

السينما بين الواقعية والانطباعية

فيلم سارق الدراجات نموذجاً

Cinema between Realism and Impressionism

Bicycle Thieves Movie Model

خيرة بوعتو

جامعة مستغانم، الجزائر Kheira.bouattou@univ-mosta.dz

تاريخ النشر: 2025/12/02

تاريخ القبول: 2025/10/31

تاريخ الاستلام: 2025/09/01

ملخص:

في هذه الدراسة سيتم التعرض لأهم النظريات السينمائية التي عرفتھا السينما والتي انبثقت منها العديد من الأساليب الفنية والجمالية التي أطرت السينما عبر تاريخھا، وكذا الحركات السينمائية التي انتشرت في مختلف دول العالم. وكيف تعددت الرؤى السينمائية بين كل من الواقعية والانطباعية. واخترنا فيلم "سارق الدراجات" كنموذج للتحليل يمثل إحدى هذه النظريات.

كلمات مفتاحية: السينما، الواقعية، الانطباعية، سارق الدراجات

Abstract:

In this study, we will discuss the most important cinematic theories that cinema has known, from which many artistic and aesthetic styles have emerged that have framed cinema throughout its history, as well as the cinematic movements that have spread in various countries of the world. And how cinematic visions varied between both realism and impressionism. We chose The Bicycle Thieves as a model of analysis that represents one of these theories.

Keywords: Cinema, Realism, Impressionism, The Bicycle Thieves.

1. مقدمة:

من خلال تتبع تاريخ الصور المتحركة، مراحل متعاقبة من التغيرات التقنية التي لحقت بإنتاج الفيلم السينمائي، التي غيرت شكله وخلقت في الوقت نفسه تحديات لفنانيه. وفي الواقع أنّ تاريخ السينما -إلى حد كبير- تسجيل لمحاولات المخرجين والمنتجين في جميع أرجاء العالم تجربة استغلال الاختراعات الجديدة، لتقديم أفلام ممتعة للمتفرج. ففي بداية السينما عندما استخدم جهاز العرض استخداماً فعالاً، تطور مع الوقت لجعله فناً أكثر قدرة على التعبير وأعظم تأثيراً في الجمهور، لكن قلة من ابدعوا في تقنية الفيلم أساليب مبتكرة لاستغلال الكاميرا، ووسائل جديدة لمزج لقطاتهم، ووظائف جديدة للممثل وللايكور وللصوت، وكانت نتيجة هذا كله أن تغير مجرى السينما تغيراً شاملاً.

السينما، هذا الفن المتعدد الجوانب بدءاً من الجانب الصناعي، التجاري وصولاً للفني، يدعونا للتأمل في الجانب الجمالي والفني والفلسفي للسينما، ورؤيتها للواقع، وكيف تتعامل معه، وكيف تقدم هذا الواقع؟

استخدمنا المنهج التاريخي لتتبع لمسارات التاريخية للفن والسينما في محاكاتهم ومعالجتهم للواقع والحياة، وكذا المنهج التحليلي، لمعرفة الفروق بين كل من الواقعية والانطباعية في السينما. وتم اختيار فيلم "سارق الدراجات" للمخرج فيتوريو دي سیکا المنتج سنة 1948، كنموذج للتحليل.

وتكمن أهمية الدراسة في التعرف على النظريات السينمائية وأهم الأساليب المستخدمة، وهذا لتعدد نظرة السينما في التعبير عن الواقع، وتعدد استعمالاتها ومناهجها في هذا التعبير، وبين اختيار مبدعيها بين النظريات الفنية، وذلك يتضح من خلال التقنيات المستخدمة والتي هي عناصر لغوية في الوسيط التعبيري الفيلمي.

2. الواقعية والانطباعية في السينما

1.2 ماهية الطبيعية والواقعية:

الواقع أنَّ الطبيعية كانت تمثل صراعا مع روح الرومانتيكية دون أن تحرز انتصارا عليها، وهي من ثم كانت رومانتيكية ولكن بتقاليد جديدة. وهذه التقاليد نفسها هي ما ربطت بينها وبين الواقعية. فهي تعتمد فكرة أن يكون العمل الفني مطابقا للواقع، كما أنها تأخذ بالاتجاه العلمي في تطبيق مبادئ العلوم الدقيقة على التصوير الفني للواقع¹.

هكذا ربطت الحركة الطبيعية نفسها بواقع الحياة وقضايا المجتمع، ولكنها انتهت إلى طريق مسدود حينما أصبح الواقع يشكل كابوسا بالنسبة للأديب أو الفنان الطبيعي. كما أن نظرتها إلى الواقع الاجتماعي الذي شاءت أن تغيره، بكل ما فيه من شرور ومساوئ، كانت نظرة يتحكم فيها الشعور بالتعاسة، فيحول دون قدرتها على تجاوز ذلك الواقع الأليم².

لقد صور "زولا" في رواياته، انحلال البورجوازية وبؤس الشعب العادي ومقاومة الطبقة العاملة-صور ذلك كله، ولكن دون أمل في العثور على حل، وكأنما هو كابوس مقيم لا ينتهي.

