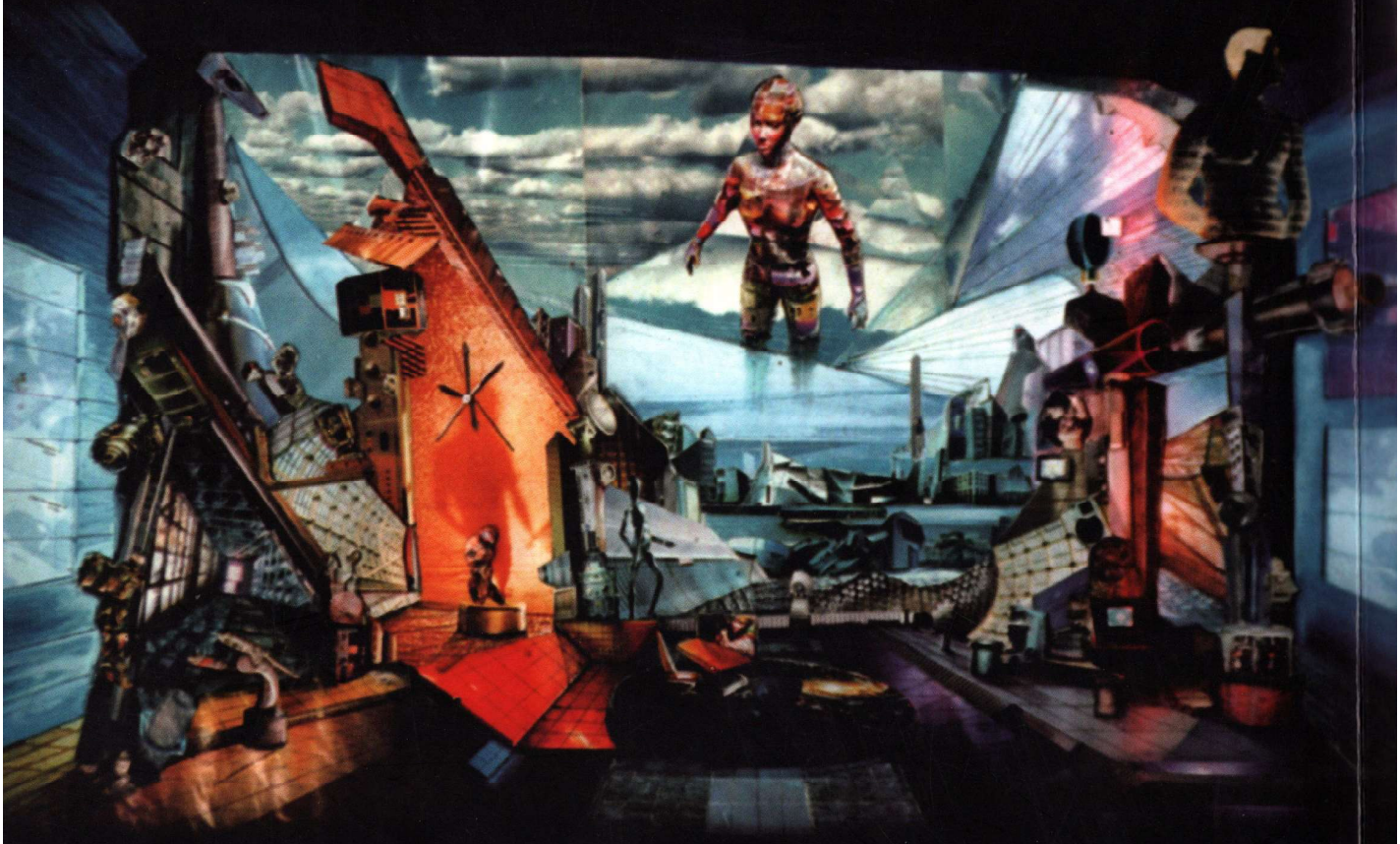
الفن المعاصر

فصلية | علمية | محكمة

خريف 2020 - شتاء 2021

العددان : ٢١- ٢٢



ملف خاص ...

فن السينما ... التحديات الراهنة ... والمستقبل

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

الفن المعاصر

رسالة الفنون من مصر إلى العالم

مجلة علمية فصلية محكمة
تصدر عن أكاديمية الفنون المصرية

العددان 21 - 22
خريف 2020 - شتاء 2021

يـواكب ظهور هـذا العدد الجـديد من مجلة الفن المعاصر لسان حال أكاديمية الفنـون العريقـة ، أحداث مهمـة تمر بها الأكاديمـية في تاريخها وهـي ترنو إلى الـتجدد والتطور علـى جميع المسـتويات الـعلمية والتعليـمية والبنـية التحتيـة من مبـاني وتجهيـزات وتجديـدات وإنشـاء صروح تعليميـة جديـدة في وقت وجيـز نسبق بها الزمن لـيكون لأكاديمـية الفنـون موقعها المرمـوق الذي تـستحقه وسط جميع أكاديميات الفنـون في العالم نقدمها هـدية ، لوطننا الغالي الذي يستحق منا بذل أقصى الجهد في هذه اللحظة التـاريخية الـتي تشهـد نمواً ملحـوظاً تحت قيادة فخامة الرئيـس عبد الفتـاح السيسي الـذي قدم ويقدم لـنا المثال والخارطـة التي نسيـر عليها لتحقـيق التنمية المـستدامة علـى كافـة المسـتويات ، ومن ثم تقـوم أكاديمـية الفـنون بـدورها المـنوط بها على الـوجه الأكمل في تفـريخ القوى الناعمة التي تنهض بالمجتمع وتناهض قوى الإرهاب ، وهو مـا يدفعنـا إلى العـمل على كل الأصعـدة لتقوم الأكـاديمية بدورها التنويري بوصفها بوتقة الثقافة والإبداع .

رئيس مجلس الإدارة
ورئيس التحرير

أ .د / أشرف زكى
رئيس أكاديمية الفنون

هيئة التحرير

رئيس مجلس الإدارة
ورئيس التحرير
أ.د أشرف زكي
رئيس أكاديمية الفنون

مدير التحرير
أ.د مدحت الكاشف

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدى
أ.د/ سمية رمضان
أ.د / شاكر عبد الحميد
أ.د / فوزى فهمى
أ.د / فوزية حسن
أ. / مجدىعبد الرحمن
أ.د / هدى وصفى

مسئول ادارى
صفاء عباس

المراجعة اللغوية
إيناس أحمد

التصميم والإخراج الفنى
هانى صبرى

شروط وأحكام النشر فى المجلة

ترحب **الفن المعاصر** بمشاركة الباحثين والأكاديميين فيها من أى مكان ، وتقبل الدراسات والمقالات العلمية المعمقة فى شتى مجالات الفنون المتنوعة وفقًا للشروط التالية :

- المادة المنشورة فى المجلة تعبر عن رأى كتابها، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة.
- ترحب **الفن المعاصر** بأية مداخلات أو تعقيبات أو تصويبات على ما ينشر بها من مواد .
- تعتذر المجلة بصفة قطعية عن نشر أية مادة سبق نشرها أو معروضة للنشر لدى منابر ثقافية أخرى فالمقالات والدرسات والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصًا لها .
- تراعى القواعد العلمية المعمول بها فى كتابة المصادر والمراجع كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .
- ترسل المواد إلى **الفن المعاصر** مطبوعة الكترونيا مرفقًا معها CD و تسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيقية مع الموضوعات .
- المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر .
- ترتيب المواد والأسماء فى المجلة يخضع لاعتبارات فنية وليست له أية صلة بمكانة الكاتب أو درجته العلمية.
- للمجلة مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلات تراها المجلة ضرورية .
- الدراسات المقدمة من أعضاء هيئة التدريس تمهيدًا لتقديمها للجان الترقيات تراجع فى شأنها القواعد المنظمة للتحكيم المعمول بها فى الأكاديمية .

