

الرؤيا الإخراجية تشكيل خلاق للفيلم اللاروائي.

The directorial vision is a creative formation of the non-fiction film.

ونسمة أيوب^{1*}، بن عامر حسبية²

¹ جامعة جيلالي اليابس سيدي بلعباس، الجزائر، 3ouchba.khoudar@gmail.com

² جامعة جيلالي اليابس سيدي بلعباس، الجزائر، Benameurh222@gmail.com

تاريخ النشر: 2022/06/04

تاريخ القبول: 2022/05/05

تاريخ الاستلام: 2022/03/15

ملخص:

يعتبر هذا البحث خطوة مهمة في فهم عملية الإخراج داخل الأفلام، وفهم آليته وأدواته التي تمكننا من رواية الأفلام الغير الروائية وخاصة الفيلم التسجيلي، ثم البحث في خصائصه التي يطوعها المخرج وتسمح له بروايته داخل قصة بحبكة محكمة، مبتعدا بذلك عن التسطيح وتقديم مجموعة صور التقطتها الكاميرا ميكانيكيا لا علاقات بينها ولا روح فيها، ليتضح الخط الفاصل بين ما هو روائي وما هو تسجيلي. **كلمات مفتاحية:** الرؤيا الإخراجية، المخرج السينمائي، الفيلم اللاروائي، رواية الواقع، الفيلم التسجيلي .

Abstract:

This research is an important step in understanding the directing process within films, and understanding its mechanism and tools that enable us to tell non-fiction films, especially documentary films, and then search for the characteristics that the director adapts and allow him to tell it within a story with a tight plot, moving away from flatness and presenting a set of images captured by the camera. Mechanically, which there is no relationship between them and there is no spirit in them, so that the line between what is fiction and what is documentary becomes clear.

Keywords: Directing vision, film director, non-fiction film, fictional reality, documentary film.

1. مقدمة:

تؤدي الرؤية الإخراجية دورا بالغا في صناعة المادة الرئيسية للأفلام، ومن ثم فقد شغلت الفكر الفلسفي والجمالي والنقدي، فالرؤية الإخراجية حاملة لدلالات متعددة، وتتشكل وفق تفصيلات متداخلة للعناصر المكونة لها، حيث أعطت قيمة اتسمت بالجمال من خلال أنظمتها الإخراجية وقواعدها.

وتعتبر الأفلام اللاروائية كالفيلم (التسجيلي/الوثائقي) والإشهار، والأفلام التوعوية، والأغاني المصورة، من الفنون التي تعبر بشكل مباشر عن المجتمع، فموضوعاتها هي موضوعات الحياة، وقضاياها المعاصرة، حيث تقدم لنا طرعا مختلفا للقضايا التي يثيرها الرأي العام، وقادة الفكر في المجتمع، ولهذا فإن أحداث المجتمع اليومية وحوادثه وقضاياها تعتبر ميدانا خصبا، تستقي منه الأفلام اللاروائية أعمالها، ويعد المخرج المسؤول الأول عن المظهر النهائي للفيلم الذي يتشكل من خلال تصويره للأحداث، واختيار وجهة النظر المناسبة لطرح الموضوع، ثم منتجتها وإضافات المسات الأخيرة، لينتج في الأخير صورا حية تتحرك على شاشة العرض، يأخذها المتلقي غالبا على أنها حمولة مرجعية لا تشوبها شائبة، وينظر إليها على أنها وثيقة رسمية تنقل لنا الواقع بكل أمانة وحرفية، لكن نادرا ما يلقي المتلقي بالا للكيفية "الفيلمية" التي تم بها تسجيل ذلك الواقع، وكيف تتلاشى حدود الواقع والحقيقة الموضوعية أمام خيال المخرج، الذي يمحى الحدود الفاصلة بين الفيلم (التسجيلي/الوثائقي) والفيلم (الروائي/الخيالي)، ليجعل من المتلقي في حيرة من أمره في مواجهة هذا الكم المتجانس من الصور والتصورات، ولم تستقر أي ترجمة ثابتة للمصطلح الغربي film fiction، لغاية الساعة، وتتراوح ترجمة هذا الأخير في لغتنا العربية بين "الفيلم الروائي" و "الفيلم الخيالي"، وما زاد في تعقيد مهمة بحثنا هي أنه لا تزال الأدبيات حول السينما تتأرجح بين استخدام المصطلحين على أنهما مترادفان ولا فرق بينهما، بينما في اللغة الأجنبية

يستعمل مصطلح واحد فقط !! وستجدنا في البحث نستعمل في كل اقتباس أحد المصطلحين وذلك حفاظا على الموضوعية في النقل، ولن نعيده الكثير من الاهتمام والتحميص في بحثنا، لأن فلننا يدور حول النوع الثاني من السينما، المعاكس والمقابل والمضاد لذلك النوع، والتي تعاني أيضا من نفس مشكل الترجمة، ولذلك لن نطيل بحثنا في مطاردة أسباب كل ناقد أو مترجم في اختيار أحد المصطلحين، لأنها حلقة مفرغة أخذت منا الكثير من ساعات البحث بدون الوصول لأي نتيجة، كما نعتقد أن الحكم الفصل في هاته القضية يعود للنحويين والمختصين في اللغات والترجمة واللسانيات، لكن هذا لا يمنعنا من تقديم اقتراح في متن البحث حول قضية المصطلحات التقنية.

