية والأفلام التسجيلية صعب في بعض الأحيان، فما إن يبدأ المرء بوصف السمات الرئيسة للفيلم التسجيلي حتى نتذكر عدداً من الإستثناءات البارزة. ورغم الاستثناءات الفردية، هنالك على أية حال بعض الخصائص العامة المحددة التي تشترك فيها أمثلة هذا النوع.[4] ولزمن طويل، كانت هنالك، فضلاً عن **عناصر الالتقاء، نقاط افتراق بين الفيلم الروائي والتسجيلي،** فبينما يميل الأول إلى خلق وحدة خيالية متكاملة للموضوع الذي يعالجه بإمكانيات غير محدودة، يسعى الآخر إلى المراهنة على التأثير الملموس الذي تنتجه إعادة تصوير الواقع بحزمة ضوء منضبطة، من دون أن يعني ذلك أن أمام الفيلم التسجيلي فرصاً ضعيفة لأن يكون إنجازاً فنياً مبتكراً، وموهوباً في تناوله لفكرة ما أو موضوع محدد.

إن نقاط التباعد والتقارب، بحسب الكتابات والأدبيات السينمائية، تكمن في طبيعة البنية والشكل الفنيين اللذين يرتكز عليهما كلا النوعين الروائي والتسجيلي. وإن القدرة على إنتاج شكل فني متميز لا تنحصر بهذا النوع الفني أوذاك، وعليه

فالنظرة إلى الفيلم التسجيلي على أنه نوع سينمائي أدنى مرتبةً وأقل أهميةً وجاذبيةً من الفيلم الروائي ومن الأنواع السينمائية الأخرى هي نظرةٌ قاصرة تتناسى حقائق الإبداع والعبقرية الخلاّقة.

لقد إنهار اليوم الكثير من الحدود الفاصلة بنيوياً وجمالياً بين مختلف الأنواع السينمائية وأيضاً مختلف الإبداعات الأدبية والفنية وذلك بتأثير التداخل بين هذه الأنواع والإبداعات سعياً وراء أشكال فنية بليغة ومبدعة تدنو أكثر فأكثر من لغة عالمنا الراهن بكل ما ينتجه من أفكار ومفاهيم ورؤى، وتعبر أكثر من سواها عن الحياة الإنسانية وأزمتها بكل رحابتها وتعقيداتها وتنوعها.

لكن، هل يمكن لهذه الفوارق بين الفيلم التسجيلي والروائي أن تزول أو تتقلص بمرور الوقت ؟

أولاً – أوجه التشابه بين الفيلم التسجيلي والفيلم الروائي :

ولا حاجة لأن نبرهن أن في الفيلم الروائي اليوم قدراً من الصنعة التسجيلية، أو أن نبرهن أن في الفيلم التسجيلي كمّاً من الصبغة الفنية – الروائية لأن المادة الخام الأولية لكل ما نبدع ولكل ما نتغنى به هي زوايا وأطراف حياتنا الواقعية أو المتخيلة.

– التشابه من حيث التقنيات وعناصر اللغة السينمائية :

يشترك الفيلمان التسجيلي والروائي في خضوعهما لصعوبات متماثلة من حيث المشاكل الفنية–التقنية المرتبطة بالإنتاج مثل الآلات والأجهزة اللازمة والكوادر المتخصصة والفنية ومشاكل النسخ والعرض. كما يشتركان في استخدام عناصر اللغة السينمائية ذاتها؛ كالكاميرا، والعدسات، والإضاءة، والمرشحات، والفلاتر وما إلى ذلك من تقنيات الكمبيوتر وتوابعها وتقنيات المونتاج التي

يستخدمها المخرجون في أفلامهم. ومن ناحية استخدام الفيلم الخام، يمكن تصوير كل من الفيلمين على أفلام خام من أنواع ومقاسات مختلفة تحددها مجالات التوزيع وفرص العرض والميزانية المخصصة لإنتاج الفيلم. ويمكن أيضاً تصوير كليهما على أفلام أسود وأبيض أو أفلام ملونة حسب طبيعة موضوع الفيلم ورؤية مخرجه وأيضاً – وخاصةً – حسب ميزانية إنتاج الفيلم.

– التشابه من حيث إدارة وتنظيم كادر العمل :

يعتمد كادر العمل في الفيلمين التسجيلي والروائي على العمل الجماعي المنظم حيث يُحَدَد لكل فرد من أفراد طاقم الفيلم عمله ودوره الدقيق في الفيلم وهذا التحديد يقوم على أساس أن يكون كل فرد في موقعه المناسب لمهاراته وتخصصه وعلى أساس الكفاءة التي يتمتع بها. إن توزيع وإعطاء الأدوار للفنيين والممثلين وشخصيات الفيلم تكون بيد المخرج الذي يمسك بكل خيوط إدارة وتنظيم كادر العمل.

– التشابه من حيث دور المخرج :

يشبه الفيلم التسجيلي الفيلم الروائي من حيث إنّ المخرج في كليهما يقوم بالأدوار ذاتها تقريباً. فهو المسؤول الأول والأخير عن إخراج الفيلم أياً كان نوعه تسجيلياً أو روائياً. ولهذه المسؤولية وجهان متباينان ومتكاملان في نفس الوقت : الوجه الأول فني إبداعي وخلاّق، والثاني إداري–تنظيمي. فالمخرج هو الذي يحدد مواقع الكاميرا التي تحدد بالتالي وجهة نظره ورؤيته بالنسبة للشيء المُصَوّر أكان شخصاً أم حدثاً أم جماداً أم مكاناً. وفي كلا الفلمين يحدد المخرج أحجام اللقطات وأنوعها بحيث يتم استخدام اللقطات حسب إمكانياتها في التوظيف الدرامي وفي

المساعدة على إيصال الرسالة البصرية للمشاهد. وهو الذي ينظم أوقات التصوير وزمن تواجد الممثلين ويدير حركة كافة عناصر الفيلم بطريقته الخاصة ...الخ.

- التشابه من حيث الرقابة :

يخضع كلا النوعين التسجيلي والروائي لشروط وأحكام الرقابة وأنظمتها وقواعدها بما يتوافق مع ظروف كل دولة وسياساتها في مجال صناعة وإنتاج وعرض الأفلام السينمائية.

ثانياً - أوجه الاختلاف بين الفيلم التسجيلي والفيلم الروائي :

على الرغم من جوانب التشابه بينهما، فإن نواحي الاختلاف بين الفيلم التسجيلي والفيلم الروائي متعددة ومتنوعة ويرجع ذلك للاختلاف والتباين الشديدين في جوهر طبيعة وخصائص كلٍ منهما. وتظل أبرز الاختلافات هي أن الفيلم التسجيلي يجسد شيئاً من الواقع ويحاول أن ينسجه في لحمة واقعية عبر عناصر اللغة السينمائية.

- الاختلاف من حيث طبيعة المادة المصَوَرة :

يصور الفيلم الروائي ما بداخل قصة الفيلم، ويعتمد على الديكور والمكياج والخدع السينمائية والتصنّع عند الشخصيات والممثلين...الخ، عكس الفيلم التسجيلي الذي لا يلجأ إلى أي من ذلك، بل يكتفي بتصوير الطبيعة والواقع... واقع الحياة بكل أبعادها وجزئياتها، فثمة حاجة لاكتشاف الواقع والتعرف عليه ومن هنا تتولد أهمية السينما التسجيلية. كل ذلك بالرغم من أن ما يتم نقله للعرض على الشاشة ليس هو الواقع تماماً بل صياغته الفنية من خلال رؤية المخرج له. "ومن هنا تبرز أهمية دور معد الفيلم التسجيلي في كيفية تعامله مع الواقع ومعالجته وتقديمه

للمشاهد بشكل مؤثر يحقق الهدف الرئيس للفيلم. وهذا لا يعني التدخل التعسفي لمعد الفيلم في مادة فيلمه حيث يقال : إنَّ قدرة المخرج تبدو في جعل وجوده شفافاً للأحداث والوقائع التي يصورها". [5]

إذاً، يمكن لمخرج الفيلم الروائي التحكم في الواقع الذي يصوره بتصميم الديكور وتوفير الجو والزمن الملائمين باستخدام الإضاءة والألوان ...الخ. بينما لا يتحكم المخرج التسجيلي بفيلمه، ولا يستطيع تصوير الواقع بكل تفاصيله يوماً بيوم، ويجب عليه امتلاك المقدرة والمرونة على التكيّف مع الواقع المتغير، فقد يختلف التصوير لحظة البدء به عنه في وقت التحضير والدراسة التي تسبق تصوير الفيلم التسجيلي.

وأخيراً، يعتبر دي جانيتي أن الحقيقة المجردة بالنسبة للكثير من التسجيليين تمتلك جمالاً يفوق الجودة الشكلية البحتة، أما صانعو الأفلام الخيالية يرون أن الجمال حقيقة رمزية تفوق التوثيق الواقعي المجرد.[6]

- الاختلاف من حيث الهدف :

يهدف الفيلم التسجيلي إلى تفسير الواقع المحيط بالإنسان بسلبياته وإيجابياته، وغالباً ما يتم إنتاجه نتيجة المعرفة بأهميته التربوية والثقافية والسياسية....الخ، ونتيجة الاهتمام بتدعيم المشاعر الإنسانية وتعميم القيم السلوكية وتحقيق المثل الاجتماعية العليا للمجتمع. حيث يقوم على إنتاجه غالباً المؤسسات الحكومية أو أحد أجهزة الدولة أو هيئة أو منظمة أهلية أو إقليمية أو دولية ويكون من أهدافها نشر المعرفة والتوعية وخلق روح المشاركة بين الجماهير المستهدفة وما يطرحه الفيلم التسجيلي من موضوعات مختلفة. وهكذا يمكن القول : إنَّ الفيلم التسجيلي يمثل الاستخدام الأساس والأمثل للسينما كوسيلة للتحليل الاجتماعي ولنشر الوعي الثقافي.

ولا يبالي الفيلم التسجيلي بالكسب المادي من خلال إنتاجه وعرضه بخلاف الفيلم الروائي الذي يهدف في أغلب إنتاجه إلى التسلية والترفيه وإلى تحقيق أكبر قدر من الأرباح، كما يولي الفيلم الروائي كبير اهتمامه بالجانب المادي وحجم التوزيع والانتشار الجماهيري بالنسبة لمنتجيه وموزعيه الذين لا هَمَّ لهم في الغالب سوى مراعاة ومتابعة عائدات شباك التذاكر. ومع ذلك فأهمية الربح المادي ليست مقتصرةً على الفيلم الروائي، بل يمكن أن تعني شيئاً للفيلم التسجيلي، فثمة دولٌ مثل كندا وأستراليا تنتج أفلاماً تسجيلية أكثر من الأفلام الروائية وتحقق أرباحاً كثيرة. فليس من الصواب دائماً النظر إلى الفيلم التسجيلي – خاصة في البلدان النامية – من زاوية الربح باعتبار أن الفيلم التسجيلي لا يحقق أي ربح.

. الاختلاف من حيث المعالجة والبناء الفني :

إن الفيلم التسجيلي يعالج الواقع وليس المتخيَل والمتَصَنَّع كالفيلم الروائي ويقدم الناس والأماكن والأحداث الحقيقية وليس المتخيلة أو المتَصَنَّعة. فمهما كان الجانب الواقعي في الفيلم الروائي مقنعا وقريباً من الحقيقة فإن المُشاهِد يعلم ضمناً بأنه مجرد فيلم وأن الأحداث مصطنعة ومختَلَقَة. والعكس صحيح، فمهما أغرق الفيلم التسجيلي في دراميته أو جانبه الدرامي سيبقى في ذهن المُشاهِد فيلماً يصور ويعالج الواقع. وهكذا، يُبنى الفيلم التسجيلي حول موضوع، حيث يهتم ببحث الفكرة السائدة، التيما Theme في حين أن الفيلم الروائي يُبنى حول قصة، فهو يهتم بعرض الفكرة وتطوير الحبكة Plot. ورغم أن بعض الأفلام الروائية يبدو عليها التأثير التسجيلي نوعاً ما، إلا أن التمييز هنا يعتمد على التأثير العام أكثر مما يعتمد على مادة التيما فقط.

والفيلم التسجيلي أكثر اهتماماً بعرض مشكلة أو تقديم نقاش منه برواية قصة وهو يملك حرية أكبر في تنظيم وبناء مواده، وغالباُ يفتقد الصراع الدرامي الذي يتجلى في الأفلام الروائية.

- الاختلاف من حيث التكلفة والدعم الحكومي والتمويل:

إن الفيلم التسجيلي أقل كلفةً من الفيلم الروائي، فميزانية فيلم روائي واحد تكفي لتغطية تكاليف إنتاج مجموعة أو سلسلة من الأفلام التسجيلية وبموضوعات مختلفة. فالإنتاج الروائي يمر بخطوات ومراحل عديدة ومعقدة ويتطلب ميزانيات ضخمة لإنجازها، تبدأ بشراء القصة أو الرواية أو الفكرة التي يتم تحويلها إلى عمل سينمائي، ثم يبدأ الإنفاق الباهض على الممثلين والفنيين وعلى استئجار الأستديوهات وبناء الديكورات المتعددة والضرورية. إضافةً إلى التكاليف المهمة لعمليات التصوير الخارجي.

وبعد خطوات الإنتاج الفني–التقني تأتي مراحل التوزيع والعرض والاستثمار وما تتطلبه من إعلانات وترويج ودور للعرض السينمائي ومستثمرين آخرين كالتلفزيون والفيديو والمعارض والمهرجانات وغيرها. وعليه لا يستطيع كل منتج فرد أو مؤسسة أن يقوم بأعباء إنتاج فيلم روائي.

وكما رأينا سابقاً، غالباً ما يقوم على إنتاج وتمويل الفيلم التسجيلي المؤسسات الحكومية أو أحد أجهزة الدولة أو هيئة أو منظمة أهلية أو إقليمية أو مؤسسات ثقافية وأكثرها ممول من دول أو منظمات أوروبية، وعليه لا يلهث صنّاع هذه الأفلام وراء الربح أو لإرضاء الجماهير وأذواقهم كما يقتضي منطق السوق. بينما تقوم شركات الإنتاج وأصحاب رؤوس الأموال على إنتاج وتمويل الفيلم الروائي باعتباره مشروعاً تجارياً يكون الربح غايته الأهم. ويتوجه دعم الحكومات ورعايتها للفيلم التسجيلي لأغراض ثقافية ودعائية وأحياناً رمزية حيث تفتخر الدول بتبنيها

لهذا المنتَج الثقافي التربوي. مع ذلك يواجه الفيلم التسجيلي الكثير من المشاكل وخاصةً الماديّة منها، حيث يصعب إيجاد الجهات الممولة.

- الاختلاف من حيث الاهتمام الإعلامي والإعلان :

إن الفيلم الروائي يلقى اهتماماً إعلامياً أكبر من الفيلم التسجيلي وخاصة في البلدان النامية ومنها البلدان العربية، بينما في الدول الغربية توازي أهمية الفيلم التسجيلي أهمية الفيلم الروائي وقد يتفوق عليه، حيث تتوفر الأكاديميات السينمائية الخاصة بالفيلم التسجيلي على غرار الروائي، ويتم التدرب على إنتاج وإخراج هذا النوع من الأفلام السينمائية. مع ذلك تواجه الأفلام التسجيلية العديد من المشاكل على مستوى التغطية والاهتمام الإعلامي، حيث تتكفئ وسائل الإعلام المكتوبة والمسموعة والمرئية عن تغطية ومتابعة ونقد هذا النوع من الأفلام بحجة أنها مادة غير جماهيرية. إضافةً إلى أن الفيلم التسجيلي لا يلقى من المجتمع ككل نفس النظرة والاهتمام اللتين يلقاهما الفيلم الروائي.

ومن حيث الإعلان، يلجأ الفيلم الروائي إلى الإعلان لكسب الجمهور، والعملية الإعلانية للفيلم (الشريط الإعلاني، الملصقات، الأفيشات،...) تمثل مرحلة مهمة يُخَصَص لها ميزانية بذاتها، الشئ الذي لا يوجد في الفيلم التسجيلي.

