المظـــاهر الجمـالية في الفيـلم الوثـائقي

د. عبد السلام المدني
كلية الفنون والإعلام ، جامعة طرابلس،

أ. محمد الزميم
المعهد العالي لتقنيات الفنون، طرابلس

توطـــــئة

كانت السينما منذ ولادتها فنا قائما بذاته . إذ يتجلى ذلك في أعمال المخرج المسرحي جورج ميلييز، اذ اعتبرت السينما فنا تعمل بوسائل وموارد غير محدودة بشكل كبير منذ اختراعها. وبمواصلة تجاربه في الوهم واستحضار (مسرح روبير اودان) ، يوجد الفن لمجرد وجود الإبداع الأصلي حتى ولو كان غريزيا من عناصر غير محددة وميلييز كمخترع للعرض السينمائي فيحق له تسمية كمخترع للفن السابع.

أما في حالة لوي لوميير المخترع الأصلي للصورة المتحركة فان الدليل اقل وضوحا ولكن يمكن ان يكون أكثر عرضا أثناء التصوير : فدخول القطار إلى محطة (لاسيوطا) أو فيلم (خروج العمال من المصنع)، فان لوميير لم يفعل ذلك لأنه يقوم بعمل فني ، ولكن ببساطة كان يريد أن ينتج الواقع من خلال الصورة المتحركة. فعندما أدار لوميير أول شريط تاريخي إنما فعل ذلك بشيء من الانفعال والفرح والدهشة في آن واحد . فراح يصور عماله يخرجون من مصنعه وقطار يدخل المحطة ويصور كامل أسرته. إذ كان يعتبر أن آلة التصوير المتحركة الجديدة لا تزال في رأيه آلة تصوير الحياة من حوله إلا أنها في الحقيقة كانت هذه الأقلام في جوهرها لا تعدو أن تكون إلا أفلاما وثائقية[1] . ومع ذلك ولرؤية هذه الأفلام القصيرة في أيامنا هذه تظل مثارا للدهشة فيلميا . وهكذا تظهر الشخصية السحرية لصورة الفيلم بوضوح تام ، فان الكاميرا تخلق شيئا مختلفا تماما عن الواقع البسيط . من جهة أخرى لم يكن الرجال الذين نفذوا المنحوتات الصخرية في جبال جنوب الصحراء الليبية مثلا (جبال اكاكوس) وفي بقاع أخرى من العالم على علم بصنع الفن، إلا أن هدفهم كان نفعيا تماما لأنه كان لهم ضمان نوع من

1- فورست هاردي السينما التسجلية عند جريرسون . ترجمة صلاح التهامي . مراجعة احمد كامل مرسي .ط1 المؤسسة العامة للتاليف والنشر القاهرة 1965 . ص. 191.

الهيمنة السحرية على الحيوانات البرية التي كانت تشكل في ذلك الوقت مصدر قوتهم: ولكن إبداعاتهم هي اليوم جزء من أثمن التراث الفني للبشرية. وهي تدخل أيضا وبطريقة غير شعورية من جانبهم بأنه ما كانوا يقومون به هو نوع من تسجيل للحدث وتوثيقه بشكله الجمالي المميز .

كان لابد للأفلام الوثائقية ان تستمد مادتها من واقع المكان الذي تم تصويرها فيه وان تبلغ حدا وثيقا من المعرفة يساعدها على تنظيم هذه المادة وبأسلوب فني[2] . ما فعله المخرج فلاهيرتي لاحقا من خلال تحقيق فيلمه (نانوك) يندرج تحت تسجيل الواقع. ان المعايشة لحياة شعب ما وطريقة حياتهم وسكان الصحاري قديما كانوا ايضا يسجلون يومياتهم على الصخور بنفس الأدوات التي كانت متاحة لديهم في ذلك الزمن الغابر من التاريخ. وقد كان هذا رأي المخرج ر. فلاهيرتي الذي كان يؤمن بان القصة لابد ان تتبعث من المكان الذي تصور فيه[3]. وهو أمر يختلف كثيرا وأحيانا متناقضا مع الأفلام الروائية / الخيالية .