انطلاقا من ذلك تحاول هذه الورقة سبر أغوار الفيلم (التسجيلي/الوثائقي)، وتبيان كيفية تأثره بالتصور الإخراجي، ورؤية المخرج، وكيف يقترب من الفيلم الروائي عن طريق خيال المخرج، وإشكالية ترجمة المصطلحات، لتطرح أهم تساؤل :

- ماذا يقصد بالفيلم اللاروائي؟ وما خصائصه؟ وكيف يتأثر بالرؤية الإخراجية؟ وماهي حدود المخرج الذاتية والموضوعية، في التعامل مع الفيلم اللاروائي؟

- هل كل الأفلام (التسجيلية/الوثائقية) غير روائية بالضرورة؟ أم توجد تركيبة خاصة لاختراق حدودها؟

1.1 - أهمية الدراسة :

تأتي أهمية هذه الدراسة باعتبارها من الدراسات التي تحاول توضيح الرؤيا الإخراجية في الفيلم اللاروائي (التسجيلي/الوثائقي)، كما تحاول التطرق لأدبياته وفلسفته محاولة شرحها وتبيان دلالات توظيفها وأبعاد جماليتها، في ظل النقص الكبير في المراجع التي تتناول ذلك، كما يساعد متن هذا البحث المخرجين المبتدئين في التعرف على ماهية الرؤيا الإخراجية، ويلقى الضوء على آليات المخرج في التعامل مع المادة التسجيلية، وكيف يقوم بتشكيلها بطريقة خلاقة.

2.1

منهج

الدراسة:

تعتمد هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي، والاستقرائي، بهدف جمع البيانات والحقائق التي تتعلق بمفاهيم الإخراج والمخرج والرؤية الإخراجية والفيلم (التسجيلي/الوثائقي).

2. المخرج وفلسفته في السينما:

1.2 الرؤيا الإخراجية :

إن الإخراج السينمائي مادة معقدة من حيث أنها ترتبط بعدد ضخم من المعارف المختلفة والاهتمامات المتباينة أيضاً، وأنها مادة كثيرة التنوع، فالمخرج هو الذي يقوم بتدريب الممثلين، أي أنه يخزن فيهم فهمه للعمل " مطابقاً بين فهمه وخواص الممثلين، إنه يفسر للملحن موقفه بالنسبة للموسيقى، متى يجب أن تسمع وما طبيعتها "1، ويعمل أيضاً مع مسجل الصوت ومنظم الجزء الصوتي من الفيلم " فهو يعمل مع عشرات التقنيين، إن الناس الأحياء هم وسيلة الإنتاج التي بحوزته، وليس الريشة أو، القماش أو المرمر أو الإزميل "2، وحيث أنه لا يمكن الحديث عن الرؤية الإخراجية بدون وجود صاحب الرؤية، الذي هو المخرج، فبعد الانتهاء من مرحلة كتابة السيناريو، تليها مرحلة ثانية، هي العملية الإخراجية، حيث يكشف فيها المخرج عن مهاراته الفنية والتقنية من خلال تجسيد ما ورد في نص السيناريو من شخصيات وأحداث، وتحويرها لتصبح قابلة للمشاهدة بعدما كانت مجرد حبر على ورق، وهنا يحاول المخرج أن يقدم صورة أو تصور حول كيفية تمظهر الفيلم ويطلق على هذه العملية الرؤية الإخراجية.

إن الرؤيا تعني مراحل عملية الخلق الفني بمجملها، وتعني رؤية العين ورؤية العقل، بمعنى التفكير، ورؤية الشعور بمعنى الإحساس المرهف بالمعاني، ورؤية المستقبل بمعنى التنبؤ والتمني بالاستنتاج، ورؤية الماضي بمعنى الارتباط العام حضارياً، والخاص ذاتياً، ورؤية

القيم ذاتيا وموضوعيا، وأخيرا رؤية الخلق الفني قبل ولادته، بمعنى إدراك إمكانية موضوعية وفق مواصفات محددة طبقا لقيم موضوعية فنية، مرتبطة بتطور تاريخي محدد³.

حيث أنه لا تتحدد وظيفة المخرج السينمائي بتنفيذ بعض الأفلام التي ستعجب المتفرج، بل عليه أن يتعلم طوال الوقت، عليه أن يخطو جنبا إلى جنب مع فن السينما النامي باستمرار وعليه أن يسير قدما إلى الأمام، إن المخرج السينمائي الذي يتوقف عن التطور، ومهما كان مستواه جيدا فإنه سيلغي نفسه بسرعة، وأمام أعيننا يموت فينا الكثير من المخرجيين الكبار، يشيب الفن السينمائي بسرعة، خاصة أن الكثير من الأفلام التي أعجبنا بها قبل ثلاثين عاما، لا تنثر اليوم إلا الحيرة فقط، والشيء ذاته يحدث مع المخرجين السينمائيين، " إن القدرة على النمو في أي سن مهمة غير سهلة، ولكن أفضل المخرجين السينمائيين فقط هو من يملك هذه القدرة "⁴، من هنا ندرك أن عمل المخرج وبخاصة في السينما هو عمل مهم ويقع في أعلى درجات التخصص المعاصر في مجال الفن، إلا أن هذه الوظيفة تتطلب من المخرج أن لا يتوقف عن السير الدائم مع التطورات وأن يتعلم طوال الوقت، من أجل السير قدما إلى الأمام تماشيا مع متطلبات هذا الفن .

يقول الباحث علي عبود شلش في مقالة له بعنوان " تعدد الرؤى الإخراجية للنص المسرحي في الفيلم الروائي (مسرحية موت بائع متجول) أنموذجا، إلى أن - المخرج أخذ أهم القائمين على إنجاز العمل الفني، بل هو قائد كل المشاركين فيه، حيث تغدو سمات المخرج واضحة على هذا العمل المتمثل بالفيلم السينمائي، " وهناك عدد من الأفراد يشاركون في خلق الفيلم ... فإن هذا الخلق لا يكون باعتباره خلقا فنيا إلا إذا طبعه فنان واحد بطبعه ... هذا الفنان هو المخرج، هو الذي يكتب نص التصوير ... ويظل هو صاحب الطابع الغالب على الفيلم كعمل فني، وتتجلى هذه السمات من خلال عناصر اللغة المرئية ومدى إمكانية تفرد

