

المناهج والاتجاهات الفنية :

ان طبيعة الرؤية التي ينتهجها مخرج العمل الفني في كيفية توظيفه لعناصره المرئية وما يمتلكه من تقنية في التعبير عن الاحداث الدرامية انما تتشكل من كون تلك الاساليب تخضع لمعايير فنية قادرة على بلورة اتجاه فني محدد من اجل اصال الافكار التي يهدف من ورائها العمل الدرامي، وذلك عبر رؤية جديدة ينطلق من خلالها لمواكبة التطور التاريخي والحضاري للمجتمع والمتغيرات التي تصاحبه من خلال تراكم وتعدد المناهج الفنية التي يخضع اليها العمل الفني فالفن عموماً والسينما على وجه الخصوص قد وجدت نفسها في حالة مستمرة من التطور بسبب الاتجاهات الفنية المتعددة التي احتوتها من خلال النشاط المتميز الذي ساهم فيه المنظرون والمفكرون والفنانون الذين سعوا الى ايجاد قواعد وملامح هذا الفن، ويمكن القول [بان السينما تطورت في اتجاهين رئيسيين منذ بدايتها، الاتجاه الاول الذي مثلته افلام (الاخوين لومير)، وهو الاتجاه الواقعي الذي يعتمد على تجسيد الاحداث في عفويتها كما في الطبيعة والاتجاه الثاني الذي رافق الاول هو ما مثلته افلام (جورج ميلييه) التي اعتمدت على الخيال والفتازيا بكل ما فيها من سحر وتشويه وذاتية.

وتقع ضمن هذين المنهجين غالبية الاتجاهات الفرعية. اذ ان تعدد الاساليب والمواقف والاتجاهات هو ما يحمله الفنان من وعي وادراك للمرحلة الراهنة وطبيعة الحقبة الزمنية التي تدفعه الى التوجه نحو ابتكار اساليب جديدة يتجاوز ما هو سائد والسعي الى التحرر من القيود لكي يشكل منجزه المرئي وفق ادق التفاصيل عبر الية اشتغال الوسائل التعبيرية وبما يمتلكه الفنان من حس ورؤية جديدة معبرة عن الواقع المعاش بكل تناقضاته وهذا ما جعل الفن السينمائي يمتلك خصوصية في طرح الخطاب المرئي ومدى تأثيره في المتلقي ومخاطبة افكارهم ومشاعرهم عبر تحديد اسس وقواعد الاتجاهات الفنية التي تعكس اهمية تطور تلك المرحلة الزمنية ومدى قربها او بعدها عن المجتمع. يقول (هنري اجيل) [من الناحية التاريخية يمكننا ان نقول بان النقطة التي اثارت منذ البداية اهتمام المختصين واثارت من حولها ما يشبه الاجماع (في فرنسا على الاقل) هي الطابع الشعري لوسيلة التعبير الجديدة هذه ونحن نعني "شاعري" بالمعنى الاكثر اتساعاً للكلمة فبالنسبة الى منظري تلك الالونة، كانت شاعرية السينما تتطابق في الوقت نفسه مع استلهاام عالم خيالي ومع سوربالية تكون اكثر واقعية من

الواقع اليومي ومع تناسق الموضوعات التي يتم تناولها تبعاً لبعض انماط تطور الطابع السيمفوني، ومن هنا حدث ان السينما في تلك الحقبة عدت قريبة جداً من الموسيقى.

لذا يسمى لوي دي جانيتي هذين الاتجاهين المتناظرين بالواقعي والانطباعي بينما يسميه هنري اجيل بالواقعي والشاعري - ويبدو واضحاً ان الاختلاف بين التسميتين هو حول تسمية الانطباعي ام الشاعري فقط. وبالطبع فان مصطلح الانطباعي يكشف عن الميل التشكيلي في حين ان مصطلح الشاعري يميل الى التفسير الادبي. وياً كان اختلاف مصطلح التسمية حول الانطباعي ام الشاعري الذي يكشف عن صعوبة احتواء مصطلح متكامل للتسمية فان وجود هذين الاتجاهين هو حقيقة شاخصة لا يمكن تجاهلها في ضوء التطور الحاصل في مجال الفن لذلك يشير (بازان). ان السينما تعتمد على الواقع وانها تحقق كمالها لكونها من الواقع وهذا يعني ان هذا الواقع هو واقع بصري ومكاني وان الواقع السينمائي [ليس واقع مادة الموضوع او واقع التعبير ولكن واقع المكان الذي بدونه لن تكون الصور المتحركة سينما.

ويعتقد (بازان) ان الواقعية غير مرتبطة لحد ما بدقة النقل وانما باعتقاد المشاهد في اصل هذا النقل الذي يجذب انتباه المشاهد لمتابعة الاحداث المصورة ويتفاعل معها ويتأثر بها من خلال تسجيلها للمكان وما يحتويه، لذا [تضفي الطبيعة الموضوعية للتصوير الفوتوغرافي صفة الهدف اننا مضطرون ان نقبل كواقع وجود الموضوع الذي ينتج فهو تقليد موضوع امامنا أي في الزمان والمكان، يتمتع التصوير الفوتوغرافي بميزة معينة في هذا التحويل للواقع من الشيء الى ما يمثله.

وقد تتجاوز الواقعية مجرد التسجيل او النقل الحرفي للاشياء او الاحداث وهي بذلك تتوجه صوب المضمون لا الى ظواهر الاشياء فيكون نتاج ذلك صوراً خيالية من التناقض بين ظواهر الاشياء وجوهرها (وبما ان كل وسط منحاز للاشياء التي يتفرد بامكانياته لا يصلح له ان يصورنا تحيا بالرغبة في تصوير الحياة المادية العابرة، الحياة في اكثر اشكالها زوالاً، حشود الشوارع، الايماءات العفوية والانطباعات السريعة هي بيت قصيدها.

وهذا بطبيعة الحال يتسم بقدرة الفن على تصوير الحياة وجعله انعكاس لطبيعة الحياة اليومية عبر الوسيط المادي الا وهو التصوير الذي يسجل ما موجود امامه من احداث يتم تسجيلها ونقلها (ولهذا فان اكثر الاعمال ابداعاً هي تلك التي تتوخى عمق

المضمون او التجربة الانسانية المعاشة ويتم عرضها في اطار من البساطة والسلاسة والفن الراقي والجمال المبدع، وهذه صفة اساسية وركيزة مهمة في منطلقات الواقعية كمفاهيم واسس جمالية وفلسفية لذا فان كراكاور مولع بعبارة الطبيعة وقد ضبطت في الفعل أي ان الفلم اكثر ملائمة لتسجيل الاحداث والاشياء التي قد تغفل في الحياة مثل حركة ورقة مثلاً او حركة موجة في ساقية.

وهذا التصوير الدقيق لتفاصيل الاشياء انما ينفرد به فن الفلم في التعبير عن الواقع ومدى ملامسته الحياة الطبيعية للبشر وفي تصوير الحياة وحركتها تشكل المادة الاساسية التي يستند عليها العمل الفني لذا يرى كراكاور ان لكل صانع فلم دافعين محتملين دافع الواقعية ودافع الشكلية، تحطم الشكلية المعالجة السينمائية فقط اذا عملت من تلقاء نفسها من دون وعي لتلك السلطة التي لها. لكن اذا استخدمت استخداماً سليماً فانها تساعد في القيام بالواجب الثاني من واجبات صانعي الافلام، ان ندخل الى الواقع ونغوص فيه.

