

الفيلم الوثائقي: رؤية المرئي واللامرئي

البحث عن أسس نظرية في علاقة الفيلم بالواقع

د. شاكر نوري(*)

لا توجد نظرية بدون إبداع. هذه حقيقة لا بد من الاعتراف بها في تلمس الطريق نحو أي بحث أو دراسة. فالإنتاج الروائي العربي في ميدان السينما التسجيلية الوثائقية لم يصل بعد إلى إفراز ما يمكن أن نطلق عليه نظرية لأنها تخرج من تراكم التجارب، وتحول الكم إلى كيف، آنذاك يمكننا الحديث عن نظرية..

ولو ألقينا نظرة على تراثنا السينمائي الذي بدأ بالتزامن مع التراث الغربي تقريباً، على سبيل المثال، ظهرت السينما العراقية في عام 1945 مع السينما الإيطالية، ولكنها تخلفت كثيراً عن السينما الإيطالية التي أسست تياراً هاماً في السينما العالمية وأفرزت مختلف أنواع النظريات، وتوّعت رؤى مخرجيها حتى باتت ظاهرة في السينما.

لذلك تبدو الإجابة على طرح سؤال عن علاقة السينما بالنظرية في ميدان الفيلم التسجيلي العربي صعبة وتتطلب دراسة الجذور والمعوقات والتعريفات. فالفيلم الوثائقي باعتباره (عملاً تواصلياً يعتمد على الحقيقة التي تنتج سجالاتاً بصرياً وفكرياً). يحتاج إلى تمعن وتبصر ورؤية.

كم هو عدد الأفلام التسجيلية العربية التي تنتج (سجالاتاً بصرياً وفكرياً)؟ هناك بلا شك أفلام تقع في هذه الدائرة، ولكن القليل منها يولد هذا السجال البصري في العالم العربي على نطاق يسمح بإفراز مقدمات ولبنات لتأسيس نظرية مستقلة في نقد السينما التسجيلية والوثائقية. وجل الكتابات العربية في هذا الميدان تعتمد على التراث الغربي وما أنتجته السينما الأوروبية والأمريكية من نظريات، لذلك لا يمكن تلمس نظرية عربية للنقد الوثائقي لذا يجب أن ننتظر أن يفرز الواقع أفلاماً قادرة على تسجيل سجالاتاً بصرياً وفكرياً. إن الاعتماد على المصادر الغربية أمر لا بد منه لأن الواقع العربي لم يفرز أفلاماً وثائقية لا كمّاً ولا كيفاً من أجل صياغة هذه النظرية الموعودة.

يضطر النقاد العرب للاستعانة بالمصطلحات الغربية، حتى أن كلمة وثائقي تندرج ضمن التصنيفات المنهجية الذي توصلت إليها السينما الغربية، من خلال تمييزها وتعريف ماهية الفيلم الوثائقي وعلاقته بالأجناس الأخرى وخاصة الفيلم الخيالي أو الروائي. يمكن القول إن الفيلم التسجيلي هو ما يعرض فيه مخرجه لحقيقة علمية (تاريخية، سياسية...) بصورة حيادية ودون إبداء رأي فيها. هذه الحيادية والموضوعية من شأنهما أن تجعلنا نميّز بين الفيلم الوثائقي الإشكالي وبين الفيلم الوثائقي التبسيطي لأن الأول يثير الحوار والجدل والنقاش من خلال ارتباطه بالواقع، وهذا ما يؤدي إلى إيجاد التفاعل المطلوب.

الخيال في الفيلم الوثائقي

لم يحظ المخرج الوثائقي بالتقدير الذي لقيه المخرج الروائي في عالمنا العربي. كما أن غالبية المخرجين العرب يرفضون تسمية مخرج وثائقي، معتقداً بقصور هذا الفيلم عن التعبير والتجسيد لأن ذلك نابع من عدم فهم أبعاد الفيلم الوثائقي. وقبل ظهور "الجزيرة الوثائقية" لم يكن للفيلم الوثائقي أية قيمة في الترويج والعرض.