ومن ناحية الاهتمام الصحفي فهو كبير جداً بالسينما الروائية على مستوى التحليل والنقد ومختلف أنواع الكتابات والأخبار المتعلقة بالممثلين والمخرجين والمنتجين ومالكي دور العرض وغيرهم. أما السينما التسجيلية فنادراً ما تلقى هذا الاهتمام أو بعضاً منه باستثناء أوقات تغطية أخبار ونشاطات المهرجانات المحلية والدولية – حيث تغطي وسائل الإعلام المرئية والمسموعة فعاليات هذه المهرجانات – وباستثناء ما يُكتب من وقتٍ لآخر عن السينما التسجيلية لا سيما في الصحف المتخصصة.

- الاختلاف من حيث التصوير :

يتم تنفيذ التصوير في الفيلم التسجيلي في تتابع واضح دون انقطاع لأنه يعتمد على الطبيعة والواقع بشكلٍ كلي ولا يعتمد على متطلبات ومتغيرات الأستويوهات أو الديكورات أو أوقات وظروف الممثلين...الخ كما في الفيلم الروائي حيث يتم تنفيذ التصوير تبعاً لمتطلبات وضرورات الديكور وأوقات الممثلين حتى يتم الانتهاء من تصوير مناظر الديكور الواحد وهدمه وبناء غيره. أو يتم تصوير كل اللقطات التي تؤخذ في مكان ما، أو تصوير كل اللقطات الخاصة بممثلٍ ما كبطل الفيلم مثلاً مراعاةً لظروفه وأوقاته والتزاماته وتوفيراً للأجور ولعنصر الوقت لأن كل يوم تصوير يكلف الكثير من الأموال وخاصةً بوجود ممثلين مشهورين. هذا التوفير في الأجور وفي الوقت لا يحدث في بعض الأفلام التسجيلية التي تتعلق بمتابعة مشروع معين (كبناء سد أو مصنع ضخم ...الخ) والذي قد يستلزم شهوراً أو سنوات متتالية تبعاً لاستمرار عمليات الإنشاء والبناء على أرض الواقع.

- الاختلاف من حيث السيناريو :

لا يمكن كتابة سيناريو كامل ومحكم في السينما التسجيلية على النقيض **من** السينما الروائية حيث يجري هذا عادةً مع وجوب فعله. ومن اللحظة التي تختلف فيها – اختلافاً جذرياً – حالة وطبيعة السيناريو في الفيلم الروائي عن السيناريو في الفيلم التسجيلي، يصبح من المؤكد أن كل التفاصيل في هذين النوعين من السيناريو تختلف أيضاً. يخضع السيناريو في الفيلم الروائي لخليط من القواعد الأساسية للتأليف المسرحي (الدراما) والتأليف الأدبي القصصي. وفي الفيلم الروائي ثمة تحكم مطلق بجميع العناصر الفيلمية، فيتم إعداد عناصر الفيلم بإدق تفاصيلها على الورق قبل المباشرة بالتصوير وهو ما يُسمى السيناريو التفصيلي للفيلم بحيث تُحَدد عملية التصوير كتابةً وبالتفصيل، فهو باختصار فيلم على ورق. في حين أن الوضع

الطبيعي هو أن يُعَدّ الفيلم التسجيلي دون أي سيناريو مسبق ويتم الاكتفاء بمجرد سيناريو مبدئي يوضح الفكرة الأساسية للفيلم. على أن يتحمل كلّ من المخرج والمصور والمونتير المسؤولية بحيث تتوقف نتيجة الفيلم سلباً أو إيجاباً على قدر تفهمهم للموضوع وإمكاناتهم الشخصية والفنية. فالسيناريو في الفيلم التسجيلي عبارة عن خطوط عامة وأساسية وخطة عمل مبدئية تقوم بالتمهيد للعمل. في سيناريو الفيلم الروائي تُحدِّدُ القصة المؤلفة تسلسلَ الأحداث، على النقيض من سيناريو الفيلم التسجيلي الذي لا يرتبط بهذا التسلسل للأحداث. وعلى النقيض من مخرج الفيلم الروائي، تعود للمخرج التسجيلي حرية اختيار طريقة عرض الموضوع وعرض جميع جوانب الموضوع بالترتيب الذي يراه مناسباً وبالتوقيت الذي يختاره، ولا يتحكّم شريط الحوار بمشاهده ولقطاته أو بتعليقه حيث يستطيع إجراء التجارب التي يشاء على كل هذه العناصر الفنية.

- الاختلاف من حيث الآنية أو متابعة الحدث :

الفيلم الروائي يحتاج لزمن طويل في الإعداد والتنفيذ والعرض قد يستغرق عدة سنوات لا يتمكن خلالها أن يكون آنياً في متابعة الأحداث ومواكبتها. أما الفيلم التسجيلي فهو قادر على متابعة الأحداث والمشكلات الواقعة والآنية. يمكن على سبيل المثال إنتاج فيلم تسجيلي عن الاحتلال الأمريكي للعراق أو عن معتقل غوانتانامو، وإن عرض هذا الفيلم خلال استمرار الاحتلال وتفاقم الأوضاع في العراق أو خلال أزمة وفضيحة معتقل غوانتانامو على الصعيدين الإقليمي والعالمي سيكون له تأثيرٌ عميقٌ في نفوس المشاهدين وربما بقي تأثير هذا الفيلم إلى ما بعد انتهاء الاحتلال أو التخلص من المعتقل. وهذا ما يدعم فكرة أن للفيلم التسجيلي دوراً إعلامياً وتوجيهياً فائق الأهمية.

- الاختلاف من حيث طول الفيلم :

تتميز الأفلام التسجيلية بأطوال مختلفة من حيث مدة العرض كما رأينا في فصلٍ سابق. فطول الفيلم التسجيلي يتراوح عادةً بين دقيقة واحدة و30 إلى 45 دقيقة، بينما الفيلم الروائي لا يقل عن 30 دقيقة وكثيراً ما يتجاوز الساعتين أي 120 دقيقة وربما يصل إلى ثلاث ساعات أحياناً أي 180 دقيقة. وحالياً يتم إنتاج أفلام تسجيلية تتجاوز أطوالها أو مددها 80 و90 دقيقة ويُعدُّ ذلك خرقاً للقواعد الكلاسيكية في مجال السينما التسجيلية حيث يعتبر ريتشارد برسام أن المدة النموذجية للفيلم التسجيلي يجب ألا تتعدى 30 دقيقة. هكذا نجد أن الفيلم التسجيلي يمكن أن يكون فيلماً قصيراً أو طويلاً شأنه في ذلك شأن الفيلم الروائي، فهو من الممكن أن يكون قصيراً أو طويلاً، وهذا يلغي الإعتقاد الخاطئ بأن كل فيلم قصير هو فيلم تسجيلي وأن هذا القصر من خصائص الفيلم التسجيلي وحده. وعليه فالذي يحدد قصر أو طول مدة الفيلم هي طبيعة الموضوع ذاته وكيفية معالجته وطبيعة الجمهور المستهدف وظروف العرض وليس كونه تسجيلياً أو روائياً.

- الاختلاف من حيث عنصر الصوت :

استخدام عنصر الصوت في الفيلم الروائي يكون مقتصراً دائماً على الحوار الطبيعي المؤلف مسبقاً والموسيقى والغناء والمؤثرات الصوتية المتنوعة. ويختلف ذلك في الفيلم التسجيلي، فالصوت هنا قد يكون التعليق أو الحوار الطبيعي الواقعي والموسيقى والمؤثرات الصوتية والأغنية. إذاً، استخدام التعليق هو ما يشكل الفارق الأبرز بين الفيلم الروائي والفيلم التسجيلي من حيث عنصر الصوت.

- الاختلاف من حيث الجمهور وقياس رجع الصدى :

لكل فن جمهوره الخاص به، وبما أن السينما وسيلة اتصال جماهيري فإن لها جمهورها الخاص بها، وعليه فلكلٍ من النوعين السينمائيين التسجيلي والروائي جمهوره الخاص به ولكلٍ منهما محبُّوه ومتابعوه. لكن الفيلم الروائي آني ووقتي سرعان ما يزول أثره وينتهي تأثيره، أما الفيلم التسجيلي فيستطيع المُشاهد استذكاره كلما مرت مناسبة تتعلق به أو قريبة إلى موضوعه أو توحي بفكرته. إضافةً إلى أن ظروف عرض الفيلم التسجيلي وجماهيره المحدودة يجعلان من السهل معرفة وقياس أثر الفيلم التسجيلي وقياس حجم رجع الصدى حوله مقارنةً بقياسه في الفيلم الروائي. وتعتبر دراسة رجع الصدى Feed-Back إجراءاً ضرورياً للتأكد من وصول أو عدم وصول رسالة الفيلم التسجيلي وفهمها أو عدم استيعابها من قِبَلْ الجمهور.

- الاختلاف من حيث الزمان والمكان :

إن الزمان والمكان محددان في الفيلم التسجيلي ولا يمكن كسرهما أو تجاوزهما لأنه يقدم واقعة حقيقية في زمان ومكان معروفين وهما ضروريان لمعد الفيلم، فهو يحافظ عليهما ويعتمد عليهما في سرد أحداث فيلمه. أما كسر الزمان والمكان في الفيلم الروائي فهذا وارد وهو عملة دارجة بالنسبة للمخرج الروائي وخصوصاً مخرجي أفلام الخيال العلمي حيث المكان غير معروف والزمان منعدم، لا أحد يعلم أين ومتى تجري الأحداث.

- الاختلاف من حيث دور ومسؤوليات المخرج :

صحيح أن هناك عدة نقاط التقاء وتشابه بين الفيلم التسجيلي والفيلم الروائي من حيث دور ومسؤوليات المخرج، إلا أن نقاط الاختلاف هي أيضاً كثيرة ومتنوعة. فيمكن أن يتولى شخص واحد هو المخرج إعداد الفيلم التسجيلي من بدايته إلى

نهايته. فقد يكون هو صاحب فكرة الفيلم وكاتب السيناريو ومصوره، فما يُعرف بالمخرج المصور يوجد بكثرة في مجال الأفلام التسجيلية، في حين يندر وجوده في مجال الإنتاج الروائي. وقد يقوم المخرج أيضاً على عمليتي المونتاج والمكساج. وهذا ما لا يمكن حدوثه في صنع الفيلم الروائي الذي يحتاج إلى فريق عمل كبير ومتكامل من الفنيين والممثلين المتمتعين بالمواهب والتخصصات الضرورية والقادرين على تأدية مختلف أوجه النشاط الفني–السينمائي. وفي الوقت الذي لا يتعامل فيه المخرج التسجيلي في أفلامه مع الممثلين المحترفين، نجد أن من مهام المخرج الرئيسة في الفيلم الروائي قيادة الممثلين وتوجيههم وتدريبهم على أداء أدوارهم طبقاً لما يريد المخرج إظهاره على الشاشة بناءً على السيناريو المعد مسبقاً وطبقاً للرؤية الفكرية والفنية المُراد إنجازها وتقديمها عبر الفيلم وطبقاً أيضاً للتأثير المطلوب إحداثه في الجمهور.

في كتابه *الفيلم التسجيلي*، يقارن بول روثا بين الفيلم الروائي والتسجيلي مبيّناً دور المخرج وطبيعة عمله في كلا الفيلمين فيقول : "إن دور المخرج في الفيلم الروائي هو توجيه وإدارة الممثلين في الحركة والحوار وتحريك الكاميرا واختيار زوايا التصوير وتكوين اللقطات المنفصلة داخل حدود الصورة. في حين لا يوجد في الفيلم التسجيلي ممثلون. إضافةً إلى أن المخرج التسجيلي هو الذي يقوم بكتابة السيناريو وهو بالتالي الذي يحدد ويُنَفِذ الفكرة الأساسية التي يرغب في إبرازها في الفيلم". (7)

– الاختلاف من حيث طبيعة التمثيل والممثلين :

وهو من أوجه الاختلاف الرئيسة حيث يعتمد أداء الممثل في الفيلم الروائي على أفكار وتعليمات وملاحظات مؤلف القصة وكاتب السيناريو والمخرج، أي أن التصرفات والسلوك الذي يجب على الممثل الروائي أن يتبناهما لا يحدثان معه في

إطار حياته الخاصة. إنه يؤدى تعليمات المخرج بعد أن قرأ السيناريو بعناية ليطلع على الأوضاع والتصرفات التي يقوم بها. ويعتمد فن التمثيل في السينما الروائية على المجاز وهو نوع من الاتفاق غير المكتوب والتفاهم المسبق بين السينمائي أو الممثل والجمهور. حيث يكون المشاهد متأكداً من أن ما يراه على الشاشة هو تمثيل ولكنه يقتنع بأن ما يراه واقعي وطبيعي وهو نوع من الإيهام المتفق عليه الذي ينجح بتحقيق التأثير والانفعال لدى المشاهد.

وفي السينما التسجيلية كل شيء يختلف حيث إن طبيعة التمثيل تعتمد على الواقع :

أ – يعتمد أداء الممثل في الفيلم التسجيلي على حدث واقعي أو ظاهرة أُعيد بناؤها طبقاً للأصل الموجود في الواقع وهذا لا يحتمل أي تشكيك في صحة الوقائع المعاد بناؤها.

ب – الممثل في الفيلم التسجيلي يمثل الوسط والبيئة التي يتواجد فيها والتي يتعامل معها حيث يعايش أحاسيس مألوفة، فهو يتعايش مع مجتمعه من خلال إقامته وظروفه السكنية وعمله وعلاقاته مع أصدقاء...الخ.

يرى دي جانيتي أن الفنان التسجيلي يميل إلى إيقاف حكمه حتى يراقب كيفية تصرف الشخص في الواقع، ومهما كان رد الفعل متزنا أو محتملا فهو يفضل الأمر الواقعي على المحتمل، بينما في أغلب الأفلام الروائية يبتكر المخرج تفاصيل محددة لتعميق القناعة بالشخصيات والقصة، فالإخلاص ليس للحقيقة وإنما للاحتمال والاتزان الداخلي. (8)

لذلك يتعامل مخرج الفيلم التسجيلي مع ممثل غير محترف وفق شروط :

أ- نقل الحياة إلى مكانها الحقيقي (نفس الموقع الذي حدثت فيه)، وهذا يساعد بتصعيد الحالة النفسية للشخصية التي تجعلها تجسد الفعل بشكل أفضل.

ب- على المخرج أن يحرص في ملاحظاته لتلك الشخصيات أن تكون منطقية وبسيطة من الواقع المُعاش للشخصية.

ثالثاً - أوجه التشابه والاختلاف معاً بين الفيلم التسجيلي والفيلم الروائي :

- التشابه والاختلاف من حيث استخدام الوثيقة الفيلمية:

يستخدم الفيلم الروائي الوثيقة الفيلمية (وهي لقطات مصوّرة في حينها عن شخصية أو حدث ما ومحفوظة في الأرشيف)، فمثلما أعطينا الحق للفيلم التسجيلي أن يستخدم عناصر اللغة السينمائية بدراما موضوعة فإن للفيلم الروائي الحق في أن يستخدم الوثيقة سواءً الفيلمية أم الصورة ليدعم موضوعه ويجعله أكثر تأثيراً. وهذا لا يعني أن الفيلم الروائي قد تحول إلى فيلم تسجيلي- وثائقي، (باعتبار أن الفيلم التسجيلي–الوثائقي يعتمد في إنتاجه غالباً على المواد والوثائق الفيلمية)، بل إن رؤية صانع الفيلم تجعله يدعم فكرته وموضوعه في استخدام الوثيقة الفيلمية. ومن الأفلام الروائية التي استخدمت الوثيقة الفيلمية، فيلم عمر المختار- أسد الصحراء حيث لجأ فيه المخرج الراحل مصطفى العقاد إلى الوثيقة الفيلمية من خلال المشهد المأخوذ من طائرة والذي تم تصويره في وقتها عن السجون التي ضمت أعداداً كبيرة من أبناء الشعب الليبي إبان الاحتلال الإيطالي. وكذلك لقطات لخطاب عبد الناصر في الفيلم الذي جسده أحمد زكي عن شخصية جمال عبد الناصر. وهناك أفلام كثيرة جداً استخدمت الوثيقة الفيلمية والصور الثابتة (الأنسيرتات والكروكيات – Inserts and Croquis) وما إلى ذلك من مخططات وخرائط ...الخ.