وهو بذلك يقوم بتسجيل الواقع عن طريق وسائله التعبيرية والتقنية وكشف الواقع عن طريق التعبير الدقيق لكل مفاصل الحياة اليومية وتقديمها عبر الوسيط الفلمي. ولم يلبث مفهوم الواقعية ان تطور عبر النظريات المبكرة لجيل من المنظرين يقف في مقدمتهم (مارسيل ليبريه) الذي رأى في نمط التعبير الجديد هذا عنصر اختلاف اساسي مع وسائل التعبير السابقة يتمثل في خاصيته الواقعية (فالسنيما هي فن الواقع وان بإمكانها نقل الحقيقة الظاهرة بكل ما يمكن من امانة وباقرب ما يمكن من الحقيقة من دون تغير وبالادوات الدقيقة التي تختص السينما بها.

ويبدو ان تلك الطروحات استمرت حقبة زمنية في عملية البحث عن مفهوم الواقع والسعي الى ما هو فوق الواقع وعلى الرغم من الاختلاف الشاسع ما بين الاثنين نجد ان الكثير من هذه الامور قد تبلور في تجارب التيار الالمانى المسمى (الكاميرا شبيل)* او المرآة وفي السينما السوفيتية في حقبة العشرينات والواقعية الايطالية الجديدة.

* احد تيارات السينما التعبيرية التي ظهرت في المانيا عام ١٩١٠.

لقد عبر (كارل ماير)* بوضوح عن اهتمامات ذلك التيار حيث أكد ان هذه المدرسة تقدم نفسها في الظاهر وكأنها عودة الى الواقعية وافلامها اذ تتخلى عن الاشباح والطغاة وتهيم وجهها شطر الاشخاص البسطاء لتصفهم في حياتهم اليومية وفي بيئتهم.

ويبدو ان هذا الموقف الذي عبر عنه (ماير) قد بولغ فيه بعض الشيء اذ اصبح طابع الافلام تضحيمي للحبكة مثلاً تحطيماً لذلك القسط البسيط من الواقعية التي كان يحملها هذا الاتجاه في التعبير عن الواقع وعكسه لطبيعة المجتمع والحياة ليومية السائدة. اما (دزيغا فيرتوف) مؤسس (السينما - عين الحقيقة)، الذي رفض أي اعداد مسبق للاخراج بما في ذلك رفضه للاستوديو والممثل والمكياج وكل ما تعتمد عليه السينما التقليدية والانقياد للكاميرا التي هي عين موضوعية اكثر من العين البشرية نفسها بسبب حياديتها المعتمدة على الالية الميكانيكية وهو يرى ان العمل الخلاق يبدأ من المونتاج وقد واجهت نظرية (فيرتوف) الكثير من النقد ولم تثبت جدواها العملية الا فيما يخص (مونتاج الوقائع) الذي استفادت منه السينما التسجيلية اكثر من الروائية لذا فان (السينما هي الفن الوحيد الذي يعبر عن الواقع نفسه).

وبذلك تكون السينما هي التي تعبر عن الواقع بالواقع نفسه وذلك لقدرتها على التسجيل والتأثير في المشاعر اما فيما يتعلق بالواقعية الفرنسية التي ساهم فيها (جان فيغور رينوار) ونظر لها (اندرية بازان) فهي الواقعية البديل للواقعية السوفيتية فقد رأت بان على المونتاج ان يتضاءل الى ادنى حد ممكن مقابل استخدام اللقطات الطويلة واظهار عمق المجال والاكتثار من استخدام اللقطات البعيدة وتفضيل الشاشة العريضة والتصوير الملون والتي هي جميعاً مناسبة للانموذج الواقعي. اذ تكون لهذه الميزات والصفات التي يمثلها الفن السينمائي الوسيلة لجذب الجماهير لمتابعة الاحداث الدرامية والتفاعل معها وفق رؤية جديدة معبرة ومرجعية فلسفية يستند اليها مخرج الفلم في الكشف عن الحقائق التي يعاني منها المجتمع عبر اليات اشتغال الوسائل التعبيرية وفق المنهج الذي يخضع اليه العمل الدرامي.

اما انطباعية (رودولف ارنهايم) فقد ينطلق في تحديد منهجه الانطباعي من عدة اعتبارات لعل من اهمها (ان الواقع شيء والواقع الفلمي شيء اخر وان كل ما يقدم

* كاتب سيناريو ومن اشهر جماعة تيار الكاميرا المرأة الالمانية.

عبر هذا الوسط التعبيري هو حالة لا تشبه الواقع وانما تخلق لدينا حالة من الوهم بالواقع منطلقاً في ذلك من تلك السياقات العلمية في قوانين الابصار والضوء وعلم النفس الجشطالتي الذي كان احد مؤيديه.

وبذلك تكون الانطباعية ومن خلال توكيدات (ارنهايم) الى ابراز الشكل والتقنية فللشكل هنا وظيفة درامية وجمالية ومن خلاله يمكن ايجاد المعنى والتقنية ايضاً وسيلة لتأكيد وتحقيق الشكل لذلك فان (العين البشرية ومثلها عدسة التصوير تعمل في وضع خاص وهي لا تستطيع منه ان تلتقط الاجزاء من مجال الرؤية وهي التي لا تخفيها اشياء اخرى من امامها، لهذا قد قررنا من قبل مبدأ هاماً اذا اردت ان اصور مكعباً فانه لا يكفي ان اجعله في متناول آلة التصوير بل اهم من ذلك ان اختار الوضع الذي اتخذه من الشيء والمكان الذي اضعه فيه.

لذا فان الحس بجمال الشكل يتعاضد كلما ضعف الاحساس الطبيعي بالواقع فتركيز الانطباعيين على الشكل وارتباطاته جعل قيمة العمل الفني تكمن في التنظيم الشكلي حتى ان (كلايف بل)، يرى انه لكي ندرك الشكل (لا نحتاج الى ان تأتي معنا بشيء من الحياة او بمعرفة افكارها وشؤونها، ولا نحتاج الى ان نعتاد انفعالاتها... وكل ما نحتاج الى ان تأتي معنا به هو احساس بالشكل واللون.

لذا فان الانطباعية تسعى الى التحرر من التقاليد الواقعية والاهتمام بالرؤية الذاتية للفنان ووجهة نظره في التعامل مع الموضوعات واعادة تشكيلها أي الاهتمام برؤية تشترك فيها احساس الفنان وانطباعاته الذاتية حول الموضوع والعمل الفني وعملية تحليل وتركيب العناصر المرئية التي يتكون منها العمل الفني والية اشتغال تلك العناصر في الخطاب المرئي لكي يجسد الرؤية الذاتية وفق اسس وقواعد المنهج الانطباعي الذي ينطلق منه مخرج العمل وعملية صياغة تلك المفردات البصرية لكي يجعل منها صورة ابداعية اصيلة تثير الجدل والمتعة في الوقت نفسه.

ولا يعول الفنان في الفلم الواقعي على وجهة النظر الخاصة فهو (يتجه الى محو وجوده ليفسح المجال لمادته وهو اكثر اهتماماً بالذي يعرض منه بكيفية التناول... فالسينمائي الواقعي عادة يهدف الى اسلوب غير مرئي اسلوب لا يلفت الانتباه لذاته.

في حين يهتم مخرج العمل في الافلام الانطباعية بالتعبير عن وجهة نظره الخاصة حيال الواقع حتى ان الانطباعيين يفضلون الاماكن الداخلية والافلام ذات الشكل

المغلق اذ يكون تدخل الفنان فيها واضحاً. اما (هوجو منستر بيرج). مثلما كان (ارنهايم) من مؤيدي علم النفس الجشطالتي كان (منستر بيرج) احد رواده فهو يعتقد مثلما هم علماء النفس من مدرسة الجشتالت ان كل تجربة هي علاقة بين الجزء والكل أي بين الشكل وخلفيته وان العقل هو الذي له القدرة في ان يحدد تلك العلاقة اذ بدا واضحاً لمنستر بيرج (ان يصف الخواص السينمائية بانها عقلية فالى جانب الخاصية الاساسية وهي الحركة يلاحظ ان الصور القريبة وزوايا الكاميرا تتواجد لا لمجرد العدسات والكاميرات التي تجعل عملها ممكناً ولكن كطريقة خاصة يعمل بها العقل ويطلق عليه اصطلاح الانتباه

وبذلك يكون للعقل القدرة على الانتباه وتحليل وتركيب المدركات الصورية التي يلتقطها من الطبيعة والسعي الى خزن تلك الصور في الذاكرة في حين تكون للسينما المقدرة على تسجيل الحركة والتي بموجبها يكون للعقل القدرة على جعلها ذات معنى مادي تشترك فيه الحواس الاخرى في الانفعال والتحليل والتركيب. لذلك (فالتلفزيون مثله مثل السينما من حيث هو وسيط لنقل الصور المتحركة ومن ثم فهو يستخدم كثيراً من امكاناتها واساليبها وادواتها وكذلك فانه وسيط لنقل الدراما.