كل هذه الأمور هي معوقات حقيقية لظهور الفيلم الوثائقي العربي بينما يزخر العالم بقنوات تلفزيونية فضائية عالمية متخصصة في عرض وإنتاج الفيلم الوثائقي وهناك شركات إنتاج متخصصة في هذا المجال بينما لا نرى في العالم العربي مؤسسات إنتاج خاصة لإنتاج الفيلم الوثائقي إلا ما ندر. وترى هذه الشركات أن الفيلم الوثائقي أقل كلفة ويسوق أقل بكثير من سعر الفيلم الروائي، وتستخدم معظم القنوات التلفزيونية الوثائقي لمجرد سد الفراغ. هذه معوقات تُضاف إلى المعوقات الأخرى أمام تطور الفيلم الوثائقي.

وهناك معوق أساسي أمام المخرجين وهو اعتقاد معظمهم أن الفيلم الوثائقي يقتصر على نقل الواقع كما هو بينما الفيلم الوثائقي المتميز يحتوي على عوالم متخيلة تتجاوز الواقع، وتضفي عليه حقائق أخرى. خاصة وأن الفيلم الوثائقي يتمتع بقدرة على التزييف والتأثير على الرأي العام ما يفوق قدرة الفيلم الروائي على ذلك.

لقد جاء أندريه بازان وروبرت فلاهрти وغيرهما بنظرية اعتماد الفيلم الوثائقي على الحقيقة غير المزيفة أو المصطنعة، أي المفعمة بالمادة الحياتية، وتعالج الواقع بطريقة خلاقية ومبدعة بحيث يفسح المجال واسعاً أمام النقد لمناقشته والغوص في أعماق المجتمع.

يمكن القول، إن الثورات التي قامت في البلدان العربية لم تفرز رواداً للأفلام الوثائقية، كما هو الحال في الثورة السوفيتية والثورة الكوبية على سبيل المثال لا الحصر، حتى وإن عكست السينما التسجيلية آنذاك الحقيقة من منظور شيوعي إيديولوجي محدد! ومنذ ذلك الوقت، تحولت الصورة إلى قوة تأثيرية كبرى في الولايات المتحدة الأمريكية وألمانيا وبريطانيا.

نقد الوثائقي ونقد الروائي

يختلف النقد السينمائي للفيلم الروائي عن نقد الفيلم الوثائقي لأن الفيلم الأول يعتمد على السرد والبناء والخيال بينما يكون أساس الثاني وجوهره هو الواقع. ومن هنا تختلف أدوات النقد بينهما. عادة ما يكون النقد السينمائي قاصراً على سرد حكاية الفيلم، بينما يفتح هذا النقد على آفاق واسعة من الأدوات.

عندما يتحول النقد السينمائي إلى ممارسة يومية عبر وسائل الإعلام والصحف والمجلات، يفتقر الفيلم إلى الكتابات النظرية، ومعظم ما كان ينشر في ذلك الوقت هو نقد وتحليل للأفلام أو طروحات نظرية عامة جداً حول قضايا من نوع السينما والواقع، السينما وحركة التحرر القومي، التوزيع بين البلدان العربية، البحث عن سينما بديلة، وغيرها من الموضوعات العامة الأخرى، بينما النقد الحقيقي يسعى إلى تعميق جوهر الفيلم ومضامينه وأساليبه وجمالياته.

ثمة تراجع في حركة النقد السينمائي العربي على صعيد الفيلم الوثائقي والروائي، كما لم يولد لدينا النقد السينمائي الذي هو نتاج حركة تفاعل متبادلة بين الناقد والمخرج ووسائل الإعلام والجمهور.