المخرج من استخدامها وتوظيفها، الفنان يحاول رسم رؤيته الشخصية راغبا بعرض مهاراته الخاصة والتعبير عن رؤيته الفردية، وتختلف الرؤية الفنية من فنان إلى آخر فكل مخرج خاض تجارب مختلفة ولكل منهم مرجعيات ثقافية واجتماعية وأخلاقية مختلفة يتأثر بها، مما يجعل من النص المقتبس خاضع لرؤية هذا الفنان وتفسيره للمناطق الغامضة في النص وبسبب تناول النص لأكثر من مخرج تتعدد الرؤى على مراحل متعاقبة من الأزمنة، كذلك تتعدد الأساليب في إطار النص مما يضع النص في حالة من تجدد دائم، وتداول مستمر على مر الزمن، وهذا التعدد بالرؤى يولد عند المتلقى المقارنة والتمييز بين عمليتين لنص مقتبس واحد ومدى براعة المخرج فني نقل العمل الفني من وسيط لآخر⁵.

يأخذنا هذا إلى ما مفاده أن " المخرج السينمائي هو قائد كل المشاركين في إنجاز الفيلم كونه المسؤول عن كتابة نص التصوير، هو صاحب الطابع الغالب على الفيلم كعمل فني، فالمخرج السينمائي ليس إلا رسم رؤية إخراجية شخصية خاصة به، كما يعتبر بمثابة روح العمل السينمائي، منذ بداية اختيار القصة وحتى عرض الفيلم على الجمهور - لا يمكن القول فقط أنه أهم شخصية في الهرم الإنتاجي للفيلم السينمائي، لأن طبيعة عمله ومهامه، ومسؤولياته الفنية، والإدارية تتخطى هذا المفهوم بكثير " ⁶، والهدف من هذا كله إظهار تميز مخيلته، ومهارته، وتميزه في طريقة التعبير عن رؤيته الإخراجية، حيث أنه لا ريب أن لكل مخرج رؤية فنية إخراجية تميزه عن غيره من المخرجين، باعتبار أن الرؤية نابعة من مخيلة المخرج.

الرؤيا الإخراجية هي شيء متعلق بالمخرج في ذاته، مرتبطة بفلسفته الشخصية وأيديولوجيته وقناعاته، وتكوينه النفسي واهتماماته، والتنشئة وكل تجاربه ومختلف ظروف حياته، لذلك فهي قضية شخصية، ذاتية، ومنه لا يمكن لأي ناقد أو محلل نفسي أو باحث أن يسبر أغوارها، وينفذ لذات المخرج، أو يستكشف أركانها، إنها أرض بعيدة كلياً عن كل الأضواء

التي سلطت عليها، والوحيد القادر على مقاربتها أو إلقاء الضوء على بعض من تفاصيلها، هو المخرج شخصيا، لأنها متعلقة به، بشخصه بذاته، بأناه، بلاوعيه، هي عالمه الداخلي وهو الوحيد الذي له تصريح بالدخول والخروج إلى سرداب الأسرار هذا، وسنحاول استكشافها وتحليلها ومقاربتها من وجهة نظر مخرجين اثنين، بداية بالمخرج الفرنسي **كلود سوتيه** الذي يقول : "عند مشاهدة أفلامك مرة أخرى، ستكتشف كل الأشياء المرتبطة معا، كل الأشياء التي تضعها داخلها بانتظام على غير وعي منك شخصيا، مع الفهم بأثر رجعي، أستطيع تفهم حماسي الزائد تجاه معالجة الشخصيات الرجالية بحدة أكثر من الشخصيات النسائية، والذي ربما يعود لطفولتي، وإلى حقيقة أنني قد تربيت في بيت بأب غائب، تتكرر أنواع من كل هذا داخل كل فيلم، سواء عن رغبة مني أو من غير رغبة، تتغير الأماكن والشخصيات الأخرى أيضا، ولكن التيمات البارزة تتكرر، في الواقع بالرغم كل الطاقة التي أودعها في مشروع جديد لأجعله مختلفا، في النهاية فإنني قد صنعت نفس الفيلم طول حياتي"⁷.

ويقول المخرج الإسباني بيدرو ألمودفار:

" لهذا، فالسينما فوق كل شيء، استكشاف، فأنت تصنع أفلاما لأسباب شخصية على نحو واضح، لاكتشاف أشياء من أجل ذاتك، إنها مسألة مألوفة، على نحو ساخر، أن تحدث عن طريق وسيلة تعبير تستهدف أكبر جمهور ممكن، إنها شيء ما تفعله من أجل الآخرين ولكنها تنجح فقط لو أنك مقتنع أنها من أجلك وحدك"⁸.

2.2 روح المخرج داخل العمل :

تبعاً لتعريفنا للرؤيا الإخراجية أعلاه، ومن هذا المنظور، فإن رؤيا المخرج هي أهم عنصر لرواية الفيلم (التسجيلي/الوثائقي) ، أي جعل المادة الخام ذاتية، بالتعاطي معها انتقائيا،

ومعرفيا، وثقافيا، وتقنيا على وجه الخصوص، حيث يسخر لها المخرج العديد من الوسائل السينمائية، لتطفو على سطح الفيلم، مثل المونتاج، والتأطير، وعمق المجال، وحركات الكاميرا، وزوايا التصوير، وأحيان يحدث العكس من ذلك حيث أن هذه الأدوات السينمائية هي من يظهر الرؤيا، وينتجها أحيانا، مما يجعل الصورة التقنية للفيلم بكل أسسها الإخراجية تصلح لتكون في موضع التحليل والاستقراء⁹، من أجل استخلاص رؤيا المخرج بوصفها حمولة دلالية لموضوعه الفيلمي.