- التشابه والاختلاف من حيث المزج بين الأسلوبين التسجيلي والروائي :

يعمد بعض المخرجين، وخصوصاً الروائيين، إلى المزج بين الأسلوب الروائي والأسلوب التسجيلي في العمل السينمائي الواحد، حيث تقتحم السينما التسجيلية وأسلوبها التسجيلي مجال السينما الروائية. فنرى بعض الأفلام الروائية يعتمد في مَشاهد عديدة منها على الصيغة والأسلوب التسجيليين في سرد الأحداث بشكلٍ يجعلها تبدو في بعض أجزائها أقرب إلى الأفلام التسجيلية منها إلى الأفلام الروائية. وهكذا امتزج الشكل التسجيلي بالشكل الروائي. ويمكن ملاحظة هذا الاتجاه بصفة خاصة في أفلام الجاسوسية وأفلام الجريمة والأفلام التي تتناول سيرة حياة الشخصيات المهمة (بيوغرافي) والأفلام التاريخية. وقد لجأ بعض مخرجي الأفلام الروائية إلى هذا الأسلوب في إخراج أعمالهم بغية التحديث وإضفاء المصداقية ورغبةً في زيادة التأثير على المشاهدين من خلال الاعتماد على الواقع [9]، والاعتماد على تقنية وأسلوب جديدين يساعدان على مواجهة منافسة الدراما التلفزيونية للسينما الروائية.[10] ومن هؤلاء المخرجين نجد المخرج العالمي اوليفر ستون الذي كثيراً ما يمزج بين الأسلوبين الروائي والتسجيلي.

وتكشف المُمارسة، بأن الحدود بين النوعين نحيفة جداً : الفيلم التسجيلي يجيب دائماً على مبادرة من مؤلفه، ويقترح رؤيةُ خاصة، تتأتى من اختيار الموضوع، والوسائل، والمعالجات، والمونتاج... حتى أنّ آنييس فاردا، وهي واحدة من المخرجات الفرنسيات المعروفات في هذا المجال، أطلقت على أحد أفلامها عنوان Documenteur وهي جمع كلمتين : Docu تسجيليٌّ، وmenteur كاذب الذي أخرجته في عام 1981 مشيرةً بذلك إلى الغموض أو الوهم الذي يُحدثه عند المتفرج، مانحةً أيضاً اسمها لهذا النوع الجديد والهجين ما بين التسجيلي والروائي.

- التشابه والاختلاف من حيث الإنتاج-التصنيع :

يمكن صناعة وإنتاج كل من الفيلم التسجيلي والفيلم الروائي بتقنيات السينما بكل خطواتها ومراحلها وأدواتها أو بتقنيات الفيديو في حال كانت الجهة المنتجة هي قناة تلفزيونية، أو كانت الجهة مؤسسة أو منظمة تريد استخدام الفيلم في إطار برامجها للعلاقات العامة أو الإعلان أو الدعاية، لا سيما أن النظام الحديث للتصوير التلفزيوني (النظام الرقمي – الديجيتال Digital) هو أقل تكلفة من استخدام التقنيات السينمائية ويعطى نوعية فائقة الجودة من الأعمال الفنية.

– التشابه والاختلاف من حيث العرض :

يمكن عرض كلٍ من الفيلمين الروائي والتسجيلي على الشاشة السينمائية في دور العرض أو في مناطق التجمعات المختلفة في حال وجود شاشة سينمائية أو بالنسخ على شرائط فيديو وعرضها عبر جهاز تلفزيون أو عبر جهاز عرض مخصص Projector. ويمكن عرضهما كليهما على شاشة التلفزيون، وهنا لابد من استخدام جهاز التليسين Telecine Projector الذي يعمل على نقل الفيلم السينمائي (المصنوع خصيصاً للعرض في دور العرض) عبر القناة التلفزيونية، وذلك من خلال كاميرا إلكترونية تقوم بتحويل الصورة السينمائية إلى صورة تلفزيونية عن طريق المعادلة في السرعة بين 24 و25 صورة في الثانية أو بتحضير نسخة خاصة من الشريط السينمائي للعرض في التلفزيون، وتسمى هذه النسخة : الفيلم التلفزيوني Telefilm. ويكون تباين الصور فيها أقل من تباين صور النسخة المعدة للعروض السينمائية لأن التباين في السينما أكثر من التلفزيون.

وفي عصر التقدم الهائل في مجال تكنولوجيا الإعلام والاتصال، يستطيع الجمهور وبسهولة مشاهدة الأفلام عبر شبكات الاتصال والمعلومات ومن خلال الأسطوانات الممغنطة CD وDVD. أما الأفلام المصنعة بواسطة تقنيات الفيديو فيقتصرعرضها واستخدامها على العرض التلفزيوني.

- التشابه والاختلاف من حيث الانتشار والتأثير :

من المعروف أن الفيلم الروائي هو أكثر انتشاراً من الفيلم التسجيلي، غير أن هذا الأخير أخذ بتوسيع رقعة حضوره إقليمياً وعالمياً خاصةً مع إزدياد اهتمام المؤسسات والمنظمات المحلية والدولية به كوسيلة إعلامية دعائية وأيضاً مع توسع اهتمام التلفزيون بإنتاجه وتوزيعه وعرضه وتبادله مع التلفزيونات الأخرى. إضافةً إلى تواجده – أي الفيلم التسجيلي – إلى جانب الفيلم الروائي في مختلف التظاهرات والمهرجانات السينمائية. وإن قدرة الفيلم التسجيلي على التزييف وطرح الحقائق أو التلاعب بها والتأثير على الرأي العام، التي هي غالباً أكبر من قدرة الفيلم الروائي والتي لا بد وأن تحظى باهتمام رجال السياسة والدعاة والمختصين، لا تمنع من أن يكون الفيلم الروائي أكثراً تأثيراً في حالات كثيرة حسب السياق والظرف السياسي والثقافي والاجتماعي.

- التشابه والاختلاف من حيث عنصر التمثيل والمَشاهد التمثيلية :

ما زالت مشكلة الممثل من أعقد وأبرز المشاكل المطروحة في السينما التسجيلية حيث يرجع لروبرت فلاهرتي –ربما– اكتشاف الممثل. ففي الفيلم التسجيلي من الممكن أن نجعل شخصاً يؤدي دوراً يقترب من دوره في الواقع. لكن، رغم أن الأشخاص العاديين – من غير الممثلين – قد يعطوننا إحساسا أكبر بالواقعية والصدق فإن مقدرة هؤلاء في الغالب تقف عند مستوى معين لا تتخطاه وهو مستوى السلوك العام العادي. ومن الممكن أيضاً استخدام الممثل على أن يكون جزءاً من الواقع، فمثلا تريد أن تصنع فيلماً عن النجارين لابد أن يكون الشخص الذي تختاره لفيلمك على علم ودراية بالنجارة إن لم يكن نجاراً فعلاً. أما إدخال بعض المشاهد التمثيلية على الفيلم التسجيلي فترفضه غالبية السينمائيين

ويعتبرون ذلك تزييفاً للواقع وتقبله قلةٌ منهم ولها تبريراتها كما رأينا سابقاً في الفصل حول الأفلام شبه التسجيلية.

يكون التمثيل أو عنصر التمثيل في السينما التسجيلية ضرورياً :

1 – عندما يحتاج المخرج إلى وصف التطورات النفسية والشخصية، وعندما يحتاج إلى الوصول إلى أعماق النفس البشرية ومعاناتها وما تملك من تعقيدات وتناقضات لاسيما وأن الوسائل المباشرة للسينما التسجيلية من كاميرا وأسلوب تصوير لا تستطيع القيام بذلك. كتب يوريس إيفانس : عندما نحتاج إلى كشف التطورات الذاتية والنفسية للإنسان يتعذر علينا أن نستغني عن الممثلين. وسواءً لجأ المخرج التسجيلي إلى الممثل المحترف أم لا، نرى من الأهمية عدم الخروج عن الموضوعية والصدق.

2 – عندما يحتاج إلى إعادة بناء الأحداث من جديد.

3 – عندما تنقص المواد الوقائعية. ولنذكر هنا قولاً مهماً لاسفر شوب من عام 1938 حول الفيلم التسجيلي الفني : "إن تحضير المشاهد التمثيلية عندي، هو نتيجة لنقص المواد الوقائعية". (11)

وهنا يغدو تحريف الواقع مسموحاً بشروط. ومثالنا على ذلك ما قام به جريرسون في المشهد الذي كرره مراراً لكنه في اللحظة الأخيرة تحايل على الواقع. فقد أراد من الصياد الذي يصطاد الفقمة أن يرميها بالأداة الحادة لكنه لم يفلح، عندها قام جريرسون باصطياد الفقمة ورماها وهي ميتة بالأداة الحادة (وهو المشهد المرغوب). وصب هذا التحريف في صالح العمل دون تغيير الواقع.

وفيما يلي نماذج استخدام الممثل غير المحترف أو المحترف في مجال الفيلم التسجيلي :

1 . **الشخصية الرئيسة** التي تعيد أداء أو تمثيل حياتها أمام الكاميرا أو الشخصية التي تدور حولها الأحداث.

2 . **المحرك للحدث**، يعني ذلك أن يزرع المخرج ممثلاً في بيئة أو وسط يريد المخرج تصويره وتقديمه والتحدث عنه في فيلمه، حيث يتحول هذا الممثل إلى أحد أفراد هذا الوسط ويتحول إلى ممثل غير محترف. وبذلك يتمكن المخرج من الدخول إلى أعماق حياة الناس ويبدأ مع كاميرته في ملاحظة وتسجيل مظاهر الحياة في هذه البيئة أو الوسط، فالهدف إذاً هو المحيط أو المجتمع الذي يعيش فيه محرك الحدث.

3 . **الشكل** ويعني الشكل الذي يظهر فيه الممثل معبراً عن وجهة نظر المخرج معلقاً على الأحداث دون أن يتدخل في مجراها. فالأحداث هنا تجري تحت مراقبة مباشرة من الممثل نفسه وكأنه يحتل مكان مؤلف الفيلم في التعليق عليه.

فالممثل غير المحترف يقوم بعفوية سلوكه وحركته بالفعل الدرامي ويكون جهده التمثيلي أو الأدائي ناتج لتفاعله مع ظواهر الواقع، وتقوم الشخصية الرئيسة بإعادة أحداث حياتها على الشاشة. وفي رأيٍ مخالف، يفضّل أرنست لندجرين الاعتماد أكثر على ممثلين مدربين في الفيلم التسجيلي فيقول : "أفضل وسيلة لتحقيق ذلك، هي إنتقاء نماذج معينة من الناس، ولا بدّ لتنفيذ ذلك من الاستعانة أكثر فأكثر بممثلين مدربين على تصوير نموّ الشخصيات الإنسانية، وما يصحب هذا النمو من عمق فكري وعاطفي". [12] فالنماذج الإنسانية المُختارة للفيلم التسجيلي كموضوع نتعرف من خلاله على واقع اجتماعي معين، هذا الواقع، بالتأكيد، له عمقه الفكري الذي يتطور مع نمو الشخصيات، ويحدث فيه جدل فنيّ لا يدركه الممثل غير المحترف في جميع الأحوال، غير أن الممثل المحترف يستطيع أن يستوعب ما هو مطلوب منه والتعبير عنه لعكس هذا العمق الفكري والعاطفي.

الفصل الخامس

استخدامات وظائف الفيلم التسجيلي

من أسباب ظهور السينما التسجيلية وتعدُد استخداماتها:

لم تظهر السينما التسجيلية في بداياتها بشكل صريح وواضح باعتبارها شكلاً فنياً سينمائياً جديداً يتضمن معاني وقيماً سياسية واجتماعية، وإنما أدى اجتماع مجموعة من الأسباب والعوامل إلى ظهورها وشجع على استمرارها. **ومن أبرز هذه العوامل والأسباب التي شجعت على الاقبال والاهتمام بالسينما التسجيلية :**

1 – التمويل المالي – المادي:

إن توفر الإمكانات المادية–المالية أو عدم توفرها يشكل عاملاً أساسياً يقف وراء الإقبال على أو الإحجام عن الإنتاج التسجيلي حيث إنَّ تكلفة إنتاج الفيلم التسجيلي تقل كثيراً عن الإنتاج الروائي الذي يمر بخطوات ومراحل عديدة ويتطلب ميزانيات هائلة لإتمام عمليات التصنيع والتوزيع والعرض، لذلك يتجه بعض المنتجين إلى إنتاج أفلام بعيدة عن الاستديوهات والنجوم هروباً من أن يتكلفوا ميزانيات ضخمة تفوق قدراتهم المادية والإنتاجية. علماً أن كثيراً من المؤسسات والمنظمات والجهات التي تتبنى الإنتاج التسجيلي تستخدمه لغايات وأهداف بعيدة عن السعي خلف الربح المادي مما يجعل الإنفاق عليه – أي الإنتاج التسجيلي – غير مرتبط بالمردود المادي أو بالكسب.

2 – جهود ومبادرات هواة السينما :

جذبَ اختراع كاميرا التصوير السينمائي بعض الهواة من غير محترفي العمل السينمائي لتسجيل ما يلفت انتباههم من مظاهر الواقع والبيئة والحياة الطبيعية أو الاجتماعية، وكان ذلك بدافع الفضول والتسلية وليس بهدف الكسب المادي.

3 – الأغراض الإعلامية – الدعائية :

أدرك المشتغلون بالعلاقات العامة والدعاية والإعلان إمكانيات السينما وقدرتها العظيمة كوسيلة إعلام واتصال بالجماهير لطبيعتها القائمة على الإبهار البصري ولِمَا لها من سمات وإمكانيات عديدة ومتنوعة في جذب الانتباه والتأثير والإقناع. لذا لم يتردد هؤلاء المختصون في استخدامها كوسيلة للإعلام والدعاية بهدف تكوين أو إعادة تشكيل الصور الذهنية على المستوى السياسي والثقافي من خلال ترويج أفكارهم وعقائدهم، وعلى المستوى الاقتصادي والتجاري للدعاية لمنتجاتهم وخدماتهم ومؤسساتهم.

اتسعت بعد ذلك دائرة استخدام السينما التسجيلية وتنوعت مجالاتها وخصوصاً في حقل الدعاية الممتد والخصب شاملاً العديد من النواحي الاجتماعية والثقافية والتربوية والبيئية والصحية...الخ. وفي ذلك قال بول روثا [1] – متنبأً منذ عقود – : "إن عالم السينما التسجيلية هو عالم الصناعة والزراعة والمواصلات والخدمات العامة مثل الصحة والإسكان، وإنه عالم الرجال والنساء العاديين في عملهم وراحتهم، إنه ذلك العالم الذي تحدد فيه مسؤوليات الناس والتزاماتهم نحو مجتمعهم".

وهكذا فإن آفاق عمل كل من الفيلم والبرنامج التسجيلي متعددة وتتسع لتشمل وظائف واستخدامات متعددة، تساهم في بناء الإنسان وحركة المجتمع، قد لا يجاريها في أي شئ أي شكل آخر من أشكال الإنتاج الفني المرئي. وهذه الوظائف

والاستخدامات تلتقي في الكثير مع وظائف الاتصال الجماهيري التي أجمع عليها وأوضح معالمها الباحثون في مجال الإعلام والاتصال. وإن هذا التلاقي لهو تأكيد على الدور المهم الذي يضطلع به الفيلم التسجيلي مقارنةً بغيره من وسائل الإعلام والاتصال العالمية وإشارةٌ جليةٌ إلى التأثير الكبير الذي يمارسه في مختلف نواحي الحياة السياسية الثقافية والاجتماعية والتعليمية والتنموية ...الخ.