هذا العدد

ملف خاص .. فن السينما
التحديات الراهنة .. والمستقبل

11 - 30
مسرح أبو العلا السلاموني

31 - 48
تجربة شركة «وتا» للخدع السينمائية

49 - 65
علاقة التطور التقني بنظم العرض السينمائي

66 - 77
شروط عمل فيلم الواقع الافتراضي virtual reality

78 - 85
الدكيودراما نوع جديد أم سينما تسجيلية

86 - 110
تشكيل الصورة عند إيمانويل لوبزكى

111 - 130
دلالة الأصوات اللغوية الفسيولوجية/الفيزيائية

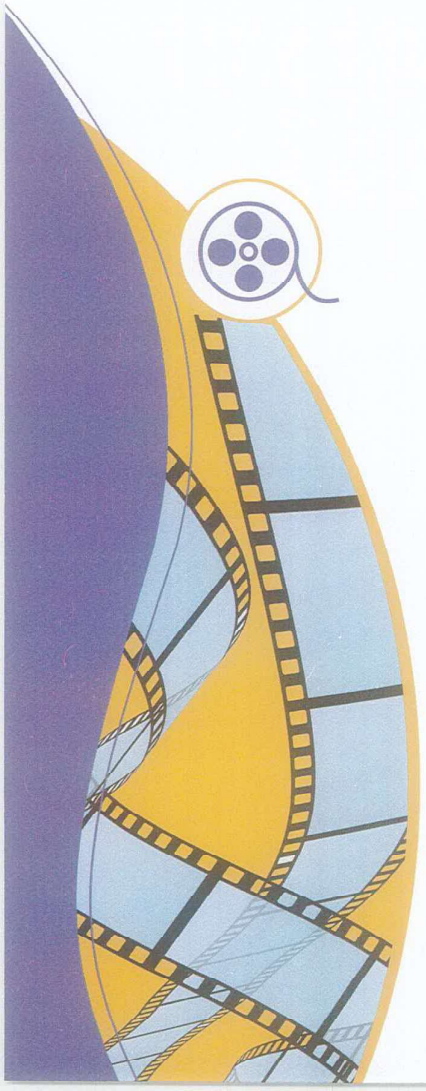
131 - 156
دراسة تحليلية لصورة المرأة المصرية

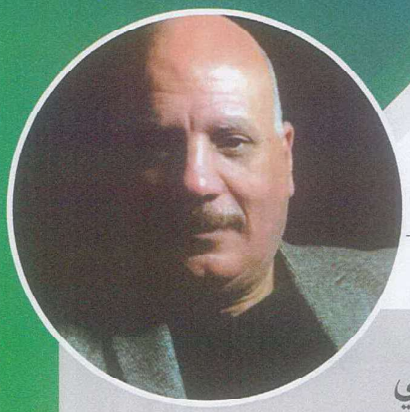
157 - 180
تحليل اسلوب الأداء الغنائى عند أم كلثوم

181 - 192
الموسيقى السودانية الحديثة

193 - 210
تدريبات لعزف نغمات الدوبل كورد

211 - 231
ترقيم الأصابع للمبتدئين بعزف البيانو





البحث العلمي وممارسة الإبداع

هناك العديد من الأصوات التي تزعم بأن المرجعية العلمية في ممارسة الإبداع الفني ليست ذات جدوى ، بل وهناك من يدعي بأن البحث العلمي الأكاديمي في مجال الفنون يقبع في وادٍ خلي بمعزل عن الحركة الإبداعية الحقيقية ، وبالرغم من ذلك فهناك بعض المحاولات الجادة التي تسعى إلى تحريك الماء الراكد في البحيرة ، وتدحض ذلك الوهم الذي ينفي عن العلم دوره المؤسس والكاشف لممارسات المبدعين ، وتكمن هذه المحاولات في حركة البحث العلمي في مجالات الفنون المختلفة ، والتي تقدم تنسيقا علميا لممارسة المبدعين ، وهو ما يتمثل في الأعمال البحثية لمجموعة من شباب الباحثين الواعدين الذين يعملون بجد وجلد ، رغم ما يعتريهم من ضغوط يومية وحياتية وأيضا بحثية ، من أجل أن يضيفوا للفنون أسسا منهجية جديدة ، قد تعين المبدعين على ممارسة إبداعاتهم وفق مرجعيات علمية ترتقي بفنهم إلى الأفضل ، أو على أقل تقدير تستحثهم على إعادة النظر فيما يقدمونه ، ويتأملون فنهم أولا بأول ، من أجل إكسابه حيويته التي تعد طبيعة متأصلة ولازمة له ، والتي كاد يفقدها وسط عالم مزدحم بالنشاطات الإنسانية والإبداعية الأخرى ، والتي أصبحت أسرع منه إيقاعا وأبلغ تصويرا بل وتأثيرا .

فالبحث العلمي الأكاديمي في الفنون لاشك يحفز على التأمل والاستكشاف من خلال التجارب السابقة أو اللاحقة التي تأملها الحركة الإبداعية في السياق الثقافي والاجتماعي العام ، وهي ترنوا إلى التطور ، إن هذه الاستكشافات تحاول الولوج إلى كنه الإبداع ، رغم ما يعتري الباحثين من مشقة أكيدة بل وحتمية من أجل أن ينقلوا لنا متعة الكشف والتأمل وإعادة النظر ، فالمتعة والمشقة في البحث العلمي صنوان يتلازمان ولا يفترقان .