يقول لويد جي دي جانيتي : "إن التمييز بين الأفلام الخيالية والوثائقية صعب في بعض الأحيان، لان هناك عددا كبيرا من الأفلام الوثائقية ترعاها الحكومات ويتم إنتاجها بالدرجة الأولى لأغراض ثقافية ودعائية ، كفيلم بيير لورنتز (النهر). فقد ظهرت في فترة الثلاثينات بوادر ورغبة في البناء واقتراحات عديدة للإصلاحات الحديثة ومواكبة النمو والتطور السكاني.[4] برز ذلك وبشكل لافت وبصورة قوية في كل من بريطانيا واسكتلندا ، التي أسس فيها المخرج والمؤلف (جون جريرسون) وصاغ أول مصطلح : كلمة " وثائقي ": بأنها المعالجة الخلاقة للواقع. معللا ذلك بان على الفنان أن يكون محللا سياسيا واجتماعيا . كما أن عليه أن يتخذ موقفا من العمل الذي يقوم به وان يلتزم به أخلاقيا.[5]

كان فيلم (صائدي الأسماك) لجريرسون يعد باكورة أعماله علاوة على انه فيلما جديدا في محتواه وطريقة إخراجه. كما انه كان يعتبر أيضا شكلا من أشكال التعبير في اللغة السينمائية الكلاسيكية في ذلك الوقت. إذ كان للفيلم أيضا بطابعه الخاص وسيماته الجديدة ، حيث صور

2-مصدر سابق .ص.117.

3- مصدر سابق .ص. 116

4-لودجي دي جانيتي . فهم السينما . ترجمة / جعفر علي . المكتبة السينمائية . الطبعة الثانية . الدار البيضاء 1990 ص. 4 ، 12

5- فورست هاردي . مصدر سابق. ص.10

رجالا فوق سفنهم وهم يقومون بإخراج شباكهم وتعاملهم مع البحر الهائج. ففي تلك الأيام كان ظهور مثل هذه المناظر على الشاشة اكتشافا عظيما. على الرغم من أن الشريط الوثائقي يستقي غالبا موضوعه من ارض الواقع ويتجانس مع المادة فور وقوعها. وبالرغم ما تفرضه بعض المشاهد خلال التصوير اللحظي أحيانا إلا أن اغلب مخرجي الأشرطة الوثائقية يتعاملون مع كل صورة على حدة وان غرفة المونتاج بالنسبة لهم هي المصدر الحقيق وبنك الصور والمناظر المختارة التي يعيدون تنسيقها وصياغتها بالمعنى الفني والحرفي للكلمة داخل المشاهد لتولد لها لغة جديدة، وهي ما يطلق عليها اللغة السينمائية.

تحتوي اغلب الأشرطة الوثائقية على جماليات تنفرد بها وتتميز أحيانا عن الشريط الروائي. والواقع إن صناع الفيلم الوثائقي يعتبرون من الرواد الأوائل كرسوا جهدهم للعمل بالأفلام الوثائقية لمواضيع مختلفة. اذ كانوا يبحثون من خلال أعمالهم عن الجديد وما يثير المشاهد. ولم تكن الآلة أي (الكاميرا) في بداية عهدها هي مبعث دهشتهم ، برغم بساطتها مقارنة بآلات التصوير اليوم ، بل ما يمكن أن تنقله هذه الآلة من مواضيع وصور ولقطات غاية في الغرابة والجمال إلى المشاهد في أصقاع الأرض.

ومن بين المخرجين الأوائل والذين أسسوا لبدايات الفيلم الوثائقي المخرج روبيرت فلاهيرتي و دزيغا فيرتوف الذي كانت بدايته مع فترة الثلاثينات القرن الماضي.

صورة رقم : (1) روبيرت فلاهيرتي

المخرج والمصور روبيرت فلاهيــرتــي

في سنة 1962 ،أجرت مجلة الأعمال السينمائية[6]، في احد أعدادها بعنوان "المسرح والسينما" استطلاعا للرأي مع صانعي أفلام الشباب في ذلك الوقت وكان السؤال الموجه لهم : برأيك من المخرجين من بين العديد منهم الذي يعد أكثر قدرة وفاعلية في تاريخ السينما ؟ فذكر احدهم وهو المخرج كلود شابرول[7] الذي اصبح فيما بعد من بين مخرجي سينما الموجة الجديدة في فرنسا، فذكر ثلاثة أسماء من المخرجين في ذلك الوقت هم : روبيرت فلاهيرتي، دزيغا فيرتوف وجان روش.[8] ووفقا للصيغة المتعارف عليها فهؤلاء المخرجين يعتبرون روادا " للفيلم الوثائقي".

