الوثائقي

نشأته الإنجليزية ومدارسه الفنية

محمد أمين
صحافي ومنتج

منتدى التفكير العربي
ARAB THINKING FORUM

الناشـــر

منتدى التفكير العربي
ARAB THINKING FORUM

الطبعة الأولى
2020

جميع الحقوق محفوظة

لا يجوز إعادة نشر هذا الكتاب أو أي جزء منه إلا بإذن خطي مسبق من «منتدى التفكير العربي»

منتـــدى التفكـير العربـي
Arab Thinking Forum
Kemp House,
152 - 160 City Road,
London EC1V 2NX

الـوثـائـقـي

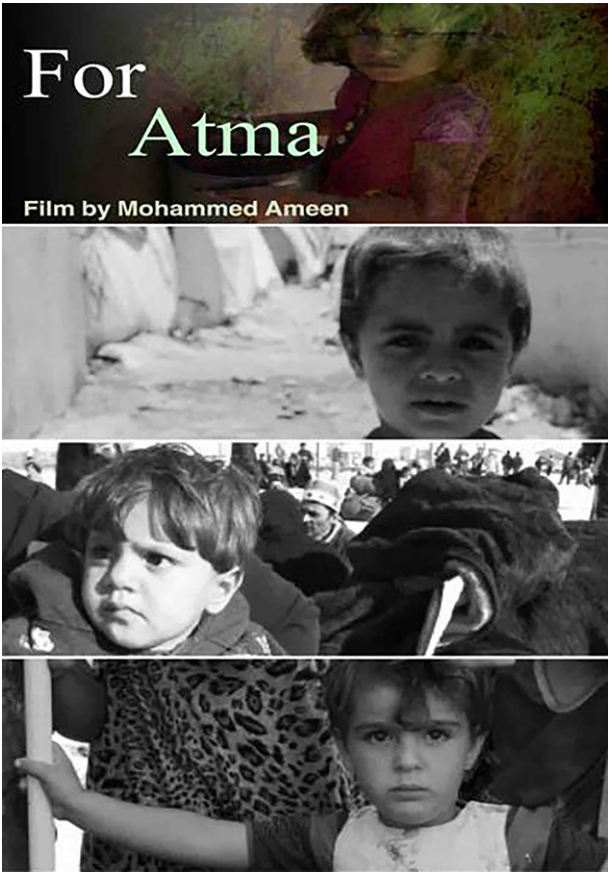
نشأته الإنجليزية ومدارسه الفنية

محمـد أمـين

صحافي ومنتج

ماجستير في الفلم الوثائقي وتطبيقاته

جامعة Brunel - لندن


For
Atma
Film by Mohammed Ameen

مقدمة الطبعة الأولى

يعد هذا الكتاب محاولة لتوثيق ورصد نشأة الفلم الوثائقي، وتعريفات أبرز رواد هذا الفن من الآباء المؤسسين له.

ولعل المدرسة الإنجليزية واحدة من أعرق المدارس الفنية التي أصّلت للوثائقي وبدأت به مبكرا على يد رائد الأفلام التسجيلية البريطاني «جون غريرسون»،أو الأب الروحي للفلم الوثائقي كما يعرف في الأدبيات البحثية حول نشأة الفلم الوثائقي، الأمر الذي يجعل من هذا الكتاب محاولة ربما في الاتجاه الصحيح لجهة توفير مادة علمية للطلاب والمختصين والعاملين في مجال الإنتاج الوثائقي.

ورغم أن الممارسة العملية والتطبيقات الإنتاجية هي التي تصقل مهارات المنتج والمخرج الوثائقي، إلا أن الوقوف على الخلفية التاريخية لنشأة الوثائقي وتطوره، ومدارسه، وفهم البيئة السياسية والاقتصادية التي ولد فيها هو أمر بالغ الأهمية في سياق الإلمام والفهم لدور ووظيفة هذا الفن.

الوثائقي نشأ مبكرا في الغرب، ضمن مرحلة بالغة الحساسية شهدت حروبا، وصراعات، ثم ثورة صناعية وتنموية شاملة، كان الوثائقي الشاهد والعين التي وثقت وأرّخت بصريا لتلك المرحلة، تأثر وأثر فيها بالضرورة.

هذا الكتيب هو حصيلة دراسة أكاديمية وتطبيقات عملية رافقتها وتبعتها، أقدمه كجهد متواضع عله يرفد المكتبة

الإعلامية العربية بمصادر تفيد الطلاب والباحثين والعاملين في الصحافة والإعلام والإنتاج التلفزيوني.

لم يكن لهذا الجهد أن يرى النور، لولا دعم أسرتي الصغيرة، زوجتي التي دعمتني دوما وكانت بجانبي في التحديات والنجاحات، وثلاث شمعات أضاءت حياتي.

هو جهد كذلك أرسله وأهديه لوالدي الحبيبين اللذين آمنا مبكرا بدراستي وتخصصي في الإعلام، ودعما قراري، وراهنا على نجاحي، رغم كل ما كان يعنيه قرار دراسة الصحافة والإعلام والتخصص فيهما في ذلك الوقت من مصاعب وتحديات.

هو أخيرا لكل مؤمن ومؤمنة بهذه المهنة، ونبل رسالتها، ولذة التضحية في سبيلها، هي مهنة الرسالة، والشهادة على الأحداث والأشخاص وتوثيقها، لكل من اتخذ قراراً بأن يصدح بالخبر والتقرير والفلم، وأن يكون عينا للحقيقة، وفي سبيلها يمضي.

أخيرا شكرا لمنتدى التفكير العربي بلندن على تبنيه لهذه الطبعة الأولى، ودعمه للمؤلفين العرب في شتى القطاعات البحثية والعلمية.

John Grierson

الوثائقي وفقا لتعريف الأب الروحي للفلم الوثائقي البريطاني جون غريرسون:

الوثائقي هو معالجة إبداعية للواقع.

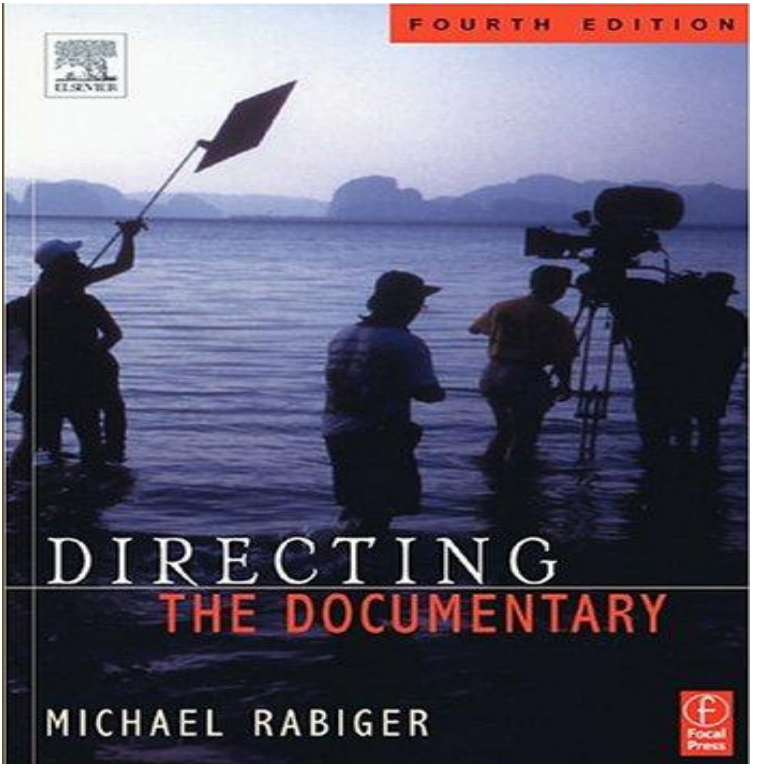
creative treatment of actuality

Example Drifters 1929

Michael Rabiger

مايكل رابيجر: صانع الأفلام يجب أن يدرك معاني وقيمة الفرح والألم، وأن هذين المعنيين يلخصان الحياة.

ويقـول أيضا في كتابـه «إخراج الوثائقـي» (Directing the documentary):



نقطـة ارتـكاز الروح فـي الوثائقـي؛ هي استكشـاف الناس الحقيقيين والمواقف الأصيلة.

Central to documentary's spirit is exploring actual people and authentic situations.

De Antonio

دي أنتونيو: لا أعتقد أن أي صانع أفلامٍ موضوعيٌّ. أعتقد أن الموضوعيـة غير ممكنة ومسـتحيلة، إلا إذا كنت تعمل عملا مجـردا، فـإذا كنـت تعمـل مع الإنسـان وصورته فـي أعمالك؛ فلن تكون موضوعيا.

I don't believe that any filmmaker is objective. I think that objectivity is impossible unless you do abstract work. If you deal with the human image in your work. (You cannot be objective" (Kellner&Streible, 2000:214

نبذة عن نشأة الأفلام الوثائقية والمدرسة البريطانية في تصنيفها

History and theory of documentary

نظرية الفلم الوثائقي وتاريخه

جون غريرسون (1898-1972)

(رائد نظرية المعالجة الإبداعية للواقع)

John Grierson - Drifters (1929)

http://www.youtube.com/watch?v=aPIX0rufuEk

يمثل مرحلة هامة في تطوير صناعة الأفلام الوثائقية البريطانية. ركز غريرسون على الدور الاجتماعي والسياسي للفلم، ومن الأفلام الوثائقية التي لا تزال تقف على تجربته؛ فلم (التائهون).