في فرنسا وفي النصف الأخير من القرن التاسع عشر صيغت المفاهيم النظرية للواقعية في الفن، فكانت رواية "فلوبير" (مدام بوفاري) 1857 إيذانا بفتح طروحات الواقعية وإن لم تكن البداية الأولى للأدب الواقعي. لقد كان تصوير فلوبير لحياة مدام بوفاري بشكل دقيق هو الذي أثار تحديد ما يجب تناوله وعرضه في العمل الفني، وهو الذي تسبب أيضا في ظهور بوادر تأطير المنهج الواقعي في الفن وليس السبب الأول، فكان هناك امدادات من بلزاك وستاندال³.

وفي هذا النوع من التصوير الموضوعي للظروف الاجتماعية المقلقة، دون النظر إلى هذه الظروف بوصفها ظروفًا قابلة للتغيير، تكمن قوة الحركة الطبيعية وضعفها. لتجد هذه الحركة نفسها أمام اختيار، بين أن تنطلق نحو المذاهب الاجتماعية أو أن تنحدر إلى القدرية والرمزية وكل المذاهب التي يسودها طابع الغموض والتفكير الغيبي⁴.

ويبدو أنَّ المنهج الواقعي جعل المدارس الأخرى جميعاً تتوحد تحت صنف اللاواقعية من حيث توظيفها للناحية الذاتية وإطلاق الخيال والاهتمام بالحياة العامة وطريقة تقديمها والتعبير عنها.

2.2 السينما وعلاقتها بالواقع

نشأت السينما، وهي ثمرة بحث قام به، خلال خمسين عاماً، عدة عشرات من الباحثين والعلماء والهواة الموهوبين، في ذلك اليوم الذي كفت عن أن تكون اختراعاً هدفه ابتكار أجهزة التصوير وصارت عبارة عن فرجة. يكرس الانتقال من تقنية الصور المتحركة إلى العرض التجاري للأفلام أمام جمهور يدفع نقوده. ليحقق من هذه الآلة نجاحاً كبيراً غير متوقع، وهذا الاحتفاء سيقرر مصير ومستقبل الفرجة السينمائية مثلاً سيقرر مصير ومستقبل صناعتها⁵. ان السينما -سواء بما تحويه الصورة من مضمون تشكيلي أم عن طريق ما يحويه المونتاج من إمكانيات- تجد تحت تصرفها مجموعة من الوسائل تمكنها من أن تفرض على المتفرج تفسيرها للحادث الذي تقدمه له. فالمعنى ليس في الصورة، انه في ظلها المعروض عن طريق المونتاج، لدى مستوى الشعور عند المتفرج⁶.

في السينما هناك نظريتان أساسيتان (الواقعية والانطباعية) ولعلهما من أكبر النظريات التي اشتقت منهما العديد من الأساليب التي أطرت السينما عبر فترة زمنية كبيرة من التجارب المستمرة والتي لم تنقطع إلى الوقت الحاضر ليس بسبب قصور في هاتين النظريتين بقدر ما للسينما من قدرة على التطور الخلاق ومواكبة معاصرة عبر حالة من الديمومة المتطورة كما

في الحياة نفسها والتي تكتسب منها هذه الامكانيات الفذة في التطور والابتكار والابداع بقدر تطور الحياة نفسها⁷.

إنّ كل التفسيرات الجمالية تؤكد بهذا الشكل أو ذاك، علاقة الفن بالواقع وربما تعتمد السينما أكثر من بقية الفنون على علاقة اساسية عميقة بالواقع الموضوعي، لأنّ آلة التصوير حينما تدور تتقل على الشريط، إما صور الواقع الموضوعي ذاته (تسجيلي)، أو تنقل نموذجا حيا متحركا لواقع معين فني (روائي)⁸.

وبهذا يكون لدينا منهجين في التعبير الفني:

1- ينظم الواقع المرئي.

2- يعيد بناء هذا الواقع وفق محاكاة فنية وفكرية معينة⁹.

مثلا يمكن اعتبار لويس لوميير وجورج ميليس من مؤسسي التقاليد الواقعية والانطباعية في السينما كذلك قام هذان السينمائيان بصورة غير مباشرة بإلهام أكبر مدرستين للنظرية الفيلمية. تتجه النظرية الواقعية للفيلم إلى تأكيد الجوانب التسجيلية لفن الفيلم، تقيم الأفلام بالدرجة الأولى من خلال الدقة التي تعكس بها الحقيقة الخارجية.

يفضل الواقعيون الأفلام ذات التقنيات "غير المرئية" مع التأكيد على الأشكال المفتوحة والمؤثرات الفنية المخففة. أغلب الواقعيين يؤكد قرابة السينما للتصوير الفوتوغرافي ومن بعض الوجوه للأدب والدراما.