اخرج فلاهيرتي مجموعة من الأفلام الوثائقية / الروائية كفيلمي : (رجل من آران وموانا) فهو مخرج متأمل ويسجل ما يراه دون تدخل منه. بينما ينتهج المخرج دزيغا فيرتوف عرف من خلال أفلامه بطريقته في بناء الفيلم من خلال مشاهد ولقطات يتم تركيبها على طاولة المونتاج . لذلك سمي بالمخرج البنائي، أي انه يقوم ببناء فيلمه من خلال مشاهد ولقطات يراها أماه يختارها وينقلها للجمهور عبر آلة التصوير.

كيف وصل فلاهيرتي إلى السينما ؟

يعتبر المخرج روبيرت فلاهيرتي أول مستكشف جغرافي قبل أن يصبح مخرجًا. ففي سنة 1910 وخلال أول رحلة استكشافية له إلى أقصى شمال كندا قريبا من القطب الشمالي ، لصالح شركة تعدين، فسجل أول ملاحظاته حول سكان الاسكيمو الذين يعيشون في هذه المناطق ودونها في مجلته. في إحدى رحلاته اللاحقة الاستكشافية وبعد رحلته الأولى حمل معه آلة تصوير متحركة، وكان ذلك بناء على نصيحة من رئيسه لتسجيل ملاحظاته التي استمرت بين عامي 1914 و1916. وفي إحدى رحلاته إلى جزر المحيط الهادي قرر البقاء لفترة طويلة من

6 –Revue la mise en scène. (Arts et Cinéma)Sous la direction de J. Aumont .Année 2000.P.340.

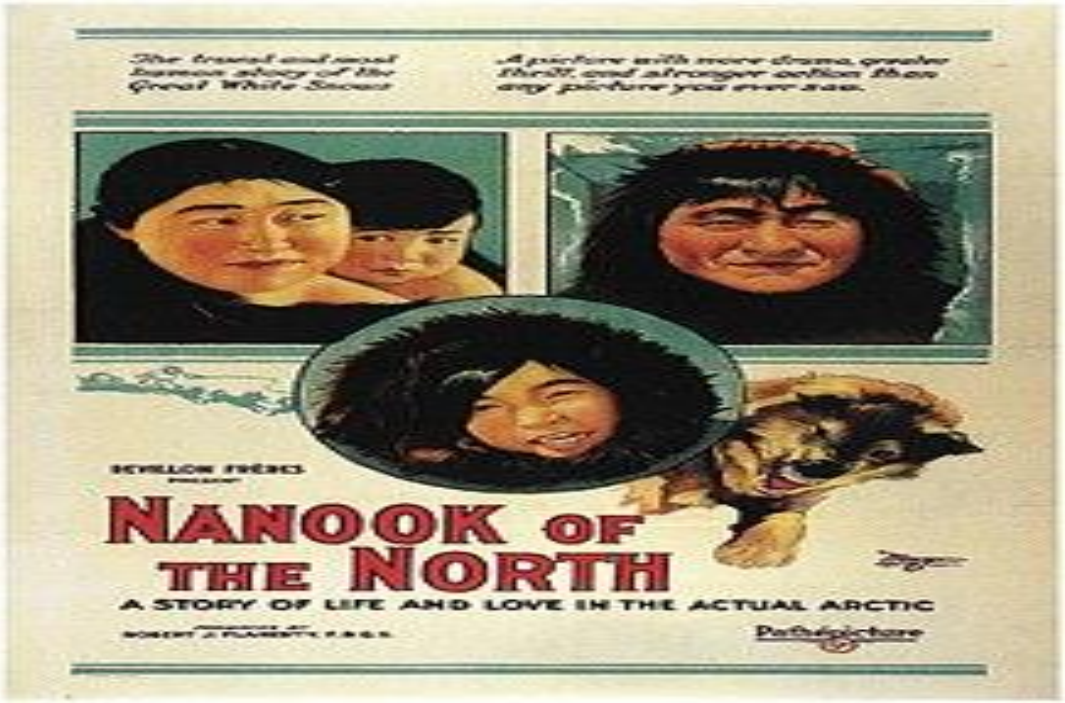
7– كلود شا برول (1930–2010) باريس فرنسا. يعتبر كلود شا برول احد رواد "الموجة الجديدة " في السينما الفرنسية ، التي أسسها مع نخبة من المخرجين الشباب في نهاية الخمسينات مثل جان لوك غودار ،فرانسوا تروفو ، اريك رومر وجاك ريفات..