وتتخذ الرؤيا، مستويات كثير من التمثل، والاعتمال، تفرض على نسق الفيلم التسجيلي، انزياحا ما عن اللحظة التي يحاكيها، فقد ترشح رؤية المخرج على شاكلة فعل تأويلي راجح، ونشاط سيميائي حيال كل ما تستحضره الكاميرا، وذلك ما رجحه أمبرتو إيكو وهو يصف آلية التقاط اللقطة في البث المباشر حيث تكون مساحة الانزياح-التأويل ضيقة، فما بالناس حين يرتبط الأمر باللقطة في البث المصطنع، إذ يقول: "إن التقاط الصورة على المباشر لا يكون البتة نقلا محضا، وبسيطا للحدث، إنما دائما يكون بمثابة تأويل لما يقع، حتى وإن ظل هذا التأويل، أحيانا ذا طابع محدود جدا"¹⁰.

كذلك قد تصبغ رؤيا المخرج بالإيديولوجيا، وهو الموجود في أغلب الأفلام (التسجيلية/الوثائقية)، لاسيما ذات النزعة التاريخية المفضوحة، وبالطبع ليست اللقطة، في حضورها الأيقوني المحض، هي ما يقدم موقف إيديولوجيا أو تحريضا دعائيا، مثلما لم تكن هي من يمارس قراءة وتأويلا، وإنما هو انتظامها في البنية السردية (المونتاجية) للفيلم بفعل سلوك المخرج نفسه في تسخير ما أمكن من تقنيات التصوير، رابطا الصورة بالصوت، بهدف التمكين لقناعاته الأيديولوجية، وتثبيتها على نحو من الأنحاء.

وعلى نفس المنوال، قد يكتنف الرؤيا نوع من الغموض، لا الإبهام، أو تكون سببا في انطلائه على بعض مواطن الفيلم، والمقصود بالغموض هاهنا غنى المعالجة التي يبذلها المخرج في التعاطي مع الوثيقة، وكذا ثراء آرائه وخياله، وتحاليله وقراءاته¹¹. ويمكن " لرؤيا المخرج أيضا أن تدنو بالفيلم التسجيلي، وما شابهه من الأفلام، نحو عالم السينما، والفن والجماليات" ¹²، فما نلبث نتذوق جرعة من الألوان الفنية موزعة على مكامن معينة من بنية الفيلم، يتوخاها المخرج لضمان التأثير في نفس المشاهدين أو لغرض تسويقي لا غير.

3. التشكيل الخلاق للفيلم (التسجيلي/الوثائقي):

1.3 الفيلم (التسجيلي/الوثائقي):

إن تعريف وتحديد سمات السينما (التسجيلي/الوثائقي) كان دائما أمرا صعبا، لأن معظم المناقشات النظرية ذات العلاقة تعتمد على افتراضات أساسية حول طبيعة السينما (التسجيلي/الوثائقي) وأنواعها، ومن أجل تعريفه فإن علينا أن نحدد الشروط الضرورية والكافية له، ولكي نحدد خصائصه فإن علينا ببساطة أن نحدد سماته الخاصة والمعتادة، وهو ما قد يعتبره البعض أمرا طموحا بما لا يكفي، أو حتى مستحيلا خاصة بالنسبة لهؤلاء الذين يعتبرون مفهوم هذا النوع من السينما مفهوما مفتوحا أو مبهما.

يعتبر الفيلم (التسجيلي/الوثائقي) ميلاد السينما في العالم، حيث كانت أول العروض السينمائية إن جاز التعبير في التاريخ هو مجموعة الأفلام التسجيلية التي صورها الأخوان لومير (خروج العمال من المصنع، وصول القطار، حديقة رواندي..)، حيث يقول المخرج السينمائي المغربي حكيم بلعباس في حوار له منشور في موقع يوتيوب على هامش مهرجان ورزازات الدولي للفيلم الجامعي " إن الفيلم التسجيلي هو أب السينما وأمها، وحتى جدها إن

ويجمع كل النقاد أن السينما ولدت تسجيلية وذلك لطبيعة آلة الكاميرا التسجيلية، ويعتقد أن أول تعريف للفيلم التسجيلي قد ظهر مع المقال الذي كتبه جون جريسون في مجلة "نيويورك صن" new York Sun في فيفري 1926 على أنه معالجة الأحداث الواقعية الجارية وفيه خلق فني¹⁴، وذلك في مناقشته لفيلم روبرت فلاهرتي (مونا 1926)، وظهر هذ المصطلح بانتظام في اللغة الإنجليزية خلال الثلاثينيات، وكان مخصصا لوصف نوع أرقى من السينما الروائية، وكما يكتب جريسون - "إننا نمضي من الوصف السهل والعام لمادة الطبيعة، إلى ترتيب لها، وإعادة ترتيب وتشكيل خلاق لها"¹⁵، ولقد أسس هذا الأخير تقاليد رفع السينما التسجيلية إلى مصاف أعلى من التصنيف العام للسينما اللاروائية، اعتمادا على التشكيل الخلاق للمادة الطبيعية في السينما التسجيلية، وبالرغم أنه حقيقي أن تعبير - الوثائقي - يتضمن أن الفيلم هو مجرد وثيقة في الأساس، فإن جريسون أصر على أنه في الحقيقة شكل فني وليس توثيق آلي للقطعة من الواقع.

