الفيلم الوثائقي

دليل مقترح للتدريس في الجامعات والكليات الفلسطينية

تأليف وإعداد: جورج خليفي

إشراف: نبال ثوابتة وعماد الأصفر

مركز تطوير الإعلام- جامعة بيرزيت

تشرين الثاني 2014

الفيلم الوثائقي

دليل مقترح للتدريس في الجامعات
والكليات الفلسطينية

تأليف وإعداد: جورج خليفي

إشراف: نبال ثوابتة وعماد الأصفر

تحرير لغوي: خالد سليم

مركز تطوير الإعلام MDC
MEDIA DEVELOPMENT CENTER

جامعة بيرزيت
BIRZEIT UNIVERSITY

طبع هذا الدليل ونشر بدعم مالي من مؤسسة هاينرش بول الألمانية

HEINRICH BÖLL STIFTUNG
فلسطين والأردن

حقوق الطبع محفوظة

مركز تطوير الإعلام - جامعة بيرزيت

تشرين الثاني 2014

التصميم الفني والطباعة: Direct Way
Advertising | P.R. | Media
02 2 96 96 95

الفهرس

مقدمة مركز تطوير الإعلام 4

مقدمة المؤلف 5

ما هو الفيلم الوثائقي؟ 5

السينما الوثائقية: نظرة تاريخية: 7

من البدايات حتى ١٩٠٠: أفلام اللقطة الواحدة 7

١٩٠٠- ١٩٢٠: أفلام الرحلات وبدء «الملونة» 7

١٩٢٠- ١٩٥٠: نضوج وتيارات: 8

الرومانسية 9

التيار الواقعي 9

الكينو- برافدا 10

الأفلام الدعائية 11

١٩٥٠-١٩٧٠: سينما الحقيقة والأفلام الثورية: 12

سينما الحقيقة 12

الأفلام الثورية 14

السينما الوثائقية المعاصرة 15

السينما الوثائقية الفلسطينية 17

ما هو الفيلم الفلسطيني؟ 17

١٩٣٥- ١٩٤٨: البدايات الضائعة 18

١٩٤٩- ١٩٦٧: نشاط ضئيل 19

١٩٦٨- ١٩٨٢: أفلام الثورة: 19

المميزات 20

الأسس الفكرية 22
الأهداف 22
الأفلام والعروض 22
المواضيع 24
١٩٨٠- الآن: من الوطن إلى الأفق 26
سينما الأفراد 27
ظروف الإنتاج والتمويل 27
الطواقم 29
الفيديو الرقمي والفيلم الوثائقي 29
بين حقبتين 31
صناعة الفيلم الوثائقي ومراحلها 33
تصنيفات الفيلم الوثائقي 34
الفكرة 35
البحث 36
ملف الفيلم 38
مراحل صنع الفيلم 43
البيتشينغ «التقدم بمقترحات إنتاجية» 46
اقتراح لخطة مساق 50
نموذج ملف أولي لمشروع وثائقي، ونماذج لسينوبسيس ومعالجات 58
صور 66
مراجع 82

مقدمة

يعمل مركز تطوير الإعلام في جامعة بيرزيت منذ العام ١٩٩٦ على رفع قدرات الصحافيين والمؤسسات الإعلامية، وذلك عن طريق التدريب العملي المتخصص وإصدار الأدلة التدريبية وتقديم الإنتاجات النموذجية. وسبق للمركز أن قدم عدة أدلة تدريبية وترجم عددًا آخر من أهم الكتب التي أصدرها أصحاب الخبرة الميدانية في العمل الإعلامي.

ويسعى المركز إلى إعلام فلسطيني مهني وحر وعصري، ويتولى مهمة قيادة المبادرة الوطنية للإعلام، إلى جانب عشرات المؤسسات الإعلامية والأكاديمية والحقوقية والمجتمعية، وتشمل هذه المبادرة ٩ محاور تبدأ بمناهج تعليم الصحافة في الجامعات والكليات، وكذلك برامج التدريب، مرورًا بالقوانين والبنية التحتية والتنظيم الذاتي وأنظمة الملكية الإعلامية والحماية النقابية والسلامة المهنية والتثقيف الاعلامي والإعلام المجتمعي. وقد بدأ الإعداد لهذه المبادرة بتنفيذ دراسة «مؤشرات التنمية الإعلامية في فلسطين» تحت إشراف اليونسكو وعلى يد جملة من أبرز الباحثين. وقد كشفت فصول هذه الدراسة التي استندت إلى مسح ميداني ومقابلات معمقة وجلسات نقاش عام، عن فجوة كبيرة بين مساقات الإعلام في الجامعات، واحتياجات السوق الإعلامية، وأن الكتب المتوفرة في مكتبات الجامعات قديمة ولا تواكب التطور الهائل والمتنامي في صناعة الإعلام بمختلف أشكاله.

وقد أوصت الدراسة، في هذا السياق، بمراجعة شاملة لبرامج التدريب وتطوير المناهج لتحقيق التوازن المطلوب بين النظري والعملي، وتوجيه الجامعات إلى إمتلاك الأستوديوهات والمرافق والأدوات اللازمة لذلك.

وانسجامًا مع هذه التوصيات، فقد عهد مركز تطوير الإعلام إلى الأستاذ جورج خليفي مشكوراً، وهو من خيرة المخرجين الفلسطينيين، ومن أصحاب الخبرة الواسعة في مجال السينما في المجالين النظري والعملي، ومن المواكبين لبدايات السينما الفلسطينية، بإعداد هذا الدليل العملي عن صناعة الفيلم الوثائقي، ليكون خير معين لمدرسي وطلبة الإعلام، وللمتدربين الراغبين في دخول هذه الصناعة.

ولقد ضمّن الأستاذ خليفي هذا الدليل ملخصًا مكثفًا عن تاريخ ومدارس الفيلم الوثائقي وعن البدايات الفلسطينية، وأورد نصائح وإرشادات مفصلة لعملية استجلاء الأفكار وصياغتها وآليات الكتابة والعرض والتقديم، ومن ثم التصوير والمونتاج، وكذلك مراحل البحث عن التمويل وخطوات الإنتاج الأكثر فعالية، والمشاركة في المهرجانات، وهو ما سيساعد صانعي الأفلام كما يساعد مدرسي الإعلام في امتلاك الأساليب الأمثل لنقل المعارف والمهارات إلى طلبتهم.

ختامًا، فإن مركز تطوير الإعلام يأمل أن يسهم هذا الدليل في سد الفجوة بين مناهج التدريس وواقع السوق، وأن يقرن المعرفة بالمهارة.