حضي فيلمه الأول " سيرج الجميل " الذي عرض سنة 1958 بترحيب حار من قبل النقاد.

8– جان روش (1917–2004) مخرج ومؤلف فرنسي ومدير تصوير متخصص في علم الأجناس .مؤسس (سينما الحقيقة) . أنتج واخرج العديد من الأفلام الوثائقية اغلبها في إفريقيا

الزمن، تعرف خلالها على سكان الجزر الأصليين فتعلم لغتهم وطريقة تعاملهم فعرف أنماط سلوكهم وعاداتهم وتقاليدهم. وخلال مدة إقامته معهم قرر إخراج فلما وثائقيا / روائيا صامتا عن الحياة الاجتماعية لدى سكان هذه الحزر بعنوان (موانا) سنة 1925 نسبة إلى بطلة الفيلم. فجاء شريطا مفعما بالرومانسية والشاعرية. ثم تبعه بفيلم آخر عن حياة الاسكيمو سكان القطب الشمالي فاخرج فلما بعنوان : (نانوك من سكان الشمال)، الأمر الذي فرض على المخرج التواجد في منطقة القطب الشمالي لمدة طويلة .

يناقش الفيلم أسلوب حياة مجموعة من الصيادين تعيش منعزلة في صحاري ثلجية ولكنها متفاعلة مع محيطها وتمتهن صيد الفقمة كغذاء رئيسي لهم. وتتمثل حياتهم اليومية في الصيد وبيع الفراء. يستعرض الفيلم أيضا حياة (بدو) الرحل التي تعيش في القطب الشمالي خلال بحثهم المضني عن الطعام. وتبدو صعوبة الحياة خلال فترة الشتاء حيث يقل الحصول على الغذاء .



صورة رقم : (2) ملصق فيلم نانوك من سكان الشمال

حمل الشريط جماليات هذه المنطقة من الكرة الأرضية والنائية في القطب الشمالي. وبالرغم من قسوتها إلا أن ساكني هذه المناطق استطاعت التأقلم بالحياة فيها. وتعتبر أفلام فلاهيرتي أعمالا إنسانية وتأملية واجتماعية . وهي أيضا أقلاما ، نضالية وقريبة من الأسطورة اذ

تستعرض حياة الإنسان وهو يصارع الطبيعة بحثا عن العيش. ويعبر شريط (رجل من آران) الذي كتب على شكل سيناريو خيالي يسرد حياة عائلة صيد تعيش في أرخبيل جزيرة آران قبالة ايرلندا. كما ان مثل هذه الأفلام تنتمي إلى المدرسة الرومانسية الشاعرية وهو أسلوب توثيقي روائي كرس له هذا المخرج كل جهده بشكل فني بقي في ذاكرة السينما العالمية.

صورة رقم : (3) روبيرت فلاهيرتي

ابهر فلاهيرتي بأفلامه الروائية / الوثائقية جماليات قلما توفرت في الأشرطة الروائية لأنها صورت من الواقع ومن صميم حياة الناس وفي مواقعهم ، وعبرت عن صراعهم ضد الطبيعة من اجل الحياة.

كان المخرج فلاهيرتي يقوم بكل أعباء وتقنيات الفيلم : يكتب ويخرج ويدير التصوير أحيانا بمفرده. وهو يختلف عن المخرج الروسي س. ايزنشتين، الذي كان يعتمد في تصوير أفلامه على مصوره الخاص ادوارد تيسي. وفي إحدى المرات ومن خلال بحثهم عن أماكن التصوير لأفلامه علق قائلا : كنا نبحث من خلال التصوير واختيار اللقطات ليس الجانب الشكلي أو الجمالي، أو إننا نبحث عن زاوية تصوير معينة ، وإنما كنا نبحث طيلة الوقت عن اكبر قدر ممكن من التعبير . كنا نفتش في كل مكان فيما وراء الأشياء عن صور ذهنية للظاهرة الطبيعية

التي نقوم بتصويرها مثل الزاوية المناسبة والتكوين المناسب. وأفلام فلاهيرتي تعد أفلاما اتنولوجية وشاعرية تحمل قصص ومغامرات عن شعوب مناطق نائية بعيدة عن حياة المدن الصاخبة.

