الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne démocratique et populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique
جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم
Université Abdelhamid Ibn Badis- MOSTAGANEM
كلية الأدب العربي والفنون
Faculté de Littérature Arabe et des Arts
قسم فنون العرض

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في فنون العرض

تخصص: سينما وثائقية

المقاربة الإخراجية في أعمال

يوهان فاندركوكن

من إعداد الطالب:
– ظرايفية خير الدين

تحت إشراف:
– منصور كريمة (مؤطرا)

اسم ولقب الأستاذ(ة)	الرتبة العلمية	الصفة في اللجنة
		رئيسا
		مشرفا ومقررا
		مناقشا

السنة الجامعيـــة: 2020/2019

أ -مقدمة

منذ النشوء الأول عام 1895 اخذت السينما تسير في اتجاهين رئيسين : الواقعية والانطباعية، بتقديم جورج ميليه فيلمه "رحلة الى القمر " وتقديم الإخوة لوميير بالمقابل "الخروج من المعامل ." وعلى الرغم من أن معنى الواقعية غالباً ما يعد غامضاً ومثيراً للالتباس داخل عالم الفن وخارجه على السواء، حيث يختلف معنى الكلمة، تبعاً للنشاط الانساني الذي تأتي في سياقه . وتعود ص عوبة تعريف الواقعية في السينما إلى أن معظم الأفلام تحتوي على رسائل ووظائف متعددة، مما يخلق مستويا ت عديدة لتذوقها وتفسيرها، مثلما هو الحال في أفلام لوكينوفيسكو نتيو بيرناردو بيرتولوتشي والإخوان تافياني، ف الفيلم- ووسيطه السينمائي- يمكن أن يكون واقعياً لأنه يشير إلى أشياء مادية ذات وجود واقعي، كما يمكن في الوقت نفسه أن يكون فيلماً ذاتياً لأنه يعبر على نح و أو آخر عن رؤية فنية تجاه الوا قع، خاصة بصانعيه، لكنه قد يكون أيضاً فيلماً دعائياً على نحو ما، لأنه لابد أن يدعو إلى وجهة نظر محددة، وهو في النهاية ذو طابع جمالي لأن له شكلاً خاصاً ومميزاً . السينما إذن قادرة على أن تكون واقعية، لأنها تستطيع أن"تسجل " صو رة الواقع، وتقدمه بأمانة كبيرة إلى المتلقي، وهي قادرة أيضاً على ألا تكون

واقعية . لأنها تستطيع أن تتلاعب بصورة ومضمون الواقع الحقيقي وتغير فيه، حتى قد تخلق وا قعاً جديداً، والسينما يمكن لها أن تكون واقعية بقدرتها على محاكاة الادراك الواقعي في البعدين المكاني والزماني، كما يمكن لها ألا تكون واقعية لأنها تصدم ذلك الادرا ك وتتصادم معه، والسينما تستطيع أن تشير إلى الواقع بقوة وعمق، إلا أنها تستطيع أيضاً أن تهدف إلى الهروب منه . والسينما في النهاية قادرة على أن تأخذ شكلاً واقعياً، بينما تتبنى مضموناً غير واقعي ، كما أنها قادرة على ال تعبير المكثف عن الواقع من خلال أساليب و أشكال غير واقعية على الإطلاق . وهو ما سعى لتوضي حه المخرج الهولندي يوهان فاندر كوكن من خلال مسيرته الطويلة التي تتكون من 62 فيلما و العديد من المقالات و البح وث التي يتكلم فيها و ينظر للتيار الواقعي في ا لسينما الوثائقية خاصة و السينما عامة و هو ما جعلنا نح اول معرفة مقاربته الإخراجية في ب حثنا هذا الذي قسمناه إلى ثلاث فصول نتناول في الفصل الأول ال سينما الواقعية و أهم خصائص هذا التيار ومراح ل تطوره من خلال تاريخ السينما إلى فصل ثاني خصصناه لمراجعة السيرة الفنية للمخرج و قراءة في مدو ناته إلى الفصل الثالث التطبيقي حيث قمنا بإخراج فيلم وثائقي

بعنوان الفخار في ولاية البرج م ح اولا قدر الإمكان م حاكة أسلوب المخرج يوهان فاندر كوكن في فهمه للفيلم الوثائقي والواقعية السينمائية.

طرح الإشكالية:

و انطلاقا من الطرح السابق تكون الإشكالية :

-إلى أي مدى يمكن للواقع السينمائي أن يعبر عن الواقع نفسه؟

-من هو يوهان فاندر كوكن و ماهي فلسفته السينمائية للواقع السينمائي؟

الهدف من الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى معرفة مدى تأثير الواقع الفيلمي على الواقع المعاش نفسه و التعريف بالمخرج يوهان فاندر كوكن كونه من المنظرين التجريبيين الأوائل للتيار الواقعي الجديد.

1 منهج الدراسة:

تعتمد الدراسة على المنهج السيميولوجي و منهج تحليل المضمون واللذان يعتبران الأنسب لمثل هذا النوع من البحوث العلمية.

2 الدراسة التطبيقية:

تقوم الدراسة التطبيقية على مدونة يوهان فاندر كوكن الفيلمية لتحليلها و استخراج مقاربته الإخراجية للواقع.

1 اشكالية المصطلح:

يعود الفضل في اطلاق مصطلح **documentary** حيث أطلقه على فيلم موانا لروبرت فلاهرتي * ليعرفه في وقتها بأنه المعالجة الخلاقة للواقع[1] في ح ين اعتمد **ريتشارد ميران** * مصطلح **فيلم الاخيالي** و هو مفهوم يعارض كل تلك المفاهيم التي ترى أن الوثائقي نوع سنيمائي مميزا بذاته ، فالكلمة اللاتينية لكل من **وثائقي** أو **تسجيلي** واحدة **Documentary** وأصلها كلمة **Document** أي «**الوثيقة** ». و هي نفسها في اللغة الإنكليزية أو الفرنسية، إلا أن هذا التمايُز جاء عند ترجمة المُصطلح إلى اللغة العربية نظراً لاختلاف مفهوم الترجمتين عن اللغة الأصلية، سواء الإنكليزية أو الفرنسية، فالتفرقة جاءت نتيجة ترجمة المصطلح إلى العربية، والجهة التي اعتمدته، . ففي مصر كانت كل مة «**التسجيلي** » هي التي استقرت، لأن أغلب الترجمات الأولى كانت عن الإنكليزية، بينما نجد الترجمات السورية واللبنانية و المغاربية قد استندت أكثر إلى الترجمة عن الفرنسية فكانت كلمة «الوثائقي ». ففي الوهلة الأولى يكون الفرق في الترجمة بين المشارقة و المغاربة لكنه خليط بين

[1]- باتريشيا أوفرهايدي، الفيلم الوثائقي مقدمة قصيرة جدا، ترجمة : شيماء طه الريدي، مراجعة: هاني فتخي سليمان، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2012، ص 25.

مصطلحين هما التسجيل **(Recording)** والتوثيق **.(Documenting)**

فالتسجيل "عملية ميكانيكية بحتة، ينقل خلالها المُسجِّل ما تراه الكاميرا، وحينما تنتهي عملية التسجيل لا ينتهي دور المُسجّل فقط، بل ينتهي أيضا العمل في الفيلم . بمعنى ألا يمر الفيلم بأيّ من مراحل ما بعد عملية الإنتاج، وهو ما ينطبق على ما يُعرف بفيلم **التسجيل (Record Film)** رغم أنه نوع فيلمي خاص كذلك و مصطلح أكاديمي قليل الاستخدام و يعرف في قاموس المصطلحات السينمائية الفيلم **التسجيلي** بأنه :« فيلم غير روائي أو غير تخييلي – ونفضّل تسمية لا خيالي– وأنه عادة يصوَّر خارج الأستوديو، ويَستخدم أناسا حقيقيين لا ممثلين، ويركِّز موضوعيا على قضايا تاريخية أو علمية أو بيئية، ويكون هدفه الأساسي إلقاء الضوء على العالم الذي نعيش فيه وزيادة معرفتنا به وطرْح رؤية ذاتية فيما يتعلق بقضاياه ».[1] أما ستيف بلاندفورد وجيم هيليير وباري كيث غرانت في قاموس الدراسات السينمائية تعريفا موجزا "الفيلم ا لوثائقي بشكل عام، هو أيّ عمل سينمائي موضوعه أشخاص أو أحداث أو مواقف توجد خارج العالم الفيلمي، أي توجد في العالم الحقيقي."[2]

[1]-باتريشيا أوفرهايدي، الفيلم الوثائقي مقدمة قصيرة جدا، مرجع سابق، ص 25.

[2]- أحمد كامل مرسي، مجدي وهبة، معجم الفن السينمائي، القاهرة 1973، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 107

لم يستقر تعريف الفيلم الوثائقي منذ بداية إطلاق المصطلح من قِبل **جون غريرسون** * (1898 . 1972) عام 1926، وحتى الآن ، وكلها تعريفات تطورت في سياق اجتماعي واقتصادي، وتقني. إلا أنه وقبل ظهور مصطلح (**Documentary Film**) نجد أن جذور السينما الوثائقية «تمتد إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وذلك في شكل كان يُطلق عليه (المحاضرة المصوّرة) والتي كانت عبارة عن عرض لسلسلة من الصو ر الفوتوغرافية، المصحوبة بتعليق حي، أو موسيقى »[1]. مع ملاحظة أن هذه العروض اعتمدت على أسلوبها، من حيث التصوير وطريقة العرض، والذي جعلها كشكل أولي للفيلم الوثائقي.

وهناك تعريف حديث نسبياً، جاء في كتاب «فهم الفيلم» لرون جونسون وجان بون حاول الإحاطة قدر الإمكان بالتطورات التي طرأت على الشكل الوثائقي، وهو التعريف الذي اعتمدته الأكاديمية الأمريكية لعلوم وفنون السينما، التي ذكرت أن الوثائقي هو «الفيلم الذي يتعامل مع مواضيع تاريخية أو اجتماعية أو علمية أو اقتصادية، سواء صوّر وقت وقوع الأحداث الحقيقية، أو أُعيد بناء وتجسيد أحداثه الحقيقية (أُعيد تمثيلها) وحيث يكون تركيز الفيلم الأساسي على المحتوى الحقيقي، أكثر من اهتمامه بالجوانب المتعلقة بالتسلية»[2].

[1]- تشارلز موسر، الفيلم التسجيلي في عصر السينما الصامتة، ترجمة: هاشم النحاس، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، 2010، ص 605

[2]- أمير العمري. وقائع الزمن الضائع، البحث عن محمد بيومي، مجلة الجزيرة الوثائقية، عدد4، أكتوبر ـ ديسمبر 2009

من التعريفات السابقة ـ رغم تباينها ـ نجد أن الاتفاق دار حول مظهر حقيقي حدث في الواقع. أما كيفية نقل هذا المظه ر في عمل فني، فهو محل خلاف . فأعمال فلاهيرتي تم صنعها وإعادة تمثيلها بالكامل، سواء في «نانوك الشمال، أو «موانا». فقد قام بتحريك الشخصيات الرئيسية وفق خطة مُحكمة، أي أنها قامت بدور المُمثل، كما جعل الشخصيات تقوم بأفعال أمام الكاميرا لم تكن تقوم بها في الواقع . من ناحية أخرى نجد أعمالاً يعدها البعض في الكثير من الأحيان وثائقية، رغم أنها بالكامل مصنوعة ومُمَثلة، إلا أن ما يوحي بذلك هو استنادها إلى أحداث واقعية حدثت بالفعل . والمثال الأكبر لذلك فيلمي سيرجي أيزنشتين (1898 ـ 1948). «المدرعة بوتمكن 1925» و«أكتوبر 1928». فالأمر في الأخير يتوقف إذاً على «إضفاء المعنى الجمالي » على ما يُسمى بالواقع . أي تحويله إلى فن. ونلاحظ أن مسألة الحبكة لم يعد يختص بها الفيلم الروائي فقط، فقد تطورت أساليب السرد، بحيث أصبحت الحبكة في الكثير من الأعمال لا أثر لها . وتقوم هذه الأعمال على الفكرة أو الحالة. أما الأحداث والشخصيات الواقعية، فلم تعد قاصرة على الفيلم الوثائقي، أما عبارة التركيز على العالم من حولنا، فهي لا معنى لها، في رأيي أن الفرق يوجد في منهج الملاحظة التي نقترب فيها من الموضوع، وطريقة تصويره وأسلوب إخراجه.

