

# الفيلم الوثائقي بين " وهم الموضوعية " و " واقع الذاتية "

المغرب: أحمد بوغابة

## • في البدء كان التاريخ...

لم يثر الفيلم الروائي النقاش الذي أثاره في المقابل الفيلم الوثائقي. فقد تجاوزت المقالات والدراسات والأبحاث الصادرة عن الفيلم الوثائقي بشكل كبير جدا ما نُشر حول الفيلم الروائي فهذا الأخير تحددت معالمه بصفة نهائية في بداية عشرينيات القرن الماضي لتتكس حين نطقت وبذلك تحررت من كل القيود لتسبح في عالم الخيال والإبداع بدون حدود بينما استمر النقاش – وما زال – حول الفيلم الوثائقي حيث اختلف حوله مخرجوه ومنتجوهم وباقي الفاعلين فيه وحتى مستهلكوه. فلقد اختلف الجميع مع الجميع حول تسميته، فهناك من يسميه الوثائقي وهناك من يفضل التسجيلي باعتبار أن التوثيق ليس هو التسجيل حسب البعض خاصة في مصر وسوريا. وهناك من أطلق عليه في الخمسينات تسميات أخرى كأفلام الواقع بينما يختار آخرون أفلام المعرفة أو التوعية. فالمخرج اللبناني جان شمعون يعبر بوضوح عن رأيه بالقول: " أنا ضد كلمة تسجيلي ولدي موقف من هذه الكلمة، وأعتبرها ارتجالية وغير دقيقة بالمعنى العلمي." أما المخرج الفرنسي الراحل جان رونوار فقد لخص رأيه في جملة واحدة: " كل ما يتحرك فوق الشاشة هو سينما " كرد على كل من كان يحاول الفصل بين الأفلام واعتبار الفيلم الوثائقي سينما من درجة ثانية.

وهذه الاختلافات في الحقيقة هي تعبير عن اختلافات في وجهات النظر في كيفية معالجة المواضيع المصورة والخوف من " خيانتها". كما تعكس أيضا غنى هذه السينما المرتبطة أشد الارتباط بقضايا الناس ومحيطهم البيئي والجغرافي والتاريخي والثقافي وهلم جرا.

المدافعون على الفيلم الوثائقي يعتبرونه الأب الشرعي للفن السابع لكون جميع الأفلام الأولى للأخوين الفرنسيين لومبير هي أفلام وثائقية وبالتالي فإن السينما خلقت ونشأت وثنائية حيث يستعرضون ما صوره الأخوين لومبير في معملهما الصناعي بمدينة ليون الفرنسية في البداية كخروج العمال من المعمل أو دخولهم إليه ثم صوروا محطة القطار ووصول القطار إليه وكذا بعض المشاهد العائلية ورحلاتها. ولم تكن تتجاوز، بعض منها، ثلاث دقائق في أحسن الأحوال. إن ما قام به الأخوين هو تجريب سينمائي عفوي وفي آن واحد تسجيل لحظات اجتماعية وبالتالي تم توثيقها بالصور التي يمكن دراسة تلك الفترة التي لم تكن إلا تتويجا للتطور الصناعي.

فتلك الأفلام وثائق ذات قيمة إنسانية وحضارية مهمة، نقلها الأخوين بدون رتوش إذ كانا بصوران ما يسمح لهما به الشريط دون تدخل منهما بمعنى لم يمارسا المونتاج – الذي لم يكن معروفا حينها – لتحوير الصورة إلا في ما بعد من طرف جورج ميلييس الذي أدخل على آلة التصوير تعديلات تقنية لتعطي نتائج مخالفة يمكننا اعتبارها تجاوزا " خدع سينمائية " دون علمه المسبق بها. وبذلك فقدت الصورة السينمائية موضوعيتها المطلقة لتنتقل إلى مرحلة جديدة مغايرة تماما بالتدخل الملموس لأصحاب الفيلم من هنا أصبح البعض يفصل بين مختلف الأفلام. وأصبح العنصر الذاتي يحضر في باقي الأفلام.

