

الأفلام الوثائقية وثورات الربيع العربي

Documentary Films and Arab Spring's Revolutions

جيلالي فاطمة¹، أ.د مالفى عبد القادر²جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، الجزائر، fatma.djilali.etu@univ-mosta.dz،¹جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، الجزائر، abdelkader.malfi@univ-mosta.dz،²

تاريخ الاستلام: 2019/08/15 تاريخ القبول: 2019/10/24 تاريخ النشر: 2019/12/27

ملخص:

يُعرف الفيلم الوثائقي على أنه وسيط إعلامي ينتقي مادته من الواقع ويسعى إلى معالجتها في شكل فني أخاذ، والمتأمل لتاريخ هذا الجنس يتوصل لتلازم بينه وبين الثورات نظرا لاشتغاله على تسجيل الأحداث والوقائع، ومع تأزم الوضع في الوطن العربي وتصاعد الحراك الشبابي سارع العديد من رجالات الإعلام والسينما عبر أحرف ضوئية وأبجدية إلى توثيق الاحتجاجات ضد الأنظمة، ورصد التحولات السياسية والاجتماعية التي رافقتها، مما فتحت الباب أمام جدل واسع حول موضوعية هذا الجنس في نقل الواقع بحذافيره دون زيف أو مواربة.

تسعى هذه الدراسة إلى تبديد اللبس الذي يشوب نسيج الفيلم الوثائقي، والتحرري عن آليتي الموضوعية والذاتية في عملية صناعته من خلال قراءة نقدية لفيلمين وثائقيين.

كلمات مفتاحية: الفيلم الوثائقي، ثورات الربيع العربي، الحقيقة، الموضوعية، الذاتية.

Abstract:

The documentary film is defined as a media medium that selects its material from reality and seeks to deal with it in an artistic form. The contemplator of the history of this gender finds its connection with the revolutions because of its preoccupation with the recording of events and facts. As the situation in the Arab world worsens and the youth movement accelerates, many media men and cinema through the letters of light and alphabets urge themselves to document the protests against the systems and monitor the political and social changes that accompany them, and this open the door to a wide debate on the objectivity of this gender in the transfer of reality without any falsehood or ambiguity. This research attempts to dispel the confusion that permeates the documentary film industry and the investigation of the mechanisms of objectivity and subjectivity in the process of making it through a critical reading of two documentary films.

Keywords: Documentary film; Arab spring's revolutions; truth; objectivity; subjectivity.

1. مقدمة:

أُفرز إخفاق الأنظمة العربية في تبني حلول لمشكلاتها الداخلية واستثمار القوى الغربية في التنوع الإثني العربي انبلاج ما يسمى بثورات الربيع العربي التي كان لها تداعيات على المشهدين السياسي والاجتماعي. فتبلورت معالم الرفض للسلطة السياسية في قيام الشباب باحتجاجات وثورات أدت إلى تحريك الوعي وإيقاظه ضد الأنظمة السائدة؛ وهو ما تعيّر بموجبه الخريطة الجيو-استراتيجية للشعوب العربية، وانبثقت عنه قراءات جديدة حول العلاقة مع الآخر المختلف أيديولوجياً وقيماً.

ويأتي السؤال الفني في ظل هذا التحول العميق ليخرج لبنات النقاش من المجال الخاص إلى المجال العام. فالمتمعن لتاريخ الصناعة الإعلامية والسينمائية يلمس تلازماً وثيقاً بين الثورة والفن. فالسينما باعتبارها وسيلة اتصال وتعبير، سعت عبر مسارها العملي إلى توثيق مراحل كفاح الحركات النضالية والتحررية، واستخدمتها الشعوب المضطهدة كأداة لتدويل قضاياها. ومع اتساع بؤر التوتر وانتشار لهيب الثورات في معظم دول العالم العربي سارع العديد من رجالات السينما إلى تسجيل وقائع الحراك في الساحات ورصد التحولات السياسية والاجتماعية بالصوت والصورة. انطلاقاً من هذه المعطيات، تُسلط هذه الورقة البحثية الضوء على الأفلام الوثائقية ومدى موضوعيتها في تسجيل الواقع من خلال قراءة نقدية لفيلمين وثائقيين تهريب **23 دقيقة ثورة** وفي سبع سنين اللذين تناولوا أحداث الربيع العربي في كل من سوريا ومصر.

إشكالية البحث:

تتحصر مهمة الذاكرة في حفظ الماضي، في حين تعد مهمة التاريخ إعادة بناء الأحداث المحفوظة بالذاكرة وإنقاذها من النسيان وكشفها حقيقة الإنسان من خلال تسجيل شهادة الشاهد وإدراجها في الأرشيف، غير أنه في الغالب يقع التاريخ في فخ التزييف

والتزوير والتلاعب. ومع التطور التقني والتكنولوجي الذي يشهده العالم اليوم أدى بالإنسان إلى ابتكار نمط آخر للتسجيل، فاستجد بالوسائل الحديثة لكتابة التاريخ مستخدماً الكاميرات والهواتف المزودة بأحدث التقنيات، فوثقت عدسة الإعلامي والسينمائي على حد سواء انتفاضات الشعوب الثائرة على رموز وبنيات الأنظمة الحاكمة بدءاً من الوقفات الاحتجاجية السلمية إلى الثورات المسلحة، فانقل المحتوى الإعلامي العربي من قناعاته الترفيهية والتجارية إلى كينونته الجادة والإبداعية، من خلال تصوير وقائع حية وإعادة توليفها وتركيبها لتنظم في سياقات فيلمية ووثائقية تحمل رؤى تعبيرية. إن عملية تسجيل الواقع وأفلمته بطريقة خلاقة تمكنه من النفاذ إلى عقل المتلقي من خلال التعبير عن حقيقة الحدث وفق رؤية صانع الفيلم. وفتحت مثل هذه الصناعة نقاشات وتساؤلات عديدة من طرف الباحثين حول مدى موضوعية الأفلام الوثائقية في معالجتها للواقع. وفي سياق هذا الجدل، بات من الضروري طرح مجموعة من التساؤلات عن مدى التزام صانعي الأفلام الوثائقية الموضوعية في تصوير وقائع وأحداث ثورات الربيع العربي؟ وهل طُبعت الاتجاهات السياسية والفكرية لصانعي الأفلام الوثائقية على إنتاجاتهم؟ كيف سجل الفيلم الوثائقي العربي التحولات الجارية على الواقع السياسي؟ وبأية كيفية مزجت الأفلام الوثائقية بين آليتي التوثيق والفن؟ وتكمن أهداف الدراسة في:

1. التقصي عن آليتي الموضوعية والذاتية في الأفلام الوثائقية.
2. الكشف عن واقع الفيلم الوثائقي العربي.
3. الوقوف عند الدور الذي يضطلع به الفيلم الوثائقي في تدويل قضايا الربيع العربي.
4. تسليط الضوء على تناول مخرجي الأفلام الوثائقية لثورات الربيع العربي.

2. الفيلم الوثائقي:

1.1. مفهوم الفيلم الوثائقي:

يرتبط ظهور الفيلم الوثائقي بظهور السينما في أواخر القرن التاسع عشر عام 1895، والتي تهتم بتصوير الواقع على عكس الأفلام الروائية التي تقوم على قصة خيالية ويقوم الممثل بتجسيد الشخصية.

يعد الفرنسيون أول من استخدم مصطلح film documentaire منذ ظهور اختراع لويس لوميير لجهاز التقاط وعرض الصور السينمائية المتحركة، وذلك لوصف أفلام الرحلات التي قام بتصويرها وإنتاجها هواة الرحلات بعد اكتشاف آلة التصوير السينمائي¹. وقرر الاسكتلندي جون جريسون Jhon Grierson أن يستخدم هذا الشكل الفني الجديد في خدمة الحكومة البريطانية، فصاغ مصطلح "وثائقي" بإطلاقه على عمل المخرج الأمريكي روبرت فلاهرتي "موانا"، والذي يؤرخ للحياة اليومية على إحدى جزر ساوث سيز، وقد عرف الفيلم الوثائقي بأنه "التجسيد الفني للواقع" وهو التعريف الذي أثبت صموده، ربما لمرونته الشديدة².