1 فلسفة و تيارات سينما الواقع:

السينما والواقع كلمتان لهما علاقة ببعضهما من العديد من النواحي، إن الحضارات المتعاقبة منذ فجر التاريخ وحتى الآن يتم النظر إليها تبعاً لمدى تأثيرها على الإنسانية عامة. ولكن قد اتفق العلماء والمؤرخين على أن تأثير الحضارات على ما حولها يكون أكثر قوة حين يكون تأثيراً ثقافياً، فمدى التأثير الثقافي على المجتمع والعالم هو دائما ما كان الأبقى أثراً والأقوى سطوة على المدى البعيد، ومع ما قدمته الحضارة الحديثة من تقدم وازدهار في مختلف مجالات العلم والتكنولوجيا.[1]

منذ اكتشاف واستخدام البحار كقوة محركة أدت إلى تقدم صناعي كبير وسريع تم على إثرها استحداث فن آخر من نوع جديد ألا وهو فن السينما والواقع ، خرج ذلك الفن ليسبب ثورة في الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية لجميع دول العالم حيث أظهرت ثقلاً وسطوة في التأثير على كثير من مجريات الحياة الواقعية، فمجرد استخدام الصوت ونبراته للتعبير جعل للكلمة وزنها وتأثيرها، وعلى الرغم من أن معنى الواقعية غالباً ما يعد غامضاً ومثيراً للالتباس داخل عالم الفن وخارجه على السواء، حيث يخت لف معنى الكلمة، تبعاً للنشاط الإنساني الذي تأتي في سياقه . وتعود صعوبة تعريف الواقعية في السينما إلى أن معظم الأفلام تحتوي على رسائل ووظائف متعددة، مما يخلق مستويات عديدة لتذوقها وتفسيرها [2]، مثلما هو الحال في أفلام لوكينوفيسكو نتيو بيرناردو

1-شاكر عبد الحميد، "عصر الصّورة. السلبيات والإيجابيّات"، نشر عالم المعرفة، الكويت 2005، ص. 16.

2- شاكر عبد الحميد، المرجع نفسه ص17.

بيرتولوتشي والإخوان تافياني، ف الفيلم– ووسيطه السينمائي– يمكن أن يكون واقعياً لأنه يشير إلى أشياء مادية ذات وجود واقعي، كما يمكن في الوقت نفسه أن يكون فـيلماً ذاتياً لأنه يعبر على نحو أو آخر عن رؤية فنية تجاه الواقع، خاصة بصانعيه، لكنه قد يكون أيضا فيلماً دعائياً على نحو ما، لأنه لاب د أن يدعو إلى وجهة نظر محددة، وهو في النهاية ذو طابع جمالي لأن له شكلاً خاصاً ومميزاً .

السينما إذن قادرة على أن تكون واقعية، لأنها تستطيع أن"تسجل " صو رة الواقع، وتقدمه بأمانة كبيرة إلى المتلقي، وهي قادرة أيضا عل ى ألا تكون واقعية لأنها تستطيع أن تتلاعب بصورة ومضمون الواقع الحقيقي وتغير فيه، حتى قد تخلق وا قعاً جديداً، والسينما يمكن لها أن تكون واقعية بقدرتها على محاكاة الإدراك الواقعي في البعدين المكاني والزماني، كما يمكن لها ألا تكون واقعية لأنها تصدم ذلك الإدراك وتتصادم معه، والسينما تستطيع أن تشير إلى الواق ع بقوة وعمق، إلا أنها تستطيع أيضا أن تهدف إلى الهروب منه .[1] والسينما في النهاية قادرة على أن تأخذ شكلاً واقعياً، بينما تتبنى مضموناً غير واقعي، كما أنها قادرة على التعبير المكثف عن الواقع من خلال أساليب وأشكال غير واقعية على الإطلاق .

ولعل مشكلة السينما مع النظريات الواقعية ليست إلا جزءاً من مشكلة الإبداع الفني الخلاق في صراعه مع الرغبة الفلسفية في التنظير والتجريد وإطلاق الأحكام القاطعة، لذلك فان السينما ظلت تعاني من النظريات الواقعية بقدر معاناتها من النظريات الانطباعية . فكل نظرية سينمائية

1– جيل دولوز. الصورة–الحركة أو فلسفة الصورة، ترجمة حسن عودة الفن السابع ، المؤسسة العامة للسينما، دمشق ،ط1، 1997، ص53.

تزعم أنها تملك ا لحقيقة حول "جوهر " السينما [1].
فالواقعيون يعتقدون أن هذا الجوهر يتجسد في قدرة السينما على تسجيل
العالم الواقعي المادي، ومن ثم تقربنا منه، بينما يزعم الا نطباعيون ان
السينما لن تستطيع أن تحقق وجودها كوسيط فني، إلا إذا أعط ت ظهرها
لمحاكاة الواقع، واتجهت إلى تصوير ما هو غير واقعي، بقدرتها على ان
تجعل الخيال شيئاً ملموساً، وهكذا فإنها توسع مفهوم العالم المادي [2] بحيث
يشمل كل المستحيلات المكانية والزمانية التي اكتشفها ميلييه، ثم طورها
واستخدمها من بعده لوي بونويل، ومايا ديرن، ولاحقاً الآن رينيه .
وفي الحقيقة فإ ن السينما تحتوي على عناصر فنية عديدة تشترك فيها مع
فنون أخرى ، يمكن أن نقول أن السينما انحدرت منها، لذا فان هـمن
المستحيل أن تجد لفن السينما أباً واحداً، فإذا كان البعض يرى أن الأب
الشرعي للسينما يتمثل في "المصباح السحري " أو"الصورة الفوتوغرافية "
أو"صندوق الدنيا " فان السينما تطورت ايضاً من خلال القصص الصحفية
المصورة، ومن المسرح وعروض السحرة والحواة، وكل ذلك جعل من
الخطاب السينمائي حاملاً لجزء من الدلالة العامة للعمل الفني مكثفاً
المظاهر المعرفية فيه[3].

فكلمة الواقعية ترد إلى أذهان المشاهدين غالبا أمام أي عمل يصور الطبقات الفقيرة والمتوسطة بقدر معقول من التفاصيل في الديكور والملابس ولغة الحوار وسلوك الشخصيات التي تتشابه مع ما يحدث في الواقع ...ولكن هل يعني ذلك أن تصوير حياة الأثرياء أو المثقفين أو رواد الفضا ء يتنافى مع الواقعية حتى لو كان يعتمد على تفاصيل حياتية دقيقة؟

1- جيل دولوز. المرجع نفسه، ص53-58

2- جيل دولوز. المرجع نفسه، ص53-58

3- جيل دولوز. المرجع نفسه، ص53-58

ثم هل تعني التفاصيل الدقيقة التي نراها في فيلم أمريكي ب اهظ الإنتاج يروي قصة رجل عصابات عاش فعلا خلال فترة زمنية معينة أن هذا الفيلم واقعي؟ [1]

هناك فرق، إذن، يدركه المشاهد بين نوعين من محاكاة الو اقع: الأول يمكن تسميته بـ«المصداقية» التي يجب أن تتوفر للعمل الفني حتى لو كان خياليا، وقد وضع «أرسطو» في كتابه «فن الشعر» قواعد هذه المصداقية، وسوف أعود إلى ذلك بعد قليل . النوع الثاني من محاكاة الواقع يحمل نوعا من الالتزام السياسي أو الاجتماعي لدى الفنان ت جاه الواقع الذي يقوم بتصويره، غالبا ما يتمثل في الانحياز إلى الطبقات والفئات المهمشة والمظلومة [2].

مع ذلك فمن التسطيح أن نقرن الالتزام بالـ «واقعية» لأن الموقف السياسي يمكن أن يقترن بأي مذهب فني حتى لو كان «السيريالية» أو العبثية حتى منتصف القرن التاسع عشر، قبل بزوغ الثورة الصناعية والاختراعات والاكتشافات العلمية وأصول التفكير العلمي «المادي» أو «الواقعي» كما يجرى تسميته، لم يشغل الكثيرون أنفسهم بمدى أهمية أن يكون الفن واقعيا . الشيء المهم كان ضرورة توفر مجموعة من القواعد التي تخلق الاحساس بـ«صدق» ما تراه وتسم عه، حتى لو كان «الالياذة» أو «ألف ليلة وليلة ». ومنذ أكثر من 2330 عاما وضع الفيلسوف اليوناني «أرسطو» شروط هذه المصداقية :

الدراما عند أرسطو تنقسم إلى نوعين رئيسين هما التراجيديا والكوميديا، وكل منهما يجب أن يراعي مجموعة من القواعد حتى «يصدقها» الجمهور. في التراجيديا، مثلا، يجب أن تكون الشخصيات نبيلة، وحتى نصدق الحوادث التي تدور يجب أن يكون هناك دوافع مقنعة لدى الشخصيات وتبرير ات منطقية للأحداث وأن يكون لها بداية ووسط ونهاية . لا يرفض «أرسطو» الخيال بل يدافع عنه، ولكنه يشترط «المصداقية». ومن الطريف أن هذه المصداقية تتفق مع قواعد المصداقية التي وضعتها هوليوود، مثل مراعاة الصحة التاريخية

1- جيل دولوز. المرجع نفسه، ص53-58

2- ينظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العالم ، ترجمة إبراهيم الكيلاني، وفايز عويدات ، ط 1 : ، بيروت1388، ص10-16

للملابس والديكورات، كذلك استخدام تكنيك سينما ئي جيد يتوافق فيه الصوت مع الصورة [1]، وزوايا التصوير وتتابع اللقطات، ومع دخول نظام النجوم إلى هوليوود أصبحت المصداقية أيضا مرتبطة بنوع الدور الذي يلعبه النجم، فهناك من يتخصص ويصدقه الناس في دور البطل المغوار، أو من تتخصص ويصدقها الجمهور في دور الطاهرة البريئ ة... هذه «المصداقية»، ويالللعجب، طالما استخدمت لتبرير أعمال جامحة الخيال، مثل أفلام الخيال العلمي والفانتازيا والأكشن، وطالما روجت لواقع ميلودرامي أو رومانتيكي مختلف تماما عن واقع المشاهدين وحياتهم ...ومن المهم هنا أن نميز بين «القابلية للتصديق» وبين الواقعية.

بالرغم من أن الفنون عمرها قديم جدا، آلاف السنين على أقل تقدير، إلا أن «الواقعية» كمذهب فني لم تظهر سوى في منتصف القرن التاسع عشر تقريبا، ولعل أول استخدام للمصطلح كان في مجال الأدب عام 1830 ليصف نوعا من الأدب يناهض الرومانتيكية التي سادت وقتها، وتلخيصا لهذ ا المواجهة يقول كاتب المسرح الشهير «بيتر بروك» (1925 –): «إذا كانت الرومانتيكية تمجد الخيال، فإن الواقعية أعلت من شأن البصر». الكلاسيكية وبالفعل ارتبط مصطلح الواقعية بالفنون البصرية في منتصف القرن التاسع عشر ليصف نوعا من اللوحات تحاكي الصور التي تنتجها ك اميرا التصوير الفوتوغرافي، التي كانت اختراعا حديثا في ذلك الوقت، وكان الفنان التشكيلي جوستاف كوربيه (1819– 1877) من أوائل الفرنسيين الذين ارتبطت أعمالهم بمصطلح الواقعية خاصة بعد لوحتيه «دفن الموتى في أورنان» و«عمال تكسير الصخور» اللتين صدمتا رواد معارض باريس البورجوازيين 1850 [2].

إذا كانت الكلاسيكية ترى أن العالم أكثر منطقية ونظاما مما يبدو عليه، وإذا كانت

1– ينظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، مرجع سابق، ص10–16

2 جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، مرجع نفسه، ص10–16

الرومانتيكية ترى أن العالم أكثر عاطفية وإنسانية مما هو عليه، فإن الواقعية تحاول أن تصور العالم بدون مبالغات وبأكبر قدر ممكن من الموضوعية . لقد آمنت الواقعية بأن هناك حقيقة غير ذاتية وكافحت ضد الانحياز الشخصي للفنان وضد المبالغة في العواطف، وسعت وراء «الحقيقة» وطالبت الفنان أن يتخلى عن أفكاره المسبقة ويلتزم بتصوير ما يراه بأكبر قدر من «الدقة». لقد ارتبط ظهور الواقعية بازدهار العلم ووضع أسس التفكير العلمي مثل القدرة على الملاحظة والتسجيل الدقيق للظواهر ووضع الفرضيات واختبارها، كما ارتبط أيضا ببداية ظهور كتاب وفنانين يتمتعون باستقلالية تتيح لهم امتلاك وعي وضمير اجتماعي محايد يرى شرور المجتمع ويسعى إلى إصلاحها مثل «أونريهبالزاك» و«جوستاف فلوبير» في فرنسا و «تشارلز ديكنز» و«توماس هاردي » في انجلترا . فكان ظهور «الواقعية» ناتجا عن عصر العلم بشكل عام و اختراع التصوير الفوتوغرافي ثم السينمائي بشكل خاص، ثم أن اختراع الفوتوغرافيا والسينما– كما يرى البعض – كان وليد الميل المتزايد نحو رؤية الواقع وتسجيله، هذا الميل الذي غذته الحياة الصناعية والعلمية الحديثة[1]

عندما ظهر فن السينما قبل سنوات معدودة من نهاية القرن التاسع عشر اعتبر البعض أن حلم تصوير الواقع وتسجيله وحفظه أصبح متاحا أخيرا، وقام الأخوان «لوميير» مخترعا السينما بتصوير فيلمهما القصير «العمال يغادرون مصنع لوميير » الذي يعد في رأي البعض فيلما واقعيا، وفي نفس الفترة تقريبا كان الفرنسي «جورج ميليه» يصور فيلمه «رحلة إلى القمر » الذي يعتبر أول فيلم فانتازي خيالي ...ومنذ ذلك الحين توالت عشرات الأساليب وآلاف الأفلام يمكن تقسيمها تحت هذين التصنيفين: الأفلام التي تحاول أن تصور العالم كما هو، والأفلام التي تصور العالم كما يراه خيال الفنان . ولكن الأمر ليس بهذا الوضوح والبساطة، لأن كل فيلم على حدة يطرح ويعيد طرح السؤال، بقصد أو دون قصد،

1– جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، مرجع سابق، ص10–16

عما هو الفرق بين الواقعي وغير الواقعي ...ولكن لنؤجل هذه المناقشة إلى النهاية .