ايزنشتين ومونتاج الصدمة

كرس المخرج ايزنشتين كل جهده في جعل فن المونتاج والتركيب الصور هي البناء الحقيقي لجل أفلامه . فقد اشتغل على الصورة ومضمونها مع استخدام الجانب التقني والفني في بناء مشاهده. ومن الصور المعبرة في شريط (المدرعة بوتمكين) مثلا المشهد التمهيدي لمناظر الضباب والسفن الراسية .ثم جموع الناس وهي تتحدر للشاطئ، مع مشاهد السلالم والجموع وهي تفر هاربة من أمام جنود القيصر في شكل هستيري .أما مشهد تماثيل الأسود الرخامية فقد التقطها مصوره ا. تيسي، عندما عثر عليها بإحدى الحدائق فصور كل منها على حدة ثم وضعها في الفيلم الواحدة تلو الآخر في شكل مونتاج سريع فظهرت وكأنها أسد واحد يقف غاضبا رافضا تصرف الجنود وهم يقتلون المحتجين.

صورة رقم :(4) المخرج س. ايزنشتين

صورة رقم (5، 6) (سلالم اوديسا و تماثيل الاسود الثلاثة)

بالنسبة الى فيلم " المدرعة بوتمكين " والذي يتميز بطابع الوثيقة ، فانه لا يثير هنا الا حلقة واحدة واحدة فقط من ثورة 1905 الا انها عكست مفهوم الثورة بشكل عام. هناك مجموعة من المشاهد لسلالم اوديسا والتي تعتبر من اشهر ها في تاريخ السينما. تروي مذبحة الناس الغاضبة من قبل الجنود . تقفل هذه المشاهد بلقطات لاسد من الرخام نائم، ثم يستيقض ثم يقف . فنرى المراة وهي تحمل طفلها تستعطف الجنود وعربة وليد تتدحرج على السلالم نحو الاسفل ولقطات قصيرة لطالب يراقب المشهد وهو فاغر فمه . والرمزية هنا للاسد وهو يقف غاضبا حول ما يجري. فعرضها المخرج واحدا وادا في حركتها وفي مونتاج سريع ، فيتابدر للجمهور ومن الوهلة الاولى وكانها اسد واحد يستيقض مزمجرا (الصورة اعلاه)

الحركة والإيقـــاع في الشريـط الروائــي / الوثائقـــي

إن أهم ما يميز الفيلم الوثائقي هو إيقاعه المتمثل في تتابع لقطاته التي تتوالى في تناغم . ان لغة الفيلم الوثائقي تختلف عن اللغة السينمائية في الشريط الروائي فهو يقوم عبر كل قدم من الفيلم شيئا جديدا موضحا بأسلوب فني تتابع المشاهد في شرح وتحليل فحوى هذه المشاهد. فالحركة متمثلة في حركة الكاميرا في حد ذاتها والتي تتكون إما آلية (حركة بكامل جسم

الكاميرا) او ذاتية من خلال العدسات او حركة الأشياء أمامها. ومن خلال ذلك يمكن التحكم بعدها في سرعة الإيقاع* من الناحية الزمنية وللمشاهد من الناحية الفنية وذلك باستخدام البارع للمونتاج واستخدام الحركة السريعة والبطيئة باعتبارهما عنصران هامان من عناصر الإيقاع في مثل هذه الافلام والتي تخلو من الحوار تقريبا.

