Buḥūth Online
مجلة محكمة تصدر إلكترونيا

وحدة النشر العلمي

بحوث

مجلة علمية محكمة

العلوم الإنسانية والإجتماعية

المجلد 2 العدد السابع - يوليو 2022

ISSN 2735-4822 (Online) \ ISSN 2735-4814 (print)

رئيس التحرير
أ.د/ أميرة أحمد يوسف
أستاذ النحو والصرف-قسم اللغة العربية
عميد كلية البنات للآداب والعلوم والتربية
جامعة عين شمس

نائب رئيس التحرير
أ.د/ حنان محمد الشاعر
أستاذ تكنولوجيا التعليم-قسم تكنولوجيا التعليم والمعلومات
وكيل كلية البنات للدراسات العليا والبحوث
جامعة عين شمس

مدير التحرير
د. أسماء كمال عبدالوهاب عابدين
مدرس علم النفس
كلية البنات جامعة عين شمس

مسئول الرفع الإلكتروني:
م.م/ نجوى عزام أحمد فهمي
مدرس مساعد تكنولوجيا التعليم

سكرتارية التحرير:
م.م/ علياء حجازي
مدرس مساعد علم الإجتماع

مسئول التنسيق:
م/ دعاء فرج غريب عبد الباقي
معيدة تكنولوجيا التعليم

مجلة "بحوث" دورية علمية محكمة، تصدر عن كلية البنات للآداب والعلوم والتربية بجامعة عين شمس حيث تعنى بنشر الإنتاج العلمي المتميز للباحثين.

مجالات النشر: اللغات وآدابها (اللغة العربية – اللغة الإنجليزية – اللغة الفرنسية-اللغة الألمانية-اللغات الشرقية) العلوم الاجتماعية والإنسانية (علم الاجتماع – علم النفس – الفلسفة – التاريخ – الجغرافيا).
العلوم التربوية (أصول التربية – المناهج وطرق التدريس-علم النفس التعليمي – تكنولوجيا التعليم –تربية الطفل)

التواصل عبر الإيميل الرسمي للمجلة:
buhuth.journals@women.asu.edu.eg

يتم استقبال الأبحاث الجديدة عبر الموقع الإلكتروني للمجلة:
https://buhuth.journals.ekb.eg/

- ❖ حصول المجلة على 7 درجات (أعلى درجة في تقييم المجلس الأعلى للجامعات قطاع الدراسات التربوية.
- ❖ حصول المجلة على 7 درجات (أعلى درجة في تقييم المجلس الأعلى للجامعات قطاع الدراسات الأدبية.

تم فهرسة المجلة وتصنيفها في:
دار المنظومة– شمعة

الفيلم الوثائقي عند جريجوري كوري

زينب علي حسن العبد
باحثة دكتوراه – قسم الفلسفة
كلية البنات للآداب و العلوم و التربية ، جامعة عين شمس ، مصر
zenabalabd@gmail.com

الأستاذ الدكتور/ رمضان بسطاويسي محمد غانم
أستاذ الفلسفة المعاصرة وعلم الجمال
قسم الفلسفة ، كلية البنات جامعة عين شمس ، مصر
ramadanbst@hotmail.com

الدكتور/ حسام محمد السعيد رحومه
مدرس بقسم الفلسفة
كلية الآداب ، جامعة دمنهور، مصر
drhossamruhoma@gmail.com

المستخلص:

قدم ***جريجوري كوري*** نظرية متطورة عن الفيلم الوثائقي . و يعد الفيلم الوثائقي بالنسبة لـ***كوري*** فيلمًا يتكون من عدة صور فوتوغرافية تعمل في سياق الفيلم المعني بوصفها آثارًا للأشياء والأحداث التي تسببت في انتاجها . يعرّف ***جريجوري كوري*** الفيلم الوثائقي بالرجوع إلي فكرة الأثر البصري : فالأشياء التي أمام الكاميرا تترك آثارًا في الصور بغض النظر عن معتقدات المصور الفوتوغرافي عن الأشياء أو الأحداث ، أي أن الكاميرا تسجل بشكل آلي ما هو أمامها . و يسوق ***كوري*** الحجة القائلة أننا بحاجة إلى البحث عن طبيعة الفيلم الوثائقي في أن سردياته تتكون في الغالب من محتويات الصورة الفوتوغرافية. ويمكن اعتبار تعريفه للفيلم الوثائقي على أنه محاولة لاستغلال الدلالات الإشارية للصور أو المصدر السببي المنتج للصور الفوتوغرافية أو الصور الفيلمية . قدم ***كوري*** العديد من الملاحظات القيّمة خلال بحثه، بالإضافة إلى شرح رائع لتبرير حصول الأفلام الوثائقية المصورة على قوتها الاستدلالية . فهو في حقيقة الأمر يوضح أهمية القدرة الوثائقية للمنظرين السالفين للأفلام ، و بشكل خاص نظرية اندريه بازين . و في النهاية يمكن أن نقول أن ***كوري*** قد طرح مناقشات مكثفة و مفيدة حول الأثر في الفيلم الوثائقي .

الكلمات الدالة : الفيلم الوثائقي ، الآثار و الشواهد ، محتوى الأثر ، محتوى السرد ، الدراما الوثائقية

مقدمة :

تعد الأفلام الوثائقية نوعًا من الأفلام الأثيرة التي أنتجتها السينما منذ اكتشافها قبل أكثر من قرن من الزمان ، بالإضافة إلى أن الفيلم الوثائقي يعد من أهم أنواع الأفلام التي تؤثر على كثير من جوانب حياتنا . و تعتمد فلسفة الفيلم الوثائقي بشكل أساسي على الواقع والاستجواب في حقائقه . أي عملية الكشف عن الواقع للوصول إلى أعماقه غير المرئية بشكل مباشر ، وذلك بمعالجة عديد من المشكلات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والعلمية التي تعاني منها المجتمعات البشرية . سواء من خلال النقل المباشر له ، أو إعادة تمثيل الحدث ، أي بناء المستند في ظروفه الموضوعية القياسية ، كل هذه سمات أساسية في هيكل أي فيلم وثائقي . و من هنا نبع اهتمام الفلاسفة و منظري الفيلم بطبيعة الفيلم الوثائقي ، والذين كان من بينهم ***جريجوري كوري*** .

لقد كان **جريجوري كوري** Gregory Currie (1950) فيلسوف و أكاديمي أسترالي معاصر ، شكلت اهتماماته في انطولوجيا الفن أهمية خلال الربع الأخير من القرن العشرين ، عمل رئيسًا لقسم الفلسفة بجامعة يورك ، و اهتم بمجالي الفنون و المعرفة ، و كتب في مجالات الرواية و السرد والرومانسيات و الأدب الساخر و علم الآثار المعرفي .

قدم نظريته الخاصة عن الفيلم الوثائقي في إطار حديثه عن فلسفة الفيلم ، و جاء ذلك في مؤلفاته المختلفة ، و يعتبر الفيلم فن تم اختراعه حديثًا ، لم يتجاوز عمره مئة عام فقط . و يري أن تطور تاريخه يبدو واضحًا جليًا ، من حيث معرفتنا بالاختراعات و الاكتشافات التقنية التي تنطوي عليه ، و مقاصد الرواد الأوائل ، و ردود فعل الجماهير، و تحولات الأسلوب و النوع ، و القوى الاجتماعية التي أثرت على الفيلم و تأثير الفيلم على المجتمع . فتعد طبيعة الفيلم أقل فهمًا من طبيعة أي فن آخر.

و قبل أن استعرض وجهة نظر فيلسوفنا عن الفيلم الوثائقي ، أقدم نبذة مختصرة للتعريف بالفيلم الوثائقي طبيعته و ظهوره . ثم انتقل لتناول أهم النقاط التي تتبلور فيها نظرية **كوري** ، و ينتهي البحث ببعض تعليقات النقاد و مناقشاتهم لآراء ***كوري***، و إذا كانت تبدو كانتقادات و تعليقات في ظاهرها ، إلا أنها في الحقيقة تعبر عن مدى احتفاء مجتمع المنظرين السينمائيين بآراء المنظر المبدع القادم من أستراليا ، ليصدّر أحدث النظريات و أعلاها صوتًا .

أولاً : التعريف بالفيلم الوثائقي :

يرجع تاريخ الفيلم الوثائقي إلى أواخر القرن التاسع عشر حيث بدأت خطواته الأولى مع خطوات نشوء الفن السينمائي ، فمنذ أكثر من قرن من الزمن في عام 1895 . ولدت السينما الوثائقية على يد

الأخوين الفرنسيين لوي و أوغست لوميير اللذين قدما عرضًا لمدة دقيقتين و بضع ثوان بعنوان "الخروج من مصانع لوميير ووصول قطار إلى محطة السبوتات"، قطار جلت على الشريط يدخل إلى محطة ، و عمال يخرجون من مصنع ، إنها لقطات مفردة ، لحظات من الإحساس ، إنها الأشرطة الأولى من تاريخ السينما ، و التي كانت تسجيلية بطبيعتها و يغلب عليها الجانب الإخباري و بخاصة قبل عام 1900. (لؤي الزغبي ،2016، ص7)

إن الفيلم الوثائقي يتكوّن من مجموعة من الصور المتحركة ، و التي تعمل على تفسير أحداثٍ واقعية لأغراض الترفيه ، أو التعليم ، و قد استخدم جون جريرسون(*) مصطلح الأفلام الوثائقيّة Documentary film في منتصف العشرينيات من القرن العشرين ، و التي اشتقها من الكلمة الفرنسيّة documentaire ، و أسهمت الأفلام الوثائقية في تطوّر الواقعية في الأفلام، و قد عرَّف الفيلم الوثائقي بأنه التجسيد الفني للواقع ، و هو التعريف الذي أثبت صموده ؛ ربما لمرونته الشديدة . (باتريشيا أوفدرهايدي، 2013، ص10)

كان الشكل الأول من الفيلم الوثائقي هو وصف الأحداث التي أوصلت البلاشفة إلى السلطة في روسيا في 1818-1917 ، حيث استخدمت الصور كدعاية . في عام 1922 ، أطلق المخرج الأمريكي روبرت فلاهيرتي الفيلم الوثائقي "نانوك الشمال" ، و هو سرد لحياة الإسكيمو ، استنادًا إلى الملاحظات الشخصية وكنموذج أولي للفيلم الوثائقي ، وهو فيلم وثائقي يفسر التاريخ بناءً على مواد إخبارية واقعية .