ولا يفوتنا أن نتقدم بجزيل شكرنا لمؤسسة هاينرش بول الألمانية على دعمها السخي لإصدار هذا الدليل.

مركز تطوير الإعلام
جامعة بيرزيت

مقدمة

تتعدد تعريفات الفيلم الوثائقي في الأدبيات التي تتناوله، لكنها تلتقي حول كون الفيلم الوثائقي «فيلما غير روائي يسعى إلى توثيق جوانب من الواقع، لإثبات سجل مصور عنه، يتناول وقائع تاريخية».

وليس المقصود بكلمة «تاريخية» هنا، التعامل مع التاريخ الماضي فقط، بل كمادة مثبتة تتناول الوقائع في زمن ما، قد يكون قريبا أو بعيدا، وقد ينتمي إلى زمن الحاضر ساعة تسجيل المادة الوثائقية.

في بداياته، كان هذا التسجيل يتم على الفيلم السينمائي، الحامل الوحيد الذي كان متوفرا منذ نهاية القرن التاسع عشر وحتى ثمانينيات القرن العشرين.

أما في أيامنا هذه، فيمكن تسجيله أيضا على الفيديو، أو على الأقراص الرقمية، بل إن الحامل الرقمي، مع تطوره التكنولوجي، أخذ ينحّي الحاملين الآخرين، وأصبح الحامل لغالبية الإنتاجات السينمائية، خاصة الوثائقية.

ويوصف الفيلم الوثائقي بأنه: ممارسة سينمائية، وتقليد سينمائي، وشكل من التلقي من قبل المشاهد، يمكن له أن يشاهد في المنازل والمنتديات، أو في قاعات السينما. وتستمر هذه الممارسة في التطور دون حدود واضحة.

ما هو الفيلم الوثائقي؟

الساري بين المهتمين بدراسة السينما الوثائقية أن مصطلح «فيلم وثائقي» ورد لأول مرة سنة ١٩٢٦ على لسان المخرج الوثائقي البريطاني (اسكوتلندي) جون غريرسون John Grierson، في مراجعة له لفيلم "موانا" Moana لروبرت فلاهرتي Robert Flaherty، الذي يعد أحد أهم السينمائيين الوثائقيين.

كانت قناعات غريرسون بالنسبة للسينما الوثائقية تقول:

- إن قابلية السينما لمراقبة الحياة، يمكن استخدامها في **شكل فني جديد**.
- إن «الممثل» الطبيعي، و «المشهد» الطبيعي، **أكثر قدرة على استدراك كنه العالم الحديث**، من الممثل الروائي والمشهد الروائي.
- إن المشاهد المأخوذة من «الواقع الخام» **حقيقية أكثر من المشاهد الممثلة روائيا**.

وقد لاقى تحديده للوثائقي بأنه **تفسير خلاق للواقع** قبولا في ذلك الوقت، مقابل تحديد السينمائي السوفياتي دزيغا فيرتوف، بأن **الحياة يجب أن تؤخذ كما هي، خلسة**.

المخرج الأميركي بير لورنتز Pare Lorentz يحدد الفيلم الوثائقي بأنه «**فيلم يصور الواقع بشكل درامي**».

آخرون يرون أن الفيلم الوثائقي يتميز عن الأشكال الأخرى من المواد غير الروائية (مثلا: الأخبار) بكونه **يحمل رأيا، وينقل رسالة محددة، إضافة إلى الوقائع التي يعرضها**.

اليوم، وبعد ما يزيد على قرن من الزمان على **الممارسة الوثائقية**، نستطيع القول إن التحديدات أعلاه صحيحة كلها، وإن الفيلم الوثائقي يمكن له أن يتعامل- في إطار فني مبلور وواضح- مع الأشخاص الطبيعيين في حياتهم الطبيعية، وتسجيل الحياة كما هي، خلسة أو بوعي من المتصورين للفيلم، مع عدم استثناء استخدام الممثلين والمشاهد المبنية في حالات معينة، أو حتى استخدام أشكال تعبير سينمائية أخرى مثل الرسوم المتحركة، وذلك بهدف تصوير **الواقع بشكل درامي، في فيلم ينقل آراء ويحمل رسالة**.

لكن الكثيرين يعتقدون أن الفيلم الوثائقي «ينقل الحقيقة، الواقع الحقيقي، كما هو». وهذه قناعة جديرة بالفحص والنقاش، على ضوء معرفتنا أن السينمائي:

- يختار موضوعه بنفسه في غالب الأحيان (لماذا هذا الموضوع وليس غيره؟).
- يختار شخصياته بنفسه في غالب الأحيان (لماذا هذه الشخصية وليس تلك؟).
- يختار الأوقات والأمكنة التي يصورهم بها (لماذا هنا وليس هناك، الآن وليس في وقت آخر؟).
- يتحكم بزوايا التصوير.
- لأن كمية المادة المصورة تكون أضعاف الزمن المقرر للفيلم النهائي، يقوم السينامائي، في المونتاج، بتقرير أية مادة مصورة تبقى وتظهر في الفيلم، وأيها تجد طريقها إلى الأرشيف.

يقسم الباحثون الفيلم الوثائقي، منذ أن عرض الأخوان أوغست ولويس لوميير الفرنسيان، في ٢٨ كانون الثاني ١٨٩٥، في قبو أحد المقاهي في باريس، عشرة أفلام من أفلامهما، حتى يومنا هذا؛ إلى حقب مختلفة، ترتبط بتطور الأفلام الوثائقية حسب تطور رؤية السينمائيين لها، وحسب تطور التقنيات التي أتاحت لتلك الرؤى أن تتحقق، علما بأن العلاقة بين الأفلام والتكنولوجيا كانت علاقة تفاعلية، بل إن الأساليب والمضامين المتطورة، غالبا ما كان لها التأثير الأكبر على تطور التكنولوجيا، لأن المخترعين طوروها حسب حاجة المبدعين السينمائيين في الغالب.

من البدايات حتى ١٩٠٠: أفلام اللقطة الواحدة

أفلام الأخوين لوميير المذكورة وأفلام غيرهما، كانت مقيدة بالمحددات التكنولوجية، فقد كانت أفلاما مكونة من لقطة واحدة تستغرق قرابة الدقيقة. مثلا: دخول القطار إلى المحطة، خروج العمال من المصنع، أم تطعم طفلها (الأفلام موجودة على الإنترنت ويمكن مشاهدتها).