أهم ما أسس له غريرسون هو العمل على تجسيد الفلم للواقع بمعالجة ابداعية، فمنذ بداية الإنتاج الوثائقي في بريطانيا، ارتبط هذا الانتاج بالواقع الاجتماعي والسياسي الذي كانت تعيشه المملكة المتحدة والعالم من تداعيات الحرب العالمية الأولى، وما خلفته من مشاكل اجتماعية وتحديات حياتية صعبة جدا على المواطن، واختار غريرسون أن يكون انتاجه معبرا عن هذا الواقع.

جون غريرسون عرف بنظريته الإبداعية،وهي «المعالجة الإبداعية للواقع» (creative treatment of actuality)، وتتمثل في إعادة تمثيل الواقع وإبداعه، مع المحافظة على

واقعيته، فهو لا ينتج دراما أو أحداثا غير موجودة أو «خيالا»، بل يحاول إعادة ترتيب الأحداث وصياغتها وإخراجها بالشكل الـذي كان يعتقـد أنـه يخـدم رسـالة الفلم ومضامينـه، ويحث الجمهور على الاقتناع، أو تبني فكرة معينة؛ غالبا هي إيجابية بطبيعة الحال. وحيث أن غريرسون كان جزءا من فترة تاريخية؛ فـإن روح تلك الفترة وهمومها ومشـاكلها وإسـهامه فيها؛ أثر فيه كمنتج، ويبرز زخم تلك الفترة وتجلياتها كثيرا في مثل فلـم:Industrial Britain1933 والـذي كان جـون غريرسـون هو منتج - بروديوسر- الفلم وأخرجه روبرت فلاهرتي.

Arthur Elton, Robert J. Flaherty

http://www.youtube.com/watch?v=7B7nAkwVxzc

هذا الفلم من المرحلة «الغريرسونية» يتحدث عن الثورة الصناعيـة فـي البـلاد، وجهـود ومتاعب العمال فـي المصانع وقطاعات الإنتاج المختلفة من أجل بناء البلاد. لكن غريرسون كان يمـارس الدعايـة والتعبئة في هـذا الفلم، وإن كان يحاول

الحديث عن ظاهرة التلوث الصناعي في بريطانيا، فبدا في هذه المرحلة منساقا تماما مع الواقع، محاولا أن يعكسه ويقنع به الجمهور، كجزء من التعبئة الإعلامية الحكومية في ذلك الوقت، إضافة إلى إظهار الجهد والكفاح والتعب من أجل البناء وكفاح العمال البريطانيين والمشاكل التي خلفتها الحرب.

موسيقى الفلم كانت حربية، مع تعليق voice over مباشر وحربي، وملقن للجمهور بأن هذا فقط هو الصواب، كما أن الصوت الطبيعي كان نوعا ما غائبا، حيث اعتمد الفلم بشكل كبير على التعليق والموسيقى وما يريد أن يقوله عن الناس الذين ظهروا في الفلم، وكان متعاطفا معهم،واجتهد في نقل ظروف حياتهم ومعاناتهم، وكأنه يؤرخ لفترة الثورة الصناعية في بلاده.

خصائص واجب توافرها في الفلم لتسميته وثائقيا حسب رأي غريرسون:

1- اعتماد الفلم التسجيلي على التنقل، والملاحظة، والانتقاء من الحياة نفسها، فهو لا يعتمد على موضوعات مؤلفة وممثلة في بيئة مصطنعة كما يفعل الفلم الروائي، وإنما يصوِّر المشاهد الحية، والوقائع الحقيقية.

2- أشخاص الفلم التسجيلي ومناظره يختارون من الواقع الحي، فلا يعتمد على ممثلين محترفين، ولا على مناظر صناعية مفتعلة داخل الاستديو.

3- مادة الفلم التسجيلي تختار من الطبيعة مباشرة، دونما تأليف، وبذلك تكون موضوعاته أكثر دقة وواقعية من المادة المؤلفة.

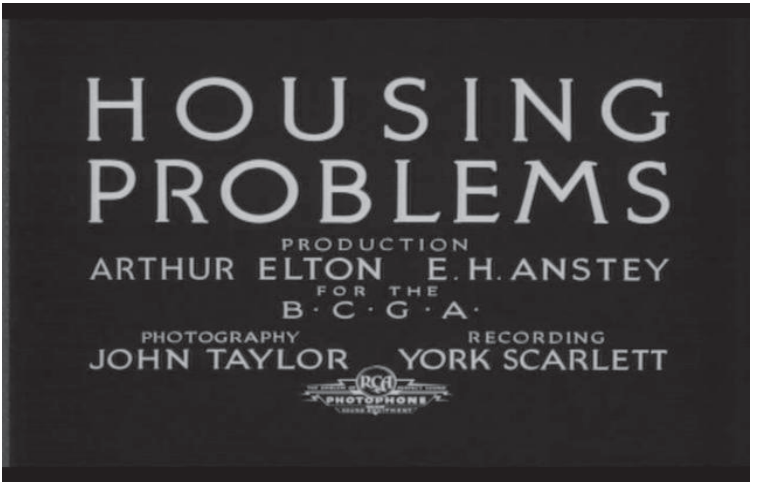
وربما يتقاطع تعريف غريرسون هنا مع تعريف الاتحاد الدولي للسينما التسجيلية للوثائقي بأنه:

«كافة أساليب التسجيل على فلم لأي مظهر للحقيقة، يتم عرضه إما بوسائل التصوير المباشر، أو بإعادة بنائه بصدق وعند الضرورة، وذلك لحفز المشاهد إلى عمل شيء، أو لتوسيع مدارك المعرفة والفهم الإنسانية، أو لوضع حلول واقعية لمختلف المشاكل في عالم الاقتصاد أو الثقافة أو العلاقات الإنسانية».

Housing problem

مشاكل الإسكان

Arthur Elton y Edgar Anstey (1935)



https://www.youtube.com/watch?v=1xAUwnQAy2o

من نفس المرحلة، حيث يسجل ويرصد الحياة الاجتماعية للناس ومشاكلهم الحياتية فيما يتعلق بالمسكن، ويحاول أن يسمعنا صوت الناس، ومعاناتهم وحديثهم، بحيث يتابع المشاهد مشاكلهم بشكل مباشر، ويستمع إليها.

الفلم اعتمد على إعادة تقديم الواقع من خلال الصوت الطبيعي والصورة الطبيعية والحكاية ذات الطابع الإنساني، وبدا تدخله في القصة أقل لصالح أبطال الفلم الذين ظهروا متحدثين بأنفسهم عن قضاياهم، وهو الأمر الذي يشكل تطورا ملحوظا، وأداة جديدة طورها غريرسون باتجاه نظريته «المعالجة الإبداعية للواقع» (creative treatment of actuality).

فنيا؛ واكب التطور، واستخدم المعدات الفنية الحديثة المتوفرة في تلك المرحلة؛ من إضاءة وغيرها، وهذا يدل على أن نظريته في معالجة الواقع إبداعيا لا تتعارض مع مواكبة التطور الفني، واستعمال أحدث الأجهزة والتقنيات في إنتاج أفلامه، فالأمر عند غريرسون متعلق بالمضمون وكيف يعكسه المخرج ويقدمه وليس بالأدوات التي يستعملها، فالمقياس لدى غريرسون هو الواقع ومدى قدرة المخرج على عكسه على الشاشة، وربما تكون هذه التقنيات - أحيانا - وسيلة وأداة لإظهار الواقع بشكل أكثر وضوحا.

Listen to Britain

استمع لبريطانيا

https://www.youtube.com/watch?v=Nq1UqU2u1hs

في هذا الفلم الذي أنتج في العام 1942 كان التطور والتغير واضحين جدا في هذه المرحلة، حيث تغيرت كذلك الظروف الاجتماعية والتاريخية لبريطانيا بعد الحرب العالمية الثانية.

بدا Humphrey Jennings الذي هو امتداد للظاهرة الغريرسونية أكثر هدوءا في فلمه، محاولا أن يقول رسالة مختلفة بتكنيك وأسلوب مختلفين تماما. هنا تجد الفلم يعتمد على الصوت الطبيعي، ويحاول أن يسمعنا صوت الناس والعمال والشارع، وخفف كثيرا من كمية التعليق ليذهب باتجاه اللقطات التي تتحدث عن نفسها، وظهر أقل تعبئة ودعاية، وحاول أن يُقنع المشاهد بأن المرحلة الحالية

هي مرحلة الحفاظ على ما تم إنجازه من بناء، وبأن العودة للحرب أو استمرارها هو أخطر ما يهدد ما تم بناؤه من نهضة، وبنى تحتية، كالمدارس والقطارات وغيرها.

في هذا الفلم؛ شاهدنا الإصرار على نقل روح إيجابية تنموية في البلاد، حيث ركز في اللقطات والتصوير على الأطفال في المدارس وصور القطارات ووسائل المواصلات.

