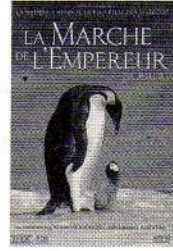


الفيلم الوثائقي بين السينما والإعلام

بقلم د. بوخموشة إلياس
جامعة سيدي بلعباس



يسمى وَهْم الحركة Illusion du mouvement، الذي يُجبر الدماغ على التحليل السريع للصور المجزأة، وكأنها حركة متجانسة، ومن ثم يأتي التفسير الذي يرتبط بالثقافة المرجعية، وهذا ما يجعل من السينما ذات هيمنة بصرية ثم سمعية، فاللغة المنطوقة هي المصدر الرئيس لإيضاح المعنى في المسرح مثلا، بخلاف السينما، حيث قال السينمائي "ريتشارد بروكس" في هذا الصدد (المسرح الحقيقي و الرواية يتفقان في استعمالهما المركز للكلمة الملقاة أو المكتوبة، وهذا التركيز على الكلمة جعلهما في صفة بعيدة عن السينما. لفهم اللغة المنطوقة في المسرح والرواية نعتمد القراءة والسماع، وتكون الحالة الابتدائية (Initial) للتلقّي تثقيفية [فكرية]، وإذا كانت الكلمات المستخدمة في محلها، وتحتوي ارتباطا سليما بين عناصرها، تحدث عند القارئ أو المشاهد ردة فعل انفعالية (Emotive) أما السينما مثلها مثل الموسيقى، والرسم، والنحت، والباليه، هذه العناصر [الفنون] تتمركز في موقع معاكس تماما للرواية، والمسرحية، فالسينما هي "أو يجب أن تكون" عبارة عن تتابع الصور في الفيلم، والحوار يعطي

يتساءل العديد من أساتذة وطلبة كل من الفنون السينمائية، وعلوم الإعلام والاتصال تخصص سمعي بصري عن الفرق بين الفيلم الوثائقي، وبين الريبورتاج الصحفي، وبقية الأنواع الإعلامية من تحقيق، وبورتريه، وغيرهما، فهل يمكن القول بأن الوثائقي هو عمل سينمائي مصقول بأنواع صحفية تميزه عن الفيلم الروائي الخيالي؟ أم أن الوثائقي الخالص هو نوع سينمائي قائم بذاته، ولم تخالطه الأنواع الصحفية إلا لتخرجه عن طبيعته السينمائية الإبداعية لتحوّله إلى مادة صحفية جافة؟

من أجل مقارنة هذا الإشكال تبتغي الدراسة اعتماد التحليل الذي يعرّج على تاريخ السينما ليرصد ملامح العمل الوثائقي السمعي البصري خلاله، وكيف تطوّر عبر ما يزيد عن قرن من ميلاد الفن السابع، وما عقبه من ابتكار البث التلفزيوني، والفيديو المنزلي، والانترنت، والهاتف النقال، وخصوصا التقنيات الرقمية التي تلت الفيديو التماثلي -التشابهي-، وسابقه الفيلم الفضي الكيميائي.

1-الفيلم الوثائقي ما قبل الخمسينيات:

1/1رحلة الصورة السينمائية بين الجمالية الفنية وبين

الإعلامية الصحفية:

تميّزت صناعة الأفلام منذ بداياتها بالابتكار والإبداع، وهذا ما حدد مصير السينما إلى اليوم، فهي علم وفن قبل كل شيء آخر، حيث كانت انطلاقتها نتاج اختراع جهاز مُركب على مبدأ الإيهام بالحركة، والقائم على خداع العين البشرية، بحكم أن هذه الأخيرة يُمكنها أن تتوهم مشاهدة حركة لموضوع يُعرض على الشاشة إذا كان تتابع الصور الثابتة، والمتلاحقة بسرعة معينة تُمكن من صنع ما