وقد حدد (لوي دي جانيتي) عدد من الفروق الجوهرية بين الاتجاهين الواقعي والانطباعي وهي فروق تتعلق بجوهر الرؤية الفنية التي يعتمد مخرج العمل الفني في كيفية تناوله لعناصره المرئية ووسائله التقنية.

اولاً:- الواقعي يهدف الى ايهام المتفرج بان ما يراه في الفلم هو في الواقع من خلال الاختيار الاقل وضوحاً للمادة المصورة بينما الانطباعي لا يهدف الى ايهام بالواقع بل يسعى الى تشويبه من خلال اعتماده على الطرز والنمذجة.

ثانياً:- الافلام الواقعية تميل الى مشاركة الجمهور لان اهدافها ضمنية تتطلب من المتفرج مشاركة في الرأي مع وجود تلميحات بصدد مغزى بعض اللقطات والمشاهد اما الافلام الانطباعية فتميل الى وضوح اكبر والمتلقي فيها سلبي.

ثالثاً:- الافلام الواقعية تؤكد الاهتمام بالمضمون وليس الشكل والتقنية. اذا ما جاز الفصل بينهما اما الافلام الانطباعية تميل الى الاهتمام بالشكل والتقنية.

رابعاً:- الواقعيون عموماً يرغبون في الحفاظ على الاستمرارية المكانية للحدث ولذلك يميلون الى تفضيل اللقطات العامة بسبب من مقدرتها على ابقاء العلاقة بين

الشخص وما يحيطهم والانطباعيين يميلون الى تفضيل اللقطات الاكبر التي تقطع الفضاء الحقيقي الى سلسلة من الاجزاء التفضيلية لكل.

خامساً:- الواقعيون يميلون الى تجنب زوايا التصوير المتطرفة حيث ان اكثر مشاهدهم تصور من مستوى زاوية نظر العين البشرية. وهم يفضلون الحصول على اوضح رؤية للموضوع. والانطباعيون لا يهتمون دائماً بالصورة الاكثر وضوحاً للشيء بل بالصورة التي نستطيع من خلالها ابراز الشيء وان اللقطات المتطرفة الزوايا تشتمل غالباً على تشويهات.

سادساً:- الواقعي يرغب في ان يجعل الجمهور لا يعلم بان هناك آلة للتصوير اطلاقاً الانطباعي يثير الانتباه بصورة دائمة الى وجودها.

سابعاً:- الواقعي ينقاد دائماً لاحتمال الفيزيائي فيما يتعلق باختيار زوايا التصوير والانطباعي ينقاد في اختيار زوايا التصوير لمدى صلاحيتها الدرامية والسايكولوجية.

ثامناً:- الواقعي يميل الى استخدام الانارة ضمن مصادرها الطبيعية كما انه يفضل غالباً النور السائد وخاصة في المشاهد الخارجية. كذلك انه لا يميل الى استخدام الانارة لاغراض رمزية. والانطباعي يميل الى التشويه المتعمد للنماذج الضوئية الطبيعية كما انه يحمل الظل والضوء دلالات رمزية.

تاسعاً:- الواقعيون يستخدمون اللون للايحاء بالجو والمزاج والتعبير المخفف لاستخدامه الرمزي والانطباعيون يغالون في الاستخدام الرمزي للون وجعله ذات مضامين دالة.

عاشراً:- الواقعيون يفضلون استخدام العدسات متوسطة البعد البؤري (الاعتيادي) لكي يقللوا من التشويه الذي تحدثه العدسة الى الحد الادنى. والانطباعيون يميلون في الاغلب الى تفضيل العدسات والمرشحات التي تغير سطح الواقع.

احد عشر:- يميل المخرجون الواقعيون الى استخدام التكوينات غير الرسمية الملفتة للنظر حيث تكون مثل هذه الصور وكأنها عديمة البناء وتوحي بالترتيب الاعتباطي ويضحى هنا بالشكل من اجل الحقيقة. والمخرجون الانطباعيون يميلون الى استخدام التكوينات التي تركز على التصاميم الاكثر شكلية فالاشياء

تبدو اكثر انتظاماً في امكانها داخل الاطار ويتم موازنة الاشكال بدقة اكثر. ويضي هنا بالحقيقة من اجل الشكل.

اثنى عشر:- الواقعيون يميلون الى استخدام الاطر المفتوحة للايحاء بوجود امتداد للصورة خارج الاطار والانطباعيون يميلون الى استخدام الاطر المغلقة والمشدودة فالمتفرج يرى العالم داخل الاطار.

ومما يلفت النظر ان غالبية الافلام منذ سنوات غير قليلة لا تقيم حداً بين الواقعي والانطباعي كما يرى (لوي دي جانيتي) (فانه غالباً ما لا نرى افلاماً واقعية خالصة مثلما لا نرى غالباً افلاماً تستخدم الاسلوب الانطباعي بشكل خالص ان هذا التداخل في كثير من الاحيان تفرضه طبيعة الموضوع واعتماد السياق الدرامي المحدد في عملية تحليل وتركيب الخطاب المرئي.

الاتجاهات الواقعية ؛

يعد العمل الفني احد الوسائل الاساسية لتجسيد الاحداث او الاشياء اللاواقعية باشكال غاية في الغرابة والتطرف وبما يمتلكه مخرج العمل الفني من قدرة على جعل الخطاب المرئي التلفزيوني في غاية من الاهمية عبر استثمار العناصر المرئية والوسائل التقنية وتشكيلة للعمل الدرامي من خلال صياغة تلك العناصر وفق المنهج الذي يؤسس على ضوءه مرجعياته الفكرية والفلسفية اضافة الى ما تتطلبه ضرورات المرحلة او الحقبة الزمنية اذ برزت عدة اتجاهات فنية جديدة تناقض ما هو سائد والتوجه الى احداث تغير في عملية الطرح لكي يواكب التغيرات المستمرة في المجتمع وكذلك في عملية التجديد في استخدام سياقات تتطلبها المرحلة الزمنية او السعي الى ايجاد بدائل يستند اليها مخرج العمل الفني عند معالجته للموضوع الدرامي.

١- الواقعية الجديدة

في اواخر عام ١٩٤٢ وعندما بدأ نظام (موسوليني) الفاشي ينهار ظهر فلم (التسلط) او (السيطرة) للمخرج (لوكينو فيسكونتي) الماخوذ عن قصة الاديب الامريكي (جيمس كين) بعنوان (موزع البريد يدق الجرس مرتين دائماً) والذي بدأت من خلاله بوادر الواقعية الايطالية التي كانت في طريقها الى التبلور عبر مساس الفلم بعمق حياة الطبقة العامة وتصويره الصادق لشوارع وحواري ايطاليا بعيداً عن الاستعراض السياحي.