لا بد من الايمان بأن الفيلم التسجيلي نوع مستقل من السينما، يتميز عن الفيلم الروائي، وهو ذات الشيء في السينما التسجيلية العربية باختلاف الأفلام السياحية والتعليمية والإخبارية التي لا تنطبق عليها مواصفات الفيلم التسجيلي الإبداعي الذي نحن بصدد دراسته. في نقد هذه الأفلام ندخل في مجال إدراك حسي أوسع من الأفلام المذكورة الأخرى. ولذلك فإن النقد في هذا المجال

يختلف عن الفيلم الروائي حيث يعكس الفيلم التسجيلي مشكلات وحقائق الحاضر بطريقة واضحة، بينما يذهب الفيلم الروائي إلى أبعد من ذلك، مستخدماً الخيال. هناك اختلافات بين الرؤية النقدية للفيلمين أو النمطين. ويمكن تقسيم الأفلام إلى ثلاثة أقسام: أفلام الواقع والحقيقة. أفلام الرواية والتمثيل. أفلام الخيال والأوهام والحكايات الخرافية. ولا يمكن أن تظهر من بين هذه الأنواع الثلاثة نظرية ما لم يدخل الفيلم في صميم العملية التفاعلية، وهذا لا يتوفر إلا في مصر باعتبارها مركز إنتاج الأفلام العربية. (مما لا شك فيه إن مصر تعتبر الدولة العربية الرائدة في مجال السينما بصفة عامة. وبعض النظر عن الانتاج، يواجه الفيلم التسجيلي مشكلة العرض، هناك الفرص التي تتيحها المعارض الدولية والمهرجانات السينمائية التي تنتشر على مدار السنة في كافة دول العالم) (1)

ولكن المهرجانات لوحدها لا تخلق سينما تفاعلية. إضافة إلى أن عدم اهتمام الدوريات الفنية المتخصصة أو أبواب الصحافة بالسينما التسجيلية وتركيزها على السينما الروائية ما أدى إلى انحسار انتاج الفيلم التسجيلي أو الوثائقي في العالم العربي، لذلك نلاحظ إن الإنتاج السينمائي في البلدان العربية الأخرى ضئيل جداً بالمقارنة بدولة مصر. ولو أتينا على ذكر رواد الفيلم التسجيلي في مصر أمثال: سعد نديم، صلاح التهامي، سعدية غنيم، سميحة الغنيمي، عطيات الأبنودي، ماجدة زكي وغيرهم لا نرى ظهور نجوم في السينما التسجيلية في البلدان العربية الأخرى. (2)

يمكن ذكر تواريخ إنتاج الفيلم الوثائقي لكي نتعرف على الحقائق: سوريا 1932 والسودان 1949، والكويت 1946، والجزائر 1947، والعراق 1927، وتونس 1896، وليبيا 1955. يكشف لنا ذلك بأن الانتاج السينمائي التسجيلي العربي لم يكن متأخراً كثيراً عن الفيلم الوثائقي الغربي الأوروبي والأمريكي، ولكن لماذا هذا النكوص والانحسار؟ لماذا لم تتشكل لدينا مدارس فنية في الفيلم التسجيلي الوثائقي لحد الآن؟

معوقات أمام الفيلم الوثائقي

هناك معوقات تقف أمام تطور الفيلم الوثائقي في العالم العرب، وأهمها معوق الرقابة، إذ أن الفيلم الوثائقي يسجل الوقائع التاريخية كما وقعت، دون تزييف للحقائق، مع ملاحظة أن غالبية الأفلام التسجيلية التي تشرف عليها الدول والتلفزيونات العربية وخاصة الجرائد السينمائية تمارس هذا التزييف لأنها تعطي صورة جميلة عن الواقع، وحجب الحقيقة، يضاف إلى ذلك معوقات أخرى منها: التمويل، إذ نادراً ما يتم تمويل إنتاج الفيلم التسجيلي الوثائقي. وعد إمكانية عرض هذه الأفلام لذلك يلجأ المنتجون إلى ذريعة عدم عرض الصالات لهذه الأفلام مما لا يجني الفيلم المنتج أية إيرادات مالية، وهنا تكمن المشكلة الأساسية. حتى أن وجود تظاهرة سينمائية أو مهرجان خاص في الفيلم التسجيلي والوثائقي لا يزال غائباً عن واقعنا السينمائي. بينما يمكن للفيلم التسجيلي الوثائقي أن يحتل موقع الصدارة في تنمية السينما بصورة عامة بسبب ضالة الأموال المصروفة في انتاجه وسهولة عرضه إذا توفرت له الصالات والمهرجانات. وكان من الممكن أن يشق الفيلم التسجيلي الوثائقي طريقه إلى صالات السينما التي تتوفر عليها بعض المدارس والكليات والجامعات والمعاهد. فهذه المؤسسات بأمر الحاجة إلى إنتاج الأفلام العلمية أو التعليمية. وغالبية الاستهلاك يأتي من الأفلام الوثائقية الأجنبية!