كانت قناعات غريسون بالنسبة للسينما الوثائقية تقول:

- قابلية السينما لمراقبة الحياة يمكن استخدامها في شكل فني جديد.
 - "للممثل الطبيعي و"المشهد" الطبيعي القدرة على استدراك كُنه العالم الحديث، من الممثل الروائي والمشهد الروائي.
 - المشاهد المأخوذة من "الواقع الخام" حقيقية أكثر من المشاهد الممثلة روائياً.
- وقد لقي في تحديده لمفهوم الوثائقي على أنه تفسير خلاق للواقع قبولاً واسعاً في ذلك الوقت، في مقابل ما قدمه السينمائي السوفياتي دزيغا فيرتوف بأنه يجب أن تؤخذ الحياة كما هي خلصة³. ونردف على ذلك ما ورد في تعريف الاتحاد العالمي للسينما التسجيلية سنة 1948: "كل طريقة للتسجيل على شريط السيلوليد لأي مظهر من مظاهر الواقع، وذلك

بتقديمه عن طريق التصوير المباشر أو بإعادة البناء المخلص والمنطقي ليطمشى مع العقل والعاطفة من أجل إشباع الرغبة في توسيع المعرفة والإدراك وعرض المشكلات وحلولها بأمانة، وذلك في المجالات المختلفة الاقتصادية والثقافية والعلاقات الإنسانية⁴.

2.2 النشأة والتفرد:

ولعلّ أول نشأة للسينما كانت في صورة وثائقي، فأول اختراع للأخوين **أوجست ولويس لوميير** Auguste et Louis Lumière في أكتوبر 1895 تجسّد في آلة التصوير والعرض السينمائي وتسجيلهم لخروج العمال من المصنع وعرضه في أحد مقاهي باريس Grand Café ، واستمر الإخوة **لوميير** في عرضهم لأفلامهم التسجيلية لاسيما الفيلم التوثيقي الذي يعرض لقطات قصيرة لوصل قطار إلى محطة la ciotat ، وكان هذا النوع من الأفلام (أفلام اللقطات) منتشرًا في تلك الحقبة.

تربّعت في السنوات الأولى من القرن العشرين على سلم الانتشار أفلام الرحلات (Travelogue)، وأطلق عليها موزعو الأفلام اسم "أفلام المشاهد". كانت مجموعة من الشركات كشركة الإخوة **لوميير**، وشركات أمريكية، وشركة Pathe ترسل طواقمها إلى بلدان مختلفة لالتقاط لقطات يتوق الغربيون إلى مشاهدتها في دور العرض⁵.

تأتي روسيا ضمن أوائل الدول التي استخدمت السينما لتسجيل الكثير من الأحداث التي وقعت أثناء سعي "البولشفيك" في ثورتهم للاستيلاء على السلطة، حتى صارت تلك الأشرطة التي تم تسجيلها في العقدين الأول والثاني من القرن العشرين نوعًا من التاريخ السينمائي للثورة البلشفية⁶.

وظهرت السينما الثورية التسجيلية في روسيا الاشتراكية على يد الرائد والمنظر **فيرتوف**، وإذا ما اعتبر **فلاهرتي** الأب الروحي للفيلم الاثنولوجي ذي الرؤية الإنسانية، فإن المخرج **ديزيغا فيرتوف** يعتبر مؤسس السينما التحريضية الاشتراكية الملتزمة.⁷

دخل الألمان مجال الفيلم التسجيلي سنة 1925 حيث أنتج فيلم "الطريق إلى الصحة والجمال" كفيلم إرشادي تعليمي، والذي حاز قبولا عالميا لدى المتخصصين، كما يظهر الاختلاف في التوظيف والتناول للمادة التسجيلية حسب الجهة المنتجة وحسب رؤية المخرج (صانع الفيلم).⁸

وقام **جريرسون** في عام 1929 بإخراج فيلم عن حياة الصيادين الإنجليز الذين يعملون في أسطول الصيد البريطاني المخصص لصيد أسماك الرنجة.

ولما كانت الحرب العالمية الثانية 1939-1945 من أسباب الاهتمام بالسينما التسجيلية وتطور استخدامها بصفة عامة اتخذت الحكومة النازية الهتلرية السينما التسجيلية في تحفيز وبث الروح العسكرية.⁹ وسُخّرت إمكانيات الفيلم الوثائقي لأغراض الدعاية، فبلغ الإقناع ذروته من خلال التفسيرات العقلانية والنداءات العاطفية التي تحت الناس على الحرب.

ألهم الفيلم الوثائقي المخرجين الخياليين والكتاب الشباب الذين تبنا حركة سينمائية جديدة أطلق عليها اسم "سينما الحقيقة"، وكانت أوروبا الغربية مسقط رأسها، والتي قامت على فكرة أن السينما ستصبح مكانا للتعبير عن الرأي¹⁰. ظهرت هذه الحركة في بداية الستينات وانطلقت من أعمال الأنتروبولوجي الفرنسي **جان روش** Jean Rouch الذي صوّر أفلامه في إفريقيا من خلال تسجيل صور عن الزنوج، ساعيا للكشف بمصادقية تسجيلية عن مستوى وعيهم في المدن الكبيرة. ومن أهم أعماله **ذكريات صيف 1961** و**مايو الجميل 1962**¹¹. وظهر في مقابل سينما الحقيقة في فرنسا اتجاه آخر في الأفلام التسجيلية الأمريكية في

الستينات أيضا عرف باسم "السينما المباشرة". ومن أشهر المخرجين الأمريكيين الذين تأثروا بهذا الاتجاه وأخرجوا أفلاما تسجيلية عن المواطن الأمريكي العادي في حياته اليومية الواقعية المخرج الشهير ريكى ليكوك Richard Ricky Leacock والمخرج فريديرك ويزمان Frederick Wiseman والمخرج دون بينكر Don Bunker. استُخدم مثل هذا الأسلوب بكثرة في أمريكا في إنتاج مجموعات كبيرة من الأفلام التسجيلية ذات الأهداف التعليمية¹².

3.2 سمات الفيلم التسجيلي:

يتميز الإنتاج السينمائي للفيلم التسجيلي بما يلي:

أ. يعتمد أساسا على الواقع في مادته وفي تنفيذه بمعنى أن يكون تسجيلا واقعا لأحداث وقعت بالفعل، ولا تحتاج إلى ممثلين لأداء أدوار معينة بل إلى أشخاص من نفس الواقع التي تقع فيه الأحداث.

ب. لا يهدف إلى الربح المادي بل يهتم بالدرجة الأولى بتحقيق أهداف خاصة في النواحي التعليمية، والثقافية، أو حفظ التراث أو التاريخ.

ج. يختلف عن الفيلم الروائي من حيث هدفه المادي، فالأفلام التسجيلية غالبا ما تنتجها الدول لمعرفةها بأهمية إنتاج مثل هذه الأفلام التي بالرغم من أهميتها فهي لا تُدر أرباحا على منتجها، بخلاف الأفلام الروائية التي يكون أغلب إنتاجها هدفه تحقيق أكبر قدر ممكن من الأرباح.

د. يتسم عادة بقصر زمن العرض، حيث يتطلب درجة عالية من التركيز أثناء مشاهدته، ومن الملاحظ دائما أن يكون إنتاج الأفلام التسجيلية لا يزيد في أغلبه عن 20-30-45 دقيقة على أكثر تقدير، ونظرا لأن إنتاج مثل هذه الأفلام يكون موجها إلى نوعية معينة من الجماهير ويحمل لها الأهداف الخاصة¹³.

هـ. يخاطب في العادة فئة أو مجموعة مستهدفة من الجماهير، وأثناء الإعداد لإنتاج فيلم من الأفلام التسجيلية يحدد الجمهور المستهدف لهذا الفيلم، وعلى أساس خصائصهم يكون أسلوب المعالجة، وحجم ونوعية المعلومات، وكيفية تناولها، وتقديمها، والمستوى اللغوي للتعليق المصاحب للفيلم، أو للحوار القائم بين شخصياته.

و. يتسم بالجدية وعمق الدراسة التي تسبق إعدادها، ويحمل الفيلم التسجيلي الشعار التالي: "السينما رسالة، وفن، وعلم"¹⁴.

4.2 رواد الفيلم الوثائقي:

كان الأخوان لوميير يعملان على تحقيق هدف معين ألا وهو عرض مجموعة من الصور المتحركة على شاشة كبيرة، وتجسد هذا الحلم حتى سنة 1895 بحيث شهد العالم صنع آلة العرض وآلة التصوير معاً وأطلق عليها اسم سينماتوغراف (Cinématographe). وقدم الأخوان عرضاً لمدة دقيقتين وبضع ثوان بعنوان **الخروج من مصانع لوميير ووصول قطار إلى محطة لاسيوتيه**، ومن ثم استطاع الأخوان لوميير اختراع ما يصطلح عليه بالفيلم الوثائقي Documentaire والذي كان يطلق عليه على أفلام الرحلات، ومنذ ذلك التاريخ بدأت السينما الوثائقية في الظهور والانتشار، وتخصص العديد من السينمائيين في إنتاج الفيلم السينمائي أمثال: **جون جريرسون، روبرت فلاهرتي، دزيغا فيرتوف...**¹⁵.