النظريات الانطباعية تتجه إلى التأكيد على الجوانب الشكلية للسينما، الحقيقة الخارجية ليست بالضرورة-كما أنها ليست بالدرجة الأولى- القياس الذي يقيم بموجبه عالم الفيلم. في

الوقت الذي تؤكد النظريات الواقعية على (الذي) نوصله تتجه النظريات الانطباعية إلى التأكيد على (كيف) تصل الأفكار والعواطف.

ربما لا يوجد منظر آخر أكثر تأثيراً من سيكفريد كراكاور الذي يقدم لنا كتابه (نظرية الفيلم: استعادة الحقيقة الفيزيائية) بعض المقولات الأساسية للنظرية الواقعية للفيلم. لا يهمل كراكاور الأفلام الانطباعية في كتابه. في الواقع هو يعترف "باتجاه تكويني" (انطباعي) يتتبع أثره إلى التجارب الأولى لميليس. إنه على العموم يعتبر السينما الانطباعية زيفاً في الجماليات المركزية للفيلم. الفرضية الأساسية لجماليات كراكاور هي أن الفيلم في جوهره امتداد للتصوير الفوتوغرافي ويقسم معه "قربته الواضحة" لتسجيل العالم المرئي حولنا.

ويلحق (هربرت ريد) الانطباعية بالواقعية إلا أنها واقعية ذات أساليب ذاتية تكون ذات انعكاس داخلي للواقع الخارجي، "أن الطبيعية والانطباعية صفة الواقعية التي هي مشتركة بينهما وهدف هذه الواقعية هو محاكاة وتقليد العالم الخارجي وذلك في عملية ترافقها القدرة التفكيرية لدى الإنسان"¹⁰.

السينما وفقاً لكراكاور تتميز بعدد من القربات الطبيعية. منها أن الفيلم يميل إلى تفضيل "الواقع غير المسرح" أي أن أنسب مادة موضوع هي التي تعطي الشعور بأنها وجدت ولم ترتب. كراكاور مولع بعبارة "الطبيعة وقد ضبطت في الفعل"، أي أن الفيلم أكثر ملائمة لتسجيل الأحداث والأشياء التي قد تغفل في الحياة -مثل حركة ورقة مثلاً أو حركة موجة في ساقية.

وأخيراً إن أفضل الأفلام توحى بالانتهاء، وتبدو شرائح من الحياة، قطعاً من الواقع، وكلاً محاطاً أكثر منه موحدًا. تستطيع السينما من خلال الأشكال المفتوحة أن توحى باللامحدودية المفتوحة النهاية للحياة نفسها. تتمتع الصورة المتحركة بمظاهر كثيرة من

الواقع، وتعتبر الحركة أهم مميزات هذه المظاهر، وهذا ما يسمى في السينما " بالإحساس بالواقع" أي أنّ السينما تستعمل صوراً طبيعية من الواقع تدمج في مشهد سينمائي لإحداث جو السياق الروائي¹¹.

تستغل الأفلام الأخرى عن قصد الوجود الثنائي للجمهور، إنّ الجماهير المسرحية لا تؤمن حرفياً بأنها تشاهد أحداثاً مسرحية، رغم أنّ المشاهدين يقدمون نوعاً من الإيمان بالأحداث على المسرح إلاّ أنهم يعون دائماً حقيقة أنهم في مسرح وأنهم يراقبون أداءاً فنياً وليس الشيء الواقعي.

يصير المخرج غودار على أنّ الجماهير يجب ألاّ تنسى بأنّ ما تشاهده ليس هو الواقع وإنما الصورة المنسقة للواقع. في الواقع يسخر غودار بذكاء في فيلمه (عطلة نهاية الأسبوع) من الواقعية الساذجة في السينما عن طريق جعل شخصياته تعلق على "غرابية" الفيلم التي تظهر فيه. في فيلم (أيها الرجل المحظوظ) يمنع المخرج لندسي أندرسون الجمهور من الانغماس العاطفي الشديد في القصة بواسطة نشر تعليقات موسيقية ساخرة بين أحداث الفيلم يؤديها مغني الروك آلان برايس.

عندما تعاقدت شركة جولدوين مع أريك فون ستروهايم عام 1923 ليتولى إخراج فيلم سينمائي عن رواية فرانك نوريس « Me Teague »، كان ذلك الاختيار في محله. كان فون ستروهايم قد كشف في الأفلام التي سبق له أن أخرجها فعلاً، عن امكانيات جديدة في فن السينما، وخصوصاً في المعالجة الواقعية للموضوعات¹². لكن اشتهر فون ستروهايم - بسبب إصراره على الواقعية- بالتبذير والاستقلال بنفسه، ذلك أنّ شدة اهتمامه بإبراز التفاصيل إبرازاً واقعياً وثيقاً على طريقة ستانيسلافسكي، جعلت أفلامه باهضة التكاليف.

وأخيراً وكما أشارت بولين كايل إنّ الجماهير تستمتع غالباً بما يقدمه الفيلم من عالم غير واقعي، إنها جزء من متعة مشاهدة فيلم. الأفلام الموسيقية مثلاً ممتعة عموماً لأنها تختلف عن الواقع اليومي. باختصار إن استجابة جماهير السينما بالغة التشابك تجاه الأفلام غير الواقعية. يمكن للمشاهد أن يستجيب بصورة تامة أو جزئية أو باستطاعته التحول بين هذين النقيضين.