ويمكن أن نذكر فقط خمسة دول تقيم مهرجانات للأفلام التسجيلية: مهرجان دمشق الدولي، مهرجان قرطاج السينمائي بتونس، ومهرجان القاهرة السينمائي الدولي، المهرجان القومي للأفلام التسجيلية والقصيرة بالقاهرة، وأخيراً المهرجان الدولي لأفلام وبرامج فلسطين ببغداد، الذي توقف بسبب الحرب. وهذه نسبة ضئيلة، أين الـ 22 بلداً عربياً من السينما التسجيلية؟! لا بد من ذكر أن الانتاج السينمائي الوثائقي في الدول العربية قد بدأ على يد المخرجين الأجانب، وقد بدأ تاريخ الفيلم التسجيلي ونشأته وتطوره من 1924 إلى 1951، متمثلاً بالفيلم التسجيلي

الوثائقي - غير الروائي - حيث كانت كل المحاولات السابقة عن هذا التاريخ تتم بواسطة الأجنب المقيمين فيها أو الوافدين إليها (3) ويمكن القول إن الأفلام التسجيلية تعكس إلى حد كبير الظروف السياسية لكل دولة وأوضاعها الاقتصادية، ومظاهر الحياة الاجتماعية فيها. فنلاحظ أن الأفلام السورية التسجيلية تدور أغلبها عن الصراع العربي الإسرائيلي، وتغطي الأفلام الكويتية النفط واقتصادياته، ويسجل الفيلم الجزائري التسجيلي مراحل الكفاح من أجل الاستقلال. وهناك معوقات أخرى حيث أن مؤسسات السينما ومعاهدها ومدارسها غير متوفرة إلا في مصر، نذكر منها: المؤسسة المصرية العامة للسينما الإذاعة والتلفزيون، المركز القومي للفيلم التسجيلي، الوكالة العربية للسينما 1969 - 1971، المركز التجريبي للفيلم 1969، إنتاج ثقافة الجماهير من الأفلام التسجيلية، الهيئة العامة للاستعلامات، ومعهد السينما، وجماعة التسجيليين 1972 وغيرها. كل هذه المؤسسات تنتج الأفلام التسجيلية الوثائقية التي تكاد تكون منعدمة في البلدان العربية الأخرى. ويعتبر هذا من أكبر العوائق في وجه تطور الإنتاج السينمائي التسجيلي الوثائقي الذي يؤرخ مراحل متنوعة من تاريخنا.