1.4.2 روبرت فلاهرتي Robert Flaherty:

كان للرحلات العديدة التي قام بها **فلاهرتي**، وكثرة تأمله في علاقة الإنسان بما حوله دافعا أساسيا لأن يقدم مجموعة من الأفلام التسجيلية، وربما تكون الرحلات التي قام بها عام 1910 إلى الجزر التي تحيط بخليج هدسون إلى إكتشاف إمكانية استغلال خام الحديد فيها، تكون هي البداية الفعلية لفلاهرتي في مجال التسجيل والتوثيق¹⁶.

أهم أفلام روبرت فلاهرتي:

فيلم ناونوك رجل الشمال، فيلم رجل من آران، فيلم حكاية لويزيانا.

معظم أفلام فلاهرتي تصور الصراع القائم بين الطبيعة والبشر في ظل ظروف صعبة، وتشمل أفلامه موانا(1923-1925)، صانع الفخار(1925)، أربعة وعشرون دولار أيسلندي(1927) بريطانيا الصناعية(1931)، (1935-1937) Elephant Boy، (1941-1941) The Land 1939¹⁷.

2.4.2 جون جريسون John Grierson :

يعد جون جريسون الأب الروحي للفيلم التسجيلي، وقد اقترن اسمه بظهور مصطلح "الأفلام التسجيلية" في عالم النقد السينمائي¹⁸. وكان جريسون السباق في استعمال مصطلح "الوثائقي" لوصف جنس الفيلم في كتاباته الأولى التي حاول من خلالها تحديد هذا النوع المنتشر والذي دافع عنه بشغف، ويعد جريسون تلميذا لفلاهرتي وكثيرا ما كان ينتقد انفصال معلمه عن العالم الحقيقي، من بين أفلامه صائدو الأسماك (1929)، جرانتون تراولر(1934)، أغنية سيلا(1934)، البريد الليلي (1936). كانت أفلامه أصيلة لا تطمح إلى الشعر، وعند نشوب الحرب العالمية الثانية سنة 1939 عيّنته الحكومة الكندية مديرا للمجلس الوطني للسينما، لم يخترع جريسون مصطلح الوثائقي فحسب بل قام بتأسيس نظرية متماسكة المعنى وهذا يعود إلى مشاركاته في العديد من الأفلام، وكان في كثير من النواحي شخصية أكثر تأثيرا من فلاهرتي¹⁹.

حدد جريسون من خلال مسيرته السينمائية مستويين للفيلم التسجيلي:

-مستوى أعلى: يتم الانتقال بالأفلام التسجيلية والسمو بها من مجرد الوصف الدقيق للواقع والطبيعة إلى مرحلة إعادة التنظيم والترتيب، ثم التكوين الفني لهذه المادة الواقعية الطبيعية.

-مستوى ثان: وهو الذي يضم بقية الأشكال التسجيلية وبناء على ذلك التقسيم ميّز جريسون الفيلم التسجيلي وخصّه بالقواعد التالية:

أ. يستمد الفيلم التسجيلي مادته من واقع المكان الذي يتمّ فيه التصوير، ومن واقع الحياة بأشخاصها الحقيقية وأدوارهم الأصلية.

ب. التفرقة بين الوصف والدراما أي التمييز بين الأسلوب الذي يقتصر على مجرد وصف القيم السطحية للموضوع والأسلوب الذي يكشف عن دقائقه بطريقة فعالة²⁰.

ج. اختيار وتنظيم المادة المستمدة من واقع الحياة وترتيبها وتقديمها للمتلقي بأسلوب فني يعكس وجهة نظر مخرج الفيلم، بمعنى الوصول إلى المعالجة الخلاقة للواقع وتقديم رؤية القائم بالاتصال في موضوع ما للجمهور المستهدف معتمدا على الواقع والحقيقة.

د. الاعتماد على قوة الملاحظة والمشاركة الفعالة والبحث الجاد المتعمق، والانتقاء الواعي من الحياة بما تتضمنه من أحداث ومشاكل ومظاهر وأشخاص وعادات لبلوغ هدف محدد²¹.

3.4.2 دزيغا فيرتوف Dziga Vertov:

يعتبر دزيغا فيرتوف مؤسس السينما الوثائقية ورائدها الأعم وهو من طينة الفنانين الطلائعيين السابقين لعصرهم والدافعين به إلى التجريبية الاستكشافية الخلاقة... وكان فيرتوف دائم التفكير في مستقبل الثورة البلشفية ولكن هاجسه الأساسي كان أيضا امتحان قدرة اللغة السينمائية من خلال كل مكوناتها على تمثيل الواقع ليس بالتماهي معه ومحاكاته بل بخلقه من جديد والنفاذ إلى خباياه الخفية²².

كانت التجربة الجدية الأولى هي الجريدة السينمائية المسماة "الحقيقة السينمائية"، والتي بدأ في إنتاجها منذ عام 1922، يتميز كل عدد باكتشاف جديد وبحث عن وسائل جديدة تختلف عن سابقتها، وكان الأساس في هذه التجارب الاعتماد الكلي على المونتاج كوسيلة للتعبير ولإثراء المادة المصورة وإضافة أبعاد جديدة لها²³.

وكان **فيرتوف** مثله مثل أبناء المدرسة الروسية يؤمن بأن أساس الفن السينمائي هو المونتاج على عكس **فلاهرتي**، لأنه كان يرى فيه إمكانية ربط العناصر التي تبدو غير مرتبطة في الحياة أو بمعنى آخر أن المونتاج يستطيع أن يقارن أية نقطتين ببعضهما البعض دون اعتبار لعامل الزمن والمكان²⁴. وهذا ما نلمسه ذلك في جنس الفيلم الوثائقي فكل العناصر تتحدث من خلال المونتاج: النص، الموسيقى، الضوضاء، وكل تقنيات المشهد الممكنة من: (الصورة الشعرية، المجاز، المبالغة، وصف الماضي، التوقع، والحوادث الموازية). فالانتكاسات التي أخلت بتسلسل المونتاج حصلت من خلال تدخل التعليق أو المؤثرات المتباينة، والتي أصبحت فيما بعد وسائل للتعبير في الفيلم الوثائقي²⁵.

ومن بين الأعمال التي قدّمها **دزيغا فيرتوف العين السينمائية**، وفيلم **الرجل ذو الكاميرا السينمائية**، وفيلم **ثلاث أغنيات إلى لنين**، وفيلم **سيمفونية الدنباس أو الحماس**. ظهر فيلم **العين السينمائية** عام 1924، ودعا **فيرتوف** بهذا الاسم ليوضح فيه عمليا نظريته حول أسلوبه المسمى "العين السينمائية". ويصف فيلمه على أنه أول محاولة في العالم لخلق مادة سينمائية دون مشاركة الممثلين والرسامين، وبعيدا عن الأستوديو والديكور والملابس الخاصة²⁶.

4.4.2 رواد الفيلم الوثائقي العربي:

إنّ ما يؤكد قيمة الانشغال بالتجربة الوثائقية في السينما العربية هو انخراط العديد من الأسماء الكبيرة في تجربة الوثائقي في مساهمهم الإبداعي في أغلب البلدان العربية، ونذكر على سبيل المثال الأسماء التالية:

- مصر: - يوسف شاهين من أفلامه الوثائقية (الانطلاق، القاهرة منورة بأهلها).
- صلاح أبو سيف (تعبئة الرأي العام، وسائل النقل في الإسكندرية)²⁷.

- سعد نديم قدم ما يربو على الثمانين فيلماً (الخيول العربية، الفن المصري المعاصر، متحف السكة الحديدية، جزيرة فيلة) كما أخرج العديد من الأفلام عن الآثار الفرعونية (تراث الإنسانية، أبو سمبل) وتعتبر هذه الأفلام وغيرها من الوثائق التاريخية التي تصاحب مسيرة الحضارة المصرية عبر العصور.

• صلاح التهامي قدم ما يقارب مائة فيلم تسجيلي وكان له الفضل في ربط هذا الفن بالأحداث الجارية والقضايا القومية وكان يهدف من وراء ذلك إلى شحذ الهمم وتنمية الحماس لدى المواطنين وربطهم بقضايا مجتمعهم من بين أعماله (بنت النيل، تحية لمقاتل مصري، أربعة أيام مجيدة)²⁸.

• سوريا:- محمد ملص (الذاكرة)، أيهم اللحام (بصمة مكان).

• الجزائر:- جمال خلفاوي وسليم أقار (التصوير السينمائي في الجزائر)

- ياسمينه عدى (08 ماي 1945، الآخر)، ياسف سعدي (معركة الجزائر، حكاية فلم حكاية شعب)²⁹.