وكشف اثر الفقر والزحام الشديد وظروف الحياة القاسية للناس. ولكن عام ١٩٤٦ شهد البداية الحقيقية للواقعية الايطالية الجديدة عبر فلم (روسيليني) (روما مدينة مفتوحة) الذي موضوعه التعاون بين المواطنين الايطاليين بمختلف توجهاتهم ومذاهبهم عبر مقاومة الاحتلال النازي لمدينة روما في هذا الفلم برزت السمات الاسلوبية للواقعية الايطالية الجديدة والتي اشتملت على استخدام الممثل غير المحترف واستعمال الكاميرا الخفية والاعتماد على التصوير الخارجي في الشوارع والبيوت ويعيدا عن الاستوديوهات والتصوير بالنور السائد أي الطبيعي ومحاولة الابتعاد عن حروفية الصنعة بسبب من عدم توفر الامكانيات والاصرار على التعبير الصادق عن الحياة الواقعية من ناحية اخرى وفي عام ١٩٤٦ اقدم (دي سيكا) فلم (ماسح الاحذية) والذي كان موضوعه عن الحياة الضائعة للاطفال المشردين في الشوارع عقب انتهاء الحرب وتحرير ايطاليا (فكان للدقة البالغة فيما كانت تعكسه تلك الاشرطة الواقعية في ايطاليا.. ان لاقت اعتراض في اول الامر من الايطاليين انفسهم اذ كان مايريدونه في ذلك الوقت هو الهرب من ذلك الواقع الاليم الى عالم الخيال والبريق والبهجة، ما الصياغة الرسيمة لهذا الاتجاه فكانت عام ١٩٤٢. عندما اطلق (لافسور او مبرتو باربارو) عبارة الواقعية الجديدة واصدر بيانا نشر في مجلة (السينما) يدعو فيه الى برنامج في اربع نقاط.

١- [التخلص من الكليشوهات المتكلفة والسادجة التي شكلت الشطر الاعظم من الافلام الايطالية.

٢- التخلي عن تلك التلفيقات الفنتازية التي تستني القضايا الانسانية ووجهة النظر الانسانية كذلك.

٣- الاستغناء عن الاعمال التاريخية وعن الاعداد الروائي .

٤- الابتعاد عن استعمال التعابير البلاغية التي تزعم ان الايطاليين مشارون بنفس العواطف النبيلة لقد كانت الواقعية الجديدة تقود الى بلورة سمة برزت بعد ذلك وهي الصدق في التعبير الفني عن الواقع المعاش وهي سمة لقيت لها صدى في الافلام الواقعية الايطالية الجديدة فيما بعد اذ لقد كان الواقعيون الجدد ملتزمين بتقاليد النزعة الانسانية فهم يسعون الى اختبار شخصياتهم الحاملة للممثل والقيم كما تميل افلامهم الى عدم تأكيد الحبكة والمونتاج وتأكيد المضمون وحقائق المواقع اكثر من اهتمامها بالشكل والمضمون أو الديكورات الفخمة والتفتيات والسعي الى

التصوير بشكل أرتجالي وهي منطلقة من مبادئ قريبة من السينما التسجيلية (فالواقعية الجديدة يجب ان تكون نوعا من الفلم التسجيلي المعمم اذ تكتفي بتقديم الحياة اليومية او جزء منها أي تقديم الواقع بشكل مباشر. لقد أسهم المخرجون الايطاليون امثال (روسيليني، دي سيكا، فيسكونتي فيديريكو فليني، وانتو نيوني) في نقل السينما الواقعية الجديدة لعالم الحرب العالمية الثانية وما بعدها الى ازمة الفرد الاوربي الخائفة بعد ان تجاوز المشاكل وبني حضارة صناعة قوية وحقق اشباعاً شبه كامل لاحتياجاته المادية ليقع بعد ذلك في ازمة روحية عميقة في التعامل مع واقع ما بعد الحرب وقد نهلت الواقعية الجديدة (من الواقع الاجتماعي ومن جان رينوار والمدرسة الروسية والادب الايطالي الكبير بالاضافة الى الرغبة في الحديث لتؤسس اسلوباً خاصاً في ايطاليا ولكن (باعتبارها اسلوباً فانها انتشرت في اقطار كثيرة اخرى في الهند مثلاً اغلب افلام ساتياجيت راي هي اسلوب الواقعية الجديدة وفي امريكا تأثر ايليا كازن بها... وهي الاسلوب المهيمن في انكلترا واستمر قرابة عقد من الزمن وفي منتصف الخمسينيات من القرن الماضي انتهت الواقعية الجديدة فقد شهد عام ١٩٥٤ اربعة افلام هي (سنسو - لفيسكونتي) و (الطريق - لفليني) و (رحلة في ايطاليا - لروسيليني)، و (تاريخ العشاق الفقراء - لليزاني)، عبرت هذه الافلام معاً عن تمرداها على الواقعية الجديدة. اذ اسهمت الواقعية الجديدة في تطور السينما الايطالية وهي ان انتهت فانها باقية كاتجاه فني وادبي في السينما الايطالية لازل البحث والتنظير فيه قائم.

الموجة الجديدة

في عام ١٩٥٨-١٩٥٩ ظهرت الموجة الجديدة او ما تسمى احيانا بالموجة الفرنسية التي يمثلها جيل من السينمائيين الشباب أبرزهم (كلود شابرول) (فرانسوا تروفو) و (جان لوك جودار). وكانت اول الافلام التي حددت ملامح الموجة الجديدة هي (المقابلات السخيفة ١٩٥٥) و (الكسندر استروك) وفلم (المحبون) (لوي مال) وفلم (سرج الجميل) (١٩٥٨) و (كلود شابرول) اما فلم (٤٠٠ طلقة) لـ (فرانسوا تروفو) وفلم (هيروشيما حبيبتني) لـ (الان ريبينية) وكلها تمت عام ١٩٥٩ فقد كانت اكثر تحديداً لملامح الموجة الجديدة وتجسدت ابرز خصائصها في الخروج عن المألوف، ففي فلم (الى اخر نفس) لجودار مثلاً كان في السينما الفرنسية انذاك (بمثابة الظاهرة التي

تلفت النظر.. ان جو دار كان ينتظر ان يدخل ثورة حقيقة على لغة السينما بفضل استخدامه كاميرا كثيرة الحركة، وكادرات غير تقليدية، والقطع الكثير. المفاجى في طريقة السرد... وقد استبدل جودار اشكال السرد القديمة وادخل بدلا منها لغة غير مترابطة تتخللها مجموعة من اللحامات الثقافية، ان هذا التحدي واجه به اعنى التقاليد المستقرة ولعل ابرز ما اثارته الموجه الجديدة هو تحطيم الشكل القديم للفلم المفتعل وتفجير اسلوب اخر في الاخراج يعتمد على التداعي الحر وعدم الالتزام بالترتيب الزمني للاحداث واستخدام معدات اضاءة حقيقة واستخدام الكاميرا المحمولة الحاوية على جهاز تسجيل الصوت ويبدو ان اولئك الشباب هم من النقاد والمنظرين الذين تحولوا الى صناعة السينما واستطاعوا ان يقدموا افلاما تحمل سمات جديدة هي سمات الموجه الجديدة، اذ يذكر (روجرما نقل) (ان جذور الموجه معقدة من الناحية الظاهرية، تبدو هذه الموجه وكأنها ثورة طبيعية يقوم بها جيل شباب من الفنانين ضد الجيل القديم غير انها اضافة لذلك اشياء معقدة اخرى فهي انتصار لنقاد ومنظرين تحولوا الى مخرجين