حاول غريرسون أن يخرج من الفلم «الرسمي التقليدي»، حيث ظهر في البداية وكأنه يسعى إلى إيجاد طريقة جديدة يعيد فيها صياغة الواقع بشكل جمالي؛ يعتمد على التنوع في اللقطات والمواقع وتنقل الكاميرا بشكل طبيعي جميل، ليقول إن كل هذا الجمال والإنجاز الذي تم تحقيقه يجب علينا أن نحافظ عليه.

يشعر المتابع للفلم بهذا التغير الكبير، ويتأكد له أن مدرسة غريرسون تطورت بشكل سريع، وانتقل ليطور أدواته بما ينسجم مع طبيعة المرحلة التاريخية والعصر،

وهـذا يؤكـد قضيتين؛ أولهما أن صانع الأفـلام يتطور ويطور أساليبه، وثانيهما أن الواقع جزء لا يمكن تجاهله عندما نريد تقييـم مدرسـة معينـة أو أسـلوب معيـن. وواضـح من خلال متابعـة الإنتـاج وتمويـل أفـلام تلـك المرحلـة؛ أن تمويل هذه الأفـلام فـي تلـك الفتـرة كان عاليـا، وكان المنتـج يمـوَّل مـن الجهـات الحكوميـة، وهو الأمر الـذي وإن كان يحد من الحرية؛ إلا أنـه كان يوفـر أمانا وضمانا ماليا، وقدرة على التحرك، قبل أن تظهر نظرية الموازنات المنخفضة.

فـي هـذه الفتـرة بعـد الحـرب العالميـة الثانية؛ تغيـر مزاج النـاس، وكان ذلـك يقتضـي بالضـرورة أن يتغيـر أداء منتجـي ومخرجي الأفلام الوثائقية، كما هو الحال بعد الحرب العالمية الأولى، حيـث بدأت الحكومة تضخ في عقـول الناس أنه لربح الحـرب لا بـد مـن بنـاء مجتمـع متكامـل، والإفـادة مـن فكـرة التكافـل والتعـاون بين الناس، وتطلب هذا تغييرا في تكنيك منتجي الأفلام واهتماماتهم.

باعتقـادي؛ فـإن ظـروف ما بعـد الحرب كانـت مرحلة هامة فـي نشـأة الفلـم الوثائقي ومختلف فنـون التلفزيـون الأخرى فـي بريطانيـا بشـكل عـام، فغريرسـون ومنتجـو هـذه الفترة طـوروا أدواتهـم بمـا يتناسـب مـع المرحلـة، وهـذه - كمـا أشـرت سـابقا - ميـزة جيدة، لأن المخرج فـي النهاية كائن حي يتنفـس ويعيـش في المجتمع، يحب ويكـره ويتفاعل، لذا بدأ المخرجـون بعـد معاناة الحروب يقنعـون الناس بأن الحفاظ على المكتسـبات ومخرجات التنميـة المدنية؛ هي قيمة يجب أن يتكاتـف المجتمـع من أجل الحفاظ عليهـا، فبريطانيا ذات المسـاكن الحديثـة، والشـوراع النظيفة، ومـدارس الأطفال؛ تسـتحق أن يبذل المواطنون حياتهم من أجلها للحفاظ على هـذه المنجزات العظمية، وإذا كانـت الحروب تحدث من أجل

مواجهة طمع العدو، ومنعه من الانقضاض على مقدراتهم الحياتية؛ فإن هناك حربا أخرى لا تقل أهمية، وهي حرب البناء والتعمير، والعمل على أن يكون المجتمع متماسكا ومتوافقا، دون فوارق اجتماعية وطبقية تزرع الكره والخلاف، وتزيد من روح اللامبالاة.

استطاع غريرسون أن يرى بخياله الواسع مدى الخدمات التي تستطيع الأفلام أن تؤديها في خلق العزم والإرادة في النفوس، بالإضافة إلى دورها في الترفيه والتسلية، وقد كان فهمه للسينما يمتاز بالعمق الذي سهل له أن يعرض أفكاره بشكل متقن ومقنع، وقد أدى دوره كأستاذ نجح في إثارة الحماسة في قلوب السينمائيين لبذل الجهود المضنية.

أما بخصوص الانتقادات التي وجهت لغريرسون، ويرى ناقدون أن فيها شيئا من الصحة، فهي أنه كان في بعض

أفكاره يلتقي مع النظرة الاشتراكية للفلم، ففي الوقت الذي كان ينادي فيه بتقديم الواقع بطريقة إبداعية؛ كان يبدو أحيانا منساقا وراء فكرته لدرجة محاولة تلقينها للمشاهد، كحال النظرية السوفيتية التي كانت ترى الإعلام جزءا وأداة من أدوات الدولة ومسؤولياتها. ففي الاتحاد السوفيتي لم تكن أفلام الحرب الموجهة مثلا تختلف كثيرا في أسلوبها العام عن سلسلة أفلام الجريدة السينمائية الأمريكية الشهيرة «مسيرة الزمن» March of Time التي استمرت من عام 1935 إلى 1951، وغطت الحرب العالمية الثانية بأحداثها الساخنة. كانت هذه الوثائقيات تستلهم أسلوب ومنهج جون غريرسون،رائد الفلم الوثائقي، في اعتمادها على التعليق الصوتي الذي يفسر ويسلط الأضواء على جوانب محددة في السياق، والأهم أنه «يفرض» رؤية واحدة محددة على المتفرج، ويسعى لإقناعه بها.

كان الهدف في الحالتين واحدا، ففي الحالة السوفيتية الانطلاق من المفهوم الماركسي الاشتراكي للدولة وأذرعها ودورها، وفي الحالة الرأسمالية لعبت المؤسسات الكبرى دورا مباشرا في الترويج لأفكار بعينها تتماشى مع أهداف المؤسسة السياسية (مثل مؤسسة تايم منتجة «مسيرة الزمن»)، فقد كان هذا الهدف يتمثل ببساطة في نقل الوعي السياسي والاجتماعي، حسب مفاهيم محددة قد تكون هي مفاهيم حزب معين أو نظام أو مؤسسة أو حركة ثورية أو فصيل ما في الواقع، أو احتكار يمثل واجهة كبرى لمصالح متداخلة ومتعددة... إلخ.

لقد كان أي تشابه مع أفلام «الخيال» بمعناه المباشر وغير المباشر، يتناقض تماما مع مفهوم الوثائقي، ولذلك تحول «الوثائقي» إلى «غير الخيالي» non-fiction، وهو

مصطلح أصبح حاليا يفتقر إلى الدقة أيضا في وصفه للنوع، لأنه يكرس ويؤكد استبعاده خارج دائرة الخيال الفردي لصانعه، ويحظر عليه استخدام أي نوع من البناء «القصصي» أو السياق الروائي للسرد.

إن الدراما في الفلم الوثائقي هي عملية اكتشاف وتبني، بينما تكون الدراما في الفلم الروائي معدة مسبقا من قبل الكاتب، ثم تصل إلى الذروة وصولا إلى الحل كما يرى غريرسون في بعض مقالاته. لذلك نلاحظ غالبا أن الفلم الوثائقي هو رصد للأحداث التي تجري دونما تخطيط أو تهيئة من قبل المخرج، لكن ما يشعر به من كتبوا عن أعمال غريرسون، أن هذا المنتج البريطاني ورواد الفلم الوثائقي لم يضعوا مقياسا واضحا يبين المدى الفاصل بين الحقيقة و الخيال، أوكيف يمكن للمخرج أن يعرف أدواته أكثر.

تعد مدرسة غريرسون من المدارس الرائدة، التي تغلب الواقع على الخيال، لكن مع تطور الأساليب الحديثة في الإنتاج، وتعدد جهات الإنتاج، وشروط ومتطلبات العصر الجديد من حيث الشكل والمضمون؛ أصبح من الضروري كتابة تصور واضح لشكل المعالجة التلفزيونية للفلم الذي يود المنتج إنتاجه، بحيث لا يصبح المخرج أسيرا للواقع، وإنما يطوع الواقع أحيانا ليستطيع أن يقدمه بشكل مقنع ومتسلسل.

واللافت جدا في تطور المدرسة الغريرسونية، أن غريرسون ذاته عاد في الستينات ليتحدث عن التجريد،وأنه الفن الحداثي الذي يكون أقرب للواقع، ومع الثورة الفنية والتلفزيونية يبدو أنه اقترب من المدرسة الأمريكية، وبدا محاولا المزج بين القديم والحديث.

السينما المباشرة 1960 م

السينما المباشرة تؤمن بضرورة أن يحمل المخرج كاميراته ويراقب الأحداث،فهي عدوة للمونتاج وترفض إعادة ترتيب الأحداث. والسينما المباشرة هي نوع سينمائي نشأ في أمريكا الشمالية بين عامي 1958 و1962، يهدف إلى التبسيط في شكله، وتمثيل الواقع بصدق مع التقليل من التدخل في المضمون،على عكس مثلا أعمال المخرج الأمريكي الشهير مايكل مور، وأنتونيو.