2.3 رودولف آرنهايم وجماليات الانطباعية

هل المقصود بكلمة الانطباعية هو تصوير الأشياء كما تتطبع صورتها في النفس كما هو شائع؟ كلا. لا يندرج الفن الانطباعي ضمن هذه المجموعة من الاتجاهات الفنية الذاتية، بل هو فن يبدأ من الموضوع، شأنه في هذا شأن الفن الطبيعي، بل ربما أكثر تأثراً بالموضوعية العلمية من النزعة الطبيعية ذاتها¹³.

يشغل رودولف آرنهايم مكانة كبيرة بين منظري الفيلم الانطباعي توازي مكانة كراكاور بين الواقعيين. نشر كتاب آرنهايم (فن الفيلم) أولاً عام 1933 عندما كان الصوت والفيلم لا يزالان في مرحلتهما الأولى من التطور، إلّا أنّ الكتاب يشتمل على أغلب الطروحات الأساسية للانطباعية.

ينطلق آرنهايم في تحديده لمنهجه الانطباعي من عدة اعتبارات لعل أهمها أنّ الواقع شيء والواقع الفيلمي شيء آخر، وأنّ كل ما يقدم عبر هذا الوسط التعبيري هو حالة لا تشابه الواقع وإنما تخلق لدينا حالة من الوهم بالواقع منطلقاً في ذلك من تلك السياقات العلمية في قوانين الإبصار والضوء وعلم النفس الجشطالتي الذي كان أحد مؤيديه¹⁴.

ففرضيته الكبرى هي أنّ فن الفيلم هو النتيجة المباشرة للاختلافات بين الواقع الفيزيائي والواقع السينمائي، وأنّ المخرج السينمائي يستغل قصور هذا الوسط-الحاجة للصوت واللون

والعمق وتواصل المكان والزمان مثلاً- لكي يقيم عالماً يشبه العالم الحقيقي ولكن بمعنى محدود. فن الفيلم لا يتكون من نسخة عن الواقع ولكن من نوع من "الترجمة" للخصائص التي يتم ملاحظتها تحول إلى أشكال الوسط الفيلمي.

باعتباره عالم نفس كان آرنهايم يهتم بالدرجة الأولى بإدراك الخبرة وإنّ نظريته تستند على قنوات الإدراك المختلفة لآلة التصوير من جانب والعين البشرية من الجانب الآخر.

كان آرنهايم يستلهم من نظريات التواصل، ف مارشال ماكلوهان يرى أنّ صورة آلة التصوير لإناء فاكهة مثلاً يختلف أساساً عن إدراكنا لهذا الإناء في الحياة الواقعية. أو بلغة ماكلوهان أنّ "المعلومات" التي نستلمها في كل حالة تتقرر بواسطة "الشكل" و"المضمون". المنظرون الانطباعيون يرحبون بمثل هذه الاختلافات إذ أنهم يعتقدون بأنّ نفس الخواص التي تجعل التصوير الفوتوغرافي يقصر عن أن يكون نسخة كاملة للأصل هي التي تقرر الأشكال الفنية بواسطة التعبير الفيلمية.

يقول جودار "الأسلوب بالنسبة لي هو كل ما يخرج من المضمون والمضمون هو كل ما يدخل في الأسلوب تماماً مثل خارج وداخل الجسد الإنساني كلاهما معا لا يمكن أن ينفصلا"¹⁵. ويبدو أنّ تعريف جودار مستنبط من رؤيته الفنية وتجاربه السينمائية، فالأسلوب بالنسبة له اتساق وتلاحم ما بين الشكل والمضمون اللذين يعطيان للأسلوب صفته المتكاملة.

يناقش آرنهايم عدداً من الأمثلة حيث الكثير من الفارق المهم بين الصورة التي تصنعها آلة التصوير عن الواقع والصورة التي تراها العين، فمثلاً على المخرج السينمائي أن يختار أية زاوية ينظر إلى الشيء ليصور منها، وهو لا يختار بالضرورة أوضح الزوايا إذ أنها في الغالب لا تؤكد على الميزة الكبرى للشيء. لكي نؤكد على قوة الإنسان وسيطرته قد تتخذ آلة

التصوير مكاناً لها في زاوية منخفضة، وإذا ما صورناه مواجهة (وهذه أوضح زاوية) فإننا لن نحصل على هذا المعنى. يرغب المخرج في بعض الأحيان أن يجتنب اهتمام المشاهد بواسطة النظر إلى الشيء من موقع غير اعتيادي.

في الحياة نرى الأشياء بعمق ويمكننا أن ننفذ إلى الفضاء الذي يحيط بأكثر الأشياء، لكن في الأفلام "الفضاء" وهم إذ أن الشاشة لها بعدان فقط -واقع يمكن المخرج من أن يحرك الأشياء والمنظور بطريقة فنية مؤثرة. مثلاً، الأشياء المهمة يمكن وضعها حيث يمكن ملاحظتها أو في "خلفية" الشاشة. يمكن إحداث تأثيرات مفاجئة بالكشف المفاجئ (بحركة تراجع لآلة التصوير) عن الشيء الذي كان مختفياً خارج الإطار، الإطار نفسه هو وسيلة تحديد لا مثل لها في إدراك العين للعالم الطبيعي.