إن البحث العلمي الأكاديمي في الفنون عبر العصور يأتي دوما وكأنه يحاول إعادة تعريف الفنون وربما تجديد دمائها ، فعندما انتشرت الأكاديميات والمعاهد التي تعني بدراسة الإبداع واحتضان الموهوبين في أنحاء العالم الغربي كانت الأفكار النظرية السابقة منذ أرسطو كمنارة التفوا حولها ينهلون منها لتعليم الدارسين أسس الفنون والإبداع ، وعندما تأسست المعاهد والأكاديميات المسرحية في عالمنا العربي وجدت نفسها تسير على نفس الخطى التي سارت عليها معاهد العالم الغربي ، فنهلوا قدر ما أتيح لهم من تاريخ الفنون وتجاربه في محاولة تطبيقه بغرض تطوير إبداعات طلابها ، ومع مرور الزمن جاءت الحاجة لإجراء بحوث أكاديمية عربية تحاول الكشف والتحليل لتجليات الظاهرة الإبداعية في البلدان العربية ، واليوم وقد امتد أثر البعض من هذه المؤسسات إلى أكثر من نصف قرن من ممارسة البحث الأكاديمي في مجال الفنون المسرحية ، الأمر الذي يدعونا لمحاولة التعرف على منجزات البحث العلمي في المؤسسات العلمية في الوطن العربي ، والكشف عن الموضوعات والمناهج والتوجهات

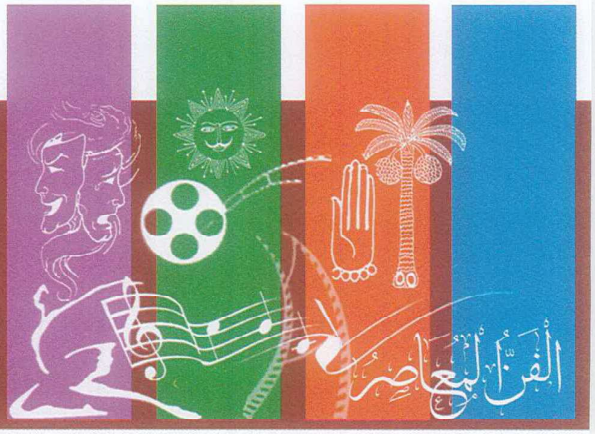
السائدة في ما تم انجازه من أبحاث علمية حول الفنون المختلفة ، ومن ثم ، طرح التساؤلات حول مدى مواكبة تلك الأبحاث للممارسات الإبداعية في مجتمعنا العربي وهل استطاعت الأبحاث الأكاديمية المعاصرة الاستفادة من التطور التكنولوجي الذي أتاح المواد والصور والوثائق التي لم تكن متاحة بيسر من قبل وحتى وقت ليس ببعيد ؟ وهل كان لتوفر تلك المواد التي أتاحتها التكنولوجيا وتقدم العلوم الإنسانية أثر واضح على تطور هذه الأبحاث ؟ . . إن الإجابة على تلك التساؤلات تتجدد مع إجراء كل بحث وطرحه للنشر ليكون في متناول المبدعين الممارسين للفنون المختلفة من جانب ، والمتلقين لهذه الفنون من جانب آخر ، حيث تقتحم تلك الأبحاث المتجددة ما هو مسكوت عنه في الكشف عن أسرار الإبداع وتحليلها ووضعها تحت مجهر المستكشف تارة ، وتحت سيطرة مبضع الجراح تارة ثانية ، وكأن الباحث يرتدي عباءة مقتفي الأثر في بحر من الرمال الناعمة ، متكأ على علوم كثيرة كعلم الجمال الذي يعني بتفسير الظواهر الجمالية للإبداع الفني ، وهو الذي يدفع إلى الاستعانة بعلم النفس وعلم التاريخ وعلم الأخلاق وعلم الاجتماع وعلم الدلالة (السيميوطيقا) وغيرها من العلوم التي تتشابك في خطوطها ومناهجها ومدلولاتها مع فلسفة الجمال ، ومن ثم ، فإن الاستناد إلى علم أو مجموعة علوم هو من الأهمية بمكان لتحليل الظاهرة الإبداعية ، مما يساعد على تفكيك وإعادة تركيب العمل الإبداعي بغية تطويره أو على أقل تقدير تنسيقه وفق أسس علمية لا تنفي عنه كونه إبداعا . . وفي هذا الإصدار الجديد لمجلة الفن المعاصر ربما نجد ما يدل على ذلك وقد اختار

موضوعاته بعناية أستاذي وصديقي الناقد الكبير الأستاذ الدكتور حسن عطية مدير التحرير السابق ، والذي رحل عنا قبل أن يرى هذا العدد النور ، ويضاف إلى رصيده الفكري والإبداعي ، الذي أفادت منه الأجيال من الباحثين والمبدعين ، وستظل ذكراه شاخصة في أذهاننا لعمر قد يمتد أثره ربما لآماد بعيدة . . . رحمة الله عليه . . .وهانحن نكمل ما أنجزه سائرين على دربه في تحرير هذه المجلة الغراء حتى تقوم بدورها التنويري والثقافي والعلمي .

أ .د/ مدحت الكاشف

مدير التحرير

السينما



السينما التسجيلية مصطلح يحمل في اسمه تعريفه، كما أصبح منذ بداية التقليد السينمائي التسجيلي يمثل تعاقدا ضمنيا بين الصانع والمتلقي؛ تمت صياغة ذلك التعاقد والاتفاق عليه بشكل سابق على المشاهدة معتمدا في جوهره على حقيقية المعلومة المقدمة.

م.د / على شوقى على (*)

فالفيلم التسجيلي من وجهة نظر "بيل نيكولز" هو إحدى وسائل التخاطب الإدراكي التي تتضمن كل من العلوم والاقتصاد والسياسة والتاريخ، بل يزعم هذا الوسيط (السينما التسجيلية) أنه يوثق الواقع ويقول الحقيقة.

لكن أي حقيقة تلك التي نتحدث عنها حقيقة ما حدث أم حقيقة ما تم توثيقه بأي من الطرق المختلفة التي قد تعد مادة خام للفيلم التسجيلي؟ لا يمكن أن يكون الفيلم التسجيلي حرا بشكل مطلق في نقل الواقع كما لا يمكنه أن يكون محايدا؛ ففي النهاية الاختيارات التي تمارس على الواقع أثناء عملية نقله إلى الشكل السينمائي تفرض الاجتزاء حتى وإن كان في مصدره مبني على قرارات ذات اعتبارات فنية، فهو ما زال يمثل وجهة نظر شخص ما، ومع اكتمال العملية الفنية أصبح هناك وجهات نظر أخرى مطروحة من خلال التعامل الفني (المونتاج- الصوت... إلخ) فكل هذا ينفي عن الفيلم التسجيلي الحياد التام.

إلا أن التقليد التسجيلي يميل إلى استعارة أحد أقدم

(*) المدرس بقسم الإخراج - المعهد العالى للسينما = أكاديمية الفنون - مصر .

نصوص القوانين الجنائية habeas corpus، أي أنه لابد وأن يكون لديك جثة، دونها لا يمكن للعملية القانونية أن تتبلور، فلابد وأن يكون هناك أدله على "حقيقية" ما تعرضه في الفيلم التسجيلي وإلا يفقد الفيلم أهم العناصر التي تكسبه الصفة التسجيلية.

لكن ما أهمية تلك الصفة؟

تكمن الأهمية النسبية لتلك الصفة التسجيلية كونها ركنا رئيسيا للتعاقد بين المشاهد والصانع، فأبسط أشكال هذا التعاقد هو ما يتولد في عقل المشاهد من قابلية التصديق وإمكانية التعلم ربما لاهتمام شخصي لدى المشاهد أو لرغبة في توسيع نطاقه المعرفي.