و تقول باتريشيا أوفدرهايدي عن الفيلم الوثائقي أنه " فيلم عن الحياة الواقعية ، و تلك هي المشكلة تحديدًا : فالأفلام الوثائقية تدور حول الحياة الواقعية ، لكنها ليست واقعية . بل إنها ليست حتي نوافذ علي الحياة الواقعية ، إنها لوحات للحياة الواقعية تستخدم الواقع كمادة خام لها ، و يعدها فنانون و تقنيون يتخذون قرارات لا حصر لها بشأن اختيار القصة ، و لمن ستروي و الهدف منها ". (باتريشيا أوفدرهايدي ، 2013، ص ص9-10)

وأضافت أن هذا ليس فيلمًا ، أو على الأقل ليس فيلمًا بمعنى فيلم "حرب النجوم" ، إلا إذا كان فيلمًا دراميًا مثل فيلم "فهرنهايت 11/9" الذي حطم جميع سجلات الأفلام الوثائقية . صُنعت عديد من

(*) كان جون جريرسون (1898 – 1972) صانع أفلام وثائقية اسكتلنديًا رائدًا ، وغالبًا ما كان يعتبر أبًا للأفلام الوثائقية البريطانية والكندية . في عام 1926 ، صاغ جريرسون مصطلح "وثائقي" في مراجعة لروبرت فلاهرتي موانا. أنظر جون جريرسون ، ويكيبيديا الموسوعة الحرة ، 17فبراير 2022، الساعة 07:00، من :
https://en.wikipedia.org/wiki/John_Grierson

الأفلام الوثائقية بمهارة بهدف الترفيه الصريح . في الواقع ، يعتبر معظم صانعي الأفلام الوثائقية أنفسهم رواة قصص وليسوا صحفيين . (باتريشيا أوفدرهايدي ، 2013، ص 9)

و ما يميز الفيلم الوثائقي هو المعلومات ، أو الغرض التعليمي من خلال عناصر درامية أو ابداعية في عرض المعلومات . و هذا المطلب الدرامي أو الابداعي يميزه عن الفيلم غير الخيالي . وكانت الحاجة الملحة للتسجيل و الابتكار محور مناقشات الأفلام الوثائقية ، و إحدى هذه التطورات نابعة من الصحافة المرئية ، و التي يفترض أنها موضوعية ، و في هذا السياق يقصد بالموضوعية متطلبات تتعلق بالتوازن، و العدالة ، و تقييد التمثيل الذهني ، و وفقًا لهذا التوصيف فإن الأفلام الوثائقية النمطية هي في الأساس صحفية و تشمل على سبيل المثال قصص من التقارير شبكة سي بي اس ، وبرامج مثل 48 ساعة و برنامج 60 دقيقه و فرونت لاين أو خط المواجهة و تجدر الإشارة أن منتقدي الأفلام الوثائقية الصحفية ، يعتبرون أن الاقرار بفكرة الموضوعية هو ادعاء مخادع بل و ربما مستحيل ، نظرًا لأن صانع تلك الأفلام قد تهرب من وجهة النظر ، و على الرغم من أن كل فيلم وثائقي لديه رؤية و وجهة نظر ، إلا أن كل فيلم قد يكون أقل أو أكثر موضوعية من الآخر و ذلك اعتمادًا على معالجة الموضوع و التصوير الوثائقي مثل وجهة النظر البديلة لـــ أ ، ب ، ج . و موضوع قد يعتبر بديلاً عن تصوير وجهة نظر أ فقط ، و ذلك على الرغم من أن الأفلام الوثائقية قد لا تكون موضوعية في المطلق ، كما أن وجود وجهة نظر تتجاهل متطلبات البراهين الموضوعية . (Kelly, M; 1998, p. 191)

و ثمة سمة شائعة في الأفلام الوثائقية و هي تصويرها لتسجيل فيلم لحدث أو للموضوع . وهذا التعريف ينبع من السينما المباشرة أو أسلوب الفيلم الوثائقي الذي يجعل بالإمكان تطوير أجهزه سينمائية محمولة و خفيف في أواخر الخمسينات .

برز الفيلم الوثائقي في بداية فن السينما كشكل من أشكال التعبير ، عبر من خلاله الرواد الأوائل عن ملاحظاتهم لجوانب و صور الحياة اليومية ، و هو يواجه واقع الحياة بجميع أشكالها المرئية. أصبحت الأفلام الأولى التي تم إنتاجها وثائق تاريخية ، تضاف إلى أشكال أخرى من الوثائق التي عادةً ما يعود العلماء لقراءتها لمعرفة بعض جوانب فترة معينة .

ثانيًا : نظرية كوري عن الفيلم الوثائقي :

يدافع ***كوري*** عن الفكرة القائلة بأن الفيلم الوثائقي هو من فئة الأفلام السينمائية المميزة والمهمة ، رغم أنها فكرة غامضة في الأساس . حيث تعتمد هذه الفكرة على الأثر. فالفيلم الوثائقي أثر لموضوعه

وليس دلالة فحسب ، فالفيلم الوثائقي المثالي يجب أن يحتوي على نوع محدد من التماسك بين السرد و الأثر لمحتوى العمل . (Currie, G, 2005, p. 64)

و يشير ***كوري*** لشكوك منظري الفيلم حول فكرة الفيلم الوثائقي ، فيذكر أن بيل نيكولز[*] Bill Nichols قال بأن الفيلم الوثائقي لم ينجح في تحديد بنيته أو غرضه ، كما يفتقد تمامًا للخيال أو السرد . فأصبحت المصطلحات تشبهه يومياتنا ، و لكنها غير دقيقة كالتمييز بين الخضراوات و الفاكهة . و يذكر أيضًا أنه توجد آراء تؤيد وجهة النظر تلك المستوحاة عن مخرج الأفلام مايكل مور[*] Michael Moore، و الذي صنف الفيلم الوثائقي بأنه شبه متكلف لاسيما عندما يواجه إيحاء معقد عن عملك. (Currie, G, 2005, p. 64)

و ينتقد نيكولز في تمييزه بين الفيلم الوثائقي و السرد . فهو يري أن الأفلام الوثائقية ما هي إلى سرديات ذات طابع خاص ، حيث تلعب آثار الأحداث الحقيقية دورًا مميز بها . و أنها ربما تكون مضللة ، لأنها لا تحتوي على نسخة غير تأملية للواقع حيث تشمل أعمال بنمط الأخوة لوميير[*] Lumiere ، وأعمال جريرسون ، و الأعمال المميزة لمايكل مور .

و يقر بأن الفيلم الوثائقي يختلف عن السرد الدقيق و التاريخ و الكتابة الصحفية الموجودة بالرواية . فيعطي مثالاً علي ذلك بإشارته إلى أن البنية لأفلام مثل معركة كولدين[*] 1964 تختلف عن الخيال العلمي و كذلك مختلفة عن تلك العمل الوثائقي الموجود في فيلم لعبة الحرب The water game لبيتر

(*) ناقد سينمائي أمريكي ومنظّر مشهور بعمله الرائد كمؤسس للدراسة المعاصرة للفيلم الوثائقي . قام كتابه بعنوان " تمثيل الواقع: قضايا ومفاهيم في وثائقي" عام 1991 بتطبيق نظرية الأفلام الحديثة على دراسة الفيلم الوثائقي لأول مرة. وقد تبعتها عشرات الكتب من قبل الآخرين ، ومن خلال كتب ومقالات إضافية من قبل نيكولز. ساعد المجلد الأول من أفلامه وطرائقه المختارة المكونة من مجلدين (1976 ، 1985) في إنشاء دراسات سينمائية كتخصص أكاديمي. أنظر: بيل نيكولز ، ويكيبيديا الموسوعة الحرة ، 17فبراير 2022، الساعة 07:00، من :
https://en.wikipedia.org/wiki/Bill_Nichols_(film_critic)

(*) هو مؤلف و ناشط سياسي ومخرج أمريكي ولد في 23 أبريل 1954 حائز على جائزة الأوسكار . أنظر: مايكل مور ، ويكيبيديا الموسوعة الحرة ، 17فبراير 2022، الساعة 07:00، من :
https://en.wikipedia.org/wiki/Michael_Moore

(*) أوجست و لويس لوميير رواد صناعة السينما الفرنسيين .