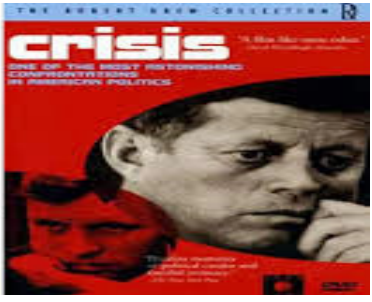
عندما تتبع روبرت دروRobert Drew الانتخابات الأمريكية في فلم Primary 1960

https://www.youtube.com/watch?v=kTqMmA9bycM

J.F.Kennedy and Humphrey Primary صور الرجلين في الشارع والمكتب والسيارة، وحاول دوما الحرص على تتبع تحركاتهما، وإظهار الصوت الطبيعي، كما أنه حرص على أن يحمل الكاميرا على الكتف لتتبعهما،فمثلا يظهر كينيدي يحضر نفسه لإلقاء خطاب؛ للتدليل على طبيعية المشاهد،

بينما يظهر همفري وهو يتجول في الشارع ويوزع بطاقاته التعريفية على الناس.

الفلم غير معني بإجراء مقابلات مع محللين وخبراء، وهذا هو سمة السينما المباشرة التي تؤمن بأن الصورة كما هي قادرة على التعبير عن المضمون، وأن مهمة الفلم تتبع ورصد القصة وليس تحليلها أوالتدخل في معالجتها، بينما أنتونيو ومايكل مور يبنيان أفلامهما على وجود مقابلات مع شخصيات رئيسة تبدي وجهة نظرها أو تحلل، أو شهود عيان ويحررونها بما يخدم السياق الذي يريدان الوصول له. والأهم من ذلك؛ ولفهم السينما المباشرة، فإن نظرة لنقيضها يسهل فهمها، حيث يعبر سياق الفلم في السينما غير المباشرة عن وجهة نظر المخرج الذي يحاول أحيانا تطويع الفلم لصالح دعم أفكاره وفرضياته المسبقة، وهذا يبدو كثيرا في أفلام مايكل مور، لكنها يتقاطعان في التركيز على الفردية، Both Direct cinema practitioners and Michael Moor focus on the individual. مايكل مور والسينما المباشرة يتقاطعان - إلى حد ما - في أنهما يركزان على شخصية جدلية أو مثيرة، لكن السينما المباشرة لا تتدخل في ترتيب الاحداث وتفسيرها بينما مور يفعل العكس.

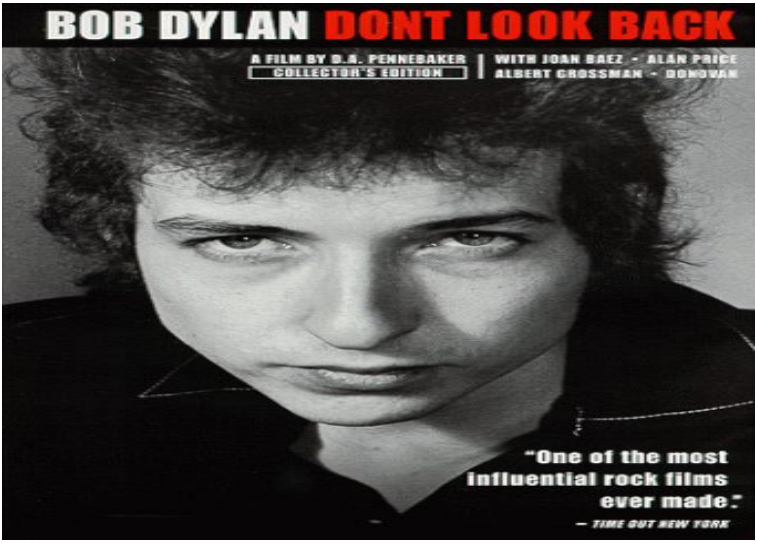


في مرحلة بداية السينما المباشرة؛ كان المخرجون من هذه المدرسة يحاولون بناء هوية خاصة لها، تبتعد عن الدعاية المباشرة التي كان يمارسها غريرسون من خلال أفلامه ومدرسته في إعادة صياغة الواقع، ليذهبوا إلى تقديم الواقع كما هو، دون إعادة بناء تفقده جزءا من واقعيته وجاذبية الأحداث الطبيعية، لكن الناقد المتتبع لتلك المرحلة يجد في الفلم الواحد من هذه المدرسة تباينا في التناول، كما ينقل» Saunders عن Stella Bruzzi «في تحليل تناول روبرت درو في فلم Primary لكل منHumphre -Kennedy، وأجد نفسي متفقا مع هذا التحليل، لكني لا أشك ولا أعتقد أن روبرت درو كان متعاطفا كمخرج، لكن من كتب عن ذلك الفلم انتهي للتالي:

«مواد همفري أكثر تشدداً، وأكثر رسمية، ومحررة ببرود، تسلسل كينيدي أكثر مرونة إلى حد كبير، وتحريره أكثر استرخاء وعفوية».

لكن هذا لا يشكك في أن «روبرت درو» قدم الشخصيتين في فلمه بشكل عادل، وتتبعهما دون فرضيات مسبقة.

على كل حال؛ فقبل المقارنة يبقى أن نقول إن فلمي



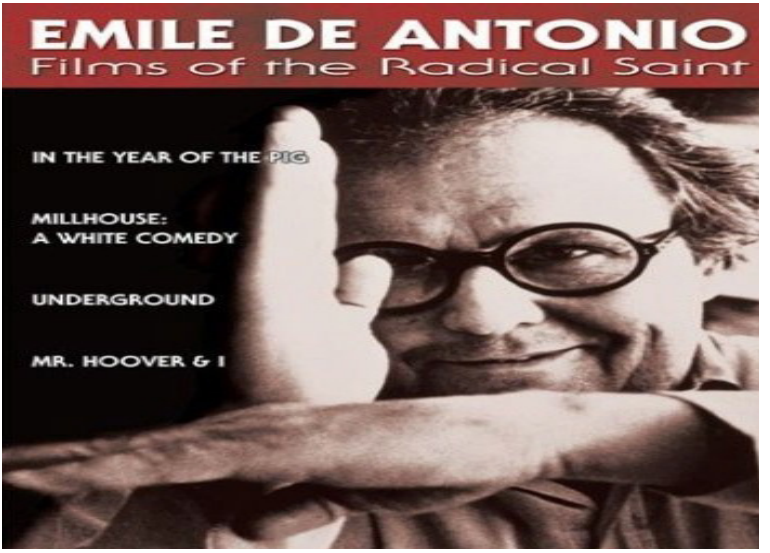
("primary"1960

& "Don,t look back"1967)

هما أفضل وأوجه مثالين على ظهور وتشكل ما بات يُعرف بالسينما المباشرة.

مسرح الواقع.. النهج إلى الجدل

Approaches to polemic



يذهب دي أنتونيو لمسرح الواقع لكنه يطوره لدرجة الغطرسة.

De Antonio labeled his documentary technique "the theatre of fact, using actual footage to demonstrate the hubris of Joseph McCarthy (Kellner&Streible,2000:17)

مسرح الواقع كما يفهمه أنتونيو هو أن يختار قصة فلمه ويتتبعها في الميدان، لكنه يبدي آراءه ويُدخل رؤيته في المعالجة؛ من خلال استعمال الأدوات الفنية لاحلال وجهة نظره إلى الواقع. فمثلا في فلم In the year of the pig

الذي تم إنتاجه عام 1969؛ يأخذنا أنتونيو بأسلوبه الخاص نحو محاولة فهم ما يجري في فيتنام ومهمة الجنود الأمريكيين هناك،فهو يأتي بحديث لمسؤولين أمريكيين، كالرئيس أيزناهور ووزير خارجيته فوستر، ولكنه يستعمل ما يمكن تسميته بأسلوب الصدمة عندما يأتي بصور معاكسة تماماً لما يقوله هذا المسؤول، فمثلا عند نقله حديث الرئيس الأمريكي عن مهمة السلام لبلاده؛ يأتي بصور دمار في فيتنام، وكأنه يريد أن يقول «إن هذا الرجل غير صادق»، أو أنه يحاول إبراز التناقض بين أقوال السياسيين وأفعالهم،وهو هنا ينقل الواقع ولا يحرف حديث المسؤول الأمريكي، لكنه يستعمل الصورة (العنصر الفني الأقوى في صناعة الوثائقي) ليبرز - إلى حد ما - رأيا منافيا لما تقوله السلطة، وكذلك عند تركيزه على نقل الحديث لمسؤول آخر وهو يقول إن «واشنطن لن تشارك في الحرب في فيتنام مباشرة، لكنها سترسل طائرات»، وكأنه يتساءل: «ما الفرق بين أن ترسل أدوات الحرب، وبين عدم مشاركتك فيها؟».

أنتونيو يعترف بأنْ لا موضوعية في صناعة الأفلام، وهنا يبدو فرق جوهري بين السينما المباشرة التي تتتبّع ولا

تحـاول فـرض وجهـة نظـر معينـة، والتـي يؤكـد روادهـا إنهـم يسـعون لنقـل الواقـع بوضـوح وشـفافية وانسـياب، وبيـن أعمال أنتونيو ومايكل مور التي لا تخلو من رؤية مسبقة. في مقابلة يقول أنتونيو:

"I don't believe that any filmmaker is objective. I think that objectivity is impossible unless you do abstract work. If you deal with the human image in your work you cannot be objective" (Kellner&Streible, 2000:214).