لقد واكب التطور التقني لهذا الفن ظهور نظريات في أشكال التعبير خاصة حين تبناه السوراليون الذين وجدوا فيه الإمكانيات الواسعة للتعبير الحر وبذلك نزعوا عن السينما تلك " الواقعية المتوهمة " نحو إبداع خيال جديد بالاعتماد على الإضاءة والإكسسوارات بموازاة مع ظهور بشكل مواز فن المونتاج الذي هو كتابة جديدة في السينما يسمح لك بصياغة الأحداث وعرضها على الشكل الذي يرغب فيه المخرج.

وبذلك تفرع الفن السابع إلى سينما خيالية (أي التي ستحمل إسم الروائية) وسينما وثائقية. ففيما عرفت الروائية انتشارا واسعا ومردودية مالية مهمة بسبب جماهيريتها لتخلق لنفسها سوقا تجاريا بكل مقومات التجارة عرف في المقابل الفيلم الوثائقي انحسارا ليرتبط أكثر بالنخبة العالمية من المثقفين والباحثين والمؤمنين بكون السينما وسيط ثقافي ومعرفي وليس للتسلية.

كما وظفت الطبقة السياسية (خاصة الحاكمة) السينما في اتجاهين: الرواية لتسلية الناس والترويج التجاري، والوثائقية لتوجيههم خاصة مع انتشار الاستعمار الأوروبي نحو ما سُمي بالعالم الثالث (إفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية) بل ستوظفها الأنظمة الفاشية والاستبدادية في إيطاليا وألمانيا وإسبانيا والاتحاد السوفياتي بمجموعة كبيرة من الإنتاجات الدعائية لأنظمتها.

تحول الفيلم الوثائقي عندها إلى وسيلة دعائية توجج بها عواطف شعوبها وتخديرها بتأطيرها إيديولوجيا إذ كانت الجماهير تعتبر الفيلم الوثائقي هو الحقيقة بعينها لا يأتيها باطل من أمامها أو خلفها.

## • كاميرا مناظرة...

كانت تأثيرات الحرب العالمية الثانية على المجتمع الغربي قوية جدا إلى حد ظهور جيل جديد من السينمائيين تحرر من هيمنة حكاه خاصة مع تصاعد حركات التحرر في العالم الثالث لتظهر اتجاهات سينمائية في الفيلم الروائي وكذا في الفيلم الوثائقي خاصة مع اختراع كاميرا بقياس 16 ملم، صغيرة الحجم يمكن حملها واستعمالها بسهولة وهو ما اعتبره كثير من السينمائيين ثورة في الصناعة السينمائية وإلى جانبها آلة التسجيل الجديدة " ناغرا " .

بعض من هؤلاء السينمائيين، الذين كانوا يُعتبرون أساسا من اليساريين، حملوا كاميراتهم تلك فانتقلوا إلى كثير من مناطق العالم الثالث لنقل نضالات شعوبها أو ثقافتها وحضارتها الإنسانية وعاداتها البدائية إذ كانوا يعتبرون ذلك نوعا من النضال الأممي ضد الاستعمار الإمبريالي الذي يستغلها ويشوه مقومات حضارتها بحجة عصرنتها، نذكر من بين هذه الأسماء " روني فوتي " الذي التحق بالثورة الجزائرية حيث صورها في عدد من الأفلام، و " جان روش " الذي أرخ سينمائيا لإفريقيا، و " ألان ريني " اختار آسيا وكذا " ريمون دبارديو " و " جوريس إيفنس " و " روبيرت فلاهري " وغيرها من الأسماء.

لكن بعض السينمائيين اعتبروا ذلك نوعا من إحياء للثقافة الاستشراقية ليس إلا. فحولوا كاميراتهم نحو فقراء بلدانهم الذين أنتجهم الحرب العالمية الثانية.