(*) هي دراما وثائقية 1964من تأليف وإخراج بيتر واتكينز لتلفزيون بي بي سي . إنها تصور معركة كولودين عام 1746 التي أدت إلى تدمير الجيش البريطاني لصعود اليعاقبة الأسكتلندية عام 1745 ، وبكلمات الراوي ، "مزقت نظام العشائر في المرتفعات الأسكتلندية". تم وصفه في اعتماداته الافتتاحية بأنه "سرد لواحدة من أكثر المعارك التي أسيء معالجتها والوحشية على الإطلاق في بريطانيا" ، وقد تم الترحيب به باعتباره انطلاقة لعرضه لحدث تاريخي في أسلوب الإبلاغ عن الحرب التلفزيونية الحديثة وكذلك استخدام الجهات الفاعلة غير المهنية. استند الفيلم إلى دراسة جون بربل للمعركة . أنظر : معركة كلودين ، ويكيبيديا الموسوعة الحرة ، 17فبراير 2022، الساعة 07:00، من :
معركة - كلودين https://ar.wikipedia.org/wiki

واتكينز 1965 ، و فيلم عودي للمنزل يا كاثي Cathy come home لكين لوتش 1966 . و ربما يكون الشكل و الموضوع مؤشرات لوضع الفيلم الوثائقي . (Currie, G, 2005, p. 65)

ينطلق ***كوري*** في نظريته عن الفيلم الوثائقي من نقطة جوهرية ، و هي ينبغي أن يشتمل الفيلم الوثائقي على آثار لموضوعه ، وليس فقط شواهد عليه . و لكن بما أن أفلام الخيال و إعادة البنية الدرامية تعطينا آثارًا أيضًا ، فنحن بحاجة لقول المزيد من أجل وصف الفيلم الوثائقي . (Currie, G, 2005, p. 65) و هنا يميز بين طريقتين يمكن أن تمثلها الصور السينمائية من أجل تعريف الفيلم الوثائقي، متناولاً عدة نقاط أهمهما ما يلي:

أ. الآثار و الشواهد :

يقول كوري يمكن التمييز بين الآثار و الشواهد عند مقارنة لوحة و صورة الفوتوغرافية ، حيث يبرز الرسام الموضوع من خلال اظهار الحيوية و التفاصيل أكثر من الصور الفوتوغرافية . و لكن لا يعني هذا أن الصورة الفوتوغرافية و سيلة للحصول على صور أرخص و أسرع ، فالصور الفوتوغرافية أثر لموضوعها ، بينما اللوحة هي شاهد علي ذلك ، و يذكر أنها ربما كانت نفس فكرة المنظر السينمائي الفرنسي أندريه بازين Bazin الذي كافح في التعبير عن تشابهه الصور الفوتوغرافية و آثار الأقدام و أقنعه الموت و البقايا المحنطة . (Currie, G, 2005, p. 66 و أيضًا .Currie, G; 1999, P.286)

و هنا يخبرنا ***كوري*** عن أوجه الشبه تلك ، و يقول أن الصور الفوتوغرافية و آثار الأقدام وقناع الموت ما هي إلا آثارًا تترك للعالم من خلال الموضوعات الخاصة بها . بينما تكون اللوحات آثار بما تظهره لنا من موضوع و على قدرتها على إظهار ما بها ، رغم افتقادها للتفاصيل . و وفقًا لـ كيندال والتون، الأثر بجميع أنواعه ذات معني محدد و مستقل عن قصده ، فالآثار مستقلة عن بعضها بالطريقة التي لا تكون بها اللوحات و الأوصاف . حيث تسجل الكاميرا ما هو أمامها ، و ليس ما يجول بذهن المصور إذا يوجد اختلاف بينهما ، بينما يرسم الرسام ما يجول بذهنه و ما يشاهده . فالهذيان الفني يجعله يرسم فيل قرنفلي اللون ، بينما الهذيان الفوتوغرافي يصبح مدهشًا عندما يصور غرفة فارغة . (Currie, G, 2005, pp. 66-67)

و يعني القول بأن الصورة الفوتوغرافية ذات قصد مستقل ، أن المصور الفوتوغرافي أو السينمائي سوف يسجل ما هو موجود أمامه ، و الرسام بنفس القصد سوف يرسم ما يعتقد أنه موجود هناك . و الأمر نفسه مع آثار الأقدام و أقنعة الموت مثل الصور الفوتوغرافية . فأي شيء يتعلق بمظهر الشخص ، و الذي يمكّن من تسجيل أثر القدم أو قناع الموت ذات قصد مستقل بالطريقة التي تكون بها

الصورة الفوتوغرافية، أي ما تم تسجيله يعتمد على مورفولوجيا القدم أو الوجه ، لا على ما يجول بذهن المصور .

و هنا يوضح أن اللوحات والرسومات تندرج تحت فئة مختلفة من التمثيلات ، نظرًا لأنها تمثل أول تسجيل لما يدور في ذهن الشخص تجاه حقائق الأمور. حيث تختص بتسجيل الأحداث ، التاريخ ، الصحافة، و الأنشطة التي تنتج عن قصد المنتج . و يري ***كوري*** أن تلك الأشياء هي شواهد ، و تتعارض طبيعتها التمثيلية مع الأثر، فقد تجمع تلك السمة اللغوية و التصويرية معًا ، أما الشواهد قد تكون لفظية أو تصويرية، و كذلك الترمومتر الذي يظهر وصف مكتوب لدرجة الحرارة يعتبر أيضًا أثر، فالأثر لا يوظف صورًا متماثلة . (Currie, G, 2005, p. 67)

كما رأينا تختلف الآثار عن الشواهد فيما يتعلق بالصور ، و من ثم ننتقل لنقطة أخري و هي :

ب . أهمية الأثر :

و يؤكد ***كوري*** علي أهمية الأثر في الصور الفوتوغرافية ، لكونها مصدر للمعلومات . و يعطينا مثالاً علي ذلك في فيلم انفجار Blow up [*] لأنطونيوني (1966) ، و الذي يدور حول المصور الفوتوغرافي و ليس الرسام ، فالرسام لا يستطيع إيجاد الدليل على الحدث و حدوث الشيء في وقت رسم تلك الصورة الزيتية ، و ذلك من خلال توسيع أجزاء صغيرة من اللوحة الخاصة به . بينما الصورة الفوتوغرافية قد تعطينا مفتاح لشيء لا نتوقعه ، بما في ذلك المصمم . قد يرتكب الرسام أخطاء عديدة ، فمن الممكن أن يستعمل بشكل خاطئ اسم ما أو وصف ما بدلاً من اسم أو وصف آخر، و أن يفشل في اظهار أهمية الأشياء و علاقتها مع بعضها بعضًا أثناء رسمها . ولكن الرسام لا يستطيع أن يصور شيئًا لا يراه أو يقصد رسمه . (Currie, G, 2005, p. 69)

و الأمر كذلك في الصور السينمائية ، إلا أن الاختلاف بين الصور و الصورة السينمائية هو أن صورة الفيلم قادرة على الكشف عن المزيد من الأشياء التي لم يتوقعها المصور ، لحركة سجلات صورة الفيلم و كذلك الأشياء التي تسجلها الصورة الثابتة . فقد يعيد شخص ما حركة الحصان و يسلمها للأجيال

---

[*] فيلم انفجار هو فيلم للمخرج الإيطالي مايكل أنجلو أنطونيوني لعام 1966، وإنتاج المنتج الإيطالي كارلو بونتي. الفيلم باللغة الإنجليزية وهو من نوع أفلام الغموض والإثارة، بطولة الممثل البريطاني ديفيد هيمنجز والممثلة البريطانية فانيسا رديغريف، والتي ترشحت 6 مرات لجائزة الاوسكار لأفضل ممثلة. أنظر : فيلم انفجار، ويكيبيديا الموسوعة الحرة ، 17فبراير 2022، الساعة 07:00، من :
https://ar.wikipedia.org/wiki انفجار (فيلم)

لإنتاج فيلم كارتوني حيث يستخرج الحركة مثلما يتذكرها . بينما يسجل المصور الفوتوغرافي الحركة الحقيقية .

و يضيف ***كوري*** أن الصور الفوتوغرافية و الفيلم تخلق احتمال تمثيلي جديد ، أي التثبيت لمحتويات غير مقصودة ، و الذي بواسطته تسجل الأحداث نفسها بشكل مستقل . لذلك تلك العمليات ليست جديدة على الفيلم أو التصوير الفوتوغرافي ، و استمراريتها باتباع أثر الأقدام وأقنعه الموت تم ملاحظتها من قبل بازين. و لكن الفيلم يسمح بمعالجة الجانب الزمنى للأحداث مما يزيد من كم و دقه المعلومات المعروضة ، و تم فهم ذلك جيدًا من خلال صناع الأفلام القديمة و أيضًا صناع الأفلام الوثائقية في فترة عشرينيات و ثلاثينيات القرن العشرين ، الذين وجدوا أنفسهم في العمل على نقل السرد جزئيًا عن طريق التمثيلات ، و التي تحمل آثارًا للأحداث المصورة ، و عليه تأسس كثير من الثقة ، و القوة التثقيفية ، و الصدق و الموضوعية للفيلم الوثائقي . (Currie, G, 2005, p. 70)

و يذكر ***كوري*** أنه بفقدان الثقة ظهرت نزعة نحو التخلي عن الفكرة العامة للفيلم الوثائقي ، و هذا بسبب سوء الفهم أو عدم الاهتمام للفيلم الوثائقي و استبداله بشيء يشبهه فكرة ***نول كارول*** Noel Carroll فيلم التوكيد الافتراضي و التي تم تعريفها بدون اللجوء إلى فكرة الأثر . و ليست الحاجة للمعرفة الحقيقية السبب الوحيد لتقييم الأثر ، حيث نتوقع من الفيلم الوثائقي أن يربط بيننا و بين الأحداث المحورية في السرد من خلال آثار تلك الأشياء لنفس الأنواع من الأسباب التي تجعلنا نفضل الصور الفوتوغرافية لأصدقائنا عن الصور الفوتوغرافية لأشخاص تشبههم . يبدو أن الصور الفوتوغرافية لها قدرة أو تأثير عاطفي تفتقر إليها الصور المصنوعة يدويًا. (Currie, G, 2005, p. 71)

و يشير إلى أن الأفلام الوثائقية هي آثار أو تحتوي على الأثر . و بفضل احتواءها على آثار الأشياء فهي تقدم لنا مدخل معرفي و حسي نحو الأشياء الموجودة بها . لكن الأفلام التي صنعت باستخدام وسائل فوتوغرافية و وسائل مشابهة تتكون من ذلك ؛ و يضرب مثالاً على ذلك بفيلم "كازابلانكا"[*] و هو أثر تُرك في العالم من خلال نشاطات همفري بوغارت و إنجريد برغمان وكثير من الأشخاص الآخرين أثناء قيامهم بصنع الفيلم الخيالي ، و عليه فـ "كازابلانكا" ليس فيلمًا وثائقيًا . فليس كافيًا كون