وقد برع المخرجون الروس في تقنيات الصورة والحركة من خلال مجموعة من الأعمال السينمائية التي لازالت ذات قيمة فنية وتاريخية . أول هؤلاء الرواد نجد المخرج "بودوفكين" الذي قام بتصوير مشهد للحصاد يظهر فيه مزارع وهو يقطع العشب بمنجله[9] . ومن خلال هذه الحركة اليدوية اظهر المخرج عدة لقطات استخدم فيها الحركة البطيئة ليبرز عضلات الفلاح وهي تنقبض وتنبسط مع حركة المنجل. وفي هذه المشاهد استخدم المخرج عدة سرعات منها العادية والعالية . واتبع هذا الأسلوب المخرج (جوريس ايفنز) في شريط (المطر)، إذ استخدم السرعة العالية فتمكن من الحصول على قطرات المطر وهي تسقط في تثاقل وببطء. أما في شريط "المدرعة بوتمكين" لايزنشتين وبالتحديد يعد مقتل احد عمال المصنع (فاكولينشك)، يبدأ المشهد بمنظر لشاطئ مهجور ثم تبعته مشاهد للضباب وهو يلف الميناء، ثم مشاهد لسلالم بلقطات كبيرة ومتوسطة وأجسام وجموع تندفع في فوضى وذلك بعد نقل جثة فالكولينشك إلى الشاطئ وتعاطف الناس مع بحارة السفينة. فاظهر الجموع وهي تزحف ببطء نازلة من المدينة عبر شوارع مختلفة استطاع المخرج ان ينسقها في شكل هندسي لخلق إيقاع حركي وتكوين مشهدي يشد انتباه المتفرج. وفي مشهد السلالم تزداد سرعة الحشود الذين منعوا من التظاهر مع سرعة الإيقاع وظلال جنود القوزاك وهم ينزلون السلالم لمحاصرة الجموع وليس إلى أعلى.[10] فتندفع الجموع إلى أسفل هابطة مصطدمة يبعضها البعض، باستثناء امرأة واحدة تحمل بين يديها وحيدها الذي أصيب تصعد السلالم في مواجهة الجند يتقدمون نحوها وهم شاهرين بنادقهم إلى أسفل وهي تتوسل لهم بان لا يطلقوا النار. في هذه المشاهد اظهر المخرج من خلال مجموعة لقطات بان المواجهات الفردية لا تجدي نفعا أمام آلة القتل. ويبرز ذلك أيضا من خلال عربة الطفل التي

9-ارنست لند جرن / فن الفيلم.: ترجمة صلاح التهامي ومراجعة احمد كامل مرسي . باشراف الادارة العامة للثقافة وزارة التربية والتعليم القاهرة 1959 ص 127-

* سرعة الإيقاع " تتمثل سرعة القطع وتركيب اللقطات في سرعة معينة بالمشهد الواحد .

10 – Alain Weber Cinémaction – 23 : Idéologies du Montage ou l'art de la manipulation .Ed. L'harmattan Paris 1982 p.37

تنزل متدحرجة على السلالم بسرعة بعد ان قتلت الأم التي كانت ممسكة بها. يعكس هذا المشهد حالة الرعب والخوف على وجه الشاب الذي يلاحظ الحدث من بين المتظاهرين. يرى المشهد بعيون جاحظة وهو يراقب تقدم الجنود دون أي اعتبار لتوسلات الناس.

فهذا التدحرج إلى أسفل جاء طبيعيا من الناحية التصويرية والتكوينية في المشهد. وهنا يكون المشاهد في ذروة الإيقاع ..الجنود يتقدمون نازلين السلالم فاتحين نيرانهم على الجموع الهاربة أمامهم إلى أعلى .وقد احدث المخرج في هذا المشهد الروائي/ التوثيقي عنصران من عناصر الإيقاع :

– الإيقاع التشويقي / العربة المتدحرجة والتي تنزل سريعا نحو أسفل السلالم مع منظر احد المتظاهرين وهو يراقب المشهد من خلال لقطات قريبة وفظاعة المشهد تظهر على ملامحه.

– الإيقاع الدرامي والمتمثل في شكل السلالم وظروف تواجد الجموع فوقها، الأمر الذي نتج عنه خلق إيقاع من واقع الزمان والمكان وكذلك سرعة المشهد التي بدأت بطيئة ورتيبة في البداية مع مقدم الحشود وهي تندفع ببطء نحو الشاطئ متعاطفا مع البحارة ثم فجأة تنقلب الموازين وتحدث المفاجأة. ولعل المشكلة الهامة التي وضحها مشهد سلالم "اوديسا" هو انه يمكن إثارة رد فعل وتجاوب عاطفي قوي دون استخدام ممثلين فرديين أو نجوم كما هو الحال في الأشرطة الروائية التجارية او الأفلام الأمريكية التي تعتمد اعتمادا كليا على نجم معين . وهنا ومن خلال هذه الأعمال يتبين لنا بان السينما الروسية برغم إنتاجها لأشرطة روائية إلا أنها تأخذ الطابع التسجيلي الوثائقي تماشيا مع النظريات الجديدة للدولة بعد ثورة أكتوبر 1917. أصبحت شخصيات الفلم جزءا لا يتجزأ من العنصر الرئيسي للحدث ، وبذلك نقلت الواقع إلى السينما وجعلت من الجماهير بطلة الفيلم.