أما أهم استخدامات ووظائف الفيلم التسجيلي فهي :

1 – الفيلم التسجيلي ... الإعلام والإخبار :

الإعلام والإخبار وظيفة من الوظائف الجوهرية والأساسية التي يؤديها الفيلم التسجيلي وذلك من خلال تقديم المعلومات والأخبار (وليس المقصود هنا الأخبار الآنية الراهنة فقط). فالفيلم التسجيلي معد ومُنتَج أساساً ليقدم ويشرح ويحلل معلومات وأخبار بهدف التأثير على المتفرج وتوجيهه وحثه وربما تحريضه. أنه فيلم يحمل في طياته رسالة ويبيع أخباره ومعلوماته وأفكاره في مجالات المعرفة الإنسانية المتنوعة. ويساعده في ذلك كون الفيلم التسجيلي قصير المدة ويستطيع توصيل رسالته بأسرع ما يمكن. فمن البديهي أنَّ السرعة في ايصال الأخبار والمعلومات هي أحد المؤشرات التي تحدد فاعلية وتأثير الاتصال.

ومن مهام هذه المعلومات والأخبار إعلام الحكومات بالمتطلبات وإعلام الجماهير بالمنجزات. لكن مشاركة جماهير المواطنين في الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية ...الخ، سواءاً كان ذلك على الصعيد المحلي أم على الصعيد الوطني، تتطلب تدفقاً غزيراً ومنتظماً من الأخبار والمعلومات يصل إلى الجميع دون استثناء.

وبإمكان السينما التسجيلية أن تقترح وتقدم طرقاً وأساليب للإعلام لا غنى عنها لتطوير المجتمع والدولة، وهذه الطرق والأساليب ضرورية لمشاركة الجماهير في الحراك الأهلي والحكومي، وباستطاعتها الحثّ على المساهمة في عمليات التنمية والتطوير، وإيجاد مناهج وأفق جديدة في العمل والتفكير.

2 – توثيق أحداث التاريخ وحفظ ذاكرة الشعوب :

بدايةً، هناك قراءتان سينمائيتان للتاريخ :

1 – قراءة ذاتية وقصيرة للتاريخ لأنها قراءة مقتصرة على المرحلة الزمنية التي ولدت فيها السينما التي ميزت القرن العشرين والذي اتسم بحضارة الصورة (التاريخ المصوّر).

2 – قراءة تاريخية للسينما تربط وجودها بأحداث التاريخ التي سجلتها السينما. وهنا ستشكل السينما بكل أنواعها مادة للدراسة سواءاً كانت سينما روائية أم تسجيلية (التاريخ المُعاد كتابته وتصويره).

التساؤل عن ماهية التاريخ يثير العديد من القضايا، حول ضرورته وحتميته وكيفية كتابته وتسجيله، ولكن ما يهمنا هنا – في مجال السينما التسجيلية كفن بصري – هو التاريخ الذي سجلته وتسجله الكاميرا وتوثقه، أي التاريخ المصور؛ التاريخ الذي دخل دائرة التحقق البصري بعد مروره بدائرة التدوين. وعليه، نجد أن كلاً من الفيلم التسجيلي والبرنامج التسجيلي في البداية والنهاية يلعبان دوراً أساسياً ومهماً في مجال التوثيق والتسجيل التاريخي.

إن الاهتمام الشديد بالفيلم الوثائقي، نشأ بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، ولكنه.. في العقود الثلاثة الأخيرة أخذ يحتل مكانة استثنائية، بسبب الرغبة الإنسانية

العارمة في المعرفة وفي الإحاطة بدوافع ووقائع الأحداث المتصلة بحياة الناس وظروف التحوّل في مجتمعاتهم. وحتى أثناء الحرب العالمية الثانية، فإن الوثائقيات التي وضعها الحلفاء المنتصرون بالحرب، كانت طافحة بالغرض الدعاوي والسياسي، ولكنها.. مع ذلك، كان لها فضل التنبه لخطورة وأهمية التسجيل الفيلمي الوثائقي. [2] وكثيرةٌ هي الأفلام التسجيلية التي طرحت مواضيع الحرب العالمية الثانية التي كان لها الدور الأكبر في ازدياد أهمية الوثيقة السينمائية. فمن خلال الفيلم أو البرنامج التسجيلي يمكن تسجيل جميع الأحداث والوقائع التي يُراد الاحتفاظ بها كمستند تاريخي. فيتم توثيقها سينمائياً بأساليب التصوير السينمائي أو تلفزيونياً بأساليب التصوير الإلكتروني. وهذه الوظيفة طبيعية يقوم بها الفيلم أو البرنامج التسجيلي سواءاً أكان هذا يدخل أم لا في تخطيط من يُعِدّون هذه الأفلام أو البرامج.

وهذه الوظيفة تؤدي غرضين في غاية الأهمية... فمن خلال هذا التسجيل التاريخي الذي يحفظ لنا أحداث وواقع أية فترة زمنية بالصور المتحركة يمكن للدارسين تقويم هذه الفترة للاستفادة من خبراتها بما يخدم الحاضر والمستقبل. كما أن التسجيل يفيد كثيراً في حفظ ذاكرة الشعوب والربط بين الأجيال ونقل التراث والوصل بين الماضي والحاضر بما يساعد على عملية التطبيع والتنشئة الاجتماعية.

ولكن، في تعاملنا مع الوثائق، يجب علينا ألا نحكم على صور الماضي هذه على ضوء معلوماتنا ومعرفتنا الحالية. لأن الصور تعبر عن الآخرين، عمن قام بالتقاطها وربما حفظها وكذلك عن الأفكار والسلوكيات التي كانت سائدة عند الناس

في العصر الذي تم أخذ الصور فيه، فهي تعبر عن وجودهم في العالم وعن علاقاتهم بالآخرين، عن حياتهم وحياة الآخرين.

3 – استخدام الشريط التسجيلي كمادة أرشيفية ووثيقة مصورة :

منذ تَمَكُنْ الإنسان من آلة التصوير مادياً وتقنياً وولادة الفن السينمائي، تم تصوير وإنتاج كميات ضخمة من الأفلام والوثائق المصورة التي غدت اليوم مصدراً أرشيفياً مذهلاً ومنبعاً لا ينضب ينهل منه ويستثمره المؤرخون لكتابة أحداث ووقائع التاريخ الحديث. ومنذ ذلك الحين إلى اللحظة الراهنة ارتبطت علاقة الناس بماضيهم وتاريخهم ارتباطاً عضوياً بهذا الأرشيف المرئي والسمعي–البصري.

وبذلك أصبحت تلك الأشرطة المصورة هي الذاكرة السمعبصرية والفليمية للشعوب وأصبحت المراكز التي تحوي هذه الأشرطة هي مركز هذه الذاكرة وعصبها. فكلما ازدادت واتسعت الهيئات والمراكز التي تُنتج وتسجل وتحفظ الأشرطة المصورة من أفلام وغيرها كلما اتسعت وكبرت ذاكرة الشعوب وازدادت ثراءً ومنعة وغدت مستقبلاً موادّ أرشيفيةً ووثائق مصورة في غاية الأهمية. فغالباً ما تشمل المادة أو الوثيقة حدثاً ذا محتوى لا يمكن تكراره.

ولا غرابة أن أصبحت السينما ذاتها في نهاية القرن العشرين – وخصوصاً السينما التسجيلية – من أهم مصادر المعلومات والموضوعات والاحداث التاريخية في جميع بقاع الأرض بل ولجزء مهم من المجال الفضائي، لأن للسينما التسجيلية إمكانيةً مُعتَبَرَة لتصوير وتسجيل ما نريد من الأحداث والتفاصيل الجليلة والدقائق الصغيرة كما لها إمكانية كبيرة للحفاظ والمُحافظة على هذه الوثائق والمواد المُصورة في شروط وأجواء ملائمة ومساعدة.

لكن "هل يستطيع المؤرخ الاعتماد على الوثيقة المصورة سينمائياً عن حدث حصل في زمن ما – سواءاً أكان بعيداً تاريخياً أم قريباً نسبياً – كمصدر توثيقي ودليل حاسم في واقعية وحقيقة الحدث المروي أوالمدون تاريخاً ؟ خصوصاً إذا علمنا أن تلك الوثيقة السينمائية كانت قد صُوِرَت بمنهجية معينة وأسلوب خاص واختيار محدد ومتعمد أومقصود؟ ولنا في وثائق الحرب العالمية الثانية و(إبادة اليهود) ومعسكرات الاعتقال وجرائم النازية وبطولات المقاومة أكبر منجم للتحليل والدراسة الموضوعية لصدق التاريخ أو زيفة، لتثبيته أو مراجعته جذرياً من أجل التوصل إلى الحقائق الموضوعية". [3] "فالفيلم الوثائقي.. يُفترض.. لكي يصحّ اعتباره وثيقة أن يتمتع بمستوى معقول ومقبول من الموضوعية والنزاهة العلمية والتاريخية والبعد ما أمكن عن الانتقائية وتعسّف التفسير واستهداف الدعاية بما يتوافق ورغبة الكاتب والمخرج أو.. المموّل". [4]

ويبقى "من المفارقات المهمة التي تجب الإشارة إليها هي أن في متناول الجميع الاطلاع على أية وثيقة تاريخية مكتوبة – عدا أسرار الدول التي لم يمض عليها الوقت الكافي لتُنشَر علنياً للناس – بينما نجد على العكس من ذلك أنه ليس بوسع أحد أن يطال الوثائق السينمائية المصورة وأفلام المعلومات والريبورتاجات بسهولة إلا إذا كان غنياً وبإمكانه أن يدفع ثمناً سخياً ولن يتم ذلك بالسهولة المتصورة وذلك لأنها خاضعة كلها لهيمنة واحتكار التلفزيونات والشركات الإنتاجية المتخصصة". [5]

4 – استخدام المادة الأرشيفية في الشريط التسجيلي :

كما رأينا سابقاً، يلجأ الشريط أو الفيلم التسجيلي–الوثائقي إلى المادة الأرشيفية أكثر مما يفعل الفيلم الروائي وذلك لأن المواد الأرشيفية تقوم على أحداث المواد الحياتية وتعتبر أجزءاً مقتطعة من الحياة الواقعية وتعبّر عنها بكثير من الصدق. وكل ما ذُكِر يخدم ويفيد الفيلم التسجيلي والذي هو كما عبر عنه جون جريرسون : معالجة الأحداث الواقعية الجارية بأسلوب مبدع وخلاّق.[6] فالأفلام المعتمدة في صنعها على المادة الأرشيفية جزئياً أو كلياً يمكن أن تزودنا بدراسة مفصلة وشاملة عن ملامح الحياة في حقبة معينة وعلى أكثر من صعيد : كالصعيد الاجتماعي والاقتصادي والثقافي...الخ.

وتُستخدم المادة الأرشيفية في الشريط التسجيلي بطريقتين :

أولاً – الاعتماد على المادة الأرشيفية كلياً والمتوفرة في الأشرطة المكتبية دون الحاجة للخروج بالكاميرا وتصوير الوقائع فهي مُصوَّرة سابقاً ومحفوظة. وهذا يعطينا شريطاً مُجمَعاً يركّبُ ويُنجَز على طاولة المونتاج، وبهذا الصدد يقول بيتر بيليس في مذكراته : "أعتقد أنه إذا تناول مركِّب (أو مونتير) الفيلم ست لقطات في طبيعتها وموضوعها لاستطاع الحصول منها على عدد من التركيبات (أو المونتاجات) المختلفة مع التعليق المناسب في كل مرة بحيث يكون لكل منها معنىً سينمائياً مختلفاً. [7] وتكمن خصوصية الشريط التسجيلي المُجمّع على اعتماده على مادة صادقة غالباً وشاهدة على العصر، وأنه بإمكانه تغيير الموضوع المطروح في الشريط أو معنى اللقطات الأرشيفية من خلال طريقة الاستخدام وزمنه ومكانه.

وإبداع (أفلام التجميع) ليس تطوراً جديداً في مجال الفيلم التسجيلي ومن بين رواده دزيغا فيرتوف، وإسفير شوب مع فيلم *سقوط بيت رومانوف*. ومن بين الأمثلة الأكثر حداثةً Point of Order (1964) لإميل دو أنطونيو، و The Atomic

Café المُنجز بكامله من أفلام دعائية أنتجت عن طريق عدة وكالات حكومية أمريكية حول الحماية من الإشعاعات النووية. لم يتردد هذا الفيلم، على سبيل المثال، بأن يشرح للجنود بأنهم سوف يكونون في أمان لو أغمضوا عيونهم وأغلقوا أفواههم. ويجمع فيلم (السيجارة الأخيرة) شهادات من مدراء شركات التبغ أمام مبنى الكونغرس الأمريكي مع الدعاية القديمة التي تُعلن عن فوائد التدخين.

ثانياً – دمج المادة الأرشيفية مع المادة المصورة حديثاً (أي التسجيل الحي) وذلك لعقد المقارنة أو المقابلة بين الماضي والحاضر وأيضاً لتعميق الفكرة المطروحة والمدروسة كما هو الحال في فيلم *فاشية عادية* للمخرج ميخائيل روم والمصنوع من مواد أرشيفية عن الحرب العالمية الثانية ولقطات حية مصورة من الحياة المُعاصرة.

ولا يصبح للقطات الأرشيفية مغزىً إلا بعد مرحلة الانتقاء والمونتاج، فقبل هذه المرحلة يمكن أن تأخذ اللقطات عدة معانٍ مختلفة. وإن مصداقية وموضوعية المادة الأصلية لا يضمنان أن يكون التأثير النهائي للفيلم تأثيراً صادقاً. "إذا أردنا للشريط المُجمّع أن يعطينا رأياً صادقاً عن موضوعه فيجب أن نشترط على صانعيه أن يعالجوا موضوعاتهم بمنتهى الإخلاص". (8)

أخيراً، يبدو أن السينما التسجيلية–الوثائقية ستبتعد كثيراً في المستقبل عن الاستعانة بالوثيقة والأرشيف وستركز اهتمامها على الواقع التي هي نتاجه.

5 – الفيلم التسجيلي والتنمية والإرشاد والتوجيه :

تُعد السينما من وسائل الإعلام التي يستخدمها العديد من الحكومات لدعم جهودها من أجل التنمية. وقبل السينما استخدمت الحكومات الكلمة المكتوبة بواسطة الصحافة، والمطبوعات على اختلاف أنواعها، والكلمة المسموعة بواسطة الإذاعة. ويعتبر الفيلم التسجيلى هو أقرب هذه الوسائل إلى الصدق والموضوعية، وذلك لاعتماده على الصورة الواقعية. فمقدرة السينما على السعي والبحث عن الملاحظة والاختيار المستخلصين من الحياة نفسها أن تتحول إلى نوع جديد وحيويٍّ من الفن، وكل ذلك يتوافق مع مطلب وحقيقة أن الفيلم التسجيلي هو أداة من أدوات التنمية في المجتمع، لأن الحقائق والمعلومات الدقيقة هي التي تساعد على كشف النواقص والسلبيات وبالتالي العمل على تلافيها وإصلاحها.

ويمكن للسينما التسجيلية أن تنشر نوعاً من الإرشاد والتوجيه الخاص في مجالات الصحة العامة والزراعة والنظافة وترشيد الطاقة...الخ. ويُستخدم هذا الشكل من الأفلام خاصةً في البلاد النامية، حيث لا يوجد ما يكفي من المرشدين الصحيين أو الزراعيين، ففي هذه الحالة يصبح الفيلم ضرورياً لنشر المعارف والإرشادات العامة. ويمكن لها أيضاً المساهمة في طرح ومعالجة كثير من المشكلات والقضايا التي تهم مجتمعاتنا والتي تواجه التنمية فيها ومحاولة إيجاد حلول لها مثل : فكرة الإنفجار السكاني، دور المرأة الريفية، الحاجة إلى شق وتعبيد الطرق في المناطق النائية، ظاهرة التسرب من التعليم في القرى...الخ. على سبيل المثال، قُدم في برنامج عروض الأفلام الصينية لمهرجان لايبزغ في دورته الرابعة والأربعين فيلم أخر حصان القافلة [9] للمخرج الصيني الشاب هاو ياو ين والذي تم إنتاجه عام 1999. وبعد أن تم توثيق الرحلة في هذا الفيلم بدأت الدولة الصينية بتنفيذ مشروع المواصلات الجبلية لتأمين ما تحتاجه القرى والأعراق الساكنة في مناطق نائية من الأطعمة والغذاء، وبهذا أصبح الفيلم وثيقةً نادرةً للمناطق النائية

ولكنه أيضا قيمة كبيرة ومدهشة عن قدرة الإنسان في العيش الصعب وتجاوز ما يشبه المستحيل. وقد لعب هذا الفيلم دوراً مهماً في مباشرة عملية التنمية في هذه المناطق.

