



الجمهورية العربية السورية

منشورات جامعة دمشق

مركز التعليم المفتوح

قسم الإعلام

الأفلام الوثائقية والبرامج التسجيلية

الدكتور

لؤي محمد الزعبي

مدرس في قسم الإعلام

جامعة دمشق



المحتويات

15	الفصل الأول : ماهية السينما التسجيلية
20	- نشأة السينما التسجيلية
28	- مفهوم الفيلم التسجيلي
33	- تصنيفات، تقسيمات وأنواع الفيلم التسجيلي
44	- الأشكال المختلفة للفيلم التسجيلي
58	- سمات أو خصائص الفيلم التسجيلي
65	الفصل الثاني : السينما التسجيلية وأنواع سينمائية وإعلامية (الأفلام شبه التسجيلية)
67	- الدوكودراما أو الدراما التسجيلية
73	- أفلام فن التحريك
76	- الريبورتاج الإخباري التلفزيوني
83	الفصل الثالث : الأساليب والاتجاهات المختلفة في الفيلم التسجيلي
86	- الاتجاه الواقعي
90	- الاتجاه الرومانسي (الرومانتيكي الطبيعي)
92	- الاتجاه السيمفوني
95	- سينما الحقيقة
103	الفصل الرابع : مراحل إعداد وإنتاج الفيلم التسجيلي
106	- تحديد واختيار الفكرة-الموضوع
109	- تحديد الهدف الأساسي
110	- تحديد الجمهور وخصائصه
111	- كتابة النص
113	- البحث العلمي وجمع المعلومات

116	- المعالجة (إعداد المعالجة) .
119	- السيناريو .
126	- التعليق .
133	- المقابلة .
135	- التصوير .
146	- الصوت .
154	- المونتاج .
162	- المكساج (مزج الأصوات) .
163	- الدوبلاج .
164	- الإخراج السينمائي التسجيلي .
173	الفصل الخامس : بين الفيلم التسجيلي والفيلم الروائي
177	أولاً - أوجه التشابه بين الفيلم التسجيلي والفيلم الروائي
177	- من حيث التقنيات وعناصر اللغة السينمائية .
178	- من حيث إدارة وتنظيم كادر العمل .
178	- من حيث دور المخرج .
179	- من حيث الرقابة .
179	ثانياً - أوجه الاختلاف بين الفيلم التسجيلي والفيلم الروائي
180	- الاختلاف من حيث الهدف .
181	- الاختلاف من حيث المعالجة والبناء الفني .
182	- الاختلاف من حيث التكلفة والدعم الحكومي والتمويل .
183	- الاختلاف من حيث الاهتمام الإعلامي والإعلان .
184	- الاختلاف من حيث التصوير .
184	- الاختلاف من حيث طبيعة المادة المصورة .

184	الاختلاف من حيث السيناريو .
185	- الاختلاف من حيث الأنية أو متابعة الحدث.
186	- الاختلاف من حيث طول الفيلم.
186	- الاختلاف من حيث عنصر الصوت.
187	- الاختلاف من حيث الجمهور وقياس رجح الصدق.
187	- الاختلاف من حيث الزمان والمكان.
188	- الاختلاف من حيث دور ومسؤوليات المخرج.
189	- الاختلاف من حيث طبيعة التمثيل والممثلين.
190	ثالثاً - أوجه التشابه والاختلاف معاً بين الفيلم التسجيلي والفيلم الروائي
190	- التشابه والاختلاف من حيث استخدام الوثيقة الفيلمية.
191	- التشابه والاختلاف من حيث المزج بين الأسلوبين التسجيلي والروائي.
192	- التشابه والاختلاف من حيث الإنتاج-التصنيع.
192	- التشابه والاختلاف من حيث العرض.
193	- التشابه والاختلاف من حيث عنصر التمثيل والمشاهد التمثيلية.
193	- التشابه والاختلاف من حيث الانتشار والتأثير.
199	الفصل السادس : استخدامات ووظائف الفيلم التسجيلي
201	أسباب ظهور السينما التسجيلية وتعدد استخداماتها
203	- الفيلم التسجيلي ... الإعلام والإخبار.
204	- توثيق أحداث التاريخ وحفظ ذاكرة الشعوب.
206	- استخدام الشريط التسجيلي كمادة أرشيفية ووثيقة مصورة.
208	- استخدام المادة الأرشيفية في الشريط التسجيلي.
210	- الفيلم التسجيلي والتنمية والإرشاد والتوجيه.
212	- السينما التسجيلية، الدعاية والسياسة والاقتصاد.

215	- الفيلم التسجيلي والإعلام الدولي.
217	- الفيلم التسجيلي والاتصال الحضاري والثقافي.
219	- الفيلم التسجيلي والتعليم والتوعية المعرفية والاجتماعية.
222	- السينما التسجيلية والرأي العام.
229	الفصل السابع : أعلى أشكال ومضامين الفيلم التسجيلي
231	- الفيلم السياسي.
235	- الفيلم الإثنوجرافي.
247	الفصل الثامن : السينما التسجيلية.. تنوع وإشكاليات
249	- الحقيقي والموضوعي والذاتي في الفيلم التسجيلي.
254	- الجمهور وثقافة الفيلم التسجيلي-الوثائقي.
258	- العلاقة بين الفيلم التسجيلي والتلفزيون.
267	- الفيلم التسجيلي والطفل.
275	الفصل التاسع : السينما التسجيلية في الوطن العربي.
277	- السينما التسجيلية السورية.
284	- السينما التسجيلية في مصر.
293	- السينما التسجيلية في المغرب.
293	- السينما التسجيلية في السودان.
297	- السينما التسجيلية في تونس.
300	- السينما التسجيلية في الجزائر.
303	- السينما التسجيلية الفلسطينية.
312	- السينما التسجيلية في لبنان.
318	- السينما التسجيلية في العراق.
324	- السينما التسجيلية في ليبيا.

326	- السينما التسجيلية الخليجية.
326	- السينما التسجيلية في الكويت.
331	السينما التسجيلية في قطر.
331	- السينما التسجيلية في البحرين.
332	- السينما التسجيلية في الإمارات.
333	- السينما التسجيلية في سلطنة عُمان.
334	- السينما التسجيلية في السعودية.
335	- السينما التسجيلية في اليمن.
338	- السينما التسجيلية في الأردن.
340	- أزمة الفيلم التسجيلي العربي وأسباب تراجعها.
341	- إستشرافات.
344	- المهرجانات السينمائية الدولية والعربية.
357	- المراجع والمصادر



مقدمة

ما الذي يجمع بين غزو العراق ودب القطب الشمالي ... بين تلوث البيئة وتاريخ العرب في الأندلس... بين عادات وطقوس القبائل الإفريقية والحرب العالمية الثانية ... بين مدرج وأثار بصرى وأحلام الشباب الضائعة وأحياناً الرائعة ...؟ إنه الفيلم التسجيلي... ويقول آخر الفيلم الوثائقي، هذا الشريط السينمائي الذي حارب إلى جانب الجيوش وضدها ... وأثرى ثقافة الناس وربما غيرها ... والذي أفرحنا بانتصارات صلاح الدين ويبكىنا في حديثه عن القدس. هو الفيلم الوثائقي إذاً ...

والواقع منذ بداية عهد السينما، تنبه الكثيرون إلى أهميتها وحساسيتها وخطورة الدور الذي يمكن أن تمارسه في توجيه أفكار وسلوك الناس وتعديل قيمهم الاجتماعية والأخلاقية وتغيير أسلوب حياتهم. وثمة من اعتبرها أقوى وأبعد الفنون ووسائل الاتصال أثراً وفاعلية في تشكيل العقل البشري والثقافة الإنسانية. وقد أكد بعضهم - ومنذ بدايات السينما والتي كانت تسجيلية - أن من يملك السينما يسيطر على أقوى وسيلة للتأثير في الشعوب.

إن المواد السمعية البصرية - وفي مقدمتها الأفلام التسجيلية - سمة من سمات العصر، فهي تحيط بنا من كل جانب وتدخل مضامينها عقولنا وضمائرنا بأفكارها ورموزها وحقائقها. وكان من الطبيعي أن يزداد انتشار السينما التسجيلية مع ازدياد أهميتها في المجال السمعي البصري ومع تعاظم دورها في عرض وتقديم قضايا ومشكلات وهموم الإنسان، فالتعليم والبيئة والسياحة والمهن والأوبئة وعادات وأجناس البشر والكوارث والهزائم والانتصارات وكل ما يؤثر في حياة الإنسان والطبيعة والأشياء وغيرها، كلها موضوعات نتناولها وتعالجها وتناقشها الأفلام الوثائقية والبرامج التسجيلية.

تتويعات، وتداخلات فنية وعديدة لهذه المنهجين اللذين يتشابهان، حيث إن كلا منهما هو نتاج رؤية فنية وذاتية للفنان. (2)

وإن كل التفسيرات الجمالية تؤكد بهذا الشكل أو ذلك، علاقة الفن بالواقع وربما تعتمد السينما أكثر من بقية الفنون على علاقة أساسية عميقة بالواقع الموضوعي، لأن آلة التصوير حينما تدور تنقل على الشريط الحساس، إما صور الواقع الموضوعي ذاته (تسجيلي) أو تنقل مودلاً حياً متحركاً لواقع فني معين (روائي).

من هنا نضع أيدينا على منهجين في التعبير الفني :

أولهما : ينظم الواقع المرئي.

وثانيهما : يعيد بناء هذا الواقع وفق محاكاة فنية وفكرية معينة.

ونتعرف في السينما المعاصرة على تنويعات فنية عديدة لهذه المنهجين في التعبير التسجيلي أو الروائي. (3) وفي هذا الصدد، قام الناقد السينمائي ريتشارد برسام Richard Barsam بتقسيم أو تصنيف الانتاج السينمائي (السينما) بشكل عام إلى قطاعين رئيسيين، الأول حدده بالصيغة الخيالية، أما الثاني فهو نقيض الأول من حيث إنه يرتبط بالواقع، ولقد بلور برسام تقسيمه بالشكل التالي :

أولاً - القطاع الأول : الفيلم الخيالي Fiction Film :

ويشمل الفيلم الروائي، وهو الذي يعتمد في سرده السينمائي على بناء روائي أو ابتكاري يتم وضعه من قبل مؤلفه، ويستخدم وصولاً لذلك الممثلين المحترفين لتجسيد شخصياته وتمثيل أحداثه ومواقفه، ويصور عادة داخل الاستوديو حيث يشكل الديكور عنصراً أساسياً من عناصر البناء الفيلمي بجانب بقية العناصر.

وبندرج تحت قائمة الأفلام الروائية أو الخيالية : الأفلام الروائية الطويلة
والقصيرة، والمسلسلات المصورة سينمائياً لتعرض على شاشة التلفزيون.
ويمر الفيلم الروائي أو الخيالي بمراحل إنتاج طويلة معقدة يلزمها وقت
طويل ومراحل توزيع ذات نظام دقيق، والهدف منها في أغلب الأحيان تحقيق
الربح المادي للمنتجين. فالأفلام الروائية أو بمعنى آخر السينما الروائية صناعة
قائمة على الربح والخسارة (كما سنرى مفصلاً في فصول لاحقة).

ثانياً - القطاع الثاني : الفيلم الواقعي Nonfiction Film :

ويطلق عليه برسام أيضاً الفيلم غير الخيالي وغير الروائي. وهو نقيض
القطاع الأول، فهو لا يعتمد في سرده السينمائي على بناء روائي من إعداد
صانعه، كما لا يستخدم الديكورات ولا يلجأ إلى الاستديوهات أو إلى الممثلين
المحترفين، بل يتم تصويره في مواقع الأحداث الحقيقية وبمناصرتها الواقعية
الطبيعية من أشخاص وأماكن. وهو لا يهدف إلى الربح المادي السريع
المباشر. (4)

أما أندرو ساريس Andrew Sarris فيقول إن جميع الأفلام هي أفلام
تسجيلية بدرجة ما فأي فيلم يمكن أن يتضمن - أويكون - وثيقة عن شخص أو
شيء أو زمان أو مكان ما. (5)

وهكذا، فإن مخترعي السينما ومن بعدهم السينمائيون الرواد والمؤرخون
والمختصون ينوعون ويطوعون المناهج والأساليب والتصنيفات التي يستخدمونها
حسب المواقف الجديدة التي يكتشفونها أو يصنعونها.

نشأة السينما التسجيلية :

يرجع تاريخ الفيلم التسجيلي إلى أواخر القرن التاسع عشر حيث بدأت خطواته الأولى مع خطوات نشوء الفن السينمائي. فمنذ أكثر من قرن من الزمن، وتحديداً في الثامن والعشرين من عام 1895 ولدت السينما التسجيلية على يد الأخوين الفرنسيين لوي وأوجست لوميير (Lumière) والذين قدما عرضاً لمدة دقيقتين وبضع ثوانٍ بعنوان الخروج من مصانع لوميير و وصول قطار إلى محطة لاسبوتات. قطار يدخل إلى محطة، وعمال يخرجون من مصنع، إنها لقطات مفردة، لحظات سجلت على الشريط الحساس، إنها الأشرطة الأولى من تاريخ السينما والتي كانت تسجيلية بطبيعتها ويغلب عليها الجانب الإخباري وخاصة قبل عام 1900.

وقد استطاع مصورو الأخوين لوميير أن يلاحقوا الأحداث وكل ما يثير الفضول على هذا الكوكب، ويخترعون - بهذه الطريقة - الفيلم التسجيلي، حيث كان يطلق مصطلح Documentaire - أي وثائقي أو تسجيلي باللغة الفرنسية - على أفلام الرحلات. وقام الأمريكي إدسون Edison بتحقيق سلسلة من الأفلام عن رقصات الساموا Samoa الهندية واليهودية التي يمكن اعتبارها بدليات لما سيُعرف فيما بعد بالسينما الإثنوجرافية (كما سنرى لاحقاً).

ومنذ ذلك التاريخ بدأت السينما التسجيلية في الظهور والانتشار، وتخصص العديد من السينمائيين في إنتاج الفيلم التسجيلي وبعضهم اشتهروا كرواد عالميين في هذا المضمار أمثال : الأمريكي روبرت فلاهerti - Robert Flaherty (1884-1951)، والسوفييتي دزيغا فيرتوف - Dziga Vertov (1895-1954) والإنكليزي جون جريرسون - John Grierson (1898-1973)، والهولندي جوريس إيفانس - Joris Ivans (1898-1989) وغيرهم⁽⁶⁾

في نهاية عام 1912، ظهر أول فيلم تسجيلي متكامل وهو إكتشاف سكوت للقطب الجنوبي إخراج الإنكليزي هوبرت بوننج. (7) ويرى آخرون أن أول فيلم تسجيلي متكامل ظهر عام 1915 من إخراج الكندي روبرت فلاهرتي وهو نانوك رجل الشمال حيث قام فلاهرتي بمعيشة أبطال فيلمه نانوك وأسرته. وقد حقق الفيلم نجاحاً باهراً في أمريكا وفي أوروبا ورحب به النقاد وكتبوا عنه الكثير. (8) ويُعتبر فيلم نانوك رجل الشمال بداية تأسيس مرحلة جديدة بالنسبة للفيلم التسجيلي، رغم كونه فيلماً تسجيلياً درامياً Docudrama وليس تسجيلياً بحتاً، حيث ظهرت حركة نشطة للفيلم التسجيلي في أوروبا وأمريكا. و للتذكير فإن الدوكودراما : هي نوعية الأفلام التي تقدم للمشاهد أحداثاً واقعية فسي صورة درامية يقوم بأداء أدوارها إما أشخاصها الحقيقيون وهو الغالب أو ممثلون محترفون (كما سنرى مفصلاً في فصول لاحقة).

في فترة الثلاثينيات وفي فصل من كتابه (المبادئ الأولية للفيلم التسجيلي) ذكر المخرج والنقاد جون جريسون بأن فيلم موانا - Moana لروبرت فلاهرتي امتلك قيمةً تسجيلية وأحصى عدداً من مبادئ الفيلم التسجيلي، وبمقتضى هذه المبادئ فإن إمكانية السينما على ملاحظة الحياة والواقع يمكن أن تُستثمر في شكل آخر من الفن وأن الممثل الأصلي (أو الإنسان العادي) والمشهد الأصلي (أو المشهد الحياتي-الواقعي) هما أفضل دليل لتجسيد العالم المعاصر من نقيضيهما في الأعمال الروائية، وبأن المادة الملتقطة تسجيلياً يمكن أن تكون أكثر واقعية من العادة أو المشهد التمثيلي. ومن خلال هذا الفهم، لم تكن لقطات جريسون بعيدة عن تلك التي صورها فيرتوف والذي عبّر عن إزدرائه للفيلم الروائي البورجوازي.

إذا، السينما نشأت تسجيلية وكانت مدة عرض الفيلم لا تزيد عن دقيقتين حتى وصلت الى ساعة وما يزيد على الساعتين أيضاً وبدأ هذا النوع من السينما ينتشر في أوروبا وفي كل أرجاء العالم.

وعموماً، فإن تاريخ السينما يسجل لأول دولة في العالم ابتدعت هذا الفن من الأفلام هي المملكة المتحدة تليها الولايات المتحدة الأمريكية، وأن الفيلم التسجيلي قد بلغ مرحلة النضوج في عام 1930 تحت الرعاية المباشرة للحكومة الوطنية وبلغ قمة النضوج في فترة الحرب العالمية الثانية.

في روسيا التي تُعتبر من أوائل الدول التي تم فيها التصوير السينمائي لتسجيل أكبر قدر ممكن من الأحداث التي وقعت أثناء سعي البولشفيك السيطرة على السلطة في البلاد، فقد استطاع الرواد التسجيليون الروس أن يحققوا نجاحات كبيرة وبضفيوا بأفلامهم رصيذاً عظيماً للفيلم التسجيلي وسجلاً ثميناً لتاريخ الثورة البلشفية. ولعل أهم تلك الأفلام الرجل وكاميرته السينمائية لمخرجه دزيغسا فيرتوف.

في ألمانيا، أنتج السينمائيون التسجيليون الألمان عام 1925 فيلماً تسجيلياً طويلاً بعنوان الطريق إلى الصحة والجمال كفيلم إرشادي تعليمي.

في المملكة المتحدة، نشطت حركة السينما التسجيلية حيث كان من أهم أقطابها جون جريرسون الذي يُعد من رواد السينما التسجيلية في التاريخ كمنتج ومنظم وناقد ومخرج. أنتج فيلماً تسجيلياً عام 1929 وعنوانه التائهون Drifters، وقد تم تصويره في بحر الشمال وهو يحكي الحياة اليومية لصيادي سمك الرنكة Herring Fishermen. وفي عام 1936 أخرج فيلم بريسد الليل - Night Mail. ثم توالى إنتاج عدد من الأفلام التسجيلية المشهورة عن الطقوس والفحم الحجري وبحر الشمال... الخ.

وفي الولايات المتحدة، أسهمت فترة الكساد في التدهور الاقتصادي في الثلاثينيات في إتاحة الفرصة لإنتاج عدد من الأفلام الوثائقية التي تصور تلك المرحلة حيث ساهمت أمريكا في النهوض بصناعة الفيلم التسجيلي خاصة من خلال فيلمين مهمين ومشهورين هما : المحراث الذي شق الأرض أو المحراث الذي حرث السهل The Plow Broke The Plain عام 1936 و النهر The River عام 1937 وكلاهما من إخراج بيير لورينتز Pierre Lorentz.⁽⁹⁾

ويمكن اعتبار البلدان العربية من أوائل البلدان التي عرفت السينما التسجيلية. ففي تونس كونها تحت الاحتلال الفرنسي جاء أحد معاوني الأخوة لوميير عام 1896 وصور اثني عشر фильماً تسجيلياً.⁽¹⁰⁾ وفي مصر ظهرت دار للعرض السينمائي في الإسكندرية لأحد الفرنسيين ويدعى دو لاجارن DeLagarne حيث كان يلتقط بإحدى كاميرت التصوير السينمائي الكثير من المناظر للناس العاديين والآثار المصرية وكان يعرض هذه الأفلام في دار العرض، وكان يقوم بتصدير واستيراد أفلام أجنبية تسجيلية.⁽¹¹⁾ (كما سنرى في الفصل الخاص بالسينما التسجيلية العربية).

كان الناس حتى منتصف الخمسينيات يشاهدون الشريط السينمائي للأخبار News Reel يعرض قبل بداية عرض الفيلم في دور السينما العامة، حيث ظهر الأسلوب التسجيلي الإخباري في الأفلام السينمائية منذ الأيام الأولى لصناعة الأفلام السينمائية، ففيلم خروج العمال من مصانع لوميير الذي يُعد أول فيلم في العالم كان фильماً تسجيلياً خبرياً، وقد كان هذا شيئاً طبيعياً باعتبار أن هدف مخترعي السينما في ذلك الوقت التوصل إلى وسيلة لتحريك الصور الثابتة التي تلتقطها آلة التصوير الفوتوغرافي.⁽¹²⁾ وبعد ذلك بدأ الفيلم التسجيلي يتحرر من الناحية الخبرية المحضة إلى ناحية الخلق والإبداع الفني وقد ساهم المخرج والمؤرخ السينمائي جون جريرسون في توجيه الفيلم التسجيلي والإرتقاء به :

أولاً عندما أُستخدم مصطلح الفيلم التسجيلي لأول مرة، وثانياً عندما عُرِف الفيلم التسجيلي بأنه المعالجة الخلاقة للواقع؛ وهذا التعريف - الذي حظي على بعض النجاحات، على الرغم من أنه طرح مشاكل فلسفية فيما يتعلق بإخراج بعض تلك الأفلام، لكنه في الوقت نفسه - يُبرز جوهر الاختلاف بين الفيلم التسجيلي والأفلام الإخبارية أو أفلام الريبورتاجات التي تصور الأحداث الجارية دون أي معالجة خلاقية.

وكانت الحرب العالمية الثانية (1939-1945) من أسباب الاهتمام بالسينما التسجيلية، حيث ظهرت الأفلام الدعائية ومولت الحكومات ميزانية معظم الأفلام. ففي أمريكا قام المخرج الأمريكي فرانك كابرا Frank Capra بإخراج سلسلة أفلام تسجيلية بعنوان لماذا نحارب؟. وفي بريطانيا تم إنتاج العديد من الأفلام التسجيلية الدعائية من أشهرها: لندن تستطيع أن تتصرف عام 1940 وهدفنا هذه الليلة عام 1941.

وفي فترة الخمسينيات والستينيات ازدهرت السينما التسجيلية واتسعت لتشمل عدداً فريداً من الموضوعات وقد ساعد التقدم التكنولوجي في صناعة الكاميرات على تحقيق قدر من الحرية في الحركة بالإضافة إلى تطوير أجهزة التسجيل الصوتي. وظهرت اتجاهات جديدة في بريطانيا وفرنسا وأمريكا على أيدي شباب سينمائيين كان شعارهم (إذهب وشاهد ما يحدث)، حيث دعوا في بريطانيا إلى - السينما الحرة - التي تركز على عرض خبرات الحياة اليومية للمواطن العادي، أما في فرنسا فقد دعوا إلى - سينما الحقيقة Cinéma vérité - بقصد تطوير القواعد التقليدية للسينما التسجيلية التي تركزت أيضاً على تصوير الناس العاديين في مختلف شؤون الحياة ومشاكلها. وفي أمريكا سمي هذا الاتجاه من الأفلام التسجيلية - بالسينما المباشرة Cinema Direct - وأحياناً باسمه الأصلي الذي خرج من فرنسا سينما الحقيقة. (13) اعتمدت هذه الاتجاهات على

أفكار دزيغا فيرتوف ويرى البعض أنها تنصف بالمثل وخسارة في الوقت والمال والفيلم الخام.

وبعد أن عرفت سنوات من التجاهل والنفور، كسبت السينما التسجيلية نوعاً من الإعراف مع فيلم عالم الصمت للمخرجين جاك إيف كوستو ولسوي مال الحائزين على السعفة الذهبية في مهرجان كان في فرنسا عام 1956. وقد سمح التطور التقني والغليان النقدي في فترة ما بعد الحرب، ما بين 1950-1960، بإخراج فكرة التسجيلي من إستوديوهات السينما، وكان من نتائج ذلك إنتاج فيلم Les Raquetteurs وتعني المشي على الثلج بنعال عريضة أشبه بالزحافات، وهي رياضة منتشرة في كندا. وعندما أتاح التقدم التقني توفير المعدات المحمولة للصوت المتزامن مع الصورة عام 1960 تقريباً، استطاع رجال السينما التسجيلية التصوير المباشر للحدث (صوت وصورة)، وهو ما جعل اللقطة أقرب إلى حقيقة الواقع عما كانت عليه من قبل، وأصبح في قدرة الفيلم التسجيلي إقتناص "أصالة الحياة كما هي معاشة في الواقع"، على حد قول عالم الاجتماع الفرنسي إدغار موران Edgar Morin الذي قسّن مصطلح سينما الحقيقة.

وإعتماداً على هذا التكنيك الجديد، ظهر ما أطلق عليه اسم السينما المباشرة أو سينما الحقيقة في فرنسا على يد جان روش وإدغار موران، كما ظهر في أمريكا على يد جماعة درو. ولكن لما توجهت المدرسة الفرنسية نحو دراسة الحالات الإثنوغرافية، توجهت المدرسة الأمريكية نحو تقديم حالات فردية تصور لحظة ما لها أهميتها في حياة شخصية من الشخصيات، كما في فيلم إنتخابات أولية الذي يتابع مرشحي الرئاسة جون كينيدي وهوبرت هامفري وهما يقدمان نفسيهما ويشرحان وجهتي نظرها لأصحاب الأصوات المحتملة. (14)

اتسعت حركة الأفلام التسجيلية إلى المدارس والمعاهد والجامعات والكنائس ومراكز البحث العلمي، كما بدأت تنتوع الأفلام التسجيلية ليس في موضوعاتها بل في مناهجها وتوجهاتها حيث عرضت أفلاماً وصفية وتحليلية إضافة إلى أفلام عن الأعلام وأخرى عن البسطاء وعرضت أفلاماً عن التنمية والنقد الاجتماعي... الخ. (15)

ففي الستينيات والسبعينيات، كان الفيلم التسجيلي يعدّ في الغالب سلاحاً سياسياً ضدّ الرأسمالية والاستعمار الجديد، وخاصةً في دول أمريكا اللاتينية. وكان الأمر صحيحاً في مقاطعة كيبيك (الكندية الفرنكوفونية) (المكتسب الوطني للسينما) مع سينمائيين مثل جيل غروكسل وأرنور لاموت. فعلى سبيل المثال، أثر فيلم الجنوب ساعة الجمر 1968 لمخرجيه أوكثافيو جينيلو وفرناندو سولاناس على جيل كامل من السينمائيين.

منذ نهاية التسعينيات، حقق الفيلم التسجيلي إعترافاً في فرنسا، حيث بدأت بعض الأفلام تُعرض في الصالات التجارية، حتى وصل إلى مكانة كبيرة مع النجاح الجماهيري الكبير الذي حققه فيلم *Etre et avoir* لمخرجه نيكولا فيليبير Nicolas Philibert، وتجددت الأفلام التسجيلية عن الحيوانات مع جاك بيران Jacques Perrin ميكروكوسموس، والشعب المهاجر. أمّا الولايات المتحدة، فإنّ الوحيد الذي عرف النجاح هو المخرج مايكل مور Micheal Moor وهو مخرج أشهر الأفلام التسجيلية في السينما المعاصرة : *Bowling for Sicko, Fahrenheit 9/11, Columbine*.

إن إنتاج الأفلام التسجيلية-الوثائقية ما زال مستمراً في العالم اليوم، وهناك آلاف من الأفلام التسجيلية التعليمية ولأغراض التدريب تُنتج كل عام وليس فقط

في الدول المنتجة للأفلام الروائية، بل إن كثيراً من الدول التي لا تملك مقومات
الفيلم الروائي تركز على إنتاج الفيلم التسجيلي - الوثائقي وهذه الأفلام تُنتج
للتلفزيون نفسه ولأغراض التعليم والبرامج التعليمية (Educational Programme)
داخل وخارج المدارس... وفي نطاق أوسع، تُقدّم هذه الأفلام
لمجموعات خاصة وفي مراكز الثقافة وقاعات المحاضرات في الجامعات
وقطاعات التجارة والصناعة. (16)

ورغم أن "الأفلام غير الروائية - أي التسجيلية - بدأت تخرج من عزلتها"
كما يرى المخرج الأمريكي مايكل مور، لكنها تواجه العديد من المشاكل، منها ما
هو مادي، حيث صعوبة إيجاد الممول، ومنها ما هو إعلامي، حيث إنكفاء وسائل
الإعلام عن تغطية هذا النوع من الأفلام... الخ.

وأخيراً، اكتسبت الأفلام التسجيلية في السنوات الأخيرة حضوراً متزايداً
سواء على مستوى العروض التجارية أو ضمن المهرجانات الدولية لا سيما
ظهور الفيلمين الشهيرين : فهرنهايت 11/9 لمايكل مور و سوربرايز مي. لكن،
إذا بحثنا عن هذا النوع من الأفلام فلن نجده في مكتبات أو محال أشرطة الفيديو
كما هي الحال بالنسبة للأفلام الروائية المتوفرة دائماً، ويمكن العثور على بعض
العناوين في نوادي السينما أو في المهرجانات السينمائية العامة والمتخصصة.
وبالرغم من أن الفيلم التسجيلي - بمادته وطبيعته - هو أقرب مما يكون إلى
الناس وتبعض حياتهم، إلا أنه ينمو بشكل عمودي - تخبوي.

مفهوم الفيلم التسجيلي :

إن البحث في ماهية ومفهوم الفيلم التسجيلي يقتضي التطرق لمصطلح الفيلم التسجيلي ولأهم التعريفات والآراء التي تناولته كي يمكننا الوصول إلى تصور واضح ومحدد.

مصطلح (تسجيلي) :

من الصعب تحديد تاريخ ظهور مصطلح (تسجيلي) كتعريف عن نوع سينمائي، لكن ذكرت بعض المصادر أنه تم التصديق على فكرة (المسجل التسجيلي) عام 1906، وأطلق الفرنسيون على هذا النوع من الأفلام مصطلح (تسجيلي) عام 1915، وهذه الأسبقية في استخدام المصطلح تشكل للفرنسيين مسألة مازالت حساسة تجاه تاريخ السينما.

يعني في الإصطلاح الفرنسي Film Documentaire، أن الفيلم وثيقة عن المكان أو الحدث أو الشخص الذي يتناوله، ولهذا يفضل بعضهم ترجمته إلى الفيلم الوثائقي بدلاً من الفيلم التسجيلي. حيث كان الفرنسيون أول من استخدم مصطلح الفيلم الوثائقي، كما ذكرنا آنفاً، حين أطلقوه على الأفلام السياحية أو أفلام الرحلات، وهو الشكل الأول من الأشكال التي تتوع بها الفيلم التسجيلي، وضمن هذا المفهوم الجديد اعتبرت الجرائد السينمائية، وحتى أفلام لومير الأولى ضمن هذا الشكل السينمائي الجديد.

غير أنه من الثابت أن مصطلح الفيلم التسجيلي Documentary film قد ظهر لأول مرة في تاريخ الفن السينمائي في مقالة نشرها جون جريسون في مجلة نيويورك صن New york sun عام 1926 حول فيلم موانا الذي أخرجه

شاعر السينما التسجيلية روبرت فلاهرتي نقلاً عن المصطلح الفرنسي Documentaire الذي كان يُطلق على أفلام الرحلات كما ذكرنا. وفي هذا الفيلم صور فلاهرتي حياة سكان جزر البحار الجنوبية وكانت هذه المرة الأولى التي تستخدم فيها هذه الكلمة في توصيف وتمييز نوع معين من أنشطة السينما. إلا أنه وفي فترة الثلاثينيات، كان عدد من النصوص الألمانية والأمريكية لتلك الفترة يستخدم الكلمة الفرنسية بدلاً مما يقابلها محلياً.

ولا بد من التأكيد أن مصطلح (تسجيلي) مُختلف فيه بحسب البلد وبحسب المدرسة الفنية السينمائية؛ فبعض السينمائيين والمعلقين يستخدم التعبير العام (فيلم غير خيالي)، ويستخدم بعضهم مصطلح (الحقيقي)، ويفضل غيرهم من النقاد استخدام مصطلح (الوثائقي) لوصف تلك الأفلام التي تحتوي على تقديم وتفسير خلاقين للمواد الواقعية.

تعريف الفيلم التسجيلي :

في تعريف الفيلم التسجيلي، لا يتفق التسجيليون من ممارسين ومنظرين على تعريف موحد، حيث تعددت الآراء وجهات النظر حوله، وهنا يمكننا تقديم عدة مفاهيم وتعريفات للفيلم التسجيلي :

كان جريسون - أبو السينما التسجيلية وواضع قواعدها ونظرياتها - أول من حاول وضع تعريف للفيلم التسجيلي فوصفه بأنه "المعالجة الخلاقية للواقع" أو "معالجة الأحداث الواقعية الجارية بأسلوب فيه خلق فني" (17)، أو تناول للواقع في معالجة إبداعية، تلك لأنه كان يعتقد أن مصطلح تسجيلي الذي استخدمه قد لا يكون كافياً لإعطاء معنى محدداً وواضحاً. ومن هنا فإنه لا يعتمد على السينما كأداة فحسب بل كفن أيضاً. ولذلك فالمفهوم الإنكليزي لهذا النوع من الأفلام

التسجيلية الوثائقية Documentary Film لا يكفي بتسجيل الحقيقة وحدها، وإنما يضيف إليها الرأي أيضاً.

وقد اجتهد عدد من مخرجي ونقاد السينما التسجيلية ليعضفوا إلى تعريف جريسون بهدف وضع تعريف قد يكون أكثر تحديداً أو وضوحاً. وفي مجال هذه الاجتهادات والمحاولات، يميل بيير لورنتز Pierre Lorentz إلى الاعتقاد بأن الفيلم التسجيلي هو فيلم يتعامل مع الحقائق بشكلٍ درامي، مؤكداً أن هناك عوامل كثيرة في الواقع يمكن استغلالها درامياً، فالدراما - بالنسبة له - ليست وفقاً على السينما الروائية، لأن الطبيعة والحياة تحويان صراعات لا تقل في حداثتها عن الصراع الدرامي المؤلف في القصة أو الرواية، لكن المهم هو رؤية المخرج التسجيلي للواقع المحيط به واختياره للنكي، المبدع والمبتكر للعناصر التي تهم الجمهور المستهدف، والتي تتوافق مع مفردات لغة الصورة المتحركة ومكونات عنصر الصوت باعتبارهما الركيزتين اللتين تقوم عليهما عموماً صناعة السينما. (18)

أما المدرسة الإنكليزية فتؤكد عبر المخرج والمنظر السينمائي الإنكليزي بول روثا Paul Rotha (19) أن الفيلم التسجيلي هو : التعبير عن حياة الناس ومعيشتهم كما في الواقع بأسلوب اجتماعي وبطريقة خلقة، يسلط الضوء على الماضي، ويشرح الحاضر ويؤثر ويغذي المستقبل.

ويقول ريتشارد ماكين Richard Maccann إن "أصالة الفيلم التسجيلي لا تتبع من قيامه أو إعماده على مادة من الواقع بقدر ما ترجع إلى أصالة توظيف هذه المادة الواقعية حيث إن وثائقية النتيجة هي المهمة وهي المحرك في الفيلم التسجيلي وليس وثائقية المادة المصورة". (20)

حاول المخرج الأمريكي ويلارد فان دايك Willard Van Dyke أن يقدم للفيلم التسجيلي تعريفاً أكثر اتساعاً مع تحديد مفهوم الدراما فيه : "في الفيلم

التسجيلي تكون عناصر الصراع الدرامي هي في حقيقتها قوى اجتماعية أو سياسية وليست صراعاً بين شخصيات بعينها، ولهذا فإن للفيلم التسجيلي صفة ملحمية، كما أنه لا يمكن تمثيله أو إعادة إنتاجه، فهو فيلم يتناول مجتمعا واقعياً وأشخاصاً واقعيين ومواقف واقعية حقيقية، إنه باختصار يتعامل مع الواقع ذاته بما هو عليه". (21)

وعبّر المخرج البريطاني بازيل رايت Basil Wright عن رأيه بأن الفيلم التسجيلي ليس هو هذا النوع أو ذاك من الأفلام ولكنه طريقة لتناول فرع من فروع المعلومات العامة وطريقة للاقترب من الإعلام الجماهيري. (22)

أما المخرج الأمريكي فيليب دين Philip Dyne، وعلى النقيض من كل التعريفات السابقة، فإنه يخرج برأي فريد ومتميز حول الفيلم التسجيلي. فهو يرى أن للفيلم التسجيلي خاصية مميزة وهي إمكانية التجريب والابتكار في مجاله، وعلى عكس آراء السينمائيين والمخرجين الشائعة، فإنه يمكن، بحسبه، استخدام ممثلين في الفيلم التسجيلي وبإمكانه أن يتعامل مع الواقع أو مع الخيال وقد يتضمن بناؤه الفيلمي نوعاً من الحبكة Plot في بعض الأحيان بينما لا توجد أي حبكة في أفلام أخرى. ويرى أن الأفلام التسجيلية تشترك جميعها في أن كلاً منها ينبع من حاجة محدودة أو واقع محدد لدى صانع الفيلم ويكون هدفه أن يستخدمه كسلاح فكري ضد كل من يريد المخرج التسجيلي أن يوجه له ضربته. إن الفيلم التسجيلي بالمعنى الواسع للكلمة هو في الأغلب سلاح من أسلحة الدعاية. (23)

إضافة إلى المحاولات الفردية، قدمت المؤسسات والموسوعات والمعلم تعاريف مختلفة للفيلم التسجيلي.

الاتحاد الدولي للفنون التسجيلية، من جانبه، قدم عام 1948 تعريفاً مرناً جاء فيه : إن الفيلم التسجيلي هو كل طريقة في استخدام شريط السليولويد لتسجيل

أي عنصر من عناصر الواقع أو أي مظهر من مظاهر الحقيقة، سواء أكان ذلك بطريقة التصوير المباشر للحقائق الواقعية أو بواسطة المحاكاة الدقيقة والأمينة لهذا الواقع، أي بإعادة بدائه بصدق، بهدف مخاطبة عقل ووجدان المشاهد لحفره ولتوسيع مداركه، وبغرض إثارة الرغبة في المعرفة والفهم الإنسانيين، ومحاولة مواجهة المشكلات بصدق ووضع حلول واقعية لها في كل مجالات العلاقات الإنسانية والاقتصادية والثقافية. (24)

وعرفت الموسوعة البريطانية الجديدة The new Encyclopaedia Britannica الفيلم التسجيلي بأنه : نوع من الأفلام السينمائية غير الروائية، بمعنى أنه لا يتضمن قصة أو خيالاً وإنما يتخذ مادته السينمائية من واقع الحياة فيصور هذا الواقع ويفسر حقائقه المادية أو يعيد تكوين هذا الواقع وتعديله بشكل يعبر عن الحقيقة للواقعة هادفاً إلى تحقيق غرض تعليمي أو غرض ترفيهي. (25)

أما معجم الفن السينمائي فقدم تعريفاً للفيلم التسجيلي جاء فيه أنه : "نوع من الأفلام غير الروائية لا يعتمد على القصة والخيال، بل يتخذ مادته من واقع الحياة سواء أكان بنقل الأحداث مباشرة كما جرت في الواقع أم عن طريق إعادة تكوين وتعديل هذا الواقع بشكل قريب من الحقيقة الواقعية". (26)

إذاً، فكرة الخيالة (السينما) التسجيلية يمكن التعبير عنها بأنها عمل فني خلّاق يتم من خلاله استخدام الخيالة (السينما) بفن وبراعة للتعبير عن الحياة الطبيعية التي من حولنا في صور واقعية حية معبرة وإيراز وترتيب لمادة مستمدة من الطبيعة والواقع ومن مظاهر الحياة الإنسانية ذاتها وتقديمها بأسلوب

فني معبر هو خلاصة عمليات إنتقاء وتنسيق وتهذيب لهذه المادة الطبيعية والواقعية.. بهدف إثارة التأثير الدرامي والإنفعال الجمالي. (27)

والفيلم التسجيلي، هو الذي يركز على المادة الحياتية وعلى الظواهر الموجودة، موضوعياً، والتي تُستوعب وتُترك من الفنان التسجيلي، لذلك، يكون للإنتقاء دورٌ مهمٌ ومعبّرٌ يخدم الموضوع، أي أن المخرج لا ينقل الواقع حرفياً، فالفنانون لها لغتها السيميائية للتعبير عن الموضوع الذي تعالجه من خلال رؤية الفنان الخالق إزاء الواقع الذي يريد مناقشته، والمحدد وجهة النظر تجاهه، فالوثيقة كلما مرّ عليها الزمن تبقى شاهداً لعرض أحداث ما مضى. إن الفيلم التسجيلي ليس نقلاً مجرداً عرضياً لواقع الحياة، بل هو استقصاء واستقراء لعملية تفسيرية للواقع.

من خلال استعراض المفاهيم والتعاريف السابقة يتضح بأن الفيلم التسجيلي يعتمد على الحقيقة وعلى أحداث واقعية حقيقية وعلى أشخاص حقيقيين يشكلون الحدث، فالواقع إذاً هو الركن الأساس في بنیان الفيلم التسجيلي.

تصنيفات وتقسيمات وأنواع الفيلم التسجيلي :

حاول المختصون والمهتمون بالسينما التسجيلية تحديد عدد من الأسس التي تحكمها وذلك بهدف تحديد موقعها المتميز من السينما بمعناها الواسع. وثمة تصنيفات وأنواع متعددة ومختلفة للفيلم التسجيلي وضعها نقاد الفن السينمائي ومؤرخوه. وهي تصنيفات وتقسيمات وأنواع حسب الشكل أو الأسلوب، حسب مستويات الإنتاج، حسب المضمون، حسب الشكل الفني وحسب المعالجة والطريقة التي يُعبّر بها المخرج عن فكرته، حسب طبيعة المادة المستخدمة، حسب طول الفيلم وأيضاً حسب زمن الفيلم.

كما أسلفنا، قسم وصنف الناقد السينمائي ريتشارد برسام الانتاج السينمائي (السينما) بشكل عام إلى قطاعين رئيسيين : الأول حده بالصيغة الخيالية، الفيلم الخيالي Fiction Film، أما الثاني فهو نقيض الأول من حيث إنه يرتبط بالواقع، الفيلم الواقعي Nonfiction Film. وهذا الأخير، الذي هو موضع اهتمامنا، ينقسم بدوره - كما يرى برسام - إلى الأنواع التالية :

1 - الفيلم التسجيلي Documentary film.

2 - فيلم الحقيقة Factual film.

3 - أفلام التعليم والتدريب Educational - Training film.

4 - الجرائد السينمائية Newsreel.

5 - أفلام الرحلات Travelogue film.

وبحسب برسام فإن هذه الأنواع الخمسة من الفيلم الواقعي أو غير الخيالي يمكن تقسيمها من ناحية الشكل أو الأسلوب إلى نوعين رئيسيين هما الأسلوب الحقائقى والأسلوب التسجيلي.

الأسلوب الحقائقى Factual يضم أربعة أنواع هي : (فيلم الحقيقة، أفلام الرحلات، أفلام التعليم والجرائد السينمائية) وهو أسلوب يبدو في الظاهر مقتبداً لأي نوع من الرسائل غير أنه قد يتضمن في بعض الحالات رسالة من نوع ما. أما الأسلوب التسجيلي Documentary فهو دائماً ذو رسالة ويتميز بهدفه ذي المغزى السياسي والاجتماعي وهو الذي أطلق عليه برسام في تصنيفه اسم الفيلم التسجيلي. بينما يمكن تشبيه الأسلوب الحقائقى بالصفحات الإخبارية في عالم الصحافة، فإن الأسلوب التسجيلي يمكن تشبيهه بصفحة الرأي أو المحرر. (28)

جون جريرسون John Grierson يميز الفيلم التسجيلي عن غيره من الأفلام بأنه "ذلك الفيلم الذي يصور عناصر طبيعية سواء كان ما يصوره مواد خاصة بالمجلات السينمائية أم الجرائد السينمائية أم أفلام المعرفة ذات الشكل

الدرامي أم التي تعتمد على الاستطراد أم الأفلام العلمية أم الأفلام التعليمية، ثم يقسم الأفلام التسجيلية أو الوثائقية حسب مستويات الإنتاج إلى مستويين :

1 - المستوى الأعلى : وفيه يمتلك صانع الفيلم القدرة على التحليل والخلق وهو الذي يقصر عليه استخدام تعبير الأفلام التسجيلية.

2 - المستوى الأدنى : وهو الذي يتضمن كلاً من الجرائد السينمائية والمجلات السينمائية وأفلام المعرفة والأفلام العلمية والتعليمية والأفلام التدريسية والريبورتاجات وأفلام الرحلات وغير ذلك.

وفي المستوى الأعلى، كما سماه جريسون، تكمن طبيعة الفيلم التسجيلي كمعالجة خلقة للواقع. (29)

وهناك تصنيفات وتقسيمات وأنواع أخرى للفيلم التسجيلي منها :
في كتابه الفيلم وأصوله الفنية، يقسم سبوتز وود Spottiswood للفيلم التسجيلي حسب مضمون الفيلم إلى :

1 - الفيلم الجدلي أو النقاشي The Argumentative Film :

وهو الذي يطرح موضوعات مثيرة قابلة لأن تكون موضع نقاش وجدل بعد عرضها، ومن هنا تأتي تسميته. ويتم التركيز فيه على تصوير الحقائق والوقائع بأسلوب تغدو معه الشاشة أداة فعالة وقوية في جذب نظر المشاهد وإثارة فضوله واهتمامه نحو الموضوع المطروح. والتأثير الذي يستهدفه الفيلم الجدلي أو النقاشي هو من النوع الممتد أو التأثير طويل الأمد حيث يبقى الجدل والنقاش حول الموضوع ولا ينتهي بانتهاء مشاهدة الفيلم.

2 - الفيلم المقالّي التحريري The Editorial Film :

فيلم سينمائي يشبه كثيراً المحاضرات المصحوبة بمواد بصرية إيضاحية مبسطة وتقليدية، لا يتورع منتجه عن تقديم أفكاره وتصويراته من خلاله. ويقوم

عنصر الصوت في هذا النوع من الأفلام بدور أساسي مقارنةً بالمادة المرئية التي تلعب هنا دوراً ثانوياً. يُستخدم الفيلم المقالي التحريري غالباً في الأفلام التعليمية التقليدية لتقديم حقائق ووقائع حول موضوع ما وهذا ما يُبعده عن المرونة والتشويق ويجعله يتسم بالجفاف وعدم جذب الانتباه.

3 - الفيلم الموسيقي The Lyrical Film :

"حيث يستغنى صانع الفيلم، أو مخرجه، عن الحوار أو التعليق (عنصر الكلام) لأسباب فنية كاتجاهه إلى واقعية أكثر باعتماده على عناصر الصوت الحقيقية. وأكثر ما يُخشى منه بالنسبة لهذا النوع من الأفلام قد يكمن في غموضه أو تشويش الرسالة وعدم وصولها للمتلقي إذا لم تكن المادة المصورة نابضة بالحياة، مقنعة وموضحة تفاصيل الرسالة بالدرجة الكافية. وتأتي الموسيقى أو المؤثرات الصوتية الطبيعية قوية ملائمة متفقة مع المعنى المطلوب توصيله وفي نفس الوقت مرنة سهلة سلسلة على الأذن نقية من الناحية الهندسية والفنية والتقنية حتى لا يفقد الفيلم أهدافه. بل قد يأتي بنتيجة أو رد فعل عكسي لما خُطِبَ له، مما يجعل الفيلم الموسيقي التسجيلي في حاجة إلى إمكانيات فنية عالية الجودة في مرحلة التنفيذ والعرض على السواء، بالإضافة إلى حس فني عال لدى صانعه ودرجة من الوعي والانتباه من المتلقي مما يؤكد أن الفيلم التسجيلي عموماً والموسيقي خاصة يتطلب التوجه إلى جمهور محدد معروفة خصائصه وإمكانياته وأنماطه الاتصالية لتأتي الرسالة متفقة مع إمكانياته وقدراته في فك الكود. وهذا أيضاً يعكس حجم التفاعل بين صانع الفيلم ومتلقيه وهو ما يجب أن يكون محسناً الاهتمام منذ التفكير في الإعداد وفي تنظيم العروض". (30)

4 - الفيلم التقليدي Classical Documentary Film :

وهو أسمى أنواع الأفلام التسجيلية وألقاها برأي سبوتزود⁽³¹⁾ حيث تفوق الملاحظة فيه الشرح. وصل الفيلم التقليدي إلى أعلى مستوياته في المملكة المتحدة لدرجة أن السينما التسجيلية الإنكليزية تميزت به. ويعادل هذا النوع من الأفلام الفيلم الخالص عند إيفالينا نور جليسا.

5 - أفلام الطليعة The Avant Gard Film :

ويختص بكل ما هو جديد في عالم التقنية.

6 - أفلام الرسوم المتحركة Cartoon Animated Films :

وقد ازداد صنع هذه الأفلام. (وسنتحدث مفصلاً عن أفلام التحريك في فصل الأفلام شبه التسجيلية).

7 - الفيلم التعليمي :

الفيلم التعليمي هو الذي يتناول موضوعاً علمياً، بجميع تفاصيله في الحياة أو الكتب، وذلك بهدف إعداد فيلم لغرض تعليمي أو توثيقي.

8 - فيلم المعاشية :

كأفلام الطبيعة والحيوانات التي لا بد أن يكون صانع الفيلم في تعايش مع الطبيعة أو الحيوانات.

بينما نقسم إيفالينا نور جليسا الأفلام التسجيلية حسب الشكل الفني

المقدم إلى :

1 - الريبورتاج : وهو ما نسميه اليوم بالتحقيق حول موضوع أو عن أمر ما

كلقاء مع فنان أو عالم. (سنتحدث عن الريبورتاج بالتفصيل في فصل لاحق).

2 - الجرائد السينمائية : وهي مجموعة من الأخبار المصورة.

- 3 - المجالات السينمائية : وتتناول الموضوعات بتفصيل أكبر من الجرائد.
- 4 - فيلم المقالة : يشبه الريبورتاج لكنه يتعامل مع الطول ويحلل الأمر أو الموضوع أكثر.
- 5 - الفيلم الخالص : هو الفيلم الذي يكون ذا معالجة فنية للواقع، يعادل الفيلم التقليدي عند سيوتزود.
- 6 - فيلم التعريض : بعيد من أخطر الأفلام وفيه إعادة ظاهرة أو تسجيلها وبالطبع يكون مرتبطاً به ويستخدم كثيراً في الأزمات.
- ومن مصر، قسم حسن وعبد القادر التمسائي⁽³²⁾ الأفلام التسجيلية إلى :
 - 1- أفلام تُعنى بالإعلام والدعاية المتزنة.
 - 2- أفلام تهتم بالتوجيه والإرشاد في الشؤون المجتمعية، أو الصحية، أو الزراعية، أو الصناعية، أو البيئية... الخ.
 - 3- أفلام تعرض الرحلات والمناظر السياحية.
 - 4- أفلام تهتم بتبسيط العلوم.
 - 5- أفلام تُعنى بالتراث والمواقع الأثرية.
 - 6- أفلام تعرض لحياة المشاهير من الشخصيات السياسية أو العلماء أو الفنانين وأعمالهم القيمة.
 - 7- أفلام تُعنى بالنقد الاجتماعي.
 - 8- أفلام تكتفي بمجرد التوثيق والتسجيل.
 - 9- أفلام تهتم بالتفسير والتعريف بالظواهر الطبيعية أو الكونية.
- ويرى عبد المنعم عمر⁽³³⁾ أن الأفلام التسجيلية تختلف في شكلها حسب نوع المعالجة والطريقة التي يعز بها المخرج عن فكرته، حيث يمكن تقسيمها وتصنيفها إلى سبيلي :

1 - الفيلم المتكامل :

غالباً ما يعتمد هذا النوع من الأفلام على التعليق وحرية الحركة في الزمان والمكان، حيث يكون محور الفيلم هو رؤية المخرج نفسه. في عام 1929 قام دزيغا فيرتوف Dizga Vertov بإخراج فيلم الرجل والكاميرا the man with the movie camera وكان يصور الفيلم نبض الحياة اليومية في مدينة كبيرة، حيث تقوم الكاميرا بتسجيل غرائب الحياة البشرية. وفي نفس العام قام المخرج جوريس ليفانس Joris Ivens بإخراج فيلم بعنوان مطر Rain وكان يسجل الفيلم السلوك الإنساني قبل وأثناء وبعد سقوط المطر في مدينة أمستردام. وفي عام 1966 قام بيتر واتكنز Peter Watkins بإخراج فيلم بعنوان لعبة الحرب The War Games تخيل فيه وقوع حرب نووية في لندن، وقد نجح في وضع المشاهدين في موقف صعب مع من يحبونهم من البشر وهم يناضلون من أجل الخلاص والتغلب على الكارثة التي تهددهم.

2 - الأفلام التي تعتمد على شخصية محورية واحدة :

في هذه النوعية من الأفلام يعتمد المخرج على شخصية محورية يدور حولها موضوع الفيلم. في عام 1922 قام روبرت فلاهوتي بإخراج فيلم نانتوك الشمال Nanook of the North مسجلاً حياة أحد صيادي الإسكيمو، ويصور صراعه من أجل البقاء في ظروف بيئة صعبة. وبالرغم من أن هذا الفيلم من الأفلام الصامتة إلا أنه استطاع أن يقنع المشاهد الذي شارك نانوك حياته الصعبة في الشمال.

3 - الأفلام التي تعتمد على أكثر من شخصية :

في هذه النوعية من الأفلام يستخدم المخرج شخصيتين أو أكثر من أجل تقديم موضوعه للجمهور. خصوصاً إذا كان هناك اختلاف في وجهات النظر مما يساعد على تطور أحداث الفيلم. ففي عام 1936 قام بازيل رايت وهساري وات بإخراج فيلم مميز بعنوان البريد الليلي Night Mail الذي يصور العمل الجماعي لرجال البريد من أجل إرسال البريد من لندن إلى اسكتلندا. وفي عام 1961 قام جان روش بإخراج فيلمه لوقات الصيف فقام المخرج بجولة بين سكان باريس ليسألهم سؤالاً واحداً هو : هل أنت سعيد؟ فجاءت النتيجة مثيرة ومسلية للغاية.

4 - أفلام تعكس رأياً شخصياً :

هي نوعية الأفلام التي تعبر عن وجهة نظر معينة، ففي عام 1961 قام بول روثا بإخراج فيلم حياة أدولف هتلر The life of Adolf Hitler الذي يعبر عن التهديد والغضب الذي يشعر به المخرج. وفي عام 1955 قام آلان رينيسه Alain Resnais بإخراج فيلمه ليل وضباب Night and Fog، يصور الفيلم عملية القتل والإبادة في أحد المعسكرات عن طريق مجموعة من الرجال الذين يقومون بتنفيذ الأوامر الصادرة لهم. وفي عام 1968 قام لويس ميل بإخراج فيلم شبح الهند Phantom of India، حيث يصور الفيلم إدراك المخرج لطبيعة البلاد التي يزورها والتي تختلف تقاليدها وقيمها عما تعود عليه في وطنه.

5 - الأفلام التي تدور حول حدث معين :

هي أفلام تعتمد في موضوعها على حدث معين بالذات، وقبـع منذ فترة طويلة أو قصيرة، ففي عام 1936 قامت المخرجة لينسي ريفنستاهل Leni Riefenstahl بإخراج فيلم بعنوان أولومبيا Olympia الذي يسجل أحداث الألعاب الأولمبية في برلين عام 1936، مع التركيز على أهمية هتلر في ذلك الوقت.

وفي عام 1970 قام مايكل وادلي Michael Wadleigh بإخراج فيلم بعنوان وودستوك Woodstock يسجل تجمع الشباب لمشاهدة حفل لموسيقى الروك الذي أقيم في مكان فسيح بمنطقة وودستوك ببريطانيا.. حيث استعان المخرج بعدد كبير من الكاميرات المتحركة لتصوير الأحداث وقت وقوعها. وفي عام 1966 قام بيتر واتكنز Peter Watkins كما سبق أن ذكرنا بإخراج فيلم لعبة الحرب The War Games. هذا وإن كان هذا الفيلم يصور حدثاً خيالياً وهو هجوم نووي على مدينة لندن إلا أنه يعتمد على حدث حقيقي وقع بالفعل في اليابان عام 1945.

6 - الأفلام التي تعتمد على الرحلة :

غالباً ما تحقق الأفلام التي تعتمد في أحداثها على رحلة معينة نجاحاً بين جماهير المشاهدين، مثال ذلك فيلم البريد الليلي Night Mail الذي يصور رحلة البريد كما ذكرنا من لندن إلى اسكتلندا. وهناك أيضاً فيلم النهر The River الذي أخرجه بيير لورينتز عام 1937 يصور رحلة النهر من بدايته إلى نهايته في المحيط. وفي عام 1971، قام ورنر هيرزوج بإخراج فيلم بعنوان أرض السكون والظلام Land Of Silence and Darkness يصور رحلة امرأة صماء عمياء من أجل الالتقاء بأقرانها من المعوقين.

7 - الأفلام التي تصور الحياة بين الجدران :

غالباً ما تفضل بعض المؤسسات أو الجمعيات أن تغلق أبوابها على نفسها، وتحاول أن تخفي سلوكها ومشاكلها، وفي هذه الحالة يقوم الفيلم التسجيلي بكشف غموض وأسرار هذه الأماكن. ففي عام 1932 قام بونيل Bunel بإخراج فيلم أرض بدون خبز Land Without Bread يصور جياح القرويين في قرية إسبانية بعيدة. ثم قام المخرج فريديريك وايزمان Fredrick Wiseman عام

1968 بإخراج فيلم بعنوان المدرسة الثانوية High School، وقام نفس المخرج في عام 1969 بإخراج فيلم بعنوان المستشفى Hospital وهذا يتضمن كلاً من الفيلمين نقداً وتعرياً لما تعانيه هذه المجتمعات من مشاكل داخلية.

8 - الأفلام التاريخية :

من الملاحظ أن هذه النوعية من الأفلام تلقي ضوئاً على التساريخ بصفة عامة، بينما تهتم بصفة خاصة بوجهة نظر المخرج بالنسبة لمواقف تاريخية معينة. ففي عام 1961 قام المخرج بول روثا Paul Rotha بإخراج فيلم عن حياة أدولف هتلر الذي يعتمد في موضوعه على شخصية هتلر من وجهة نظر المخرج الذي يدين الشعب الألماني. وفي عام 1962 قام فريديريك روسيف Frederic Rossif بإخراج فيلم بعنوان الموت في مدريد To die in Madrid يصور فيه ضعف وعدم قدرة كل من الجيش والحكومة في مقاومة عصيان القوات المدعومة بتأييد هتلر وموسوليني.. خلال الحرب الأهلية الإسبانية.

وهناك أيضاً تقسيمات متعددة للأفلام التسجيلية، حيث تم تصنيفها على أساس :

1 - طبيعة المادة المستخدمة :

- أفلام تعتمد على المواد الأرشيفية.
 - أفلام تعتمد على التسجيلات الحية.
 - أفلام تعتمد على التسجيلات الحية مع المواد الأرشيفية.
- يتفان المخرجون والسينمائيون في استخدام وتوظيف المادة الأرشيفية في أنشطتهم سواء كان هذا التوظيف جمالياً وفنياً أم درامياً يخدم سياق الشريط (كما سنرى لاحقاً).

2 - طول الفيلم : قصير - متوسط - طويل.

يعتقد بعضهم أحياناً أن الفيلم التسجيلي هو مجرد فيلم قصير فحسب أو أن القصر هذا من خصائص الفيلم التسجيلي وحده، وهذا خطأ، فالفيلم التسجيلي يمكن أن يكون фильماً قصيراً ويمكن أن يكون фильماً طويلاً شأنه في ذلك شأن الأفلام الروائية، فهي من الممكن أن تكون أفلاماً قصيرة أو أفلاماً طويلة والذي يحدد ذلك هو طبيعة الموضوع ذاته. فالموضوع وطريقة المعالجة هما اللذان يفرضان طول أو قصر الفيلم وليس كونه фильماً تسجيلياً أو روائياً. وبالتالي فإن القول إن كل فيلم قصير هو فيلم تسجيلي أو العكس هو قول خاطئ لأن الفيلم التسجيلي يمكن أن يكون фильماً طويلاً أو قصيراً، والفيلم القصير يمكن أن يكون روائياً أو تسجيلياً.

3 - المضمون : شخصيات - أماكن - مشكلات - أحداث.

ويمكن تقسيم الأفلام التسجيلية من حيث مدة العرض أو زمن الفيلم إلى ثلاث مجموعات هي :

- أفلام تصل مدتها إلى 10 دقائق أو أقل.

- أفلام تصل مدتها إلى 30 دقيقة أو أقل.

- أفلام تزيد مدتها على 30 دقيقة.

يرى برسام⁽³⁴⁾ أن المدة النموذجية للفيلم التسجيلي يجب ألا تتعدى 30 دقيقة. فالهدف والمادة المتاحة والوقت المحدد أو المتاحة للمخرج لتنفيذ العمل بالإضافة إلى الميزانية وظروف العرض المرتقبة، كل ذلك يلعب دوراً حاسماً بالنسبة للمخرج في تحديد الزمن الملائم للفيلم. وعلى معد الفيلم التسجيلي أن يراعي عدة نقاط عند تحديده لطول الفيلم منها : الجمهور المستهدف، وطبيعته، وخصائصه، ومكان عرض الفيلم، والميزانية المحددة لإنتاجه، وموضوع الفيلم، والمادة المتوفرة، والوقت المخصص لإنتاج الفيلم. فإذا كان عرض الفيلم سيتم في

دور العرض العامة بالإضافة إلى برنامجها الروائي فيجب ألا يزيد طول الفيلم التسجيلي عن ثلثة واحدة أي 10 دقائق حتى يمكن إضافته إلى البرنامج المعتاد لدار العرض التي تقسم وقتها بين الفيلم الرئيس والإشارة إلى البرنامج أو العرض القادم والإعلانات.

أما الأفلام التسجيلية التي يتم عرضها في عروض خاصة وعلى جمهور محدد، فيجب ألا تزيد عن عشرين أو ثلاثين دقيقة، لأنها إذا زادت على ذلك أصبح من الصعب الجمع بين اثنين منها في عرض واحد، وذلك لأن تركيز انتباه المشاهد شيء جوهري بالنسبة للأفلام التسجيلية. كما أن فرص إجراء النقاش بعد العرض تقل كلما طال زمن العرض. وفي حالة عرض فيلم واحد يمكن أن يطول إلى 75 أو 80 دقيقة وليس أكثر من ذلك لنضمن عدم انصراف المشاهد عنه وتسرب الملل إليه خاصة وأن بعض الأفلام التسجيلية تتصف بمعلوماتها بشيء من الجفاف نتيجة طبيعة موضوعها ونوعية مادتها. (35)

الأشكال المختلفة للفيلم التسجيلي :

انطلاقاً من تقسيم جون جريسون للأفلام التسجيلية حسب مستويات الإنتاج إلى مستويين : مستوى أدنى يقتصر الفيلم فيه على العرض والوصف ومستوى أعلى وفيه يمتلك الفيلم القدرة على التعمق والتحليل والخلق، قسمت منى الحنيزي وسلوى إمام (36) أنواع الأفلام التسجيلية بدءاً من المستويات الدنيا وانتهاءً بالمستويات العليا وذلك على النحو التالي :

ولاً : مرحلة الوصف البسيط للملادة الطبيعية :

- 1 - اللقطات التسجيلية الخام.
- 2 - الفيلم التسجيلي الإخباري أو الجريدة السينمائية.
- 3 - المجلة السينمائية.

ثانياً : مرحلة الوصف المتقدم والمتطور للمادة الطبيعية :

1 - الفيلم التسجيلي التعليمي.

2 - الفيلم التسجيلي العلمي.

3 - فيلم التدريب.

4 - الفيلم الإرشادي.

ثالثاً : مرحلة الوصف العميق للمادة الطبيعية والتحليل والتفسير الدرامي :

هي مرحلة الترتيب وإعادة التنظيم ثم التكوين الفني للمادة الطبيعية. وهذه المرحلة هي التي تتضمن أفضل أنواع الأفلام التسجيلية وأرقاها وهي الأفلام غير الروائية التي لا تعتمد على القصة والخيال، وتستمد مادتها من العناصر الطبيعية الواقعية سواء كان ذلك بنقل الحوادث مباشرة أو عن طريق إعادة تكوين وتعديل هذا الواقع بشكل قريب من الحقيقة الواقعية. (...) وكلما تعمق هذا النوع من الأفلام التسجيلية في معالجة الموضوعات والتغيب عن جذور المشكلة وتببع وشرح المسببات الأصلية وعرض نتائج للبحث فيها، وكلما قدم تفسيراً درامياً للحقيقة التي يتضمنها الموضوع دون تزيف أو تحوير، وتناول الواقع في معالجة إبداعية خلّاقة، ارتفع قدره وقيمه إلى أن يصل إلى هذه المرحلة الثالثة وهي مرحلة الوصف العميق للمادة الطبيعية والتحليل والتفسير الدرامي. وتشمل هذه المرحلة كل أنواع الأفلام التسجيلية التي تتوافر فيها الشروط التي سبق ذكرها فهي من الممكن أن تشمل على الأفلام التسجيلية التي تعالج كافة الموضوعات مثل أفلام الكفاح الوطني والمعركة، وأفلام التطور الحضاري (تتمية زراعية، وصناعية، وتنمية المجتمعات الجديدة، وتنمية الريف، ومشروعات الأمن الغذائي)، وأفلام الحضارة المصرية والتاريخ والأفلام التي تعالج موضوعات الشباب والرياضة والأطفال والأفلام التي تعالج الموضوعات الخاصة بالفنون.

من جانبه، شدد جريرسون على أهمية تحديد خصائص الأنواع المختلفة من الإنتاج التسجيلي حيث يقول : "حينما نتجاوز حدود أفلام المعرفة والأفلام الإخبارية والمجلات السينمائية فإننا نبدأ في الانتقال من مرحلة الوصف البسيط للمادة الطبيعية إلى مرحلة الترتيب وإعادة التنظيم ثم التكوين الفني لهذه المادة الطبيعية، أي الانتقال إلى الميدان الحقيقي للسينما التسجيلية وهو الميدان الوحيد الذي يمنح الأفلام التسجيلية الفرصة لكي تكتسب الخصائص العادية للفن". (37)

ورغم أن فن السينما يعدُّ فناً وليداً بالقياس إلى الفنون الأخرى، إلا أن هذا لم يمنع هذا الفن من أن يحرز في غضون سنوات عمره القصير نسبياً تقدماً هائلاً، وقد تركز هذا التقدم في المجال التكنيكي والحرفي، ولم يواكبه تقدم مماثل في مجال التنظيم والدراسات السينمائية، لذلك نجد أن العديد من مشاكل التنظيم السينمائي لم تحسم بعد بشكل قاطع، ومن ثم فلا غرو والحالة كذلك أن نجد في مجال السينما التسجيلية العديد من التساؤلات حول التحديد الدقيق للفيلم التسجيلي.

نكن، عند الحديث عن الأشكال المختلفة للفيلم التسجيلي سنتناول بشكل إجمالي أهم أنواع الأفلام التسجيلية وأكثرها تداولاً واستخداماً ودراسة، حيث إن أغلب الباحثين والمهتمين أجمعوا على اعتبار كل ما ذكر من أنواع الفيلم، باستثناء الريبورتاج، يقع تحت ما يسمى بالفيلم التسجيلي. وهي أشكال متنوعة حسب الشكل الفني أو الأسلوب وحسب المضمون.

وعموماً، فإن العديد من الآراء قد أجمعت على أن للفيلم التسجيلي أشكالاً نوردتها فيما يلي :

1 - الجريدة السينمائية Newsreel :

في عام 1905، ابتكرت شركة باتيه Pathé الجريدة السينمائية التي تعتبر أقدم أشكال الأفلام التسجيلية وأحد الأشكال التسجيلية الممثلة لسينما الحقيقة فسي

بداياتها. وهي شكل من أشكال الصحافة مكتوبة بلغة السينما وعمادها الصوت والصورة. وقد كانت الأفلام التسجيلية الإخبارية وفي مقدمتها الجريدة السينمائية هي الأشكال السائدة في تسجيل الوقائع والأحداث عموماً والسياسية بشكل خاص في النصف الأول من القرن العشرين، أي قبل ظهور التلفزيون. وكان تسجيل هذه الأحداث يتم بالكلمة المكتوبة والصورة في فترة السينما الصامتة إلى نهاية العشرينات، ثم صار بعد ذلك بالصوت والصورة في السينما الناطقة. وعندما تطور التلفزيون وانتشر في النصف الثاني من القرن العشرين قامت نشرات الأخبار التلفزيونية بدور الجرائد السينمائية والأفلام التسجيلية الإخبارية ولكن بلغة الفيديو.

والجريدة السينمائية هي مجموعة من المشاهد أو اللقطات عن الأحداث المهمة محلياً وعالمياً أو عن الاحتفالات والمناسبات ذات الأهمية الخاصة أو زيارات ورحلات رؤساء الدول ونجوم المجتمع، أي أنها فيلم يصور الأحداث الجارية كما تقع فعلاً ودون تدخل أو تحكم في كيفية حدوثها أو تدقيقها. تتشابه الجريدة السينمائية مع الصحافة المكتوبة إلى حد كبير من حيث الأهداف والمقدرات.

وتتميز الجريدة بعدة مميزات خاصة منها :

- 1- صفة الدورية، حيث إنها غالباً ما تصدر في مواعيد ثابتة لتغطي أحداث فترة زمنية معينة.
- 2- لا تتطلب مهارة حرفية عالية أو إعداداً مسبقاً، وغاية ما تتطلبه ضرورة تسجيل الأحداث وقت حدوثها.
- 3- التزام مصور الجريدة الحياد التام قدر الإمكان في تسجيل ما يتلقاه حتى لا يكون هناك تدخل في المادة المصورة.
- 4- مدتها قصيرة وأسلوبها وصفي منسق لا يتضمن أي وجهة نظر.
- 5 - تجمع بين المادة الجادة والمادة الطريفة.

2 - المجلة السينمائية Cine Magazine :

تعدُّ المجلة السينمائية أحد أشكال الفيلم التسجيلي، وهي عبارة عن فيلم قصير يسجل مجموعة مختلفة من الموضوعات التي تشغل أذهان الناس في وقت معين أو تثير اهتماماً عاماً بها. وأهم ما تتميز به المجلة السينمائية هو التنوع في المواد الخام التي تقوم عليها المجلة، من صورة وصوت وحركة وضوء ومؤثرات صوتية وأيضاً التنوع في القوالب والأشكال.

يمكن أن نتناول موضوعات تثقيفية أو تعليمية في مجال أو أكثر من مجالات الثقافة أو التعليم. فقد تتضمن المجلة السينمائية موضوعاً واحداً، مثل قضية أو مشكلة في المجال التعليمي أو الثقافي يجري تناولها من زوايا مختلفة بغية جلاء الغموض عن جوانبها أو التوصل إلى حلول لها. وقد تكون ذات موضوعات متعددة تشمل عدداً من القضايا والمشكلات تتناولها المجلة السينمائية كلاً على حدة.

والمجلة السينمائية تمثل شكلاً أكثر عمقاً من الجريدة السينمائية من ناحية، وأكثر بساطة في أسلوب تناولها للموضوعات من الفيلم التسجيلي التقليدي أو اللصافي من ناحية أخرى. كما تتميز المجلة عن الجريدة عادة، بإعطاء اهتمام أكبر بخلفيات الموضوع المعروض حيث تبدو في شكل تحليل مبسط. أما الطول الزمني لكل موضوع من مواضيع المجلة السينمائية فيتراوح عادةً بين (3 إلى 5) دقائق. هذا ويشترك المجلة مع الجريدة السينمائية في صفة الدورية، فتظهر شهرية أو فصلية أو موسمية.

ومن أشهر أمثلة المجلة السينمائية مجلة حركة الزمن The March of Time التي ظهرت عام 1935 وانتهت عام 1951 وكانت تصدر كل شهر

والطول الزمني للعدد منها حوالي عشرين دقيقة وكان يصورها ويديرها لويس دو
روشمونت Louis de Rochemont.

3 - أفلام الرحلات والأفلام السياحية Travelogues :

تتميز أفلام الرحلات بأنها تسجل مظاهر الحياة وبعض المناظر السياحية
لمختلف مناطق العالم حيث تعطي في النهاية تعريفاً بتلك المناطق وأماكنها
السياحية وذلك بقصد نشر المعرفة والثقافة، ومن أمثلتها الشهيرة أفلام حول العالم
وتعتبر هذه الأفلام من أقدم وأشهر أشكال الفيلم للتسجيلي وأكثرها شعبية
ولانتشاراً، ولقد كانت أوائل هذه الأفلام على درجة كبيرة من الأمانة من حيث
الوصف لدرجة أن الفرنسيين اعتبروها مثل الوثائق، فقد خلقت الأفلام الأولى من
هذه النوعية الصورة الحقيقية المسجلة.

ولقد ظهرت هذه النوعية من الأفلام في بداياتها على أيدي أفراد كانوا
يسجلون رحلاتهم ونزهاتهم من خلال الكاميرا ثم طورت بعد ذلك وأصبحت
تستغل في أغراض ترويج وتنشيط السياحة، لذلك، لو نظرنا إلى غالبية هذه
النوعية من الأفلام من خلال تاريخها فإننا نجد أن الهدف الرئيس لها هو تسويق
السياحة التجارية والعمل على زيادة أرباح الخطوط الجوية والسكك الحديدية
وشركات الملاحة التي ترعى هذه النوعية من الأفلام، وهي لذلك تبرز الواقع
بشكل أجمل من الحقيقة بهدف جذب الجمهور للأماكن التي تصورها معتمدة على
تسجيل صور المناظر الخلابة والفتيات الجميلات من أجل لفت الأنظار للأماكن
المصورة. ولتحقيق هذا الهدف فإنها توظف كل مفردات اللغة السينمائية
وإمكانيات الكاميرا من أجل أن يكون الفيلم على درجة متقنة من الناحية الفنية.

4 - الفيلم التعليمي Educational film :

الفيلم التسجيلي التعليمي هو ذلك النوع من الأفلام التي تتناول موضوعاً علمياً، بجميع تفاصيله في الحياة أو الكتب، و تُستخدم عادة كأداة أو وسيلة تعليمية تعين المدرس أو المحاضر على شرح الموضوع أو الدرس وإيصال المعلومات إلى الطلاب، وعرض الحقائق عليهم بطريقة سمعية بصرية شيقة تعين التلاميذ على فهم ما صُغِبَ عليهم فهمه من المواد والعلوم. فهدف الأفلام التعليمية هو نقل معلومات مفيدة للطلاب تساعد على الفهم والاستيعاب للمواد التي يدرسونها.

وقد نبعت الحاجة للفيلم التعليمي من احتياج المدرسين للاستعانة بمواد مساعدة للتقديم وللشرح مما كان يستدعي أن يصطحبوا تلاميذهم إلى المتاحف أو الأماكن التاريخية أو القرى البعيدة لمشاهدتها. ومع التزايد الكبير في أعداد التلاميذ وتنوع المواد الدراسية وأهمية إلمام الطالب بالعديد من الموضوعات برز دور الفيلم التعليمي كعنصر مساعد ومهم في عملية التعليم.

والحقيقة أن الفيلم التسجيلي يتميز بقدرات منهجية وتعليمية متعاضمة قد لا تتوفر في أية وسيلة اتصالية أو فنية أخرى. وتستطيع أي دراسة أو تجربة ميدانية إثبات أن سمج الفيلم التسجيلي في العملية التعليمية-التربوية يعطي نتائج أكثر فعالية من أساليب التدريس التقليدي. إن عرض فيلم تسجيلي من عدة دقائق عن كيفية إجراء عملية تحليل كيميائي والتعرف على المواد الكيميائية ونسبها وكيفية اختلاطها والنتائج المستخلصة أدعى إلى الاستيعاب والفهم والحفظ من الاعتماد على المعلومات النظرية الواردة في الكتب.

وتتميز هذه النوعية من الأفلام بعدة خصائص أهمها :

- 1 - لا تحتوي على أي بناء درامي وتكتفي بالوصف والعرض العلمي.
- 2 - تعتمد اعتماداً أساسياً على التعليق لشرح المادة المعروضة.

- 3 - إن ترتيب اللقطات فيها يخضع للتسلسل العلمي الأمثل لشرح الموضوع.
- 4 - يتم تقديم الموضوع بأكبر قدر من الإيجاز والوضوح.
- 5 - أغلب الأفلام التعليمية أفلام تحريرية، الغرض الأساسي منها هو عرض الحقائق.

ويراعى في اختيار الفيلم التعليمي عدة اعتبارات مهمة هي : (38)

- 1 - وضوح الفكرة الأساسية التي يعالجها الفيلم، وتقدير مدى إسهام مادة الفيلم في تحقيق أهداف العملية التعليمية، والتأكد من صحة مادة الفيلم وحدائقها ومناسبتها لمستوى إدراك المشاهدين، ومن مناسبة الأساليب السينمائية المستخدمة في الفيلم لمستوى الجمهور المستهدف من العملية الاتصالية.
- 2 - التأكد من صلاحية الفيلم من حيث وضوح الصورة وخلوها من الخدوش - مما يمثل عاملاً للتشويش - بالإضافة إلى أهمية وضوح شريط الصوت وسلامته.

ويفقد الفيلم التعليمي أهميته وتأثيره عندما يتسم بالآتي :

- 1 - أن يكون الموضوع معروضاً بطريقة مباشرة ومملة.
 - 2 - فقدان الحماس وخلوه من إثارة اهتمام المتلقي، أي غياب الحماس السذي يتوقعه الطالب من المدرس الجيد.
 - 3 - عدم تحقيق المشاركة بين طرفي العملية الاتصالية.
- للفيلم التعليمي فوائد كثيرة تجعله في مقدمة الوسائل التوضيحية المعاونة التي يستعين بها المعلم في عرض الموضوعات الدراسية المختلفة على الطلبة بطريقة مشوقة تؤدي إلى سهولة فهمها وإدراكها.

ويمكن تلخيص فوائد الفيلم التعليمي فيما يلي :

- 1 - تركيز الانتباه والتشويق وإثارة الاهتمام.

2 - توفير الوقت للتعلم بشكل أكثر وزمن أقصر.

3 - تعليم قلبي الاستيعاب.

4 - إطالة مدة التذكر وتقوية الذاكرة.

5 - أفلام الدعاية Propaganda Film :

مع التسليم بأن أي فيلم أو عمل فني قد يحتوي على دعاية من نوع ما، إلا أن المقصود بأفلام الدعاية هي تلك النوعية من الأفلام التي يكون الهدف الرئيس لها هو الدعاية لشيء ما سواء كانت هذه الدعاية مباشرة أو مستترة.

ويقسم بول روثا فيلم الدعاية إلى قسمين :

الأول : الفيلم الذي يوحى للمتفرج عبر أحداثه المنطقية بالطبائع النفسية، بينما يحوي في ثناياه ما يريد توصيله من مضمون دعائي، مثل أفلام الدعاية السياسية حيث يبدو هذا النوع في ظاهره كأنه يقدم حقائق موضوعية ولكنها تخفي في باطنها الكثير من وسائل صلب هذه الحقائق في قالب محدد، قد تصنعه المبالغة أو التعريف المستتر أو الإخفاء المتعمد لتفاصيل معينة، تقلل من صدق أو قيمة المعلومات المقدمة وكسل ذلك يحدث لأن هدف الفيلم الأساسي دعائي محض.

الثاني : الفيلم الذي أنتج خصيصاً للدعاية المباشرة لصناعة ما أو سياسة ما...الخ.

وأفلام الدعاية تخلق عادة من المعالجة الدرامية للواقع وتخلق أيضاً من رؤية اجتماعية، بل على العكس قد توظف المادة الفيلمية توظيفاً يخدم غرض صاحب الفيلم بما قد يتنافى مع الواقع الفعلي مثلما حدث في الحرب العالمية الثانية عندما قدم الألمان عدة أفلام دعائية تُروج للنازية وتبث الرعب وروح الهزيمة في الحلفاء مستغلين في ذلك المواد المصورة داخل

بلدان الحلفاء، هذا، وعادة ما تكون هذه النوعية من الأفلام على جانب متقن من الحرفية السينمائية كي يسهل التأثير بها على المشاهد.

6 - أفلام الفن :

هي تلك الأفلام التي تتناول أعمال الفنانين وعوالمهم أو يكون موضوعها مرتبطاً بالأعمال الفنية، ولقد بدأت تلك الأفلام في الظهور عام 1940 عندما أخرج كورت إيرل Curt Earl في مويسرا فيلماً عن مايكل أنجلو Michael Angelo بينما كان زميله جان ليكو Jean Lico يخرج فيلماً عن تماليسل رودان Rodin في فرنسا. ثم اكتسب هذا النوع من الأفلام أهمية ملحوظة بعد عام 1948 عندما قدم المخرجان الإيطاليان لوشيانو إيمير Luciano Emmer وإنريكو جراس Enrico Gras ثلاثة أفلام هي الحياة الدرامية للسيد المسيح من أعمال جيوتو Giotto، الجنة الأرضية عن هيروم بوش Heiryomymos، وأسطورة القديس أو رسول عن أعمال كارافاجيو Caravaggio فكانت تلك الأفلام بمثابة البداية لعلاقة جديدة بين السينما والفن التشكيلي.

7 - الفيلم العلمي Scientific film : (39)

هو ذلك النوع من الأفلام التي تختص بمعالجة وعرض الموضوعات العلمية الخاصة بالشؤون الطبية والصحية والبيئية، وخلاف هذا من الأمور التي تهتم الإخصائيين بطريقة علمية واضحة. ويمتاز هذا النوع من الأفلام بمادته العلمية الغزيرة، وهو يعالج الموضوع الذي يتضمنه بعمق ودراسة دقيقة وأسلوب علمي سليم. ولا يُعيب هذا النوع من الأفلام الاستطرد وطول اللقطات، فالمهم هو نجاح الفيلم في إيضاح وشرح الموضوع في يسر دون تعقيد وبأسلوب مباشر. وغالباً ما تستخدم هذه الأفلام نوعاً من الكاميرات والعنسات الخاصة خلال

التصوير يمكن بواسطتها الحصول على صور ميكروسكوبية أو تليسكوبية وتضخم أشياء أو أجزاء دقيقة وتقريب أشياء بعيدة وإظهار الأشياء غير الواضحة. هذا إلى جانب استخدام للتصوير فائق السرعة أو البطيء، وغير ذلك من الوسائل التكنولوجية الحديثة لتحقيق لقطات هامة توضح بعض المظاهر العلمية والطبيعية التي يصعب على العين البشرية ملاحظتها وتتبعها. وتستخدم الأفلام العلمية، أحياناً، الرسوم المتحركة للتعبير عما يصعب تقديمه من خلال التصوير الحي. إن الأفلام العلمية تعتبر وسيلة مهمة من وسائل نشر العلم والمعلومات وتبسيط المستعصى منها، وتسجيل الحالات النادرة. ويُذكر أن أول فيلم تسجيلي علمي أُنتج في إيطاليا سنة 1908، وكان هذا الفيلم عن الأمراض العصبية .

8 - فيلم التدريب Training film :

هي الأفلام التي تُسجل تفاصيل وخطوات المراحل التدريبية الخاصة باستخدام جهاز معين أو آلة خاصة بهدف شرح كيفية استخدامها أو تدريب فئة مخصصة عليها. يهدف فيلم التدريب إلى شرح وتوضيح المعلومات والبيانات الضرورية لتحصيل واكتساب التقنيات والمهارات وزيادة مستوى المعرفة بسين أوساط المزارعين والعمال ورجال الإطفاء... الخ، في حالات التدريب المهني والفني وبخاصة غير المؤهلين والمتدربين. يقول برسام : "إن قدرة الأفلام غير الروائية في جذب الجمهور وفي تأثيرها على سلوكه تتمثل في هذا النوع من الأفلام التي تدرب وتعلم الناس".⁽⁴⁰⁾ وتزداد أهمية أفلام التدريب مع زيادة الاهتمام بالتدريب والتأهيل المتخصص والمستمر في إطار تنمية الموارد والكفاءات البشرية. "إن شركة جنرال إلكتريك مثلاً تُنتج أفلاماً تُستخدم في أغراض متنوعة جداً. (...) وتُنتج برنامج البحوث والتنمية في الشركة منذ سنوات فيلماً شهرياً يسجل ويشرح الابتكارات الجديدة، (...) مثل قطعة خاصة

من جهاز يستخدم في الفضاء ويعرض في داخل هذه الشركة الضخمة". ويقول
مارك سيجل، وهو واحد من الكتاب والمخرجين الناجحين في هذا المجال (أي
الأفلام التسجيلية) : "إن هذه الأفلام متنوعة تنوعاً هائلاً، فإن ما تنتجه شركة مثل
جنرال إلكتريك أو ات.ت.ت يفوق كل تصور". (41)

ومن أمثلة استخدام فيلم التدريب :

- لتعليم وتدريب البائعين والمروجين للبضائع.
- للتدريب على أعمال الإصلاح والصيانة.
- للتدريب على كيفية تجميع أجزاء نموذج صناعي معين.
- في الأغراض الصناعية والتجارية.
- في مجال العلاقات العامة والإعلان.
- في مجال الأزمات ومواجهة الكوارث.

ويتشابه فيلم التدريب من ناحية التكوين والأسلوب مع الفيلم التعليمي ويمكن
الفرق في الهدف. فبينما يتعرض للفيلم التعليمي للأفكار والنظريات ولموضوعات
معقدة، أحياناً، في العلوم وغيرها بهدف تقديمها للمتعلمين والمتخصصين، يسولي
فيلم التدريب اهتمامه بالجوانب التطبيقية-العملية حيث يقدم قواعد وأساليب
اكتساب المهارات اليدوية حيث يتوجه إلى الراغبين بتعلم مهنة أو حرفة ما أو
لعموم الجمهور.