نقد الفيلم الوثائقي والفيلم الروائي

يبحث النقد السينمائي عن أوجه الاختلاف وأوجه الشبه بين الفيلم الوثائقي والفيلم الروائي، ويقوم ذلك قبل كل شيء على فحص المفردات الأساسية للغة السينمائية، هذه اللغة التي تنتقلنا إلى عوالم كل نمط من النمطين، إلى عالم أرحب من التحليل والنقاش. هناك عوامل مشتركة بين النمطين: الصورة المتحركة والصوت ما يجعلهما يشتركان في مخاطبة المتلقي بأكثر من حاسة. لكن نقد الصورة في كل نمط يختلف عن الآخر، فالفيلم التسجيلي يعتمد إلى التقاط الصورة السريعة القابضة على اللحظة بينما يسعى الفيلم الروائي إلى تأمل اللقطة السينمائية لكي يعبر عن الانفعالات العاطفية عند الشخصيات. وهنا يأتي الاختلاف بين النمطين، ومعهما تتنوع المادة النقدية. فلا يمكن تطبيق النقد ذاته على النمطين لأن كل منهما يستخدم أسلوباً خاصاً به. ومن نقاط التشابه أيضاً أن كلا الفيلمين يسرد موضوعاً بطريقة مغايرة. فيما يعتمد الاثنان على مادة خام واحدة، هي الفيلم السينمائي. أما أوجه الاختلاف في النقد فهي أوجه الاختلاف بين النمطين. ولعل عنصر الخيال هو مثار الخلاف بين الاثنين، لكن ذلك لا يعني أن الفيلم التسجيلي خال من الخيال. ليست الصورة جامدة في الفيلم التسجيلي الوثائقي الحقيقي أبداً. وهنا يأتي المخرج بكل خبرته لكي ينفذ فيلماً حتى لو كان تسجيلياً بطاقة الخيال. يخطئ من يتصور أن الفيلم التسجيلي هو عبارة عن تسجيل الوقائع كما هي، بل هي إضافة بعد آخر لهذه الوقائع حتى يتفاعل معها الجمهور.

إن المادة التي يقدمها كلا الفيلمين، التسجيلي والروائي، يمكن أن يخضعا إلى منهج النقد ذاته، لأن الفيلم التسجيلي لا يكتفي بعرض الوقائع، وهنا يمكن للنقد أن يطرح تشابكات الفكرة واتصالاتها بالمشكلات الأخرى. فالوقائع لها محيطها وبيئتها وتاريخها وزمنها وتداعياتها، لذلك فالإحاطة بموضوع الفيلم هو ما يفرز النقد الجاد. وهنا تتدخل أدوات الناقد وثقافته في رؤية النوعين من الفيلمين. لا يوجد ناقد سينمائي للفيلم التسجيلي وناقد آخر للفيلم الروائي. المهم هو استخدام الناقد لكل معارفه السينمائية في التحليل.

يحتوي الفيلم الروائي على الحكمة، بينما يعتمد الفيلم التسجيلي على الفكرة. وهنا يختلف الأمر، فمخرج الفيلم الروائي يسعى إلى تجسيد موضوعه من خلال مشهد درامي، بينما يسعى الفيلم التسجيلي إلى عرض فكرته. وكلاهما يعتمد بلا شك على السيناريو. فالنقد يجب أن ينظر إلى الفيلم التسجيلي على أنه (المعالجة الخلاقة للواقع) ومن هنا يأخذ النقد أبعاده العميقة. أولاً تختلف المعالجة حسب رؤية المخرج للواقع بكل غناه وامتداداته الأفقية والعمودية. نحن إذاً أمام لوحة

خلاقة للواقع، تنبهنا إلى مواطن الخلل والقوة، وتداعياته على البشر. فإذا تعاملنا مع الفيلم التسجيلي على هذا النحو، يجب أن نرفع مستوى النقد إلى أعلاه وأعمقه. بمعنى آخر، يجب أن نستعين بأدوات أخرى، لكي نصل إلى جوهر الفيلم. (الفيلم التسجيلي أقدر على متابعة الأحداث الجارية والمشكلات الحالية من الفيلم الروائي الذي يحتاج لزمان أطول في الإعداد والتنفيذ حتى يصل إلى مرحلة العرض) (4)

في هذا التفسير، يكمن الجوهر العميق للاختلاف بين الفيلم التسجيلي الوثائقي والروائي المتخيل، ومن هنا تبدأ أدوات الناقد بالعمل. فالأحداث الجارية تفرض نقداً معيناً لأنها آنية، وتتطلب منا الاستجابة لها، فيما يتطلب الفيلم الروائي المتخيل إلى أدوات أكثر عمقاً من تلك المستخدمة في نقد الفيلم التسجيلي. هنا تدخل العلوم الأخرى لكي تنتج هذا النقد.