هذا النوع من الأفلام/ اللقطات، كان المسيطر في تلك الحقبة، واهتمام المشاهدين كان ينصب على الرغبة في رؤية هذا الاختراع الجديد، الذي كان مذهلا في ذلك الوقت.

خرجت عن ذلك ٣ حالات:

- فيلم «مباراة كوربيت وفيتزسيمونز» الذي عرض مباراة كاملة في الملاكمة على مدى ٩٠ دقيقة، مستخدما تكنولوجيا خاصة. أنتج هذا الفيلم سنة ١٨٩٧.
- سنة ١٨٩٨، صور الجراح الفرنسي دوايان Doyen، عمليات جراحية كان يجريها، صور ٦٠ عملية حتى سنة ١٩٠٦. أكد دوايان أن الأفلام التي سجلها، جعلته يكتشف ويصحح العديد من الأخطاء التي تحدث أثناء إجراء العمليات.
- قام دوايان بعد ١٩٠٦، ولأغراض علمية صرفة، بتصنيف ١٥ فيلما من أفلامه تلك في ٣ مجموعات، بقيت منها مجموعتان حتى أيامنا هذه، إضافة إلى ٥ من أفلامه الأخرى.

لم يكن دوايان الوحيد الذي صور أفلاما تتعلق بمهنته. فبين ١٨٩٨ و١٩٠١، صور أخصائي الأعصاب الروماني غيورغ مارينسكو Gheorge Marinescu مجموعة من الأفلام القصيرة في مجال اختصاصه العلمي، بقيت هي الأخرى حتى يومنا. وقد سمى هذا العالم أفلامه "دراسات بمساعدة السينماتوغراف". والسينماتوغراف هو الاسم الذي كان يطلق على الكاميرا السينمائية، التي كانت آلة العرض أيضا.

١٩٠٠- ١٩٢٠: أفلام الرحلات وبدء "الملونة"

في السنوات الأولى من القرن العشرين، تربعت على رأس سلم الانتشار، أفلام الرحلات (Travelogue)، التي كان موزعو الأفلام يطلقون عليها اسم "**أفلام المشاهد**" **Scenic**.

كانت الشركات وقتها، مثل «باتيه» Pathe وشركة الأخوين لوميير الفرنسيتين، وشركات أميركية، وغيرها، ترسل طواقمها إلى البلاد التي يتشوق المشاهدون الغربيون لمشاهدتها، فتقوم بتصوير المشاهد عنها، لعرضها في دور العرض.
ويعود الفضل لسينما المشاهد هذه في أول توثيق بالصور المتحركة لبلادنا (الأراضي المقدسة). فقد قامت طواقم من لوميير وغيرها، بتصوير يافا والقدس وبيت لحم والناصرة في مطلع القرن العشرين، والحياة فيها، وبذلك أعطت- من حيث لا تدري- شهادة تنقض المزاعم الصهيونية عن "أرض بلا شعب" يجب منحها للشعب الذي بلا أرض!
ثمة فيلم واحد تجاوز أفلام المشاهد تلك، هو فيلم "في بلاد صائدي الرؤوس"In the Land of the Head- Hunters، أنتج سنة ١٩١٤، وتناول موضوعة البدائية والغرائبية Exoticism، في مشاهد مبنية تم عرضها على أنها مشاهد حقيقية تنقل واقع حياة أبناء البلاد الأصليين في أميركا.

وهناك نوع آخر هو "**الأفلام التأملية**"، واشتهرت بها شركة باتيه الفرنسية، وأشهر أفلامها «موسكو ترتدي حلة من الجليد» (١٩٠٩).

كما ظهرت في هذه الفترة «**أفلام السيرة**" Biographical Films أيضا، التي تناولت سير كتاب وشعراء وسياسيين وغيرهم. وظهرت أيضا في هذه الفترة الأفلام الملونة. وأشهر الشركات التي كانت تنتجها هي Kinemacolor البريطانية، وأشهر أفلامها فيلم تتبعت فيه زيارة ملك وملكة بريطانيا إلى الهند. وهناك شركة Prizmacolor التي أنتجت فيلم رحلات ملونا عن جزيرة بالي السياحية في إندونيسيا. أما شركة Technicolor الأميركية، فقد صبت اهتمامها على إقناع السينما الهوليوودية باستخدام تقنياتها اللونية في أفلامها الروائية.

كما ظهر في هذه الفترة الفيلم الوثائقي الطويل "جنوب" South، المنتج سنة ١٩١٩، عن "البعثة الإمبراطورية عبر الأنتركتيكا"، وهي البعثة التي انطلقت سنة ١٩١٤ وفشلت في تحقيق هدفها بالوصول إلى القطب الجنوبي.

١٩٢٠- ١٩٥٠: نضوج وتيارات

مع نهاية العقد الثاني من القرن العشرين، وفي الفترة الممتدة من ١٩٢٠ حتى آخر الأربعينيات، بدأت السينما الوثائقية تودع فترة الطفولة، وتخوض رحلة نضوجها.

تعددت في هذه الفترة المدارس الوثائقية، وتبلورت على امتدادها تيارات مختلفة، باختلاف السينمائيين وبلدانهم والظروف السياسية التي طبعت الحياة في كل منها.

تشمل هذه الفترة العديد من الأسماء التي يشكل كل منها، باتجاهاته المختلفة، وأفلامه، علامات في تاريخ السينما الوثائقية.

وبدلاً من الخوض في تفاصيل الأفلام والتيارات، فإنه سيتم ذكرها مع نبذات عنها، وسيتم إيراد أسماء الأفلام والمبدعين، بعناوينها الأصلية، لتمكين المدرسين والطلاب من توسيع البحث حولها، وللحصول على نسخ منها وعرضها ضمن المساق. وقد تجاوزت الغالبية العظمى من الأفلام، مرحلة الحماية التي توفرها قوانين حماية الملكية الفكرية، وأصبح ممكنا الحصول عليها من الانترنت. ويمكن أن نجد في «اليوتيوب» غالبية هذه الأفلام، أو مقاطع وافية منها، كما يمكن أن نجدها في المواقع المتخصصة.

وأتت هذه الفترة بأفلام تنتمي إلى تيارات مختلفة باختلاف الأساليب والخلفية الفكرية والممارسة الوثائقية:

١- الرومانسية

روبرت فلاهرتي Robert J. Flaherty هو من دون شك أبرز الأسماء منذ السنوات الأولى لهذه الفترة. وفيلمه الأشهر "نانوك رجل الشمال" Nanook of the North هو الفيلم الوثائقي الطويل الأول الذي يتم توزيعه تجاريا، ويلقى نجاحا كبيرا.