مع استقرار صناعة السينما وانتشارها في هوليوود وضعت بعض القواعد الخاصة بـ«المصداقية» أو «القابلية للتصديق» التي يجب أن تتوفر في أي فيلم، خاصة في القصة والشخصيات، ثم في الديكور والملابس وتكنيك التصوير والإضاءة والمونتاج إلى آخره، ولكن تحت هذه الشروط الشكلية حملت الأفلام الهوليوودية الكثير من عدم الدقة العلمية ومخالفة قوانين الطبيعة وروجت رؤية ميلودرامية للحياة تحول فيها البشر إلى أبطال أنصاف آلهة وأشرار أنصاف شياطين، ونظر ة رومانتيكية للعلاقات العاطفية لا علاقة لها بالواقع .[1]

مع قيام الثورة الشيوعية في روسيا 1917 أصبح المذهب الفني الرسمي الوحيد المعترف به في الاتحاد السوفيتي والبلاد الشيوعية الأخرى هو «الواقعية الاشتراكية»، الذي يعتمد على تصوير مساوئ الرأسمالية وبطولات العما ل والفلاحين والمثقفين المؤمنين بالاشتراكية في مواجهة الاقطاعيين والرأسماليين، وتتسم غالبا بالدعائية السياسية المباشرة والبساطة الشديدة في الشكل والاسلوب بهدف الوصول إلى الملايين الذين لا يعرفون القراءة والكتابة . وهناك فارق بين «الواقعية الاشتراكية» (سوشيالست رياليزم) وبين «الواقعية الاجتماعية» (سوشيال رياليزم) التي تصف الأعمال التي تتناول مظاهر الثورة الصناعية وتأثيرها في خلق طبقة من الأغنياء جدا وأخرى من المعدمين، وتصور هذه الأعمال حياة الطبقة العاملة والفقراء والمهمشين والمهاجرين وكفاحهم في مواجهة الظلم و سؤ الحظ كما يمكن أن تصور حياة الأغنياء اللاهية، ولكن مع وجود هامش من الذاتية للفنان وبدون الالتزام بالموقف الماركسي بالضرورة. وقد ظهرت «الواقعية الاجتماعية» ومشتقاتها في أوروبا وأمريكا غالبا كنوع من رد الفعل لمواجهة الرومانتيكية والمثالية والأعمال التي تست غرق في الذاتية، وبعض فناني «الواقعية الاجتماعية » أقسموا على مكافحة «الفن الجميل » وأي اسلوب يغازل العين

1- جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، مرجع سابق، ص10-16

والعواطف، وفي مجال السينما ظهرت «الواقعية» غالبا كرد فعل على الأفلام «التجارية»[1] التي تنتجها هوليوود وغيرها من مصانع الأفلام «التجارية» سواء كانت في ايطا ليا أو بريطانيا أو الهند. والفارق بين «الواقعية» و«الهوليوودية» هنا لا يكمن فقط في نوع القصص والحبكات التي ترويها الأفلام ولكن أيضا في طرق انتاج الأفلام وتنفيذها ...ويتغير مفهوم الواقعية دائما وفقا لطريقة الإنتاج وتنفيذ الأفلام بالإضافة إلى اختلاف الرؤية السي اسية والفنية تجاه العالم .

إذا كانت السينما التجارية تعرض ما يريد المجتمع أن يراه ويسمعه، فإن السينما الواقعية، كما يرى البعض، هي التي تقدم ما يرى وما لا يسمع عادة، وبينما يرى البعض أن الواقعية تهدف إلى تصوير المجموعات التي لا ترى، والأصوات التي لا تسمع وأنها من هذا المنظور ذات طبيعة سياسية، إلا أن الناقد الأمريكي «رايموند ويليامز» رأى أن «المد الاجتماعي للواقعية» لا يهدف فقط إلى تصوير الفقراء، ولكن أيضا الناس العاديين الذين يشبهون الجمهور الذي يشاهد الفيلم [2].

وتوصف بالواقعية عادة تلك الأفلام التي تضع شخصياتها داخل الاطار الاجتماعي والاقتصادي، والمتاعب الاقتصادية التي تواجهها الشخصيات تكون أحد الدوافع الأساسية لحبكاتها.

أحد التعريفات الأخرى للواقعية هي تلك النوعية الت ي تتخذ من «الحاضر» موضوعها: الواقعية لا يعنيها الدراما التاريخية ولا الأحداث الماضية ولكنها تركز عملها على العالم المعاصر!

1- جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، مرجع سابق، ص10-16

2- جورج سادول، المرجع نفسه، ص10-16

الواقعية القديمة و الجديدة :

من أشهر التيارات السينمائية التي ارتبطت بمصطلح الواقعية تيار «الواقعية الجديدة » الذي ظهر في ايطاليا عقب نهاية الحرب العالمية الثانية على يد مخرجين مثل «روبرتو روسلليني » و«فيتوريو دي سيكا » في أفلام اهتمت بتصوير البشر العاديين خارج الاستديوهات في حياتهم اليومية بدون حبكات درامية أو ديكورات أو اضاءة غير طبيعية . وكما يق ول السيناريست الايطالي «سيزار زافاتيني » أحد رواد هذا التيار : «على عكس الموقف الأمريكي ...نحن نهتم بالواقع حولنا ...أما الواقع في السينما الأمريكية فيتم «فلترته .

ولكن «الواقعية الجديدة » ليست بأي حال أول واقعية في السينما، لأننا نجدها في أفلام تعود إلى بداية السينما كما في الفيلم البريطاني «احتياطي قبل الحرب وبعد الحرب » الذي أخرجه "جيمس ويليامسون " عام 1902، حول جندي يعود من حرب البوير إلى الوطن ل يعاني من البطالة، أوائل الأفلام التي تحمل ميلا واقعيا بارزا فيلم "تابو " للمخرج الألماني "ف.م. مورناو " ، وهو فيلم يضم ممثلين غير محترفين من سكان «تاهيتي » ويصور الواقع الاقتصادي وسيطرة الاستعمار على تجارة اللؤلؤ ظهر عام 1922. في نفس العام في فرنسا ظهر تيار «الواقعية الشعرية » الذي كان رفضا لكل من الرومانسية الهوليوودية ولـ «السينما الخالصة » التي نادى بها الطليعيون، وقدمت من خلاله أفلام تتحدث عن المهاجرين والعمال والمصانع وكان من أبرز ممثلي هذا التيار «جان جابان » الذي أطلق عليه نجم أدوار الطبقة العاملة ويمكن أن نلاحظ هنا التناقض الكامن في الربط بين كلمتي الواقعية والشعر، وقد أوضح الناقد «أندريه بازان » أن

اختراع أشكال شاعرية جديدة هو أفضل وسيلة لتقديم رؤى وطرق جديدة للنظر إلى العالم والواقع [1]...وسوف نجد أن مصطلح الواقعية كثيرا ما يطلق على نوعيات مختلفة وقد تكون متناقضة في أساليبها ولكن يجمع بينها محاولة الخروج من الأشكال السائدة الثابتة واستخدام بعض العناصر السينمائية مثل التصوير أو المونتاج أو التمثيل بطرق جديدة .[2]

وعلى العكس من «الواقعية الشعرية » في فرنسا و «الواقعية الجديدة » في ايطاليا، شقت السينما البريطانية طريقها الخاص في الواقعية الاجتماعية منذ بداية السينما تقريبا . استمدت الواقعية البريطانية جذورها من أعمال «تشارلز ديكنز » و«توماس هاردي » في الأدب وشهدت ازدهارها في مجال السينما الوثائقية خلال الثلاثينيات من القرن العشرين، وبعد فترة تراجع في الأربعينيات نتيجة التشدد الرقابي على الأفلام ذات المضمون السياسي والاجتماعي عادت الواقعية في الخمسينيات تحت اسم مختلف هو «الموجة الجديدة »، أو «دراما حوض المطبخ » كما أطلق عليها بعض النقاد نظرا لتركيزها على مظاهر الحياة اليومية، وهو مصطلح مستمد من الفن التشكيلي من بعض لوحات الفنان «جون براتباي » التي تصور أحواض وأدوات المطبخ والحمام، أو «السينما الحرة » حسب تعريف آخر، ويقول المخرج البريطاني المعروف «توني ريتشاردسون »، أحد رواد «السينما الحرة » في الخمسينيات والستينيات :

1- آرثر نايت، قصة السينما في العالم، ترجمة سعد الدين توفيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1991م، ص20

2- آرثر نايت، قصة السينما في العالم، مرجع سابق، ص 22

«هي نوع مستقل من السينما التجارية، حرة في اتخاذ مواقف شخصية
ح ادة وحرة في إعلاء حق المخرج في التحكم بفيلمه ». والواقعية البريطانية
ذات صبغة سياسية يسارية واضحة، واهتمام أساسي بحياة الطبقة العاملة
ومباذل الحياة اليومية العادية، ويمكن العثور على امتدادها في أعمال
مخرج ين معاصرين مثل «كين لوش » و«مايك لي ».[1]
«الموجة الجديد ة» البريطانية تختلف عن «الموجة الجديدة » التي ظهرت
في فرنسا في نهاية الخمسينيات، والتي تحمل اسلوبا جديدا في النظر إلى
الواقع وتحليله من خلال هدم الطرق القديمة في صناعة
الأفلام ...«الموجة الجديدة » في فرنسا اتخذت شكلا آخر في الستينيات
تحت اسم «سينما الحقيقة » – «سينما فيرتيه » – كانت رفضا أكثر جذرية
لطرق الإنتاج الهوليوودية التي تعتمد على النجوم والديكورات والمجاميع
الضخمة والمؤثرات الخاصة ...الخ، وفي المقابل اعتمد مخرجو هذا التيار
على الممثلين غير المحترفين والكاميرات الصغيرة المحمولة على الكتف
والتصوير في المنازل والشوارع، ومن الطرق التي اعتمدوا عليها تسجيل
الحوار ات العادية بين الناس في الشوارع ثم العثور على صور تناسب هذه
الحوارات .
تحت مسميات الواقعية، إذن، يمكن أن نعثر على طيف واسع من التيارات
والمواقف والأساليب، تتفق فقط في شيء واحد هو زعم ها بأنها تقدم الواقع
والحقيقة أكثر مما تقدمه الأفلام السائدة ...ومن هذا المنظور يمكن أن
نعتبر فيلما مثل «فيرا الصغيرة » الذي ظهر في الاتحاد السوفيتي عام
1988 عملا «واقعيا » معارضا لعدم الواقعية التي اتصفت بها أفلام

1 – آرثر نايت، قصة السينما في العالم، مرجع نفسه ص23

«الواقعية الاشتراكية » تحت الحكم الشيوعي ![1]

الواقعية في هوليوود :

في السينما الأمريكية أفلام «واقعية » بالتأكيد، وحتى في السينما الهوليوودية نجد أفلاما ومخرجين وتيارات تجنح نحو «الواقعية » بدرجات . مع الأزمة الاقتصادية وفترة الكساد الكبير في ثلاثينيات القرن الماضي اجتاح هوليوود نوع من الواقعية تمثل في اتجاه معظم الأفلام إلى مناقشة قضايا وموضوعات معاصرة بعضها مأخوذ مباشرة من صفحات الجرائد، وبالأخص صفحات الحوادث، وفي الخمسينيات يمكن العثور على شكل جديد من الواقعية في فيلم مثل «على رصيف الميناء » للمخرج «ايليا كازان » الذي تألق فيه «مارلون براندو » بأسلوبه «الواقعي » في التمثيل . يمكن العثور أيضا على أطياف من الواقعية داخل السينما المستقلة خلال الستينيات والسبعينيات مع بزوغ السينما السوداء «بلاكسبلويتيشن » التي تصنع بواسطة الأمري كان الأفارقة وتتوجه لهم، والتي تطورت خلال التسعينيات على يد مخرجين مثل «سبايك لي » وجون سينجلتون ويمكن اختصار الأمر بالقول أن الواقعية في السينما الأمريكية تجسدت في الخروج على معادلات الإنتاج الهوليوودية وفي المعالجات الأكثر جرأة وتشاؤما لمشاكل المجتمع الأم ريكي مثل العنصرية والعنف والأحياء الفقيرة والمخدرات، ولكنها بشكل عام تفتقد في معظمها للبعد السياسي اليساري المباشر كما نجد في الواقعية الإنجليزية مثلا .

1 – آرثر نايت، قصة السينما في العالم، مرجع سابق، ص23.

الواقعية في العالم الثالث : .