إن الفيلم التسجيلي - في تعريفه - لا يتألف من "مجرد" المادة الطبيعية" والتي يمكن أن نستنتج أنه يقصد بها الصور المتحركة باعتبارها آثارا للشيء أو تسجيلا مباشرا للأحداث التي تدور أمام الكاميرا، فإن اعتبار الفيلم التسجيلي مجرد وثيقة فوتوغرافية يتجاهل "التشكيل الخلاق"، وهو عنصر لا يمكن اجتنبه في كل الأفلام التسجيلية، والذي يترك آثاره المختلفة على البناء السردى أو البلاغى، والمونتاج والتصوير السينمائي، وتصميم الصوت، وعناصر تصوير الجدل حولها مثل إعادة تمثيل الأحداث أو التلاعب بالأحداث التي تدور أمام الكاميرا"

أما جورج سادول فيعرفه بأنه: " كل انتاج سينماتوغرافي لا يصدر عن الخيال ويرتبط بوصف واسترجاع الواقع، إنه عبارة عن اختيار علمي وفلسفي للفن السابع، أما الكلاسيكيان

لوميير وميلياس فيقولان عنه أنه: جاء كرد فعل للسينما الترفيهية، فبالنسبة لهما الفيلم التسجيلي هو شريط يرفض الخدع التقنية والجمالية والسياسة الموجودة في الأفلام التجارية¹⁷.

وتعرفه الموسوعة السينمائية: " الفيلم الوثائقي هو نقيض الفيلم الخيالي هدفه الأساسي الإعلام والتعليم ويولي أهمية كبرى للمضمون على حساب الشكل الذي تقدم فيه الصورة، الفيلم التسجيلي يهتم بكل المواضيع والقضايا كالتاريخ والأحداث الجغرافية، والتحقيق الاجتماعي، الفنون الجميلة، العلوم والتكنولوجيا، ويستعمل الفيلم الوثائقي كل التقنيات، اللقطة الحقيقة، الوثائق، الصورة الثابتة، اللقطات السريعة والبطيئة، والرسوم المتحركة، يحتوي الفيلم الوثائقي على كل أنواع الأفلام الوثائقية العادية والأفلام التي تكتسب صبغة عالمية عالية¹⁸.

2.3 الفيلم التسجيلي أم الفيلم الوثائقي:

إن الترجمات العربية لمصطلح film documentaire، لا تزال تعاني من نفس المشكل الذي نصادفه كل مرة في العودة إلى المراجع العربية المترجمة، والتي جعلت من مصطلح أجنبي واحد، يترجم لمصطلحين عربيين أو أكثر، بدون وجود أي ترادف بينهما، إلا أنهما غالبا يصبان في حقل دلالي واحد، وهذا بعيد كل البعد عن ما تقتضيه الحقيقية والبحث العلمي، و" الأدهى أنه لا تزال الأدبيات النقدية السينمائية تتناوب بين استخدام مصطلح الفيلم التسجيلي والفيلم الوثائقي كمصطلحين مترادفين دون تفرقة بينهما، كترجمة عن المصطلح الأجنبي film documentaire الذي بقي دون مرادف¹⁹.

ومن هنا نعيد صياغة السؤال الموجود في الإشكالية، لنتساءل على النحو التالي، كيف يمكن لمصطلحين عربيين اثنين أن يترجما مصطلحا أجنبيا واحدا؟، وكيف يمكن لهما، بالتالي أن

يستغرقا حمولة مفهومية واحدة؟ ومنه فلا بد من وجود خلفية للاستيعاب، تحتوي طريقة فهم المترجمين العرب لجوهر المصطلح الأجنبي، وتشمل بصفة خاصة، الوعي الإدراكي للمختصين في التنظير والممارسة للفيلم (التسجيلي/الوثائقي)، وحتى لا يطول بحثنا ولا يخرج عن هدفه الإجمالي، نستغرب كيف لمصطلح واحد تجمع عليه كل الأدبيات الغربية السينمائية، أن يصبح محط جدل ونقاش واختلاف عند النقاد والمترجمين العرب، ليستدعي كل منهم الحجج والبراهين ليثبت صحة ادعائه وخطأ نظيره، حيث لم يحدث إجماع على أحد المصطلحين، بل وحتى الجهات المختصة مثل مكتب تنسيق التعريب في الرباط بالمغرب، التابع للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم لم يقدر على هذه المهمة، فنعتقد أنه كان من الأجدر أن يعرب (تعريب) المصطلح ويكتب مثلاً ينطق في لغته الأم مثلاً حدث مع العديد مع المصطلحات التقنية والعلمية الدخيلة على لغة الضاد في العديد من الميادين، مثلاً حدث في اختصاصات كالسينما أو المسرح حيث طالما صادفنا في الكتب، والمقالات العلمية، ورسائل الدكتوراة، مصطلحات مثل: تياتر، ميزانسين، سينوغرافيا، ترافلينغ، بانوراميك، وغيرها، ولذلك فما المانع من اصطلاح "دوكيمونتاري" و "فكشن" للدلالة على أهم نوعين من أنواع السينما، بدل الدخول في حرب مصطلحات، ومتاهات فلسفية تبحث في أصل وجوهر كلمة التسجيل أو التوثيق، لا طائل منها ولا نفع، وهذا ليس إنقاصاً منا لقدرة اللغة العربية على مواكبة كل ما هو جديد وحضاري أو احتواء فنون وفلسفات جديدة، ولكنه مقترح لالتهاء من إشكالية تعدد الترجمات للمصطلح الواحد، ومن جهة أخرى إن محاولة فهم السينما بصفة عامة و الفيلم "الدوكيمونتاري" أو الفيلم "الفكشن" وجوهره وأصله وفلسفته بصفة خاصة، تتم من خلال مشاهدة ومعاينة الصور والأصوات التي تعرض على الشاشة، من حيث دراسة اللغة السينمائية، وتحليل الخطاب، ومقاربة الرؤيا الإخراجية، وغيرها من باقي مكونات الفن السينمائي، ليتشكل وعي صوري مشهدي في مخيلة الباحث، يمكنه من

مقاربة العمل الفني سوريا، وينتقل من الصورة إلى المصطلح، حيث أن فهمنا للفيلم "الدوكيمونتاري" يعتمد على مشاهدتنا الكثيرة لهذا النوع من الأفلام، ثم ملاحظة مميزاتها، وفهم طبيعتها المشهدية، فالانتقال لوصفها لغويا كمرحلة نهائية، أما العكس من ذلك الذي مفاده أن استيعاب مصطلحين غير مترادفين "التسجيلي" أو "التوثيقي" لغة واصطلاحا، في ظل وجود مصطلح واحد وجامع وأصلي، وأقرب إلى هذا الفن، سيسمح لنا بفهم أحسن لهذا النوع، فنعتقد أن هذا عكس ما تقتضيه طبيعة النظرية السينمائية، والمنطق، وأخيرا فإن الفرق بين الفيلم التسجيلي و الفيلم الوثائقي هو اختلاف ترجمات وفقط.