الإضاءة في الأفلام كما يرى آرنهايم يمكن أن توحى بأفكار رمزية، إنها تستطيع أن تبرز خصائص الشيء الجوهرية وهي تستطيع إظهار أو إخفاء تفاصيل معينة وبإمكانها نقل اهتمام المشاهد من نقطة إلى أخرى على الشاشة. يجب ألا يتم استخدام الصوت واللون لمجرد زيادة واقعية الصورة وإنما لإيصال الخصائص الجوهرية-الخصائص التي ليس لها مقابل في العالم الطبيعي.

في الحياة الحقيقية نمر بخبرة المكان والزمان كظاهرة متواصلة ولكن صانع الفيلم يقوم بواسطة المونتاج بقطع الزمان والمكان ويعيد ترتيبهما في أسلوب ذي معنى. المخرج السينمائي مثل بقية الفنانين يختار تفاصيل معبرة معينة من الخضم المتداخل للواقع الفيزيائي، وعن طريق مجاورة هذه "القطع" من الزمان والمكان يخلق استمرارية غير موجودة في الطبيعة الخام، هذا هو بالطبع الموقف الأساسي لمنظري المونتاج السوفييت.

وأنّ تصوير أي شيء هو تشويه لذلك الشيء كما يدرك في الواقع وأنّ كل المحاولات في السينما لا يجب أن تقع في باب تسجيل العالم فيزيائيا ومحاكاة الطبيعة بقدر تفسير ذلك العالم من خلال آلة التصوير وهذا يعني أنّ الفوتوغرافية هي تشويه للواقع إذا اعتبرنا أنّ تصوير أي شيء هو تشويه لذلك الشيء¹⁶. وهنا يأتي دور التأويل الذي يعد "بعث طريقة جديدة أساسها توزيع مساحة تواجد الحقيقة وجعلها أكثر مرونة وأكثر انفتاحا على المعارف الأخرى، وتكمن سلطة التأويل في عملية استنطاق الدلالة الشكلية والمضمونية"¹⁷.

يشير أرنهائم إلى أنّ هنالك قنوات ميكانيكية متعددة "للإدراك" في السينما والتي لا مقابل لها عند الإنسان، نحن لا نستطيع التحكم بأعيننا بالطريقة التي نستطيع بها أن نتحكم بآلة التصوير لكي تنتج حركة بطيئة أو حركة سريعة أو حركة معكوسة أو تجميد للحركة. بالتأكيد لا تمتلك أعيننا ما يقابل التداخل التدريجي أو التعريض المتكرر أو الصور السالبة والعدسات المشوهة والمرشحات والتحكم في التوضيح وكل المؤثرات الخاصة الأخرى التي يمكن تحقيقها من خلال استخدام الطابعة التصويرية.

باختصار يرى أرنهائم وأغلب الانطباعيين الآخرين بأنّ فن الفيلم ممكن لأنّ هنالك "قيودا" وخصوصيات تتعلق بهذا الوسط. إنّ فعل تصوير شيء هو بذاته تشويه عميق للشيء كما يدرك في الواقع. إنّ المخرج السينمائي في محاولته محاكاة الطبيعة ليس مجرد تسجيل العالم الفيزيائي وإنما يستطيع تفسيره من خلال آلة تصويره. وعند قيامه بتحويل مادته الخام بهذه الصورة فإنه لا يحطم الواقع الفيزيائي بقدر ما يتجاوز بالنقطيع وإعادة التنظيم وتقوية بعض الخصائص الجوهرية وفقا للانطباعيين.

3. الواقعية الإيطالية الجديدة

1.3 تاريخ الحركة وخصائصها

في أواخر سنة 1942 ظهر فيلم لوتشينو فيسكونتي Luchino Visconti "السيطرة" وهو فيلم خالد فعلاً لأنه احتوى على جميع بذور حركة الواقعية الجديدة، وتتمثل في تصوير اهتمامات الناس وفي استخدام الديكورات الطبيعية وفي تقديم نماذج بشرية واقعية، وبالنظر للحياة كما هي. وقصة الفيلم مأخوذة عن قصة أمريكية معروفة للأديب جيمس كين "موزع البريد يدق الجرس مرتين دائماً"¹⁸. وعلى الرغم من أن فيسكونتي قد أسند الأدوار إلى ممثلين معروفين في إيطاليا، إلا أن أداءهم التمثيلي اتسم بأسلوب طبيعي. كما كان هناك استخدام متنوع لحركة الكاميرا، وقد كان الفيلم اكتشافاً عظيماً فهو مختلف كثيراً عن كل ما ظهر في إيطاليا في السنوات العشرين التي سبقتة.