لذا ان اهم السمات التي تميز الموجه الجديدة الاعتماد على الكاميرا الطليقة التي يحملها المصور وترك الممثلين في التعبير عن ذاتهم مع محاولة التمثيل وفق السلوك العادي واستخدام الموسيقى لتأكيد الانتقال والاعتماد على حركات الكاميرا الطويلة وكذلك التوسع في استخدام (الميزانسين) لتقديم الممثلين وخاصة في اللقطات التي تضم مجاميع كثيرة. يمكن ملاحظة ذلك في فلم (رينيه) (العام الماضي في مارينباد) في مشاهد الفندق عندما يؤدي (الكومبارس) اوضاعاً تشبه التماثيل. ويشكل الارتجال عنصراً مهماً من العناصر التي قامت عليها الموجه الجديدة أي الاعتماد على مخطط عام لبناء الفلم وعدم الاعتماد على سيناريو مكتوب وكذلك الخروج عما هو سائد ومتعارف عليه على مستوى الموضوع او التكنيك والتقنية في تشكيل العمل الدرامي فكان (التصوير الحر والارتجال. التقطيع المباشر - القفز - واستخدام اساليب الفلم الصامت

فالصورة بقيت تقليدية غير خاضعة لضوابط البناء الشكلي حتى (جاءت الموجه الجديدة لتقدم انموذجاً جمالياً - حركياً للصورة السينمائية ويعود الفضل في هذا النموذج الجديد الى المصورين، هزي ديكلي وراوول كوتار-الذي ادخلا عنصر التشكيل الى الكادر السينمائي وخلقاً تنوعاً في الصورة السينمائية ومع ذلك فان الموجه الجديدة لم تتخذ

اسلوبا محددًا في المونتاج فهي صاحبة (النظرة التي تقول بان اساليب المونتاج يجب الاتقرر بالتقليعات السائدة.. ولكن وفقا لطبيعية مادة الموضوع نفسه

والموجة لم تقتصر على فرنسا، فحسب بل امتدت ليتأثر فيها عدد من الدول امثال ايطاليا ومن روادها فرانسيسكو روزي كما ظهرت ايضاً في انكلترا واسبانيا والبرازيل وبولونيا ان اصبحت ذات طابع وخصوصية في طريقة تناولها للموضوع الدرامي والتوجه الى المتلقي بغية التأثير عليه وتشكيل اسس قوية في معالجة المواضيع التي تهتم المجتمع والوصول الى اعلى درجات التطور في استخدام الاساليب التي تمكن الفنان من السعي لكي يطور نفسه وعدم الانقياد وراء الاساليب التي تحد من خياله في استخدام الحوار والتلقائية في تسجيل الصوت من موقع الحدث الدرامي.
الواقعية في بريطانيا (السينما الحرة)

شهدت بريطانيا في الاعوام ١٩٥٦-١٩٥٨ قيام السينما والتي كان من ابرز روادها (كارل رايس) و (ليندي اندرسون) في بادئ الامر كان توجه السينما الحرة الى صناعة افلام وثائقية تتناول جوانب الحياة وذلك بالاعتماد على المباشرة وتسجيل اللقاءات الحية مع الناس الحقيقيين ولعل فلم (رايس) (مساء السبت وصباح الاحد ١٩٦٠) قد ابرز هذا التوجه. في فلم (هذه الحياة الرياضية ١٩٦٢) لـ (ليندي اندرسون) وكذلك فلم (لو) عام ١٩٦٨ ولنفس المخرج. وكما قدم اندرسون عدد من الافلام المرتبطة بالواقعية البريطانية مثل فلم (دريميلاند) الذي ينقل نزهة في حديقة الملاهي وفلم (كل يوم عدا عيد الميلاد) الذي وصف طبيعة العمل في سوق كبير، ولعل هذين الفلمين وغيرهما تبين التوجه الواضح نحو الواقعية المتمثلة في العفوية والاداء من خلال استخدام ممثلين غير محترفين والاعتماد على الاماكن الحقيقية لاجداث واستثمار الاضاءة الطبيعية واعتماد اللقطات الطويلة واستخدام الكاميرا المحمولة وزاوية كاميرا بمستوى النظر.

ويعد (كارل رايس) افضل من عمل في السينما الحرة اذ اخرج فلم (موما دونت الوم) عن المتعصبين للرقص، وفلم (السبت مساء الاحد صباحا) الذي اظهر بضعة ايام من حياة عامل لندن شاب. وعلى الرغم من ان السينما الحرة سعت الى اعتماد الاسس الوثائقية بشكل جديد الان الفلم الوثائقي حافظ على ديمومته في الوقت الذي اضمحل نشاط السينما الحرة عام ١٩٥٩ بسبب نقص الوسائل المادية وموقف منحاز سياسيا اتجاه الواقع بدلا من الاقتصار على نقل الواقع موضوعياً وبذلك اضمحل نشاط السينما

الحرية والتوجه نحو انتاج افلام سينمائية تحافظ على المستوى والاتجاه الذي خطه المخرجون والمنظرون وبذلك اصبحت السينما الحرة رغم تاثر الكثير من البلدان فيها ومحاولة السعي لانتهاج المنهج ذاته الا ان الظروف الاجتماعية والاقتصادية حالة دون الاستمرار بهذا الاتجاه وظهور بوادر اتجاهات اخرى في عدد من الدول مما دفع القائمين على صناعة السينما التوجه لمعرفة خصائص واساليب الاتجاهات الجديدة.

في الخمسينيات والستينيات ظهرت السينما المباشرة في انكلترا وفرنسا وايطاليا وهي تمثل الاعتماد على عفوية الممثل غير المحترف واللحظات المتميزة التي تخلق بشكل عفوي وقد يتم اللجوء احيانا الى ترك الكاميرا ثابتة في مواجهة الموضوع المراد تصويره (فالكاميرا وهي على الارض لن تدخل عندئذ أي اضطراب على الامور واي قلب محدد لها، بل على العكس فنصيبتها من الدور المسند اليها من شأنه ان يطلق اليأ في بعض الاحيان ردود فعل نفسية قد تفوق اياً من وسائل التحري الاخرى

ويمثل (ريتشارد ليكوك) و (جان روش) ابرز رواد السينما المباشرة واللذان ارسيا السمات الاسلوبية للسينما عبر العديد من افلامهما والتي حدد بعضها ما قاله (ليكوك) (وكلما امعنت في اخراج افلام انطلاقاً من مواقف غير مقيدة كلما عثرت على امور عجيبة مثيرة للاهتمام لا لانها دقيقة المعنى وظيفية او كيفما شئت بل لانها حقيقية

ولا تعتمد السينما المباشرة الافكار الجاهزة اذ تعدها خيالية لذلك فانها تعتمد على الولوج الى الشارع العام وتسجيل اللحظات العفوية التي يمارسها الناس وكذلك تتم عملية تسجيل الصوت والمؤثرات المباشرة من موقع الحدث الدرامي باستخدام الكاميرا المحمولة وكذلك استخدام الكاميرا الخفية وهي بذلك تقترب من الاسلوب التسجيلي في نقل الحدث من خلال اعتمادها على وحدة الزمان والمكان حتى ان عدم كفاية الضوء السائد يعد من اساسيات هذا الاتجاه والسعي الى ابراز جوانب جمالية وبعيدة عن التكلفة في التمثيل والاعتماد على الناس الحقيقيين كما لا تعتمد على سيناريو مكتوب وانما العفوية في تسجيل الحدث الدرامي حتى ان عمليات المونتاج تكاد تكون قليلة لا يعول عليها حتى لا يخل بالبناء الفني للفلم (فالسينما الحقيقة طرحت نظرية جمالية كاملة حول مراقبة الحقيقة الموضوعية دون ارباكها وذلك فقط من اجل احلال المتعة والاثارة في استخدام اجهزة جديدة تحت ظروف لم يكن الناس يستطيعون التصوير فيها من قبل.