بالإضافة إلى ذلك، يتم اللجوء إلى الفيلم التسجيلي من أجل إعداد الرأي العام لقبول السياسة التي تنتهجها الحكومات أو الدول للمساعدة وخصوصاً في عملية التنمية أو لإجراء التغييرات المطلوبة، فالفيلم التسجيلي من وسائل الإعلام التي تتيح للقادة السياسيين ولأصحاب القرار الاتصال بكل فئات المجتمع. كما تلجأ الحكومات إلى هذه الوسيلة من أجل تحقيق التماسك الاجتماعي ودعم الوحدة الوطنية وتدعيم القيم التي تخدم التنمية. ففي البلاد المتعددة اللغّات مثلاً تعمل وسائل الإعلام ومنها الفيلم التسجيلي على نشر اللغة المشتركة بين كل الأقاليم مما يساعد على إنجاز هذه الوحدة الوطنية. وكثيرة هي الهيئات والمنظمات المحلية والإقليمية والدولية التي تعتمد على الإنتاج التسجيلي في أساليب عملها ونشاطاتها في مختلف المجالات وفي جميع البلدان.

ورغم أن الأمل معقودٌ على السينما الأنثروبولوجية أو الإثنوغرافيا للإسهام وبقوة في عملية التنمية، إلا أن السمة الغالبة على الأفلام الأنثروبولوجية الحالية (الإثنوغرافيا) هي الندرة الشديدة لموضوع وقضايا التنمية في هذه الأفلام، "كما لو كانت هناك حدود فاصلة تفرق بين عالمين مختلفين : عالم أساليب الأسلاف العتيقة، وطقوس التكريس، وطقوس الوشم، والرقصات الاحتفالية من ناحية وعالم المدارس والمستوصفات ومضخات وصنابير المياه والمستودعات ونقل التكنولوجيا من ناحية أخرى. ويبدو أن المتخصصين في الأنثروبولوجيا المرئية كانوا يفضلون عدم التعرض لمفردات هذا المجال الثاني (الحديث)، وآثروا أن يتركوه للسينمائيين المحترفين الذين يعملون في هيئات التنمية أو للعاملين في ميدان التحقيقات التلفزيونية".[10]

وفي مجال التوعية والإرشاد يبرز دور كل من الفيلم والبرنامج التسجيلي بمختلف أشكاله في نشر الوعي الجماهيري بين مختلف فئات الشعب لتغيير نمط سلوكي أو لاكتساب مهارات جديدة أو لتبني أفكار مستحدثة تدفع بحياة الجماهير المستهدَفَة إلى ما هو أحسن. فكثير من الأفلام التسجيلية هو من النوعية التحريضية التي عندما يراها المشاهد لا يمكن أن يبقى كما كان من قبل، فهي تحرك المشاعر والعقل وتدفع المشاهد للتساؤل والتفكير والعمل. فلم تقتصر السينما النازية مثلاً على دور الدعاية والفكر بل تجاوزتها إلى ممارسة دور الإعلام والإرشاد والتوجيه وكان هتلر ووزير إعلامه وأحد منظري النازية غوبلز يمضون الساعات الطوال في مشاهدة الأفلام السينمائية.

6 – السينما التسجيلية، الدعاية والسياسة والاقتصاد :

الفيلم التسجيلي باعتباره نوعاً سينمائياً، هو عملٌ إبداعيٌّ حقيقي، ولا يدّعي أبداً الموضوعية المطلقة، على العكس، يجد نفسه غالباً مُستثمَرَاً ضمنياً. ذات يوم "صرح ليون تروتسكي قائلاً : طالما أننا ما دمنا لم نهيمن أو نضع يدنا كلياً على السينما لحد الآن – وكان ذلك في سنة 1923 – فان ذلك يثبت لنا أننا جهلة وأميّون ورعناء إن لم نقل حمقى وأغبياء. فالسينما أداة تفرض نفسها كونها أفضل أداة للدعاية والتوجيه وتكييف الرأي العام وتجييش العواطف". [11] وصرح جريرسون مرة قائلاً : "أنا أنظر إلى السينما باعتبارها منبراً وأستخدمها كدعائي". [12] فطوال تاريخ السينما، كان الفيلم التسجيلي عادةً في خدمة قضية أو دعاية : *أرضٌ بلا خبز* لمخرجه لويّ بونويل، *الخطّ العام* لمخرجه سيرغي إيزنشتاين... هي أمثلةٌ عن أفلامٍ تُظهر حجم وأهمية هذا النوع.

وبالردّ على نظرة نقدية حول المؤسّسات والمجتمعات الغربية في الفترة مابين الستينيات والسبعينيات، وُلد نوعٌ جديدٌ من الدعاية بين الثمانينيات، والتسعينيات. تضمنت التقاليد الدعائية أفلاماً مُنجزة بتوجه متعمّد لإقناع الجمهور بوجهةٍ نظر ما، ومن بين تلك الأفلام الشهيرة في هذا الصدد، فيلم *انتصار الرغبة* أو *انتصار العزيمة* لمخرجته ليني رايفينستال. كما تمّ إنجاز فيلم *لماذا نُحارب* عمداً كإجابة لمعالجة جوانب متعددة للحرب العالمية الثانية، واختيرت السلسلة لأرشفتها في محفوظات الفيلم الوطني للولايات المتحدة.

إذاً، لا يمكن إلا أن نقرّ بأهمية دور السينما التسجيلية الدعائي والتنويري، وأهمية دور صانع الفيلم في التعبير عما يؤمن به ويطرحه من أفكار ورؤى. لذا ومنذ مطلع الثلاثينيات أُستخدِمت السينما وخاصةً التسجيلية للتعبير والدعوة إلى وجهات نظر وأفكار سياسية واجتماعية بغية إيصالها إلى أكبر عدد من الجماهير حتى تقبلها وتؤمن بها. وقد استخدم السوفييت والألمان السينما ضمن هذا الإطار للدعوة إلى مجتمعاتهم الجديدة وأفكارهم التي أرادوا بثها وزرعها في النفوس والعقول، فكانوا بذلك أول من تنبه لأهمية السينما حيث حللوا وظيفتها وفعاليتها وحددوا مكانتها المتميزة في عالم المعرفة والإعلام والدعاية.

ثم ازدهرت هذه السينما الدعائية والمُسيَّسة والموجهة عندما قام الحلفاء بالرد على روسيا الشيوعية وألمانيا النازية بواسطة السينما الروائية والتسجيلية وخاصةً أفلام التحريك من أجل التأثير في شعوب العالم. وعندما تغير شكل الاستعمار من استعمار واحتلال عسكري – استيطاني إلى استعمار اقتصادي عبر الشركات العملاقة متعددة الجنسيات، حيث عمد هذا الشكل الجديد للاستعمار إلى تجنيد السينما كخط هجوم أول أو كمدفعية ثقيلة في التمهيد للوصول إلى الاستيلاء على عقل ووجدان الأمم الأخرى ومحاولة غسل دماغ شعوبها بحيث تتقبل الصورة

الجديدة والصيغة الجديدة للعالم وقبول رموز هذا المستَعمِر كنموذج يُحتذى سواءً في طريقة تبني الأفكار والطروحات والمضامين الجديدة أم في طريقة الحياة الاجتماعية والثقافية.

وإمعاناً في الاستخدام الدعائي للسينما في العقود الأخيرة، تبنت شركات الإنتاج السينمائي نظرية فتنمة الحرب [13] وحوّلتها إلى نظرية فتنمة السينما. حيث يتم التعاقد مع فنانين من نفس البلد المُراد اختراقه لصناعة أفلام لتحقيق ما ينشده المستعمِر الجديد. ومن هنا ظهر ما يعرف بالتمويل الأجنبي وتحديداً الغربي لإنتاج أفلام تحمل أفكاراً ووجهات نظر الممول أو لا تعاديه على الأقل. وبناءً على ذلك، تطول قائمة الأفلام التي تُستخدم فيها السينما كموقع متقدم أو كرأس حربة للاستعمار الجديد، الاستعمار الفكري–الإعلامي–الاقتصادي الذي يسعى جاهداً لنشر وتكريس المفاهيم والأفكار المغلوطة في محاولة لإعادة صياغة وجدان وفكر المتلقي.

في الواقع، يبرز دور كل من الفيلم التسجيلي والبرنامج التسجيلي كذلك فى مجال الدعاية بكل أشكالها وفي كل مجالات عملها سواء في مجال الدعاية السياسية داخلياً وخارجياً أو في مجال الدعاية الاقتصادية داخلياً وخارجياً أيضاً. ففي الإعلام الداخلي تكمن فائدة الفيلم التسجيلي بإظهار وتسليط الضوء على أعمال الحكومة ومشاريعها وبيان خططها وأهدافها ومنجزاتها ومن ثم تكوين رأي عام مؤيد لها أو متضامن معها. وتكون فائدة الفيلم التسجيلي في الإعلام الخارجي في عملية الدعاية للبلد سواءً دعاية سياسية أو ثقافية أو سياحية أو دينية أو غير ذلك. وللفيلم التسجيلي أهمية قصوى على مستوى التوجه السياسي الخارجي للدولة وصولاً إلى الرأي العام العالمي والتأثير فيه لكسب الأنصار أو للتنشيط السياحي والاقتصادي على سبيل المثال. ذلك أن أي فيلم يحمل رؤى صانعيه السياسية والفكرية، سواءً

أعلنوا ذلك أم أخفوه. ويؤكد تروتسكي ذلك معتبراً : "أن السينما التسجيلية هي أفضل وسيلة للدعاية، سواءً كانت هذه الدعاية تقنية أم ثقافية أم صحية أم سياسية أم مناهضة للإدمان على الكحول. إنها تسهل القيام بدعاية هي في متناول إستيعاب وفهم الجميع وجاذبة لاهتمام الجميع، ودعاية تستحوذ على المخيلة". وقتذاك، طُرحت أفكار الثورة في العديد من الأفلام التي تدعم وتكرس أهدافها.

من جانب آخر، وفي كل يوم تزداد أهمية الفيلم التسجيلي في مجال العلاقات العامة باعتباره آداة ووسيلة من وسائلها، وتزداد أيضاً أهمية الفيلم التسجيلي بالنسبة للإعلان لأنه يحتل مكاناً مرموقاً فيه لا سيما من خلال توظيف الفيلم التسجيلي في خدمة الإعلان. فالفيلم التسجيلي بما يملك من مؤثرات وتأثيرات سمعية وبصرية وقدرة وحيوية فائقة على معالجة ونقل وتقديم صورة متكاملة عن أي مُنتَج أو أي منشأة أو شركة إلى المتلقي – سواءً في المعارض أو الندوات واللقاءات الإقليمية والدولية – أعطاه أهمية خاصة فأصبح محط اهتمام ومطلباً للمنشآت والمنتجات والفعاليات الاقتصادية والخدمية وحتى التربوية.

7 – الفيلم التسجيلي والإعلام الدولي :

يلعب الفيلم التسجيلي دوراً مهماً في حركة الإعلام الدولي ويحتل فيها مكاناً بارزاً، ويستمد أهميته في هذا المجال من الخصائص التي تميزه عن وسائل الإعلام الأخرى ومن مجمل الإمكانيات والميزات التي يتمتع بها الفيلم التسجيلي كوسيلة إعلام واتصال دولية، والتي ترتبط إرتباطاً متيناً بإمكانية انتشار الفيلم في مناطق العالم المختلفة ووصوله إلى جماهير المشاهدين في هذه المناطق والتأثير فيهم. ومن هذه الإمكانيات والميزات أيضاً :

1 – إن الفيلم التسجيلي يعتمد على الملاحظة والانتقاء من الحياة نفسها وعلى أشخاص ومناظر من الواقع الحي ويختار موضوعات دقيقة وواقعية ودون تأليف أو محاكاة. كل ذلك يساعد على الاقتناع به وبالرسالة التي يحملها ويؤكد فاعليته ويضاعف إمكانية انتشاره وتأثيره محلياً وعالمياً.

2 – إن الفيلم التسجيلي وسيط مرئي مسموع يعتمد أساسا على الصورة كوسيلة للتعبير وهي لغة يفهمها المتعلم والأمي وهي لغة عالمية.

3 – إن قلة تكلفة الفيلم التسجيلي تساعد على كثرة الإنتاج ومعالجة موضوعات متنوعة وشاملة مما يزيد من فرص الانتشار.

4 – قُصر مدة الفيلم التسجيلي يمنحه إمكانية أن يكون سريعاً في توصيل رسالته وبالتالي فعّالاً في تأثيره على المشاهدين أينما تواجدوا.

5 – لا تشكل اللغة عقبة في سبيل انتشار الفيلم التسجيلي على الصعيد الخارجي أو الدولي. فالفيلم التسجيلي يعتمد على تعليق من السهل تسجيله بلغات مختلفة ولا يكلف كثيراً، وأحياناً كثيرة يكتفي الفيلم التسجيلي بالموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية. إذاً، يتجاوز الفيلم التسجيلي حواجز اللغة من خلال الترجمة و أحياناً الدبلجة.

6 – يَسْهُلْ نقل وتوصيل الفيلم التسجيلي إلى أي مكان عن طريق الشركات أو الأفراد لا سيما وأنه يتميز بقصر مدته وبالتالي بخفة وزنه فهو إما أن يكون مسجلاً على إسطوانات تقليدية (بونبينة–بكرة) أو على شريط فيديو وحالياً يمكن نقله عن طريق النسخ على أقراص ممغنطة ومدمجة أو إرساله عبر شبكات الاتصال والمعلومات مثل الإنترنت.

7 – يَسْهُلْ عرض الفيلم التسجيلي عن طريق آلات وأجهزة عرض خفيفة ومتنوعة كجهاز الفيديو وقارئ DVD أو CD أو Disk ...الخ، إضافةً إلى أماكن العرض التقليدية مثل دور العرض السينمائي والمراكز والمؤسسات...الخ.

8 – الفيلم التسجيلي وسيط عرض جماعي وهذا يساهم في تحقيق صفة الجماهيرية له.

9 – الأفلام التسجيلية تركز على القضايا المختلفة ذات الطابع الإنساني.

وتعتبر المهرجانات السينمائية وخاصةً مهرجانات الأفلام التسجيلية – وهي كثيرة كما سنرى لاحقاً – من أهم المناسبات والفرص التي تُعرض فيها هذه الأفلام والتي تؤكد حقيقة أن الفيلم التسجيلي من أفضل وسائل الإعلام والاتصال الدولي، إضافةً إلى اتفاقيات التبادل الثقافي الدولي واستثمار التلفزيونات الأجنبية والمعارض الدولية المتنوعة.

وباختصار، تعتبر الأفلام السينمائية التسجيلية وسيلة اتصال دولية بامتياز بحكم انتشارها وتوزيعها وعرضها وتأثيرها على المستوى الدولي.