من الطبيعي أن يزداد «الميل الواقعي » لدى صناع الأفلام اليساريين لأنها تتفق مع مفهومهم عن النقد الماركسي للأوهام ولأشكال الفنون التي تزعم تفوق الطبقات الأغنى وتبرر الظلم والعنصرية والاستعمار . وفي البلاد التي كانت تسعى للاستقلال عن الاستعمار أو التي استقلت حديثا أصبحت الواقعية مرتبطة بالكفاح السياس ي، كما نجد في السينمات الهندية والأفريقية .

بالرغم من نزعتها الميلودرامية التي تسم أغلب أعمالها، إلا أن السينما الهندية شهدت بعض الأعمال الواقعية منذ عشرينيات القرن العشرين، كما عرفت «الواقعية الا جتماعية » منذ الأربعينيات على يد مخرجين مثل «شيتان أناند » و«بيمال روي » و«ريتويكجاتاك » و«ساتياجيت راي » . السينما المصرية التي تغلب عليها الميلودراما أيضا قدمت بعض الأعمال الواقعية منذ الثلاثينيات في «السوق السوداء » و«العزيمة » والعديد من أعمال «صلاح أبو سيف ». «عثمان سيمبين » في السنغال قدم أيضا مزيجا فريدا من الميلودراما والواقعية في أفلامه .[1]

يتحدث الناقد الألماني «زيجفريدكراكاور » عما يطلق عليه «الميل الواقعي » الذي يسم الأفلام التي «تحدد هويتها بالتعارض مع السينما التجارية السائدة والمهيمنة ». ومن الفوارق الأخرى بين «المصداقية » الهوليوودية و «الواقعية » أن عناصر مثل التسلسل الدرامي ووجود دوافع للشخصيات ونوع فني للفيلم لا يتم التقيد بها في السينما الواقعية، التي قد

1- وجدي صالح ، السينما الإفريقية ظاهرة جمالية، ترجمة: عادل محمد عثمان مجلة تواصل، الدار البيضاء عدد23 1985 ص34 .

يوجد بها لحظات ليس لها هدف درامي، هذا «الشعر المرئي »[1] أو «شاعرية الحياة اليومية » كما يصفها الناقد الفرنسي «أندريه بازان »...«زافاتيني » قال عن فيلمه «أمبرتو دي » : «كنت أريد أن أصنع فيلما من لا شيء .[2]

الواقعية التي ظهرت في أعقاب الحرب العالمية الثانية لم تكن رفضا لهوليوود فحسب، ولكن لـ «القابلية للتصديق » نفسها التي تعد أحد شروط الفن السائد . بعض هذه الأفلام أبدى لا مبالاة مدهشة بدوافع الشخصيات وبالمسا ر المتسلسل المنطقي للأحداث . وفي بيان جماعة «دوجما 95» التي أسسها مجموعة من السينمائيين الد انماركيين منتص ف التسعينيات يمكن أن نرى أن القواعد التي وضعوها تعارض بشدة كل ما تتباهى به السينما التجارية السائدة مثل استخدام الديكورات والإضاءة الصناعية والموسيقى التصويرية والمونتاج الخلاق والتصوير من أكثر من زاوية، فقد قام مخرجو «دوجما 95» بتحطيم كل هذه العناصر من أجل تقديم سينما تحاكي الواقع بأكبر درجة ممكنة . ولكن في السنوات التالية نجد أن زعيم المجموعة المخرج «لارس فون تريير » قد خرج على هذه القواعد تماما في فيلمه «راقصة في الظلام » ، وهو ما أثار جدلا كبيرا حول مدى اخلاصه لمبادئ الجماعة، ولكن «فون تريير » لم يتوقف في أفلا مه اللاحقة عن محاولاته لاستكشاف طرق جديدة في التعبير عن الواقع كما يراه . الناقد الفرنسي «أندريه بازان » الذي حيره على ما يبدو مفهوم الواقعية لم يغامر بتسمية أي فيلم بأنه «واقعي »، ولكنه رأى أن هناك شيئا اسمه

1- وجدي صالح ، المرجع نفسه ،ص 35

2- محمد علي فرخ: صناعة الواقع الإعلام و ضبط المجتمع، مركز نماء للبحوث و الدراسات، ط1، 2014، ص 16

«الايمان الأص يل بالواقع » يربط في رأيه بين أعمال مخرجين قد يبدون على طرفي النقيض مثل «روبير بريسون » و«جان رينوار » و«فيتوريو دي سيكا » و«روبرتو روسلليني » و«أورسون ويلز .

الأسماء السابقة تعبر عن أساليب سينمائية في غاية الإختلاف، فمن التقشف الشدي د انتاجيا واسلوبيا عند «روسلليني » إلى الإسلوبية المبالغ فيها عند «ويلز »، ومن الخشونة الزائدة عند «دي سيكا » إلى الشاعرية المطلقة عند «بريسون » يمكن أن نتأكد أن «الواقعية » لا يمكن تعريفها بسهولة .

2 -الفيلم الوثائقي الواقعي:

تعرضت التقاليد والممارسات التي دشنها الثلاثي الأسطوري المؤسس للفيلم الوثائقيلتغيري جذري عنيف خلال ثورة الستينيات التي تعددت تسمياتها ما بني سينما الواقعوالسينما المباشرة، وسينما المراقبة والرصد؛ فقد خرج هذا الشكل إلى حد بعيد عن التقاليد والممارسات الوثائقية المعمول بها آنذاك؛ من التخطيط المسبق، وكتابة النص، والتمثيل والإضاءة، وإعادة التجسيد، والمقابلات الشخصية . كانت كافة هذه المناهج متوافقة مع مواطن القصور التي شابت أجهزة ال 35 ملليمترًا التي اتسمت بالضخامة وثقل الوزنً وكانت ملائمة أيضا لتوقعات الجمهور في ذلك الوقت، أما سينما الواقع (من منطلق استخدام مصطلح شامل شائع)، فقد وظفت تكنولوجيا ال 16 ملليمترًا، التي صارتً أكثر شيوعً ا ووجودا بعد أن نشرها الجيش خلال الحرب العالمية . كانت سينما الواقع تتحدث

بصوت جديد عن موضوعات غالبًا ما كانت مختلفة، [1] وكان مخرجو سين ما الواقع يصطحبون أجهزة ال 16 ملليمترًا الأخف وزنًا داخل أماكن لم تر من قبل — كبيوت العامة من الداخل وساحات الرقص مع المراهقين، والغرف الخلفية في الحملات السياسية، وفي الكواليس مع المشاهير، وعلى خط الهجوم مع المهاجمين، وداخل مستشفيات الأمراضِّ العقلية — ويصورون ما يرونه، وكانوا يأخذون كميات ضخمة من ال مشاهد المصورة إلى داخل غرف المونتاج، ومن خلال المونتاج كانوا يجدون قصة لسردها . وقد استخدموا ابتكار الصوت المتزامن — حيث أصبح بإمكانهم لأول مرة تسجيل الصورة والصوتٍ في آن واحد[2] في شريط ١٦ ملليمترًا — لاستراق السمع على المحادثات العادية، وفي أغلب الأحيان كانوا يستغنون عن السرد[3].

ويعمل الممارسون الآن على توسيع المجال، بمن فيهم المخرجون الذين سبقت أعمالهم ظهور هذه الحركة، مثل المخرجة الفرنسية الأسطورية أجنس فاردا («جامعو القمامة وأنا» 2000 ،(والمخرجون الذين تشكل أعمالهم التقليد الحالي المعمول به مثل البريطاني كيم لونجينوتو، والصينية وانج بينج «غرب الضامرين» 2003 ،وغريهما من المخرجين الصاعدين. ومن أحد مظاهر شيوع اختيار المخرجين الطموحين هذا الأسلوب مشروع خطوات نحو المستقبل ٢٠٠٢، تناول هذا الإنتاج العاملي المشترك بني تليفزيون جنوب أفريقيا الوطني والعديد من تليفزيونات الخدمة العامة الأوروبية موضوع الإيدز الثريً للجدل في جنوبي أفريقيا، وقد نتج عن ذلك حوالي ثمانية وثلاثين فيلما نُفذ أغلبها على يد مخرجين جدد، وباستخدام تقاليد سينما الواقع.

---

1 – باتريشيا أوفرهايدي، الفيلم الوثائقي مقدمة قصيرة جدا، ترجمة : شيماء طه الريدي، مراجعة: هاني فتخي سليمان، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2012، ص 25.

2– ينظر: باتريشيا أوفرهايدي، الفيلم الوثائقي مقدمة قصيرة جدا، مرجع سابق، ص 26

3 – باتريشيا أوفرهايدي، المرجع نفسه، ص26–27

التطور:

بدأت هذه الثورة في الأسلوب في فترة تصاعد انعدام ثقة المستهلكين في سلطة الإعلام الرأسي المتجه من أعلى لأسفل، الذي يحتمل أن يكون قد تأجج بفعل تجربة العامة مع دعاية الحرب العالمية الثانية، وتأجج بالتأكيد بصعود الإعلان كلغة عالمية للإقناع وقوة تأثيو وسائل الإعلام، وقد كان لانعدام الثقة ذاك في حد ذاته جذور راسخة في تيار أكثرً اتساعا للحركات الاجتماعية المناصرة للعدالة، والمساواة، والانفتاح السياسي، والاحتواء؛ فقد وصلت هذه الحركات لكل ركن في العالم وأسفرت عن انتهاء الاستعمار، وتغيرات في الحكومات، وانتصارات في مجال حقوق الإنسان للجماعات التي كان يُمارس ضدها تمييز، والتي تتراوح من الطبقات المنغلقةالمتدنية إلى النساء وذوي الإعاقة.

في الواقع لم يكن لبوادر هذه الحركة علاقة بالتكنولوجيا؛ فالأفلام التي انبثقت عن حركة السينما الحرة البريطانية في أواخر الخمسين يات تتميز بالسخرية من التفويض الجاد لجريرسون بالتوعية والتعليم في خدمة الوحدة الوطنية، لقد حررت حركة السينماً الحرة نفسها بالفعل من ذلك التفويض تماما، ففي فيلم «أرض الأحلام» (١٩٥٣) لليندساي أندرسون، وفيلم «ماما لا تسمح» (١٩٥٦) لكاريل رايس وتوني ريتشاردسون ، يصطحب المشاهد في إجازة مع أطفال من الطبقة العاملة يذهبون إلى مكان ترفيهي وأحد أندية الجاز . لم تكن الأفلام تقيِّم شخصياتها ضمنًا أو تملي على المشاهدين ما عليهم استنتاجه مما يشاهدونه، ولم تخبر مشاهديها بأن ما يشاهدونه مهم، لقد كانت الأفلامً فرصا لإنعام ال نظر في لحظات الاستمتاع في حياة الأشخاص العاديين[1]، وتعبيرات صريحة عن الاهتمامات الشخصية لمخرج الفيلم. ثمة أعمال أخرى اتخذت موقفً ا أخلاقيًّ ا متمردا قويًّا يخالف الأوضاع الراهنة؛ على سبيل المثال، قدم المخرج الفرنسي جورج فرانجو فيلمَّ «دماء الوحوش» (١٩٤٩) وفيلم «فندق العاجزين» (١٩٤٩) وصور من خلالهما جانبًا من مجزر

1- علي عزيز بلال، الفيلم الوثائقي التلفزيوني، من الفكرة إلى الشاشة، وزارة الثقافة السورية، ط 1،2012، ص 19-20

ودار لرعاية المحاربين القدامى على التوالي، وقد كشف «دماء الوحوش » النقاب عن الوحشية الكامنة خلف عملية التوريد الروتيني للحوم، وأقام مقارنات ضمنية بني ذبحً الحيوانات وذبح البشر، أما الفيلم الثاني ، فكان معارضا للنفوذ العسكري والإكلريوسي معارضة صريحة.[1]

وسرعان ما طبق المخرجون في كندا والولايات المتحدة وفرنسا الابتكاراتً التكنولوجية للترويج لطريقة جديدة في تنفيذ الأفلام الوثائقية، وقد مولت شركة تايم لايف برودكاستينج تجارب لروبرت درو، الذي عمل مع المهندس دي إيه بينبيكر، ً والمخرجين ديفيد وألبرت مايسلز وريتشارد ليكوك (وقد أصبح ليكوك مهووسا بالأفلام الوثائقية من خلال عمله مع فلاهرتي في فيلم «قصة لويزيانا ». وبمساعدة مخرج الأفلام الوثائقية والمهندس الفرنسي جان بيري بوفيولا، نجح هؤلاء المخرجون المبتكرون في تطوير نظام يسجل الصوت المتزامن مع اللقطات دون أن يتطلب ذلك الجمع بنيً أبطال الفيلم وجميع الأجهزة معا.