فالمشاهد نفسه لديه أيضا شكل آخر من التعاقد مع الأفلام الخيالية وبدرجة التقبل نفسها، إلا أنه في السينما التسجيلية دائما ما يفترض عقل المتفرج في هذا التعاقد أن الفيلم التسجيلي الذي سيشاهده الآن:

- يدور حول الواقع.
- يتناول سير أناس حقيقيين.
- يحكي ما حدث.

كل هذه التعريفات المرتبطة بالفيلم التسجيلي تؤكد على أهمية الواقع، ولكن هل الواقع الذي نحاول نقله كان مصاحبا بموسيقى تصويرية... إلخ؟ وهكذا من الأسئلة التي نجد أن "جريرسون" أحد مؤسسي التقليد التسجيلي في السينما وأحد أهم منظريها يؤكد على أن الفيلم التسجيلي ليس نسخا ولا نقلا للواقع إنما هو "المعالجة الإبداعية للواقع".

هذه المساحة الإبداعية المتاحة في إعادة صياغة الواقع وإكسابه قالبا فيلميا سمحت باستخدام الكثير من الوسائل السينمائية بغرض التوضيح والجذب. ولعل أكثر المعضلات التي تواجه المخرجين التسجيليين هي الأفلام التاريخية، التي تحتمل التعامل مع موضوعاتها بعدة أشكال مختلفة قد تحمل جميعها المضمون نفسه إلا أن الشكل مهم إلى حد كبير لتحديد المشاهد المستهدف.

يتناول هذا البحث التعريف بالنوع الفيلمي والحقيقة التسجيلية ونشأة وتطور أفلام الدكيودراما كنوع جديد من الأفلام التي على الرغم من اعتمادها على أحداث ووقائع حقيقية فقد أخذت منحى التشخيص الدرامي للأحداث التاريخية باستخدام كافة العناصر السينمائية المستخدمة في الأفلام الخيالية، سواء كان ذلك بالاستعانة بالممثلين المحترفين أو الأسلوب الإخراجي المنفذ به الفيلم.

هذا النوع الهجين من الأفلام التي تقوم على محاكاة أحداث وشخصيات تاريخية لا يخلو من اللمسات التسجيلية، مثل وجود بعض المقابلات أو التعليق الصوتي إلا أن الخلط بين هذا النوع والفيلم التسجيلي التاريخ يحتاج إلى معرفة السمات المميزة لكل من تلك الأنواع من الأفلام مع التعرض لبعض النماذج من كل من تلك النوعيات.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في إلقاء الضوء على نوع فرعي من أنواع الأفلام والتي توجد إشكالية كبيرة في تصنيفها أو تعريفها بشكل أكاديمي وعلمي وهي الدكيودراما. هذه النوعية من الأفلام التي تستخدم الواقع أو الأحداث التاريخية بدقة كبيرة إلا إنها تعمل على سرد تلك الأحداث من خلال الاستعانة بممثلين وملابس، وقد يستعين البعض بالتصوير في الأماكن الحقيقية. هذا هو الشكل الهجين بين الحقيقة التسجيلية المؤسسة للعمل وبين الشكل والقالب غير التسجيلي (التمثيل –الأسلوب الإخراجي –المؤثرات البصرية ..إلخ).

مشكلة البحث:

نظرا لوجود بعض الصعوبات في تصنيف بعض الأفلام كأفلام تسجيلية، كما أنها في الوقت ذاته لا تنتمي للأفلام التاريخية الروائية، tكان لابد من محاولة التأصيل والتمييز والتعريف بنوع جديد من السينما التي تلامس نطاق التعريف الأكاديمي لكل من النوعين الأساسيين في السينما (التسجيلي –الروائي).

المنهج والأدوات المتبعة:

يعتمد الباحث على استخدام المنهج البحثي للتوصل إلى أصول وبدايات ظهور مصطلح الدكيودراما، بالإضافة لاستخدام المنهج التحليلي الوصفي من خلال اختيار بعض النماذج من أفلام تم تصنيفها على أنها أفلام دكيودراما

وأخري تسجيلية.

النوع الفيلمي :

"الدكيودراما نوع جديد أم سينما تسجيلية" لذا فقبل التطرق لـ "الدكيودراما" لابد من الوقوف على تعريف مختصر للنوع بصفة عامة كأداة تصنيفية، والنوعين الرئيسيين في التقسيم النوعي للأفلام ومن ثم التعرف على العناصر والصفات المحددة لكل نوع في محاولة لإيجاد مكان لد "دكيودراما" كنوع جديد.

النوع، هو إطار تصنيفي قائم على رصد التشابه والتكرار في العناصر المكونة للشيء.

النوع، هو بمثابة تعاقد بين المشاهد والمبدع يفرض على المبدع الالتزام بتقديم الفيلم ضمن شكل معين كما يخلق في عقل المشاهد افتراضات ينتظر من الفيلم إشباعها.

ما أن بدأت السينما في فرض نفسها كفنٍّ مستقل حتى انشغل المنظرون بتحديد العناصر والصفات الأساسية التي تمكنهم من إيجاد نظام تصنيفي للأفلام.

جاء أول مستوى من التصنيف فارقا بين الأفلام الخيالية والأفلام غير الخيالية (التسجيلية).

بالنسبة للأفلام الخيالية فقد استند التصنيف الفرعي تبعا للمضمون الكلي للدراما والقصة التي يدور محور الفيلم عنها؛ لذا فقد استعارت السينما الخيالية في التصنيف الفرعي للأفلام كنايات مسرحية وأدبية أكثر من الاستعانة بالعناصر الأسلوبية في التمييز بين الأنواع الفرعية، ولهذا جاءت التصنيفات للأفلام الخيالية واصفة الحالة الدرامية المقصود إثارتها لدى المشاهد (رعب –رومانسي –اجتماعي –كوميدي.. إلخ).

بينما اعتمد التصنيف التسجيلي في البداية على مبدأ الحقيقة و"حقيقية" المعروض من مادة فيلمية لا يشتمل على إضافات درامية، وبالتالي عدم الاستعانة بممثلين محترفين.

الأفلام التسجيلية تعتمد على المنطق ووسائل الإخبار به، مما يتطلب إيجاد نظام اتصالي فعال بالإضافة إلى ضرورة وجود هدف إخباري أو اختلاف وجهات نظر حول اللحظة التاريخية المسجلة.

اعتمدت الكثير من الأنظمة التصنيفية الأنواع الفرعية من السينما التسجيلية على المناهج التي كانت سائدة في وقتها والمستجدة للتنظير السينمائي؛ مثل علم اللغة وعلم الدلالة أو المناهج التي اعتمدت على مدارس علم النفس المختلفة، لذا جاءت الأنظمة التصنيفية الأولى مهتمة بالعنصر الوظيفي للفيلم على غرار الأفلام الخيالية؛ فتم تقسيم الأفلام إلى (اجتماعية –ثقافية –إخبارية –إعلانية.. إلخ) غير أن التصنيفات القائمة على الدور الوظيفي للفيلم قاصرة، فسرعان ما تطورت النزعات السينمائية الجديدة، والتي نأت بنفسها عن الأشكال التقليدية والمحددات الوظيفية للفيلم التسجيلي.