3. إشكالية العلاقة بين الموضوعية والذاتية في الفيلم الوثائقي:

1.3 أزمة الحقيقة في الأفلام التسجيلية:

نشأت السينما كوسيلة لتسجيل حركة الواقع نفسها، والحقيقة المحددة داخل الزمن، وإعادة إنتاج اللحظة المرة تلو الأخرى في تحولها المرن والرشيقي، تلك اللحظة التي بواسطتها نجد أنفسنا قادرين على إحراز السيطرة عن طريق طبع اللحظة على الفيلم، وذلك ما يحدد وسط السينما.

ويقول جون بيلغر John Richard Pilger في هذا السياق "إن هناك جوعاً للفيلم الوثائقي لأنه وحده قادر على تقديم الحقيقة من دون خوف أو مواربة". يحاول بيلغر في أفلامه كشف الستار عن الحقائق المغيبة عن الغرب من خلال إخراجها لفيلمين أحدهما يحمل عنوان لا

زالت القضية عام 2003، وآخر بعنوان كسر الصمت: الحقيقة والأكاذيب عن الحرب على الإرهاب عام 2003، ويرى الكاتب والمفكر نعوم تشومسكي Noam chomsky أن السبب الذي جعل بيلغر محط انتقاد هو أنه كان يواجه الجمهور بالحقيقة المرة³⁰. كما جاء أندريه بزبان وروبرت فلاهرتي وغيرهما بنظرية الفيلم الوثائقي على الحقيقة غير المزيفة أو المصطنعة أي المفعمة بالمادة الحياتية، ومعالجة الواقع بطريقة خلاقة ومبدعة بحيث يفسح المجال واسعا أمام النقد للمناقشة والغوص في أعماق المجتمع³¹.

2.3 جدل الموضوعية والذاتية:

يرى فنان السينما الوثائقية كريس إيفانز Chris Evans أن أكثر ما يثير الدهشة هي الفكرة الشائعة بأن الفيلم الوثائقي يجب أن يكون موضوعيا، ويعلق على هذه الفكرة أنه باستطاعة صانع الفيلم أن يعبر عن وجهة النظر الأخرى بواسطة فيلم آخر وليس ضروريا في الفيلم ذاته، فالموضوعية المطلقة ليس لها وجود حقيقي، ولكن ثمة مستوى معين إذا انحدر عنه العمل الفني بطل أن يكون مقبولا، وصار مجرد شريط دعاية تافه. لذا يسخر غريسون من فكرة الموضوعية في الأفلام غير الخيالية، ويرى أن الفيلم الوثائقي الموضوعي المزعوم مجرد نشرة أخبار إذ يقدم لنا المعلومات فقط، ولا يقترح أسبابا أو علاجا للمشكلات الاجتماعية المحددة³².

كما يرى قيس الزبيدي أن صانع الفيلم يقوم بعملية اختيار بعض الصور من الواقع ويعيد إنتاجها، ويستخدم طرق مونتاج متميزة التي تنتج عن ضرورة عملية تحريف تقنية التصوير والمضمون، فتصوير الموضوع من مسافة وزاوية معينة والعناية بحدة وضوح الصورة والترتيب وعلاقات النور والإضاءة وتحديد مدة كل لقطة واعتماد نوع مادة فيلم خام...كلها عوامل لا تعطي صورة أمينة للواقع الحقيقي...فذااتية المؤلف تتضمن في كل

متر من الفيلم. فعن طريق اختيار الموضوع وتحديد موقع الكاميرا ونوع العدسة ومن ثم في عملية المونتاج والمكساج، مكونات الصورة والصوت، وحتى ضمن الفيلم التسجيلي ذاته أين تبدو صورته للمتفرج بعلامات أيقونية حاضرة مباشرة من الواقع، فإن المؤلف موجود ولو اختفى في لغز الصورة إلا أنه يبقى حاضرا بالفعل³³. فالمخرج 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 ينطلق³⁴.

يذكر المخرج شاكر عيادي في مقال له على مجلة الجزيرة الوثائقية أن الفيلم الوثائقي يعرض قصصا ذاتية ومحلية، تتفاعل مع قصص أخرى موجودة أو ستوجد، لكن ما يجعل الفيلم الوثائقي نصا جذابا وواسع الانتشار هي تلك القصص الذاتية والشخصية التي يعرضها من وجهة نظر الشخصيات الاجتماعية، وصانع الفيلم على حد سواء... فلا يمكن أن نعطي الفيلم الوثائقي كل هذه السيادة والسلطة ليكون شاهدا على حقيقة شاملة وجامعة ولكنها مريبة وملتبسة. إذا هناك الكثير من الذاتية والمصالح المتضاربة التي تمنع من التسليم ببراءة النص الوثائقي³⁵.

إن معالجة الأفلام الوثائقية للواقع ونقله بحذافيره يعد الشق الموضوعي لها، أما الجانب الذاتي فهو يتعلق بالمعالجة الخلاقة، فكل مخرج له توجهه الخاص به ورؤيته تجاه الأمور والقضايا الراهنة، ويتفق صانعو الأفلام الوثائقية على أن الفيلم التسجيلي هو تصوير للوقائع كما هي على حقيقتها دون زيف، لكن الاختلاف يكمن في زاوية الرؤية، أو اختيار جانب من الموضوع دون غيره، أو في طريقة بناء الفيلم من الناحية التقنية، وهنا تطبع ذاتية المخرج على العمل والتي تعد ضربا من الفن. كما أن امتلاك الفيلم للواقع دون امتلاك الشروط الفنية والجمالية يجعل منه تقريرا صحفيا أو بيانا أو خبرا يفنقر إلى سمة التأثير.

3.3 سؤال الواقع في الفيلم الوثائقي:

لا يزال الفيلم الوثائقي يصارع الأجناس الإعلامية والسينمائية من أجل البقاء تارة، وإزاحة القيود المفروضة عليه تارة أخرى، ومحاولة تمثيل الواقع مهما تعددت الإشكاليات والمقاربات الجدلية المفسرة لمبدأ "الموضوعية" و"الواقع".

يشير راندولف جوردان Randolph Jordan إلى أن فكرة واقعية الفيلم الوثائقي تكمن "في الطريقة التي يشكل عبرها جمهور المشاهدين الفيلم داخل عقولهم، والبحث فيما يشاهدونه أمامهم على الشاشة، من أجل العثور على صلات يمكنها أن تكشف لهم عن العلاقات القائمة فيما بينها وعن أنساقها المنظمة"³⁶. في هذه الحالة يحمل جوردان المشاهد مسؤولية الكشف عن واقعية الفيلم الوثائقي من خلال طريقة استقباله لشكل الفيلم وعناصره وأنساقه، فصانع الفيلم الوثائقي يحاول إقناع مشاهديه بأن ما يشاهدونه واقعي لا يتنافى معه، فنجاح الفيلم مرهون على إقناع مشاهديه بواقعيته. إلا أن المتمعن في مبادئ وآليات صناعة هذا الجنس السينمائي يرى أنه لا يحتاج إلى إقناع المشاهد بواقعية مادته باعتباره يسجل صورا حقيقية عن الواقع المعاش.

4. الوثائقي العربي والبحث عن المشروعية:

1.4 أسباب أزمة وتراجع الفيلم الوثائقي العربي:

على الرغم من أن السينما التسجيلية ظهرت منذ زمن بعيد، وتمثل شكلا إعلاميا وسينمائيا مهما إلا أنها لا تزال تعاني من مشكلات وعوائق حدثت من انتشارها وتطورها في العالم العربي، يحصرها حميد اتباتو في الأسباب التالية³⁷:

✓ غياب فلموغرافيا سينمائية تسجيلية عربية تكون بحجم وقوة وكم وإبداعية فلموغرافيا السينما الخيالية الموقعة بالأسماء الكبيرة من مصر وتونس والجزائر وسوريا والمغرب ولبنان ودول الخليج... الخ.

✓ التهيّب من الفن السينمائي عامة، والنظر إليه باعتباره تقنية حديثة وجدت لتسيّد قيم الآخر.

✓ الإهمال الكلي للفيلم الوثائقي في سياسات دعم السينما.

✓ ربط الفيلم الوثائقي بمجال الدعاية والتوعية الرسمية، وهو ما يعطي الانطباع أن الفيلم الوثائقي له وظيفة الدعاية الرسمية، وتقتصر قيمته على مضمونه الدعائي بعيدا عن أية إبداعية فنية.

✓ عدم وجود منتجين خواص للفيلم الوثائقي السينمائي، وعدم توزيع هذا النوع من الأفلام ليشاهده الجمهور.

✓ مصادرة بعض الأفلام الوثائقية والتضييق على عروضها.