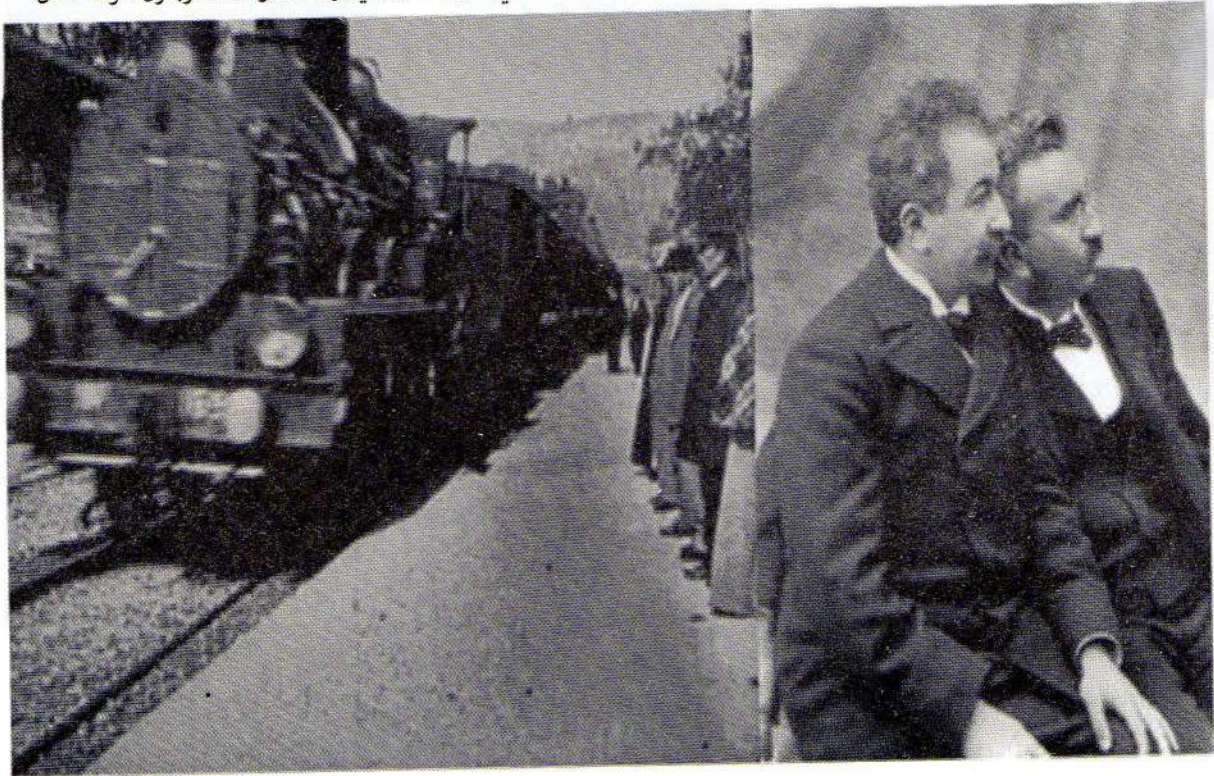
فالصورة معلومة تأخذ شكلا بصريا يحاكي طقوس الصيد في جداريات الإنسان البدائي، وعاكسة موضوعية، أو ذاتية عبر التاريخ للتأريخ للمجتمعات، والتغيرات في الطبيعة البشرية من حقبة لأخرى، وفي كافة الشؤون الوجدانية والوجدانية، ومن هذا المنطلق جاء انقسام الفيلم السينمائي البدائي إلى اتجاهين:

1/1/1/ اتجاه لومبار وتأسيس الريبورتاج السينمائي:

يرتبط اتجاه (لومبار) بميلاد السينما ومنشئها الأول، حيث إن الأخوين "أوغيسست" و"لويس" "لومبار" قاما بصناعة أول جهاز (3) مكتمل للاتقاط الحركة بدون صوت، وأول جهاز لعرض هذه الحركة على شاشة شبه كبيرة آنذاك، فجاء ميلاد السينما في 28 ديسمبر من سنة 1895 ميلادي، حيث قُدمت في "الغراند كافي" -وهو مقهى متواجد بباريس- أوائل العروض للإيهام بالحركة مقابل دراهم معدودات، فكان المشاهد آنذاك يدخل القاعة قلقا لما سوف يشاهده من إيهام، وسحر لم يعتد عليه، فقد وصل سحر لومبار إلى درجة التلاعب بالزمن. فقد مثلت الفوتوغرافيا -التصوير الشمسي- توقيفا للزمن في برهة قصيرة جدا، وبدون حركة، لكن

الشيء القليل إذا ما قارناه بالتعبيرات البصرية للأحاسيس والأفكار، فردة الفعل الابتدائية أمام عرض فيلم تكون انفعالية، وإذا كانت الصور ذات تتابع نسقي يحمل معنى، هناك فقط تؤول القراءة إلى التثقيفية¹، تلك الثقافة البصرية التي يمكن للصورة الفيلمية أن تحملها، تستوجب شروطا ليسهل فهمها من طرف المشاهد المتوسط، فلا ضير أن تتطلب المعلومة التي تُعرض إعلاميا تنميقتها منطقيا، وكثيرا ما تستوجب التتابع الكرونولوجي، ثم إن الهرم المقلوب في تدفق المعلومات أمام المستقبل يبقى الوسيلة الناجعة في كل الظروف تقريبا، والأسئلة الخمسة المتداولة في عالم الصحافة ركائز ودعائم متينة في إعطاء المستهلك ما يرغب معرفته حول أي حدث، أو حادث، وهي الآتي: من؟ ماذا؟ أين؟ متى؟ لماذا؟ وإذا أراد المخرج الغوص في الأسئلة الخمسة -أو الستة إذا أضفنا (كيف؟) - وربطها بالصناعة الفيلمية فما عليه إلا اعتماد النماذج المتعارف عليها في علوم الإعلام والاتصال أمثال نموذج لاسويل Le modèle de Lasswell (1948) من؟ ماذا يقول؟ عبر أي قناة؟ لمن؟ وبأي

أثر؟²



الترجمة - L'arroseur arrosé المتوفر حالياً وبالمجان على شبكة الانترنت -، ويمكن أن نتجراً بالإشارة إلى أن هذه التجربة -وما زامنهما- عبارة عن البدايات الأولى للسينما الواقعية ذات المنحنيين التسجيلي والتمثيلي، ثم ما تلاهما من النوع المكنى بالوثائقي الروائي -الدراما الوثائقية-، أما الوثائقي المعاصر، فهو عصارة الاتجاهين اللومباريو والميلياسي اللذين انصهرا في ما يسمى حالياً بالوثائقي الإبداعي.

2/1/1/ اتجاه ميليبس في تأصيل الإبداع السينمائي:

عُرف المخرج الفرنسي "جورج ميليبس" بمسرحه الاستعراضي، وميله الكبيرة إلى الخدع البصرية موظفاً إياها خلال عروضه السينمائية بغية أخذ المشاهد في جولة بعوالم منسوجة من وحي الخيال العلمي الواسع، وكان ذلك عبر تجارب متعددة أبرزها فلمه المشهور "رحلة في القمر" سنة 1902م، وبهذا الإنجاز يمكننا إرجاع الفضل إلى ميليبس في فتح آفاق جديدة في الإخراج السينمائي

سحر لومبار يوقف مقطعاً زمنياً متحركاً، أو بالأحرى يقوم بالرجوع العكسي في ألوقت -الذي مضى- مما جعلهم يؤسسون لفن جديد سمي لاحقاً عند "راشيوتوكانودو" بالفن السابع، ثم في سنة 1927 تعزّز السحر بإرفاق الصوت مع الحركة، وتجلّى ذلك من خلال الفيلم الغنائي "مغني الجاز" "ألان كروسلاند"