وفي سنة 1944، كان روسيليني Roberto Rossellini قد بدأ العمل في فيلم "روما-مدينة مفتوحة Rome, ville ouverte" وهو الفيلم الذي يعتبر بداية حركة الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية كلها. وحاول المخرج في هذا الفيلم أن يصور بدقة حالة التوتر والمحاکمات والمقاومة البطولية التي قام بها رجل الشارع في روما خلال سنوات الاحتلال النازي، وباستثناء الدورين الرئيسيين فإن معظم الممثلين كانوا غير محترفين، بل إن كثيراً كانوا مواطنين عاديين التقطت صورهم بلا تحضير أو إعداد، ولم تصور إلا مشاهد قليلة من الفيلم في الاستديو، وكانت النتيجة فيلماً مدهشاً. وقدم روسيليني فيلمه بهذه العبارة "هكذا تسير الأمور"، وأصبحت هذه الكلمة عقيدة للحركة الواقعية الجديدة كلها¹⁹.

وخير نموذج عن فلسفتهم هو الذي عبر عنه بوضوح لويجي زامبا Luigi Zampa في فيلمه "العيش في سلام Vivere in pace" (1946)، فقد اختار زامبا حادثاً وقع في أواخر الحرب ليوضح أن الجميع-بما في ذلك النازي- يمكنهم العيش معاً إذا ما اتبعوا عرائزهم

بدلاً من مذهبهم. وعاد زامبا في فيلم "انجلينا" 1947 إلى معالجة الفكرة نفسها مؤكداً أنَّ الغرائز الطيبة في الإنسان تقسدها الطاعة العمياء للأوامر.

وفي هذه الأفلام كلها ظهرت صورة رجل الشارع الإيطالي، صورة فيها حيوية وإنسانية بدرجة لم يسبق لها مثيل في أفلام أية دولة أخرى. ومن الغريب أنَّ هذه الصورة لم تقابل في بادئ الأمر في إيطاليا استقبالا طيبا. ولعل هذا يرجع إلى أنها كانت تعكس الحياة العادية بدقة متناهية. بينما كان ما يريده الإيطاليون الخيال والجانب غير واقعي. وهذا كله كانت تقدمه لهم أفلام هوليود خاصة بعد سنوات البؤس والعزلة والجوع. وعندما لقيت أفلام "روما مدينة مفتوحة"، "ماسحو الأحذية sciucià"، "سارق الدراجات Ladri di biciclette"، "العيش في سلام" اهتماما كبيرا من النقاد خارج إيطاليا، بدأ الإيطاليون ينتبهون إلى قيمة ما يملكونه وعندما أعيد عرض هذه الأفلام في إيطاليا لاقت نجاحا أعظم بكثير مما لقيت عندما عرضت لأول مرة²⁰.

يقتبس كراكاور غالبا من أفلام الواقعية الجديدة الإيطالية ليصور نظرياته، في الواقع إنَّ الواقعية الجديدة هي أسلوب في صناعة الأفلام وحركة سينمائية محددة بدأت في إيطاليا خلال الأشهر الأخيرة من الحرب العالمية الثانية. باعتبارها حركة إيطالية خاصة فإنَّ الواقعية الجديدة انتهت في منتصف الخمسينات، ولكن باعتبارها أسلوبا فإنها انتشرت في أقطار كثيرة أخرى.

ربما كان الفيلم الواقعي الجديد النموذج هو فيلم (مدينة مفتوحة) لروبرتو روسوليني الذي ساهم في هذا الأسلوب والحركة معا. شارك جزئيا في النص سيزار زافاتيني وهو واحد من أكفأ الكتاب في تاريخ السينما.

كان لفيلم (مدينة مفتوحة) تأثير الثورة في عالم الفيلم بتناوله للتعاون بين الكاثوليكين والشيوعيين في مقاومة الاحتلال النازي في روما. من المعلوم أنّ روسوليني صور بعض الأقدام خلال احتلال النازيين وانسحابهم الفعلي من المدينة. كان الفيلم من الناحية التقنية ضعيفاً بعض الشيء. بما أنه كان من الصعب الحصول على نوعية جيدة من الفيلم الخام فقد عمد روسوليني إلى استخدام أفلام إخبارية رديئة ولكن رغم الأخطاء التقنية-وربما بسببها- فإنّ الصور المليئة بالحبيبات عبرت عن إحساس بالروح الصحافية المباشرة والأصليّة.

يكاد يكون الفيلم بأكمله مصوراً في مواقع حقيقية وهناك العديد من اللقطات الخارجية لم يستخدم فيها أية إنارة إضافية. كان الممثلون جميعاً باستثناء الأدوار الرئيسية من غير المحترفين، بناء الفيلم يعتمد على مجموعة أحداث-سلسلة من المقاطع ترينا ردود أفعال مواطني روما تجاه الاحتلال الألماني. لم يركز روسوليني على الشخصيات الرئيسية أو مفهوم البطل بل على الناس العاديين في لحظات بطولية.