لقد ذهب الكثيرون إلى أن الأفلام التسجيلية لها هدف إقناعي في المقام الأول وأن الرسائل المحمل بها الفيلم التسجيلي أشبه بالرسائل النصية التي يقدمها المخرج في إطار وصف للحظة تاريخية ما، كما أن على المخرج العمل مستخدما كافة الوسائل السينمائية والأساليب الفيلمية لإقناع المشاهد بوجهة النظر التي يقدمها.

بالتالي فافتراض تبني المخرج وجهة نظر محددة عند تناوله المادة التسجيلية جعل العمل على إيجاد تصنيف نوعي قائم على الوضعيات السردية التي يتخذها المخرج كإطار عام لتناول موضوعه.

قدم "بيل نيكولز" تصنيفا لتلك الوضعيات السردية في محاولة لإيجاد تصنيف أكثر حداثة وعمومية يمكن أن يندرج تحته الكثير من الأشكال الجديدة التي ظهرت في المجال التسجيلي.

١– العرضي أو التوضيحي:

يميل هذا النوع من الأفلام إلى أن يكون ذا وجهة نظر مسبقة ومباشر بشكل كبير؛ أي أن يتم للموضوع المطروح إعداد سيناريو كامل لكشف أو توضيح موضوع الفيلم كما تعتمد هذه النوعية من الأفلام في معظمها على التعليق الصوتي، وبالتالي يفقد كثيرا من حيويته التسجيلية.

٢ – الشاعري:

تعود نشأة هذه النوعية من الأفلام التسجيلية إلى ظهور التيارات والحركات السينمائية الحديثة حيث اعتمدت هذه النوعية من الأفلام على الاستخدام الدلالي والأيقوني للصور السينمائية، بالإضافة إلى شريط صوت مصمم للعمل على

مؤازرة الصورة للوصول بالمشاهد الى حالة مزاجية معينة والعمل على إيصال معلومات بشكل غير مباشر، إلا إن معظم هذه الأفلام تحوي في سردها البصري والسمعي موضوعا ما يتم تقديمه في إطار قصصي شعري، بحيث يصبح كامل الفهم والاستيعاب منوطا بالمتفرج والمخزون البصري والثقافي لديه لتجميع الخيوط الشاعرية المطروحة واستنتاج معنى.

٣ – الانعكاسي:

تعتمد معظم الأفلام المنتمية لهذه النوعية على العمل على إثارة رد فعل من قبل المشاهد وتبني وجهة النظر المطروحة. عادة ما تكون هذه النوعية من الأفلام دعائية أو توجيهية أو تعبوية؛ مثال على هذه النوعية أفلام "فيرتوف" التي كانت كلها على الرغم من تفردها على المستوى الفيلمي فقد كانت في جلها أعمالا دعائية موجهة لإظهار مكاسب الحكم البلشفي ومستقبل النظام السوفييتي.

٤ – الملاحظة:

تعتبر الأفلام التسجيلية القائمة على أسلوب الملاحظة ودقة التوثيق رد فعل تجاه الأفلام الإملائية التي تنتمي للنوع التوضيحي، لذا فقد اعتمدت معظم هذه الأفلام على الملاحظة الدقيقة والمراقبة والتوثيق العفوي للواقع، مثل سينما الحقيقة والسينما الأمريكية المباشرة.

٥ – المشاركة:

تعتبر الأفلام الإثنوجرافية نموذجا جيدا على الأفلام القائمة على مشاركة المخرج في الواقع المصور، مما يتيح لصانع الفيلم الدخول في علاقة تفاعلية مباشرة مع موضوعه.

٦ – الأدائي:

يؤكد "بيل نيكولز" في تعريفه للأفلام ذات الصفة الأدائية على أنها تهتم بالوظائف الجمالية والتعبيرية كمحفز أو مجمل للفيلم عن طريق استعارة الأسلوب السردي والروائي وخلافه من الأدوات الفيلمية.

بعد التطرق للتصنيفات النوعية لكل من الأفلام الخيالية وغير الخيالية (التسجيلية) نجد أنه في الأفلام الخيالية –ربما الأفلام التاريخية– هي أكثر النوعيات مقاربة للسينما التسجيلية، إلا أنها لا يمكن أن تعد مصدرا للتاريخ بشكل موثق.

على صعيد التقسيم النوعي للأفلام التسجيلية سنجد أن الأفلام الأدائية ربما هي الأقرب إلى الشكل الناشئ الجديد "الدكيودراما".

الحقيقة التسجيلية:

كانت وما زالت الحقيقة التسجيلية مرهونة بالواقع وبأخبار العالم من حولنا سواء ما يحدث أو ما قد حدث. لكن بداية من النصف الثاني من القرن العشرين، بدأ يظهر تصنيف لنوعية الوقائع والتمييز بين الأخبار الجافة، أو ما يمكن تسميته بالأخبار العادية المتوفرة في نشرات الأخبار وبين نوع آخر يمكننا تسميته بالأخبار الناعمة وهي تلك الأخبار أو الوقائع أو المعلومات المتضمنة في الوسائط الترفيهية؛ مثل الأفلام والبرامج التسجيلية.

اعتبرت الأفلام التسجيلية سواء تلك المنتجة لمحطات التلفزيون أو الأفلام المنتجة للسينما مصدرا من مصادر هذه "الأخبار الناعمة"؛ فهذه الأفلام من المفترض أن تقوم بعدة وظائف اتصالية، وتقوم بتقديم موضوعات ومعلومات جديدة بالنسبة للمشاهد.

لابد للأفلام التسجيلية أن تقوم بهذا الدور التثقيفي والمعرفي المنوط بها حيث إنها من وجهة نظر "لينين" ("هي أهم الفنون" بما أنها الفن الوحيد المجهز بشكل كامل لمخاطبة الجماهير الغفيرة من خلال التجليات التكنولوجية الحديثة القادرة على التقاط الصور بنقاء وجودة عالية). هكذا أشاد لينين بالسينما ودورها في الخطاب الجماعي، فعلى الرغم من أن الكثير من التجارب التسجيلية الأولى كانت سوفييتية فإن الكثير لم يتخذ لنفسه تصنيفا نوعيا؛ بمعنى أن تلك الأعمال الأولى على جودتها بل تفوق الكثير منها مثل معظم أعمال فيرتوف– إلا أنه لم يخض في فكرة التصنيف التسجيلي قدر ما دارت معظم أفكاره عن الاستخدام العام للوسيط الجديد (السينما).