يضيف الباحث شاكر نوري معوقا آخر يقف أمام تطور الفيلم الوثائقي في العالم العربي وهو معوق الرقابة... يضاف إلى ذلك معوقات أخرى منها: التمويل، إذ نادرا ما يتم تمويل إنتاج الفيلم التسجيلي الوثائقي، ويعود السبب إلى أن المنتجين يتحججون بعدم عرض الصالات لهذه الأفلام ممّا لا يجني الفيلم المنتج أية إيرادات مالية، إضافة إلى غياب تظاهرات سينمائية أو مهرجانات خاصة بالفيلم التسجيلي أو الوثائقي عدا خمسة دول عربية منها: مهرجان دمشق الدولي، مهرجان قرطاج السينمائي بتونس، مهرجان القاهرة السينمائي الدولي، المهرجان القومي للأفلام التسجيلية والقصيرة بالقاهرة، وأخيرا المهرجان الدولي لأفلام ويرامح فلسطين ببغداد الذي توقف بسبب الحرب³⁸.

زيادة على ما تقدم من أسباب الأزمة التي تعيشها السينما الوثائقية العربية، يطرح لؤي الزعبي نقطة مهمة فيما يخص مضمون الأفلام التسجيلية، التي أصبحت تركز على المواضيع السياسية باعتبار أن هذا الجنس يمثل انعكاسا للواقع، فالسياسة أكثر المواضيع التي تعري المخرجين، نظرا لأن السينمائي العربي حساس لواقع المنطقة العربية التي تشهد الحروب الأهلية، الثورات والاحتلال والمؤامرات، فالشارع العربي يملك مخزونا هائلا من المواضيع الساخنة التي تشكل مواد خام للتسجيل، والمتقف والسينمائي العربي وحده القادر على تفجيرها³⁹.

2.4 الربيع العربي في المهرجانات الدولية للأفلام الوثائقية:

يسعى مهرجان لايبزيغ Dok-Leipzig الدولي للأفلام الوثائقية والتحرك الذي تنطلق فعالياته في مدينة لايبزيغ Leipzig الألمانية إلى منح جائزة أنيمادوك Animadoc أي الحمامة الذهبية لأفضل فيلم وثائقي تحريكي، وفي سنة 2011 خصص حيزا كبيرا في المهرجان للثورات العربية التي اندلعت من أجل التغيير نحو الأفضل، عرض المهرجان أربعة برامج لأفلام من مصر وتونس، عرضت لواقع البلدين وكيف كانت الأجواء فيهما قبل اندلاع الثورتين المصرية والتونسية، وفي دورة المهرجان الخامسة والخمسون سنة 2012 تم عرض فيلم دمشق قبلتي الأولى للمخرجة لينا العبد⁴⁰.

وأضاف دانييلزن Danielsen مدير المهرجان أن أحد الأفلام المشاركة سيعرض كيف تم "احتلال" ميدان التحرير وسط العاصمة المصرية القاهرة، وقال: "إنه مثير جدا... إنه يجعلك تلامس الأحداث عن كثب وترى كيف وصل الأمر لهذه التطورات"، وذكر دانييلزن أن مهرجان لايبزيغ الدولي للأفلام الوثائقية قصد البحث عن أفلام حول الربيع العربي، مشيرا إلى أن الاتصال بين المهرجان والعالم العربي "جيد بشكل تقليدي"، كما أشار

إلى أن "كثيرا من الأفلام المشاركة أنتت مباشرة من المونتاج... ربما تكون تلك الأعمال ليست الأقوى من الناحية الفنية لكنها تقترب من ذلك وتتميز بالمصداقية، فسرى كيف كان المخرجون جزءا من تلك الثورات"⁴¹. تتميز الأفلام الوثائقية التي عالجت الثورات العربية عن غيرها من الإنتاجات السينمائية، أنها ليست آلة تلتقط الصور فقط وتعيد عرضها، وإنما تكمن جماليتها في أنها تطرح وجهة نظر وأفكار وتخلق روحا إبداعية.

3.4 الفيلم الوثائقي من التوثيق إلى الفن:

من المتعارف عليه أن الأفلام الوثائقية هي تسجيل حي للوقائع والأحداث، ونقلها للمتلقى بطريقة إبداعية من خلال الاستعانة بالتقنيات الجمالية التي توظفها السينما الروائية في أغلب الأحيان، مما جعل الفيلم الوثائقي يتطور خلال العشرين عاما الأخيرة ليوازي الفيلم الخيالي في اهتمامه بالمزج بين الشخصي والموضوعي، وبين الواقعي والخيالي، وأصبح يستخدم الأشكال المتعددة كأن يمزج مثلا بين التحريك وكتابة البيانات على الشاشة، ويدخل الإحصاءات ويجعل مخرج الفيلم يظهر مباشرة في الفيلم، يتحدث ويحاور بل ويخاطب أيضا المتفرج، كما تتم الاستعانة بالممثلين لإعادة تجسيد الكثير من الأحداث ومزجها بالوثائق المصورة⁴². وفي هذا الصدد يقول الباحث عدنان مسعد مدانات عن أداء الممثل في السينما التسجيلية مقارنة مع الممثل الروائي: "إن الممثل في الفيلم التسجيلي يعتمد على ظواهر موجودة في الواقع، أو على ظواهر وجدت وأعيد بناؤها طبقا للأصل، وهو أداء ذو صيغة تسجيلية صارمة لا تحتمل أي خرق لصحة الأحداث المعاد بناءها، والممثل في الفيلم التسجيلي يعايش أحاسيسا مألوفة عليه، إذ أنه يصطدم بها كل يوم في عمله، وظروف معيشته... فطبيعة التمثيل تعتمد على الواقع، ومن هنا فاستعمال عنصر التمثيل كوسيلة تعبيرية في الفيلم التسجيلي أمر مشروع"⁴³. وعلى الرغم من الاختلاف الكامن في آلية بناء الفيلم التسجيلي بالمقارنة مع الفيلم الروائي، باعتبار السينما الوثائقية تركز على الوقائع

وعلى الفكرة في عملية إنتاجها، بينما الفيلم الروائي يعتمد على الحكمة الفنية أو ما يعرف بالدراما، إلا أن هذا لا يمنع من أن تؤثر السينما التسجيلية كما تؤثر الدراما، بمعنى أن يتعامل مخرج الأفلام الوثائقية مع مونتاج المواد المصورة والوثائق السينمائية انسجاماً مع خصوصيتها، أي بإمكان الفيلم التسجيلي أن لا يقيد نفسه بالوظيفة الإعلامية، وأن يصبح فناً ويستفيد من وسائل التعبير الفنية وعلى رأسها المونتاج بغية خلق نوع من التصادم كما في الدراما⁴⁴. أما المخرج والكاتب عدنان مسعد مدنات فيشير في كتابه **السينما التسجيلية - الدراما والشعر** أن الفيلم الوثائقي الذي لم يعد يكتفي بوصفه فيلماً إخبارياً وثائقياً بل يطمح للانضمام لأسرة الفن، بات يحتاج إلى الدراما التي يستعير أدواتها من الفيلم الروائي لما لها القدرة على خلق الانفعالات والتغلغل في عوالم الشخصيات الداخلية، مما ينتج عنه تحويل الشخصية الواقعية إلى شخصية روائية، والتي تغطي سطح المادة الواقعية بمسحة جمالية. ساهم هذا المزج بين عناصر الفيلم الروائي والتسجيلي إلى ولادة صيغة جديدة عرفت بالدراما التسجيلية "دوكو دراما"⁴⁵. فالدراما هي التشويق من شأنها جذب انتباه المشاهد وخلق نوع من الصراع في البناء الدرامي للفيلم الوثائقي، وإلا بقي الفيلم مجرد نقل للواقع منسلاً عن أية لمسة فنية، كما أن الإقرار بفنية السينما التسجيلية لا ينفي دورها كوسيلة إعلامية في الحراك السياسي والاجتماعي العربي، وهذا ما أدى إلى تسارع جملة من الإعلاميين والسينمائيين من ذوي الاهتمامات السياسية إلى تصوير الوقائع في ميادين الحراك ومواكبة مسار أحداث الثورات.

4.4 الثورات العربية من كاميرا المحترف إلى هاتف محمول الهاوي:

أكد الناقد والإعلامي محمد عبيدو للجزيرة الوثائقية أن حلم التغيير والبعد الفني الذي قد يستلهم من يوميات الثورات ويحوّل إلى أعمال ذات قيمة فنية عالية في سينما الغد ظل

حبيس كاميرا هواتف بعض الشباب الهاوي بضخ كم كبير من الصور التوثيقية، والتي كان لها دورا بارزا في نقل للعالم ما يحدث داخل الديار السورية بالصوت والصورة بصيغة توثيقية هدفها إيصال الحقيقة والتعبير عن الحق في التغيير بكل سلمية وبدون دموية. وتمخض عن كل ذلك ألبوم الصور والفيديوهات المتاحة عبر شبكات التواصل الاجتماعي يتابعها آلاف في إطار زمني ومكاني متغير⁴⁶.