سيجد النقاش، في الستينات من القرن الماضي، حول الفيلم الوثائقي مما سيغني مكانته لتتضح أكثر معالمه وخصائصه بكل أطيافه سواء تعلق الأمر بالتاريخ الماضي والقريب أو بالبيئة حيث طرحت أسئلة عن مدى كيفية معالجة تلك المواضيع بوضع الخط الفاصل بين الموضوعية والذاتية وكذا عن الواقعية في الفيلم الوثائقي. إذ يصعب رصد ذلك الفصل بالعين المجردة أو تلمسه إلا بالتعمق في تحليل العمل السينمائي. فقد تتسلل الذاتية بوعي المخرج أو دونه.

تساءل النقاش، الذي واكب إنتاجات تلك الفترة، عن ذلك الالتباس الحاصل بين الذاتية والموضوعية وعن حدود كل منهما بمحاولة فهم أين تقف الذاتية وأين تبدأ الموضوعية والعكس صحيح أيضا خاصة وأن الفيلم الوثائقي يوهنا بالواقع لمساءلة عن معنى الواقعية في مثل هذه الأفلام. وعن حقيقة حياد المخرج عما يصوره. ونشير إلى أن جل المخرجين للأفلام الوثائقية الأوروبيين كانوا محسوبين على اليسار فيعطيه المشروع السياسية قبل الفنية. جل الأفلام الوثائقية تتوقع كأفلام مناظرة أو أفلام دعائية. هذه الثنائية هي السائدة عند العامة مما يفسر أيضا التعامل الذاتي معها.

يُعرف المخرج الإنجليزي " جون غريسون "، الذي يعتبره البعض مؤسس السينما الوثائقية الحديثة، بكونها " تستمد مادتها من واقع المكان " و " تفرق بين الوصف والدراما " حتى " تنظم المادة الواقعية بأسلوب حي " و عليه فإن السينمائي في هذه الحالة يتدخل في موضوعه بتأثيره وهو ما يوافق عليه جل السينمائيين الذين قرأنا لهم أو الذين حاورناهم خصيصا لهذا الملف بحيث يقول المخرج الفلسطيني " ميشيل خليفي " - في لقاء معه - " من الصعب حذف عين المخرج " مضيئا " إن زاوية مشاهدته هي وجهة نظر ذاتية لا يتناطح عليها كبشان " وللتأكيد على ذلك يقدم مثلا بديهيا قد يتجلى في موضوع محدد (محطة القطار على سبيل المثال لا الحصر) قد يصورها 10 مخرجين ب 10 رؤى مختلفة وبالتالي ستكون لدينا 10 أفلام حول نفس الموضوع لأن زاوية مشاهدة المخرج ذاتية محضة رغم أنها تنطلق من واقع موحد نفسه. وهذا ليس عيبا في نظر المخرج " ميشيل خليفي ". نفس الرأي تقريبا سيؤكد لنا المخرج الفرنسي " أوليفييه جهان " الذي كان واحدا من الأعضاء الأساسيين المنظمين لتظاهرة " أسبوعي المخرجين " ب " كان " بكون " الفيلم الوثائقي يخضع بدوره لاختيار التصوير عبر زوايا محددة للموضوع المصور الذي يخضع لتدخل المخرج أثناء عملية المونتاج لأن لهذا المخرج رؤية يعبر عنها بالفيلم ولا يمكن عزله عن محيطه ومرجعياته الفكرية وتكوينه النفسي " .