3.3 خصائص الفيلم "الدوكيمونتاري":

حسب جون جريرسون يمتاز الفيلم التسجيلي بما يلي :

أ - يعالج الواقع وليس الخيال، والناس والأماكن والأحداث الحقيقية وليس الخيالية

ب - يؤمن بأنه لا يخلق العالم بقدر ما يقوم على خطة العالم الموجودة أصلا.

ج - يتم استغلال التفاصيل في الأفلام التسجيلية والخيالية بطرق مختلفة، فالفنان التسجيلي يفضل إيقاف حكمه حتى يراقب كيفية تصرف الشخص في الواقع، أما الأفلام الخيالية فإن المخرج يبتكر تفاصيل محددة لتعميق القناعة والشخصيات والقصة التي قد تشبه أو لا تشبه أناس وأحداث العالم الحقيقي.

د - التوثيق، هو أكبر مصدر كامن في الفيلم التسجيلي، أما في الأفلام الخيالية فالتوثيق يعرض على أنه داخلي ضمن عالم الفيلم، إلا أنه مهما كان واقع الفيلم الخيالي مقنعا، فسيبقى في أذهاننا مجرد فيلم وأن الأحداث مصنوعة.

هـ - بناء الفيلم التسجيلي، يكون حول موضوع وليس حول قصة، لذا فإن الفيلم التسجيلي في النهاية يكون أكثر حرية في تنظيم وبناء التفاصيل، وكثيرا ما لا نجد صراعا دراميا في

الفيلم التسجيلي، بل مجرد موقف معلوم، وفي الواقع إن الوثائقي منشغل بالشؤون الاجتماعية والأفكار التجريدية عكس ما نجده في الأفلام الخيالية التي تتناول الصراعات وتدور في الغالب بين البطل والشخصيات المضادة للبطل واختيار اللقطات والمشاهد يتحدد في ظل هذه الاعتبارات، ويضيف **جون جريسون** عناصر جديدة تميز التسجيلي عن الفيلم الخيالي فيقول : وما أريد أن أؤكد بالنسبة للأفلام التسجيلية هو أنها في نفس الوقت الذي تستخدم فيه العناصر الحقيقية و الأشخاص العاديين تتاح لها الفرصة للخلق الفني أيضا، وما أريد أن أوضحه كذلك بأن الأسلوب التسجيلي مادة مختلفة عن تلك التي تهدف إليها الاستوديوهات، وفي اعتقادي أن أسلوب الفيلم التسجيلي يتميز عن أسلوب الأفلام الروائية إلى الحد الذي يجعل المخرج الشاب لا يستطيع بشكل طبيعي أن يمارس الأسلوب التسجيلي وأسلوب الاستوديوهات في آن واحد.

و - التسجيلي يؤمن بأنه لا يخلق العالم بقدر ما يقوم على خطة العالم الموجودة أصلا.
ز - لا يهدف إلى الربح المادي، بل يتم بالدرجة الأولى بتحقيق أهداف خاصة في النواحي التعليمية، والثقافية أو حفظ التراث والتاريخ²⁰.

4.3 تشكيل خلاق للواقع أم تسجيل غير خلاق للواقع؟

هناك حجج بأن كل الأفلام روائية، وبالعكس فإن هناك حججا أخرى بأن كل الأفلام تسجيلية، و"دور الفيلم التسجيلي باعتباره وثيقة، وتشكيلا إبداعيا في الوقت ذاته، قد رأى فيه البعض تناقضا، ومن ثم فقد اعتبر ذلك الموقف دعما للموقف القائل، بأن كل الأفلام هي في حقيقة الأمر روائية (كلمة روائية هنا تعني عملا من صنع خيال الفنان)، وعلى سبيل المثال فإن **جاك أومون** وآخرين يسيرون وراء **كريستيان ميتز** في القول بأن - كل فيلم هو فيلم روائي - (أو من صنع خيال الفنان)²¹ والفنان هنا هو المخرج الذي يستدعي الصور في ذهنه ومخيلته قبل أن يبحث عن تمثلات لها في الواقع، وكما يلاحظ **نويل كارول**، فإن "مثل

هذه الحجة تفترض أنه عندما يقوم السليلويد بنسخ الشيء في ذاته، باعتباره هدف السينما اللاروائية، فإن تلك مهمة مستحيلة، وبذلك تكون كل الأفلام روائية²²، وبذلك فإن أطروحة كل الأفلام روائية تقول بأن التلاعب الخلاق في المادة التسجيلية هو روائي بالضرورة، حيث أن عملية المونتاج هي أداة أخرى في يد المخرج ليتحكم في ترتيب المشاهد والعلاقات بينها، وسرد الأحداث، وإضافة الموسيقى وتصحيح الألوان، وكان ذلك في الحقيقة ليس فقط موقف بعض المنظرين، ولكن بعض صناع الأفلام التسجيليين أيضا، لذلك فإن " فريدريك وايزمان، السينمائي من حركة السينما المباشرة قد قال بأن روايات الواقع هي تسمية أكثر ملائمة لأفلامه من مصطلح الأفلام التسجيلية أو الوثائقية، لأن الاختيار والمونتاج هما عملية إضافة عنصر روائي أو (خيالي) للمادة الفوتوغرافية التي تبدو في ظاهرها وثائق"²³.