الفيلم يوثق عائلة من شعب الإينوك Inuk، الذي يعيش في المناطق الجليدية، الآركتيك، في شمال كندا. وقد عاش فلاهرتي بين شخصيات فيلمه لمدة ١٥ شهرا قبل أن يباشر التصوير، منها ٤ شهور يكون فيها سكان تلك المنطقة معزولين تماما عن العالم الخارجي بفعل الجليد. وقد انعزل فلاهرتي معهم، ودوّن ملاحظاته، والمشاهد التي سيقوم بتصويرها. ثم عاد مع طاقم تصويره، وصور على مدى أشهر.

أبدع فلاهرتي في فيلمه الصامت هذا برسم ملامح الصراع الطويل والمتجدد عبر السنين، لبطله نانوك وعائلته، مع الطبيعة القاسية.

أما نقد الفيلم، فانصب على كون فلاهرتي لجأ فيه إلى المشاهد المبنية، عندما كانت تعوزه المشاهد العفوية. فمثلا: حياة الإينوك في تلك الفترة كانت قد أخذت تتأثر بالتقدم الحضاري، وتتخلى عن أساليبها وأدواتها التقليدية، خاصة في نشاطها الاقتصادي الرئيسي: صيد الكائنات البحرية التي تعيش في تلك المناطق، ومنها الحيتان. أي أن شكل حياتهم الأصيل ومعه ثقافتهم الأصلية وتقاليدهم، كانت تواجه خطر الانقراض بفعل توسع العمران والحداثة. وغرض فلاهرتي من الفيلم كان بالضبط محاولة صيانتها والحفاظ عليها.

لكن فلاهرتي كان يريد تسجيل حياتهم التقليدية قبل دخول الحداثة عليها. لذلك قام ببناء مشاهده، ومنعهم لدى تصويره مشاهد معينة، من استخدام أية أدوات سوى أدواتهم التقليدية. فمثلا في مشاهد صيد الحيتان، منعهم من استخدام بنادق الصيد، وألزمهم بالاكتفاء بالحربة التقليدية القديمة.

كما بنى طاقمه بيتا جليديّا Igloo من دون سقف، لأن الإينوك يسكنون في بيوتهم المبنية من الجليد، وهي بيوت ضيقة ذات إضاءة خافتة، لا تصلح للتصوير بالإمكانيات التكنولوجية للسينما في ذلك العصر.
لذلك، كتب أحد النقاد أن مشاهدة أفلام فلاهرتي، تضع أمام الجمهور حياة المجتمعات التي يصورها، كما كانت قبل ١٠٠ عام، وليس كما هي في وقت التصوير.

واستمر فلاهرتي في إنتاج أفلام على نمط "نانوك"، وحذت جهات إنتاجية أخرى- أميركية خاصة- حذوه.

٢- التيار الواقعي

ويسمى أيضا التيار القاري. وهو تيار يركز على البشر وحياتهم في البيئة التي يصنعونها هم. ويشمل هذا التيار الأفلام التي سميت «**سيمفونيات المدن**»، وأشهرها فيلم "**برلين، سيمفونية مدينة**" للمخرج الألماني **والتر روتمان**.

وينقل الفيلم، من خلال مراقبة يومية عبر عدسة الكاميرا، وبأسلوب نصف وثائقي، حياة الناس في المحيط الذي أنشأوه بأنفسهم.

ويحاول روتمان عمدا تحاشي أي خط درامي، كالذي تعتمده الأفلام الوثائقية التقليدية، وذلك يضفي على عمله **صبغة طلائعية**، ويقربه من المدرسة السوفياتية (نتحدث عنها فيما يلي)، ويجعله متعارضا مع الممارسة الكلاسيكية للسينما الأمريكية.

مع ذلك، فإن تعدد الأماكن والأوقات المتعاقبة صبحا وظهرا ومساء، والنشاطات البشرية المتنوعة التي تعتمل فيها، تفرز «موضوعات» Themes تتبلور هنا وهناك.

قام موسيقي ألماني بكتابة موسيقى سيمفونية خاصة لمرافقة عروض الفيلم (لنتذكر أن السينما كانت لا تزال صامتة).

٣- الكينو- برافدا

وهو مصطلح باللغة الروسية، معناه الحرفي **سينما الحقيقة**.

الشخصية المركزية في هذا الاتجاه الوثائقي هو **المخرج السوفياتي دزيغا فيرتوف**، والمنتج الأساسي لها في عشرينيات القرن العشرين كان **الأشرطة الإخبارية**.

يذكر الذين كانوا يرتادون دور السينما حتى ستينيات القرن الماضي، تلك الأشرطة الإخبارية التي كانت تعرض قبل الفيلم الرئيسي، وتنقل بالصورة، ولاحقا بالصورة والصوت، الأحداث الإخبارية المهمة التي حدثت محليا وعالميا.

اختفت الأشرطة الإخبارية من المشهد السينمائي بعد ظهور التلفزيون وانتشاره.

لكن دزيغا فيرتوف، الذي أدخل الأشرطة الإخبارية إلى عالم السينما، لم يكن يتعامل مع المشاهد الإخبارية في حالتها الخام.

كان فيرتوف يعتقد أن الكاميرا، بعدساتها المختلفة، والمونتاج بقدرته على ترتيب اللقطات، وعلى اختزال الزمن، وعلى تسريع الصورة أو إبطائها أو تجميدها، أكثر دقة في نقل الحقيقة من العين البشرية المجردة.

وعلى ذلك بنى فيرتوف فلسفته السينمائية. وهي الفلسفة التي تقف في أساس الفكر السينمائي السوفياتي، ومقولته الأساسية: **إن الفيلم يصنع في مرحلة المونتاج**، متعارضة مع فلسفة "**واقعية الكاميرا**" التي بني عليها الفكر السينمائي التجاري.

العديد من مشاهد الأشرطة الإخبارية، لم تكن تصويرا للحدث نفسه، بل أحيانا **إعادة بناء** لتلك المشاهد التي قد تكون انتهت قبل وصول طاقم التصوير. كان ذلك يحدث دون أية نية في تحريفها. فمثلا، في حالة المعارك الحربية المهمة، تصل طواقم التصوير بعد انتهاء المعارك، فتقوم بإعادة بناء مشاهد منها لغرض تصويرها.

أخرج فيرتوف العديد من الأفلام، الأشهر بينها هو "**الرجل الذي وراء الكاميرا**"، أحد كلاسيكيات السينما في كل الأزمان، وفيه تشاهد بشكل مكثف فلسفة دزيغا فيرتوف السينمائية. يظهر فيه أيضا تأثر فيرتوف بالمخرج روتمان وفيلمه «برلين، سمفونية مدينة».