جاءت تقنية لومبار "بالرجوع في الزمن" حاملة لتفرد أدّى إلى إعطاء العالم والفنان اللاحق مفاتيح تمكن من مقاربة التوثيق التاريخي بأدوات عصره. فتوثيق وصول قطار بمحطة حول الحدث العادي إلى عرض جعل الجمهور يتوجّس مخافة تجاوز القطر قفصه المتمثل في القماش -الجدار الرابع- ليؤذيه، هو طبعاً خوف فطري، وقلق طبيعي يصدر من الإنسان البسيط الذي يُعتبر عند العقلاء عدواً لما يجهله، وبهذا انطلقت السينما تسجيلية توثيقية، ثم راح الأخوان لومبار يحاولان إدخال نزعة التمثيل في العروض، فجاء أول فيلم به شيء من الإخراج ألا وهو "الساقى يُبلّل" -إن صحت



الخمسينات بدأ الوثائقي يأخذ منحى آخر

2/ أثر الخمسينيات وما بعدها على الفيلم الوثائقي :

2/1/ الوثائقي ضد الريبورتاج اتجاه نحو تصفية النوع :

بدأت رياح التجديد تعصف بالفنون بحكم تغير إيقاع الحياة إلى السريع ، وكانت النتيجة حربين عالميتين أصبحتا مدرسة للبشرية كونت أجيالا من النجباء والضعفاء معا ، مما صقل تجارب المخرجين في ربوع المعمورة ، فبدأ الحديث عن الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية ، وعن الموجة الجديدة في فرنسا ، والسينما الجديدة ونظيرتها السينما الحرّة بإنجلترا ، أي بدأ العالم يشهد تغيرا في أساليب التعبير (الجديدة) ، فأخذ مصطلح الجديد كينونة نسقية ذات طابع فلسفي عميق تحول إلى تيار جرف معه كل ما يمكن جرفه ، ومن بين ما جُرف كان التعليق المرافق للصورة السينمائية -voix off الذي كاد أن يُصبح الشرط الأساسي في صناعة الفيلم والريبورتاج التسجيلي قديما ، فأضحى اللجوء إليه لا يكون إلا للضرورة القصوى ، بغرض تصفية الفيلم الوثائقي من التقنيات الدخيلة عليه ، فقد تراجع الزمن الذي كان يُعرض فيه الفيلم صامتا ، بحكم تسارع الإنجازات العلمية لتحسين تقنية عمل الميكروفونات في التقاط الصوت المباشر -المتزامن أثناء التصوير- ، وكانت الجودة الفنية البارزة آنذاك هي ترك صوت الأجواء يلعب دوره الطبيعي خلال الفرجة الفيلمية .

2/2/ الوثائقي وصدمة التلفزيون :

ما زاد الطين بلةً خلال هذه الفترة -الخمسينيات- هو ميلاد العدو الصديق المتمثل في التلفزيون ، الذي أخذ شيئا فشيئا في إفراغ قاعات السينما ، لكنه باستيلائه على الفيلم الوثائقي واضعا إيّاه في خانة برامجهم ، أنقذ مصير هذا النوع السينمائي المهمّش غالبا . وبميلاد التلفزيون أيضا ، تطورت الكاميرات الفيلمية الخفيفة الوزن ، وخصوصا كاميرات 16 ملم التي ساعدت الوثائقيين كثيرا في صناعة روائع لسهولة التنقل مع جودة التصوير ، فبرزت خلال سنة 1961 أعمال المخرج الفرنسي جان روش التي تبرهن على إسهام

بتياره المابعد طبعي المبني على المخيلة والإيهام ، فقد استطاع إخراج السينما من الواقع الحقيقي -الوثائقي- نحو الصناعة الترفيهية التجارية التي لا تزال قائمة إلى يومنا هذا ، وما زاد في تفتق زهرة هذا الفن في عصرنا هو ثورة التكنولوجيا العالية المتجسدة في العالم الرقمي الافتراضي الذي أضحى يفرض على البحاثة تبني مناهج أكثر إيغالا في الثّقانة للرقّي إلى مستوى الحدث الحضاري .