[*] فيلم رومانسي صدر عام 1942 خلال الحرب العالمية الثانية ، في مدينة الدار البيضاء، المغرب . الفيلم من إخراج مايكل كورتيز، ومن بطولة همفري بوغارت ممثلاً شخصية ريك بلين، وإنغريد بيرغمان ممثلة شخصية إيلسا لوند. أنظر : كازابلانكا _(فيلم_2019)، ويكيبيديا الموسوعة الحرة ، 17فبراير 2022، الساعة 07:00، من :
https://ar.wikipedia.org/wiki كازابلانكا_(فيلم_2019)

الشيء أثرًا حتى يكون فيلمًا وثائقيًا . فضلاً عن أن محتوى الأثر لا يتسق مع القصة التي يعرضها لنا الفيلم . (Currie, G, 2005, p. 71)

حيث تحكي قصة "كازابلانكا" عن الصراع بين الحب و الواجب في شمال أفريقيا التي دمرتها الحرب ، و الصور التي نراها هي صور لممثلين في مواقع تصوير في هوليوود . لا يمثل عدم الاتساق الواضح هنا مشكلة للمشاهد ؛ فإننا ندرك مستوى آخر من محتوى هذه الصور، وهو مستوى من المحتوى يتسق مع السرد . فمن المميز للأفلام غير الوثائقية ـ سواء كانت خيالية أو إعادة إنتاج درامي ـ أن يكون لها محتوى سردي مختلف عن محتوى الأثر . تعد صور الفيلم في فيلم "كل رجال الرئيس"[*] آثارًا لهوفمان وريدفورد ، و بالتالي تمثلهم ؛ إنهم أيضًا ـ عن طريق سرد القصة ـ يمثلون الأشخاص الحقيقيون و لكن غائبون . (Currie, G, 2005, pp. 71-72)

و بناءً على ما سبق ففي الفيلم الوثائقي المثالي ، يكون المحتوى الوحيد للصور هو محتوى الأثر . لا تكتسب الصور فيه محتوى من السرد ، بل محتوى الأثر الخاص بهم ، و يُفترض أن محتوى الأثر هذا يتسق مع قصة الفيلم . فعلي سبيل المثال إذا كان الفيلم الوثائقي يوضح بطريقة يتم فيها وصف استقالة نيكسون ، فإن الصور التي نراها لابد أن تكون آثار لنيكسون قرابة وقت استقالته ، أو لأحداث مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بنيكسون في ذلك الوقت .

يقول ***كوري*** أن قليل من الأفلام الوثائقية مثالية ، و المثالية عنده لا تعني ما يجب أن يكون عليه الفيلم الوثائقي الحقيقي ، أي شريحة غير منتقاة من الحياة من دون أي منظور على الإطلاق . بل وجود درجة عالية من الانسجام بين محتوى الأثر و القصة مع كون القصة المعنية انتقائية بدرجة عالية . إن الانسجام هو ما تسعى إليه الأفلام الوثائقية . حيث تخبرنا قصص بعض الأفلام الوثائقية ــ عن طريق التضمين المتقن غير المباشر ــ أن أشياء حدثت و هي لم تحدث ، و يذكر هنا فيلم "روجر وأنا". فيكون هناك نقص في الانسجام داخل الفيلم بين السرد و محتوى الصور التي نراها ؛ إننا نرى صورًا لشيء ما ، و يتم إخبارنا عن شيء آخر ، أو نرى صورًا لشيء ناتجًا عن سبب ما ، و يتم إخبارنا أنه ناتج عن سبب آخر. (Currie, G, 2005, p. 73) و نستنتج من ذلك أن الفيلم الوثائقي المثالي لابد أن يكون على درجة عالية من الانسجام.

---

[*] فيلم سينمائي سياسي أمريكي من إخراج ألان جاي باكولا وتأليف وليام جولدمان صدر سنة 1976 يوثق لأحداث فضيحة ووترجيت التي تسببت باستقالة ريتشارد نيكسون من رئاسة الولايات المتحدة . أنظر : كل رجال الرئيس، ويكيبيديا الموسوعة الحرة ، 17فبراير 2022، الساعة 07:00، من :
https://ar.wikipedia.org/wiki/ كل_رجال_الرئيس_(فيلم)

و يعطينا ***كوري*** مثالاً لأفلام وثائقية فشلت أن تكون مثالية ، مثل فيلم "البريد الليلي"[(*)] حيث كانت اللقطات التي تبدو أنها تسجل عملية فرز البريد في عربة القطار كانت في الحقيقة مواقع تصوير بُنيت في الاستوديو ، و يقارن ذلك بفيلم "روجر و أنا" ؛ ربما لم تحدث الأشياء في فلينت بنفس الطريقة التي يقدمها الفيلم ، و لكن ما زال ما نراه على الشاشة هي فلينت و العاطلون عن العمل فيها، نجد أن الانسجام يتم الحفاظ عليه في مستوى أعلى بكثير من فيلم "البريد الليلي" الذي يضع سردًا لعمال بريد يقومون بفرز البريد في القطار الليلي في مقابل صور لأشخاص ليسوا عمال بريد و لا يقومون بفرز البريد في ستوديو لتصوير الأفلام . و بذلك نفقد الانسجام في هذه الحالة بسبب استخدام مواد مزيفة ، و هو أمر لم يشير إليه نقاد "روجر وأنا" . (Currie, G, 2005, p. 74)

و في هذا الصدد يذكر أيضًا أن هناك أفلامًا تتجاوز مجرد الاشتمال على تفاصيل مزيفة ؛ بل تتكون كليةً من عناصر مزيفة . و منها على سبيل المثال ، فيلم "نو لايز No Lies"[(*)] (1972) و الذي يبدو و كأنه يسجل محادثة بين أنثى وقعت ضحية لجريمة اغتصاب و محاورها (الذكر) الهجومي الذي يحاول الإشارة إلى تورطها في الجريمة ؛ لكن الجزء الذي يعرض أسماء طاقم العمل في النهاية يكشف أن العمل بالكامل تطّلب عرضه ممثلين و نصوص سيناريو و أسابيع من البروفات . و وفقًا لرأي كوري ، "نو لايز" ليس فيلمًا وثائقيًا ، لعدم اتساق أي من صوره ـ من خلال دورها كآثار لأشياء ــ لدرجة مهمة مع السرد ، الأحداث المسجلة في الفيلم و الأحداث المؤكدة في السرد . (Currie, G, 2005, p. 75)

و يذهب ***كوري*** إلي أن درجات الانسجام في الفيلم الوثائقي يصعب الحكم عليها . و يبين ذلك من خلال فيلم "انتصار الإرادة"[(*)] من إخراج ريفنستال . حيث يحكي السرد في هذا الفيلم عن رالي نورنبرغ عام 1934، و تعتبر محتويات الأثر للصور التي نراها هي ذلك بالضبط ، لكن سرد الفيلم يشير إلى تقييمات إيجابية معينة لهذه الأحداث ، التي قد نعتقد أنها غير صحيحة . قد نُبسط الأمر قليلًا قائلين إن

(*) Night Mail هو فيلم وثائقي بريطاني من إنتاج عام 1936 من إخراج هاري وات وباسل رايت ، ومن إنتاج وحدة أفلام مكتب البريد العام. يوثق الفيلم الذي يستغرق 24 دقيقة القطار البريدي الليلي الذي تديره سكة حديد لندن وميدلاند واسكتلندا من لندن إلى اسكتلندا والموظفين الذين يقومون بتشغيله. أنظر : Night_Mail ، ويكيبيديا الموسوعة الحرة ، 17فبراير 2022، الساعة 07:00، من :
https://en.wikipedia.org/wiki/Night_Mail

(*) فيلم درامي قصير من إنتاج Mitchell Block. أنظر :
https://mubi.com/films/no-lies

(*) فيلم دعائي ألماني من كتابة وإنتاج وإخراج الممثلة السينمائية الألمانية ليني ريفنستال صدر في 28 مارس 1935 .1 والفيلم من بطولة الزعيم النازي أدولف هتلر و الضابط هاينريش هيملر والضابط فيكتور لوتز. أنظر : انتصار الإرادة (فيلم)، ويكيبيديا الموسوعة الحرة ، 17فبراير 2022، الساعة 07:00، من :
https://ar.wikipedia.org/wiki/ انتصار_الإرادة_(فيلم)

صانع القصة يوحي بأن هذه الأحداث جيدة ، في حين أننا نرى آثار الأحداث السيئة . و يتساءل هل ينتقص ذلك من انسجام الفيلم ، ويجعل هذا الفيلم الوثائقي أقل من مثالي ؟ و يجيب بأننا لا نعطي أهمية كبيرة للجوانب التقييمية للسرد في الحكم على مثالية الفيلم الوثائقي.