٤- الأفلام الدعائية

برزت السينما الوثائقية **الدعائية** Propagandist في هذه الحقبة المزدحمة بالأحداث السياسية الساخنة، وبصدام الأيديولوجيات. ففيها صعد نجم الأيديولوجيا النازية في ألمانيا، والفاشية في إيطاليا، وترسخت الشيوعية على النمط الستاليني في الاتحاد السوفياتي، وفي المقابل فكر وفلسفة "العالم الحر"، وبدأت الصراعات بينها، تلك الصراعات التي انتهت إلى نشوب الحرب العالمية الثانية.

إلى جانب الصراع السياسي، حفلت الحقبة بصراعات على المستوى الاجتماعي، ونضالات العمال لتحسين شروط عملهم وانتزاع حقوقهم. وكان لا بد للسينما، الوثائقية خاصة، من أن تعكس كل ذلك، خاصة أن الحكومات والتيارات السياسية والاجتماعية، كانت قد أدركت **ما تنطوي عليه الصورة، والسينما خاصة، من قوة التأثير**.

ينطوي مصطلح "**دعاية**" Propaganda في الذهن على معان سلبية، إذ تقترن بتحريف الحقيقة والتلاعب فيها لغرض خدمة فكر معين، أو أهداف معينة تريد الجهات القائمة عليها زرعها وترسيخها في فكر الناس أو اكتساب تأييدهم لها. وهذا، وإن كان صحيحا في العموم (نستذكر مثلا ممارسات الدعاية الصهيونية وقدرتها على تسويق خطابها التاريخي المختلق)، إلا أن الدعاية قد تكون أيضا لأغراض بناءة، اجتماعية واقتصادية وغيرها. لذلك يجدر هنا أن نثبت التحديد العلمي للفيلم الدعائي.

يقول هذا التحديد إن "**الفيلم الدعائي هو فيلم صنع بهدف صريح وواضح، هو إقناع المشاهدين بموقف ما، أو بفكر ما**". أنتجت في هذه الفترة أعداد كبيرة من أفلام هذا النوع، ربما يكون أبرزها -وأكثرها إثارة للجدل- الفيلم الألماني "**انتصار الإرادة**" **Triumph of the will**، للمخرجة **لني ريفنستال Leni Riefenstahl**. وثق الفيلم- الذي خرج إلى دور العرض سنة ١٩٣٥- لوقائع مؤتمر الحزب النازي الذي عقد سنة ١٩٣٤، في نيرنبرغ، وحضره سبعمئة ألف من أعضاء الحزب النازي. صنع الفيلم **بطلب مباشر من أدولف هتلر**، الذي أمر بتوفير كافة الإمكانيات لإنتاجه، وتابع إنتاجه وراقب محتواه كأنما هو منتجه المنفذ. بل وظهر اسمه في عناوين الفيلم!

يعرض الفيلم خطابات الزعماء النازيين في المؤتمر، بالأساس خطابات هتلر نفسه، إضافة إلى الاستعراضات العسكرية للتنظيمات النازية، ومتابعة الجماهير لها.

الموضوعة الرئيسية للفيلم، هي عودة ألمانيا إلى تبوء مكانتها كقوة عظمى، بقيادة هتلر، الزعيم الذي سيعيد إلى الأمة أمجادها.

منذ خروجه إلى الشاشات، احتل الفيلم مكانته كأبرز مثل للفيلم الدعائي في تاريخ السينما. أما الأدوات الفنية التي استخدمتها المخرجة، مثل: التصوير الجوي، والكاميرا المتحركة، واستخدام العدسات الطويلة لتحريف المشاهد، والتعامل الجديد مع الموسيقى في الفيلم، فقد أكسبت الفيلم مكانة أحد أعظم أفلام السينما.

العديد من المشاهد كانت **إعادة بناء** لوقائع المؤتمر، وشارك فيها آلاف العسكريين والمدنيين، وقامت ريفنستال بقيادة المراجعات بنفسها، وكانت تعيد المراجعات حتى بلوغ الكمال. وقد أعيد بعض المشاهد خمسين مرة.

من الناحية الثانية للخارطة السياسية، كان المخرج اليساري الهولندي **يوريس أيفانس Joris Ivens** والمخرج البلجيكي **هنري ستورك Henri Storck** قد أخرجا الفيلم الوثائقي "**البوريناج**" **Le Borinage**، وهي منطقة مناجم الفحم في بلجيكا، سجلا فيه ظروف حياة عمال المناجم ونضالاتهم من أجل حقوقهم.

المقاربة السينمائية المتعاطفة، والدقة في التعامل مع الشخصيات العاملة البسيطة في حياتها القاسية من ناحية، والمقاربة السياسية الحازمة (أزمة البوريناج هي أزمة رأسمالية بامتياز، نابعة عن فائض في الإنتاج) أعطت الفيلم مكانته كأحد أفضل الأفلام في تاريخ السينما السياسية.

لكن سينمائيين آخرين، أنتجوا في تلك الحقبة أفلاما جمعت بين عدة أساليب سينمائية، وجمعت بين موضوعات مختلفة، اجتماعية، بيئية، دعاية حكومية، ووجهات نظر يسارية. أفلام هذا التيار سميت بأفلام "**الصفقة الجديدة**" **New Deal productions**.

من هذه الأفلام: «**المحراث الذي شق السهول The Plow that Broke the Plains** (١٩٣٦) **لبير لورنتس Pare Lorentz-** و "**المدينة**" **The City** (1939) **لويلارد فان دايك Willard Van Dyke**.

بين ١٩٤٢ و١٩٤٤، أنتج الأميركي **فرانك كابرا Frank Capra** سلسلة أفلام وثائقية بعنوان "**لماذا نحارب**" "**Why We Fight**". هذه السلسلة كانت في الواقع مجموعة من الأشرطة الإخبارية، طلبتها الحكومة الأميركية، بغرض إقناع الشعب الأميركي أن الوقت قد حان لدخول الحرب. يرى النقاد الأميركيون أن سلسلة فرانك كابرا هذه، هي الرد الأميركي على فيلم لني ريفنستال «انتصار العزيمة».