في مثل هذه الأفلام فان الشخصية الرئيسية تعمل عادة كعامل مساعد وتخلق أزمة أو عقدة الفيلم وتصبح كمحرض أساسي لمجرياته. حينها يتحول الحدث إلى عنصر درامي روائي – تسجيلي ، يقف المتفرج منجذبا أمام مشهد الجماهير الغاضبة لتشكل وبشكل معنوي وكأنها تتصرف كفرد واحد أو بطلا الفيلم من البداية إلى النهاية.

واستخدم ايزنشتين نفس الأسلوب في أفلامه متبعا ذات المنهجية في أسلوب الإخراج وتقطيع المشاهد والمونتاج كفيلمي :"أكتوبر والإضراب" مع الحفاظ على الشكل الجمالي وسرد الأحداث بشكل انسيابي.

ففي شريط " **المدرعة بوتمكين** " يبدأ المشهد بمشكلة اللحم الفاسد، ثم إرغام البحارة على تناولها إلا أن البحارة جميعهم يرفضونه . ومن هنا يبدأ التمرد. وتنعكس الثورة والتمرد بشكل رمزي يبدا بتكسير الصحون من قبل البحارة الغاضبين وسببا رئيسيا في ارتفاع حدة التوتر وتتعقد هذه الإشكالية وتجد من يدعمها وذلك بتطوع بحار آخر يقود التمرد، ويكون موته على يد احد ضباط السفينة سببا رئيسيا في تأجيج نار الثورة.يبدأ احتجاج البحارة من فوق السفينة لينتقل بعد ذلك فوق –سلالم اوديسا ويشارك فيها جموع غفيرة من المتظاهرين حتى الذين ليست لهم علاقة بما حدث[11].

اما فيلم " **الإضراب** " فان شنق عامل فوق الآلات داخل مصنع خاص يؤدي هو الآخر إلى الإضراب وإيقاف العمل . فتتعاطف الناس مع هؤلاء العمال فينزلون الى الشارع وتصطدم بالعسكريين فتؤدي الى مقتل العديد منهم وبطريقة وحشية، معبرا عنها المخرج بطريقة مجازية بذبح الأبقار في احد المجازر.

اما في شريط " **اكتوبر** " فان ضعف الأداء في الحكومة المؤقتة يؤدي الى التمرد والثورة ونزول الناس إلى الشوارع.وعلى وحشية القمع يأمر الحاكم بفتح الجسر المعلق ليفصل التواصل بين الحشود ومن خلال المشهد يلاحظ المتفرج ارتفاع جزءا من الجسر إلى أعلى حيث نرى حصانا يجر عربة وقد إصابته احد الرصاصات الجند ثم جسد امرأة وشعرها يتدلى حين ارتفاع الحسر المتحرك. ثم فجأة نرى العربة ترتد إلى الخلف منفصلة عن الحصان حين ارتفاع الجسر إلى نهايته وتنزل بسرعة الى أسفل بينما يسقط الحصان في النهر من الجهة الأخرى.

كان هذا المشهد قد شد المتفرج وهو ما يريد ان يصل إليه المخرج ما يسميه "مونتاج الصدمة"، وهو يريد ان يوصله إلى الجمهور "..

11 – Ibid .p. 36

ترطيب لقطات في مقابل بعضها البعض بغية تشكيل مضمون وصورة."[12]
يود المخرج ايزنشتين من خلال هذه الأعمال السينمائية بان يتناول أسباب ثورة السابع عشر من أكتوبر 1917 لإقناع العالم الخارجي بما حدث بالتحديد في ذلك اليوم والظروف التي أدت الى الثورة وتلاحم الجموع معها. فلا يوجد اي فن بالنسبة له قادر عبر التعبير مثل السينما

خـــــاتمة

إن كلمة وثائقي هذه لم تظهر في اللغة السينمائية الا سنة 1926 ، حينما قام المخرج جون جريرسون بإنتاج فيلمه (صيادو الأسماك) والمخرج روبيرت فلاهيرتي (نانوك وماونا). انه لمن المستحيل رسم تاريخ محدد للفيلم الوثائقي دون الإصرار على الروابط التي تم نسجها في عشرينات القرن الماضي ، من دولة إلى أخرى : بريطانيا (جون جريرسون) الولايات المتحدة (روبيرت فلاهيرتي) ومن الاتحاد السوفياتي (دزيغا فيرتوف) ومن هولاندا (جوريس ايفنز)[13] .

