الفصل الأول

مشكلة البحث

اختط رواد السينما الوثائقية ومنذ البدايات الاولى ، طريق خاص في تعاملهم مع عناصر اللغة السينمائية من جهة وطرح القصة او الحكاية الفلمية من جهة اخرى، فعناصر اللغة السينمائية اقتصرت على عملية النقل المباشر وتصوير الافعال دون امكانية التحكم بها مع الابتعاد عن ااي توظيف للمؤثرات الصورية وما ينتج عنها من خداع وايهام او تكوين بناء جمالي تشكيلي يلعب النص الضوئي دور في إظهاره، اما على مستوى القصة فأن التعامل يكون مع الواقع المعاش غير المسيطر عليه ، والاعتماد على كل ما هو حقيقي وعياني من شخصيات او اماكن او افعال، وهذا ما يختلف كليا عن طروحات وإعمال رواد السينما الروائية سواء الواقعيين منهم او الشكليين، فهم لا يعتمدون الا الواقع المسيطر عليه لتشكيل عناصر اللغة السينمائية بما يحقق متعة الابهار الجمالي للشكل والمضمون، وهذا ما ينطبق بالدرجة الاساس على الشكليين الذين يعملون على تشويه مدروس للواقع لانتاج واقع جديد يختلف كليا عن الواقع المعاش، لذا فان الوثائقية والروائية تياران مختلفان لا يمكن ان يلتقيا، بسبب علة وجود كل منهما، والمنطلقات الفلسفية التي تحكم انبثاقهما واستمرار يتهما ، وعلى هذا الأساس نرى ان الوثائقية تعتمد الوثيقة لا القصة فالوثيقة هي جواز المرور لتحقيق المصداقية ونقل الافكار والمعاني وبسبب هذا التأثير الطاغي على مستوى التجسيد والمصداقية سعت السينما الواقعية بافلامها الروائية الى الاعتماد بشكل كبير على بعض الاساليب الوثائقية، منطلقين من فرضية مفادها: ان عمل الوثيقة لا يختص على الفعل الوثائقي فحسب بل ويتعداه الى الفعل الواقعي السينمائي او السينما الواقعية، طالما ان الرواية الواقعية تعتمد في ما تعتمده كاساس لبنائها الفني وسماتها الأسلوبية الى تحديد الاطر المكانية

والزمانية بطريقة دقيقة وتفصيلة للإفادة من الايهام الواقعي لكلا العنصران عند تحديدهما بدقة متناهية، يضاف الى ذلك البناء الفني للشخصيات التي تعتمد سمات شكلية ومضمونية تتماشى وطروحات الواقع بافعالها واحداثها وخيط سيرها للنهاية، لذا يمكن ان تكون للوثيقة السينمائية سواء كانت وثائقية او روائية تداخل خلاق مبدع، ومن هنا يمكن تحديد مشكلة البحث بالتساؤل الاتي:

هل يمكن توظيف الوثيقة الواقعية بالسينما الروائية مع المحافظة على مصداقيتها وتأثيرها الفكري؟

اهداف البحث

يهدف البحث الى:

التعرف على الكيفية التي يتم من خلالها توظيف الوثيقة الواقعية في السينما الروائية.

الفصل الثاني

الوثيقة السينمائية

بسبب تعدد وظائف الوثيقة*، تعدد مدلولها على مستوى الاشتغال او مستوى الاصطلاح، واصبح لها اكثر من معنى، سواء في الفلم الوثائقي او الفلم الروائي، فهي وسيلة معلوماتية وفكرية مهمة على مستوى بناء الفلم، ولهذه الوسيلة قدرات هائلة في صبغ الاحداث بشكل معين من الافكار او المعاني، فالوثيقة ذات ثقل على مستوى الصورة اولا وعلى مستوى انتاج المعاني والافكار ثانياً، على الرغم من كونها عنصر لا ينتمي الى مفردات اللغة السينمائية، الا ان ضرورتها تكمن في قدرتها على تحقيق المصداقية وعنصر الاقناع، فالوثيقة عنصر مهم قائم بذاته، يمتلك قوته التأثيرية متى ما وظف بطريقة سليمة ومؤثره، وهنا لابد من التفريق بين مفهوم الوثيقة في الفلم الوثائقي وبين مفهوم الوثيقة السينمائية.

الوثيقة في الفلم الوثائقي غالباً ما تمتلك حضور قبلي، بسبب وجودها المستقل قبل الفلم، بل قد تشكل احد الافكار او الدوافع المهمة لتصوير الفلم الوثائقي، لذا فأن وجودها العيني يجعلها اداة فكرية رغم واقعيتها، لاننا نستطيع من خلالها تكوين مقارنات فكرية، او استعارات ورموز تعبر عن جملة افكار يريد الفلم طرحها.

البديهية الفكرية التي سيطرت على الافلام الوثائقية الاولى، ان الوثيقة موجوده قبل تصوير او انتاج الفلم، انها عنصر يمتلك خصوصيته المستقلة، ولها حضور مهم وعلاقة مؤثره في بناءه، فهو يدعم او يفند ما يريد الفلم عرضه، هذه البديهية لم تستمر لاسيما بعد ظهور العديد من

* الوثيقة في اللغة كما ورد في مختار الصحاح للرازي، بانها: (وثق) الشيء (توثيقا) فهو موثق. واستوثق اخذ منه الوثيقة.

رواد السينما الوثائقية، الذين وجدوا بالوثيقة واقع معاش، يتجاوز حدود المواد الارشيفية او الجرائد السينمائية.

تناول العديد من المنظرين مصطلح الوثيقة بالتعريف ولكن ضمن نطاق الفلم الوثائقي الذي يأخذ مادته من واقع الحياة مباشرا، ويبتعد عن القصة بكل تقاليدها الادبية، ومن هنا جاء تخصص الفلم الوثائقي بواقع الحياة، الطبيعة، او الحياة اليومية البسيطة والمعقدة للناس، ان القصة هنا ترتبط بالحقيقة الواقعة لا بالحقيقة التي يمكن ان تحدث، انها الواقع وليس ما سيقع.