9 - الفيلم الإرشادي Instructional Film : (42)

هو هذا النوع من الأفلام التي تتناول تقديم معلومات صحيحة عن موضوع
معين وتوجيهات معينة لفئة خاصة أو للجمهور عموماً، ويغلب عليها طابع

التوجيه والإرشاد، وهي غير الأفلام التعليمية التي تقدم الموضوعات بطريقة دراسية بحتة، ويراعى دائماً في إعداد هذه الأفلام أن تكون مشوقة وجذابة كي يقبل الجمهور على مشاهدتها بحيث لا تكون جافة أو غامضة أو مملة فيسبب عنها. وتقدم أفلام التوعية والإرشاد للجمهور الإرشادات اللازمة في مختلف المجالات، فعلى سبيل المثال المجال الزراعي كالأفلام التي يمكن أن تُنتج لتوضيح الإرشادات اللازمة لمقاومة دودة القطن، أو لمقاومة الآفات الزراعية الأخرى، أو الأفلام التي ترشد الفلاح للخطوات السليمة لزراعة محصول معين. كذلك الأفلام التي تُنتج من أجل الإرشاد الصحي لتوعية الجمهور للوقاية من الأمراض المختلفة مثل الإيدز أو للوقاية من الإدمان، أو فيلم عن قواعد المرور أو فيلم عن الوقاية من قنابل النابالم أو أخطار الحرب.

10 - الأفلام التاريخية : تحدثنا عنها سابقاً.

11 - فيلم التحريض : تحدثنا عنه سابقاً في تقسيمات إيفالينا نور جليسكا.

12 - الفيلم الخالص : بتصنيف إيفالينا نور جليسكا يعادل الفيلم التسجيلي عند جريسون والفيلم التقليدي عند سبوتزروود.

13 - الفيلم الموسيقي : تم الحديث عنه سابقاً في تقسيمات سبوتزروود.

14 - أفلام الطليعة The Avant Gard Film : هي تمثل كل

ما هو جديد في تناول على مستوى الشكل والمضمون وتختص أيضاً بكل ما هو جديد في عالم التقنية.

15 - أفلام المعرفة :

يقول جريسون : "إن القائمين على أفلام المعرفة لا يرحبون طبعاً بتسميتها أفلام المحاضرات، ومع ذلك فإن هذه الأفلام - أي أفلام المعرفة - مهما حاولت فإنها دون شك شكل من أشكال المحاضرات لا تتضمن أي بناء درامي، بل إنها لا تعالج أي جزء فيها علاجاً درامياً ولكنها تقتصر على الوصف والعرض، ومن النادر أن تغوص إلى الأعماق لتكشف عن شيء ما".⁽⁴³⁾

16- أفلام الرسوم المتحركة Cartoon Animated Films :

وقد إزداد صنع مثل هذه الأفلام (سنقدم شرحاً موسعاً عند الحديث عن الأفلام شبه التسجيلية).

17 - الأفلام الصناعية أو التجارية Industrial and Commercial Films :

هي الأفلام التي تتناول وتشرح تفاصيل صناعية أو تجارية معينة أو مراحل إنتاج سلعة أو منتج ما. هذه التقسيمات والتصنيفات تفيد كثيراً في تقييم الأفلام التسجيلية ودراساتها وتحليلها من قبل المختصين لتوضيح وتحديد الدور الذي تقوم به الحركة السينمائية التسجيلية في طرح ومعالجة قضايا الإنسان والمجتمع. إن التعرف على الواقع هو القاسم المشترك الذي يجمع بين السينمائي التسجيلي والجمهور - بغض النظر عن الكيفية الشكلية التي يمكن أن تأخذها مواضيع الواقع ذاته وأساليب التعبير عنه - ولذلك سيستطيع الفيلم التسجيلي دوماً أن يكتشف أشكال وأساليب تعبير جديدة مع الحفاظ على السبب الجوهرى لوجوده ألا وهو الجمهور.

سمات أو خصائص الفيلم التسجيلي :

تحديد السمات أو الخصائص الأساسية للأشرطة أو الأفلام التسجيلية يعني أن نحدد السمات أو الخصائص الأساسية للأشرطة الوصفية البسطة - كأشرطة الرحلات وأشرطة الاكتشافات والسياحة والأشرطة التعليمية والإخبارية - والتي لا تحقق كل متطلبات الشريط التسجيلي من جهة، ومن جهة ثانية الأشرطة أو الأفلام التي تحتوي على المعالجة الدرامية للخلاقة للواقع والتعبير عن التحليل الاجتماعي وهي أولى متطلبات المنهج التسجيلي.

ترسخت للأفلام التسجيلية خصائص عامة، بداية من منهجها في المعيشة والملاحظة، ثم الإبقاء، وانتهاء باكتشاف الجنس البشري، مروراً بميدانها، وهو الحياة الواقعية، ومادتها حياة الإنسان. يلتقط المخرج فكرة، يصوغها في نسق من مفردات الواقع، يشكلها في بناء فيلمي يعبر عن وجهة نظره، يراعي وحدتي الحدث والزمان بأسلوب فني خلّاق.

حاول المختصون والمهتمون بالسينما التسجيلية من خلال تجاربهم وبحوثهم تحديد عدد من خصائص وسمات الفيلم التسجيلي :

أولاً - الخصائص الكلاسيكية للفيلم التسجيلي :

في كتاب السينما التسجيلية عند جريرسون تأليف فورست هاردي، يحدد جريرسون خصائص أو قواعد لا بد أن تتوفر في أي فيلم تسجيلي لكي يصبح حقيقياً وهي القواعد الأساسية للسينما التسجيلية :

1 - اعتماد الفيلم التسجيلي على التنقل والملاحظة والانتقاء من الحياة نفسها، فهو لا يعتمد على موضوعات ممثلة في بيئة مصطنعة، كما في الفيلم الروائي، وإنما يصور المشاهد الحية والوقائع الحقيقية، كذلك يُعاش الأحداث أو الأشخاص أو الأماكن التي تشكل محور الفيلم.

- 2 - مادة الفيلم التسجيلي تُختار مباشرة من الطبيعية الحقيقية بكل مكوناتها (أشخاص، حيوانات، نباتات، ظواهر، أحداث،... الخ) أي من واقع المكان دونما تأليف أو محاكاة، فهو يرفض المناظر الصناعية المفتعلة داخل الاستوديو. وبذلك تكون موضوعاته أكثر دقة وواقعية من المادة الممثلة.
- 3 - تنظيم المادة الواقعية وتقديمها بأسلوب فني، أي معالجتها وتناولها بشكل فني خلاق.
- 4 - أشخاص الفيلم التسجيلي يُختارون من الواقع الحي، فلا يعتمد على ممثلين محترفين فهو يصور ويقدم الواقع والحياة بأشخاصها الحقيقيين وطبقاً لأدوارهم الحقيقية في الموضوع المطروح.
- 5 - التفرقة بين الوصف المجرد والدراما أي التمييز بين الأسلوب الذي يقتصر على وصف القيم السطحية للموضوع والأسلوب الذي يكشف عن حقائقه وتفاصيله بطريقة فعالة. (44)

وبالإضافة إلى تحديد جريسون فإن الكاتب والمؤرخ البريطاني التسجيلي بول روثا Paul Rotha يرى أن سمات الفيلم التسجيلي تبدو في :

- 1 - اعتماده على (الفكرة) Idea أو (التيمة) Theme بدلاً من (الحبكة) Plot كما في الفيلم الروائي.
- 2 - لا يهتم الفيلم التسجيلي بأية أحداث ملفقة أو غريبة لشخصيات متخيلة فهو يصور العالم الحقيقي من حولنا.
- 3 - ليس له علاقة بنظام النجوم وإيرادات شباك التذاكر.
- 4 - يجب أن يتوافر فيه أكبر قدر من الوضوح والمباشرة وهذا يتحقق من خلال تتابع منطقي محكم لعناصره. (45)

ثانياً - الخصائص الحديثة للفيلم التسجيلي :

ولتطوير السينما التسجيلية قامت محاولات للتخلص من بعض الخصائص التسجيلية التي نادى بها جريسون، وذلك فيما يتعلق باستخدام الممثل واستخدام الديكور المبني للتصوير، فأصبح بالإمكان استخدام الممثل المحترف والديكور المبني في تصوير الأفلام التسجيلية، وذلك عند الضرورة وبشروط معينة (كما سنرى في فصول لاحقة).

وأنصار اتجاه الخروج عن بعض هذه القواعد (الدراما التسجيلية) يرون أنه طالما كانت السينما التسجيلية مدعوة لكشف وتحليل عصرنا عن طريق الوثائق السينمائية فإن هذا يجيز لها الاعتماد على جميع الوسائل التعبيرية الممكنة ومنها الممثل متى اقتضت الضرورة وعلى ألا يؤدي إلى فقدان الثقة بصحة وصدق المواد المعروضة. في هذا الصدد، يقول الكاتب والمخرج الإنكليزي إسول روثا Paul Rotha في كتابه الفيلم التسجيلي : "إنه متى عجز المخرج عن العثور على شخص يتفق جسمانياً ونفسياً مع الشخصية التي يريد أن يعرضها فإنه قد يضطر إلى استخدام ممثل مدرب لتقديم هذه الشخصية". (46)

ومن أبرز أنصار هذا التحديث المخرج الأمريكي فيليب دين Philip Dyne، (كما رأينا سابقاً) الذي يرى إمكانية الاستعانة فسي الفيلم التسجيلي بالممثلين والديكورات وأيضاً إمكانية معالجة موضوعات خيالية من نتاج مؤلفين متجاوزاً العديد من الخصائص الكلاسيكية للفيلم التسجيلي.

يمثل هذا التحديث بصراحة ووضوح تمرد بعض السينمائيين - شكلاً ومضموناً - على تقاليد السينما التسجيلية في تياراتها السائدة وما تقوم بتصويره وتكريسه.

هوامش الفصل الأول

(1) - الإبهار التقني كان صفة ملازمة للسينما منذ الأفلام التي صنعها الساحر والمخرج الفرنسي لرائد جورج ميلييه في السنوات الأولى من القرن العشرين، التي مزج فيها بين تقنيات السينما البدائية آنذاك وتقنيات الألعاب السحرية الأكثر تطوراً. كان منطلق جورج ميلييه في علاقته بالسينما الاستفادة منها في عروضه السحرية التي كان يقدمها في مسرحه الخاص، ولهذا لم يكن للموضوع ولقصة الفيلم في بداية تجربته أي اعتبار خاص. في السنوات اللاحقة التي بدأ فيها ميلييه يبتعد عن دور الساحر ويتورط أكثر فأكثر في دور المخرج السينمائي، وبخاصة بعد فيلمه الشهير رحلة إلى القمر، وهو أول أفلام للخيال العلمي في تاريخ السينما. صار الإبهار التقني يحتاج إلى مواضيع وقصص ملائمة له، وهذا ما مهد الطريق أمام التطورات اللاحقة في حقل السينما الروائية التي انتقلت قيادة دفعها إلى أمريكا وجعلت منها صناعة ذات رواج وتأثير في كافة أنحاء المعمورة، فصارت بالضرورة تبحث عن قصص غرائبية تتضمن مغامرات تجري تحت أعماق البحر أو فيها وحوش تخرج من بساتين الأرض أو مخلوقات عجيبة تغزو الأرض وتهدد قاطنيتها من البشر، وغير ذلك من مخاطر تثير الرعب في النفوس، وصارت تكتشف بالمقابل تقنيات تساعد على تجسيد هذه الأجواء الغرائبية بصورة مقنعة ومؤثرة. وبات الإبهار التقني يشكل «هاجساً» وهدفاً رئيساً في الصناعة السينمائية الأمريكية، هدفاً يحمل قيمته في ذاته حتى ولو كان ذلك يتم على حساب ما تطرحه الأفلام من أفكار أو ما تتضمنه من رؤى فنية.

(2) - عصام إلياسري : السينما فن صور للحركة أم فن الصور المتحركة، موقع : www.arabnewal.org

(3) - قيس الزبيدي : المرئي والمسموع في السينما، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الفنون السابع 112، سورية، دمشق، 2006، ص 190-191.

(4) - Richard Barsam : Nonfiction film, George Allen and Unwin, London, 1974. و Richard Barsam : Nonfiction film : Theory and Criticism, New York E. P. Dutton & Co, Inc 1975.

(5) - Richard Barsam : Nonfiction film, George Allen and Unwin, London, 1974, p. 2-3.

- (6) - عبد القادر التمساني : السينما التسجيلية المصرية في 75 عاماً، الناشر وزارة الثقافة المصرية، القاهرة، سلسلة كتب بيريزم، 1999.
- (7) - محمود سامي عطالله : الفيلم التسجيلي وبناء الإنسان المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 13.
- (8) - عبد المنعم عمر : الفيلم التسجيلي، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، 1994، ص 10.
- (9) - علي محمد شمو : الاتصال الدولي والتكنولوجيا الحديثة، دار القومية العربية للثقافة والنشر، دون تاريخ ودون مكان النشر، ص 191-192.
- (10) - موسوعة مقاتل من الصحراء، نشأة السينما العربية عن موقع : www.almoquatej.com.
- (11) - عشرون فيلماً تسجيلياً عن الحياة والفن في مصر، من الأدب السينمائي، تقديم أحمد كامل مرسي، تعليق صلاح حافظ، تعقيب مختار المويحي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1992، ص 24.
- (12) - محمود سامي عطالله : الفيلم التسجيلي وبناء الإنسان المصري، مصدر سابق، ص 13.
- (13) - عشرون فيلماً تسجيلياً عن الحياة والفن في مصر، مصدر سابق، ص 22.
- (14) - هاشم النحاس : السينما التسجيلية وحكاياتها عن آلام البشر، صحيفة الحياة اللبنانية، 2005-10-28.
- (15) - محمود سامي عطالله : الفيلم التسجيلي وبناء الإنسان المصري، مصدر سابق، ص 14.
- (16) - علي محمد شمو : الاتصال الدولي والتكنولوجيا الحديثة، مصدر سابق، ص 191-192.
- (17) - فورسيث هاردي : السينما التسجيلية عند جريسون، ترجمة صلاح التهامي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأداء، القاهرة، 1965، ص 111.
- (18) - Erik Barnouw : Documentary, A History of the nonfiction film, Oxford University Press, London, Oxford, New York, 1976, p. 94.
- (19) - Paul Rotha : Documentary film, Faber and Faber, London, 1963.
- (20) - Richard Barsam : Nonfiction film, George Allen and Unwin, London, 1974, p. 2.

- (21) - Richard Barsam : Nonfiction film, George Allen and Unvin, مصدر سابق , p. 2-10.
- (22) - Erik Barnouw : Documentary, A History of the nonfiction film, Oxford University Press, London, Oxford, New York, 1976, p. 94.
- (23) - Richard Barsam : Nonfiction film : Theory and Criticism, New York E. P. Dutton & Co, Inc 1975, p. 2.
- (24) - هولا كولمان : إنتاج الفيلم السينمائي، ترجمة عبد الحليم البشلاوي، القاهرة، مكتبة الوعي العربي، 1969، ص 1-2.
- (25) - عشرون فيلماً تسجيلياً عن الحياة والفن في مصر، مصدر سابق، ص 19.
- (26) - أحمد كامل مرسي ومجدي وهبي : معجم الفن السينمائي، الطبعة الأولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1973.
- (27) - محمد علي الفرجاني : قصة الخيالة التسجيلية في نصف قرن، طرابلس، ليبيا - تونس - الدار البيضاء للكتاب 1978.
- (28) - Richard Barsam : Nonfiction film, George Allen and Unvin, و - مصادر سابقة Richard Barsam : Nonfiction film : Theory and Criticism.
- (29) - فورميث هاردي : السينما التسجيلية عند جريerson، مصدر سابق، (بتصرف).
- (30) - منى الحديدي : الأقلام الوثائقية والبرامج التسجيلية، مركز جامعة القاهرة للتعليم المفتوح، 2002، ص 31.
- (31) - Raymond Spottiswood : A Grammar of the film, an analysis of film technique, 5th edition, Berkely & Los Angeles, n.p., 1965.
- (32) - عبد القادر التلمساني : السينما التسجيلية المصرية في 75 عاماً، مصدر سابق.
- (33) - عبد المنعم عمر : الفيلم التسجيلي، القاهرة، مصر، مكتبة مدبولي، 1994، ص 60-63 (بتصرف).
- (34) - Richard Barsam : Nonfiction film, George Allen and Unvin, و - مصادر سابقة Richard Barsam : Nonfiction film : Theory and Criticism.
- (35) - منى سعيد الحديدي، وسلوى إمام علي : أسس الفيلم التسجيلي، اتجاهاته واستخداماته في السينما والتلفزيون، القاهرة، دار الفكر العربي، 2004، ص 249.
- (36) - منى سعيد الحديدي، وسلوى إمام علي : أسس الفيلم التسجيلي، مصدر سابق، ص 26-35.

- (37) - Forsyth Hardy : Grierson On Documentary, 2nd ed, New York, Praeger, Publishers, Inc, 1971, p. 146.
- (38) - فتح الباب عبد الحليم وإبراهيم حفظ الله : وسائل الإعلام والتعليم، القاهرة، عالم الكتب، 1968، ص 378-379.
- (39) - أحمد كامل مرسي ومجدي وهبة : معجم الفن السينمائي، مصدر سابق، ص 305. و د. أ. سننسر و ه. د. د. ويلي : السينما لليوم، مصدر سابق، ص 281-282.
- (40) - Richard Barsam : Nonfiction film : A Critical History, New York E. P. Dutton & Co, Inc 1973, p. 13.
- (41) - هيللا كولمان : إنتاج الفيلم السينمائي، ترجمة عبد الحليم البشلاوي، القاهرة، مكتبة الوعي العربي، 1969، ص 127-128.
- (42) - أحمد كامل مرسي ومجدي وهبة : معجم الفن السينمائي، مصدر سابق، ص 305 (بتصرف).
- (43) - Forsyth Hardy : Grierson On Documentary, 2nd ed, New York, Praeger, Publishers, Inc, 1971, p. 146.
- (44) - فورسيث هاردي : السينما التسجيلية عند جريerson، مصدر سابق، ص 112-118.
- (45) - Paul Rotha : Documentary film, Faber and Faber, London, 1963. & - Paul Rotha : The film till now, A survey of world cinema, London and Braford, Percy Lund, Humphries and Co. Ltd, 1963.
- (46) - عبد الملمع عمر : الفيلم التسجيلي، مصدر سابق، ص 67-68.

السينما التسجيلية وأنواع سينمائية
وإعلامية

(الأفلام شبه التسجيلية)

- أولاً - الدوكودراما أو الدراما التسجيلية.
- ثانياً - أفلام فن التحريك.
- ثالثاً - الريبورتاج الإخباري التلفزيوني.



السينما التسجيلية وأنواع سينمائية وإعلامية

لمعرفة نوعية وطبيعة الفيلم شبه التسجيلي، لابد من العودة إلى مناقشة ما هو الفيلم التسجيلي لأنه كان هناك اتجاه عالمي كبير نحو عمل ما يسمى بالأفلام شبه التسجيلية. يرى روبرت فلاهري، عميد الأفلام التسجيلية، أن الفيلم التسجيلي هو فيلم الحقيقة حيث تتبع فيه القصة من واقع مجال حقيقي ويتم تصويره في الموقع الفعلي للقصة واستخدام الناس الحقيقيين الذين ينتمون إلى هذه القصة. وقد وضع فلاهري وجهة النظر هذه موضع التطبيق من خلال أفلامه مثل : نانونك رجل الشمال وموانا وأيضاً من خلال أكثر أعماله حداثةً وهو فيلم قصة لويزيانا. وسدري، بعد ذلك، كيف أصبح الفيلم التسجيلي في تطوره خلال سنوات ما بعد النشوء أكثر من وصف فلاهري له بكثير.

في هذا السياق، لابد من التطرق إلى عدة وجهات نظر جديدة أُنشئ بها بعض السينمائيين حول الفيلم التسجيلي لا يمكن إغفالها وهي إمكانية التجريب والابتكار وإيضاً إمكانية استخدام عنصر التمثيل في العمل التسجيلي مما أدى إلى تطوره وتعدد مدارسه. من هؤلاء السينمائيين نذكر المخرج والمنفذ الأمريكي فيليب دين Philip Dynne الذي يرى أن للفيلم التسجيلي خاصية مميزة وهي إمكانية التجريب والابتكار في مجاله، وأنه يمكن اللجوء فيه إلى الممثلين. وحسب دين يمكن للفيلم التسجيلي التعامل مع الواقع والخيال كما في الفيلم الروائي.

أولاً - الدوكودراما أو الدراما التسجيلية :

بدايةً، إن مصطلح الدوكودراما (Docudrama) هو مجموع كلمتين هما : دوكو Docu وهي اختصار لكلمة Documentary أو Documentaire وكلمة دراما Drama. وعليه فمصطلح دوكودراما يعني وثيقة (واقعة حقيقية) معالجة بطريقة درامية (بطريقة تمثيلية أو شبه تمثيلية) أي الدراما التسجيلية أو الأفلام التسجيلية التي يُستخدم فيها الممثل. حين دخل التلفزيون بثقله الإنتاجي

والإعلامي الكبير في مجال إنتاج وعرض الأفلام التسجيلية، ظهر في التلفزيون البريطاني أول شكل للفيلم التسجيلي الذي يُستخدم فيه الممثل المحترف وكان ذلك بداية ظهور شكل جديد من أشكال السينما التسجيلية عُرف باسم الدراما التسجيلية أو الدوكودراما Docudrama وانتشر بعد ذلك في مختلف محطات التلفزيون. وكان أول فيلم تسجيلي يحاول استخدام الممثل المحترف هو فيلم ألمانيا تحست الرقابة الذي أخرجه روبرت بار وأذيع في التلفزيون البريطاني يوم 18 سبتمبر عام 1946. وفي 6 أكتوبر من نفس العام أذيع فيلم آخر تحت عنوان أريد أن أكون ممثلاً أخرجه ميخائيل باري. وقد كانت لروبرت بار ولميخائيل باري الريادة في مجال الدراما التسجيلية، ثم انضم إليهما دونكان روسي الذي جاء من السينما الروائية، وكانت أول أعماله التسجيلية للتلفزيون البريطاني فيلم لندن في الظلام الذي حقق نجاحاً كبيراً عند عرضه. وقد إنشترك الثلاثة بار وباري وروسي في خلق حركة فنية تنحصر للاتجاه الذي يرى أن استخدام الممثل في السينما التسجيلية يمثل نوعاً من الإثراء للأفلام التسجيلية وذلك بزيادة مفرداتها الفنية لتشمل وسائل تعبير درامية وذلك دون الإخلال بالقيمة الموضوعية التي تقدمها الوثيقة السينمائية التسجيلية⁽¹⁾.

وعليه، يرتبط الحديث عن الدوكودراما ارتباطاً وثيقاً بفكرة استخدام الممثل غير المحترف أو المحترف في الفيلم التسجيلي. فثمة فريق من السينمائيين التسجيليين يرى ضرورة استخدام الممثل غير المحترف أو المحترف أو عنصر التمثيل في الفيلم التسجيلي حتى ولم يكونوا يقصدون الحديث عن الدوكودراما أو الدراما التسجيلية. ويقول هذا الفريق إن استخدام الممثل يُغني العمل التسجيلي ويمنحه أبعاداً تعبيرية ونفسية جديدة. ويدافع عن هذا الرأي بقوله : يمكن للسينما التسجيلية اللجوء إلى جميع الوسائل التعبيرية والفنية الممكنة ومنها الممثل طالما أن مهمة هذه السينما هي كشف وتحليل ما يجري في حياتنا المعاصرة وأيضاً

كشف وتحليل ما جرى سابقاً عبر المكان والزمان، على ألا يؤدي ذلك إلى تزييف الوقائع وفقدان الثقة بصحة ووثوقية المواد المستخدمة.

وفي حين يعتبر بعض الباحثين الأفلام التسجيلية التي تستخدم الممثل المحترف إنتاجاً آخرأ وهو ما يمكن تسميته الأفلام الروائية القصيرة، يجمع أغلب الباحثين على تسميتها الدراما التسجيلية أو الدوكودراما وذلك - بالنسبة لهم - أقرب إلى الدقة والحقيقة. ولكل منهما أهدافه ومفرداته وعناصره وموضوعاته المختلفة، وفي الفيلم الروائي القصير يُسمح بالتجريب أو بالتجريد وهذا ما لا يُسمح به في الدراما التسجيلية التي تعتبر نقلاً صارماً وأميناً للواقع.

في هذا الإطار، يمكننا من خلال الحديث عن السندراما بين الروائي والتسجيلي أن نتلمس بعضاً من خصائص الفيلم التسجيلي الدرامي. من الخطأ القول : إنه لا يوجد عنصر الدراما في الأفلام التسجيلية أو إن الأحداث في تلك الأفلام لا تجري في تسلسل منطقي أو لا تتضمن عناصر التشويق والترغيب كما هي الحال في الأفلام الروائية. إن الأفلام التسجيلية هي دراما حقيقية نابغة من الحياة الواقعية ذاتها وهي تفسير فني درامي لحقيقة ما هو موجود في الواقع دون تزييف أو تحوير لها أو إضافة عليها. ومن حيث طبيعتها، تكون الدراما في الفيلم الروائي مُعدة مسبقاً من قبل الكاتب أو السيناريست، تبدأ فتتعد ثم تصل إلى الذروة ثم تهبط وصولاً إلى الحل، أما الدراما في الفيلم التسجيلي فهي عملية اكتشاف ما هو موجود وتبني لما هو موجود. والعالم المتخيل في الفيلم الروائي يتجاوز أحياناً الحقيقة، بينما لا يمكن تجاوزها في الفيلم التسجيلي.

وبناءً عليه يمكن تحديد خصائص الفيلم التسجيلي الدرامي كما يلي :

* أن تكون قصة الفيلم حقيقية مع أقل ما يمكن من التعديلات التي تفرضها طبيعة العمل في الأفلام.

* أن يقوم بتمثيل كل أو بعض الأكوام ممثلون محترفون من غير النجوم ومن غير المشهورين يرتدون نفس الملابس التي يرتديها الناس العاديون ويقلدونهم بدقة ودون أي تصرف يفسد جواذب الشخصية كما هي في الواقع.

* أن يتم التصوير في الأماكن الحقيقية كلما أمكن وعند الضرورة يمكن التصوير في ديكورات مبنية داخل الاستوديو أو خارجه وتكون مضاهية تماماً للأماكن الحقيقية بكل تفاصيلها الدقيقة وبلا تجريد.

* أن تكون المعالجة الدرامية مجرد إطار لعرض القصة التسجيلية بكل عناصرها الواقعية أو لعرض المعلومات العلمية بطريقة مبسطة⁽²⁾.

وإذا ما عمد أحدهم إلى تصوير بعض أو كل مشاهد الفيلم في الاستوديو والديكورات بواسطة ممثلين فإنه يثوجب عليه أن يجمع معلومات حول الناس، والمكان والزمان والقصة إضافة إلى المعلومات الأخرى الخاصة بالفيلم.

ويحدد بعض أنصار وصانعي أفلام الدراما التسجيلية الدواعي التي تتيح لهم استخدام الممثل في الفيلم التسجيلي، فيكون التمثيل أو عنصر التمثيل في السينما التسجيلية ضرورياً :

1 - عندما يحتاج المخرج إلى وصف التطورات النفسية والشخصية، وعندما يحتاج إلى الوصول إلى أعماق النفس البشرية ومعانيتها وما تملك من تعقيدات وتناقضات، لاسيما وأن الوسائل المباشرة للسينما التسجيلية من كاميرا وأسلوب تصوير لا تستطيع القيام بذلك، فالكاميرا لا تصور إلا سطح الأشياء التي تصورها. كتب يوريس إيفانس : هناك حيث نحتاج إلى كشف التطورات الذاتية والنفسية للإنسان يتعذر علينا أن نستغني عن الممثلين.

وحتى إذا لجأ المخرج التسجيلي إلى الممثل المحترف نرى من الأهمية عدم الخروج عن الموضوعية والصدق.

2 - عندما يحتاج إلى إعادة بناء الأحداث من جديد.

3 - عند الحاجة لشرح المعلومات العلمية الجافة بطريقة مبسطة يفهمها الجمهور المستهدف، فيتم استخدام التمثيل كإطار لهذا الشرح.

4 - عندما تنقص المواد الوقائية. ولنذكر هنا قولاً مهماً لاسفر شوب من عام 1938 حول الفيلم التسجيلي الفني : "إن تحضير المشاهد التمثيلية عندي، هو نتيجة لنقص المواد الوقائية". (3)

وهنا يغدو تحريف الواقع مسموحاً بشروط. ومثالنا ما قام به جريسون في المشهد الذي كرره مراراً لكنه في اللحظة الأخيرة تحايل على الواقع. فقد طلب من الصياد أن يصطاد الفقمة برميها بالأداة الحادة لكنه لم يفلح، عندها قام جريسون باصطياد الفقمة ورماها وهي ميتة بالأداة الحادة (وهو المشهد المرغوب). ومنب هذا التحريف في صالح للعمل دون تغيير الواقع.

وفيما يلي نماذج استخدام الممثل غير المحترف أو المحترف فسي مجال الفيلم التسجيلي :

1 - الشخصية الرئيسية التي تعيد أداء أو تمثيل حياتها أمام الكاميرا أو الشخصية التي تكور حولها الأحداث.

2 - المحرك للحديث، يعني ذلك أن يزرع المخرج ممثلاً في بيئة أو وسط يريد المخرج تصويره وتقديمه والتحدث عنه في فيلمه، حيث يتحول هذا الممثل إلى أحد أفراد هذا الوسط ويتحول إلى ممثل غير محترف. وبذلك يتمكن المخرج من الدخول إلى أعماق حياة الناس ويبدأ مع كاميرته فسي ملاحظة

وتسجيل مظاهر الحياة في هذه البيئة أو الوسط، فالهدف إذاً هو المحيط أو المجتمع الذي يعيش فيه محرك الحدث.

3 الشكل ويعني الشكل الذي يظهر فيه الممثل معبراً عن وجهة نظر المخرج معلقاً على الأحداث دون أن يتدخل في مجراها. فالأحداث هنا تجري تحت مراقبة مباشرة من الممثل نفسه وكأنه يحتل مكان مؤلف الفيلم في التعليق عليه.

فالممثل غير المحترف يقوم بعفوية سلوكه وحركته بالفعل الدرامي ويكون جهده التمثيلي أو الأدائي ناتجاً عن تفاعله مع ظواهر الواقع، وتقوم الشخصية الرئيسية بإعادة أحداث حياتها على الشاشة. وفي رأي مخالف، يفضل أرنست لندجرين الاعتماد أكثر على ممثلين مدربين في الفيلم التسجيلي فيقول: "إن أفضل وسيلة لتحقيق ذلك، هي انتقاء نماذج معينة من الناس، ولا بد لتنفيذ ذلك من الاستعانة أكثر فأكثر بممثلين مدربين على تصوير نمو الشخصيات الإنسانية، وما يصحب هذا النمو من عمق فكري وعاطفي".⁽⁴⁾ فالنماذج الإنسانية المختارة للفيلم التسجيلي كموضوع نتعرف من خلاله على واقع اجتماعي معين، هذا الواقع، بالتأكيد، له عمقه الفكري الذي يتطور مع نمو الشخصيات، ويحدث فيه جدل فني لا يدركه الممثل غير المحترف في جميع الأحوال، غير أن الممثل المحترف يستطيع أن يستوعب ما هو مطلوب منه التعبير عنه لكي يعكس هذا العمق الفكري والعاطفي.

يتكرر اليوم ظهور الممثل المحترف في الأفلام التسجيلية وكاد يصبح أمراً عادياً، فقد تطورت حركة الأفلام الدرامية التسجيلية وحقت انتشاراً ونجاحاً في العديد من دول العالم وبخاصة من خلال ما تنتجه محطات التلفزيون. ولكن هذا لم يقلل من شأن حركة إنتاج وانتشار الأفلام التسجيلية غير الدرامية.

وأخيراً نذكر بعض النصائح المرتبطة باستخدام الممثل :

- 1 - تجنب اللجوء إلى نجوم مشهورين قد يطلعي جمالهم أو رقي أدائهم على الموضوع المعالج.
- 2 - يكون اللجوء للممثل للتعبير عن شيء يصعب أو لا يمكن للتعبير عنه بوسائل السينما المباشرة، وليس لإعطاء الموضوع طابع الجذب والتشويق.
- 3 - أن يتحكم المخرج في دور وأداء الممثل بحيث لا يدعه يخرج عما هو مطلوب، فربما يرغب الممثل بإثبات وجوده وإبراز براعته في التمثيل مما يضر بموضوعية وصدق الوثيقة السينمائية.

ثانياً - أفلام فن التحريك :

التحريك (Cartoon Animated Films) هو كل إبداع سينمائي لصور متحركة باستخدام أنواع مختلفة ومتعددة من التقنيات⁽⁵⁾، ومن وجهة نظر كثير من السينمائيين والفنيين، فإن التصوير السينمائي يُعتبر بمثابة نوع من التحريك. ... يرجع فن الرسوم المتحركة أصلاً إلى المجري (الهنگاري) ماكس فليشر Max Fleischer لأنه كان أول من فكر في الرسوم المتحركة وكان متخصصاً في مسارح العرائس والأراجوز. وبعد ظهور السينما اتجه إلى تصوير العرائس ودرس وسائل تحريكها، ومن وجوه تلك العرائس انبثقت لديه فكرة الرسوم المتحركة.

والرسوم المتحركة اسم يطلق على نوع من الأفلام تعتمد في تنفيذها على الرسوم، فتكون أشخاصها وكل مرئياتها من رسوم يجري تحريكها على الشاشة، أي أنها تعتمد على تحريك الرسوم، لذلك يُطلق عليها بعضهم أفلام التحريك.

تتميز الرسوم المتحركة بإمكانية تمثيل الواقع المجرد الذي قد يصعب إدراكه بالحواس تمثيلاً حياً ملموساً، كما تتميز بسعة الخيال الذي لا تقيد القوانين الطبيعية المألوفة، فإذا كان للفيلم بملك القدرة على استحضار الواقع بكل تفاصيله وجزئياته، فإنه يملك القدرة نفسها على بلوغ أبعد آفاق الخيال، كما نجد في أفلام الرسوم المتحركة، كما تتميز الرسوم المتحركة أيضاً بالقدرة على التغلب على بعض مشكلات إخراج التمثيل الحي، فيمكن أن تهتم مدينة كاملة ثم يُعاد بناؤها بالرسوم المتحركة، بينما يصعب تصوير ذلك بالهيل السينمائية التي تأخذ وقتاً وجهداً كبيرين.

ويجوز الجمع بين الرسوم المتحركة والتمثيل الحي في مشهد واحد، وبذلك نجتمع بين الواقعية وسعة الخيال بأسلوب يساعد على نقل المعنى بوضوح يجذب الانتباه.

أدرك فن السينما أن التحريك Animation، وهو جوهر سينما الرسوم المتحركة، هو الروح التي تتبع في الصور الجامدة الثابتة فتبعث فيها الحركة على الشاشة، سواء في السينما التي تعتمد على تسجيل الواقع أم تلك التي تخلق هذا الواقع، وسواء كانت الشخصيات لبشر حقيقيين أم لرسوم على الورق. وعلى الرغم من أن فن التحريك، بمعناه التقليدي، يعتمد على اللوحات المرسومة أو الأشياء الجامدة التي صوّرت إطاراً وراء إطار، فإن الغلبة الجمالية في معتقدهم أفلام التحريك، ولا نقول كلها، هي الإحياء بقدر هائل من الواقعية، حيث نجد الشخصيات التي تستمد جذورها من عالم الحيوانات أو حتى الجمادات مثل قطع الصلصال أو علب الكبريت تحاكي البشر في سماتهم وسلوكهم ومنطق حياتهم، لتأخذ المتفرج يعيش معها في ذلك العالم الخيالي الذي يضع قسماً ثابتة على أرض الواقع.

ومن خلال إكتساب هذه الشخصيات للصفات البشرية، يتحطم الحاجز بين الخيال والواقع ويكتسي عالم هذه الأفلام بطابع الحياة الإنسانية. وهو ما جعل فن التحريك ينتقل من مجرد كونه وسيلة لتسلية الصغار في أغلب الأحوال إلى أن يكون وسيطاً فنياً يجمع في لبعاده أهدافاً سياسية واجتماعية وتعليمية وجمالية.

إن أفلام التحريك تشكل في مظهرها أوضح خروج عن الواقع وتبتعد عن الطابع التسجيلي إلا أنها - في رأي سبوتزود Spottiswood - تستطيع أن تخلق واقعها الخاص والذي لا يستطيع صانع الفيلم التعبير عنه من خلال العناصر الطبيعية الحقيقية. ويضيف أنه عندما يشعر كاتب السيناريو أن موضوعه مجرد وصعب التصوير في حدود الواقع فليس أمامه إلا فن التحريك لتحويل هذا السيناريو إلى مادة فيلمية مثال : نمو النباتات أو الميكروبات... حركة الأجهزة داخل جسم الإنسان. (6)

استفاد فن التحريك كثيراً - وما زال يستفيد - من التطورات الحاصلة في عالم تكنولوجيا الاتصال والحاسبات الآلية ومشتقاتها من الأجهزة والبرامج المعلوماتية.

وبما أن فن التحريك هو خروج عن الواقع ويبتعد عن الطابع التسجيلي وثمة صعوبة في تصويره في حدود الواقع، نجد أنه من المبالغ فيه تصنيفه في إطار الأفلام التسجيلية فهو أسلوب فني قد يُستخدم أساساً في مضامين وأهداف مختلفة. كل ذلك يدعو إلى تصنيف فن التحريك كشكل مستقل بذاته يمكن استخدامه لتقديم - كتابة وتصويراً - مضامين معينة ولتحقيق أهداف متنوعة من بينها أفلام الإعلانات وأفلام الأطفال.

لا ريب أن فن الأنيمي والرسوم المتحركة من الفنون، التي استطاعت مع الزمن أن تحقق جماهيرية كبيرة، وبأبواباً عريضة للتجارة المربحة. والرسوم

المتحركة اليابانية (7) والأمريكية هما الأشهر والأوضح في مجال الرسوم المتحركة، حيث تعتبر مدرسة Walt Disney الأولى في الانتشار العالمي (8).

يمكن التمييز بين ثلاثة مستويات للرسوم وبالتالي بين إعلانات الرسوم المتحركة :

- 1 - أفلام الكارتون ذات الحركة الكاملة أو التامة، حيث يتحرك الرسم الكرتوني كله ولا توجد به أجزاء ثابتة وغير متحركة.
- 2 - أفلام الكارتون ذات الحركة المحدودة.
- 3 - أفلام الكارتون ذات الحركة البسيطة التي تقوم على رسم واحد يتكرر داخل كادرات متتالية.

ثالثاً - الريبورتاج الإخباري التلفزيوني :

يتميز كل من الفيلم التسجيلي والبرنامج التسجيلي عن سائر الأشكال الفنية الأخرى في السينما والتلفزيون بأنهما يعملان في مساحة واسعة هي المساحة التي تفصل بين الخبر المحض والخيال المحض. ومن ثم فإن آفاق عملهما تتسع باتساع هذه المساحة لتشمل العديد من الوظائف والأهداف ومن مجالات التحرك والتغطية.

يرى بعض المختصين عدم التفريق بعد بين الريبورتاج والفيلم التسجيلي - الوثائقي رغم أن لكل من هذين النوعين الإعلاميين تقنياته وأساليبه في طرح المواضيع ومعالجتها والتعامل معها. غير أن معظم الباحثين والمخرجين يرفض فكرة أن يكون الريبورتاج (التحقيق أو التقرير الإخباري) شكلاً من أشكال الفيلم التسجيلي، وتم استبعاد هذه الفكرة من جميع تقسيمات وتصنيفات الفيلم التسجيلي، باستثناء إيفالينا نور جليسكا التي قالت : إن الريبورتاج هو أجد أشكال الأقسام

التسجيلية عندما قسمتها - كما رأينا سابقاً - حسب الشكل الفني المقدم. "المخرج الأمريكي روبرت دور، الذي يستخدم في أفلامه الأسلوب الريبورتاجي للسينما المباشرة، يرفض السينما التسجيلية المعاصرة بشكل عام. وبالنسبة لسه فالسينما المباشرة هي أقرب إلى صفة الريبورتاج الصحفي وشكله وهو أسلوب سينمائي تطور وانتشر بشكل ملحوظ بعد ظهور التلفزيون. وتصعب في الواقع الموافقة التامة على رأي دور الذي يحدد السينما التسجيلية بالأطر الإعلامية الصحفية للريبورتاج السينمائي، في حين أن السينما التسجيلية أغنى وأكثر تعقيداً من الريبورتاج الصحفي".⁽⁹⁾

لقد ساهم التلفزيون عبر نشاطه الإعلامي المتنوع وإنتاجه الغزير وخصوصاً مع انتشار القنوات الفضائية وقدرتها على البث المباشر للوقائع الساخنة وقت حدوثها بخلط المفاهيم حول ما يتعلق بالفيلم التسجيلي وبالريبورتاج (التحقيق أو التقرير الإخباري) وبخلط الحدود والخصائص الناعمة لكل منهما. و"أصبح الفيلم التسجيلي في مأزق حقيقي، يماثل المأزق الذي واجه المصور الرسام عند ظهور الكاميرا الفوتوغرافية، حيث لم يعد في مقدور المصور منافستها على نقل الصورة الواقعية. وكان عليه أن يترك هذه المهمة للتصوير الفوتوغرافي ويبحث له عن مجالات أخرى. كذلك أصبح الحال بالنسبة للمخرج التسجيلي الآن الذي يجد نفسه مضطراً لترك مهمة تسجيل الواقع ومتابعته أولاً بأول للبث المباشر الأقدر عليها".⁽¹⁰⁾

"إن القنوات الفضائية التلفزيونية تشهد في الآونة الأخيرة تريحة عالية في عروض الأفلام التسجيلية وتنوع موضوعاتها وملاحقتها لما يسمى بالموضوعة الخبرية، إن وقوع حدث ما في بلد ما يعني عرض فيلم تسجيلي عن هذا الحدث في أسرع وقت ممكن، فبعد ساعات قليلة من وقوع الحدث يبدأ التلويع بمادة إعلانية عن فيلم تسجيلي سيثبت عن هذا الحدث الهام قريباً وهذا يعني أنه سيكون

غداً أو بعد غدٍ حيث تسلم هذه القوات رقابها إلى مجموعة من الشركات المستقلة أو شركات لنتاجية خاصة تابعة لها، ومهمة هذه الشركات إنتاج أفلام تسجيلية بالجملة، حيث ترسل القناة قائمة بالعناوين المراد إنتاجها وتقوم هذه الشركات بإنتاج الأفلام بسرعة قياسية مذهلة، وبوقت وجهد وتكلفة أقل وتسليمها في الأوقات التي حددتها القناة ضمن عقود مبرمجة. النتيجة أن عمل هذه الأفلام لا تصلح لأن تسمى أفلاماً، لأنها مجردة من سمتها الفنية السينمائية، إنما تصلح أن تسمى ريبورتاجات تليفزيونية خلف مذيعي الأخبار.⁽¹¹⁾

إن الفيلم التسجيلي أصبح مجرداً دون أي هيكل أو قالب أساسي لنموه وتطوره حيث اتخذ المخرجون من الوصف الخارجي للأشياء مكوناً أساسياً عبر نقل الأخبار المجردة، حيث النقل الحرفي للموضوع متناسين أن وظيفة الفيلم التسجيلي الحقيقي هو التعامل الإبداعي مع الواقع وتحليل صراعاته الجدلية.⁽¹²⁾

وبالرغم من أن الآنية أو متابعة الحدث هي أحياناً من نقاط التقاء الفيلم التسجيلي مع الريبورتاج الإخباري التليفزيوني، إلا أنه يجب التمييز بين الفيلم التسجيلي والتقارير الإخبارية واستحالة التقاء كل منهما :

* فالبحث غير الجيد والاعتماد الكبير على التعليق الذي يمكن أن يكون مقالة في مجلة واستخدام الصور الأرشيفية دون نسيج فيلمي أو صيغة لإيجاد علاقة بين هذه الصور أدت إلى تسطيح الفيلم التسجيلي وتجريده من مضمونه وسلبه الحقيقة التي جاء أصلاً ليكشفها.

* التقرير الإخباري أعد ليوضح شيئاً ما أو ليظهر خبراً ما، أما الفيلم التسجيلي فالأصل فيه أنه أعد ليعرض في صالات السينما حيث يحمل هذا الفيلم فكرة أو

مجموعة أفكار، فهو عبارة عن تجميع مواد من الواقع حيث يتم فصل كل لقطة عن واقعها ومحيطها الاجتماعي وتجميعها مع بعضها ضمن صيغة سينمائية جديدة ذات قصدية منهجية، وأي خلل في هذا الجمع ستكون اللقطات منعزلة وتمثل كل لقطة منها حقيقة مختلفة وليس لها علاقة بالأخرى، فالأصل وضع كل هذه الحقائق لخدمة حقيقة واحدة هي الحقيقة المركزية التي تدور في عقل صانع الفيلم والتي نتجت بالضرورة عن مخزون فكري ووعي عميق وبحث مكثف، والذي يعد ثلثي الفيلم التسجيلي والهدف الأساسي من هذا البحث هو الوصول إلى الحقيقة.

* البحث والتقصي العميق للحقيقة يُمكن السينمائي من تحديد شكل هذا الفيلم وترتيب مضمونه ضمن صيغة سينمائية ويكون ذلك من خلال ما يمتلكه من أدوات فنية وخلق جو عام لهذا الفيلم والاشتغال على جماليات اللغة السينمائية التي تكمن في زويا الكاميرا والقطات بكافة أحجامها واللون والصوت والتركيب المونتاجي الجيد والمدرّس وغير ذلك، وهذا ما تفتقد له الريبورتاجات الإخبارية على عجلاتها وتسطيحها. (13)

وعليه، فمن المنتظر انطلاق فنان الفيلم التسجيلي في العثور على أساليب أخرى أكثر رحابة في تناول الواقع، تختلف عما يقدمه البث المباشر من صور حية في نروة التهايبا. (...) إن تحول فنان الفيلم التسجيلي إلى استخدام تكنيك الرؤية الذاتية في عرض موضوعه بدلاً من تكنيك الرؤية الموضوعية يمثل أحد التوجهات الملائمة للخروج من هذا المأزق. وتكشف الرؤية الذاتية في الأفلام التسجيلية عن نفسها بإعلان المخرج عن وجوده في قلب الحدث، ويحكي لنا ما يراه أو يشاهد الأحداث من خلال وجهة نظره الشخصية في الفيلم تحكي لنا

(أو نرى) تجربتها الذاتية. (...) والواقع أن هذا التكنيك في السرد ليس جديداً تماماً على الفيلم التسجيلي فقد سبقت ممارسته أحياناً، ولكن قيمته اليوم تزداد أهمية. وترجع أهمية هذا التكنيك إلى أنه يضيف على ما يقدمه من أحداث قيمة إضافية تزرعها مشاعر وخواطر صاحب الرؤية. هذه القيمة الإضافية تجعل العرض أكثر كثافة (يرتفع عن مستوى الخبر) وتخلع على الأحداث ثوباً جديداً من الرؤية يجعلها قابلة للمشاهدة حتى لو كانت أحداثاً سبق عرضها، وتعمل على إثارة عواطف المشاهد وأفكاره بالتماهي مع صاحب التجربة. (...) ولعل من أهم ما يميز هذا التكنيك في السرد أنه لا يدعي امتلاك الحقيقة، فبينما يبدو العرض الموضوعي كما لو كان يقدم الحقيقة كاملة، يبدو العرض من وجهة نظر شخصية تعلن عن جودها من البداية، إنه يعني أن ما يعرض مجرد حقائق نسبية تتعلق بصاحب الشخصية". (14)

هوامش الفصل الثاني

- (1) - محمود سامي عطا الله : الفيلم التسجيلي، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995، ص 67-69 (بتصرف).
 - (2) - محمود سامي عطا الله : الفيلم التسجيلي، مصدر سابق، ص 72-73 (بتصرف).
 - (3) - قيس الزبيدي : المرئي والمسموع في السينما، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الفن السابع 112، سورية، دمشق، 2006، ص 177.
 - (4) - أرست لندجرين، فن الفيلم، ترجمة صلاح التهامي، القاهرة، مؤسسة كامل مهدي للطباعة والنشر، 1959، ص 154.
 - (5) تقنيات التحريك :
- الرسومات المتحركة، تلك التي تُستخدم في مسلسلات الأطفال، والمراهقين، وبشكل عام، يتم إنجازها بتجميع شخصيات، وأشياء مرسومة على شريط من السيلولويد، وديكورات مرسومة على ورق، أو كرتون، ويوماً بعد يوم، بدأت هذه التقنية تعتمد على الكمبيوتر.
- الرسم للمتحرك، هو مجموعة من التقنيات المدهشة بجمالها، يمكن إنجازها بالون الباستيل، الكواش، أو الأكريليك، ويتم الرسم على الورق، أو القماش، أو الزجاج، ... وغالباً يتم تصويرها بعدد أقل من الصور في الثانية مقارنة مع الرسوم المتحركة الكلاسيكية.
 - ال : pixilation تقنية تعتمد على تصوير الممثلين صورة صورة.
 - للورق المقصوص : وقد أستخدم بشكل خاص في بعض مشاهد Monty Python's Flying Circus وقبل ذلك في فيلم (الكوكب الموحش) لمخرجه (رينيه لالو).
 - اللمى المتحركة : تسمح بالحصول ببساطة على أحجام، وتضخيم الواقعية، وتُصنع عادة من العجائن، والبلاستيك، أو اللاتكس، وتتضمن هيكلاً منفصلاً من المعدن، ولكن يوجد منها أنواع مختلفة.
 - الأفلام المُنجزة بالصور للصناعية، بدأت تنتشر أكثر فأكثر، لأنها اقتصادية، وواقعية، ومع ذلك، تفرض بعض الحدود التقنية للإبداع؛ هناك عدد من تقنيّ التحريك يفضلون تقنيات مختلفة، أو صوراً صناعية في أبعاد ثلاثية.
- وبشكل عام، يمكن استخدام أي شيء لإنجاز فيلم تحريك، وعادة، العنصر الرئيس لها هو للخيال.

على سبيل المثال : التحريك صورةً صورة، تحريك للرمل، الحبل، الرسوم المتحركة، قضيب من الحديد، الصورة الصناعية، المسكوكات، الأعصاب، والعرائس، السدس المتحركة (المريونيت)، للعجان البلاستيكية، القصاصات الورقية، الرسم فوق الزجاج، الكمبيوتر. (عن سينما التحريك، بدون مؤلف، من كتاب : حول الفيلم القصير، 29-03-2006، موقع :

www.enashir.com).

(6) - Raymond Spottiswood : A Grammar of the film, an analysis of film technique, 5th edition, Berkely & Los Angeles, n.p., 1965.

(7) - بدأت طلائع المواهب في عالم الرسوم المتحركة في اليابان على أيدي الهواة من الرسامين، في بواكير عام 1914، وكانت مظاهر هذه البدايات متأثرة بشكل بارز برواد الرسم الأمريكيين والأوروبيين. في الحقيقة أن حروب اليابان كان لها أثر كبير ظهر على الرسوم المتحركة، فعندما هاجمت اليابان الصين في حروب عام 1937، فاضت الإعلانات العسكرية للرسومة كالسيل الهادر، بعد أن سحقت الهيئة الاستشارية العسكرية على أهمية الرسوم المتحركة، في الدعاية لحروب اليابان الاستعمارية. إلا أن العسكرية الإمبراطورية اليابانية اتخذت خطوة أجراً في عام 1943، عندما أصدرت قراراً أكدت فيه على أهمية الرسوم المتحركة في رفع المعنويات الشعبية.

(8) - ارتبطت أفلام الرسوم المتحركة في أذهان رواد السينما باسم والت ديزني Walt Disney، فنان الرسوم المتحركة الأمريكي، ومخترع أشهر شخصية للرسوم المتحركة، وهي شخصية ميكي ماوس، ويعتبر من أشهر نجوم الرسوم المتحركة، حتى أن بعض الناس قد درجوا على إطلاق اسمه على أي فيلم رسوم متحركة.

(9) - منى سعيد الحديدي وسلوى إمام علي : أسس الفيلم للتسجيلي، اتجاهاته واستخداماته في السينما والتلفزيون، القاهرة، دار الفكر العربي، 2004، ص 254-255.

(10) - هاشم النحاس : الرؤية الذاتية وإنقاذ الفيلم التسجيلي من مأزق البث المباشر، موقع : www.al-vefagh.com

(11) - عائد نبعة : السينما التسجيلية والتسطيح التلفزيوني، عن موقع صحيفة دروب الإلكترونية : www.dorob.com، (بتصرف).

(12) - محمد رشيد : الفيلم التسجيلي أسير بين الوثائقية والسياق الإخباري، جريدة الاتحاد، www.alittihad.com

(13) - عائد نبعة : السينما التسجيلية والتسطيح التلفزيوني، مصدر سابق.

(14) - هاشم النحاس : الرؤية الذاتية وإنقاذ الفيلم التسجيلي من مأزق البث المباشر، مصدر سابق.

الفصل الثالث

الأساليب والاتجاهات المختلفة في الفيلم التسجيلي

- أولاً - الاتجاه الواقعي.
- ثانياً - الاتجاه الرومانسي (الرومانتيكي الطبيعي).
- ثالثاً - الاتجاه السيمفوني.
- رابعاً - سينما الحقيقة.



الأساليب والاتجاهات المختلفة في الفيلم التسجيلي

حاول السينمائيون الاستفادة من التجارب التي قام بها أتباع التيار الطليعي في أوروبا في القرن الماضي (القرن العشرين) في مجال الفنون من أجل استحداث أشكال جديدة ونظريات في الفن وفي علم الجمال. وفي هذا الإطار، قام بعض السينمائيين الشباب في عدة مدن أوروبية وخصوصاً باريس وبرلين وغيرها من مدن أوروبا بتجارب مختلفة للاستفادة من إنشائية الصورة السينمائية وتحقيق القيمة الدرامية للزمن. حيث قاموا بإنتاج مجموعة من الأفلام القصيرة التي تعالج بأسلوب واقعي مظاهر الحياة في الأرياف والمدن مقارنةً بين الإيجابيات والسلبيات وتصوير الحركات الإيقاعية للآلات الحديثة. وهكذا ظهرت الأفلام التي تنور حول فكرة محددة من حيث الزمن والتعبير، غير أن لها بدايةً ووسطاً ونهايةً يخصص كل عمل منها عنوان محدد يبلور المشكلة الرئيسة للفيلم. من جانب آخر، فإن تعريف جريسون للفيلم التسجيلي بأنه "المعالجة الخلاقة للواقع" قد فتح آفاقاً رحبة أمام الفنان التسجيلي كي يصوغ ذلك الواقع بشكل فني مؤثر، فالفنان في هذه الحالة لا يكتفي بمجرد نقل الواقع لو نسخه متعللاً بأن هذا هو ما يمنح عمله صفة التسجيلية والاقتراب من الواقع، بل هو يحاول اختيار عناصر من الواقع وترتيبها بحيث تؤدي إلى نتيجة معينة، والواقع هذا لا يتم التصرف فيه على أي نحو من الأنحاء، وهذا الاختيار لعناصر الواقع وترتيبه هو في نفس الوقت ممارسة للخلق الفني. (1)

وبما أن الحديث عن الفيلم التسجيلي يعني الحديث عن ممارسة للخلق الفني للواقع، كان من الطبيعي أن ينتج عن هذه المحاولات الجادة العديدة وعن هذه التعريفات التي حاول منظرو الفيلم التسجيلي وضعها، وعن تاريخ السينما

التسجيلية (حيث نكتشف أن التفاعل بين النظرية والممارسة قد أدى إلى تكوين أساليب مختلفة تأخذ صفة التسجيلية) مجموعة من الأفلام المختلفة من حيث الموضوعات التي تعالجها وتعرضها ومن حيث أسلوب المعالجة والإخراج. كل ذلك أنتج ما يمكن أن نصنف على أساسه الفيلم التسجيلي من حيث الاتجاه أو الأسلوب أو المدرسة التي يتبعها في اختيار الموضوع الذي يعالجه الفيلم وأسلوب المعالجة والإخراج المتبع في إعداد الفيلم. أي أن يتبلور في مجال الفيلم التسجيلي عدد من الأساليب والاتجاهات المتباينة والأساليب والمدارس الفنية.

يقول بول روثا بشأن الأساليب والاتجاهات المختلفة في الفيلم التسجيلي :
"كل اتجاه في السينما يعكس الخصائص الاجتماعية لسياسة ذلك العصر الذي يظهر فيه، وهذه الخصائص بدورها ترجع إلى انعكاس الظروف الاقتصادية القائمة. والمنهج التسجيلي كنوع متميز من الأشرطة، وكمحاولسة لفهم الحس الاجتماعي أو التفكير الفلسفي مختلف تماماً في أهدافه وأشكاله عن دوافع التسلية الموجودة في الأشرطة الروائية. وقد أصبح حقيقة مادية ملموسة نتيجة للمتطلبات الاجتماعية والسياسية والتعليمية". (2)

وهذه الاتجاهات أو المدارس الفنية عديدة يمكن التعرف عليها فيما يلي :

أولاً - الاتجاه الواقعي :

السينما قادرة على أن تكون واقعية، لأنها تستطيع أن تسجل صورة الواقع، وتقدمه بأمانة كبيرة إلى المتلقي، وهي قادرة أيضاً على ألا تكون واقعية لأنها تستطيع أن تتلاعب بصورة ومضمون الواقع الحقيقي وتغير فيه، حتى قد تخلق واقعاً جديداً. ويمكن للسينما أن تكون واقعية بقدرتها على محاكاة الإدراك الواقعي في البُعدين المكاني والزمني، كما يمكن لها ألا تكون واقعية لأنها تصدم ذلك

الإدراك وتتصادم معه، والسينما تستطيع أن تشير إلى الواقع بقوة وعمق، إلا أنها تستطيع أيضاً أن تهدف إلى الهروب منه.

وعلى الرغم من أن معنى الواقعية غالباً ما يُعد غامضاً ومثيراً للاكتئاب داخل عالم الفن وخارجه على السواء، حيث يختلف معنى الكلمة، تبعاً للنشاط الإنساني الذي تألّف في سياقها. وتعود صعوبة تعريف الواقعية في السينما إلى أن معظم الأفلام تحتوي على رسائل ووظائف متعددة، مما يخلق مستويات عديدة لتفوقها وتفسيرها. والفيلم الواقعي يمكن أن يكون فيلمًا ذاتيًا لأنه يعبر على نحو أو آخر عن رؤية فنية تجاه الواقع، خاصة بصانعيه.

ليست الواقعية هي مجرد تقديم الشخصيات المألوفة والشائعة والموضوعات المستمدة من الطبيعة فحسب، وإنما هي تكشف أيضاً عن فردية البشر وتشابهم وتقاربهم مع جماهير البشر الأخرى في آن واحد. والواقعية في الفن عموماً تنبّه الناس إلى جمال الطبيعة، وجمال البشر، وتهتم أساساً بتصوير العلاقات الاجتماعية التي ينشغل بها الناس، والقوى التي تتحكم في هذه العلاقات، والروابط والمصالح المشتركة بينهم.

ويستمد الاتجاه الواقعي في مجال السينما التسجيلية مادته من الواقع المباشر للمدن والقرى والأزقة والمصانع والأسواق - أي مناطق التجمعات البشرية - في محاولة لإبراز ما يكمن تحت السطح وما تخفيه تفاصيل الحياة وإلقاء الضوء على الأسباب والمسببات، وهو بذلك، وعلى حد تعبير جريسون، يتولى خلق الشعور في ميدان لم يسبق لشاعر أن طرقه من قبل، حيث تبدو مادة الواقع العادي بعيدة عن أن تكون موضوعاً لعمل فني، وهي بهذا لا تحتاج إلى الذوق السليم فحسب، وإنما تحتاج أيضاً للإلهام الفني أي أنها تحتاج إلى جهد شاق خلاق ينفذ إلى الأعماق كما يصدر عن تأثير عميق.⁽³⁾

ولقد برز الاتجاه الواقعي في السينما التسجيلية بالفيلم الفرنسي لا شيء غير الزمن Rein que les heures عام 1926 من إخراج ألبرتو كافالكانتى Alberto Cavalcanti (منتج ومخرج سينمائي برازيلي الأصل) وهو أول فيلم سينمائي عن حياة مدينة باريس واستطاع بأسلوبه المتميز أن يقدم حياة مدينة بشكل خلاق وأن يكشف إمكانية التعبير عن واقع المدينة بكل متناقضاته. وأهمية هذا الفيلم تكمن في الرغبة التسجيلية الفعلية التي كانت تسيطر على مخرجه حيث حاول أن يبرهن على إمكانية تصوير الواقع الذي يحيط بالإنسان بشكل يتعارض مع الاتجاه الرومانسي العاطفي الذي يتزعمه روبرت فلاهرتي ويقوم على تصوير الأماكن النائية الغربية وكان يبدو للمشاهد فجاً وخالياً من النعمة لبدائية أسلوب المونتاج المستخدم فيه والمتوافر آنذاك.

فشل رائد الاتجاه الواقعي Cavalcanti في تقديم وجهة نظر اجتماعية للاتجاه الواقعي وفي التعبير بشكل عميق عن متناقضات المدينة. إلا أنه، في فيلمه لا شيء غير الزمن قدم محاولة وتجربة جديدة في تقديم الأشياء البسيطة في البيئة المألوفة كمادة درامية واقعية.

تجاوز أثر فيلم لا شيء غير الزمن السينما الفرنسية إلى السينما الألمانية ثم حولها عن الاتجاه التجريدي إلى أرض الواقع حيث أدخل هذا الفيلم تقليد الواقعية إلى الأفلام التسجيلية. قلده الكثيرون وراحت سيمفونيات مدن العالم تكثُر حيث أُستُخدم مصطلح سيمفونية بدلاً من مصطلح قصة. (4)

ثم استمر الاتجاه الواقعي في النمو والانتشار داخل دول أوروبا في الثلاثينيات من القرن العشرين، وتمثل في عدة أفلام منها فيلم المخرج الفرنسي جان فيجو Jean Vigo بخصوص مدينة نيس A propos de Nice عام 1930 والذي بدأ كدراسة لشخصية مجتمع نيس والتناقض بين طبقاته الغنية والفقيرة. وفي هذا الفيلم قدم فيجو نقداً لاذعاً للوضع السائد في هذه المدينة التي تعيش

على القمار والسياحة، وقد حدد فيجو وجهة نظره قائلاً : "إن نيس مدينة تعيش على القمار والفنادق الكبيرة والأجانب الأثرياء والروليست، وإن أهل المدينة أنفسهم وكل شيء فيها مصيره للفناء"، وعلى ذلك فقد قدم الفيلم عرضاً لجانبى الحياة في المدينة، حياة البذخ والفساد التي تعيشها الطبقة الغنية العاطلة في جانب، وحياة الكفاح التي تعيشها الطبقة الكادحة والعاملة خلف هذه الواجهة البراقة، وقد أطلق فيجو على هذه الطريقة اسم وجهة النظر التسجيلية.

وبجانب كافلاكنتي وفيجو برز اسم المخرج يوريس إيفانس Yoris Evens كأحد أئمة هذا الاتجاه أيضاً، فقد قدم العديد من الأفلام التي تحمل وجهة النظر الاجتماعية في مختلف بلدان العالم، وتطور معظم أفلامه حول مهاجمة الاستغلال والدفاع عن حق الفئات الكادحة المطحونة في الحياة مثل فيلم بؤس فسي الضفة الجميلة *Misère au Beau Rivage* عام 1934 الذي يتناول فيه الأحوال السيئة لعمال المعادن في بلجيكا، وفيلم الجسر *The Bridge* عام 1928 والمطر عام 1929.

وقدم إيفانس أفلاماً أخرى مثل : فيلم القوة والأرض *Power and Land* عام 1940، وفيلم جبهتنا الروسية *Our russian front* عام 1940، وفيلم أندونيسيا تنادي *Indonesia Calling* عام 1946 عن إضراب عمال ميناء سيدني ورفضهم شحن الأسلحة الهولندية التي كانت تستخدم ضد الأندونيسيين. يمثل الاتجاه الواقعي في مجال الفيلم التسجيلي - والذي يستلخص بعلاقة الإنسان بالإنسان - أنقى درجات الواقعية لأنه يصور الإنسان ومشكلاته وقضاياها في مواجهة الحياة.

ثانياً - الاتجاه الرومانسي (الرومانتيكي الطبيعي) :

تتميز الرومانسية، بصفة عامة، بالزعة الفردية الراضة التي تعني البراءة التي يفتقدها الإنسان مع تقدم الحياة الصناعية، كما أنها تعني إضفاء مغزى رفيع وسلم على الأشياء اليومية المعتادة أو المألوفة في الحياة الإنسانية وإعطاء مظهر مختلف ومبهر لهذه الأشياء.

يتميز هذا الأسلوب بالاهتمام بحياة الإنسان بشكل يتميز بحريسة التعبير وثقافته وشاعريته، لأن مشاهدة الفيلم تخلق إحساساً عاطفياً غنائياً *Lyrical* (صفة مشتقة من اسم آلة موسيقية هي *Lytic* أي القيثارة) لدى المشاهد. وعسادة ما يتناول السينمائي موضوعه بعناية كبيرة ويتسامى بالمتفرج عن الحياة اليومية ويدفعه إلى اكتشاف حياته بحساسية أكبر.

يُطلق على هذا الاتجاه اسم الرومانتيكي الطبيعي لأنه يتسم بتركيزه وتمجيده الواضح للطبيعة واهتمامه بعلاقة الإنسان بالعالم الذي يحيط به من مظاهر طبيعية وبيئية وخصوصاً الكائنات الحية. وتستخدم أفلام هذا الاتجاه المناظر الطبيعية أو الجغرافية بكثرة، أي أنها تمجد الجمال في المناظر الجغرافية وفي الطبيعة ولا تقدم قصصاً مفتعلة أو مؤلفة.

ويعتمد هذا الاتجاه في السينما التسجيلية على معيشة الموضوع المُصوّر والالتحام به على نحو يحقق المعرفة العميقة به والإلمام الكامل والشامل بكل جوانبه وتفاصيله، كما يعتمد على أن يكون موضوع الفيلم نابعاً من المكان الذي يدور فيه.

وكان الظهور الأول للاتجاه الرومانسي أو الرومانتيكي الطبيعي في مجال إعداد الفيلم التسجيلي في أمريكا، ولهذا أطلق عليه بعض الباحثين الاتجاه الرومانتيكي الأمريكي نسبةً لمكان منشئه الأول. وقد رفضت العقيدة الأمريكية

هذا الاتجاه لاعتقاد الأمريكيين بأن الديكورات والإستوديوهات أكثر عملية وقدرة في عالم الإنتاج السينمائي وخاصة في إنتاج هوليوود. فمن طريق الديكورات والإستوديوهات يستطيع السينمائي السيطرة على عوامل المناخ والزمان، ولكن المخرج السينمائي دافيد غريفيث خرج عنهم وأخرج فيلمه الطريق إلى الشرق عام 1920 معتمداً على تصوير المناظر الحقيقية للجلد.

ويعتبر المخرج الأمريكي روبرت فلاهرتي رائد الاتجاه الرومانسي وهو الأب الحقيقي لهذا الاتجاه - والذي يتلخص بعلاقة الإنسان بالطبيعة -، حيث تمسك بتصوير كل مشاهد أفلامه في المواقع الأصلية للأحداث وكان اهتمامه مركزاً على النشاط الطبيعي الأساسي للإنسان في علاقته مع الطبيعة من حوله. بدأ فلاهرتي بفيلمه الأول نانوك رجل الشمال Nanook of the north عام 1922 وهو من أشهر أفلامه وأفلام الاتجاه الرومانتيكي والذي يتناول فيه صراع الإنسان في القطب الشمالي ضد الطبيعة من أجل كسب قوته والحياة في ظروف قاسية، وذلك من خلال قصة أسرة من الإسكيمو ومتابعة نشاطها. وكان فيلمه الثاني موانا Moana عام 1926 امتداداً لهذا الاتجاه والذي تناول فيه قصة قبائل الساموا وعاداتهم وتقاليدهم. أما فيلمه رجل من أران Man of Aran عام 1934 فقد صور فيه حياة صيادي سمك القرش وشجاعتهم في مواجهة مصاعب الحياة بحثاً عن الرزق.

كان أسلوب فلاهرتي في تنفيذ أفلامه يكمن في أهمية معايشة المخرج التسجيلي الموضوع الذي يدور فيه الواقع بأشخاصه وأحداثه وظروفه الحقيقية في الأصل.

لم ينحصر الاتجاه الرومانتيكي في تقديم وتمجيد الغرب الأمريكي فحسب، حيث كانت حركة الفيلم التسجيلي - الوثائقي في أمريكا نشطة ومساهمة بشكل

إيجابي في عرض مظاهر الطبيعة في جميع أنحاء العالم. ومن الأفلام التي تم إنتاجها في هذا السياق :

- فيلم **Manhattan** عام 1921 من إخراج بول ستراند وشارلز ستيد. يعرض هذا الفيلم لقطات متعارضة بشكل تعبيرى لمدينة نيويورك مع أبيات شعرية لوالث وايمان. وقد عُدَّ الكثير من الباحثين هذا الفيلم تمهيداً أو نموذجاً احتذى به السينمائي روثمان عندما أخرج فيلمه الشهير في تاريخ السينما التسجيلية وهو براين سيمفونية مدينة عام 1930. (5)

- فيلم لعبة الصيد في أفريقيا **Hunting big game in Africa** عام 1923 من إخراج سفو.

- فيلم مع بيرد في القطب الجنوبي **With Byrde in the south pole** عام 1930 للأدميرال بيرد.

يذكر فوريست هاردي في كتابه السينما التسجيلية عند جريسون أن جريسون اعتبر هذا الاتجاه نوع يسير والخصائص الجوهرية لهذا الحقل الرومانتيكي قد عُرِفَتْ من قبل ومن اليسير معالجتها دون أن يستكرها أحد. تابع السينمائيون التسجيليون في أنحاء العالم اهتمامهم بتصوير وتقديم أسرار وعجائب الطبيعة وعرض مخاطرها والنتيجة هي المئات من الأفلام. وهكذا، يُعدُّ الاتجاه الرومانسي أو الرومانتيكي الطبيعي واحداً من أقوى الروافد والمدارس الأولى في مجال الفيلم التسجيلي وأكثرها شعبية لدى المشاهدين وخصوصاً في أوروبا وأمريكا.

ثالثاً - الاتجاه السيمفوني :

تتمثل فلسفة الاتجاه السيمفوني في النظر إلى السينما كفن يشبه الموسيقى من حيث قيام كل منهما على عنصر الحركة، فإذا كان عنصر الحركة في

الموسيقى يُعبر عنه بأنه حركة الصوت في الزمان، فإن الحركة في السينما هي حركة الضوء في الزمان والمكان، وعلى هذه المشابهة بين كل من الموسيقى والسينما يقوم أساس الاتجاه السيمفوني.

ويهدف الاتجاه السيمفوني إلى تقديم مشاهد الفيلم في توالٍ حركي شبيه بحركات السيمفونية الموسيقية، ولذلك يتطلب هذا الاتجاه عادةً ذوقاً فنياً عالياً، وحساً تصويرياً مرفهاً معتمداً على استخدام الإيقاعات متغيرة السرعة والمؤثرات الخاصة طوال الفيلم، مستغلاً في ذلك حركة المجاميع والكتل في خلق الإيقاع الحركي داخل البناء الفيلمي. (6)

يرى جريسون - كما يذكر فورست هاردي في كتابه - أن الشكل السيمفوني يهتم بتوزيع الحركة، وهو ينظر إلى الفيلم باعتباره مجسدي الحركة المستمرة، ولا يرضى بأن ينقسم هذا المجرى، بل لا بد أن تتداخل جميع الأحداث الفرعية مع المجرى الرئيس، ويميل الشكل السيمفوني إلى تنظيم مجرى الأحداث بما يتلاءم ويتماشى مع الحركات المختلفة، حركة في الفجر، حركة المصانع في أوج نشاطها، حركة العمال وهم يتوجهون إلى أعمالهم إلى غير ذلك من الحركات، وهذه هي الخاصية الأولى للشكل السيمفوني.

وقد نشأ هذا الاتجاه في فرنسا قبل الحرب العالمية الأولى متأثراً بوصف أبل جانس Abel Gance للسينما بأنها موسيقى الضوء. (7) ثم ساهمت المخرجة الفرنسية جيرمين دولاك Germaine Dulack في أواخر العشرينيات من القرن العشرين في بلورة فكرة السينما الخالصة Pure cinéma حين أكدت على أن "هناك شيئاً مشتركاً بين السينما والموسيقى، ففي كليهما تقوم الحركة - من خلال الإيقاع والتطور اللغني - بإثارة العواطف في النفوس، وإذا كانت السيمفونية توجد في عالم الموسيقى، فلماذا لا توجد للسينما سيمفونيتها الخاصة بها". (8)

ثم برز الاتجاه السيمفوني بعد ذلك كأسلوب لا يقوم على تقديم مواضيع شخصية، بل تدور أفلامه حول قصص المدن والتجمعات العمالية والمهنية حيث تجري الأحداث العادية بعيداً عن الرومانتيكية أو المناظر الطبيعية الغريبة مثل فيلم برلين أو سيمفونية مدينة Berlin symphony of a great city للمخرج الألماني فالتر روثمان Walter Ruthman عام 1927 من قبل شركة فوكس للإنتاج السينمائي عن فكرة لكارل ماير، وقام بتصويره كارل فريندل. مستوحياً موضوعه من الفيلم الفرنسي لا شيء غير الزمن لكافالكانتي، صور فيلم برلين قصة يوم من أيام مدينة برلين وحركة العمال والمواصلات داخل المدينة الكبيرة مع التركيز على التفاصيل الدقيقة من أجل إبراز التناقض والتفاوت الكبير بين الفقراء والأغنياء وذلك في إطار خلق حركة عامة من خلال مجموعة اللقطات المتفرقة للحركة داخل المدينة. ⁽⁹⁾ ويمثل هذا الفيلم، إلى حد ما، العدول عن الاتجاه الرومانتيكي الذي كان قد أخذ في الانتشار إلى معالجة واقع الحياة المؤلف بأسلوب فني خاص يضيفي على المشاهد أثناء مشاهدته لأفلام هذا الاتجاه إحساساً معيناً أقرب ما يكون إلى استمتاع الفرد وانسجامة خلال سماعه السيمفونيات الموسيقية. وحول فيلم برلين أو سيمفونية مدينة يقول جريرسون : "إنه أول فيلم يبعث الاتجاه الحديث نحو البحث عن مادة للأفلام التسجيلية وسط العالم المؤلف الذي نعيش فيه، حيث تجري الأحداث العادية التي لا يتسافر لها طرافة المجهول أو رومانتيكية الإنسان النبيل أو المناظر الطبيعية الغريبة، كما هو الحال في أفلام الاتجاه الرومانتيكي. ⁽¹⁰⁾

يقول جريرسون في تعليقه على هذا الاتجاه : لا بد أن يخصص الفيلم خلف الأحداث والمظاهر ليقدم لنا خلقاً فنياً يمكن أن يبلغ مراحل الفن العليسا، وبهذا المعنى فالخلق الفني لا يعني تصوير أشياء بعينها وإنما يقصد إبراز المغزى الذي يكمن خلف هذه الأشياء.

رابعاً - سينما الحقيقة :

ظهر اتجاه سينما الحقيقة عام 1922 على يد المخرج الروسي دزيغا فيرتوف Dziga Vertov في شكل جريدة سينمائية بعنوان Kino Pravda ، فصدر منها لثان وعشرون عدداً من عام 1922 إلى عام 1924 ، وكانت تلك الجريدة تتناول ما يجري من أحداث ومن تغيرات في المجتمع السوفييتي آنذاك حيث كانت تُعتبر المقابل أو المعادل السينمائي للجريدة السوفييتية الإخبارية البرافدا Pravda.

عبارة فيرتوف التي يقول فيها : إن تعبير سينما الحقيقة إنما هو نوع من اللعب بالألفاظ للتعبير عن الاسم الذي يُطلق على الملحق السينمائي للبرافدا، جريدة الحقيقة! مثل الاسم الذي نطلقه على الملحق السينمائي لجريدة الليبراسيون Télé Libération في أيامنا هذه. وتابع فيرتوف هذه اللعبة، وصاغ العبارة التي أصبحت بالنسبة لنا بمثابة إجابة عن هذا السؤال : "إن سينما الحقيقة ليست الحقيقة في السينما، وإنما هي حقيقة السينما"، أي أنها حقيقة من نوع خاص. (11)

هذا وقد تميز كل عدد من هذه الجريدة السينمائية باكتشاف جديد وبحث عن وسائل مستحدثة تختلف عن سابقتها وكان الأساس في هذه التجارب الاعتماد الكلي والواضح على المونتاج كوسيلة للتعبير وإثراء المادة المصورة بإضافة أبعاد جديدة لها. وقد استطاعت هذه الجريدة خلق مجموعة من المتخصصين كان هدفهم الأساسي الكشف عن وجوه التقدم في المجتمع السوفييتي، وذلك من خلال استخدام الكاميرا كوسيلة للبحث فيما يمكن تسميته بالفوضى المرئية Visual Chaos للعالم ثم إعادة تنظيمها. (12) وقد أصدر فيرتوف في بداية تجربته بياناً يوضح فيه أبعاد التجربة وأهدافها جاء فيه : "أنا عين.. أنا عين الآلة التي تريكم العالم.. ومنذ الآن وإلى الأبد أحرر نفسي من السكون الإنساني.. إنني في حركة

مستمرة.. أقترب وأبتعد عن الأشياء.. أرحف إليها.. أتحرك بمحاذاة فم فرسي
يعدو.. أنقض على جمهور من الناس بسرعة فائقة.. أعدو أمام جنود يجرون..
أستدير.. أرتفع مع طائرة.. أسقط وأطفو مع الأجسام الهابطة والصاعدة.. أنا
لست إلا جهازاً يناور في فوضى الحركة هذه، أسجل حركة تلو الأخرى بأكثر
علاقاتها تركيباً". (13) وقد حدد فيرتوف نقطة الانطلاق لتجربته من خلال
استغلال الكاميرا السينمائية كعين السينما الأكثر كمالاً من العين البشرية بهدف
دراسة فوضى الظواهر المرئية التي تملأ الفضاء.

ولم ينته اتجاه سينما الحقيقة بانتهاء تجربة Kino Pravda عام 1924،
لكنه أخذ في التبلور أكثر في أفلام فيرتوف نفسه وخصوصاً في أفلامه الأخيرة
الأكثر طولاً مثل فيلم سندس العالم Sixth of the world انتاج عام 1926، حين
قام فيرتوف بالتركيز على ثروة الاتحاد السوفييتي وخطا في هذا الفيلم خطوة أبعد
من الفيلم التسجيلي بشكله العادي فحقق ما يمكن اعتباره قصيدة سينمائية، فقد جاء
للفيلم كاشف ومدهح للمجتمع الجديد عن طريق مزج الصور بالعنساوين
مستفيداً من التكامل بين الوسائل المختلفة. وفيلمه الخط السوفييتي 1926 Stride
soviet الذي روى فيه قصة مدينة موسكو. وقد أسس فيلمه هذا على التناقض
بين الماضي والحاضر مستخدماً أسلوب الكاميرا المخفية في التصوير للحصول
على مشاهد غير مزيفة، ففي تجاربه عمل فيرتوف على أن يصور الحياة كما
هي، بمعنى، كما نفاجئها أو نعرضها.

ومن أهم إنجازات فيرتوف فيلم الرجل وكاميرا السينما Man with the
movie camera إنتاج عام 1929، وهو دراسة لإمكانيات الكاميرا ومدى
حرفية فيرتوف السينمائية، حيث استخدم أسلوب المزج والمونتاج الإيقاعي
والتعريض المتعدد وحركة الكاميرا بأنواعها واختلاف السرعات، بحيث كانت
الكاميرا هي البطل الحقيقي في هذا الفيلم وليس الرجل السوفييتي.

وبعد ثلاثين عاماً من انتهاء تجربة فيرتوف في الاتحاد السوفييتي أي في بدايات الستينيات، ظهر في فرنسا اتجاه يسمى سينما الحقيقة *Cinéma Vérité* وتزعم الاتجاه المخرجان الفرنسيان جان روش *Jean Rouch* وجان لوك جودار *Jean-Luc Godard*، وكان هدف هذا الاتجاه هو إكتشاف العالم كما هو وتوسيع نطاق الواقع الممكن تصويره. وساعد على ذلك استخدام مخرجي سينما الحقيقة التكنولوجيا المتقدمة خصوصاً بعد ابتكار الكاميرا 16 مم خفيفة الوزن، الصغيرة والمحمولة على الكتف، والتي تمتاز بإمكانية تسجيل الصوت والصورة في تزامن أثناء تصوير الأحداث لحظة وقوعها وبشكل عفوي بما يصاحبها من الصوت المباشر الطبيعي. وهو ما جعل النقطة أقرب إلى حقيقة الواقع عما كانت عليه من قبل، وأصبح في قدرة الفيلم التسجيلي اقتناص أصالة الحياة كما هي معاشة في الواقع، على حد قول عالم الاجتماع الفرنسي إدغار موران *Edgar Morin* الذي قنن مصطلح سينما الحقيقة. وهذا ما وفر لصانع الفيلم ميزتين مهمتين هما :

1 - تسجيل الحدث في ثنائية دون أي تدخل في صياغته.

2 - التواجد في قلب الحدث وتسجيل أدق تفاصيله.

ولهذا كله، تعد سينما الحقيقة ثورة على الطرق التقليدية في السينما. واعتماداً على هذه الثورة على الطرق التقليدية في السينما، ظهر في أمريكا أواخر الستينيات نوع مميز من الأفلام التسجيلية أطلق عليه المخرج الأمريكي ألبرت مايسلز *Albert Mayssils* اسم السينما المباشرة *Cinema Direct* وقد تأثرت تلك السينما أساساً بالتصوير الصحفي الفوتوغرافي أكثر من تأثرها بالاتجاهات التسجيلية التقليدية. والسينما المباشرة لا تعتمد على سيناريو مُعد قبل

التصوير ولا تستخدم عادة أسلوب التعليق أو المونتاج التقليدي، لأن الهدف الأساس هو البحث. والإمساك بما يحدث بالفعل خلال وقائع حقيقية دون تزييف أو تدخل. ولقد ساعد التقدم التكنولوجي في مجال الآلات وأفلام التصوير السينمائي على تمكين مخرجي هذا الاتجاه من صنع أفلام على درجة كبيرة من الصدق والمباشرة، وهذا ما يؤكد أن جنور هذا الاتجاه ترجع إلى سينما الحقيقة في روسيا ثم في فرنسا.

إن تقليد السينما المباشرة نما وتطور منذ الستينيات على يد المخرجين الذين يكونون "ثالثاً للمقدس": جان روش، بيير بيرول وريتشارد ليكوك. (14) ومن أهم أفلام هذا التيار فيلم د.أ. بينيكر D.A.Pennebaker لا تنظر إلى الوراء Don't look back عام 1966. ولقد قام مخرجه بتقديم الفيلم بقوله: "لقد كان نوعاً من اللعب... كان يمكنني تصوير ما يجري دون (عادة، ولم أحاول قط أن أدير الحركة أو أسيطر عليها، فكان الناس يقولون ما يريدون ويفعلون ما يريدون، وكان اختيار الأحداث دائماً من الشخصيات التي يتم تصويرها بالفيلم ومن الطبيعي أن أقوم بعد ذلك بترتيب المواد حسبما أعتقد. لقد كنت مقتنعاً تماماً بأن أي محاولة لتفسير الأحداث سوف تشوه الفيلم كله، لقد كان الفيلم عبارة عن تسلسل زمني كما حدث واقعياً". (15)

تطورت أفلام هذا الاتجاه حتى أصبح لها مخرجوها ونقادها ومشاهدوها. فقدم للمخرج فريدريك وايزمان Fredrick Wiseman في أول أفلامه حمالات القلطي الصغيرة 1967، وهو دراسة عميقة لأحد مستشفيات الأمراض العقلية في ماساتشوستس. وقدم المخرج دافيد سوير David Sawyer فيلم أصوات أخرى Other Voices وهو دراسة لعلاج بعض مرضى الأمراض العقلية.

ثمة اختلافات كبيرة بين سينما الحقيقة في الاتحاد السوفيتي وفرنسا، والسينما المباشرة في شمال أمريكا. وبينما توجهت المدرسة الفرنسية نحو دراسة الحالات الإثنوغرافية، فقد توجهت المدرسة الأميركية نحو تقديم حالات فردية تصور لحظة ما لها أهميتها في حياة شخصية من الشخصيات. حيث دأب صناع الفيلم في السينما المباشرة على اختيار الشخصيات العامة كموضوعات لأفلامهم مثل كيندي في فيلم كارثة ما وراء مقبل السريس 1963. كما لجؤوا أيضاً إلى تصوير لحظات الأزمات والمواقف التي ينتج عنها من القصص ما له نروة وحل ونهاية. أمّا مبدعو السينما التسجيلية في أمريكا وخارجها ما لبثوا أن تنازلوا عن الاعتماد في أفلامهم على الشخصيات العامة، رغم ما توفره من حالة كاريزمية قادرة على تقديم نفسها ولديها ما تعرضه أو نقوله (جاهزاً)، وتوجهوا إلى الشخصيات العادية يستمدون منها قصص أفلامهم الواقعية، وهو ما خلصهم من المعالجة الصحفية ذات الطابع الخبري الإعلامي المرتبط بالشخصيات العامة إضافة إلى التخلص من طابعها الاستعراضى. وجعل عملهم أقرب إلى عمل الفن وتقاليد القصة القصيرة خصوصاً، وفتح أمامهم منبعاً من المواضيع عن الإنسان الفرد البسيط، لم يكن متاحاً من قبل، وإن كان يتطلب القدرة على البحث وموهبة الاكتشاف لما له دلالة من الشخصيات أو الأحداث. الأمر الذي يخفى على العين المجردة، لكنه لا يخفى على عين الفنان المبدع. وبذلك اقتربت السينما التسجيلية أكثر من أي وقت مضى من البشر العاديين واكتسب الفيلم التسجيلي جانباً لم يكن يمتلكها من قبل، وتطرق إلى مواضيع جديدة لم تكن متاحة له من خلال أشكاله السابقة، وتمتع بصدق وجماليات خاصة تميزه عما سبق. (16)

وأخيراً، من خلال استعراضنا السابق لأهم تعاريف الفيلم التسجيلي وأشكاله المختلفة والأساليب والاتجاهات التي تبلورت من خلاله يمكن أن نخلص إلى ما يلي :

1 - تعدد أشكال الفيلم التسجيلي ما بين الجرائد والمجلات السينمائية وأفلام الرحلات وأفلام الدعاية وأفلام الفن بجانب الأفلام التسجيلية ذات المغزى الاجتماعي.