إن استقرار التقليد التسجيلي واكتسابه تصنيفا نوعيا ربما بدأ من "جريرسون" إلا أن السينما التسجيلية لم تتبلور كنوع فيلمي مستقل إلا مع فيلم "نانوك" 1922 من إخراج روبرت فلاهرتي. تدور أحداث الفيلم حول "نانوك" رجل الإسكيمو؛ حياته وأسرته وأسلوب حياتها وطرق الصيد حيث يعتبر كل السابق مقدمة ساذجة في أي بحث يتحدث عن السينما

التسجيلية غير أن تناول هذا الفيلم في إطار الحقيقة التسجيلية يضعنا أمام مأزق أخلاقي تجاه التقليد التسجيلي. إذ كان التقليد التسجيلي يرى أن الفيلم التسجيلي هو محاولة لرصد الواقع مع حد أدنى من تدخل المخرج لفرض الوقائع. فمن المعروف أن فلاهرتي قضى أكثر من عام مع "نانوك وأسرته، وأن معظم مشاهد الفيلم معدة إلى حد كبير بشكل مسبق حتى إن طريقة الصيد التي مارسها "نانوك" في الفيلم وقدمها لنا فلاهرتي تعتبر طرق صيد مندثرة منذ أكثر من ثلاثين عاما على تصوير الفيلم، إلا أن "جريرسون" يرى أن الفيلم به من العناصر التسجيلية ما يكفي لاعتباره تسجيليا؛ فـ "نانوك" يمثل نفسه كما أن البيئة التي ظهر فيها "نانوك" بيئته الطبيعية كما أن طرائق الصيد البالية التي أحياها "نانوك" تعتبر فعلا إثنوجرافيا. لذا، وفي النهاية، يمكننا اعتبار الفيلم مقدما لقبائل "الإنويت" أو بمعنى أدق رؤية "فلاهرتي" لهذه القبيلة وهذه الأسرة و"نانوك".

ليس على الأفلام التسجيلية إعادة نسخ الواقع أو الوقائع، وإنما تقديمها بالتناول المناسب القادر على إيصال المحتوى المعلوماتي والاتصالي.

هذه المساحة من حرية تناول الواقع وإعادة صياغته ضمن إطار تسجيلي لحكي قصص لأشياء حدثت في العالم الحقيقي، هذا الافتراض القصصي وحده يفرض وجود مسارات روائية وحكائية للعمل على صياغة تلك الوقائع وإعادة طرحها على المشاهد في إطار تسجيلي مما يطرح تساؤلات جديدة عندما يقدم الفيلم التسجيلي روايته لأحداث ما، فمن أي وجهة نظر تقدم تلك الأحداث؟!

إذا استعارت السينما التسجيلية الحكي القصصي، فلابد لذلك من أشكال سرد مختلفة ووسائل إيضاحية وجاذبة للمشاهد في الوقت نفسه.

ربما كما ذكرنا سابقا أن " نانوك" ربما يعتبر من أوائل الأفلام التي اختبرت سماحة التعامل مع الواقع إلا أنه سرعان ما وجد المخرجون التسجيليون أنفسهم في مواجهة معضلة الأفلام ذات المواضيع التاريخية.

على الرغم من الإنتاج السينمائي الروائي للأفلام التاريخية فإن هذه الأفلام لا يمكن أن تفي أو تحل محل الأفلام التسجيلية التاريخية. وفي اعتقادي الشخصي أن الأفلام الروائية التي تتناول التاريخ ربما تكون غطت الكثير من المواضيع إلا أن كل هذه الأفلام مع دقتها في بعض العناصر التاريخية والملابس وأماكن التصوير تظل في مقام الراوي الشعبي، أعتقد أن الكثير من المؤرخين ربما يفضلون أن يقوم التسجيليون بوظيفة أفضل من تلك الأفلام التي غالبا ما تتبع آليات السوق والكيانات الإنتاجية الضخمة التي تعنى في الأساس بالجانب التجاري للفيلم مما يتيح الكثير من التحريف.

التاريخ من أكثر المواضيع الشائكة التي يمكن أن يغامر بالدخول فيها أي مخرج تسجيلي، فدائما هناك عدة روايات وعدة وجهات نظر حول الحدث ذاته، بالإضافة إلى الحتمية التاريخية والخلفيات السيكولوجية والانفعالية للشخوص محل الحدث التاريخي المقصوص. لابد للمخرج أن يفي بتعاقده المسبق مع المشاهد وأن يقدم الحقيقة طبقا لرواية ما (مصدر)، وأن يطلع المشاهد على المصدر ووجهة النظر أو الزاوية التي سيعالج المخرج من خلالها الحقائق بغرض طرحها على المشاهد متوسما فيما سيطرحه أن يعمل كوسيط اتصالي ووعاء ناقل للمعلومة في الوقت ذاته وليس معتمدا فقط على "حقيقية" المطروح من معلومات، بل على استخدامه للأدوات والوسائل الروائية المتاحة لتقديم رؤيته للأحداث.

لذا لم يكن أمام الأفلام التسجيلية التاريخية الأولى سوى اللجوء للأرشيف المتوفر عن الموضوع أو الحدث أو الشخص الذي يتناوله الفيلم.

اكتفت الأفلام الأولى بالمعالجة الفيلمية للمادة الأرشيفية المتوفرة، كما تم الاستعانة بالتعليق الصوتي لسد بعض الفجوات في الأحداث أو الأرشيف كما تم الاستعانة في بعض الأحيان بالرسوم المتحركة، وحديثا بالصور المخلقة بواسطة الحاسوب، في محاولة لإيجاد إطار عام من تخيل الحدث المحكي ومحاولة إيجاد قنوات اتصال وجذب أكثر فاعلية مع المشاهد.

ظلت الوسائل والأشكال المختلفة التي استعارتها السينما التسجيلية تتباين وتتطور في تلك المحاولة الدائمة للاستحواذ على انتباه المشاهد دون الإخلال بالاتفاق الضمني على "حقيقية" المعروض من مواد بصرية أو سمعية.

لجأت العديد من الأفلام التسجيلية التاريخية إلى استخدام المشاهد المعاد تمثيلها كشكل من أشكال الإيضاح للمشاهد، كما اتسمت معظم هذه المشاهد المعاد تمثيلها بممثلين

يؤدون دور حركي إلى حد كبير دون وجود تفاعل لفظي أو شعوري من قبل الممثلين أثناء تجسيدهم لأناس آخرين حقيقيين مرتبطين بالموضوع المقدم.

هذه الأطر التي تعامل التسجيليون من خلالها في إعادة إنتاج بعض المشاهد احترمت "حقيقية" المقدم من خلال إخراج الممثل من المعادلة الاتصالية مع المشاهد واكتفت بأداء الممثلين كعنصر مساعد على القص الدرامي للموضوع.

فعلى سبيل المثال، إذا أخذنا مجموعة من الأفلام المنتجة من قبل شبكة National Geographic والتي تتناول سير بعض الفراعنة، سنجد أن الفرعون "الممثل" لا يؤدي سوى بعض الإيماءات، وفي معظم الأحيان من خلال لقطات واسعة، ويتم تعزيز هذا التجسيد باستخدام الحاسوب في خلق ديكور محاكٍ للمعبد أو القصر موضع الحدث، فقد احترم هذا الأسلوب في التجسيد التسجيلي لبعض الأحداث التاريخية أو الشخوص الشكل التسجيلي إلى حد كبير دون الخوض في مدى احترام ودقة المحتوى المقدم إلا أن التعاقد مع المشاهد قد تم الالتزام به.