هناك من منح الوثيقة اشكال* وانواع، وحسب الطريقة التي يتم التعامل معها بغض النظر عن موضوع الوثيقة، وتعد اشكال الوثيقة اساس التعامل مع البنية الفلمية الوثائقية، فهي كيان قائم بذاته يدخل حيز الفلم، بدءا من الوثيقة المكتوبة (سواء كانت رسالة او مذكرات)، وانتهاءا بالوثيقة المصورة سينمائيا (ويقصد به اي مادة مصورة من مواد الجرائد السينمائية التي كانت تقوم بتصوير الاخبار والاحداث قبل ظهور التلفزيون، او بعض افلام الرواد لاسيما افلام الاخوة لومير البسيطة)، وهناك من حدد عمل الوثيقة، وجعلها صنوا للحقيقة الواقعة، بسبب استقلالية الوثيقة وحياديتها الا ان التوظيف هو من يمنحها خصوصية

---

* تقسم انواع واشكال الوثيقة، في العديد من البحوث، على النحو الاتي:

١. الوثيقة المكتوبة (خطيا او طباعياً).
٢. الوثيقة المسجلة على شريط مغناطيسي صوتي.
٣. الوثيقة الملتقطة بالة التصوير الفوتوغرافي
٤. الوثيقة المصورة على شريط مايكروفلم
٥. الوثيقة المصورة على شريط فيديو
٦. الوثيقة المخزونة في ذاكرة الحاسبة الالكترونية وعلى اسطوانات خاصة.
٧. الوثيقة المصورة سينمائياً

البناء الفكري داخل الفلم الوثائقي حصراً، لانها علامة فارقه تميزه عن الفلم الروائي الذي يعتمد الخيال ولا يعتمد الوثيقة، واذا وظفت الوثيقة في الفلم الروائي يشار له وبشكل مباشر، بانه اسلوب وثائقي، اي تم تدعيم الفلم الروائي بالوثيقة وقبل الخوض في عملية تعريف الوثيقة سينمائيا، لابد ان نستعين بتعريف (جون غريرسون) للوثيقة التي يرى انها "التناول الخلاق للحقيقة الواقعة"[١]، ولهذا التعريف اهمية على المستوى الفكري والجمالي، ويقلص الفجوة القائمة بين الوثائقي والروائي، فالتأكيد جاء على الواقع الذي يعد هو الوثيقة الابرز، وما باقي الاشكال التي تم تحديدها كما رأينا سابقا، الا ادوات تمتلك خصوصية نقل المعلومة التي يريدها صانع العمل، المهم ان الوثيقة تتجاوز الاشكال وترتبط بحقيقة الواقع، وهذا التعريف قريب جدا من الطرح الواقعي الذي جاء على يد بعض المنظرين المتشددين صوب السينما الواقعية، فالتداخل بين طروحات الوثائقيين وطروحات الواقعيين تعني فيما تعنيه بدء التداخل والتشابك بين مفهوم الواقع والخيال، والسينما تبحث عن افعالها في ارض الواقع، او كما يقول كراكاور: "الطبيعة وقد ضبطت في الفعل"[٢]، وهي من المقولات الرائدة التي منحت الوثيقة سعة عمل وتأثير داخل بناء الافلام الواقعية حصراً.

يقصد الباحث من مصطلح الوثيقة السينمائية، ليس المواد التاريخية الموجوده في الجرائد السينمائية، او افلام الرواد، او بعض التجارب السينمائية، اي ليس للوثيقة اي وجود قبلي، انها ترتبط بذات الفلم، بذات

---

[١] جون هوارد لوسن، السينما العملية الابداعية، ترجمة علي ضياء الدين، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٢)، ص ٣٣٢.

[٢] لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر جعفر علي، (بغداد: دار الرشيد، ١٩٨١)، ص ٥٤٥.

الاحداث، وتعتمد السرد السينمائي نفسه، انها احداث او افعال سينمائية صرف يتم تصويرها بطريقة الوثيقة.

التداخل بين الوثائقية والروائية

عندما اعلن (فلاهرتي) بعد تصوير فلمه الوثائقي (نانوك رجل الشمال)، انه عمل على اعادة بناء الوثيقة، من خلال تصوير احداث صيد عجل بحر ميت بنفس الظروف التي يتم بها اصطياد عجول البحر في القطب المنجمد، كان اعلانه بمثابة قيام ثورة في التعامل مع الواقع من جهة ومع الخيال من جهة اخرى، الطروحات الوثائقية التي جعلت من مصداقية اعادة تصوير الوثيقة في نفس الظروف القياسية، قادت الكثير من رواد السينما في العالم الى التفكير في تنفيذ العديد من مشاهد الافلام الروائية على طريقة فلاهرتي، واشكالية التصوير بنفس الظروف القياسية، قادتنا الى تحديد الجدوى من بناء الوثيقة في الفلم الروائي، بغض النظر عن النوع الفلمي، طالما ان عملية التصوير أدت في نهاية الامر الوظيفة الفنية والجمالية منها، فضلاً عن المصداقية الحدثية التي تدعم عملية التلقي، وعلى هذا الاساس قلصت طروحات فلاهرتي، الهوة، ما بين الوثائقي والروائي، يضاف الى ذلك الاختلاف الكبير بين الطروحات الفكرية والعملية لفلاهرتي في تصوير الفلم الوثائقي، عما طرحه فيرتوف في الكاميرا ــ عين[1]، اي اعطاء الة التصوير الحرية الكافية لتصوير الواقع دون اختيار او توجيه، ومن ثم صياغة الفلم الوثائقي على طاولة المونتاج، وحتى طروحات السينما الانكليزية عبر السيناريو المحبك لجريرسون بعد عملية المعايشة، وهو طرح مقارب لما اطلق عليه

[1] ينظر: عدنان مدانات، بحثا عن السينما، (بيروت: دار القدس، ١٩٧٥)، ص ص ٢٠٩-٢١٠.