كان **جون غريرزون John Grierson**- الذي أوجد مصطلح " الفيلم الوثائقي" كما أسلفنا- قد أسس في تلك السنوات "**مجلس الفيلم**" "**Film Board**" الكندي، إحدى أهم المؤسسات التي ساهمت في تطوير السينما الوثائقية. لكن أحد أهداف المجلس الصريحة، كان أيضا الدعاية السياسية، بغرض "الرد على الدعاية النازية المعادية بقيادة وزير الدعاية النازي **جوزيف غوبلز Goebbels** ".

في بريطانيا كان غريرزون نفسه قد جمع حوله مجموعة من السينمائيين في حركة عرفت باسم "**حركة الفيلم الوثائقي**" **Documentary Film Movement** استطاع أعضاؤها أن يمزجوا الدعاية بالمعلومات بالتربية بالثقافة، مسبغين على الفيلم الوثائقي مقاربة شاعرية وجمالية. استقطبت هذه المجموعة لعملها الوثائقي، شعراء وموسيقيين وفنانين بارزين. من أشهر أفلامها "**البريد الليلي**" "**Night Mail**".

١٩٥٠ – ١٩٧٠: سينما الحقيقة والأفلام الثورية

١- سينما الحقيقة

انتشرت في هذه الفترة سينما الحقيقة Cinema Veritee. وهذا التيار (وهو غير الكينو- برافدا من سنوات العشرين)، وكذلك التيار الأمريكي القريب منه المسمى "**السينما المباشرة**" **Cinema direct**، هو تيار سعى إلى تحرير السينما الوثائقية من القيود والمحدوديات التي فرضتها عليها سينما الأستوديوهات.

حتى الآن، كانت التقنيات السينمائية ثقيلة جدّا: معدات إضاءة ثقيلة جدّا يصعب استخدامها خارج الاستوديوهات، وكاميرات ٣٥ ملم ثقيلة الوزن، وثقيلة الحركة، وعالية الضجيج أثناء العمل، ما كان يلزم السينمائيين بسينما جامدة، وقليلة الحركة، تكثر فيها المشاهد المبنية، غير الملتقطة لعفوية الحدث الجاري تصويره. عند ظهور الصوت في بداية الثلاثينيات، كان الضجيج العالي للكاميرا يمنع تسجيله المباشر والمتزامن (synchrone)، ويفرض تسجيله بعد التصوير.

الخروج إلى التصوير الميداني المباشر، مع الصوت، كان يتطلب تطوير معدات ملائمة: أجهزة إضاءة خفيفة ومحمولة، وأفلام ذات حساسية عالية، وكاميرات صامتة (أو تقريبا صامتة)، وأجهزة تسجيل صوت محمولة وذات تزامن مع الصورة.

في عصرنا هذا، عصر الكاميرات الرقمية الخفيفة والصغيرة، التي توفر مع ذلك درجة عالية من جودة الصورة، وتسجل الصوت أيضا على نفس القرص (أو الشريط) الذي يسجل الصورة، قد تبدو هموم الكاميرا الخفيفة المحمولة والإضاءة الخفيفة والتزامن في تسجيل الصوت، آتية من عالم آخر.

لكن كان على السينمائيين حتى خمسينيات القرن الماضي أن يجهدوا مع المهندسين للتوصل إلى المعدات التي تحررهم من السينما الجامدة والثقيلة.

هكذا تم تطوير كاميرا ١٦ ملم الخفيفة والمحمولة، وأجهزة تسجيل الصوت الخفيفة والمتجانسة (الناغرا الشهيرة وغيرها) وكشافات الإضاءة ذات القدرة على العمل بالبطاريات القابلة لإعادة الشحن. ومعدات أخرى تمكن الطواقم- التي أصبحت خفيفة هي الأخرى، مكونة من ٤-٥ أشخاص- من حملها ومتابعة الشخصيات والأحداث ساعة حدوثها.

استفادت من ذلك ليس فقط السينما الوثائقية، بل الروائية أيضا، بداية من أفلام "**الموجة الجديدة La nouvelle vague**" الفرنسية.

المخرج الوثائقي الفرنسي **جان روش Jean Rouch** هو الاسم الأشهر في "**سينما الحقيقة**"، ويعتبر مؤسسها.

جان روش هو أيضا وأساسا عالم أجناس Anthropologist قضى ٦٠ عاما من حياته في أفريقيا، ومزج بين التصوير وعلم الأجناس.

كان في شبابه متأثرا بال**سوريالية**، ويظهر هذا التأثر في أفلامه التي كثيرا ما تطمس الفروقات بين الوثائقي والمتخيل، مولدة أسلوبا هو الإثنوروائي Ethno fictional.

كان روش أول من استخدم (في فيلمه "أنا أسود" Moi, un Noir) جمالية «القطع القافز» Jump cut، أي القطع داخل اللقطات دون الاعتبار لقاعدة "القطع الخفي". تلك التقنية التي أشهرها المخرج الروائي الفرنسي **جان لوك غودار Jean- Luc Godard** شيخ سينمائيي "الموجة الجديدة" الفرنسية.

لكن جان روش لم يخل على مدى حياته المهنية من معارضة أعماله من قبل نقاد وسينمائيين، وكان يتقبل ذلك ويقول "**المجد لمثيري الجدل**".

السينما المباشرة cinema direct هي المقابل الشمال أميركي **لسينما الحقيقة** الأوروبية. ورغم تشابههما، حتى إن الناس تسمي الواحدة باسم الأخرى، إلا أن ثمة تمايزات بينهما. مثلا يتجه مخرجو السينما المباشرة نحو المتابعة المحايدة للحدث،

ويكتفون بتصويره من زواياه المختلفة، وعرض وجهات النظر المختلفة. بينما جان روش يحبذ التدخل في المشهد، بل واستثارة المشاهد.

وكان من أعلام السينما المباشرة: الكندي **ألان كينغ Allan King** والأميركي **فريدريك وايزمن Frederick Wiseman** .

أساس أسلوب المدرستين يشمل:

- متابعة الشخصية، في خضم أزمة تمر بها، بكاميرا متحركة، محمولة في الكثير من الحالات، بغرض التقاط أدق التعبيرات وأكثرها شخصية. تتحاشى المدرستان قدر الإمكان المقابلات خلف المكاتب.
- تصوير كميات كبيرة جدا من المشاهد نسبة إلى طول الفيلم الجاهز. أحيانا تكون النسبة ٨٠ إلى ١ (مثلا ١٥٠ ساعة تصوير لفيلم طوله النهائي ٩٠ دقيقة). من هذه الكمية الكبيرة من المواد المصورة، يقوم السينمائي مع المونتير، بتشكيل الفيلم النهائي. للمونتير إذًا دور كبير في صنع الفيلم، حتى إن الكثير منهم اعتبروا مخرجين مشاركين وظهر ذلك في عناوين الفيلم.