(دي أنتونيـو: لا أعتقد أن أي صانـع أفلامٍ موضوعيٌّ.أعتقد أن الموضوعيـة غيـر ممكنـة ومسـتحيلة، إلا إذا كنـت تعمـل عملا مجردا. إذا كنت تعمل مع الإنسان وصورته في أعمالك؛ فلن تكون موضوعيا).

أنتونيو يبدو أحيانا متشابها مع السينما المباشرة عندما لا يحرص على التقيد ببعض التقاليد الفنية في اللقطات مثل head room لبعض المقابلات في فلمه، أو حركة الكاميرا واهتزازها، فهو يحاول أن يقول إن الواقع يُنقل بالتحرر من القوالب الفنية يستعمل أنتونيو التعليق الصوتي، لكن بشكل أقل من مايكل مور، على عكس السينما المباشرة التي لا تعتمد على التعليق الصوتي. كما يستعمل أنتونيو الأرشيف، ولا يجد حرجا في الاعتماد عليه في فلمه In the year of the pig

من جهة أخرى؛ يأخذنا أنتونيا في رحلة يعتمد فيها على السرد التاريخي للحقيقة، والموازنة بين المقابلات والتعليق، لكنه أكثر اعتدالا ومنطقية في إبراز وجهة نظره من مايكل مور.

Michael Moor

مايكل مور

ولد مايكل مور في 23 أبريل 1954، وهو مؤلف وناشط سياسي، ومخرج أمريكي حائز على جائزة الأوسكار.

عرف مور بصراحته وجرأته ورؤيته الناقدة للعديد من القضايا، كالعولمة وحرب العراق وسيطرة الشركات العملاقة وجماعات العنف المسلحة، وهو حاصل على جائزة الأوسكار لأفضل فلم وثائقي، والسعفة الذهبية، وجائزة سيزر لأفضل فلم أجنبي.

يبدو مايكل مور أكثر تطرفا ومجانبة للموضوعية، كما يبدوأيضا متناقضا تماما،ومخالفا للسينما المباشرة في أفلامه، حيث يُبرز شخصه بقوة في الفلم فكريا وجسديا، ويبالغ حد الدعاية المباشرة وإقحام وتطويع مجريات

الفلـم لدعـم مـا يعتقده، معتمـدا حتى على ظهوره المباشـر فـي الفلـم، كما في «فهرنهايـت» الفلم الحائز على السـعفة الذهبية في مهرجان «كان» السينمائي.

«11/9 فهرنهايـت» يتخـذ مسـارا مخالفا لمـا كان عليه في السابق، فالقضية لم تعد كونها مجرد لعبة سينمائية ساخرة، فبالرغم من أنه لم يفتقد إلى الروح السينمائية المعتادة، إلا انـه كان أقـرب إلى التوثيق الجاد منه إلى التعليقات السـاخرة والمفارقات الكوميدية السوداء، لكن يبدو أن مور لا يستطيع إلا أن يدخـل وجهـة نظـره؛ إمـا بالكوميديا، أو بالتوثيـق، أو أي وسيلة يرى فيها أنه يقول للمشاهد ما يريد قوله.

بدا مايكل مور في هذا الفلم متطرفا كثيرا في التعبير عن كرهه ورفضه للرئيس الأمريكي بوش الابن، ولقرارات إدارته، إلى حد الإسـاءة الشـخصية، ففي اللقطات الأولى يقدم مور صـورة عـن جورج بوش الـذي قضى معظم وقتـه في مزرعته

في تكساس، بعيدا عن البيت الأبيض مركز صناعة القرار، محاولا تقديم صورة كاريكاتيرية مبالغ فيها أحيانا عن جورج بوش وأعضاء «عصابته».

كما يحتوي الفلم على لقطات مثيرة للجدل حول المدى الذي ذهب إليه مور في التعبير عن كرهه لبوش وسياساته، إذ في بداية الفلم يحضر عبر لقطات خاصة اختارها بعناية من حركات وايماءات جورج بوش ورفاقه، المشاهد للفلم يخرج بانطباع بأن الفلم عن عصابة مافيا، كرامسفيلد وملامحه المثيرة، وبوش وهو ينتظر العد التنازلي في محطة تلفزيونية لإلقاء خطابه»، وأشكروفت وزير العدل في حركته التي لا تخلو من عصبية، وباول وكونداليزا رايس، والأبلغ في هذا السياق؛ المنظر المقرف لنائب وزير الدفاع بول وولفويتز، الذي يخرج - أثناء تحضيره للقاء أمام الكاميرا - مشطه من جيبه، ويلعقه ويبلله بلعابه، ثم يمرره على شعره، وهي لقطة أعادها مور مرتين لمهندس الحرب على العراق. وعندما تكتمل» العصابة»؛ يُدخلنا مور في لعبة سرقة الانتخابات، التي تمت بالتعاون مع إعلاميين مرتبطين بآل بوش.

ويستخدم المخرج الأمريكي الناقد تقنية مثيرة عندما يشير للهجمات التي شنها مهاجمون من القاعدة على نيويورك وواشنطن، فبدلا من أن يقدم الصور التي باتت شهيرة ومعروفة؛ عمل مور على تقنية الصدمة،حيث قدم شاشة مظلمة علي خلفية الانفجار الهائل، ومن ثم قام بتركيز الكاميرا على أثر الانفجار وليس الانفجار نفسه. عندما قدم مور هذه الحركة الجنونية للناس، والغبار المتصاعد من المبنى المتهالك، والرعب والدهشة في عيون المارة أو الذين كانوا يراقبون المشهد؛ بدت اللقطات للحادث المعروف عبر هذه التقنية أكثر تأثيرا، وبأبعاد مختلفة تماما.

Sicko – Michael Moor

الفلم يتحدث عن الرعاية الصحية في أمريكا

يسعى مايكل مور لتطبيع أفلامه بطابع درامي يعتمد على الحدث الواقعي، والتعليق الساخر في تركيبة الأحداث وتسلسلها، على الرغم من موضوعاتها السياسية الفظة والجافة، مما جعل من فلمه هذا ـ كما هو الحال لدى بقية أفلامه ـ مليئاً بروح سينمائية فنية، أكثر من كونه فلما توثيقياً بحتاً؛ يقوم على البحث والتحقيق في أغوار أرشيفية تخدم غايته التوثيقية.

يوضح هذا الشرح جانبا من الفروق الأساسية والواضحة بين السينما المباشرة، وبين أعمال كل من مايكل مور وأنتونيو، ففي السينما المباشرة يحرص المونتير في المونتاج على الحفاظ على تسلسل الأحداث كما هي في الواقع، ويحاول المصور تتبع الأحداث،والتنقل في لقطاته، مانحاً إياها مساحة زمنية أطول ودون قطع، حتى تبدو وكأنها أحيانا بدون مونتاج، كما هو الحال في فلم primary في المشهد الذي يصور دخول كينيدي لإلقاء كلمته؛ تتبعه المصور من لحظة الدخول والتفاف الناس حوله، وتابعه بالكاميرا من خلفه حتى صعد من الممر ووصل إلى منصة الكاميرا، كل هذا دون قطع.

لكن عندما ننظر من جهة أخرى لأعمال كل من مور وأنتونيو؛ نلحظ عدم الحرص على التتابع الزمني، بل يبدو هذا التتابع غير موجود أصلا في أفلام مور، حيث إنه يبدأ أحيانا من النهاية. أما أنتونيو فإنه يكترث أكثر بتحليل موضوع الفلم،والتتابع المنطقي للأفكاروانسيابها،ويعيد ترتيب الأحداث مستعملا الأرشيف أحيانا، ويقطع بين حدث وآخر باستعمال اللقطات العامة.

الخلاصة:

السينما المباشرة تحاول تقديم الواقع وتتبعه دون نتيجة مسبقة، وهذا ما يقوله «روبرت درو» مثلا عن فلم primary، بينما في أعمال «مور وأنتونيو» ثمة فرضية يحاول المخرجان الوصول إليها، فأنتونيو يعمل بنوع من التحقيق وإدخال آراء وتحليلات متعددة، لكنه يذهب لتوظيف الصورة والسيناريو العام للوصول إلى ما يريد أن يقوله، فهو واضح في أنه يدين الحرب على فيتنام في فلمه in the year of the pig. وتظهر هذه الحالة الذاتية الشخصية والانطباعية في أفلام مايكل مور rojer and me حيث كان متعاطفا جدا مع العمال، بل كان واحدا من العمال الذين فصلوا، وفي فهرنهايت هو كاره لشخص بوش وإدارته،وهذا يظهر منذ الدقيقة الأولى للفلم التي شوه فيها الأشخاص قبل أن يعدمهم سياسيا من خلال الأدلة التي ساقها على فسادهم.