5. قراءة لبعض الأفلام الوثائقية التي تناولت ثورات الربيع العربي:

1.5 الفيلم الوثائقي "تهريب 23 دقيقة ثورة" :

يعد أول فيلم وثائقي صور في بدايات الثورة السورية في بلدة حماة، حين كانت الاحتجاجات تتسم بطابع السلمية ودقة التنظيم حتى عمّت معظم أرياف سوريا ومدنها. ونظرا لغياب النخبة المثقفة من الكتاب وأصحاب السلطة الرابعة من ساحات الاعتصام بسبب تضيق الخناق عليهم من طرف السلطة، قام الثوار من عامة الناس بتصوير المظاهرات بعدسات أجهزتهم الخلوية ومن ثم نشرها عبر مواقع التواصل الاجتماعي ومن هذا المنبر بدأت تتشكل بوادر الفيلم الوثائقي.

يحمل عنوان الفيلم الوثائقي تهريب 23 دقيقة ثورة معاني تهدف وتركز بإمعان على وضع سوريا، فيشير إلى مدته التي استغرقت 23 دقيقة أما كلمة تهريب فتحيلنا على واقع تصوير الفيلم، فصانع الفيلم قام بتسجيل وقائع الاعتصامات والمظاهرات وتصريحات الثوار خفية بعيدا عن أعين القنصين. فبداية الفيلم هي عبارة عن مشاهد لمتظاهرين يحملون راية سوريا تحت هتافات "الشعب يريد إسقاط النظام" وهاته كانت أولى الشعارات التي تبنتها الثورة السورية في بداياتها، لينتقل المخرج إلى تصوير أحد الثوار يمشي في الظلام على طريق غير معبد، دلالة على أن الثورة بدأت من الأرياف والأحياء الشعبية ليعرض تحضيرات المتظاهرين بالموازاة مع حديثهم عن معاناة أهالي حماة مع السلطة. وكل

هذه المشاهد صورت على ضوء الشموع نتيجة لقطع التيار الكهربائي على مناطق الحراك، كما عبرت هذه الصور عن دلالات ضمنية وصريحة لإيصال فكرة أن هناك فجوة عميقة بين السلطة والشعب وغياب حلقة التواصل.

نوعية المقاطع المصورة سيئة نوعا ما من الناحية التقنية، وهذا يعكس التضيق المفروض على الصحفيين والناشطين من الثورة، فكانوا يضعون كامراتهم في أماكن يصعب التعرف عليها. إلا أن ضعف القيمة الفنية والجمالية قد لا تؤثر بالضرورة في قيمة العمل بحيث نجد الكثير من الأعمال تقتفر إلى الصيغة المناسبة فنياً، ومع ذلك تأثيرها يفوق أي تأثير آخر.

تضمّن الفيلم لقطات "القطع"، حيث صوّرت نافذة المصعد الكهربائي المظلم، التي كانت تفصل مابين المشاهد، وفي نهاية الفيلم ينتهي بالمصعد إلى سطح البناية حيث يتم تصوير المظاهرات والاعتصامات. قامت الصورة بوظيفتها بدلا من الحوار لإيصال الفكرة ومعاني أيديولوجية وتأويلية للمتلقّي: ذلك أنه من خلال عملية تركيب اللقطات، أراد صانع الفيلم إيصال فكرة أن الثورة قائمة ومستمرة على الرغم ممّا تواجهه من المصاعب وأنها سترى النور، ويختم المخرج بلقطات زوم zoom مركزا على علم تركيا نظرا للأمال المعلقة على النظام التركي في إيجاد حل للأزمة السورية لاعتبارات جيو-سياسية.

إن المتأمل في بنية الفيلم تتكون لديه فكرة مسبقة حول طبيعته الوثائقية "البريئة" كتسجيل مقاطع خام عن أحداث الحراك والاحتجاجات فقط، ولكن المتمعن فيه يلمح رؤية سياسية مغطاة بصبغة فنية تجلت في البناء الخارجي للفيلم، ففي ظل التضيق المفروض على رجالات الإعلام وجدت الأفلام الوثائقية السورية نفسها أمام إمتحانين عسيرين: امتحان الواقع والفن معا.

عرض الفيلم الوثائقي **تهريب 23 دقيقة ثورة** في مهرجانات سينمائية عالمية مثل: برلين، وبروكسل، وباريس، ويذكر أن مؤسسة الشارع للإعلام والتنمية هي من تولت عملية تصويره.

2.5 الفيلم الوثائقي "في سبع سنين":

لا شك في أن الفيلم التسجيلي أقدر على متابعة الأحداث والتطورات الحاصلة على الساحة السياسية في المنطقة العربية لأنه الأقرب إلى الواقع. فالفيلم محل التحليل من إعداد الصحفي **محمد ماهر عقل** ومن إخراج **محمد رشدي**. يرصد الفيلم تجارب سبع شباب مصريين مستهم التحولات السياسية والاجتماعية والفكرية بعد ثورة 25 يناير وشهدوا الانقلاب العسكري عليها وعابثوا انتكاسات المسار الديمقراطي وعنف السلطة تجاه التنظيمات المعارضة لسياستها مع غياب فعلي للعدالة. وكل هذه التغيرات أسهمت في إحداث تحولات في البنية الفكرية لدى شريحة من الشباب المصري؛ فوفقاً للتقارير المبينة في الفيلم الوثائقي والتي تعد أهم آليات بناء الفيلم التسجيلي الاعتماد على إحصائيات ووثائق يدعم بها صانع الفيلم موضوعه المعالج تشير أن 6.5% من عينة البحث لا تعرف إن كان هناك إله أم لا، و4% منها ملحدون، و24% لا تعتبر الحجاب فرضاً دينياً بينما يرى 11% في العمل المسلح حلاً وحيداً في مواجهة السلطة. تأسس الفيلم على نتائج "تقرير حالة التدين في المجتمع المصري" الذي صدر عن "مركز الجزيرة للدراسات" سنة 2017 ومست الدراسة فئة عمرية تتراوح ما بين 18-35 سنة.

يعكس عنوان الفيلم الوثائقي **في سبع سنين تحولات النماذج السبعة المشاركة** في الفيلم في سبع سنوات منذ أحداث ثورة 25 يناير 2011 إلى غاية إنتاج الفيلم سنة 2017. رافق معد ومقدم الفيلم الوثائقي كل الشخصيات التي حاورها، وفتح نقاشات وأسئلة تأسيسية حول موضوع الدين. استهل الفيلم بنبذة عن كل حالة إلا أن ذاتية الصحفي كانت جلية في

مقابلاته مع الشباب، فعلامات الدهشة والاستغراب وإيماءات الوجه الدالة على رفض الأفكار كانت بادية عليه أثناء اللقاءات وهذا ما عيب على الفيلم. تعددت وتباينت الأفكار بداية من الفتاة الملحة التي كانت منقبة في فترة ما قبل الثورة متأثرة بالتيار السلفي الذي كان مشبعا بالخطاب الديني الدعوي والوعظي على يد مجموعة من الدعاة الإسلاميين مثل محمد حسان ومحمد حسين يعقوب، وصولا إلى الشاب حسن البناء، الذي ينتمي إلى أسرة محافظة كانت تتأمل خلافته للداعية حسن أحمد عبد الرحمن محمد البناء السعاتي مؤسس جماعة الإخوان المسلمين، إلا أنه اتخذ منحى مضادا لهاته الجماعة بعد انفتاحه على التيارات الأخرى أثناء الثورة. فالتجمعات والاحتجاجات التي كانت تقام في ميدان التحرير أتاحت الفرصة للأطياف الفكرية المختلفة للاندماج والانفتاح والتعرف على بعضها البعض بعدما خرجت من المجال الخاص إلى المجال العام. استخدم المخرج في كلا النموذجين تقنية الرجوع إلى الورا (flash Back)، وهي تقنية يتقرّد بها الفيلم الوثائقي عن غيره، والتي من شأنها خلق روابط تسهل عملية التنقل من الزمن الحاضر إلى الماضي، أي العودة بالمشاهد إلى حقبة ما بعد إحداد الشبابين من خلال إدراج مقاطع فيديو تصور مشاركاتهم ونضالاتهم بجانب الأحزاب والجماعات الإسلامية الموالين لها.