لكن إذا تكلم الفرعون "الممثل" أو أصبح أداء الممثل تجسيدا عاطفيا وانفعاليا للفرعون، عندئذ تبدأ الحدود في التداخل بين ما هو تسجيلي وبين ما هو روائي، إذا جاز استخدام مصطلح روائي في وصف الأفلام غير التسجيلية، فالعنصر الروائي أصبح عنصرا أساسيا في إكساب المادة التسجيلية الصفة الفيلمية.

هذا التداخل بين التسجيلي والروائي اتخذ عدة أشكال من إعادة التمثيل، احترم معظمها الشكل التسجيلي.

في نهاية الحديث عن الأساس التسجيلي في الأفلام التاريخية والفارق بينها وبين الأفلام التاريخية، نجد أنفسنا أمام المعطيات الآتية:

عادة ما يتناول الفيلم التاريخي حدثا حقيقيا، وقد يذهب بعض مخرجي هذه النوعية من الأفلام إلى أقصى درجات الدقة التاريخية، تماما مثلما فعل "ايزنشتين" في كل من "المدرعة بوتمكين" أو "إضراب" فكلاهما استند إلى أحداث حقيقية، وبغض النظر عن التناول الدعائي لكلا الفيلمين إلا أن الحقيقة أنه وعلى الرغم من الاستناد إلى واقعة تاريخية والتصوير في "أوديسا" وعدم الاستعانة بأي ممثلين محترفين فإن "المدرعة بوتمكين" لا يمكن اعتباره فيلما تسجيليا خالصا، فالأفلام التي تستخدم تلك العناصر الحقيقية في إطار من التغليب الدرامي لأحد العناصر أو القصص الفرعية للحدث ربما يفترض هنا استخدام الحدث التاريخي كمجرد خلفية للأحداث.

بينما نجد أن أفلام فيرتوف المنتجة في الفترة نفسها، وعلى الرغم من تحميلها أيضا بالدعاية السوفييتية فقد كانت تسجيلية على الرغم من الكثير من أشكال التعامل السينمائي مع المادة الخام (الواقع) مثل فيلم "الرجل ذو الكاميرا السينمائية" Man with A Movie camera.

السينما التسجيلية وأثر تنطور منصات العرض:

لم يقتصر الدور الكبير الذي لعبه التطور التقني على تطور أدوات ومعدات صنع الفيلم، التي بدورها سهلت كثيرا في الصناعة التسجيلية بل ووفرت الكثير من الوسائل السردية الممكنة للفيلم التسجيلي.

امتد هذا التطور إلى منصات ووسائط العرض التي بدورها فتحت منفذا جديدا للفيلم التسجيلي، لكن في الوقت ذاته ارتفع الطلب على الأفلام ذات المحتوى التسجيلي لما تحتويه من قوة تثقيفية وتعليمية بل وتوجيهية ناعمة.

ذلك الازدياد الحاد في الطلب على الأفلام التسجيلية، بالتحديد التاريخية منها، خاصة بعد الحرب العالمية الثانية أسس لنوع جديد في السينما التسجيلية "الدكيودراما".

وهي نوعية أفلام لا تعتمد في بعض أجزائها على الاستعانة ببعض المشاهد الممثلة، إنما تعتمد في معظمها على إعادة تمثيل لأحداث أو سير تاريخية باستخدام ممثلين محترفين ومحاكاة كل من الملابس وأماكن الأحداث بالإضافة إلى الاعتماد على السرد اللغوي للأحداث على لسان الممثلين وبإشراك الممثلين مع الجمهور في إطار اتصالي مباشر بحيث يتبنى المشاهد ما يقوله الممثل على أنها الحقيقة التي قالها في الماضي الشخص المقصود تجسيده في الفيلم. هذا الاعتماد على التعاطف بين المشاهد والممثل المحترف يبدو وكأنه قيصر روسيا أو نابليون يلقى خطابا! هل كان فعلا نابليون في مثل هذه الحالة العاطفية والنفسية عندما ألقى هذا الخطاب؟ فكلمات الخطاب مطابقة تماما للخطاب الأصلي إلا أنه في النهاية ممثل.

هذا الشكل الجديد من تناول الحقائق والأحداث تم وما

زال في معظم تلك المنصات الجديدة يصنف كونه فيلما "تسجيليا" في بداية الأمر، إلا أنه صار الآن يمكن تصنيفه كنوع جديد لا هجين.

الدكيودراما:

يفرض الاسم نفسه تعريفا عن طريق التحليل اللفظي " "DocuDramaفالجزء الأول من الاسم يشير إلى الارتباط المباشر بالواقع الموثق، أما الجزء الثاني من الاسم فيشير إلى الجزء المعاد تخيله وتمثيله.

هنا يجب التفرقة بين نوعين مختلفين من أفلام "الدكيودراما" حيث يميل النوع الأول لأن يكون في غالبيته مبني على مادة تسجيلية بشكل كامل بحيث يتم اللجوء لإعادة تمثيل بعض المواقف من خلال مشاهد تمثيلية تتسق في أسلوبها مع التقليد التسجيلي. أما النوع الثاني فعادة ما يعتمد بشكل كامل على محاكاة المكان والزمان التاريخي محل الحدث المحكي، إضافة إلى ذلك، الاستعانة بممثلين محترفين بحيث تقدم الأحداث التاريخية ضمن إطار تسجيلي من حيث "حقيقية" الأحداث لكن ضمن إطار درامي تمثيلي، إلا أن الاتساق التاريخي ودقة النقل أو إعادة التمثيل يظل من العناصر الأساسية للعمل، مع السماح بالتعامل الدرامي لبعض الأحداث الفرعية، بينما تظل الحقيقة والنقاء التاريخي جوهر العمل.

فمسمى "الدكيودراما" لم يظهر إلا بعد الحرب العالمية الثانية في كل من الولايات المتحدة والمملكة المتحدة، فتطور الأشكال والممارسات الصحفية وزيادة الطلب على هذه النوعية من الأفلام كان لأنها تتصف بالعنصر التسجيلي.

الفيلم التاريخي:

على الرغم من الملايين التي تنفقها الاستديوهات حول العالم على الأفلام التاريخية في محاولة الوصول إلى أكبر درجة من النسخ البصري لحقبة أو حدث تاريخي تظل لا يمكن الاعتراف بها كمصدر موثق للتاريخ. ليس هذا الاستنتاج من قبل الباحثين والمؤرخين، بل من قبل المشاهد أيضا، الذي أسس تعاقده مع الفيلم بناء على الانتماء النوعي للفيلم، كفيلم ينتمي للنوع الخيالي أو غير التسجيلي.