2 - ظهور عدد من الاتجاهات والأساليب داخل إطار هذه الأشكال وتنوع هذه الأساليب بين الأسلوب الرومانسي والأسلوب السيمفوني والاتجاه الواقعي وسينما الحقيقة.

وبالمطالع فإن هذا التنوع والتعدد في الأشكال والاتجاهات يضيف على الفيلم التسجيلي ثراءً لغوياً يؤسس لهذا الفرع من الأفلام السينمائية أبعادها المتميزة مثل الإيقاع والتوازن والتطور وسيادة التيمة الرئيسة والتنويع عليها، ويتحقق هذا من خلال تلك الأبعاد التي يلعب فيها كل من المونتاج وشريط الصوت وزوايا التصوير والموسيقى أدواراً مهمة للمساهمة في خلق هذا النوع من فن الفيلم.

هوامش الفصل الثالث

- (1) - ضياء مرعي : السينما التسجيلية في مصر، دار الوفاء، الإسكندرية، الطبعة الأولى، 2004.
- (2) - Paul Rotha : The film till now, A survey of world cinema, London and Bradford, Percy Lund, Humphries and Co. Ltd, 1963. & - Paul Rotha : Documentary film, Faber and Faber, London, 1963.
- (3) - فورسيث هاردي : السينما التسجيلية عند جريسون، ترجمة صلاح التهامي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانتباء، القاهرة، 1965، ص 122.
- (4) - منى سعيد الحديدي وسلوى إمام علي : أسس الفيلم التسجيلي، اتجاهاته واستخداماته في السينما والتلفزيون، دار الفكر العربي، القاهرة، 2004.
- (5) - فورسيث هاردي : السينما التسجيلية عند جريسون، مصدر سابق، ص 116. ونظر أيضاً :
- Paul Rotha : Documentary film , Faber and Faber , London , 1963.
- (6) - ضياء مرعي : للسينما التسجيلية في مصر، مصدر سابق.
- (7) - Jean Epstein : Ecrits sur le cinéma , cinémas club , Seghers , Paris , 1974 , p. 9.
- (8) - Perkins F.P : Film as film , Penguin books , London , 1976 , P. 14.
- (9) - فورسيث هاردي : السينما التسجيلية عند جريسون، مصدر سابق، ص 119.
- (10) - فورسيث هاردي : السينما التسجيلية عند جريسون، مصدر سابق، ص 119.
- (11) - Jean-Paul Colley : Jean Roche... 54 années de photographie sans le support de caméra, in Demain le cinéma ethnographique, Revue CinémAction, ed. Corlet-télérama, N° 64, 1992, p. 75.
- (12) - دزيغا فيرنوف : الحقيقة السينمائية والعين السينمائية، ترجمة عدنان مدانات، الطبعة الأولى، منشورات مجلة الهدف، 1975، ص 23.
- (13) - دزيغا فيرنوف : الحقيقة السينمائية والعين السينمائية، مصدر سابق.
- (14) - Pierre Boudric : Les Ateliers artistiques de Varan, in Demain le cinéma ethnographique, Revue CinémAction, ed. Corlet-télérama, N° 64, 1992, p. 202.
- (15) - Louis Marcorles : Living cinema, New direction in contemporary film making, George Allen and Unwin, London, 1973, p.25.
- (16) - هاشم النحاس : السينما التسجيلية وحكاياتها عن آلام البشر، صحيفة الحياة اللبنانية، 2005-10-28.



مراحل إعداد وإنتاج الفيلم التسجيلي.

- أولاً - تحديد واختيار الفكرة - الموضوع.
- ثانياً - تحديد الهدف الأساسي.
- ثالثاً - تحديد الجمهور وخصائصه.
- رابعاً - كتابة النص
- خامساً - البحث العلمي وجمع المعلومات .
- سادساً - المعالجة (إعداد المعالجة).
- سابعاً - السيناريو .
- ثامناً - التعليق .
- تاسعاً - المقابلة .
- عاشراً - التصوير .
- حادي عشر - الصوت .
- ثاني عشر - المونتاج .
- ثالث عشر - المكساج (مزج الأصوات).
- رابع عشر - الدوبلاج .
- خامس عشر - الإخراج السينمائي التسجيلي .



مراحل إعداد وإنتاج الفيلم التسجيلي

بدلية نقول إنه من الصعوبة بمكان الحديث عن كل مرحلة من مراحل إعداد وإنتاج الفيلم التسجيلي على حدة، فجميع المراحل تتشابك وتتداخل فيما بينها بحيث لا يمكننا تحقيق الفصل الواضح بين مراحل صنع الفيلم التسجيلي. ويختلف الباحثون والمختصون حول ترتيبية مراحل صنع الفيلم التسجيلي وحول تراتبية الخطوات التي تمر بها كل مرحلة على حدة وخصوصاً مرحلة إعداد السيناريو. وبهذا الخصوص نقول الباحثة منى الحديدي : إن سيناريو الفيلم التسجيلي يمر بعدة خطوات هي :

1 - إعداد المعالجة.

2 - البحث والدراسة.

3 - كتابة السيناريو التنفيذي.

ونقول أيضاً : أثناء إعداد المعالجة، يجب أن نعمل على ما يلي : تحديد الهدف الأساسي وتحديد الجمهور المستهدف وخصائصه وكتابة النص.⁽¹⁾ ويقول الباحث محمود عطا الله : إن الدراسة والمعاينة واختيار المعلومات ومقابلة الأشخاص أصحاب القضية هي إجراءات واجب القيام بها قبل كتابة السيناريو وقبل التنفيذ. ويرى بول روي Paul Roy أن اختيار المضمون يأتي في المرتبة الثالثة والسبب في ذلك أنه مادام صانع الفيلم حدد الهدف السلوكي الذي يريده من الجمهور وأن خصائص الجمهور المستهدف تم تحديدها يصبح من السهل أن يختار صانع الفيلم المحتوى الفعال.⁽²⁾

وهكذا يكاد السيناريو يشمل معظم هذه المراحل، إلا أننا فضلنا الحديث عنه (أي السيناريو) كمرحلة مستقلة من مراحل إعداد وإنتاج الفيلم التسجيلي لضرورات منهجية وتعليمية.

أما مراحل إعداد وإنتاج الفيلم التسجيلي فهي :

أولاً - تحديد واختيار الفكرة-الموضوع :

أما أهم مراحل بناء السيناريو فتبدأ بالفكرة وهي من أصعب المراحل وأهمها ويجب أن نحدد في هذه المرحلة مبررات اختيار الفكرة ومدى أنيتها وحدائتها وإذا ما كانت مؤثرة وتلقى اهتمام شريحة كبيرة من الجمهور.

تعد مرحلة اختيار الفكرة-الموضوع في الفيلم التسجيلي أول المراحل وأهمها نظراً لأن الفيلم التسجيلي يتميز بدايةً بالمادة أو الرسالة التي يقدمها للجمهور الذي قد يكون جمهوراً محدداً أو عاماً داخل البلد المنتج أو خارجه. وإن أساس فكرة الأفلام التسجيلية لا تتطلب منا - برأي جريسون - أكثر من أن نعرض على الشاشة المسائل التي نهم عصرنا بأي أسلوب كان بحيث يتجاوب مع خيال الناس ويجعلهم أكثر احساساً وتفاعلاً مع ما يدور حولهم. ولهذا فسين الفيلم التسجيلي يعتمد على فكرة رئيسة وتكون له ولها قيمة اجتماعية. وهذه الفكرة قد تكون خاطراً إنسانياً يمكن أن يتحول إلى فكرة فنية تتطور وتتعدل لتصبح المحور الرئيس الذي يدور حوله الفيلم.

يقول دزيغا هيرتوف عن الفيلم التسجيلي : الفن ليس مرآة تعكس الكفاح التاريخي ولكنه سلاح لذلك الكفاح. وعليه يجب أن تكون المادة الخام للفيلم التسجيلي هي العالم المادي : الناس والأماكن والأزمنة والأشياء. فالسينمائي التسجيلي لا ينظر إلى الحقيقة والواقع الخارجيين فقط، بل بحالهما ويستخلص منهما الحقيقة الصافية والكبرى التي تختبئ وراء الأحداث المختلفة والمتراكمة للعالم الخارجي. إن هذا الارتباط الأساسي بالواقع، والتعبير عنه بأساليب فنية مشروعة لا تتعارض كلياً منعه، قد قادت الفنان التسجيلي إلى تعامل مباشر ودائم مع مظاهر اجتماعية عديدة متبلورة، ومع مشاكل مهمة مطروحة من قبل الواقع للموضوعي ذاته. (3) فالفيلم التسجيلي يؤمن بأنه لا يخلق العالم بقدر ما يقوم

بملاحظة العالم الموجود أصلاً إلا أنه ليس مجرد مسجل للحقيقة الخارجية إذ إنه مثل صانع الفيلم الخيالي يجب أن يصوغ هذه المادة الخام عبر اختياره للتفاصيل. (4) وينبغي على الفيلم التسجيلي أن يتناول عنواناً عريضاً عاماً وخاصاً كأن يكون العنوان العام مثلاً هو الاقتصاد والعنوان الخاص هو قصة اكتشاف النفط. وبما أن العناوين الشاملة لا تتوافق مع الحكايات الخاصة التي تُصنّف روائياً في الغالب، ترتبط الفيلم التسجيلي أكثر بموضوعات السياسة والاقتصاد والاجتماع والتاريخ وذلك بسبب حصر انتشاره عبر التلفزيون. ومنذ زمن ليس ببعيد، بدأ السينمائيون التسجيليون يصنعون أفلاماً تعرض لأمر الحياة اليومية والمعتادة وهي موضوعات قد تبدو تافهة تفتقد الأهمية ولكنها وقائع وأحداث أصبحت مرئية ومقروعة في حياة الناس. إن فكرة هواية جمع الطوابع في بلد ما لا تقل أهمية من فكرة مدافن النفايات النووية في بعض بلدان العالم والتي تسبب الأمراض الخطيرة للإنسان جراء تفاعل وانتشار موادها في البيئة. وقد شجع جون جونسون في السابق إنتاج الأفلام التي تطرح وتعالج موضوعات ومسائل ونظم ومشفية محددة ذات اهتمام عام لدى الجماهير مثل : مشاكل الإسكان والبريد الليلي ومناجم الفحم والأطفال في المدرسة... الخ.

وفي نفس الاتجاه، يرى الكثير من منظري السينما ونقادها ومؤرخيها بأنه يجب أن تنقسم قيمات (موضوعات) الأفلام بالصدق والصحة وألا تكون مزيفة أو غير صحيحة، حتى وإن رأى بعضهم نظرياً أنه من الممكن أن يقوم عمل فني على فكرة غير صحيحة وغير صادقة مثل الأفلام التي أنتجت كدعاية للفاشية والنازية، فإن ذلك ينقص من قيمة الفيلم ذاته.

وإذا كانت الفكرة الأساسية يمكن أن تتكرر من فيلم إلى فيلم، وأن تكون صحيحة وسليمة، فما هو الجديد الذي يقدمه أي فيلم؟ الجديد هو في طريقة المعالجة والعرض والتقديم وأسلوب الفنان وفردته في التعبير عن أفكاره بما

يؤدي للمتلقي أنه لم يسبق أن رأى ما يراه في فيلم آخر. (5) لفيلم التسجيلي يحاول تقديم أفكار ومعلومات بطريقة درامية، ويمكن تسخير كل عناصر اللغة السينمائية لفكرة الفيلم بعد تحديد الهدف ووضع الفكرة في بوتقة الحركة والفعل الدرامي المناسب عبر المكان والزمان. والمبالغة في طرح الأفكار المختلفة والمتنوعة في الأفلام التسجيلية هي أمر ضروري لإعطاء الموضوعات المطروحة أبعاداً أكبر من خلال تحرير الفكرة لتتطرق من المحلي وتشمل كسل العالم. فليس من المبالغة أن نعطي لموضوع مرض نقص المناعة (الإيدز) أو موضوع انتشار المخدرات المطروح في الفيلم التسجيلي بعداً كبيراً كون هذه الموضوعات تهم العالم أجمع.

وعند اختيار الموضوع لا بد من طرح عدة أسئلة أهمها: ما هي أهمية الموضوع المطروح وجذبه؟ ما مدى توافر قدر كبير من المعلومات؟ هل سيحقق تناول الموضوع فائدة للمتلقي؟ إلى أي مدى وأي عمق يستطيع إبراز نقطة الاهتمام بفكرة الفيلم. لا بد أن تتسم الفكرة محور الفيلم بالوضوح التام حتى يمكن الاستمرار بباقي المراحل. (6) فمخرج الفيلم التسجيلي يقوم بإعداد السيناريو معتمداً على دراسة عميقة للواقع تتمثل في زيارة الأماكن على الطبيعة والتعرف عليها وإجراء اللقاءات مع الجماهير المرتبطة بالموضوع أو الحدث أو المشكلة أو الشخصية موضوع الفيلم، وقراءة ودراسة وتحليل ما هو مكتوب عن الموضوع، وأخيراً تحديد وجهة النظر التي سوف يتبناها في عمله. (7) والمهم هنا هو وضوح الفكرة عند المخرج كي يمكن اختيار الوسائل التي سيستخدمها لتقديم ما يريد بدقة وسهولة ووضوح ويحصل بالتالي على التأثير المقصود على المشاهد المستهدف. والحقيقة أن أولى خطوات نجاح الفيلم تتجسد في وضوح الموضوع منذ البداية. وكثيراً ما كانت أبسط الموضوعات المحددة والواضحة هي نقطة البداية لأكثر الأفلام التسجيلية نجاحاً ورواجاً لدى الجماهير.

ثانياً - تحديد الهدف الأساسي :

أما المرحلة الثانية فهي الهدف، والهدف هو الغاية التي بُنيت عليه الفكرة-الموضوع واحد فيها ما نريد أن نقوله للمشاهد أو ما نريد أن نقدم له ليقوم بالتعرف عليه. ولا بد أن يكون هدف طرح الفكرة كبيراً وذو قيمة.

إذاً، الفكرة-الموضوع في الفيلم التسجيلي هي نقطة الانطلاق فيجب الاهتمام بها والعناية بتوضيحها بمنتهى الدقة، عندها نستطيع تحديد الهدف الأساسي من الفيلم، وتحديد الهدف من الفيلم خطوة هامة لأنه على أساس هذا الفيلم يتم تحديد الموضوع وكيفية معالجته (...) وإذا لم يحدد صانع الفيلم هدفه بوضوح فإن ذلك سيؤدي إلى تقليل فعالية الفيلم ويقلل تركيز المشاهد على الجوانب الهامة فيه.⁽⁸⁾ فقبل المباشرة بالتصوير أو أي عمل آخر، يجب التأكيد على الهدف الأساسي للفيلم ومراجعة مدى إمكانية تحقيقه وعندم الخروج أو الابتعاد عنه ففي حال وقع ذلك لن يتضمن الفيلم شيئاً محدداً ولن تكون له رؤية واضحة.

وتدور الأفلام التسجيلية عموماً حول أحد أو مجموع الأغراض التالية:

- 1 - إعلام وإخبار المشاهد بشئ جديد أو تذكيره بشئ موجود أصلاً.
 - 2 - محاولة إقناع المشاهد بفكرة جديدة أو إقناعه بتبني رأي أو اتجاه جديد لم يسبق طرحه.
 - 3 - محاولة خلق رأي عام حول فكرة أو اتجاه.
 - 4 - تشجيع المشاهد على تبني سلوك معين في موضوع من الموضوعات.
- إن تحديد الغرض أو الأغراض الأساسية من الفيلم يسهل تحديد وتوضيح الخط الذي سيبثه الفيلم في مراحل صنعه. ومن المهم هنا الإشارة إلى أن ما يفنقه المخرج التسجيلي في تشويق الفكرة التي يدور حولها الفيلم يكتسبه في حرية تركيب الفيلم بطريقة معيرة ومبدعة.⁽⁹⁾

ثالثاً - تحديد الجمهور وخصائصه :

لا بد أن يتعرف صانع الفيلم على جمهوره المستهدف قبل أن يصنع فيلمه وعليه أن يضع هذه العوامل في اعتباره وهي :

- 1- التعرض الانتقائي أو الاستقبال الانتقائي.
- 2- الإدراك الانتقائي.
- 3- التذكر الانتقائي.

ولا بد من الإجابة عن عدة أسئلة مثل :

- من هو الجمهور المستهدف؟
- ما هي خصائص الجمهور المستهدف؟
- وما موقفه من الموضوع المطروح ومن توقيت الطرح؟

وهناك خصائص تؤثر في إدراك الجمهور وفي استجابته للفيلم ويجب على صانع الفيلم أن يضعها في اعتباره ومن أهمها :

- 1- العمر،
- 2- مستوى التعليم،
- 3- البيئة الاجتماعية-الأسرية،
- 4- الوضع المادي-الاقتصادي،
- 5- الذكاء.

وكلما كانت شريحة الجمهور التي يُعرض لها العمل أكبر كانت المسؤولية تجاه العمل أكبر.

رابعاً - كتابة النص :

إن فكرة وموضوع كل فيلم ونوعه وأسلوب عمل كل مخرج هو الذي يحدد شكل النص في الفيلم التسجيلي، فمن الصعب وضع قواعد ثابتة تحكم كتابة النص في هذا النوع من الأفلام.

في تعريفه للفكرة التسجيلية يقول جريسون: "إن الفكرة التسجيلية لا تتطلب أكثر من نقل شؤون حياتنا اليومية إلى الشاشة، بالطريقة التي تشغل الخيال وتجعل الملاحظة أكثر ثراء مما كانت".⁽¹⁰⁾ إذاً، إن كافة جوانب حياتنا اليومية تشكل الموضوعات المناسبة، والمعالجة المتقنة الجيدة هي التي تستطيع إيصال الموضوع إلى الجمهور وتحقق الأثر المطلوب. فكتابة النص الذي يتضمن المعالجة الجيدة والعرض المناسب ستعطي فيلماً يثير الاهتمام إذا كان موضوعه من الموضوعات التي تهتم الجمهور. وكان جريسون يؤكد على التخطيط المسبق وخاصة في مرحلة كتابة النص. على العموم، شجع جريسون طريقة المشكلة-الأسباب-الطول في الفيلم التسجيلي.⁽¹¹⁾

ولا بد عند كتابة النص أن يكون هناك تصور دقيق لمضمون المشهد وحركته. ويعتمد صانع الفيلم أيضاً أثناء كتابة النص إلى :

- إبراز التطور والحركة في الفيلم :

فالحركة والتطور والنمو هي إحدى أركان الفيلم التسجيلي وعامل من عوامل نجاحه أو فشله بسبب غيابها. وصور التطور تكون في إحدى هذه الصور :

أ- نمو مادي : ملموس، كمتابعة مشروع معين، ثم بناؤه على مراحل.

ب- نمو زمني : متابعة نمو طفل وإبراز التغييرات التي يمر بها.

ج- نمو نفسي : تصوير المراحل التي يمر بها لشيء يتعلم القراءة والكتابة.

- إبراز الصدام واختلاف وجهات النظر :

هذا الصدام من أجل تحقيق هدف أو أهداف للفيلم ولا يكفي فقط التحدث عنه وإنما إبرازه في صورة مرئية واضحة.⁽¹²⁾

"وتزداد باضطراب أعداد المنتجين والموزعين الذين يحملون مؤلفي الأفلام الوثائقية حملاً على كتابة أفلامهم قبل تصويرها وعلى تحويل المرتجل إلى فيلم سينمائي. وهو خطر جد عظيم. فبمجرد أن يُكتب النص، ويختتمه الممولون، لن ينفتح المخرج السينمائي على الأحداث أو الحوارات التي تبتعد عن الموضوع المحدد مسبقاً، وإنما سيحاول أن "يدخل" الحقيقة بكل قوة في كادره. يمكننا بالطبع أن نفكر في مشروع دون تخطيطه (أو وضع هيكل له) ولكن لاشك أنني لا أستطيع أن أدافع عن الصدفة أو المغامرة، أو الموضوعات التي تنفجر إلى وجهة نظر، أو أدافع عن فكرة لا تستند إلى معرفة حقيقة بالميدان، وعن الرأي القائل : لنرحل في قارب، ومعنا الكاميرا وآخر القبائل البدائية، وسوف نتولى تماسيح الكيمان بقية الأمور لا. فمن الضروري إكتساب ألفة كبيرة مع الميدان : الناس والأماكن. الرحيل بدون خط محدد يوجهنا يبدو لي أمراً غير وارد، وإنما بمجرد الاتفاق على الإطار العام أو خلفية الموضوع، وعلى الطريقة التي سسيوجه بها هذا الموضوع، ويتم تقطيعه، وبناءؤه سيظل الأمر مراهنه مستحيلة، لأن إخراج هذه الأفلام قائم أساساً على الخيال المبدع في مواجهة الأمور التي تطرأ في لحظتها".⁽¹³⁾

لكن من الصعب - بل من المستحيل - أن نطالب الفيلم بإحداث نفس التأثيرات المعرفية التي يستطيعها النص. فالمفاهيم غير مرئية، وبالتصوير يكون ما نلتقطه ذا طابع عابر ومؤقتاً دائماً : فتلك الشخصية، في هذا المكان وهذه اللحظة من الحياة قامت بهذا النشاط.... ولا شك أن عدم قدرة الصور هذه على

نقل العناصر العامة والمطلقة، قد أدى، كما يبدو لنا، إلى اختلاف الأسلوبين الخاصين بالسينما التسجيلية- الوثائقية ويمكن القول ببساطة :

- الأول كلاسيكي لأنه يعهد بالتعميم إلى التعليق الخارجي.

- والآخر الذي تأكد منذ الستينيات حيث يقوم المخرج بتسجيل مواقف فريدة كل التفرد : فكل لقطة جديدة هي عبارة عن مشهد جديد. وعلى المُشاهد أن يستخلص العموميات، بدءاً من هذه الكتل الفريدة من الزمان والمكان التي يقدمها له الفيلم، بشرط أن تظهر جلياً الأبعاد الخاصة لما هو نموذجي أو مثالي.⁽¹⁴⁾

خامساً - البحث العلمي وجمع المعلومات :

وبعد تحديد الفكرة والهدف منها نبدأ بإجراء البحث وجمع المعلومات من خلال البيانات والوثائق اللقاءات والصور...الخ. وهي من أهم الخطوات والمراحل لأنها تشكل البناء الأساسي للفيلم التسجيلي، تبدأ بعد الاستقرار على موضوع الفيلم وفكرته الرئيسة، فعلى ضوءها تتحدد مواقع التصوير وأنواع وأحجام اللقطات وترتيبها فضلاً عن إعداد مادة التعليق الصوتي المصاحب للقطات. ويجب أن تتمتع المعلومات بالوضوح والبساطة والوحدة والسلاسة. وتتعدد مصادر جمع المعلومات، ويجب التدقيق فيها ومراجعتها لتكون أكثر دقة. فإلى جانب المعايضة والانتقال إلى موقع الحدث، توجد الوثائق المكتوبة والصوتية والمصورة وتتسع أوعية المعلومات لتشمل الكتب والمذكرات والصحف والتسجيلات الصوتية والمرئية وغيرها.⁽¹⁵⁾ وفي هذه المرحلة لابد من زيارة و تَقْدُّد الأماكن التي سيندر فيها التصوير والأحداث ويجب إجراء الاتصالات اللازمة مع الشخصيات ذات الصلة بموضوع الفيلم.

فالدراسة الأنثوجرافية مثلاً تعتمد على البحث الميداني الذي يعتمد بدوره على العديد من الأساليب والطرق المنهجية. ومن أهمها تدوين الملاحظات الميدانية بشكل مستمر ودقيق، بحيث يمكن أن يطلق عليها يوميات الباحث. وهو يسترجعها لكي يعيد تركيب المشاهد اليومية بمختلف تفصيلاتها. فهي تعد بمثابة المادة الخام التي يعتمد عليها الباحث في كتابة موضوعاته المختارة، وهي بمناسبة السيناريو الذي يستعين به الباحث الأنثروبولوجي الميداني لجسد الواقع الذي يعيد تركيبه مرة أخرى.⁽¹⁶⁾ ويعتمد صنع الأفلام غالباً على معرفة متعمقة بمنطقه للعمل، وخصوصاً تلك التي ترتبط بالعمل المشترك مع دارسي الأنثروبولوجيا. وهكذا نجد أن الموقع الذي يعمل عليه المخرج تكون قد تمت معانيته من قبل واستقطابه، وبذلك يعلم مسبقاً الأمور التي تثير اهتمامه والتي سوف يركز عليها.⁽¹⁷⁾

إن الحصول على بعض المعلومات حول الموضوع المطروح ستحتج حتماً للاستفسار عنها وبالتالي لطرح أسئلة متنوعة حولها سيكون جزءاً من الإجابة عليها هو البحث عن مزيد من المعلومات والحقائق والبيانات وربطها بما حصلنا عليه سابقاً لنصل إلى حالة الاتساع. فقد يمتد البحث عن المعلومات مدة مراحل إعداد الفيلم ومراحل تنفيذه خاصة عند مواجهة تساؤلات جديدة أو استكشاف جوانب أخرى للموضوع لم تكن معروفة. ولا تقف عملية البحث إلا بانتهاء آخر مرحلة في صنع النسخة النهائية للفيلم. ويقوم بعملية البحث كاتب السيناريو ما لم يكن المخرج هو نفسه كاتب السيناريو الذي يتوجب عليه أن يقرأ عن الموضوع الذي يحاور المختص-الشخصية حوله كي يقتنع هذا الأخير في حديثه، لأنه بكل تأكيد عندما يجد شخصاً يفهم ما يتحدث عنه فإنه وببساطة سيتحدث إليه بجدية.

1 - المشاركة في البحث والتقصي والتصميم :

ويعنى ذلك استشارة أهل الاختصاص في عملية البحث عن المعلومات وعن أفضل الطرق والأساليب لمعالجة وعرض معطيات وأفكار الفسيلم. إضافة إلى الاستماع إلى أكثر من رأي فيما يخص طريقة تناول وتقديم مما يساعد على تجنب الأخطاء والانحراف عن الفكرة الجوهرية للفيلم وبالتالي التنفيذ الدقيق والجيد.

2 - تنظيم المعلومات في الفيلم التسجيلي :

وخطوات تنظيم المعلومات في الفيلم التسجيلي هي كما يلي :

2 - 1 - ترتيب المعلومات بشكل منطقي :

أول خطوة لكتابة وتسجيل الفيلم التسجيلي على الورق تكمن في ترتيب المعلومات بشكل منطقي يوضح الحقائق والأفكار المختلفة. إن الفائدة الأولى لترتيب المعلومات وتنظيمها تظهر في تحديد الزاوية التي سيتم بها عرض وتقديم الفكرة الرئيسة للموضوع والأفكار الثانوية سواء المؤيدة ملها أم المعارضة، على ألا تغطي إحدى الأفكار الثانوية على الفكرة الرئيسة فيفقد الفيلم شكله وموضوعه واتجاهه. وتبدأ عملية ترتيب المعلومات بتحديد الغرض الرئيس والعام للفيلم.

2 - 2 - تلخيص الفكرة الرئيسة للفيلم :

بعد ترتيب المعلومات، يُصار إلى تلخيص فكرة الفيلم الرئيسة في جملة أو عبارة أو مقدمة قصيرة (مقدمة الفيلم) تعبر عن المعنى المراد إيصاله للجمهور، وقد يساهم عنوان الفيلم في ذلك.

2 - 3 - فرز واختيار المفيد من المعلومات :

إن البحث المكثف والجاد قد يزودنا بكميات كبيرة من المعلومات والوثائق والبيانات، عندها يتم اللجوء إلى فرز واختيار ما هو مفيد ومهم لموضوع الفيلم. وطبعاً فالحصول على معلومات كبيرة وكثيرة لا يُمكننا بالضرورة من الحصول على فيلم جيد. إن من سيحدد هذا الأمر هو اختيار ما يسمى بؤرة الموضوع، أي أن التركيز على جانب واحد فقط من الموضوع.

2 - 4 - وضع المعلومات في ترتيب منطقي :

وضع المعلومات المختارة والمناسبة في ترتيب منهجي -منطقي يوضح العلاقات بينها بما يخدم الفيلم وموضوعه. بعد ذلك تأتي مرحلة تصميم الخطة المبدئية للسيناريو، وهنا تنتهي مرحلة البحث وتبدأ مرحلة السيناريو.

سادساً - المعالجة (إعداد المعالجة) :

صحيح أن الفكرة-الموضوع هي نقطة انطلاق أي عمل فني ولكن سبيل الوصول إليه هو الذي يحدد الاختلاف. والمعالجة تعني بلورة الخطوات السابقة في ترتيب محدد يخدم موضوع الفيلم.

وبهذا الخصوص، يضع صانع الفيلم في حسابه عدة اعتبارات مثل :

- ما هو الأسلوب المناسب في عرض وتقديم الفيلم؟
- وهل سيستخدم أسلوب الواقع-الحقيقة أم سيعالج المادة الواقعية في قالب درامي؟
- هل يحتوي الفيلم على تعليق أو حوار منطوق أو على كليهما؟
- هل ستكون الموسيقى مكوناً أساسياً أم ثانوياً في الفيلم، أم أنه لن يحتوي على أي موسيقى؟

لذلك فمرحلة المعالجة في الفيلم التسجيلي لا بد أن تهتم بالعنومات وهي عبارة عن شرح وتوضيح للفكرة الرئيسة التي يدور حولها الفيلم وتوضيح رؤية المخرج أو الكاتب بشكل دقيق. إن السينمائي التسجيلي يرصد موارده من الواقع ليظهر وجهة نظره ويروج لموقفه الفكري تجاه العالم، إذ إن الكيفية التي ننسق فيها موادنا هي بمثابة تقديم فني يعكس الحقيقة الذاتية التي يكتشفها الفنان وتعبير عن قناعته. لكن موادنا ذاتها هي صور الواقع الموضوعي، من هنا يُضاف إلى وجهة نظر الفنان ذاته صوت الواقع أو صراخ الواقع. إن هذه الخاصية الأساسية للفيلم التسجيلي تغني من صلة الفنان بالواقع، كما أنها من جهة أخرى تضع أمام الجماهير الصغيرة تجربة الواقع المتحرك ذاته، والذي يمكن هنا نقله على الشاشة، ويمكن أن يتحول إلى عملية معرفة للواقع وممتعة في ممارسة هذه المعرفة.⁽¹⁸⁾

فكما أن الفيلم الروائي يقدم سرداً قصصياً للموضوع، كذلك الفيلم التسجيلي يتناول مواضيع حقيقية تستلحق أفكارها وتوجهاتها ضمن بناء يعتمد على الموضوع بحد ذاته، خصوصاً وأن الفيلم التسجيلي ليس تقنياً مجرداً وعرضياً لواقع الحياة، بل هو استقصاء واستقراء لعملية تفسيرية وتحليلية للواقع. وعليه فمن مشاكل الأفلام التسجيلية، المقدرة على إيجاد الموضوع المناسب وحسن تلخيصه في دقائق محدودة، في توليفة يغلب عليها الخطاب البصري. وفي وصف بليغ للناقد السينمائي المصري مصطفى عبد الوهاب، يشير إلى أن الفيلم الطويل والرواية كالنهر الذي يبحر فيه المبدع طويلاً وعرضاً وعمقاً، بينما الفيلم التسجيلي والقصة القصيرة يكونان أشبه بالينز التي يحفرها المبدع رأسياً وفي العمق.⁽¹⁹⁾ وغني عن القول إنه كلما كان الموضوع شائعاً كلما أصبح التحكم به والسيطرة عليه أصعب، أي ازدادت خطورة أن يطغى الموضوع على الفيلم.

والمعالجة الجيدة للموضوع وفكرته تعتمد على عدة عناصر تساهم في تحسين شكل ومضمون الفيلم ومنها : الانتقاء من الواقع - الإيقاع - التلقائية - التطور والحركة.

يقول روبرت فلاهري عام 1937 : "إن مادة الفيلم التسجيلي - كما أفهمه - هي الحياة في الشكل الذي تعاش فيه، وهذا لا يتطلب أبداً كما يبدو لبعضهم، بأن تُحصر مهمة الفنان التسجيلي في رصد مجموع صور متشابهة وقائمة دون انتقاء". (20)

ويرى بعضهم أن الإيقاع في صورته المبدئية هو التواتر المتتابع بين حالتين متباينتين : الصوت والصمت.. النور والظلام.. الحركة والسكون.. القوة والضعف.. القصر والطول.. الإسراع والإبطاء.. وهكذا.. وأيضاً هو العلاقة بين الجزء والجزء الآخر.. ثم بين كل الأجزاء الأخرى. والإيقاع في السينما، هو روح الفيلم.. وهو إحساس نابض بالحياة، يحركه تناسق العلاقة بين الفترات الزمنية التي تستغرقها اللقطات المتتابعة بين الطول والقصر أو السرعة والهدوء، وبين ما تتركز به اللقطات في داخلها من شحنات عاطفية ونفسية وتماسك بشائي متطور، يستهدف تدعيم الحركة الدرامية.. التي تستحث هذا الإيقاع وتبرره. (21)

وعلاوة على ذلك، إذا جاز الحديث عن التأليف في الفيلم التسجيلي - يقول المخرج المصري علي الغزولي - فهناك دائماً هامش للتحريك والتلقائية. في موضوع العمارة الإسلامية وهو فيلم يعتمد أساساً على المعلومة، لم أقتنع بالموجود في المادة العلمية التي وضعها أستاذ كبير متخصص في العمارة وانجذبت لتصوير شيء آخر غير ما نصح به، هناك أشياء لا ترد على خاطر تظهر في الموقع وتفرض نفسها وأنا أحب الانسياق إليها، التلقائية والمرونة هي التي تعطي الحيوية للفيلم التسجيلي. (22)

كذلك، فإن الحركة المناسبة في الفيلم هي إحدى دعائم نجاحه، فلا بد وأن يكون للسرعة والبطء مبرر منطقي وموضوعي.

ولذلك كله، يعتمد نجاح الفيلم التسجيلي على طريقة المعالجة لا على القيمة الفكرية أو الترفيهية للموضوع نفسه.

والجدير بالذكر، أنه بالنسبة لبعض الباحثين، فإن تحديد الهدف وتحديد الجمهور وكتابة النص هي خطوات يجب العمل عليها لدى إعداد المعالجة، لكننا أثرنا الحديث عنها وبترائية تخدم البحث من وجهة نظرنا.

سابعاً - السيناريو :

1 - الفصائل الرئيسية للسيناريو :

إن أصل كلمة سيناريو مشتق من كلمة سينا - Scena أي المنظر في اللغة الإيطالية، وقد شاع استخدامها في اللغات الأوروبية في القرن التاسع عشر وتعني النص المسرحي.

وتنقسم فصائل السيناريو بشكل عام إلى ثلاث شرائح رئيسية هي :

- 1 - سيناريو الأفلام الموضوعية Objective Films.
- 2 - سيناريو الأفلام الذاتية أو الجمالية Subjective or Aesthetic Films.
- 3 - سيناريو الأفلام الروائية Narrative (Theatrical) Films.

إذاً، يُغطي معنى كلمة سيناريو في السينما كل الفصائل السينمائية الرئيسية من روائية وتسجيلية. حيث يختلف سيناريو الفيلم التسجيلي عن غيره من أشكال السيناريو التي تتناول أفلاماً روائية أو تمثيلية تلفزيونية.

ومن الخطأ اعتبار سيناريو الفيلم أنه القصة السينمائية أو القصة أو الرواية المكتوبة بلغة الصورة أو بلغة السينما، فهو ليس تكويناً روائياً أو قصصياً. في هذا الإطار، تم إيجاد مصطلحي Script ومعناها النص الكتابي لتعني أية صورة أو فصيحة من فصول السيناريو السينمائي، و Screen Play ومعناها السيناريو الروائي.

وللسيناريو أنماط مختلفة لكل منها طبيعة خاصة، ففي حين يُسَدِّع كاتب السيناريو في كتابة نوعية معينة، يخفق في كتابة نوعية أخرى. فكل نوعية سيناريو تقتضي استعداداً وكفاءة خاصة من الكاتب بصرف النظر عن براعته أو موهبته الشخصية. ولا يمارس كاتب السيناريو حرية الإبداع بنفس السوية في كل فصول السيناريو، فقد ترتفع هذه السوية كثيراً في سيناريو الفيلم الروائي-الخيالي وتهدبط في الفيلم التسجيلي-الواقعي حيث ينحصر حجم الإبداع والتصنع. فإذا كان ممكناً كتابة سيناريو كامل ومحكم في السينما الروائية، فإن هذا لا يحدث عادة ولا يمكن أن يحدث في السينما التسجيلية.

2 - السيناريو في الفيلم التسجيلي :

لنستعرض بدايةً آراء الرواد في السيناريو وكيف ظهر في بداياته في الفيلم التسجيلي ولماذا ؟

- الأخوان لومير : لم يلجأ إلى كتابة أو استخدام السيناريو أبداً في تصوير وتسجيل الواقع وقد جسداً ذلك في أفلامهما الأولى مثل : وصول قطار إلى محطة و خروج العمال من مصنع لومير... الخ.

- روبرت فلاهرتي : اعتمد فلاهرتي على الملاحظات الطويلة ولم يستخدم أو يلجأ إلى السيناريو، فبالنسبة له يتم صنع الفيلم التسجيلي على طاولة المونتاج كما فعل في فيلمه نانوك رجل الشمال. وفي هذا الفيلم أكد فلاهرتي أسلوبه في العمل حيث يصور كمية كبيرة من المشاهد واللقطات (وهي المادة الخام للفيلم) لاعتقاده أنها تشكل منبع أو مصدر موضوع فيلمه، وأن المادة الكثيرة والمتنوعة تُيسر له العمل على إنجاز الفيلم.

- دزيغا فيرتوف : قال : إن السيناريو هو خرافة الفيلم التسجيلي، وأكد على أنية الحدث؛ أي مسك الأحداث بوقتها وحرارتها، وعلى غرار ابتداء مدرسته الروسية مثل إيزنشتاين وبودفكين وعلى عكس فلاهرتي، آمن فيرتوف بفكرة أن أساس الفن السينمائي هو المونتاج. فالمونتاج بالنسبة له يربط العناصر المتفرقة وغير المترابطة في الحياة الواقعية، فهو يربط بين أي موضوعين أو شيئين في العالم دون أي اعتبار لمفهوم الزمن والمكان. أما المادة الخام للفيلم التسجيلي بالنسبة لفيرتوف فهي العالم بأكمله من أناس وأماكن وأشياء. وكان يرى أنه يجب ربط اللقطات بصورة شاعرية وليس بصورة ميكانيكية كما هو الغالب في الأفلام الوثائقية التقليدية. وأن الترابطية والاستمرارية في الفيلم يجب أن تتوافق مع مضمون الفيلم بصورة شاملة وكاملة.

من أعمال فيرتوف التي جرب فيها وطبق أفكاره حول المونتاج فيلم الرجل ذي الكاميرا السينمائية والسلسلة الإخبارية الحقيقة الفيلمية وهي من أوائل أعماله وفيلم ثلاث أغنيات إلى لينين عام 1934 مستفيداً من دخول الصوت إلى السينما مما ساعده على إنتاج فيلم ناطق ومبدع.

- جون جريسون : يرى وجوب أن يكون للفيلم الوثائقي تنظيم وتخطيط مسبق، أي يجب أن يكون للفيلم سيناريو كي لا يضيع الوقت ويهدر الفيلم الخام.

- كاراباج : يقول إن الواقع وحده لا يصنع фильماً، وإن بناء وكتابة سيناريو محكم ودقيق وواضح شيء غير منطقي لأن السيناريو بهذه الطريقة سيحدد ويشكل الواقع وهذا غير صحيح وغير ممكن لأنه لا يمكن السيطرة على الواقع. إذاً، يجب بناء سيناريو إنسيابي قابل للتعديل حسب معطيات الواقع والمستجدات التي سيفرزها. وعليه، فإن السيناريو في الفيلم التسجيلي عبارة عن مخطط أولي أو مبدئي مبني على وقائع حياتية تمثل موضوع الفيلم أو عبارة عن هيكل عام وركائز أساسية تتغير وتتعدل ويكتمل بناؤها أثناء تنفيذ الفيلم.

إذاً، لا يعدو السيناريو أن يكون مجرد تخطيط لمشاهد الفيلم متضمناً بشكل أساسي رؤية المخرج أو الكاتب حول فكرة الفيلم الرئيسية. ومن المعلوم - كما ذكرنا سابقاً - أن الرؤية هي التي تحدد شكل المعالجة وشكل السيناريو وتتكون عادة بالاستناد إلى فكرة الفيلم الرئيسية والهساف منه وإلى المعلومات التي سيستخدمها الفيلم.

قد يستغرق المخرج أو معد الفيلم أسابيع أو أشهر في معاينة أماكن التصوير وفي تحديد وإيجاد الشخصيات الواقعية المناسبة لموضوع الفيلم، ويبدل كل ما يوسع مع فريق العمل لوضع خطط التصوير ومواعيد مقابلات الشخصيات وإعداد الأسئلة الملائمة... الخ. ثم يضع كل هذا في بناء سيناريو معتقداً أنه سيناريو محكم ومتناسك. وعند البدء بالتنفيذ ومباشرة التصوير يدرك بأنه مضطر لأن يعدل أو يغير خطته مرة وثانية وثالثة وربما أكثر. إذاً، لا يستطيع مخرج الفيلم التسجيلي أو كاتب السيناريو أن يكون دقيقاً في كتابته لأنه يتعامل مع العالم الحقيقي المحيط به، وهو عالم متحرك ومتغير؛ فهناك تغييرات الطقس التي لا يمكن التنبؤ بها بدقة مثل شدة حرارة الشمس، وحركة الهواء

والمطر، وهناك حركة الناس وتصرفاتهم في الشوارع وحركة الأطفال والحيونات... الخ. وعناصر أخرى كثيرة ومتنوعة لا يمكن السيطرة عليها والتحكم فيها.

إن السيناريو عملية وصف الحركة السينمائية على السورق، فهو وثيقة مكتوبة بدقة تصف المشاهد مشهداً مشهداً مع تفاصيل الصوت المصاحب للفيلم. وقد يكون ذلك على شكل مجموعة سطور مكتوبة في عامود واحد خلافاً للشكل المعتمد والمعروف للسيناريو أو يكون على شكل مجموعة سطور مكتوبة في عامودين : العامود الأيمن منها خاص بالصورة والعامود الأيسر خاص بالخطوط الرئيسية للتعليق.

وهكذا يشتمل السيناريو على قسمين :

1 - الحركة واللقطات والمشاهد :

الحركة المناسبة والمتوازنة من أسس نجاح الفيلم التسجيلي. فالبطء في الفيلم يجعله مملاً إن لم يكن له مبرر موضوعي، والسرعة تكون مزعجة إذا وجدت بلا ضرورة أو فائدة سوى إعطاء الإيهام بوجود الحركة والإيقاع في الفيلم.

2 - الكلام المصاحب للحركة واللقطات والمشاهد (التعليق) :

والتعليق (كما سنرى لاحقاً) يساهم في تقوية ما تعرضه الصورة ويزيد تأثيرها. وعموماً، على السيناريو أن يتضمن الملاحظات الصوتية التي تؤكد فكرته من خلال : الراوي أو المعلق، المؤثرات الصوتية، الموسيقى، الصمت وغير ذلك.

3 - أقسام سيناريو الفيلم التسجيلي :

1 - السيناريو النظري (المبدئي) :

يقدم هذا السيناريو الخطوط العامة للفيلم، فيعبر عن فكرة الفيلم من خلال بعض الصور الفنية البسيطة، ويعرض ببساطة الأحداث والحقائق الواجب تصويرها والمعبرة عن الفكرة الرئيسة دون تحديد دقيق لأحجام اللقطات وأطوال المشاهد أو زوايا الكاميرا أو حركتها. وفي هذا السيناريو تتحدد كمية المعلومات التي سيتضمنها الفيلم دون تحديد الصورة التي ستأخذها وتظهر بها.

2 - السيناريو التفصيلي (التنفيذي) :

هو بمثابة المعالجة النهائية للمعلومات المنتقاة والمرتبطة فتعرض بلغة السينما، حيث يتم تقسيمها إلى لقطات ومشاهد ويتم تحديد أطوال اللقطات وزواياها وأحجامها وتحديد الحركة والتفاصيل في كل لقطة وكل مشهد، ويحدد أيضاً مكان وزمان الأحداث حتى يستطيع معد الفيلم أن يتحسس الإقاع الذي يمكن الحصول عليه بعد الانتهاء من عملية المونتاج. وعليه يعطي هذا السيناريو تصوراً شاملاً على مستوى الصورة والصوت وكأنه ماكيت أو نموذج مصغر للفيلم. وباختصار، فإن السيناريو التفصيلي أو التنفيذي هو المرحلة التي تسبق مباشرة عملية التنفيذ وبداية التصوير.

وثمة أفلام يضطر فيها المخرج إلى التخلي عن السيناريو التفصيلي الدقيق ويستبدله بسيناريو نظري مبدئي يتضمن فقط خطة للتصوير. وهذا لا يعني التخلي نهائياً عن السيناريو المبدئي أو ما يمكن أن يسمى التصوير المقترح لسير العمل على ضوء الهدف المرتجى.

لكن، هل يمكن الاستغناء عن السيناريو في الفيلم التسجيلي؟ وكيف يكتسب سيناريو الفيلم التسجيلي في واقع متحرك ومتغير باستمرار؟

4 - كتابة سيناريو للفيلم التسجيلي :

إن وضع قواعد ثابتة ودقيقة تحكم كتابة سيناريو الفيلم التسجيلي أمر صعب إن لم يكن مستحيلاً لأن فكرة وموضوع كل فيلم ونوع موضوعه وأسلوب عمل كل مخرج هي العناصر التي تحدد شكل النص. ولأن ظروف وأجواء التنفيذ قابلة للتبديل والتعديل، فيعد التصوير والمونتاج والإخراج قد نحصل على نتائج مغايرة لما هو مكتوب في السيناريو.

أما ضمانات عدم الحياد عن الموضوع وفكرته في السيناريو فتتلخص بالإجراءات الواجبة قبل كتابة السيناريو وقبل التنفيذ وأهمها : الدراسة والبحث والمعاينة وانتقاء المعلومات ومقابلة الأشخاص المعنيين بالقضية أو الموضوع.

القواعد العامة التي يجب مراعاتها عند كتابة وتكوين السيناريو :

1 - من الأفضل ألا يحتوي السيناريو أكثر من فكرة رئيسية واحدة حتى لا يشتت انتباه المشاهد وتتشوش أفكاره مما يضعف الأثر النهائي للفيلم.

2 - التزام الحقيقة والموضوعية لأن الفيلم التسجيلي يهدف أساساً إلى البحث عن الحقيقة وعرض صورة حيادية عن الواقع.

3 - البراعة والإبداع في ترتيب أفكار الفيلم بشكل منطقي وسلس ومؤثر فسي محاولة لجذب انتباه المشاهد وإعطائه الرغبة بمتابعة الشريط بكل جزئياته من البداية للنهاية وبالتالي التأثير عليه، ويتزايد وجوب ذلك في بعض الأفلام ذات المادة الجافة.

4 - استخدام التعليق بالصوت لشرح الصورة أو إكمالها بمزيد من المعلومات وشرح المعلومات التي يصعب أو لا يمكن تصويرها، من هنا تسأتي أهمية الكلمة التي لا تقل عن أهمية الصورة.

5 - التكيف مع محدودية الإبداع والانطلاق الخلاق لصانع الفيلم أو كاتب السيناريو كونه يتعامل أساساً مع نقل وتقديم الواقع أو الحقيقة بموضوعية وصدق، وجعل ذلك وسيلة لإبداع من نوع آخر هو إتقان نقل وتقديم هذا الواقع.

إذا كان من الصعب كتابة السيناريو أثناء عملية التصوير، فمن السهل إعادة كتابة سيناريو موجود أو إدخال تعديلات ما عليه.

ولا بد عند كتابة السيناريو التنفيذي أو التفصيلي أو إعادة كتابته من أن يصف الجانب المرئي لقطة بلقطة ومشهداً ومشهداً وأن يطلعنا على معلومات مثل :

- زمن التصوير صيفاً أم شتاءً، وأوقات التصوير نهاراً أم ليلاً.
- الأماكن والمناطق التي ستصورها وتقدمها لنا الكاميرا.
- المواقع والحركات المختلفة للكاميرا.
- أماكن تصوير اللقطات : داخلية (داخل منزل أو معمل...) أم خارجية (في شارع أو حديقة).
- عدد ونوعية اللقطات والمشاهد.

5 - من وظائف السيناريو في الفيلم التسجيلي :

- 1 - يحدد للمخرج والمونتير الاتجاه الرئيس والخط العام اللذين يسيران فيهما عبر المراحل المختلفة لإنتاج الفيلم، فهو الدليل والمرشد لكل منهما.
- 2 - يعطي المخرج فكرة مفصلة نوعاً ما عن الأماكن والمصادر التي من الممكن أن يختار منها مادته بعد أن يمنحه فرصة التعرف عليها.
- 3 - يساعد المخرج على انتقاء مبدئي ومركز للمادة المراد تصويرها.

ثامناً - التعليق :

بدلية نقول : إن التعليق هو أحد عناصر اللغة الفيلمية والتي منها أيضاً (الصورة والتتابع والحركة والأصوات...) التي تعبر عن مضمون الفيلم، وهو

أحد مفردات الصوت إضافة إلى الموسيقى والمؤثرات الصوتية والحوار والصمت. لكننا، ولأهمية التعليق، فضلنا أن ندرجه ضمن المراحل الرئيسية لإعداد وإنتاج الفيلم التسجيلي، والمعلق (أو الراوي) هو صوت يأتي من خارجه الكادر ويصاحب الصورة أو يلحق بها.

والتعليق هو أحد أشكال الكتابة الأدبية أو الصحفية الصعبة، إذ إن على كاتب التعليق أن تتوفر فيه بعض الخصائص والميزات الأساسية وأهمها معرفته بالوسيلة التي يكتب لها وخصوصاً في المجال الفني وامتلاكه حسن والفهم بالموسيقى وبمجمال المراحل الفنية للعمل.

يتم اللجوء إلى التعليق في الفيلم التسجيلي، وبشكل كثيف أحياناً، لسبب ضرورة توافر المعلومات فيه خاصة عند صنع الفيلم لحساب مؤسسة أو جهاز تنموي حينها يضطر السينمائي أو الفنان للاستجابة لهذه الضرورات رغم شعوره أحياناً بالقيود. كما فعل المخرج علي الغزولي في فيلم طفولة وليداع حيث استخدم التعليق بخلاف جميع أفلامه السابقة، فقد تم صنع الفيلم بتكليف من مؤسسة تنموية اشترطت توافر المعلومات فيه.

لهذا، فإن أهم صفة يجب أن يتمتع بها كاتب سيناريو الفيلم التسجيلي هي موهبة كتابة التعليق. ويندر أن يوجد فيلم تسجيلي لا يستخدم التعليق بشكل أو آخر. ومع ذلك يتم الاستغناء أحياناً عن التعليق ويكتفى بالصورة التي يجب أن تكون قادرة وكافية لتوصيل رسالة الفيلم للمشاهدين. فإذا كانت الصورة معبرة عن المعنى المطلوب فإنها لا تحتاج لأي تعليق صوتي مصاحب ويمكن عندها الاكتفاء بالمؤثرات الصوتية أو الموسيقى.

هناك عدة سمات أو خصائص يتسم بها (ويجب أن يتسم بها) التعليق في الفيلم التسجيلي :

- 1 - يُكتب التعليق ليتناسب مع الفيلم وليس العكس.
- 2 - الفيلم التسجيلي صورة تعبر عن نفسها والكلام تكملة للصورة لا أكثر، حيث إنَّ شعار الفيلم التسجيلي، ربما كجميع البرامج والمواد البصرية، هو :
صورة أفضل، أحياناً كثيرة، من ألف كلمة.
- 3 - يجب أن يقدم التعليق معلومات إضافية لا تستطيع الصورة تقديمها.
- 4 - لا بد أن يُمكن التعليقُ المشاهد من التركيز على أمرٍ ما لا تستطيع الصورة أن تبلغه.
- 5 - لا بد أن يكون التعليق غير ساذج ويُمكن المشاهد من استنتاج أشياء مسن خلال سريان الفعل في الصورة والتعليق مولداً عنده استنتاج ثالث أي تصادم أفكار.
- 6 - يجب أن لا يكرر التعليق شيئاً كانت الصورة قد عرضته، أو أن يكون شارحاً لسريان ما يجري في الصورة من إنسيابية في الفعل.
- 7 - يجب "عدم التطابق بين الصورة والصوت، بمعنى أن الصورة تصصف والصوت عنصر تابع للصورة في طرح فكرة أو مشكلة." (23)
- 8 - يجب أن يتطابق مضمون التعليق مع الصورة، أي أن يتوافق ما يعرض من صور مع ما يقال من كلمات بحيث ينصب الكلام على الصورة المعروضة فيكمل أحدهما الآخر. ففي حال اختلاف مضمون الكلمات (النص) مع مضمون الصورة (الفيلم) تنشئت المشاهد بين ما يسمعه وما يراه، وهي مسألة لا يمكن أن تستمر طويلاً، مهما كانت قدرته على التركيز مما يدفعه لعدم المتابعة.
- 9 - يجب أن يتزامن التعليق مع إيقاع ومرعة الصورة، فمثلاً إذا كانت هناك حركة مثيرة في المشهد فإن التعليق يجب أن يسبقها ويمهد لها ويدخل إليها شارحاً دلالتها قبل حدوثها أو أن يتبعها بالتعليق عليها ويشرح مغزاها.

10 - أن يتم الاستغناء عن التعليق في أوقات مناسبة من زمن الفيلم وإيجاد مساحات زمنية صامتة بدون تعليق، وهي بمثابة تهوية أو فراغ مفيد يُملأ بالموثرات الصوتية أو الموسيقية بدلاً من الكلام، وبذلك يتحقق نوع من التوازن بين الكلمات وبين المؤثرات الصوتية والموسيقى، وكل هذا يؤدي إلى إرتياح المشاهد ومساعدته على التركيز.

إذاً، كلما قلَّ التعليق كان أفضل لأننا نتعامل مع الفيلم وهي لغة صورة أكثر من كونها لغة صوت. ولذلك كله يجب ألا يتجاوز التعليق أكثر من ثلث زمن الفيلم.

1 - وظائف التعليق :

1- الوظيفة الإخبارية :

أي أن يخبر التعليق ويزود المشاهد بمعلومات جديدة وينبغي أن تكون المعلومات والأخبار محققة ومفحوصة قبل اختيارها وكتابتها في التعليق.

2 - الوظيفة التعريفية :

عرض الفكرة الرئيسة للفيلم وتوضيح هدفه، إضافة إلى الاستهلال للموضوع المطروح وتقديم المعلومات أيضاً.

3 - الوظيفة الكاشفة :

تلعب هذه الوظيفة دورين في الفيلم التسجيلي من خلال كشف المكان والزمان اللذين تجري فيهما الأحداث وثانياً الربط بين مشاهد وفقرات الفيلم.

4 - الوظيفة الرتمية أو الإيقاعية :

يستطيع التعليق تضخيم وتأكيد وزيادة تأثير الصورة واللقطات والمشاهد التي تتوالى في تتابع أمام أعين المشاهدين بما يزيد من سرعة الإيقاع الفيلمي ويؤكد نجاح الفيلم.

5 - الوظيفة الرابطة :

الربط بين فقرات ومشاهد الفيلم وربط المشاهد ككل إضافة إلى سد الفراغ الناتج عن معالجة المادة الفيلمية للموضوع.

6 - الوظيفة التفسيرية أو الشارحة :

في الفيلم التسجيلي يتجه الاعتماد على التعليق الذي يقرأه شخص واحد كي يقدم بيانات ومعلومات لا توفرها الصورة، أي شرح المشاهد وتقديم المزيد من المعلومات.

7 - الوظيفة التأثيرية :

تكاد تكون الوظيفة الأكثر أهمية. فوظيفة التعليق الأساسية هي زيادة فرص تأثير الفيلم، وذلك بتوضيح وتقوية المعاني التي تعرضها الصورة.

8 - الوظيفة الجمالية :

لا بد أن يكون لصوت الراوي أو المعلق الجميل والرخيم، والهادئ والمطمئن عند الضرورة، الدور الكبير في لفت نظر المشاهد وجذب انتباهه إلى مضمون وشكل المادة الفيلمية المعروضة وبالتالي إعطائها الأهمية المرادة. وهذا يساعد بالتالي على إيصال المعلومات المطلوبة إلى المتلقي وبالصورة الملائمة.

وكثيراً ما شاهدنا أفلاماً تسجيلية واستمتعنا أيما استمتاع بنبرة وصوت المعلق الذي كان يضيف لمسات أنيقة وجميلة على التعليق نفسه وبالتالي على الفيلم.

2 - ما يجب مراعاته عند كتابة التعليق :

- 1 - الالتزام بقواعد التحرير الإذاعي التي تسعى إلى تقديم وإبراز المعنى بشكل مباشر، وبخاصة تجنب الصيغ البيانية والبلاغية والكلمات نادرة الاستخدام.
- 2 - الاهتمام ببداية التعليق لأهمية الانطباع الأول، فهي أولى الكلمات التي ينصت إليها المشاهد والاهتمام أيضاً بالكلمات الأخيرة للتعليق بهدف إشعار المشاهد بالرضا وتركه تحت تأثير موضوع الفيلم.
- 3 - كلمات التعليق في الفيلم التسجيلي منطوقة وليست مقروءة فيجب عليها أن تؤثر في أذن المشاهد وألا تُشعره بالنفور.
- 4 - عدم الانسياق وراء تجميل كلمات التعليق التي لا تضيف شيئاً جديداً للمشاهد.
- 5 - عدم تكرار المعلومات والأفكار وبالتالي الكلمات والجمل دون ضرورة ملحة.
- 6 - الاقتصاد في كلمات التعليق خصوصاً وأن الفيلم التسجيلي يتصف بمدة القصيرة عموماً، بحيث نستخدم أنسب المفردات لمضمون اللقطة أو المشهد والمُتَق مع موضوع الفيلم.
- 7 - تغيير أطوال الجمل لكي لا يكون التعليق على وتيرة واحدة يبعث الملل.
- 8 - أن يضع كاتب التعليق في ذهنه تصوراً دقيقاً وواضحاً لمضمون وحركة كل لقطة وكل مشهد.

9 - استخدام الفعل المضارع في كتابة التعليق ما أمكن لأنه أكثر حيوية من الزمن الماضي الذي يخلق الإحساس بالفجوة بين الصورة والتعليق، ولا بأس من استخدام الفعل الماضي في حدود الضرورة.

10 - تجنب الاسترسال والإطناب اللذين يحكمان على الفيلم التسجيلي بالفشل، فما هو مرئي تراه العين هو الأهم في الفيلم التسجيلي إضافة إلى أن المشاهد لا يعير كامل اهتمامه وتركيزه للتعليق الصوتي المصاحب بل للمشاهدة، ولا يستطيع أن يتذكر من التعليق إلا بعضه.

إن أغلب الأفلام التسجيلية يحتاج إلى تعليق يقوم بعدة وظائف قد توجد هذه الوظائف كلها أو بعضها في الفيلم الواحد. "إن النتيجة الطبيعية للكتابة السينمائية، هي إختفاء التعليق الذي غالباً ما يستبدل - أحياناً إلى درجة التناقض - بجمل أو عبارات تُكتب أسفل الشاشة ولا تُستخدم إلا في تحديد ثوابت لا تقولها الصورة (أين نحن، وبمن يتعلق الأمر؟) وإعادة النظر إلى شيء محدد أو لتبرير عملية اختزال بعض عناصر الموضوع. ودائماً نتساءل في الواقع عن هذا الأسلوب الذي يسمى فن التكلم من البطن (Ventre loquisme) وعن وضع هذا الصوت الذي يأتي ليسمي شيئاً، أو يحكم عليه أو يفسره، في حين أن الطموح الحقيقي لمثل هذه الأفلام هو عرض حقيقة معينة تكون غير معروفة مسبقاً بشكل تسريجي. والمعنى لا يمكن استخلاصه إلا في النهاية، حين يتبلور كنتيجة أو محصلة لدى المشاهد. فهي بحكم طبيعتها أفلام وتكتسب معناها عند نقطة وصولها، بفضل قدرة المشاهد على ربط المعلومات التي تلقاها بعضها ببعض. وإذا كان هناك مكان لتعليق، فينبغي أن يكون في النهاية هو تعليق المشاهد نفسه". (24)

كما أنها، أي السينما التسجيلية، باعتمادها على الحياة الغنية بتوترها وبجمالها من جهة وتركيزها على الصورة السينمائية من جهة أخرى مستلغي تماماً التعليق من مفرداتها وعندئذٍ ستحقق عظمة الفيلم التسجيلي المنبسط في

فنيته للفيلم الروائي والذي سينحصر كما نعتقد إلى فيلم المؤلف، ولربما سيكون مستقبل السينما تسجيلياً وثائقياً.

تاسعاً - المقابلة :

إذا كان التعليق في الفيلم الوثائقي هو الصوت الذي يأتي من خارج الفيلم - كما يعبر السينمائيون - فإن المؤثرات الصوتية المباشرة أو المقابلة هي أصوات تأتي من داخل الفيلم ولذلك فإن تأثيرها يكون أبلغ من التعليق. تتضمن بعض الأفلام التسجيلية مقابلات شخصية مع أشخاص لهم دور وسيلة بالفيلم وبموضوعه لاسيما وأن الفيلم التسجيلي هو تعبير مفكر وخلاق عن الواقع المعاش وأبطال هذا الفيلم هم أشخاص حقيقيون يتحدثون ويعتبرون بصدق عن تجاربهم ومشاعرهم وأحاسيسهم.

هناك أفلام وثائقية تعتمد كلية على المقابلة وتسمى أفلام الريبورتاج رغم أن معظم الباحثين والمخرجين يرفض فكرة أن يكون الريبورتاج أو التحقيق أو التقرير الإخباري شكلاً من أشكال الفيلم التسجيلي كما سنرى في فصل لاحق. وأيضاً هناك أفلام ذات قيمة سياسية أو اجتماعية أو وثائقية تدخل فيها المقابلة كعنصر من عناصر الفيلم التي تسهم في إيضاح المضامين والأفكار. وفي الحالتين ينبغي تحقيق التلقائية وإلا سيبدو الفيلم واضحاً في زيفه.

ولكن بقدر ما تكون المقابلة مهمة في الفيلم الوثائقي فإنها تبدو متعينة فسي كثير من الأحيان إذا لم يُحسن استخدامها سواء في طبيعة الشخص المتحدث وشكله ونبرة صوته أو في طبيعة الموضوع الذي يتحدث فيه.

لا يجوز طبعاً الإعداد مسبقاً للمقابلة في الفيلم الوثائقي، ولا يجوز الاتفاق مسبقاً على ذلك وإلا فإن ذلك النوع من الأفلام - حتى ذات الطبيعة الإعلامية - سيبدو للمشاهد أفلاماً دوجمائية تضليلية.

ويحدّد اختيار الضيف الذي نريد مقابلته من أهم وأصعب الخطوات، لذا لا بد من التعرف على شخصيته وعلى خبراته وثقافته.

بعض أدبيات إجراء المقابلة :

- على المخرج أن يحدد أولاً مكان المقابلة لأن موقع المقابلة يلعب دوراً كبيراً في التأثير على الضيف وعلى سلاسة الحوار.
- إمكانية التعامل مع أي شيء يستجد خلال المقابلة دون أن يؤثر بأي حال من الأحوال على التلقائية.
- عدم إثارة عصبية الضيف أو إثارة قلقه في حال ارتكابه بعض الأخطاء.
- وضوح الأسئلة الموجهة للضيف.
- الانصات باهتمام لحديث الضيف حتى يمكن إلتقاط النقاط الساخنة.
- ثقة القائم بالمقابلة بقدراته ومواهبه. (25)

بعض النصائح والملاحظات التي يجب أن يتقيد بها مخرج الفيلم التسجيلي عند إجراء المقابلة :

- قم بصياغة بعض الأسئلة وحدد الإطار العام لهذه الأسئلة واجعلها محاور في الفيلم، وهذا يعني وضع خطوط عامة في الموضوع.
- اترك الضيف يحدد لك الموعد ولا تفرض عليه وقتاً تريده أنت.
- لا تترك الضيف يسترسل في الحديث والدخول في تفاصيل الموضوع المطروح لأنك ستواجه صعوبات في المونتاج.
- في كل سؤال، حدد للضيف نقطة معينة ليتحدث عنها أو بشرحها.

- انتبه، لأن الذي تتحاور معه إنسان من الواقع وليس ممثلاً محترفاً، وفي بعض الأحيان يكون التعامل مع شخص من الواقع أصعب بكثير من الممثل المحترف.

- بما أن الكثيرين يخافون الكاميرا فلا بأس أن يلبس الضيف الكاميرا أو يدور حولها أو يتعرف على بعض خصائصها وكيف تعمل... الخ، بهدف تلطيف الجو خاصة إذا ترافق ذلك مع طرفة أو مزحة.

- اجعل الضيف يحبك من خلال احترامك له ومن خلال مشاركته همومه والاهتمام به كإعطائه نسخة من الفيلم مثلاً.

عاشراً - التصوير :

الفيلم هو مبدأ حركي في التفكير وتجسيده الملموس وهو وسيط صوري متحركة. وهذه الوساطة أصبحت، منذ اختراع السينما وسيلة إما لترجمة النصوص بصرياً أو لتسجيل الظواهر الحياتية المختلفة بصرياً.⁽²⁶⁾

وانطلاقاً من أن السينما التسجيلية تركز على المادة الحياتية وعلى الظواهر والمواد الموجودة موضوعياً وأن المادة الخام فيها هي الواقع، تأتي آلة التصوير في الفيلم التسجيلي لتكون مجرد جهاز يقوم بتسجيل وقائع الحياة المحيطة بنا. وبالتالي فإن التحكم بآلة التصوير وطرق استخدامها هو في نفس الوقت تحكم بالحياة ووقائعها حيث يستشف منها السينمائي التسجيلي كل ما يريده من جديد وطريف ومجهول نائياً بنفسه عن أن يقبل بنسخ الواقع وتقديمه وعرضه كما هو. و"منذ اللحظة الأولى للتصوير، يتم العمل في الفيلم انطلاقاً من تصوير للواقع، ولا يستطيع المخرج أن يمنع نفسه من أن يكون لنفسه فكرة مسبقة عن موضوعه. وعندما لا يعرف جيداً ما الذي يصوره، ولا كيف يتم التصوير، فإن الوصف لن يكون جيداً، وذلك لأن الصور تقتقد القدرة على التعبير الواضح،

والسبب أن الكاميرا - البريئة - (بكل معاني الكلمة) لا تصور جيداً". (27)
فظروف التصوير هي نفسها التي تولد القدرة على توليد معنى للكاميرا.

ومن مزايا العمل هو تحرير الصورة من وجهة نظر كاميرا وصفية، ففي أفلامنا الدرامية كما في أفلامنا الوثائقية الكاميرا هي التي تصف. فالكاميرا هي أهم آلة في صناعة السينما، وتعتبر النافذة التي يُطل من خلالها المشاهد على ما في الأفلام من إبهار ومتعة بصرية وإثارة وعلى كل ما في هذه الدنيا من شخصيات وأحداث ومعالَم.

وإذا جاز الحديث عن التأليف في الفيلم التسجيلي، فهناك دائماً هامش للتحرك والتلقائية فيه. أفضل شيء لدى السينمائيين التسجيليين هو انجذابهم الدائم لتصوير شيء آخر... شيء مختلف، فهناك أشياء لا ترد على الخاطر تُظهر أو تُكتشف وتفرض نفسها، وباختصار، فإن التلقائية والمرونة هي التي نعطي الحيوية للفيلم التسجيلي. كتب بول روثا عن مشهد نانوك وهو يبني كهف التلج (لعل الشاشة لم تعرف مشهداً أبسط علاجاً ومع ذلك أكثر استدارة)، رغم أن فيلم نانوك رجل الشمال بعيد كل البعد عن الإبداع والحيل في التصوير، وليس فيه أي شكل من التدخل في التركيب الفنية لموضع الصورة.

ومن المهم التذكير بأن تحضير السيناريو قبل التصوير يضمن للمخرج أن يحافظ على التوازن الكلي للفيلم التسجيلي مع احتمال إجراء تعديلات كثيرة قد يضطر إليها أثناء عملية التصوير.

1 - المصور :

المصور هو أهم تخصص في صناعة الفيلم، أكان روائياً أم تسجيلياً، ويأتي بعد المخرج الذي قد يكون هو نفسه مصوراً أيضاً وخاصة في السينما التسجيلية. وليس على أي منهما (أي المخرج أو المصور) سوى أن يحمل الكاميرا وينزل بها إلى الشارع لتصوير ما يريد، فحيثما وقف نمسة عوالم حافلة بالأحداث والحركة والطرافة. لأن مناظر المصور هي الطبيعة ذاتها بدون أي تحريف أو

تصنع وشخصياته هم الناس العاديون الذين لم يألفوا التصوير أو التعامل مع الكاميرا أو التحرك أمامها ولا يحسنون التمثيل. لذلك، يجب أن يكون المخرج والمصور ملتمين بمرحلة التصوير، من حيث أحجام اللقطات والتكوينات داخل كل لقطة وزوايا التصوير... الخ.

وتتضمن مهام المصور مايلي :

- 1 - عمل صيغة جدول للتصوير كرسم تخطيطي شامل للفيلم بالمجمل بما في ذلك إدارة الكاميرا والإضاءة والموسيقى والصوت، بحيث يُظهر الجدول بالتفصيل أماكن التصوير ومواعيد التصوير وعناوين وأرقام هواتف الضيوف لتجنب الأخطاء واستغلال الوقت وعدم إضاعته.
- 2 - تحديد مشاهد الفيلم في جدول التصوير مجمعة بالترتيب الذي سيتم التصوير وفقه.
- 3 - الالتزام الدقيق بالزمن المحدد لكل لقطة ومشهد من لقطات ومشاهد الفيلم.
- 4 - إعطاء الأهمية والعناية للتخطيط والدراسة قبل بدء التصوير لأن ذلك يوفر في وقت التنفيذ والتكاليف.
- 5 - الحصول على التصريح بالتصوير : لأن ذلك يجنب المصور أو المخرج الكثير من المشاكل في حال التصوير في أماكن لم يتم الحصول على التصريح اللازم للتصوير فيها.

2 - الصورة وفن التصوير السينمائي :

منذ اختراع أول كاميرا سينمائية في معامل إديسون وحتى أكثر الكاميرات تعقيداً ومنها حالياً الكاميرات الرقمية، وشريط الفيلم يتكوّن من سلسلة من الصور الثابتة، أو الكادرات التي تقوم بتصويرها الكاميرا السينمائية. فالكاميرا تلتقط

صوراً فوتوغرافية منفصلة تتطبع كل واحدة منها على كادر منفصل، وعند عرض هذه الصور واحدة بعد الأخرى وبذات السرعة التي صُوِّرت بها يتولد عند المشاهد الشعور بحركة متصلة ومستمرة وهذه الحركة هي الأساس الذي يقوم عليه فن السينما.

والتصوير السينمائي، سواء كان ملوناً أم غير ملون، تناظرياً أم رقمياً، أصبح يرقى في بعض الأفلام إلى مستوى الإبداع التشكيلي الخلاق.

يُفضل في الفيلم التسجيلي استخدام كاميرا 16 مم وخام سريع لأن ذلك يعطي للصورة، من خلال قوة الحبيبات، إحساساً شديداً بالواقعية والمعاصرة. ومقاس 16 سم هو المقاس الأكثر استعمالاً في الأفلام التسجيلية وخاصة التعليمية والصناعية وفي بعض الأعمال الإعلانية أو التجارية التلفزيونية بالإضافة إلى استعماله في الخارج لتصوير الأفلام ذات الميزانيات الصغيرة.

ويعتمد المصور السينمائي في عملية التصوير على أربعة مكونات أو ألوان أساسية هي : الإضاءة، وزوايا التصوير، واللقطات، والكادر السينمائي والتكوين.

2 - 1 - الإضاءة :

نؤكد بدايةً على أن المصدر الأساس للإضاءة في الفيلم التسجيلي هو الطبيعة مثل : أشعة الشمس، وضوء القمر، وضوء النهار، وعتمة الليل... إلخ إضافة إلى الإضاءة الموجودة في الحياة والعالم الحقيقي والواقعي. وفي حال استخدام الإضاءة الاصطناعية، تتوقف صفات الضوء على طريقة استعماله، ويمكن تنفيذ أي نوع من أنواع الإضاءة بأي نوع من مصادر الضوء، وبأني الخلف فقط في طريقة الاستعمال.

والإضاءة هي التي تعطينا الإحساس بالزمن الذي تدور فيه الأحداث سواء أكان هذا الزمن نهراً أم ليلاً، شروقاً أم غروباً. ويمكن للإضاءة، إلى حد قليل، أن تزيد من أهمية بعض الأشخاص أو الأشياء، إذ يمكن عرضها في ضوء كامل أو في الظل. ولها أهمية كبرى في خلق جو الفيلم، وإن كانت تكشف عن قدر محدود من المعلومات المباشرة في الفيلم.

وتلعب الإضاءة عدة وظائف مهمة بالنسبة للصورة سواءً فسي

السينما أو التلفزيون تتلخص في الآتي :

- أ - إثارة الموضوع إثارة شاملة مع توزيعها توزيعاً مناسباً.
- ب - تأكيد وجود الموضوع بين المرئيات وتوجيهه أو لفت نظر المشاهدين إلى مواقع الأحداث.
- ج - إضفاء القوة المعبرة، وإمكانات التأثير في الموضوع.
- د - إعطاء الجو العام والإيحاء بالشعور المطلوب، ويدخل في ذلك إشعار المشاهدين بالوقت الذي تجري فيه الأحداث إن كان صيفاً أو شتاءً، صباحاً أو مساءً.
- هـ - تحقيق جمال للصورة.
- و - الإيهام بالبعد الثالث أو العمق، أي بُعد الأشياء أو قربها.

وللإضاءة ثلاثة أبعاد أساسية هي :

مصدرها، مدى شدتها ونوعها، من حيث النعومة أو الخشونة. كان مسدير للتصوير الكبير عبد العزيز فهمي، يرى أن الضوء هو الأساس الأول في بناء الصورة... وأن المصادر الضوئية ليست مجرد أدوات أو أجهزة للإنارة، وإنما هي أشبه بالحروف، فيمكن استخدامها في تكوين جمل ضوئية، أشبه بالجمال الكلامية، أو الجمل الموسيقية، وهي بذلك تعتبر أهم وسيلة فسي يد مسدير للتصوير". (28)

2 - 2 - زوايا التصوير :

المُشاهد في السينما والتلفزيون لا يرى المناظر مباشرة كما هو الحال في المسرح وإنما يراها من خلال كاميرا فتكون زاوية الرؤية بالنسبة له هي زاوية الالتقاط بالنسبة للكاميرا. وقد تطور توظيف زوايا التصوير بما يخدم القيم الدرامية والجمالية والإعلامية أكثر لإتاحة التعمق في الأحداث، بحيث لم تعد الصورة مجرد تسجيل موضوعي عادي للأحداث، بل أصبحت أكثر من هذا، فهي تستطيع أن تعبر عن وجهات نظر ذاتية. حيث تستطيع بواسطة الكاميرا رؤية الأشياء من جميع زواياها بشكل يثير الإبهار البصري والشجن كما يحرك الذاكرة الفكرية.

وتوصف الزاوية بأنها ذاتية، إذا كانت آلة التصوير تأخذ مكان عين أحد شخصيات الحدث، وتوصف بأنها موضوعية، إذا كانت الكاميرا تعبر عن وجهة نظر المشاهد الخارجي للحدث. ونظراً لأن اختيار زاوية التصوير قد أصبح في حد ذاته عنصراً له وظيفته التعبيرية، يجب عدم اللجوء إلى استخدام زوايا غير عادية لا يكون لاستخدامها أي مدلول أو هدف، وإنما لمجرد تحقيق لقطة غريبة تثير المشاهد أو تبهره، ويُعتقد بعقوبة المخرج الذي يبتدع مثل هذه اللقطة.

إن استخدام الكاميرا هو طريقة للعبور والنفوذ إلى الأشياء، ولا تستطيع اللقطات المقربة أن تحل أبداً محل اللقطة المتحركة. واللقطة المتحركة في الزاوية أو اللقطة المتحركة الجانبية هي السبيل الحق لإكتشاف العالم.⁽²⁹⁾

وأهم زوايا التصوير السينمائي هي :

زاوية اللقطة أو زاوية التصوير وتعني مكان وضع الكاميرا بالنسبة للشئ الذي نقوم بتصويره، وكل زاوية تحمل معنى للمخرج مختلف عن الآخر.

وأهم الزوايا من الأسفل إلى الأعلى هي كما يلي :

1 - الزاوية السفلى جداً (المنخفضة جداً) :

تكون فيها الكاميرا أسفل الشيء أو الشخص المصور لتظهره أكثر طولاً وجلالاً وقوة.

2 - الزاوية السفلى (المنخفضة) :

تكون فيها الكاميرا أسفل الشيء أو الشخص المصور لتظهره طويلاً وجلسياً وقوياً.

3 - لقطه مستوى العين (مستوى النظر) :

تكون الكاميرا على إرتفاع ما بين 150 إلى 175 سم عن الأرض (حسب طول الشخص المراد تصويره وحسب طول المصور) أي على نفس مستوى عين شخص عادي ينظر إلى الشيء المصور وهي بمثابة الزاوية القياسية لبقية الزوايا، فهي زاوية التصوير الموضوعية أو الحيادية.

4 - الزاوية العليا (المرتفعة) :

تصوير الشيء أو الشخص المراد من أعلى لتقريبه ولتجعله أقل من حجمه الطبيعي بهدف تحجيمه أو تقزيمه وإظهاره في موقف الضعيف أو الذليل.

5 - الزاوية العليا جداً أو (المرتفعة جداً) :

تصوير الشيء أو الشخص المراد من أعلى لتقريبه أكثر ولتجعله أقل بكثير من حجمه الطبيعي بهدف تحجيمه أو تقزيمه بشكل صارخ وإظهاره في موقف الضعيف جداً.

6 - زاوية عين الطائر (زاوية الهيليوكبتر) :

وهي زاوية عمودية تهدف إلى تصوير منظر شامل وبانورامي للشيء أو الشخص أو المكان من السماء أو من مكان مرتفع.

2 - 3 - اللقطات السينمائية :

إن اللقطة هي وحدة بناء الفيلم السينمائي كالكلمة التي هي وحدة بناء اللغة، وهي الجزء من الفيلم المطبوع الذي يقع بين اللحظة التي يبدأ فيها دوران محرك الكاميرا وبين اللحظة التي يتوقف فيها. وطول اللقطة قد يستغرق طول زمن رمشة عين أو يستغرق طول إسطوانة الفيلم الموضوعة داخل الكاميرا.

أنواع اللقطات :

تعتمد اللقطة وحجمها وأنواعها على عدة معايير منها : المسافة الفعلية التي تفصل الكاميرا عن الشخص أو الشيء الذي يتم تصويره ونوع عنسات الكاميرا المستخدمة أثناء التصوير وحركة الكاميرا وعدد الأشخاص داخل اللقطة. فكل حجم ونوع للقطات يقوم بتوصيل معلومات تختلف عن الأحجام والأنواع الأخرى وتحقق أثراً مختلفاً لدى المشاهد.

أولاً - أنواع اللقطات حسب المسافة بين الكاميرا والشيء المصور :

- 1- اللقطة القريبة جداً : تصوير جزء صغير جداً من الشيء أو الشخص المصور، مثل عين أو فم شخص أو حيوان ما.
- 2- اللقطة القريبة : تصوير شخص من أعلى رأسه حتى كتفيه، أو جزءه تفصيلي ما من شيء معين.
- 3- اللقطة المتوسطة القريبة : تصوير شخص من أعلى رأسه حتى صدره.
- 4- اللقطة المتوسطة : تصوير شخص من أعلى رأسه حتى وسطه.
- 5- اللقطة المتوسطة البعيدة : تصوير شخص من أعلى رأسه إلى ركبتيه وتسمى أيضاً اللقطة الأمريكية لضرورة إظهار السلاح الموضوع على

جانب فخذ الشخص أو الممثل وخاصةً في أفلام الويسترن أو الكاوي بوي (رعاة البقر).

6- اللقطة البعيدة : تصوير شخص بكامل قوامه من أعلى الرأس إلى أسفل القدم مع جزء كبير من المكان الذي حوله.

7- اللقطة البعيدة جداً : تصوير مكان ما من مسافة بعيدة لعرض المناظر الطبيعية أو محيط أو بيئة موضوع الفيلم، وتتضمن هذه اللقطة أكبر كمية من المعلومات التي يمكن إيصالها للمشاهد. وتستعمل هذه اللقطة مثلاً في تصوير اللقطة الافتتاحية أو التأسيسية في بداية المشهد لتقديم وتوضيح المكان الذي يتم تصويره أو التصوير فيه ووضع كل شخصية أو ممثل داخله بهدف معرفة مكان كل شخصية في بقية لقطات المشهد وفي البيئة العامة للفيلم.

ثانياً - أنواع اللقطات حسب نظام اللقطات في فرنسا :

- 1- لقطة كبيرة جداً .
- 2- لقطة كبيرة .
- 3- لقطة قريبة للصدر .
- 4- لقطة قريبة للخصر .
- 5- لقطة أمريكية محكمة (ضيقة)
- 6- لقطة أمريكية .
- 7- لقطة أمريكية واسعة .
- 8- لقطة متوسطة /عامة محكمة .
- 9- لقطة متوسطة /عامة .
- 10- لقطة متوسطة واسعة .

ثالثاً - أنواع اللقطات حسب حركة الكاميرا (اللقطة المتحركة) :

تتحرك الكاميرا هنا لتظهر الصورة وكأنها تتحرك أو تغير من اتجاهها أو تتغير من منظور المشاهد. وتسمح هذه الأنواع من اللقطات للمشاهد أن يتابع حركة ممثل أو قطار أو سيارة مثلاً أو أن يشاهد الشيء المصور من وجهة نظر

الشخصية أو الممثل أثناء حركته وهو ما يزيد انتباه المشاهد على الأجزاء التي يريد المصور أو المخرج أن يلفت نظره إليها. ومن هذه الأنواع:

1 - لقطة التتبع :

وفيها تكون الكاميرا مثبتة على منصة بعجلات تسمى (dolly) تتحرك على قضيبين متوازيين كي تساعد على سهولة وإسبابية حركة الكاميرا أثناء متابعة حركة الشيء أو الشخص المراد تصويره.

2 - لقطة الرافعة :

الكاميرا هنا مثبتة على ذراع رافعة (كرين - Crane) لتتحرك رأسياً أو أفقياً وفي جميع الاتجاهات حتى تقترب وتبتعد عن الشيء أو الشخص المراد تصويره بشكل درامي ومفعم.

3 - اللقطة البانورامية :

تتحرك الكاميرا في هذه اللقطة بشكل أفقي إلى اليمين أو إلى الشمال وهي ثابتة في مكانها أو لتلقي نظرة بانورامية أو شاملة على مكان ما.

4 - نقطة التلت :

تتحرك الكاميرا فيها بشكل رأسي إلى أعلى أو أسفل وهي ثابتة في مكانها إما لتتبع شخص يصعد أو يهبط أو لتصوير وجهة نظر شخص ينظر إلى أعلى أو إلى أسفل.

رابعاً - تقسيم أنواع اللقطات حسب عدد الأشخاص داخل اللقطة :

1- لقطة واحدة : أي اللقطة التي تصور شخصاً واحداً.

2- لقطة الاثنين أو (لقطة ثنائية) : أي اللقطة التي تصور شخصين.

3- اللقطة الثلاثة أو (لقطة ثلاثية) : أي اللقطة التي تصور ثلاث شخصيات.

خامساً - وهناك أنواع أخرى من اللقطات :

- 1 - لقطه كتف : حيث تكون الكاميرا فوق كتف الشخص المراد تصويره.
- 2 - لقطه عكسية أو جانبية (بروفایل) : حيث تكون الكاميرا مقابلة لجانب وجه الشخص المراد تصويره.

2 - 4 - الكادر السينمائي والتكوين :

ينقسم حيز الفيلم إلى وحدات صغيرة، تنقسم بدورها إلى وحدات أكثر صغراً، ولهذا التقطيع خطورة إذ قد تنفقت هذه الأقسام الصغرى، ولذلك كان من الضروري البحث عن الوسائل التي تضمن جمع وربط هذه الأجزاء المقسمة. التكوين بالنسبة للصورة يعني وضع كل تفاصيل أو عناصر المنظور في علاقة متألّفة بحيث تشكل توازناً يشعر المشاهد إزاءه بالراحة والاستحسان والقبول.