و يوضح أنه في المثال السابق كان لريفنستال الحرية في بناء سردها بطرق متعددة . كانت يمكن أن تفشل في الاتساق مع محتوى الأثر الخاص بالصور التي نراها على الشاشة؛ فيمكن ـ مثلًا ـ أن تختار الإشارة إلى حدوث الرالي (الاجتماع الحاشد) في باريس ، و لكنها من ناحية أخرى لم يكن لها الحرية في جعل جزءًا من قصتها كون الأحداث الواقعة في ميونيخ مثيرة للإعجاب ، برغم أنها كانت قادرة على توضيح أنها كانت مثيرة للإعجاب في تقديرها ، و محاولة إقناع الآخرين بهذا أيضًا . و بناءً عليه نحكم على مثالية الفيلم الوثائقي من خلال النظر إلى هذه الجوانب من الفيلم حيث يمارس صانع الفيلم أقصى قدر من السيطرة على المحتوى ، و هذا يعني الحكم على المثالية في مقابل محتوى وقائعي . (Currie, G, 2005, p. 76)

و من تلك النقطة التي أثارها ***كوري*** عن أهمية الأثر في الأفلام الوثائقية ، و ما يميز المثالية منها، و أهمية محتوي الأثر و درجة الانسجام بين محتوي السرد و الصور التي يقدمها الفيلم الوثائقي. ينطلق لنقطة أخري و هي :

ج. محتوى الأثر و محتوى السرد :

يقول ***كوري*** أن محتوى الأثر و محتوى السرد أمران مختلفان تمامًا ؛ فمحتوى الأثر متأصل في الصورة ، في حين يعتمد محتوى السرد على السياق المحيط بالصورة ، محتوى الأثر غير تصويري مفاهيمي ، بينما محتوى السرد تصويري مفاهيمي . و عليه فمحتوى الأثر للصورة السينمائية مستقل عن السياق ؛ و علي سبيل المثال ، فصورة العمة إيثيل (شخصية خيالية في أحد المسلسلات التليفزيونية) تمثل العمة إيثيل مهما كانت الصور الأخرى التي تمزجها معها ، ومهما كان ما تقوله عنها. (Currie, G, 2005, p. 77)

و يشرح أنه يختلف محتوى الأثر و محتوى السرد بطريقة أخرى ؛ فهناك نوعان من الحالات التمثيلية هما التصورات و المعتقدات . و يميز عديد من الفلاسفة بين الاثنين على أساس أن المعتقدات يجب أن يكون لها محتوى مفاهيمي ، في حين لا تحتاج التصورات لذلك . أن توافق وتصدق أحدهم في معتقد ما يعني موافقته في المفاهيم اللازمة لوصف كيف أن هذا الاعتقاد يمثل العالم ، لكن قد يكون لدى شخص ما تجربة إدراكية تمثل العالم بطريقة معينة ، إلا أنه يفتقر إلى المفاهيم الضرورية لتوضيح

الطريقة التي يتم بها تمثيل العالم . و عليه يمكننا القول إن محتويات المعتقدات مفاهيمية، في حين أن محتويات التصورات ليست مفاهيمية . (Currie, G, 2005, p. 78)

يمكن العثور على شيء مثل هذا الاختلاف عندما ننظر إلى حالة المحتوى التمثيلي الفوتوغرافي الخالص ، أو المستحث سببيًا ، لصورة الفيلم من ناحية ، و محتوى السرد المختلف للصورة من ناحية أخرى . لذلك تكون الحالة النموذجية في الفيلم الخيالي حيث تمثل صور الممثلين و مواقع التصوير أيضًا شخصيات و مواقع خيالية . و يقول إنه في مثل هذه الحالة يكون المحتوى الذي تمتلكه الصورة ـــ بسبب أصلها الفوتوغرافي ـــ غير مفاهيمي ، في حين يكون المحتوى الذي تمتلكه بسبب تمثيل الأشياء و الأحداث في العمل الخيالي تصويري مفاهيمي . (Currie, G, 2005, p. 78)

و وفقًا لذلك لا تمتلك الصور الفوتوغرافية محتوى تصويري مفاهيمي وفقًا لهذا المعيار ، لأنه ينطبق على أي صورة فوتوغرافية أن يكون لديها المحتوى دون أن يكون الشخص الذي التقط الصورة قادرًا على تصور و وضع مفهوم له بأي شكل من الأشكال . و يعود ذلك إلى أن محتوى الصور الفوتوغرافية تحدده كليًا علاقة سببية . ولكن القول بأن الصور الفوتوغرافية أو صور الفيلم لها أيضًا محتوى سردي مختلف ، فيجب أن يكون ذلك بسبب وجود ترابط ما بين الصورة و السرد ، ويجب أن يكون ذلك الترابط مقصودًا ؛ لا يمكن للتسبب غير المقصود إحداث مثل هذه العلاقة ، كما لا يمكنه خلق أي سرد . و ينتهي كوري في تلك النقطة إلى أنه هناك تشابهًا واحدًا بين الإدراك والصورة ، فكلاهما يحمل محتوى غير تصويري أو غير مفاهيمي . (Currie, G, 2005, p. 79)

د. الأشياء التي تكون أثر و شاهد معًا في الأفلام :

يختلف كون الشيء أثرًا عن كونه شاهد ، لكن الأثر يمكنه أيضًا أن يكون شاهدًا . و كونه الإثنين معًا ، يجعل وضعه كأثر غير مؤهل ليكون عنصر وثائقي في سياق وثائقي معين ، و ها هو الحال عندما نتعامل مع آثار سمعية ، أي تسجيلات أصوات الناس مثلًا . فالتسجيل عبارة عن أثر للصوت ، و ليس شاهد على ذلك الصوت ؛ لأن جهاز التسجيل يسجل الأصوات التي تؤثر على أجهزة الاستقبال الخاصة به ، لا الأصوات التي يعتقد الشخص الذي يسجل أنها تُصدر ، كما في فيلم "انفجار" . (Currie, G; (1999, P.293

عادةً ما تحتوي الأفلام الوثائقية على آثار سمعية ، لكنها ليست دائمًا أجزاء وثائقية من الفيلم الوثائقي؛ فقد يقدم لنا فيلم وثائقي عن هتلر آثارًا بصرية و سمعية له ، و يعد تسجيل صوته جزءًا وثائقيًا من الفيلم ، لكن إذا كان التعليق بصوت لورانس أوليفييه ، عندها لن يكون أثر صوته جزءًا وثائقيًا ـ

بافتراض أن هتلر هو محور السرد و ليس لورانس أوليفيه . إذن تسجيل أوليفيه أثر لكلامه ، لكنه شاهد على هتلر و أنشطته . لكن نفس أثر أوليفيه يمكن أن يكون جزءًا وثائقيًا من فيلم آخر حول قدرات أوليفيه في التحدث . (Currie, G, 2005, pp. 79-80 و Currie, G; 1999, P.293)

و هنا يتساءل ***كوري*** عما إذا كان الشيء يندرج في فئة الأثر أو الشاهد أو الإثنين معًا . و تشير هذه الملاحظة ـ أن أثر شيء ما قد يعمل كدليل لآخر ـ إلى وجود مشكلة بالنسبة للمنهج الذي يتبعه ***كوري*** مع الفيلم الوثائقي . فيضرب لنا مثالاً ، حيث يفترض وجود فيلم وثائقي عن نابليون . و هنا لا يوجد آثار سينمائية لنابليون ، و لا للأشياء التي كان مرتبط بها ارتباطًا وثيقًا ، و بدلاً من ذلك ، توجد آثار لخبراء بشئون نابليون ، و رسومات له ، و نماذج لساحات المعارك ، إلخ . و عليه لو قلنا إن قصة الفيلم تدور حول نابليون و الأشياء و الأحداث المرتبطة به ، لا يكون هذا فيلمًا وثائقيًا ، لأن الأشياء التي تكون الأجزاء السينمائية آثار لها ليست هي الأشياء التي يتمحور حولها السرد . بل يمكننا أن نحدد نوعًا من السرد الفرعي الذي يقدمه الفيلم ، بل نعتبره فيلمًا وثائقيًا عن مستشاري نابليون و رسوماته، و نماذج ساحات المعارك ، و ما إلى ذلك . (Currie, G, 2005, p. 80)

فوفقًا لـ ***كوري*** يكون الفيلم الوثائقي المتخيل هو فيلم وثائقي عن أشياء متعددة ، ليس من بينها نابليون، لكنه فيلم وثائقي متعلق بنابليون . و يبين كيف يختلف الفيلم الوثائقي عن البرنامج التليفزيوني ، و ذلك من خلال نوع التوافق بين السرد و الأثر .

فنجده يتخيل حالة جديدة توفر آثار مؤرخ مرموق يخبرنا عن نابليون . يبدو و كأنها محاضرة تلفزيونية ، و ليس فيلم وثائقي عن أي شيء . و لا عن المؤرخ . فالآثار التي نراها هي آثار للمؤرخ لا لنابليون ، لكن السرد هنا يتعلق بنابليون و ليس المؤرخ . لا يوجد هنا نوع التوافق بين السرد والأثر الذي يجعل هذا فيلمًا وثائقيًا عن المؤرخ . و قد يسود سرد آخر، سرد عن النهج الابتكاري لالآن جون بيرسيفال تايلور إزاء المحاضرات التلفزيونية ، مثلًا . تتوافق فيه آثار تايلور و هو يحاضر عن نابليون مع السرد السائد للبرنامج ، وحينئذ يكون فيلمًا وثائقيًا عن تايلور . (Currie, G, 2005, p. 81)

حيث يعتبر ***كوري*** أن البرامج الحوارية و الرياضية لها الحد الأدنى من الحالة الوثائقية . وبالمقابل، يسوق الأمثلة على الأفلام الوثائقية مثل فيلم ريفنستال عن دورة الألعاب الأولمبية الصيفية في

برلين أولمبيا 1938[*] ، و فيلم "أولمبياد طوكيو"[*] إخراج أيتشيكاوا 1965 ، الذين لديهم بنية سردية أغنى وأكثر وضوحًا .