الواقعية الملحمية

تعد الواقعية الملحمية اتجاهاً جديداً في السينما العالمية من خلال اللجوء الى تصوير الافلام التاريخية وضخامة الانتاج وابرار الجانب البطولي للشعب من خلال توظيف حياة الشعوب والابطال في مقاومة الظلم والفساد وكذلك السعي الى تسجيل وتصوير الملاحم الشعبية التي تبرز نضال الشعوب لذلك يمكن اعتبار ((جريفث) و (جون فورد) و (ايزنشتاين) في بعض افلامهم خير من يمثل اسلوب الواقعية الملحمية والذي يقصد به ان تاخذ الاحداث طابعاً سردياً قصصياً عريضاً والذي تكون فيه الشخصيات ممثلة للانسانية بشكل عام

وقد اهتم هذا الاتجاه بمظاهر الفخامة كالديكور والازياء والحشود البشرية والمعاني السامية للبطولة الفردية او الجماعية والسرد السينمائي الطويل أي ابراز خصائص الحقبة الزمنية للاحداث لابرار الجانب التاريخي والملحمي للعمل الدرامي لذا (لا تلجأ الواقعية الملحمية الى التقليد الحرفي للواقع والاكتفاء بما تلتقطه من ذلك الواقع سواء في مجال الفن والادب فالعمل الملحمي يسعى الى النموجية في المادة كما في الطريقة، فلا يكتفي المؤلف الملحمي بمراقبة ونقل الواقع بل يجب ان يخترق ويتخطى ليجد الاوضاع الاساسية والاولية، المميّزة للانسانية اكثر مما هي مميّزة لاشخاص

فهي تسعى الى تأكيد البطولات الجماعية والعلاقات الاجتماعية وامتداداتها وقد برز هذا الاتجاه في كثير من الافلام وتواصلت الى يومنا هذا من خلال افلام المخرج الكبير (اكير كيروساوا) (الساموراي السبعة) (وفلم ران، وفلم ديراسوا اوزالا) وغيرها وتطور الاتجاه الملحمي ليظهر الى يومنا هذا مثلاً في افلام (القلب الشجاع) للمخرج (ميل جبسون) وفلم (الكسندر) اخراج (ريدلي سكوت) وفلم (١٠,٠٠٠) سنة قبل الميلاد) اخرج (رونالد ايميرج) وغيرها الكثير من الافلام الملحمية التي اخذت لها مكانة متميزة في الانتاج السينمائي العالمي على مستوى الخطاب السينمائي وكذلك لا يقتصر الامر على السينما فقد حظي الانتاج التلفزيوني العربي باعداد كبيرة من الانتاج الملحمي امثال (الجوارح) اخراج (نجدت انزور) و (صلاح الدين الايوبي) و (الكواسر) وغيرها الكثير من الاعمال الدرامية التاريخية.

الواقعية الاشتراكية : في المؤتمر الاول للكتاب السوفيت الذي عقد عام ١٩٣٤ عد المؤتمر في بيان رسمي ان الواقعية الاشتراكية هي الاسلوب المقبول الوحيد في الادب

والسينما، فصار على الفنان ضرورة الامساك، بالواقع في ضوء الاهداف الثورية التي سادت الاتحاد السوفيتي ودول اوربا الشرقية بمعنى تجسيد المفاهيم الاشتراكية التي تبناها الاتحاد السوفيتي والسعي الى ترسيخ تلك المفاهيم أي تثقيف الجماهير بالمنطلقات الاشتراكية هي منطلقات واقعية ومن ثم يمكننا ان نسمي الفن الذي ينتمي الى هذا الاسلوب الاشتراكي (الفن الاشتراكي) (وبذلك اقتصر استخدام عبارة الواقعية الاشتراكية على مجموعة من الافلام التي تنتمي الى بلدان المعسكر الاشتراكي الاتحاد السوفيتي وبلدان اوربا الشرقية.

ان الواقعية الاشتراكية تحاول التعبير عن مجتمع قد تخلص من الاستغلال والاستبداد واضعه نصب عينها حركة التطور والبناء وتصويره تصويراً حياً بل هي تسعى الى الخلق والابداع والتجديد وعدم الاكتفاء باستنساخ الواقع بل تحويل ما موجود في الحياة الى مبادئ يتحكم بها العقل ويحتكم الانسان الى مثالية تلك المبادئ وعليه فان الاهتمام بالجوانب الاجتماعية ونموها في ظل النظام الاشتراكي يعد السمة المميزة للواقعية الاشتراكية ولاسيما في بداياتها الاولى مما يعني اغفال الجوانب السلبية التي ترافق ذلك النمو الاجتماعي وهي بذلك لم تسعى الى استيعاب الواقع بكل جوانبه وقد شكلت تلك الواقعية الاسس والمنطلقات التي بلورة اسلوب الدول الاشتراكية وتقديم فن سينمائي يرتقي للمفاهيم السائدة في الاشتراكية التي وضع اسسها (ستالين) وقد ظهر ذلك جلياً في الاعمال الادبية والسينمائية (في الواقع ان بعضاً من اجود الافلام الاشتراكية مثل فلم (ميلوتن فورمان) (كرة رجال الاطفاء) تمتاز بالذكاء والتاثير العاطفي وبالذات كونها تتحدث عما يفعل الناس المحترمون في الواقع وما يجب ان يكون سلوكهم عليه وفقاً لايدولوجية صارمة رغم ان هذه الصرامة التي نجدها في افلام فورمان والهنكاري (ميكلوس جاتكو) كانت نادرة في السينما الاشتراكية قبل موت (ستالين) الا انها اصبحت اكثر شيوعاً بعد عام ١٩٥٣.

الواقعية الشعرية

ان الواقعية الشعرية تسعى الى تجسيد انفعالات الشخصيات الواقعية والتعبير عن مشاعرها وارادتها الواقعية بطريقة مؤثرة تقترب من امكانية الشعر على اشارة العواطف او خلق الصورة الشعرية حيال تلك الانفعالات والمشاعر. اذ يعد (جان رينوار) رائداً من رواد الواقعية الشعاعرية واحد واضعي قواعدها في السينما الفرنسية تلك الواقعية التي لم تتأثر في اتجاهات التأثيرية الالمانية، او المبالغة الاجتماعية، او الواقعية

الشاعرية الكاذبة التي تضمنتها بعض اعمال (رينيه كلير ودو فيفه وكارنيه وفايدر) ويعزى الى واقعية (رينوار) واسلوبه واتجاهاته الفضل الاول في التمهيد لظهور الواقعية الجديدة في السينما الايطالية.

وعليه فان ما يمتاز به الشعر من ايقاع شاعري وما يحظى به من قيم جمالية وقدرة على تعميق الحس الوجداني وعرضه للحقائق الواقعية بطرق مؤثرة واقتناص اللحظات والتفاصيل المؤثرة في الحياة اليومية وتقديمها بصيغ مفعمة بالجمال وقدرته على الاستحواذ على كل مشاعر المتلقي عند متابعته للمنجز المرئي ويتأثر وجدانياً في ما يشاهد امامه ان الخصائص التي يمتاز بها الشعر لا تختلف عن الخصائص والسّمات التي تسعى اليها الواقعية الشعرية (فالقلم الشعري ينطوي على بعد حلمي ويركز على عنصر الجدة والتمرد على حساب الشروط الروائية التقليدية).

ولا تعول الواقعية على التقنيات بل تسعى الى الحوار الشاعري الجميل واحكام اللهجة وصدق المناظر الطبيعية وتجسيد السمات الانسانية والاهتمام الكبير بالمثل من اجل استخلاص صدق التعبير والاحاسيس المؤثرة لاجل الوصول الى تجسيد حي للواقعية الشاعرية من اجل مخاطبة مشاعر المتلقي عبر تقديم نص درامي يحرك الاحاسيس والانفعالات لكي يتفاعل معها المتلقي (ان الواقعية الشعرية هي التعبير عن الواقع بصيغة جمالية مثيرة فينا احاسيس عاطفية ذات جذور واقعية معاشة ومن خبراتنا اليومية ولكن بصيغة تأمل واثارة وجدانية في عرض واقع يمتلك تلك القدرة من الشاعرية في حد ذاته. من اجل اثاره عواطف على درجة من الشاعرية والسمو وبما يتلاءم وطبيعة المشاعر والعواطف التي يزخر بها الواقع، ولازال هذا الاتجاه مستمر في ديمومته الى يومنا هذا بما يحمله من قيم ومشاعر تؤثر في المتلقي حيث انتجت الكثير من الاعمال الدرامية من الافلام والمسلسلات التلفزيونية (سنوات الضياع) و (نور) وغيرها الكثير من الاعمال الدرامية.