هناك بعض الجدل حول مفهوم السينما العربية عامة، وكذلك مفهوم السينما التسجيلية أو الوثائقية العربية لأن هذا التيار لم يؤسس في الواقع ما يمكن أن نطلق عليه تسمية (سينما تسجيلية عربية) لأنها لا تشترك بسمات تميزها عن السينمات الأخرى. العالم العربي كله ينتج سينما تسجيلية لكنها لم تتجذر بعد في وجدان المتفرج العربي، ما يُعرض في بلد لا يمكن مشاهدته في بلد آخر، وهذا ما يخلق نوعاً من الفراغ في التواصل. كما يقول الناقد أمير العمري (عندما نستخدم تعبير - السينما العربية - فإننا نستخدمه على سبيل المجاز والإيجاز، ونستخدم كلمة - اتجاهات - للتأكيد على تباين الرؤية والأساليب في تلك الأفلام التي، تنتج في المشرق والمغرب العربيين بل وفي أوروبا). (5)

من هنا يتوضح لنا صعوبة استخدام تعبير (السينما التسجيلية أو الوثائقية العربية) كمصطلح واحد يمكن الحديث عنه، بل يمكن الحديث إذاً عن أفلام تسجيلية أو وثائقية عربية. إن ارتباط الإنتاج التسجيلي بالواقع اليومي للحياة يجعله أكثر الأشكال الفنية والإعلامية ارتباطاً بالمجتمع الإنساني ومشكلاته. لكن هذا لم يتحقق في العالم العربي نتيجة عدم انتشار هذه الأفلام وبقيتها محصورة في أروقة المهرجانات السينمائية، ذات الجمهور المحدود وليس على صعيد الجمهور العريض. ونسبة المشاهدة الضعيفة للأفلام التسجيلية هو أحد المعوقات الأساسية في تقدم هذا الفيلم وتفاعله مع الجمهور الذي تُنتج له هذه الأفلام. حتى أن التلفزيونات والفضائيات العربية لا تقدم على عرض هذه الأفلام على نطاق واسع.

وكل ذلك يعود إلى أن الفيلم التسجيلي لم يشق طريقه كغيره. (إن ما درجنا على تسميته بالفيلم التسجيلي لم يظهر كمنهج مميز لصنع الفيلم في لحظة معينة من تاريخ السينما. فهو لم يظهر فجأة كمفهوم جديد للسينما في أي إنتاج معين بالذات، والأصح أن نقول إن الفيلم التسجيلي قد نشأ على مدى فترة من الزمن ولأسباب مادية، فكانت نشأته: من ناحية كنتيجة لمجهود الهواة. ومن ناحية أخرى، خلال خدمة أهداف دعائية. ومن ناحية ثالثة، خلال خدمة الجمال الفني. ومن الواضح أن القسم الأكبر من وقت صناعة السينما قد أنفق في تحسين إنتاج وبيع نوع واحد من أنواع الفيلم، ذلك هو القصة المصورة التي تُنتج بوفرة في الاستوديو). (6)

وهذه الحقيقة تشرح إلى حد ما عدم استقبال الصناعة السينمائية العربية لإنتاج الفيلم التسجيلي أو الوثائقي أدى إلى انحساره وتقلصه من دوران عجلة السينما العالمية. فهي كانت عبارة عن كلمة أو مجرد ملء خانة فارغة، تُعرض أحياناً لسد الفراغ من عرض الأفلام الدعائية قبل عرض الفيلم الروائي. وفي عالمنا العربي لم يكن الإنتاج منصباً على تصوير الواقع والتفاعل معه، فما تزال هذه الأفلام غائبة عن كبريات الأحداث في عالمنا العربي، التي كان من الممكن أن تصبح مواد تفاعلية تلقي الضوء على تاريخنا القريب والبعيد والمستقبلي.