وتبدو أطروحة - كل الأفلام روائية - كأنها تأخذ فيديو المراقبة باعتبارها الشكل الأقرب للفيلم التسجيلي، حيث إن ذلك يبقى على طبيعة الصور المتحركة، ولا يتضمن إلا قليلا من القصد الإنساني والتداخل الإبداعي، لكن هذا الموقف يبدو كأنه يستبعد كل أشكال التواصل اللا روائي، ثم إن كل التواصل الإنساني يتضمن الاختيار، والحذف، وترتيب العلامات، والقرارات حول ما تظهره أو تقوله، إن هذا صحيح بالنسبة للسينما التسجيلية، كما هو صحيح بالنسبة للصحافة المكتوبة والتاريخ، وكتيبات إرشاد طرق عمل جهاز ما، ودعوات الزفاف، والخطابات السياسية، وكل أشكال الخطاب اللا روائي.

إن "أهم إدانة للفيلم التسجيلي هي نعته بكونه خياليا... أي مفتعلا.. وذلك من أجل جذب الجمهور دراميا، أو بمعنى أدق، إن تقديم الحقيقة تعني بالنسبة إلى التسجيليين جمالا يفوق بكثير الجودة والإتقان الشكل،"²⁴ ومن جهة أخرى فإن القول بالفيلم التسجيلي، هو قول يوحي للوهلة الأولى، "بحرفية المادة المؤفلمة، ويغرس في ذهن المتلقي الانطباع بأن ما يعرض

عليه من لقطات ومشاهد وتعليق، هو موضوعي محض، ونسخي بالقطع، مطلق، ولا تدخل للفنان الذي هو المخرج، ومرجعه في ذلك أن في اللغة العربية مثلا، مصطلح - تسجيل - يعني تدوين الشيء وتأكيدَه وتأريخه، وتقتزن بمصطلح السجلات أو المحفوظات في دواوين الحكومة التي تعنى بالوثائق الرسمية الواجب حفظها لإثبات وقائع معينة²⁵، فطبيعي أن يفهم المستند إلى هذا التفسير القاموسي المحصور بأن الفيلم التسجيلي ليس إلا نوعا من الأفلام التي تلتقط العالم الخارجي، بكل أطيافه وجزئياته، على شريط ملفوف نقلا تسجيليا، أي تعيينيا بلا انتقاص، أو إضافة، وهو في منتهى الإعراض عن ما يمكن أن يعنيه فيلم، وهذا الجدل والأخذ والرد بين ما يسمى الفيلم الروائي و الفيلم التسجيلي، هو ما يجعل من العملية الإخراجية هي الحد الفاصل، الذي يشكل الصيغة النهائية للعمل، ويأخذ العملية برمتها من التسجيل فقط إلى الرواية.

4. خاتمة:

نكشف من خلال هذه الدراسة أن الرؤية الإخراجية أو الإبداعية هي التي توضح بصمة المخرج في الفيلم "الدوكيمونتاري"، من خلال التغييرات الفكرية التي يضيفها من إبداعه، فالرؤية الإخراجية تعني التأليف الرؤيوي الجديد والفعل والتجسيد في لحظة من تجليات الذات المنفردة وهذا ما يثبت تميز المخرج بشخصيته في إدارة أو رسكلة ما يجده أمامه من ديكورات حقيقية وأحداث فعلية آنية، وأشخاص في مكانهم الطبيعي، كي يبتث الروح في تشكيل صور الفيلم "الدوكيمونتاري" مثلما ما يمكن أن يجعل منهم متحيزا لإيديولوجية ما أو مروجاً للبروباغوندا السلطوية، بل أحيانا يبلغ به المقال غاية التحيز والعنصرية والتطرف، من خلال تحويل نص السيناريو إلى فيلم قابل للمشاهدة على الشاشة، وهذا ما زاد من مهمة ومكانة المخرج في العملية الإخراجية والسينمائية فأصبح في أغلب الحالات ينسب له العرض، ومسؤولية الخطاب الناجمة عن العرض، نظرا للمجهودات الفعالة التي يبذلها من

أجل إنجاح هذا العمل، ولا يمكن لأي عمل فني أن يتسم بالموضوعية المطلقة، وخاصة السينما، حيث أن وجهة نظر المخرج ذاتية دائماً، وتغطي زاوية واحدة فقط، تقترب أحياناً من الحقيقة المجردة، وتبتعد عنها في باقي الأحيان، فحتى الأفلام اللاروائية التي يفترض أن جزء كبير منها يعتمد على التسجيل أو التوثيق، وأهم نقطة في فلسفتها أنها تلاحق الحقيقة والواقع كما هو، لم تسلم من تدخل الفنان، فهي جزءاً منه، وتجسيدا لرؤيته، لذلك من المستحيل أن توجد سينما لاروائية (غير خيالية) محضة، ومنه فإن الإعداد المتأني والذكي والتحكم الكامل في قواعد اللغة السينمائية والنظريات، والدراية التامة بخصائص كل نوع سينمائي، هو الذي يمكن من الحفاظ على مميزات الفيلم "الدوكيمونتاري"، أو التلاعب ببيها بما يخدم الخطاب أو الايديولوجية التي يحاول تقديمها صانع الفيلم، ويعطي للعرض بنائه الخاص الذي ينسجم مع رؤية المخرج ومع ما تلتقطه الكاميرا، لذا من الضروري التأكيد على استخدام الرؤية الإخراجية المناسبة لتجسيد جوهر الفيلم "الدوكيمونتاري" برؤية قريبة جداً من الحقيقة، أما عن الترجمات العربية للمصطلحات الأجنبية فنعتقد أن الأصح هو تعريبها، وكتابتها مثل ما تنطق في لغتها الأصلية، مثلما حدث مع العديد من المصطلحات الأخرى كالميزانسين والسينوغرافيا وغيرها، وذلك لتوحيد المصطلحات المتداولة والمستعملة في الأدبيات السينمائية.