3/1/1/ نهضة الوثائقي حتمية إعلامية أم ضرورة فنية :

رغم كل الأدوات الإبداعية التي وفّرها ميليس إلا أن المخرج فلاهرتي أبي إلا أن يتخذ الطبيعة المجردة ، ومدى قدرة الإنسان التأقلم معها مصدرا لإلهامه الفني الذي فاض عن التنظير ليُنتج فيلم "نانوك ابن الشمال" ، وهو فيلم صامت وبدون ألوان ، لكنّه التسجيلي الوثائقي الراقي صنعة ، وحسا ، وجمالية حسب النقاد ، ومن بينهم المنظر الفرنسي "أندريه بازان" ، وكان ميلاد الفيلم سنة 1921 حيث اتخذته كثير المؤرخين تاريخا رسميا لميلاد الفيلم الوثائقي التسجيلي . بحكم اعتماده طريقة نقل الحقيقة كما هي -قدر الإمكان- ، (المخرج روبرت فلاهرتي يعرض فيلمه The Nanook of the North ، وهو فيلم غير روائي يتحدث عن الاسكيمو ، في كابيتول ، دعاه الناقد السينمائي فرانسيز باترسون في صحيفة نيويورك بايبل : "أول مسرحية سينمائية عن مدرسة الطبيعة تصور سينمائيا")

انتشرت عبر أرجاء المعمورة رؤى ، ومدارس سينمائية متعدّدة تأثرت بالحياة الحقيقية للناس ، والكائنات ، والأشياء ، فجاءت أعمال الرائد الوثائقي التسجيلي التجريبي "زيغا فارتوف" انعكاسا لرؤاه ، وآرائه الاشتراكية الشيوعية في عدم الاعتماد على رأس المال البرجوازي للصناعة الفيلمية ، حيث يبقى الوثائقي السبيل الوحيد للسينمائي المؤمن بقضيته ، بيد أن فرتوف عارض الآراء القائلة بزيف الوثيقة التي تحمل توليفا -تركيبا سينمائيا- ، فراح يكتف من توظيف المونتاج والإتقان فيه ، لأن السينما بالنسبة لفارتوف ليست نقلا للواقع بل هي عرض لحقيقة من نوع خاص ، لا تلك الحقيقة التي كانت عند فلاهرتي ، أي الواقعية الطبيعية (معلوم أن الوثائقي كنوع فني أثبت ذاته عبر أعمال خالدة لمخرجين مثل : فارتوف ، فلاهرتي ، جان فيغو ، جوريسايفنس... ولكن انطلاقا من

للوواقع، الصورة الفوتوغرافية تمثل فقط هذا الاختيار أو ذاك من مجموع الصفات الفيزيائية للشيء المصور⁹

4/2/ الوثائقي بين سطوة الإعلام وهيمنة الفن ووفرت

الوسائل :