هـ . الفيلم الوثائقي و الخيالي :

لقد أشار ***كوري*** إلي أن الصور السينمائية ــ أو على الأقل الصور الفوتوغرافية التي يعرضها ــ تمثل أشخاص حقيقيين في أُطر و مواقف حقيقية . و يتساءل هل ينبغي قول إن أي فيلم يكون دائمًا وثائقي فضلاً عن كونه عمل روائي – أو فيلم وثائقي عن نشاطات الممثلين بينما يقوم صناع الأفلام بصناعة فيلم خيالي ؟ و يجيب بالنفي . حيث تنحصر الوظائف التي تمثلها الصور السينمائية في توعين وظائف فوتوغرافية و خيالية . تؤدي الأفلام الوثائقية النوع الأول من الوظائف فقط ، بينما تؤدي الأفلام الخيالية كلا النوعين . و يتشابه كلاهما في أن الأفلام تسجيل لما يحدث أمام الكاميرا وقت عرض الفيلم . (Currie, G, 1995, p. 13)

و برغم كونهما تسجيل لما يحدث أمام الكاميرا ، إلا أن هدف التسجيل في الفيلم الوثائقي تمثيل الواقع ، أما الفيلم الروائي الخيالي يستخدم تمثيلات للواقع لتمثيل الأشياء غير الواقعية أو المتخيلة . قد يمثل الفيلم شيئًا مختلفًا تمامًا عما يقصده صانعه . لكن مهما نظرنا إلى الفيلم بجدية ، فلن نجد قصصًا خيالية غير متوقعة ممثلة ؛ فيعتبر الفيلم خياليًا ــ أي يقدم قصة متخيلة ــ إذا كان يقصد به أن يكون خياليًا

و يشير ***كوري*** إلي وجود أفلام وثائقية ، مثلما يوجد وثائقيات أدبية . وهناك أفلام خيالية متخيلة وأعمال أدبية خيالية . ففيلم ذهب مع الريح Gone with the Wind هو فيلم سينمائي خيالي قائم على الأدب القصصي ، أما فيلم المواطن كين Citizen Kane هو فيلم سينمائي خيالي يخلو مما يتمتع به سابقه ، برغم ارتكازه جزئيًا على الواقع . لكن هناك عدم تناسق بين الحالة السينمائية والأدبية . (Currie, G, 1995, p. 13)

---

[*] فيلم وثائقي رياضي ألماني ، وهو يوثق دورة الألعاب الأولمبية الصيفية لعام 1936 ، التي أقيمت في الاستاد الأولمبي في برلين بألمانيا . تم إصدار الفيلم في جزأين: أوليمبيا 1. تيل - فيست دير فولكر (مهرجان الأمم) وأوليمبيا 2. تيل - فيست دير شونهايت (مهرجان الجمال). كان هذا أول فيلم روائي وثائقي للألعاب الأولمبية. تم استخدام العديد من تقنيات الصور المتحركة المتقدمة ، والتي أصبحت فيما بعد معايير الصناعة و لكن التي كانت رائدة في ذلك الوقت . أنظر : Olympia_(1938_film)، ويكيبيديا الموسوعة الحرة ، 17فبراير 2022، الساعة 07:00، من :
https://en.wikipedia.org/wiki/Olympia_(1938_film)

[*] فيلم وثائقي ياباني والذي يوثق الألعاب الأولمبية الصيفية لعام 1964 في طوكيو . مثل فيلم ليني ريفنستال الأولمبي ، الذي وثق دورة الألعاب الأولمبية الصيفية لعام 1936 في برلين ، يعتبر فيلم إيتشيكاوا علامة فارقة في صناعة الأفلام الوثائقية . و مع ذلك ، فإن أوليمبياد طوكيو تبقي تركيزها أكثر على أجواء الألعاب و على الجانب الإنساني للرياضيين بدلاً من التركيز على الفوز والنتائج . أنظر : فيلم أولمبياد طوكيو، ويكيبيديا الموسوعة الحرة ، 17فبراير 2022، الساعة 07:00، من :
https://ar.wiki567.com/148920-tokyo-olympiad-OFHFLM

و هنا قبل و أن يختتم ***كوري*** حديثه عن الفيلم الوثائقي يوضح نقطة مهمة و هي :

و. الدراما الوثائقية أو الدوكودراما :

و هنا يقرر ***كوري*** أنه لا يمكن القول إن الفيلم الوثائقي فيلم غير خيالي ، لأن هذا لن يميز بين الفيلم الوثائقي و الدراما الوثائقية (الدوكودراما) [(*)] ، و هي إعادة خلق و تمثيل ـ عن طريق وسائل درامية ـ لأحداث معينة تحدث بالفعل . و إذا كانت هناك دراما وثائقية حقيقية ، فهي بالتأكيد ليست أفلامًا وثائقية . فقد يكون هناك عدد قليل منها ، و التي هي ـــ في الواقع ـــ أعمال قصصية خيالية ، أو على الأقل أشياء ذات محتوى خيالي إلى حد كبير. (Currie, G; 1999, P.295 و Currie, G, 2005, p. 82)

و يشير إلى أن فيلم "كل رجال الرئيس" ـــ مثلاً ـــ مبني على أحداث حقيقية ؛ حيث يتضمن عديد من الشخصيات الحقيقية و يصور كثير من الأحداث التي حدثت بالفعل . في حين أنه توجد عديد من الأفلام الأخرى التي نقول بسلاسة إنها أعمال خيالية . و يختلف الفيلم بالفعل عن الشاهد التاريخي ، و يصور الفيلم عدد كبير من الأشياء التي لم تحدث ، و لا يُقصد أن يعتقد الجمهور أنها حدثت ، والتي ـــ في الواقع ـ لن يعتقد الجمهور أنها حدثت . تلك أشياء خيالية ؛ يفترض أن نتخيل حدوثها . يُقصد في بعض الأحيان أن نفترض أن ما يصوره الفيلم قد حدث بالفعل ، لكن في الإطار العام فقط . كل جزئية صغيرة من شيء مؤكد تكون محاطة بكثافة بالتفاصيل الخيالية ، و السبب في ذلك يكمن في طبيعة الوسيلة . (Currie, G; 1999, P.295 و Currie, G, 2005, p. 83)

يمكن أن يخبرنا النص التاريخي بقدر ما يريد المؤلف أن يخبرنا لا أكثر ، لأن بنيته المتعلقة بالجمل الكتابية تمييزية بدرجة عالية ، لكن الفيلم ليس تمييزي . و لا يمكن أن يقتصر الأمر على ما يعتقده صانع العمل بموثوقية ، أو ما يتوقع صانع العمل أن يعتقده ويصدقه الجمهور. فالممثل الذي يلعب الشخصية عليه أن يظهر و يتحدث و يتحرك بطريقة معينة ، و نحن ، المشاهدون ، نعلم أن لا شيء من هذا ـ أو قليل منه ـــ يُقصد أن نعتقد صحته عن الشخصيات ، و بالتالي نصدق قليل جدًا منه . و الأحرى أننا نتخيل الأحداث التي تصورها الشاشة بكل تحديداتهم وخصائصهم . لذا حتى أكثر الدراما الوثائقية صدقًا وتقيدًا وتحديدًا تحتوي على قدر هائل من المادة الخيالية ، و التي تكون الاستجابة المناسبة لها تخيل أكثر منه اعتقاد . (Currie, G, 2005, p. 83)

(*) هي نوعية الأفلام التي تقِّدم للمشاهد أحداثًا واقعية في صورة درامية يقوم بأداء أدوارها إما أشخاصها الحقيقيون وهو الأغلب أو ممثلون محترفون . أنظر : لؤي الزغبي : الأفلام الوثائقية ، الجامعة الافتراضية السورية ، وزارة التعليم العالي ، سوريا ، ص8.

إن اختلاف الدراما الوثائقية عن الفيلم الوثائقي ــ بحسب ***كوري*** ــ ليس مجرد مسألة كمية التأكيدات التي تفشل في تحقيقها ، و إنما الطريقة التي يكون بها افتقار هذا النوع من التأكيدات هنا أمر محوري بالنسبة للمشروع الوثائقي . فمن الأفضل أن تُعد الدراما الوثائقية ضمن الأعمال الخيالية .

ز. نقد و تقييم نظرية كوري عن الفيلم الوثائقي :

و بعد العرض السابق لنظرية ***كوري*** عن الفيلم الوثائقي ، نكون قد وصلنا لنقطة مهمة و هي تقييم عمله من الفلاسفة المعاصرين له . لكني أبدأ هنا باعتراف ***كوري*** نفسه في نهاية مقالته الشهيرة بعنوان " الآثار المرئية ؛ الفيلم الوثائقي و محتويات الصور الفوتوغرافية " أن المخطط العام لنظريته هو أن الأفلام الوثائقية سرديات سينمائية ، تدعم صورها السرد في الغالب لكونها تمثيلات فوتوغرافية. في المعنى الوثائقي ينتقل من الصورة إلى السرد ، بينما في المعنى غير الوثائقي يذهب في الاتجاه الآخر. و أن الفيلم الوثائقي ليس فئة بلاغية أو فارغة أو مشوشة ، على الرغم من أنه فئة غامضة في الأساس . لكن كل هذا يقف أو يسقط مع تصور معين لما هو مميز عن رسوم الصور وغيرها من الوسائط التي تسبب التتبع ، و ما يترتب على ذلك من تمييز بين المحتوى التصوري والمحتوى غير التصوري . و لهذا السبب قضي كثير من الوقت في قضايا التمثيل ، و لم يعط اهتمام على الإطلاق لجماليات أو سياسة الفيلم الوثائقي .

فقد انشغل ***كوري*** بمسائل التفسير حيث أهمية الصور بوصفها آثار لما تمثلها من الأحداث الواقعية، و أن المحتوى التمثيلي للصورة هو الوظيفة الوحيدة لـ "السببية الشاملة " . و ما يكون عليه الفيلم الوثائقي المثالي . و أدي به ذلك للانصراف عن جماليات الفيلم الوثائقي .