ربما يبقى الإنتاج التلفزيوني بحاجة للسينما المباشرة، فهي أكثر اعتدالا ومصداقية في توثيق الأحداث كما هي، وتتبع الحياة السياسية والاجتماعية، فهي نوع من التوثيق التاريخي المنصف إلى حد ما، لكن أحيانا إذا كان الموضوع أو الشخص الذي اختارت السينما المباشرة تتبعه غير جذاب؛ فإن استعمال منهج تلك المدرسة وقتها سيبدو غير جذاب. السينما المباشرة كذلك تحتاج لتطوير أدواتها الفنية، فربما تحتاج مدرسة السينما المباشرة - كي تجاري الثورة الفنية والتقنية - إلى استعمال الموسيقى، والحرص أكثر على استعمال أكثر من كاميرا، وربما التقطيع في المونتاج أكثر، حتى تبدو سريعة وجذابة في عصر الثورة الفنية، لكن دون أن تفقد أهم خاصية لها، وهي الانسيابية والتتبع والرصد،

دون تحريف وتحوير وتأليف خارج حدود وجدران الحقيقة التي تجري فيها أحداث الفلم.

الفلم الوثائقي الإخباري:

وهو أقرب إلى التقرير أو التحقيق التلفزيوني المطول، حيث يعتمد على البحث والتقصي في قضية أو موضوع تاريخي أو اجتماعي، ومحاولة استكشاف معلومات جديدة

فيه، أو الوصول إلى حقائق جديدة، معتمدا على القدرة البحثية والاستقصائية من جهة، وقوة الموضوع وجاذبيته للجمهور من جهة أخرى. وهذا ينطبق على عموم إنتاجات BBC البريطانية. وبالذات bbc 2 وهي الأكثر إنفاقا على الوثائقيات، كما أن قناة الجزيرة تنتهج الأسلوب ذاته.

هذا النوع من الأفلام يعتبر مشوقا، ومثيرا لشريحة واسعة من الجمهور، وهي تلك التي تهتم بالملفات والقضايا الجادة، ولديها رغبة وتطلع لمعرفة معلومات جديدة، أو الوصول إلى تفسير منطقي ومقنع ومبني على جهد استقصائي، كما أنه يعتمد في نجاحه - إلى جانب الموضوع وقوته - على قوة ونوعية الشخصيات التي يقابلها ويجري معها حوارات، فضلا عن قدرة المخرج على صياغة الفلم ومساره فنيا وموضوعيا.

- في هذا النوع من الأفلام يحدث التباس في كثير من الأحيان حول دور المخرج ووظيفته، وربما يتطور النقاش لأبعد من هذا حول: هل يحتاج الفلم لمخرج، أم هو أكثر حاجة لمنتج قوي ذي رؤية فنية واضحة؟

- هذا الجدل ما يزال قائما، ويحله فقط أن يكون المخرج هو المنتج والباحث، بمعنى أن يمتلك قدرات فنية إخراجية إبداعية، وخبرة في التكنيك الفني، إلى جانب كونه واعيا موضوعيا؛ يجيد صياغة مادته وتوجيهها موضوعيا، بالاعتماد على فريق من الباحثين.

- يؤخذ على هذا الفلم أن حجم الإبداع الإخراجي فيه محدود، فهو محدد بقالب التقارير الإخبارية أكثر من القوالب الفنية أو السينمائية، التي تكون خيطا رفيعا فاصلا بين السينما وبين عالم الأخبار.

أشكال الوثائقي وأساليب صناعته

من حيث القالب Format:

1- Expository تفسيري (يتناول قضية بالتحليل ويستضيف خبراء للحديث عنها).

2- Observatory مراقبة وتتبع.

3- Participatory المشاركة بحيث يكون المخرج أو صانع الأفلام جزءا من الفلم.

4- Mocumentary السخرية من قضية أو انتقاد با لسخر ية .

من حيث أسلوب التناول:

1- دعائي propagandist

يحاول المخرج أخذ المشاهد إلى رؤى محددة مسبقا بمواد وأفكار داعمة وهاجمة على عقله.

2- ثنائي التناول Binary communicator

3- تواصل ناضج Mature communicator

4- إخباري news real

5- مراقبة وتتبع observation

أنواع المخرجين وخلفياتهم:

- مخرج تحقيقي، يميل لكشف الأمور وتقديم الأدلة.

- تعبيري، يحاول أن يعكس جوانب الحياة وقصصها وفهمه لها عبر مشاهد تعبيرية.

- سينيمائي، يحاول تسجيل الواقع بلغة سينيمائية عالية الجودة في الصورة والأسلوب.

- مخرج من خلفية صحفية، أو مخرج من خلفية فنية.

ما قبل إنتاج الفلم (مرحلة التخطيط والتطوير)

Why this film is interesting? To you and to Audience?

السؤال المركزي: لماذا هذا الفلم ممتع لي وللجمهور؟

- في هذه المرحلة يجب أن تكون ذا عقل منفتح (open mind)، وفي نفس هذه المرحلة يجب أن تملك عقلا حاسما (critical mind).

- يجب أن تنجح في تحديد نقطة البداية start point.

- يجب أن تعرف أن الفيديو الدعائي ليس وثائقيا promotional film or video not documentary.

- يجب أن يتعلم الجمهور ويعرف شيئا لم يكن يعرفهweهave to learn something didn't now.

- الشخصيات والمصادر Sources and characters.

- الشخصيات التي تقدم معلومات وآراء في موضوع الفلمSources: people who deliver some information.

- بناء الفلم Structure، فيجب أن تعرف ماذا تريد أن تعمل في كل دقيقة من دقائق الفلم.

- الكشف Reveal، أي اكتشاف وإظهار شخصيات أو معلومات جديدة من خلال مرحلة الإعداد، وبعبارة أخرى: يتكشف لك معلومات وربما شخصيات جديدةnew information new character , new location.

- الاستعارة Metaphor: ويمكن استعمالها في الرسائل السياسية.

- نغمات الفلم Tones, different emotion: ويجب أن يحتوي الفلم على نغمات متعددة وأحاسيس مختلفة، ويفضل لنجاح الفلم في ملامسة مشاعر المتلقي؛ أن يملك القدرة على نقل المشاهد من إحساس إلى آخر، بحسب قصة الفلم، إذ يجب أن يحتوي على حبكة وتصعيد وذروة.

- أشكال الفلم Forms، وهي متعددة observation is different - interacting with people.

- الأرشيف يجب شراؤه أو أخذ الإذن باستعماله من المالكArchive: you should take permition.

Tell & Show

- قاعـدة رقـم 1 فـي الوثائقي: يجب أن تفكـر مليا في ما يلي you should show not tell:

- الطول length

- الرسالة Message

- الجمهور Audience

- الحالية - الآنية Current

- الأسلوب Style

- الحقائق Facts

- التوقيت Time

- المصداقية Credibility

- التصور Visualising

- الشخصية الرئيسية وكم عدد الشخصيات الفرعية .

- الراوي Narrator

- إمكانية الوصول Access

- الجدول الزمني Schedule

- الجو - الشعور - المزاج Atmosphere - feeling - mood

- هل الفكرة جيدة

- التوقع Expectation

- التوتر Tension

- Hook

- القص Storytelling

- الخطر الشخصي Person risk

- First film

- Archive

Directing & Interview Techniques

إخراج وتكنيك اللقطات والمقابلات

Shot Types

http://www.mediacollege.com/video/shots/

باختصار؛ هنالك لغة متفق عليها في التعامل بين فريق العمل في صناعة الأفلام والسينما والتلفزيون، حول تصنيف وتوصيف حجم اللقطات، وتركيبها، وقوالبها، وحركتها.

EWS (Extreme Wide Shot)

لقطة واسعة جدا

المنظر بعيد جدا، ولا يركز على مضمون محدد، وغالبا ما يستعمل كلقطة تأسيس في بداية الفلم أو بداية مشهد

The view is so far from the subject that he isn›t even visible. Often used as an establishing shot.

VWS (Very Wide Shot)

لقطة واسعة

المنظر أو الموضوع مرئي بالكاد، لكنه في إطار بيئته

The subject is visible (barely), but the emphasis is still on placing him in his environment.

WS (Wide Shot)

لقطة واسعة

تركيب الموضوع أوضح قليلا، والتركيز أكثر على المكون في الداخل

The subject takes up the full frame, or at least as much as comfortably possible.

AKA: long shot, full shot.

MS (Mid Shot)

لقطة متوسطة

تعطي تفاصيل أكثر للموضوع الذي تركز على إظهاره

Shows some part of the subject in more detail while still giving an impression of the whole subject.

MCU (Medium Close Up)

متوسطة قريبة

هذه لقطة الطريق الوسط بين اللقطة المكبرة والمتوسطة

Half way between a MS and a CU.

CU (Close Up)

قريبة مقربة

وهي تركز على تفاصيل الوجه كاملا، مع جزء من البيئة المحيطة

A certain feature or part of the subject takes up the whole frame.

ECU (Extreme Close Up)

لقطة مقربة جدا وهي تركز على جزء محدد بالوجه لابراز تعاب وتفاصيلير محددة فيها

The ECU gets right in and shows extreme detail.
Variation: Choker

Cut-In

لقطات إضافية تستعمل للتقطيع بين لقطة وأخرى

Shows some (other) part of the subject in detail.