" يشغل الفيلم الوثائقي أساسا على العالم الذي يحيطنا " يقول المخرج الإنجليزي بول روثا، فهو - أي الفيلم الوثائقي - في نظره

" يركز على الفكرة بدلا من الحبكة الروائية، وعلى الأحداث الواقعية والشخصيات الحقيقية بدلا من الأحداث والشخصيات المتخيلة " إلا أن هذه القوالب يعتبرها الكثيرون بديهيات فمن وجهة نظرهم ينبغي الاعتراف بأن اختيار فكرة الفيلم في حد ذاتها ينبع من اقتناعات المخرج في كيفية تناولها وإلا تحول إلى روبرطاج وحتى هذا الأخير لن ننزع عنه ما ينقله وماذا يسعى أصحابه تعميمه على المشاهدين.

## • الذاتية " شر " لأبد منه...

مخرج الفيلم ليس شخصا مجردا ولا يمكنه أن يشتغل في المطلق فهو يحمل معه تكوينه الاجتماعي والطبقي والثقافي والسياسي مهما حاول أن يكون موضوعيا في رصد ما يصوره إذ لا يمكن أن ننزع منه جلده الذي التصقت به مراجع أصبحت جزء منه ومن خلالها يرى العالم ومنها ينطلق.

هذا التباس بين الذاتية بالمفهوم النبيل والموضوعية كمعطى واقعي سببا في الجدل حول كثير من الأفلام الوثائقية. ليس من منظور نقدي دائما وإنما بخلفيات إيديولوجية أو سياسية.

يسود هذا الجدل، عادة، حول الأفلام التي تتناول قضايا تاريخية أو مواضيع سياسية وإلى حد ما اجتماعية بينما يتغاضى الجميع ما تتناوله بعض الأفلام التي توصف بالعلمية حول الطبيعة والحيوانات والبراكين والبحار حيث تُعتبر أفلام ذات مصداقية علمية وبالتالي لا يناقشها إلا أهل الاختصاص فيما أغلب المشاهدين يتقبلون ما جاء فيها كمعلومات هامة واكتشاف لعوالم مجهولة دون وعي منهم أحيانا.

حين سألتنا المخرج المغربي أحمد المعنوني، خريج المدرسة العليا البلجيكية الشهيرة بانحيازها للفيلم الوثائقي INSAS وصاحب أفلام " أليام .. أليام" و " الحال"، عن نسبة الموضوعية في أفلامه الوثائقية أجاب باستحالة الموضوعية لكونها غير موجودة أصلا ويفضل أن لا تتضمنها الأفلام الوثائقية. " الفيلم الوثائقي - في نظره - ينبغي أن يكون تعبير عن وجهة نظر مدروسة ومدعمة بمراجع حول الموضوع المصور. وبما أن هناك وجهة نظر يعني استحضار ذاتية المخرج " لكن يُصر المخرج أحمد المعنوني على " ضرورة اختيار صور وأصوات مضبوطة بدقة لأن هذا الضبط الدقيق هو الذي يعطي للفيلم مصداقيته ولمن يوقعه".

ويضيف المخرج المغربي أحمد المعنوني " إن اختيارات مخرج الفيلم الوثائقي التي تعكس نفسها من خلال المونطاج والشهادات المختارة وللوقائع سواء بإعادة تمثيلها أو بالاعتماد على الأرشيف هي قراءته الخاصة، وهذا مقبول سينمائيا لأن هدف المخرج هو عرض الأحداث وليس البحث عن برهنتها " ليختم بكون " وجهة النظر لا تعني أن تكون ديماغوجيا ومنحازا لجهة على حساب أخرى وإنما يفرض عليك أن تكون منصفًا ومنزها ومتجردًا وحياديا " أما المخرج اللباني جان شمعون فيرى السينما أداة للتعبير عن أفكار ومواضيع عديدة في الحياة المرتبطة بالإنسان وتاريخه ومستقبله والتعبير عن هذه المضامين بأسلوب وثائقي، ووثائقي درامي يسمى " ديكو- دراما " والدراما الروائي، والوثائقي درامي هو المزيج بين القصة الدرامية التي تعتمد على محترفين يمثلون في المسرح والسينما والتلفزيون أما الفيلم الوثائقي فيعتمد على شخصيات حقيقية من الواقع، على الرغم أن أغلب المشاهد في الفيلم الوثائقي يدور فيها حوارا بين شخصياته، وأحيانا توجد مشاهد نعتقد أنها ديكو- دراما".