و هنا يري ديفيد ديفيزDavies أن الادعاء الرئيس لنظرية كوري أن هناك فئة محددة جيدًا من الأفلام الوثائقية ، و أن ما يميز هذه أنها روايات تلعب فيها آثار الأحداث الحقيقية دورًا مميزًا . و قد أشار إلي أن ما يهمه هو تمييز كوري بين ما يسميه "محتوى الأثر" و" المحتوى السردي" للصور الفوتوغرافية. يُزعم أن محتوى الأثر أمر جوهري للصورة ، مستقل عن السياق الذي توضع فيه الصورة ، كما أنه غير مفاهيمي ، فمحتوى الأثر هو ما يمنحنا المحتوى التمثيلي للصورة نفسها . ومن ناحية أخرى ، يقال أن المحتوى السردي غير جوهري و يعتمد بصورة كبيرة على السياق المحيط بالصورة ، كما أنه يمكن تحديده من خلال طريقة استخدام الصورة بعد التصوير ، بالإضافة إلى أنه مفاهيمي . (Davies, 2006, p.201)

وحيث يعتمد ادعاء كوري بشكل أساسي علي فكرة أن الصورة ستحمل نفس "محتوى الأثر" حتى لو تم إنتاجها بشكل غير مقصود ، في حين أن اللوحات لن تمتلك نفس المحتوى التمثيلي كما يُزعم أن المحتوى التمثيلي للصور إذا حُدِّدَ بمحتوى الأثر الخاص بها، يستلزم أن يكون المحتوى التمثيلي للصورة غير مفاهيمي ، و ذلك نظرًا لأنه يمكن إنتاج صورتين فوتوغرافيتين لهما نفس المحتوى التمثيلي، إحداهما عمدًا و الأخرى دون قصد .

و يعلق ديفيز عن وصف المعنى الذي يكون فيه المحتوى التمثيلي للصور الفوتوغرافية "مستقل عن القصد " ، حيث يدعي كوري أنه لم يهمل الطرق التي يمكن للمصورين أن يتصرفوا من خلالها عن قصد في إنتاج الصور . لكنه أساء تمثيل الطريقة التي يدخل بها هذا في المحتوى التمثيلي للصورة من خلال إعداد الأمور من حيث الفصل بين ما هو داخلي ، و جوهري ، و ثابت ، و فوتوغرافي (محتوى الأثر ، عند كوري) ، و ما هو خارجي، و متغير سياقيًا، و قائمًا على السرد . ويتغاضى هذا عن اعتبار المحتوى الفوتوغرافي الثابت للصورة الفوتوغرافية أثر تم تقديمه عن قصد ، و هو نتاج لعلاقة سببية شاملة، و يحمل محتوى يعكس أصلها المشترك .(Davies, 2006, p.203)

بينما تناولت جيني تشوي[*] نظرية الفيلم الوثائقي عند كوري بالنقد و التحليل و أفردت لذلك مقالاً، وبدأت مراجعتها لآراء كوري بخصوص هذه النقطة قائلة :

"يعرّف ***جريجوري كوري*** الفيلم الوثائقي مستعينًا بفكرة الأثر البصري : فالأشياء التي أمام الكاميرا تترك آثارًا في الصور بغض النظر عن معتقدات المصور الفوتوغرافي عن الأشياء أو الأحداث ، أي أن الكاميرا تسجل بشكل آلي ما أمامها ".(Choi, J, 2001, p.317)

و قد علقت على وجهة نظره بأنه حاول اقناعنا بالحاجة للبحث عن طبيعة الفيلم الوثائقي وأن روايته تتكون في الغالب من محتويات أثر الصورة الفوتوغرافية . كما اعتبرت أن تعريفه للفيلم الوثائقي مجرد محاولة لاستغلال الفهرسة أو مصدر الصور الفوتوغرافية أو الصور الفيلمية . و تري أن تعريف ***كوري*** للفيلم الوثائقي مهما كانت قيمته العملية ، يجب أن يتم تحديده من خلال اختباره ضد حالات نماذج الأفلام الوثائقية .(Choi, J, 2001, p.317)

---

[*]جيني تشوي باحثة كورية و هي عضو في جمعية دراسات السينما و الإعلام . و أيضًا محررة مجلة السينما اليابانية والكورية (أغسطس 2017-) ، و عضو في هيئة تحرير سلسلة "Thinking Cinema" في Continuum ومجلة New Review of Film and Television Studies . عملت كعضو في المجلس الاستشاري لمهرجان لندن للسينما الكورية الذي استضافه المركز الثقافي الكوري ، متخصصة في الجماليات ، و أصبحت أستاذة في دراسات شرق آسيا والدراسات السينمائية بجامعة ييل.

و تستدل تشوي في تعليقها على رأي ***كوري*** بمقالة كتبها نول كارول عام 2003 ، و عنها تقول تشوي:

"في رده على تعريف كوري ، يثير كارول عدة أمثلة معارضة ، بحجة أن نطاق تعريف كوري ضيق للغاية . و يفترض أن السرد أو التوافق بين الصور الفوتوغرافية و السرد ليس شرطًا ضروريًا لكونه فيلمًا وثائقيًا".(Choi, J, 2001, p.317)

و بحسب رأى كارول ، فإن المطلب الأول يستبعد من تصنيف الأفلام الوثائقية كل الأفلام بدون أية سرد، بما في ذلك أفلام لوميير الواقعية ؛ أما المطلب الثاني فيستثني الحاجة إلى كل الأفلام المجمعة التي تستخدم سلاسل صور الأرشيف كمكونات لها ، و تري تشوي أن أحد أوجه اختلافاتهما تنشأ من غموض مصطلح "السرد" المستخدم في مناقشاتهما .(Choi, J, 2001, p.317)

لا يتفق *كوري* مع كارول بشأن حالة الأفلام الوثائقية في أفلام لوميير الواقعية . و يفترض ***كوري***، في رده على كارول ؛ أن أفلام لوميير الواقعية تجسد السرديات ، رغم كونها غير مثيرة للاهتمام . لذلك ، فلا يمكن أن تعد بمثابة نماذج مضادة لتعريفه .

كما انتقدت أيضًا قصور ***كوري*** فيما يعنيه بالسرد ، أو دوره ضمن الفيلم الوثائقي . و اكتفائه بتعريف السرد فقط كشيء مستنتج من التلميحات الحسية التي يقدمها الفيلم ، بما في ذلك الصور والموسيقى التصويرية والتسجيل الصوتي . و أن السرد ما هو إلا فكرة قصدية . فهي تري أن فكرته غامضة جدًا. (Choi, J, 2001, p.318)

لكنها بالرغم من ذلك نوهت عن أن ما يميز وصف ***كوري*** للفيلم الوثائقي ، هو تقريره بأننا كمشاهدين نتوقع أن يكون مسار الصورة للفيلم الوثائقي مطابقًا لسرده ، أي أن محتوى التتبع في الصور يتوافق مع ما يقترحه السرد . و علقت علي رأيه بأن الأفلام الوثائقية هي أفلام تتطابق فيها الصور الفوتوغرافية مع سرد الفيلم رأي متهافت و آيل للسقوط من الناحية النظرية . (Choi, J, 2001, p.318)

و تنتهي و تختم تعليقها على وجهة نظر **كوري** فيما يتعلق بالأفلام الوثائقية إلى أنه يري طريقة واحدة لتقرير ما إذا كان فيلمًا وثائقيًا ، ألا و هي رؤية كل لقطة في الفيلم و فحص ما إذا كانت غالبية اللقطات موثوقة بها . و تري أن طريقته هذه غير عملية تمامًا ، بل مستحيلة في بعض الأحيان ، حيث إن مراجع معظم اللقطات المعزولة يمكن أن تكون غير محددة ومرنًة إلى حدٍ ما ، طالما تنتشر لأغراض

مرجعية أخرى . و إذا كان الأمر كذلك ، كما يخبر **كارول** ، يجب تحديد معنى كل لقطة في الفيلم في ضوء الفيلم ككل .(Choi, J, 2001, p.319)

و تتفق الباحثة مع تشوي في أن المشكلة الرئيسة وراء موقف كوري تتمثل في محاولته تعريف الفيلم الوثائقي باللجوء إلى "الجزء الوثائقي" ، و الذي بدوره يجب أن يحدده الموقف الذي اتخذه الفيلم ككل. و إن كان الأمر كما يري ، فإن صدق أجزاء الفيلم الوثائقي بالإضافة إلى الوضع الوثائقي للفيلم ككل يجب أن يتم تحديده من خلال استئناف الموقف الحازم لصانعي الأفلام / الأفلام التي تم اتخاذها تجاه المحتوى الفيلمي ، وليس من خلال التوافق بين السرد و صور العناصر .(Choi, J, 2001, p.319)

و الجدير بالذكر هنا إشادة نول كارول بنظرية كوري و اعترافه بأنه قدم نظرية متطورة عن الفيلم الوثائقي . معلقًا بأن نظرية كوري ركزت بشدة على طريقة واحدة لإنتاج الصور السينمائية ، و إن كانت أكثر الطرق القياسية استخدامًا قبل ظهور التكنولوجيا الرقمية (والتي لا تزال على الأرجح الطريقة الأكثر استخدامًا في القياس هذه الأيام) . و هي استخدام التصوير الفوتوغرافي لإنتاج صورة لكل ما يقف أمام الكاميرا. هذه هي قدرة الصورة على إنتاج وثيقة ما ذات سلطة إثبات معينة لا تتواجد لدى اللوحات . (Carroll, N; 2000, p.303)

و لقد اختلفت نظرية كوري في اهتماماتها عما هو سائد بين منظري الفيلم ، و هنا نجد لكاول بعض التحفظات علي وجهة نظر كوري تتمثل فيما يلي(Carroll, N; 2000, pp.304-305):

- يري كارول أن كوري لم يقحم نفسه في نقاشات حول موضوعية الفيلم الوثائقي، فهو يبذل جهده و طاقته بدلاً من ذلك في تعريف مثل هذه الأفلام . و على الرغم من أن كوري قد يشارك، ويوضح، أحد أفكار أولئك الذين يعارضون الوضع الوثائقي أو ما يطلقون عليه الأفلام الوثائقية ، إلا أنه لا يشكك في إمكانية موضوعية مثل هذه الأفلام .
- بالنسبة لكوري ، يبدو أن الفيلم الوثائقي المثالي (و الفيديو الوثائقي) من حيث التعريف يتضمن أكثر من كونه كلام جمالي ، فهو عبارة عن مجموعة مشاهد مصورة بالكاميرا. بالنسبة إلى كوري ، تعتبر "الأفلام الوثائقية سرديات فيلمية ، حيث تدعم الصور السرد بناء على تصويرها الفوتوغرافي .
- اعتقد إن نظرية كوري عن الفيلم الوثائقي تتغافل عن الاستخدام العادي و بالتالي تنتهك الحدس اليومي بحيث يبدو أنها مجرد إعادة تعريف إلزامي للفيلم الوثائقي، فضلاً عن كونها مفهوم

لتجديد و إعادة تنظيم فهمنا الفعلي له . و أنه علي أيّة حال ، قدم لنا مفهومًا وثائقيًا قد نستخدمه (رغم غموض أهدافه) ؛ لكنه يختلف عما عهدنا على استخدمه .