CA (Cutaway)

لقطات من أشياء أخرى ليست الموضوع الرئيس، لكنها مرتبطة به

A shot of something other than the subject.

Two-Shot

حسب عدد الأشخاص؛ لقطة لشخصين في الحجم المتوسط

A shot of two people, framed similarly to a mid shot.

(OSS) Over-the-Shoulder Shot

لقطة من فوق الكتف

Looking from behind a person at the subject.

Noddy Shot

عادة ما يشير إلى لقطة من المقابلة للاستماع والرد على الموضوع

Usually refers to a shot of the interviewer listening and reacting to the subject.

Point-of-View Shot (POV)

لقطة تظهر نقطة أو إشارة لنقطة معينة تتجه الكاميرا للتركيز عليها

Shows a view from the subject›

Voice over

هو تعليق صوتي يهدف إلى التربيط في بناء الفلم، وتقديم معلومات مرتبطة بما يقوله الفلم، أو التعبير عن ما لم يتمكن المخرج من التعبير عنه بالصورة.

الصوت الطبيعي في الفلم مهم أكثر من التعليق

يكتب في مرحلة ما بعد الإنتاج، وهو جزء من الإخراج يرتبط بالصوت، وعند مشاهد الفلم الأولية

- التعليق والسكربت يجب أن لا يعيد قول ما تقوله الصور أو شرح الصور

- دع الصور تتنفس

- تجنب الإغراق في المعلومات

- Read yours script alone and rewrite it أعد قراءة تعليقك وأعد كتابته أيضا

- اللغة يجب أن لا تكون رسمية جدا، ولا عامية بحتة في الوقت نفسه

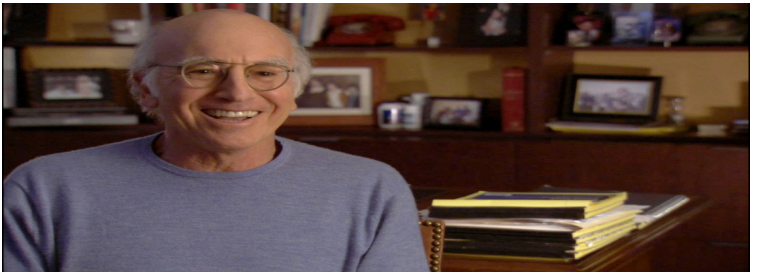
تكنيك إجراء المقابلات للأفلام الوثائقية

قبل إجراء المقابلة

1- اكتب أسئلتك.. ماذا تريد من هذه المقابلةWhat do you want to get out of this interview?

2- اعرف كيف تصل إلى الشخص المناسب للحديث عن الموضوع، واجعله يتحدث في الموضوع الذي تريد.

3- SITUATION: تأكد أن الفريم صحيح your frame is right وكذلك الإضاءة lighting، وأنك اخترت المكان الأفضل بصريا في موقع التصوير، بحيث لا يكون مكتظا بالأشياء، لكنه أيضا ليس مملا.



4- افحص الصوت، واجعل الضيف يتحدث لتجربة مستوى الصوت Test your sound and make your interviewee talke

5- كن ودودا مع الضيف ودعه يشعر بالثقة - Be friendly make him feel comfortable

6- ابدأ بسؤال ناعم لتهيئة الأجواء Begin with some soft question to warm them up

7- قدّم له فكرة عن ماذا ستتناقشون تحديدا give them an idea what you'll be discussing

8- ضع أسئلتك في تسلسل منطقي (بداية - وسط - نهاية) put your questions in logical order

9- تجنب الأسئلة المغلقة التي يمكن أن تقود إلى إجابات (نعم أو لا) واحرص على الأسئلة المفتوحة التي تجعله يتحدث.

Avoid questions to which the interviewee can give asimple ‘yes’ or’no’ use open- ended questions to encourage them to talk

10- إذا كنت لا تريد أن تُسمَع الأسئلة؛ فاطلب من الضيف أن تكون إجاباته كاملة، حتى تستطيع في المونتاج أخذها، مثلا: متى بدأ الدراسة؟ بدأت الدراسة في العام 1983.

If you do not to be heard asking questions in the interview , make sure you specifically tell the interviewee to include the question in their answer so that it can be edited together: this is very important and people often forget to do it. example: q: when did you begin to study this subject ? A:I began to study this subject in 1983

11- إذا كنت ستغطي في الفلم مرحلة وذكريات مؤلمة للضيف؛ فتحدث معه أولا عنها في الإعداد للمقابلة، واجعله يعرف لماذا ستصورها، وكن واثقا بعدها وأنت تسأل عن هذه الأمور.

12- استمع وقدِّم ردود أفعال أثناء حديث من تقابله، كالإيماء والابتسام، فإن ذلك يشجعه على الحديث بظروف طبيعية.

Listen and react while your interviewee is talking. Nod , and smile , encourage them just as you would in a normal situation

13- تذكّر أنك لا تجري مقابلة مواجهة مع الشخص، وهي كذلك ليست مقابلة إخبارية بأسئلة سياسية. لذلك يجب أن تحرص على أن تكون المقابلة عبارة عن محادثة بين شخصين، وهذا يجعل المقابَل يتعامل معك بانفتاح وارتياح. يجب أن يشعر بثقة، وتشعره أنك مثله، وتشاطره الحديث.

Remember you are not conducting a confrontational interview, you are not a news

14- عليك أن تهيئ المقابل نفسيا ليكون شعوره جيدا قبل البدء بالمقابلة، كأن تسأله عن العمل بشكل عام، لكن لا تجعله يسرح ويشطح خارج الموضوع وبعيدا عنه كثيرا.

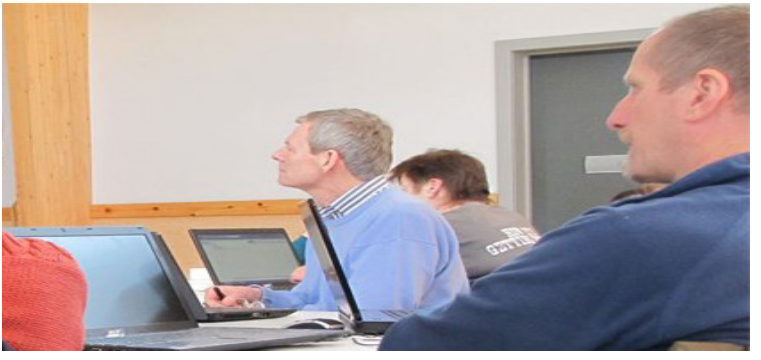
15- إذا كان المقابَل من المشاهير؛ فإن وقته غالباً ما يكون محدودا جدا، ولذلك يجب عليك الانضباط في الوقت، والتأكد سريعا من أن كل شيء على ما يرام، والتشييك على الأِشياء الأكثر أهمية كالصوت.

16- وجّه إليه سؤالا تعرف أنه سيثير عاطفته، حتى لو لم يكن سؤال البداية حسب خطتك، لكنه سيثيره ويجعله مشدودا أكثر للمقابلة.

مراحل العمل في الوثائقي

البحث search:

مرحلة البحث هي المرحلة الأولى في استكشاف معالم الموضوع الذي قررنا إنتاج وثائقي حوله، وقد يتم العدول عن الفكرة في مرحلة البحث الأولية؛ لأن الموضوع الذي نود إنتاجه مثلا لا يتوفر عنه كم معقول من المعلومات، أو لكونه لا يستحق العمل عليه، أو أني كباحث أرى أن لا جديد يمكن أن يضيفه فلمي، أو العكس من ذلك؛ بأن نكتشف جوانب وزوايا جديدة تجعلنا أكثر اقتناعا بالفلم، وتزودنا بمعلومات وزوايا جديدة لم نكن نعرفها.



البحث غالبا ما يأخذ من أسبوعين إلى شهرين، ولكن في الأفلام الحقيقية، وخاصة الأفلام الغربية، فإنهم يميلون لإعطاء البحث مدة أكثر من ذلك.

يجب خلال هذه الفترة أن نصل إلى نتيجة، وأن نجيب على التساؤلات التي وضعناها.

ويستعمل الباحث وسائل البحث الحديثة من إنترنت ووسائل الكترونية، إضافة إلى الكتب والمراجع التاريخية، واستشارة خبراء، وزيارة مواقع، والتقاط صور لها. كما أنه يمر بمراحل يتصل الباحث أثناءها مع المنتج، ويتكئ على المحددات التي حددها له المنتج قبل تكليفه بالعمل.

نموذج للبحث: (تجده ملحق في النماذج)

فكرة الفلم:

بعد البحث؛يتولد لدى الباحث معلومات كاملة، يقوم بفرزها موضوعيا، وترتيبها وتقديمها ضمن محاور لفكرة متكاملة تتضمن أهم المحاور والشخصيات، وأهم أحداث القصة المثيرة، للمعالجة مع الأماكن المفترض التصوير فيها، في نموذج للمنتج يكون حجر الأساس في اتخاذ قرار بالمضي قدما في إنتاجها، وإرسالها للجهة (المنتج - الشركة

- التلفزيون) التي يمكن أن تشـتري الفكرة وتمول إنتاجها، أو أن يقوم المنتج الأصلي بإنتاجها، ومن ثم تسويقها جاهزة.