8 – الفيلم التسجيلي والاتصال الحضاري والثقافي :

تُعتبر السينما وسيلة من وسائل الاتصال الحضاري والثقافي. والفيلم التسجيلي يعمل في هذا الاتجاه وله دور فعّال ومؤثر في نشر الثقافة العامة لمختلف فئات الشعب بمختلف أعمارهم والثقافة الخاصة للصفوة وللمتخصصين. والسينما التسجيلية تمثل جسور لقاء بين الشعوب ووسيلة من وسائل اتصال ثقافة أو حضارة بثقافة أخرى أياً كان مستوى الثقافة أو درجة التطور الفكري والحضاري لدى المتصِل أو المتصَل به. ومفهوم الثقافة هنا يعني البيئة العامة والشاملة لحضارة من

الحضارات، ويعني أيضاً أسلوب ومنهج حياة شعب من الشعوب. وجسور اللقاء هذه يمكن أن تتجسد في السينما التسجيلية من خلال التعاون السينمائي بين مختلف البلدان حيث يمكن أن تلعب المؤسسات السينمائية وهيئات التلفزيون والمؤسسات الرسمية والدبلوماسية والمراكز الثقافية في البلدان الأخرى دوراً هاماً بتبادل الإنتاج السينمائي خاصة مايتعلق بإنتاج الأفلام التسجيلية بما يساهم في الحوار الحضاري المُتَبَادَل والتعريف بهوية كل بلد وتكوين رؤية صحيحة ذات مصداقية. لدرجة أن بعضهم يعتبرها –أي السينما التسجيلية– ركناً أساسياً من الحضارة الحديثة والفكر الراهن، ولها دور مهم في عكس روح العصر وإدانة التخلف وفتح عيون المشاهد ليرى في الصورة المرئية واقعه وظروفه وحقيقته.

كما تساهم المهرجانات السينمائية – التي تتزايد كماً ونوعيةً – عاماً بعد عام في بناء جسور لقاء بين السينمائيين من جهة، وبين الشعوب بعضها ببعض من جهة ثانية بما يساهم في النهوض بالسينما وتبادل التجارب والخبرات بما يرسّخ الفكر السينمائي ويخلق اتجاهات في الحياة السينمائية كما يساعد على اكتشاف الاتجاهات الموجودة ويتيح لنا رؤية السينمائيين لأفلام بعضهم بعضاً. "لقد أصبح من الميسور لآلاف المشاهدين في الغرب، وبفضل الفيلم الإثنوجرافي، أن يتعرفوا على الثقافات الهامشية أو البعيدة. ويقول دافيد تيرتون – وله كل الحق في ذلك – إن الأنثروبولوجي لا يجب أن يحسب حساب أنداده فحسب، ولكن عليه أيضاً أن "يُيَسر عملية فهم الثقافات الأخرى لكل من يعتبرون الأنثروبولوجيا علماً مُبهَماً. يجب مساعدة الجمهور في أن يبدأ رحلته الخاصة للوصول لما يسميه الفيلسوف جابرييل مارسيل Gabriel Marcel المألوف داخل الشئ البعيد... مكان آخر هو أيضاً جزء من هنا".[14]

وثمة وسائل وأنشطة أخرى كثيرة تشارك وتساند السينما في هذا الاتصال الثقافي والحضاري، مثل السياحة، والحرب، والكتاب، والإذاعات الموجهة، والتجارة، واللغات، والهجرات، ونضيف إليها الآن الإرسال التلفزيوني الفضائي الذي يتخذ في كل يوم أبعاداً وآفاقاً جديدة، وأيضاً شبكات الاتصالات والمعلومات وفي مقدمتها حالياً شبكة الإنترنت.

9 – الفيلم التسجيلي والتعليم والتوعية المعرفية والاجتماعية :

كانت فكرة السينما التسجيلية التي تولدت لدى جون جريرسون تستهدف منذ البداية غرضاً هو التعليم. ويوضح جريرسون ذلك فيقول : "لم تنشأ فكرة الأفلام التسجيلية في شكلها الحالي من العاملين في ميدان السينما أصلاً بل من معهد العلوم السياسية بجامعة شيكاغو في مطلع العشرينيات حيث تبنى الفكرة عندما لاحظ بعضنا باهتمام مبالغ ما أدلى به مستر ليمان من آراء لدراسة ما يمكن أن نتخذه من خطوات بناءة لسد الثغرة القائمة بعملية التعليم التي أوضحها لنا".[15]

وهكذا لم تكن الفكرة التسجيلية في الأصل فكرة سينمائية كما بيّن جريرسون. وأن اللجوء إلى الأشرطة السينمائية لمعالجتها ليست إلا وسيلة عرضية من وسائل التعبير عنها. فعندما اكتُشِفَ أن السينما هي من وسائل الاتصال المعروفة في ذلك الوقت ومن أكثرها إثارةً وتشويقاً كان هو نفس الوقت الذي كانت فيه الفكرة التسجيلية مجرد فكرة جديدة بحد ذاتها لنشر الثقافة والمعرفة والتعليم. إذاً، لقد كان هناك حاجة قوية إلى الشريط التسجيلي في المجالين التعليمي والإعلامي أكثر منه في المجالين السياسي والجمالي، وقد يسرت له ذلك عملية التمويل والإنتاج. [16] "وكان لينين يعبر عن رغبته في تحقيق أفلام تعليمية وقد أخضع السوفييت السينما كلياً لسيطرتهم التامة وإشرافهم الكامل في عام 1927".[17]

وتعدّ السينما التسجيلية من أيسر الطرق لتوصيل المعلومات والمعارف إلى طالب العلم والمعرفة. وهي أبلغ تأثيراً على النفوس والعقول من الكلمة المكتوبة أو المنطوقة، حيث تمتلك الصورة المتحركة القدرة على إحداث تأثير كبير على الإنسان مهما كانت ميوله أو ثقافته أو حضارته. فكل من الفيلم التسجيلي والبرنامج التسجيلي يعمل وينشط في مجال التعليم سواءً أكان تعليماً عاماً أم متخصصاً، وبالنسبة لكافة مستويات التعليم بدءاً من التعليم الأساسي في البدايات الأولى وحتى أعلى درجات التعليم ما بعد الجامعي. وإن استخدام الشريط التسجيلي يتجاوز فكرة النهوض بكفاءة المتعلم، التي بقيت هدفاً أساسياً، إلى حل بعض مشكلات التعليم وتيسيره فثمة أشرطة تعالج بعض الدروس المقررة في المنهج التعليمي والتربوي وتقوم بدور المعاون للمدرس بطريقة مبسطة وجذابة تساعد على فهم الدروس، الأمر الذي يسهّل على الطالب حفظها وتذكرها.

من ناحية أخرى، يفوق تأثير الفيلم التسجيلي فيما يتضمنه من معارف عشرات المؤلفات والكتب التي تتناول نفس الموضوع الذي يطرحه وخصوصاً بالنسبة للأفراد الأميين أو الذين لم يحظوا بفرص التعلم الكافي. فلديهم يتجلى الاستثمار الثقافي والقيمي والسلوكي للفيلم التسجيلي ليصبح نوعاً من نافذة للأمل والخلاص.

ويتسم الفيلم السينمائي التسجيلي كأداة لدعم العملية التعليمية بعدة خصائص لها آثارها وانعكاساتها على المعلم والمتعلم والدور التعليمي عامة، ويمكن إيجازها فيما يلي :

1 – الصورة أفصح من الكلام ووجودها يسمح بإمكانية أفضل للشرح والتوضيح للدقائق والتفاصيل التي يصعب رؤيتها أو إدراكها، لا سيما وأننا نستطيع التحكّم بتصغير وتكبير الصور وبالتالي الأجسام والتفاصيل المعروضة على مساحة

الشاشة السينمائية أو التلفزيونية (في حال كان فيلماً تلفزيونياً أو تم العرض على شاشة التلفزيون) أو على الشاشة المتنقلة بمساعدة جهاز الإسقاط.

2 – لكل عنصر من عناصر الفيلم المختلفة من صورة وصوت وكلام وحركة ولون دورٌ أساسيٌ وفعّالٌ في زيادة تأثير دوره التعليمي وخاصةً في إثارة الرغبة في التعلم والمعرفة وبشكلٍ خاص لدى الجماهير الواسعة.

3 – إمكانية تكرار عرض الفيلم وفي الوقت المرغوب وعلى من نشاء من المشاهدين.

4 – إمكانية إيقاف الشريط أثناء العرض في الوقت الذي نريده وللمدد الزمنية التي نريدها مما يسمح بمزيد من الشرح والتوضيح وبالتالي الفهم والاستيعاب.

5 – إمكانية مشاهدة ومتابعة أي جزء من أجزاء الفيلم وذلك بالعودة إلى بداية الشريط أو منتصفه أو نهايته مما يساعد على الترابط المنطقي والمنهجي للمادة العلمية والمعرفية المعروضة وبالتالي يساهم في عملية الشرح والفهم.

6 – إمكانية تجسيم الصورة المتحركة واستخدام الصوت المجسَّم مما يعطي المادة العلمية بعداً إضافياً من الجاذبية والحيوية يسهّل الاستيعاب والتمتع بما يُعرض وكل ذلك يخدم عملية التعليم.

7 – يمكن للسينما التسجيلة أن ترفع من نوعية التعليم وأساليبه وذلك بعرض أفلام تقدم الكثير من المعلومات والمعارف الجديدة بالنسبة للطلاب، إضافةً إلى تعليمهم تقنيات ومهارات جديدة وإطلاعهم على أحدث الاكتشافات والمخترعات العلمية.

8 – يمكن للسينما التسجيلة أن تساهم في تكوين وتأهيل المعلمين والمدربين وتدعيم قدراتهم التدريسية وتستطيع إدخال طرق ومناهج تعليمية ومقررات جديدة وحديثة تواكب العصر.

9 – يمكـن للسـينما التسـجيلة أن تصـمم أسـاليب ومنـاهج جديـدة فـي التفكيـر والسلوكيات.

إن الإعـلام الجمـاهيري وفـي مقدمتـه السـينما التسـجيلية وفَّـر للدولـة وقـوى المجتمـع فرصـة تعزيـز آراء وقوالـب ذهنيـة عـن الجنس والنـوع وطبيعـة الحيـاة لـيس للتعلـيم الإمكانيـة والاسـتعداد لتقـديمها. ويـتم باسـتمرار إعـادة تشـكيل السـلوك الاجتمـاعي عبـر الصـورة السـينمائية. وبـذلك تتخطـى السـينما التسـجيلية كونهـا أداة تعلـيم وتوعيـة إلـى كونهـا أداة توجيـه وبـث فكـري لـلآراء والمعتقـدات فتُغيّـر السـلوك الاجتماعي والمفاهيم الفكرية أيضًا.

10 – السينما التسجيلية والرأي العام :

منـذ بدايـة عهـد السـينما، تنبـه الكثيـرون إلـى أهميتهـا وحساسـية وخطـورة الـدور الـذي يمكـن أن تمارسـه فـي توجيـه أفكـار وسـلوك النـاس وتعـديل قـيمهم الاجتماعيـة والأخلاقية وتغيير أسلوب الحياة الذي اعتادوا عليه بشكل جذري. وثمـة من اعتبرها أقوى وأبعد الفنـون ووسـائل الاتصـال أثراً وفاعليـةً فـي تشـكيل العقل البشري والثقافـة الإنسانية.

فقـد اسـتطاعت السـينما منـذ بـداياتها الأولـى أن تشـدَّ إليهـا المتفـرج الكبيـر والصـغير وتـدخلهم عالمهـا السـحري. ومـع تطورهـا واكتسـابها طابعـاً إنسـانياً وصـلتها بحياة الإنسان، غدت وسيلة اتصال مهمة تتوجه لمختلف الناس لنشر الثقافة والوعي ولتـؤثر بـالرأي العـام بشـكل مباشـر أوغيـر مباشـر. فـالمتلقي يسـتطيع مـن خـلال مـا يشاهده على الشاشات المتنوعة من وقائع وأحداث تتعلق بالبيئة والوسط المحلي أو المحيط العالمي أن يتعرف ويدرك الحقائق والظواهر المختلفة للحياة، وهذه الظواهر

والحقائق هي التي تساعده على تكوين وجهة نظر وبالتالي رأي عام يتبناه الأفراد فيما بعد حيال مشكلة أو حدث ما.

وللرأي العام طبيعة خاصة ومانعة، فهو قوة حقيقية تشابه قوة الريح التي يصعب الإمساك بها وتنحني لها الرؤوس ويتميز بضغط غير مرئي لكنه ذو ثقل هائل. وإنه –أي الرأي العام– جزء من منظومة متكاملة تبدأ بالمعلومات وتنتهي بالاتجاه مروراً بالمعرفة والآراء والقيم والمعتقدات والسلوك والاتجاهات، وهذه المنظومة تمثل مستويات التأثير المختلفة للفيلم التسجيلي وهي المعرفة والسلوك والاتجاه. وقد أكد توماس إديسون، ومنذ بدايات السينما والتي كانت تسجيلية، أن من يملك السينما يسيطر على أقوى وسيلة للتأثير في الشعوب. وتبنى لينين هذا الرأي لاحقاً في كلمة له بعد انتصار الثورة الاشتراكية عام 1919 عندما قال : إنَّ السينما بالنسبة لنا أهم الفنون. و "في أوروبا بشكل خاص – يقول جوريس ايفانس عام 1945 – تحولت أفلام تسجيلية كثيرة إلى أفلام نضالية عبّرت أمام الرأي العام عن الحاجة الملحّة إلى مستوى معيشة أفضل وطالبت كذلك بالتطور الوطني". [18] والعلاقة بين السينما والرأي العام متبادلة ومتكاملة أحياناً وكلاً منهما يمكن أن يؤثر في الآخر، فالسينما موجهة على الأغلب للرأي العام، وهذا الأخير يساهم في صنعها. فتُصنَعُ أفلاماً تتوجه للجماهير و تسعى إلى تكوين رأي عام حول قضية معينة مستخدمةً أساليب وفنون عديدة منها الدعاية لتتمكن من التأثير في العقول والنفوس. وعليه فللرأي العام دور لا يمكن إنكاره في تحديد شكل و مضمون السينما وفي تغييرهما.

من جانب آخر، ثمة صراع يدور بينهما فعندما تقدم السينما ما يتعارض مع الرأي العام تتحول علاقة التبادل والتكامل إلى علاقة تنافس وصراع لن يجد

الجمهور فيها ما يرضيه وهو غالباً هدف السينما، ولن يتوفر للسينما المردود أو العائد المادي الذي تبحث عنه وتجعل منه هدفها الرئيس. غير أن هذه المعادلة لا تنطبق دائماً على علاقة الرأي العام بالسينما التسجيلية رغم أنها الأكثر تأثيراً على الرأي العام. وقد أجريت – و منذ زمن بعيد– عدة دراسات ميدانية لدراسة أثر مشاهدة الأفلام التسجيلية كعملية قائمة بذاتها وتوصلت لنتائج محددة، أهم هذه الدراسات التي قام بها كلٌ من : كارل هوفلاند ولمسدين وشيفيلد [19] أثناء عملهم في القوات المسلحة الأميركية خلال الحرب العالمية الثانية حين قاموا بعدة تجارب عن تأثير الأفلام التسجيلية التي أعدت لتثقيف الجنود الأميركيين للمشاركة في الحرب والتي كانت تعرض عليهم تحت عنوان *لماذا نحارب* وقد أثبتت النتائج أن الأفلام كانت مؤثرة وفعالة تماماً في مجال تغيير الرأي في بعض جوانبه، ومن ذلك تغيير بعض تفسيرات الأفراد للأحداث أو إمدادهم بوقائع ومعلومات جديدة وكانت هذه التغييرات في الرأي مرتبطة أساساً بالمادة الإعلامية التي تتضمنها الأفلام والتي عرضت ضمن السلسلة. ومن الأمثلة الحديثة عن إمكانية تأثير السينما التسجيلية على الرأي العام، فيلم *الإسلام الحق* "*True Islam*" الذي تم إنتاجه كوسيلة لتعريف الرأي العام العالمي بحقيقة الإسلام وتغيير الصورة النمطية المشوَهة التي تحاول بعض الجهات ترويجها وتثبيتها في وعي المجتمعات غير الإسلامية وذلك من خلال التعريف بحقيقة الرسالة الإسلامية وأهدافها على المستوى العقائدي والفكري وعلى مستوى الممارسة والسلوك ودور الرسالة الإسلامية في الإرتقاء بالحضارة الإنسانية والسلوك البشري وتعميق القيم والمثل الأخلاقية وإرساء الحرية الحقيقية وإبراز نظرة الإسلام الحقيقية إلى غير المسلمين. تم تنفيذ الفيلم ومدته 45 دقيقة باللغتين الإنكليزية والفرنسية في المرحلة الأولى ومن ثم إنتاجه بعدة لغات أخرى بحيث يمكن توصيل الرسالة التي يحملها إلى مختلف المجتمعات غير الإسلامية. ومن الأفلام التي مارست دوراً في التأثير على الرأي العام العالمي

والأمريكي خاصةً فيلم فهرنهايت 11/9 الذي كتبه وأخرجه مايكل مور، أبرز مخرجي الفيلم التسجيلي في الولايات المتحدة والذي فاز بجائزة السعفة الذهبية في مهرجان كان السينمائي وهو أساساً مهرجان للأفلام الروائية. يكشف هذا الفيلم الحقيقة عما حدث ويحدث في العراق ويوثق بشكلٍ دقيق الانتهاكات اللانسانية من قبل جنود أميركيين والتي حصلت في مناطق متعددة في العراق. لقد كشف الفيلم الكثير مما رافق الاحتلال الأميركي من خراب وقتل وجرائم، وقدم للعالم الصورة الحقيقية لسياسة الولايات المتحدة الأميركية بما يعمق مشاعر العداء للسياسة الأميركية. ونتج عن ذلك انقسامات شديدة للرأي في الولايات المتحدة بشأنه، فمعظم الأسئلة التي طرحها المخرج في فيلمه المثير شكلت صدمة كبيرة للمتلقي الأميركي الذي شعر أن الإعلام الأمريكي يضلله ويصور له الحقائق بشكل مختلف ومغاير تماماً. فالفيلم طرح فكرة الفساد وأطلق صرخة احتجاج ضد الحرب الأمريكية على العراق وأدان الرئيس بوش لأنه اختلق فكرة ما يسمى بالحرب على الإرهاب ومن خلالها جر الولايات المتحدة ودول أخرى ليحقق أحلامه وأفكاره الشخصية والغريبة.