إنّ قيام روسوليني بعمل مزيج غريب من الماركسية والكاثوليكية يستند إلى تعاطفه الإنساني مع كل ضحايا الحروب بضمنهم أولئك الذين يخونون أفضل غرائزهم. الفيلم مشبع بإحساس بالنزاهة.

خلال السنوات القليلة التالية ظهرت سلسلة مدهشة من الأفلام منها أفلام روسوليني (بايزان) و(ألمانيا السنة صفر) و(صباغ الأحذية) و(امبرتودي) و(سارق الدراجات) لفيتوريو ديسيكاً وكلها نصوص زافاتيني، و(لاتيراتريما) لفسكونتي.

رغم أنّ هنالك اختلافات كبيرة بين هؤلاء المخرجين وحتى بين أعمالهم القديمة والحديثة إلا أنّ جماليات الواقعية الجديدة كانت نقطة تجمع وانطلاق لأكثر السينمائيين الإيطاليين الموهوبين في تلك الفترة.

كانت أفلامهم تميل إلى عدم التأكيد على الحكبات وتفضيل الأبنية المفتوحة النهاية لكي توحى بشريحة من الحياة أي عدم التقيد بالنية التقليدية للحكاية. "كان (زفاتيني) يشك بأبنية الحكبات التقليدية، وقد أصر على التفوق الدرامي للأشياء كما هي فعلا، ويجب على المخرجين أن يهتموا بالتنقيب في الواقع بدلا من الحكبات، يجب أن يؤكد الواقع وكل أصداء واهتزازات الحقائق"²¹. كما تميزت هذه الأفلام بالنزاهة، أصبح الناس يصورون بصراحة أكبر. اقتسمت الأفلام مواضيع كالحرب والمقاومة وما بعد الحرب والفقر والبطالة والدعارة والسوق السوداء.

تجنبت هذه الأفلام الانفعالية والمثالية المزيفة كما أنّ المشاكل المعقدة لم تكن تحل بمعجزة وبحلول سهلة، الشخصيات والأحداث كانت عادية، أغلب الشخصيات كانت من الطبقات العاملة - عمال، صيادين، فلاحين، وعمال معامل.

المواضيع الثانوية كانت تشتمل على الشعور بالوحدة والعزلة والإهمال - على المستويين الشخصي والحكومي. كان هنالك تأكيد قوي على البيئة الاجتماعية والسياسية التي كانت إما لا تستجيب أو معادية تماما لحاجات الناس.

أغلب هذه الأفلام كان يستخدم مواقع حقيقية (وخارجية عادة) والإنارة الطبيعية وممثلين غير محترفين حتى في الأدوار الرئيسية. وسيرا على طريقة روسوليني فإنّ هؤلاء السينمائيين أضعفوا تأكيد المونتاج والاستخدام الفني المتعدد لآلة التصوير مفضلين عليها اللقطات

الطويلة ودورات طويلة لآلة التصوير والأشكال المفتوحة، مع التأكيد على مادة المضمون وليس التقنيات.

أصبح زافاتيني الناطق غير الرسمي للحركة رغم أنّ اتجاهاته الماركسية القوية وعداءه الشديد لكل أنواع الصناعة الفنية لم تكن تتفق دائماً مع معتقدات زملائه. إلا أنّ اهتمامه المتعاطف بكفاح الكادحين وحماسه المعادي للفاشية كان مشتركاً مع كل هؤلاء الرجال. اهتم زافاتيني أكثر بالفرد العادي والعمل اليومي ورأى بأنهما الشغل الرئيسي للسينما.

2.3 فيلم سارق الدراجات

ربما أعظم هذه الأفلام (سارقا الدراجات Ladri di biciclette) للمخرج فيتوريو دي سیکا والمنج عام 1948، وهو يعالج محاولات رجل فقير استعادة دراجته المسروقة التي يحتاجها لكي يحافظ على عمله. يزداد بحث الرجل وهو يجتاز المدينة طويلاً وعرضاً مع ابنه. بعد سلسلة من المحاولات الفاشلة يستطيع الاثنان أن يعثرا على أحد اللصين إلا أنّ البطل ينهزم ويذل أمام ابنه.

بعد أن يدرك بأنّه سيفقد عمله وعيشه بدون الدراجة يتسلل هذا الرجل البائس ويحاول سرقة دراجة بعد أن يبعد ولده. لكن الولد يراقب عن بعد ليشاهد آباه يدفع الدراجة للسير ومن خلفه جمهور يريد اللحاق به، يقبض عليه ويهان ثانية أمام الجمع الذي يضم ابنه الذي لا يصدق ما يرى. يدرك الطفل فجأة بأنّ آباه ليس تلك الشخصية البطولية الخارقة التي كان يعتقدونها وإنما هو رجل عادي استسلم في حالة ضعف إلى هذا الإغراء المهيّن.

كغالبية أفلام الواقعية الجديدة لا يقدم الفيلم حلاً واضحاً، المشهد الختامي يرينا الولد بجانب أبيه كلاهما مختنق بالعار وهما يبكيان بصمت، تمتد يد الولد بشكل نكاد لا نلاحظه بحثاً عن يد والده ويعودان إلى البيت -راحتهما الوحيدة في تعاطفهما.