VISION	AUDIO
Cartoon dog presenter	Hi everyone ... congratulations on getting your new puppy. I'm Dr Dogster and I'm going to help you look after young Fido and make him the kind of dog you've always wanted.
Vision of Jack Russell or similar terriers at play	Fido only weighs seven kilos at the moment but like all terriers he needs a lot of exercise to make him grow healthy, and good food to make him strong like his friends here.
Pups being fed	If you decide to feed him tinned food, he'll need about three quarters of a can twice a day, but if you want to use dry food then he'll need about four handfuls of that.

المعالجة
TREATMENT

بناء على المعلومات التي تتولد من البحث، وجلسات النقاش بين المنتج والباحث وربما خبراء في الموضوع، وحصيلة مرحلة البحث من الباحث، والاستقصاء والفرز، والاتصال والتواصل مع شخصيات الفلم؛ يبدأ المنتج بوضع نموذج للمعالجة، يتضمن التعامل مع الفلم وبناء شخصياته الرئيسية، وعناصره القصة، والعقدة وتصاعد الأحداث وصولا للذروة، ويقسم بداية، وجسم ونهاية، وتقسيم القصة إلى محاور محددة بالوقت والمدة، كما يتضمن الترتيب الزمني المنطقي، وكذلك اللقطات واللوكيشين، وتفاصيل التصوير المقترح، وطريقة الربط بين محور ومحور، وشخصية وشخصية، وفترة زمنية وأخرى.

(نموذج للمعالجة في النماذج)

الجدول الزمني للتنفيذ:

	June	July	august	september	october	November
hiring staff	■	■				
shooting schedule		■			■	■
formatting the show	■					
scripting		■	■		■	■
finding cases	■	■	■	■	■	■
research	■	■	■	■	■	■
delivery of graphics			■			
delivery of music			■			
technical requirements		■				
rehearsal				■	■	

Shooting list قائمة اللقطات

SHOT LIST

Production: Example Shot List **Shoot Day** 2 **of** 5

Director: Mel Gibson | DOP: Adam Arkapaw Page 1 of 3

Daily No. of Shot:	Storyboard Shot No:	Shot:	Shot Description:	Time Allowance:
1	15	LS	Tom looks off the side of the cliff, his back to the camera	30
2	20	LS	Tom throws the photo into the air and watches as is blows away into the distance.	20
3	16	MS	Tom reaches into his pocket and pulls out the photo of his sister	15
4	18	MS	Tom looking painfully at the photo	10
5	17	CU	Tom's hand reaching into pocket	10
6	19	CU	The photo of Tom's sister	10

يقوم المخرج أو المنتج بتفريغ اللقطات فيه مع الشخصيات والأماكن، بمعنى فرز كل شخصية وما لها من تصوير، وفرز كل مكان وما له من تصوير، وتحديد اللقطات التي يريدها، وحتى الأحجام والحركات، وهل هي نهاري أم ليلي، وهذا الفورم يساعد المخرج والمصور، ويختصر الوقت في التنفيذ، حيث يتضمن تفاصيل فنية مطلوبة.

مرحلة المونتاج - ما بعد الإنتاج

EDITING & POST- PRODUCTION

المشاهدة: Seeing your footage

- بعد التصوير تبدأ مرحلة مشاهدة ما قمت بتصويره.

- من المفيد أن يشاهد المونتير مبكرا ما تم تصويره، وهو سيعطيك بُعدا آخر بعينه؛ لأنه لم يكن حاضرا للتصوير، فربما يلاحظ ما لم تلاحظه أنت.

- ابحث عن مونتير حساس وصادق، ومبدع بالنواحي التقنية. وإذا شعرت بحساسيته فإنك سترى الاختلاف.

العودة للمعالجة الأولية Go bake to your Treatment

- عد للمعالجة، واعد ربط نفس الأفكار الأولية التي بنيت على أساسها المعالجة على الورق، وعد وتأمل ما هو الهدف الذي وضعته؟ وهل تحقق؟ وهل تحتاج لإعادة تفكير وربما تعديل؟

- لا تخف من إزالة شيء تشعر أنه يقتل أفكارك، أو يعطل أهدافك ورؤيتك للفلم.

- المونتاج يعني أنك ستختار الأكشن والحوار والمشاعر والصورة وكل شيء جميل بنظرك، وتتجاهل الباقي.

- لا تجعل هاجسك محصوراً في «كم مدة الفلم»، ولا تجعل من هذا كابوسا.

كم تأخذ مرحلة ما بعد المونتاج وقتا؟

How long does postproduction take?

How long to edit it?	Final length of video
weeks 2-3	5-12
weeks 3-4	12-18
weeks 4-6	18-20
weeks 6-12	30-60

الخطوات التحضيرية للمونتاج
(استعرض المواد- اكتب اللقطات- حمّل المواد)
Steps To Edit
View /Log/Transcribe All Footage

- أنزل المواد الموجودة على الأشرطة.

- فرغ المواد الموجودة على الأشرطة على الورق.

- في كل مرة تغير فيها الكاميرا من زاوية جديدة؛ نزلها بملف جديد.

- الفكرة في التحضير أن تجد نقاط مرجعية تتكئ عليها.

Make a loge of everything you have on your tapes
Evrry time the camera changes angle enter anew log
The idea is to build many reference points for you material

*EXAMPLE LOG:This log means that – 1 minute , 3 seconds , and 24 frames into tape 5, there ia s ws of Dr. Matusa saying ‘this is my favourite …;

TAPE	TIMECODE	VISUAL	AUDIO	NOTES
5	01:03:24	WS(wide shot): DR.Matusa goes further into the doorway and speaks to camera as she points to painting on the wall	Translation from Romanian: This is my favourite. why? Because it’s a peasants house in a village and it still looks like a peasants house. it’s a difficult household – with 10 children. There’s also a garden and pens for animals. And it works as a house for 10 children	Sound glitch at the beginning-light good Useable

رقم الشريط	التايم كود- التوقيت	الصورة - المشهد	الصوت	الملاحظات

المونتاج على الورق
Paper Edit

- هو الخطوة الأولى لتركيب فلمك والربط بين الصوت والصورة والتعليق.

- اكتب تصورك لتسلسل الفلم على ورق فيما أشبه بسيناريو التركيب الذي يساعدك على تخيل الصورة وتركيبها.

- الهدف الأبرز من هذه الخطوة هو إيجاد روابط بين العناصر المختلفة في قصتك كما تريد أن تظهر بصريا.

- عليك أن تعرف ماذا تريد وكيف تريده أن يظهر.

تنزيل المواد على الكمبيوتر وترتيبها:

- صنّف المواد بحسب اليوم والتاريخ ورقم الشريط وأبرز ما فيها.

- اعمل نسخا احتياطية للأمان.

- اعرف أنت أين موادك، وشاهدها على الكمبيوتر، حتى تختصر الوقت إذا احتجت لها ولم يجدها المونتير.

مراجع

Bibliography

- John corner,(Manchester Universitypress,1996)) 56, The art of record
- John corner,(Manchester Universitypress,1996)) 63, The art of record ,John corner,
- John corner,(Manchester Universitypress,1996)) 63, The art of record ,John corner
- Robert Murphy, The British Cinema Book ,British Film Institute1997 ,72
- Robert Murphy, The British Cinema Book ,British Film Institute1997 ,72
- Aitken, I, (1992), Film and Reform, Routledge.
- (1998), the Documentary Film Movement, Edinburgh University Press.
- Corner, J, (1996), The Art of Record, Manchester University press.
- Macdonald, Kenvin, and Mark Cousins (1998) , Imagining Reality: The Faber book of Documentary, Faber&Faber.
- Murphy, Robert, (1997), the British Cinema Book, British Film Institute.

- Bruzzi, S, New Documentary: A Critical Introduction, Rutledge, 2000.

- Hall, Jeanne, Realism as a Style in Cinema Verite:A Critical Analysis of “Primary”, Cinema Journal, (30:4, 1991).

- Jackson, B, In Conversation with Emil De Antonio, Senses of Cinema, Issue. 61, 2004. (Accessed on 272011/12/)

- Grant,Barry & Sloniowski,Jeannette(1998) Documenting The Documentary:Wayne State University press,Detroit,Michigan

- Kellner, Douglas & Streible. Dan,(2000), Emile De Antonio: A reader, University Press of Minnesota

- Saunders, Dave, (2007) Direct Cinema: Observational Documentary and The politic of the Sixties, Wallflower Press.

- Winston, B, Claiming the Real. BFI, 2006.

محمد أمين

صحافي ومنتج

- حاصل على البكالوريوس في الصحافة والإعلام، جامعة اليرموك، الأردن.
- حاصل على الماجستير في الإعلام: تخصص الفلم الوثائقي وتطبيقاته، جامعة Brunel – لندن.
- عمل في عدد من المؤسسات الاعلامية العربية منتجا، مذيعا، وصانع أفلام.
- مراسل سابق لشبكة الجزيرة في المملكة المتحدة.
- مدير البرامج سابقا في شبكة التلفزيون العربي في المملكة المتحدة.
- كاتب مختص في شؤون الشرق الأوسط.

الناشر

منتدى التفكير العربي

الوثائقي