إن انحياز المخرج جان شمعون اللامشروط للفيلم الوثائقي تدفعه قناعاته هاته إلى الجزم بأن الفيلم الوثائقي أصدق في تعبيره لأنه يعتمد في نظره على " حقائق ووقائع موجودة بالواقع، ويؤرخ لفترة أو حادثة أو شخصية، ويعتمد على شخصيات حية، ويشد المشاهد لأنه يعكس الحياة الواقعية، ويحفظ الذاكرة التاريخية للشعوب فيما الأفلام الروائية يطويها النسيان مادام الفيلم الوثائقي نرى فيه الصدق والعفوية والواقع على حقيقته وفي تفاصيله لواقع الإنسان وهمومه ". هذه الآراء المعبر عنها من لدن المخرج جان شمعون لا يقاسمه فيها المخرج المغربي حكيم بلعباس الذي اشتهر كمخرج متخصص في الفيلم الوثائقي ويُدرسه في جامعة أمريكية، فهو يناقضه فيها كليا.

يعتبر المخرج حكيم بلعباس " الموضوعية وهم حقيقي لأنها غير موجودة في تعاملنا مع الصورة أو ما يعتقد البعض بأنه يصور " الواقع " ليتساءل " ما هو الواقع؟" و " عن أي واقع نتحدث؟" و " من يملك هذا الواقع؟" و " من له صلاحية الحديث باسمه؟" ليجيب هو نفسه على أسئلته بكون هناك وقائع وحقائق عدة تتعدد بتعدد النظر إليها والتفاعل معها بمرجعيات التي تختلف من شخص إلى آخر لذا يتهمك من بعض الأفلام التي تذييل عناوينها بأن أحداث الفيلم تنطلق من قصة حقيقية حيث لا يفهم هذا الإلحاح على إظهار هذا المعطى وكأن الأفلام الأخرى لا تنطلق من وقائع حقيقية ". يؤكد المخرج المغربي حكيم بلعباس بوعي تام بأنه لا يؤمن بتاتا بما يسمى في فنون الصورة بالحياد والموضوعية وخلق مسافة مع الموضوع والحديث بل ينبغي على المخرج - في نظره - أن يكون ملتزما ومتورطا ومشاركا وفضوليا حتى لإعطاء الحياة للموضوع المصور وإلا " سنسقط في التكرار الرديء وربما يفقد الفيلم تلك الشحنة الإنسانية التي تنبعث من المخرج ". فوضع الكاميرا على مستوى معين من الشخصية أو الشخصيات المُصورة ثم تأطيرها بالتركيز على جزء من جسدها، من خلال سلم اللقطات المعروفة، أصدق تعبير على ذاتية المخرج تجاه ما يصوره.

الأستاذ الجامعي العربي الواحي الباحث في التاريخ والذي يعتمد كثيرا في أبحاثه على الصورة عامة والفيلم خاصة يأخذ منا آخر. فالفيلم الوثائقي في نظره - حسب ما صرح لنا به - يعتمد على بحث موضوع في الواقع دون التدخل من أجل تزويق أو تنميق هذا الواقع بمعنى ينبغي أن يكون الفيلم الوثائقي إنتاجا خالصا في موضوعيته وبعيدا عن تدخل مخرجه (ذاتيته).