ازدهرت هذه التجارب في الولايات المتحدة، وإن لم يحالفها النجاح دائما، فقد تتبع فريق درو معركة انتخابية بني جون كينيدي وهوبرت همفري في فيلم «الانتخابات الأولية(1926) الذي رفض القائمون على البرامج في شبكة إيه بي سي إذاعته ملا انتابهم من حرية بشأنه، قائلين إنه يشبه «النسخ المتعجلة» [2](المعروف اليوم بالمشاهد غري المنتجة، ً أما اليوم فصار يبدو محكم الصنع، على الرغم من أنه ينقل نوعا من الفورية حابسة الأنفاس، كما ذكرت جني هول، ولا تزال شبكة إيه بي سي تعمل في هذا الشكل الفني، على الرغم من أنها تعيد تصوير املادة بحرية لتناسب أغراض الشبكة وأهدافها؛ على سبيل المثال، حتي أنتج ريتشارد ليكوك فيلم «عيد أم سعيد» (١٩٦٣) ، وهو فيلم عن ميلاد

1- باتريشيا أوفرهايدي، مرجع سابق ص28

2- علي عزيز بلال، الفيلم الوثائقي التلفزيوني، من الفكرة إلى الشاشة، مرجع سابق ، ص 19-20

التوائم الخماسية، أظهر سمات تجا رية بالغة للاحتفالات العامة بالمواليد، أعادت شبكة إيه بي سي المشاهد لتحوله إلى قصة مؤثرة لبلدة تتحد مساعدة الأسرة.

أثارت سينما الواقع (التي تسمى أحيانًا السينما المباشرة، أو سينما المراقبة والرصد، أو العني الصريحة، على اسم أحد المسلسلات التليفزيونية في كندا) حماس المخرجين بإمكانياتها، فقد أنتج ديفيد وألبرت مايسلز سلسلة من الأفلام الوثائقية المدهشة احتُفي بها في دوائر الروائع الفنية التي كانت آنذاك شريانًا حيويًّا في الثقافة السينمائية؛ ففي فيلم «البائع» (١٩٦٨)،تتبع الأخوان مجموعة من بائعي الأناجيل الذين كانوا يعيشون تناقضات الح لم الأمريكي، وهم يبيعون كتابً مقدسا بإلحاح[1]. لقد حولت مونترية الفيلم تشارلوت زويرين لقطاتهما إلى تراجيديا أمريكية، فكان الفيلم تعبريًا حزينًا ومثريًا للمشاعر عن انهيار حلم انطلق في ذروة الانقسامات الاجتماعية في البلاد حول حربٍ فيتنام والقيم الثقافية، وعلى الرغم من أن فيلم «البائع» قد احتوى على معان اجتماعية ضمنية حادة، فقد تفادت معظم أعمال الأخوين مايسلز الموضوعات السياسية.

وفي المجلس القومي للسينما بكندا، أصبحت سينما الواقع — التي بدأت كصفعة على وجه الأخلاقيات الاجتماعية — أسلوبًا أساسيًّا لوحدة من المفارقة، من المفارقة أن جون جريرسون هو من أسسها . وقد كان واحد من الأفلام الرائدة في هذا الاتجاه صورة محبوبالمراهقين بول إنكا، وهو فيلم «الصبي الوحيد » (١٩٦١)،الذي أطلق الشرارة لفئة كاملة من الأفلام التي تتناول كواليس حياة الشاهري. وقد تبنى برنامج تحدي التغيري [2] التابع للمجلس القومي للسينما بكندا — الذي **أطلق** في عام ١٩٦٦ على يد كولني لووجون كيمني لتشجيع ظهور أصوات وقضايا جديدة في الأفلام الوثائقية الكندية، وهو ما كان يحدث جزئيًّا من خلال تدريب الهواة على استخدام الكاميرا — سينما الواقع كلغةً

1- باتريشيا أوفرهايدي، مرجع سابق ص28

2- باتريشيا أوفرهايدي، مرجع سابق ص28-35

طبيعية له، وعلى الفور سارع جريرسون، المتلهف دائما لإظهار تأثريه، إلى الادعاء أن برنامج تحدي التغيري لم يكن إلا محاكاة لتقليده الخاص بتوثيق المشكلات الاجتماعية.

استغل المخرجون في جميع أنحاء العالم فرص العرض السينمائي الواقعي التي أتاحها هذا المنهج؛ على سبيل المثال، أخرج ناجيزا أوشيما للتليفزيون الياباني فيلم »الجيش الإمبراطوري املنسي« (١٩٦٣) عن المحاربين الكوريين القدامى بالجيش الياباني الذين وجدوا أنفسهم وسط صراع بني كوريا واليابان ودون الاستعانة بخدمات المحاربينّ القدامى. قدً م أيضا المخرج المعروف كون إيشيكاوا فيلم «أوليمبياد طوكيو»[1] (١٩٦٥) وهو إشادة ساخرة بعمل الألمانية ليني ريفينشتال الذي نفِّذ بإتقان وحرفية مصلحةً الحكومة النازية، فقد راقب إيشيكاوا الرياضيين عن كثب وصورهم لا كرموز للأمة كما فعلت ريفينشتال، ولكن كأفراد يكافحون من أجل مجدهم الشخصي . وفي الهند، أنتجتً «السينما الموازية» أفلاما وثائقية على طريقة سينما الواقع، كان من بينها فيلم «الهند ٦٧» (١٩٦٧) لاس سوكديف.[2]

داخل المؤسسات:

أنتج فريد وايزمان — وهو محام ولد ببوسطن وتحول إلى مخرج، وكانت أعمالهً تقدم في الأساس على شاشة التليفزيون العام — أعمالا ذات طابع ثابت ومختلفً تماما، وقد بدأ مشواره السينمائي الذي يكشف النقاب عن التجربة التي عاشها مع المؤسسات بفيلم «حماقات تيتيكت» (١٩٦٧)، الذي يصطحب المشاهدين إلى داخل مستشفى للأمراض العقلية بماساتشوستس. ومن ضمن الموضوعات العديدة لأفلامه مدرسة ثانوية، ومستشفى، ومعسكر لتدريب المجندين الجدد، وحديقة حيوان، وفرقة باليه، وقاعة محكمة، ومشروع إسكان، ومجلس تشريعي، وهي عادة ما تؤرخ لعلاقات تبرز ضحا يا النظم الاجتماعية المجردة

1 – ألبرت فلتون، السينما آلة وفن، ترجمة صلاح عز الدين وفؤاد كامل، تقديم عبد الحليم البشلاوي، ص19.
2– باتريشيا أوفرهايدي، مرجع سابق ص28–35

المطبقة بصرامة، ومن يعملون على تطبيق هذهُ النظم . ولا يرى املُ شاهد مخرج الفيلم قط، ولا يوجد سرد؛ فالمشاهد يدخل ببساطة إلى عالم المؤسسات وحسب، ولكن من خلال مونتاج حاد واختيارات حادة للموضوع،[1] انطلق بقسوة في تقييم نظام ومجتمع يعاملان البشر كمشكلات يجب السيطرة عليها. وفي فيلم »حماقات تيتيكت«، ربما كان هذا الاتهام الضمني القاسي هو ما حدا بسلطات ولاية ماساتشوستس لحظر الفيلم، حتى بعد أن فاز بجوائز ؛ إذ دفعوا بأن وايزمان لم يحصل على إذن من عدد كافٍ من الأشخاص في الفيلم لتجسيدهم تجسيدا قانونيًّا على الشاشة، وربما كان للفيلم أيضُ تأثري في إغلاق المؤسسة التي جسدت فيه، ومنذ ذلك الحين بدأت أعمال وايزمان تعرض عرضٍ دائمٍ على التليفزيون العام الأمريكي، حيث كانت دليلا مهما على مزاعم التليفزيون العام فيما يتصل بالابتكار والأهمية. ولكي نرى مدى الاختلاف الذي قد يستخدم به منهج الملاحظة بالمشاركة في المؤسسات، يمكن أن نقارن الصورة التنديدية لفيلم «حماقات تيتيكت» بأفلام أخرى تركزعلى مؤسسات الصحة العقلية؛ ففي واحد من أشهر أفلام المخرج الوثائقي آلان كينج، وهو فيلم «واريندال» (١٩٦٧)، يقضي المشاهدون وقتًا في مدرسة للشباب المضطربين نفسيًّا. كان فلاهرتي هو المثل الأعلى الأول لآلان كينج؛ فقد كان كينج معارضا لنموذجٍ جريرسون «الدعائي»، الذي كان شائعا للغاية في دول الكومنولث؛ إذ إن جريرسون في اعتقاده قد ألبس الشكل «سترة قيد سياسية ». ويعكس منهج فيلم «واريدال» وجهة نظره الإنسانية، ففي حني كان تيتيكت مكانًا مرعبًا، يبدو واريندال — الذي كان تجربة أثارت إعجاب كينج — كسجن وملاذ يأخذ فيه المرضى على عاتقهم مسئولية الاسترداد المؤقت لعافيتهم مستعيني بمساعدة. لقد صور كينج واريندال كمنظومة معيبة تتألفٍ من أشخاص معيبين، ولكنهم لطفاء عموما.

خريًا، يمكننا النظر إلى فيلم «النحفاء» (٢٠٠٦)،الذي يجسد عيادة أمريكية تتعامل مع اضطرابات الأكل . أخرج الفيلم المصور لورين جرينفيلد، وأنتجه آر جيه كاتل، أحد

1- باتريشيا أوفرهايدي، مرجع نفسه ص28-35

التلاميذ النوابغ لا يه بينبيكر، وهو يصحب المشاهدين إلى داخل العيادة فترة من الوقت، ويطلعهم على وجهات نظر كل من المرضى وفريق العمل. وعلى عكس أحكام وايزمان أو تعاطف كينج، يضفي الفيلم سحر استراق النظر على موضوعه[1].

الإثارة:

استخدم بعض المخرجين التقنيات الجديدة للإثارة والحث مثلما استخدموها للملاحظة، كما أشار إريك بارنو، ففي فرنسا استخدم جان روش — وهو مخرج وعالم أنثروبولوجيا أراد أن يترك أبطاله يروون قصصهم بأنفسهم — تكنولوجيا أفلام ١٦ ملليمترًا الجديدة وفي غضون ذلك عمل فريقه على صقل التجديدات في تقنية الصوت المتزامن لسبر أغوار الوعي فيما بعد الحرب والاستعمار في باريس . وقد استعارت مجموعته مصطلح «سينما الواقع» من مجلة «كينو برافدا» أو سينما الحقيقة التي كان يحررها دزيجا فريتوف، وقدموا فيلم «تاريخ صيف» (١٩٦١).

يرصد الفيلم التفاعلات بني مجموعة صغرية من الشباب اختريت من بني أصدقاء المخرج المشارك إدجار مورين في مجموعة صغرية من الراديكاليين السياسيين. يجري الأصدقاء لقاءات مع غرباء في الشارع ويصورون حواراتهم الخاصة . يصدم الطلاب الأفرقة بقصة أحد الناجين من الهولوكوست، ليكشفوا بدورهم العنصرية اليومية التي تمارسها بلادهم تجاه المستعمرين، فيما تبحث سيدة إيطالية مريضة بالعصاب عن السعادة العادية بلا جدوى. وفي داخل الفيلم، تعلق الشخصيات على الأجزاء السابقة من الفيلم، ويدور جدل بني المخرجين حول المناهجالمختلفة[2].

دوت أصداء هذه التجربة الصغرية بني الناشطين الذين يعملون بمجال الإخراج، فقد استخدم المخرج الراديكالي كريس ماركر تقنيات الفيلم مواجهةالفرنسيين بأسئلة على غرار :

1- باتريشيا أوفرهايدي، مرجع سابق ص28-35

2 - ألبرت فلتون، السينما آلة وفن، مرجع سابق، ص16

«هل تعتقدون أننا نعيش في ديمقراطية؟ » في فيلم «مايو الجميل» (١٩٦٣،)ً وأجرى المخرج التشيكي جان أبتا استطلاعا للرأي بني الشباب أمام الكاميرا عن أحلامهم وآمالهم، وذلك في فيلم «الأمنية الكبرى» (١٩٦٤) ،أما في فيلم «الرأي العام»، فقد سجل المخرج البرازيلي أرنالدو جابور آراء سكان ريو دي جانريو من الطبقة الوسطى، وهو صوت لم يُسمع من قبل في السينما والتليفزيون البرازيليين.[1]

الجدال:

أصبحت سينما الواقع مصدرا للجدال والخلاف الشديد، ويرجع ذلك جزئيًا إلى الطبيعة التعميمية لادعاءات أنصاره بشأن الحقيقة؛ (فقد قلل روبرت درو من شأن معظم الأفلام الوثائقية السابقة بأسلوب مرح في كلمة بسيطة : «مصطنعة».) في مارس من عام ١٩٦٣، وخلال مؤتمر للسينما عقد في ليون بفرنسا، ناقش صناع الأفلام المنهج الجديد، وقد وجهً المتحمسون له نقدا لاذعا للنموذج الأبوي والوعظين لأفلام جريرسون الوثائقية، واحتفوا بنزاهة ودقة سينما الواقع، ورفض آخرون ذلك . عبر المخرج والناشط الهولندي جوريس إيفينز عن استيائه من الادعاء الضمني في مصطلح «سينما الواقع» بأنها كانت بالفعل تخبر الحقيقة، بينما الأشكال الأولى منً الأفلام الوثائقية لم تكن تفعل ذلك، وتابع قائلا إن الادعاء تعامل بسطحية مع أسئلة لها أهميتها؛ مثل «أي حقيقة؟ وملن؟ من الذي يراها؟ وملن تعرض؟ » وقال إن الإمكانياتً الرائعة للمعدا ت خفيفة الوزن جازفت أيض «بلمس الواقع على السطح بدلا من اختراقه .«وأنت تحتاج في بعض الأحيان — على حد قوله — للتوقف من أجل الملاحظة وتقديم أفلام نضالية»، واتهم المخرج الراديكالي الفرنسي جان لوك جودار مؤيدي سينما الواقعً بأنهم قد اختاروا حرمان أنفسهم من ميزة الاختيار والتأمل : «وهكذا، ونظرا لحرمانها من الوعي، تفقد كاميرا ليكوك، بالرغم من أمانتها، سمتني أساسيتين للكاميرا: الذكاء والإدراك «.ومنذ ذلك الحين، لم تتوقف المجادلات، حتى الاسم الذي اتخذه هذا المنهج كان