فلاهرتي بالملاحظة الطويلة، الا ان الملاحظة الطويلة تعمل على تصوير كميات كبيرة من الفلم الخام حتى الحصول على ما يريد الوثائقي تصويره من الواقع، لان عملية الاقتراب من الحقيقة تتطلب التعامل بواقعية مع الاحداث، دون وجود اي مؤثر صوري، او تلاعب في البنية المونتاجية للاحداث، وحتى التنوع في وجهات النظر او تباين حجوم اللقطات، فالقطع وانتقال الة التصوير لحجم او زاوية اخرى، يقلل من مصداقية الحدث المصور، ويضعف واقعيته، ولكن اذا كانت الظروف القياسية نفسها، اي اعادة تصوير الحدث بكونه وثيقة، فأن عملية التصوير لا تهتم سواء كان الحدث واقعي او خيالي، طالما كان التعامل مع الحدث او الافعال يرتبط بحقيقة الوثيقة، اي تجسيد الفعل بمصداقيته، ومن هنا اصبحت الظروف القياسية للواقع او الحدث المصور فرس الرهان في تحقيق مصداقية الاحداث او الافعال السينمائية.

تطور المفهوم الواقعي على يد الايطاليين في الواقعية الجديدة، وتبعها الموجه الفرنسية الجديدة، ان عمل هاتين المدرستين رسخ مفهوم التعامل الواقعي مع الوثيقة الروائية، واوجد مساحة جديدة مقاربة للرواية، عبر امتلاك المشهد الروائي ظروف قياسية في بيئة واقعية، لكنه يمتلك بالوقت ذاته احداث، وافعال وشخصيات، وحبكة، وصراع، اي ان الواقعية الايطالية والموجة الجديدة الفرنسية عملتا بشكل مكمل لبعض، على ايجاد بيئة روائية، بطابع وثائقي، مثل الممثل غير المحترف، او الابتعاد عن المونتاج، او حتى النزول الى الشارع وتصوير الاحداث بشكل مباشر، كما فعل (غودار) بالكاميرا الخفيفة[1]، وتقنية اللقطة الطويلة التي منحت المادة المصورة مصداقية الفعل الدرامي ووثائقيته الجاده،

[1] ينظر: بول وارن، السينما بين الوهم والحقيقة، تر علي الشوباشي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢)، ص ٤٨.

وحتى الكاميرا الخفية، في تصوير ومراقبة الواقع والانسان، فكانت افلام الموجة الجديدة بناء فكري جمع بين الوثيقة والخيال، في صيغة لم تستطع باقي التيارات السينمائية ايجاد تركيبتها، ولكن عملية شيوعها، بددت الحالة الخصوصية واوجدت طبيعة الانتشار.

ظهرت افلام الوثيقة الروائية، مثل تصوير الحروب او عمليات الاغتيال السياسية، في صالات العرض السينمائي، وكأنها اشبه بوثيقة لا يمكن المساس بحقيقتها، اي التعامل بوثائقية مع بعض مشاهد الفلم الروائي، حتى في الفلم التاريخي، اصبح عملية بناء البيئة (الزمكان)، مرتبط ببحوث تاريخية او الاعتماد على مصادر معلوماتية تاريخية، تؤكد الطرز المعمارية، او الازياء والاكسسوارات، وهذه الادوات تقع ضمن منطقة الظروف القياسية، فنالت الافلام الروائية بغض النظر عن نوعها، شهادات الاستحسان، وتطورت عملية التلقي، او ما يمكن القول، احترام فكر المتلقي، ومنحه احداث اقرب ما تكون للواقعية والمنطقية ضمن خيالية القصة نفسها، ففي فلم (انقاذ الجندي رايان) للمخرج (ستيفن سبيلبيرغ)، كان التعامل الواقعي مع احداث الحرب العالمية الثانية، سيما مشاهد وصول الجيش الامريكي الى ساحل النورمندي، تأثير مهم على المتلقي عند مشاهدته للصور البشعة للحرب العالمية، ومثلت المعدات والازياء والاسلحة التي يستعملها الجنود، وثيقة يمكن الرجوع اليها تاريخيا للبحث في تلك المرحلة من الحرب، فاصبح الفلم برمته وثيقة في غاية الاهمية.

هذا التداخل بين الوثيقة والرواية الخيالية، هو من اثار حفيظة العديد من رواد السنيما، بل والعديد من المنظرين، الذين وجدوا ان تقارب الوثيقة الواقعية مع الخيال الروائي ممكن ان يهيمن على عالم الفن السينمائي برمته، فكانت هناك تيارات سينمائية تحاول جاهدة الاجهاز على هذا البناء السينمائي، مدعية ان ما يتم انتاجه لا يرتبط بالفن

السينمائي، بل هو اقرب ما يكون عملا مسرحيا او رواية قصصية، ان الفن السينمائي وحسب وجهة نظرهم المتعددة فن يقوم على بناء اشكال مرئية تستمد وجودها من الضوء، تبتعد عن التقاليد الروائية او الدرامية، والسينما اقرب ما تكون الى الموسيقى، فهي موسيقى الضوء، والرسامون السينمائيون، وجدوا بالفن السينمائي بقعة خصبة لنمو مفهوم التشكيل بالضوء، وتحقيق لوحات تشكيلية تتجاوز مفهوم القبضة على اللحظة في الفن التشكيلي الى مفهوم اللوحات التشكيلية المتحركة زمنيا، بل ان بعض التيارات الادبية ارتبطت بنفس السينما، وهي تحاول بناء تصور فكري او فلسفي خاص بها، مثل الطروحات السوريالية، عبر افكار برايتون ودالي، المستمدة من مختبر فرويد للتحليل النفسي، فكانت اللوحة السينمائية، عمل سريالي يتحدث عن مكامن نفسية، بتداعي افكار، وتغليب عنصر اللاوعي في كل نتاجاتهم السينمائية.

مثلت كل لقطة لوحة، لا يمكن ان تحقق ارتباط منطقي باللقطة التي تليها، بل ان الاحداث لا ترتبط ببعضها البعض، انها اقرب ما تكون بسرد احداث لا رابط لها، فكل حدث عبارة عن لوحة تشكيلية يتسيد التفسير او التحليل النفسي مضمونها، ومستوياتها المنتجة للمعنى، ان السينما وسيلة للولوج الى عوالم اخرى، لا يمكن ان تنتمي للواقع، ولا يمكن للافكار الواقعية الولوج الى هذه العوالم السوريالية.