الواقعية الرمزية:

يمتلك الفن قدرته في التعبير عن ادق التفاصيل للحياة اليومية ومعبراً عنها من خلال العمل الدرامي يقودها نظام متسق الى حتمية وصول الفكرة التي يمتلكها الفنان ويرغب في ايصالها الى المتلقي وكل ما يوجد داخل الصورة لابد ان يؤدي الى ايصال رسالة ما ويقود الى مستويات تأويلية متعددة فالاشياء (التي ليست لها دلالة لا مكان لها في العمل الفني).

واليه اشتغال الرمز داخل فضاء والتلفزيون تأخذ شكلين تعبيريين متداخلين احدهما يرشد الى الاخر وهما الصورة والصوت ونتيجة لهذا التنوع في عملية تحليل وتركيب العمل الفني فان الرمز يأخذ مستويين المستوى الاول يتمثل بما هو منطوق يتشكل ضمن سياق الحوار او بعض الجمل الظاهرة داخل الصورة (اذ ليس للرموز وجود بمفردها بعيداً عن الموقف الذي تبدو فيه، وحيث توجد تأخذ شكلاً من خلال العلاقات).

ولا يقتصر الترميز على مستوى البناء التشكيلي للصورة التلفزيونية فحسب بل ان الاهتمام بالموسيقى يعمل على تكثيف المعنى وتعميقه وكذلك الحوار وكل العناصر الصوتية الاخرى كما يمكن استخدام الرموز والايماءات المجازية في رسم الشخصيات ما دامت غير منسلخة عن الواقع كما يمثل الميل الى الاعتماد على تكرار بعض المواقف او المشاهد كواحد من سبيل الرمزية التي تعتمد الواقعية الرمزية. وان جوهر الواقعية الرمزية يكمن في التعبير عن الواقع بشكل رمزي عبر السياق الدرامي والشخصيات ومعالجتها بشكل رمزي للتعبير عن فكرة واقعية أي ان مجمل العلاقات الكلامية التي يرافقها سياق صوري لا بد ان ينتمي الى طبيعة الحوار المنطوق ينتج عنه خلق رمزي صوتي اما المستوى الثاني فهو الصور واللقطات التي تحمل مفردات تعبيرية تتشكل لتغدو رمزاً بعد ان (تأخذ مكانها المناسب بين اللقطات خلال التسلسل).

ان الاعمال التلفزيونية قد وظفت الرمزية في كثير من المشاهد واللقطات وبما يحقق فهم وتعبير اكثر دقة واعمق على مستوى الفكر مما يمنح المتلقي فرصة اكبر في تأمل الاحداث واللقطات المعروضة، لذا ان وجود الرمز داخل فضاء الاعمال التلفزيونية امتلك الكثير من القيمة التعبيرية ودلالية فضلاً عن بنائه الشكلي الذي يحمل صياغات جديدة بما يمتلكه الرمز من امكانيات فكرية وتعبيرية متعددة تغني وتعمق وتزيد من اهمية الافكار المعروضة ضمن الاحداث الدرامية.

السينما عين (عين الكاميرا)

عين الكاميرا تعني (ان عدسة آلة التصوير هي عين الشريط وقد دعوا في بياناتهم واعمالهم الى رفض التمثيل والديكور والاستوديو والازياء والمكياج واساليب الاضاءة والاخراج وان تخضع الخيالة لآلة التصوير حيث انها في نظرهم العين التي تفوق العين البشرية ذاتها في موضوعيتها ان انعدام الاحساس في الآلة الميكانيكية كان في نظرهم خير ضمان للحقيقة كما هي واقعتها ، اذ أوجد السينمائي الروسي (دزيغا فيرتوف) هذا الاتجاه فالتف حوله جماعة من السينمائيين الشباب وكان هدف

فيرتوف هو تسجيل الحقيقة او تصوير الحياة كما هي دون سابق اعداد او ترتيب (قنبد كل ما هو في رأيه ات من المسرح ممثلين، ديكورات، اخراج، وبرفضه كل تاليف لا يكون ناتجاً عن الكاميرا، فأسس في ايار ١٩٢٢، مع اخيه ميخائيل كاونمان وصديقه كوبالين وبلياكوف مجموعة السينما - عين، التي تطلعت الى تسجيل الواقع والامساك بالحياة لا لعرض ذلك كما هو بقدر ما تمثل القصد من بلوغ دلالاته العميقة.

غير ان مصاعب واجهت هذا الاتجاه لكون الة التصوير كبيرة الحجم وثقيلة وصوتها مسموع عند الاشتغال وتتطلب اضاءة خاصة، اضافة الى ان مواجهة الكاميرا للجمهور بهذه الطريقة ستؤدي الى اتخاذ الجمهور مواقف مختلفة فيبتعد الموضوع عن واقعيته.

الاتجاهات الانطباعية

ان التطور في المفاهيم والاسس التي املتها طبيعة الاحداث السائدة في المجتمع والسعي الى ايجاد اطر وحلول جديدة في مجال التطور والابداع جعل عدد كبير من المخرجين يخرجون عن الاطر التقليدية التي أرست مفاهيمها الاتجاهات الواقعية، فقد كان المخرجون تواقون الى الانطلاق بفكر ورؤية جديدة والتوجه صوب اللامعقول وغرابة الموضوعات والحلم والتجريد فشهدت تلك الاتجاهات تحولاً جريئاً من الواقع الى الخيال الذي قد يصل احياناً الى حد التطرف فبرزت سمات وخصائص اتجاهات جديدة تمثلت بالاتجاهات الانطباعية التي تعبر عن ذات الفنان ورؤيته الخاصة في معالجة الموضوع الدرامي واسباغ على العمل الفني ذاتيته والسعي الى كسر القواعد في الاخراج والتصوير وتطور اساليب المونتاج واستخدام الخدع السينمائية وضخامة وغرابة الديكورات والازياء واستخدام زوايا التصوير المتطرفة في سبيل الوصول الى الغايات التي صنع من اجلها العمل الفني وخلق تأثيرات جعل المتلقي يتفاعل معها ويدركها حسياً لكي يندمج مع الحدث الدرامي الذي يشاهده حيث تشكلت عدة اتجاهات فنية تمثل الاتجاهات الانطباعية تمثلت بما يلي:

الدادائية

ان ظهور الدادائية يعبر عن موقف متشد ضد الحضارة والتقدم ساعية الى تجاوز القيم الاجتماعية والثقافية والاخلاقية (فالدادائيون ضد الثقافة ولا علاقة لهم بالاخلاق وضد الجماليات... ان الذي كان يقيمه الدادائيون كثيراً هو العفوية شبه الطفولية غير المقيدة.

وكان سعيهم صوب اللامعقول ومحاولة خلق عالم ان جاز لنا التعبير بلا معنى من خلال تأكيدهم على رفض الافكار العفوية في الفن ورفض كل التقنيات المعروفة في الفلم السينمائي وكذلك استخدام مواد وبطريقة عشوائية وعلى شاكلة طبيعية تعاملهم مع اللوحة التشكيلية والتي تصل في بعض الاحيان بلصق ورش بعض المواد على الفلم مباشرة ومن اشهر فناني هذا الاسلوب (مان راي) و (فردناند ليجيه) (ولقد كان الدادائيون يعتقدون ان الاقرباء الطبيعيين للفلم هو الفن التجريدي والرقص والموسيقى اكثر من الادب والدراما.