1- باتريشيا أوفرهايدي، مرجع سابق ص28-35

مثيرا للجدل؛ فعلى الرغم من أن روش قد أعطى سينما الو اقع اسمها، فقد بدأ مع مخرجين فرنسيين آخرين في تسمية أعمالهم ب «السينما المباشرة». في غضون ذلك في المملكة المتحدة، حيث منشأ السينما المباشرة، أصبحت سينما الواقع جامعة لأي فيلم لا يشتمل على سردٍ، ويصور بكاميرا يدوية محمولة، ويسجل حدثًا، مثلما كانت في الولايات المتحدة . يرفض بعض المخرجين هذا المصطلح، ويرفض آخرون المنهج بأكمله؛ فقد قال المخرجا الألماني فرينر هريتزوج لدي إيه بينبيكر : سينما الواقع هي سينما المحاسبين. وأطلق فريد وايزمان على أفلامه «خيالات الواقع»، لافتًا إلى أنه لم يكن يعتزم تجسيد الواقع بموضوعية، بل عرض ما يراه وما يجده مثيرا فيه. وحتى هذه العبارة — علىً حد قوله — كانت «مصطلحً ا ساخرا منمق اً » ابتُكر للسخرية من ادعاءات سينما الواقع،ً وشن المخرج الوثائقي الأمريكي إيرول موريس هجوما عنيفلًعلى سينما الواقع لادعائها [1] أنك بشكل ما إذا تلاعبت بكاميرا بني يديك، وتسللت عبر أركان الغرف، واختبأت خلف الأعمدة، فسوف يحل اللغز الديكارتي كنتيجة لذلك، وأن نظرية المعرفة بشكل ما لنً يعود لها دور فيما تفعله، وأن هذه هي سينما الواقع، تجسيد الواقع كما يتكشف أمام الكاميرا!» أما ليندسا أندرسون، أحد رواد السينما الحرة، فكان يعتقد أن السينماً المباشرة لم تكن «إلا عذرً ا لكيلا تكون مبتكرا ولا تصبح إلا صحافيًّا مدعيًا «!لا يزال المخرجون الذين يتباهون بإطلاق مسمى سينما الواقع على أعمالهم تحريهم مسألة أي نوع من الحقيقة تقدم هـ سينما الواقع، فقد صرح جان روش بأن عملية صناعة الفيلم هي «نوع من الحفز يتيح لنا — على نحو يشوبه بعض الشكوك — الكشف عنً جزء خيالي من أنفسنا جميعا، ولكنه من وجهة نظري هو الجزء الأكثر واقعية من أي فرد ». وقد تفادى المصور السينمائي والمخترع الكندي مايكل برولت القضية ببراعة حنيً أخبر الناقد بيتر وينتونيك قائلا: «لا يمكن أن تقول الحقيقة، بل يمكنك أن تكشف عنها «.أما المخرج الكندي وولف كونيج «الصبي الوحيد»، فقد عاد إلى حجة

1- باتريشيا أوفرهايدي، مرجع سابق ص 36-39

مألوفة حني أخبرً وينتونيك قائلا : «إن كل لقطة بمنزلة كذبة، ولكنك تقول كذبة لكي تخبر بالحقيقة.» إنّ هذه الالتفاتات الكثرية في العبارة تعيد إلى الأذهان التعليق الساخر للمنظر نويل كارول» :لقد فتحت السينما المباشرة علبة من الديدان ثم أكلتها فيما بعد «.تحدى النقاد الادعاء القائل إن صناع الأفلام يعرضون حقيقة صريحة بلا تنميق، حتى ولو كانت شخصية؛ فقد أوضحت جني هول كيف كان دي إيه بينبيكر، في الواقع، يشكل الفيلم الوثائقي لنقل انتقادات المخرج للإعلام، وذلك في فيلمه الرائد «لا تنظر للخلف» الذي يقدم صورة واقعية لبوب دجلان في أسفاره، كذلك وجه كل من توماس بنسون وكارولني أندرسون اتهاما لأفلام فريد وايزمان بأنها تنطوي على تناقض [1]؛ حيثً إنه يلعب دور المؤلف، وقدم عملا مليئًا بالمضمون، ولكنه بعد ذلك يخفي مضمونه عنً الجمهور، ومن ثم يزيل الغموض عن الحقائق ويضفي غموضا على دوره . واستكشف إيه ويليام بلوم احتمال أن يكون من الممكن لعفوية وعاطفية سينما الواقع أن يحجبا الإدراك .وأشار آخرون إلى أن المنهج قد يكون له نتائج مختلفة عن تلك التي قد يأمل فيها المخرجون الوثائقيون، فقد تجاهل فيلم «ميدل تاون» (١٩٨٢) لبيتر ديفيز، الذي يفترض أنه ملخص لبحث اجتماعي، استنتاجات البحث في سبيل التركيز على الأزمة ولحظات الذروة خلال فترة من حياة البلدة . لقد فضل منهج سينما الواقع الذي اختاره —كما ذكر براين وينستون — الصراع اليومي على الرؤى الاجتماعية للبحث. وبعد عامٍ ١٩٦٨ ذهب المخرج والمنظر الراديكالي الفرنسي جاي هينبل إلى أن بعض التقاليد التي تبدو شفافة — مثل المشاهد الواقعية لعمال يتحدثون، التي يعتقد النشطاء السينمائيون أنها قد تعبئهم من أجل حدث ثوري — يمكن ببساطة أن تلخص «الوعي الزائف» للعمالً أنفسهم، وقد صرح قائلا: «من الأفضل أن تعترف صراحة بالمعالجة وتجعلها مستساغة للعني والأذن من خلال الاستفادة من الترسانة الكاملة لأدوات

1-باتريشيا أوفرهايدي، مرجع سابق ص 36-39

السينما «.لطالما أثري الحديث عن الضوابط الأخلاقية لعلاقة المخرج الواقعي بأبطاله؛ فالمخرجون قد يغيرون الواقع الذي يصورونه عن غري قصد، وقد يعانون في تحديد قدر التدخل اللازم، فقد تعقب صناع فيلم «أحلام الطوق» (١٩٩٤) من إنتاج شركة كارتمكوين فيلمز — عائلتين فقريتني من الزنوج على مدى أكثر من خمس سنوات، وأحيانًا ما كانوا يساهمون في دخل الأسرة؛ فقد كانوا يعتقدون أن المساهماتالمتواضعة هي جزء من علاقة قائمة على النوايا الحسنة مع العائلات المكافحة، وكانت الأم في عائلة لاود تشكو من أن عائلتها قد لا تستطيع محو آثار الدعاية التي حظوا بها في فيلم «عائلة أمريكية» (١٩٧٣)، وبالفعل ظلت عائلة لاود هدفًا لاهتمام غري مرغوب فيه لعقود .[1] وعندما صوَّر الأخوانمايسلز حفلا لفريق رولينج ستون للفيلم الذي أصبح عنوانهُ «أعطني مأوى » (١٩٧٠)،دفع لهيزإيجلز من أجل حفظ النظام، ولكن حدثت مشاجرةً مع أحد أفراد الجمهور أسفرت عن حالة وفاة، وصورها فريق الفيلم في الفيلم، مما أدى إلى توجيه قدر من الانتقاد . أما فيلم «كرامب» (١٩٩٥) لتريي زويجوف، فقد عرض الحياة الخاصة لعائلة رسام الكاريكاتري آر كرامب المضطربين نفسيًّا على سبيل الترف[2]

لم تعد سينما الواقع ثورية؛ فقد صارت اللغة الافتراضية للأفلام الوثائقية الموسيقية، وجميع أنواع الأفلام الوثائقية التي تصور ما يحدث ما وراء الكواليس؛ إنها جزء من تركيبة الأعمال البوليسية والمسلسلات الوثائقية، وجزء من أدوات المصداقية لبرامج تليفزيون الواقع، إنها جزء ثابت في التوقعات الخاصة بأعمال الفيديو الموجهة للعامة لتوسيع نطاق التعبير، مثل مشروع محطة بي بي سي «يوميات مرئية» في التسعينيات. واعتمدت عليها أعمال المخرج البريطاني نيك بروم فيلد ، الذي لاقت تأ ملاته المثيرة في حياة المشاهيرً وسيئي السمعة نجاحا عامليًّا . يشيع استخدام تقنيات سينما الواقع في الإعلانات والدعايةً السياسية أيضا

1–باتريشيا أوفرهايدي، مرجع سابق ص 36–39

2–باتريشيا أوفرهايدي، مرجع سابق ص 36–39

لإضفاء الحيوية والمصداقية. لقد فقد المنهج جدته، لكنه لم يفقد قدرته على إقناع المشاهدين بأنهم حاضرون ويشاهدون شيئًا غري مصطنع وحقيقيًّا بلا نزاع.[1]

1–باتريشيا أوفرهايدي، مرجع نفسه ص 36–39

من هو؟ ما هي مسيرته؟ ما هي مدونته؟ وخاصة ما هي مقاربته ومقارباته؟ وما هو تأثيره عن الوثائقي؟

يوهان فاندركوكن قد تخطى وتجاوز مفهوم السينما ومفهوم الوثائقي ومفهوم الصورة إلى ماهو أكثر تجلا وتفجيرا وهو في مستوى بول ريكور، وديردا، وبورديو في العلوم الإنسانية لكن بمقاربة وثائقية بصرية : ببساطة هو الذي حول الصورة إلى مفردة فكرية والمشهد إلى مفهوم (Paradigne) والفلم إلى خطاب بالمعنى الارسطي للكلمة poïétique لنبلح عالم يوهان فاندركوكن.

من هو يوهان فاندركوكن ؟

62 فلما، مئات المقالات، محاضرات دروس، وطبعا الأول بين الوثائقيين الذي اخترق قاعات السينما بعرض أفلامه على النطاق التجاري جنبا إلى جنب مع الأفلام الروائية.

ولد يوهان فاندر كوكن عام 1938م بمدينة أمستردام، بدأ ولعه بالتصوير الفوتوغرافي منذ سن 12 سنة وذلك تحت امرة جده الذي كان مغرما بهذا الفن . ونشر أول البوم له في السن 17 سنة، عنوانه "عمرنا 17 سنة" يتضمن صورا لأترابه (وسوف يثير هذا الكتاب ضجة كبيرة) وينتقل إلى باريس في أواخر الخمسينيات ليدرس السينما في باريس بأهم معاهدها، وينشر أثناء دراسته هناك كتابه الثاني "وراء الزجاج".

وفي العام 1957 يحمل الكاميرا ويذهب مع أصدقائه وينتج أول أفلامه المعنون بـ: "باريس فجرا"، ومن يومها لم يتوقف عن إخراج الأفلام ونشر الكتب ليترك لنا مدونة مكونة من 61 فلما و10 كتب ومئات المقالات وعدة أفلام صورت عنه وهن مسيرته ومنهجه.

ومنذ العام 1977 ينشر مقالات عن السينما ناقدا ومنظرا تحت عنوان "عالم مقاول صغير" في مجلة SKRINS ويواصل في التجديد بمعارضه المتميزة التي يمزج فيها الصورة الثابتة

بالعروض وإخراج خاص به على شكل تثبيتات INSTALLATION والسينوغرافيا وخاصة تلك التي ينظمها له مركز باميدو في ف رنسا كل 5 سنوات والمعارض الضخمة التي كان ينظمها له مركز التصوير الفوتوغرافي الأوروبي بباريس سنويا.

كاد يوهان فاندر كوكن أن يبقى نكرة لو لا حماس بعض محبيه وخاصة "سينما تيكال كيبيك" عن طريق صديقه "روبارتدودلان" وهو ناقد رائع دفع خزينة أفلام الكيبيك إلى الصف الأول وكذلك مجلة كراسات السينما وقد اهتم بأعماله أهم النقاد فيها من بينهم سارج داني، والان بارغالا.

ومما تميز به يوهان فاندر كوكن هو انه كان رجل اركسترا، يصور بنفسه ويخرج بنفسه ويشرف على التركيب ويحضر العروض مع زوجته "نوش فاندر ليلى" " NOCH VAN DE LELY" الحاملة للمصح ح والمسجل المختصة بالصوت وكل ذلك في هدوء وتؤدى بدقة وصمت غير انه كان لاذعا في ردوده ومحيرا في تنظيره.

ويستنتج النقاد أن مخرجنا يعتمد كثيرا على انعدام التوافق بين حديثه و ما ينتظر محاوروه ومستجوبوه فهو يبدو متناقضا حيث ينتقد بلذاعة مفهوم الوثائقي ويعرض أفلامه في مهرجانات مختصة في الوثائقي.