الا ان عمل السينما الروائية لم يلتفت لهذه الاصوات، واستمر بتطوير تقنياته واساليبة الفنية، فتارة يتم توظيف اللون الاسود و الابيض للدلالة على اعادة بناء الوثيقة في الفلم الروائي، وتاره اخرى، تعمل الاساليب الوثائقية في بنية الفلم الروائية، مثل تقنية اللقطة الطويلة، او الابتعاد عن المونتاج او ما اطلق عليه بازان (المونتاج الممنوع)، او تصوير الفلم بالاسود والابيض بالكامل للتعبير عن مصداقيته ووثائقيته.

وهنا لابد من طرح التساؤل الاتي: **هل يرتبط عمل الوثيقة في السينما على نوع محدد من الافلام، ام ان جيمع انواع الافلام تستفاد من توظيف الوثيقة في بنائها الفني؟**

يكمن الجواب عن هذا التساؤل، في عدة محاور، **المحور الاول:** القصة، كل قصة مهما كان قربها من الواقع او ابتعادها عنه، فأنها ملزمة بتحقيق نوع من الاقناع، والصدق الفني، في تعاملها مع الاحداث والشخوص، **المحور الثاني:** ان الصياغة السينمائية لاي قصة لابد ان تكون محققة لابعاد واقعية (اي حصول الفعل او الحدث بشكل مباشر امام عين المشاهد)، تحقيق مصداقية الفعل، وتساوق الشخصية مع الاحداث، ايجاد المبرر المقنع لافعال الشخصية سواء كان المنطقية او الخارقة، **المحور الثالث:** يرتبط بعملية التلقي، او ما اطلق عليه سايكولوجية المشاهدة، فتقبل المشاهد لاحداث القصة يرتبط بمدى وعيه، او مرجعياته الصورية، وهنا لا يمكن للمشاهد تحقيق علاقة تداخل بين مخيلته وبين ما يشاهده دون ان يتحقق لديه عنصر الاقناع، وبدون هذا العنصر لا يمكن ان تكتمل سلسلة المشاهدة ولا يمكن تحقيق اي تأثير على المتلقي نفسه، وهذا ما يجعل الفجوة بين الفلم والمشاهد اكبر.

وسيتم التطرق بالتفصيل قدر الامكان، لشرح تأثير هذه المحاور على بناء الوثيقة في الفلم الروائي، وعلى النحو الاتي:

المحور الاول: القصة: ان مفهوم الحكاية السينمائية (القصة)، تجاوز الاطر الدرامية او مفاهيم ارسطو بخصوص التراجيديا، وتسلح بطروحات الرواية الكلاسيكية، وتسابق مع طروحات تيار الوعي وجميع الاتجاهات النفسية التي تناولت التداعي الحر، فضلا عن استيعاب السينما لعلم السرد، بل كانت الطروحات السينمائية سباقه في الكشف عن بعض الانساق السردية التي وظفت في بناء الافلام السينمائية، ولم يعد هناك نوع قصصي او موضوع محدد عصي او بعيد عن تناول الفن السينمائي،

وبغض النظر عن نوع الموضوع في القصة السينمائية الا ان العناصر الاساسية الفنية التي تحكم القصة هي التي تهم البحث، مثل شكل النسق السردي، والشخصيات، والافعال، والصراع، والحبكة، والزمان والمكان، كل هذه العناصر تعمل بشكل متداخل لايصال القصة السينمائية، فضلاً عن كونها تؤمن ايصال المعلومات، سواء كانت القصة تاريخية او معاصرة او خيال علمي او رعب، طالما توفر عنصر الاقناع في تتابع الاحداث والافعال التي تقوم بها الشخصيات، **ولكن هل يمكن للوثيقة العمل في شتى انواع القصص السينمائية؟** والجواب هو النفي، لان ظهور الوثيقة في الحكاية الفلمية، لابد ان يرتبط بطبيعة القصة، والوثيقة ترتبط بالواقع بشكل مباشر، وتستمد منه حقيقتها ومصداقيتها، ويرى الباحث ان وجود الوثيقة في القصة السينمائية يرتبط بمجمل الافعال او الاحداث التي حدثت على ارض الواقع، والتي تمتلك الاثر الدال لها، دون ان يشوب الاحداث اي بناء خيالي غير مألوف او افعال لا ترتبط ببناء القصة الواقعية، وهذا ما يجعل الوثيقة ترتبط بالطرح القصصي الواقعي، وهو الشكل الاول، اما الشكل الثاني من القصص السينمائية التي ترتبط احداثها بالوثيقة، فهو ما يطلق عليه بالقصص التاريخية المحقق علميا، لان التحقيق العلمي هو جوهر الواقع ومنبع المصداقية، فاذا كانت القصة التاريخية مرتبطة بحادث معين، وهناك دراسات وبحوث حول هذا الحادث، او جملة من الاحداث سواء ثورات (ثورة سبارتكوس، الثورة الفرنسية)، او تاريخ الحروب وما يخصها من معلومات بحثية، او السير الذاتية للشخصيات العالمية سواء كانت ادبية ام علمية ام سياسية، فأن بناء الاحداث يرتبط بمصداقية افعال الشخصية اولا، وما حققته من انجازات ترتبط بارض الواقع ثانيا، وهذا ما يجعل البناء السردي في الفلم مرتبطا بتحقق الوثيقة في ظروفها القياسية، ولا نقصد بالقصص التي تلجأ الى التاريخ لتبث ما تشاء من افعال واحداث خيالية، لا يمكن الاعتراض