ولتحقيق هذا، لابد للتكوين من أن يتضمن بعض العناصر التشكيلية وهي : الشكل، ومراعاة الخطوط المكونة للأشكال، والتوزيع المناسب للضوء، والظل، والألوان، والتوزيع المتوازن للعناصر المرفية، والإيقاع، وكل هذه العناصر تسهم في إحداث الأثر الدرامي أو الموضوعي للمشاهد.

وللتكوين ثلاث غايات هي :

- جذب انتباه المشاهد للموضوع.
 - التحكم في مشاعر المشاهد.
 - خلق الإحساس الجمالي لدى المشاهد وتجنب مضايقته.
- فالأهمية الأولى عند المخرج التسجيلي ليست في كيفية وضع الجسم في الكادر - اللقطه - وكيفية تحريكه، بل إن عليه أن يعطي الأهمية الأولى لمحتوى

الكادر في حد ذاته، ولهذا نجده يرتبط بالمعنى الدلالي وبالمضمون الذي يريد توصيله إلى المشاهد، وأي حالة نفسية يجب أن يوحي بها الكادر عند عرضه في وسط الكل المتكامل في مجموع الفصول التي تكون الفيلم.⁽³⁰⁾

حادي عشر - الصوت :

يشكل الصوت العنصر الثاني من عناصر الوحدة الأساسية للفيلم السينمائي، ويشمل اللغة اللفظية (الحوار) والمؤثرات الصوتية والموسيقى والتعليق والصمت والمونولوج الداخلي، وعناصر شريط الصوت هذه تندمج جميعاً بطريقة متكاملة لتكون الصوت في الصور المتحركة. حيث يمكن استخدام الصوت بحسب لورينتز، كما رأينا سابقاً، استخداماً إبداعياً يزيد من التأثير الإقناعي للفيلم، ويضاعف من مصداقيته بما يحقق أهدافه.

الأصوات في الفيلم تنقسم إلى قسمين أساسيين :

1- الأصوات الطبيعية : وهذه الأصوات يمكن إدراكها في الطبيعة ذاتها، مثل أصوات الرياح، والرعد، والمطر، والأمواج، والماء الجاري، وتغريد الطيور، وصراخ الحيوانات المختلفة...الخ.

2- الأصوات البشرية : وهي تلك الأصوات التي يصدرها البشر، أو التي يشارك للبشر في صنعها. (الحوار، الضجة، الموسيقى والموسيقى التصويرية، المؤثرات...)

وتعود أهمية الصوت في السينما إلى العوامل التالية :

1 - الصوت يزيد الإحساس بالواقعية. (أصوات الرياح، والرعد، والمطر، والأمواج، وبكاء طفل)

2 - الصوت يفسر الصورة.

3 - الصوت يربط بين الصور المتتابعة والمشاهد المتقطعة، فبينما يستطيع المتفرج أن ينقل عيناه بين أشياء مختلفة، فإن أذناه تسمع نفس الصوت. وهكذا، فإذا كانت عدسة التصوير تقوم بالتقطيع، فإن الميكروفون يقوم بالربط.

4 - الصوت يزود بالمعلومات التي قد تتخطى الإطار المحدود لموضوع الفيلم.

5 - الصوت يساعد الحدث، لا يعيق تطوره وتقدمه ولا يبطئ من سرعته.

يمكن استخدام هذه الأصوات مع بعضها أو بصورة مستقلة بشكل واقعي أو بشكل تعبيرى. وشريط الصوت النهائي يتكون من الأشرطة السابقة حيث يتم مزجها مع بعضها، وأهم هذه الأشرطة هو الذي يتم تسجيله أثناء تنفيذ الفيلم مصاحباً للتصوير أي التسجيل المباشر مثل شخصية في الفيلم تتحدث عن شيء ما أو آلة تعمل وتصدر صوتاً معيناً. أما الموسيقى أو الأغاني فتُسجل قبل أو بعد التصوير وتُرَكب على الصورة عند المونتاج.

ومن المهم أن تكون الأصوات منسجمة ومتزامنة مع الصور، أي أن تتطابق هذه الأصوات في نفس اللحظة التي تتطابق فيها الحركة وتتوافق معها.

1 - المؤثرات الصوتية :

للمؤثرات الصوتية هي أصوات الأحداث التي تعرض على الشاشة، أي الأصوات التي تمثل كل ما يحيط بنا في حياتنا اليومية من أصوات سيارات في الشوارع أو أبواب تغلق أو تليفونات تدق أو بواخر أو حيوانات الأليفة أو شرسة أو إطلاق رصاصة أو فرملة سيارة، وغير ذلك مما يعبر عن حقيقة المكان الذي يدور فيه الحدث أو يتحرك فيه الممثل. وقد تأتي هذه الأصوات من مكان آخر

بعيد عما يُعرض على الشاشة أو من خارج الشاشة مثل صوت سفينة تأتي من بعيد بينما تعرض الشاشة الناس على الشاطئ أو صوت قطار قادم بينما يرى المشاهد أمامه تجمعاَ للمسافرين المنتظرين في المحطة.

والمؤثرات الصوتية أهمية كبيرة حيث تساعد على إزدياد إحساس المتفرج بالمشهد وما يدور فيه، وهي تقدم وتقول له ما لا يراه، وتعطيه معلومات أكثر مما يمكنه رؤيته.

إن جزءاً كبيراً من المؤثرات الصوتية يمكن أن يُسمى الضجة، فأية حركة يصحبها غالباً نوع من الصخب، ومن البديهي ألا نرى على الشاشة طائرة تقلع دون أن نسمع هدير محركاتها. وعليه يمكن للضجة أن تميز وتحدد المكان التي يجري فيه الحدث وزمانه. وكما هو الصوت والمؤثرات الصوتية، فإن الربط من أهم وظائف الضجة.

تضاف المؤثرات الصوتية إلى الفيلم بعد الانتهاء منه، حيث من الصعب التحكم فيها لو أنها سُجلت مع الحوار.

2 - الموسيقى :

الموسيقى والمؤثرات الصوتية في الفيلم ليست إضافة بسيطة إلى الصورة، ولكنها عنصر مهم من عناصر الفيلم السينمائي لأنها تعبر تعبيراً قوياً واضحاً عن حوادث الفيلم. وهي عامل مهم يمد الفيلم بالعواطف المصاحبة أو الإيقاع الأساسي للتصاعد الدرامي بحيث يشعر المتفرج أنها جزء لا يتجزأ من الفيلم فهي تساعد على المزيد من التركيز والتفاعل مع المادة التي يشاهدها .

والموسيقى هي، أيضاً، عامل مساعد في التعبير عن المواقف وسير الأحداث، فمن خلالها يستطيع المتفرج أن يتعاش مع أحداث الفيلم ويستطيع إدراك مشاعر شخصياته. والمتفرج يستوعب الموسيقى التصويرية والمؤثرات

الصوتية لا شعورياً، وبالرغم من أن المؤلف الموسيقي أو المخرج الذي يختار الموسيقى يستطيع أن يلفت المتفرج إلى وجودها، إلا أنها إذا غابت شعر المتفرج بغيابها بشكل ملفت.

ويمكن اعتبار الموسيقى مصدراً للمعلومات في الفيلم، لكن المعلومات التي تنقلها ليست مباشرة كما في القصة أو الصورة، فهي تعبر عن المعلومات في بعد ثالث أي بالأحاسيس والعواطف والأجواء.

"وكان الناقد السينمائي بول روثا يرى أن من الضروري أن يُفسَّح المجال للموسيقى كي تسيطر على الصورة في بعض الأحيان، ورغم ذلك كله فإن كثيراً من المخرجين مازالوا يستخدمون الموسيقى كنوع من المعادل الحرفي للصورة.. وهي موسيقى وصفية أكثر منها تعبيرية".⁽³¹⁾

أما الموسيقى في السينما التسجيلية، فهي "تشكل أحد مفردات التعبير التي يمكن الإصباح في استخدامها بواسطة المخرجين-الجسدين. ويجب ألا تكون الموسيقى بديلاً عن أي شيء في الفيلم، ومهمتها هي ربط المشاهد ببعضها وخلق جو مناسب".⁽³²⁾

ومن أهم وظائف الموسيقى في السينما عموماً والسينما التسجيلية بشكلٍ

خاص :

- 1 - تحريك الأحداث وتنفعها للأمام.
- 2 - تربط بين الأجزاء المختلفة للحوار.
- 3 - تربط بين الأفكار ووجهات النظر.
- 4 - تكثف التطورات الفكرية وتنقلها للمشاهد.
- 5 - تدعم القيم الإنسانية-العاطفية.

أنواع الموسيقى في الفيلم التسجيلي :

1 - موسيقى مصاحبة للكلمات :

أي أنها تكون لحناً لكلمات أغنية ما أو لقصيدة ما، أو أن تكون موسيقى لرقصة أو دبكة ما، أو مقطوعة موسيقية مؤلفة سابقاً.

2 - موسيقى تصويرية :

الموسيقى التصويرية هي جزء من شريط الصوت، غير أنها ليست جزءاً من القصة فلا أحد يستشير مؤلفي الموسيقى عند كتابة السيناريو. وهي تصويرية لأنها تلازم تصوير الشخصية أو الحدث، وبذلك تمتلك الموسيقى التصويرية القدرة وقوة السبر والكشف عن أفكار وعواطف الممثلين في الفيلم الروائي والشخصيات وتصرفاتها وعواطفها في الفيلم التسجيلي.

ورغم أن الموسيقى التصويرية قليلاً ما تُؤلف خصيصاً للفيلم التسجيلي إلا أنها إضافة جليلة ومهمة إلى الصورة، وهي عنصر مهم من عناصر الفيلم، لأنها تعبر تعبيراً قوياً وواضحاً عن حوادث الفيلم، حيث يشعر المشاهد أنها جزء لا يتجزأ من الفيلم ولا يمكن فصلها عنه فهي، أيضاً، تعبير عن الحالة النفسية في أجزاء الفيلم المختلفة، فتؤثر في الأذن كما تؤثر الصورة في العين. فأجزاء الفيلم المثيرة للفرح والبهجة يجب أن تصاحبها موسيقى تصويرية مرحة وسلسة وانسيابية، والعكس في اللقطات والمشاهد الحزينة التي يجب أن تصاحبها موسيقى رصينة وحزينة ... وهكذا. يضاف إلى ذلك أن التحول والانتقال من نغمة سريعة مليئة بالحيوية والاندفاع والحماسة إلى نغمة أخرى بطيئة يهيمن عليها السكون والارتخاء وبالعكس هو ما يُسبغ الإيقاع والتنوع على الفيلم وما يمنحه الانسجام والتألف.

ومن أهم سمات الموسيقى التصويرية في الفيلم التسجيلي :

- 1 - أن تكون مناسبة لتفسير الموقف الدرامي الذي ترافقه.
- 2 - ألا تجذب جودتها انتباه المشاهد عن متابعة أحداث الفيلم.
- 3 - ألا تكون مجرد خلفية موسيقية جذابة مصاحبة للصورة والتعليق أو الحوار، لأن ذلك يجعلها بعيدة ومنعزلة عن فكرة وموضوع الفيلم وبالتالي غير مؤثرة.
- 4 - أن تساعد على المزيد من التأثير وللدعم لموضوع الفيلم.

وهذه بعض الملاحظات التي أبداها أندريه تاركوفسكي حول استخدام الموسيقى في السينما بشكل عام :

- 1 - يمكن استخدام الموسيقى من أجل إحداث تحريف ضروري للمادة البصرية في إدراك الجمهور لجعلها أكثر كثافة وثقلًا أو أكثر خفّة واحتمالاً، أكثر شفافية، وأكثر لطفاً أو على العكس... أكثر خشونة.
- 2 - بتوظيف الموسيقى، يمكن للمخرج أن يحث الانفعالات الجمهور في اتجاه معين، وأن يوسع نطاق إدراكهم للصورة البصرية أن معنى الشيء لا يتغير، لكن الشيء نفسه يتخذ مظهراً جديداً.
- 3 - عندما تكون الموسيقى موظفة على نحو لائق فإنها تملك القدرة على تغيير النبرة الانفعالية للمشاهد.
- 4 - يجب أن تكون الموسيقى متحدة تماماً مع الصورة البصرية بحيث إذا تسم انتزاعها من جزء معين فإن الصورة لن تكون ضعيفة في فكرتها وتأثيرها فحسب، بل ستكون مختلفة نوعياً.

5 - الموسيقى لم تكن أبداً توضيحاً مسطحاً لما يحدث، على الشاشة، بل هي محسوسة كنوع من التعبير العاطفي حول الأشياء المعروضة، من أجل دفع الجمهور إلى رؤية الصورة بالطريقة التي يريد المخرج.

6 - الموسيقى في السينما هي جزء طبيعي من عالمنا الرنان، جزء من الحياة الإنسانية. مع ذلك، ممكن جداً في فيلم كامل ومتناسك، والذي يتحقق بمتانة وإتساق تام، أن لا يكون فيه موضع للموسيقى.

من أجل جعل الصورة السينمائية موثوقة على نحو جدير بالتصديق، في تناعمها الكلي، ربما ينبغي التنازل عن الموسيقى وعدم استخدامها. فالعالم الذي يتحول عن طريق السينما، والعالم الذي يتحول عن طريق الموسيقى، هما متوازيان ومتعارضان مع بعضهما بعضاً. إذا كان العالم منظماً على نحو لا تقوى في الفيلم فإنه يكون موسيقياً في جوهره وماهيته، وتلك هي الموسيقى الحقيقية للسينما.

7 - على النغمات الموسيقية أن توصل حقيقة أن الواقع مشروط، وفي الوقت نفسه أن تنتج حالات ذهنية دقيقة وتولد أصوات العالم الداخلي لشخص ما. (33)

3 - التعليق :

وقد تحدثنا عن ذلك أنفاً ضمن المراحل الرئيسية لإعداد وإنتاج الفيلم التسجيلي.

4 - الحوار :

الحوار هو عنصر من العناصر التي تنضوي تحت مفهوم الصوت ويتم اللجوء إليه في بعض الأفلام حسب أنواعها وأشكالها وحسب الموضوعات المطروحات.

لا يوجد في الفيلم التسجيلي حوار مكتوب إذ لا توجد شخصية في واقعنا تحفظ عن ظهر قلب ما يجسب أن نقوله فسي أي مناسبة، ولا توجد أيضاً الشخصيات التي تشبه أجهزة التسجيل الصوتي كما يحدث في كثير من الأفلام المسماة بسذاجة أفلام تسجيلية أو وثائقية. وعلى خلاف ما يقال، لا يتسبب وجود الحوار في الفيلم التسجيلي بفقدان أي شيء من أهمية الصورة. بل على العكس، فالحوار، إضافة إلى العناصر الأخرى كالصمت والمؤثرات الصوتية والموسيقى وغيرها، يمنح الصورة السينمائية المزيد من العمق والحيوية كوحدة من وظائف الحوار في السينما.

5 - الصمت :

إن الصمت في العمل السمعي البصري الناطق يجذب النظر إلى نفسه مثل الوقوف المطلق للعمل، وأي مساحة صامتة في الفيلم تعطي عادة إحساساً بوجود شيء ما معلق على وشك الحدوث أو على وشك الانفجار. والصمت يدل على الغياب أو الخطر أو القلق أو الموت أو الاحترام، وقد يدل السكوت المفاجئ على فكرة أو معنى جديد لمضمون الصورة المتحركة. ويمكن التأكيد على أن الصوت والصورة لا يمثلان إذاً شيئين متجانسين، بل منفصلين و متكاملان فسي تجسيد الفكرة العامة، فلهما قوانين تحكمهما ولكنهما متكاملان للتعبير عن الدلالات والرموز الفكرية المرتبطة بالفكر. (34)

والعالم الخالي من الأصوات عالم غير حقيقي، وقد استخدم بعض المخرجين الصمت كوسيلة سيريالية للإيحاء بحالات الغرابة والحلم. وخصوصية الرؤية السينمائية للحظة الصمت يمكن أن تصل إلى درجة عالية من التأثير. فالصمت إذاً هو لحظات هامة على شريط صوت الفيلم التسجيلي قد تؤدي دوراً درامياً قوياً.

6 - المونولوج الداخلي :

ويستخدم للتعبير عن أحاسيس داخلية بصوت مرتفع وهذه الوسيلة قل استخدمها نتيجة للتطور التكنولوجي والصناعي الذي ساعد على زيادة إمكانيات الكاميرا في التقاط الزوايا المتعددة التي تعبر عن المواقف والأحداث بسهولة وإتقان". (35) وفي مدرسة سينما الحقيقة يقوم الأشخاص الحقيقيون بتقديم المعلومات على شريط الصوت بينما شريط الصورة يقدم معلومات أخرى مرئية. وهو نوع من المونولوج أيضاً. (36)

ثاني عشر - المونتاج :

سنحدث مطولاً وبالتفصيل عن المونتاج الذي يلعب دوراً أساسياً ومهماً في الفيلم التسجيلي وسنهتم التركيز على بعض الجوانب فيه لما لهذه المرحلة من أهمية. فالفيلم التسجيلي هو العلاقة المونتاجية بين الأحداث الواقعية المعاصرة والفكرة وهذا يعني أن المونتاج دوراً مؤثراً وخلاقاً في بناء الفيلم التسجيلي. ويمكن القول إن هناك عمليتين للإخراج : الأولى تمارس عند التصوير بإدارة المخرج والثانية تتم عند المونتاج بإشراف المونتير. إذاً يُعتبر المونتاج عملية إخراج ثانية للفيلم، فلما أن يساعد على إيجازه بأكمله وجه أو يعمل على الانتقاص من شكله ومضمونه.

والمونتاج Montage كلمة فرنسية، وتعني بالإنجليزية Editing، ويتم داخل جرة مغلقة تنتهي فيها سلسلة العمليات التقنية-الفنية وأكثرها حيوية في صنع الفيلم السينمائي، وهي تقطيع وترتيب ثم تركيب لقطات ومشاهد الفيلم المصورة وفق شروط معينة للتابع وللزم. ويشتمل المونتاج على جانب حرفي

وجانب فني، ويعتمد على عملية بناء مضمون اللقطة وربطها مع اللقطات الأخرى وهي عملية بناء المشاهد درامياً.

ولكى تتم عملية بناء سلسلة صور... علينا قيادة تكوينها. ويتم ذلك في طريقة قفز أو انتقال من صورة إلى أخرى وجعل كل صورة جزءاً من الكل. وإذا تنشأ في نقاط تماس هذه الصور فجوات يلزم حشوها عن طريق إحياءات قسادة على استكمال استمرارية الحركة الزمانية-المكانية.

ويمكن القيام بالمونتاج السينمائي إما بالطريقة القديمة أي القص واللصق - فمازال المونتاج السالب يحتفظ بطريقة اللصق اليدوي باستخدام آلة المافيو لا والذي يتم في مختبرات خاصة عن طريق تقنيين متخصصين - أو بالطريقة الحديثة، أي المونتاج الإلكتروني الافتراضي عن طريق الكمبيوتر والأجهزة المساعدة والذي يتسع استخدامه يوماً بعد يوم حتى من قبل المتخصصين.

يرى أندريه تاركوفسكي أن المونتاج متواجد في كل نوع من أنواع الفنون فهو عبارة عن إظهار لعملية الانتقاء من قبل الفنان إذ لا يوجد أي فن على الإطلاق بدون عمليتي الانتقاء والتوحيد. وهو عملية وصل المقاطع والأجزاء المعبأة بالزمن بدرجة كثافة واحدة أو مختلفة وتوحيد يعطي إحساساً جيداً بجريان الزمن. (37)

نظرياً، لا تبدأ عملية المونتاج عند التقطيع، إنما تبدأ قبل التصوير. فهناك من المخرجين المبدعين من يحدد بدقة التصوير والتركيبية النهائية للمونتاج قبل البدء بعمليات التصوير، وحين الانتهاء من التصوير لا يستغرق المونتاج وقتاً طويلاً. وهكذا، فالمونتاج بالنسبة لبعضهم عبارة عن مرحلة أساسية لتجميل وتحسين الفيلم.

عملياً ومادياً، تبدأ مرحلة المونتاج بعد اكتمال مرحلة التصوير، لأن المخرج يمتلك المادة المصورة والصوت ويقوم ببناء عمله.

وبما أن عملية المونتاج تصب في بناء الفيلم فإنها يمكن ويجب أن تبدأ بموازاة عملية بناء مراحل الفيلم المتعددة. على هذا، تبدأ فكرة المونتاج منذ محاولة العثور على فكرة الفيلم الفنية الأساسية وتستمر معها وتوازيها ومن ثم تصاحبها إلى زمن إنجاز عملية الفيلم النهائية. فالمونتاج على حد قول فيرتوف Vertov (38) : لا يتوقف منذ الملاحظة الأولى وحتى النسخة النهائية للفيلم. واعتبر العديد من التسجيليين الرواد الآخرين المونتاج بمثابة البناء الأساسي للفيلم وأكدوا أن الفيلم التسجيلي يُصنع في غرفة المونتاج برأي روبرت فلاهرتي وأن المونتاج هو أساس الفن السينمائي حسب دزيغا فيرتوف.

والمونتاج لا يعني مجرد تركيب وإصاق كادر بآخر حتى النهاية، بل هو فن إبداعي تفكيري. وهو، أي المونتاج، - بحسب بوب فوس - ليس مجرد لصق لقطتين من الفيلم معاً مع مراعاة قواعد التتابع Continuity، ولكن أين وكيف ومتى يتم التقطيع، ويعتمد في المقام الأول على أسلوب الفيلم ككل، فالتقطع الناعم في موقف معين، قد يعتبر قطعاً خشناً في موقف آخر. ويرى سيجل أن المونتاج ليس مجرد عملية تقطيع وتوصيل وتجميع اللقطات المصورة - كما يتصور بعضهم - وإنما هو عملية تركيب خلاق لجزئيات الفيلم من حيث تكوين الأفكار والمعاني والأحاسيس والمشاعر والإيقاع والحركة وكذلك تحقيق الوحدة الفنية للفيلم. (39)

ويقول جريسون مشيراً إلى قدرات المونتاج : "أصبح بإمكاننا أن نتحكم في رتبة الأحداث ونموها وذلك بالإيقاع السريع أو البطيء حسب طبيعة الموضوع وكذلك أصبح بوسعنا أن نجتمع التفاصيل مع بعضها في تشكيلات جماعية أو نسجل اللقطات المتقاطعة المتداخلة..، كما نستطيع أن نبدع صوراً لتهيئة الجو المناسب للحركة أو الشاعرية في التعبيرية، ومن ناحية أخرى

نستطيع بوضع اللقطات المتناقضة، أن نفجر الأفكار في أذهان النظارة، كما نستطيع ترتيب اللقطات المتناقضة بصورة تحقق الأثر الدرامي المطلوب".⁽⁴⁰⁾

أما إيزنشتاين فبقي يُذكر بدور المونتاج باعتباره الكل في عملية خلق الفيلم، هذا الكل الذي عبر عنه جيل دولوز بقوله : هذا الكل بالتحديد، هو موضوع المونتاج من بدايته إلى نهايته، فإن شيئاً ما قد تغير، إنه هذا الكل، هذا الزمن، هذه الديمومة، والذي يبدو أن من غير الممكن الإمساك به، إلا على نحو غير مباشر قياساً إلى الصورة الحركية التي تعبر عنه.

لكن في الوقت نفسه، لدى بعض التسجيليين والمختصين رأيٌ مخالفٌ مفاده أن هذه الآراء حول المونتاج مهالغٌ فيها رغم أهمية المونتاج وما فيه من تسائير كبير في بناء وتكوين الفيلم. في هذا السياق، يعتقد بشاران⁽⁴¹⁾ أن المونتاج في حالات كثيرة يمكن أن يحطم فعلاً التأثير الذي يقدمه المشهد وخاصة في مجال العلاقات الحميمة، فبمجرد القيام بالقطع - يحدث نوع من الانفصال في المشاعر حتى ولو كان ذلك عن طريق استخدام اللقطات المكبرة.

وهكذا، فالمخرجون مختلفون على أشياء كثيرة إلا المونتاج فهو المرحلة الإبداعية الخلاقة ولا شك أن قيمة الفيلم تعتمد إلى حد كبير على قيمة المونتاج. فهو اللغة التي يتحدث بها المخرج إلى جمهوره حيث اللقطة تمثل الكلمات ومجموعة اللقطات تمثل الجمل. وهو بالمجمل اللغة التي تعبّر عن فكر صناعي الفيلم والعاملين فيه، عاكساً لاتجاهاتهم وميولهم للموضوع. وهذا يمنح المونتير القدرة والإمكانية لأن يعمل وبحرية مطلقة على صياغة المادة المصورة وتشكيلها وتوجيهها. وفق رغبته. فمن بين أصابع المونتير يمكن أن يخرج الفيلم مشوهاً كسيحاً أو قوياً مترابطاً وناجحاً. فباستطاعة المونتير أن يجعل من العمل الذي

ساهمت فيه العناصر الفنية الأخرى من ممثلين ومصوّرين وعمل الإضاءة والصوت وغيرهم عملاً بارعاً تبرز فيه مجهوداتهم الكبيرة التي بذلوها لإخراج هذا العمل في أجمل وجه. بل إن في قدرته أن يضيف إلى هذا أبعاداً أخرى من عنده تمنح العمل أصالة وجودة، كما في قدرته أن يفسد ويشوه هذه المجهودات وكأنها لم تكن.

ويجب على المخرج أن يحدد الطريقة أو الأسلوب الذي سيعرض فيه الواقع لأن مهمته ليست مجرد حكاية يرغب أن يقولها لمن يشاء. ولكل مخرج طريقته الخاصة في صياغة الواقع. وعليه، فإن "أساليب بناء وتكوين الفيلم التسجيلي هي أكثر تعقيداً من الأفلام الروائية، حيث يستم التمثيل بالمعدات الموجودة ولا يكون للمونتاج غالباً سوى وظيفة بلاغية. وهنا نجد فناً بارعاً تتم ممارسته من جانب السينمائي التسجيلي أو المونتير للتأكد من القدرة على إدراك وجود علاقة معينة أو معنى معين".⁽⁴²⁾

1 - أساليب المونتاج في الفيلم التسجيلي :

وهناك أسلوبان يستخدمهما مخرجو الأفلام التسجيلية :

1-1 - الأسلوب التحليلي :

ومن خلاله يقوم المخرج بتركيب اللقطات التي تراعي استمرارية الحدث وتدفقه في بنية الزمان والمكان، وينتج عن هذا التدفق مستوى إدراكي عند المشاهد. صورة على الشاشة متدفقة وصوت منسبب على الشريط الصوتي، إما تعليق وإما موسيقى وإما لقاء مع شخص نرى صورته، أو يكتفي بوضع بعض

الأسيرنات - Inserts (43) التي أُخِيت من نفس الموقع. ويستخدم هذا الأسلوب أكثر مخرجي الأفلام الوثائقية.

1-2 - الأسلوب المركب :

وفي هذا الأسلوب يكون الإبداع، وفيه لا يراعي المخرج استمرارية الحدث ولا يراعي التسلسل الزمني وفي أحيان كثيرة يتسم بالنقص، فهو يعتمد على اختيار أجزاء من الحالة أو الحدث.

كل أسلوب من هذه الأساليب يولد تأثيراً مختلفاً من حيث الفهم والإدراك لدى المشاهدين، كما يخدم كل منها أهدافاً وغايات معينة. وصانع الفيلم يمزج بشكلٍ واسع بين هذين الأسلوبين في بناء فيلمه معتمداً على تصورات وأهداف مسبقة.

إذاً، المونتاج وسيلة بيد صانع الفيلم يمكن من خلاله أن يمنح عمله الخصوصية التي يريد، فيمكن تقييده في وصف الحدث أن تكون بشكل حصاد أو ناعم أو عرضه بشكل مكثف أو مسهب أو تقديمي أو بشكل تعبيرى أو مباشر. كل أسلوب من هذه الأساليب يتطلب أسلوباً معيناً من المونتاج ونقصه به التباين بالنسبة للزمان والمكان. ومن الناحية العملية، نادراً ما نجد مخرجاً يتبنى أسلوباً معيناً بل يستخدم أكثر من أسلوب مونتاجي ليحصل على أسلوب يخلق للمشاهد التأثير المطلوب ويحقق أهدافاً فيلمية.

2 - لغة المونتاج علامات ترقيم وطرق وصل :

وللمونتاج عدة وسائل تستخدم في وصل اللقطات، منها القطع، وهو وصل اللقطة مباشرة باللقطة التالية لها.

2-1 - **الظهور والاختفاء التدريجي** : وهو ظهور الصورة على الشاشة تدريجياً واختفاؤها تدريجياً كذلك، ففي الظهور التدريجي تكون الشاشة معتمة ثم تبدأ الصورة في الظهور حتى تتضح تماماً ويحدث العكس في الاختفاء التدريجي حيث تبدأ الصورة في التعتيم حتى تظلم الشاشة تماماً. وتحدث عملية الظهور أو الاختفاء التدريجي في ثانية أو ثانيتين.

2-2 - **المزج** : وهو مزج نهاية لقطة مع بداية لقطة أخرى، وفيها تبدأ اللقطة الأولى في الظهور بينما تبدأ اللقطة الثانية في الاختفاء تدريجياً. وللمزج عدة استخدامات، فهو يستخدم لتمثيل مولد فكرة من فكرة أخرى، أو لبيان ارتباط أحداث المشهد التالي مع المشهد الأول، أو لإعطاء الإحساس بالانتقال من جزء من أجزاء المشهد إلى جزء آخر.

2-3 - **المسح** : ومعناه أن يبدأ مشهد في مسح مشهد آخر، وقد يبدأ المسح من جانب من جوانب الشاشة فينتشر المشهد الأول بينما يحل محله المشهد التالي بالتدريج حتى يملأ الشاشة.

3 - **القواعد والاعتبارات الواجب اتباعها في المونتاج:**

يجب على كل شخص يعمل بالسينما عموماً والتسجيلية خاصة أن يكون لديه على الأقل بعض المعرفة لعمل ونظام أفراد فريق العمل وعلى وجه الخصوص كاتب السيناريو والمخرج والمصور، هؤلاء يتوجب عليهم إمتلاك المعرفة الكاملة بعملية المونتاج.

وبما أن المخرج هو أهم شخص يعمل في السينما، فثمة العديد من القواعد والاعتبارات التي ينبغي أن يلم بها فيما يتعلق بالمونتاج باعتباره المسؤول عن عملية التركيب والتوليف حيث يملئ تعليماته على الفني لينفذها حرفياً. من هذه القواعد :

- 3 - 1 - معرفة أنواع اللقطات ووظائفها ومعرفة قواعد الانتقال من لقطة إلى أخرى ومن مشهد إلى آخر وكيفية تنفيذ ذلك.
- 3 - 2 - ترك الفيلم يروي من القصة التسجيلية ما يستطيع، وذلك عند توليف المشهد.
- 3 - 3 - بدء المشهد وانتهائه بلقطة موسعة.
- 3 - 4 - الانتباه بشدة إلى أن اللقطات القريبة المتعاقبة تؤدي إلى استغراق المشاهد في الموضوع وزيادة مشاركته والعكس صحيح عند استخدام اللقطات الشاملة المتعاقبة والتي تدفع المشاهد إلى التشتت والابتعاد عن جوهر موضوع الفيلم.
- 3 - 5 - الاهتمام والاختيار الجيد للقطات الفيلم يؤدي إلى تكثيف الوقت وضغطه عند المباشرة بعملية المونتاج.

4 - من وظائف المونتاج :

- 4 - 1 - الجمع بين الزمان الماضي والحاضر وذلك باستخدام الأرشيف الفيلمي، وأيضاً العودة للزمان والمكان الذي نريد.
- 4 - 2 - توحيد وتوصيل الزمن المثبت في المقاطع المصورة.
- 4 - 3 - خلق صورة أو صور ذهنية ناتجة عن طريقة وصل وتركيب اللقطات والمشاهد وتتابعها بحيث يقوم المشاهد بتخليق هذه الصور لأشياء لا

يرأها على الشاشة في صورتها الكاملة وربما كانت هذه الأشياء أماكن
أو أحداثاً. (44)

4 - 4 - وصل المقاطع والأجزاء المصنوعة بالزمن بدرجة كثافة واحدة أو مختلفة
وتوحيد يعطي إحساساً جيداً بجريان الزمن. (45)

4 - 5 - الكشف عن الرؤية الفنية والإبداعية لمصنعي الفيلم وإظهار الإبداع
الشخصي للمؤلف.

4 - 6 - الكشف عن المنطق في تحليل الأفلام أو البرامج، وعكس الاتجاهات
والأفكار باعتبار المونتاج وسيلة تعبيرية.

4 - 7 - خلق صورة ذهنية معينة في عقل الجمهور - حسب هارمسورز -
وذلك لخلق إحساس أو جو معين من خلال سلسلة من اللقطات الموجودة
ذات انطباع مُعرض واحد تلو الأخرى بسرعة وبدون ترتيب منطقي
واضح. (46)

ثالث عشر - المكساج (مزج الأصوات) :

المكساج أو مزج الأصوات في السينما التسجيلية هو آخر خطوة في مجال
عمليات التسجيل الصوتي، ويتم فيه مزج أشرطة الصوت المختلفة على شريط
واحد يتم طبعه في النهاية بجوار الصور على شريط النسخة الاستاندر. وعملية
المكساج تأتي بعد الانتهاء من تسجيل التعليق والحوار والمسؤثرات الصوتية
والموسيقى ولا تتم إلا بعد عملية المونتاج نهائياً والوصول إلى الصورة النهائية
المطلوبة لمشاهد الفيلم وترتبط عملية المكساج بعملية المونتاج ارتباطاً وثيقاً.
بعد جمع الأصوات على شريط واحد يقوم مونتير الفيلم بضبط الشرائح الصوتية
وتحقيق التناسب والتناسق بينهما على جهاز المونتاج حيث يبدأ عادة بشريط

الحوار والمقابلة ثم شريط المؤثرات الشخصية ثم شريط التعليق وأخيراً شريط الموسيقى. وتتم عملية الضبط والتنسيق بحيث لا يحدث أي تدخل بين كل هذه الأصوات، وهذا يتطلب قدرًا من الحرفية والدقة واليقظة. وعند المزج بين كل هذه الأصوات على شريط واحد (الماستر) يقوم المونتير مع المخرج ومهندس الصوت بتحديد درجة ارتفاع الصوت عند كل مرحلة، فعلى سبيل المثال في المرحلة المخصصة للمقابلة الشخصية والحوار لا يوجد تعليق وتكون الموسيقى خفيفة في الخلفية وعند وجود مؤثرات صوتية معينة فإنه عادة يتم مزجها بشكل خفيف لتكون إما في خلفية الحوار أو في خلفية التعليق". (47)

ويمكن اللجوء إلى أجهزة التنقية الصوتية من أجل التخلص من أي شوشرة صوتية تضر بنقاء صوت الحوار في اللقطة. ويستعين بعض المخرجين بـ"ميكروفون شريط صوتي" للمزج يتضمن كل منها مادة صوتية معينة خاصة بالفيلم. إلى جانب متابعة درجة نقاء الصوت أيضا في كل مرحلة يجب التأكد من إجراء أكثر من بروفة لعملية المزج بين الأصوات قبل تسجيلها بصفة نهائية". (48)

رابع عشر - الدوبلاج :

"وهو كما يذكر معجم الفن السينمائي (...) الانطاق - الازدواج - إعادة التسجيل وهي الكلمات البديلة لكلمة دوبلاج Doublage عملية إعادة تسجيل الحوار أو التعليق، بعد ترجمته من لغة الفيلم الأصلية، إلى لغة أخرى والكلمة الدارجة هي الدبلجة أو الدوبلاج. ومهمة للدوبلاج والقائمين عليه، أن يجعلوا الأفلام الناطقة باللغات الأجنبية ناطقة باللغة المحلية التي تعرض فيها هذه الأفلام بهدف تسهيل فهم هذه الأفلام مما يوسع دائرة انتشارها، ويوفر على الجماهير مشقة متابعة الترجمة المطبوعة على الشريط، أو عدم القدرة على المتابعة إذا كانوا أميين". (49)

خامس عشر - الإخراج السينمائي التسجيلي :

الإخراج⁽⁵⁰⁾ مصطلح يشمل معظم عمليات إنتاج الفيلم، من الاستعدادات الأولية وعمليات التحضير إلى إنتاج النسخة النهائية للفيلم الصالح للعرض مروراً بمختلف عمليات ومراحل الإعداد والتنفيذ.

والإخراج هو عمل إبداعي أساسه تحويل الكلمة في السيناريو إلى صورة في اللقطات والمشاهد وتجميع وتركيب مجموعة هذه الصور المعبرة في سلسلة متكاملة ومترابطة وذات قيمة إبداعية فكرية وجمالية. هذا العمل الإبداعي - الذي يُعزى عن مدى وكيفية تصور المخرج للنص الأدبي أو السينمائي الذي يرغب بتحويله إلى فيلم - يُنجزه المخرج عن طريق وضع خطة تتضمن آراءه وأفكاره وتصوراته وطرقه الخاصة لتنظيم وبناء الفيلم محدداً وشارحاً شكل وأسلوب إخراج الفيلم ودفعه إلى الوجود. ويعتمد في كل ذلك على طاقم عمل وعلى خطة لاستخدام الأدوات والأجهزة التقنية الملائمة كي يحول ما هو مكتوب (السيناريو) إلى ما هو مرئي ومسموع (الشريط أو الفيلم).

والمخرج الناجح يجمع بين المعرفة التقنية-المهنية والإدارة والقيادة وهو قادر على بذل الجهد والوقت والعمل المتواصل، فالمخرج باخصار هو كل شيء في الفيلم. صحيح أن تاريخ السينما والتجربة أثبتا أن العمل في إخراج الأفلام التسجيلية قد يؤهل مخرجين روائيين جيدين والعكس طبعاً غير صحيح، إلا أن إخراج الأفلام التسجيلية ليس مجرد طريق للوصول إلى إخراج الأفلام الروائية، بل هو مهنة وفن قائم بذاته.

1 - المخرج التسجيلي :

يشارك المخرج التسجيلي في جميع مراحل إعداد وإنتاج الفيلم، حيث تبدأ مهامه منذ أول لحظة بعد اختيار فكرة الفيلم والاتفاق عليها وقبل كتابة السيناريو.

فهو يشترك في مرحلة البحث وجمع المعلومات ومرحلة كتابة النص ما لم يكن هو نفسه المسؤول عنهما. وهو الذي يقوم بكتابة المعالجة النهائية أو السيناريو التنفيذي المفصل الذي يتضمن جميع لقطات ومشاهد الفيلم مع شرح مفصل لكل الاعتبارات الفنية والتقنية.

وكثيراً ما يكون مخرج الفيلم التسجيلي هو مصوره أيضاً، وفي هذه الحالة يطلق عليه اسم المخرج المصور حيث يجمع بين إمكاناته وخبرته الفنية في الإخراج وبين إتقانه وممارسته العملية في مجال التصوير. والمخرج المصور يوجد بكثرة في مجال إنتاج الأفلام التسجيلية.

والسلاح الرئيس الذي يملكه المخرج التسجيلي هو آلة الكاميرا، التي تتحرك حولها - طوياً وعرضاً، يمنة ويسرة - لتسجل ما يريد المخرج من الحقائق والأحداث.

وليس على كل مخرج تسجيلي أن يتخصص في مجال معين لأن ذلك يؤدي إلى كبت إمكاناته الفنية وتحجيم حساسيته التي تساعد على اختيار موضوعات مختلفة لها أهميتها في المجتمع. لا سيما وأن المطلوب من مخرج الفيلم التسجيلي هو تقديم دراما الطبيعة ودراما الحياة اليومية، باستخدام عناصر واقعية خالية من أي عنصر درامي مؤلف.

2 - أسلوب عمل المخرج التسجيلي :

بوجود هذا الكم الهائل والمتنوع من الأحداث والمشكلات والقضايا التي تحيط به في كل وقت، على المخرج التسجيلي أثناء القيام بعمله أن ينتقي مما حوله من أشكال وحقائق مختلفة ما هو مهم، أي العناصر التي يرى أنها تعكس

فكرته الفنية التي يريد التعبير عنها وتكون مؤثرة وذات قيمة. فليس كل حدث أو مشكلة أو كل عنصر من عناصر الحياة قابلاً للطرح والمعالجة السينمائية.

ولا بد للمخرج من دراسة متعمقة ومتأنية وشاملة لكل ما يريد أن يعالجه ويقدمه للمشاهد، والإلمام بجميع جوانب الموضوع المطروح وإشباعه بالحقائق والمعلومات والبيانات الضرورية، مع تجنب إغراق العمل بالتفاصيل الثانوية الدقيقة حتى يحافظ العمل على معناه وغايته الأساسية. إذاً، عليه تفهم العنصر الأساسي الذي سوف يستخدمه في عمله والتعرف عليه تماماً إن كان هذا العنصر شخصاً أو حدثاً أو مشكلة أو مكاناً : فإذا كان حدثاً فعلياً أن يعرف جوهره وظاهره وارتباط كل عناصره، وإذا كان إنساناً فعلياً أن يعرف شخصيته ومكوناتها المختلفة وعلاقاتها بالآخرين وخلفياتها الثقافية وبيئتها. وإذا كان مشكلة فعلية أن يعرف عناصرها الاجتماعية والدور الذي تشكله في المجتمع ومدى حجمها وأهميتها وخطورتها. فكل حقيقة أو ظاهرة يمكن أن ينظر إليها من عدة جوانب مختلفة تتلاءم مع شعور الفنان وإحساسه. وكذلك مع طبيعة الجمهور المستهدف ومع الهدف من الفيلم". (51)

ولا بد له أن يستعين باستشارة المتخصصين في كل جانب من جوانب الحياة التي يتعرض لها في فيلمه وألا يكتفي بمعلوماته وبياناته وأفكاره الشخصية عن الموضوع الذي يعالجه.

وللنجاح في أسلوب عمله، على المخرج التسجيلي أن يتعايش ويلتحم أثناء عملية الإبداع الفني مع حركة المجتمع وديناميكية حركة الحياة بكل جوانبها الاقتصادية والثقافية والاجتماعية... الخ.

ومن المشاكل التي تعترض أسلوب عمل المخرج التسجيلي هي مدى تدخل العامل الذاتي لشخصية المخرج أثناء القيام بعمله الفني. فعلى اعتبار أن المخرج

هو القوة المبدعة للعمل الفني التسجيلي - حسب جريسون - فقد يكرس كل إمكاناته ومواهبه في تحقيق ذاته وإثبات شخصيته أثناء معالجة الموضوع أملاً في إرضاء نفسه وتحقيق طموحه فيغرق الفيلم في ذاتية مخرجه ويتعبد عن موضوعه وعن موضوعيته.

3 - صفات المخرج التسجيلي :

أهم السمات والصفات الواجب توافرها في شخصية المخرج التسجيلي :

- 1 - أن يمتلك شخصية فيادية.
- 2 - أن يمتلك مقدرة كافية على التعامل مع الأدوات والتقنيات السينمائية.
- 3 - أن يكون واعياً بالمجتمع الذي يعيش فيه ومدركاً للبيئة المحيطة به وعارفاً بالقضية التي يدافع عنها.
- 4 - أن يتمتع بمستوى عالٍ من الثقافة ولديه حس مرهف وحاسة فنية وإنسانية قوية وعفوية.
- 5 - أن يكون له أسلوبه الخاص في العمل يميزه عن غيره من المخرجين.
- 6 - أن ينخرط طموحاً في المجتمع الذي يعيش فيه والذي يجب أن يعبر عنه بمنتهى الصدق والأمانة وبمنظرة مبدعة وخلاقة.
- 7 - أن يكون أكثر عمومية وشمولية في تفكيره من المخرج الروائي.
- 8 - أن يكون قادراً على اختيار مادة فيلمه وتحديد موضوعه، وقادراً على توصيل فكرته ومعلوماته إلى الجمهور المستهدف.
- 9 - أن يتواضع في إبراز ذاته لأن مهمته هي معالجة موضوع الفيلم بشكل موضوعي وبرؤية فنية مبدعة.

- 10 - أن يتمكن من إخراج فيلم جيد بميزانية محدودة، مع يقينه بعدم إمكانية زيادتها مهما كانت الظروف.
- 11 - أن يمتلك للقناعة المطلقة بالعمل في عالم السينما التسجيلية بكل صسعوياته ومشاكله.
- 12 - أن يكون حليماً وصبوراً لتحمل كل أشكال النبذ وعدم الاكتراث التي قد يلقاها من المجتمع والتي تعكسها نظرة الاستهانة والاهمال من المجتمع للفيلم التسجيلي بالمقارنة مع الفيلم الروائي الذي يحظى بكل الاهتمام والشهرة.

هوامش الفصل الرابع

- (1) - منى سعيد الحديدي وسلوى إمام علي : أسس الفيلم التسجيلي، اتجاهاته واستخداماته في السينما والتلفزيون، دار الفكر العربي، القاهرة، إصدار 2004، ص 56-57.
- (2) - منى سعيد الحديدي وسلوى إمام علي : أسس الفيلم التسجيلي، مصدر سابق، ص 61.
- (3) - قيس الزبيدي : المرئي والمسموع في السينما، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الفن السابع 112، سورية، دمشق، 2006، ص 166.
- (4) - لوي دي جاينتي : فهم السينما - الفيلم التسجيلي، ترجمة جعفر علي، الدار البيضاء، عيون المقامات، المكتبة السينمائية 6، 1990، ص 58.
- (5) - علي أبو شادي : لغة السينما، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الفن السابع 114، سورية، دمشق، 2006، ص 30.
- (6) - عبد المنعم عمر : للفيلم التسجيلي، القاهرة، مصر، مكتبة مدبولي، 1994، ص 14.
- (7) - Baddely, Hugh : The Technique of Documentary film production, Hasting House, publishers, Third revised edition, New York, 1973, p. 64.
- (8) - منى سعيد الحديدي وسلوى إمام علي : أسس الفيلم التسجيلي، مصدر سابق، ص 58.
- (9) - Baddely, Hugh : The Technique of Documentary film production, p. 64. مصدر سابق.
- (10) - فورسيث هاردي : السينما التسجيلية عند جريسون، ترجمة صلاح التهامي، المؤسسة المصرية العامة للثقافة والأدباء، القاهرة، 1965.
- (11) - فورسيث هاردي : السينما التسجيلية عند جريسون، مصدر سابق.
- (12) - عبد المنعم عمر : الفيلم التسجيلي، مصدر سابق، ص 14-19.
- (13) - Eliane Delatour : Peut-il transformer l'improvisé au texte cinématographique ? in Demain le cinéma ethnographique, Revue CinémAction, N° 64, ed. Corlet-télérama, 1992.
- (14) - Pierre Boudrie : Les Ateliers artistiques de Varan, in Demain le cinéma ethnographique, Revue CinémAction, N° 64, ed. Corlet-télérama, 1992.
- (15) - عبد المنعم عمر : الفيلم التسجيلي، مصدر سابق.

(16) – Marc-Henry Bieux : Du colonialisme à l'échange, in Demain le cinéma ethnographique, Revue CinémAction, N° 64, ed. Corlet-télérama, 1992.

(17) – Thery Garrel : Les risques du film documentaire, in Demain le cinéma ethnographique, Revue CinémAction, N° 64, ed. Corlet – télérama, 1992.

(18) – قيس الزبيدي : المرئي والمسموع في السينما، مصدر سابق، ص 165.

(19) – عبد الحليم حمود : رحلة في دهاليز الأفلام التسجيلية مطرقة لتشكيل المجتمع، عن موقع : www.intiqadonline.com، (بتصرف).

(20) – قيس الزبيدي : المرئي والمسموع في السينما، مصدر سابق، ص 166.

(21) – علي أبو شادي : لغة السينما، مصدر سابق، ص 199، (بتصرف).

(22) – صفاء الليثي : طفولة وإبداع... علي الغزولي، موقع : www.nizwa.com.

(23) – نسمة البطريق : الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة، دار غريب، القاهرة، 2004، ص 255.

(24) – Thery Garrel : Les risques du film documentaire, مصدر سابق.

(25) – عبد المنعم عمر : الفيلم التسجيلي، مصدر سابق، ص 42-44.

(26) – قيس الزبيدي : المرئي والمسموع في السينما، مصدر سابق، ص 193.

(27) – Jean-Paul Colley : Le fond du problème, in Demain le cinéma ethnographique, Revue CinémAction, N° 64, ed. Corlet-télérama, 1992.

(28) – علي أبو شادي : لغة السينما، مصدر سابق، ص 85.

(29) – Jean-Paul Colley : Jean Roche... 54 années de photographie sans le support de caméra, in Demain le cinéma ethnographique, Revue CinémAction, N° 64, ed. Corlet-télérama, 1992.

(30) – منى سعيد الحديدي، وشلوى إمام علي : أسس الفيلم التسجيلي، إصدار 2004، مصدر سابق، ص 242.

(31) – علي أبو شادي : لغة السينما، مصدر سابق، ص 149.

(32) – عبد المنعم عمر : الفيلم التسجيلي، مصدر سابق، ص 56، (بتصرف).

(33) – أندريه تاركوفسكي : حول استخدام الموسيقى والأصوات في السينما، ترجمة أسين صالح، جريدة الأيام 12-ديسمبر كانون الأول-2004.

(34) – نسمة البطريق : الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة، مصدر سابق، ص 256.

(35) - نسمة البطريق : الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة، مصدر سابق، ص 255.

(36) - علي أبو شادي : لغة السينما، مصدر سابق، ص 158.

(37) - أندريه تاركوفسكي : الصورة الفنية السينمائية، ترجمة أكرم بريخان، مجلة الحياة السينمائية، العدد 16 شتاء 1983، ص 47-48.

(38) - Georges Sadoul : Dziga Vertov, édition Champ Libre, Paris, 1971.

(39) - منى سعيد الحديدي وملوى إمام علي : أسس الفيلم التسجيلي، إصدار 2004، مصدر سابق، ص 75-76.

(40) - فورسيث هاردي : السينما التسجيلية عند جريغسون، ترجمة صلاح التهامي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانتباء، القاهرة، 1965.

(41) - علي أبو شادي : لغة السينما، مصدر سابق، ص 214.

(42) - Jean-Paul Colleyn : Le fond du problème، مصدر سابق.

(43) - وهي لقطات أو مشاهد متنوعة يمكن الإفادة منها في المونتاج، يستخدمها المونتير للتقطيع أو لتغطية العيوب الإخراجية أو للقطع، إذا استرسل الشخص الذي نحاوره في كلامه، ويمكن له أن يفسد الجمود وإيجاد نوع من الحركة والإيقاع وتجنب الملل الذي قد يصيب المشاهد من متابعة لقطة واحدة أو مشهد واحد مستمر على الشاشة لفترة طويلة.

(44) - علي أبو شادي : لغة السينما، مصدر سابق، ص 179.

(45) - أندريه تاركوفسكي : الصورة الفنية السينمائية، مصدر سابق، ص 48.

(46) - منى سعيد الحديدي وملوى إمام علي : أسس الفيلم التسجيلي، إصدار 2004، مصدر سابق، ص 75-76.

(47) - منى سعيد الحديدي وملوى إمام علي : أسس الفيلم التسجيلي، إصدار 2004، مصدر سابق، ص 72-73.

(48) - عمر، عبد المنعم، الفيلم التسجيلي، ص 56.

(49) - علي أبو شادي : لغة السينما، مصدر سابق، ص 160.

(50) - كانت أوائل الأعمال السينمائية مجرد تسجيل للحظات حقيقية، مثل خروج العمال من مصنع لومبير أو وصول القطار إلى المحطة للأخوين لويس وأوغست لومبير عام 1895. وبالنظر إلى وضع السينما حالياً، نترك أن السينما قد انتقلت من كونها أداة تسجيل فقسط إلى

كونها أداة خلق وإبداع. واستغرق الأمر بعض الوقت حتى ظهر أشخاص أدركوا أن إمكانيات السينما تختلف عن إمكانيات المسرح، فراحوا يجربون ويطورون وينكرون. إدوين بورتر (1869-1948) وديفيد دي غريفيث (1875-1948) وسرجي إيرنشتاين (1898-1948) وأمثالهم من المخرجين حركوا الكاميرا جانبياً ورأسياً ووضعوها على عربات وسكك، ونوعوا في حجم اللقطة وزاويتها، فأسسوا بذلك لغة سينمائية مستقلة، وأعلنوا السينما فناً له أنوائه ومكوناته الخاصة جداً. وكان كل ذلك سبباً في نضوج مفهوم المخرج السينمائي.

(51) - منى سعيد الحديدي وسلوى إمام علي : أسس الفيلم التسجيلي، إصدار 2004، مصدر سابق، ص 245.

الفصل الخامس

بين الفيلم التسجيلي والفيلم الروائي

- أولاً - أوجه التشابه بين الفيلم التسجيلي والفيلم الروائي :
ثانياً - أوجه الاختلاف بين الفيلم التسجيلي والفيلم
الروائي :
ثالثاً - أوجه التشابه والاختلاف معاً بين الفيلم التسجيلي
والفيلم الروائي :



بين الفيلم التسجيلي والفيلم الروائي

يتشكل جنس الفيلم من نوعين فنيين مختلفين في طبيعة سردهما للمادة التي يتناولها الفيلم : التسجيلي والروائي، وتتفرع عن كل منهما أنواع أخرى. وتعرف السينما للمعاصرة تداخلاً وتشابكاً وتمازجاً من هذين النوعين الأساسيين. وقد لعب مثل هذا التداخل وأشكاله المتنوعة دوراً بارزاً في أسلوب السرد السينمائي لكل من النوعين. ولعل مرجع ذلك التداخل هو قدرة السينما على إعادة بناء الواقع وعلى ارتباطها المباشر بالواقع. من هنا فإن ما يسمى المصادقية الفنية في تناول المواضيع الواقعية مبني أولاً على وجود أساسه في السينما، وثانياً على أهمية الالتزام بمنهج الصدق الفني في تناول تلك المواضيع الاجتماعية والسياسية الملتهبة في السينما. "لننا إذا أعدنا للأذهان تجارب دول أخرى في نطاق السينما، وجدنا أن الفن السينمائي الأصيل والعظيم والمعبر عن روح العصر ومشاكله الملحة، تطور ببدایات تسجيلية مهمة وجادة سبقت السينما الروائية وصاحبتها على طول الخط. وإن تاريخ السينما يدلنا على أن التجربة التسجيلية الفنية، مارست تأثيراً عظيماً على تطور مجموع السينما والفيلم الروائي بشكل خاص، كما أن النقد المفعم بالحماس والمبدئي من قبل أتباع الفيلم التسجيلي، تحول إلى بنابيع لا نهائية لاتجاهات خلاقة في مجال الفيلم الروائي، مما جعله يستعین ويوظف وسائل وعناصر شكلية مذهشة، هي بالأساس مستعارة من الإنجازات الفنية للفيلم التسجيلي". (١)

وقاد الفيلم التسجيلي إلى ابتكار تيارات مهمة في السينما الروائية مثل "الواقعية الجديدة" في إيطاليا. الفيلم التسجيلي يعنى ويهتم بالبحث عن كل الوسائل الوقائية والإيضاحية والبصرية التي تسجل تاريخاً أو حدثاً أو قضية بشكل

واقعي حقيقي. ومصداقية الفيلم التسجيلي كبيرة من حيث كونه ينظم وسائل مباشرة من الحياة.

ولا نقول : إنَّ هناك أفضلية للفيلم التسجيلي على الروائي. هما منهجان في السرد، يقبلهما الجمهور أو يرفضهما ضمن خصائصهما. (2) عندما نقوم بتصوير مشهد تمثيلي في فيلم تسجيلي يرفضه الجمهور ويعتبره ملفقاً، في حين يقبل الفيلم الروائي كمنهج كامل. ونلاحظ في السينما العالمية تراجواً ملحوظاً بين المنهجين التسجيلي والروائي فنرى مثلاً إعادة تصوير وقائع جرت، ومحاولات لتقليدها ومحاكاتها وذلك بالرجوع إلى كل الشهادات البصرية والسمعية والأدبية المتعلقة بهذه الوقائع، حيث إنَّ التجربة لا تنطلق من خيال المخرج إنما من الوقائع ذاتها. هذا النمط السينمائي سبق أن انتهجه المخرج الإيطالي فرانسيسكو روزي في أفلامه العظيمة مثل الأيدي على المدينة. (3) من جانبه، يرى لوي دي جانبتي أن التمييز بين الأفلام الخيالية والأفلام التسجيلية صعب في بعض الأحيان، فما إنَّ يبدأ المرء بوصف السمات الرئيسة للفيلم التسجيلي حتى نتذكر عدداً من الاستثناءات البارزة. ورغم الاستثناءات الفردية، هنالك على أية حال بعض الخصائص العامة المحددة التي تشترك فيها أمثلة هذا النوع. (4) ولسزمن طويل، كانت هنالك، فضلاً عن عناصر الالتقاء، نقاط الفتراق بين الفيلم الروائي والتسجيلي، فبينما يميل الأول إلى خلق وحدة خيالية متكاملة للموضوع الذي يعالجه بإمكانيات غير محدودة، يسعى الآخر إلى المراهنة على التأثير الملموس الذي تنتجه إعادة تصوير الواقع بحزمة ضوء منضبطة، من دون أن يعني ذلك أن أمام الفيلم التسجيلي فرصاً ضعيفة لأن يكون إنجازاً فنياً مبتكراً، وموهوباً في تناوله لفكرة ما أو موضوع محدد.

إن نقاط التباعد والتقارب، بحسب الكتابات والأدبيات السينمائية، تكمن في طبيعة البنية والشكل الفنيين اللذين يركز عليهما كلا النوعين الروائي والتسجيلي.

وإن القدرة على إنتاج شكل فني متميز لا تنحصر بهذا النوع الفني أوداك، وعليه
فالنظرة إلى الفيلم التسجيلي على أنه نوع سينمائي أنسى مرتبة وأقل أهمية
وجاذبية من الفيلم الروائي ومن الأنواع السينمائية الأخرى هي نظرة قاصرة
تتناسى حقائق الإبداع والعبقرية الخلاقة.

لقد إنهار اليوم الكثير من الحدود الفاصلة بنيوياً وجمالياً بين مختلف
الأنواع السينمائية وأيضاً مختلف الإبداعات الأدبية والفنية وذلك بتأثير التداخل
بين هذه الأنواع والإبداعات سعياً وراء أشكال فنية بليغة ومبدعة تنمو أكثر فأكثر
من لغة عالمنا الراهن بكل ما ينتجه من أفكار ومفاهيم ورؤى، وتعتبر أكثر مسن
سواها عن الحياة الإنسانية وأزمتها بكل رحابتها وتعقيداتها وتنوعها.
لكن، هل يمكن لهذه الفوارق بين الفيلم التسجيلي والروائي أن تزول أو
تقلص بمرور الوقت ؟

أولاً - أوجه التشابه بين الفيلم التسجيلي والفيلم الروائي :

ولا حاجة لأن نبرهن أن في الفيلم الروائي اليوم قدراً من الصنعة
التسجيلية، أو أن نبرهن أن في الفيلم التسجيلي كمّاً من الصيغة الفنية - الروائية
لأن المادة الخام الأولية لكل ما نبدع ولكل ما نتغنى به هي زوايا وأطراف حياتنا
الواقعية أو المتخيلة.

- التشابه من حيث التقنيات وعناصر اللغة السينمائية :

يشارك الفيلمان التسجيلي والروائي في خضوعهما لصعوبات متماثلة من
حيث المشاكل الفنية-التقنية المرتبطة بالإنتاج مثل الآلات والأجهزة اللازمة
والكوادر المتخصصة والفنية ومشاكل النسخ والعرض. كما يشتركان في استخدام
عناصر اللغة السينمائية ذاتها؛ كالكاميرا، والعدسات، والإضاءة، والمرشحات،

والفلاتر وما إلى ذلك من تقنيات الكمبيوتر وتوافرها وتقنيات المونتاج التي يستخدمها المخرجون في أفلامهم. ومن ناحية استخدام الفيلم الخام، يمكن تصوير كل من الفيلميين على أفلام خام من أنواع ومقاسات مختلفة تحددها مجالات التوزيع وفرص العرض والميزانية المخصصة لإنتاج الفيلم. ويمكن أيضاً تصوير كليهما على أفلام أسود وأبيض أو أفلام ملونة حسب طبيعة موضوع الفيلم ورؤية مخرجه وأيضاً - وخاصة - حسب ميزانية إنتاج الفيلم.

- التشابه من حيث إدارة وتنظيم كادر العمل :

يعتمد كادر العمل في الفيلميين التسجيلي والروائي على العمل الجماعي للمنظم حيث يحدد لكل فرد من أفراد طاقم الفيلم عمله ودوره الدقيق في الفيلم وهذا التحديد يقوم على أساس أن يكون كل فرد في موقعه المناسب لمهاراته وتخصصه وعلى أساس الكفاءة التي يتمتع بها. إن توزيع وإعطاء الأدوار للفنيين والممثلين وشخصيات الفيلم تكون بيد المخرج الذي يمسك بكسل هيوط إدارة وتنظيم كادر العمل.

- التشابه من حيث دور المخرج :

يشبه الفيلم التسجيلي الفيلم الروائي من حيث إن المخرج في كليهما يقسم بالأدوار ذاتها تقريباً. فهو المسؤول الأول والأخير عن إخراج الفيلم أيًا كان نوعه تسجيلياً أو روائياً. ولهذه المسؤولية وجهان متباينان ومتكاملان في نفس الوقت : للوجه الأول فني إبداعي وخالق، والثاني إداري-تنظيمي. فالمخرج هو الذي يحدد مواقع الكاميرا التي تحدد بالتالي وجهة نظره ورؤيته بالنسبة للشيء المصور أكان شخصاً أم حدثاً أم جماداً أم مكاناً. وفي كلا الفلمين يحدد المخرج لأحجام اللقطات ولتوابعها بحيث يتم استخدام اللقطات حسب إمكاناتها في التوظيف

الدرامي وفي المساعدة على إيصال الرسالة البصرية للمشاهد، وهو الذي ينظم أوقات التصوير وزمن تواجد الممثلين ويدير حركة كافة عناصر الفلم بطريقة الخاصة... الخ.

- التشابه من حيث الرقابة :

يخضع كلا النوعين التسجيلي والروائي لشروط وأحكام الرقابة وأنظمتها وقواعدها بما يتوافق مع ظروف كل دولة وسياساتها في مجال صناعة وإنتاج وعرض الأفلام السينمائية.

ثانياً - أوجه الاختلاف بين الفيلم التسجيلي والفيلم الروائي :

على الرغم من جوانب التشابه بينهما، فإن نواحي الاختلاف بين الفيلم التسجيلي والفيلم الروائي متعددة ومتنوعة ويرجع ذلك للاختلاف والتباين الشديدين في جوهر طبيعة وخصائص كل منهما. وتظل أبرز الاختلافات هي أن الفيلم التسجيلي يجسد شيئاً من الواقع ويحاول أن ينسجه في لحظة واحدة عبر عناصر اللغة السينمائية.

- الاختلاف من حيث طبيعة المادة المصورة :

يصور الفيلم الروائي ما بداخل قصة الفيلم، ويعتمد على الديكور والمكياج والخدع السينمائية والتصنع عند الشخصيات والممثلين... الخ، عكس الفيلم التسجيلي الذي لا يلجأ إلى أي من ذلك، بل يكفي بتصوير الطبيعة والواقع... واقع الحياة بكل أبعادها وجزئياتها، فثمة حاجة لاكتشاف الواقع والتعرف عليه ومن هنا تتولد أهمية السينما التسجيلية. كل ذلك بالرغم من أن ما يتم نقله للعرض على الشاشة ليس هو الواقع تماماً بل صياغته الفنية من خلال رؤية

المخرج له، ثمن هنا تبرز أهمية دور معد الفيلم التسجيلي في كيفية تعامله مع الواقع ومعالجته وتقديمه للمشاهد بشكل مؤثر يحقق الهدف الرئيس للفيلم. وهذا لا يعني التدخل التعسفي لمعد الفيلم في مادة فيلمه حيث يقال : إن قدرة المخرج تبدو في جعل وجوده شفافاً للأحداث والوقائع التي يصورها⁽⁵⁾.

إذاً، يمكن لمخرج الفيلم الروائي التحكم في الواقع الذي يصوره بتصميم الديكور وتوفير الجو والزمن الملائمين باستخدام الإضاءة والألوان... الخ. بينما لا يتحكم المخرج التسجيلي بفيلمه، ولا يستطيع تصوير الواقع بكل تفاصيله يوماً بيوم، ويجب عليه امتلاك المفكرة والمرونة على التكيف مع الواقع المتغير، فقد يختلف التصوير لحظة البدء به عنه في وقت التحضير والدراسة التي تسبق تصوير الفيلم التسجيلي.

وأخيراً، يعتبر دي جانيتي أن الحقيقة المجردة بالنسبة للكثير من التسجيليين تمتلك جمالاً يفوق الجودة الشكلية البحتة، أما صانعو الأفلام الخيالية يرون أن الجمال حقيقة رمزية تفوق للتوثيق الواقعي المجرد⁽⁶⁾.

- الاختلاف من حيث الهدف :

يهدف الفيلم التسجيلي إلى تفسير الواقع المحيط بالإنسان بسببانياته وإيجابياته، وغالباً ما يتم إنتاجه نتيجة المعرفة بأهميته التربوية والثقافية والسياسية... الخ، ونتيجة الاهتمام بتدعيم المشاعر الإنسانية وتعميم القيم السلوكية وتحقيق المثل الاجتماعية العليا للمجتمع. حيث يقوم على إنتاجه غالباً المؤسسات الحكومية أو أحد أجهزة الدولة أو هيئة أو منظمة أهلية أو إقليمية أو دولية ويكون من أهدافها نشر المعرفة والتوعية وخلق روح المشاركة بين الجماهير المستهدفة وما يطرحة الفيلم التسجيلي من موضوعات مختلفة. وهكذا يمكن القول : إن الفيلم

التسجيلي يمثل الاستخدام الأساس والأمل للسينما كوسيلة للتحليل الاجتماعي ولنشر الوعي الثقافي.

ولا يبالي الفيلم التسجيلي بالكسب المادي من خلال إنتاجه وعرضه بخلاف الفيلم الروائي الذي يهدف في أغلب إنتاجه إلى التسلية والترفيه وإلى تحقيق أكبر قدر من الأرباح، كما يولي الفيلم الروائي كبير اهتمامه بالجانب المادي وحجم التوزيع والانتشار الجماهيري بالنسبة لمنتجيه وموزعيه الذين لا هم لهم في الغالب سوى مراعاة ومتابعة عائدات شباك التذاكر. ومع ذلك فاهمية الربح المادي لمعت مقتصرة على الفيلم الروائي، بل يمكن أن تعني شيئاً للفيلم التسجيلي، فثمة دول مثل كندا وأستراليا تنتج أفلاماً تسجيلية أكثر من الأفلام الروائية وتحقق أرباحاً كثيرة. فليس من الصواب دائماً النظر إلى الفيلم التسجيلي - خاصة في البلدان النامية - من زاوية الربح باعتبار أن الفيلم التسجيلي لا يحقق أي ربح.

— الاختلاف من حيث المعالجة والبناء الفني :

إن الفيلم التسجيلي يعالج الواقع وليس المتخيل والمتصنع كالفيلم الروائي ويقدم الناس والأماكن والأحداث الحقيقية وليس المتخيلة أو المتصنعة. فهما كان الجانب الواقعي في الفيلم الروائي مقنعاً وقريباً من الحقيقة فإن المشاهد يعلم ضمناً بأنه مجرد فيلم وأن الأحداث مصطنعة ومختلفة. والعكس صحيح، فهما أغرق الفيلم التسجيلي في درامته أو جانبه الدرامي سيقى في ذهن المشاهد فيلماً يصور ويعالج الواقع. وهكذا، يُبنى الفيلم التسجيلي حول موضوع، حيث يهتم ببحت الفكرة السائدة، التما Theme في حين أن الفيلم الروائي يُبنى حول قصة، فهو يهتم بعرض الفكرة وتطوير الحبكة Plot. ورغم أن بعض الأفلام الروائية يبدو

طوبها التأثير التسجيلي نوعاً ما، إلا أن التمييز هنا يعتمد على التأثير العلم أكثر مما يعتمد على مادة التما فقط.

والفيلم التسجيلي أكثر اهتماماً بعرض مشكلة أو تقديم نقاش منه برواية قصة وهو يملك حرية أكبر في تنظيم وبناء مواد، وغالباً يفقد الصراع الدرامي للذي يتجلى في الأفلام الروائية.

- الاختلاف من حيث التكلفة والدعم الحكومي والتمويل:

إن الفيلم التسجيلي أقل كلفة من الفيلم الروائي، فميزانية فيلم روائي واحد تكفي لتغطية تكاليف إنتاج مجموعة أو سلسلة من الأفلام التسجيلية وبموضوعات مختلفة. فالإنتاج الروائي يمر بخطوات ومراحل عديدة ومعقدة ويتطلب ميزانيات ضخمة لإنجازها، تبدأ بشراء القصة أو الرواية أو الفكرة التي يتم تحويلها إلى عمل سينمائي، ثم يبدأ الإنفاق الباهض على الممثلين والفنيين وعلى استئجار الاستديوهات وبناء الديكورات المتعددة والضرورية. إضافة إلى التكاليف المهمة لمعدات التصوير الخارجي.

وبعد خطوات الإنتاج الفني-التقني تسأتي مراحل التوزيع والعرض والاستثمار وما تتطلبه من إعلانات وترويج ودور للعرض السينمائي ومستثمرين آخرين كالتلفزيون والفيديو والمعارض والمهرجانات وغيرها. وعليه لا يستطيع كل منتج فرد أو مؤسسة أن يقوم بأعباء إنتاج فيلم روائي.

وكما رأينا سابقاً، غالباً ما يقوم على إنتاج وتمويل الفيلم التسجيلي المؤسسات الحكومية أو أحد أجهزة الدولة أو هيئة أو منظمة أهلية أو إقليمية أو مؤسسات ثقافية وأكثرها ممول من دول أو منظمات أوروبية، وعليه لا يلهث صناع هذه الأفلام وراء الربح أو لإرضاء الجماهير وأذواقهم كما يقتضي منطق السوق. بينما تقوم شركات الإنتاج وأصحاب رؤوس الأموال على إنتاج وتمويل

لفيلم الروائي باعتباره مشروعاً تجارياً يكون الربح غايته الأهم. ويتوجه دعم الحكومات ورعايتها للفيلم التسجيلي لأغراض ثقافية ودعائية وأحياناً رمزية حيث تفخر الدول بتبنيها لهذا المنتج الثقافي التربوي. مع ذلك يواجه الفيلم التسجيلي الكثير من المشاكل وخاصةً المادية منها، حيث يصعب إيجاد الجهات الممولة.

- الاختلاف من حيث الاهتمام الإعلامي والإعلان :

إن الفيلم الروائي يلقي اهتماماً إعلامياً أكبر من الفيلم التسجيلي وخاصة في البلدان النامية ومنها البلدان العربية، بينما في الدول الغربية توازي أهمية الفيلم التسجيلي أهمية الفيلم الروائي وقد يتفوق عليه، حيث تتوفر الأكاديميات السينمائية الخاصة بالفيلم التسجيلي على غرار الروائي، ويتم التدريب على إنتاج وإخراج هذا النوع من الأفلام السينمائية. مع ذلك تواجه الأفلام التسجيلية العديد من المشاكل على مستوى التغطية والاهتمام الإعلامي، حيث تكفى وسائل الإعلام المكتوبة والمسموعة والمرئية عن تغطية ومتابعة ونقد هذا النوع من الأفلام بحجة أنها مادة غير جماهيرية. إضافة إلى أن الفيلم التسجيلي لا يلقى من المجتمع ككل نفس النظرة والاهتمام اللذين يلقاهما الفيلم الروائي.

ومن حيث الإعلان، يلجأ الفيلم الروائي إلى الإعلان لكسب الجمهور، والعملية الاعلانية للفيلم (الشريط الاعلاني، الملصقات، الأفشاش،...) تمثل مرحلة مهمة يُخصّص لها ميزانية بذاتها، الشيء الذي لا يوجد في الفيلم التسجيلي.

ومن ناحية الاهتمام الصحفي فهو كبير جداً بالسينما الروائية على مستوى التحليل والنقد ومختلف أنواع الكتابات والأخبار المتعلقة بالممثلين والمخرجين والمنتجين ومالكي دور العرض وغيرهم. أما السينما التسجيلية فلأمر ما تلقى هذا الاهتمام أو بعضاً منه باستثناء أوقات تغطية أخبار ونشاطات المهرجانات المحلية والدولية - حيث تغطي وسائل الإعلام المرئية والمسموعة فعاليات هذه المهرجانات - وباستثناء ما يكتب من وقت لآخر عن السينما التسجيلية لا سيما في الصحف المتخصصة.

- الاختلاف من حيث التصوير :

يتم تنفيذ التصوير في الفيلم التسجيلي في تتابع واضح دون انقطاع لأنه يعتمد على الطبيعة والواقع بشكل كلي ولا يعتمد على متطلبات ومتغيرات الأمثيوهات أو الديكورات أو أوقات وظروف الممثلين... الخ كما في الفيلم الروائي حيث يتم تنفيذ التصوير تبعاً لمتطلبات ومسؤوليات الديكور وأوقات الممثلين حتى يتم الانتهاء من تصوير مناظر الديكور الواحد وهدمه وبناء غيره. أو يتم تصوير كل اللقطات التي تؤخذ في مكان ما، أو تصوير كل اللقطات الخاصة بممثل ما كبطل الفيلم مثلاً مراعاة لظروفه وأوقاته والتزاماته وتوفيراً للأجور ولعنصر الوقت لأن كل يوم تصوير يكلف الكثير من الأموال وخاصة بوجود ممثلين مشهورين. هذا التوفير في الأجور وفي الوقت لا يحدث في بعض الأفلام التسجيلية التي تتعلق بمتابعة مشروع معين (كبناء سد أو مصنع ضخمة... الخ) والذي قد يستلزم شهوراً أو سنوات متتالية تبعاً لاستمرار عمليات الإنشاء والبناء على أرض الواقع.

- الاختلاف من حيث السيناريو :

لا يمكن كتابة سيناريو كامل ومحكم في السينما التسجيلية على النقيض من السينما الروائية حيث يجري هذا عادةً مع وجوب فعله. ومن اللحظة التي تختلف فيها - اختلافاً جذرياً - حالة وطبيعة السيناريو في الفيلم الروائي عن السيناريو في الفيلم التسجيلي، يصبح من المؤكد أن كل التفاصيل في هذين النوعين من السيناريو تختلف أيضاً. يخضع السيناريو في الفيلم الروائي لخليط من القواعد الأساسية للتأليف المسرحي (الدراما) والتأليف الأدبي القصصي. وفي الفيلم الروائي ثمة تحكم مطلق بجميع العناصر الفيلمية، فيتم إعداد عناصر الفيلم بإدق

تفاصيلها على الورق قبل المباشرة بالتصوير وهو ما يُسمى السيناريو التفصيلي للفيلم بحيث تُحدد عملية التصوير كتابةً وبالتفصيل، فهو باختصار فيلم على ورق. في حين أن الوضع الطبيعي هو أن يُعدّ الفيلم التسجيلي دون أي سيناريو مسبق ويتم الاكتفاء بمجرد سيناريو مبدئي يوضح الفكرة الأساسية للفيلم. على أن يتحمل كل من المخرج والمصور والمونتير المسؤولية بحيث تتوقف نتيجة الفيلم سلباً أو إيجاباً على قدر تفهمهم للموضوع وإمكاناتهم الشخصية والفنية. فالسيناريو في الفيلم التسجيلي عبارة عن خطوط عامة وأساسية وخطّة عمل مبدئية تقوم بالتسيّد للعمل. في سيناريو الفيلم الروائي تُحدّد القصة المؤلفة تسلسل الأحداث، على النقيض من سيناريو الفيلم التسجيلي الذي لا يرتبط بهذا التسلسل للأحداث. وعلى النقيض من مخرج الفيلم الروائي، تعود للمخرج التسجيلي حرية اختيار طريقة عرض الموضوع وعرض جميع جوانب الموضوع بالترتيب الذي يراه مناسباً وبالتوقيت الذي يختاره، ولا يتحكّم شريط الحوار بمشاهدته ولقطاته أو بتعليقه حيث يستطيع إجراء التجارب التي يشاء على كل هذه العناصر الفنية.

- الاختلاف من حيث الآنية أو متابعة الحدث :

الفيلم الروائي يحتاج لزمن طويل في الإعداد والتنفيذ والعرض قد يستغرق عدة سنوات لا يمكن خلالها أن يكون أنياً في متابعة الأحداث ومواكبتها. أما الفيلم التسجيلي فهو قادر على متابعة الأحداث والمشكلات الواقعة والآنية. يمكن على سبيل المثال إنتاج فيلم تسجيلي عن الاحتلال الأمريكي للعراق أو عن معتقل غوانتانامو، وإن عرض هذا الفيلم خلال استمرار الاحتلال وتفاقم الأوضاع في العراق أو خلال أزمة وفضيحة معتقل غوانتانامو على الصعيدين الإقليمي والعالمي سيكون له تأثير عميق في نفوس المشاهدين وربما بقي تأثير هذا الفيلم

إلى ما بعد انتهاء الاحتلال أو التخلص من المحتل. وهذا ما يدهم فكرة أن للفيلم التسجيلي دوراً إعلامياً وتوجيهياً فائق الأهمية.

- الاختلاف من حيث طول الفيلم :

تتميز الأفلام التسجيلية بأطوال مختلفة من حيث مدة العرض كما رأينا في فصل سابق. فطول الفيلم التسجيلي يتراوح عادة بين دقيقة واحدة و30 إلى 45 دقيقة، بينما الفيلم الروائي لا يقل عن 30 دقيقة وكثيراً ما يتجاوز الساعتين أي 120 دقيقة وربما يصل إلى ثلاث ساعات أحياناً أي 180 دقيقة. وحالياً يتم إنتاج أفلام تسجيلية تتجاوز أطوالها أو مددها 80 و90 دقيقة ويُعد ذلك خرقاً للقواعد الكلاسيكية في مجال السينما التسجيلية حيث يعتبر ريتشارد برسام أن المدة النموذجية للفيلم التسجيلي يجب ألا تتعدى 30 دقيقة. هكذا نجد أن الفيلم التسجيلي يمكن أن يكون فيلماً قصيراً أو طويلاً شأنه في ذلك شأن الفيلم الروائي، فهو من الممكن أن يكون قصيراً أو طويلاً، وهذا يلغي الاعتقاد الخاطئ بأن كل فيلم قصير هو فيلم تسجيلي وأن هذا القصر من خصائص الفيلم التسجيلي وحده. وعليه فالذي يحدد قصر أو طول مدة الفيلم هي طبيعة الموضوع ذاته وكيفية معالجته وطبيعة الجمهور المستهدف وظروف العرض وليس كونه تسجيلياً أو روائياً.

- الاختلاف من حيث عنصر الصوت :

استخدام عنصر الصوت في الفيلم الروائي يكون مقتصراً دائماً على الحوار الطبيعي المؤلف مسبقاً والموسيقى والغناء والمؤثرات الصوتية المتنوعة. ويختلف ذلك في الفيلم التسجيلي، فالصوت هنا قد يكسب التعليق أو الحوار الطبيعي

الواقعي والموسيقى والمؤثرات الصوتية والأغنية. إذًا، استخدام التعليق هو ما يشكل الفارق الأبرز بين الفيلم الروائي والفيلم التسجيلي من حيث عنصر الصوت.

- الاختلاف من حيث الجمهور وقياس رجع الصدى :

لكل فن جمهوره الخاص به، وبما أن السينما وسيلة اتصال جماهيري فإن لها جمهورها الخاص بها، وعليه فكل من النوعين السينمائيين التسجيلي والروائي جمهوره الخاص به ولكل منهما محبوه ومتابعوه. لكن الفيلم الروائي أنني ووقتي سرعان ما يزول أثره وينتهي تأثيره، أما الفيلم التسجيلي فيستطيع المشاهد استذكاره كلما مرت مناسبة تتعلق به أو قريبة إلى موضوعه أو تسوحي بفكرته. إضافة إلى أن ظروف عرض الفيلم التسجيلي وجماهيره المحدودة يجعلان من السهل معرفة وقياس أثر الفيلم التسجيلي وقياس حجم رجع الصدى حوله مقارنة بقياسه في الفيلم الروائي. وتعتبر دراسة رجع الصدى Feed-Back إجراءً ضرورياً للتأكد من وصول أو عدم وصول رسالة الفيلم التسجيلي وفهمها أو عدم استيعابها من قبل الجمهور.

- الاختلاف من حيث الزمان والمكان :

إن الزمان والمكان محددان في الفيلم التسجيلي ولا يمكن كسرها أو تجاوزهما لأنه يقدم واقعة حقيقية في زمان ومكان معروفين وهما ضروريان لمعد الفيلم، فهو يحافظ عليهما ويعتمد عليهما في سرد أحداث فيلمه. أما كسر الزمان والمكان في الفيلم الروائي فهذا وارد وهو عملة دارجة بالنسبة للمخرج الروائي وخصوصاً مخرجي أفلام الخيال العلمي حيث المكان غير معروف والزمان منعقد، لا أحد يعلم أين ومتى تجري الأحداث.

- الاختلاف من حيث دور ومسؤوليات المخرج :

صحيح أن هناك عدة نقاط التقاء وتشابه بين الفيلم التسجيلي والفيلم الروائي من حيث دور ومسؤوليات المخرج، إلا أن نقاط الاختلاف هي أيضاً كثيرة ومتنوعة. فيمكن أن يتولى شخص واحد هو المخرج إعداد الفيلم التسجيلي من بدايته إلى نهايته. فقد يكون هو صاحب فكرة الفيلم و كاتب السيناريو ومصوره، فما يُعرف بالمخرج المصور يوجد بكثرة في مجال الأفلام التسجيلية، في حين يندر وجوده في مجال الإنتاج الروائي. وقد يقوم المخرج أيضاً على عمليتي المونتاج والمكساج. وهذا ما لا يمكن حدوثه في صنع الفيلم الروائي الذي يحتاج إلى فريق عمل كبير ومتكامل من الفنيين والممثلين المتمتعين بالمواهب والتخصصات الضرورية والقادرين على تادية مختلف أوجه النشاط الفني- السينمائي. وفي الوقت الذي لا يتعامل فيه المخرج التسجيلي في أفلامه مع الممثلين المحترفين، نجد أن من مهام المخرج الرئيسة في الفيلم الروائي قيادة الممثلين وتوجيههم وتدريبهم على أداء أدوارهم طبقاً لما يريد المخرج إظهاره على الشاشة بناءً على السيناريو المعد مسبقاً وطبقاً للرؤية الفكرية والفنية المُراد إنجازها وتقديمها عبر الفيلم وطبقاً أيضاً للتأثير المطلوب إحداثه في الجمهور.

في كتابه *الفيلم التسجيلي*، يقارن بول روثا بين الفيلم الروائي والتسجيلي مبيّناً دور المخرج وطبيعة عمله في كلا الفيلمين فيقول : "إن دور المخرج في الفيلم الروائي هو توجيه وإدارة الممثلين في الحركة والحوار وتحريك الكاميرا واختيار زوايا التصوير وتكوين اللقطات المنفصلة داخل حدود الصورة. في حين لا يوجد في الفيلم التسجيلي ممثلون. إضافةً إلى أن المخرج التسجيلي هو الذي يقوم بكتابة السيناريو وهو بالتالي الذي يحدد ويُنقّض الفكرة الأساسية التي يرغب في إبرازها في الفيلم". (7)

- الاختلاف من حيث طبيعة التمثيل والممثلين :

وهو من أوجه الاختلاف الرئيسة حيث يعتمد أداء الممثل في الفيلم الروائي على أفكار وتعليمات وملاحظات مؤلف القصة وكاتب السيناريو والمخرج، أي أن التصرفات والسلوك الذي يجب على الممثل الروائي أن يتبناها لا يحدثان معه في إطار حياته الخاصة. إنه يؤدي تعليمات المخرج بعد أن قرأ السيناريو بعناية ليطلع على الأوضاع والتصرفات التي يقوم بها، ويعتمد فن التمثيل في السينما الروائية على المجاز وهو نوع من الاتفاق غير المكتوب والتفاهم المسبق بين السينمائي أو الممثل والجمهور. حيث يكون المشاهد متأكداً من أن ما يراه على الشاشة هو تمثيل ولكنه يقتنع بأن ما يراه واقعي وطبيعي وهو نوع من الإيهام المنطق عليه الذي ينجح بتحقيق التأثير والانفعال لدى المشاهد.

وفي السينما التسجيلية كل شيء يختلف حيث إن طبيعة التمثيل تعتمد على الواقع :

أ - يعتمد أداء الممثل في الفيلم التسجيلي على حدث واقعي أو ظاهرة أعيد بناؤها طبقاً للأصل الموجود في الواقع وهذا لا يحتمل أي تشكيك في صحة الوقائع المعاد بناؤها.

ب - الممثل في الفيلم التسجيلي يمثل الوسط والبيئة التي يتواجد فيها والتي يتعامل معها حيث يعايش أحاسيس مألوفة، فهو يتعايش مع مجتمعه من خلال إقامته وظروفه السكنية وعمله وعلاقاته مع أصدقاء... الخ.

يرى دي جانيني أن الفنان التسجيلي يميل إلى إيقاف حكمه حتى يراقب كيفية تصرف الشخص في الواقع، ومهما كان رد الفعل متزنًا أو محتملاً فهو يفضل الأمر الواقعي على المحتمل، بينما في أغلب الأفلام الروائية يبتكر المخرج تفاصيل محددة لتعميق القناعة بالشخصيات والقصة، فالإخلاص ليس الحقيقة وإنما للاحتمال والالتزان الداخلي. (8)

لذلك يتعامل مخرج الفيلم التسجيلي مع ممثل غير محترف وفق شروط :

أ- نقل الحياة إلى مكانها الحقيقي (نفس الموقع الذي حدثت فيه)، وهذا يساعد بتصعيد الحالة النفسية للشخصية التي تجعلها تجسد الفعل بشكل أفضل.