٢- الأفلام الثورية

مع حلول الستينيات من القرن العشرين، وتنامي الفكر الثوري الرافض للقيم الرأسمالية ولسيطرة القوى الكبرى على مصائر الشعوب، أخذت النظرة إلى السينما الوثائقية تجنح نحو اعتبارها سلاحًا في المعركة ضد **الاستعمار الجديد Neo Colonialism**، والرأسمالية بشكل عام، خاصة في أميركا اللاتينية، لكن أيضا في كندا وأوروبا، حيث انتشرت بين الشباب القيم المناهضة للمجتمع الرأسمالي.

كذلك انتعشت السينما الوثائقية خاصة، لدى شعوب العالم الثالث التي كانت لا تزال تناضل لنيل استقلالها (أنغولا، موزامبيق، وغيرها) وحقوقها (الغالبية السوداء في أفريقيا الجنوبية).

المخرج الأميركي اللاتيني **أوكتافيو جيتينو Octavio Jetino** والمخرج **فرناندو سولاناس Fernando Solanas**، كانا صاحبي التأثير على عدد كبير من السينمائيين والأفلام، خاصة من خلال فيلمهما الشهير "**ساعة الأفران**" **La Hora de los Hornos** المصنوع سنة ١٩٦٨. ويعتبر الفيلم نموذجا للأفلام الثورية، ونوعا من بيان سياسي لأفلام العالم الثالث ككل في الستينيات والسبعينيات.

من الأفلام الشهيرة المنتجة في هذا الاتجاه، فيلم "**تشيلي، تقرير خاص**" **Chile: a special report**، للمخرجين **آري مارتينز Ari Martinez** و**خوزيه جارسيا Jose Garcia**، وهو تحقيق تلفزيوني معمق عن الانقلاب الفاشي المؤيد للولايات المتحدة، وبدعم وتخطيط منها، للإطاحة بالرئيس اليساري المنتخب سلفادور أللليندي.

في هذا المناخ ولدت السينما الفلسطينية الوثائقية، بالتزامن مع الولادة المتجددة لثورة الشعب الفلسطيني (عن السينما الفلسطينية الوثائقية، انظر الفصل الخاص في هذا الدليل).

السينما الوثائقية المعاصرة

كانت الستينيات والسبعينيات حقبة سينما الحقيقة Cinema veritee، التي تمكنت بواسطة تطور التكنولوجيا الخفيفة، من المتابعة الحميمية لمواضيعها وشخصياتها. من هناك تطورت السينما الوثائقية الحديثة، **نحو طمس الحدود أكثر فأكثر بين المادة التوثيقية والعناصر ذات الطابع السردي**.

تعددت الأفلام التي تبرز ذاتية المبدعين. من أبرزها أفلام السينمائي الوثائقي الأميركي **مارلون ريجز Marlon Riggs**. وينتمي ريجز إلى أقليتين ضمن المجتمع الأميركي: الأقلية السوداء والأقلية المثلية. وهذا الانتماء المزدوج إلى الأقليات، أعطى أفلامه صلب مواضيعها، وكذلك قوة التعبير، وأفسح لذاتية السينمائي، وذاتية الشخصيات، أن تحتل المكان الأول في أفلامه، دافعة بالعناصر التاريخية إلى المراتب الأدنى.

ربما يكون هذا أحد الأسباب المهمة لازدياد شعبية الفيلم الوثائقي. إذ لاحظ المحللون أن الفيلم الوثائقي تزداد شعبيته والإقبال عليه، لدى عرضه في دور السينما. وحققت أفلام مثل **فهرنهايت ٩/ ١١ Fahrenheit 9/ 11**، **لمايكل مور Michael Moore** أعلى نسبة مشاهدة، وأعلى الأرباح بين الأفلام الوثائقية.

ومور هو سينمائي ومخرج ومحلل سياسي. وفيلمه المذكور خرج إلى الشاشات سنة ٢٠٠٤. وهو استعراض وتحليل لفترة رئاسة الرئيس الأميركي جورج بوش الابن، خاصة «حربه على الإرهاب»، والتغطية المتواطئة لها من قبل الإعلام الأميركي. يذهب الفيلم إلى أن شركات الإعلام الكبرى في الولايات المتحدة كانت البوق الدعائي للحرب على العراق (٢٠٠٣)، وامتنعت عن تقديم التحليلات الدقيقة عن الأغراض الحقيقية للحرب، أو عن نتائجها الكارثية المحتملة. يبرز مور في الفيلم كمحلل سياسي وكسينمائي، وهو لا يتردد في وضع موقفه الناقد بشدة لجورج بوش، في الصدارة.

عرض الفيلم في **مهرجان كان الدولي** سنة ٢٠٠٤، في فئة الأفلام الوثائقية، ونال التصفيق من الحضور لمدة عشرين دقيقة كاملة، وفاز بالسعفة الذهبية، وهي الجائزة الأولى للمهرجان. لكنه أيضا أثار الكثير من الجدل، بما في ذلك التشكيك في دقته التاريخية.

الرواج التجاري للفيلم الوثائقي، جعل شركات الإنتاج تقبل عليه، خاصة أن تكلفته أقل بكثير من الفيلم الروائي، بحيث إنه إذا نجح في البقاء في دور العرض حتى ولو لفترات قصيرة نسبيا، فإنها تكون كافية ليحقق الأرباح.

رغم الرواج التجاري للفيلم الوثائقي، خاصة مع ظهور التوزيع **بالأقراص المدمجة DVD**، يبقى تمويل إنتاجاته صعبا، خاصة أن العرض على شاشات التلفزة، بقي يحتل الصدارة في العائدات، ما يجعل شركات البث التلفزيوني الممول الأكبر له، الأمر الذي يضع المبدعين بالنتيجة تحت تأثير أصحاب القرار فيها.

تجد السينما الوثائقية المعاصرة نفسها في تداخل مع أشكال من البرامج التلفزيونية. منها مثلا ما يسمى **تلفزيون الواقع Reality TV**، وهو تلفزيون يلامس الواقع، لكنه يجنح أساسا نحو المسرحة (مثلا برنامج الأخ الأكبر Big Brother).

بحلول عهد أجهزة التصوير الرقمية الخفيفة والرخيصة جدا نسبة إلى ما سبقها، وبحلول إمكانية تحميل برامج المونتاج الرقمي على الحاسوب الشخصي، أصبحت عملية صنع أفلام وثائقية أسهل وأقرب منالا للمحترفين وللعموم أيضا.