عليها، او القصص التي تستفاد من بعض الاحداث او اسماء الشخصيات، لتشكيل احداثها، او القصص التي تلجأ الى التاريخ لتبث مجموعة من الافكار التي لا يمكن بثها في الزمن المعاصر، ان القصة التاريخية تمتلك خصوصيتها ومصداقيتها واثرها الدال، ولا يمكن ربط الشخصيات الخيالية بالتاريخ لتصوير الاحداث، كما رأينا في افلام عدة، ومنها فلم (فرانكشتاين)، فشخصية (فرانكشتاين)، هذا الوحش المسخ الذي خلق بفعل الرغبة المتقد لدى احد الاطباء لانقاذ من يحبهم من خطر الموت، لم يكن مجرد فعل طائش غبي، او خطوات غير منطقية في التعامل مع الجسم الانساني، بل كانت الشخصية طبيب متمرس يعشق الطب، ويستند على بعض النظريات الطبية او العلمية المهمة، وبعض الاسرار المستمدة من دافنشي وغيره من العلماء، وعندما توصل الى بناء مختبره (الرحم) الذي يولد به الانسان، كان المختبر يحمل الظروف القياسية لعملية الخلق، رغم بعض الخطوات العلمية في بناء السرد الفلمي للقصة، الا ان الاحداث لا يمكن ان تشكل وثيقة بسبب خياليتها من جهة وعدم تحققها من جهة اخرى، وهذا ما يفقدها مصداقيتها، لاننا عند رؤية الفلم سنقول ان الاحداث منافية للعلم وللمنطق، وهذا ينطبق ايضا على بعض القصص السينمائية التي تعتمد النظريات العلمية، او النظريات الفلسفية المرتبطة بالعلم، كما هو الحال مع شخصية (السوبرمان)، الطفل العجيب الذي يهبط للارض من كوكب اخر، ويعيش مثل البشر الا انه يمتلك مقومات وامكانيات لا يعرفها البشر، لينقذ في اخر الامر الارض من الدمار، فعملية قدوم الطفل سوبرمان من مكان ما في الفضاء، لا يعتمد على اي حقيقة علمية او حتى نظرية علمية، مجرد فكرة خيالية يرى الباحث انها مستندة لفلسفة (نيتشه) في (الانسان الكامل). اما في فلم (ايام السادات)، نرى ان القصة تناولت السيرة الذاتية للرئيس المصري، على اساس جميع ما كتب عنه، او ما ارخه رفاق الدرب، فكانت احداث القصة تعتمد الوثيقة

بشكل تفصيلي، سواء كانت الاحداث تعبر عن حياته الخاصة(زوجته واطفاله)، او حياته العامة (طريقة تعامله بصفته رئيس لجمهورية مصر)، ويؤكد ما ذهبنا اليه هو توظيف صانع العمل لبعض المواد الارشيفية الموثقة عن السادات او بعض الاحداث التي جرت في زمنه، ان هذه القصة بكل ما تحمله من معلومات وتفاصيل تميل نحو التحقيق العلمي والواقعي للاحداث، وهو ما يجعل جميع الافعال المسرودة ذات مصداقية بدرجة عالية جداً، وهذا الامر ينطبق ايضا على الفلم السينمائي الذي تناول حياة (موزارت)، فكانت الاحداث والافعال مرتبطة بحقيقة انبثاقها، وارتباطها بين شخصية موزارت او ساليري، وهيمنة ذلك الزمن وصولا الى الموت بالسل الذي اودى بحياة موزارت وهو في قمة عطاءه، كان التناول السينمائي ذا مصداقية كبيرة سواء على مستوى الافعال او الاحداث، مما ادى الى هيمنة مفهوم الوثيقة على افعال الشخصيات، ازيائهم، الديكورات، والاكسسوارات وكل تفاصيل الزمن المهيمن، في حين نرى في فلم (الساعات)، الذي يتناول قصة حياة الروائية الامريكية (فرجينا وولف)، ان صانع العمل لم يعتمد قصة تفصيلية عن حياة فرجينا وانما اعتمد رؤية اخراجية توافق طريقة تفكير هذه الروائية الشهيرة، فكانت السيرة الذاتية قريبة جدا من قصصها وطريقة تعاملها مع تيار الوعي، او السرد المتداخل والتداعي الحر، وكذلك البناء الزمني المتشظي، او التناول الباراسايكلولوجي في الفلم السينمائي.

وعلى هذا الاساس ترتبط الوثيقة في السينما الروائية، من خلال طرح القصص الواقعية، واستخدام الافعال المألوفة، وبعيد عن التيارات النفسية او الفلسفية، في حين تظهر القصص التي تتناول التاريخ كمادة موثقة، بشرط اعتماد القصة على البحث والتقصي للوصول الى المعلومات التي تغني هذا التناول التاريخي وتجعله اقرب ما يكون الى الحقيقة الواقعة.

المحور الثاني: الصياغة السينمائية: تعمل الصياغة السينمائية على تأكيد عمل الوثيقة، فمهما تعدد الاساليب السينمائية او التيارات والتنظيرات الفلسفية للسينما، يبقى حجر الزاوية في جميعها هاجس صياغة سينمائية تستطيع تجسيد الافعال والاحداث وتحقيق المصداقية لدى المتلقي، لذا فأننا نرى ان تقنية اللقطة الطويلة، تحمل الهاجس نفسه، فالاستمرارية الزمانية المكانية، في بناء هذه اللقطة الطويلة عند متابعة الفعل او الاحداث، تعمل على ترسيخ القناعة لدى المشاهد بصدق ما يراه، وهذا ينطبق ايضا على مفهوم المونتاج الداخلي، لان عرض فعلين في لقطة واحدة من خلال مستويات اللقطة الثلاثة، يمكن ان يكشف للمتلقي عن مصدر مهم للمعلومة لتأكيد الفعل، فضلا عن مفهوم المونتاج الممنوع الذي اطلقه (بازان)، الذي ينهض على قانون جمالي، ينص على: عند عرض فعلين في لقطة واحدة يحملان الاهمية نفسها ويرتبطان ببعضهما البعض، لا يمكن عندها استخدام المونتاج لاي سبب كان، لانه سيجزء الافعال المتصلة ويشتت الانتباه، يعمل المونتاج الممنوع على تأكيد مصداقية المادة المصورة، في حين يعمل المونتاج على تقليل هذه المصداقية، بسبب القطع والانتقال من حجم لقطة الى اخرى، في حين ظهرت في السينما المعاصرة، مفاهيم واساليب سينمائية تختلف كل الاختلاف عما أطلقته التيارات الواقعية، سيما في زمن دخول برمجيات الحاسوب الى عالم الفن السينمائي، فما فعلته البرمجيات اسس لعرض مصداقية جديدة لم تكن مرغوب بها في الماضي، فاسلوب الحقيقة الافتراضية، او المؤثرات الصورية الخاصة، التي تدخل في كل تفاصيل اللقطة ومكوناتها، أصبحت مهيمنة على العديد من الانواع الفلمية، ففي السابق كانت المؤثرات الصورية تعمل على عمليات الانتقال بين اللقطات والمشاهد، او عمليات الاظهار المزدوج، وكذلك الكروما، والموكيتات، الا