يتيح هذا التعاقد من قبل المبدع مساحة كبيرة في الأفلام التاريخية لإعادة الكتابة بل والحذف والإضافة للأحداث بما يسير مع الإطار الدرامي العام للفيلم، حتى إنه في بعض الأفلام التاريخية لا يعدو الالتزام بالحقبة التاريخية أكثر من خلفية للأحداث التي قد تكون خيالية ولا علاقة لها بأي توثيق تاريخي، مثل اتخاذ فترة معينة من القرن التاسع عشر لتقديم إحدى روايات "تشارلز ديكنز" إنجلترا والعصور الوسطى لتقديم إحدى مسرحيات شكسبير. على النسق نفسه، لا يمكن لأحد أن ينكر المجهود المبذل لمحاكاة فترة تاريخية في مصر في فيلم "وإسلاماه" إلا أن الفيلم فيلم خيالي، على الرغم من "حقيقية" الفترة التاريخية وبعض الأحداث، التي كانت في معظمها مجرد خلفية للأحداث التي تقصها رواية علي أحمد باكثير.

رسخ علم المشاهد بمساحة وحرية التعامل مع التاريخ ضمن الأفلام التاريخية أيضا عنده القدرة على اتخاذ موقف مسبق من عدم الأخذ بالمحتوى المقدم على المنحى التعليمي أو التثقيفي، بينما يظل قادرا على الاندماج مع الفيلم والتأثر بشخصياته والاستمتاع به بشكل كامل كفيلم خيالي.

أفلام الدكيودراما:؟

"هذا الشيء الذي يطلق عليه المعالجة الدرامية أو المعالجة الخيالية للأحداث التاريخية شيء في منتهى الخطورة، ومن الممكن أن تكون مضللة، وهو أمر على الجهات المسؤولة عن وسائل البث إعطاء أولوية ومراقبته عن كثب". كانت هذه هي كلمات "السير إيان جيلمور" Sir Ian Gilmour أمام مجلس العموم البريطاني، معلقا على فيلم "موت أميرة" والذي أثار غضبة شديدة وجدلا واسعا في الشارع البريطاني عند إذاعته، لما تناوله الفيلم من رؤية متخيلة حول الأميرة "ديانا".

تضعنا المقولة السابقة أمام تساؤلين في غاية الأهمية: الأول، أليست الجهات المعنية بالإنتاج والإذاعة هي ذاتها التي واكب تطورها زيادة الطلب على هذا النوع الهجين من الأفلام لما تراءى للقائمين على الإنتاج التلفزيوني أهمية هذه النوعية من الأفلام لما اكتسبته من قدرة ترفيهية بالإضافة إلى اكتسابها الصفة التسجيلية؟

أما التساؤل الثاني، فهو لماذا أثار الفيلم هذه الضجة المجتمعية إن لم يكن قد حاز على درجة كبيرة من التصديق؟ من أين أتت هذه الدرجة من التصديق من قبل المشاهد؟

عودة مرة أخرى إلى الحلقة المفرغة نفسها التي دوما ما تدور حول التعاقد القائم على الوصف والتصنيف الذي يتيح

للمشاهد اختيار موقف مسبق من المشاهدة و تبني موقف التصديق.

على الرغم من الحالة المتخيلة التي تتناول أفلام "الدكيودراما" موضوعاتها من خلالها، مع وجود الاتفاق المسبق على "حقيقية" ما سيقدم من معلومات، بغض النظر عن عدم "حقيقية" من سيقدم المعلومات (الممثلون).

عندما يطلب من أفلام "الدكيودراما" بأن تحاكي التاريخ بشكل دقيق جدا، وأن تحافظ على حيادها وعدم تحيزها فإن في هذا تصورا ليس فقط غير واقعي وغير ممكن، بل في الوقت ذاته ليس من اختصاص هذه الأفلام؛ فـ "الدكيودراما" ليست أفلاما تسجيلية صرفة، كما أنها ليست أفلاما خيالية تماما. فلا يمكن للمؤرخين أن ينتظروا هذه الدقة التاريخية من هذه الأفلام إنما عليهم النظر نحو الأفلام التسجيلية.

هذا المحدد من الدقة التاريخية المفترض من قبل الباحثين والمؤرخين افترض حيادا في الفيلم التسجيلي، هو في الواقع حياد غير موجود كما يؤخذ على أفلام "الدكيودراما" أنها عادة ما تكون غير حيادية وأن الضرورة الدرامية وربما أداء بعض الممثلين يلعب دورا في تعاطف المشاهد وبالتالي تبني وجهة النظر المعروضة.

بالنسبة لبيتر كوزمينسكي، المخرج البريطاني المشهور، كل فيلم هو فيلم خيالي، والفرق بين الفيلم التسجيلي و"الدكيودراما" مصطنع وغير ذي صلة. "لا يوجد شيء موضوعي بطبيعته عن الأفلام التسجيلية. في كل مرة يختار شخص ما مقطعًا معينًا من المقابلة ويوحدها مع مقطع معين من الموسيقى، فهم يوجهون الجمهور. يجب علينا دائما أن ننظر لأفلام "الدكيودراما" على أنها محاكاة للتاريخ، وليس سردا واقعيا للتاريخ. لذا ستظل دائما أفلام "الدكيودراما" مخيبة لآمال هؤلاء الباحثين عن الدقة التاريخية والتفسيرات التاريخية.

"الدكيودراما" لا يمكن وأن تحل بشكل كامل تحت التصنيف الخيالي للأفلام (التاريخية)، كما أنها ليست أفلاما تسجيلية حقيقية، يمكن الركون إليها كمصدر تعليمي، بقدر ما يمكن التعامل معها ضمن الاتفاق الترفيهي المبني على معارف غير موجودة لدى المشاهد.

أي أن المشاهد الذي يختار مشاهدة فيلم "دكيودراما" يتناول حدثا أو حقبة تاريخية معينة، ليس شرطا أن يمتلك المشاهد هنا معرفة سابقة أو مدققة عن الموضوع.

لذا فإن أفلام "الدكيودراما" الجيدة ربما قد تؤدي غرضا ترفيهيا وإخباريا في الوقت ذاته، مما قد يحث المشاهد على البحث لمعرفة المزيد أو ربما تدقيق ما اكتسبه من معلومات.

يؤكد المدافعون عن أفلام "الدكيودراما" على أن تمثيلات العالم، منذ نشأتها السينمائية، تشكلت من خلال إرادة تحمل شهادة على الواقع والإرادة المصاحبة لجعل النتيجة ممتعة ومسلية. فمنذ البداية، قبل صانعو الأفلام هذا التناقض الواضح على الرغم من أنه أثار دائمًا تساؤلات حول الفجوة التي يمكن أن توجد بين النية والاستقبال.

المراجع

1-Bill Nichols ،Introduction to Documentary ،Third Edition؟،؟Indiana University Press; Third edition (March 27، 2017)

2-Bill Nichols ،Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media ،Bloomington: Indiana University Press ،1981

3-Bill Nichols ،Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture ،Bloomington: Indiana University Press ،1994.

4-Bill Nichols ،Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary، Bloomington: Indiana University Press، 1991

5-Paul Rotha ،Documentary Film; the use of the film medium to interpret creatively and in social terms the life of the people as it exists in reality ،by Paul Rotha in collaboration with Sinclair Road and Richard Griffith. 3d ed. ،rev. and enl.of؟Documentary FilmLondon: Faber and Faber ،1952 New York: Hastings House ،1963