لم يعد الفيلم الوثائقي التسجيلي حكرا على الإعلام فقط، كما أنه ليس ملكا للفنان أيضا، بل آل إلى شيء مرئي يمكن تشكيله في أي صيغة يُرجى منها إيصال رسالة، أو التعبير عن الذات الفردية -الفردانية-، أو الجمعية -المشاعية-، وهو أيضا شكل فني جمالي، وكسب مادي، وغير ذلك من القوالب الكثيرة التي يمكن للوثائقي التسجيلي الإبداعي أن يتلبسها. وما يمثل بُشْرَى المخرج الوثائقي المعاصر هو العطية التي أهدتها إليه التكنولوجيا ذات الجودة العالية للوثائقي خلال هذا القرن، ألا وهي الكاميرا الرقمية ذات الجودة المُعتبرة، والمرنة، وغير المكلفة، وسهلة الاستعمال الميداني، والتي مكّنت من صناعة المخرج المصور في الآن ذاته، دون أن يفقد السيطرة على موضوعه، أو شخصياته، فجاءت الديجيتل فيديو (10 DV) خير رفيق للمخرج المستقل الذي يأبى إلا أن يعمل بمفرده لقلّة التكاليف، وحرية أداء التعبير اللتين يمكن أن ينعم بهما. ولا يزال الديجيتل فيديو في تطوّر تصاعدي، حيث وصل مؤخرا إلى إفراز مفهوم جديد في الصناعة السينمائية يُختزل في عنوان الديجيتال سينما -السينما الرقمية- D-Cinéma فأصبح بإمكان المخرج التصوير مع قلة الإضاءة بل وبانعدامها -عبر التصوير بالأشعة ما تحت الحمراء مثلا-، إضافة إلى خفة وزنها، وإمكانية حملها باليد فقط دون الاستعانة بالكتف أو غيره من الحوامل، ثم إن هذا النوع من الآلات به إمكانيّة تقلييل الحركة العشوائية للكاميرا في حالة العدو، أما في ما يخص معالجة الصور، والتكريب، والميكساج الصوتي، فالديجيتال سينما يُمكنك من الربط المباشر بالكمبيوتر الثابت، أو المحمول من خلال تزويده بالمكونات المُضافة المُلائمة، وبهذا يتجلى أمامك الفيلم في توليفه الافتراضي ما قبل ميلاده الرقمي على الشاشتين الكبيرة، والصغيرة والأصغر -الانترنت والهاتف النقّال-

التكنولوجيا في فتح شهية المنتجين لتمويل صناعة هذا النوع من الأفلام السينمائية -المباشرة-.

أمسى الفيلم التسجيلي للمستينيات ميدانا للفكر، والطرح، ونقّيضه، والدعاية، والتلاعب، والذاتية، والموضوعية، ونزعة التمثيل المضافة لإشباع المشاهد التواق إلى الفرحة التي تحمل حبكة وصراعا، كل هذا التداخل، والتمازج ولد نوعا من الرحابة، والسعة في حجم المساحة التي اكتسحها الفيلم الوثائقي المعاصر عنوة رغم أنف الفيلم الروائي الذي هيمن، ولا يزال على اكتساب حصة الأسد في ما يخص كم المشاهدة.

وبهذا المد والجزر بين الروائي، والوثائقي، والريبورتاج الصحفي تولد الوثائقي الإبداعي Documentaire de création بحيث إن (تسمية "الوثائقي الإبداعي" تكشف على النحو القضائي والقانوني مكانة الإبداع السمعي البصري وهكذا عرفت السبي أن سي -المركز الوطني للسينما بفرنسا- (8) CNC

3/2/ ملامح الفيلم التسجيلي الإبداعي المعاصر :

يأخذ الوثائقي الإبداعي قيمته الفعلية عندما يستوعب المخرج أهمية الاختيار -أو بتعبير أدق- الانتقاء في توظيف المادة، حيث يأتي توظيف السرد، أو عدم استعماله خيارا فنيا بيد المخرج -الصحفي- لشد المُستهلك (المُشاهد)، فالريبورتاج غرضه نقل المعلومات بمصداقية -أو هكذا يُفترض أن يكون- بخلاف الوثائقي الإبداعي الذي يركز على كيفية تقديم المعلومات بصيغ جمالية فنية سينمائية خالصة، أما التقنيات فهي كثيرة بدأ بطرق وأساليب الانتقاء التقليدية للمشاهد، وصولا إلى كيفية السرد السينمائي الأرسطي، والملحمي، وما بعدهما، مروراً بنزعات التجريب التي صقلت الفيلم الوثائقي عبر تاريخه العريق، والتي تعززت في السنوات القريبة بفن الأنفوغرافيا، حيث نجد هذه التقنيات المتعددة عند مشاهدة أعمال المصادر المعترف بها عالميا في هذا الصدد أمثال: فلاهيريوتوفيرتوف وجان روش وجان غريرسون وغيرهم من القدامى والمحدثين -، لأنه من السذاجة بما كان أن نعتبر أن الوثائقي هو الفيلم الذي يرتبط بالواقع بحذافيره، يقول "فلاديمير نلسن" (ليست الصورة الفوتوغرافية أبدا انعكاسا كلياً ومتكاملاً