- يري كارول أنه لا يمكن أن يكون الشرط الضروري لتطبيق مفهومنا العادي للفيلم الوثائقي أن مثل هذه الأفلام تحتوي على عديد من الصور التي هي تمثيلات آثار حرفية للأحداث التي أدت إليها. ولذا يقرر أن كوري لم يحدد لنا الشرط الضروري الواجب توافره لاعتبار العمل فيلمًا وثائقيًا .
- يبدو أن كوري كان على دراية بأوجه النقص و غيرها من هذا القبيل ، التي تطيح بنظريته عن الفيلم الوثائقي. وللتعامل معهم ، قدم كوري فكرة الفيلم الوثائقي ذات الصلة بموضوع و مكان محددين .

و أخيرًا و قد كان لدي كارول تحفظ مهم حول استنتاجات كوري ، فيعترض علي زعم كوري بأن الآثار ـــ و هي فئة لا تتضمن فقط الصور الفوتوغرافية ، و لكنها تتضمن أيضًا آثار الأقدام و أقنعة الموت ـــ أكثر عاطفة من الصورة المرسومة باليد . فهذا تعميم غير صحيح بالنسبة له، ليس فقط لأن كثير من اللوحات أكثر إثارة من الصور الفوتوغرافية أو الآثار السينمائية أو الأحداث المتشابهة ، و لكن أيضًا لكون آثار الأقدام و أقنعة الموت أشياء يستحيل تحريكها . (Carroll, N; 2000, p.306)

الخاتمة و نتائج البحث :

لقد قدم كوري نظريته القيّمة و المتطورة عن الفيلم الوثائقي ، مدافعًا عن تميزه من بين فئة الأفلام السينمائية . و قد كان اعتماده علي فكرة الأثر كما بينّا في السابق . فالفيلم الوثائقي أثر لموضوعه و ليس دلالة فحسب . و أن الفيلم الوثائقي المثالي يجب أن يحتوي على نوع محدد من التماسك بين السرد و الأثر لمحتوى العمل . و نصل في نهاية البحث إلي أن :

1. أن كوري قدم نظرية عن الفيلم الوثائقي و أفرد لها جزء كبير في مقالاته ، عارضًا لوجهات النظر الأخرى منتقدًا إياها مؤيدًا ما يراه صوابًا ـ وفقًا له ـ و مستعينًا بالأمثلة للتوضيح .
2. يري أن الأفلام الوثائقية ما هي إلى سرديات ذات طابع خاص ، حيث تلعب آثار الأحداث الحقيقية دورًا مميز بها . فهي تمثل الواقع .
3. يؤكد ***كوري*** علي أهمية الأثر في الصور الفوتوغرافية ، لكونها مصدر للمعلومات . و بفضل احتواءها على آثار الأشياء فهي تقدم لنا مدخل معرفي و حسي نحو الأشياء الموجودة بها .
4. تؤكد أيضًا نظرية ***كوري*** أننا ـ كمشاهدين ـ نتوقع أن يكون مسار الصورة للفيلم الوثائقي مطابقًا لسرده . أي أن محتوى التتبع في الصور يتوافق مع ما تقترحه الرواية . وهذا هو ما يميز وصف كوري للفيلم الوثائقي .
5. بحث ***كوري*** الأهمية الواضحة لمختلف صور الأفلام كأثار للمترتبات السببيه لتصويراتها ، بدلاً من محاولة تحديد الشروط الضرورية والكافية عن الفيلم الوثائقى ، و هو ما يكفى لأغراضه للأستئناف أمام فكرة الفيلم الوثائقى "المثالى" ، و الذى هو مثال لوثائقية غير فعلية، ولكن هذا ما يفسر ظاهرة الأهميه المشعوره للأثار .
6. أنه قد اختلفت وجهة نظر ***كوري*** عما هو سائد بين منظري الأفلام ، حيث إنه لم يقحم نفسه في نقاشات حول موضوعية الفيلم الوثائقي، بل وجه جهده و طاقته بدلاً من ذلك في تعريف مثل هذه الأفلام .

قائمة المصادر و المراجع :

أولاً : المصادر :

أ. كتب :

1. Currie, G (1995) ; Image and Mind: Film, Attitude and Cognitive Science, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
2. (2005) ; Arts and Minds, Oxford University Press, New York, U.S.A.

ب. مقالات :

3. Currie, G (1999) ; "Visible Traces: Documentary and the Contents of Photographs" ,The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 57, No. 3 (Summer, 1999), pp. 285-297 , Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics, Oxford University Press, Oxford, U.K

ثانيًا : المراجع :

أ. مراجع باللغة العربية :

4. لؤي الزغبي : الأفلام الوثائقية ، الجامعة الافتراضية السورية ، وزارة التعليم العالي ، سوريا .

ب. مراجع باللغة الإنجليزية :

5. Kelly, M (1998) ; Encyclopedia Of Aesthetics , Vol.2, Oxford University Press, New York, U.S.A.

6. Carroll, N (2000) ; Photographic Traces and Documentary Films: Comments for Gregory Currie, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 58, No. 3 (Summer, 2000), pp. 303-306, Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics, Oxford University Press, Oxford, U.K

7. Choi, J (2001) ; A Reply to Gregory Currie on Documentaries, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 59, No. 3 (Summer, 2001), pp. 317-319 / Published by: Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics, Oxford University Press, Oxford, U.K

8. Davies,D (2006) ; Critical Study: Arts And Intentions: Reflections On Currie's Interdisciplinary Turn , pp.192-203, British Journal of Aesthetics, Vol. 46, No. 2, April 2006 © British Society of Aesthetics,

ج. مراجعة باللغة الإنجليزية مترجمة :

9. باتريشـــــــــــيا أوفدرهايدي 2013 : الفيلم الوثائقي ؛ مقدمة قصيرة جدًا ، ترجمة شيماء طـه، مراجعـة هـاني فتحـي سـليمان، ط1، مؤسسـة هنـداوي للتعليم و الثقافة ، القاهرة ، ج.م.ع. ،.

د. مواقع علي شبكة الأنترنت :

10. https://en.wikipedia.org/wiki/John_Grierson
11. https://en.wikipedia.org/wiki/Bill_Nichols_(film_critic)
12. https://en.wikipedia.org/wiki/Michael_Moore
13. https://ar.wikipedia.org/wiki معركة - كلودين
14. https://ar.wikipedia.org/wiki انفجار (فيلم)
15. https://ar.wikipedia.org/wiki كازابلانكا_(فيلم_2019)
16. https://ar.wikipedia.org/wiki كل_رجال_الرئيس_(فيلم)
17. https://en.wikipedia.org/wiki/Night_Mail
18. https://mubi.com/films/no-lies
19. /https://ar.wikipedia.org/wiki انتصار_الإرادة_(فيلم)
20. https://en.wikipedia.org/wiki/Olympia_(1938_film)
21. https://ar.wiki567.com/148920-tokyo-olympiad-OFHFLM

Gregory Currie's The Documentary Film

Zenab Ali Hassan Alabd
PhD researcher - Department of Philosophy
Faculty of Women for Arts, Science & Edu-Ain Shams University - Egypt
zenabalabd@gmail.com

Doctor
Hossam Mohamed Al Saied Ruhoma
Lecturer of Philosophy
Department of Philosophy
Faculty of Arts
Damanhour University - Egypt
drhossamruhoma@gmail.com

Professor
Ramadan Bastawicy Mohammed Ghanem
Professor of Contemporary Philosophy and Aesthetics
Department of Philosophy
Faculty of Women for Arts, Science & Edu
Ain-Shams University- Egypt
ramadanbst@hotmail.com

Abstract

Gregory Currie introduces a sophisticated theory of the documentary film.' For Currie a documentary film is one comprised of a preponderance of photographic images that function in the context of the relevant film as traces of the objects and events that causally produced them. Gregory Currie defines documentary by recourse to the notion of visual trace: Objects in front of the camera leave traces in photographs, regardless of the photographer's beliefs about the objects or events. That is, the camera mechanically records what is in front of it. Currie argues that we need to look for the nature of documentary in that its narrative mostly consists of trace contents of photographic image. His definition of documentary can be seen as an attempt to exploit the indexicality or causal provenance of photographic images and filmic images. Currie does make many valuable observations in his paper. He does an excellent job of explaining why photographic documentation has the evidentiary power it does. He, in effect, illuminates the salience that the documentation capacity of film has had for previous film theorists, most strikingly Bazin. And he provides an immensely useful discussion of the trace.

Keywords: Documentary, Traces and Testimonies, Trace Content, Narrative Content, The Docudrama.