ترى إسراء سراج الدين أن الثورة في مصر هي الحدث الفاصل في حياتها، وأنها لم تكن ثورة على النظام فقط، فهي ثورة تحرير للأفكار واكتشاف للنفس -على حد تعبيرها-، فقرار خلعها الحجاب كان نابعا من فكرة الحرية وديمقراطية الاختيار التي كانت تتادي بها الجماعات الشبابية أمام فشل جماعة الإخوان المسلمين في تحقيق المساواة بين شرائح المجتمع بعد توليهم زمام السلطة. دعم المخرج فيلمه بمشاهد تمثيلية من أداء الشابة إسراء قبل قرار خلع الحجاب وبعده. وكان الهدف من التمثيل هو توصيل الأحاسيس الكامنة في

الشخصية أثناء الحدث للمشاهدين، حيث كانت اللقطات معبرة عن متطلبات التمثيل الأيقوني والإبداع في التصوير. وقد صَوَّرَ الفيلم نماذج من المجال الموازي الذي انساق نحو الجماعات المسلحة بعد أحداث رابعة في 14 أوت 2013، حين قامت قوات الشرطة والجيش بالتحرك لفض اعتصامات المعارضين لانقلاب 3 جويلية 2013 في مصر.

يربط صانع الفيلم تصريحات الشاب بلقطات "القطع" التي تضمنت مشاهد عن خطابات لدعاة إسلاميين على قنوات دينية مزوّدة بخلفية لصورة نفق مظلم، وقد وفق المخرج في توظيف الرسالة الاتصالية ما بين الرسالة الأيقونية والرسالة اللسانية في تبليغ الدلالة للمشاهد، فكان للمونتاج دور كبير وفعال في هذه العملية.

يعد الفيلم الوثائقي في سبع سنين فيلما مقبولا من الناحية الفنية والتقنية، إلا أن طريقة المعالجة يشوبها بعض الخلل، فالمشاهد للفيلم يلمس نوعا من التضخيم المبالغ فيه والتعميم غير الدقيق لتغيرات فكرية واجتماعية طالت فئة محدودة من المجتمع؛ وعلى اعتبار الفيلم الوثائقي يقدم معارف ومعلومات، فإنه لم يدعّم بمختصين ومحللين لإثراء الموضوع، وتقديم تفسيرات عن الحالات والنماذج المختارة والتعمق في وصف الحقائق، وإنما اكتفى بعرض الموضوع بطريقة بسيطة.

6. الخاتمة:

من خلال دراستنا يتبين لنا أن ثورات الربيع العربي استطاعت أن تتوج الفيلم الوثائقي وتدفع به إلى تبوء مكانة الصدارة باعتباره أصدق فن للتعبير عن قضايا المهتمين ومسائل الكفاح في سبيل التحرر، وأشكلة التصور المشترك لأحداث الحراك عبر سياقات فيلمية تشكل مرجعا في يد الأجيال القادمة لقراءة التاريخ، فالمتمأمل لواقع الأفلام الوثائقية يخلص أنها لم تكن توثيقا لثورات الشعوب المضطهدة وتمثيلا لواقعها فحسب، وإنما معالجتها بأسلوب فني يعكس وجهة نظر القائم بالاتصال، وبالتالي سقوط التقديس المطلق للموضوعية، فالتسليم بها يجعل من الأفلام الوثائقية جنسا إخباريا محضا. كما أن العمل على تحقيق التلازم بين ما هو موضوعي وفني هو تأسيس لإنتاج بالغ الأثر يخاطب الوعي واللاوعي في آن واحد.

الإحالات والهوامش:

¹ منى سعيد الحديدي، الفيلم التسجيلي تعريفه اتجاهاته أسسه قواعده، القاهرة، دار الفكر العربي، ط.2، 1990، ص.14.

² بتريشيا أوفدرايدي، الفيلم الوثائقي مقدمة قصيرة جدا، تر: شيماء طه الريدي، القاهرة، مؤسسة هندواي للتعليم والثقافة، ط.1، 2013، ص.11.

³ جورج خليفي، الفيلم الوثائقي (دليل مقترح للتدريس في الجامعات والكليات الفلسطينية)، فلسطين، مركز تطوير الإعلام-جامعة بيرزت، 2014، ص.5.

⁴ منى سعيد الحديدي، الفيلم التسجيلي تعريفه اتجاهاته أسسه، قواعده، مرجع سابق، ص.25.

⁵ جورج خليفي، الفيلم الوثائقي (دليل مقترح للتدريس في الجامعات والكليات الفلسطينية)، مرجع سابق، ص. 8.

⁶ منى الحديدي، الأفلام الوثائقية والبرامج التسجيلية، القاهرة، مركز جامعة القاهرة للتعليم المفتوح، 2002، ص.12.

⁷ قيس الزبيدي، الأيديولوجيا والفيلم مقدمة نظرية، ضمن كتاب جماعي: الفيلم الوثائقي مقاربات جدلية، تنسيق حسن مرزوقي، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط.1، 2011، ص.38.

⁸ منى الحديدي، الأفلام الوثائقية والبرامج التسجيلية، مرجع سابق، ص.12.
⁹ المرجع نفسه، ص.13.

¹⁰ Laura Ghaninejad, le rôle et la place du documentaire aujourd'hui, www.dérives.tv, consulté le 03/04/2019.22:13.

¹¹ هادي خليل، السينما الوثائقية بين الإيديولوجي والجمالي (التأسيس والامتداد)، ضمن كتاب جماعي: الفيلم الوثائقي مقاربات جدلية، مرجع سابق، ص.48.

¹² نبيل طالب، الأفلام الوثائقية والبرامج التسجيلية، القاهرة، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط.1، 2009، ص.19.

¹³ أيمن عبد الحليم نصار، إعداد البرامج الوثائقية، الأردن، دار المناهج للنشر والتوزيع، 2007، ص.15.
¹⁴ المرجع نفسه، ص.16.

¹⁵ لؤي الزعبي، الأفلام الوثائقية، مجلة الجامعة الافتراضية السورية، نسخة الكترونية، ص.7، <http://bit.ly/2DuWRTq> ، تاريخ الإطلاع عليه: 2018/06/25.

¹⁶ نبيل طالب، الأفلام الوثائقية والبرامج التسجيلية، مرجع سابق، ص.36.

¹⁷ Janis Essner and Jay Ruby, Robert J. Flaherty(1884-1951), Philadelphia: University of Pennsylvania, January 1987, Date of view: 02/02/2018. <https://www.google.com/search?client=opera&q=robert+flaherty+pdf&sourceid=opera&ie=UTF-8&oe=UTF-8>

¹⁸ محمد نبيل طالب، الأفلام الوثائقية والبرامج التسجيلية، مرجع سابق، ص.32.

¹⁹ Charles silver, The films of Robert Flaherty and Jhon Grierson, An Auteurist history of film, Date of view: 19/04/2019.

https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/10/26/the-films-of-robert-flaherty-and-john-grierson/

²⁰ منى سعيد الحديدي، الفيلم التسجيلي تعريفه اتجاهاته، أسسه، قواعده، مرجع سابق، ص.16.

²¹ المرجع نفسه، ص.17.

²² هادي خليل، السينما الوثائقية بين الإيديولوجي والجمالي (التأسيس والامتداد)، مرجع سابق، ص.48.

²³ عدنان مسعد مدانات، السينما التسجيلية-الدراما والشعر، الأردن، مؤسسة عبد الحميد شومان، 2011، ص.241.

²⁴ محمد نبيل طالب، الأفلام الوثائقية والبرامج التسجيلية، مرجع سابق، ص.39.

²⁵ Nikolai Pavlovich Abramov, Dziga Vertov et L'art du documentaire. Consulté le : 01/04/2019.

http://www.zintv.org/IMG/pdf/Dziga_Vertov_et_L_art_du_documentaire.pdf

²⁶ عدنان مسعد مدانات، السينما التسجيلية-الدراما والشعر، مرجع سابق، ص.242.

²⁷ حميد اتباتو، الفيلم العلمي العربي من تأسيس المشروعية إلى خدمة المعرفة العلمية، ضمن كتاب جماعي: الفيلم الوثائقي مقاربات جدلية، ص.132.

²⁸ محمد نبيل طالب، الأفلام الوثائقية والبرامج التسجيلية، مرجع سابق، ص.40-41.

²⁹ حميد اتباتو، الفيلم العلمي العربي من تأسيس المشروعية إلى خدمة المعرفة العلمية، ضمن كتاب جماعي: الفيلم الوثائقي مقاربات جدلية، مرجع سابق، ص.133.

³⁰ لؤي الزعبي، السينما الوثائقية...قضايا وإشكاليات، الجامعة الافتراضية السورية، نسخة الكترونية، ص.2، <http://bit.ly/2UAstg1>، تاريخ الإطلاع عليه: 2018/06/25.