ب- على المخرج أن يحرص في ملاحظاته لتلك الشخصيات أن تكون منطقية وبسيطة من الواقع المعاش للشخصية.

ثالثاً - أوجه التشابه والاختلاف معاً بين الفيلم التسجيلي

والفيلم الروائي :

- التشابه والاختلاف من حيث استخدام الوثيقة الفيلمية:

يستخدم الفيلم الروائي الوثيقة الفيلمية (وهي لقطات مصورة في حينها عن شخصية أو حدث ما ومحفوظة في الأرشيف)، فمثلاً أعطينا الحق للفيلم التسجيلي أن يستخدم عناصر اللغة السينمائية بدراما موضوعية فإن للفيلم الروائي الحق في أن يستخدم الوثيقة سواء الفيلمية أم الصورة ليدعم موضوعه ويجعله أكثر تأثيراً. وهذا لا يعني أن الفيلم الروائي قد تحول إلى فيلم تسجيلي - وثائقي، (باعتبار أن الفيلم التسجيلي - الوثائقي يعتمد في إنتاجه غالباً على المواد والوثائق الفيلمية)، بل إن رؤية صانع الفيلم تجعله يدعم فكرته وموضوعه في استخدام الوثيقة الفيلمية. ومن الأفلام الروائية التي استخدمت الوثيقة الفيلمية، فيلم عمر المختار - أسد الصحراء حيث لجأ فيه المخرج الراحل مصطفى العقاد إلى الوثيقة الفيلمية من خلال المشهد المأخوذ من طائرة والذي تم تصويره في وقتها عن المجون التي ضمت أعداداً كبيرة من أبناء الشعب الليبي إبان الاحتلال الإيطالي. وكذلك لقطات لخطاب عبد الناصر في الفيلم الذي جسده أحمد زكي عن شخصية جمال عبد الناصر. وهناك أفلام كثيرة جداً استخدمت الوثيقة الفيلمية والصور

الثابتة (الأكسبرنات والكروكيات - Inserts and Croquis) وما إلى ذلك من -
مخططات وخرائط... الخ.

- التشابه والاختلاف من حيث المزج بين الأسلوبين التسجيلي-
والروائي :

يعتمد بعض المخرجين، وخصوصاً الروائيين، إلى المزج بين الأسلوب
الروائي والأسلوب التسجيلي في العمل السينمائي الواحد، حيث نقسم السينما
التسجيلية وأسلوبها التسجيلي مجال السينما الروائية. فنرى بعض الأفلام الروائية
يعتمد في مشاهد عديدة منها على الصيغة والأسلوب التسجيليين في سرد الأحداث
بشكل يجعلها تبدو في بعض أجزائها أقرب إلى الأفلام التسجيلية منها إلى الأفلام
الروائية. وهكذا امتزج الشكل التسجيلي بالشكل الروائي. ويمكن ملاحظة هذا
الاتجاه بصفة خاصة في أفلام الجاسوسية وأفلام الجريمة والأفلام التي تتناول
سيرة حياة الشخصيات المهمة (بيوغرافي) والأفلام التاريخية. وقد لجأ بعض
مخرجي الأفلام الروائية إلى هذا الأسلوب في إخراج أعمالهم بغية التحديث
وإضفاء المصداقية ورغبة في زيادة التأثير على المشاهدين من خلال الاعتماد
على الواقع⁽⁹⁾، والاعتماد على تقنية وأسلوب جديدين يساعدان على مواجهة
منافسة الدراما التلفزيونية للسينما الروائية⁽¹⁰⁾. ومن هؤلاء المخرجين نجد
المخرج العالمي أوليفر ستون الذي كثيراً ما يمزج بين الأسلوبين الروائي
والتسجيلي.

وتكشف الممارسة، بأن الحدود بين النوعين نحيفة جداً : الفيلم التسجيلي
يجيب دائماً على مبادرة من مؤلفه، ويقترح رؤية خاصة، تتأتى من اختيار
الموضوع، والوسائل، والمعالجات، والمونتاج... حتى أن أنيس فاردا، وهي
واحدة من المخرجات الفرنسيات المعروفة في هذا المجال، أطلقت على أحد
أفلامها عنوان Documenteur وهي جمع كلمتين : Docu تسجيلي،

menteur كانب الذي أخرجته في عام 1981 مشيرةً بذلك إلى الغموض أو الوهم الذي يحدثه عند المتفرج، مانحةً أيضاً اسمها لهذا النوع الجديد والهجين ما بين التسجيلي والروائي.

- التشابه والاختلاف من حيث الإنتاج-التصنيع :

يمكن صناعة وإنتاج كل من الفيلم التسجيلي والفيلم الروائي بتقنيات السينما بكل خطواتها ومراحلها وأدواتها أو بتقنيات الفيديو في حال كانت الجهة المنتجة هي قناة تلفزيونية، أو كانت الجهة مؤسسة أو منظمة تريد استخدام الفيلم في إطار برامجها للعلاقات العامة أو الإعلان أو الدعاية، لا سيما أن النظام الحديث للتصوير التلفزيوني (النظام الرقمي - الديجيتال Digital) هو أقل تكلفة من استخدام التقنيات السينمائية ويعطى نوعية فائقة الجودة من الأعمال الفنية.

- التشابه والاختلاف من حيث العرض :

يمكن عرض كل من الفيلم الروائي والتسجيلي على الشاشة السينمائية في دور العرض أو في مناطق التجمعات المختلفة في حال وجود شاشة سينمائية أو بالنسخ على شرائط فيديو وعرضها عبر جهاز تلفزيون أو عبر جهاز عرض مخصص Projector. ويمكن عرضهما كليهما على شاشة التلفزيون، وهنا لابد من استخدام جهاز التليس Telecine Projector الذي يعمل على نقل الفيلم السينمائي (المصنوع خصيصاً للعرض في دور العرض) عبر القناة التلفزيونية، وذلك من خلال كاميرا إلكترونية تقوم بتحويل الصورة السينمائية إلى صورة تلفزيونية عن طريق المعالجة في السرعة بين 24 و 25 صورة في الثانية أو بتحضير نسخة خاصة من الشريط السينمائي للعرض في التلفزيون، وتسمى هذه

النسخة : الفيلم التلفزيوني Telefilm. ويكون تبليغ الصور فيها أقل من تبليغ صور النسخة المعدة للعروض السينمائية لأن التباين في السينما أكثر من التلفزيون.

وفي عصر التقدم الهائل في مجال تكنولوجيا الإعلام والاتصال، يستطيع الجمهور ويسهولة مشاهدة الأفلام عبر شبكات الاتصال والمعلومات ومن خلال الأسطوانات الممغنطة CD و DVD. أما الأفلام المصنعة بواسطة تقنيات الفيديو فيقتصر عرضها واستخدامها على العرض التلفزيوني.

- التشابه والاختلاف من حيث الانتشار والتأثير :

من المعروف أن الفيلم الروائي هو أكثر انتشاراً من الفيلم التسجيلي، غير أن هذا الأخير أخذ بتوسيع رقعة حضوره إقليمياً وعالمياً خاصة مع إزدياد اهتمام المؤسسات والمنظمات المحلية والدولية به كوسيلة إعلامية دعائية وأيضاً مع توسع اهتمام التلفزيون بإنتاجه وتوزيعه وعرضه وتبادلته مع التلفزيونات الأخرى. إضافة إلى تواجده - أي الفيلم التسجيلي - إلى جانب الفيلم الروائي في مختلف التظاهرات والمهرجانات السينمائية. وإن قدرة الفيلم التسجيلي على التزييف وطرح الحقائق أو التلاعب بها والتأثير على الرأي العام، التي هي غالباً أكبر من قدرة الفيلم الروائي والتي لا بد وأن تحظى باهتمام رجال السياسة والدعاة والمختصين، لا تمنع من أن يكون الفيلم الروائي أكثر تأثيراً في حالات كثيرة حسب السياق والظرف السياسي والثقافي والاجتماعي.

- التشابه والاختلاف من حيث عنصر التمثيل والمشاهد التمثيلية :

ما زالت مشكلة الممثل من أعقد وأبرز المشاكل المطروحة في السينما التسجيلية حيث يرجع لروبرت فلاهري -ربما- اكتشاف الممثل. ففي

الفيلم التسجيلي من الممكن أن نجعل شخصاً يؤدي دوراً يقترب من دوره في الواقع. لكن، رغم أن الأشخاص العاديين - من غير الممثلين - قد يعطوننا إحساساً أكبر بالواقعية والصدق فإن مقدرة هؤلاء في الغالب تقف عند مستوى معين لا تتخطاه وهو مستوى السلوك العام العادي. ومن الممكن أيضاً استخدام الممثل على أن يكون جزءاً من الواقع، فمثلاً تريد أن تصنع فيلماً عن النجارين لابد أن يكون الشخص الذي تختاره لفيلمك على علم ودراية بالنجارة إن لم يكن نجاراً فعلاً. أما إدخال بعض المشاهد التمثيلية على الفيلم التسجيلي فترفضه غالبية السينمائيين ويعتبرون ذلك تزيفاً للواقع وتقبله قلة منهم ولها تبريراتها كما رأينا سابقاً في الفصل حول الأفلام شبه التسجيلية.

يكون التمثيل أو عنصر التمثيل في السينما التسجيلية ضرورياً :

1 - عندما يحتاج المخرج إلى وصف للتطورات النفسية والشخصية، وعندما يحتاج إلى الوصول إلى أعماق النفس البشرية ومخائنها وما تملك من تعقيدات وتناقضات لاسيما وأن الوسائل المباشرة للسينما التسجيلية من كاميرا وأسلوب تصوير لا تستطيع القيام بذلك. كتب بوريس إيفانس : عندما نحتاج إلى كشف التطورات الذاتية والنفسية للإنسان يتعذر علينا أن نستغني عن الممثلين. وسواء لجأ المخرج التسجيلي إلى الممثل المحترف أم لا، نرى من الأهمية عدم الخروج عن الموضوعية والصدق.

2 - عندما يحتاج إلى إعادة بناء الأحداث من جديد.

3 - عندما تنقص المواد الواقعية. ولنذكر هنا قولاً مهماً لاسفر شوب من عام 1938 حول الفيلم التسجيلي الفني : "إن تحضير المشاهد التمثيلية عندي، هو نتيجة لنقص المواد الواقعية".⁽¹¹⁾

وهنا يغدو تحريف الواقع مسموحاً بشروط. ومثالنا على ذلك ما قام به جريرسون في المشهد الذي كرره مراراً لكنه في اللحظة الأخيرة تحايل على الواقع. فقد أراد من الصياد الذي يصطاد الفقمة أن يرميها بالأداة الحادة لكنه لم يفلح، عندها قام جريرسون باصطياد الفقمة ورميها وهي ميتة بالأداة الحادة (وهو المشهد المرغوب). وصب هذا التحريف في صالح العمل دون تغيير الواقع.

وفيما يلي نماذج استخدام الممثل غير المحترف أو المحترف في مجال الفيلم التسجيلي :

1 - الشخصية الرئيسية التي تعيد أداء أو تمثيل حياتها أمام الكاميرا أو الشخصية التي تدور حولها الأحداث.

2 - المحرك للحدث، يعني ذلك أن يزرع المخرج ممثلاً في بيئة أو وسط يريد المخرج تصويره وتقديمه والتحدث عنه في فيلمه، حيث يتحول هذا الممثل إلى أحد أفراد هذا الوسط ويتحول إلى ممثل غير محترف. وبذلك يستمكن المخرج من الدخول إلى أعماق حياة الناس ويبدأ مع كاميرته في ملاحظة وتسجيل مظاهر الحياة في هذه البيئة أو الوسط، فالهدف إذاً هو المحيط أو المجتمع الذي يعيش فيه محرك الحدث.

3 - الشكل ويعني الشكل الذي يظهر فيه الممثل معبراً عن وجهة نظر المخرج معلقاً على الأحداث دون أن يتدخل في مجراها. فالأحداث هنا تجري تحت مراقبة مباشرة من الممثل نفسه وكأنه يحتل مكان مؤلف الفيلم في التعليق عليه.

فالممثل غير المحترف يقوم بعفوية سلوكه وحركته بالفعل الدرامي ويكون جهده التمثيلي أو الأدائي ناتج لتفاعله مع ظواهر الواقع، وتقوم الشخصية الرئيسية بإعادة أحداث حياتها على الشاشة. وفي رأي مخالف، يفضل أرنست لندجرين الاعتماد أكثر على ممثلين مدربين في الفيلم التسجيلي فيقول : "أفضل وسيلة

لتحقيق ذلك، هي إنتقاء نماذج معينة من الناس، ولا بدّ لتلفيذ ذلك من الاستعانة أكثر فأكثر بممثلين مدربين على تصوير نموّ الشخصيات الإنسانية، وما يصحب هذا النمو من عمق فكري وعاطفي⁽¹²⁾. فالنماذج الإنسانية المختارة للفيلم التسجيلي كموضوع نتعرف من خلاله على واقع اجتماعي معين، هذا الواقع، بالتأكد، له عمقه الفكري الذي يتطور مع نمو الشخصيات، ويحدث فيه جدل فنيّ لا يدركه الممثل غير المحترف في جميع الأحوال، غير أن الممثل المحترف يستطيع أن يستوعب ما هو مطلوب منه والتعبير عنه لعكس هذا العمق الفكري والعاطفي.

هوامش الفصل الخامس

- (1) - قيس الزبيدي : المرئي والمسموع في السينما، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الفن السابع 12، مصرية، دمشق، 2006، ص 167.
- (2) - عزيزة علي : اللجوء إلى الطفل الفلسطيني في السينما محاولة للاقتراب من المأساة الكبيرة، حوار مع المخرج العراقي قيس الزبيدي، مجلة الطريق نصف الشهيرة موقع : www.altareek.org.
- (3) - حسب قيس الزبيدي.
- (4) - لوي دي جاينتي : فهم السينما - الفيلم التسجيلي، ترجمة جعفر طي، الدار البيضاء، عيون المقامات، المكتبة السينمائية 6، 1990، ص 5.
- (5) - Roy Armes : Film and Reality, Penguin Books, London, 1976, p.12.
- (6) - لوي دي جاينتي : فهم السينما - الفيلم التسجيلي، ص 5-8.
- (7) - Paul Rotha : Documentary film, Faber and Faber, London, 1963.
- (8) - لوي دي جاينتي : فهم السينما - الفيلم التسجيلي، ص 5-8.
- (9) - بعض الأفلام يؤكد في إعلاناته السينمائية على أنها - أي الأفلام - قد التقطت مشاهدتها في المواقع الحقيقية بهدف جذب انتباه الجمهور وإشباع رغباته في السفر والاطلاع على العالم النائي والتمتع بالمناظر النادرة والمبهرة للبصر.
- (10) - Cahiers du Cinéma, No 296, Janvier 1979.
- (11) - قيس الزبيدي : المرئي والمسموع في السينما، مصدر سابق، ص 177.
- (12) - أرنست لندجرين : فن الفيلم، ترجمة صلاح النهاسي، القاهرة، مؤسسة كامسل مهدي للطباعة والنشر، 1959، ص 154.



الفصل السادس

استخدامات ووظائف الفيلم التسجيلي

أسباب ظهور السينما التسجيلية وتعدد استخداماتها

- 1 - الفيلم التسجيلي ... الإعلام والإخبار.
- 2 - توثيق أحداث التاريخ وحفظ ذاكرة الشعوب.
- 3 - استخدام الشريط التسجيلي كمادة أرشيفية ووثيقة مصورة.
- 4 - استخدام المادة الأرشيفية في الشريط التسجيلي.
- 5 - الفيلم التسجيلي والتنمية والإرشاد والتوجيه.
- 6 - السينما التسجيلية، الدعاية والسياسة والاقتصاد.
- 7 - الفيلم التسجيلي والإعلام الدولي.
- 8 - الفيلم التسجيلي والاتصال الحضاري والثقافي.
- 9 - الفيلم التسجيلي والتعليم والتوعية المعرفية والاجتماعية.
- 10 - السينما التسجيلية والرأي العام.



استخدامات وظائف الفيلم التسجيلي

من أسباب ظهور السينما التسجيلية وتعدد استخداماتها:

لم تظهر السينما التسجيلية في بداياتها بشكل صريح وواضح باعتبارها شكلاً فنياً سينمائياً جديداً يتضمن معاني وقيماً سياسية واجتماعية، وإنما أدى اجتماع مجموعة من الأسباب والعوامل إلى ظهورها وشجع على استمرارها. ومن أبرز هذه العوامل والأسباب التي شجعت على الإقبال والاهتمام بالسينما التسجيلية :

1 - التمويل المالي - المادي:

إن توفر الإمكانيات المادية-المالية أو عدم توفرها يشكل عاملاً أساسياً يقف وراء الإقبال على أو الإحجام عن الإنتاج التسجيلي حيث إن تكلفة إنتاج الفيلم التسجيلي تقل كثيراً عن الإنتاج الروائي الذي يمر بخطوات ومراحل عديدة ويتطلب ميزانيات هائلة لإتمام عمليات التصنيع والتوزيع والعرض، لذلك يتجه بعض المنتجين إلى إنتاج أفلام بعيدة عن الاستديوهات والنجوم هروباً من أن يتكفوا ميزانيات ضخمة تفوق قدراتهم المادية والإنتاجية. علماً أن كثيراً من المؤسسات والمنظمات والجهات التي تتبنى الإنتاج التسجيلي تستخدمه لغايات وأهداف بعيدة عن السعي خلف الربح المادي مما يجعل الإنفاق عليه - أي الإنتاج التسجيلي - غير مرتبط بالمرئود المادي أو بالكسب.

2 - جهود ومبادرات هواة السينما :

جذب اختراع كاميرا التصوير السينمائي بعض الهواة من غير محترفي العمل السينمائي لتسجيل ما يلفت انتباههم من مظاهر الواقع والبيئة والحياة

الطبيعية أو الاجتماعية، وكان ذلك بدافع الفضول والتسلية وليس بهدف الكسب المادي.

3 - الأغراض الإعلامية - الدعاية :

أدرك المشتغلون بالعلاقات العامة والدعاية والإعلان إمكانيات السينما وقدرتها العظيمة كوسيلة إعلام واتصال بال جماهير لطبيعتها القائمة على الإبهار البصري ولما لها من سمات وإمكانيات عديدة ومتنوعة في جذب الانتباه والتأثير والإقناع. لذا لم يتردد هؤلاء المختصون في استخدامها كوسيلة للإعلام والدعاية بهدف تكوين أو إعادة تشكيل الصور الذهنية على المستوى السياسي والثقافي من خلال ترويج أفكارهم وعقائدهم، وعلى المستوى الاقتصادي والتجاري للدعاية لمنتجاتهم وخدماتهم ومؤسساتهم.

اتسعت بعد ذلك دائرة استخدام السينما التسجيلية وتنوعت مجالاتها وخصوصاً في حقل الدعاية الممتد والخصب شاملاً العديد من النواحي الاجتماعية والثقافية والتربوية والبيئية والصحية... الخ. وفي ذلك قال بول روثا (1) - مقتباً منذ عقود - : "إن عالم السينما التسجيلية هو عالم الصناعة والزراعة والمواصلات والخدمات العامة مثل الصحة والإسكان، وإنه عالم الرجال والنساء العاديين في عملهم وراحتهم، إنه ذلك العالم الذي تحدد فيه مسؤوليات الناس والتزاماتهم نحو مجتمعهم".

وهكذا فإن أفاق عمل كل من الفيلم والبرنامج التسجيلي متعددة وتتسع لتشمل وظائف واستخدامات متعددة، تساهم في بناء الإنسان وحركة المجتمع، قصد لا يجاريها في أي شيء أي شكل آخر من أشكال الإنتاج للفني المرئي. وهذه الوظائف والاستخدامات تلقت في الكثير مع وظائف الاتصال الجماهيري التي

أجمع عليها وأوضح معالمها الباحثون في مجال الإعلام والاتصال. وإن هذا التلاقي لهو تأكيد على الدور المهم الذي يضطلع به الفيلم التسجيلي مقارنةً بغيره من وسائل الإعلام والاتصال العالمية وإشارةً جليةً إلى التأثير الكبير الذي يمارسه في مختلف نواحي الحياة السياسية والثقافية والاجتماعية والتعليمية والتنمية... الخ.

أما أهم استخدامات ووظائف الفيلم التسجيلي فهي :

1 - الفيلم التسجيلي ... الإعلام والإخبار :

الإعلام والإخبار وظيفة من الوظائف الجوهرية والأساسية التي يؤديها الفيلم التسجيلي وذلك من خلال تقديم المعلومات والأخبار (وليس المقصود هنا الأخبار الآنية الراهنة فقط). فالفيلم التسجيلي معد ومتنوع أساساً ليقدم ويتشرح ويحلل معلومات وأخبار بهدف التأثير على المتفرج وتوجيهه وحثه وربما تحريضه. أنه فيلم يحمل في طياته رسالة ويبيع أخباره ومعلوماته وأفكاره في مجالات المعرفة الإنسانية المتنوعة. ويساعده في ذلك كون الفيلم التسجيلي قصير المدة ويستطيع توصيل رسالته بأسرع ما يمكن. فمن البديهي أن السرعة في إيصال الأخبار والمعلومات هي أحد المؤشرات التي تحدد فاعلية وتأثير الاتصال.

ومن مهام هذه المعلومات والأخبار إعلام الحكومات بالمتطلبات وإعلام الجماهير بالمنجزات. لكن مشاركة جماهير المواطنين في الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية... الخ، سواءً كان ذلك على الصعيد المحلي أم على الصعيد الوطني، تتطلب تدفقاً غزيراً ومنظماً من الأخبار والمعلومات يصل إلى الجميع دون استثناء.

وبإمكان السينما التسجيلية أن تقترح وتقدم طرقاً وأساليب للإعلام لا غنى عنها لتطوير المجتمع والدولة، وهذه الطسرق والأساليب ضرورية لمشاركة الجماهير في الحراك الأهلي والحكومي، وباستطاعتها الحدّ على المساهمة في عمليات التنمية والتطوير، وإيجاد مناهج وأفق جديدة في العمل والتفكير.

2 - توثيق أحداث التاريخ وحفظ ذاكرة الشعوب :

بدليةً، هناك قراءتان سينمائيتان للتاريخ :

1 - قراءة ذاتية وقصيرة للتاريخ لأنها قراءة مقتصرة على المرحلة الزمنية التي ولدت فيها السينما التي ميزت القرن العشرين والذي اتسم بحضارة الصورة (التاريخ المصور).

2 - قراءة تاريخية للسينما تربط وجودها بأحداث التاريخ التي سجلتها السينما. وهنا تتشكل السينما بكل أنواعها مادة للدراسة سواءاً كانت سينما روائية أم تسجيلية (التاريخ المُعاد كتابته وتصويره).

التساؤل عن ماهية التاريخ يثير العديد من القضايا، حصول ضرورته وحتميته وكيفية كتابته وتسجيله، ولكن ما يهمنا هنا - في مجال السينما التسجيلية كفن بصري - هو التاريخ الذي سجلته وتسجله الكاميرا وتوثقه، أي التاريخ المصور؛ التاريخ الذي دخل دائرة التحقق البصري بعد مروره بدائرة التدوين. وعليه، نجد أن كلاً من الفيلم التسجيلي والبرنامج التسجيلي في البداية والنهاية يلعبان دوراً أساسياً ومهماً في مجال التوثيق والتسجيل التاريخي.

إن الاهتمام الشديد بالفيلم الوثائقي، نشأ بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، ولكنه.. في العقود الثلاثة الأخيرة أخذ يحتل مكانة استثنائية، بسبب الرغبة

الإنسانية العارمة في المعرفة وفي الإحاطة بدوافع ووقائع الأحداث المتصلة بحياة الناس وظروف التحول في مجتمعاتهم. وحتى أثناء الحرب العالمية الثانية، فإن الوثائقيات التي وضعها الحلفاء المنتصرون بالحرب، كانت طافحة بالعرض الدعائي والسياسي، ولكنها.. مع ذلك، كان لها فضل التنبه لخطورة وأهمية التسجيل الفيلمي الوثائقي. (2) وكثيرة هي الأفلام التسجيلية التي طرحت مواضيع الحرب العالمية الثانية التي كان لها الدور الأكبر في ازدياد أهمية الوثيقة السينمائية. فمن خلال الفيلم أو البرنامج التسجيلي يمكن تسجيل جميع الأحداث والوقائع التي يراد الاحتفاظ بها كمستند تاريخي. فيتم توثيقها سينمائياً بأساليب التصوير السينمائي أو تلفزيونياً بأساليب التصوير الإلكتروني. وهذه الوظيفة طبيعية يقوم بها الفيلم أو البرنامج التسجيلي سواء أكان هذا يدخل أم لا في تخطيط من يعدون هذه الأفلام أو البرامج.

وهذه الوظيفة تؤدي غرضين في غاية الأهمية... فمن خلال هذا التسجيل التاريخي الذي يحفظ لنا أحداث وواقع أية فترة زمنية بالصور المتحركة يمكن للدارسين تقويم هذه الفترة للاستفادة من خبراتها بما يخدم الحاضر والمستقبل. كما أن التسجيل يفيد كثيراً في حفظ ذاكرة الشعوب والربط بين الأجيال ونقل التراث والوصل بين الماضي والحاضر بما يساعد على عملية التطبيع والتشئة الاجتماعية.

ولكن، في تعاملنا مع الوثائق، يجب علينا ألا نحكم على صور الماضي هذه على ضوء معلوماتنا ومعرفتنا الحالية. لأن الصور تعبر عن الآخرين، عن قسام بالنقاطها وربما حفظها وكذلك عن الأفكار والسلوكيات التي كانت سائدة عند

الناس في العصر الذي تم أخذ الصور فيه، فهي تعبر عن وجودهم في العالم وعن علاقاتهم بالآخرين، عن حياتهم وحياة الآخرين.

3 - استخدام الشريط التسجيلي كمادة أرشيفية ووثيقة مصورة :

منذ تمكن الإنسان من آلة التصوير مادياً وتقنياً وولادة الفن السينمائي، تم تصوير وإنتاج كميات ضخمة من الأفلام والوثائق المصورة التي غدت اليوم مصدراً أرشيفياً مدهلاً ومنبعاً لا ينضب ينهل منه ويستثمره المؤرخون لكتابة أحداث ووقائع التاريخ الحديث. ومنذ ذلك الحين إلى اللحظة الراهنة ارتبطت علاقة الناس بماضيهم وتاريخهم ارتباطاً عضوياً بهذا الأرشيف المرئي والسمعي-البصري.

وبذلك أصبحت تلك الأشرطة المصورة هي الذاكرة السمعية والفلمية للشعوب وأصبحت المراكز التي تحوي هذه الأشرطة هي مركز هذه الذاكرة وعصبها. فكلما ازدادت واتسعت الهياكل والمراكز التي تنتج وتسجل وتحفظ الأشرطة المصورة من أفلام وغيرها كلما اتسعت وكبرت ذاكرة الشعوب وازدادت ثراء ومنعة وغدت مستقبلاً مواد أرشيفية ووثائق مصورة فسي غاية الأهمية. فغالباً ما تشمل المادة أو الوثيقة حدثاً ذا محتوى لا يمكن تكراره.

ولا غرابة أن أصبحت السينما ذاتها في نهاية القرن العشرين - وخصوصاً السينما التسجيلية - من أهم مصادر المعلومات والموضوعات والأحداث التاريخية في جميع بقاع الأرض بل ولجزء مهم من المجال الفضائي، لأن للسينما التسجيلية إمكانية معتبرة لتصوير وتسجيل ما نريد من الأحداث والتفاصيل الجلية

والدقائق الصغيرة كما لها إمكانية كبيرة للحفاظ والمحافظة على هذه الوثائق والمواد المصورة في شروط وأجواء ملائمة ومساعدة.

لكن "هل يستطيع المؤرخ الاعتماد على الوثيقة المصورة سينمائياً عن حدث حصل في زمن ما - سواء أكان بعيداً تاريخياً أم قريباً نسبياً - كمصدر توثيقي ودليل حاسم في واقعية وحقيقة الحدث المسروى أو المدون تاريخاً ؟ خصوصاً إذا علمنا أن تلك الوثيقة السينمائية كانت قد صوّرت بمنهجية معينة وأسلوب خاص واختيار محدد ومتعمد أو مقصود؟ ولنا في وثائق الحرب العالمية الثانية و(إبادة اليهود) ومعسكرات الاعتقال وجرائم النازية وبطولات المقاومة أكبر منجم للتحليل والدراسة الموضوعية لصدق التاريخ أو زيفه، لتثبيته أو مراجعته جذرياً من أجل التوصل إلى الحقائق الموضوعية". (3) "فالفيلم الوثائقي.. يُفترض.. لكي يصحّ اعتباره وثيقة أن يتمنع بمستوى معقول ومقبول من الموضوعية والنزاهة العلمية والتاريخية والبعد ما أمكن عن الانتقائية وتحسّس التفسير واستهداف الدعاية بما يتوافق ورغبة الكاتب والمخرج أو.. الممول". (4)

ويبقى "من المفارقات المهمة التي تجب الإشارة إليها هي أن قسماً متناوئاً من الجميع الاطلاع على أية وثيقة تاريخية مكتوبة - عدا أسرار الدول التي لم يمتص عليها الوقت الكافي لتُنتشر علنياً للناس - بينما نجد على العكس من ذلك أنه ليس بوسع أحد أن يطل الوثائق السينمائية المصورة وأقلام المعلومات والزيورات تاجات بسهولة إلا إذا كان غنياً وبإمكانه أن يدفع ثمناً سخياً والسبب يستم ذلك بالسهولة المتصورة وذلك لأنها خاضعة كلها لهيمنة واحتكار التلفزيونات والشركات الإنتاجية المتخصصة". (5)

4 - استخدام المادة الأرشيفية في الشريط التسجيلي :

كما رأينا سابقاً، يلجأ الشريط أو الفيلم التسجيلي-الوثائقي إلى المادة الأرشيفية أكثر مما يفعل الفيلم الروائي وذلك لأن المواد الأرشيفية تقوم على أحداث المواد الحياتية وتعتبر أجزاءً مقطوعة من الحياة الواقعية وتعتبر عنها بكثير من الصدق. وكل ما ذكر يخدم ويفيد الفيلم التسجيلي والذي هو كما عبر عنه جون جريرسون : معالجة الأحداث الواقعية الجارية بأسلوب مبدع وخلاق.⁽⁶⁾ فالأفلام المعتمدة في صنعها على المادة الأرشيفية جزئياً أو كلياً يمكن أن تزودنا بدراسة مفصلة وشاملة عن ملامح الحياة في حقبة معينة وعلى أكثر من صعيد : فالصعيد الاجتماعي والاقتصادي والثقافي...الخ.

وتُستخدم المادة الأرشيفية في الشريط التسجيلي بطريقتين :

أولاً - الاعتماد على المادة الأرشيفية كلياً والمتوفرة في الأشرطة المكتوبة دون الحاجة للخروج بالكاميرا وتصوير الوقائع فهي مُصورة مسبقاً ومحفوظة. وهذا يعطينا شريطاً مُجمَعاً يركَّبُ ويُجَزَّ على طاولة المونتاج، وبهذا الصدد يقول بيتر بيليس في مذكراته : "أعتقد أنه إذا تناول مركَّب (أو مونتاير) الفيلم ست لقطات في طبيعتها وموضوعها لاستطاع الحصول منها على عدد من التركيبات (أو المونتاجات) المختلفة مع التعليق المناسب في كل مرة بحيث يكون لكل منها معنى سينماتياً مختلفاً.⁽⁷⁾ وتكمن خصوصية الشريط التسجيلي المُجمَّع على اعتماده على مادة صادقة غالباً وشاهدة على العصر، وأنه بإمكانه تغيير الموضوع المطروح في الشريط أو معنى اللقطات الأرشيفية من خلال طريقة الاستخدام وزمنه ومكانه.

ولإداع (أفلام التجميع) ليس تطوراً جديداً في مجال الفيلم التسجيلي ومن بين رواده دزيغا فيرتوف، وإسفير شوب مع فيلم سقوط بيت رومانوف. ومن بين

الأمثلة الأكثر حداثة (1964) Point of Order لإميل دو أنطونيسو، و The Atomic Café المنجز بكامله من أفلام دعائية أنتجت عن طريق عدة وكالات حكومية أمريكية حول الحماية من الإشعاعات النووية. لم يتردد هذا الفيلم، على سبيل المثال، بأن يشرح للجنود بأنهم سوف يكونون في أمان لو أغمضوا عيونهم وأغلقوا أفواههم. ويجمع فيلم (السيجارة الأخيرة) شهادات من مدراء شركات التبغ أمام مبنى الكونغرس الأمريكي مع الدعاية القديمة التي تُعلن عن فوائد التدخين.

ثانياً - دمج المادة الأرشيفية مع المادة المصورة حديثاً (أي التسجيل الحي) وذلك لعقد المقارنة أو المقابلة بين الماضي والحاضر وأيضاً لتعميق الفكرة المطروحة والمدرسة كما هو الحال في فيلم فاشية عادية للمخرج ميخائيل روم والمصنوع من مواد أرشيفية عن الحرب العالمية الثانية ولقطات حية مصورة من الحياة المعاصرة.

ولا يصبح للقطات الأرشيفية مغزى (لا بعد مرحلة الانتقاء والمونتاج، فقبل هذه المرحلة يمكن أن تأخذ اللقطات عدة معانٍ مختلفة. وإن مصداقية وموضوعية المادة الأصلية لا يضمنان أن يكون التأثير النهائي للفيلم تأثيراً صادقاً. "إذا أردنا للتشريط المُجمّع أن يعطينا رأياً صادقاً عن موضوعه فيجب أن نشترط على صانعيه أن يعالجوا موضوعاتهم بمنتهى الإخلاص". (8)

أخيراً، يبدو أن السينما التسجيلية-الوثائقية ستبتعد كثيراً في المستقبل عن الاستعانة بالوثيقة والأرشيف وستركز اهتمامها على الواقع التي هي نتاجه.

5 - الفيلم التسجيلي والتنمية والإرشاد والتوجيه :

تُعد السينما من وسائل الإعلام التي يستخدمها العديد من الحكومات لدعم جهودها من أجل التنمية، وقبل السينما استخدمت الحكومات الكلمة المكتوبة بواسطة الصحافة، والمطبوعات على اختلاف أنواعها، والكلمة المسموعة بواسطة الإذاعة. ويعتبر الفيلم التسجيلي هو أقرب هذه الوسائل إلى الصدق والموضوعية، وذلك لاعتماده على الصورة الواقعية. فمقدرة السينما على السعي والبحث عن الملاحظة والاختيار المستخلصين من الحياة نفسها أن تتحول إلى نوع جديد وجوي من الفن، وكل ذلك يتوافق مع مطلب وحقيقة أن للفيلم التسجيلي هو أداة من أدوات التنمية في المجتمع، لأن الحقائق والمعلومات الدقيقة هي التي تساعد على كشف للنواقص والسلبيات وبالتالي العمل على تلافيتها وإصلاحها.

ويمكن للسينما التسجيلية أن تنشر نوعاً من الإرشاد والتوجيه الخاص في مجالات الصحة العامة والزراعة والنظافة وترشيد الطاقة...الخ. ويستخدم هذا الشكل من الأفلام خاصة في البلاد النامية، حيث لا يوجد ما يكفي من المرشدين الصحيين أو الزراعيين، ففي هذه الحالة يصبح الفيلم ضرورياً لنشر المعارف والإرشادات العامة. ويمكن لها أيضاً المساهمة في طرح ومعالجة كثير من المشكلات والقضايا التي تهم مجتمعاتنا والتي تواجه التنمية فيها ومحاولة إيجاد حلول لها مثل : فكرة الانفجار السكاني، دور المرأة الريفية، الحاجة إلى شق وتعبيد الطرق في المناطق النائية، ظاهرة التسرب من التعليم في القرى...الخ. على سبيل المثال، قدم في برنامج عروض الأفلام الصينية لمهرجان لايبزغ في دورته الرابعة والأربعين فيلم آخر حصان القافلة⁽⁹⁾ للمخرج الصيني الشاب هاو ياو ين والذي تم إنتاجه عام 1999. وبعد أن تم توثيق الرحلة في هذا الفيلم بدأت الدولة الصينية بتنفيذ مشروع المواصلات الجبلية لتأمين ما تحتاجه القرى

والأعراق الساكنة في مناطق نائية من الأطعمة والغذاء، وبهذا أصبح الفيلم وثيقة نادرة للمناطق النائية ولكنه أيضا قيمة كبيرة ومدهشة عن قدرة الإنسان في العيش الصعب وتجاوز ما يشبه المستحيل. وقد لعب هذا الفيلم دوراً مهماً في مباشرة عملية التنمية في هذه المناطق.

بالإضافة إلى ذلك، يتم اللجوء إلى الفيلم التسجيلي من أجل إعداد الرأي العام لقبول السياسة التي تنتهجها الحكومات أو الدول للمساعدة وخصوصاً في عملية التنمية أو لإجراء التغييرات المطلوبة، فالفيلم التسجيلي من وسائل الإعلام التي تتيح للقادة السياسيين ولأصحاب القرار الاتصال بكل فئات المجتمع. كما تلجأ الحكومات إلى هذه الوسيلة من أجل تحقيق التماسك الاجتماعي ودعم الوحدة الوطنية وتدعيم القيم التي تخدم التنمية. ففي البلاد المتعددة اللغات مثلاً تعمل وسائل الإعلام ومنها الفيلم التسجيلي على نشر اللغة المشتركة بين كسل الأقالي مما يساعد على إنجاز هذه الوحدة الوطنية. وكثيرة هي الهيئات والمنظمات المحلية والإقليمية والدولية التي تعتمد على الإنتاج التسجيلي في أساليب عملها ونشاطاتها في مختلف المجالات وفي جميع البلدان.

ورغم أن الأمل معقود على السينما الأنثروبولوجية أو الإثنوغرافيا للإسهام بقوة في عملية التنمية، إلا أن السمة الغالبة على الأفلام الأنثروبولوجية الحالية (الإثنوغرافيا) هي الندرة الشديدة لموضوع وقضايا التنمية في هذه الأفلام، كما لو كانت هناك حدود فاصلة تفرق بين عالمين مختلفين : عالم أساليب الأسلاف العتيقة، وطقوس التكريس، وطقوس الوشم، والرقصات الاحتفالية من ناحية وعالم المدارس والمستوصفات ومضخات وصنابير المياه والمستودعات ونقل التكنولوجيا من ناحية أخرى. ويبدو أن المتخصصين في الأنثروبولوجيا المراثية كانوا يفضلون عدم التعرض لمفردات هذا المجال الثاني (الحديث)، وآثروا أن

يتروكو للسينمائيين المحترفين الذين يعملون في هيئات التنمية أو للمعاملين في ميدان التحقيقات التلفزيونية".⁽¹⁰⁾

وفي مجال التوعية والإرشاد يبرز دور كل من الفيلم والبرنامج التسجيلي بمختلف أشكاله في نشر الوعي الجماهيري بين مختلف فئات الشعب لتغيير نمط سلوكي أو لاكتساب مهارات جديدة أو لتبني أفكار مستحدثة تدفع بحياة الجماهير المستهدفة إلى ما هو أحسن. فكثير من الأفلام التسجيلية هو من النوعية التحريضية التي عندما يراها المشاهد لا يمكن أن يبقى كما كان من قبل، فهي تحرك المشاعر والعقل وتدفع المشاهد للتساؤل والتفكير والعمل. فلم تقتصر السينما النازية مثلاً على دور الدعاية والفكر بل تجاوزتها إلى ممارسة دور الإعلام والإرشاد والتوجيه وكان هتلر وزير إعلامه وأحد منظري النازية غوبلز يملأ الساعات الطوال في مشاهدة الأفلام السينمائية.

6 - السينما التسجيلية، الدعاية والسياسة والاقتصاد :

الفيلم التسجيلي باعتباره نوعاً سينمائياً، هو عمل إبداعي حقيقي، ولا يدعي أبداً الموضوعية المطلقة، على العكس، يجد نفسه غالباً مستمراً ضمناً. ذات يوم "صرح ليون تروتسكي قائلاً : طالما أننا ما دمنا لم نهيمن أو نضع يدنا كلياً على السينما لحد الآن - وكان ذلك في سنة 1923 - فإن ذلك يثبت لنا أننا جهلة وأميون ورعاء إن لم نقل حمقى وأغباء. فالسينما أداة تفرض نفسها كونها أفضل أداة للدعاية والتوجيه وتكييف الرأي العام وتجهيز العواطف".⁽¹¹⁾ وصرح جريسون مرة قائلاً : "أنا أنظر إلى السينما باعتبارها منبراً وأستخدمها كدعائي".⁽¹²⁾ فطوال تاريخ السينما، كان الفيلم التسجيلي عادة في خدمة قضية أو

دعاية : أرض بلا خبز لمخرجه لوي بونويل، الخطّ العام لمخرجه سيريغي
إيزنشتاين... هي أمثلة عن أفلام تظهر حجم وأهمية هذا النوع.

وبالردّ على نظرة نقدية حول المؤسسات والمجتمعات الغربية فسي الفترة
ما بين الستينيات والسبعينيات، ولد نوع جديد من الدعاية بين الثمانينيات،
والتسعينيات. تضمنت التقاليد الدعائية أفلاماً منجزة بتوجه متعمد لإقناع الجمهور
بوجهة نظر ما، ومن بين تلك الأفلام الشهيرة في هذا الصدد، فيلم انتصار الرغبة
أو انتصار العزيمة لمخرجه ليني راينغستال. كما تمّ إنجاز فيلم لماذا نحارب
عمداً كإجابة لمعالجة جوانب متعددة للحرب العالمية الثانية، واختيرت السلسلة
لأرشفتها في محفوظات الفيلم الوطني للولايات المتحدة.

إذاً، لا يمكن إلا أن نقرّ بأهمية دور السينما التسجيلية الدعائي والتثويري،
وأهمية دور صانع الفيلم في التعبير عما يؤمن به ويطرّحه من أفكار ورؤى. لذا
ومنذ مطلع الثلاثينيات استخدمت السينما وخاصة التسجيلية للتعبير والدعوة إلى
وجهات نظر وأفكار سياسية واجتماعية بغية إيصالها إلى أكبر عدد من الجماهير
حتى تقبلها وتؤمن بها. وقد استخدم السوفييت والألمان السينما ضمن هذا الإطار
للدعوة إلى مجتمعاتهم الجديدة وأفكارهم التي أرادوا بثها وزرعها في النفوس
والعقول، فكانوا بذلك أول من تنبه لأهمية السينما حيث حلّوا وظيفتها وفعاليتها
وجددوا مكانتها المتميزة في عالم المعرفة والإعلام والدعاية.

ثم ازدهرت هذه السينما الدعائية والمؤسّسة والموجهة عندما قام الحلفاء
بالرد على روسيا الشيوعية وألمانيا النازية بواسطة السينما الروائية والتسجيلية
وخاصة أفلام التحريك من أجل التأثير في شعوب العالم، وعندما تغيّر شكل
الاستعمار من استعمار واحتلال عسكري - استيطاني إلى استعمار اقتصادي عبر
الشركات العملاقة متعددة الجنسيات، حيث عمد هذا الشكل الجديد للاستعمار إلى

تجنيد السينما كخط هجوم أول أو كمنغية ثقيلة في التمهيد للوصول إلى الاستيلاء على عقل ووجدان الأمم الأخرى ومحاولة غسل دماغ شعوبها بحيث تتقبل الصورة الجديدة والصيغة الجديدة للعالم وقبول رموز هذا المستعمر كنموذج يُحتذى سواء في طريقة تبلي الأفكار والظروحات والمضامين الجديدة أم في طريقة الحياة الاجتماعية والثقافية.

وإمعاناً في الاستخدام الدعائي للسينما في العقود الأخيرة، تبنت شركات الإنتاج السينمائي نظرية فتنة الحرب⁽¹³⁾ وحوالتها إلى نظرية فتنة السينما، حيث يتم التعاقد مع فنانين من نفس البلد المراد اختراقه لصناعة أفلام لتحقيق ما ينشده المستعمر الجديد. ومن هنا ظهر ما يعرف بالتمويل الأجنبي وتحديداً الغربي لإنتاج أفلام تحمل أفكاراً ووجهات نظر للممول أو لا تعاديه على الأقل. وبناءً على ذلك، تطول قائمة الأفلام التي تُستخدم فيها السينما كموقع متقدم أو كراس حرب للاستعمار الجديد، الاستعمار الفكري-الإعلامي-الاقتصادي الذي يسعى جاهداً لنشر وتكريس المفاهيم والأفكار المغلوطة في محاولة لإعادة صياغة وجدان وفكر المتلقي.

في الواقع، يبرز دور كل من الفيلم التسجيلي والبرنامج التسجيلي كذلك في مجال الدعاية بكل أشكالها وفي كل مجالات عملها سواء في مجال الدعاية السياسية داخلياً وخارجياً أو في مجال الدعاية الاقتصادية داخلياً وخارجياً أيضاً. ففي الإعلام الداخلي تكمن فائدة الفيلم التسجيلي بإظهار وتسليط الضوء على أعمال الحكومة ومشاريعها وبيان خططها وأهدافها ومنجزاتها ومن ثم تكوين رأي عام مؤيد لها أو متضامن معها. وتكون فائدة الفيلم التسجيلي في الإعلام الخارجي في عملية الدعاية للبلد سواء دعاية سياسية أو ثقافية أو سياحية أو دينية أو غير ذلك. وللفيلم التسجيلي أهمية قصوى على مستوى التوجه السياسي

الخارجي للدولة وصولاً إلى الرأي العام العالمي والتأثير فيه لكسب الأنصار أو للتشيط السياسي والاقتصادي على سبيل المثال. ذلك أن أي فيلم يحمل روى صانعيه السياسية والفكرية، سواءً أعلنوا ذلك أم أخفوه. ويؤكد تروتسكي ذلك معتبراً : "أن السينما التسجيلية هي أفضل وسيلة للدعاية، سواءً كانت هذه الدعاية تقنية أم ثقافية أم صحفية أم سياسية أم مناهضة للإيمان على الكحول. إنها تسهل القيام بدعاية هي في متناول إستيعاب وفهم الجميع وجاذبة لاهتمام الجميع، ودعاية تستحوذ على المخيلة". وقد ذلك، طرحت أفكار الثورة في العديد من الأفلام التي تدعم وتكرس أهدافها.

من جانب آخر، وفي كل يوم تزداد أهمية الفيلم التسجيلي فسي مجال العلاقات العامة باعتباره أداة ووسيلة من وسائلها، وتزداد أيضاً أهمية الفيلم التسجيلي بالنسبة للإعلان لأنه يحتل مكاناً مرموقاً فيه لا سيما من خلال توظيف الفيلم التسجيلي في خدمة الإعلان. فالفيلم التسجيلي بما يملك من مؤثرات وتأثيرات سمعية وبصرية وقدره وحيوية فائقة على معالجة ونقل وتقديم صورة متكاملة عن أي منتج أو أي منشأة أو شركة إلى المتلقي - سواءً في المعارض أو الندوات واللقاءات الإقليمية والدولية - أعطاه أهمية خاصة فأصبح محط اهتمام ومطلباً للمنشآت والمنتجات والفعاليات الاقتصادية والخدمية وحتى التربوية.

7 - الفيلم التسجيلي والإعلام الدولي :

يلعب الفيلم التسجيلي دوراً مهماً في حركة الإعلام الدولي ويحتل فيها مكاناً بارزاً، ويستمد أهميته في هذا المجال من الخصائص التي تميزه عن وسائل الإعلام الأخرى ومن مجمل الإمكانيات والميزات التي يتمتع بها الفيلم التسجيلي كوسيلة إعلام واتصال دولية، والتي ترتبط ارتباطاً متيناً بإمكانية لتنتشر الفيلم في

مناطق العالم المختلفة ووصوله إلى جماهير المشاهدين في هذه المناطق والتأثير فيهم. ومن هذه الإمكانيات والميزات أيضاً :

- 1 - إن الفيلم التسجيلي يعتمد على الملاحظة والانتقاء من الحياة نفسها وعلى أشخاص ومناظر من الواقع الحي ويختار موضوعات دقيقة وواقعية ودون تأليف أو محاكاة. كل ذلك يساعد على الاقتناع به وبالرسالة التي يحملها ويؤكد فاعليته وبضاعف إمكانية انتشاره وتأثيره محلياً وعالمياً.
- 2 - إن الفيلم التسجيلي وسيط مرئي مسموع يعتمد أساساً على الصورة كوسيلة للتعبير وهي لغة يفهمها المتعلم والامي وهي لغة عالمية.
- 3 - إن قلة تكلفة الفيلم التسجيلي تساعد على كثرة الإنتاج ومعالجة موضوعات متنوعة وشاملة مما يزيد من فرص الانتشار.
- 4 - قصر مدة الفيلم التسجيلي يمنحه إمكانية أن يكون سريعاً في توصيل رسالته وبالتالي فعالاً في تأثيره على المشاهدين أينما تواجدوا.
- 5 - لا تشكل اللغة عقبة في سبيل انتشار الفيلم التسجيلي على الصعيد الخارجي أو الدولي. فالفيلم التسجيلي يعتمد على تعليق من السهل تسجيله بلغات مختلفة ولا يكلف كثيراً، وأحياناً كثيرة يكفي الفيلم التسجيلي بالموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية. إذاً يتجاوز الفيلم التسجيلي حواجز اللغة من خلال الترجمة و أحياناً الدبلجة.
- 6 - يسهل نقل وتوصيل الفيلم التسجيلي إلى أي مكان عن طريق الشركات أو الأفراد لا سيما وأنه يتميز بقصر مدته وبالتالي بخفة وزنه فهو إما أن يكون مسجلاً على إسطوانات تقليدية (بونبينة-بكرة) أو على شريط فيديو وحالياً

يمكن نقله عن طريق النسخ على أقراص ممغنطة وممجة أو إرساله عبر شبكات الاتصال والمعلومات مثل الإنترنت.

7 - يسهل عرض الفيلم التسجيلي عن طريق آلات وأجهزة عرض خفيفة ومتنوعة كجهاز الفيديو وقارئ DVD أو CD أو Disk... الخ، إضافة إلى أماكن العرض التقليدية مثل دور العرض السينمائي والمراكز والمؤسسات... الخ.

8 - الفيلم التسجيلي وسيط عرض جماعي وهذا يساهم في تحقيق صفة الجماهيرية له.

9 - الأفلام التسجيلية تركز على القضايا المختلفة ذات الطابع الإنساني.

وتعتبر المهرجانات السينمائية وخاصة مهرجانات الأفلام التسجيلية - وهي كثيرة كما سنرى لاحقاً - من أهم المناسبات والفرص التي تُعرض فيها هذه الأفلام والتي تؤكد حقيقة أن الفيلم التسجيلي من أفضل وسائل الإعلام والاتصال الدولي، إضافة إلى اتفاقيات التبادل الثقافي الدولي واستثمار التلفزيونات الأجنبية والمعارض الدولية المتنوعة.

وباختصار، تعتبر الأفلام السينمائية التسجيلية وسيلة اتصال دولية بامتياز بحكم انتشارها وتوزيعها وعرضها وتأثيرها على المستوى الدولي.

8 - الفيلم التسجيلي والاتصال الحضاري والثقافي :

تعتبر السينما وسيلة من وسائل الاتصال الحضاري والثقافي. والفيلم التسجيلي يعمل في هذا الاتجاه وله دور فعال ومؤثر في نشر الثقافة العامة لمختلف فئات الشعب بمختلف أعمارهم والثقافة الخاصة للصفوة وللمتخصصين.

والسينما التسجيلية تمثل جسور لقاء بين الشعوب ووسيلة من وسائل اتصال ثقافة أو حضارة بثقافة أخرى أياً كان مستوى الثقافة أو درجة التطور الفكري والحضاري لدى المتصل أو المتصل به. ومفهوم الثقافة هنا يعني البيئة العامة والشاملة لحضارة من الحضارات، ويعني أيضاً أسلوب ومنهج حياة شعب من الشعوب. وجسور اللقاء هذه يمكن أن تتجسد في السينما التسجيلية من خلال التعاون السينمائي بين مختلف البلدان حيث يمكن أن تلعب المؤسسات السينمائية وهيئات التلفزيون والمؤسسات الرسمية والدبلوماسية والمراكز الثقافية في البلدان الأخرى دوراً هاماً بتبادل الإنتاج السينمائي خاصة ما يتعلق بإنتاج الأفلام التسجيلية بما يساهم في الحوار الحضاري المتبادل والتعريف بهوية كل بلد وتكوين رؤية صحيحة ذات مصداقية. لدرجة أن بعضهم يعتبرها -أي السينما التسجيلية- ركناً أساسياً من الحضارة الحديثة والفكر الراهن، ولها دور مهم في عكس روح العصر وإدانة التخلف وفتح عيون المشاهد ليرى في الصورة المرئية واقعه وظروفه وحقيقته.

كما تساهم المهرجانات السينمائية - التي تتزايد كمّاً ونوعيةً - عاماً بعد عام في بناء جسور لقاء بين السينمائيين من جهة، وبين الشعوب بعضها ببعض من جهة ثانية بما يساهم في النهوض بالسينما وتبادل التجارب والخبرات بما يرسخ الفكر السينمائي ويخلق اتجاهات في الحياة السينمائية كما يساعد على اكتشاف الاتجاهات الموجودة ويتيح لنا رؤية السينمائيين لأفلام بعضهم بعضاً. لقد أصبح من الميسور لآلاف المشاهدين في الغرب، وبفضل الفيلم الإثنوجرافي، أن يتعرفوا على الثقافات الهامشية أو البعيدة. ويقول دافيد تيرتون - وله كل الحق في ذلك - إن الأنثروبولوجي لا يجب أن يحسب حساب أئذاده فحسب، ولكن عليه أيضاً أن يُيسر عملية فهم الثقافات الأخرى لكامل من يعتبرون

الأنثروبولوجيا علماً مُبهماً. يجب مساعدة الجمهور في أن يبدأ رحلته الخاصة للوصول لما يسميه الفيلسوف جابرييل مارسيل Gabriel Marcel المؤلف داخل الشيء البعيد... مكان آخر هو أيضاً جزء من هنا". (14)

وثمة وسائل وأنشطة أخرى كثيرة تشارك وتشارك السينما في هذا الاتصال الثقافي والحضاري، مثل السياحة، والحرب، والكتائب، والإذاعات الموجهة، والتجارة، واللغات، والهجرات، ونضيف إليها الآن الإرسال التلفزيوني الفضائي الذي يتخذ في كل يوم أبعاداً وأفاقاً جديدة، وأيضاً شبكات الاتصالات والمعلومات وفي مقدمتها حالياً شبكة الإنترنت.

9 - الفيلم التسجيلي والتعليم والتوعية المعرفية والاجتماعية :

كانت فكرة السينما التسجيلية التي تولدت لدى جون جريرسون تستهدف منذ البداية غرضاً هو التعليم. ويوضح جريرسون ذلك فيقول : "لم تنشأ فكرة الأفلام التسجيلية في شكلها الحالي من العاملين في ميدان السينما أصلاً بل من معهد العلوم السياسية بجامعة شيكاغو في مطلع العشرينيات حيث تبني الفكرة عندما لاحظ بعضنا باهتمام مبالغ ما أدلى به مستر ليمان من آراء لدراسة ما يمكن أن نتخذه من خطوات بناء سد الثغرة القائمة بعملية التعليم التي أوضحها لنا". (15)

وهكذا لم تكن الفكرة التسجيلية في الأصل فكرة سينمائية كما بين جريرسون. وأن اللجوء إلى الأشرطة السينمائية لمعالجتها ليست إلا وسيلة عرضية من وسائل التعبير عنها. فعندما اكتُشِفَ أن السينما هي من وسائل الاتصال المعروفة في ذلك الوقت ومن أكثرها إثارة وتشويقاً كان هو نفس الوقت الذي كانت فيه الفكرة التسجيلية مجرد فكرة جديدة بحد ذاتها لنشر الثقافة والمعرفة والتعليم. إذاً، لقد كان هناك حاجة قوية إلى الشريط التسجيلي فسي

المجالين التعليمي والإعلامي أكثر منه في المجالين السياسي والجسمالي، وقد
يسرت له ذلك عملية التمويل والإنتاج. ⁽¹⁶⁾ وكان ليذين يعبر عن رغبته في
تحقيق أفلام تعليمية وقد أخضع السوفييت السينما كلياً لمسيطرتهم التامة وإشرافهم
الكامل في عام 1927. ⁽¹⁷⁾

وتعدّ السينما التسجيلية من أسبر الطرق لتوصيل المعلومات والمعارف إلى
طالب العلم والمعرفة. وهي أبلغ تأثيراً على النفوس والعقول من الكلمة المكتوبة
أو المنطوقة، حيث تمتلك الصورة المتحركة القدرة على إحداث تأثير كبير على
الإنسان مهما كانت ميوله أو ثقافته أو حضارته. فكل من الفيلم التسجيلي
والبرنامج التسجيلي يعمل وينشط في مجال التعليم سواء أكان تعليمياً عاماً أم
متخصصاً، وبالنسبة لكافة مستويات التعليم بدءاً من التعليم الأساسي في البدايات
الأولى وحتى أعلى درجات التعليم ما بعد الجامعي. وإن استخدام الشريط
التسجيلي يتجاوز فكرة النهوض بكفاءة المتعلم، التي بقيت هدفاً أساسياً، إلى حل
بعض مشكلات التعليم وتيسيره فثمة أشرطة تعالج بعض الدروس المقررة في
المنهج التعليمي والتربوي وتقوم بدور معاون للمدرس بطريقة مبسطة وجذابة
تساعد على فهم الدروس، الأمر الذي يسهل على الطالب حفظها وتذكرها. - - -
من ناحية أخرى، يفوق تأثير الفيلم التسجيلي فيما يتضمنه من معارف
عشرات المؤلفات والكتب التي تتناول نفس الموضوع الذي يطرحه وخصوصاً
بالنسبة للأفراد الأميين أو الذين لم يحظوا بفرص التعلم الكافي. فليدعم بتجلى
الاستثمار الثقافي والقيمي والسلوكي للفيلم التسجيلي ليصبح نوعاً من نافذة للأكل
والخلاص.

ويتسم الفيلم السينمائي التسجيلي كأداة لدعم العملية التعليمية بعدة خصائص لها أثارها وانعكاساتها على المعلم والمتعلم والدور التعليمي عامة، ويمكن إيجازها فيما يلي :

1 - الصورة أفصح من الكلام ووجودها يسمح بإمكانية أفضل للشرح والتوضيح للدقائق والتفاصيل التي يصعب رؤيتها أو إدراكها، لا سيما وأنها نستطيع التحكم بتصغير وتكبير الصور وبالتالي الأجسام والتفاصيل المعروضة على مساحة الشاشة السينمائية أو التلفزيونية (في حال كان فيلماً تلفزيونياً أو تسم العرض على شاشة التلفزيون) أو على الشاشة المنقلة بمساعدة جهاز الإسقاط.

2 - لكل عنصر من عناصر الفيلم المختلفة من صورة وصوت وكلام وحركة ولون دور أساسي وفعل في زيادة تأثير دوره التعليمي وخاصة في إثارة الرغبة في التعلم والمعرفة وبشكل خاص لدى الجماهير الواسعة.

3 - إمكانية تكرار عرض الفيلم وفي الوقت المرغوب وعلى من نشاء من المشاهدين.

4 - إمكانية إيقاف الشريط أثناء العرض في الوقت الذي نريده وللمدد الزمنية التي نريدها مما يسمح بمزيد من الشرح والتوضيح وبالتالي الفهم والاستيعاب.

5 - إمكانية مشاهدة ومتابعة أي جزء من أجزاء الفيلم وذلك بالعودة إلى بداية الشريط أو منتصفه أو نهايته مما يساعد على الترابط المنطقي والمنهجي للمادة العلمية والمعرفية المعروضة وبالتالي يساهم في عملية الشرح والفهم.

6 - إمكانية تجسيم الصورة المتحركة واستخدام الصوت المجهّم مما يعطي المادة العلمية بعداً إضافياً من الجاذبية والحيوية يسهل الاستيعاب والتمتع بما يُعرض وكل ذلك يخدم عملية التعليم.

7 - يمكن للسينما التسجيلية أن ترفع من نوعية التعليم وأساليبه وذلك بعرض أفلام تقدم الكثير من المعلومات والمعارف الجديدة بالنسبة للطلاب، إضافة إلى تعليمهم تقنيات ومهارات جديدة وإطلاعهم على أحدث الاكتشافات والمخترعات العلمية.

8 - يمكن للسينما التسجيلية أن تساهم في تكوين وتأهيل المعلمين والمدرسين وتدعيم قدراتهم التدريسية وتستطيع إدخال طرق ومناهج تعليمية ومقررات جديدة وحديثة تواكب العصر.

9 - يمكن للسينما التسجيلية أن تصمم أساليب ومناهج جديدة فسي التفكير والسلوكيات.

إن الإعلام الجماهيري وفي مقدمته السينما التسجيلية وفُر للدولة وقوى المجتمع فرصة تعزيز آراء وقوالب ذهنية عن الجنس والنوع وطبيعة الحياة ليس للتعليم الإمكانية والاستعداد لتقديمها، ويتم باستمرار إعادة تشكيل السلوك الاجتماعي عبر الصورة السينمائية. وبذلك تخطى السينما التسجيلية كونها أداة تعليم وتوعية إلى كونها أداة توجيه وبحث فكري للأراء والمعتقدات فتُغيّر السلوك الاجتماعي والمفاهيم الفكرية أيضاً.

10 - السينما التسجيلية والرأي العام :

منذ بداية عهد السينما، تنبه الكثيرون إلى أهميتها وحساسية وخطورة الدور الذي يمكن أن تمارسه في توجيه أفكار وسلوك الناس وتعديل قيمهم الاجتماعية والأخلاقية وتغيير أسلوب الحياة الذي اعتادوا عليه بشكل جذري. وثمة من

اعتبرها أقوى وأبعد الفنون ووسائل الاتصال أثراً وفاعلية في تشكيل العقل البشري والثقافة الإنسانية.

فقد استطاعت السينما منذ بداياتها الأولى أن تشدّ إليهما المتفرج الكبير والصغير وتدخلهم عالمها السحري. ومع تطورها واكتسابها طابعاً إنسانياً وصلتها بحياة الإنسان، غدت وسيلة اتصال مهمة تتوجه لمختلف الناس لنشر الثقافة والوعي ولتؤثر بالرأي العام بشكل مباشر أو غير مباشر. فالمتلقي يستطيع من خلال ما يشاهده على الشاشات المتنوعة من وقائع وأحداث تتعلق بالبيئة والوسط المحلي أو المحيط العالمي أن يتعرف ويدرك الحقائق والظواهر المختلفة للحياة، وهذه الظواهر والحقائق هي التي تساعد على تكوين وجهة نظر وبالتالي رأي عام يتبناه الأفراد فيما بعد حيال مشكلة أو حدث ما.

وللرأي العام طبيعة خاصة ومانة، فهو قوة حقيقية تشابه قوة الريح التي يصعب الإمساك بها وتحنى لها الرؤوس ويتميز بضغط غير مرئي لكنه ذو ثقل هائل. وإنه -أي الرأي العام- جزء من منظومة متكاملة تبدأ بالمعلومات وتنتهي بالاتجاه مروراً بالمعرفة والآراء والقيم والمعتقدات والسلوك والاتجاهات، وهذه المنظومة تمثل مستويات التأثير المختلفة للفيلم التسجيلي وهي المعرفة والسلوك والاتجاه. وقد أكد توماس إديسون، ومنذ بدايات السينما والتي كانت تسجيلية، أن من يملك السينما يسيطر على أقوى وسيلة للتأثير في الشعوب، وتبنى لينين هذا الرأي لاحقاً في كلمة له بعد انتصار الثورة الاشتراكية عام 1919 عندما قال : إنَّ السينما بالنسبة لنا أهم الفنون. و "في أوروبا بشكل خاص - يقول جوريس ليفانيس عام 1945 - تحولت أفلام تسجيلية كثيرة إلى أفلام نضالية عبرت أسام الرأي العام عن الحاجة الملحة إلى مستوى معيشة أفضل وطالبت كذلك بالتطور الوطني".⁽¹⁸⁾ والعلاقة بين السينما والرأي العام متبادلة ومتكاملة أحياناً وكسلاً

منهما يمكن أن يؤثر في الآخر، فالسينما موجهة على الأغلب للرأي العام، وهذا الأخير يساهم في صنعها. فتُصنَعُ أفلاماً تتوجه للجمهور و تسعى إلى تكوين رأي عام حول قضية معينة مستخدمة أساليب وفنون عديدة منها الدعاية لتتمكن من التأثير في العقول والنفوس. وعليه فللرأي العام دور لا يمكن إنكاره فسي تحديد شكل و مضمون السينما وفي تغييرهما.

من جانب آخر، ثمة صراع يدور بينهما فعندما تقدم السينما مسا يتعارض مع الرأي العام تتحول علاقة التبادل والتكامل إلى علاقة تنافس وصراع لن يجسد الجمهور فيها ما يرضيه وهو غالباً هدف السينما، ولن يتوفر للسينما المردود أو العائد المادي الذي تبحث عنه وتجعل منه هدفها الرئيس. غير أن هذه المعادلة لا تنطبق دائماً على علاقة الرأي العام بالسينما التسجيلية رغم أنها الأكثر تأثيراً على الرأي العام. وقد أجريت - و منذ زمن بعيد - عدة دراسات ميدانية لدراسة أثر مشاهدة الأفلام التسجيلية كعملية قائمة بذاتها وتوصلت لنتائج محددة، أهم هذه الدراسات التي قام بها كل من : كارل هوفلاند ولمسدين وشيفيلد⁽¹⁹⁾ أثناء عملهم في القوات المسلحة الأميركية خلال الحرب العالمية الثانية حين قاموا بعدة تجارب عن تأثير الأفلام التسجيلية التي أعدت لتثقيف الجنود الأميركيين للمشاركة في الحرب والتي كانت تعرض عليهم تحت عنوان لماذا نحارب وقد أثبتت النتائج أن الأفلام كانت مؤثرة وفعالة تماماً في مجال تغيير الرأي في بعض جوانبه، ومن ذلك تغيير بعض تفسيرات الأفراد للأحداث أو إمدادهم بوقائع ومعلومات جديدة وكانت هذه التغييرات في الرأي مرتبطة أساساً بالمادة الإعلامية التي تتضمنها الأفلام والتي عرضت ضمن السلسلة. ومن الأمثلة الحديثة عن إمكانية تأثير السينما التسجيلية على الرأي العام، فيلم الإسلام الحق "True Islam" الذي تم إنتاجه كوسيلة لتعريف الرأي العام العالمي بحقيقة الإسلام

وتغيير الصورة النمطية المشوهة التي تحاول بعض الجهات ترويجها وثقيتها في وعي المجتمعات غير الإسلامية وذلك من خلال التعريف بحقيقة الرسالة الإسلامية وأهدافها على المستوى العقائدي والفكري وعلى مستوى الممارسة والسلوك ودور الرسالة الإسلامية في الارتقاء بالحضارة الإنسانية والسلوك البشري وتعميق القيم والمثل الأخلاقية وإرساء الحرية الحقيقية وإبراز نظرية الإسلام الحقيقية إلى غير المسلمين. تم تنفيذ الفيلم ومدته 45 دقيقة باللغتين الإنكليزية والفرنسية في المرحلة الأولى ومن ثم إنتاجه بعدة لغات أخرى بحيث يمكن توصيل الرسالة التي يحملها إلى مختلف المجتمعات غير الإسلامية. ومن الأفلام التي مارست دوراً في التأثير على الرأي العام العالمي والأمريكي خاصة فيلم فهرنهايت 11/9 الذي كتبه وأخرجه مايكل مور، أبرز مخرجي الفيلم التسجيلي في الولايات المتحدة والذي فاز بجائزة السعفة الذهبية في مهرجان كان السينمائي وهو أساساً مهرجان للأفلام الروائية. يكشف هذا الفيلم الحقيقة عما حدث ويحدث في العراق ويوثق بشكل دقيق الانتهاكات الانسانية من قبل جنود أميركيين والتي حصلت في مناطق متعددة في العراق. لقد كشف الفيلم الكثير مما رافق الاحتلال الأميركي من خراب وقتل وجرائم، وقدم للعالم الصورة الحقيقية لسياسة الولايات المتحدة الأميركية بما يعمق مشاعر العداء للسياسة الأميركية. ونتج عن ذلك انقسامات شديدة للرأي في الولايات المتحدة بشأنه، فمعظم الأسئلة التي طرحها المخرج في فيلمه المثير شكلت صدمة كبيرة للمتلقي الأميركي الذي شعر أن الإعلام الأميركي يضلله ويصور له الحقائق بشكل مختلف ومضلل تماماً. فالفيلم طرح فكرة الفساد وأطلق صرخة احتجاج ضد الحرب الأمريكية على العراق وأدان الرئيس بوش لأنه اختلق فكرة ما يسمى بالحرب على الإرهاب ومن خلالها جر الولايات المتحدة ودول أخرى ليحقق أحلامه وأفكاره الشخصية والغريبة.

إن تأثير الفيلم التسجيلي في الرأي العام يرتبط بعدة عوامل تتركز على مبدأ أن إجابة العامل في الفيلم لصنعتة ستؤثر في الرأي العام ويحقق الفيلم أهدافه وأهم هذه العوامل :

- 1 - مدى مهنية وحرفية إعداد وتنفيذ الفيلم التسجيلي ومدى تلازم وتوافق العمل في الفيلم مع المعايير والشروط الفنية والإجرائية الواجب اتباعها كعملية إعلامية - اتصالية وكعملية فنية - ثقافية.
- 2 - مدى تلازم شكل الفيلم التسجيلي مع مضمونه، فإذا كان الواقع بكل ما يفرزه من موضوعات ويطرحة من قضايا هو الأساس الذي يتركز عليه مضمون الفيلم التسجيلي، فذلك لا يعني إلغاء الجانب الشكلي للفيلم، بل يتم الاهتمام بالشكل باعتباره الإطار الذي يحوي المضمون، فهمة الشكل الأساسية تقديم المضمون بالصورة اللائقة كي يجد قبولاً لدى المتلقي. وبذلك يؤدي الفيلم التسجيلي دوراً مهماً في كسب ود ورضى الجماهير.
- 3 - مدى ملائمة الفيلم التسجيلي كوسيلة إعلام واتصال وثقافة للمجتمعات المستهدفة ولطبيعتها، ومدى مراعاته لاختلاف العقليات وأساليب الحياة. كأن يراعي الفيلم العربي مثلاً العقيلة الغربية (الأوروبية والأمريكية) المختلفة عن العقيلة العربية عند مخاطبته إياها أو تقديم عمل سينمائي تسجيلي موجه إليها. وأخيراً، يقول الأب الروحي للسينما التسجيلية جون جريسون : "إذا كانت السينما كالمرآة تعكس حياة المجتمع في حركة وديناميكية، فهذا ليس كافياً، لأنني أريد أن استخدم السينما كمطرقة لتشكيل المجتمع".⁽²⁰⁾

هوامش الفصل السادس

(1) - Paul Rotha : Documentary film, Faber and Faber, London, 1963. & - Paul Rotha : The film till now, A survey of world cinema, London and Braford, Percy Lund, Humphries and Co. Ltd, 1963.

(2) - جورج حداد : الوثائقي وفلسفة تشرشل في كتابة التاريخ، للدكتور 2-7-2007.

(3) - جواد بشارة : مراجعات في السينما التاريخية - التحول من نصوص التاريخ إلى الخطاب المرئي، الحوار المتمدن، العدد 1041، 8-12-2004.

(4) - جورج حداد : الوثائقي وفلسفة تشرشل في كتابة التاريخ، مصدر سابق.

(5) - جواد بشارة : مراجعات في السينما التاريخية - التحول من نصوص التاريخ إلى الخطاب المرئي، مصدر سابق.

(6) - فورسيت هاردي : السينما التسجيلية عند جريسون، مصدر سابق، ص 46.

(7) - كارل رايس : فن المونتاج السينمائي، ترجمة أحمد الحضري، القاهرة، الدار المصرية للتأليف، 1964، ص 62 وص 284.

(8) - كارل رايس : فن المونتاج السينمائي، مصدر سابق، ص 284.

(9) - في هذا الفيلم رصد لقلعة ترحل من المدينة إلى اقوام يسكنون في أطراف الصين على سفوح الجبال يحتاجون في حياتهم إلى أدوية أو مواد غذائية. تسافر القافلة إليهم خمس عشرة مرة في العام حسب اتفاق بين الحكومة والتجار حيث يتمتع على الحكومة أن تقوم بمثل هذه المهام التي تحصل لأكثر من قوم في أكثر من مناطق حدودية فتترك ذلك لأصحاب المصالح يخففون عنها عبء المسؤولية. (عن قاسم حول : الأقلام التسجيلية للصينية تكشف عالماً غريباً لا نعرف عنه شيئاً، 01-01-2002 موقع : www.azzaman.com)

(10) - Jean-Paul Colley : Le fond du problème, in Demain le cinéma ethnographique, Revue CinémaAction, N° 64, ed. Corlet-télérama, 1992.

(11) - جواد بشارة : مراجعات في السينما التاريخية - التحول من نصوص التاريخ إلى الخطاب المرئي، مصدر سابق.

(12) - فورسيت هاردي : السينما التسجيلية عند جريسون، مصدر سابق.

(13) - "قائمة الحرب" أي أن يحارب الفيتنامي فيتنامياً آخر بدلاً من الجيش الأمريكي أوجيوش الحلفاء، وصاحب هذه النظرية هو جون دلاس مدير سابق للمخابرات الأمريكية.

(14) – Faye Ginsburg : Télévision...ou non télévision, in Demain le cinéma ethnographique, Revue CinemAction, N° 64, ed. Corlet-télérama, 1992.

(15) – فورسيت هاردي : السينما التسجيلية عند جريسون، مصدر سابق.

(16) – محمد علي القرجاني : قصة الخيالة التسجيلية في نصف قرن، طرابلس، ليبيا، تونس، الدار البيضاء للكتاب 1978، ص 11 (بتصرف).

(17) – جواد بشارة : مراجعات في السينما التاريخية – التحول من نصوص التاريخ السي الخطاب المرئي، مصدر سابق.

(18) – قيس الزبيدي : المرئي والمسموع في السينما، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الفن السابع 112، سورية، دمشق، 2006، ص 165.

(19) - Hovland C, Lumsdaine and Sheffield : Exprements on Mass Communication, Princeton University Press, 1946.

(20) – محمود سامي عطا الله : الفيلم التسجيلي وبناء الإنسان المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 25.



أعلى أشكال ومضامين الفيلم التسجيلي

أولاً - الفيلم التسجيلي السياسي.

ثانياً - الفيلم الإثنوجرافي.



أعلى أشكال ومضامين الفيلم التسجيلي

أولاً - الفيلم التسجيلي السياسي :

بداية، إن كل الأفلام - كوميدية، مأسوية، خيالاً علمياً، مطاردات عنف، رعباً - تحمل "وجهة نظر ما"، تحمل فكرةً محدداً، وليست خالية كما قد يدعي بعضهم، ويؤكد تلك المقولة المخرج الأمريكي كوبولا فيقول : "إن أكثر الأفلام سياسة في العالم يمكن أن نجدها لا تحتوي على أي موضوع سياسي".

تطور الفيلم السياسي بأشكاله الأولى في الاتحاد السوفييتي بعد أن وجدت في الحياة الاجتماعية حركة سياسية قوية أخذت على عاتقها بناء مجتمع جديد يلغي الاستغلال ويفسر التاريخ على أساس من وجوده.

من جهة أخرى تطورت ظاهرة الفيلم السياسي في ألمانيا (ضمن أشكال أخرى مختلفة) في نهاية العشرينيات وبداية الثلاثينيات. حينما عرفت الحركة العمالية الثورية نموها المتصاعد وتسلم فيها الحزب العمالي الشيوعي زمام المبادرة. وتأثيره في الحياة الاجتماعية والثقافية (حصل بالحزب الشيوعي الألماني في انتخابات أيلول 1930 على أكثر من أربعة ملايين ونصف المليون صوت).

وعرفت إيطاليا أيضاً ظاهرة الفيلم السياسي فسي النصف الثاني من الستينيات حيث صاحب الظروف السياسية القوية والمثيرة وأصبح بمثابة اتجاه مقصود انتشر في بداية السبعينيات.

يكتب الناقد السوفييتي ألكسندر كاراجانوف : إن (الفيلم السياسي) الذي يكتسب أهمية في الوقت الحاضر قاد إلى مفهوم واسع الانتشار، وهذا الانتشار نفسه يبرهن على أن المفهوم لم ينشأ وفق مزاج بعضهم، إنما وفق ضرورات الحياة.⁽¹⁾

إن الفيلم السياسي بأشكاله الدرامية الأولى يسعى إلى الحصول على أكبر قدر ممكن من التسجيلية الوثائقية، لكن عبر مادة روائية درامية. غير أن الفيلم السياسي مع الزمن لم يعد يعتمد فقط على إعادة بناء وتصوير الوقائع والحوادث والعمليات الاجتماعية، إنما راح يسعى إلى تصوير كل ذلك كما هو أو كما جرى في الواقع، وبضيفه وفق علاقة عضوية فنية إلى المسادة التسجيلية ذاتها. إن التحليل السياسي يتعمق في تناول الواقع الاجتماعي وظواهره وقضاياها بشكل مباشر، من هنا لا يمكن أن يستغني الفيلم السياسي عن صور الواقع الاجتماعي ذاته عن طريق صور تشبه هذا الواقع وتمثله. وفي ذات الإطار، يجب على الفيلم السياسي أن يعتمد الوثيقة بشكل مباشر، ويجعلها مادته الأساسية.⁽²⁾

إن السينما السياسية ليست وليدة أو ابنة السينما المعاصرة، وإن تاريخها هو نفس تاريخ السينما كله، وهذا صحيح من وجهة النظر القائلة: إن لكل فيلم بسل ولكل عمل فني بعده السياسي أيا كان الموضوع الذي تناوله. إن تساريخ الأفلام السياسية بدأ مع الأفلام السياسية التسجيلية لفيرتوف الروسي وإيفانيس الهولندي وغيرهما من رواد السينما التسجيلية السياسية.⁽³⁾ وقد وعى القادة السياسيون لأهمية الفيلم التسجيلي عامة والفيلم التسجيلي السياسي خاصة، فمُنذ الأيام الأولى للحرب الوطنية العظمى في الاتحاد السوفييتي ذهب إلى الجبهة كثير من جهابذة السينما الوثائقية في وحدات المشاة والدبابات وعلى متن الطائرات المقاتلة و السفن الحربية ليلاً ونهاراً وفي أي حالة من حالات الطقس مسجلين على الشريط السينمائي كل شيء؛ سجلوا أكثر من 3,5 مليون من الأشرطة السينمائية عُدت معيلاً لا ينضب لإنتاج أفلام وثائقية وروائية عن الحرب، وقد أُنشأت هذه الأفلام لرومان كارمن أحد أعلام السينما الوثائقية أن يُخرج ملحمة وثائقية سينمائية عن الحرب الوطنية الأولى، عرضت هذه الملحمة في العالم بأسره.⁽⁴⁾

إن صناعة الفيلم التسجيلي السياسي ورويته يمكن أن تتم في أي زمان من أيام السلم أو من أيام الحرب وفي أي مكان في الحياة والمجتمع، فسي الجامعات وفي النقابات وفي المصانع والمزارع..... الخ. وهي تحتاج إلى الشجاعة والمثابرة لأن قول الحقيقة غالباً ما يُغضب ويؤلب الكثيرين على الذين يحاولون مساعلة الرواية الرسمية للأحداث والقضايا. وإن أهم صفة يجب أن يتحلى بها صانع الفيلم التسجيلي عامة والتسجيلي السياسي خاصة هي الإخلاص للحقيقة. وفي هذا المقام يقول الفيلسوف فريدريك نيتشه : لا يكفي لطالب الحقيقة أن يكون مخلصاً في قصده بل عليه أن يترصد إخلاصه ويقف موقف الشك منه، لأن عاشق الحقيقة يهيم بها لذاتها.⁽⁵⁾ ويعتقد المخرج البريطاني جون بيلجر أن الكثير من الأفلام الجريئة عُملت في الفترة الأخيرة، بحيث تعتبر شهادة على قوة وقدرة الفيلم التسجيلي السياسي. وأشار إلى فيلم جون ويلدينغ ويومياتها عن العراق حيث غطت عملية ضرب مدينة الفلوجة.⁽⁶⁾

أما بالنسبة لبيلجر نفسه، فإن التيمة الرئيسة في أعماله دائماً هي انتقاد السياسة الخارجية للدول الغربية خاصة أمريكا، وهو يتشابه بذلك مع المخرج الأمريكي مايكل مور. وقال بيلجر في مقال كتبه في صحيفة الغارديان إنه مثل بقية مخرجي هذا النوع من الأفلام فإن أعماله عرضت في كل أنحاء العالم باستثناء الولايات المتحدة. تماماً كأفلام مايكل مور التي تواجه دائماً صعوبات في عرضها في الولايات المتحدة. ويقول بيلجر : إن الفيلم التسجيلي يعود بالجائزة أخيراً عندما ينجح في الإمساك بتلابيب المشاهد كما فعل بيتر ديفيس في فيلمه التسجيلي الذي حاز على الأوسكار عام 1974 والذي قدم لقطين كلاسيكيتين، الأولى لولد ييكي والده الذي قتله الأمريكيون وتعليق جنرال أمريكي قاتلاً ثمن حياة الشرقي لا تساوي ثمن حياة الغربي، أما الثانية فصورة فتاة عارية تخرج

من حقل الغنم النابالم، جسدها محروق، تتبناها امرأة تحمل لبتها الذي انفصل جلده عن جسده، فيلم قلوب وعقول هو فيلم عن بربرية الحرب وقنرة الفيلم التسجيلي على تسجيل وتوثيق فظائعها. (7)

وتحدث بيلجر في مقاله في الغارديان، الذي نُشرَ بمناسبة مهرجان أفلامه، عن الإحياء الذي يعيشه الفيلم التسجيلي السياسي، في السينما وليس التلفاز. ويرى أن السينما ودور السينما تمثل الآن الأمل الباقي للفيلم السياسي التسجيلي الطابع. ولكن العرض في السينما يضع على المخرج شرط المزاجية بين النجاح التجاري وأن تكون شعبية كما في أفلام الأمريكي مايكل مور. (8)

وفي نفس الإطار، فإن الصعوبات والمشكلات التي تعترض سبيل الفيلم التسجيلي السياسي هي ذاتها تقريباً للصعوبات والمشكلات التي تعترض سبيل الفيلم التسجيلي عموماً وخاصةً في علاقتهما مع المنتجين ودور العرض والتلفزيون ومع أدوات وآليات الإعلام (كما سنرى في فصل لاحق عن علاقة الفيلم التسجيلي بالتلفزيون). فلا غربة أن يتحدث بيلجر عن أزمة الإعلام المعاصر وفن الفيلم التسجيلي السياسي وعن تأثر هذا الأخير بإعلام إمبراطور الصحافة والإعلام روبرت ميردوخ.

مع ذلك، تبقى العلاقة بين الفيلم التسجيلي السياسي و التلفزيون مصدر أهم هذه الصعوبات والمشكلات حيث إن تطور النشاط والحركة التلفزيونية وتزايد واتساع رقعة البث التلفزيوني وخاصةً بعد ظهور وتكاثر الفضائيات بدأ يستلزم الفيلم التسجيلي السياسي ويفرغه من شكله ومحتواه ليحوّله إلى فيلم دعائي إيديولوجي يتسم بالتفاهة والسطحية وربما بعيداً كل البعد عن أبسط الحقائق كما هو الحال في فيلم عصر الإرهاب الذي عُرض على شاشة قناة العربية بداية عام 2007. كان يختزل هذا الفيلم ظاهرة الإرهاب في اتجاه واحد ومحيط واحد هو الإسلام، ويصف بعض الأفراد والمجموعات الإسلامية الجهادية بالإرهابيين، تلك

المجموعات التي قد تكون أخطأت فهم طريق الجهاد. ولم يكن هذا الفيلم الوثائقي من إنتاج هذه القناة العربية، بل هو معد من قبل قناة أو مؤسسة عربية وأمريكية تحديداً، وباللغة الإنكليزية، قامت القناة بدبلجته وترجمته إلى العربية. في هذا الفيلم الوثائقي عرضت لنا هذه القناة العربية جزءاً منه يدّعي ممارسة الفلسطينيين للإرهاب بحق إسرائيل، ويظهر أبناء صهيون وكسانهم من المتضررين من الأعمال الإرهابية [حسب قولهم] التي يرتكبها الفلسطينيون، دون تفريق بين ما هو من الإرهاب وما هو من المقاومة والجهاد المشروع في سبيل تحرير الأرض والمقدسات وطرد المحتل. (9)

وأخيراً، فإن بداية حقيقية لازدهار السينما التسجيلية، هي أرضية بداية ممكنة للفيلم السياسي : من أعلى أشكال الفيلم التسجيلي، لأنه أولاً يحلل جسد الواقع الاجتماعي، ويضع يده على قلبه المتحرك : الصراع الطبقي. ولأنه ثانياً يستفيد من كل الأساليب التسجيلية المباشرة وغير المباشرة، الملحمية والدرامية، ليعطي التوعية السياسية أكبر فعالية ممكنة. (10)

ثانياً - الفيلم الإثنوجرافي :

الأنثروبولوجيا باختصار هي دراسة كيفية التفكير في علاقة الأنا بـالأخر، والفرد بالمجموعة والمجتمع، وعلاقة المجتمع بالطبيعة، والحياة بالمادة. والهدف هو فهم إمكانية كل علاقة من تلك العلاقات وليس مجرد وصف وعرض أحداث وأشياء.