إن تأثير الفيلم التسجيلي في الرأي العام يرتبط بعدة عوامل ترتكز على مبدأ أن إجادة العامل في الفيلم لصنعته ستؤثر في الرأي العام ويحقق الفيلم أهدافه وأهم هذه العوامل :

1 – مدى مهنية وحرفية إعداد وتنفيذ الفيلم التسجيلي ومدى تلازم وتوافق العمل في الفيلم مع المعايير والشروط الفنية والإجرائية الواجب اتباعها كعملية إعلامية – اتصالية وكعملية فنية – تقنية.

2 – مدى تلازم شكل الفيلم التسجيلي مع مضمونه. فإذا كان الواقع بكل ما يفرزه من موضوعات ويطرحه من قضايا هو الأساس الذي يرتكز عليه مضمون الفيلم التسجيلي، فذلك لا يعني إلغاء الجانب الشكلي للفيلم، بل يتم الاهتمام

بالشكل باعتباره الإطار الذي يحوي المضمون، فمهمة الشكل الأساسية تقديم المضمون بالصورة اللائقة كي يجد قبولاً لدى المتلقي. وبذلك يؤدي الفيلم التسجيلي دوراً مهماً في كسب ود ورضى الجماهير.

3 – مدى ملائمة الفيلم التسجيلي كوسيلة إعلام واتصال وثقافة للمجتمعات المستَهدَفة ولطبيعتها، ومدى مراعاته لاختلاف العقليات وأساليب الحياة. كأن يراعي الفيلم العربي مثلاً العقيلة الغربية (الأوروبية والأمريكية) المختلفة عن العقلية العربية عند مخاطبته إياها أو تقديم عمل سينمائي تسجيلي موجه إليها.

وأخيراً، يقول الأب الروحي للسينما التسجيلية جون جريرسون : "إذا كانت السينما كالمرآة تعكس حياة المجتمع في حركة وديناميكية، فهذا ليس كافياً، لأنني أريد أن استخدم السينما كمطرقة لتشكيل المجتمع". (20)

الفصل السادس

أعلى أشكال ومضامين الفيلم التسجيلي

أولاً – الفيلم التسجيلي السياسي :

بدايةً، إن كل الأفلام – كوميدية، مأسوية، خيالاً علمياً، مطاردات عنف، رعباً – تحمل "وجهة نظر ما"، تحمل فكرًا محددًا، وليست خالية كما قد يدعي بعضهم، ويؤكد تلك المقولة المخرج الأمريكي كوبولا فيقول : "إن أكثر الأفلام سياسة في العالم يمكن أن نجدها لا تحتوي على أي موضوع سياسي".

تطور الفيلم السياسي بأشكاله الأولى في الاتحاد السوفييتي بعد أن وُجِدَت في الحياة الاجتماعية حركة سياسية قوية أخذت على عاتقها بناء مجتمع جديد يلغي الاستغلال ويفسر التاريخ على أساس من وجوده.

من جهة أخرى تطورت ظاهرة الفيلم السياسي في ألمانيا (ضمن أشكال أخرى مختلفة) في نهاية العشرينيات وبداية الثلاثينيات. حينما عرفت الحركة العمالية الثورية نموها المتصاعد وتسلم فيها الحزب العمالي الشيوعي زمام المبادرة وتنامى تأثيره في الحياة الاجتماعية والثقافية (حصل الحزب الشيوعي الألماني في انتخابات أيلول 1930 على أكثر من أربعة ملايين ونصف المليون صوت).

وعرفت إيطاليا أيضاً ظاهرة الفيلم السياسي في النصف الثاني من الستينيات حيث صاحب الظروف السياسية القوية والملتهبة وأصبح بمثابة اتجاه مقصود انتشر في بداية السبعينيات.

يكتب الناقد السوفييتي ألكسندر كاراجانوف : إن (الفيلم السياسي) الذي يكتسب أهمية في الوقت الحاضر قاد إلى مفهوم واسع الانتشار، وهذا الانتشار

نفسه يبرهن على أن المفهوم لم ينشأ وفق مزاج بعضهم، إنما وفق ضرورات الحياة.[1]

إن الفيلم السياسي بأشكاله الدرامية الأولى يسعى إلى الحصول على أكبر قدر ممكن من التسجيلية الوثائقية، لكن عبر مادة روائية درامية. غير أن الفيلم السياسي مع الزمن لم يعد يعتمد فقط على إعادة بناء وتصوير الوقائع والحوادث والعمليات الاجتماعية، إنما راح يسعى إلى تصوير كل ذلك كما هو أو كما جرى في الواقع، ويضيفه وفق علاقة عضوية فنية إلى المادة التسجيلية ذاتها. إن التحليل السياسي يتعمق في تناول الواقع الاجتماعي وظواهره وقضاياه بشكل مباشر، من هنا لا يمكن أن يستغني الفيلم السياسي عن صور الواقع الاجتماعي ذاته عن طريق صور تشبه هذا الواقع وتمثله. وفي ذات الإطار، يجب على الفيلم السياسي أن يعتمد الوثيقة بشكل مباشر، ويجعلها مادته الأساسية.[2]

إن السينما السياسية ليست وليدة أو ابنة السينما المعاصرة، وإن تاريخها هو نفس تاريخ السينما كله، وهذا صحيح من وجهة النظر القائلة : إن لكل فيلم بل ولكل عمل فني بعده السياسي أيا كان الموضوع الذي تناوله. إن تاريخ الأفلام السياسية بدأ مع الأفلام السياسية التسجيلية لفيرتوف الروسي وإيفانس الهولندي وغيرهما من رواد السينما التسجيلية السياسية. [3] وقد وعى القادة السياسيون لأهمية الفيلم التسجيلي عامة والفيلم التسجيلي السياسي خاصةً، فمنذ الأيام الأولى للحرب الوطنية العظمى في الاتحاد السوفييتي ذهب إلى الجبهة كثير من جهابذة السينما الوثائقية في وحدات المشاة والدبابات وعلى متن الطائرات المقاتلة و السفن الحربية ليلاً ونهاراً وفي أي حالة من حالات الطقس مسجلين على الشريط السينمائي كل شيء؛ سجلوا أكثر من 3،5 مليون من الأشرطة السينمائية عُدّت معيناً لا ينضب لإنتاج أفلام وثائقية وروائية عن الحرب، وقد أتاحت هذه الأفلام لرومان كارمن أحد

أعـلام السـينما الوثائقيـة أن يُخـرج ملحمـة وثائقيـة سـينمائية عـن الحـرب الوطنيـة الأولى، عرضت هذه الملحمة في العالم بأسره. [4]

إن صناعة الفيلم التسجيلي السياسي ورؤيته يمكن أن تتم في أي زمان من أيام السلم أو من أيام الحرب وفي أي مكان في الحياة والمجتمع، في الجامعات وفي النقابات وفي المصانع والمزارع .....الخ. وهي تحتاج إلى الشجاعة والمثابرة لأن قول الحقيقة غالباً ما يُغضب ويؤلب الكثيرين على الذين يحاولون مساءلة الرواية الرسمية للأحداث والقضايا. وإن أهم صفة يجب إن يتحلى بها صانع الفيلم التسجيلي عامة والتسجيلي السياسي خاصةً هي الإخلاص للحقيقة. وفي هذا المقام يقول الفيلسوف فريدرك نيتشه : لا يكفي لطالب الحقيقة أن يكون مخلصاً في قصده بل عليه أن يترصد إخلاصه ويقف موقف الشك منه، لأن عاشق الحقيقة يهيم بها لذاتها.[5] ويعتقد المخرج البريطاني جون بيلجر أن الكثير من الأفلام الجريئة عُمِلَت في الفترة الأخيرة، بحيث تعتبر شهادة على قوة وقدرة الفيلم التسجيلي السياسي. وأشار إلى فيلم جون ويلدينغ ويومياتها عن العراق حيث غطت عملية ضرب مدينة الفلوجة.[6]

أما بالنسبة لبيلجر نفسه، فإن التيمة الرئيسة في أعماله دائما هي انتقاد السياسة الخارجية للدول الغربية خاصة أمريكا، وهو يتشابه بذلك مع المخرج الأمريكي مايكل مور. وقال بيلجر في مقال كتبه في صحيفة الغارديان إنه مثل بقية مخرجي هذا النوع من الأفلام فإن أعماله عرضت في كل أنحاء العالم باستثناء الولايات المتحدة. تماماً كأفلام مايكل مور التي تواجه دائماً صعوبات في عرضها في الولايات المتحدة. ويقول بيلجر : إنّ الفيلم التسجيلي يعود بالجائزة أخيراً عندما ينجح في الإمساك بتلابيب المشاهد كما فعل بيتر ديفيس في فيلمه التسجيلي الذي حاز على الأوسكار عام 1974 والذي قدم لقطتين كلاسيكيتين، الأولى لولد يبكي

والده الذي قتله الأمريكيون وتعليق جنرال أمريكي قائلاً ثمن حياة الشرقي لا تساوي ثمن حياة الغربي، أما الثانية فصورة فتاة عارية تخرج من حقل ألغام النابالم، جسدها محروق، تتبعها امرأة تحمل ابنها الذي انفصل جلده عن جسده، فيلم قلوب وعقول هو فيلم عن بربرية الحرب وقدرة الفيلم التسجيلي على تسجيل وتوثيق فظائعها. [7]

وتحدث بيلجر في مقاله في الغارديان، الذي نُشِرَ بمناسبة مهرجان أفلامه، عن الإحياء الذي يعيشه الفيلم التسجيلي السياسي، في السينما وليس التلفاز. ويرى أن السينما ودور السينما تمثل الآن الأمل الباقي للفيلم السياسي التسجيلي الطابع. ولكن العرض في السينما يضع على المخرج شرط المزاوجة بين النجاح التجاري وأن تكون شعبية كما في أفلام الأمريكي مايكل مور.[8]

وفي نفس الإطار، فإن الصعوبات والمشكلات التي تعترض سبيل الفيلم التسجيلي السياسي هي ذاتها تقريباً الصعوبات والمشكلات التي تعترض سبيل الفيلم التسجيلي عموماً وخاصةً في علاقتهما مع المنتجين ودور العرض والتلفزيون ومع أدوات وآليات الإعلام (كما سنرى في فصل لاحق عن علاقة الفيلم التسجيلي بالتلفزيون). فلا غرابة أن يتحدث بيلجر عن أزمة الإعلام المعاصر وفن الفيلم التسجيلي السياسي وعن تأثرهذا الأخير بإعلام إمبراطور الصحافة والإعلام روبرت ميردوخ.

مع ذلك، تبقى العلاقة بين الفيلم التسجيلي السياسي و التلفزيون مصدر أهم هذه الصعوبات والمشكلات حيث إنّ تطور النشاط والحركة التلفزيونية وتزايد واتساع رقعة البث التلفزيوني وخاصةً بعد ظهور وتكاثر الفضائيات بدأ يستدرج الفيلم التسجيلي السياسي ويفرغه من شكله ومحتواه ليحوله إلى فيلم دعائي إيديولوجي يتسم بالتفاهة والسطيحة وربما بعيداً كل البعد عن أبسط الحقائق كما هو الحال في فيلم *عصر الإرهاب* الذي عُرض على شاشة قناة العربية بداية عام 2007. كان يختزل هذا الفيلم ظاهرة الإرهاب في اتجاه واحد ومحيط واحد هو الإسلام، ويصف

بعض الأفراد والمجموعات الإسلامية الجهادية بالإرهابيين، تلك المجموعات التي قد تكون أخطأت فهم طريق الجهاد. ولم يكن هذا الفيلم الوثائقي من إنتاج هذه القناة العربية، بل هو معد من قبل قناة أو مؤسسة غربية وأمريكية تحديداً، وباللغة الإنكليزية، قامت القناة بدبلجته وترجمته إلى العربية. في هذا الفيلم الوثائقي عرضت لنا هذه القناة العربية جزءاً منه يدّعي ممارسة الفلسطينيين للإرهاب بحق إسرائيل، ويُظهِرُ أبناء صهيون وكأنهم من المتضررين من الأعمال الإرهابية [حسب قولهم] التي يرتكبها الفلسطينيون، دون تفريق بين ما هو من الإرهاب وما هو من المقاومة والجهاد المشروع في سبيل تحرير الأرض والمقدسات وطرد المحتل.[9]

وأخيراً، فإن بدايةً حقيقيةً لازدهار السينما التسجيلية، هي أرضية بداية ممكنة للفيلم السياسي : من أعلى أشكال الفيلم التسجيلي، لأنه أولاً يحلل جسد الواقع الاجتماعي، ويضع يده على قلبه المتحرك : الصراع الطبقي. ولأنه ثانياً يستفيد من كل الأساليب التسجيلية المباشرة وغير المباشرة، الملحمية والدرامية، ليعطي التوعية السياسية أكبر فعالية ممكنة.[10]

ثانياً – الفيلم الإثنوجرافي :

الأنثروبولوجيا باختصار هي دراسة كيفية التفكير في علاقة الأنا بالآخر، والفرد بالمجموعة والمجتمع، وعلاقة المجتمع بالطبيعة، والحياة بالمادة. والهدف هو فهم إمكانية كل علاقة من تلك العلاقات وليس مجرد وصف وعرض أحداث وأشياء.

الفيلم الإثنوجرافي عبارة عن صور ومشاهد لعادات وطقوس وسلوكيات وحركات فنية غير مألوفة وفي الغالب غريبة، وزينة وحلي للجسد وطلاء متنوع الألوان للوجه، وتقاليد لم تتغير عبر الزمن. وفي بعض الأحيان تدخل هذه الصور

في موضوعات أشمل وأعم : القطب المتجمد الشمالي، الصحراء الكبرى، البلاد غير الصناعية، العالم الثالث، الرقص في أمريكا اللاتينية، إنقراض بعض أنواع الحيوانات، الفقر...الخ. ومن الناحية التاريخية والعلمية طورت السينما الإثنوجرافية لنفسها موضوعاً هو : المجتمعات البدائية والنائية، ومنهجاً هو : السرد والوصف الموضوعي.