وقد قسم لنا الفيلم الوثائقي إلى ثلاث مستويات على الشكل التالي:

" في المستوى الأول لا يتدخل المخرج في اختيار اللقطات ولا في مضمونها، وليس معنى ذلك أنه يبقى محايدا فهناك مراحل تستوجب تدخله في التوضيب مثلا حيث تظهر اختياراته الفكرية والجمالية والفنية. في هذه الحالة الأولى لا يقع الفيلم الوثائقي في أوهاام تقنية روائية قد يغديها الخيال والصناعة والبناء والحبكة. إن المعنى الجوهرى لتسجيل الواقع بوثائقية لا يفصح عن نية تاريخية بقدر ما ينوي فهم هذه الحياة والحركات والبشر. إن المخرج هنا أمام معاشة وتعامل يومي لا يحتمل الأوصاف الخارجية فالواقع هو منقول كما هو.

المستوى الثاني هو استكشاف الواقع، وهو اتجاه ينطلق من رؤية فنية تتحكم في الصياغة النهائية للفيلم الوثائقي. فهي تقدم للجمهور ما لم يكن يعرف أنه يريد. لقد أنتجت في السنوات الأخيرة أفلام وثائقية صنعت بشكل علمي دقيق تنبأ بمستقبل البشرية وتكتشف الحضارات القديمة، منها ما أخرجه الألماني شنايدر صاحب " ذكريات المستقبل " والذي يتحدث عن الإنجازات العلمية للعصر: الكهرباء والكيمياء والتقنية ويرجع الفيلم إلى عصور ساحقة وحضارات قديمة تكشف عن آثار البناء وعظمته في مصر الفرعونية.

المستوى الثالث هو أن الفيلم الوثائقي يمكن أن يغير الواقع من خلال المبدأ الأساسي الذي قام عليه هو الكشف عن مختلف التناقضات والسلبيات في الواقع وطرحها بواقعية أمام المشاهد وتكون بالنسبة إليه عبارة عن وثيقة ليس من الممكن الهروب من مواجهتها. وهذا الفرق مفقود في السينما الروائية التي تعتمد على الواقع لكن بعد إعادة هذا الواقع فنيا وإبداعيا. أما الفيلم الوثائقي فيعطينا إثباتات واضحة، مما يعطي لهذا الفيلم حق تغيير الناس نحو الأفضل. إن الفيلم الوثائقي يمكن أن يطرح أسئلة وأحيانا حلولا لهذه الأسئلة حتى ولو كان فيلما دعائيا هو في نهاية المطاف فيلما ذو هدف".

إن الفيلم الوثائقي في رأي الأستاذ العربي الواحي جنس إبداعي خاص في السينما ضمن " السينما الأخرى" المرتبطة بالواقع وبصيانة الذاكرة الجماعية لأنه سينما الشهادة (Cinéma de témoignage)

## • وهم الموضوعية...

قد نستخلص بالاعتماد على ما سبق من تصريحات، وأيضا في كثير من المؤلفات الحديثة التي تناولت بالدراسة والتحليل الفيلم الوثائقي، باستحالة الحديث عن موضوعية مجردة فيه وأن الذاتية سائدة سواء في اختيار مواضيعها أو في تناولها ومعالجتها السينمائية. وإن المخرج أصبح واعيا بكونه جزء من عمله وبذلك سقط ذلك التقديس المطلق على الفيلم الوثائقي أنه الحقيقة المجردة والمحايدة.

وينزع بعض الباحثين السينمائيين الموضوعية حتى على الأفلام الوثائقية ذات المنحى العلمي كالأفلام التي تتناول الحيوانات لفرديريك روسيف أو حول البحار لجاك- إيف كوسطو والبراكين لهارون تازيف حيث يرى فيها البعض إسقاطا ذاتيا من لدن أصحابها الذين يعتمدون في مجملها على تفسيرات وملاحظات واحتمالات فقط من خلال رصدهم لبعض العناصر والظواهر المتوفرة مثل ما يُمارس في العلوم الإنسانية.