أما حول المشاعر التي أثارها كل عمل، فانه يتم صنع تاريخ السينما من خلال اللقاءات والمهرجانات. إنها إحدى خصائص صانعي الأفلام الوثائقية اليوم للتبادل والتنوير من خلال اللقاءات والمهرجانات السينمائية ومن خلال أيضا طرح مسالة تقارير الفيلم الوثائقي / الخيالي . لقد مزجت بعض الأفلام التي تحدثنا عنها هنا واخص بالذكر أعمال المخرج س. ايزنشتين بين الفيلم الروائي والوثائقي . الا انها ومن منظور فني هي اقرب إلى العمل الوثائقي منها للروائي .

لقد ظلت الصورة المتحركة منذ اختراعها في نهاية القرن التاسع عشر وحتى أواسط الثلاثينات قبل وصول الصوت، هي سيدة الموقف بكل معاييرها الفنية والتقنية ، وهي اللاعب الحقيقي في كل تقنيات الفيلم لغرض ايصال المعنى للجمهور في وقت كانت. الصورة المتحركة تشكل العنصر الأساسي للغة السينمائية . فهي مادة الفيلم الخام وهي نتاج للنشاط الثقافي لجهاز تقني قادر على إعادة إنتاج الحقيقة. وفي ذات الوقت يتم هذا النشاط في الاتجاه المحدد من قبل المخرج. لذلك فان صورة الفيلم تعطينا استنساخا للواقع. فالواقعية الظاهرة التي يتم تنشيطها من

12- البرت فولتون / السينما آلة وفن تطور السينما منذ عهد الأفلام الصامتة إلى عصر التلفزيون . ترجمة صلاح عز الدين وفؤاد كامل ، مراجعة وتقديم عبد الحليم البشلاوي .. نشر المركز العربي للثقافة والعلوم 1960 ص. 204

13 -Le cinéma documentaire Français . Ministère des affaires Etrangère . Créer une collection vidéo.. Dossier n 11. 1999 . p.83

خلال الرؤية الفنية للمخرج. يصبح تصور المتفرج اقل تأثيرا بقدر ما توفره له السينما من صورة ذاتية ومكثفة[14]. فالصورة السينمائية في اغلب الأحيان تجعل الجمهور يذرف الدموع خلال فترة المشاهدة دون ان يكون شريكا فيما يحدث أمامه. وتلك هي صدمة الصورة السينمائية التي تستحوذ على مشاعره والتا ثير عليه .

المراجـــــــــــع

- فن الفيلم : ارنست لندجرن . ترجمة صلاح التهامي ومراجعة احمد كامل مرسي . نشر المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب والعلوم الاجتماعية . القاهرة 1959.
- البرت فولتون : السينما آلة وفن . تطور السينما منذ عهد الافلام الصامته الى عصر التلفزيون . ترجمة صلاح عزالدين وفؤاد كامل . مراجعة وتقديم عبد الحليم البشلاوي . نشر المركز العربي للثقافة والعلوم. طبع القاهرة 1960 .
- السينما التسجيلية عند جريرسون .: فورست هاردي / ترجمة صلاح التهامي ومراجعة احمد كامل مرسي تالمؤسسة المصرية العامة للتاليف . القاهرة 1965.

Alain weber . Cinémaction . Revue trimestrielle n° 23 .ideologie du montage ou l'Art de la manipulation . Ed. L'Harmatta.Novembre 1982.
Jean Mitry . Eseinstein .S.M . Ed. Jean- Pierre Delarge . Paris 1978.
Barthélémy Amengual . V.I. Poudovkine . Revue ;ensuelle de cinéma .Ed. Premiere
Alain Bergala .Cinémaction Idéologies du Montage ou L'Art de la manipulation. Ed L'harmattan 1982
J.Aumont , M.Marie . A.Bergala .Vernet Esthétique du film .Nathan Université 1983
J. Aumont . Montage Eisenstein .Ed. Albatros 1979.
Le cinéma documentaire Français . Ministère des Affaires etrangères

14- Marcel Martin .. Le langage cinématographique. Cinquième édition . Les éditions du Cerf.Paris 1992.p 27