إنّ (سارق الدراجات) إنجاز غير عادي، الممثلان الرئيسيان في الفيلم من الهواة الذين لم يظهروا أبدا في السينما من قبل، لم يكن الحوار اللهجة الأدبية المعروفة في توسكانيا وإنما اللغة الدارجة للطبقة العاملة.

أسلوب الفيلم غير ظاهر التقنيات ومباشر ليست هنالك لقطات "لا تتسى" مع ذلك فإنّ المباشرة والبساطة في الصور هي التي تعطينا ذلك الوقع القوي. باختصار يجسد الفيلم أرفع مثال عن الحركة الواقعية الجديدة أي الإخلاص المتفاني للحياة اليومية وإنسانية متعاطفة مع التأكيد على عظمة وصمود الروح الإنسانية.

4. خاتمة:

- هناك نظريتان أساسيتان في السينما من أهم النظريات التي انبثقت منهما العديد من الأساليب التي وجهت السينما عبر التجارب المستمرة والتي لم تنقطع إلى الوقت الحاضر.
- كل النظريات الجمالية تؤكد بشكل أو بآخر على علاقة الفن بالواقع، وربما تعتمد السينما أكثر من بقية الفنون على علاقة أساسية عميقة بالواقع الموضوعي.
- وبذلك يكون لدينا منهجين في التعبير الفني، إما تنظيم هذا الواقع المرئي، أو إعادة بناء هذا الواقع وفق محاكاة فنية وفكرية معينة.
- يفضل الواقعيون الأفلام ذات التقنيات والمؤثرات الفنية غير ظاهرة مع التأكيد على الأشكال المفتوحة، أما النظريات الانطباعية تتجه إلى التأكيد على الجوانب الشكلية للسينما. وهناك اختلاف بين الواقع الفيزيائي والواقع الفيلمي، وأنّ فن الفيلم ليس من نسخة عن الواقع ولكنه تفسير العالم من خلال آلة التصوير. وأنّ فعل تصوير أي شيء هو تشويه عميق لذلك الشيء كما يدرك في الواقع.

- ظهرت في كل الأفلام الواقعية الإيطالية الجديدة صورة رجل الشارع الإيطالي، صورة فيها حيوية وإنسانية بدرجة لم يسبق لها مثيل في أفلام أية دولة أخرى.
- يعد فيلم "سارق الدراجات" من أفضل الأفلام وأكثر فيلم معبر عن الحركة الواقعية الإيطالية الجديدة، فيلم غير عادي، أسلوب الفيلم غير ظاهر التقنيات ومباشر، مع ذلك فإنّ المباشرة والبساطة هي التي أعطت الوقع القوي. صور تقاني الرجل البسيط في الحياة اليومية لحفظ كرامته وتعاطف انساني كبير يؤكد على عظمة وصمود الروح الإنسانية.

5. قائمة المراجع:

- 1 عز الدين اسماعيل، دار غريب للطباعة والنشر، مصر، 1990، ط1، ص 132.
- 2 انظر: م س، ص 138، 139.
- 3 رعد عبد الجبار ثامر، نظريات وأساليب الفيلم السينمائي، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، الأردن، 2016، ط1، ص 20.
- 4 عز الدين اسماعيل، م س، ص 139.
- 5 جان بول توروك، ت: د. قاسم المقداد، السيناريو، الفن السابع 14 منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، 1995، ص 15.
- 6 اندريه بازان، ماهي السينما، ت: ريمون فرنسيس، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1968، ص 148.
- 7 رعد عبد الجبار ثامر، نظريات وأساليب الفيلم السينمائي، م س، ص 41.
- 8 قيس الزبيدي، المرئي والمسموع في السينما، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، 2006، ص 190.
- 9 م س، ص 191.
- 10 رعد عبد الجبار ثامر، نظريات وأساليب الفيلم السينمائي، م س، ص 39.
- 11 محياوي يحي، بلاغة الخطاب السينمائي في عرض الحقيقة التاريخية بين الوثائقي والروائي، مجلة النص (الجزائر)، المجلد 04، العدد 02، 2017، ص 89.
- 12 ألبرت فولتون، السينما آلة وفن، ت: صلاح مكتبة مصر، مصر، 1958، ص 191.
- 13 انظر، عز الدين اسماعيل، م س، ص 144، 145.
- 14 نظريات وأساليب الفيلم السينمائي، م س، ص 61.
- 15 م س، ص 102.
- 16 م س، ص 63.
- 17 سوالمي حبيب، حدود ومستويات التأويل في العرض المسرحي، مجلة النص (الجزائر)، المجلد 11، العدد 02، 2024، ص 11.
- 18 آرثر نايت، قصة السينما في العالم، ت: سعد الدين توفيق، دار الكاتب العربي، القاهرة، مصر، 1967، ص 172.

¹⁹ م س، ص 173.

²⁰ م س، ص 175.

²¹ نظريات وأساليب الفيلم السينمائي، م س، ص 122.