أما الباحث الفرنسي لاري بورتيس فيحدد في كتابه " السينما الوثائقية والوثائق في السينما " بأن الهدف المركزي لمخرجي الأفلام الوثائقية ذي البعد العلمي هو بيداغوجي، يعمل على الإخبار والتنوير ومنح رؤية حول ظاهرة أو موضوع محدد وبذلك تشبه هذه الأفلام كثيرا بالعلوم الإنسانية سواء تعلق الأمر بالجانب السوسولوجي أو الأنتروبولوجي أو التاريخي. فهدفه الأسمى هو تسليط الضوء على أسس الواقع" ليضيف بعد تحليل مطول بأنه من الصعب الحديث على أن الفيلم الوثائقي لا يعتمد هو أيضا على السيناريو لأن كل الأفلام تعتمد على الواقع هناك رواية وفي كل رواية تعتمد على الواقع والتميز بينهما دقيق جدا كما هو حال أفلام مايكل مور (الأمريكي) وكين لوتش (البريطاني) ولورون كانطي (الفرنسي) على سبيل المثال لا الحصر لكوننا - يضيف صاحب الكتاب لاري كوبنيس- نعيش في عالم تتلاشى فيه حاليا الخطوط الفاصلة بين الحقيقة والخيال، بين " الأفلام الوثائقية الدرامية " و " البرامج التلفزيونية التي تُسمى ببرامج الواقع" لذلك ينفي الباحث جان بريشان في كتابه " الفيلم الوثائقي: الوجه الآخر للسينما " بوجود فوارق بين مواقع طبيعية صُورت في فيلم روائي أو في فيلم وثائقي إلا في شكل تأطيرها ومدتها وموقعها في المونطاج وبالتالي ضمن سرد يعني الاختلاف في الشكل وليس في الجوهر.

اعتبر المخرج الإيراني عباس كيروستامي بأن السينما تنتج الأكاذيب وذلك في البرنامج السينمائي الفرنسي الشهير " سينما زماننا " (سنة 1994) مضيفا " إن فننا يدفعنا لقولها على أساس أن نؤمن به، إنه أسلوب عملنا واشتغالنا ...إننا نجتمع مجموعة من الأكاذيب للوصول إلى حقيقة، أكاذيب غير واقعية ولكنها حقيقية بشكل أو بآخر. نأخذ أكذوبة من هنا وأخرى من هناك ثم نكثري منزلا ونسكن فيه أناسا مختلفين لخلق أسرة وهمية بهدف خلق نوع من الصدق لحكي ما نريده " بينما يرى المخرج اللبناني جان شمعون بان الفيلم الوثائقي يجسد الواقع بحذافيره وهو أصعب من الفيلم الروائي لعدة أسباب منها أن الفيلم الروائي عبارة عن فكرة موجودة لدى الكاتب وهذه الفكرة سوف تصبح سيناريو خيالي ولو كانت الفكرة مستوحاة من الواقع الحقيقي بينما الفيلم الوثائقي يجب أن يكون المخرج حاضر قبل العمل وخلال التصوير، فالارتجال العفوي الذي يعيشه المخرج خلال التصوير ليس سهلا لأنه أمام شخصيات حقيقية وليس ممثلون، وإذا لم يكن لديه القدرة لبناء علاقة صادقة وعفوية مع شخصيات الفيلم الوثائقي لن ينجح " .

يذكر المفكر الفرنسي كريستيان ميترز في نص له بكتابه " Le signifiant imaginaire " بأن " جميع الأفلام هي أفلام روائية " بما فيها الفيلم الوثائقي لأنها تحكي قصة لإيصال رسالة عبر علامات يتم تفسيرها حسب مرجعيات ومنطلقات وحالات نفسية للمخرج وبعدها من طرف المشاهد والتي لا تتطابق في أحيان كثيرة".

## • ومع ذلك فهو موجود ...

إن النقاش الدائر منذ مدة حول الفيلم الوثائقي يعكس حيوية هذا الجنس السينمائي الذي عاد إلى الواجهة بحكم ما تعيشه البشرية حاليا من تناقضات حضارية واقتصادية وأيضا باهتمام القنوات التلفزيونية به حيث أصبح الفيلم الوثائقي مطلوبا كنوع من الإجابة على ما سلف ذكره من أسئلة حول الواقع المعاش بل دخل الفيلم الوثائقي في حلبة الصراع بين أطراف عدة.