وحتى إن كانت مرجعيته دوما مرتبطة بمخرجين متميزين مثل لو كوك الكندي، وأساتذته (يوريستفينيس وجان روش)، ولا ينفي المخرجين التجريبيين فهو ين طلق في بعض الأحيان في تفسيراته من تجربة المخرجين الروائيين مثل (هتشكوك ، وريني) ويلخص تجربته وفكره ونظرياته في جملة تطفو على السطح وسنقراها أو نستمع إليها في حواراته : " لا يجب الاكتفاء بوصف بدائي للواقع " جملة قنبلة والتي مفادها مبدئيا هو انه لا يجب ان نرتبط بتسجيل جزء من الواقع وهو واقع نتصارع معه.

قراءة في مدونة يوهان فاندر كوكن:

ضد الوثائقي، ضد الواقع، ضد الكل، لكنه الوثائقي الأصيل مقاربة اصعبت التصور لكن هذا هو يوهان فاندر كوكن .

ربما تكون جذور فكره المركزي تكمن وراء نظرته واستعماله للديالكتيكية في استفزا زاته في الأجوبة عندما يسأل : "يجمع النقاد والمناظرين على اننا لا نستطيع اختزال نظرة ونظرية يوهان فاندر كوكن حول الفلم الوثائقي في جملة أو فقرة أو مقال"

هنا يكمن نوع من الغموض الإيجابي والطوعي يغطي فكر ونظرة يوهان فاندر كوكن.

عندما الان بارغالا عام 1985 عن فيلم "الزمن" كانت أول مرة يقع فيها تساؤل الناقد والمؤرخ هل أن يوهان فاندر كوكن هو مخرج وثائقي؟ حيث طرح المخرج مفهومه الأساسي "إعادة النظر في الواقع كظامن لعملية التوثيق".

السيرة الفنية للمخرج يوهان فان در كوكن:

قبل تحليل منهج يوهان فاندر كوكن كان لزاما علينا أن نعرف به و نذكر بيبليوغرافيته الغزيرة و المتكونة من 62 فيلما و العديد من المقالات ولد عام 1938 بمدينة أمستر دام الهولندية بدأ التصوير الفوتوغرافي منذ كان في الثانية عشر برعاية جده و نشر أول ألبوم صور فوتوغرافية له بسن 17 بعنوان عمرنا 17 سنة و يتضمن صورا له و لأقرانه بنفس السن ، و من هذا السن كرس نفسه لتحقيق أفلامه الوثائقية ، الجريئة وفرض نفسه . وميزاته الطويلة في كثير من الأحيان كالتفاصيل، واللعب على التكرار ، والحركة ، ليفرض نفسه بسرعة كصانع أفلام موهوب . في منتصف السبعينيات ازدادت شعبيته وبدأت أع ماله تظهر في مونتريال وباريس في أواخر الخمسينات أنتقل إلى باريس لدراسة السينما لينتج أول أفلامه و هو باريس فجرا عام 1957 و مما يتميز به أنه كان ملك الإرتجال و ذلك لولعه

الشديد بموسيقى الجاز و هو ما جعله كذلك يخرج و يصور و يشرف على تركيب أفلامه بنفسه و يسافر إلى كل العالم مع زوجته نوش فان دير ليلي ، التي تحمل الميكروفون والمسجل فكاد يوهان فان دركوكن أن يبقى نكرة لولا بعض المهووسين بالأفلام الوثائقية و مجلة سينيماتيكالكبيك عن طريق صديقه روبارتدودولان

علم عام 1998 أنه مصاب بالسرطان و لم يتبقى سوى بضع سنوات ليعيش ، فكرس وقته للمتابعة والاستماع ، و انجز اخر افلامه في عام 2000 ، يروي كفاحه ضد السرطان . مات في السنة التالية.

فيلموغرافيا فاندر كوكن:

Paris à l'aube, 10 min : 1957

Eenzondag : 1960

Lucebert, dichter-schilder : 1962

Yrrah : 1962

Tajiri : 1962

Opland : 1962

Un Moment de silence (Even stilte), documentaire 10 min : 1963

De oude dame, 25 min : 1963

Indonesian Boy (Indischejongen), 40 min : 1964

L'Enfant aveugle (Blind kind), documentaire, 24 min : 1964

Beppie, 38 min : 1965

Viermuren, 22 min : 1965

In 't nest met de rest, court métrage : 1965

L'Enfant aveugle 2 (Herman Slobbe / Blind Kind II), 29 min : 1966

Big Ben: Ben Webster in Europe, 31 min : 1967

Un film pour Lucebert (Een film voorLucebert), documentaire, 22 min : 1967

Report from Biafra : 1968

L'Esprit du temps (De tijdgeest), documentaire, 42 min : 1968

De poes, court métrage : 1968

De straat is vrij : 1968

Beauty (de Schoonheid), 25 min : 1970

La Vélocité : 40/70 (De snelheid 40/70), 25 min : 1970

Diary (Dagboek), 80 min : 1972

La Porte, court métrage : 1973

Vietnam opera, court métrage : 1973

De muur, court métrage : 1973

La Forteresse blanche (Het wittkasteel), documentaire 78 min : 1973

La Leçon de lecture (Het Leesplankje), court métrage : 1973

Bert Schierbeek / De deur, court métrage : 1973

Les Vacances du cinéaste (Vakantie van eenfilmer), téléfilm : 1974

(Le NouvelÂgeglaciaire (De nieuweijstijd : 1974

De Palestijnen : 1975

Printemps (Voorjaar), 85 min : 1976

Doris Schwert / Frankfurt : 1976

Maarten en de contra:bas : 1977

La Jungle plate (De platte jungle), documentaire, 90 min : 1978

(Le Maître et le Géant (De meester en de reus : 1980

'Amsterdam Kinkerstraat 30 april 1980 min : 1980

Vers le sud (De wegnaar het zuiden), 143 min : 1981

(Pour qui vote l'oxygène? (De beeldenstorm : 1982

Speelgoed, court métrage : 1984

Le Temps (De tijd), 45 min : 1984

I love $, 145 min, prix Josef von Sternberg, Allemagne : 1986

La Question sans réponse (The Unanswered Question), 18 min : 1986

Nattevoeten in Hongkong, court métrage : 1986

L'Œil au-dessus du puits (Het oogboven de put), 90 min, grand : 1988
prix, Festival du Film de Bruxelles

Homage for Hubert Bals : 1989

Le Masque (Het masker), 55 min : 1990

De Berg Wereld:nietwereld : 1990

Face Value, 120 min : 1991

Sarajevo Film Festival Film, 14 min, Golden Globe 1994 : 1993

Cuivresdébridés, à la rencontre du swing (Bewogenkoper), : 1993
documentaire

Lucebert, temps et adieux (Lucebert, tijd en afscheid), 52 min, : 1994
Grand prix de la biennale du film surl'art, Paris

On Animal Locomotion, 15 min : 1994

Amsterdam Global Village, 228 min, Prix Grolsch, Grand prix : 1996
au Munich Documentary Film festival

Amsterdam Afterbeat, 16 min : 1997

To Sang fotostudio, 32 min : 1997

Derniers Mots - Ma sœur Joke (1935-1997) (Laatstewoorden: : 1998
Mijnzusje Joke (1935:1997)), 50 min

Napels : 2000

Temps/Travail, 10 min, installation vidéo, Centre national d'art : 2000
et de culture Georges-Pompidou, Paris

Vacancesprolongées (De grotevakantie), 145 min, Silver spire : 2000
award winner, San Francisco ; Grand prix, Visions du réel, Nyon

Présentinachevé (Onvoltooidtegenwoordig), 10 min : 2002

قراءة عامة في مدونة يوهان فاندر كوكن:

إن الإطلاع على مدونته كاملة و الخوض فيه اربما تكون جذور فكره المركزي تكمن وراء نظرته واستعماله للديالكتيكية في استفزازاته في الأجوبة عندما يسأل : "يجمع النقاد والمناظرين على اننا لا نستطيع اختزال نظرة ونظرية يوهان فاندر كوكن حول الفلم الوثائقي في جملة أو فقرة أو مقال"

هنا يكمن نوع من الغموض الإيجابي والطوعي يغطي فكر ونظرة يوهان فاندر كوكن.

عندما الان بارغالا" عام 1985 عن فيلم "الزمن" كانت أول مرة يقع فيها تساؤل الناقد والمؤرخ هل أن يوهان فاندر كوكن هو مخرج وثائقي؟ حيث طرح المخرج مفهومه الأساسي "إعادة النظر في الواقع كضامن لعملية التوثيق".

فيلم أنا أحب الدولارات:

بطاقة تقنية للفيلم:

العنوان: أنا أحب الدولارات.

المخرج: يوهان فانديز كوكن.

شركة الإنتاج: lucid eye

البلد المنتج: هولندا.

نوع الفيلم: وثائقي.

المدة: 140 دقيقة.

أحداث الفيلم:

تدور أحداث الفيلم حول الأموال الضخمة التي تدور بين البارونات ورجال الأعمال الرأسماليين وذلك على ضفتي هونغ كونغ وجينيف، وبين نيويورك في أمريكا وأمستردام بهولندا الذين يعدون عواصم التمويل الدولي والصفقات المشبوهة، كل هذه الأموال الفاحشة التي تزيد عن قيمة الحاجات الإنسانية، بينما يمسك الفقر المدقع شعوبا بأكملها بسبب احتكار واستغلال رجال الثروات. في جنيف وغيرها.

هنا يتساءل يوهان فان دير كوكين عن بدايات الرأسمالية وأسباب استغلال الإنسان للإنسان وعن الخلل المتسبب في عدم التوزيع العادل للثروات، وفي موازاة ذلك يصور أبناء المهاجرين الإيطاليين والبرتغاليين، والأخطار الكبيرة التي يتعرضون لها هم وأسرهم ومعاناتهم وهم ينتظرون تصريحا للعمل المؤقت.

يحلل يوهان فان دير كوكين العمليات التي يستخدمها رجال السلطة والمال وأرباب العمل ويعلق عن ذلك بقوله: " يمكن للبنك أن يفرض نفسه لأنه يعرف عدة أجزاء، إنه مصدر معلومات لعملائه، وبالتالي يفرض الجق في كسب المال ويتحكم بتوزيع الثروات". يصور المخرج الهولندي هنا سخرية المافيا المصرفيين الذين يلعبون مع ديون الدول الفقيرة دون قلق في الحال الذي ستؤول له هذه الدول وشعوبها ودون تفكير بشأن عواقب أفعالهم

من خلال هذا الفيلم الوثائقي الطويل الممتد لأكثر من ساعتين، يدين المخرج الهولندي يوهان فان دير كوكين النظام المصرفي الدولي الذي يجتذب دول العالم الثالث وينهب ثرواتهم، إنها صورة لحقبة وقلة من الناس كانت ولا تزال تتحكم بتوزيع غير عادل لثروات العالم، إنه يصور بدقة جشع الرأسمالية المتجردة من الأخلاق والإنسانية.

عنوان الفيلم: الفخار.

المدة: 8:00 دقائق.

النوع: وثائقي.

إخراج :خير الدين ضرايفية.

تصوير: علاء الدين سلطاني.

تركيب: عبد المنعم لعجال.

تعليق: عبد الوهاب مسلي.

ملخص الفيلم:

تعد صناعة الفخار من الصناعات التقليدية في الجزائر و من التراث الفني و هو ما جعلنا نقوم بتسليط الضوء على هذه ال حرفة معتمدين في ذلك على التصوير و تسجيل الصورة و محاولة التقليل من المونتاج على أكثر تقدير في محالة منا لمحاكاة أسلوب يوهان فاندر كوكن الواقعي .