مفهوم الفيلم التسجيلي

نفهم إن السينما التسجيلية على يد مارتان جونسون وفلاهيرتي وجون غريرسون وجورس ايفانز وبونويل وغيرهم من الذين صعدوا الفيلم إلى أعلى مراحل الإبداعية، وهذا ما لم يتحقق

للأسف الشديد في الفيلم العربي التسجيلي إلا في حالات قليلة ونادرة، لكن هذه الأفلام حققت قيمة سينمائية عالية أين منها السينما العربية! لذلك يقول الناقد الفرنسي الكبير جان ميتري (يتضح إذن بجلاء تام أن الأفلام الوثائقية إذا لم يمكن الكلام في أمرها على أنها - تجريبية - من حيث البحوث الشكلية، فهذه الأفلام بقصدتها تسجيل الواقع عارياً من كل تزويق ساهمت - بأكثر مما فعلت أفلام كثيرة غيرها - في تحقيق فهم أكثر عافية لمعنى - القيمة السينمائية - بإعطاء هذه العبارة معايير قياس أشد ضبطاً) (7)

لا بد من القول، إن السينما لغة، سواء كانت تسجيلية أم روائية، تعتمد على إيصال المدلولات برؤية بصرية واضحة، من خلال الجمع بين المضمون والأسلوب، دون الفصل بينهما. ومن هنا فإن السينما التسجيلية العربية ليس مطلوباً منها أن تنقل الواقع بل أن تقلب الواقع (والسينما، أمام هذا الواقع، مطالبة بأن تكون في قلب الأحداث، ليس بالأسلوب الوثائقي والتسجيلي فقط، بل بجميع أساليبها المعروفة، وعلينا أن نحاول فهم المحاولات المخصصة) (8) وكما يرى الناقد جان الكسان أنه (شيء مفيد ومطلوب أن نسجل الماضي والتراث الأحداث الكبيرة في السينما، وأن يقف الجيل العربي الجديد على مشاهد ترصد بعضاً من تاريخ شعبه، ولكن السينما العصرية، وفي بلاد نامية ومتخلفة وطموحة بأن واحد، يجب أن تتجاوز أبعاد المواجهة التقليدية إلى مواجهة فعلية للمشكلات والأخطاء والتجارب، خاصة وأن التلفزيون العربي - مع الأسف - يعيش الآن الفترة المرضية التي عاشتها سينما التسلية العربية مع القصص السطحية والميلودراما المفتعلة، والتاريخ المزيف، والرصد المشوه لحكايات الأسلاف والأخلاف على حد سواء، وأن كان ذلك في قصة بدوية من الصحراء أو في قصة عصرية من عواصمنا العربية). (9)

وتبقي أسئلة النقد السينمائي في مجال الفيلم التسجيلي الوثائقي مفتوحة على النقاش والجدال والتأويل، خاصة وأن السينما العربية في حاجة ماسة إلي نقاد حقيقيين، يكتبون بشكل متواصل، دون التحول إلي كتبة موسمين، همهم الأوحاد اقتناص المهرجانات، وكل ذلك له انعكاساته على واقع السينما التسجيلية والوثائقية في العالم العربي.

مصادر البحث:

- (1) سمير فريد : العالم من عين الكاميرا، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة بدون تاريخ، ص 81.
- (2) السينما التسجيلية الوثائقية في مصر العالم العربي، د. منى سعيد الحديدي، دار الفكر العربي/ القاهرة، 1983، ص 120
- (3) نفس المصدر ، ص 182.
- (4) الفيلم التسجيلي: تعريفه، اتجاهاته، أسسه، قواعده، منى سعيد الحديدي، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الثانية، 1990، ص 49
- (5) أمير العمري، اتجاهات في السينما العربية، دار العين للنشر، القاهرة، 2010 ، ص 12.
- (6) د. منى الصبان، من مناهج السيناريو والإخراج والمونتاج، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2010 - 2011 ، ص 327.
- (7) جان ميتري، السينما التجريبية تاريخ ومنظور مستقبلي، ترجمة عبد الله عويشق، منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما، دمشق سوريا. 1997 ص 209.
- (8) جان الكسان، السينما في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، 1982 ص 19.
- (9) نفس المصدر، ص 18.

(*) حاصل على دكتوراه في السينما والمسرح من جامعة السوربون/ باريس عام 1983. عمل أستاذاً للسينما العربية في جامعة السوربون الثالثة.