الفيلم الإثنوجرافي عبارة عن صور ومشاهد لعادات وطقوس وسلوكيات وحركات فنية غير مألوفة وفي الغالب غريبة، وزينة وحلي للجسد وطلاء متنوع الألوان للوجه، وتقاليدهم لم تتغير عبر الزمن. وفي بعض الأحيان تدخل هذه

الصور في موضوعات أشمل وأعم : القطب المتجمد الشمالي، الصحراء الكبرى، البلاد غير الصناعية، العالم الثالث، الرقص في أمريكا اللاتينية، إنقراض بعض أنواع الحيوانات، الفقر... الخ. ومن الناحية التاريخية والعلمية طورت السينما الإثنوجرافية لنفسها موضوعاً هو : المجتمعات البدائية والنائية، ومنهجاً هو : السررد والوصف الموضوعي.

١ ونقطة التقاء كل من السينما والأنثروبولوجيا تتمثل في مشروع واحد هو : دراسة وتسجيل وحفظ هذه المجتمعات البدائية والنائية الشاهدة على التاريخ والتي تعتبر محطات على درب التطور المستمر للجنس البشري بأعراقه وسلالاته المتنوعة والمختلفة. فقد أدى اختراع أولى أجهزة تسجيل الصور المتحركة والصوت مباشرة إلى إنتاج أول الأفلام التي يمكن أن تُعد إثنوجرافية بحق. ففي عام 1883 صور الطبيب فيليكس لوى رينول Felix-Louis Regnault بمساعدة شارل كونت (المساعد السابق لجول إيتين ماري Jules-Etienne Marey، مخترع التحليل الفوتوغرافي للحركة) فيلم سيدة من قبيلة أولوف، une femme ouolof التي كانت تصنع الفخار خلال معرض إثنوجرافي عن غرب إفريقيا كان مقاماً في باريس. (١١)

وترافق تطور السينما مع تطور الأنثروبولوجيا التي تعتبر أساس البحث النظري لدراسة دورة الحياة في مختلف المجتمعات والقبائل حاملة تاريخ وميراث الأسلاف، والدراسة الميدانية لهذه المجتمعات القديمة - وخاصة بعد دخول واستخدام الكاميرا والتصوير - أصبحت علماً تجريبياً هو الإثنوجرافيا.

هذا ويذكر تاريخ الأنثروبولوجيا أن استخدام الفيلم في العمل الإثنوجرافي الميداني قد بدأ منذ زمن بعيد في عدة مجالات مثل : تسجيل المسادة الميدانية أو عرض الأنثروبولوجيا للجمهور العام، أو استخدامه كوسيلة تعليمية. ويعود هذا

التاريخ إلى المحاولات السينمائية الإثنوجرافية المبكرة مثل فيلم لاثوك ابن الشمال
أو رجل الشمال لروبرت فلاهرتي عام 1922.

وقد أدى تطور آلات التصوير - وخاصة الفيديو وأشرطةه - إلى النهوض
والتقدم بهذا الميدان بفضل سهولة استخدام هذه الآلات من قبل الكثيرين وانخفاض
تكاليفها وبفضل إمكانية استدراك أي خطأ تقني أو فكري أو معلوماتي وذلك
لإمكانية مراجعة وفحص المادة التي سجلت في الميدان.

واليوم تتيح تقنيات الوسائط المتعددة (المالتيميديا Multimedia) وغيرها
من التكنولوجيا الجديدة إمكانية إثراء العرض السمعي البصري، حيث يمكن جمع
عدة عناصر في منتج واحد : الصورة الفوتوغرافية (الثابتة) والمادة الفيلمية
(المتحركة) و الكلام المكتوب أو المقروء والعرض بأنواع الصوت لتعليقات أو
ملاحظات أو معلومات.

وهكذا، استطاعت السينما الإثنوجرافية أن تفرض نفسها تدريجياً كنوع مهم
في عالم السينما التسجيلية. ففي عام 1953 أدخلت محطة ال c.b.s أول برامج
منتظمة عن الأنثروبولوجيا.⁽¹²⁾ وبعد ذلك بعشرات السنين، أنشأت الحكومة
الصينية، على سبيل المثال، أستوديو خاصاً بالأعراق وبالأقوام الإثنية المنتشرة
على أراضي البلاد المترامية الأطراف وكان الهدف من هذا الأستوديو هو إنتاج
أفلام عن المجموعات الإثنية في البلاد.

وفيما يخص ميدان السينما الأنثروبولوجية فهو التعبير المباشر عن حياة
وتطور الشعوب المصنفة إثنيًا والتعبير عما هو أعمق وأبعد من الإدراك البشري
أو الإنساني البسيط مما يمكن ملاحظته وتسجيله من جوانب حياة المجتمعات
الإنسانية. وكل ذلك بالطبع باستخدام الكاميرا وبالتالي التسجيلات الفيلمية التي
ستكون المواد الأساسية في تكوين الأرشيفات السمعية والبصرية. ما هو مهم إذاً

هو كشف وتوثيق عادات ومعتقدات لا أحد يدري إلى أي مدى ستبقى وهل ستبقى هذه المعتقدات كمعتقد أم تتحول إلى احتفالية تراثية. وانطلاقاً من هذه الفكرة، فإن الموضوعات المفضلة عند السينمائيين الإثنوغرافيين تتمثل في طبيعة الحياة في الجزر النائية أو الصحراء الهادئة والموحشة أو الوديان السحيقة أو الكهوف والغابات والجيوب المنسية من العالم الحديث. كثيرة ومتنوعة هي الموضوعات التي يمكن أن تتناولها السينما الأنثروبولوجية مثل : الثقافات الشفهية للقبائل، دور رجل الدين في المجتمع، تربية الحيوانات الأليفة، الأماكن التقليدية عند السكان الأصليين (الأبورجين)، وثقافتهم واحتفالاتهم الجنائزية وأسرارهم وأزماتهم الاقتصادية والسياسية، وبعض الموضوعات الطريفة ولكن الجادة كموضوع الروائح وإفرازات الجسم، كرائحة جسم الشخص الإفريقي مثلاً والتي تتخذ جميعها أبعاداً ومعاني ثقافية. كما تمكننا السينما الإثنوجرافية من عرض مأساة الأقليات المضطهدة عبر البلدان و القارات. وبهذا الصدد، يقول جان روش : إن إحدى حسبات السينما الإثنوجرافية أنها تعطي الكلمة لمن لا يملكونها، وبالتالي تطرح قضايا مجتمعا للمناقشة. إنني وأصدقائي نعتقد أن العالم يجب أن يكون غنياً بتعدد الثقافات. وفي اللحظة التي تلهار فيها نماذج متعددة، نعتقد أن السينما الإثنوجرافية عليها - أكثر من أي وقت مضى - أن تلعب دوراً لأنها تطرح للمناقشة مسائل شائكة. فهي تروج لما سوف أسميه الموضوعات المقلقة، ومن هنا يكون من الضروري إثارة القلق في نفوس المشاهدين، دون تقديم إجابات جاهزة. (13) غير أن الاهتمامات النظرية لعلماء الأنثروبولوجيا نادراً ما تنعكس على الشاشة، فالاهتمام بالتاريخ وأحداثه على سبيل المثال يتم التغاضي عنه، رغم وجود جمهور عريض للبرامج التاريخية.

أما أهم سمات أو خصائص الفيلم الإثنوجرافي فهي كما لخصتها إميلي دو بريجار Emilie de Brigard عندما كتبت تقول : يتعين على الفيلم الإثنوجرافي - كوسيلة لإعلام الجماهير - أن يجمع بين تماسك البناء الفني، وجاذبية المشاهد، وتميز المادة الفكرية فهو نوع فني بالغ الصعوبة. ⁽¹⁴⁾ وبالنسبة للبعض يتميز الفيلم الإثنوجرافي بالملاحظة المحايدة التي لا تشوبها أي نوازع شخصية وذلك على عكس الأنواع السينمائية الأخرى. ولكي يثير الفيلم اهتماماً إثنوجرافياً حقيقياً، يتوجب عليه أن يسمح لمشاهده فتح آفاق ثقافية جديدة. فسمه الفيلم الإثنوجرافي أن يظهر ما لا يمكن رؤيته.

وعلى المستوى المادي، تقوم الطريقة التي يصنع بها الإثنولوجي أفلامه على الاقتصاد الشديد في الموارد والنفقات (تقليل الحركات في الكادر، وتقليل المؤثرات المستخدمة، وتقليل قطع المشاهد، الميل القليل إلى المونتاج المتكلف الذي يجمع أزمنة القصة وأماكنها المختلفة). ويمكن أن تبدو هذه الطريقة - في نظر المحترفين - نوعاً من عدم المهارة أو السذاجة ولكن الإثنولوجيين، بصرف النظر عن كونهم لا يعلمون بالإخراج السينمائي، تنقصهم - في كثير من الأحيان - الموارد المالية، كما يعتقدون أن الأساس هو النظر وإتاحة الفرصة للناس لتحدث. فهم يفترضون أن موضوعهم، لكي يكون مهماً لا يحتاج إلى أن يوضع في شكل جذاب، وأنه على العكس من ذلك فإن التدخل في الصورة قد يضر بأصالة ما يريدون إظهاره. ⁽¹⁵⁾ ولهذا، لا بد أن نعرف إذا كنا نعتبر الفيلم الإثنوجرافي أسلوب عمل ميداني أم مجرد طريقة لنشر المعلومات. ذلك أن إخراج فيلم يعني العمل من أجل هدف معين، كما يعني النظر من خلال شاشة. ولعل هذا السؤال أكثر أهمية بالنسبة للأثنروبولوجيا المرئية في بريطانيا وفي الولايات المتحدة منه في فرنسا، حيث كان الفيلم الأثنروبولوجي يعد دائماً أداة

للملاحظة في المقام الأول. في حين نجد - على النقيض من ذلك - أن الفيلم الإثنوجرافي الإنجليزي والأمريكي قد أنتج سلسلة من الأفلام التي تعتمد على فن الإخراج. وقد عمل الراعيان الأساسيان لهذا الفن، وهما التعليم والتلفزيون، على أن تتخذ تلك الأفلام الأنجلو أمريكية مواقف مبسطة - بل يمكن القول تقريرية - في حين أن الفيلم الإثنوجرافي الفرنسي يبقى قريباً من البحث. ولكل من هذين التصويرين مزاياه وعيوبه ؛ ولكن الحاصل على أية حال، أن الفيلم الأنجلو-أمريكي يلقى انتشاراً واسعاً، في حين مازال الفيلم الفرنسي في الظل.⁽¹⁶⁾

وفيما يتعلق بأهداف الفيلم الإثنوجرافي، فإن دمج المعرفة العلمية وفن السينما معاً يعطي الإثنوغرافيا التي تمنح بدورها إمكانية إخراج الأنثروبولوجيا المرئية من الحيز المعزول الذي تحبس فيه وتفتح مجالاً جديداً وحيوياً لنقل المعارف ونشر الثقافة العلمية والتبادل بين الثقافات المختلفة.

لكن الهدف الأسمى للفيلم الأنثروبولوجي والتسجيلي المتميز هو توضيح بنية النسيج الاجتماعي وتكوينه وليس ألوانه فقط. وهي بالطبع مهمة شاقة. فمن المعلوم أن للأفلام التسجيلية الإثنوجرافية قيمة أكثر من كونها قيمة سينمائية تسجيلية، بل إن لها قيمة إنسانية ودراسة اجتماعية.

ولا يقتصر دور الفيلم الإثنولوجي على التعريف بثقافات في طريقها للزوال فحسب، ولكن أن يمنح الجمهور الوعي بوضعه الثقافي على حقيقته. فهو قادر على أن يحدث في المجتمع أثراً معرفية، ويسهم في صنع وحفظ الذاكرة الجماعية ويوسع من مجال التجربة الإنسانية.

والحقيقة أن هناك عدداً كبيراً من البرامج التي تتعرض لأماكن وموضوعات أنثروبولوجية وهي تدور حول موضوعات كالغربية، أو الغرائب والطرائف والأمور الالافنة للنظر. لذلك لا يمكن للأنثروبولوجيا أن تترك المجال

خالياً أمام الصور والحوارات الصحفية التي غالباً ما تختزل الأمور وتقتصر على رصد كل ماهو مثير وحسب. ولا يعني هذا الكلام بالضرورة أنه يتعين - من خلال بضع ساعات من الأفلام - نقل معارف عميقة مكتسبة بعد سنوات عديدة من البحث، وإنما يكفي أن ننجح في إثارة الفضول، والتساؤلات، والشك عند المشاهد، مما يدفعه هو أن يسعى بنفسه إلى مزيد من المعرفة، وبذلك يساهم في التخلص من تصورات قد تكون أحياناً أولية يمكن أن يفسر أغلبها بأنه عدم دراية بالواقع. (17)

ونظراً للطبيعة الخاصة للفيلم الإثنوجرافي كوسيلة للتوثيق وللتأثير القوي، يتعرض هذا النوع من الأفلام من فترة لأخرى لبعض المنغصات، حيث يعتمد بعض المخرجين إلى استخدامه كأداة للدعاية السياسية الفجة المباشرة والمبطننة. وبذلك تحول الفيلم الإثنوجرافي إلى أداة لمساندة الإيديولوجيات والسياسات المختلفة، أو أداة لتزييف بعض الحقائق عن النوع البشري أو عن بعض القبائل والسكان الأصليين لبعض المناطق لغايات استعمارية تهتم بحكومات معينة.

وفيما يتعلق بالفروق بين السينما الأنثروبولوجية التي يصنعها المتخصصون في السينما التي تقوم بها مجموعة الأنثروبولوجيين السينمائيين وبين البرامج التلفزيونية التسجيلية التي تقوم بها مجموعة الذين يحترفون العمل في المجالات السمعية والبصرية (أي باختصار الفرق بين الإثنوجرافي في السينما والتلفزيون) هي : التعليم والمعرفة مقابل الترفيه، الموضوعية والحقائق مقابل الروائية والخيال، وتصوير الواقع مقابل التحويل إلى سيناريو، والتعقيد في الأسلوب مقابل التبسيط، وقلة الإمكانيات مقابل الإمكانيات الضخمة، وصعوبة التوزيع مقابل سهولته (كما سنرى لاحقاً).

إذاً، الفيلم الإثنوجرافي على قدر كبير من التعقيد بحيث لا يمكن صنعه دون وجود الأنثروبولوجي ومساعدته. رغم أن بعض القنوات التلفزيونية التجارية و بعض شركات الإنتاج السينمائي تقوم بإرسال فرق تلفزيونية وسينمائية لجمع معلومات عن المجتمعات والقبائل النائية أو الأجنبية دون اصطحاب أي أنثروبولوجي. وهكذا فإن الأنثروبولوجي يكسب أكثر من تعاونه مع السينمائيين المحترفين كما يكسب هؤلاء من تعاونهم مع الأنثروبولوجيين.

أما عن مستقبل الفيلم الإثنوجرافي، فإن الإثنوجرافيا التي كانت تركز في الماضي على العادات الاجتماعية والأساليب التكنولوجية كمؤشرات على تطور الثقافات، بدأت اليوم تدريجياً تولى اهتمامها لدراسة الرؤى المختلفة للعالم وبالنساق التعبير للرمزية. والإثنوجرافيا المرئية الفكرية، التي تستخدم الأفكار، يجب أن نتيج لنا فهم معناها العميق في إطار الحياة الحقيقية لمجتمع معين، وليس عن طريق تقديم الأشياء بطريقة تعليمية من الخارج (كما هو الحال في التلفزيون دائماً).⁽¹⁸⁾ فالإثنوجرافيا أصبحت اليوم بناءً عقلياً أكثر من كونها مجرد وصف موضوعي لبعض الوقائع. وعليه، فإن إنتاج وعرض وتبادل الأفلام التسجيلية - الإثنوجرافية يساهم في الحد من نزعة المجتمعات الغربية (وخاصة المسيطرة) نحو الاستعمار الثقافي والديني والاقتصادي، ويساهم في دعم مواطني القوة وعناصر الثراء في كل ثقافة ولدى كل جماعة إنسانية. ومن شأن ذلك أن يؤدي إلى التقليل ولو تدريجياً من صور التعصب والأنايمنة التي تعزل الجماعات البشرية وتفصلها عن بعضها البعض.

ولذلك يتوجب :

- إنشاء أرشيفات ضخمة للأفلام الإثنوجرافية التسجيلية،

- تقديم مراكز للاستشارات السينمائية لدعم التفاهم المتبادل والاعتراف المتبادل بين المجتمعات الإنسانية.

- الإيمان بضرورة الفيلم الأنثروبولوجي كوسيلة قادرة على التعبير عن الجوانب العالمية في الظواهر الاجتماعية، وذلك ليس كمجرد أداة مكملة للنص، ولكن كشيء في حد ذاته يعتمد على التداخل المفيد بين النص والصورة، هذا التداخل الذي يضيف الكثير من عوامل الفهم.

فالأفلام الإثنوجرافية تستحق المجازفة - كما تؤكد فاي جينزبورج - لأنها :

- 1 - تساعد على ابتكار طرق جديدة في التصوير،
- 2 - تظهر أن هناك اعتمادات ضخمة مخصصة للأنثروبولوجية،
- 3 - أنها تجلب تمويلاً للأرشيفات المرئية،
- 4 - تشجع الأنثروبولوجيين على الاهتمام بالسينما وصناعة الأفلام الخاصة بهم. (19)



هوامش الفصل السابع

- (1) - قيس الزبيدي : المرئي والمسموع في السينما، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الفن السابع 112، سورية، دمشق، 2006، ص 172-173.
- (2) - قيس الزبيدي : المرئي والمسموع في السينما، مصدر سابق، ص 176.
- (3) - محمد طوان جبر : الفيلم السياسي، جريدة الاتحاد، موقع www.alitthad.com.
- (4) - دراسة عن الأفلام الوثائقية عن الحرب الوطنية العظمى، مجلة الحيلة السينمائية، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، دمشق، العدد 25، 1985، ص 52-54.
- (5) - علاء نبعة : السينما التسجيلية والتسطيح التلفزيوني، عن موقع صحيفة دروب الإلكترونية www.dorob.com، وموقع www.albadil.net.
- (6) - إبراهيم درويش : احتفالية لجون بيلجر: الفيلم التسجيلي السياسي والبحث عن الحقيقة، جريدة القدس العربي، 18-9-2006.
- (7) - إبراهيم درويش : احتفالية لجون بيلجر: الفيلم التسجيلي السياسي والبحث عن الحقيقة، مصدر سابق.
- (8) - إبراهيم درويش : احتفالية لجون بيلجر: الفيلم التسجيلي السياسي والبحث عن الحقيقة، مصدر سابق.
- (9) - فؤاد البغداني : عصر الإرهاب، عن موقع : www.alsahwa-yemen.net، 20-01-2007، (بتصرف).
- (10) - قيس الزبيدي : المرئي والمسموع في السينما، مصدر سابق، ص 168-169.
- (11) - Marc-Henry Bieux : Du colonialisme à l'échange, in Demain le cinema ethnographique, Revue CinémAction, N° 64, ed. Corlet-télérama, 1992.
- (12) - Faye Ginsburg : Panorama des Méthods et des Maniere, in Demain le cinéma ethnographique, Revue CinémAction, N° 64, ed. Corlet-télérama, 1992.
- (13) - Guy Hannibal : Un genre artistique discutabile, in Demain le cinéma ethnographique, Revue CinémAction, N° 64, ed. Corlet-télérama, 1992.

(14) – Faye Ginsburg : Télévision...ou non télévision, in Demain le cinéma ethnographique, Revue CinémAction, N° 64, ed. Corlet-télérama, 1992.

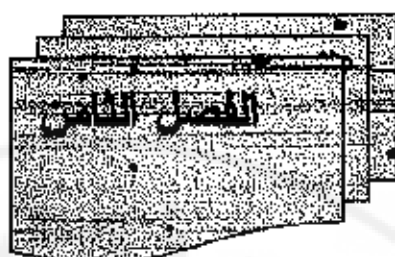
(15) – Alain Morel : Est-ce qu'il est nécessaire de présenter une parade ethnographique ? in Demain le cinéma ethnographique, Revue CinémAction, N° 64, ed. Corlet-télérama, 1992.

(16) – David MacDogal : Mais en fait, Existe-t-il vraiment une ethnographie visuelle, in Demain le cinéma ethnographique, Revue CinémAction, N° 64, ed. Corlet-télérama, 1992.

(17) – Henri Guillaume : Les politiques de l'Institut Français dans la recherche scientifique pour le développement de coopération, in Demain le cinéma ethnographique, Revue CinémAction, N° 64, ed. Corlet-télérama, 1992.

(18) – David MacDogal : Mais en fait, Existe-t-il vraiment une ethnographie visuelle, مصدر سابق.

(19) – Markus Banks : Les habitudes désapprouvées et les moralités du film ethnographique, in Demain le cinéma ethnographique, Revue CinémAction, N° 64, ed. Corlet-télérama, 1992.



السينما التسجيلية ... تنوع وإشكاليات

- أولاً - الحقيقي والموضوعي والذاتي في الفيلم التسجيلي.
- ثانياً - الجمهور وثقافة الفيلم التسجيلي - الوثائقي.
- ثالثاً - العلاقة بين الفيلم التسجيلي والتلفزيون.
- رابعاً - الفيلم التسجيلي والطفل.



السينما التسجيلية ... تنوع وإشكاليات

أولاً - الحقيقي والموضوعي والذاتي في الفيلم التسجيلي :

1 - الموضوعية والحقيقة في الفيلم التسجيلي :

تلعب أي وسيلة إعلامية دوراً ما في الرسالة التي توجهها إلى جمهورها المستهدف، وهذا الدور يكثر أو يصغر حسب طبيعة كل وسيلة. ويعتبر الفيلم التسجيلي هو أقرب هذه الوسائل إلى الصدق والموضوعية، وذلك لاعتماده على الصورة الواقعية. فمقدرة السينما على السعي والبحث عن الملاحظة والاختيار المستخلصين من الحياة نفسها أن تتحول إلى نوع جديد وجيوى مسن الفن، أما أفلام الاستوديوهات فتتجاهل هذا الباب الذى يمكن أن تطل منه السينما على العالم الحقيقي، فهي تصور قصصاً تمثيلية أمام مناظر مصطنعة، بينما الأفلام التسجيلية تصور المنظر الحى.

"السينما نشأت كوسيلة لتسجيل حركة الواقع نفسها.. الحقيقة، المحددة داخل الزمن.. وكوسيلة لإعادة إنتاج اللحظة المرة تلو الأخرى في تحولها المرن والرشيق. تلك اللحظة التي بواسطتها نجد أنفسنا قادرين على إحراز السيطرة عن طريق طبع اللحظة على الفيلم. ذلك هو ما يحدد وسط السينما. إن مفهوم المبدع يصبح شهادة إنسانية، حية، تستطيع أن تثير وتأسر الجمهور فقط عندما نكون قادرين على غمرها في تيار الواقع المتدفق الذي نحاول تثبيته بإحكام في كل لحظة مادية وملموسة نرسمها أو نصورها.. الوحيدة والفريدة في البنية كما في الشعور، وإلا فإن الفيلم يكون محكوماً عليه بالإخفاق.. سوف يموت قبل أن يولد (1) ."

يقول جون بيلجر (2) أن هناك جوعاً للفيلم التسجيلي لأنه وحده قادر على تقديم الحقيقة بدون خوف أو مواربة. إن الأفلام التي تحاول إيصال الحقيقة والتأثير في الناس هي موجودة وإن كانت قليلة ومنها أفلام بيلجر الذي يحاول أن

يكشف الستار عن الحقائق المغيبة عن الغرب حيث أخرج فيلمين عن فلسطين المحتلة يحمل إحداهما عنوان لا زالت القضية عام 2003 باعتبار أن شيئاً لم يتغير على حياة الفلسطينيين. وأخرج فيلم كسر الصمت : الحقيقة والأكاذيب عن الحرب على الإرهاب عام 2003. ويرى الكاتب والمفكر نعوم تشومسكي أن السبب الذي جعل بيلجر محط انتقاد هو أنه كان يواجه الجمهور بالحقيقة المرة.

أما الحقيقة في الفيلم التسجيلي والتي قلنا إنها جزء أساس فسي للفيلم التسجيلي فهي الحقيقة التي تراها عين السينمائي كمراقب للواقع. ولكون الصورة حقيقية أي تصور حدثاً حقيقياً لا يعني أنها حقيقية، فالحدث الحقيقي يُصوّر من زاوية تصوير معينة وفي إضاءة معينة واستخدامه في فيلم يعني استخدامه للتعبير عن وجهة نظر محددة، حتى الحدث المُصوّر في إطار الجريدة الإخبارية يعبر عن وجهة نظر لأن صانع الجريدة يختار هذا الحدث من بين أحداث متعددة وقعت في نفس الوقت.⁽³⁾

لذلك يسخر جريسون من فكرة الموضوعية في الأفلام غير الخيالية ويعتبر أن الفيلم التسجيلي الموضوعي المزعوم مجرد نشرة أخبار إذ يقدم لنا المعلومات فقط ولا يقترح أسباباً أو علاجاً للمشاكل الاجتماعية المحددة.⁽⁴⁾

أما فنان السينما التسجيلية الهولندية جوريس إيفانس (1898-1989) فيرى أن أكثر ما يثير دهشته الفكرة الشائعة بأن الفيلم التسجيلي يجب أن يكون موضوعياً ويعلق إيفانس أن مسألة وجهة النظر الأخرى يمكن إن يُعتبر عنها بواسطة فيلم آخر (وليس ضرورياً في نفس الفيلم) ويعطي مثلاً، هل نطلب الموضوعية في الشاهد الذي يدلي بشهادته أمام المحكمة... كلا... إنما نطلب منه أن يكون صادقاً في شهادته.⁽⁵⁾ فنحن نعرف أن الموضوعية المطلقة في مثل هذه الأمور والشؤون، هي عنقاء ليس لها وجود حقيقي، ولكن.. ثمة مستوى معين إذا انحدر عنه العمل القلي نطّل أن يكون مقبولاً، وصار مجرد شريط دعائية ثقافية.⁽⁶⁾

إن البحث عن الحقيقة كما يرى العديد من التسجيليين أمر صعب قد يؤدي بصاحبه وهذه ليست دعوة للسكوت لكن قول الحقيقة يحتاج إلى رحلة في درب قد لا يعود ماشيه، ومن هنا جاء تغريب اسم المخرج الأمريكي مايكل مور عن التألق الإعلامي والشاشة والأضواء وذلك يأتي بسبب بحثه عن جوهر الحقيقة والجميع ساكتون. (7) وكأنه تطبق لفكرة إيفانس الذي يعتبر أن "المهمة الأولى للفيلم التسجيلي هي إبراز الحقيقة... الحقيقة عن الناس والحقيقة للناس".

وبالتالي فإن فكرتي الحقيقة والموضوعية في الفيلم التسجيلي وفي غيره من الأنواع الإعلامية الأخرى مصطلحان نسيان نتيجة عوامل متعددة متعلقة بطرائق وأساليب الإنتاج، ولكن هذا لا يمنع أن يحاول الفيلم التسجيلي أن يلامس جوانب من الموضوعية والحقائق.

2 - الموضوعي والذاتي في الفيلم التسجيلي :

"إذا اعتبرنا أن المخرج التسجيلي صاحب قضية يهدف إلى إثبات حقه أو إدانة غيره، فليس أمامه سوى الوقائع، مهما كان قديراً وموهوباً وحرفياً. الموهبة والحرفة في الفيلم التسجيلي عاملان مساعدان فقط، وأي محاولة من المخرج للتفنن على حساب الوقائع تُضعف الفيلم، لذا، فإن الارتكاز على الوقائع المصورة كأسلوب في السرد (...) دون الاعتماد على الموقف الأيديولوجي الذاتي، هو الذي يحقق هدف الفيلم، أي الإقناع بعدالة القضية". (8)

إن السينمائي التسجيلي الذي يلجأ إلى الوسائل السمعية والبصرية، لا يمكنه أن يدعي أنه يكفي بتخزين مادة خام وفقاً لمفهوم آلي للملاحظة. (...) لأن ذلك يعني أنه يصب داخل نوع من أنواع التقنيس الأعمى للمعطيات مقارنة بالواقعي، وأن الملاحظة الميدانية نفسها تبدو مطروحة في الزمان والمكان. (9)

ويعتبر المؤلف السينمائي لوي دي جانيني أن الموضوعية هدف مستحيل في أي مشروع تسجيلي إذ إن رؤية المخرج للأحداث الواقعية ستتأثر لا محالة بقيمه و تحيزاته و أفكاره المسبقة. (10)

ولأن شخصاً مثل المخرج مايكل مور في حالة صراع طويل مع رئيسه الأمريكي الحالي، لم يجد ما هو أشد مضاءً من الصورة التسجيلية أو الوثائقية ولهذا حشد ما استطاع ليهاجم ويفضح. ويوم عرض فيلمه في مهرجان كان عام 2004، كانت الصور الفاضحة لسجن أبو غريب قد بدأت بالظهور، وبذا أعادت الناس مع صور ومع شخصيات (أبو غريب) إلى وقائع الصورة ومصادقيتها التي لا يمكن أن تخطئ، وهي بحد ذاتها إعادة اعتبار للحقيقة الدامغة.. للصورة التسجيلية التي تقتفي أثر الشهود بلا هوادة. (11)

فالسینما التسجيلية هي معالجة للواقع وهذا الجانب الموضوعي فيها والمعالجة تكون خلاقاً وهذا هو الجانب الذاتي في السينما التسجيلية. فلكل مخرج رؤيته التي من خلالها نشاهد نحن الفيلم، لقد تناول عدة مخرجين نفس الموضوعات وكان لكل مخرج منهم رؤيته في صياغة الفيلم. ولو جاء كل مخرج بما جاء غيره قبله فأين هو الإبداع المتجدد الذي نولاه لما كان هنالك فن أو حياة. وفي عصر تفوق الصورة التلفزيونية والبث المباشر الذي يقدم صور حية وواقعية في ذروة التهايب ومؤثراً على طبيعة وحيوية الفيلم التسجيلي، فمن المنتظر انطلاق فنان الفيلم التسجيلي في العثور على أساليب أخرى أكثر رحابة في تناول الواقع كما يقول الناقد هاشم النحاس (12) الذي يرى : أن تحوّل فنان الفيلم التسجيلي إلى استخدام تكتيك الرؤية الذاتية في عرض موضوعه بدلاً من تكتيك الرؤية الموضوعية، يمثل أحد التوجهات الملائمة للخروج من هذا المازق، وتكشف الرؤية الذاتية في الأفلام التسجيلية عن نفسها بإعلان المخرج عن وجوده

في قلب الحدث، ويحكي لنا ما يراه أو نشاهد الأحداث من خلال وجهة نظره الشخصية في الفيلم تحكي لنا (أو نرى) تجربتها الذاتية.

والواقع أن هذا التكنيك في السرد ليس جديداً تماماً على الفيلم التسجيلي، فقد سبق ممارسته أحياناً، ولكن قيمته اليوم تزداد أهمية. وترجع أهمية هذا التكنيك إلى أنه يضيف على ما يقدمه من أحداث قيمة إضافية تزرعها مشاعر وخواطر صاحب الرؤية. هذه القيمة الإضافية تجعل العرض أكثر كثافة (يرتفع عن مستوى الخبر) وتخلع على الأحداث ثوباً جديداً من الرؤية يجعلها قابلة للمشاهدة حتى لو كانت أحداثاً سبق عرضها، وتعمل على إثارة عواطف المشاهد وأفكاره بالتماهي مع صاحب التجربة. ولعل من أهم ما يميز هذا التكنيك في السرد أنه لا يدعي امتلاك الحقيقة، فبينما يبدو العرض الموضوعي كما لو كان يقدم الحقيقة كاملة، يبدو العرض من وجهة نظر شخصية تعلن عن جودها من البداية، إنه يعني أن ما يعرض مجرد حقائق نسبية تتعلق بصاحب الشخصية.

ولا يتعارض تكنيك النظرة الذاتية مع الكشف عن الحقائق التي لا تتفق ورأي الشخصية التي نرى من خلالها الأحداث بل إن وجود هذه الحقائق المتناقضة، والتعليق المعارض لها من وجهة نظر الشخصية، يؤكد النظرة الذاتية باعتبارها على هذا الواقع الذي يقرر ما يؤكد مصداقيتها باعتبارها بوجوده، ويحافظ على سمة النسبية المعرفية.

ثانياً - الجمهور وثقافة الفيلم التسجيلي - الوثائقي :

ارتبطت السينما التسجيلية في الماضي بالواقع السياسي أساساً ولم تكن متاحة للجمهور عملياً إلا من خلال عرضها أحياناً في صالات السينما أو فسي

عروض وتظاهرات خاصة. ورغم أن الأفلام التسجيلية لا تنبغي الربح في الغالب ولا يلهث صنّاعها لإرضاء الجماهير وأذواقهم كما يفرض منطق السوق، من الملاحظ أن مفهوم الفيلم التسجيلي أو الوثائقي أصبح مصطلحاً منتشرًا في مختلف طبقات المجتمع في أنحاء العالم ويحظى بقبول واسع ولشغف العالم بمعرفة التطورات والأبعاد التاريخية للآزمات والمشاكل التي أصبحت سمة هذا الكوكب في أنحائه المترامية الأطراف، وقد ساعد على تنامي هذا القبول عدة معطيات منها :

- 1 - انتشار القنوات الفضائية.
- 2 - انتشار البؤر الملتهبة في أنحاء العالم.
- 3 - ترابط الاقتصاد العالمي والاتفاقيات الاقتصادية العالمية.
- 4 - تنامي الحركات التحررية والديموقراطية وحقوق الإنسان في أرجاء العالم.
- 5 - توفر أحدث أجهزة التكنولوجيا والاتصالات (التلفزيون وأجهزة الاستقبال - الرسيقر - والراديو) لدى الجميع نظراً لأسعارها التي أصبحت في متناول الأغلبية العظمى من سكان العالم.

وهكذا، أصبح الإنسان المعاصر محاطاً بشكل لم يسبق له مثيل بعالم وفيض كثيف من الصور، سواء أكانت فوتوغرافية، أم تلفزيونية أم سينمائية (تلفزيون، سينما، أغان مصورة، إعلانات)، وهو أمر لا مجال للهروب منه، لأن الصورة لديها القدرة على تشكيل أو إعادة الوعي وليس هذا فقط، بل إن التاريخ يعاد تقديمه بشكل مرئي. وللصورة تأثيرها الفعال في حياة الجمهور من حيث تعديل أو تغيير السلوك والقيم، وأيضاً الموروثات. فنحن في عصر يعتمد بشكل كبير على الصورة في تلقي المعلومات والإدراك والمعرفة، حيث يتلقى الإنسان أكثر من 70% من المعلومات والمعارف عن طريق البصر.

فالصورة السينمائية هي لغة تعبيرية واضحة تتميز بسهولة إدراك واستيعاب الإنسان لها، على النقيض من الكلمة المكتوبة التي تعتمد أساساً على قدرة المتلقي على القراءة والفهم، إضافة إلى مستوى تعلمه. إن الصورة السينمائية هي اقتطاع جزء أو أجزاء من الواقع تُوضع أمام المشاهد وهي بسبيل بصوي للواقع، إنها تحول العالم إلى مشهد مرئي - بصري يمكن استرجاعه والإمساك بأدق تكويناته.

وبناءً عليه، أصبحت السينما التسجيلية اليوم أحد أهم المصادر أو المراجع البصرية التي يستخدمها ويعتمد عليها الأفراد في مختلف شؤون حياتهم (التاريخ، الدين، الاقتصاد، الحياة، السياسة..). بالطبع، فالسينما - التي هي من بين وسائل الاتصال الجماهيري - لها جمهورها الخاص بها، ويمكننا القول أيضاً بأن للفيلم التسجيلي جمهوره ومحبيه ومتابعيه. وهذا الأخير، أي جمهور الفيلم التسجيلي، كان مقتصرًا على المهتمين بالسينما من المتخصصين والمتقنين ومن رواد النوادي السينمائية على قلتهم. وبقي هذا النوع من الأفلام بعيداً عن الجماهير الواسعة، عاجزاً عن القيام بدوره في عصر أصبحت فيه السينما، والتسجيلية بشكل خاص، إحدى أهم وسائل الاتصال في العصر الحديث.

ومع مرور الأيام أخذت السينما التسجيلية تحتل مكاناً أكثر أهمية وحساسية في السينما المحلية والعالمية وأخذ الاهتمام بها من قِبل الجمهور يزداد، فلم تعد حكرًا على الطبقة النخبوية، ولربما أصبحت حاجة جماهيرية أكثر من أي وقت مضى لأنها تنقل لمتابعيها صوراً حقيقية وتفصيلية لجوانب من الحياة قد يصعب إدراكها بوسائل أخرى.

وأصبحت السينما التسجيلية التي تستخدم الصورة والصوت فسي توجيهاً للجمهور تتركز بين أيدي القلة لكنها تتوجه إلى الكثرة معبرةً عن نفسها كوسيلة اتصال قوية وفعالة.

ورغم اتساع دائرة الفيلم التسجيلي نوعاً ما واختلاف النظرة الفكرية والجمالية والفنية إليه لم يتواصل مع الجمهور الذي بقي عند رؤيته المحدودة للفيلم التسجيلي. فمازالت الفكرة السائدة هي نفسها وملخصها أن الفيلم التسجيلي يرتبط بالواقع وخاصة الواقع أو الحدث السياسي، وعليه لا تزال علاقة الجمهور أو المشاهد بالسينما التسجيلية مترددة ومهتزة.

وبما أن السينما التسجيلية تغيب إلى حد كبير عن واقعنا العربي فلا عجب أن يغيب الجمهور عن السينما التسجيلية. فالسينما العربية تعساني مسن أمراض مزمنة ناتجة عن عزلتها شبه المطلقة عن الواقع اليومي للجماهير. ولعل من أحد الأساليب الفعالة في ترسيخ هذه الأمراض على مر الزمن، عدم وجود تجربة سينمائية تسجيلية عربية عند السينمائيين العرب أو عند الجمهور السينمائي الغير. إن غياب الفيلم التسجيلي قاد إلى نقطة ميتة، إلى أرض خراب وإنعدام التفاعل الجدي في ظاهرة السينما العربية وفي ظاهرة الجمهور المستهلك لهذه السينما. وقد تكون ثمة بدايات عديدة وجديدة للسينما العربية للابتعاد عن هذا الركام الممسوخ، الذي يصنع دائماً ومن جديد عالماً وهمياً غريباً دون أن يلتفت إلى الواقع الثري الذي يحيط به، لكن يجب أن تكون البداية الحقيقية والوحيدة للسينما العربية البديلة، هي الالتفات إلى الواقع الصارخ وإمكانية نقله إلى الشاشة، وليس سوى الفيلم التسجيلي من وسيلة وسلاح للقيام بهذا الدور المهم والفعال.⁽¹³⁾

من جانب آخر، فإن علاقة الجمهور أو المتفرج العربي بالسينما التسجيلية ومستوى ثقافته الوثائقية خاضعة على الأغلب لواقع الثقافة العمام في المجتمع ولواقع إنتاج وعرض وبالتالي مشاهدة ومتابعة السينما عموماً والفيلم التسجيلي بشكل خاص. لأن أنماط الشخصية تتحدد بالعوامل الثقافية وليس عن طريق العوامل البيولوجية كما تقول مرجريت ميد Margaret Mead (1901-1978) وكان ذلك من أهم وأخطر نتائج بحوثها.⁽¹⁴⁾

وإن القائم على إنتاج الأفلام التسجيلية العربية ومثلي هذه الأفلام العربي أيضاً لا يملك ثقافة التسجيلي-الوثائقي، لاعتيادهما على ثقافة الخطاب أو الكلام وهو أولى سمات الفيلم التسجيلي. كيف لا وأغلب المخرجين أو التسجيليين العرب لا يحوزون المعارف والدراية الكافية بتقنيات الفيلم التسجيلي وآليات عمله المختلفة تماماً عن الفيلم الروائي. إضافة إلى أن الفجوات الموجودة في فهم آلية الإنتاج التسجيلي من الفكرة وحتى التسويق والعرض تقود - ويقود كل ما سبق - بالضرورة إلى فجوات في الثقافة التسجيلية-الوثائقية. فالإنتاج مرتبط بالسوق الذي هو الممول الرئيس لإنتاج تسجيلي-وثائقي أصيل يكون فيه الكم سبيلاً إلى النوعية، فزيادة عدد الأفلام سيؤدي إلى البحث لرفع مستوى نوعيتها وتحسين شكلها ومضمونها ويتحول ذلك بالتالي إلى نقطة البداية لبساء ثقافة تسجيلية-وثائقية حقيقية.

ومع ذلك، فإن شروط الفيلم التسجيلي العامة، في المنطقة العربية، في تحسن مستمر. مع الأمل أن يترافق ذلك مع تحسن في نوعية الانتاجات. لكن، تقليدياً لا يوجد في المنطقة العربية ثقافة صورة أو الثقافة البصرية بل ثقافة كلمة أو الثقافة الشفهية، ونعتقد أنه لا زال الحديث مبكراً عن تعميم ثقافة الفيلم التسجيلي. هذه الثقافة التي ربما كان أحد السبل لنشوتها أن يُعرض على الجمهور أهم الأفلام التسجيلية العالمية التي تعرض في المهرجانات المختلفة كي يتعرف هذا الجمهور وأيضاً الفنانون والنقاد على التطور التقني والجمالي والسياسي الذي تشهده السينما التسجيلية في العالم.

ثالثاً - العلاقة بين الفيلم التسجيلي والتلفزيون :

إن السينما - وخاصة التسجيلية - أداة من أدوات الاتصال والتوصيل الجماهيري التي أصبح الحديث عن تأثيرها وموقعها بين الأنواع الأخرى حديثاً في البدايات خصوصاً بعد أن شهدت مختلف مجالات الفنون السمعية البصرية بعامة والفن السينمائي خاصة تطوراً هائلاً سواء في وسائل الإنتاج وأدواته وتقنياته أم في أشكال العرض والتوصيل والتأثير، بحيث أصبح الفيلم السينمائي وسيطاً لا يمكن تصور مضامياته من قبل أية وسيلة أخرى في حقل نقل المعارف والتجارب والثقافات وبالتالي نقل ونشر وتعميم النسيج الفكري والإيديولوجي لهذه المعارف وهذه الثقافات.

غير أن التلفزيون أحدث ثورة في وسائل الاتصال الجماهيري لكونه أداة لنشر وترويج الأعمال الأدبية والفنية والأعمال السينمائية. وهكذا أخذ التلفزيون بالاعتماد على السينما وورث كثيراً من تقاليدھا وعلاقتها بالجمهور والأفكار ونمط الحياة. وبدأ الجمهور - ولا يزال - يغذي رغباته الفنية بالمكوث أكثر فأكثر أمام الشاشة الصغيرة.

وهكذا، ومنذ ظهور التلفزيون والسينما تواجه عقبات خطيرة بلغت درجة التهديد بوجودها، مما جعل علاقتها بالتلفزيون معقدة. فبوجود التلفزيون، لاشك بوجود أزمة في السينما بشكل عام والروائية بشكل خاص لأن السينما التسجيلية عرفت جيداً التعامل مع التلفزيون على أساس المصلحة المتبادلة.

وفي علاقته مع الفيلم التسجيلي، التلفزيون هو إما منتج للفيلم التسجيلي أو عارض ومروج أو منافس له :

1 - التلفزيون كمنتج للفيلم التسجيلي :

بعد ظهوره بقليل، اهتم التلفزيون بالفيلم التسجيلي عرضاً على شاشته ومن ثم إنتاجاً واستثماراً. وكان التلفزيون هو الذي عرّف وقَدّم الفيلم التسجيلي للجمهور العريض، فكان سبباً قوياً في ازدهاره وانتشاره محلياً وعالمياً. وبحسب نظرية الاتصال على مرحلتين (The Two-step flow of Communication)، يُعتبر التلفزيون وسيلة لنقل وسيلة أخرى هي السينما. والتلفزيون يحتاج للسينما فهو يعتمد عليها لتغطية جزء من شبكة برامجه من خلال عرض الأفلام الروائية والتسجيلية وبالتالي جذب الجمهور إليه ومما يتبع ذلك من كسب التلفزيون لاهتمام المعلنين ورعاية المنتجين والموزعين الإعلاميين والسينمائيين. وبالمقابل السينما تحتاج للتلفزيون لترويج نفسها وكسب طسرق توزيع واستثمار أخرى غير الطرق التقليدية المتمثلة بدور العرض والمعارض والمهرجانات، لا سيما أن التلفزيون هو الوسيلة الإعلامية والإعلانية الأكثر جماهيرية.

لكن ما هو التلفزيون في الأصل؟ وماهي نشرات الأخبار التي يقدمها والريبورتاجات التي يُعدها والمباريات الرياضية التي ينقلها والوقائع والحوادث التي يسجلها ويبثها؟ أليست هي سينما وسينما تسجيلية تحديداً، منقولة ومعرضة بطريقة تقنية أخرى ومختلفة؟

على كل حال، أثبتت هذه الأهمية المتعظمة لدور الصورة السينمائية - التلفزيونية نتيجة للاتقاطها ولاستيعابها الشديد لكل شيء في حياة البشر وقدرتها على تناوله وعرضه، وأيضاً مصداقيتها كوجود بصري ملموس أمام أعين المشاهدين، يقدم نفسه كمرجعية لا مجال للإفلات منها.

كل ما ذكر -ربما- هو الذي دفع التلفزيون للاستمرار في الإنتاج حتى أصبح اليوم من أكبر منتجي السينما التسجيلية ومن أكبر مستثمريها وعارضيهما وأكبر المستفيدين منها. فلم يكتف التلفزيون بعرض الأفلام التسجيلية ومن ثم

إنتاجها وتوزيعها، بل تجاوز ذلك وأنشأ قنوات متخصصة بإنتاج وتوزيع وعرض الأفلام التسجيلية. وإلى وقت ليس بعيداً، كانت القنوات العربية تستثري الأفلام التسجيلية-الوثائقية الأجنبية لتعينة شبكة البرامج ولمجرد ملئ وقت الإرسال. إلا أن هذا قد تغير تماماً الآن، لأن محطات تلفزيونية عربية مثل الجزيرة والعربية أصبحت محطات منتجة للفيلم التسجيلي وتعرضه في أفضل أوقات الإرسال لديها. على سبيل المثال، وفي العام الأول للإرسال فقط، نفذت شركة O3 التابعة لمجموعة MBC أفلاماً وثائقية لأكثر من ستين ساعة حول مواضيع تخص السعودية والعراق وفلسطين ومضامين عربية أخرى مع تركيز واضح على الحدث السياسي الجاري في المنطقة. وأنتجت أيضاً سلسلة عن إرهابيين سابقين. وقد أنتجت الأفلام الوثائقية الأولى لمحطة العربية الإخبارية ومحطة MBC. (15)

وعن طبيعة الإنتاج، يكون منتجو التلفزيون والسينمائيون المستقلون أفكارهم الخاصة عما يرغب الجمهور في مشاهدته أو سماعه. ولذلك لا يتم إنتاج وإخراج الأفلام احتراماً للمنطق الذي تفرضه موضوعاتها، وإنما للتأثير المزعوم على المستهلكين. ولأن رجل الإعلام خبير بالجو السائد ومساير ورجح فيه من إشاعات ومنتج للكلشيهات والنماذج النمطية، فإنه نادراً ما يقاوم الفكر السائد. وليس ذلك راجعاً إلى تكاسل فكري، وإنما يرجع - بالتأكيد - إلى حرصه على إقناع المسؤولين عن البرامج أن الفيلم سيروج جيداً وسيجد صدقاً عند الرأي العام. من ذا الذي يشغل باله بصحة وسلامة الأسلوب الذي تجري به استطلاعات الرأي أو أهمية التجريب عندما يكون المهم هو جذب أكبر عدد من الناس؟

إن الحرص على أن يجد العمل صدقاً عند الرأي العام يساعد على التمسك ببعض ما هو تقليدي، وبعض الموضوعات التي تعد موضوعات عالمية، وبعض الأساطير بالمعنى الذي يستخدمه بارت Barthes. (16) لذلك فإن معظم منتجي

الأفلام التلفزيونية يرون أن الجمهور لا يهتم إلا بالأفلام التسجيلية التلفزيونية وخاصةً الأفلام ذات المواضيع السياسية و الأفلام الإنتاجية التلفزيونية التي تتناول شعوباً ليس لها تاريخ أو قبائل غريبة الأطوار وبعيدة عن المدنية والتحضر (كما رأينا سابقاً). مثل ذلك، صانعو أفلام مستقلون ينتقدون المحطتين الفضائيتين الكبيرتين (الجزيرة والعربية)، لأن أفلامهما الوثائقية تقتصر بشدة على المواضيع السياسية، عدا ذلك، يؤثر صانعو البرامج بشكل مباشر على مضامين الأفلام ويمارسون الرقابة عليها.⁽¹⁷⁾

ولا شك أن الإنتاج المخصص للتلفزيون ومحاولته التوفيق بين الرسالة التي يقدمها وفكرته عن المشاهد هي الأمر الأكثر ضرراً فمنذ اختراع طلب المشاهدين للبرامج عن بعد، والمخرجون يعملون وهم يفكرون في مشاهدي التلفزيون الذين يريدون الترفيه، وسرعان ما يستشعرون المال إذا طال العرض، ولا يمكننا القول : إن جذب المشاهدين يحمل أصحاب الأفلام الوثائقية على أن يكونوا غوغائيين، ولكننا لا نستطيع أن ننفي أن الانشغال بجذب اهتمام الجمهور، والاحتفاظ به، يثقل على شكل الفيلم. ويبدو تأثير تلك القيود واضحاً على إيقاع العمل وعلى تنابع المشاهد.⁽¹⁸⁾

إن السينمائي التسجيلي يعرف تماماً أن الحياة في حقل السينما التسجيلية ليست دائماً مثيرة، وأنه لا أحد يستطيع أن يجعل الحقيقة الساكنة المستمرة نميباً أكثر جمالاً وأهمية. وكان ليزلي وودهيد Leslie Woodhead أحد المتخصصين المخضرمين في الأفلام الوثائقية في بريطانيا، يشرح - في الماضي - أنه بالنسبة لمشاهدي البث التلفزيوني في ساعات الذروة لم يكن يستطيع أن يسمح لنفسه بإيقاع بطيء أو عدم وجود تعليق مصاحب للفيلم.⁽¹⁹⁾

بعض الفروق بين الأفلام التسجيلية المنتجة للتلفزيون وتلك المصنوعة للسينما :

لا يرى الكثير الفرق المهم بين الأفلام التسجيلية المنتجة للتلفزيون وتلك التي صنعت للسينما. هناك فروق كبيرة تكنولوجية وجمالية رغم أنها مالت إلى عدم الوضوح في بعد منتصف الستينيات. كما أن هنالك فروقات جمالية مهمة بين التلفزيون والسينما بسبب صغر حجم الشاشة، يميل التلفزيون إلى تفضيل اللقطات المفضلة وخاصة اللقطة الكبيرة واللقطة المتوسطة مثلاً : فيلم رجل من لران بلقطاته البعيدة والبعيدة جداً قد يفقد الكثير من تأثيره في التلفزيون. الصوت أيضاً يختلف في استخدامه في كل من التلفزيون والسينما ربما أنه سبب كون العديد من الصحفيين التلفزيونيين كان قد تلقى تدريبه في الإذاعة فإنه يميل إلى أن يكون أكثر اعتماداً على اللغة من أغلبية الفنانين التسجيليين الذين يصنعون أفلاماً لدور العرض.

2 - التلفزيون كعارض للفيلم التسجيلي :

عندما نهض الفيلم الوثائقي في الخمسينيات والستينيات بدأت بعض المؤسسات الثقافية تنشئ صالات عرض صغيرة محدودة لمشاهدي الفيلم الوثائقي والفيلم القصير. وعندما كثرت كتاب ومنتجو ونقاد الفيلم الوثائقي اعتُبر سلاحاً خطيراً يمكن أن يكشف الحقائق الموضوعية بصيغة أكثر إقناعاً من الفيلم الروائي، كون الفيلم الوثائقي هو الأداة التي تكشف الواقع بعكس الفيلم الروائي الذي يعيد صياغة الواقع.

وأخذت الأفلام التسجيلية تفرض نفسها على برامج العرض في دور السينما في مختلف أنحاء العالم حتى بعد انتشار الإرسال التلفزيوني. وأصبحت هذه الأفلام تحتل حيزاً وأهمية كبيرة في الإعلام الجماهيري فأصبح من الممكن عرض عدد أكبر من الأفلام التسجيلية على الشاشة الصغيرة.

وبتطور العملية التلفزيونية والبحث التلفزيوني حتى إلى ما قبل نشوء الفضائيات، بدأ التلفزيون يسرق الفيلم الوثائقي ويفرضه من محتواه ليحولاه إلى فيلم دعائي إيديولوجي واختلط الفهم ما بين الفيلم الوثائقي وفيلم التريپورتاج، والسبب هو عدم توفر المنتج لهذا النوع من الأفلام سوى الدعم الذي تقدمه عادةً بعض المؤسسات الأوروبية وهو محدود وفرصة لعند ضئيل من المخرجين. هذا الدعم لا يزال قائماً إلى الوقت الحاضر حيث يستطيع بعض المخرجين إنتاج الأفلام الوثائقية بميزانيات منخفضة لأن الفيلم الوثائقي لا يحتاج سوى لكاميرا مع واقع.

وقد اقتصر عرض وتقديم الفيلم التسجيلي على المهرجانات أو محطات التلفزة المتخصصة (الأوروبية والأمريكية) وتلك، بطبيعة الحال، ليست واسعة الجماهيرية. ثم أتى التلفزيون الجماهيري الذي شرع الفيلم التسجيلي تاركاً بصماته فيه. فمع انتشار واتساع شعبية محطات تلفزيونية أجنبية مثل سي.ان.ان الأمريكية وبي.بي.سي البريطانية إبان الحروب والأزمات الأخيرة وخاصة حرب الخليج الثانية 1991 ومع دخول بعض المحطات العربية مجال شراء الأفلام التسجيلية وعرضها مثل قناة الجزيرة، أصبحت هذه الأفلام متاحة وفي الوقت عينه مرتبطة إلى حد كبير بالحدث السياسي بالدرجة الأولى وهذا ما نراه حالياً عبر قناة العربية إضافة إلى الجزيرة والجزيرة الوثائقية. وبذلك تغيرت نوعاً ما وجهة الإنتاجات العربية من الأفلام التسجيلية التي كانت تُعدّ على الأغلب للعرض إما خارج الدول العربية وخاصة في المهرجانات أو على شاشات التلفزيونات العربية.

إذا تَمَتَّع السينما التسجيلية بقدرة هائلة وحيوية على التأقلم مع الإمكانيات المتجددة المتاحة للانتشار والاتصال الجماهيري، والنتيجة أن ميسول السينما

التسجيلية، وأيضاً الروائية، إلى شاشة التلفزيون يتوافق توافقاً تاماً مع الطبيعة الاتصالية للفن السينمائي حيث يؤكد كثير من استطلاعات الرأي العام عبر العالم أن الأفلام وما يتعلق بها من برامج تحتل موقعاً متقدماً بين أفضليات مشاهدي التلفزيون.

إن عرض الأفلام التسجيلية على قنوات التلفزيون، هو بمثابة اعتراف رسمي بقدرته على لفت انتباه وجذب عدد لا بأس به من المشاهدين. ولكن ذلك لا يضمن ولا يمنح أي أهمية من الناحية السياسية أو الثقافية أو الاجتماعية أو الإثوجرافية. قد يكون للفيلم مزايا سينمائية، ولكن حظه من الأهمية سابقة الذكر قد يكون متواضعاً.

لقد شاهدت وتابعت الكثير من الأفلام الوثائقية، أو ما يُفترض أن تكون كذلك، التي عُرضت وجرى بثها على الشاشات الصغيرة في العديد من المحطات التلفزيونية الأرضية والفضائية، فوجدت أن أكثريتها الساحقة خالية أو شبه خالية من الموصفات والمؤهلات التي تجعل منها أفلاماً وثائقية جديرة بهذه الصفة أو هذا الاسم. كانت في معظمها أفلاماً دعائية وأشرطة إعلان، أكثر منها بكثير جداً، أفلام وثائق وإعلام. ⁽²⁰⁾ فليس على التلفزيون أن يعرض كل ما أطلق عليه فيلم تسجيلي، بل يجب أن ينتقي ويختار للعرض الأفلام التي تجمع في ثناياها الفائدة والمتعة وتستطيع جذب أكبر وأوسع جمهور ممكن.

فالفيلم الوثائقي عمل فني مهم وخطير وبالغ التأثير، لأنه يعتمد الصورة مقرونة بالكلمة، ولهذا.. فإن وسائل الإعلام المسموعة والمرئية، مدعوة بل مطالبة بأن تتفق وتتوافق على ضوابط وحدود معينة ولا بأس أن تكون على شيء من التشدد والصرامة في هذا الشأن، فلا تكون الشاشة الصغيرة، وسيلة تمويه وتضليل بدل أن تكون وسيلة تصوير وتنقيف صادق أصيل. ⁽²¹⁾ لأن التلفزيون كوسيلة اتصال اجتماعية سيصبح عديم الفائدة إذا لم ينجح من خلال

الأفلام التسجيلية في إبراز وتقديم ظواهر الحياة الإنسانية في ثرائها وتنوعها بشكل صادق وأمين.

من جانب آخر، يمارس الموزعون ضغطاً على التسجيليين-الوثائقين لبذل كل الجهود الممكنة للاقترب من الجمهور والوصول إليه. ولا يُعجبهم أبداً أن يعرض التلفزيون الأفلام التسجيلية في توقيت متأخر. لأنهم يعتبرون هذه الأفلام ذات قيمة وقادرة على أن تقدم للمشاهد ما هو أكثر من مجرد التسلية البسيطة.

أما صعوبات التوزيع فتشمل الفيلم التسجيلي بكافة أنواعه وأصنافه. وحتى لا يُستبعد التسجيليون من شبكات التوزيع، يبادرون من تلقاء أنفسهم بالغناء أو تغيير كل ما هو طويل أو ممل أو معقد... الخ من أفلامهم.

وباختصار فإن الفروق الشاسعة التي تميز كلاً من الأفلام التسجيلية المصنوعة للسينما وتلك المصنوعة للتلفزيون هي :
المعرفة والتعليم في مقابل الترفيه والاطلاع،
والموضوعية والحقيقة (أو شبه الحقيقة) في مقابل الروائية والخيال،
والاسترجاع أي تصوير الواقع في مقابل التحول إلى سيناريو،
والميل للتعقيد مقابل الرغبة في التبسيط،
ونقص الإمكانيات مقابل الإمكانيات الكبيرة،
والتوزيع الصعب والمحدود مقابل التوزيع السهل والواسع.

وقد استطاع الفيلم السينمائي عموماً والفيلم التسجيلي خصوصاً أن يتجاوز التلفزيون وخدماته ويواكب التطور التكنولوجي والإعلامي والاتصالي المذهل من خلال قدرة أي مشاهد أن يتابع فيلماً تسجيلياً أو روائياً عبر جهاز الفيديو أو جهاز

قارئ DVD أو جهاز الكمبيوتر (عبر الأقراص المدمجة والممغنطة) أو من خلال متابعته أو تحميله عبر شبكة الإنترنت في أي مكان وأي زمان.

ونستطيع أن نستنتج أن هناك عدة مشكلات تعترض سبيل الفيلم التسجيلي في علاقته مع التلفزيون منها :

* تسبب التلفزيون في عدم توافر المشاهد الذي يذهب هو للفيلم بعد أن صار الفيلم يذهب إليه (المتلقي السلبي).

* عدم توفر الدعم لهذا النوع من الأفلام إلا من بعض المؤسسات ذات النفع العام والخاص، وهو دعم محدود لعدد محدود من المخرجين. (22)

* ولكن أهم ما ينقص الأفلام الوثائقية في التلفزيون ليس توفر المخرجين السذيين يبلغون درجة من التعمق كالباحثين، وإنما ينقصها وجود الباحثين المستعدين لبذل جهود كبيرة لمحاولة التعبير بلغة ليسوا معتادين عليها. (23)

* إن ظروف الإنتاج التلفزيوني تدفع العاملين في التلفزيون إلى إنجاز مهامهم بإيقاع سريع لا يتوافق، بل ويتعارض مع العمل المتعمق للباحثين السذيين يمارسه عادة السينمائيون التسجيليون .

* إن التلفزيون مكان لا يمكننا فيه بالتأكيد أن نفكر في المجتمع أو في العمل الثقافي (وبشكل خاص إنتاج وعرض الأفلام التسجيلية المتميزة والممتعة تقنياً والهادفة والمفيدة مضموناً)، لأن التلفزيون أصبح - ربما نهائياً - عالماً إفتراضياً لمجتمع التسطيح والاستعراض.

* وحيث يعمل التلفزيون جاهداً على النشر العفوي والمباشر أحياناً لبعض السلوكيات الإنسانية النمطية، التي غالباً ما يتم تناولها بشكل استعراضي ومثير للإعجاب، نتقلنا الأفلام التسجيلية - وخاصة الإثنوجرافية - فجأة إلى

هويتنا الخاصة، وتعطينا فرصة للتفكير في ذاتنا وفي مظاهر حياتنا ومن ثم ربما تؤدي إلى تغييرنا أو على الأقل تغيير شيء فينا.

* وعلى مستوى الإنتاج العربي، لا توجد إنتاجات عربية ببنية أي عربية - عربية مشتركة. ورغم تنوع المحطات التلفزيونية العربية، فإن كل قناة تلتجج بمفردها.

وأخيراً، فإن إنتاج الأفلام التسجيلية، وفي مقدمتها السياسية والإثنوجرافية، المخصصة للعرض على الجماهير العريضة يتعرض لمسائل ذات طبيعة جوهريّة، بعيدة كل البعد عن السطحية المعروفة عن التلفزيون، حيث يتفق العديد من التسجيليين، لا سيما التسجيليين الأنثروبولوجيين أو الإثنوجرافيين، مع كثير من الباحثين في إدانة الطابع اليائس والهزيل للبرامج التلفزيونية. لكن، الاتصال الجماهيري هو العالم الجديد المتجدد، وجماهير التلفزيون يمثل أسرة كبيرة العدد، فخير من نبذ التلفزيون هو السعي لإيجاد الطريقة التي تمكن من تحسين فاعلية عمله.

رابعاً - الفيلم التسجيلي والطفل :

لا أحد يشك في مدى حب الأطفال للسينما ولا يوجد طفل يمكن أن يقول أنني لا أريد مشاهدة фильماً سينمائياً وبذلك تجسدت علاقة السينما بالطفل. وعلى ما يبدو فقد ظهرت علاقة السينما التسجيلية بالطفل من خلال : الفيلم التسجيلي التعليمي وكما رأينا فهو نوع من الأفلام تستخدم عادة كإداة أو وسيلة تعليمية تساعد المدرس على تقديم وشرح الدرس وإيصال المعلومات والأفكار للتلاميذ خصوصاً الأطفال وعرض الحقائق بطريقة سمعية-بصرية شيقة وجذابة تعين التلاميذ على فهم ما صعب عليهم. يرى الناقد السينمائي البريطاني دكتور روجر سائل : أن سحر الأفلام على الأطفال موضوع دائم للتعقيب فإن من الطبيعي أن

تلقى الصورة المتحركة من الطفل إعجاباً يفوق مثله للقصة التي تقتصر حكايتها على كلمات وحوار لأن في الكلمات قدراً من الصعوبة لدى الطفل خاصة إذا ما كان مستواه في القراءة ضئيلاً. ومن العبارة السابقة حدد مانقل أن سحر السينما على الأطفال لا ينافسه فن آخر". (24)

لقد بلغت سينما الأطفال درجة عظيمة من التطور خصوصاً أفلام التحريك ومنها أفلام الرسوم المتحركة التي هي نوع من أنواع الأفلام الوثائقية، إضافة إلى الأفلام التي تصور حياة الشعوب وطقوسهم وعاداتهم أو مشاهد من عالم الحيوان في البر والبحر والجو.

وفي نوعيات أفلام الأطفال، يعتقد البعض أن هناك أنواع وأشكال سينمائية محددة تناسب الأطفال إلا أن التجارب والدراسات التي أجريت على سينما الأطفال أكدت أن بمقدور السينمائي أن يخاطب جماهير الأطفال عن طريق جميع الأنواع والأشكال الفيلمية كالفيلم الروائي أو الفيلم التسجيلي (الفيلم التعليمي أو التربوي والتدريبي وأفلام التحريك والفيلم العلمي) وهذه النوعيات جميعها قد تخاطب الكبار والصغار وتخاطب خيالهم ووجدانهم.

فوائد الفيلم التسجيلي للطفل :

يمكن تلخيص فوائد الفيلم التسجيلي للطفل فيما يلي :

- 1- تركيز الانتباه.
- 2- التشويق وإثارة الاهتمام.

- 3- توفير الوقت وخاصة في سرعة التعلم.
- 4- التعلم أكثر في زمن أقصر.
- 5- تعليم ضعاف العقول والشواذ.
- 6- إسعاف الطفل بالتخيل وبالتالي توسيع مداركه.
- 7- المساهمة في تكوين مشاعر ووجدان الطفل.
- 8- تمكين الطفل من استيعابه الفعلية وإبراز قدراته.
- 9- تقوية ذاكرة الطفل.

مميزات الفيلم التسجيلي بالنسبة للطفل :

- مميزات الفيلم التسجيلي التي تعود على الطفل، وعلى غيره، بالفائدة القيمة :
- 1- غنى عناصر التكوين السينمائي من لغة وصوت ولون وحركة....الخ.
- 2- يسر السينما في استيعاب المهمات المطروحة على صانعيها وجمهورها.
- 3- دراسة الموضوع بالتفصيل وتوضيح دقائقه ما أمكن.
- 4- التغلب على القيود الزمانية بعرض العصور التاريخية المختلفة.
- 5- التغلب على القيود المكانية بتقديم الأماكن الغريبة والنافذة.
- 6- وفرة وغنى الموضوعات واتساع حواملها.
- 7- تجاوز حدود مدى النظر وتقديم أشياء غير معتادة بصرياً كعرض حركات النجوم والأجرام السماوية وصور الكائنات الحية التي لا تراها العين المجردة.
- 8- تعدد وتنوع طرق عرض الفيلم التسجيلي على جمهور الأطفال بفضل الوسائط والأجهزة الحديثة.

المبادئ الجمالية الرئيسية في سينما الأطفال التسجيلية:

1- خلق الحركة السينمائية وتمييزها هو الجوهر الذي يبنى عليه تكتيك فيلم الطفل.

2- اعتناق مبدأ رفض الحوار لأنه إذا سيطر الحوار على فيلم الطفل فإن الملل سيتسرب إلى النفوس مما يؤدي لاحتمال عدم متابعة الفيلم.

3- أفلام كل مرحلة من المراحل التي يمر بها الطفل ينبغي أن تتكبد على معالجة أهم مشاكل الطفل في هذه المرحلة المعينة.

4- أن يتناسب التكتيك السينمائي في كل فيلم مع طبيعة الطفل في هذه المرحلة.

5- من المفيد أن تكون الطبيعة الجميلة والزهور والخضرة هي الخلفية التشكيلية لمعظم أفلام الأطفال". (25)

خصائص الفيلم التسجيلي المنتج للطفل :

بعض الخصائص الواجب مراعاتها في الأفلام السينمائية التسجيلية التي تُنتج للطفل :

- يعتمد موضوع الفيلم على إبراز القيم الأخلاقية والدينية والإنسانية.
- يفضل التصوير في أماكن خارج الاستوديوهات والانتقال إلى المواقع الخارجية أو حتى الحقيقية مما يزيد من مدارك الطفل المشاهد.
- إبراز التقنيات السينمائية كلها من خلال توفير عنصري : تنشيط الخيال والتشويق". (26)
- التنوع في الموضوعات المطروحة والتي تصور فيها الكاميرا تصويراً تسجيلياً مجرى الحياة وبذلك تزيد معارف الطفل عن العالم المحيط به.

من جانب آخر، تفتقر معظم الأقطار العربية إلى وححدات إنتاج أفلام الأطفال، وإن وجدت فهي مخصصة لصناعة الأفلام العلمية والتعليمية أولاً وأفلام

التحريك ثانياً، ويكاد يقتصر الإنتاج السينمائي على تعريف الأهل (الدبلجة) وصناعة الأفلام التسجيلية. وقد كان الفيلم التسجيلي الأول للطفل العربي لمدة 10 دقائق فقط للمخرجة فريال كامل (من مصر) عام 1973 وبعنوان ألف عام بسين أيديهم حول الأطفال الذين يتعلمون الفنون العربية الأصلية في أحد المراكز التعليمية الفنية مع قدر مناسب من اللقطات للمساجد والعمارة العربية لإبراز واقع الجمال للفن العربي في العمارة وغيرها". (27)

وبالنسبة لأفلام الأطفال التسجيلية في سورية، نذكر بعضاً من الإنتاجات الأولى :

- شهادات الأطفال الفلسطينيين، 1972، إخراج فيس الزبيدي.
- الأطفال والعيد، 1972، إخراج خالد حمادة.
- طفولة، 1975، إخراج مروان مؤذن.
- لعب أطفالنا الجديدة، 1973، إخراج فيصل الياسري.
- الطلائع، 1975، إخراج محمد شاهين.
- اللعبة، 1979، إخراج هيثم حقي.

هوامش الفصل الثامن

(1) - أندريه تاركوفسكي : الزمن في السينما، ترجمة أمين صالح، جريدة الأيام، 13 يونيو - حزيران 2004.

(2) - ولد جون بيلجر في أستراليا عام 1939 وهاجر إلى بريطانيا. صحفي وكاتب مسرحي ومخرج أفلام تسجيلية. عايش بيلجر عدداً من الأحداث العالمية بدأت من الخمسينيات من خلال تسجيله للمغامرة الأمريكية في فيتنام، كما عايش الانتفاضتين الفلسطينيتين، وانتبه لأثر العمولة على سكان الدول الفقيرة في فيلمه المعروف حكام العالم الجدد. من أهم أعماله عام الصفير : الموت الصامت لكمبوديا عام 1979، وفتنات المعركة الأخيرة 1995، يذغمون السم : قتل أطفال العراق 2000، فلسطين لا زالت للقضية 2002، كسر الصمت : الحقيقة والإكاذيب عن

- الحرب على الإرهاب 2003. المصدر : ابراهيم درويش : احتفالية لجون بيلجر : الفيلم التسجيلي السياسي والبحث عن الحقيقة، جريدة القدس العربي، 18-9-2006.
- (3) - لوي دي جانيني : الفيلم التسجيلي، ترجمة جعفر علي، ص 14، (بتصرف)، ص 15.
- (4) - لوي دي جانيني : الفيلم التسجيلي، مصدر سابق، ص 13.
- (5) - سمير فريد : همنغواي مع إيفانس في الأرض، موقع : www.nizwa.com.
- (6) - جورج حداد : الوثائقي وفلسفة تشرشل في كتاباته التاريخ، للدكتور 2-7-2007.
- (7) - قاسم حول : البحث عن الحقيقة، عن موقع الركن الأخضر www.grenc.com.
- (8) - عزيزة علي : اللجوء إلى الطفل الفلسطيني في السينما محاولة للاقتراب من المأساة الكبيرة، حوار مع المخرج العراقي قيس الزبيدي، مجلة الطربس نصف الشهرية موقع : www.aifarcek.org.
- (9) - Jean-Paul Colleyn : La nécessité de ne pas séparer les genres artistiques, in Demain le cinéma ethnographique, Revue CinémAction, N° 64, ed. Corlet-télérama, 1992.
- (10) - لوي دي جانيني : الفيلم التسجيلي، مصدر سابق، ص 14، (بتصرف).
- (11) - طاهر عبد مسلم : إعادة اعتبار للصور الوثائقية، جريدة الزمان، للعدد 1896، تاريخ 26-8-2004، (بتصرف).
- (12) - هاشم النحاس : الرواية الذاتية وإنقاذ الفيلم التسجيلي من مأزق البث المباشر، موقع : www.al-vefagh.com.
- (13) - قيس الزبيدي : المرئي والمسموع في السينما، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الفن السابع 112، سورية، دمشق، 2006، ص 166.
- (14) - موسوعة علم الإنسان، ترجمة محمد الجوهري وزملائه، للمشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998.
- (15) - كريستينا فورس : ثقافة الفيلم الوثائقي، ترجمة يوسف حجازي، حقوق الطبع قنطرة 2005، موقع : www.qantara.com و www.irciraq.com (بتصرف).
- (16) - Jean-Paul Colleyn : La nécessité de ne pas séparer les genres artistiques, مصدر سابق.
- (17) - كريستينا فورس : ثقافة الفيلم الوثائقي، مصدر سابق، (بتصرف).
- (18) - Jean-Paul Colleyn : La nécessité de ne pas séparer les genres artistiques, مصدر سابق.

(19) – Jean-Paul Colleyn : La nécessité de ne pas séparer les genres artistiques, مصدر سابق.

(20) – جورج حداد : الوثائقي وفلسفة تشرشل في كتابة التاريخ، مصدر سابق.

(21) – جورج حداد : الوثائقي وفلسفة تشرشل في كتابة التاريخ، مصدر سابق.

(22) – خالد نبعة : السينما التسجيلية والتسطيح التلفزيوني، موقع صحيفة دروب الإلكترونية

www.dorob.com، وموقع www.albadif.net.

(23) – Jean-Paul Colleyn : L'universitaire, le journaliste et le grand public, in Demain le cinéma ethnographique, Revue CinémAction, N° 64, éd. Corlet-télérama, 1992.

(24) – أحمد فؤاد درويش : سينما الأطفال، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1979، ص 69-85.

(25) – أحمد فؤاد درويش : سينما الأطفال، مصدر سابق، ص 69-85.

(26) – السينما في عالم الطفل، مجلة الصدى، العدد 115، (بتصرف).

(27) – السينما في عالم الطفل، مجلة الصدى، مصدر سابق.

الفصل التاسع

السينما التسجيلية في الوطن العربي

- أزمة الفيلم التسجيلي العربي وأسباب تراجعته.
- إستشرافات.
- المهرجانات السينمائية الدولية والعربية.



السينما التسجيلية في الوطن العربي

1907 هو تاريخ بزوغ أول فيلم مصري قصير من النوع الإخباري وثلاثه محاولات متقطعة وخجولة، إنما مبررة في حركتها، فالفيلم التسجيلي أخذ وقته في العالم عموماً وفي الوطن العربي خصوصاً لإثبات وجوده. (1)

السينما التسجيلية السورية : (2)

كانت حلب أول مدينة سورية تعرف فن السينما، وكان ذلك عام 1908. وبعد أربع سنوات من هذا التاريخ أي عام 1912، قام صاحب مقهى في دمشق بعرض بعض الأفلام السينمائية القصيرة، وفي عام 1916، افتتح الأثراك داراً للسينما سرعان ما شب فيها حريق ألتهمها بكاملها. ويعود إنتاج أول فيلم سوري إلى عام 1928، وكان عنوانه المتهم البريء، وقد تكلفت هذه المحاولة الأولى بالنجاح، وعرض الفيلم في لبنان ونال النجاح نفسه، وهو عبارة عن قصصة من قصص المغامرات أنتجته شركة حرمون فيلم. أما الفيلم الثاني فاسمه تحت سماء دمشق، وقد عرض عام 1932، ولما كان فيلماً صامتاً، فإنه لم يصمد أمام الفيلم المصري الناطق والغنائي أنشودة الفؤاد، وهكذا سقط الفيلم.

بدأ أول استخدام غير روائي للسينما سنة 1932 وكان على يد نور الدين الرفاعي الذي أنتج أول فيلم سوري إخباري وكان هذا الفنان مصوراً فوتوغرافياً مولعاً بالسينما. حرص نور الدين الرفاعي على تسجيل الأحداث الوطنية والمناسبات القومية خلال فترة الثلاثينيات في أفلام إخبارية قصيرة بلغت في مجموعها أكثر من 4000 متر. في هذه الأفلام تتناول الرفاعي بالتصوير السينمائي المواقع الطبيعية للأحداث وسجل اجتماعات المجلس النيابي مثل اجتماعات البرلمان السوري الأول عام 1932، والمظاهرات الشعبية ضد سلطات الاحتلال الفرنسي وسجل أيضاً الاحتفالات الشعبية بعودة المبعدين السياسيين من

رجال الكتلة الوطنية وغيرها من الأحداث التاريخية التي مرت بالبلاد. وكان نور الدين الرفاعي يضطر إلى التوجه إلى بيروت ليحصل على موافقة الرقابة الفرنسية التي كانت تقص أكثر من نصف الفيلم أحياناً، ولكن هذه الرقابة الشديدة لم تثبط من عزيمته، فقد واصل إنتاج هذا النوع من الأفلام حتى قيام الحرب العالمية الثانية وانقطاع ورود الأفلام الخام.

تعتبر أفلام نور الدين الرفاعي باكورة السينما التسجيلية الوثائقية في سورية وكانت تُلقي إقبالاً جماهيرياً وتأييداً شعبياً بينما كانت السلطات الفرنسية تقف لها بالمرصاد، بالإضافة إلى أن السلطة الأجنبية الحاكمة لم تكن تشجع محاولات قيام سينما. ظل الإنتاج السينمائي التسجيلي في سورية منذ بداياته وحتى تاريخ الاستقلال 1946 مقتصراً على إنتاج الأفلام الإخبارية الوثائقية. وفي فترة ما بعد الاستقلال بدأت الدولة تهتم بالسينما، ولكن في حدود ضيقة. فضمت الوزارات أقساماً للسينما، وكانت وزارة الزراعة الأولى في هذا المضمار حيث اشترت عام 1946-1947 وحدة متحركة وأفلاماً زراعية، وأُخذت تنتج بعض الأفلام المحلية إلا أنها كانت ضعيفة المستوى في غالبيتها. وتلتها وزارة الصحة بإنشائها استوديو وقسماً للسينما يعمل فيه مصور سينمائي حيث تزود منظمة الصحة العالمية هذه الوزارة بالأفلام التي تنشر الوعي الصحي. وفي وزارتي التربية والشؤون الاجتماعية والعمل قسم للسينما، أما وزارة الدفاع فلديها قسم للسينما أنشأته القيادة العليا للجيش عام 1951، وكان هذا القسم يقوم بإنتاج جريدة سينمائية كل نصف شهر توزع نسخها على المدن، ولم يلبث نشاط هذه الجريدة أن امتد إلى العالم الخارجي حيث جرى تبادلها مع غيرها من الجرائد التي من نوعها، ولكن هذا النشاط خبا بعد ذلك ليقصر على الأخبار الداخلية. وفي مطلع الخمسينيات بدأت السينما التسجيلية بالتنوع والانتعاش لتشمل الأفلام السياحية والمدن السورية والمشاريع الحكومية وغيرها، ومن هذه الأفلام : دمشق

عام 1952 وفيلم اللانقية عام 1953 وكلاهما ملون من إخراج يوسف فهدة أحد مؤسسي السينما التسجيلية في سورية. وقد أخرج يوسف فهدة أيضاً مجموعة أفلام وثائقية إعلامية عن المدن السورية والمشاريع الحكومية بهدف إعلام الجماهير بها وتحقيق مشاركتها في تسييرها لصالح بعض الجهات والوزارات ومن هذه الأفلام :

- مدرسة دار المعلمين : عام 1954.

- دار حماية الأحداث في دمشق : لصالح وزارة العدل.

- الفنون التطبيقية في سورية : عام 1962-1963 وهو فيلم ثقافي لصالح ووزارة الثقافة.

- فيلم عن المرأة في سورية.

وبعد عام 1961، ألحق هذا القسم بإدارة الشؤون والإرشاد، ولعب دوراً مهماً في تطوير صناعة السينما في سورية. واهتمت وزارة الثقافة والإرشاد بعد إنشائها عام 1958 بتأسيس إدارة للسينما هدفها نشر الثقافة السينمائية وإنشاء مكتبة للأفلام وإنتاج الأفلام السينمائية. وتعاونت الوزارة مع خبراء سوريين وأجانب أنتجوا عدداً كبيراً من الأفلام القصيرة عن سورية وآثارها وفنونها الشعبية ونهضتها الاقتصادية والاجتماعية. وفي عام 1963 بدلت المؤسسة العامة للسينما السورية نشاطها وساهمت في تطوير حركة الإنتاج السينمائي التسجيلي من خلال توفير الاحتياجات المادية والفنية اللازمة ومن خلال إتاحة فرص عرض الأفلام التسجيلية-الوثائقية للجماهير في المدن السورية.

ركزت السينما التسجيلية السورية في السبعينيات على إنتاج الأفلام التي تتناول أبعاد الصراع العربي الصهيوني بهدف شرح وتوضيح طبيعة هذا الصراع وبالتالي محاولة كسب الرأي العام العالمي وحث الجماهير العربية على متابعة الكفاح والنضال، ويشكل ذلك أحد أهم وظائف الفيلم التسجيلي. إضافة إلى

ذلك، أنتجت المؤسسة العامة للسينما سلسلة أفلام تتناول جوانب مختلفة من الحياة الثقافية والاقتصادية والاجتماعية، من هذه الأفلام :

- الحياة اليومية في قرية سورية : عام 1973 إخراج عمر أميرالاي.

- العودة : عام 1973-1974 إخراج مروان حداد.

- المعركة والبترول : عام 1973-1974 إخراج أحمد فارون، عن مدى إسهام البترول كسلاح في الصراع العربي الصهيوني وفي معركة التحرير وتميز بالاستخدام الإبداعي للموسيقى حيث أكد قيمة المرسقي في عملية إيصال الرسالة وأهمية شريط الصوت عموماً في تحقيق التأثير المطلوب إلى جانب قوة الصورة.

- تحية إلى القنيطرة: عن مدينة القنيطرة وفيلما للصمود والقتلة، إخراج وديع يوسف.

- وجاء تشرين: اعتمد هذا الفيلم في إعداداته على الوثائق المصورة المأخوذة من المحفوظات المختلفة مما يؤكد أهمية الأرشيف السينمائي حيث يصبح الوثيقة السينمائية قيمة تاريخية وفنية.

- العودة : عن مدينة القنيطرة.

- القنيطرة حبيبتي : إخراج أمين البني عن مدينة القنيطرة.

- زهرة الجولان : إخراج صلاح دهني عن مدينة القنيطرة، وصلاح دهني أحد رواد السينما ومن الذين ساهموا في نشأة السينما التسجيلية الوثائقية في سورية.

وفي عام 1978 أنتجت المؤسسة العامة للسينما السورية 15 فيلماً تسجيلياً منها :

- النافذة : إخراج نبيل المالح.

- المرأة في سورية : إخراج سمير نكري.

- ابن النفيس : عام إخراج صلاح دهني.

إذاً، أنتجت دائرة السينما قبل قيام المؤسسة والمؤسسة العامة للسينما بعد قيامها حوالي 230 (3) فيلماً بين عامي 1961 و1987 وهي إما أفلام روائية قصيرة،

أفلام تسجيلية أو أفلام قصيرة عادية أو وثائقية. ومن الأفلام المنتجة فسي الثمانينيات :

- فلسطين الجذور : عام 1980 إخراج أمين البني.
- ما هو السلام : عام 1982 إخراج عبد المعين عيون السود.
- متحف الطب والعلوم عند العرب : عام 1983 إخراج حسن عز الدين.
- ملامح أموية : عام 1984 إخراج مروان حداد.
- حضارة العرب الأنباط : عام 1985 إخراج جورج بدرية.
- دمشق مسافة للنظر : عام 1986 إخراج هند ميداني.
- نضال أهلنا في الجولان : عام 1987 إخراج غسان شमित.
- مذكرات وطن : عام 1984 - 1987 إخراج أمين البني.

ولم يبدأ إنتاج أفلام الرسوم المتحركة إلا في نهاية السبعينيات حين قدم نزار غازي وسمير جبر فيلمهما شارة مرور عام 1979، وتوقف الإنتاج حتى التسعينيات عندما غمدت المؤسسة العامة للسينما على إدخال إنتاج أفلام الرسوم المتحركة فسي خطتها فكانت أفلام : حكاية مسمارية للمخرج موفق قات، وألف صورة وصورة وهو وهي للمخرج ناصر نعساني. وفي عام 1988 أنتجت المؤسسة العامة للسينما في سورية فيلم فيتو للمخرج عبد المعين عيون السود الذي أخرج أيضاً فيلم عفواً سيد إكس، ويروي فيلم فيتو خلال أربعة دقائق وخمس عشرة ثانية الغزو الصهيوني لفلسطين واحتلالها ومن ثم مقاومته بالجسد والحجر.

من جانبه، يساهم التلفزيون السوري منذ تأسيسه عام 1960 فسي حركة الإنتاج السينمائي التسجيلي الوثائقي من خلال دائرة الإنتاج السينمائي التي تهدف من خلال الأفلام التسجيلية الوثائقية إلى المساهمة بتغطية شبكة برامج التلفزيون أو لتبادلها وتوزيعها على محطات التلفزيونات الصديقة أو على السفارات في الخارج أو على مكاتب الإعلام في الدول العربية والأجنبية في إطار الإعلام

والدعاية عن سورية وعن السياحة والثقافة فيها. وقام التلفزيون السوري بإنتاج العديد من الأفلام وخاصةً تلك التي كانت عن حرب تشرين ومنها :

- المرأة : إخراج أمل حنا.
- المتسول : إخراج لطفي لطفي.
- طريق الجلاء : إخراج أمين البني.
- الأحرار : إخراج بشارة عقاد.
- السد : إخراج هيثم حقي.
- الذكرى : إخراج محمد ملص.
- البترول : إخراج مأمون البني.
- مهمة خاصة : إخراج هيثم حقي.
- القنيطرة حبيبتى : إخراج أمين البني.

كما ساهمت الإدارة السياسية للجيش السوري أيضاً في حركة الإنتاج السينمائي التسجيلي من خلال إنتاج مجموعة من الأفلام منها :

- معرض تشرين الخاص والتحرير : إخراج غسان باخوس.
- الأسرى والتأزيم الجديدة : إخراج سمير ذكرى.