ونقطة التقاء كل من السينما والأنثروبولوجيا تتمثل في مشروع واحد هو : دراسة وتسجيل وحفظ هذه المجتمعات البدائية والنائية الشاهدة على التاريخ والتي تعتبر محطات على درب التطور المستمر للجنس البشرى بأعراقه وسلالاته المتنوعة والمختلفة. فقد أدى اختراع أولى أجهزة تسجيل الصور المتحركة والصوت مباشرة إلى إنتاج أول الأفلام التي يمكن أن تُعَد إثنوجرافية بحق. في عام 1883 صور الطبيب فيلكس لوى رينول Felix-Louis Regnault بمساعدة شارل كونت (المساعد السابق لجول إيتين مارى Jules-Etienne Marey، مخترع التحليل الفوتوغرافي للحركة) فيلم سيدة من قبيلة أولوف، une femme ouolof التي كانت تصنع الفخار خلال معرض إثنوجرافي عن غرب إفريقيا كان مقاماً في باريس.(11)

وتَرافَقَ تطور السينما مع تطور الأنثربولوجيا التي تعتبر أساس البحث النظري لدراسة دورة الحياة في مختلف المجتمعات والقبائل حاملةً تاريخ وميراث الأسلاف. والدراسة الميدانية لهذه المجتمعات القديمة – وخاصة بعد دخول واستخدام الكاميرا والتصوير – أصبحت علماً تجريبياً هو الإثنوجرافيا.

هذا ويذكر تاريخ الأنثروبولوجيا أن استخدام الفيلم في العمل الإثنوجرافي الميداني قد بدأ منذ زمن بعيد في عدة مجالات مثل : تسجيل المادة الميدانية أو عرض الأنثروبولوجيا للجمهور العام، أو استخدامه كوسيلة تعليمية. ويعود هذا

التاريخ إلى المحاولات السينمائية الإثنوجرافية المبكرة مثل فيلم *نانوك ابن الشمال* أو *رجل الشمال* لروبرت فلاهرتي عام 1922.

وقد أدى تطور آلات التصوير – وخاصةً الفيديو وأشرطته – إلى النهوض والتقدم بهذا الميدان بفضل سهولة استخدام هذه الآلات من قِبَل الكثيرين وانخفاض تكاليفها وبفضل إمكانية استدراك أي خطأ تقني أو فكري أو معلوماتي وذلك لإمكانية مراجعة وفحص المادة التي سجلت في الميدان.

واليوم تتيح تقنيات الوسائط المتعددة (الملتيميديا Multimedia) وغيرها من التكنولوجيا الجديدة إمكانية إثراء العرض السمعي البصري، حيث يمكن جمع عدة عناصر في مُنتَج واحد : الصورة الفوتوغرافية (الثابتة) والمادة الفيلمية (المتحركة) و الكلام المكتوب أو المقرؤء والعرض بأنواع الصوت لتعليقات أو ملاحظات أو معلومات.

وهكذا، استطاعت السينما الإثنوجرافية أن تفرض نفسها تدريجياً كنوع مهم في عالم السينما التسجيلية. ففي عام 1953 أدخلت محطة ال c.b.s أول برامج منتظمة عن الأنثروبولوجيا.[12] وبعد ذلك بعشرات السنين، أنشأت الحكومة الصينية، على سبيل المثال، أستوديو خاصاً بالأعراق وبالأقوام الإثنية المنتشرة على أراضي البلاد المترامية الأطراف وكان الهدف من هذا الأستوديو هو إنتاج أفلام عن المجموعات الإثنية في البلاد.

وفيما يخص ميدان السينما الأنثروبولوجية فهو التعبير المباشر عن حياة وتطور الشعوب المصنفة إثنياً والتعبير عما هو أعمق وأبعد من الإدراك البشري أو الإنساني البسيط مما يمكن ملاحظته وتسجيله من جوانب حياة المجتمعات الإنسانية. وكل ذلك بالطبع باستخدام الكاميرا وبالتالي التسجيلات الفيلمية التي ستكون المواد الأساسية في تكوين الأرشيفات السمعية والبصرية. ما هو مهم إذاً هو

كشف وتوثيق عادات ومعتقدات لا أحد يدري إلى أي مدى ستبقى وهل ستبقى هذه المعتقدات كمعتقد أم تتحول إلى احتفالية تراثية. وانطلاقاً من هذه الفكرة، فإن الموضوعات المفضلة عند السينمائيين الإثنوغرافيين تتمثل في طبيعة الحياة في الجزر النائية أو الصحراء الهادئة والموحشة أو الوديان السحيقة أو الكهوف والغابات والجيوب المنسية من العالم الحديث. كثيرة ومتنوعة هي الموضوعات التي يمكن أن تتناولها السينما الأنثروبولوجية مثل : الثقافات الشفهية للقبائل، دور رجل الدين في المجتمع، تربية الحيوانات الأليفة، الأماكن التقليدية عند السكان الأصليين (الأبورجين)، وثقافتهم واحتفالاتهم الجنائزية وأفراحهم وأزماتهم الاقتصادية والسياسية، وبعض الموضوعات الطريفة ولكن الجادة كموضوع الروائح وإفرازات الجسم، كرائحة جسم الشخص الإفريقي مثلاً والتي تتخذ جميعها أبعاداً ومعاني ثقافية. كما تُمَكّننا السينما الإثنوجرافية من عرض مأساة الأقليات المضطهدة عبر البلدان و القارات. وبهذا الصدد، يقول جان روش : إن إحدى حسنات السينما الإثنوجرافية أنها تعطى الكلمة لمن لا يملكونها، وبالتالي تطرح قضايا مجتمعنا للمناقشة. إنني وأصدقائي نعتقد أن العالم يجب أن يكون غنياً بتعدد الثقافات. وفي اللحظة التي تنهار فيها نماذج متعددة، نعتقد أن السينما الإثنوجرافية عليها – أكثر من أي وقت مضى – أن تلعب دوراً لأنها تطرح للمناقشة مسائل شائكة. فهي ترّوج لِمَا سوف أسميه الموضوعات المقلقة، ومن هنا يكون من الضروري إثارة القلق في نفوس المشاهدين، دون تقديم إجابات جاهزة. [13] غير أن الاهتمامات النظرية لعلماء الأنثروبولوجيا نادراً ما تنعكس على الشاشة، فالاهتمام بالتاريخ وأحداثه على سبيل المثال يتم التغاضي عنه، رغم وجود جمهور عريض للبرامج التاريخية.

أما أهم سمات أو خصائص الفيلم الأثنوجرافي فهي كما لخصتها إميلى دو بريجار Emilie de Brigard عندما كتبت تقول : يتعين على الفيلم الإثنوجرافي

– كوسيلة لإعلام الجماهير – أن يجمع بين تماسك البناء الفني، وجاذبية المشاهد، وتميز المادة الفكرية فهو نوع فني بالغ الصعوبة. [14] وبالنسبة للبعض يتميز الفيلم الإثنوجرافي بالملاحظة المحايدة التي لا تشوبها أي نوازع شخصية وذلك على عكس الأنواع السينمائية الأخرى. ولكي يثير الفيلم اهتماماً إثنوجرافياً حقيقياً، يتوجب عليه أن يسمح لمُشاهِدهِ فتح آفاق ثقافية جديدة. فسمة الفيلم الإثنوجرافي أن يُظهر ما لا يمكن رؤيته.

وعلى المستوى المادي، تقوم الطريقة التي يصنع بها الإثنولوجي أفلامه على الاقتصاد الشديد في الموارد والنفقات (تقليل الحركات في الكادر، وتقليل المؤثرات المستخدمة، وتقليل قطع المشاهد، الميل القليل إلى المونتاج المتكلف الذي يجمع أزمنة القصة وأماكنها المختلفة). ويمكن أن تبدو هذه الطريقة – في نظر المحترفين – نوعاً من عدم المهارة أو السذاجة ولكن الإثنولوجيين، بصرف النظر عن كونهم لا يعلمون بالإخراج السينمائي، تنقصهم – في كثير من الأحيان – الموارد المالية، كما يعتقدون أن الأساس هو النظر وإتاحة الفرصة للناس لتتحدث. فهم يفترضون أن موضوعهم، لكي يكون مهماً لا يحتاج إلى أن يوضع في شكل جذاب، وأنه على العكس من ذلك فإن التدخل في الصورة قد يضر بأصالة ما يريدون إظهاره.[15] ولهذا، لا بد أن نعرف إذا كنا نعتبر الفيلم الإثنوجرافي أسلوب عمل ميداني أم مجرد طريقة لنشر المعلومات. ذلك أن إخراج فيلم يعني العمل من أجل هدف معين، كما يعني النظر من خلال شاشة. ولعل هذا السؤال أكثر أهمية بالنسبة للأنثروبولوجيا المرئية في بريطانيا وفي الولايات المتحدة منه في فرنسا، حيث كان الفيلم الأنثروبولوجي يعد دائماً أداة للملاحظة في المقام الأول. في حين نجد – على النقيض من ذلك – أن الفيلم الإثنوجرافي الإنجليزي والأمريكي قد أنتج سلسلة من الأفلام التي تعتمد على فن الإخراج. وقد عمل الراعيان الأساسيان لهذا الفن، وهما

التعليم والتلفزيون، على أن تتخذ تلك الأفلام الأنجلو أمريكية مواقف مبسطة – بل يمكن القول تقريرية – في حين أن الفيلم الإثنوجرافي الفرنسي يبقى قريباً من البحث. ولكل من هذين التصورين مزاياه وعيوبه : ولكن الحاصل على أية حال، أن الفيلم الأنجلو–أمريكي يلقى انتشاراً واسعاً، في حين مازال الفيلم الفرنسي في الظل.[16]

وفيما يتعلق **بأهداف الفيلم الأثنوجرافي**، فإن دمج المعرفة العلمية وفن السينما معاً يعطي الإثنوغرافيا التي تمنح بدورها إمكانية إخراج الأنثروبولوجيا المرئية من الحيز المعزول الذي تُحبَس فيه وتفتح مجالاً جديداً وحيوياً لنقل المعارف ونشر الثقافة العلمية والتبادل بين الثقافات المختلفة.

لكن الهدف الأسمى للفيلم الأنثروبولوجي والتسجيلي المتميز هو توضيح بنية النسيج الاجتماعي وتكوينه وليس ألوانه فقط وهي بالطبع مهمة شاقة. فمن المعلوم أن للأفلام التسجيلية الإثنوجرافية قيمة أكثر من كونها قيمة سينمائية تسجيلية، بل إن لها قيمة إنسانية ودراسة اجتماعية.

ولا يقتصر دور الفيلم الإثنولوجي على التعريف بثقافات في طريقها للزوال فحسب، ولكن أن يمنح الجمهور الوعي بوضعه الثقافي على حقيقته. فهو قادر على أن يُحدِث في المجتمع آثاراً معرفية، ويسهم في صنع وحفظ الذاكرة الجماعية ويوسع من مجال التجربة الإنسانية.

والحقيقة أن هناك عدداً كبيراً من البرامج التي تتعرض لأماكن وموضوعات أنثروبولوجية وهي تدور حول موضوعات كالغربة، أو الغرائب والطرائف والأمور اللافتة للنظر. لذلك لا يمكن للأنثروبولوجيا أن تترك المجال خالياً أمام الصور والحوارات الصحفية التي غالباً ما تختزل الأمور وتقتصر على رصد كل ماهو مثير وحسب. ولا يعني هذا الكلام بالضرورة أنه يتعين – من خلال بضع ساعات من الأفلام – نقل معارف عميقة مكتسبة بعد سنوات عديدة من البحث، وإنما يكفي أن

ننجح في إثارة الفضول، والتساؤلات، والشك عند المشاهد، مما يدفعه هو أن يسعى بنفسه إلى مزيد من المعرفة، وبذلك يساهم في التخلص من تصورات قد تكون أحياناً أولية يمكن أن يفسر أغلبها بأنه عدم دراية بالواقع.[17]

ونظراً للطبيعة الخاصة للفيلم الإثنوجرافي كوسيلة للتوثيق وللتأثير القوي، يتعرض هذا النوع من الأفلام من فترة لأخرى لبعض المنغصات، حيث يعمد بعض المخرجين إلى استخدامه كأداة للدعاية السياسية الفجة المباشرة والمبطنة. وبذلك تحول الفيلم الإثنوجرافي إلى أداة لمساندة الإيديولوجيات والسياسات المختلفة، أو أداة لتزييف بعض الحقائق عن النوع البشري أو عن بعض القبائل والسكان الأصليين لبعض المناطق لغايات استعمارية تهم حكومات معينة.

وفيما يتعلق بالفروق بين السينما الأنثروبولوجية التي يصنعها المتخصصون في السينما التي تقوم بها مجموعة الأنثروبولوجيين السينمائيين وبين البرامج التلفزيونية التسجيلية التي تقوم بها مجموعة الذين يحترفون العمل في المجالات السمعية والبصرية (أي باختصار الفرق بين الإثنوجرافي في السينما والتلفزيون) هي : التعليم والمعرفة مقابل الترفيه، الموضوعية والحقائق مقابل الروائية والخيال، وتصوير الواقع مقابل التحويل إلى سيناريو، والتعقيد في الأسلوب مقابل التبسيط، وقلة الإمكانيات مقابل الإمكانيات الضخمة، وصعوبة التوزيع مقابل سهولته (كما سنرى لاحقاً).

إذاً، الفيلم الإثنوجرافي على قدر كبير من التعقيد بحيث لا يمكن صنعه دون وجود الأنثروبولوجي ومساعدته. رغم أن بعض القنوات التلفزيونية التجارية و بعض شركات الإنتاج السينمائي تقوم بإرسال فرق تلفزيونية وسينمائية لجمع معلومات عن المجتمعات والقبائل النائية أو الأجنبية دون اصطحاب أي أنثروبولوجي. وهكذا فإن

الأنثروبولوجي يكسب أكثر من تعاونه مع السينمائيين المحترفين كما يكسب هؤلاء من تعاونهم مع الأنثروبولوجيين.

أما عن **مستقبَل الفيلم الأثنوجرافي**، فإن الإثنوجرافيا التي كانت تركز في الماضي على العادات الاجتماعية والأساليب التكنولوجية كمؤشرات على تطور الثقافات، بدأت اليوم تدريجياً تولى اهتمامها لدراسة الرؤى المختلفة للعالم وبأنساق التعبير الرمزية. والإثنوجرافيا المرئية الفكرية، التي تستخدم الأفكار، يجب أن تتيح لنا فهم معناها العميق في إطار الحياة الحقيقية لمجتمع معين، وليس عن طريق تقديم الأشياء بطريقة تعليمية من الخارج (كما هو الحال في التلفزيون دائما).[18] فالإثنوجرافيا أصبحت اليوم بناءاً عقلياً أكثر من كونها مجرد وصف موضوعي لبعض الوقائع. وعليه، فإن إنتاج وعرض وتبادل الأفلام التسجيلية–الإثنوجرافية يساهم في الحد من نزعة المجتمعات الغربية (وخاصةً المسيطِرة) نحو الاستعمار الثقافي والديني والاقتصادي. ويساهم في دعم مَوَاطِن القوة وعناصر الثراء في كل ثقافة ولدى كل جماعة إنسانية. ومن شأن ذلك أن يؤدى إلى التقليل ولو تدريجياً من صور التعصب والأنانية التي تعزل الجماعات البشرية وتفصلها عن بعضها البعض.

ولذلك يتوجب :

- إنشاء أرشيفات ضخمة للأفلام الإثنوجرافية التسجيلية،
- تقديم مراكز للاستشارات السينمائية لدعم التفاهم المتبادل والاعتراف المتبادل بين المجتمعات الإنسانية.
- الإيمان بضرورة الفيلم الأنثروبولوجي كوسيلة قادرة على التعبير عن الجوانب العالمية في الظواهر الاجتماعية، وذلك ليس كمجرد أداة مكملة للنص، ولكن

كشيء في حد ذاته يعتمد على التداخل المفيد بين النص والصورة، هذا التداخل الذي يضيف الكثير من عوامل الفهم.

فالأفلام الإثنوجرافية تستحق المجازفة – كما تؤكد فاي جينزبورج – لأنها :

1 – تساعد على ابتكار طرق جديدة في التصوير،

2 – تظهر أن هناك اعتمادات ضخمة مخصصة للأنثروبولوجية،

3 – أنها تجلب تمويلاً للأرشيفات المرئية،

4 – تشجع الأنثروبولوجيين على الاهتمام بالسينما وصناعة الأفلام الخاصة بهم.[19]