ان المؤثرات الصورية المنتجة بالحاسوب، لم تقف عند هذا الحد، وانما داخل بصفة تشريحية داخل اللقطة، تعمل على ملامح الشخصية، فتطور الاداء الحركي للشخصية، وتعبثر بملامحه بما يحقق الرؤية الاخراجية، كما تقوم بعملية تصنيع الافعال، بمحاكاة واقعية تفوق بطريقة مذهلة ما كان يصنع في الوسائل السابقة، وهذه المحاكاة للافعال سواء الاعتيادية او الخارقة، هو من منح الاحداث والافعال مصداقية التجسد، سيما وان السينما لا تعتمد السرد الكلمي في ايصال الافعال او وصف الاحداث، بل تعتمد الصورة لتجسيد هذه الافعال، وعرض الاحداث، في سلسلة افلام (الفاني)، او سلسلة افلام (الحديقة الجورسانية)، اخراج جيمس كاميرون، نرى ان برمجيات الحاسوب والمؤثرات الصورية المنتجة بالحاسوب، قد فعلت الجزء الاساسي من البناء الحدثي للفلم، وبدون هذه المؤثرات ينال الاداء المتبقي القليل من الاهمية او التأثير، فالمؤثر غير المتقن يوقع الفلم في دوامة، في حين نرى ان الصياغة السينمائية لفلم (ماتركس) لاسيما الجزء الاول، قد اجادة في جعل المتلقي يعكس المعادلة ويعيش الخيال وكأنه حقيقة، والحقيقة وكأنها خيال، فالسيد اندرسون، المنقذ، يختلف عن نيو الرجل البسيط، والفارق الوحيد بين الشخصيتين هي الحلم، فالاحلام نستطيع فعل اي شيء، ووسط الحلم تتلاشى كل وقوانين الفيزياء والطبيعة، ويغدو الانسان هو المهيمن على الاشياء، وهذا بالفعل ما شاهدناه في احلام اندرسون وهو يقاتل الالات للانتصار عليها وانقاذ البشرية.

لا يقف توظيف المؤثرات المنتجة بالحاسوب عند الافلام الاسطورية او افلام الخيال العلمي، تدخل المؤثرات في جميع الانواع الفلمية، طالما الهدف الاساس من هذه المؤثرات ابراز الفعل السينمائية بطريقة اكثر واقعية وتأثير من خلال عملية التجسيد.

لكي تحقق الصياغة السينمائية الوثيقة في بناء الفلم السينمائية، يجب عليها ان تراعي بالدرجة الاساس الظروف القياسية للاحداث او الافعال، **فما هي الظروف القياسية التي تجعل من فعل او موضوع وكأنه وثيقة، وهل للظروف القياسية دخل في البناء الفني للوثيقة؟** يمكن التحقق من الظروف القياسية في الصياغة السينمائية على اساس ثلاثة مستويات مهمة، هي:

المستوى الاول: (الزمكان): لا يمكن البدء بتصوير اي فعل دون ان يكون في زمانه ومكانه الحقيقيين، وما نقصده بالزمان، وهو موائمه الفعل او الحدث مع الزمن المهيمن، لان المدلول الزمني يؤثر في نوع الفعل، وكذلك طريقة القيام بالفعل، فيجب ان يكون الفعل متأثر بطبيعة الزمن، ولا يمكن وضع فجوة بين الزمن والفعل، لان ذلك سيضعف مصداقية الفعل ويبدد تأثيره، ولابد من ابراز زمن الفعل عبر عناصر اللغة السينمائية، اما بالنسبة للمكان، الذي يعني سينمائيا، جميع اشكال الديكور والاكسسوارات التي تعمل على نقل تأثير المكان وارتباطه بالفعل، سواء كان مألوف او خارق، وبغض النظر عن كون المكان طبيعيا، وسط الصحراء او فوق قمم الجبال، او بين الوديان او وسط الغابات، او ينتمي للمدينة وسماتها الشكلية من تقدم وتطور او تخلف وفقر، فللمكان ضرورة حتمية على نوعية الفعل، ومن ثم فأن التداخل بينهما هو ما ينتج صدق فني بحقيقة ما يجري من افعال، فاي فعل او حدث مصور لابد ان يخضع لهيمنة المكان والزمان، ففي فلم (سارقو الدراجات)، نرى ان صانع العمل قد وظف المكان الحقيقي الواقعي والزمن المهيمن في تصوير الاحداث والافعال، اما في فلم (المومياء)، نرى صانع العمل قد نجح في بناء تداخل مكاني زماني فاعل، فاحداث الفلم ارتبطت منذ البداية بالمكان وسماته المهيمنة اي الاهرامات المصرية، وكذلك زمن الاهرامات او ما تحيل اليه من زمن خاص، في

بداية احداث الفلم كانت الاهرامات تحيل المتلقي الى زمن الفراعنة، الا ان ظهور الشخصيات، الباحثين والمنقبين ومجموعة من عصابة الاثار، منحت الازياء والاكسسوارات زمن جديد يرتبط بزمن الاحداث، اي في القرن التاسع عشر، ان عملية بناء زمان ومكان الاحداث او الافعال اساس لا يمكن تجاوزه او التعامل معه بسطحية، اما في فلم (عبد الناصر)، فقد عمد صانع العمل الى البحث عن الاحداث التي ترتبط بطبيعة الزمان والمكان، مثل تحرير قناة السويس، او قيام الحرب، وكذلك الخطب التي كان يلقيها عبد الناصر، بمكانها زمنها، فكان المستوى الاول متحقق في الفلم، في بناء الظروف القياسية، التي لابد ان تكتمل مع المستوى الثاني.