تساهم عدة جهات رسمية في الإنتاج السينمائي التسجيلي السوري هي :

المؤسسة العامة للسينما، التلفزيون، الإدارة السياسية للجيش العربي السوري وأقسام السينما في بعض الوزارات والهيئات الحكومية، إضافةً إلى إنتاج القطاع الخاص لاسيما المبادرات الأهلية والفردية ومنها السينما المستقلة في سوريا حيث تساهم نسبياً في حركة الإنتاج السينمائي التسجيلي. ومن "المحاولات الجادة، التي تمضي على طريق السينما المستقلة، تلك المحاولات التي إنجلت حتى الآن عن عدد من التجارب الشابّة المتميزة، منها ما كان نتاج مبادرات فردية، لهذا المخرج أو ذاك، كما في حال المخرجين الشباب عمار البيك، وهشام الزعوق، وفجر

يعقوب، ومنها ما كان نتيجة إقامة ورشات عمل سينمائية، من طراز الورشة التي أقامها في العام 2003 المخرج السوري محمد قارصلي، وانتهت إلى تقديم قرابة 15 فيلماً قصيراً، تتنوع بين ما هو روائي، وتسجيلي، وتجريبي. وكذلك، ما تحاوله مؤسسة بيت الفن، بإشراف المخرج الشاب علاء عربي كساتبي، والتي نفذت ورشة أيلول عام 2004، وكان من نتائجها، أن تم إنجاز عدد من الأفلام القصيرة. (...)»⁽⁴⁾ وعلى طريق السينما المستقلة، هناك تجربة المخرج الشاب عمار البيك الذي "لا يستند (...) إلى منتج سينمائي حقيقي، بمقدار ما يتعاون مع ورشة عمل سينمائية، (...) وينضوي في إطارها مجموعة من الشباب الهواة (...) استطاع البيك مع الورشة خلال سنوات معدودة من العمل، تحقيق العديد من الأفلام التي أراد أن تكون من النوع التسجيلي، المترع بأنفاس تجريبية، منها : فيلم أشخاص وهو تسجيلي تجريبي قصير (مدته 6 دقائق)، فيلم نهر الذهب، وهو تسجيلي وثائقي قصير (مدته 15 دقيقة)، ويرصد فيه مصير نهر بردى، وفيلم باولو، وهو فيلم تسجيلي تجريبي طويل (مدته 54 دقيقة)".⁽⁵⁾ وأيضاً تجربة المخرج الشاب فجر يعقوب الذي "استطاع بمثابرة وجهد أن يقدم أفلاماً من طراز : فيلم صورة شمسية 2003، التسجيلي القصير، (...) (و هو) قصة نابغة من قلب المعاناة الفلسطينية مباشرة".⁽⁶⁾

أما القطاع الخاص فلم يهتم بإنتاج الأفلام التسجيلية الوثائقية باستثناء بضعة أفلام منها : الطريق إلى السلام إخراج أمين البني وفيلم المنام إخراج محمد ملص. ومن الأفلام التسجيلية السورية المنتجة حديثاً -عام 2006- فيلم حجر أسود للمخرج الشاب نضال الدبس الذي يروي قصة الحي الشعبي الفقير في ضواحي دمشق..

أخيراً، يقول المخرج محمد ملص : لا يوجد سينما سورية يوجد سينمائيون وضعوا خبراتهم في خدمة الفيلم الوثائقي القريب من الواقع والبعيد عن

الإيديولوجيات حين فرضت مؤسسة السينما على جميع الخريجين أن يكون أول فيلم مُنجز لهم وثائقياً.

السينما التسجيلية في مصر:

نشأت السينما المصرية تسجيلية على غرار السينما العالمية إبان ظهورها، وعلى يد رائد السينما المصرية محمد بيومي 1894-1963 حيث أصدر مجلة (أمون) السينمائية عام 1923، وظهر العدد الأول منها بترحيب الأمة المصرية بعودة الزعيم سعد زغلول من منفاه عام 1923، ثم تتابعت الأعداد بعد ذلك. (7) غير أن سعد نديم (1920-1980) يذكر في محاضراته عن تاريخ السينما التسجيلية في مصر في المعهد العالي للسينما عام 1966 أن أول جريدة سينمائية صدرت في مصر كانت بعنوان في شوارع الإسكندرية من إنتاج سينمائي فرنسي يدعى دو لاجارن. (8) وتعتبر جريدة أمون السينمائية التي أصدرها محمد بيومي أول جريدة سينمائية مصرية رغم أن كل عدد من أعدادها الأربعة كان يتضمن موضوعاً واحداً، مما يجعلها أقرب إلى الأفلام الإخبارية ولكن بيومي أطلق عليها ذلك العنوان. وقام أحمد الحضري ومحمد كامل القليوبى بتوثيق هذه المعلومات. (9) وفي عام 1925 أصدرت شركة بروسبيرى جريدة الشرق وصدر منها أربعة أعداد أيضاً. (10)

وبعد ثلاثين عاماً من هذا التاريخ قامت شركة شل المصرية بإنشاء وحدة الإنتاج السينمائي، وأصدرت مجلة سينمائية أخرى بعنوان صبور من الحياة تناولت فيها المشروعات الهامة في مصر خلال عسامي (1954-1955). ثم جاءت مصلحة الفنون وقدمت مجلة الفنون عام 1957، ثم أنشأت الحكومة المصرية أستوديو مصر وقامت إدارة الأفلام التسجيلية بإنتاج المجلة السينمائية عام (1965-1966)، وأنتج المركز القومي للأفلام التسجيلية بوزارة الثقافة بعد إنشائه مجلتي سينمائيين الأولى بعنوان الثقافة والحياة والثانية بعنوان النيل.

وتتابعت الأفلام التسجيلية بعد ذلك من خلال الوكالة العربية للسينما والتابعة لوزارة الثقافة فأصدرت مجلة سينمائية عام 1972 وكان عنوانها *مصر اليوم* هذا وقد سبق كل ذلك إنشاء جريدة *مصر السينمائية* عام 1935 وقد أسسها المصور السينمائي حسن مراد وكانت تابعة لاستوديو مصر حتى وفاته عام 1970 ثم آلت تبعيتها للهيئة العامة للاستعلامات التابعة لوزارة الإعلام فغيرت اسمها إلى جريدة *مصر السينمائية* الناطقة وأصدرت أكثر من ألفين وخمسمائة عدد حتى الآن، وتعتبر سجلاً تاريخياً عظيماً للحياة المصرية والعربية. (11)

وتعتبر جريدة *مصر السينمائية* التي أصدرتها شركة مصر للتمثيل والسينما عام 1939 أهم الجرائد السينمائية على الصعيدين المصري والعربي، ومن أهم وأعرق الجرائد السينمائية على الصعيد العالمي، بل إنها من الجرائد القليلة من نوعها في العالم التي لا تزال تصدر حتى تاريخ كتابة هذا البحث. وقد أسس الجريدة المصور حسن مراد (1903-1970) وكان يحررها ويصورها ويخرجها مع عدد من المساعدين بتمويل شركة مصر للتمثيل والسينما وبدعم من الحكومات المصرية المتعاقبة. (12)

لقد ظهر أول فيلم تسجيلي في تاريخ السينما المصرية عام 1924 ليواكب افتتاح مقبرة توت عنخ آمون وقد أخرجه محمد بيومي، رائد السينما المصرية، وكانت مدته ثمانية دقائق، ثم تلاه فيلم *حديقة الحيوان* من إخراج محمد كريم عام 1927، ثم أخرج نيازي مصطفى عدداً من الأفلام الدعائية لشركات بنك مصر عام 1936، كذلك أخرج المصور السينمائي مصطفى حسن فيلم *الحج إلى مكة* عام 1938، كما أخرج صلاح أبو سيف фильماً عن وسائل النقل في مدينة الإسكندرية عام 1940، إلا أن كل هؤلاء تحولوا بعد ذلك إلى إخسار الأفلام الروائية وأصبحوا أعمدة السينما المصرية. (13) غير أن المؤرخين والنقاد أجمعوا على أن الرائد الأول للسينما التسجيلية المصرية هو المخرج سعد نديم.

رواد السينما التسجيلية في مصر :

سعد نديم (1920-1980) :

لا شك بأن سعد نديم يعتبر الرائد الأول والأوحد للسينما التسجيلية في مصر، وذلك لأنه أمضى حياته كلها مخرجاً للأفلام التسجيلية، وقد قدم لنا ما يربو على الثمانين فيلماً، بدأها بفيلم الخيول العربية ومدته عشرة دقائق عام 1974، كما قدم لنا العديد من الأفلام الوطنية ذات الطابع السياسي وغيرها ونذكر منها : الفن المصري المعاصر - راجب عباد - حكاية من النوبة - عدوان على الوطن العربي - فليشهد العالم - موكب النصر، وحينما بدأ التلفزيون المصري إرساله عام 1960 أخرج سعد نديم للشاشة المصرية والعربية عدة أفلام مهمة منها : متحف السكة الحديد - أسوان - مدينة سياحية - مدينة كوم أمبو - جزيرة فيله - البترول - الحديد والصلب، كما أخرج للتلفزيون العديد من الأفلام منها : النحاس - التجارة العربية - الزجاج - الفخار - الكليم والسجاد - الخيسام - الحصر - تطعيم الخشب - الجلود - الذهب، كما أخرج العديد من أفلام الآثار الفرعونية منها : تراث الإنسانية - أبو سمبل وغير ذلك من الأفلام، وتعتبر هذه الأفلام وغيرها من الوثائق التاريخية التي تصاحب مسيرة الحضارة المصرية على مر العصور. (14)

صلاح النهامي (1922-1997) :

وبعد ثاني رواد الفيلم التسجيلي في مصر. قدم للسينما التسجيلية ما يربو على المائة فيلم ومنها العديد من الأفلام الرائعة نذكر منها دياب، ثم سافر بعد ذلك إلى سوريا وأخرج عدة أفلام عربية مهمة : دمشق - متحف دمشق - الفنون اليدوية في سوريا - حمص وحلب والأذقية - المصايف السورية - صناعة المسيح في سوريا، ثم عاد إلى مصر وأخرج عدة أفلام منها : بنت النيل - تحية لمقاتل مصري - عالم الفنان حسن حشمت - مذكرات مهندس - أربعة أيام

مجيدة - كهرباء السد العالي - رجال في الصحراء - على أرض الصعيد -
مصر العمل. (15)

عبد القادر التلمساني (1924-... م) :

وهو صاحب كتاب السينما المصرية في 75 عام ويعتبر من أهم رواد
الفيلم التسجيلي. قدم لنا عام 1957 فيلم الأرجواز في المعركة - عرائس 1957
واليوم العظيم 1964. ثم أنشأ مع شقيقه المصور السينمائي حسن التلمساني شركة
أفلام التلمساني إخوان، وهي أول شركة تخصصت في إنتاج الفيلم التسجيلي حيث
انتجت أكثر من ثلاثين фильماً ثم انتجت أيضاً لحساب آخرين، ولا تزال أغلب هذه
الأفلام من مقتنيات معهد العالم العربي في باريس ومن هذه الأفلام : رحلة في
كتاب وصف مصر 1972 - دار الفن في القرية 1973 - فنون الخط العربي
1974 - زخارف عربية 1974 - زخارف قبطية 1975 - المصحف الشريف
1977 - صحراء سفارى 1978 - القاهرة المماليك 1986 - مصر عتيقة 1986
- سيناء الحرب والسلام 1986 - عالم البدو في سيناء 1983 - أرض الأديسان
- سيناء مشتي عالمي - كنوز أرض محمد - الديمقراطية في مصر 1984 -
القرية الفرعونية 1992 - الحضارة والتعمير 1995. أخرج التلمساني أكثر من
خمسین фильماً تسجيلياً منذ عام 1960 وحتى الآن (16).

حسن مراد (1903-1970) :

صور حسن مراد 31 фильماً إخبارياً عام 1938 (17) وأسس (جريدة مصر
السينمائية) عام 1939 وهي أهم الجرائد السينمائية على الصعيد المصري
والعربي، ومن أهم وأعرق الجرائد السينمائية على الصعيد العالمي (18). كما
صور حسن مراد العديد من الأفلام التسجيلية والتمثيلية من مختلف الأطوال،
ولكن كان يفضل تصوير الأفلام الإخبارية. سجل حسن مراد التاريخ الرسمي وما
تريد السلطات تسجيله، أيا كانت هذه السلطات قبل الثورة وبعدها. (19)

ومن السينمائيين التسجيليين :

سعدية غنيم :

التحقت بالعمل في التلفزيون منذ إنشائه عام 1960، من بين أفلامها :
المولد - ثوت عنخ آمون - غداً يكبر الصغار - وتنت في الأرض زهور. (20)
وأفلام دير سانت كاترين 1962 - الأرض السليبة 1964 - طريق الآلام 1976
- الجميلة قائمة نورتيتي 1970. (21)
فريدة عرمان :

التحقت بالتلفزيون منذ إنشائه، وطوال ثمانية وثلاثين عاماً من العمل
المتصل في مختلف مجالات التلفزيون منذ أول مارس 1960 أخرجت نحو
مائتين وخمسين фильماً درامياً واستعراضياً وتسجيلياً مختلفة الأطوال ومن أهم
أفلامها : أفراح مصرية - ست الدار الفرعونية - سوق الهواة. وقد بدأت سلسلة
عن جان فرانسوا شامليون. (22) ومن أفلامها أيضاً : المرأة المصرية 1974 -
رقصات مصرية 1975 - الشواطئ المصرية 1984 - السد العالي 1991 -
ذكريات مصطفى أمين 1994 - العرب الرُّحَّل 1999. (23)
سميحة الغنيمي :

كان أول أفلامها التسجيلية : الخيول العربية 1971 - حارة نجيب محفوظ
1989 (24) - نغم عربي - رنين الماضي - فقر عابدين - متحف قصر
عابدين. (25)

محمود سامي عطا الله :

الذي قدم الوادي الجديد 1968 - العبادة 1969 - قناة جونجلي 1980 -
مسجد العريش 1981. (26)

علي الغزولي :

قدم العديد من الأفلام منها : مسجد قايتباي 1981 - أرض الفيروز 1982
- رشيد 1983 - سبأ هبة الطبيعة 1985 - حكيم دير سانت كاترين 1987.
(27) ومن أفلامه الحديثة : صيد العاصري - جرائيت - العمارة الإسلامية -
حديث حول الصمت - طفولة وإبداع ويتناول تصوير الأطفال عبر العالَم كله،
جمعت رسوماتهم في معرض أقيم في متحف الفنون بدار الأوبرا بالقاهرة.

المركز القومي للأفلام التسجيلية :

أنشأت وزارة الثقافة المصرية عام 1967 المركز القومي للأفلام
التسجيلية، وسعى المركز لتقديم جيل من الرعيل الأول الذين أعطوا للفيلم
التسجيلي الكثير، وأضافوا إلى رصيد السينما التسجيلية المصرية ومن هؤلاء:
- مذكور ثابت : من بين الأفلام التي أخرجها : ثورة الممكن 1967 -
على أرض سيناء 1975 - تطوير الري - مذكرات بئر 3 1992 - سحر
الوثائق 1998، وغيرها.
- أحمد راشد : قدم العديد من الأفلام منها : 300 فنان 1970 - رحلة سلام
1973 - أبطال من مصر 1974 - توفيق للحكيم 1976 - أثار حول الأزهر
1983، وغيرها.
- منى مجاهد : قدمت العديد من الأفلام منها : المرأة في رسوم الفنانين 1970
- الفنان جمال كامل 1981.
- فؤاد القهامي : أخرج : لن نموت مرتين 1970 - مدفع 8 1971 - شسوان
1972 - الرجال والخنادق 1972، وغيرها.
- هاشم النحاس : أخرج عدة أفلام مهمة منها : ميكي بلا حائط 1974 - سيوة
1986 - صلاح أبو سيف يتذكر 1995، وغيرها.

- خيرى بشارة : قدم العديد من الأفلام التسجيلية المهمة منها : صائد الدبابات 1974 - طبيب فى الأرياف 1975 - طائر النورس 1976 - حديث الحجر 1979، وغيرها.

- حسين الطيّب : والذي قدم : مدينة لن تموت 1974 - مسجد السلطان قلاوون 1978 - مسجد السلطان حسن 1980 - مسجد محمد علي 1986 - مسجد الرفاعي 1995، وغيرها.

مركز الفيلم التجريبي :

فى عام 1969 أنشأت وزارة الثقافة مركز الفيلم التجريبي، وفيه قدم شادي عبد السلام العديد من الأفلام التسجيلية المهمة نذكر منها فيلم : أفلاق 1974 - جيوش الشمس - كرسى توت عنخ آمون 1983 - ما قبل الأهرامات 1984 - رمسيس الثاني 1985 وغيرها. هذا وقد قدم المركز العديد من الأفلام التسجيلية والتي تميزت بمستويات رفيعة للغاية. (28)

المركز القومي للسينما :

بعد النجاح العظيم لدور الأفلام التسجيلية فى رصد الواقع المعاصر والتراث القومي، أنشأت وزارة الثقافة المصرية عام 1981 المركز القومي للسينما. وقد قدم المركز العديد من المخرجين نذكر منهم :
- نبيلة لطفى : والتي قدمت : صلاة من وحي مصر العتيقة 1972 - نسر سانت كاترين 1981، وغيرها،
- ناديا سالم : والتي قدمت : الطفل الشقيان 1982 - الجن الأحمر - الزار 1990، وغيرها،

- منحت قاسم : الرسم 1982 - الرمال المتحركة 1984 - العقابين 1986
وغيرها،

- حسام علي : ثلاثية رفح 1986 - سوق الرجال 1990 وغيرها،
- عواد شكري : الطلعة 1982 - القشاش 1986 - المحجر 1983 وغيرها،
- مختار أحمد : قرية أم خلف 1983 - إنقاذ 1984 - المايسترو 1989،
- محمد كامل القليوبي : محمد بيومي ووقائع الزمن الضائع 1990 - تمسوت
الظلال فيحيا الومح 1996. (29)

الشركات الخاصة لإنتاج الفيلم التسجيلي :

لايستطيع راصد لتاريخ السينما التسجيلية أن يغفل الدور العظيم الذي قدّمته
شركات الفيلم الخاصة، حيث بدأت هذه الشركات في الظهور من عام 1968
بداية بشركة أفلام التمسالي والتي تحدثنا عنها آنفاً، ثم شركة فرعون فيلم أحمد
فؤاد درويش والتي قدمت العديد من الأفلام المهمة منها : الماشطة 1968 -
أمون حنب 1972.

كذلك تم إنشاء شركة أبود فيلم عطيات الأبنودي، وقد أخرجت العديد من
الأفلام منها : حصاد الطين 1971، والذي يعد أهم الأفلام التسجيلية المصرية،
وكذلك فيلم أغنية توحة العظيمة 1972 - التقدّم إلى العمق 1979 - بحار
العطش 1980 - الأحلام الممكنة 1983 - أيام الديمقراطية 1969 وغيرها. (30)
ومن متابعة أفلام عطيات الأبنودي يلاحظ تركيزها على مجتمع القرية المصرية
وعلى مشكلات الطبقات الكادحة في المجتمع وعلى القطاعات المهمشة في
المجتمع ومن بينها المرأة. ومن أهم أفلامها أيضاً : إيقاع الحياة - آلي باع واللي
اشترى - نساء مسؤولات - رواية - بطلات مصرية. (31)

ثم ظهرت شركة (سكوبوفيلم) أسماء البكري والتي قدمت العديد من الأفلام المهمة منها : قطرة ماء 1979 - بورترية 1981 - دهشة 1981 وغيرها. (32)

ومن الأفلام التسجيلية المصرية الحديثة، فيلم البنات دول عام 2006 إخراج تهاني راشد، وضائع في كوستاريكا 2006 إخراج هالة لطفي، وفيلم إلى أين ؟ 2006 إخراج سمير عبد الله، وإنتاج مصر وفرنسا.

ويتضح من مفهوم هذه الأفلام اهتمام الجهة المنتجة بتسجيل الأحداث الرسمية والمناسبات المهمة وإعلام الجماهير ببعض المرافق والمنشآت الترفيهية والخدمية الموجودة في مصر وتوضيح أهميتها وتشجيع الاقتصاد الوطني ومساندة الصناعات المحلية.

ومنذ بداية عرض الأفلام التسجيلية المصرية الأولى عام 1924 بدأ استخدام السينما كوسيلة والأفلام التسجيلية كأداة لتدعيم الروح الوطنية وتأكيد الشعور القومي نحو المشروعات الوطنية والقومية النشطة التي تفيد في تدعيم الاقتصاد القومي وقيم الانتماء الوطني وقيم العمل والإنتاج. (33)

السينما التسجيلية في المغرب :

في عام 1944، أنشئ في المغرب مركز للسينما هو (المركز السينمائي المغربي) تحت رعاية المحلل الفرنسي وكان أغلب إنتاجه أفلاماً قصيرة وجريدة سينمائية أسبوعية. ونظراً للميزانية المتواضعة للمركز فإنه لم ينتج حتى عام 1963 سوى الجريدة السينمائية وأشرطة قصيرة، وثائقية وتربوية، وبعض المشاهد السياحية في البلاد. وكانت الجريدة السينمائية توزع الأخبار المغربية كل يوم جمعة على مختلف دور العرض في المغرب، ويكون التعليق على الأنباء باللغة العربية أو الفرنسية أو الإسبانية. كما قسام المركز بتقديم المساعدات.

والتسهيلات للمنتجين الأجانب الذين يريدون تصوير بعض المشاهد السياحية أو الاجتماعية في المغرب بغية التعريف بالثقافة المغربية. (34) وكان أول فيلم مغربي بعنوان صديقتنا المدرسة وهو فيلم تربوي من إخراج بن شسقرون سنة 1956.

يتولى المركز السينمائي المغربي التابع لوزارة الإعلام إدارة جزئية للناحية الصناعية للسينما المنصلة ببعض أدوات التصوير وتسجيل الصوت، إنه يقوم بنوع من الإنتاج الوطني السينمائي المحدود كالنشرة السينمائية وبعض الأفلام الطويلة، وعلى سبيل المثال، أنتج بين عامي 1944-1955 اثنين وخمسين عمداً فقط من الأخبار المغربية وأربعة أفلام طويلة. (35)

ومن الأفلام التسجيلية المغربية الحديثة : المرأة الوحيدة 2004 إخراج إبراهيم فريتا (إنتاج المغرب وفرنسا)، غير خدوني 2004-2005 إخراج تسامر السعيد، وفيلم نداء... 2005 إخراج دليلا النادر (إنتاج المغرب وفرنسا).

السينما التسجيلية في السودان: (36)

أنشئت أول وحدة لإنتاج الأفلام في السودان، الخاضع لسلطات الاستعمار البريطاني، في عام 1949 وكان اسمها مكتب الاتصالات العمام للتصوير السينمائي الذي اقتصر إنتاجه على الأفلام الدعائية وجريدة نصف شهرية خاضعة أيضاً للسلطات البريطانية. وقامت الوحدة في تلك الفترة بتحقيق أفلام عن الزراعة والري والصناعة والصحة. وفي الوقت نفسه، كانت الوحدة تساهم في عملية التوعية الإرشادية وتقوم بإصدار جريدة خبرية مرتين في الشهر، فقدمت أفلام العطش في غرب السودان والتعاون ونجاة التسي تسي وفيلم ذهب السودان الأبيض عن مشروع الجزيرة لزراعة القطن وفيلم الزراعة الآلية.

وبعد استقلال السودان سنة 1956 حاولت الحكومة السودانية الاستفادة من السينما كوسيلة لنشر الوعي بين الجماهير وسعت إلى إنتاج مجموعة من الأفلام

التسجيلية- الوثائقية وإقامة العروض الشعبية بمختلف أنحاء السودان من خلال وحدات العروض المتنقلة التابعة لوزارة الإعلام والثقافة. (37)

وبعد ثورة 25 مايو- أيار 1969، أنشئت مؤسسة للسينما باسم مؤسسة الفولة للسينما وتتبع وزارة الإعلام والثقافة، حيث اقتصر إنتاج المؤسسة على الأفلام التسجيلية والقصيرة، بمتوسط عشرة أفلام في السنة. وكانت مصلحة السينما الحكومية تقوم كل سنة بإنتاج 15 شريطاً وثائقياً ومنها أفلام تربية، تسم التركيز على الإنتاج السينمائي التسجيلي في هذه الفترة، ومن الأفلام التسجيلية بعد الاستقلال فيلم الطفولة المشردة 1956-1957 سيناريو وإخراج محمد كامل إبراهيم عن أسباب انحراف الأطفال الذين يهزحون من الريف إلى المدينة، ولا يمضطجعون الانسجام معها ومع أسلوب الحياة فيها فيقعون فريسة الانحرافات كالسرقعة وغيرها، وفيلم المنكوب إخراج محمد كامل إبراهيم أيضاً وتصوير جاد الله جبارة.

وقد ركز الإنتاج السينمائي التسجيلي في بدايته على تصوير المشاريع الرسمية للدولة والنشاط الحكومي وإنجازاته، أي كانت الأفلام التسجيلية أداة للإعلام الحكومي دون أن تحمل أية توعية خاصة أو معالجة سينمائية فنية متميزة، بدليل أن المخرج إبراهيم شتات حاول إنتاج أفلام تسجيلية خارج هذا الإطار الرسمي فأخفق بسبب التعقيدات الروتينية. وفي عام 1970 تم إنتاج أول فيلم روائي طويل وهو آمال وأحلام إنتاج إبراهيم ملاسي.

كان السينمائيون السودانيون الجدد قد بدأوا يطرحون بعد عام 1967 شعار إحلال الفكر محل الإثارة وتأسس ناد سينمائي في جامعة الخرطوم مما شجع عدد من الشباب على السفر والتخصص في مجال السينما حيث كانت لدى هؤلاء الشباب إرادة حقيقية للمساهمة في صنع سينما تسجيلية مرتبطة بحياة الناس الذين يعانون من ارتفاع نسبة الأمية بينهم (85-90%). ومن هؤلاء الشباب : سامي

الصاوي، منار الحلو، الطيب مهدي وسليمان نور. وهنا بدأت تظهر سينما جديدة، أو بداية جادة لسينما تسجيلية سودانية، لكن الروتين وتعدد الجهات التي تتحدث عن السينما ساهما بإخفاق هذه السينما.

وعليه، ثمة أجهزة عاملة تساهم في الإنتاج السينمائي التسجيلي في

السودان وهي :

- إدارة الإنتاج السينمائي لوزارة الثقافة والإعلام.
 - الوحدة الفيلمية في التلفزيون منذ بداية إرساله عام 1963.
 - قسم السينما بمصلحة الثقافة التابعة لوزارة الثقافة والإعلام التي أنشئت عام 1974.
 - المركز القومي للفيلم القصير الذي أنشئ عام 1978.
 - المراكز المتخصصة في بعض الوزارات مثل وزارتي التربية والتعليم والزراعة.
- شهدت سنوات السبعينيات وحتى الآن محاولات ناجحة في مجال الأفلام القصيرة، حظيت بتقدير العديد من المهرجانات الدولية والإقليمية، ومن الأفلام التسجيلية المنتجة :
- دائر على حجر : من إنتاج قسم السينما في وزارة الثقافة في السبعينيات وإخراج سامي الصاوي. يتناول هذا الفيلم صناعة حجر الطاحون باعتبارها حرفة يدوية آيلة إلى الانقراض.
 - أربع مرات للأطفال : من إنتاج قسم السينما في وزارة الثقافة في السبعينيات إخراج الطيب مهدي وهو يعالج مشكلة الأطفال المعوقين في السودان.
 - الضريح : للطيب المهدي والذي حصد ذهبية مهرجان القاهرة للأفلام القصيرة عام 1970.

- جزع النار أو رمي النار : أخرج حسين شريف عام 1973 وهو عن عصابات قبيلة من القرويين جنوب شرق السودان يرمون الحجارة عند شروق الشمس بعد موسم الحصاد.
- انتزاع الكهرمان : أخرج حسين شريف عام 1975 الذي حقق نجاحاً في المهرجانات الدولية، يحكي الفيلم عما أصاب مدينة سواكن التي تقع على البحر الأحمر من دمار وإهمال، مما قد يعطي صورة مصغرة للسودان.
- النمر شكلها أفضل : أخرج حسين شريف عام 1979 وعرض بعدة مهرجانات عالمية.
- ومع ذلك فالأرض تنور : من إخراج سليمان النور الذي درس علي يد السينمائي التسجيلي المعروف رومان كارمن وقد نال الجائزة الفضية في مهرجان موسكو الحادي عشر للأفلام التسجيلية عام 1979.
- إفريقيا : من إخراج سليمان النور.
- ليست مياه القمر : إخراج حسين شريف عام 1985 لمنظمة اليونيسيف.
- الجمل : للمخرج إبراهيم شداد والحاصل على جائزة النقد في مهرجان كان عام 1986.
- يوميات في منفى : إخراج حسين شريف بالاشتراك مع عطيات الأبنودي عام 1993 ليكون عرضه الأول في مؤتمر الأمم المتحدة لحقوق الإنسان في فيينا عن هجرة العقول من السودان.
- التراب والياقوت أو رسائل من الغربية : إخراج حسين شريف، والغربة هنا كما يقول المخرج مساحة داخل العقل وليس بالضرورة غربة جسد أو مكان.
- من يصحو قبل باتني اللبن : إخراج ناصر الطيب.
- أنظر إلى الإبل كيف تنحر : إخراج محمد محمد علي.
- المملكة المنهوبة : إخراج سليمان محمد إبراهيم.



- قرية ملقو المنسية : إخراج سليمان محمد إبراهيم.
- المحطة وحكاية متورت : إخراج الطيب مهدي الطاهر.
- نهار لا يتسم إطلاقاً : إخراج إيمان حبيب الله.
- جبل مرة .. واحة تنوع : إخراج صالح محمد إبراهيم .
- بوزله يتمني : إخراج عبد الرحمن نجدي.
- الزمبارة (الصفارة) : إخراج عادل حسن عام 2007، والفيلم يحكي عن قصة صبي من قرية تبعد خمسين ميلاً من مدينة أم درمان ومن خلاله يحكي عن الوضع في السودان وعن وضع سكانه. وقد فاز بالجائزة الأولى والميدالية الذهبية في مهرجان القاهرة للإعلام العربي في دورته الثالثة عشرة.

السينما التسجيلية في تونس : (38)

عام 1896 قام أحد معاوني الأخوة لومير بتصوير اثني عشر فيلماً تسجيلياً عن تونس. وفي عام 1905 قام فيليكس مسجيش، لحساب الأخوة لومير أيضاً، بتسجيل أفلام تسجيلية عن تونس. في عام 1911 ظهرت أول جريدة سينمائية في تونس أنتجت بمناسبة زيارة الرئيس الفرنسي أرماني فاليري Armand Fallieres للبلاد والتي حُضمت وطُبعت محلياً. وتأسست عام 1928 شركة الأفلام التونسية. عام 1929 عرفت تونس أول مجلة سينمائية وكان اسمها "أفلام المجلة السينماتوغرافية الأفريقية الشمالية". وفي عام 1939 أنتجت مجلة سينمائية باسم أفلام المجلة السينماتوغرافية الإفريقية الشمالية وكانت هذه المحاولات على أيدي الفرنسيين، سواء المستعمرين للبلاد والمقيمين فيها أو القادمين للسياحة أو العمل. في عام 1946 تأسس المركز السينمائي التونسي في زمن الاستعمار الفرنسي وفيه استوديو سينمائي هدفه تشجيع الإنتاج المحلي والذي اقتصر إنتاجه على الأفلام التسجيلية والقصيرة. تحول هذا المركز عام 1949 إلى استوديوهات

إفريقيا وتم إنتاج جريدة سينمائية نصف شهرية عام 1953. عام 1950، أنشئ الاتحاد التونسي لأندية السينماتوغرافية. وأنشئت في عام 1953 الأخبار السينمائية التونسية، وهي جريدة نصف شهرية كانت تنشر في استوديوهات أفريقيا. أما أول شركة إنتاج سينمائي في تونس فقد تأسست عام 1955 باسم العهد الجديد.

بعد الاستقلال، عام 1956، أنشئ مكتب السينما في وزارة الشؤون الثقافية والإعلام وتم الاهتمام بالسينما وتأسست عدة شركات صغيرة للإنتاج الذي لم يزدهر إلا بعد إنشاء وزارة الثقافة للشركة التونسية للتنمية السينمائية والإنتاج عام 1962. في عام 1958 صوّر جاك بارثيه فيلم جها، الذي أعطى اسمه بعد ذلك للمجلة التونسية السينمائية الوحيدة التي تصدر في تونس الآن. وفي نفس العام بدأت السلطات التونسية تشجيع الإنتاج المشترك مع بعض الدول الأجنبية، إلا أنها اتجهت إلى الإنتاج القومي وإعداد الكوادر الفنية من التونسيين للنهوض بصناعة السينما الوطنية، ولهذا أنت الأفلام التسجيلية في المرتبة الأولى في هذه الصناعة كماً وكيفاً. ففي سنة 1959 أنشئت الشركة المساهمة التونسية للإنتاج السينماتوغرافي واستثماره، وفي سنة 1960 صدر قانون صناعة السينما وإنتاج الفيلم وفي عام 1961 أسس الاتحاد التونسي للسينمائيين الهواة. وأنشئ عام 1964 مهرجان لسينما الهواة في قليبيا التونسية، كما أنشئ مركز للتدريب السينماتوغرافي. عام 1966، استحدثت أيام قرطاج السينمائية، وهي مهرجان سينمائي سنوي. في عام 1970 تأسست جمعية السينمائيين التونسيين والاتحاد الأفريقي للسينمائيين. وهكذا، فمن عام 1956 إلى عام 1979 أنتجت تونس 35 فيلماً طويلاً وعشرات الأفلام التسجيلية والقصيرة.

بعد ذلك تم تأسيس عدة جمعيات واتحادات للسينما والسينمائيين ومهرجان قرطاج السينمائي وكان لكل ذلك أثره على الفيلم التسجيلي وقد تقرر مع بداية

1981 أن تقوم دور العرض السينمائي في العاصمة التونسية وغيرها من المحافظات بعرض الأفلام التونسية القصيرة التسجيلية في بداية عروضها الروائية سعياً لتشجيع حركة الإنتاج التسجيلي وتوفير فرص العرض والمشاهدة، وقد بلغ حجم الإنتاج السينمائي التونسي في بعض السنوات 35 فيلماً تسجيلياً. (39)

يعتبر الفيلم الوثائقي في تونس ثمرة عدة تجارب تعود إلى سنوات السبعينات التي شهدت بروز جيل من المخرجين الموهوبين على غرار الطيب النوحيشي الذي أخرج فيلم قريتي بين القرى والمزارع لكن الفيلم الوثائقي أو التسجيلي عرف انطلاقته الحقيقية بداية من الثمانينات وحتى يومنا هذا حيث أفرز توجهات وتيارات أصبحت تعرف بمدرسة تونس للسينما التسجيلية. ومن الأسماء التي لمعت خلال هذه السنوات نذكر المخرج حميدة بسن عمار صاحب فيلم الزيتونة في قلب تونس سنة 1981 والخط العربي سنة 1971، وكذلك المخرج عبد الحفيظ بوعصيدة الذي أخرج فيلم جزيرة اللوتس سنة 1982 والمخرج محمود بن محمود صاحب فيلم إيطاليون من الضفة الأخرى سنة 1992.

في هذه الفترة فراغ نسبي ظهر جيل جديد من المخرجين الوثائقيين أرادوا جعل السينما في خدمة إشكاليات الواقع وتفاصيله. وتدرج تجربة المخرج هشام بن عمار ضمن هذا التوجه، وقد أخرج في الفترة من 1998 إلى 2002 عدة أشرطة وثائقية منها كفيشلتا ورايس لبحار وشوفت النجوم في القايلة الذي تناهز مدته 75 دقيقة ويروي تاريخ رياضة الملاكمة في تونس من خلال بورتريهات عدد من الملاكمين التونسيين البارزين من أجيال مختلفة.

ومن الأفلام التسجيلية الحديثة، فيلم كحلوشة للمخرج نجيب بلقاضي إنتاج سنة 2006 ويروي حكاية عامل يومى في التزويق والذي حصل على جائزة المهرة الذهبية في مهرجان دبي سنة 2006.

وبهدف تشجيع إنتاج الأفلام التسجيلية في تونس تم إقرار العديد من المبادرات على غرار تنظيم المهرجان الدولي للفيلم الوثائقي دولك تونس وإحداث الوكالة الوطنية للإنتاج السمعي البصري التي أنتجت مجموعة من الأفلام الوثائقية الجيدة تتعرض لمواضيع اجتماعية وثقافية وبيئية وترسم بورتريهات لفنانين تونسيين.

السينما التسجيلية في الجزائر : (40)

قبل نهاية القرن التاسع عشر قام الفرنسي الجزائري المولد فيليكس ميسجيش بتصوير عدد من المشاهد في شوارع الجزائر العاصمة، ومدينة تلمسان لصالح الفرنسي الشهير لومير لعرضها على الجالية الأوروبية بالعاصمة وهران في خريف 1886، وخلال الفترة التي تفصل الحرب العالمية الأولى عن حرب التحرير الجزائرية تم تصوير ما يزيد عن 50 فيلماً جزائرياً عن طريق شركات أجنبية، معظمها فرنسي. وأثناء الحرب العالمية الثانية بدأت السلطات الفرنسية في إنشاء جهاز لتوزيع الأفلام السينمائية في الجزائر وخاصة التسجيلية في المناطق الريفية لأغراض دعائية، كما أنشأت جهازاً موازياً للإنتاج السينمائي لنفس الغرض. (41)

نشأت السينما التسجيلية في الجزائر في ظل الاحتلال الفرنسي الذي أنشأ عام 1947 مصلحة سينمائية بلغ إنتاجها في نفس العام 40 فيلماً قصيراً تطرقت لموضوعاتها لمختلف نواحي الحياة الوطنية وكانت مدعومة بتعليق باللغة العربية أو الفرنسية. كانت هذه الأفلام في معظمها إرشادية دعائية تتعلق بالتربية الصحية، بالزراعة، بالدعاية السياسية، بالثقافة وبالعبادات والتقاليد الجزائرية، ومن هذه الأفلام : الإسلام 1949، قيصرية 1949، العيد غير المنتظر 1959،

رعاة الجزائر. وقد تم تصوير وإخراج جميع هذه الأفلام في البلاد أما عمليات التظهير والمونتاج فقد تمت في استوديوهات باريس.

وبالنسبة للإنتاج الوطني فقد واكب حرب التحرير الجزائرية سنة 1954 في مناهضة الاستعمار الفرنسي حيث تم استخدام السينما كسلاح لكسب الرأي العام العالمي وكأداة لتوعية الجماهير والحفاظ على الشخصية الوطنية الجزائرية. والمساهمة في تحقيق هذه الأهداف، أنشئت عام 1957 مدرسة للتأهيل السينمائي أنتجت عدة برامج تسجيلية. وفي نفس السياق، أنتجت الجبهة الوطنية التي اهتمت بالفيلم التسجيلي عدة أفلام عن حرب التحرير منها : اللاجئون عام 1957 والجزائر الملتهبة عام 1958.

وبشكل عام، اهتمت الجزائر بالسينما في مرحلتها الكفاح الشعبي المسلح وفيما بعد استقلال البلاد عام 1962 وكان لذلك الأثر الكبير على مستوى الإنتاج السينمائي وخاصة الأفلام التسجيلية-الوثائقية. فقد تأسس العديد من المراكز والمصالح والمعاهد والدواوين والمديريات المهمة بشؤون السينما والإنتاج السينمائي مثل :

المركز الوطني للسينما عام 1964، المعهد الوطني للسينما، مصلحة السينما بالمحافظة السياحية للجيش الوطني الشعبي عام 1965، الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية - إنتاج وتوزيع عام 1967، المركز الجزائري للسينما، مركز التوزيع السينمائي 1968، ديوان الأحداث الجزائرية الذي اندمج عام 1974 بالديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية ولتنتج ووزع مجلة الأحداث المصورة، مديرية السينما والوسائل السمعية والبصرية بوزارة الإعلام والثقافة عام 1975.

منذ تأسيسها وحتى عام 1978، أنتجت السينما الوطنية الجزائرية 50 فيلماً طويلاً و200 فيلم تسجيلي وقصير⁽⁴²⁾ منها :

- فجر المعبين 1965 سيناريو وإخراج أحمد راشد. (43)
- شهر الصيام 1966 إخراج أحمد راشد.
- 300 فنان 1970-1971 إخراج أحمد راشد.
- لماذا ؟ 1970 إخراج أحمد راشد.
- بورسعيد 71 عام 1970-1971 إخراج أحمد راشد.
- رحلة سلام 1973 إخراج أحمد راشد والذي حاز على جائزة جمعية الصداقة بين الشعوب من مهرجان لايبزغ عام 1973.
- أبطال من مصر 1974 إخراج أحمد راشد والجائز على شهادة تقدير في مهرجان لايبزغ عام 1974.
- توفيق الحكيم ... عصفور من الشرق 1977 سيناريو وإخراج أحمد راشد، وهو فيلم تسجيلي طويل عن كفاح شعوب البلدان النامية من أجل الاستقلال والحرية.
- المهرجان الثقافي الإفريقي عام 1971 إخراج وليام كيلن.
- تحيا الجزائر عام 1972، ويعتبر نموذجاً للأفلام الدعائية الحكومية التي تنتجها الحكومات وأجهزة الدعاية الرسمية.
- حرب التحرير 1973، وثيقة تعرض مراحل حرب التحرير الجزائرية من خلال ما نشرته الصحف والمجلات عنها.
- نحن والثورة الزراعية 1973 إخراج مرزاق علواش.
- إضافة إلى مجموعة كبيرة من الأفلام التسجيلية-الوثائقية التي صممت في مختلف المناسبات والمواقع.
- كانت السينما التسجيلية في الجزائر سلاحاً إعلامياً دعائياً فعالاً في الحرب بالدعوة إلى التحرير والاستقلال ومناهضة الاستعمار الفرنسي حيث كانت تعرض للعالم وللرأي العام العالمي فضائع حرب الإبادة وحرب الأرض

المحرقة، وكانت سلاحاً في السلم بالدعوة إلى بقاء المجتمع بعد الاستقلال وتوعية الجماهير والحفاظ على الهوية الوطنية وذلك بمعالجة الموضوعات المرتبطة بالتغييرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية في البلاد. من الأفلام التسجيلية الجزائرية الحديثة : أمينة أو تشابك العواطف 2005 إخراج لوريت مقراني، (إنتاج الجزائر وفرنسا)، على نهجي 2005 إخراج رشيد جيلاني، (إنتاج الجزائر وفرنسا)، ويلم بعض الفئات للطيور 2005 إخراج نسيم عمروش، (إنتاج الجزائر، الأردن وفرنسا).

السينما التسجيلية الفلسطينية : (44)

بدأت السينما الفلسطينية مع فيلم يعرض لزيارة الملك سعود لفلسطين عام 1935 تصوير إبراهيم حسن سرحان وكانت مدته 20 دقيقة. وباستثناء هذا الفيلم لم تعرف فلسطين صناعة السينما، كأغلب الدول العربية، وحتى إلى ما قبل 1948 وما بعدها، حتى عام انطلاق الثورة الفلسطينية، حيث لم يكن هناك اهتمام بالسينما أو بدورها أو تأثيرها في صنع رأي عام.

وحتى عند قيام الثورة العربية في فلسطين 1936-1939، لم تهتم أية جهة عربية بتسجيلها وتوثيقها سينمائياً، في حين قامت الجرائد السينمائية الغربية - بريطانية وأمريكية - بتصوير هذه الأحداث وتقديم الصهاينة في صورة إيجابية، بينما صوّرت الفلسطينيين في صورة بدائية متخلفة، وكانت تقرر أي نشاط عربي بالعداء العنصري لليهود، وما زالت هذه للتوجهات مستمرة إلى يومنا هذا.

ورغم نزوح حوالي 75 ألف فلسطيني عام 1948 إلى الدول العربية فإن السينما ظلت بعيدة حتى عن تسجيل وتوثيق ما يحدث، وظلت السينما الفلسطينية غائبة، بفعل ظروف كثيرة، وظل هذا التجاهل والغياب إلى أن حدثت نكسة 1967، فعلى إثرها تنبّه المفكرون السينمائيون العرب، وغير العرب إلى حجم

المأساة، وبدأ التفكير في تقديم أفلام عن القضية الفلسطينية، باعتبارها، في أول الأمر، قضية لاجئين وقضية إنسانية، ولكن بظهور الثورة الفلسطينية ممثلة في حركة فتح، وقسوة هزيمة 1967 ظهرت الحاجة الماسة إلى مخاطبة الرأي العام وتعريفه بالحقائق وبالقضية التي كانت الدولة الصهيونية عمّدت إلى طمس حقائقها من خلال تسلطها على الإعلام الغربي عبر وسائل الاتصال المختلفة. ومع ذلك ظهرت أفلام غير عربية أنتجها أفراد متحررون كانت قريبة من وجهة النظر الفلسطينية.

في عام 1968 تأسست وحدة أفلام فلسطين التي اهتمت بتصوير وتوثيق الأحداث المتعلقة بالثورة الفلسطينية وأنتجت الوحدة عام 1969 أول أفلامها الوثائقية وهو لا للحل السلمي عن رد فعل الجماهير العربية ضد مشروع روجرز لحل القضية الفلسطينية، والفيلم عبارة عن عدة مقابلات مع مقاتلين فلسطينيين، يُدّلون فيها بآرائهم ضد المشروع. وتبعه عام 1970-1971 فيلم مهم هو بالروح بالدم من تصوير وإخراج هاني جوهري ومصطفى أبو علي وهو عن أحداث أيلول في الأردن والحائز على جائزة الأفلام التسجيلية متوسطة الطول في المهرجان الدولي لسينما الشباب في دمشق عام 1972. ويعتمد الفيلم بجانب المواد الوثائقية - المشاهد التي تمّ تصويرها أثناء الأحداث وما بعدها - على مشاهد تمثيلية.

ساعدت وحدة أفلام فلسطين في تأسيس جماعة السينما الفلسطينية عام 1972-1973 التي لم تستمر وأنتجت فيلماً واحداً هو مشاهد من الاحتلال في غزة عام 1973، وهو عبارة عن مشاهد صورتها وكالات الأنباء الغربية للإرهاب والمعاناة التي يتعرض لها الفلسطينيون في غزة، وتم إعادة صياغتها في المونتاج، وكان من إخراج مصطفى أبو علي. وكان هذا الفيلم ضمن اهتمام السينما الفلسطينية - وخاصة من خلال وحدة أفلام فلسطين - بتسجيل الأحداث

المتعلقة بالثورة الفلسطينية والتعلق عليها وتحليل أسبابها ونتائجها. إضافة إلى ذلك، أنتجت وحدة أفلام فلسطين جريدة فلسطين المصورة، وقد قامت هذه الجريدة السينمائية بتغطية الأحداث والعمليات العسكرية داخل فلسطين المحتلة، ولم يصدر منها إلا عدة أعداد وعلى فترات متفرقة.

علاوة على الاعتماد على التسجيلات الحية، اعتمدت السينما الفلسطينية في إنتاجها للأفلام التسجيلية-الوثائقية كلياً أو جزئياً على الأرشيف السينمائي مهما كان مصدره، مثل فيلم مشاهد من الاحتلال في غزة، وفيلم نحن بخير (وهو إنتاج سوري) اللذين اعتمدا كلياً على الأرشيف وفيلم سرحان عام 1973 (وهو إنتاج لبناني) الذي اعتمد كلياً على أرشيف الصور الثابتة. وثمة أفلام اعتمدت على تسجيل واقع الثورة الفلسطينية والشعب الفلسطيني في القواعد والمخيمات مثل : النهر البارد عن مخيم النهر البارد إخراج قاسم جول، وبيتوتسا الصغيرة عام 1974 عن بناء الملاجئ في المخيمات إخراج قاسم جول، وبعيداً عن الوطن (إنتاج سوري) إخراج فيس الزبيدي وفيلم لماذا ؟ (إنتاج مصري). وأيضاً أفلام اعتمدت على الأغاني واللوحات الفنية مثل : زكريات ونار عام 1973 عن الفن والتاريخ الفلسطيني إخراج إسماعيل شموط، والنداء الملح عام 1974 وهو أغنية باللغة الإنكليزية إخراج إسماعيل شموط.

ومن إنتاج السينما الفلسطينية أيضاً :

- العرقوب : عام 1972 إخراج مصطفى أبو علي، عن حرب العرقوب جنوب لبنان.

- عدوان صهيوني : 1973 إخراج مصطفى أبو علي، عن الغارات الصهيونية ضد المخيمات المدنية في سورية ولبنان عام 1972.

- ليلة فلسطينية : 1972 إخراج سمير نمر، عن الفولكلور الفلسطيني.

- حرب الأيام الأربعة : 1972 إخراج سمير نمر، عن حرب العرقوب.
- لماذا نزرع الورد : 1973 إخراج قاسم حول.
- كفر شوبا : 1975 إخراج سمير نمر، عن الصمود الجماهيري العسكري فسي جنوب لبنان.
- على طريق النصر : 1975 إخراج مصطفى أبو علي، عن أسير الشهداء والمدينة التعليمية.
- على طريق الثورة الفلسطينية : 1971 إخراج فؤاد زنتوت.
- غسان كنفاني الكلمة البندقية : 1973 إخراج قاسم حول، عن حياة ونضال الشهيد كنفاني.
- الطريق : 1973 إخراج رفيق حجار، عن الواقع الاجتماعي والسياسي للمخيمات الفلسطينية في لبنان.
- البنادق متحدة : 1973 إخراج رفيق حجار، عن أحداث أيار في لبنان.
- أيار الفلسطينيين : 1974 إخراج رفيق حجار، عن عملية معلوت.
- معسكرات الشباب : 1972 إخراج إسماعيل شموط، عن تدريب الفلسطينيين.
- عن طريق فلسطين : 1974 إخراج إسماعيل شموط، عن مدارس الفلسطينيين في الكويت.
- شهداء على طريق فلسطين : 1975 إخراج مأمون البني، عن الذين اغتالهم عملاء إسرائيل في أوروبا.
- جنود فلسطين : 1979 إخراج محمد الرفاعي، عن جيش التحرير الفلسطيني كرد على إتفاقية كامب ديفيد وهو (إنتاج سوري).
- وساهمت مؤسسة السينما الفلسطينية بإنتاج 15 فيلماً لفلسطينيين عرب وأجانب منها :
- فلسطين ستنتصر : 1969- فرنسي.

- الفتح : 1970 - إيطالي، إخراج لويجي بيرالي.
- بلادي : 1970 - سويسري.
- ثورة حتى النصر : 1970 - أمريكي.
- فلسطين فينتام : 1972 - إخراج جورج جيونوني.
- شهادة الأطفال زمن الحرب : 1973 - سوري.
- الرشيدية : 1974 - ألماني، إخراج مانفريد فوس.
- الزيتون : 1975 - فرنسي.
- وفي نهاية السبعينيات تم إنتاج العديد من الأفلام مثل :
- الحرب في لبنان : 1977 إخراج سمير نمر وبكر الشرفاوي.
- صوت من الأرض المحتلة : إخراج قيس الزبيدي.
- رؤى فلسطينية : إخراج عدنان مدانات.
- لأن الجذور لن تموت : إخراج نبيهة لطفي.
- تل الزعتر: إخراج مصطفى أبو علي وجان شمعون وبينو أربانو.
- الموت في لبنان : إخراج كريستيان غازي.
- لبنان وتل الزعتر: إخراج قاسم حول.

السينما الفلسطينية بعد عام 1984 :

تأثرت السينما الفلسطينية بخروج المقاومة الفلسطينية من بيروت، بعد الاجتياح الإسرائيلي للبنان عام 1982. وقد نتج عن هذا ظهور عدد من الأفلام منها سجل شعب 1982 وفيلم سجل اتفاقية عام 1984 إخراج قيس الزبيدي. وهناك أفلام كثيرة أعادت عن الشهداء مثل فيلم أبدا في الذاكرة عام 1983 إخراج حكمت داود عن الشهيد الفلسطيني ماجد أبو شرار. وفيلم علامة سؤال لجمال شموط، وهو فيلم رسوم متحركة عن قضية الشعب الفلسطيني. هذا وقد أنتجت

المؤسسة العامة للسينما في سورية مجموعة أفلام قصيرة وتسجيلية عن القضية الفلسطينية.

مخرجون وقضية :

غالبية الجيل الجديد من السينمائيين العرب والفلسطينيين تحديداً تتجه للفيلم التسجيلي ولذلك نجد العديد من السينمائيين الفلسطينيين الذين يولون اهتمامهم للسينما التسجيلية- الوثائقية كون هذا النوع مسن الإنتاج السينمائي لا يتطلب الإمكانيات التي تتطلبها السينما الروائية. ولأن مشكلة السينما الفلسطينية الحقيقية تكمن في عدم وجود أساس مادي إنتاجي لها، فقد كانت المحاولات دائماً متواضعة الإمكانيات. فليس المطلوب فقط عمل أفلام عن فلسطين، إنما نوعية فنية جديدة للفيلم الفلسطيني... (45)

من فلسطين تألفت عدة أسماء في مجال سينما الأفلام التسجيلية، منهم مصطفى أبو علي الذي أخرج الكثير من الأفلام المواكبة لحركة الفلسطينيين في الشتات : من تل الزعتر بالاشتراك مع المخرج جان شمعون إلى ليس لهم وجود مروراً بـ بالروح بالدم وعنوان صهيوني، وقد نالت أعماله جوائز عدة. قيس الزبيدي : (46)

ارتبط اسم المخرج العراقي قيس الزبيدي بالسينما الفلسطينية وهو ينتمي إلى جيل السبعينيات من السينمائيين. أغلب أفلامه في سوريا وفي ألمانيا كانت عن القضية الفلسطينية. ومنها : بعيداً عن الوطن - شهادة الأطفال - وطن الأسلاك الشائكة - نداء الأرض.

و بعيداً عن الوطن كان هدفه التعبير عن المأساة في الرصد اليومي لحياة
طفل المخيم. والأصح طفل الخيمة، لأن وضع الخيمة مؤقت (1967)، بينما
وضع المخيم هو دائم (1948).

في شهادة الأطفال، حاول التعبير عن موهبة الطفل الفلسطيني، الذي هو
طفل يشبه كل أطفال العالم، لكن الخيمة والحرب لا تقتل موهبته فقط، إنما تقتل
طفولته نفسها. يرى الزبيدي أن اللجوء إلى الطفل الفلسطيني كمادة في معالجة
سينمائية هو محاولة للاقتراب من المأساة الكبيرة عبر رصدها فيما هو يومي. أما
بالنسبة إلى استخدام الطفل كحامل مباشر للدلالة فهو صحيح : حينما تقول
انتفاضة، فأنت تعني أطفال الحجارة، لكن هل تعني الانتفاضة أطفال فلسطين، أم
أن مغزى ودلالة الانتفاضة أعمق من ذلك بكثير؟..

بالنسبة لفيلم وطن الأسلاك الشائكة، فهو محاولة لإخراج فيلم تحليلي يعتمد
على مادة من واقع الاستيطان في فلسطين. و جرت فيه محاولة تحييد المشاهد
والصور وتركها تعبر عن الموقف المصور وجهة نظر الناس الذين تم
تصويرهم. تعامل هذا الفيلم بشكل أساسي مع الأيديولوجية الصهيونية التي تشجع
الاستيطان في الضفة الغربية كنموذج يمكن تعميمه على الحركة الإستيطانية
الصهيونية بشكل عام، وعمل على تأكيد العلاقة بين الصهيونية وحركة
الاستيطان وإثبات حق الفلاحين الفلسطينيين في أرضهم ووطنهم وحقهم في
النضال بمختلف الوسائل من أجل استعادة الأرض. والفيلم يعرض بعض أساليب
النضال في الوطن الممزق الذي يحاول العدو قضمه قطعة تلو القطعة.

ليس الفيلم الفلسطيني سياسياً إنما وجود فيلم كهذا يصبح حالة سياسية. أن
فيلم وطن الأسلاك الشائكة بصور حالة الاستيطان وتأثيرها على الشعب والوطن

الفلسطيني، فهو من جهة لا يبحث في مادة سياسية، لكنه من جهة أخرى يبحث في حالة ناتجة عن سياسة الإستيطان، وبالتالي يصب في السياسة بسبب الحالة وليس بسبب المادة التي يعالجها. الحالة تأتي من الاحتلال، من القمع، من المداومة والإعتقال، من الإستيلاء على الأرض، من إضطهاد المواطنين الفلسطينيين في الدولة الإسرائيلية وما إلى ذلك. الحالة الحاضرة غير سياسية لكنها، شئنا أو أبينا تحضر الغائب الذي هو سياسي. هكذا أتصور الأمر، وإلا يتحول عشرات المخرجين الفلسطينيين والعرب إلى مخرجين سياسيين، بينما هم في واقع الحال غير ذلك.

وقد تأثر الزبيدي ككثير من السينمائيين بالغزو الإسرائيلي للبنان عام 1982 وكان من نتائج ذلك إخراجه لعدد من الأفلام منها - كما ذكرنا - سجل شعب عام 1982 ومدته 120 دقيقة، وهو يتناول تاريخ القضية الفلسطينية منذ عام 1917-1948، ثم إنشاء منظمة التحرير الفلسطينية عام 1964. ويحتوي الفيلم على قدر كبير من الوثائق المبنمائية والفوتوغرافية عن تاريخ فلسطين، إضافة إلى مقابلات مع زعماء فلسطينيين مثل أكرم زعيتر والشيخ عبد الحميد السائح وغيرهما، حيث يدلي كل منهم بشهادته عن الأحداث التي عاصرها. كما أخرج الزبيدي فيلم سجل اتفاقية عام 1984 عن الاجتياح الإسرائيلي للبنان والمقاومة اللبنانية والفلسطينية للاجتياح.

مي المصري :

ومن فلسطين لا بد من وقفة مع مي المصري المولودة لأب فلسطيني وأم أميركية، وكانت ولادتها في عمان-الأردن 1959. تنتمي سينما مي المصري من الناحية الشكلية إلى السينما التسجيلية، إلا أنها ترفض هذه التسمية، فهي لا تسجل واقعاً بل تعيد اكتشافه وإنتاجه من جديد بروية فنية خاصة بها : ما أقوم به يمكن

أن يكون بين التسجيلي والروائي، أو ربما يفتش عن خط ثالث، لكسل شخص أحقية التعبير باللغة التي يحب، المهم أن يقدم سينما في النهاية.

في أطفال من جبل النار وحنان عشراوي، امرأة في زمن التحدي قدمت المصري مشاهد من الداخل الفلسطيني بعد أن استطاعت دخول الأراضي المحتلة بجنسيتها الأميركية وكان ذلك في العام 1989. أما أطفال شاتيل فكان دخولا في عالم أطفال المخيم وهو أجسم ودرجة وعيهم، والأطفال أيضاً كانوا أبطال أحلام المنفى الذي جمع أطفال المخيمين شاتيلاً والدهيشة من خلال الإنترنت السى أن كان اللقاء الواقعي على الحدود اللبنانية الفلسطينية بسرغم الأسلاك الشائكة الفاصلة. (47)

ناظم شريدي : (48)

أخرج أول فيلم تلفزيوني نداء الجنود عام 1984، ثم أخرج مسلسلاً وثائقياً طويلاً من خمس حلقات هو صيف فلسطيني حار عام 1988 الذي حصل على إحدى الجوائز التقديرية في مهرجان كارلو فيفاري السينمائي. وبالنسبة لشريدي : ما نحتاج أكثر هو السينما التسجيلية فهي أقل كلفة وأكثر ملائمة لواقعنا. كل الحالات الفلسطينية هي موضوع لفيلم تسجيلي مؤثر : المخيمات، القرى، الأطفال... تراكمات المأساة على المكان. ويضيف : إن السينما الفلسطينية لم تجسد واقع شعبنا الفلسطيني.

ومن السينما المستقلة في فلسطين، ستأتي أفلام المخرجين : مي المصري، وإياد الداود، ورشيد مشراوي، وإيليا سليمان، وهاني أبو أسعد، وعلي نصار، وحنان إلياس، وعبد السلام شحادة، من الذين بنوا مشاريعهم السينمائية من خلال وحداتهم الإنتاجية الخاصة، ذات الدعم المتعدد المصادر، تلك الأفلام التي نالوا بسببها العديد من الجوائز السينمائية المهمة. (49)

ومن الأفلام التسجيلية الفلسطينية الحديثة : فيلما قوس قزح للمخرج عبد السلام شحادة ونساء في صراع للمخرجة بثينة خوري عام 2004-2005، من يوم ما رحلت 2005 إخراج محمد بكري، أخى عرفات إخراج رشيد مشهراوي، إنتاج فلسطين- فرنسا- كندا 2005، ارتجال إخراج رائد أنصولي، إنتاج فلسطين فرنسا 2005، أبو ديس، العشاء الأخير إخراج عيسى فريخ، إنتاج فلسطين- سويسرا 2005، في انتظار بن غوريون إخراج نورما مرقص، إنتاج فلسطين- فرنسا 2006، مفتوح مغلق 2006 إخراج ليانسة بدر، فيلم يوميات بيروت، الحقيقة، الكذب والفيديو 2006 إخراج مي المصري. وأيضاً أفلام : تشيلو للمخرج سعود مهنا، وصباح الخير لقليلية للمخرجة ديماس أبو غوش، وحدث في قليلية للمخرج عماد أحمد.

السينما التسجيلية في لبنان :

كانت بدايات السينما في لبنان من خلال المهاجر الإيطالي جوردانو بيروتي الذي أعد مجموعة من الأفلام الوثائقية بين عامي 1914 و 1915، وأنتج أيضاً أول فيلم روائي وهو مغامرات إلياس الحبروك عسام 1930، ويروي الفيلم مغامرات مهاجر لبناني عاد من أمريكا ووجد أهله وأقاربه بعد غياب طويل. وأنتج بيروتي фильماً آخر عام 1931 هو مغامرات أبو العبد. في عام 1933 أنشأت هيرتا غرغور مع نقولا قطان وجورج حداد شركة منار فيلم التي استمرت نشاطها حتى عام 1938⁽⁵⁰⁾ واقتصرت على إنتاج جريدة إخبارية تهتم بالأحداث السياسية والاجتماعية المهمة وكانت تُعرض في صالات المدينة. كما أنتجت هذه الشركة (منار فيلم) بعض الأفلام الوثائقية عن لبنان وسورية. بين 1929 و 1952 لم يُنتج في لبنان سوى ثمانية أفلام منها اثنان سياحيان.

في العام 1958 بدأت العجلة بالإسراع مع مجموعة من الأسماء المجتهدة مثل الرائد جورج نصر صاحب فيلم .. إلى أين ؟ والمنفذ سنة 1958. (51) ففي عام 1964 أسست الحكومة المركز الوطني للسينما ومركز التنسيق العربي للسينما والتلفزيون. وأنشئ العديد من الاستوديوهات منذ أواخر الستينيات وحتى عام 1975 ركزت على إنتاج برامج التلفزيون وأفلام الدعاية والإعلام. ففي السبعينيات بدأت مرحلة جديدة من تاريخ السينما في لبنان، وخاصة التسجيلية، تمثلت بعودة بعض السينمائيين الدارسين في أوروبا منهم : برهان علوية، جان شمعون، مارون بداد، رفيق حجار، هيني سرور، رندا الشهبال وجوسلين صبا.

ومن إنتاج هؤلاء المخرجين الشباب :

- ملصق ضد ملصق : عام 1972 إخراج برهان علوية وهو عمله الأول.
- دقت ساعة التحرير، برّه يا استعمار : عام 1973 من إخراج هيني سرور وهو فيلم تسجيلي طويل عن ثورة ظفار في الخليج العربي.
- أيار الفلسطينيين : 1974-1975 إخراج رفيق حجار، عن عملية معلوت.
- كانت الحرب الأهلية في لبنان بداية مرحلة جديدة بالنسبة للسينما حيث أوقفت نسبياً تيار الأفلام الروائية الجديدة وساهمت بظهور أعمال سينمائية متميزة ومستمدة من أحداث الحرب ومآسيها وأبعادها مما ساعد على تطور الاتجاه التسجيلي الذي كان الاتجاه الأساس في سينما الحرب، وقد نتج عن ذلك أكثر من عشرة أفلام منها :
- لبنان في النومة : عام 1975 إخراج جوسلين صعب وهو أول وأهم أفلام الحرب الأهلية، ولأن المخرجة صحفية فقد غلب على الفيلم الطابع الصحفي من حيث التعليق والمقابلة والصور (52)، فاستعملت المخرجة خلفيتها الصحفية

لتقدم عملاً أشبه بالريبورتاج رصدت من خلاله التثائية في المشهد اللبناني قبل الحرب وبعدها.

- رسم شخصي لمرتق فرنسي : عام 1975 إخراج جوسلين صعب.
- مدينة الموتى : إخراج جوسلين صعب وغلب عليه أيضاً الطابع الصحفي.
- رسالة من بيروت : إخراج جوسلين صعب والحائز على جائزة التانيت البرونزي للفيلم القصير في مهرجان قرطاج.
- بيروت لم تمت : إخراج جوسلين صعب والذي يشكل بداية مرحلة جديدة لتجربتها.
- والمخرجة أيضاً فيلم الصحراء ليست للبيع وهو عن قضية الصحراء الغربية.
- لبنان... لماذا ؟ : إخراج جورج شمشوم وهو واحد من الأفلام الأولى التي واكبت الحرب في لبنان.
- تل الزعتر : إخراج جان شمعون ومصطفى أبو علي وبيجو لويونو.
- أنشودة الأحرار : إخراج جان شمعون. لقد سعى جان شمعون إلى الانسداد في المقاومة على طريقته فكانت كاميراته خير معبر عن حال أبناء الجنوب اللبناني الذي يصفه برمز مقاومة العدو الإسرائيلي، وبالنسبة لشمعون فهذه المنطقة الجغرافية تتجاوز فيها مشكلتان من فعل عنو واحد، هو إسرائيل : مشكلة الجنوبي الذي يُهجّر من أرضه ومشكلة الفلسطيني المهجّر أصلاً.
- خطوة خطوة : إخراج رندا الشهبال ويربط الفيلم ما يحدث في لبنان بمبدأ سياسة هنري كيسنجر سياسة الخطوة خطوة، فلفتت الأنظار بأسلوبها ورؤيتها من خلال ساعة وعشرين دقيقة هو وقت فيلمها التسجيلي الطويل السذي حاز على جائزة الصحافة في مهرجان نيمور في بلجيكا.
- كفر كلا : إخراج مارون بغداددي وبهذا الفيلم دخل بغداددي عالم السينما التسجيلية.

- بيروت المدمرة : إخراج مارون بغدادي.

- الجنوب ذو المأمة : إخراج مارون بغدادي.

- تسعون : إخراج مارون بغدادي وقام بإخراجه بتكليف من الحكومة اللبنانية وهو عن الأديب ميخائيل نعيمة، وقد وفق فيه من كل النواحي وتحديداً الجانب للبصري الهادئ. وأنتج مارون بغدادي مجموعة من الأفلام التسجيلية لصالح التلفزيون وهي بمعظمها عن الحرب، عن الصمود، عن بيروت المدمرة وعن الجنوب وغير ذلك.

لقد ساد الاتجاه التسجيلي في السينما اللبنانية ليس بسبب الحرب الأهلية فحسب ولكن بسبب الجهود والمبادرات الفردية للمخرجين والسينمائيين اللبنانيين في بلد ليس فيه بنية تحتية من أموال ومعدات ومؤسسات للنهوض بهذا النوع من الإنتاج السينمائي. إضافة إلى غياب الإنتاج السينمائي اللبناني بشكل عام أثناء الحرب الأهلية. يقول رضا الطيار لم تحقق السينما اللبنانية سماتها الخاصة وطابعها المحلي بشكل حقيقي وأصيل إلا في السنوات الأخيرة، سنوات الحرب الأهلية القاسية، وقد غلب عليها الطابعان الوثائقي والتسجيلي بحكم ظروف القضية والإنتاج في هذه السنوات. (53)

السينما التسجيلية اللبنانية والغزو الإسرائيلي للبنان عام 1982 :

حققت السينما التسجيلية اللبنانية العديد من الأفلام التي عالجت موضوع الغزو الإسرائيلي للبنان عام 1982 وكان لجهود السينمائيين والمخرجين اللبنانيين الدور الأكبر في هذا الإنجاز. في عام 1982-1983 أخرج المصور الصحفي جمال فرحات الأطفال والحرب. يصور الفيلم الدمار والخراب الذي سببه الغزو الإسرائيلي للبنان عام 1982 وتأثير ذلك على حياة الأطفال الذين حرموا من

اللهو واللعب، وهو حائز على جائزة لجنة التحكيم في الدورة الحادية عشرة للمهرجان الدولي لأفلام الهواة في مدينة قلبية في تونس عام 1983.

في نفس السياق، واصلت جوسلين صعب مسيرتها في مواكبة الحرب والغزو الصهيوني فكانت أفلام : جنوب لبنان، قصة قرية محاصرة وأطفال الحرب وبيروت منيتي والجولان. أما مارون بغدادي فقد عاد من السينما الروائية إلى السينما التسجيلية في أفلام : لبنان، بلد العسل والبخور وفيلم بطء في الريح وخارج الحياة. وقد حقق بغدادي حضوراً عالمياً من خلال أفلامه التي حصدت عدة جوائز، وبدورها، ساهمت المخرجة رندا الشهاب، التي أنجزت عدة أفلام تسجيلية عن الحرب اللبنانية، في التطرق إلى الغزو الإسرائيلي للبنان من خلال مجموعة من الأفلام : لبنان أيام زمان ولبنان ليرة حياة والتاسعة والنصف والأرض. وقد حصدت أفلام الشهاب العديد من الجوائز الكبرى. أما جان شمعون فبعد زواجه الحياتي والفني من المخرجة الفلسطينية مي المصري كان فيلم تحت الانقاض الثمرة الأولى، وهو مواكبة وقراءة في الاجتياح الإسرائيلي ومخلفاته بأسلوب يتجاوز الأنية نحو طريقة فنية راقية من التوثيق. مع زهرة القندول حصد شمعون والمصري الكثير من الجوائز العالمية، وهو محطة هامة في تجربتها. يجسد الفيلم تفاصيل هامة من حياة المرأة في الجنوب اللبناني ضمن خليط من الزوايا التراثية والثقافية المتجذرة في منطقة الجنوب، كما يتطرق الفيلم في خطابه الرئيس لقضية مقاومة المرأة ودورها في الصراع مع العدو الإسرائيلي.

بالإضافة إلى الأسماء المخضرمة، برزت في لبنان أسماء شابة تحمل رؤية لا تقل جدية عما ظهر فترة الحرب، فكانت تجربة راغدة سكاف، ففسي صورة مش من ورق اختارت عنوانين في غاية الأهمية : قصص الطائرات الإسرائيلية لسيارة إسعاف في بلدة المنصوري الجنوبية وتصوير الصحفية نجلاء أبو جهجه

للجريمة، ما شكّل وثيقة إدانة للصهاينة في المحافل ووسائل الإعلام العالمية. والعنوان الثاني كان الجدلية التي شكلت محوراً للكثير من النقاشات ألا وهو الأولوية عند الصحفي بين واجب التصوير ونقل الخبر وضرورة المساهمة في عملية الإنقاذ. (54) ومن المخرجين اللبنانيين أيضاً فيليب عرقنتجي ووائل نور الدين الذي أخرج فيلم بيروت مع محبتي والمخرج ماهر أبي سمرا وله فيلم نساء من حزب الله عام 2000 وفيلم نوار شاتيل عام 2006.

وأخيراً وفي مجال السينما المستقلة في لبنان، لا يمكن إنكار المساهمة التي يقوم بها مركز المعلومات العربي للفنون الشعبية (الجنى)، في بيروت، بإدارة معتز الدجاني، من خلال تحقيقه للعديد من الأفلام التي ينتجها بنساء على سيناريوهات ومساهمات يقوم بها الأطفال اللاجئين في المخيمات الفلسطينية، في لبنان، ويشرف عليها فنياً المخرج الشاب هشام كايد، وربما من المفيد النظر إلى أفلام هذا المشروع المنجزة حتى الآن، وهي : فيلم أحلامنا.. متى؟ 2001، والله يستر 2001، وطفولة بين الأنعام 2002، وسكر يافا 2002، ولبنونادة 2003، ولاسيما أن بعض هذه الأفلام استطاع نيل العديد من الجوائز المهمة من مهرجانات سينمائية عربية، خاصة في المهرجانات المنعقدة في مصر، للسينما التسجيلية أو سينما الطفل. (55)

ومن الأفلام التسجيلية اللبنانية الحديثة : محتاج لك قوي إخراج إليان راهب وفيلم نهى إخراج جو سعد، تانت هالة 2004 إخراج ساره حيدر، من بيروت مع المحبة 2005 إخراج وائل نور الدين إنتاج لبنان- فرنسا، في هذا البيست 2005 إخراج أكرم زعتري، وفيلم خالصة للبيع 2006 إخراج ديماء الجندي.

السينما التسجيلية في العراق : (56)

في العشرينيات، تمت عدة محاولات لتصوير بعض الأحداث والمناسبات فقام مصور بريطاني بتصوير قدوم فيصل الأول إلى بغداد وتنصيبه ملكاً على العراق. وقام مصور آخر بتصوير عملية حفر أول بئر لاستخراج النفط في البلاد. في عام 1927، عرضت إحدى الصالات فيلمين تم تصويرهما في بغداد وهما : مناظر الحفلة الربيعية للجيش العراقي وتدشين طيارة مدينة بغداد. ونتيجة تكاثر العروض وازدياد اهتمام الصحافة بالسينما خلال عقد الثلاثينيات تمت عدة محاولات لإنتاج أفلام حيث عملت عدة شركات سينمائية أجنبية على إعداد وإنتاج أفلام سياحية وإعلامية لصالح بعض المؤسسات العراقية. في الأربعينيات، كونت وزارة الدفاع وحدة سينمائية اهتمت بتصوير أهم النشاطات السياسية والاجتماعية في العراق. في الخمسينيات، تأسست وحدة الأفلام في شركة نفط العراق ووحدة مكتب الاستعلامات الأمريكي. وكانت وحدة شركة نفط العراق تعرض سلسلة من الأفلام الإخبارية بعنوان بلاندا إضافة إلى أفلام أخرى خاصة مثل منقذ العراق وهو عن فيضان 1954 وفيلم السيطرة على المياه وهو عن مشروع التريار، وفيلم جبلنا الرياضي، وغيرها من الأفلام. والجدير بالذكر أن قسماً من هذه الأفلام كان ملوناً. ولا تفوتنا الإشارة في هذا السياق - يضيف أحمد فياض المفرجي - إلى أن وزارة التربية (المعارف سابقاً) كانت تُعنى بإنتاج الأفلام القصيرة والإخبارية التي تصور النشاطات التعليمية، وذلك من خلال الوحدة السينمائية الملحقة بها في مديرية الوسائل التعليمية، وكان من أبرز العاملين في هذه المديرية الفنان كريم مجيد الذي يُعد أول من مارس التصوير السينمائي في العراق. (57)

في عام 1960 (بعد ثورة 1958)، تم إنشاء أول مؤسسة رسمية تُعنى بالسينما وهي مصلحة السينما والمسرح بعد أن كان إسهام الدولة في الإنتاج السينمائي غائباً خلال السنوات السابقة. وقد أتت هذه المصلحة، التي بدأت

نشاطها بإنتاج الأفلام الإخبارية والوثائقية، بديلاً لكل الوحدات السينمائية التي كان يحتكرها القطاع الخاص والجهات الأجنبية المتواجدة في البلاد. وبعد أن استقطبت معظم الكوادر الفنية التي كانت تعمل في المؤسسات السابقة، أنتجت مصلحة السينما والمسرح خلال عشر السنوات الأولى من عمرها مجموعة من الأفلام القصيرة ومنها :

- وادي الحضارات : إخراج عبد اللطيف الصالح ومحمد شكري جميل.
 - مأساة شعب : إخراج كامل عاكف.
 - بغداد عبر العصور : إخراج فكتور حداد.
 - التطور الصحفي في العراق : إخراج كاظم النظري.
 - صياغة القصة : إخراج فكتور حداد.
 - عودة إلى البصرة : إخراج محمد شكري جميل.
 - النهاية : إخراج عباس الشلاء.
- بالإضافة إلى الأفلام : بغداد في المرأة، طريق النصر، ريشة وسكين، أعياد، الدائرة.

وكانت المصلحة تنتج سنوياً حوالي 40 فيلماً تسجيلياً تعالج وتقدم موضوعات ومجالات متنوعة علمية وثأيلية وتربوية وثقافية.

في عام 1972، تم دمج مصلحة السينما والمسرح بمؤسسة الإذاعة والتلفزيون، وتم إنشاء المعهد السينمائي لتأهيل العناصر الفنية، وفي عام 1973 أنشئت المؤسسة العامة للسينما والمسرح التي أنتجت العشرات من الأفلام التسجيلية منها :

- يسقط الصمت : بداية السبعينيات، إخراج المخرج المصري فؤاد التهامي.
- باسكاديرا : بداية السبعينيات، إخراج عبد الهادي الراوي عن ثورة أريقريا سنة 1973.

عام 1975، أعيدت مصلحة السينما والمسرح وأصبحت مؤسسة عامة مما أعطى إمكانيات أفضل لتعزيز الإنتاج السينمائي.

شهد عقد السبعينيات تحولاً نوعياً في النظرة للفيلم التسجيلي ومعناه، إذ تمكن من تجاوز الشكل الإخباري الذي يورخ الأحداث التي يتخذ منها السينمائي موقف المسجل والمراقب، وبدأ الإنتاج السينمائي التسجيلي يتساول بسالعرض والتحليل المسائل والقضايا التي تهم المواطن وتمس حياة المجتمع العراقي وتؤثر في حركته وتطوره. وقد تميز إنتاج القطاع العام ببروز وسيطرة الفيلم الوثائقي الذي يعكس الواقع الجديد ومنجزاته. (58)

من جانب آخر، ساهمت المؤسسة العامة للسينما في إنتاج مجموعة من الأفلام التسجيلية عن أحداث الحرب في لبنان مع توضيح أبعادها ونتائجها منها :

- لبنان في القلب : عام 1976 إخراج رفيق حجار.
- تقرير عن الوضع في لبنان : إخراج فيصل باسم.

في عام 1976 شارك العراق جميع دول الخليج العربي، ما عدا عُمان، في إنشاء مؤسسة الإنتاج البرامجي المشترك ومقرها في الكويت بهدف إنتاج البرامج الإذاعية والتلفزيونية والأفلام السينمائية التسجيلية-الوثائقية ذات المستوى الرفيع. في عام 1989، بلغ إنتاج المؤسسة العامة للسينما ما يقارب 20 فيلماً تسجيلياً قصيراً وجريدة سينمائية بمعدل عدد كل أسبوعين.

تبنى العراق أول اتحاد للسينمائيين العرب وهو اتحاد التسجيليين العرب المؤسّس عام 1975 وأصدر العدد الأول من نشرته الخاصة عام 1977.

من أشهر المخرجين العراقيين المخرج قاسم حول الذي حقق بعض الأفلام القصيرة والتسجيلية. أما المخرجة السينمائية الأولى والوحيدة في العراق خريسة المنصور فقد أخرجت اثنين وأربعين فيلماً تسجيلياً سينمائياً وتلفزيونياً في العراق ومصر وسوريا والأردن وفيلمين روائيين طويلين همما : فيلم 6/6 (سيناريو

وإخراج) عام 1988 وفيلم 100/100 (سيناريو وإخراج) عام 1992، إضافة إلى مسلسلات وسهرات تلفزيونية.

أبرز الأفلام التسجيلية التي أخرجتها خيرية المنصور :

- بنت الراقدين : (سيناريو وإخراج) حصل على الجائزة الثانية فسي مهرحسان طشقند السينمائي 1984.

- الأنامل الساحرة : عن الفن التشكيلي النسوي في العراق.

- كنائس العراق.

- ينابيع العطاء.

- انظروا : عام 1991 حصل الفيلم على جوائز عدة وشهادات تقدير منها

الجائزة الأولى في المغرب، أحسن فيلم تسجيلي في العراق، شهادة تقدير من

مهرجان المبدعات العربيات في تونس وغيرها.

- أحلام بيضاء : (سيناريو إرادة الجبوري) حصل على الجائزة الذهبية فسي

مهرجان الأفلام التسجيلية في العراق، جائزة الإبداع السنوية التي تقيمها وزارة

الثقافة، وشهادة تقدير من جمعية نقاد السينما في مصر.

- البناء : (سيناريو محمد الجزائري).

- عاشق السينما : (سيناريو ثامر مهدي) حصل على الجائزة الأولى في

مهرجان معهد الفنون الجميلة في العراق.

- الحلم الذاكرة : (سيناريو ثامر مهدي).

- ذاكرة العين.

- نداء العراق : (سيناريو إرادة الجبوري).

- الملائكة تموت : (سيناريو وفاء عوض)، إنتاج هاي فيلم - مصر، قامت

بقراءة التعليق الفنانة القديرة سميحة أيوب ويتحدث الفيلم عن أطفال الحروب

في الوطن العربي. حصد هذا الفيلم كثيراً من الجوائز، منها جائزة

- الإبداع التي تمنحها وزارة الثقافة في العراق، شهادة تقدير كأحسن فيلم نقابة الصحفيين المصرية، جائزة ذهبية والوسام الذهبي من اتحاد النساء في العراق، وشهادة النقاد في مهرجان فيلم هاوس في اسبانيا.
- يوم واحد في بغداد : إنتاج وفاء عوض - مصر.
- اللوحة الأخيرة : (سيناريو وفاء عوض) إنتاج هاي فيلم - مصر، حصد هذا الفيلم الكثير من الجوائز واشترك في كثير من المهرجانات العربية والعالمية وحصد جائزة أحسن إخراج وجائزة الإبداع كأحسن فيلم.
- حدث في العارمية : تحويل مقطوعة نصير شمة الموسيقية الى فيلم، إنتاج وفاء عوض - مصر.
- نازك الملائكة : إنتاج شركة البطريق - محمود حميدة، ويعتبر هذا الفيلم مهماً لأنه ينصف الشاعرة الراحلة.
- هذا زمان فلسطين : (سيناريو وإخراج) حصد الجائزة الذهبية كأحسن إخراج في المسابقة التي أقامتها نقابة الصحفيين المصريين في أسبوع التضامن مع فلسطين.
- التحدي الصامت : (سيناريو وإخراج).
- العزف على الذاكرة : (سيناريو وإخراج) عن تاريخ السينما في العراق.
- فردوس الجهات الأربعة : عن تاريخ العراق الحضاري والسياحي.
- مدينة الشمس : (سيناريو وإخراج) إنتاج شركة الفيصل السورية.
- إنهض : (سيناريو وإخراج) بعد غزو العراق عام 2003.
- الثلج لا يمسح الذاكرة : (سيناريو خضير ميري) وهو روائي تسجيلي.
- الهجرة الى الله : (سيناريو خضير ميري) عن قصيدة الشاعرة نازك الملائكة.

سجل الفيلم التسجيلي في العراق خطوات جادة وحضوراً متميزاً. فأنجحت أفلاماً تسجيلية استطاعت التوغل في عمق الموضوع العراقي وخرجت بنتائج طيبة عبر وشائج متماسكة مع الجمهور الذي تفاعل وأخذ في النمو كماً ونوعاً، غير أن الظروف السياسية دفعت الكثير من الكوادر إلى منفاهما الإجماري. ومن هذه الكوادر المخرج ليث عبد الأمير الذي أخرج فيلم أعالي الرجال للمفكرين المنتج في فرنسا عام 2005-2006 ويتحدث عن النزعة الاجتماعية في العراق.

وأخيراً، نستطيع القول : إن السينما التسجيلية العراقية متوقفة قبل الاحتلال الأمريكي للعراق بعشر سنوات وإن الساحة العراقية شبه خالية من الأفلام التي يمكن أن تسجل وتوثق الأحداث الجارية. مع ذلك نذكر بعض الأفلام التسجيلية العراقية الحديثة المنتجة بدعم أو بتمويل دول أوروبية : سنوات الرماد، تسجيلي قصير، إخراج محمد توفيق، ست عشرة ساعة في بغداد، تسجيلي قصير، إخراج طارق هاشم، العودة إلى بلد العجائب إخراج ميسون بجه جي، إنتاج (العراق-انكلترا-فرنسا-ألمانيا) عام 2004، وأفلام العراق إلى أين للمخرج باز شمعون بادي، والعراق موطني للمخرج هادي ماهود، واللغة للمخرج سمير زيدان، ولجنة العلكة للمخرج عمار سعيد والفيلم الأخير هو الوحيد المنجز داخل العراق.

السينما التسجيلية في ليبيا : (59)

في كانون الأول 1951 استقلت ليبيا عن إيطاليا، ومع ذلك ظل سوق العروض السينمائية فيها تابعاً لإيطاليا على نحو لا نجد له مثيلاً إلا في الدول الواقعة تحت الحكم الاستعماري. لم تكن هناك صناعة للسينما في ليبيا قبل عام 1952 وما أنتج فيها من أشرطة كان مجرد تسجيل بالصورة لبعض المشاهد الأثرية والسياحية وتصوير بعض الأشرطة الوثائقية عن الحرب الليبية-الإيطالية

وعن الحرب العالمية الثانية التي دارت رحى بعض معاركها الشهيرة على أرض ليبيا. (60)

وحتى قيام ثورة الفاتح من أيلول 1969 لم تعرف ليبيا الإنتاج السينمائي القومي عدا الجريدة التي كانت تصدرها الحكومة منذ عام 1955 والتي كانت أول إنتاج سينمائي وطني.