فقد عاصرت صناعة الفخّار تاريخيّاً مجموعةً من المراحل الزمنيّة؛ ومن أهمّها : مرحلة ما قبل التّاريخ . يعود تاريخ صناعة الفخّار إلى العصر الحجريّ الحديث، الذي ظهرت فيه العديد من الصناعات الفخّاريّة، واستخدمها الإنسان في ذلك الوقت في مجال إعداد الطّعام وحفظه، وقد اهتمّ الخزّافون في اليونان القديمة ومنطقة بحر إيجة بصناعة الفخّار ذي اللّون الأ حمر، مع التّركيز على استخدام مجموعةٍ من الأشكال والزخارف المتنوّعة، التي ارتبطت بتراث تلك الحِقبة الزمنيّة ظهرت عدّة أوانٍ فخّاريّةٍ في العصر

البرونزيّ[1]، حيث كانت تماثيلَ لزينة السُّفن والمراكب البحريّة، وفي منتصف هذا العصر ساهم الإغريق في وضع أُسس المدارس الأولى لصناعة الفخّار؛ خاصّةً في المباني والقصور التي شهدت العديد من الأعمال التي استُخدِم الفخّار فيها بشكل رئيسيّ؛ من أجل إضافة ذلك التّصميم الفريد لها شهدت صناعة الفخّار تطوُّراً ملحوظاً في عصر الإمبراطوريّة الرومانيّة؛ حيث أُدخِل الزّجاج والرّصاص في ص ناعته؛ لزيادة صلابة قطعة الفخّار، بالإضافة إلى الشكل الجميل واللون المناسب اللّذين يُضفيهما الزّجاج ؛ خاصّةً إذا خُلِط مع الطين في الطّبقات الخارجيّة، المرحلة الإسلاميّة شهدت صناعة الفخّار في العهد الإسلاميّ في كلٍّ من : مصر، وبلاد الشام، وبلاد الرّافدين، و مناطق الأناضول منافسةً ملحوظةً مع المناطق الغربيّة والأوروبيّة في صناعته، وتحديداً في الفترة الزمنيّة الواقعة بين القرنين التاسع والثالث عشر للميلاد؛ إذ ظهر تأثير الفنون الإسلاميّة على صناعة الفخّار الذي تميّز بحرفيّةٍ عاليةٍ، وجودةٍ لا تُقارَن مع الفخّار المصنوع في البلاد الأخرى، وانتشرت الأواني الفخّاريّة في العديد من القصور، والمعالم التاريخيّة الإسلاميّة؛ ففي عهد الخلافة الأمويّة انتشرت الزّينة التي تعتمد الفخّار في القصور الدمشقيّة . انتشرت الأواني الفخّاريّة بكثرةٍ في عهد الخلافة العباسيّة؛ حيث استُعين في صناعتها بالأنماط الهندسيّة المتنوّعة، ولكن اقتصر استعمالها على الأدوات، والموادّ الخاصّة بالطّعام والماء، وساهم الخزّافون المسلمون في ابتكار العديد من الصناعات الفخّاريّة التي استعانت بها الشعوب الأخرى في أعمال الفخّار، ممّا أدّى إلى انتشارها في معظم أنحاء العالم. مرحلة العصر الحديث مرحلة العصر الحديث هي المرحلة التي تمتدّ من القرن الثامن عشر للميلاد إلى الوقت الحاضر، وشهدت صناعة الفخّار فيها تطوّراً ملحوظاً؛ وخصوصاً في قارّة أوروبا، والولايات المتّحدة الأمريكيّة، وكافّة أنحاء العالم عموماً؛ إذ ظهرت الع ديد من المصانع المتخصّصة في صناعة الفخّار، كما

1- ينظر: مروة خسونة ، كيف يصنع الطين، http://mawdoo3.com، 2017،11.25/11/12

استُخدِمت مجموعة من الأدوات والوسائل التي ساهمت في تطوّر هذه الصّناعة، وزيادة الإنتاج الخاصّ بها في أغلب الدّول[1]

الفخّار:

الفخّار بالإنجليزيّة Pottery :هو عبارة عن مفهومٍ يُطلَق على الأدوات والأواني التي تُصنَع من الطّين، ويتمُّ استخدام النّار في تشكيلها، ويُعدّ تصنيع الفخّار من أقدم المِهَن التقليديّة . ويُعرَّف الفخّار بأنّه فنّ صناعة الخزف؛ حيث يُطلَق على إنتاج الموادّ الفخّاريّة مسمّى الأعمال الخزفيّة، كما يُعرَّف بأنّه إحدى الصّناعات اليدويّة المشهورة المستخدَمة لإنتاج العديد من المُنتَجات؛ المصنوعة بشكلٍ كاملٍ من الفخّار.[2]

خطوات صناعة الطين:

يمكن تصنيع الطين من خلال اتباع الخطوات الآتية:

-إحضار الطين ومن ثم وضعه حتى يجف تماماً

-سكب الماء فوق الطين لحد الامتلاء، ولا يفضل تحريكه أبداً، لأن تحريك الخليط يسبب إغلاق لمسامات الطين، ومنع تشبعه بالماء. تحريكه حتى يصبح لزجاً، ويتم إضافة الماء في حال الحاجة إلى ذلك.

- يصب الخليط على نافذة مشبكة.

-فحص الخليط وإزالة جميع الرواسب مثل الحجارة والجذور والقمامة والمياه الزائدة.

-وضع خليط الطين المصفى على أسطح جافة منفذة للمياه، حيث يمكن استخدام الدنيمأو الجص الجاف

1- ينظر : ينظر: مروة خسونة ، مرجع سابق ، كيف يصنع الطين، http://mawdoo3.com، 2017،11.25/11/12

2- مروة خسونة المرجع نفسه

-استخدام مروحة في حال الرغبة في تجفيف الطين بشكل أسرع.

-عند جفاف الطين بشكل كاف يتم لفها ووضعها كأشكال الأقواس الكبيرة، وتخزينها في أواني بلاستيكية، حيث يمكن تخزينها على المدى الطويل، أو استخدامها خلال 24 ساعة أو أقل.

خلط الطّين:

يُعدّ خلط الطّين الخطوة الأولى من خطوات صناعة الفخّار، ويعتمد على ترطيب الطّين؛ عن طريق إضافة الماء إليه أثناء وجوده في خزّانٍ مناسبٍ للخلط، وتستمرّ هذه العمليّة حتّى يُصبح الطّين قابلاً للتشكيل، وذلك بعد أن يتوزّع الماء . الذي يشكّل نسبة 30% منه . بين مكوّناته كافّةً، ثمّ يُضغَط الطين باستخدام المرشحات والفلاتر، التي تساهم في التخلّص من الماء الزّائد منه قبل وضعه على الطاحونة الخاصّة ببدء العمل على صناعة الفخّار، حيث تحتوي أسطوانةً يُثبَّت عليها الطّين، ومن ثمّ تبدأ الدّوران حتّى يتمكّن صانع الفخّار من تشكيله بطريقةٍ صحيحةٍ[1]

التّجويف:

التّجويف هو الخطوة التي يستخدم فيها صانع الفخّار يدَيْه في تشكيل عُمق الأواني الفخّاريّة، أو قد يستعين بآلةٍ خاصّةٍ بتجويف الفخّار، تُساعده على صناعة الأواني المُجوَّفة، مثل: المزهريّات، أمّا تطبيق هذه الخطوة فيعتمد على لفّ الأسطوانة بالتّزامن مع لفّ الطّين الرّطب الموجود عليها، ويستمرّ تشكيل جوف المزهريّة حتّى يصل الصّانع إلى حجمها المطلوب، وقد تُستخدَم قوالب جاهزة تساعد على تجويف المزهريات بطريقةٍ سهلةٍ، وسريعةٍ، ودقيقةٍ في آنٍ معاً، قبل البدء بتجهيزها لتطبيق الخطوات اللاحقة[2].

1- ينظر : مروة خسونة ، مرجع سابق

2- مروة خسونة مرجع نفسه

الصبّ:

الصبّ هو صبّ الفخّار في قوالب من الجصّ أي الجبس، وهذا يزيد متانة الفخّار وجفافه؛ لأنّ الجبس يمتصّ بقايا الماء الموجودة في مكوّنات الطين، والتي لم تجفَّ بعد، وقد يحتوي قالب الجبس على مجموعةٍ من الأشكال والزّخارف التي تُستخدم في تزيين الفخّار، فتظهر على الطبقة الخارجيّة له، وتضيف الشّكل الجميل إليه.

التّزجيج:

التّزجيج هو الخطوة قبل الأخيرة في صناعة الفخّار، وتعتمد على التأكّد من جفافه نهائيّاً؛ استعداداً لاستخدام الألوان، لإضافة الطلاء إليه، وقد يُستخدَم في ذلك لون واحد أو خليط من الألوان، ممّا يزيد القطعة تميُّزاً وجمالاً، ويُستخدَم أسلوب رشّ الطلاء غالباً؛ فهو يضيف بعض الأشكال إلى الفخّار في حال لم تُستخدَم أيّة نقوشٍ أو زخارف على السّطح الخارجيّ للقطعة، أثناء وجودها في قالب الجصّ.

الحرق:

الحرق هو الخطوة الأخيرة من خطوات صناعة الفخّار، وتُستخدَم فيها أفران الفحم، أو الخشب، أو الكهرباء؛ لتعريض الفخّار لأكبر درجة حرارةٍ مُمكِنةٍ؛ بحيث تساهم في تجفيفه، وتجفيف الطّلاء الموجود عليه ضمن طبقاته الخارجيّة والداخليّة كلّها، وبعد التأكُّد من جفاف الفخّار تماماً، عندها يصبح جاهزاً للاستخدام وفقاً للشّيء الذي صُنِعَ له[1].

خصائص الفخّار:

يتميّز الفخّار بمجموعة من الخصائص، ومنها يُعدّ الفخّار من أسهل الموادّ استخداماً وصناعةً؛ فمن السّهولة التّعامل معه، وتصميمه، وتشكيله بما يتناسب مع الحاجة المُستخدَم

1- ينظر : مروة خسونة ، مرجع سابق

فيها . تعدُّ صناعة الفخّار من الصّناعات التي شهدت تطوّراً مستمرّاً؛ منذ المراحل الأولى لاكتشافها، وصولاً إلى استخدام الأدوات الصناعيّة الحديثة. تمثّل منتجات الفخّار نماذج عن التطوّر الإنسانيّ في العصور الزمنيّة .

ب- خاتمة

و في الأخير و من خلال بحثنا هذا إستنتجنا أن يوهان فاندر كوكن حاول جاهدا أن يزيح القوالب الجاهزة لمفهوم الفيلم الوثائقي و الواقع في الوقت نفسه و خاصة في وصفه للصورة و الصوت السينمائي من خلال أفلامه التي تع نقد على المفارقات فهو يعتبر الواقع في تغير دائم غير ثابت كما يؤكد في مفارقاته الفلسفية أن الواقع غير حقيقي و هو كاذب متغير من زاوية إلى أخرى ومن شخص لآخر ومن ناحية ثانية يرى أن السينما الوثائقية ليست عملية سرد للواقع الخارج و ينتقد ما يسميه بالموضوعية مستندا إلى أنه من الصعب تجسيد الواقع.

أما من النا حية التقنية فإنه يصعب تصنيف أفلام يوهان فاندر كوكن ب حيث أنه يقف على التقاطع بين الوثائقي و الروائي في الوقت نفسه و م حط تجريب دائم و هو ما نسميه في عالم السينما بالبا حث العضوي الحر فهو في بحث دائم و مستمر و تجريب متواصل فهو يعيد استعمال لقطاته في معظم أفلامه و يمضي وقتا طويلا في عملية المونتاج حتى يصل إلى ما يسميه الواقع السينمائي الخاص.

قائمة المصادر والمراجع :

1- ألبرت فلتون، السينما آلة وفن، ترجمة صلاح عز الدين وفؤاد ك امل، تقديم عبد الحليم البشلاوي.

2- باتريشيا أوفرهايدي، الفيلم الوثائقي مقدمة قصيرة جدا، ترجمة : شيماء طه الريدي، مراجعة: هاني فتخي سليمان، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة، القاهرة، مصر، ط 1، 2012.

3- علي عزيز بلال، الفيلم الوثائقي التلفزيوني، من الفكرة إلى الشاشة، وزارة الثقافة السورية، ط1،2012.

4- ينظر: مروة خسونة ، كيف يصنع الطين، http://mawdoo3.com، 12/11/25،11.2017 .

5- آرثر نايت، قصة السينما في العالم، ترجمة سعد الدين توفيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1991م.

6- جيل دولوز . الصورة-الحركة أو فلسفة الصورة، ترجمة حسن عودة الفن السابع ، المؤسسة العامة للسينما، دمشق ،ط1، 1997.

7- محمد علي فرخ : صناعة الواقع الإعلام و ضبط المجتمع، مركز نماء للبحوث و الدراسات، ط1، 2014.

8- وجدي صالح ، السينما الإفريقية ظاهرة جمالية، ترجمة : عادل محمد عثمان مجلة تواصل، الدار البيضاء عدد23 1985.

9- ينظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العالم ، ترجمة إبراهيم الكيلاني، وفايز عويدات ، ط1 : ، بيروت1388.

10- شاكر عبد الحميد، "عصر الصّورة. السلبيات والإيجابيّات"، نشر عالم المعرفة، الكويت 2005.

فهرس

مقدمة ..... **ص أ**

مدخل ..... **ص 4**

الفصل الأول: سينما و الواقع

فلسفة و تيارات سينما الواقع.....ص8

الواقعية القديمة و الجديدة..... .....ص16

الواقعية في هوليوود..... .....ص19

الواقعية في العالم الثالث..... .....ص20

الفيلم الوثائقي الواقعي..... .....ص22

التطور ص24

داخل المؤسسات..... ....ص27

الفصل الثاني: يوهان فاندر كوكن اهم اعماله و قراءة في مدوناته

من هو يوهان فاندركوكن.. ....ص35

قراءة في مدونة يوهان فاندركوكن..... ....ص37

فيلموغرافيا فاندر كوكن..... ....ص38

قراءة عامة في مدونة يوهان فاندر كوكن.....ص41

فيلم أنا أحب الدولارات..... .....ص42

الفصل الثالث: فيلم الفخار انموذجا

ملخص الفيلم ص44

الفخّار..... ....ص46

خطوات صناعة الطين..... .....ص46

خلط الطّين..... ..... .ص47

التجويف... ..... .ص47

الصبّ..... ..... .ص48

التزجيج..... ..... .ص48

الحرق..... ..... .ص48

خصائص الفخار ص48

خاتمة ..... ص 50

قائمة المصادر والمراجع..... .....ص 51

فهرس