وكان سعيهم صوب اللامعقول والنكته المضحكة من اجل فن جديد مرتجل بعيد عن الاسس والقواعد التقليدية وابتعد عن القصص والروايات ولا يعتمد التسلسل المنطقي للاحداث ومن اشهر افلام الدادائية فلم (بين الفصول. اخراج (رينيه كليير) اذ نرى في الفلم جنازه بالسرعة البطيئة لتأكيد الوقار وفجأة تتدحرج عربة الكفن بسرعة ويتلو ذلك ملاحقة سريعة الحركة جدا للكفن الهارب ويركض وراءه السادة البرجوازيون المحترمون وهم يلهثون.

السريالية

هي لقاء بين الدادائية التي تعني التمرد على حدود المنطق وبين نظرية (فرويد) التي تعني الاهتمام بالعقل الباطن والعمل على الكشف عن اسراره وقد وضع بيان هذه المدرسة الكاتب الفرنسي (اندرية بريتون ١٩٢٤ وبين فيه ان مذهبهم الفني يعبر عن خواطر النفس في مجراها الحقيقي بعيدا عن كل رقابة يفرضها العقل. ثم الايمان المطلق بسلطان الاحلام. كما اشار الى اهمية الوهم الذي يفتح الافاق امام التخيل، ويبرز الحياة النفسية الحقيقية (ومن أهم قواعد السريالية ان تتغلب سمات العقل الباطن وصبغته... ومن اثار غلبة العقل الباطن هذه على العقل المعقد السليم.

اذ تسعى السريالية الى تحرير الانسان من سيطرة العالم الخارجي بل وتحريره من العقد ومن الكبت النفسي فالواقع الدفين في اعماق الفنان هو الذي يحرك يده لكي ينتج فناً معبراً عن رغباته واحلامه واماله وقد يظهر هذا التعبير في صورة أساطير خيالية خرافية تكون في بعض الاحيان كالطلاسم التي يستعصي على المشاهد فهمها. وعلى الرغم من الشبه الذي قديبدو في الظاهر بين الدادائية والسريالية الا انهما يختلفان في جوانب عدة فاذا كانت الدادائية تميل الى الغموض فالسريالية اكثر غموضاً وعمقاً.

افلام الدادائية تقابلها كوميديا تتجه الى الغرابة والابهار في الافلام السريالية،
 والتمرد على الواقع عبر الفوضوية التي يتسم بها الاتجاه الاول يقابله تمرد اكثر جدية
 وتنظيما في الاتجاه السريالي أما الاهتمام بالتقنيات من قبل الدادائيين فهو أكبر مما هو
 عليه عند السرياليين الذين اعتمدوا على ديكورات فنطازية مقابل الاعتماد على الاشياء
 والموجودات البسيطة عند الدادائيين فيما يمتاز هذا الاتجاه بكثافة الرموز المستعصية
 على التحليل. وقد اكد فنانون هذا الاتجاه عبر رفضهم للواقع الى ابراز الكثير من الغرابة
 في اعمالهم الدرامية والفنية لكي يؤثروا في المجتمع من خلال استنباط رؤية جديدة
 قائمة على التداعي والاحلام ورؤية المستقبل.

التعبيرية :

ظهرت التعبيرية في ميونخ عام ١٩١٠ وكانت ذات توجه ادبي وموسيقي
 ومعماري وتصويري اما ملامحها الاولى في السينما فظهرت في فلم (طالب من براغ عام
 ١٩١٣) وهو من اخراج (بول فيجتز)، اما اشهر الافلام التعبيرية فهو فلم (مقصورة
 الدكتورة كالجاري عام ١٩١٩) اخراج (روبرت فيني) الذي يعد النموذج الاساسي
 للتعبيرية الالمانية ويعدده بعضهم بداية التعبيرية في السينما.
 في التعبيرية يحاول الفنان اظهار تجربة عاطفية فاكثر ويركب صورة مقنعة،
 فالفنان لا يهتم بالحقيقة كما تظهر، بل بطبيعتها الداخلية وبالمشاعر التي اثارها
 الموضوع ولتحقيق هذه الغايات فان الموضوع عادة اما يرسم كاريكاتوريا، او يشوه، او
 يببالغ فيه، او من ناحية اخرى يغير ليؤكد التجربة العاطفية لتكون ذات معنى معمق
 وصورة مؤثرة وقوية لها، تحاول التعبيرية في السينما ان تعمق التفاعل المشاهد مع
 الفلم، بدمج التقنية والتصوير التخيلي ابتكار مظهر الفلم بطرق تحرير مبتكرة واستثنائية
 وباستخدام ايماءات مبالغ فيها وتقنيات ككاميرا مبتكرة مثل تقنية (Camera Un
 chained) الشهيرة وهي تقنية سمحت للكاميرا بالتحرك خلال المشهد، وزادت امكانية
 الوصول الى مفاهيم جديدة للمشاهدة فحلت محل الحقيقة بالخرافة والفتازيا.

ومن ابرز سمات الفلم التعبيري هي:-

١- ابراز الفرق بين الضوء والظل بصورة قوية.

٢- التشديد في استخدام الاشكال والنماذج الغريبة.

٣- استخدام التشويه والتراكيب غير النظامية، واستخدام الاشياء العمودية والمستقيمة بكثرة.

٤- الميل الى التجريد والجوهر، حيث ان الفنان التعبيري يهتم بالصور الذهنية وليس بالافكار الحقيقية.

٥- استخدام زوايا التصوير الغريبة لكي تطابق الوضع النفسي والشك والرعب حيث تبتكر عالماً كابوسياً.

٦- بعض المواد والفراغ تأخذ وجوداً مستقلاً غريباً كالمرايا والشوارع والمباني.

٧- الهوس بالمضاعفات والعوالم الزائفة والخداع والمحاكاة.

٨- التمثيل بأسلوب ايمائي عالي الطراز.

٩- تفضيل الاستوديوهات حيث انها العوالم التي تبتكرها ايادي الانسان بصورة فنية.

الطليعة :

بعد الحرب العالمية الاولى ظهرت المؤشرات الاولى للاتجاه الطليعي المتمثل في السينما الطليعية التي عثرت لنفسها في فرنسا على منظرين وحرفيين من امثال (لوي ديوك وجيرمان دولاك وجان ايشتاين). وكان هذا الاتجاه مناهضاً للنزعة التعبيرية الالمانية ساعياً الى التحرر من الآطر السينمائية التقليدية السائدة والابتعاد عن الواقع فحقق بذلك عدداً من التجارب السينمائية الجديدة حيث (تتميز اعمال فناني الطليعية بالتعبير الجريء الحر والظليق مع ميلهم الى اتباع اساليب جديدة مبتكرة وقد تأثرت محاولاتهم وتجاربهم الاولى بحركة الدادائية والسريالية).

واهتم هذا الاتجاه ايضاً بالصورة كونها العنصر الاساس في الفلم السينمائي ولجأ الى دراما تعتمد على التباين الضوئي من دون ان تولي التعبير العاطفي أي اهتمام وهي ما اطلقوا عليها السينما الحلمية او السينما الصافية وهناك تيارات للسينما الطليعية وهي الطليعية التقليدية ذات الطموحات الشعاعية الحلمية... واخرى غير تقليدية حققها يونييل ومن الواضح ان هذا الشكل الاخير للطليعية هو الاكثر التصاقاً بالمناخ الداخلي لمؤلفيه ومن ابرز الافلام الطليعية هي افلام (هانز ريختر) و (التر روتمان) و (فرانسيس بياكوبا) (هكذا حددت الطليعية جمهورها على النخبة من المثقفين والفنانين والمفكرين وهي تختلف في ذلك عن الجماعات والمعامل التجريبية في المدرسة السوفيتية