بعد الثورة في عام 1971 تم إنشاء إدارة للأفلام عُرفت باسم إدارة الإنتاج السينمائي تابعة لوزارة الثقافة والإعلام. تولت هذه الإدارة إنتاج عدد من الأفلام التسجيلية وفعلًا تم إنتاج العديد من الأشرطة التسجيلية في مجالات الثقافة والزراعة والصحة والصناعة ومشاريع التنمية في ليبيا ومن هذه الأفلام :

- انتفاضة شعب عام 1970 إخراج أحمد الوخي، عن إنجازات الثورة في مختلف المجالات.

- البيت الجديد عام 1971 إخراج الهادي راشد، عن الثورة الزراعية.

- رسالة من ليبيا.

- كفاح شعب.

- وعدد من الأشرطة التعليمية.

وكان من إنجازات إدارة الإنتاج السينمائي قيامها بإنشاء وتجهيز مكتبة وسجل خاص للأشرطة السينمائية، جمعت فيه بعض الأشرطة التسجيلية التاريخية التي صُوِّرت في ليبيا إبان الاحتلال الإيطالي بواسطة بعض شركات السينما الأجنبية، ويرجع تاريخ تصوير بعض هذه الأشرطة إلى عام 1911 وقد أفادت هذه الأشرطة كثيراً في إنتاج بعض الأشرطة التسجيلية الناجحة من نوع الأشرطة المجمعة، ونذكر منها شريط كفاح الشعب العربي الليبي ضد الاستعمار الذي أنتج في عام 1973. (61) مع بداية عام 1970 بُدئ في إنتاج مجموعة من الأشرطة السينمائية التعليمية بلغ عددها 6، وفي عام 1971، بدأ تطور كبير في

مجال النشاط السينمائي عندما أنشأت أمانة الإعلام والثقافة إدارة الإنتاج السينمائي ومعملاً حديثاً لتحفيز وطبع أشرطة السينما مقاس 35 ملم، 16 ملم أبيض وأسود، أما الأشرطة الملونة فكان يجري تحميمها وطبعها في الخارج.

وكانت القفزة الكبرى في صناعة السينما الليبية بإنشاء المؤسسة العامة للسينما في عام 1973، ونالت السينما التسجيلية خلالها نصيباً وافراً من الاهتمام، حيث أنشأت المؤسسة معملاً حديثاً للصوت مجهزاً بأحدث الأجهزة والمعدات اللازمة للتسجيلات الصوتية 35 ملم، 16 ملم صوتياً ومغناطيسياً، وقاعة حديثة للمكساج والعرض، فضلاً عن أجهزة المونتاج والتوليف للمسورة والصوت وأحدث معدات وأجهزة للتصوير والإضاءة.

ويذكر أنه تم إنتاج حوالي 70 فيلماً تسجيلياً خلال الفترة من سنة 1963 إلى سنة 1973 تاريخ إنشاء المؤسسة العامة للسينما.

وخلال الفترة من سنة 1974 إلى سنة 1979، تم إنتاج ما يقرب من 135 فيلماً تسجيلياً متنوعاً وبعض أعداد المجلة السينمائية وهي الخيالة المصورة والتي ظهر منها أعداد متفرقة في المناسبات القومية.

في حزيران 1979، بُدئ في إنتاج أول شريط روائي طويل على مستوى الإنتاج العالمي بأيد عربية ليبية خالصة. وفي تموز 1979، صدر قرار اللجنة الشعبية العامة بالجماهيرية بإنشاء الشركة العالمية للسينما، لتصبح الجهة المختصة والمسؤولة عن كل ما يتعلق بالنشاط السينمائي من إنتاج وعروض واستيراد وتوزيع وتسويق الأشرطة وقد ضم إليها جميع دور العرض بالبلاد.

من الإنتاجات الحديثة : أفلام المخرج محمد مخلوف، المقيم في بريطانيا، الذي أنتج وأخرج شريطه التسجيلي الأول اسمي : بشر عام 1994، وشريطه الثاني في ظل الشجرة عام 2002، ومدته 34 دقيقة، وهو فيلم حول المصور الفوتوغرافي البريطاني : بيتر "عبدالعظيم" ساندرز الذي اعتنق الإسلام. وفيلم

ليبيا.. وطن في المنفى سيناريو وإخراج محمد مخلوف ويدور حول حكايات
ملففين عرب.

السينما التسجيلية الخليجية :

في البدايات لم تكن السينما في معظم دول الخليج أكثر من عرض للصور
المتحركة، وقد لعب الاحتلال الإنجليزي خلال تلك الحقبة دوراً كبيراً في وضع
السينما أمام الشعوب الخليجية وفتح أعينهم على إمكانية تسجيل تاريخهم على
أشرطة متحركة مما أعطاهم صفة المتحدث الرسمي عن هذه الدول وعما يجري
على أرضها وذلك حتى نهاية الستينيات وبداية السبعينيات. وبعد استقلال هذه
الدول بدأت التفكير في إنشاء وحدات تصوير خاصة بها لم يُكتب لها الاستمرار
بسبب ظهور التلفزيون. وقد كان لمجموعة أفلام المخرج عبدالله المحيسن
القصيرة أثراً كبيراً في هذه الصناعة في منطقة الخليج.

السينما التسجيلية في الكويت :

يُذكر أن أول آلة عرض سينمائي دخلت الكويت عام 1936. وكان فيلم
أبناء السندباد الذي قام بتصويره وإخراجه الرحالة الأسترالي الأصل آلان فيسرز
عام 1939 هو أول فيلم تسجيلي يصور في الكويت عن الغوص وصيد اللؤلؤ
وبعض ملامح البيئة الاجتماعية في الكويت، ويُعتبر المادة السينمائية الوحيدة عن
الكويت القديمة، وتلاه محمد قبارد بالفيلم التسجيلي الكويت بين الأمس واليوم،
إضافة إلى عدة أفلام 16 ملم قام بتصويرها بعض الهواة لمعالم الكويت القديمة.
في نهاية الثلاثينيات، أخرج محمد حسين قبارد фильماً تسجيلياً، كما صور
بعض الهواة عدة أفلام عن معالم الكويت القديمة. لكن سنة 1946 تُعتبر بداية
صناعة السينما في الكويت حين أقامت شركة نفط الكويت على إنتاج وتصوير

شريط تسجيلي لسمو أمير الكويت الشيخ أحمد جابر الصباح وهو يفتتح صمام مضخة نفط معلناً بداية شحن نفط الكويت للخارج، وكان ذلك إحدى لقطات شريط تسجيلي بعنوان النفط في الكويت الذي يصور جانباً من حياة الإمارة في تلك الفترة. وعن صناعة النفط، تم إنتاج شريط آخر في عام 1950 ركّز في بعض جوانبه على معالم الحياة في البلاد بعد أربع سنوات من استثمار النفط تجارياً.

وعلى الصعيد الحكومي أيضاً وفي عام 1950 أنشأت دائرة المعارف وقتذاك (أو وزارة التربية) قسماً للسينما والتصوير ولم تبدأ مرحلة الإنتاج إلا بعد أربع سنوات في عام 1954 حين أنجزت خلال بضعة سنوات ما يقارب 60 فيلماً تسجيلياً وثائقياً كان أغلبها أفلاماً تعليمية مثل التعليم في الكويت وأشرطة أخرى للإرشاد والتوعية الجماهيرية عن الشؤون والممارسات الصحية وغيرها.

وفي عام 1959 فسحت وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل المجال أمام الإنتاج السينمائي التوثيقي وبذلك حققت هذه الوزارة بعض الخطوات الإيجابية في سبيل صناعة السينما في الكويت، فخلال ثلاث سنوات أنتجت أشرطة سينمائية عن تقاليد الزواج والغوص بالإضافة إلى أعداد من الجريدة المصورة الناطقة التي تعرض مرتين في الأسبوع، كما وضعت الوزارة خطة لإنشاء استوديو مزود بالأجهزة والمعدات اللازمة لتكوين صناعة أشرطة سينمائية إخبارية وتسجيلية، لكن على نطاق ضيق.

ومع بداية عام 1961 توقفت وزارتا التربية والشؤون الاجتماعية والعمل عن الإنتاج وانتقلت مسؤولية العمل السينمائي إلى وزارة الإعلام (الإرشاد والأنباء سابقاً) وقد قام قسم السينما في الوزارة بإنتاج بعض الأشرطة الإعلامية مثل اليوم المشهود وهو عبارة عن تسجيل للاحتفال بيوم الاستقلال.

ومنذ عام 1964 انتقل قسم السينما بوزارة الإعلام لينضم إلى قسم السينما بالتلفزيون، وبدأت الحركة السينمائية تدخل مرحلة أكثر تطوراً، وتم إنتاج عدد

من الأشرطة التسجيلية والإعلامية التي غطت معظم نواحي النشاط والحياة الاجتماعية في الكويت بالإضافة إلى تغطية جميع الأخبار المهمة في الدولة.⁽⁶²⁾ ومن ثم استمرت المبادرات الفردية بإنجاز محمد السنعوسي لأول فيلم روائي كويتي قصير العاصفة. عام 1965، وأنتج في عام 1966 أول شريط تسجيلي اشتركت به الكويت في مهرجان عالمي في براغ وحاز على شهادة تقديرية، ثم توالى بعد ذلك إنتاج الأعمال التسجيلية.⁽⁶³⁾ وهكذا أنجزت أغلب الأعمال السينمائية الرائدة.

ومع انتقال الإرسال التلفزيوني إلى الإدارة الحكومية في نوفمبر - تشرين الثاني 1961 تكوّن به قسم خاص للسينما، فيه 3 بلاتوهات ومعملان 16 و 35 مم أبيض وأسود وألوان، تولى إنتاج الأفلام التسجيلية عن نواحي النشاط الاجتماعي ومظاهر الحياة في مختلف أنحاء الكويت، بالإضافة إلى إعداد الأفلام الإعلامية الإخبارية التي تغطي الأحداث المهمة والمناسبات القومية على المستوى الرسمي وإصدار جريدة سينمائية تركز على الأخبار الرسمية ونشاط رجال الدولة. ويذكر الأستاذ جاسم الشهاب المستشار الصحفي الكويتي بالقاهرة سنة 1979 في هذا الصدد : أن السينما كصناعة بدأت في الكويت في الستينيات مع بداية الإرسال التلفزيوني بالبلاد لأنها تشكل جزءاً هاماً في برامجه ممثلاً في الأفلام التسجيلية لمشتى النواحي في دولة الكويت.

ومع بداية البث الملون للتلفزيون الكويتي سنة 1974 تم تطوير قسم السينما إلى مراقبة السينما التي اهتمت بإنتاج مجموعة أفلام إعلامية عن التراث الكويتي من إخراج هاشم محمد وفيلم بعنوان الفجر الجديد إخراج عبد الرحمن وفيلم التلفزيون ومسيرته في عشرين سنة إخراج محمد الجراف وفيلم كويت الأسرة الواحدة إخراج بدر المنصف عن إنجازات الكويت بمناسبة عيدها الوطني. وفيلم عن المنتخب الكويتي لكرة القدم ورحلته في دورة الألعاب في موسكو ودورة

آسيا ووصوله إلى الاشتراك في مسابقة كأس العالم بإسبانيا في يونيو-حزيران سنة 1982.

ويعتبر فيلم الكويت بين الأمس واليوم 1978 تصوير محمد حسين قسارز أول فيلم وثائقي كويتي طويل وقد استعان مخرج الفيلم في إعداد أجزاء كثيرة منه على لقطات من الأرشيف السينمائي ومن أرشيف شركة نفط الكويت. وقد أفتتح في سنة 1981 مبنى أو مجمع السينما بالكويت ويضم قسمين : أحدهما للخدمات التلفزيونية وبرامجه، والثاني لتنفيذ وإنتاج البرامج الإعلامية والتسجيلية والروائية الطويلة. (64) في عام 2000، وبدعم من التلفزيون الكويتي أخرج وليد الحوضي فيلمه التسجيلي السدرة عن غزو العراق للكويت وقدم فيما بعد أفلاما تسجيلية متنوعة. وفي عام 2004، أخرج تامر الزبيدي أول فيلم رسوم متحركة بعنوان ابن الغابة.

ومن المخرجين الذين أنجزوا العديد من الأفلام التسجيلية :

- هاشم محمد الذي قدم أفلام الصمت عام 1981 والفنون وغوص الردة وغوص عدان.
- بدر المصنف مشروع منطقة الشعبية الصناعية.
- عبد الرحمن المسلم الفخ والفجر الحزين.
- عبد الله المحيلان مذكرات بحار وإيريتريا وطني.
- عبد الوهاب السلطان سد مأرب ونهر الأردن.
- نجم عبد الكريم اللداهة.
- نادرة السلطان السدو.
- تامر الزهير القرار.

وتنوع نتاج الأسماء الأخيرة ما بين الروائي القصير والتسجيلي، كما مزجت بعض المحاولات ما بين تقنية السينما وتقنية الفيديو. (65)

بين عامي 2006-2007 تم إنتاج فيلم : قصة النفط في الكويت ومدته 25 دقيقة. من خلال مقابلات حية ومواد أرشيفية نادرة تكثر لأول مرة، يحكي هذا الفيلم الدور الفعال والحاسم لشركة نفط الكويت (KOC) منذ التأسيس وحتى الدمار الذي ألحق بالحقول نتيجة دخول القوات العراقية، وكذلك تسجيل جهود شركة KOC لإعادة بناء وتأهيل هذه الحقول واستئناف إنتاج النفط وتصديره. ومن الأفلام التسجيلية الحديثة أيضاً : عندما تكلم الشعب عام 2007 إخراج عامر الزهير وهو فيلم تسجيلي عن الحقوق السياسية للمرأة في الكويت، وفيلم فقدان أحمد للمخرج عبد الله بوشهري والحائز على جائزة أفضل فيلم وثائقي خليجي، وفيلم قصيد سيمفوني عام 2008 للمخرج حبيب حسين.

من أهم المخرجين الكويتيين خالد الصديق الذي أخرج مجموعة من الأفلام التسجيلية وأخرج عام 1972 أول فيلم روائي كويتي وهو فيلم بس يا بحر الذي شكّل نقطة تحول في تاريخ السينما الكويتية والخليجية. ومن المخرجين أيضاً، عبد الله المخيال وهو واحد من المخرجين الذين أنجزوا مجموعة أفلام تسجيلية ساهمت في تشكيل الواقع السينمائي في الكويت.

السينما التسجيلية في قطر:

في عام 1960 حقق الإنكليزي رود باكستر فيلماً تسجيلياً طويلاً بعنوان قطر، وبعدها غاب الإنتاج السينمائي. وفي عام 1967 أنتجت وزارة الإعلام القطرية فيلماً تسجيلياً بطول 62 دقيقة للمخرج المصري محمد نبيه الذي أخرج عام 1976 أول فيلم روائي قطري بعنوان الشراع الحزين. (66) ومن الأفلام

التسجيلية القطرية القيلمان التسجيليان القصيران خيوط تحت الرمال إخراج خليفة المريخي من إنتاج عام 2003. (67) وفيلم الأمازون للمخرجة نسرين الزنط. والجدير بالذكر أن قناة الجزيرة في قطر تقوم بإنتاج العديد من الأفلام التسجيلية- الوثائقية مثل *The Polygon* وهو من إخراج المصري أسعد طه.

السينما التسجيلية في البحرين :

يقول المخرج البحريني بسام الخوادي : "في الخليج بدأت الأفلام بالظهور من خلال شركات النفط التي جاءت بهدف اكتشاف النفط ومن ثم بدأ الأجانب بسجلون أحداثاً يومية وإنجاز جريدة سينمائية تحتوي على الأخبار. يتدأ الخليجيون يهتمون بالسينما، فظهرت في الأربعينات والخمسينات محاولات قصيرة. في البحرين، برز خليفة شاهين الذي أنجز أفلاماً وثائقية وتسجيلية: من خلال عمله في شركة نفط، تعلم التصوير من الأجانب ثم سافر ليدرس ورجع بعدها ليبدأ أفلاماً تسجيلية في البحرين. والتجربة واحدة في الخليج كله لا يوجد تجربة مميزة بأي شكل، الأجانب هم الذين أطلقوا الحركة السينمائية والخليجيون واصلوا فيها". (68)

كانت المحاولات الأولى للإنتاج السينمائي في البحرين مع شركة الصقر للسينما، ويُعتبر مؤسسها خليفة شاهين أحد الرواد الأوائل لإنتاج أعمال تسجيلية قصيرة. وخلال الفترة 1961-1971 اهتمت شركة البحرين للنفط بإنتاج عدد من الأفلام التسجيلية القصيرة. (69)

في منتصف السبعينيات، قام إبراهيم الجناحي بتصوير وإخراج الفيلم الروائي القصير الأول بعنوان الأحب. وفي عام 1990، قدم بسام الخوادي أول فيلم بحريني روائي طويل هو الحاجز. (70)

السينما التسجيلية في الإمارات :

أنجزت في الإمارات العربية المتحدة بداية التسجيليات عدة أفلام صُوِّرت بكاميرا 16 مم لمخرجين درسوا في الخارج، منهم : خالد محمود ونجلاء الشحي وخضر العيدروس ونائلة الخاجة. وفي بداية التسجيليات أيضاً أنجز علي العبدول ومحمد نجيب وجابر جاسم وعبد الله النقي أفلاماً روائيةً طويلة صُوِّرت بكاميرات الفيديو وعُرِضت محلياً. وفي عام 1999 أنجزت المخرجة الإماراتية نجوم الغانم فيلمها التسجيلي ما بين الضفتين، بعد إخراجها لفيلمين روائيين قصيرين. (71)

استطاعت السينما الإماراتية الخروج إلى حيز الضوء وبمحاولات فردية بدأها المخرج هاني الشيباني في الفيلم الروائي الطويل الأول في السبلاد بعنوان حلم عام 2003 موجهاً فيه الاتهام إلى الذين لا يدعمون السينما في بلاده. ومؤخراً، انضم عبد الله حسين الحوسني إلى الشباب السينمائيين من خلال فيلم تسجيلي قصير عنوانه السينما في الإمارات وقدمه بالاشتراك مع زميله المخرج حمد سيف الريامي. (72)

من الأفلام التسجيلية الحديثة : فيلم الموت للمتعة عام 2004 إخراج ندى محمد الكريمي، مدة الفيلم عشر دقائق وينتمي إلى فئة الأفلام المتوسطة والقصيرة. فاز للفيلم بجائزة أفضل فيلم طلابي عربي في مهرجان بيروت للأفلام الوثائقية عام 2004. وتتناول كريمة في شريطها رحلة الصبيان منذ تفقيسها من البيض، مع ملاحظة نفوق أكثر أعدادها، إلى كيفية إحضارها إلى البيوت كي يلعب بها الأطفال كأي لعبة أخرى. (73) والفيلم التسجيلي القصير في اللعبة للمخرج أحمد أبو زيد. وأخرج الإماراتي مسعود أمر الله عدة أفلام روائية قصيرة وتسجيلية قبل أن يؤسس ويدير مسابقة أفلام من الإمارات حيث يُعتبر مسعود أمر الله المُحرِّك الفعلي للنشاط السينمائي في البلاد.

السينما التسجيلية في سلطنة عُمان: (74)

في السبعينيات، أوفدت سلطنة عمان عدداً من الشباب لدراسة السينما وبعد عودتهم إلى البلاد عملوا كمخرجين في التلفزيون العماني. وبعد إنجازه لفيلم قصير في نيويورك عام 1988 بعنوان *Fall* تمكن حاتم الطائي في عام 1989 وبجهود ذاتية من إنجاز الوردة الأخيرة أول فيلم روائي عماني قصير. وبسبوره أنجز محبوب موسى أفلاماً قصيرة أثناء متابعته لدورات سينمائية في أحد المعاهد الأمريكية المتخصصة، وعلى المستوى الحكومي، اهتمت سلطنة عُمان مؤخراً بإنتاج أول فيلم عماني طويل عودة زاهر من تأليف، وإخراج خالد الزدجالي وإنتاج وزارات الإعلام والتراث والثقافة والمالية.

ويأتي فيلم اليوم عام 2007 للمخرج خالد الزدجالي كأول فيلم روائي في سلطنة عُمان. وقد تم في مسقط رصد ولادة الجمعية السينمائية العمانية التي يقف وراءها خالد الزدجالي ومن قبلها تم رصد اهتمام رسمي لإقامة مهرجان مسقط السينمائي.

ومن الأفلام التسجيلية العمانية: وادي شاب، مكان في الذاكرة، المدرسة السعيدية حديث الصور، الطيور في عُمان، عمان تاريخ وحضارة وفيلم التحول الكبير وجميعها من إنتاج مؤسسة الإنتاج البرامجي المشترك لمجلس التعاون لدول الخليج العربي.

السينما التسجيلية في السعودية :

تجسدت المحاولات الفردية في السينما التسجيلية السعودية من خلال محمد القزاز وعادل عبد المعطوب وعبد الله المحيسن الذي ينظر إليه السعوديون

بوصفه الأول الذي مارس العمل السينمائي وأرسى دعائم انطلاق السينما السعودية. أسس المحيسن عام 1975 أول أستوديو تصوير سينمائي في السعودية، مجهزاً بأحدث التقنيات السينمائية آنذاك، وبعد أقل من عام أخرج фильماً تسجيلياً بعنوان احتلال مدينة عن نكبة بيروت في الحرب الأهلية اللبنانية. ثم قدم في عام 1982 فيلمه السينمائي الثاني وهو فيلم الإسلام جسر المستقبل الذي تحدث فيه عن قضية الإسلام السياسي في فترة الثمانينيات. وخلال دخول الجيش العراقي للكويت تمكن المحيسن من تصوير أكثر من ثلاثمائة ساعة من قلب الأحداث بواسطة الكاميرا السينمائية، صنع بها فيلمه السينمائي الثالث الصدمة. (75) ثم كان آخر أفلامه ظلال الصمت 2007 ، وهو أول فيلم روائي طويل في السعودية. (76)

ستظل تجربة المخرج عبد الله المحيسن كبيرة في مسيرة السينما السعودية حيث أشرف على إنتاج وإخراج ما يزيد على 212 фильماً وثائقياً ناقشت مختلف القضايا الإنسانية والوطنية والتنمية برؤية فنية معاصرة، ليصبح بفضلها رائد السينما في السعودية بلا منازع.

ومن الأفلام التسجيلية الحديثة :

- نساء بلا ظل، 2005 إخراج هيفاء المنصور، والحائز على جائزة الأفلام التسجيلية في مسابقة أفلام من الإمارات - أبو ظبي في مارس الماضي 2006. (77)

- السينما 500 كم، 2006، وفيه تناول المخرج عبد الله العوف الفهود التي يتعرض لها الإنتاج السينمائي في بلاده، ووضع علامة استفهام كبرى حول عدم

وجود صالات عرض سينمائية في البلاد حيث جسد معاناة شاب سعودي عاشق للسينما يضطر للسفر إلى البحرين لمشاهدة السينما. (78)

- فيلم سدا للمخرج خالد الدخيل وهو فيلم رسوم يعتمد شخصية سدا من عوالم الحكايات الشعبية.

- حالم طريق للمخرج نضال الدمشقي ويقدم فيه المخرج صورة من الفقر والتشرد في إحدى مناطق الهند.

- حجاب والكنوز الموروثة للمخرج نضال الدمشقي عن الصحراء وأهلها وتعلقهم بالجمال ورعايتها. (79)

وثمة بقاعة من الأفلام الروائية القصيرة والوثائقية وأفلام الكارتون إنتاج 2006-2007 لمجموعة من المخرجين السعوديين الشباب وهي ليلسة البدر لمدوح سالم وطريقة صعبة لسمير عارف والديمقراطية لمشعل العنزي والجريمة المركبة لتوفيق الزايدي وفيلم التحريك فارس الأندلس طارق بن زياد 2007 إخراج أيمن فودة. (80)

السينما التسجيلية في اليمن : (81)

بدأت السينما اليمنية في الخمسينيات من القرن العشرين بفيلم روائي من القصر إلى الكوخ، وبحسب بعض المصادر أنه كان عام 1965 وبحسب مصادر أخرى أنه كان في بداية السبعينيات وهو للمخرج جعفر بهري. وكان أول إنتاج يمني عربي هو فيلم حبي في القاهرة سنة 1957 بمشاركة الفنان أحمد قاسم، وفيلم أضواء المدينة. ولو قدر لهذه الأفلام الاستمرار لكانت السينما اليمنية اليوم لا تقل شأواً عن مثيلاتها العربيات. وهكذا، منذ الخمسينيات وإلى السبعينيات من القرن العشرين ظهرت محاولات لميلاد سينما يمنية ولكن لم يكتب لها المتابعة.

انتج وأخرج البريطاني-اليمني بدر بن يحيى الحرسى عدداً من الأفلام التسجيلية منها الشيخ الإنكليزي والجنّلمان اليمني وأعظم رحلة في العالم، وعدة أفلام وثائقية قصيرة أخرى عن اليمن، قبل أن يصور أول فيلم روائي يمني طويل وهو يوم جديد في صنعاء القديمة عام 2005 من إنتاج مركز الإعلام اليمني وشركة بريطانية، بمساهمة وزارة الثقافة والسياحة. وقد حصل الفيلم على جائزة الصقر الفضي في مهرجان الفيلم العربي في روتردام وفاز بجائزة أفضل فيلم عربي في مهرجان القاهرة كما أنه عُرض في مهرجان دبي وفي مسقط وفاز بجائزتين.

وتعدّ خديجة السلامي المخرجة اليمنية الوحيدة، التي بدأت عملها السينمائي بأفلام سياحية ووثائقية تتعلق بتاريخ وطبيعة اليمن، وكان فيلم نساء اليمن الذي أعدته للتخرج في سنة 1990، أول أعمالها وتناول قضايا المرأة اليمنية ثم اتبعته بفيلم الغربية في مدينتها عام 2005 والحائز على الجائزة الذهبية لمهرجان تونس السينمائي الدولي. تدور أحداث هذا الفيلم، وهو الأخير، الذي أعدت له السيناريو وأخرجته المخرجة خديجة السلامي، في سياق توثيق وكشف تناقضات المجتمع اليمني في عهد ما قبل الثورة اليمنية عام 1962، من خلال أحداث دراماتيكية تجسد صوراً حسية للعلاقة بين الرجل والمرأة في خمسينيات القرن الماضي، ومضي المرأة في تحقيق ذاتها باكتساب التعليم ومزاولة العمل، رغم تحفظات المجتمع المنغلق. ثم فيلم السجينة أمينة عام 2006، وهو شريط حصل على فضية مهرجان دبي السينمائي وأعطى المرتبة الثانية في تصويت الجمهور خلال مهرجان تورنتو للأفلام الوثائقية في كندا، وتدور قصته حول امرأة يمنية تعيش خلف قضبان السجن بسبب اتهامها بقتل زوجها وهي في سن الطفولة وحكم عليها بالإعدام. وهي قصة واقعية كانت قد حدثت في إحدى محافظات اليمن، غير أن الرئيس اليمني تدخل وأنقذ تلك المرأة من حبل المشنقة. وقد أنجزت السلامي

عدداً من الأفلام الملتزمة بشأن المرأة في اليمن وبلغت ثلاثة أفلام من 20 فيلماً هو حصيلة المخرجة من الأفلام التسجيلية- الوثائقية التي حققتها منذ بدايتها فترة عملها حتى الآن. كما نغنت السلامي عدداً من الأفلام التسجيلية فاز بعضها بجوائز عالمية أبرزها أرض سبأ عام 1997 واليمن ذو الألف وجه عام 2000 وسقطرى.. جزيرة الرجل ذي الرجل الذهبية. وعرفت المخرجة خديجة السلامي بتكريم أفلامها لوطنها اليمن، فحققت عدة أفلام وثائقية لحساب اليونسكو وقناة فرنسا الدولية وفيلم: أبراج الرمال عام 1995 والسوطن المعلق عام 1996 لحساب القناة الفرنسية الثالثة، ثم أرض سبأ عام 1997 لحساب قناة بلانيت و القناة الفرنسية الخامسة التي حققت معها سلسلة من أربع حلقات بعنوان نسوح على اليمن عام 2000.

أما المخرج حميد العقبي فقد أخرج وأنتج عدة أفلام قصيرة منها ثلاثة أفلام عن قصائد شعريّة : فيلم محاولة للكتابة بدم شاعر عن قصيدة للشاعر عبد العزيز المقالح تم تصويره في بغداد سنة 1998، وفيلم بعنوان حياصة جامدة أو ستيل لايف عن قصيدة للشاعر سعدي يوسف تم تصويره في فرنسا سنة 2005 وفيلم الرتاج المبهور ومدته 32 دقيقة وهو معالجة درامية لقصيدة للشاعر عبد العزيز البابطين، تناول فيه علاقة الحب التي وردت في النص الشعري في بانوراما واقعية طبيعية تعبر عن مظاهر الحياة وتقاليد الناس وملامح الأماكن والعادات المرتبطة بالموروث اليمني وخصائص ومفردات التراث الثقافي الحضري. وأخرج أيضاً فيلم سوق بيت الفقيه ومدته 6 دقائق.

السينما التسجيلية في الأردن : (82)

يعدّ فيلم صراع في جرش الذي تم إنجازه عام 1958 أول خطوة فعلية على طريق تأسيس صناعة سينمائية في الأردن، وقد تم إنجاز المعدات اللازمة

للتصوير والمونتاج محلياً، ووضع قصة الفيلم والميناريو فكري أباطة وسمير مطاوع وأخرجه واصف الشيخ ياسين. وجاءت أول مساهمة رسمية في العام 1965 بإنشاء أول مؤسسة لإنتاج الأفلام في الأردن تحت اسم دائرة السينما والتصوير تابعة لوزارة الثقافة والإعلام، أخذت على عاتقها إنتاج وتوزيع الأفلام السينمائية المصورة في داخل المملكة وخارجها، وقد بدأ عملها بإنتاج الجريدة السينمائية الناطقة، واستطاعت إنجاز أكثر من أربعين عدداً مصوراً. ومع ظهور التلفزيون الأردني تم إلحاق دائرة السينما به عام 1969، واستمر عملها في إنتاج الجريدة السينمائية، وكذلك في تحقيق عدد من الأفلام التسجيلية، خاصة بعد حرب حزيران عام 1967 منها : هجرة عام 1967، عام بعد النكسة، مصانع الرجال، قيام إسرائيل غير قانوني، زهرة المدائن، وعدد من الأفلام ذات الصبغة السياحية. لم تتوقف المحاولات لتحقيق أفلام سينمائية أردنية، لكن معظم هذه المحاولات ظلت ضمن نطاق الأفلام القصيرة أو الأفلام التسجيلية، ونستعرض هنا بعض المخرجين وأفلامهم :

- جلال طعنه : حقق فيلمه التسجيلي القصير بعنوان الحصن الأخضر الذي حاز على جائزة مهرجان أوبرهالوزن.

- هشام التميمي : أنجز عدة أفلام قصيرة منها أحاديث حول الصمت، الرهان، أفيش، كل النساء، طير بينا يا قلبي، وفيلم فخ وهي أفلام تتراوح مدتها بين 5-7 دقائق.

- سيف الصمادي : حقق عدة أفلام تسجيلية قصيرة تتراوح أطوالها بين 5-10 دقائق، منها عروس الشمال، السلسال، الوجه الآخر، التميمص المسروق وحتى إشعار آخر.

- معتز جاثوت : حقق عدة أفلام قصيرة أبرزها فيلماه التسجيليان رسالة مسن سارة، وطفولتي والحجر، وأخرج فيلم سيرة قرية.

- سوسن نروزة : حققت العديد من الأفلام التسجيلية- الوثائقية منها عدة حلقات من سلسلة هؤلاء والآخرين وفيلم الحب أصعب، الحرب أسهل الذي يحكي عن مأساة اللاجئين الفلسطينيين.

- محمود المسند : حقق واحداً من أفضل الأفلام التسجيلية وهو الشاطر حسن الذي حصل على جائزة المسفر الذهبي في الدورة الثانية كأفضل فيلم عربي في مهرجان نوردام للأفلام العربية في هولندا، وجائزة النقد في مهرجان الإسماعيلية للأفلام القصيرة. كما حقق قبل هذا الفيلم مجموعة من الأفلام التسجيلية القصيرة منها عالم المرأة العربية، طاقات بشرية طبيعية، المبنى ب، موميك الخامس، تقاليد، وفيلم إعادة تكوين.

- ربي عطية : حققت фильماً تسجيلياً قصيراً بعنوان 1948 ذكريات فلسطينية.

- إيداد الداود : حقق عدة أفلام تسجيلية منها مآذن في وجه الدمار، شاهد عيان ويحكي عن انتهاك أماكن العبادة الإسلامية للتاريخية بفعل الاحتلال الإسرائيلي، وفيلم الحلم للوردي عن مدينة البتراء الأثرية، ودير ياسين الوجع، وجنين السذي يوثق للمجزرة التي ارتكبتها الجيش الإسرائيلي.

وجاء تأسيس الهيئة الملكية الأردنية للأفلام وللإنتاج السينمائي عام 2003-2004، وهي مؤسسة حكومية، كمحاولة جادة للنهوض بالصناعة السينمائية وتطوير قطاع الإنتاج السينمائي والتلفزيوني بمختلف أنواعه.

ويعمل الأردن حالياً على إنتاج سلسلة وثائقية بعنوان "عيونهم" تتضم 30 фильماً مدة كل واحد منها نصف ساعة من إعداد وإخراج صبا أبو فرحسة، وتم إنجاز اثنين من هذه الأفلام : الأول حجاب وإحتجاب ويناقش قضية ارتداء الحجاب في المجتمعات العربية والإسلامية ومتطرقاً أيضاً للضغوط التي تمارس ضد المتحجبات في الدول الغربية، أما الفيلم الثاني الرباط المقدس فيناقش بهوء

قضية التعايش الديني بين المسلمين والمسيحيين في الوطن العربي باعتبارها موضوعاً مهماً.

أسباب أزمة وتراجع الفيلم التسجيلي العربي :

- * - تجاهل السينما التسجيلية في معظم ومختلف وسائل الإعلام، وتجاهلها من قبل دور العرض التجاري. فالأفلام التسجيلية الوثائقية لا تُعرض في دور السينما كما هي حال الأفلام الروائية، والنتيجة أنها لا تحظى باهتمام الجمهور والمنتجين والممولين.
- * - عدم تعود وتعود المشاهد العربي على الفيلم التسجيلي (غياب الثقافة الوثائقية) وبالتالي عدم احترام هذه النوعية من الأفلام في المجتمع العربي رغم اهتمامها بهموم وواقع الإنسان العربي.
- * - صعوبات في توفير التمويل والإنتاج إضافة إلى عوائق إدارية ورقابية.
- * - التوترات السياسية والصعوبات الاقتصادية وبالتالي عدم الاستقرار الاجتماعي الذي يدفع السينمائيين العرب للهجرة.
- * - صعوبة فتح أبواب البحث والتحقيق، فالوصول إلى الوثائق يبقى مغلقاً في وجه الباحث.
- * - عدم استجابة الأفلام لمعايير التلفزيون الفنية والتقنية أو لسياسات المحطة أو لأنظمة المراقبة المحلية.
- * - إنتاج الإعلام الرسمي والمؤسسات الحزبية لأفلام تسجيلية كرسنت مفاهيم جعلت من السينما التسجيلية أسيرة الدعاية السياسية السصرية أو التحقيق الصحفي.
- * - عدم اهتمام المؤسسات الثقافية العربية الرسمية والأهلية بهذا الفن الجاد.

* - قلة عدد القنوات المتخصصة بالأفلام التسجيلية والتي بدأتنا نشهد ولادتها المتأخرة منذ فترة قصيرة. فغالباً أو قلة القنوات التلفزيونية يشكل عائقاً أمام إنتاج أكثر كمياً وأحسن جودة.

* - تهميش دور الإنتاج العربي للفيلم التسجيلي مقابل اهتمام كبير بالفيلم الروائي المهيمن على المشهد السمعي البصري العربي. إضافة إلى عدم وجود سوق للأفلام التسجيلية العربية.

استشرافات :

إضافة إلى ما تقدم من أسباب الأزمة التي تعيشها السينما التسجيلية العربية، هناك العديد من المشاكل في السينما التسجيلية العربية منها الصناعي والفني والمادي والتقني والسياسي، إذ لا توجد في معظم البلدان العربية حتى الآن استوديوهات ومراكز مؤهلة لتصوير وتحقيق الأفلام كما هو موجود في المغرب أو سورية أو مصر، ومن الناحية الصناعية لا توجد حتى الآن صناعة للمعدات والأدوات اللازمة لإنجاز الأفلام، ومن الناحية الفنية لا يزال الواقع السينمائي العربي مغفولاً إلى الكوادر المتخصصة والمؤهلة في المجال السينمائي. وما يزال أغلب الشركات العربية الفنية تتخوف من الأسواق العربية ومن عدم فهم اللهجات المختلفة والمتنوعة الموجودة في الدول العربية مثل المغربية والجزائرية والخليجية. إذ تلجأ بعض الدول العربية وخاصة دول المغرب العربي إلى استخدام اللهجات المحلية في التعليق (وغالباً الحوار في المقابلات) الخاص بالأفلام التسجيلية مما يعوق تبادل هذه الأفلام خارج حدود البلاد وذلك يستدعي ضرورة اللجوء إلى اللغة الفصحى المبسطة إذا أراد الفيلم التسجيلي العربي تحقيق الانتشار العربي والعالمي بعد الترجمة عن اللغة العربية.

من حيث المضمون، يتم التركيز بشكل كبير على المواضيع السياسية في الأفلام العربية لأن الفيلم التسجيلي يقدم تجارب وموضوعات متصلة بالواقع فهو مرتبط بالأحداث يسجلها ويوثقها ويتناولها على أرضية سياسية، بالتالي سيكون الفيلم التسجيلي انعكاساً لهذا كله.. لا فكاك للواقع من السياسة ولا فكاك للسياسة من الواقع. تبقى السياسة أكثر المواضيع التي تغري المخرجين وذلك يعود لكوننا تعودنا أو عوِّدنا على مشاهدة هذه المواضيع في أفلامنا الوثائقية وأيضاً لأن واقعنا هو الذي يفرض علينا ألا نبتعد كثيراً عن السياسة. إن السينمائي العربي حساس لواقعه، وهو واقع المنطقة العربية التي تشهد الحروب والحروب الأهلية والاحتلال والمؤامرات. غير أن الشارع العربي يكتظ اليوم بمخزون كبير من المواضيع الساخنة التي تشكل مواد خام للتسجيل والمتف والسينمائي العربي وحده القادر على تفجيرها. ورغم أن هذا المتف يعيش حالة من الانغلاق والاتسار ومحدودية التحرك في كثير من المجالات إلا أن إثارة موضوع الفيلم التسجيلي، كغاية وكوسيلة، سيظل من مسؤولياته في سعيه لدعم مسيرة بناء الإنسان في المنطقة العربية.

من جانب آخر، إن هيمنة الموضوع السياسي على الفيلم التسجيلي-الوثائقي العربي هو استسهال من بعض المخرجين بسبب الخطوط الحمراء التي لا تسمح بمعالجة كثير من المواضيع غير السياسية، فالأقل خطراً هو الحديث عن الجانب السياسي، لا يستطيع المخرجون دائماً أن يتوجهوا بالنقد للجوانب الاجتماعية والمسائل الدينية أو بالتحليل والتعري كما يحدث في كثير من الأفلام التسجيلية السياسية، إضافة إلى أننا لم نَعُدْ على ثقافة مواجهة الذات والتفكير فيها. وهذا يعمل على تفريغ السينما التسجيلية من محتواها وأهدافها الحقيقية ويقوم بحرف مسارها نحو الدعاية والإعلام. وبالرغم من ذلك، ثمة محاولات جادة ومتواصلة

في بعض البلدان العربية لصنع أفلام تسجيلية تتمتع بفعالية للمعالجة والتناول للموضوع، غير أنها محدودة الحركة ومحاصرة.

لقد عرفت السينما العربية السينما التسجيلية جيداً، واستطاعت تقديم أفلام ذات مستوى عالٍ، تنوعت في أساليبها وتوجهاتها، واستطاعت فرض وجودها سوية مع السينما الروائية العربية، إلا أن السينما التسجيلية لم تستطع بلوغ الهدف الأسمى، وهو التمازج والتخاطب مع الجمهور العريض. لقد كان ولا يزال، الحاجز الكبير أمام انتشارها واقتربها من الجمهور، السياسات الثقافية والإعلامية في كثير من البلدان العربية. ولعل أولى الخطوات في سبيل انتشارها هي أن يُعرض - في صالاتنا وعلى شاشاتنا التلفزيونية - أكبر عدد ممكن من أهم الأفلام التسجيلية العالمية التي تُعرض في المهرجانات الدولية وعلى شاشات التلفزيون العالمية كي يستمتع جمهورنا ويتعرف فنانونا ونقادنا على التطور التقني والجمالي والسياسي المذهل الذي تشهده السينما التسجيلية في العالم. فإن غابت السينما التسجيلية العربية عن واقعنا فيجب ألا يغيب جمهورنا عن السينما التسجيلية العالمية ولا تنخب عنه.

وأخيراً، فإن الكثير من التساؤلات حول إنتاج الأفلام التسجيلية العربية في الوقت الذي نرى فيه قنوات تلفزيونية كالجزيرة والعربية تنتج وتعرض أفلاماً تسجيلية لقضايا متعددة منها علاقة العرب مع الغرب وخصوصاً بعد أحداث الحادي عشر من أيلول 2001. وهذا الاهتمام ينعكس على تنظيم العديد من ورشات العمل التي أخذت تشرف عليها بعض القنوات التلفزيونية العربية لصانعي الأفلام العرب. يضاف إلى ذلك إقامة مهرجانات للأفلام التسجيلية الوثائقية مثل مهرجان الجزيرة للأفلام التسجيلية.

إضافة لما تقدم يجب إثارة انتباه كل المهتمين بالسينما أولاً وثانياً كل الفنانين بديرون دقة العمل السينمائي في المؤسسات الفنية، وأول المعنيين هم وزارات

الثقافة ومؤسساتها التي تُعنى بشؤون السينما كون السينما التسجيلية وسيلة فكرية جماهيرية تعتمد العالم الموضوعي مادة لها، وملزمة بأن تساعد المشاهد على تفسير وتحليل وضعه. فالسينما التسجيلية هي النموذج السينمائي الأكثر صلة بالواقع الملموس والأكثر صدقاً للوصول إلى خلق مواطن يتمتع بفهم صائب لمجريات التغيرات الحاصلة في العالم وفي المجتمع العربي.

المهرجانات السينمائية الدولية والعربية :

تكون المهرجانات السينمائية عادةً بمثابة مظاهرات ثقافية وطنية أو دولية على جانب كبير من الأهمية، وهي فرص غنية متاحة لعرض وتداول الأفلام التسجيلية المختلفة سواء داخل المسابقات أو خارجها. ومنذ تلك الأفلام التسجيلية الأولى، التي صاحبها الكثير من التنظير السينمائي، استطاع الفيلم التسجيلي أن يبسط نفوذه في الساحة السينمائية، وأخذ يحتل مواقع متقدمة في معترك الحياة السينمائية فأصبح مشاركاً فعالاً في المهرجانات السينمائية حتى أصبحت هذه مهرجاناته الخاصة. ففي عام 1955 اجتمع عدد من رواد السينما التسجيلية في العالم من مخرجين ونقاد من أجل إقامة مهرجان سنوي خاص بالفيلم التسجيلي، وقد كان الهدف من ذلك جعل مثل هذه النوعية من الأفلام تسعى من أجل فضح دعاة الحروب والاستغلال من أجل حياة سعيدة للناس، انطلاقاً من مفهوم أن السينما هي كشف للواقع الموضوعي فحسب، وكان ذلك العام تساريخ ميلاد مهرجان لايبزغ. وقد أيد جريرسون هذه الفكرة حيث قال : "أنا جريرسون أقف إلى جانب هؤلاء السينمائيين الذين ينتجون أفلاماً في بلدان نامية، هؤلاء يرهقونني بأساليبهم وطريقة تفكيرهم، ولكنني سأتي إلى لايبزغ كل عام إذا كان ذلك يوفر لي فرص الاطلاع على تجاربهم". (83)

وثمة عدد كبير من هذه المهرجانات التي تُعقد بشكل دوري، كل عام أو كل عامين، في مناطق مختلفة من العالم نذكر أهمها :

- 1 - مهرجان لايبزغ للأفلام التسجيلية ويعقد خلال نوفمبر - تشرين الثاني من كل عام في مدينة لايبزغ في ألمانيا. وهو من أبرز المهرجانات السينمائية التسجيلية العالمية، تأسس عام 1955 على يد العديد من رواد السينما التسجيلية في العالم من مخرجين ونقاد أمثال ألبرتو كافالكسانتي، رومان كارمن ومحمد الأخضر حامين.
- 2 - مهرجان أوبرهاوزن ويعقد في أبريل - نيسان كل عام في ألمانيا.
- 3 - مهرجان براغ لأفلام وبرامج التلفزيون ويعقد خلال يوليو - تموز من كل عام في جمهورية التشيك.
- 4 - مهرجان كارلو فيفاري ويعقد في شهر يونيو - حزيران كل عامين في جمهورية سلوفاكيا.
- 5 - مهرجان موسكو ويعقد في شهر يونيو - حزيران كل عامين في روسيا الاتحادية.
- 6 - مهرجان كان ويعقد في مايو - أيار كل عام في فرنسا.
- 7 - بينالي السينما العربية في باريس - فرنسا.
- 8 - مهرجان الأفلام القصيرة في ليموج - فرنسا.
- 9 - المهرجان الدولي للأفلام التسجيلية في مرسيليا - فرنسا.
- 10 - المهرجان الدولي للفيلم الإثنوجرافي والاجتماعي (سينما الواقع)، في مركز جورج بومبيدو منذ عام 1979، باريس - فرنسا.
- 11 - مهرجان كليرمون فيران للأفلام القصيرة - فرنسا.
- 11 - المهرجان الدولي السابع عشر للكتاب والأفلام - سانت مالو، فرنسا.
- 13 - مهرجان ملبورن ويعقد في يونيو - حزيران كل عام في أستراليا.

14 - مهرجان فينسيا ويعقد في أغسطس - آب وسبتمبر - أيلول كل عام في إيطاليا.

15 - مهرجان بيزارو ويعقد في سبتمبر - أيلول كل عام في إيطاليا.

16 - مهرجان سان سباستيان ويعقد في يونيو - حزيران ويوليو - تموز كل عام في إسبانيا.

17 - مهرجان قرطاج ويعقد في أكتوبر - تشرين الأول كل عام في تونس.

18 - مهرجان كراكوف ويعقد في يونيو - حزيران كل عام في بولندا.

19 - مهرجان تاميرا ويعقد في فبراير - كانون الثاني كل عام في فنلندا.

20 - مهرجان مارنيل بلاتا ويعقد في مارس - آذار كل عام في الأرجنتين.

21 - مهرجان لوس أنجلوس.

22 - مهرجان لندن.

23 - مهرجان أمستردام.

24 - مهرجان روتردام الدولي - هولندا.

25 - مهرجان الفيلم العربي في روتردام - هولندا.

26 - مهرجان سندانس السينمائي - الولايات المتحدة.

27 - مهرجان سان فرانسيسكو - الولايات المتحدة.

28 - مهرجان شيكاغو - الولايات المتحدة.

29 - مهرجان نيويورك - الولايات المتحدة.

30 - مهرجان ترابيكا - الولايات المتحدة.

31 - مهرجان جنيف الدولي المينمائي لحقوق الإنسان.

32 - مهرجان الأمل الدولي للفيلم العربي الأوربي - إسبانيا.

ومن المهرجانات السينمائية العربية-الدولية التي تهتم أو تختص بالسينما التسجيلية :

- 1 - مهرجان أيام قرطاج السينمائية - تونس، بدأ عام 1966 وهو أول مهرجان سينمائي يقام في البلاد العربية.
- 2 - مهرجان دمشق السينمائي الدولي - سورية.
- 3 - مهرجان الإسماعيلية الدولي للأفلام التسجيلية ويعقد في تموز من كل عام في مدينة الإسماعيلية - مصر.
- 4 - مهرجان القاهرة السينمائي الدولي - مصر.
- 5 - مهرجان مراكش السينمائي الدولي - المغرب.
- 6 - مهرجان مسقط السينمائي الدولي - عُمان.
- 7 - مهرجان مسقط للأفلام التسجيلية والقصيرة - عُمان.
- 8 - مهرجان دبي السينمائي الدولي - الإمارات العربية المتحدة.
- 9 - مهرجان أفلام من الإمارات - الإمارات العربية المتحدة - أبو ظبي.
- 10 - المنتدى القطري الأول للسينما - قطر.
- 11 - مهرجان بيروت الدولي للأفلام الوثائقية - لبنان.
- 12 - مهرجان الأردن الدولي للأفلام القصيرة.
- 13 - مهرجان الجزيرة الدولي للإنتاج التلفزيوني في قطر، تأسس عام 2005 بمبادرة من قناة الجزيرة التلفزيونية. اشترك في هذا المهرجان 145 فيلماً تسجيلياً وتتضمن التحقيقات والتقارير الصحفية والتوثيقات، و250 فيلماً تجريبياً.
- 14 - مهرجان الجزيرة الدولي للأفلام التسجيلية في قطر، تأسس عام 2006 بمبادرة من قناة الجزيرة التلفزيونية.
- 15 - مهرجان بيروت للأفلام الوثائقية (DocuDays).

- 16 - مهرجان الشاشة العربية المستقلة للأفلام التسجيلية والقصيرة - لندن.
- 17 - وسابقاً كان المهرجان الدولي لأفلام وبرامج فلسطين (حيث انعقدت أول دوراته في بغداد في مارس عام 1973)، فإثناء انعقاد مهرجان لايبزغ الدولي عام 1969 التقت مجموعة من السينمائيين العرب المشتركين ورأوا ضرورة إقامة مهرجان مماثل لمهرجان لايبزغ يكرس حضور القضية الفلسطينية على الساحة الدولية.
- إن الاشتراك والمساهمة في المهرجانات الدولية بأفلام تسجيلية إبداعية ومصنعة جيداً يساعدان كثيراً في تقديم الدول بعضها لبعضها الآخر وتعريف المجتمعات والثقافات ببعضها وكسب الأنصار والأصدقاء حول القضايا الوطنية للدول المشاركة والمساهمة.

هوامش الفصل التاسع

- (1) - عبد الحليم حمود : رحلة في دهاليز الأفلام التسجيلية مطرقة لتشكيل المجتمع، عن موقع www.intiqadonline.com.
- (2) - من المصادر حول السينما التسجيلية السورية :
- سمير فريد : دليل السينما العربية، 1978.

- جان الكسان : السينما في الوطن العربي، منشورات عالم المعرفة، الكويت، 1982.
- رضا الطيار : المدينة في السينما العربية، بيروت للمؤسسة العربية للدراسات والنشر، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، المؤسسة العامة للسينما والمعرض، ص 18-19.
- خليل صابات : وسائل الاتصال، نشأتها وتطورها، الطبعة الخامسة، القاهرة، مكتبة الأنجلو، 1987.
- جان الكسان : تاريخ السينما السورية 1928-1988، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1987.
- بشار إبراهيم : السينما المستقلة في سوريا، من كتاب حول الفيلم القصير، موقع : www.fox-sy.com - www.ahewar.org 29-3-2006.
- (3) - جان الكسان : تاريخ السينما السورية 1928-1988، مصدر سابق، ص 100.
- (4) - بشار إبراهيم : السينما المستقلة في سوريا، مصدر سابق.
- (5) - بشار إبراهيم : السينما المستقلة في سوريا، مصدر سابق.
- (6) - بشار إبراهيم : السينما المستقلة في سوريا، مصدر سابق.
- (7) - عبد القادر التلمساني : السينما التسجيلية المصرية في 75 عاماً، الناشر وزارة الثقافة المصرية، القاهرة، 1999.
- (8) - إبراهيم الموجي : مقدمة كتاب ضياء مرعي جريدة مصر السينمائية (1938-1954) إصدار اللجنة المصرية للاحتفال بالعيد المئوي للسينما، الناشر المجلس الأعلى للثقافة، مصر 1995.
- (9) - أحمد الحضري : تاريخ السينما في مصر (1896-1920)، الناشر نادي سينما القاهرة، مصر، 1989. ومحمد كامل القليوبي : محمد بيومي، الناشر أكاديمية الفنون، مصر، 1994.
- (10) - أحمد الحضري : تاريخ السينما في مصر (1896-1920)، مصدر سابق.
- (11) - عبد القادر التلمساني : السينما التسجيلية المصرية في 75 عاماً، مصدر سابق.
- (12) - سمير فريد : الكاميرا السينمائية تكتب التاريخ، موقع www.nizwa.com.
- (13) - عبد القادر التلمساني : السينما التسجيلية المصرية في 75 عاماً، مصدر سابق.
- (14) - عبد القادر التلمساني : السينما التسجيلية المصرية في 75 عاماً، مصدر سابق.
- (15) - منى سعيد الحديدي وسلوى إمام علي : أسس الفيلم التسجيلي، اتجاهاته واستخداماته في السينما والتلفزيون، القاهرة، دار الفكر العربي، إصدار 2004، ص 188-193.

(16) - عبد القادر التلمساني : السينما التسجيلية المصرية في 75 عاماً، مصدر سابق. وألنظر أيضاً : منى سعيد الحديدي وسلوى إمام علي : أسس الفيلم التسجيلي، إصدار 2004، مصدر سابق ص 130-134، وألنظر أيضاً نفس المؤلف إصدار 2002.

(17) - يذكر أحمد الحضري في كتابه : تاريخ السينما في مصر (1896-1920)، مصدر سابق : أن أول فيلم إخباري أنتجته شركة بروسبيرو كان بعنوان الملك فؤاد في جامع عمر عام 1923، وأن للشركة أنتجت عام 1924 фильماً بعنوان الأمير ليوبولد يتسلق هرم خوفو. وقد قال حسن مراد في حوار لم ينشر أجريته معه عام 1968 إنه صور في العشرينات محاولسة الأمير ليوبولد ولي عهد بلجيكا تسلق الهرم الأكبر. والأرجح أن يكون هذا الفيلم أول فيلم إخباري صوره حسن مراد، والأرجح أن يكون حسن مراد مصور 'جريدة الشرق' التي أصدرتها نفس للشركة عام 1925.

(18) - سمير فريد : الكاميرا السينمائية تكتب التاريخ، مصدر سابق.

(19) - سمير فريد : الكاميرا السينمائية تكتب التاريخ، مصدر سابق.

(20) - منى سعيد الحديدي وسلوى إمام علي : أسس الفيلم التسجيلي، إصدار 2004، مصدر سابق، ص 195-197.

(21) - عبد القادر التلمساني : السينما التسجيلية المصرية في 75 عاماً، مصدر سابق.

(22) - منى سعيد الحديدي وسلوى إمام علي : أسس الفيلم التسجيلي، إصدار 2004، مصدر سابق، ص 197-199.

(23) - عبد القادر التلمساني : السينما التسجيلية المصرية في 75 عاماً، مصدر سابق.

(24) - عبد القادر التلمساني : السينما التسجيلية المصرية في 75 عاماً، مصدر سابق.

(25) - منى سعيد الحديدي وسلوى إمام علي : أسس الفيلم التسجيلي، إصدار 2004، مصدر سابق، ص 200-201.

(26) - عبد القادر التلمساني : السينما التسجيلية المصرية في 75 عاماً، مصدر سابق.

(27) - عبد القادر التلمساني : السينما التسجيلية المصرية في 75 عاماً، مصدر سابق.

(28) - عبد القادر التلمساني : السينما التسجيلية المصرية في 75 عاماً، مصدر سابق.

(29) - عبد القادر التلمساني : السينما التسجيلية المصرية في 75 عاماً، مصدر سابق.

(30) - عبد القادر التلمساني : السينما التسجيلية المصرية في 75 عاماً، مصدر سابق.

- (31) - منى سعيد الحديدي وسلوى إمام علي : أسس الفيلم التسجيلي، إصدار 2004، مصدر سابق، ص 202-205.
- (32) - عبد القادر التلمساني : السينما التسجيلية المصرية في 75 عاماً، مصدر سابق.
- (33) - منى سعيد الحديدي وسلوى إمام علي : أسس الفيلم التسجيلي، إصدار 2004، مصدر سابق، ص 139-143.
- (34) - جان الكسان : السينما في الوطن العربي، مصدر سابق، ص 355.
- (35) - جان الكسان : السينما في الوطن العربي، مصدر سابق، ص 360.
- (36) - من المصادر حول السينما التسجيلية في السودان :
- للفيلم السينمائي، موقع موسوعة مقاتل الصحراء، www.moqatel.com.
 - ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، ديسمبر 2007 ar.wikipedia.org.
 - فوزي سليمان : فيلم تسجيلي على قصائد لكبار الشعراء المبدعين، موقع www.albayan.co.ae.
- (37) - منى سعيد الحديدي وسلوى إمام علي : أسس الفيلم التسجيلي، إصدار 2004، مصدر سابق، ص 171-172.
- (38) - من المصادر حول السينما التسجيلية في تونس :
- خليل صباغات : وسائل الاتصال، نشأتها وتطورها، مصدر سابق، ص 372-376.
 - مجلة السينما والاداس، القاهرة، السنة الثالثة، العدد 27، سنة 1981.
 - جان الكسان : السينما في الوطن العربي، مصدر سابق.
 - الفيلم السينمائي، موقع موسوعة مقاتل الصحراء، www.moqatel.com.
 - الفيلم الوثائقي كحلوشة للمخرج نجيب بلقاضي، موقع : www.ashams.com.
- (39) - منى سعيد الحديدي وسلوى إمام علي : أسس الفيلم التسجيلي، إصدار 2004، مصدر سابق، ص 170-171.
- (40) - من المصادر حول السينما التسجيلية في الجزائر :
- مجلة الحياة السينمائية، دمشق، العدد 4، تشرين الأول 1979.
 - جان الكسان : السينما في الوطن العربي، مصدر سابق، ص 301، 306، 318 و 335.
- (41) - السينما الجزائرية بين الولادة والمهجر، (دراسة) ملحق لفعالية الدورة الثالثة عشرة لمهرجان دمشق السينمائي، كانون الأول 2003.

- (42) - سمير فريد : دليل السينما العربية، مصدر سابق، ص 12-13.
- (43) - مخرج مصري بالمركز القومي للأفلام التسجيلية والقصيرة في القاهرة.
- (44) - من المصادر حول السينما التسجيلية الفلسطينية :
 - مصطفى أبو علي وحسان أبو غزالة : السينما الفلسطينية، طرابلس، ليبيا، 1975.
 - جان لكسان : السينما في الوطن العربي، مصدر سابق، ص 200-201.
 - حسان أبو غزالة : فلسطين والعين السينمائية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سورية، دمشق، 1981.
- (45) - عزيزة علي : اللجوء إلى الطفل الفلسطيني في السينما محاولة للاقتراب من المأساة الكبيرة، حول مع المخرج العراقي قيس الزبيدي، مجلة الطريق نصف الشهرية موقع : www.altareek.org
- (46) - عزيزة علي : اللجوء إلى الطفل الفلسطيني في السينما محاولة للاقتراب من المأساة الكبيرة، مصدر سابق.
- (47) - عبد الحليم حمود : رحلة في دهاليز الأفلام التسجيلية، مطرقة لتشكيل المجتمع، مصدر سابق.
- (48) - مجلة الموقف العربي، عدد 363 عام 1989 - 4.
- (49) - بشار إبراهيم : السينما المستقلة في سوريا، مصدر سابق.
- (50) - ملف للسينما اللبنانية، ملحق الأنوار اللبنانية، العدد 3620 - 29 تشرين الثاني 1970.
- (51) - عبد الحليم حمود : رحلة في دهاليز الأفلام التسجيلية، مطرقة لتشكيل المجتمع، مصدر سابق.
- (52) - إبراهيم العريس : رحلة في السينما العربية - أزمة السينما في لبنان، ص 55.
- (53) - رضا الطيار : المدينة في السينما العربية، مصدر سابق، ص 18-19.
- (54) - عبد الحليم حمود : رحلة في دهاليز الأفلام التسجيلية، مطرقة لتشكيل المجتمع، مصدر سابق.
- (55) - بشار إبراهيم : السينما المستقلة في سوريا، مصدر سابق.
- (56) - من المصادر حول السينما التسجيلية في العراق :

- أحمد فياض المفرجي : السينما التسجيلية في العراق، وزارة الثقافة والإعلام، مركز الأبحاث والدراسات في المؤسسة العامة للسينما والمسرح، بغداد، 1979.
- سمير فريد : دليل السينما العربية، مصدر سابق.
- جان لكسان : السينما في الوطن العربي، مصدر سابق.
- موقع : www.iraqfilm.net.
- (57) - أحمد فياض المفرجي : السينما التسجيلية في العراق، مصدر سابق.
- (58) - الفيلم الوثائقي العراقي، نشرة سينما ومسرح، بغداد، أيلول 1979، ص 10.
- (59) - من المصادر حول السينما التسجيلية في ليبيا :
- جان لكسان : السينما في الوطن العربي، منشورات عالم المعرفة، الكويت، 1982، ص 392 و ص 389.
- الفيلم السينمائي، موقع موسوعة مقاتل الصحراء، www.moqatel.com.
- حول المخرج محمد مخلوف، موقع : www.efilmc.com.
- (60) - جان لكسان : السينما في الوطن العربي، مصدر سابق، ص 392.
- (61) - جان لكسان : السينما في الوطن العربي، مصدر سابق، ص 389.
- (62) - جان لكسان : السينما في الوطن العربي، مصدر سابق، ص 403-404.
- (63) - جان لكسان : السينما في الوطن العربي، مصدر سابق، ص 404.
- (64) - منى معبد الحديدي وسلوى إمام علي : أسس الفيلم للتسجيلي، إصدار 2004، مصدر سابق، ص 169.
- (65) - السينما الخليجية.. ولادة متعثرة تحتاج إلى رعاية ودعم، موقع : www.ai-nami.com.
- (66) - أكرم اليوسف : السينما في الخليج، 27 فبراير 2006، www.efilmc.com.
- (67) - القبس، 20 تشرين الأول 2007، www.alqabas.com.
- (68) - أكرم اليوسف : السينما في الخليج، 27 فبراير 2006، www.efilmc.com. وأيضاً :
- ريما المسمار : هل نحن أمام انطلاق حقيقية للسينما الخليجية أم أنها مجرد ظاهرة مضخمة؟
- 06 أبريل 2007، موقع : www.efilmc.com.
- (69) - صلاح سرميني : بيلوغرافيا أفلام الخليج، موقع : www.wa6n.net. وأيضاً :
- أكرم اليوسف : السينما في الخليج، 27 فبراير 2006، www.efilmc.com.

- (70) - صلاح سرميني : ببلوغرافيا أفلام الخليج، موقع : www.wa6n.net.
- (71) - أكرم اليوسف : السينما في الخليج، 27 فبراير 2006، www.efilmc.com.
- (72) - السينما الخليجية... ولادة متعثرة تحتاج إلى رعاية ودعم، موقع : www.al-nami.com.
- (73) - حسين قطايا : سينما خليجية إماراتية جريئة وشغافة فسي بسايريم، موقع : www.efilmc.com.
- (74) - من المصادر حول السينما التسجيلية العمانية :
- صلاح سرميني : ببلوغرافيا أفلام الخليج، موقع : www.wa6n.net.
- صحيفة الشرق الأوسط بتاريخ 24 سبتمبر 2004 ، موقع : www.aawsat.com.
- وأيضاً www.cinemac.net ، 2004.
- (75) - محمد مصطفى عبد العزيز : الفن السابع .. يتلمس طريقه إلى السعودية 12 إبريل - نيسان 2006، www.efilmc.com.
- (76) - السينما الخليجية.. ولادة متعثرة تحتاج إلى رعاية ودعم، موقع : www.al-nami.com.
- (77) - محمد مصطفى عبد العزيز : الفن السابع .. يتلمس طريقه إلى السعودية 12 إبريل - نيسان 2006، www.efilmc.com.
- (78) - السينما الخليجية.. ولادة متعثرة تحتاج إلى رعاية ودعم، موقع : www.al-nami.com.
- (79) - فهد الأسطاه : العروض المرئية في جدة.. خطوة رائدة لاطلاق سينمائية خجولة، موقع : www.shreet.com.
- (80) - عماد النويري : مهرجان أبوظبي يحتفي بسينما المرأة 20-10-2007، القيس، 20 تشرين الأول 2007، www.alqabas.com.
- (81) - من المصادر حول السينما التسجيلية اليمنية :
- صلاح سرميني : ببلوغرافيا أفلام الخليج، 06-06-2007، موقع : www.wa6n.net.
- علي مسالم : خديجة السلامي، وصناعة السينما في اليمن، موقع : www.marebpress.net.

- حوار مع المخرج اليمني بدر بن الحرسي، 2006-07-03، موقع : www.almotamar.net
- المخرجة اليمنية خديجة السلامي تفوز بفضية مهرجان دبي السينمائي، 18 كانون الأول 2006، موقع : www.wa6n.net
- مهرجان صنعاء الأول للسينما .. هل يشكل لحظة بداية لميلاد السينما اليمنية ؟، صحيفة الجمهورية، العدد 1331، موقع : www.wa6n.net
- صالح البيضاوي : المخرج حميد خفي، مهرجان صنعاء يهدف إلى تفعيل الحركة السينمائية اليمنية، موقع : www.adabhome.com
- اليمن يطل برأسه سينمائياً في أسبانيا، موقع : www.hawetk.com
- حمدي طاهر : خديجة السلامي، موقع : www.4mukla.com
- (82) - من المصادر حول السينما التسجيلية الأردنية :
- الدراما الأردنية، www.culture.org
- فيلمان أردنيان في مهرجان سندانس في الولايات المتحدة 2008-01-20، www.petra.gov.jo
- مهرجان الأردن للأفلام القصيرة.. ينطلق اليوم بإبداعات محلية عربية وعالمية، 28-أب-2006، موقع : www.mahjoob.com
- (83) - الفيلم التسجيلي في مسيرة مهرجان لايبزغ، موقع وصال العرب www.arabslink.net

المراجع والمصادر

باللغة العربية :

- (1) - أبو شادي، علي : لغة السينما، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الفن السابع 114، سورية، دمشق، 2006.

(2) - أبو علي، مصطفى وأبو غنيم، حسان : السينما الفلسطينية، طرابلس، ليبيا، 1975.

(3) - أبو غنيم، حسان : فلسطين والعين السينمائية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سورية، دمشق، 1981.

(4) - البطريق، نسمة : الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة، دار غريب، القاهرة، 2004، ص 256.

(5) - الحضري، أحمد : تاريخ السينما في مصر (1896-1920)، الناشر نادي سينما القاهرة، مصر 1989. ومحمد كامل القليوبي : محمد بيومي، الناشر أكاديمية الفنون، مصر 1994.

(6) - العريس، إبراهيم : رحلة في السينما العربية، أزمة السينما في لبنان.

(7) - الكسان، جان : السينما في الوطن العربي، منشورات عالم المعرفة، الكويت، 1982.

(8) - الكسان، جان : تاريخ السينما السورية 1928-1988، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1987.

(9) - الفرجاني، محمد علي : فن الشريط التسجيلي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، 1996.

- (10) - الفرجاني، محمد علي : قصة الخيالة التسجيلية في نصف قرن، طرابلس، ليبيا، تونس، الدار البيضاء للكتاب 1978.
- (11) - الزبيدي، قيس : المرئي والمسموع في السينما، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الفن السابع 112، سورية، دمشق، 2006.
- (12) - الطيار، رضا : المدينة في السينما العربية، بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، المؤسسة العامة للسينما والمسرح، ص 18-19.
- (13) - المفرجي، أحمد فياض : السينما التسجيلية في العراق، وزارة الثقافة والإعلام، مركز الأبحاث والدراسات في المؤسسة العامة للسينما والمسرح، بغداد، 1979.
- (14) - الموجي، إبراهيم : مقدمة كتاب ضياء مرعي جريدة مصر السينمائية (1938-1954) إصدار اللجنة المصرية للاحتفال بالعيد المنوي للسينما، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1995.
- (15) - تاركوفسكي، أندريه : الموسيقى وفي السينما، ترجمة أمين صالح، جريدة الأيام في 12 ديسمبر 2004.
- (16) - التلمساني، عبد القادر : السينما التسجيلية المصرية في 75 عاماً، وزارة الثقافة المصرية، القاهرة، سلسلة كتب بيريزم، 1999.

(17) - الحديدي، منى سعيد وإمام علي، سسلوى : أسس الفيلم التسجيلي - اتجاهاته واستخداماته في السينما والتلفزيون، دار الفكر العربي، القاهرة، إصدار 2004.

(18) - الحديدي، منى سعيد وإمام علي، سسلوى : أسس الفيلم التسجيلي : اتجاهاته واستخداماته في السينما والتلفزيون، دار الفكر العربي، القاهرة، إصدار 2002.

(19) - الحديدي، منى : الأفلام الوثائقية والبرامج التسجيلية، مركز جامعة القاهرة للتعليم المفتوح، 2002.

(20) - درويش، أحمد فؤاد : سينما الأطفال، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1979.

(21) - نولوز، جيل : الصورة - الحركة، ترجمة حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997.

(22) - دي جانييتي، لوي : فهم السينما، ترجمة جعفر علي، دار الرشيد، بغداد، 1980.

(23) - دي جانييتي، لوي : فهم السينما - الفيلم التسجيلي، ترجمة جعفر علي، الدار البيضاء، عيون المقامات، 1990.

(24) - رايس، كارل : فن المونتاج السينمائي، ترجمة أحمد الحضري، الدار المصرية للتأليف، القاهرة، 1964.

- (25) - سينسر، د. أ. و ويلي، ه. د. : السينما اليوم، ترجمة سعد عبد الرحمن قلج، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971.
- (26) - شمو، علي محمد : الاتصال الدولي والتكنولوجيا الحديثة، دار القومية العربية للثقافة والنشر، (دون تاريخ ودون مكان النشر).
- (27) - صابات، خليل : وسائل الاتصال، نشأتها وتطورها، الطبعة الخامسة، القاهرة، مكتبة الأنجلو، 1987.
- (28) - عطا الله، محمود سامي : الفيلم التسجيلي، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995.
- (29) - عطا الله، محمود سامي، الفيلم التسجيلي وبناء الإنسان المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- (30) - عشرون فيلما تسجيليا عن الحياة والفن في مصر، من الأدب السينمائي، تقديم أحمد كامل مرسي، تعليق صلاح حافظ، تعقيب مختار السويدي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1992. ، مصدر سابق ص 24.
- (31) - عمر، عبد المنعم : الفيلم التسجيلي، مكتبة مديولي، القاهرة، 1994.
- (32) - فريد، سمير : دليل السينما العربية، 1978.
- (33) - فتح الباب، عبد الحليم وإبراهيم، حفظ الله : وسائل الإعلام والتعليم، القاهرة، عالم الكتب، 1968.

- (34) - فيرتوف، دزيغا : الحقيقة السينمائية والعين السينمائية، ترجمة عسديان مدانات، الطبعة الأولى، منشورات مجلة الهدف، 1975.
- (35) - لندجرين، أرنيست : فن الفيلم، ترجمة : صلاح التهامي، مؤسسة كامل مهدي للطباعة والنشر، القاهرة، 1959.
- (36) - مرسى، أحمد كامل ووهبة، مجدي : معجم الفن السينمائي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973.
- (37) - مرعي، منياء : السينما التسجيلية في مصر، دار الوقاء، الإسكندرية، الطبعة الأولى 2004 م.
- (38) - موسوعة علم الإنسان، ترجمة محمد الجوهري وزملائه، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998.
- (39) - هاردي، فوريسيت : السينما التسجيلية عند جريسون، ترجمة صلاح التهامي، مراجعة أحمد كامل مرسى، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء، القاهرة، 1965.
- (40) - هيرمان، لويس : الأسس العلمية لكتابة السيناريو، ترجمة مصطفى محرم.
- (41) - كولمان، هيل : إنتاج الفيلم السينمائي، ترجمة عبد الحليم البشلاوي، القاهرة، مكتبة الوعي العربي، 1969.

المقالات و الدوريات و الدراسات :

- (1) - إبراهيم، بشار : السينما المستقلة في سوريا، مسن كتاب حول الفيلم القصير، موقع : www.ahewar.org - www.fox-sy.com 29-3-2006.
- (2) - الأسطاء، فهد : العروض المرئية في جدة.. خطوة رائعة لاطلالة سينمائية خجولة، موقع : www.shreet.com.
- (3) - الأفلام الوثائقية عن الحرب الوطنية العظمى، (دراسة)، مجلة الحياة السينمائية، منشورات وزارة الثقافة، سورية، دمشق، العدد 25.
- (4) - البعسداني، فؤاد : عصر الإرهاب، 20-01-2007، موقع : www.alsahwa-yemen.net.
- (5) - الدراما الأردنية، www.culture.org.
- (6) - السينما الجزائرية بين الولادة والمهجر، (دراسة)، ملحق لفعالية الدورة الثالثة عشرة لمهرجان دمشق السينمائي، كانون الأول 2003.
- (7) - السينما في عالم الطفل، مجلة الصدى، العدد 115.
- (8) - الشاروط، فراس عبد الجليل : الشخصية في الفيلم الوثائقي، مسن كتاب حول الفيلم القصير، موقع : www.iraqfilm.net.

- (9) - الرسام، سمير : تجربتي في الفيلم الوثائقي، موقع : www.iraqfilm.net
- (10) - الفيلم التسجيلي في مسيرة مهرجان لايزغ، موقع : وصال العرب، www.arabslink.net
- (11) - الفيلم السينمائي، موقع موسوعة مقاتل الصحراء، www.moqatel.com
- (12) - الفيلم الوثائقي العراقي، نشرة سينما ومسرح، بغداد، أيلول 1979.
- (13) - الفيلم الوثائقي كحلوشة للمخرج نجيب بلقاضي، موقع : www.ashams.com
- (14) - القبس، 20 تشرين الأول 2007، www.alqabas.com
- (15) - الليثي، صفاء : طفولة وإبداع... علي الغزولي، موقع : www.nczwa.com
- (16) - السينما الخليجية.. ولادة متعثرة تحتاج إلى رعاية ودعم، موقع : www.al-nami.com
- (17) - المخرجة اليمنية خديجة السلامي تفوز بفضية مهرجان دبي السينمائي، 18 كانون الأول 2006، موقع : www.wa6n.net

- (18) - النحاس، هاشم : الرواية الذاتية وإنقاذ الفيلم التسجيلي من مازق البث المباشر، موقع : www.al-vefagh.com.
- (19) - النحاس، هاشم : السينما التسجيلية وحكاياتها عن آلام البشر، صحيفة الحياة اللبنانية، 28-10-2005.
- (20) - النويري، عماد : مهرجان أبوظبي يحتفي بـسينما المرأة، القدس، 20 تشرين الأول 2007، www.alqabas.com.
- (21) - الياسري، عصام : السينما فن صور الحركة أم فن الصور المتحركة، موقع : www.arabenewal.org.
- (22) - اليمن يطل برأسه سينمائياً في أسبانيا، موقع : www.hawetk.com.
- (23) - اليوسف، أكسرم : السينما في الخليج، 27 فبراير 2006، www.efilmc.com.
- (24) - بشاره، جواد : مراجعات في السينما التاريخية، التحول من نصوص التاريخ إلى الخطاب المرئي، الحوار المتمدن، العدد 8-12-2004.
- (25) - تاركوفسكي، أندريه : حول استخدام الموسيقى والأصوات في السينما، ترجمة أمين صالح، جريدة الأيام 12- ديسمبر كانون الأول 2004.
- (26) - تاركوفسكي، أندريه : الصورة الفنية السينمائية، ترجمة أكرم بريخان، مجلة الحياة السينمائية العدد 16 شتاء 1983.

(27) - تاركوفسكي، أندريه : الزمن في السينما، ترجمة أمين صالح، جريدة الأيام في 13 يونيو 2004.

(28) - جيو، محمد علسوان : الفيلم السياسي، جريدة الاتحاد www.alitthad.com

(29) - جهاد، أحمد ثامر : البنية الجمالية في الفيلم التسجيلي، من كتاب حول الفيلم القصير، 29-03-2006، موقع : www.enashir.com

(30) - حداد، جورج : الوثائقي وفلسفة نشرته في كتابة التاريخ، الدستور 2-2007.

(31) - حمود، عبد الحليم : رحلة في دهاليز الأفلام التسجيلية مطرقة لتشكيل المجتمع، عن موقع : www.intiqadonline.com

(32) - حول المخرج محمد مخلوف، موقع : www.efime.com

(33) - حوار مع المخرج العراقي قيس الزبيدي، مجلة الطريق نصف الشهرية، موقع : www.attareek.org

(34) - حوار مع المخرج اليمني بدر بن الحرسي، 03-07-2006، موقع : www.almotamar.net

(35) - حول، قاسم : البحث عن الحقيقة، موقع : السركن الأخضر www.grenc.com

(36) - حول، قاسم : الأفلام التسجيلية الصينية تكشف عالماً غريباً لا نعرف عنه شيئاً، 01-01-2002، موقع : www.azzaman.com.

(37) - درويش، إبراهيم : احتفالية لجون بيلجر، الفيلم التسجيلي السياسي والبحث عن الحقيقة، جريدة القدس العربي، 18-9-2006.

(38) - رشيد، محمد : الفيلم التسجيلي أسير بين الوثائقية والسباق الإخباري، جريدة الاتحاد، www.alithad.com.

(39) - ريم المسمار : هل نحن أمام انطلاقة حقيقية للسينما الخليجية أم أنها مجرد ظاهرة مضخمة؟ 06 أبريل 2007، موقع : www.efilmc.com.

(40) - سالم، علي : خديجة السلامي، وصناعة السينما في اليمن، موقع : www.marebpress.net.

(41) - سرميني، صلاح : بيلوغرافيا أفلام الخليج، موقع : www.wa6n.net.

(42) - سليمان، فسوزي : فيلم تسجيلي على قصائد لكبار الشعراء السودانيين، موقع www.albayan.co.ae.

(43) - سينما التحريك، بدون مؤلف، من كتاب حول الفيلم القصير، 29-03-2006، موقع : www.enashir.com.

(44) - صالح البيضاوي : المخرج حميد عقبي، مهرجان صنعاء يهدف إلى تفعيل الحركة السينمائية اليمنية، موقع : www.adabhome.com.

- (45) - صحيفة الشرق الأوسط بتاريخ 24 سبتمبر 2004 ، موقع : www.aawsaf.com
- (46) - طاهر، حمدي : خديجة السلامي، موقع : www.4mukla.com
- (47) - عبد العزيز، محمد مصطفى: الفن السابع .. يتلمس طريقه إلى السعودية 12 إبريل-نيسان 2006، www.efilmc.com
- (48) - عبد مسلم، طاهر : إعادة اعتبار للصور الوثائقية، جريدة الزمان، العدد 1896، تاريخ 26-8-2004.
- (49) - علي، عزيزة : اللجوء إلى الطفل الفلسطيني في السينما محاولة للاقترب من المأساة الكبيرة، حوار مع المخرج العراقي قيس الزبيدي، موقع : www.attareek.org
- (50) - فريد، سمير : الكاميرا السينمائية تكتب التاريخ، موقع : www.nizwa.com
- (51) - فريد، سمير : همغسواي مع إيفانس في الأرض، موقع : www.nizwa.com
- (52) - فيلمان أردنيان في مهرجان سندانس في الولايات المتحدة 20-01-2008، www.petra.gov.jo

(53) - فورش، كريستينا : ثقافة الفيلم الوثائقي، ترجمة يوسف حجازي، حقوق الطبع قطررة 2005، موقع : www.qantara.com - www.ineiraq.com.

(54) - قطايا، حسين : سينما خليجية إماراتية جريئة وشفافة في باريس، موقع : www.efilmc.com.

(55) - مجلة الموقف العربي، عدد 363 نيسان، أبريل، 4-1989.

(56) - مجلة السينما والناس، القاهرة، السنة الثالثة، العدد 27، سنة 1981.

(57) - مجلة الحياة السينمائية، دمشق، العدد 4، تشرين الأول، 1979.

(58) - مراد، سعيد : السينما السودانية، مجلة الحياة السينمائية، العدد 8، كانون الثاني 1981.

(59) - ملف السينما اللبنانية، ملحق الأنوار اللبنانية، العدد 3620 - 29 تشرين الثاني، 1970.

(60) - مهرجان الأردن للأفلام القصيرة.. ينطلق اليوم بإبداعات محلية عربية وعالمية، 28-آب-2006، موقع : www.mahjoob.com.

(61) - مهرجان صنعاء الأول للسينما .. هل يشكل لحظة بداية لميلاد السينما اليمنية ؟ صحيفة الجمهورية، العدد 1331، موقع : www.wa6n.net.

(62) - موقع : www.iraqfilm.net.

(63) - موقع : www.cinemas.net.

(64) - نبعة، عائد : السينما التسجيلية والتسطيح التلفزيوني، موقع صحيفة دروب الإلكترونية : www.dorob.com.

(65) - نشأة السينما العربية، موقع : موسوعة مقاتل من الصحراء، www.almoqatel.com.

(66) - ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، ديسمبر 2007 ar.wikipedia.org.



باللغات الفرنسية والإنكليزية :

- (1) – James, Roy : Film and Reality, Penguin Books, London, 1976, p.12.
- (2) – Baddely, Hugh : The Technique of Documentary film production, Hasting House, publishers, Third revised édition, New York, 1973, p. 64.
- (3) – Banks, Markus : Les habitudes désapprouvée et les moralités du film ethnographique, in le cinéma ethnographique, Revue CinémAction, N° 64, ed. Corlet-télérama, 1992.
- (4) – Barnouw, Erik : Documentary, A History of the nonfiction film, Oxford University Press, London, Oxford, New York, 1976.
- (5) – Barsam, Richard : Nonfiction film, George Allen and Unvin, London, 1974.
- (6) – Barsam, Richard : Nonfiction film, Theory and Criticism, New York E. P. Dutton & Co, Inc 1975.
- (7) – Barsam, Richard : Nonfiction film, A Critical History, New York E. P. Dutton & Co, Inc 1973.
- (8) – Bieux, Marc-Henry : Du colonialisme à l'échange, in Demain le cinéma ethnographique, Revue CinémAction, N° 64, ed. Corlet-télérama, 1992.
- (9) – Audrie, Pierre : Les Ateliers artistiques de Varan, in Demain le cinéma ethnographique, Revue CinémAction, N° 64, ed. Corlet-télérama, 1992.

(10) -- Cahiers du Cinéma, No 296, Janvier 1979.

(11) -- Colleyn, Jean-Paul : La nécessité de ne pas séparer les genres artistiques, in Demain le cinéma ethnographique, Revue CinémAction, N° 64, ed. Corlet-télérama, 1992.

(12) -- Colleyn, Jean-Paul : L'universitaire, le journaliste et le grand public, in Demain le cinéma ethnographique, Revue CinémAction, N° 64, ed. Corlet-télérama, 1992.

(13) -- Colleyn, Jean-Paul : Le fond du problème, in Demain le cinéma ethnographique, Revue CinémAction, N° 64, ed. Corlet-télérama, 1992.

(14) -- Colleyn, Jean-Paul : Jean Roche... 54 années de photographie sans le support de caméra, in Demain le cinéma ethnographique, Revue CinémAction, N° 64, ed. Corlet-télérama, 1992.

(15) -- Delatour, Eliane : Peut-il transformer l'improvisé au texte cinématographique ? in Demain le cinéma ethnographique, Revue CinémAction, N° 64, ed. Corlet-télérama, 1992.

(16) -- Epstein, Jean : Ecrits sur le cinéma, cinémas club, Seghers, Paris, 1974.

(17) -- Garrel, Thery : Les risques du film documentaire, in Demain le cinéma ethnographique, Revue CinémAction, N° 64, ed. Corlet-télérama, 1992.

(18) -- Ginsburg, Faye : Panorama des Méthodes et des Manières, in Demain le cinéma ethnographique, Revue CinémAction, N° 64, ed. Corlet-télérama, 1992.

- (19) – Ginsburg, Faye : Télévision...ou non télévision, in Demain le cinéma ethnographique, Revue CinémAction, N° 64, ed. Corlet-télérama, 1992.
- (20) – Guillaume, Henri : Les politiques de l'Institut Français dans la recherche scientifique pour le développement de coopération, in Demain le cinéma ethnographique, Revue CinémAction, N° 64, ed. Corlet-télérama, 1992.
- (21) – Hannibal, Guy : Un genre artistique discutable, in Demain le cinéma ethnographique, Revue CinémAction, N° 64, ed. Corlet-télérama, 1992.
- (22) – Hardy, Forsyth : Grierson on Documentary, 2nd ed, New York, Praeger, Publishers, Inc, 1971.
- (23) – Hovland C, Lumsdaine and Sheffield : Experiments on Mass Communication, Princeton University Press, 1946.
- (24) – MacDogal, David : Mais en fait, Existe-t-il vraiment une ethnographie visuelle ? in Demain le cinéma ethnographique, Revue CinémAction, N° 64, ed. Corlet-télérama, 1992.
- (25) – Marcorles, Louis : Living cinema, New direction in contemporary film making, George Allen and Unwin, London, 1973.
- (26) – Morel, Alain : Est-ce qu'il est nécessaire de présenter une parade ethnographique ? in Demain le cinéma ethnographique, Revue CinémAction, N° 64, ed. Corlet-télérama, 1992.
- (27) – Rotha, Paul : Documentary film, Faber and Faber, London, 1963.

(28) – Rotha, Paul : The film till now, A survey of world cinema, London and Braford, Percy Lund, Humphrics and Co. Ltd, 1963.

(29) – Perkins, F.P : Film as film, Penguin books, London, 1976.

(30) – Sadoul, Georges : Dziga Vertov, édition Champ Libre, Paris, 1971.

(31) – Spottiswood, Raymond : A Grammer of the film, an analysis of film technique, 5th edition, Berkely & Los Angeles, n.p., 1965.

اللجنة العلمية : د. محمد العمر

د. بطرس الحلاق

د. بارعة شقير

المدقق اللغوي :

د. إسماعيل قطيش

حقوق الطبع والترجمة والنشر محفوظة لمديرية الكتب والمطبعات