المستوى الثاني: ادوات الفعل او الحدث، ويتعلق هذا المستوى بالزي والادوات المرافقة للشخصية، فيجب ان يمتلك الفعل كل خصوصيته في التنفيذ، وان يأخذ امتداده الزمني الخاص به، دون تدخل باي عملية تكثيف او حتى مط، فامتلاك الفعل لادواته ومزاياه الخاصة، يحقق مصداقيته ويجعله قابل للتصديق، فلابد من التأكد علمياً من الزي، لان اي زيف او خطأ في طبيعة الزي، سواء كان طراز خياطة الملابس، او نوع القماش، وكذلك الالوان، يدفع بمصداقية الفعل او المشهد خارج حدود الوثيقة، فضلا عن كون الاكسسوارات التي تحملها الشخصية، او التي تحيط بمكانه لابد ان تنتمي لطبيعة الفعل، ولا يمكن اضافة اي تفصيل او اكسسوار لا ينتمي بحقيقيته الى طبيعة الفعل، لان ذلك سيضعف مصداقية المكان، في فلم الملك غازي، ظهر في بعض اللقطات تفصيلات لا تنتمي لزمن احداث الفلم، مثل نوع من السيارات الحديثة لم تكن موجوده او مصنعة في ذلك الزمن، وكذلك بعض الازياء لرجال الشرطة او الجيش كانت خارج حدود زمن الاحداث، هذه التفصيلات الصغيرة اثرت بشكل كبير على مصداقية الفلم، مما جعلته فاقدا للحقيقة، مما ساهم في فشله بشكل كلي، اما في فلم (غاندي)، نرى ان صانع العمل

قد وظف الظروف القياسية تاريخيا في مشاهد عديدة من الاحداث الفلمية، ففي مشهد الهجرة المزدوجة بين المسلمين والهندوس، كانت الصياغة السنيمائية على اروع ما تكون، فلم يعمد الى تصوير اي زوايا غريبة او استخدام مؤثرات صورية خاصة، بل على العكس، كان المشهد نابضا بالصدق والوثائقية، بين تيارين يسيران بطريقين متعاكسين، وكذلك في مشهد اغتيال غاندي، فقد كان مصور كما ذكرته المصادر التاريخية بكل تفاصيلها، وهذا ما جعل المشهد يرقى الى مصاف الوثيقة السينمائية، بسبب المصداقية وكذلك توفر الظروف القياسية، وهذا ما ينطبق ايضا على مشهد اغتيال السادات، اذ صمم صانع العمل، هذا المشهد على وفق الظروف القياسية التي رافقت عملية الاغتيال، فكان الاستعراض العسكري، وتصميم المقصورة، وجميع التفصيلات الاخرى حاضرة ومؤثرة، بل ان صانع العمل وظف بعض اللقطات من عملية الاغتيال الحقيقية في بنية المشهد، فكانت عملية اعادة بناء الوثيقة بطريقة ممتازة ومؤثرة.

المستوى الثالث: ايقونية الفعل: المهم في الظروف القياسية هو طرح الفعل المراد تصويره، بواقعيته، والمعنى الواقعي هنا يرتبط بقابلية الفعل على التصديق، فجريمة القتل او الاغتيال وكذلك الثورات، لا يمكن التعامل معها بمستوى بلاغي او تأويلي داخل حدود الصورة، وانما يجب ان يكون الفعل ايقوني ذا مستوى واحد، بدون اي انزياح او تورية او استعارة، لان هذه الادوات تضعف وثائقية الفعل وتجعله بعيداً عن المصداقية، خاضعا لعملية التأويل، داخل اعماق الصورة، على العكس من البناء المباشر للوثيقة فأنها تحتاج الى مباشرة وايقونية في تصوير الفعل بكل حذافيره ودون وجهة نظر واضحة، في فلم (ممر الى الهند)، نرى ان المخرج (ديفيد لين)، قد صور مشهد الاغتصاب المزعوم بين الطبيب الهندي والفتاة البريطانية في الكهف، بطريقة بلاغية ممتازة، الا انها لا

تخدم بناء الوثيقة، فقد قطع المخرج من مشهد الكهف حيث اطفئ الهواء شعلة النار، الى بركة صغيرة قرب الكهف، حيث كان الماء يفور فيها بقوة، دلالة على الفعل الذي كان يجري في نفس اللحظة داخل الكهف، اي فعل الاغتصاب، ان البناء الاستعاري لهذا المشهد اكد فعل الاغتصاب، كدلالة غير مباشر للبناء الصوري، هكذا نوع من البناء الصورية لا يرتبط بالوثيقة من قريب ولا من بعيد، لان البناء الايقوني يعني مستوى واحد من المعنى يتطابق بين الدال والمدلول كوسيلة لنقل المعلومات بشكل حرفي ومباشر.

المحور الثالث: سايكولوجية المشاهدة: للسينما فقط دون غيرها من الفنون القدرة على تجسيد الافعال واقناع المشاهد بما يراه، وواقعية تجسيد الفعل مهما كان نوعه (خارق او مألوف)، يرتبط بقدرة صانع العمل في امتلاك ادواته الكتابية لانتاج المشهد، في حين يرتبط الجزء المتبقي بالمتلقي، الذي يتفحص بكل درامية وبكامل وعيه ما يحدث امامه، واذا ما شعر بادنى قصور او أستخفاف بعقله، ينتفض ويقطع خطوط الاتصال بينه وبين الفلم، لذا فأن عملية تصوير وبناء الوثيقة في الفلم السينمائية تتطلب تعامل واقعي ومباشر مع الادوات السينمائية دون اظهار اي نوع من المبالغة سواء في الاداء او في تصوير الفعل، وكلما كان تصوير الوثيقة بسيط ومباشر وغير مثقل بعدد كبير من اللقطات وزوايا التصوير، كما كانت الوثيقة اكثر قربا للحقيقة واكثر تأثيرا بالمشاهد، ومن جانب اخر لابد ان يعامل الفعل او الحدث من حيث الاداء او الصياغة السينمائية، بنفس القدرة الانتاجية لباقي الافعال، لا يجوز ان ينال حدث بسبب ما يحمله من افعال متعددة باهتمام كبير جدا، في حين لا يحظى حدث يحتوي على فعل او فعلين بذلك الاهتمام، فيكون هناك قصور في الديكور او الميزانية او حتى التهيئة بسبب عدم وضعه حجر زاوية وهنا

يؤكد ان تصنيف الافعال او الاحداث لا يكون من خلال البذخ او التقتير، بل في عملية الصياغة السينمائية، ما يمكن ان نضيفه من افكار او مستويات دلالة، هنا يكون التأكيد على اهمية الافعال والاحداث وليس شيء اخر.