وفي الأخير إن بعض المهتمين بالفن السينمائي صناعة وتنظيراً ونقداً، ينزعون في تقسيم إبداعاته إلى نمطين كبيرين هما سينما التسجيل وسينما الخيال، فيُخفي هذا التصنيف موقفاً منتصراً إلى هذا النمط أو ذاك، وبالمقابل يؤكد آخرون أن الهوة بين النمطين قائمة في الأذهان أكثر مما هي قائمة في الواقع، وحجتهم في ذلك قولهم باستحالة الوصول إلى الحقيقة المطلقة في السينما التسجيلية قدر استحالة التجرد من تأثيرات الواقع والمعيش في

السّينما التّخييليّة، وقد يكون هذا ما دفع السّينمائي والنّاقد جون لوك غودار إلى أن يقرّر في اطمئنان:

"أنّ كلّ أفلام التّخيل الكبرى تنزع نحو الوثائقي نزعة الوثائقيات إلى التّخيل... وإنّ من يختار أحدهما بعناية يجد الآخر في نهاية الطّريق بالضرورة"²⁶.

5. قائمة المراجع:

- 1- جيل لييوفتسكي جان سارو: شاشة العالم- ثقافة - وسائل إعلام وسينما في عصر الحداثة الفائقة، تر: رابوية صادق، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، العدد 2040، ط1 2012، ص14.
- 2 - المرجع نفسه، ص14.
- 3 - مشيد عائشة، لخضر منصوري، الرؤيا الإخراجية في المسرح والسّينما، دراسة مقارنة، بحث منشور في مجلة آفاق سينمائية، جامعة أحمد بن بلة، وهران، العدد01، الإصدار 01_2021، ص177.
- 4 - ميخائيل روم، أحاديث حول الإخراج السّينمائي، تر: عدنان مدانات، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1981، ص 21.
- 5 - علي عبود شلش، تعدد الرؤى الإخراجية للنص المسرحي، مجلة لاراك للفلسفة واللّسانيات والعلوم الاجتماعيّة، كلية الفنون الجميلة، بغداد، العدد 35، الإصدار 1_10_2019، (بحوث الفنون). ص 208.
- 6 - مشيد عائشة، الرؤيا الإخراجية في المسرح والسّينما، دراسة مقارنة، بحث منشور في مجلة آفاق سينمائية، العدد01، الإصدار 01_2021، ص178.
- 7 - لوران تيرار، محاضرات في الإخراج السّينمائي، تر: محسن ويقي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2014، ص9.
- 8 - المرجع نفسه، ص9.
- 9- Gardies René, Comprendre le cinéma et les images, Paris, Armand Colin, 2007, P: 113 et 114.
- 10- Eco Umberto, L'œuvre ouverte, traduit de l'italien par Chantal Roux de bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Ed du Seuil, 1965, P : 149.
- 11- Cf, Gardies René, Op. cit, PP : 118 .

- 12 - ولد هنية يمينه وزغودي يحي، الفيلم الوثائقي، الوثيقة والحقيقة، والرؤيا - مقارنة أنطولوجيا، منشور بمجلة آفاق سينمائية، جامعة أحمد بن بلة، وهران، المجلد 07، العدد 02 _ 2020، ص 337.
- 13 - ينظر حكيم بلعباس، مخرج سينمائي في مقابلة - محاولة فاشلة لتعريف السينما _ على موقع يوتيوب <https://www.youtube.com/watch?v=RXRWYEp12II>
- 14 - فورسيث هاردي، السينما التسجيلية عند جريسون، تر: صلاح التهامي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والأبناء، القاهرة، 1965، ص 35.
- 15 - كارل بلاتينيا، دليل روتلديج للسينما والفلسفة، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، ص 785.
- 16 - المرجع نفسه، ص 785.
- 17 - Pillard, Histoire : art et industrie, Paris : la revue du cinéma image et son, N° 348, (1980), p : 112.
- 18 - Bossinot, R. (1980). Encyclopédie du cinéma. paris : imprimerie chois Deffosses Neugravure. N° 295.
- 19 - ولد هنية يمينه وزغودي يحي، الفيلم الوثائقي، الوثيقة والحقيقة، والرؤيا - مقارنة أنطولوجيا، منشور بمجلة آفاق سينمائية، جامعة أحمد بن بلة، وهران، المجلد 07، العدد 02 _ 2020، ص 337.
- 20 - ينظر فورسيث هاردي، السينما التسجيلية عند جريسون، تر: صلاح التهامي، ص 42.
- 21 - كارل بلاتينيا، دليل روتلديج للسينما والفلسفة، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، ص 786.
- 22 - ينظر المرجع نفسه، ص 786.
- 23 - ينظر المرجع نفسه، ص 786
- 24 - د. أحمد القاسمي، السيناريو بين الوثائقي والتخييلي، إعداد قناة الجزيرة الوثائقية، الدوحة، قطر ، مركز الجزيرة للدراسات، مقال منشور على موقع القناة الإلكتروني: <https://doc.aljazeera.net/magazine/> العناصر - الفنية - بين - الروائي - والوثائق / السيناريو - بين - الوثائقي - والتخييلي
- 25 - سيد سعيد ومؤلفون آخرون، الفيلم الوثائقي - قضايا وإشكالات - تنسيق: حسين مرزوقي، إعداد قناة الجزيرة الوثائقية، الدوحة، قطر، مركز الجزيرة للدراسات، "1، 2010، ص 41.

26- د. أحمد القاسمي، السيناريو بين الوثائقي والتخييلي، إعداد قناة الجزيرة الوثائقية، الدوحة، قطر ، مركز الجزيرة للدراسات، مقال منشور على موقع القناة الإلكتروني:
<https://doc.aljazeera.net/magazine/>العناصر-الفنية-بين-الروائي-والوثائق/السيناريو-بين-الوثائقي-والتخييلي