³¹ شاكر نوري، الفيلم الوثائقي: رؤية المرئي واللامرئي البحث عن أسس نظرية في علاقة الفيلم بالواقع، مقال متاح على مجلة الجزيرة الوثائقية، <http://doc.aljazeera.net/>، تاريخ الاطلاع عليه: 2019/05/21.

- ³² لؤي الزعبي، السينما الوثائقية... قضايا الافتراضية الكترونية، نسخة الكترونية، ص.3، <http://bit.ly/2UAstg1> ، تاريخ الإطلاع عليه: 2018/06/25.
- ³³ قيس الزبيدي، الأيديولوجيا والفيلم مقدمة نظرية، ضمن كتاب جماعي: الفيلم الوثائقي مقاربات جدلية، مرجع سابق، ص.34.
- ³⁴ أحمد بوغابة، الفيلم الوثائقي بين وهم الموضوعية وواقع الذاتية، مقال متاح على مجلة الجزيرة الوثائقية، <http://doc.aljazeera.net/> ، تاريخ الاطلاع عليه: 27 / 05 / 2019 .
- ³⁵ شاعر عيادي، فيديوهات الانترنت... درس الوثائقي الجديد، مقال متاح على مجلة الجزيرة الوثائقية، <http://doc.aljazeera.net/> ، تاريخ الاطلاع عليه: 2019/05/27 .
- ³⁶ أمير العمري، هوامش الخيال والواقع في الفيلم الوثائقي، ضمن كتاب جماعي: الفيلم الوثائقي مقاربات جدلية، مرجع سابق، ص.222.
- ³⁷ حميد انتباتو، الفلم العلمي العربي من تأسيس المشروعية إلى خدمة المعرفة العلمية، ضمن كتاب جماعي: الفيلم الوثائقي مقاربات جدلية، مرجع سابق، ص.131، 130.
- ³⁸ شاعر نوري، الفيلم الوثائقي: رؤية المرئي واللامرئي البحث عن أسس نظرية في علاقة الفيلم بالواقع، مقال متاح على مجلة الجزيرة الوثائقية، <http://doc.aljazeera.net/> ، تاريخ الاطلاع عليه: 2019/05/21.
- ³⁹ لؤي الزعبي، السينما الوثائقية... قضايا وإشكاليات، الجامعة الافتراضية السورية، نسخة الكترونية، ص.4، <http://bit.ly/2UAstg1> ، تاريخ الإطلاع عليه: 2018/06/25.
- ⁴⁰ نضال حمد، مهرجان لايبزيغ الدولي للأفلام الوثائقية والتحرك، تاريخ النشر 2013/09/05، <http://doc.aljazeera.net/cinema/2013/09/20139581153877390.html> تاريخ الإطلاع 2019/05/29.
- ⁴¹ حسن زنيد، الربيع العربي يزهر في مهرجان لايبزيغ للأفلام الوثائقية، تاريخ النشر 2011/09/17، <https://www.dw.com/ar/a-15395966> تاريخ الإطلاع عليه: 2019/05/3.
- ⁴² كريم بابا، "الويب دوك"... جسر الوثائقي نحو التفاعل الرقمي، مقال متاح على الجزيرة الوثائقية، <http://doc.aljazeera.net/> ، تاريخ الإطلاع عليه: 2019/04/05.

- 43 أيمن عبد الحليم نصار، إعداد البرامج الوثائقية، مرجع سابق، ص.50.
- 44 عدنان مسعد مدانات، السينما التسجيلية-الدراما والشعر، مرجع سابق، ص.162.
- 45 المرجع نفسه، ص.159،160.
- 46 ضاوية خليفة، سينمائيو الحرية في توثيق للثورات الشعبية، مقال متاح على الجزيرة الوثائقية، <http://doc.aljazeera.net/> المجلة ، تاريخ الإطلاع عليه: 2019/04/05 .

7. قائمة المراجع:

1. أوفرهايدي (بنريشيا)، الفيلم الوثائقي مقدمة قصيرة جدا، تر: شيماء طه الريدي، القاهرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط.1، 2013.
2. الحديدي (منى سعيد)، الأفلام الوثائقية والبرامج التسجيلية، القاهرة، مركز جامعة القاهرة للتعليم المفتوح، 2002.
3. الحديدي (منى سعيد)، الفيلم التسجيلي تعريفه اتجاهاته أسسه قواعده، القاهرة، دار الفكر العربي، ط.2، 1990.
4. خليفي (جورج)، الفيلم الوثائقي دليل مقترح للتدريس في الجامعات والكليات الفلسطينية، فلسطين، مركز تطوير الإعلام-جامعة بيرزت، 2014.
5. الزبيدي (قيس) وآخرون، كتاب جماعي: الفيلم الوثائقي مقاربات جدلية، تنسيق حسن مرزوقي، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط.1، 2011.
6. طالب (نبيل)، الأفلام الوثائقية والبرامج التسجيلية، القاهرة، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط.1، 2009.
7. عبد الحليم نصار (أيمن)، إعداد البرامج الوثائقية، الأردن، دار المناهج للنشر والتوزيع، 2007.
8. مدانات (عدنان مسعد)، السينما التسجيلية-الدراما والشعر، الأردن، مؤسسة عبد الحميد شومان، 2011.

مواقع الكترونية:

1. كريم بابا، "الويب دوك"...جسر الوثائقي نحو التفاعل الرقمي، مقال متاح على الجزيرة الوثائقية، <http://doc.aljazeera.net/> المجلة ، تاريخ الإطلاع عليه: 2019/04/05.
2. بوعابة (أحمد)، الفيلم الوثائقي بين وهم الموضوعية وواقع الذاتية، مقال متاح على مجلة الجزيرة الوثائقية، <http://doc.aljazeera.net/> المجلة ، تاريخ الإطلاع عليه: 2019/05/27 .
3. حمد (نضال)، مهرجان لايبزيغ الدولي للأفلام الوثائقية والتحرير، تاريخ النشر 2013/09/05، <http://doc.aljazeera.net/cinema/2013/09/20139581153877390.html> تاريخ الإطلاع 2019/05/29.
4. خليفة (ضاوية)، سينمائيو الحرية في توثيق للثورات الشعبية، مقال متاح على الجزيرة الوثائقية، <http://doc.aljazeera.net/> المجلة ، تاريخ الإطلاع عليه: 2019/04/05 .
5. الزعبي (لؤي)، السينما الوثائقية...قضايا وإشكاليات، الجامعة الافتراضية السورية، نسخة الكترونية، ص.4. <http://bit.ly/2UAstg1> ، تاريخ الإطلاع: 2018/06/25.
6. الزعبي (لؤي)، الأفلام الوثائقية، مجلة الجامعة الافتراضية السورية، نسخة الكترونية، ص.7، <http://bit.ly/2DuWRTq> ، تاريخ الإطلاع عليه: 2018/06/25.
7. زنيد (حسن)، الربيع العربي يزهر في مهرجان لايبزيغ للأفلام الوثائقية، تاريخ النشر 2011/09/17، <https://www.dw.com/ar/a-15395966> الربيع-العربي-يزهر-في-مهرجان-لايبزيغ-للأفلام-الوثائقية/ar تاريخ الإطلاع عليه: 2019/05/3.
8. عيادي (شاكر)، فيديو هات الانترنت...درس الوثائقي الجديد، مقال متاح على مجلة الجزيرة الوثائقية، <http://doc.aljazeera.net/> المجلة ، تاريخ الإطلاع 2019/05/27 .
9. نوري (شاكر)، الفيلم الوثائقي: رؤية المرئي واللامرئي البحث عن أسس نظرية في علاقة الفيلم بالواقع، مقال متاح على مجلة الجزيرة الوثائقية، <http://doc.aljazeera.net/> المجلة ، تاريخ الإطلاع عليه: 2019/05/21.

مراجع باللغة الأجنبية:

- 1- Abramov (Nikolai Pavlovich), Dziga Vertov et L'art du documentaire, consulté le : 01/04/2019:
http://www.zintv.org/IMG/pdf/Dziga_Vertov_et_l_art_du_documentaire.pdf
- 2- Essner (Janis) and Ruby (Jay) , Robert J. Flaherty(1884-1951).Philadelphia: University of Pennsylvania. January 1987. Date of view 02/02/2018:
<https://www.google.com/search?client=opera&q=robert+flaherty+pdf&sourceid=opera&ie=UTF-8&oe=UTF-8>
- 3- Ghaninejad (Laura), le rôle et la place du documentaire aujourd'hui, www.dérives.tv , consulté le : 03/04/2019.22:13:
- 4- Silver (Charles), The films of Robert Flaherty and Jhon Grierson. An Auteurist history of film. Date of view:19/04/2019:
https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/10/26/the-films-of-robert-flaherty-and-john-grierson/