لذا فاننا نرى في السينما العالمية عموما والسينما الهوليودية خصوصا، ومنذ البدايات تسعى الى ايجاد حالة من السيطرة على المتلقي من خلال الاقناع بان ما يحصل متجسد بكل شروطه القياسية، فاللقطة ومهما كانت قصيرة او غير مؤثره في البنية السردية للفلم، تأخذ حصتها من التحضير بغض النظر عن الكلفة الانتاجية، يحاول البعض لاسيما مارسيل مارتن بالاعتماد على طروحات بيلابلاش حصر سايكلوجية المشاهد بمقدار المدة الزمنية التي يستشعرها المشاهد لطول المشهد، من ناحية التكثيف او الملل، او غيره من الادوات البلاغية، في حين ترتبط سايكلوجية المشهد بشكل مباشر بعملية الاقناع، وبدون اقناع المشاهد لا تحصل اولى الخطوات هي الاتصال الوجداني والعاطفي بالفلم، ومن ثم يتم تمرير ما يراد تمريره، ومن ثم تأتي باقي الوسائل الفنية في تمام عملية المشاهدة، وسواء كان التكثيف او المط، او نقل احساس الانتظار او الترقب، فأننا امام مهمة اخرى تمتلك عناصر اللغة السينمائية الامكانية على تنفيذه، في فلم (تايتنك) اخراج جيمس كاميرون، الذي يتحدث عن قصة غرق السفينة الشهيرة تايتنك وسط البحر، نرى ان صانع العمل قد منح الفلم كل ما يحتاجه، بغض النظر عن كلفة الانتاج، التي بلغت ملايين الدولارات، فكانت جميع اللقطات والمشاهد التي تحتوي الافعال، تحمل قيمتها المكانية والزمانية، سواء فخامة السفينة او عدد الكومبارس، وطبيعة الاثاث الموجود في السفينة، كل شي كان مهيأ بدقة كبيرة، وهذا ما جعل المتلقي يعيش الفلم ويتأثر به، لانه اقتنع بما يراه، وهذه القناعة حققت ما يريد صانع العمل ايصاله، اي عملية الارتباط الوجداني بين

المتلقي والفلم، ان التعامل الواقعي والحقيقي مع الاحداث وتجسيد مشاهد السفينة على اساس رواية الشهود، او مذكرات الشركة المالكة، منح القصة حقيقة تاريخية يعاد بناءها، واوجد وثيقة يمكن العودة اليها او التعامل معها بقدر كبير من المصداقية، فبالرغم من خيالية قصة الحب بين (جاك وروز)، لان القصة لم تؤثر على حقيقة وجود السفينة بحجمها وتصميها، والاحداث التاريخية التي رافقت عملية غرق السفينة واصطدامها بقمة الجبل الجليدي العائم فوق الماء، فضلا عن توظيف الظروف القياسية للماضي المتخيل على اساس المذكرات ورواية الشهود، اوجد مصداقية التعامل مع الاحداث، ومنح الفلم قيمة وثائقية.

ان عملية تحقيق الظروف القياسية في سايكلوجية المشاهدة في بناء الوثيقة يأتي من خلال عدد من الثوابت، يأتي في مقدمتها ما تم تناوله في عملية الاقناع التي تكون الاساس في تشكل الظروف القياسية للمتلقي لتحقيق وقع الوثيقة، فاذا كانت القصة واقعية والصياغة السينمائية تساوق الاحداث بواقعية، فيجب ان لا يحدث هناك اي نوع من الافعال غير المألوفة، او بناء شخصيات لا تحقق الاقناع، بين مظهرها الخارجي وما تقوم به من افعال، اي تساق الشخصية مع افعالها، فعلى سبيل المثال، نرى ان البطل الاسطوري يظهر في الفلم السينمائي ذو بنية جسمانية كبيرة، وعضلات مفتولة وقامة مديدة، هذه الصفات الجسمانية تجعل المتلقي متقبلا لما سيقوم به من افعال خارقة، او تحمل وتجاوز العديد من العقبات،ت وهتاك ايضا الصفات التماثلية بين الشخصية وما تمثله، فاذا كانت القصة سيرة ذاتية يتوجب البحث عن ممثل يشابه صاحب السيرة، بشكل كبير، سواء في الشكل او السلوك او الطريقة التفكير، وحتى طريقة ارتدائه للملابس والازياء، فضلا عن طبقة الصوت، اي كل ما يخص الشخصية، فنسبة التطابق بين صورة غاندي الحقيقي وصورة الممثل

الامريكي الذي قام باداء شخصيته كبيرة جداً، والتطابق هنا يتجاوز الشكل الى الازياء والسلوك.

ان الوثيقة ضرورة مهمة وملحة في بناء الافلام السينمائية الواقعية والتاريخية، شريطة ان تخضع الوثيقة للظروف القياسية والادوات الانتاجية التي تعيد بناءها بما يؤمن تداخل واعي بين المتلقي والفلم السينمائي.

المصادر والمراجع.

١. حسين مروة، مكانة التراث الإسلامي في الفكر الإسلامي المعاصر، الطريق، ع ١، ١٩٨٣.
٢. جون هوارد لوسن، السينما العملية الابداعية، ترجمة علي ضياء الدين، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٢.
٣. لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر جعفر علي، بغداد: دار الرشيد، ١٩٨١.
٤. عدنان مدانات، بحثا عن السينما، بيروت: دار القدس، ١٩٧٥.
٥. بول وارن، السينما بين الوهم والحقيقة، تر علي الشوباشي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.