يعيش إنسان هذا العصر دَمَقَرَطَة الوسائل السمعية البصرية
— إن صح التعبير — هذا مما أدى إلى انفجار رهيب في عدد
المخرجين، فأصبح كمهم لا يُحصى ولا يُعد، فالكُل يُمكنه إنجاز
فيلم في هذه الأيام، ويبقى الفارق بين المخرجين هو جودة أفلامهم،
ومدى تمكّنها من الجمهور الذي أصبح مستهلكا جاهزا لتلقف
الجديد، والشاذ، والنادر من الأعمال.

أصبح للفيلم الوثائقي قنوات في كل وسائط الميديا السمعية
البصرية، فبعدما كان يقف في السابق ندا لند في مواجهة الروائية
— الخيالية — من الأفلام التي تسحقه شعبية، أصبح الآن وجبة
سريعة تُقدم على الشاشة الصغيرة، خصوصا القصير من هذه الأفلام،
كما لجأ الريبورتاج أيضا إلى الاستفادة من تقنيات الفيلم التسجيلي،
فأصبح هناك ريبورتاجا كبيرا، وآخر صغيرا، أضف إلى ذلك انتشار
القنوات عبر الانترنت WEBTV التي تستهلك الوثائقي بمختلف
أنواعه، ثم إن المترمتين من مدراء شركات الإعلام السمعي البصري
العرب، آمن أغلبهم مؤخرا بضرورة التعدّد في ظل التخصص،
فأصبحت هناك مجموعة قنوات تابعة لمؤسسة واحدة، وكل قناة
منها متخصصة، تُدعى بالقناة الموضوعاتية chaînes thématique، إمّا
بالأخبار، أو للأطفال، وأخرى للوثائقي وغيرها من مجالات
الحياة.

5/2/ أزمة الوثائقي المعاصر نظرية أم إجرائية؟:

أصبحت الصورة التي يقدمها الفيلم التسجيلي الوثائقي قابلة
للدراسة، والتنظير، وبالتالي أصبحت جاهزة للتدريس، والمساهمة
في فتح جهات خاصة، أو عمومية للتكوين العادي، أو المهني، أو
العالي في تخصص الوثائقي التسجيلي، ففي الجامعة الجزائرية مثلا
نلمح مؤخرا مدرستين في الوثائقي أولاهما خاضعة للتبعية لعلوم
الإعلام والاتصال الذي يرجح الجانب الإعلامي الصحفي، وثانيهما
مدرسة مرتبطة بأقسام الفنون السينمائية التي تركّز على البعد الفني
الجمالي أكثر، فيرى رواد المدرسة الأولى أن الوثائقي هو الريبورتاج

إلا أن هذا الأخير يقسّم إلى صور نمطية هي: (صورة الريبورتاج :
وهي ملكة الصور فيما يخص المعلومة والإعلام، أين يلعب الواقع
دورا حساسا في نقل الأيقونة، وتتسم بتواجد المراسل في عين مكان
وقوع الحدث. أما صور الأرشيف: فهي بإدخال صورة الريبورتاج في
تتابع تأويلي من صنف تاريخي، كل صورة ريبورتاج تؤول إلى صورة
أرشيف عبر الزمن. الصورة الرمز: مثل الصورة الشهيرة والمتداولة
لوقوف رجل صيني في طريق دبابّة أثناء سيرها، تعبيرا عن الثورة
الصينية سنة 1980. الصورة التحليلية: أو صورة تحليل، وهي الصور
التي تحمل إحصائيات وغيرها مع الطابع العلمي لخطاب المُعلّق.
الصورة الافتراضية: وهي صور ثلاثية أو ثنائية الأبعاد، مصنوعة عن
طريق الكمبيوتر والتقنيات الرقمية، غرضها تبين ما تعجز الكاميرا
عن التقاطه عموما وتتسم بالتماثل التقني¹¹