كما تبنته جل المهرجانات السينمائية العالمية حيث تدرجه في مسابقاتها الرسمية أو تخلق له فقرة خاصة به ليتجدد الجدل على أسس مختلفة عن السابق أهمها أن الفيلم الوثائقي تعبير فني وليس مجرد بيان سياسي يتضمن الاحتجاج والفضح وعرض بؤس الناس بمعنى آخر أنه يحمل رؤية مؤطرة في قالب إبداعي يستبعد الخطابات المملة حتى يتجاوب معه الجمهور ليس على شاشات التلفزيون فقط بل أيضا في القاعات السينمائية متجاوزا التعامل التقليدي معه. وعليه، فينبغي مناقشة الأفلام الوثائقية اعتمادا على اللغة السينمائية من جهة ومن جهة أخرى كوجهات نظر معبر عنها قابلة للتحليل دون السقوط في فخ المقارنة بين الفواصل القائمة بين " الذاتية " و " الموضوعية ". ينبغي قراءة الفيلم الوثائقي كمنتوج فني أساسا.

## بعض من المراجع

### (1) الكتب

- " عشرون فيلما تسجيليا " لأحمد كامل مرسي وصلاح حافظ ومختار السويدي – الدار المصرية اللبنانية (1992)
- " الإنسان المصري على الشاشة " لمجموعة من الباحثين من تقديم هاشم النحاس – الهيئة المصرية العامة للكتاب (1986)
- " الهوية القومية في السينما العربية " لمجموعة من الباحثين – مركز دراسات الوحدة العربية (1986)
- " السينما العربية: واقع وآفاق " مجلة " الوحدة " عدد مزدوج 38/37 (1987)
- « Filmer le passé dans le documentaire/ les traces et la mémoire » مجموعة من الباحثين – L'Harmattan (2003)
- مجلة « Cinémas » الكندية ( مجلة جامعية ) عدد خاص بالفيلم الوثائقي (1994)
- « Le documentaire, l'autre face du cinéma » de Jean Breschand – Cahiers du Cinéma (2002)
- « Le documentaire, un autre cinéma » de Guy Gauthier – Nathan (1995)
- « Cinéma et Histoire » de Marc Ferro – Gallimard (1993)
- « Le cinéma autrement » de Dominique Noguez – Cerf (1987)
- « L'écriture cinématographique » de Pierre Maillot – Colin (1996)
- « Le documentaire politique » مجلة البحوث السينمائية لجامعة باريس 1 – السوربون (العدد 16 – 2007)
- « Dfunte DEFA :histoire de l'autre cinéma allemand » de Cyril Buffet – Cerf (2007)
- « Cinéma documentaire et documentation dans le cinéma » de Larry Portis – L'Harmattan (2001)
- « Cinémaction : Jean Rouch, un griot gaulois » مجلة محورية عدد 17
- « Cinémaction : La guerre d'Algérie à l'écran » مجلة محورية عدد 85
- « Cinémaction : Le cinéma militant reprend le travail » مجلة محورية عدد 110
- « Cinémaction : Les théories du cinéma aujourd'hui »

### (2) الحوارات

حوارات مع المخرجين أحمد المعنوني وحكيم بلعباس وميشيل خليفي وأوليفييه جهان والأستاذ الجامعي الباحث العربي الواحي والأستاذة الجامعية والناقدة لوزيت فارينيو والأستاذ الباحث السينمائي المسؤول على البرمجة السينمائية بالمعاهد الثقافية الفرنسية بالمغرب بلعيد بتغردن

### (3) أفلام وثائقية وبرامج سينمائية خاصة سلسلة " سينما زماننا " وكذا بعض النصوص المتفرقة بالمجلات السينمائية