إلا أن هناك أفلاما وثائقية معاصرة فرضت وجودها على الشاشة
الكبيرة أيضا، بل ونالت جوائز عالمية مثل فيلمي "بولنغ فور
كولونينغ" و"فهر نهيت 9/11"¹² لمخرجهما مايكل موور، هذا الأخير
ساهم مع نخبة عالمية من المخرجين في إعادة دفع عجلة الفيلم
التسجيلي الوثائقي إلى الأمام بأبعاده المتباينة، حيث إنه يوظف
أصناف الصور السابقة الذكر ليعطي أعماله طابعا إعلاميا موثقًا، إلا
أن تحليل أفلامه يبرز قدرته على إدخال أساليب السرد السينمائي
الروائي والدراماتورجي لشدّ المشاهد، وهذا ما لا يفقهه الصحفي
الذي لم يتكون على الدراما وفلسفة الجمال التي لا نجدها إلا في
أقسام الفنون السينمائية.

3/ خاتمة:

يبقى السجال قائما بين الإعلاميين والسينمائيين حول تعريف الفيلم
الوثائقي، وخانة تصنيفه، فهل الوثائقي هو الريبورتاج أم هو نوع
سينمائي فيلمي خالص؟ وهل يمكن أن ينتج الجواب عن هذا
التساؤل النظري أثرا ميدانيا يدفع ممارستنا السينمائية الوثائقية
نحو ما يخدم تاريخنا الثوري، وهويتنا الوطنية؟

الهوامش:

6- عمار أحمد حامد، السينما في القرن العشرين 1900-1999، الطبعة

الأولى سنة 2001، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، سوريا دمشق، ص

64.

-7 <http://www.net4image.com/magazine/articles/33.htm>

-8 <http://www.net4image.com/magazine/articles/33.htm>

9- دي جانتيلوي- فهم السينما- ترجمة: جعفر علي- دار الرشيد

للنشر- بغداد- ص 131

-10 Chabrol Claude, Guérif François, Comment faire un film, Editions Payot & Rivages, 2004, Paris, p36.

-11 HARI Dominique, KAUFMANN Sabine, TANNER Suzanne, IMAGE & MEDIAS, Ecole de culture générale Jean Piaget, Dispositif de recherche de l'enseignement secondaire post obligatoire, Département de l'Instruction publique du canton de Genève, 16, avenue du Bouchet, 1209 Genève Mai 1998 page 76.

-12 الفيلم الوثائقي "فهرنهايت 11/9 إنتاج سنة 2004، إخراج مايكل

موور، جائزة السعفة الذهبية بمهرجان كان. 2004.

-1 TAYLOR Théodore, silence ! On tourne..., l'édition originale de cet ouvrage a été publiée par Doubleday & company, Inc, New York, sous titre People whomakemovies, 15, Rue des Juifs, Strasbourg, 7, rue de Lille PARIS CVIIe .page

-2 (voir) Lazar Judith, la science de la communication, 2eme édition, Edition DAHLEB, Alger, 1993, p105.

3- بدأت تكنولوجيا تصوير وعرض الأفلام بتواريخ متقاربة جدا

بين الأخوين لومبار بفرنسا في 28 ديسمبر 1895م وفي الولايات

المتحدة مع توماس إيديسون وفي ألمانيا مع أوتومار أنشوتز وماكس

سكلادانوفسكي بتاريخ 1 نوفمبر 1895 بعرض في برلين بجهاز

البيوسكوب Bioskop توجد هذه المعلومات في كتاب (أنظر):

Bellan Monika, 100 ans de cinéma allmand, ellipses/édition marketing S.A., 2001, Paris, p20.

-4 Revault d'Allonnes Fabrice, La Caméra au cœur d'un art animé, Casterman, 1993, Belgique, p27.

-5 Hamus-Vallée Réjane, Les effets spéciaux, Cahiers du cinéma, 2004, Printed in Italy, p20.