أحد الأفلام التي سبقت إلى استغلال ذلك كان فيلم "**أصوات من العراق**" **Voices of Iraq لاريك مانس Eric Manes**.

قام منتجو الفيلم بإرسال كاميرات **دي. في كام DV Cam** صغيرة، تم توزيعها على مواطنين عراقيين من أماكن وبيئات متنوعة، قاموا بتسجيل حياتهم في ظروف الاجتياح الأميركي والحرب الأهلية.

قبلها، في سنة ١٩٨٩، كانت مؤسسة «القدس للإنتاج التلفزيوني» قد سبقت إلى إنتاج فيلم بطريقة مشابهة: ففي إنتاج مشترك مع القناة البريطانية الرابعة **Channel 4**، تم توزيع كاميرات فيديو **SVHS** على شباب وشابات من مختلف مناطق الضفة بما فيها القدس والقطاع، على أن يختار كل منهم قصة شخصية يقوم بمتابعتها على مدى أشهر. كان ذلك في خضم الانتفاضة الأولى، وقام بالتدريب مخرج ومصور بريطاني، ونتج عن المشروع الفيلم الفلسطيني "**يوميات فلسطينية**".

ما هو الفيلم الفلسطيني؟

للأفلام جنسية كما للبشر. والمتعارف عليه عالميا هو أن الفيلم ينتمي إلى **جنسية الجهة التي أنتجته**. فالفيلم الفرنسي هو المنتج من قبل جهة فرنسية، شركة إنتاج أو محطة تلفزة أو غيرها. وهكذا بالنسبة لأفلام الدول الأخرى. والمتعارف عليه أيضا، أنه إذا كان ثمة جهات إنتاج متعددة، أي **إنتاج مشترك**، وهذه الجهات تنتمي إلى دول متعددة، فإن الفيلم **يحمل جنسية كافة دول هذه الجهات**. فيمكن للفيلم الفرنسي المنتج مع جهة غير فرنسية، أن يحمل الجنسية الفرنسية وجنسية جهة أو جهات الإنتاج الأخرى جميعا.

ولذلك أهمية من نواح متعددة. فمثلاً تقبل بعض المهرجانات الدولية ترشيح الفيلم لمسابقاتها الرسمية، **على أساس الدول**. وكثيرًا ما تحتكّم عملية تمويل الفيلم، ببناء إنتاج مشترك محكوم باتفاقات سينمائية، سواء اتفاقيات الإنتاج المشترك، أو اتفاقيات التعاون في مجال السينما وغيرها، موقعة بين الدول.

تواجه السينما الفلسطينية مشكلة في مسألة تحديد جنسية أفلامها كأفلام فلسطينية، لكون الفلسطينيين ليست لهم دولة بمفهوم القانون الدولي. فما زال الاحتلال الإسرائيلي يمنع قيام مثل هذه الدولة. والسلطة الوطنية الفلسطينية هي سلطة حكم ذاتي، كما أن منظمة التحرير هي جهة تمثل الفلسطينيين حسب قرارات الجامعة العربية، وباعتراف عدد كبير من الدول، لكنها ليست دولة. (مع ذلك، فقد تم مؤخرا توقيع اتفاقيتي إنتاج مشترك مع كل من فرنسا وبريطانيا، لكنهما وقعتا مع منظمة التحرير الفلسطينية كجسم تمثيلي للفلسطينيين).

معنى ذلك أن الأفلام التي نسميها فلسطينية، لا تحمل **قانونًا** الجنسية الفلسطينية، بل تحمل جنسيات جهات الإنتاج والتمويل، أو لا تحمل أية جنسية.

هذا من الناحية القانونية. أما من الناحية العملية، فالباحثون لا يحتاجون إلى تلك الصيغ القانونية لدى دراستهم للسينما، وهم يعرفون أن الفيلم **من ناحية مضمونه وانتماء القائمين عليه**، فيلم فلسطيني.

لكن الموضوع الفلسطيني هو موضوع عدد كبير من الأفلام، أنتجها وأخرجها من هم ليسوا فلسطينيين: سينمائيون عرب وأجانب متضامنون مع قضايا الشعب الفلسطيني، ينتجون بتمويل من بلادهم أفلاما تتناول الشأن الفلسطيني. وهذه أفلام نعتز بها عادة، لكن لا يمكن اعتبارها أفلاما فلسطينية.

يتعامل أغلب الباحثين مع الفيلم على أنه فيلم فلسطيني، إذا توفرت فيه الشروط التالية:

- **أن يكون أحد المكونات الرئيسية للفيلم: السيناريو، الإخراج، الإنتاج، لأفراد ينتمون بالولادة إلى الشعب الفلسطيني.**
- **أن تكون جهة الإنتاج جهة فلسطينية، حتى لو لم يكن المخرج أو الكاتب فلسطينيين.**
- **أن يكون موضوع الفيلم موضوعا فلسطينيا.**

وهذا هو أساس تعاملنا في هذه المادة مع الأفلام التي نتناولها.

١٩٣٥- ١٩٤٨: البدايات الضائعة

حتى أواخر السبعينيات من القرن العشرين، كان الاعتقاد السائد أن السينما الفلسطينية بدأت مع تلك الأفلام التي أنتجت ابتداءً من سنة ١٩٦٨ في إطار منظمة التحرير الفلسطينية، والتنظيمات المنتمية إليها، فيما اصطلح على تسميتها "**مرحلة بيروت**" أو مرحلة «**أفلام الثورة**" التي سنتحدث عنها لاحقًا.

لكن المخرج العراقي **قاسم حول**، الذي كان ناشطًا في إطار الهيئة السينمائية التابعة للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، التقى في مخيم شاتيلا للاجئين الفلسطينيين في بيروت، برجل يعمل سمكريًّا في المخيم. قال هذا الرجل إنه وزملاء له، أنتجوا أفلامًا في فلسطين قبل النكبة، وتحديدًا في يافا. أبرز الرجل قصاصات صحف ووثائق تسجيل شركة إنتاج في يافا باسم "**ستوديو فلسطين**»، وكذلك إعلانات عن اعتزام الشروع في تصوير أفلام، تثبت ما يقوله.

هذا الرجل هو **إبراهيم حسن سرحان**، الذي صور وأخرج سنة ١٩٣٥ ما يبدو أنه أول فيلم فلسطيني.

كان الفيلم عبارة عن توثيق لزيارة **الأمير سعود بن عبد العزيز** (أصبح بعد ذلك الملك سعود) لفلسطين. وقد رافقه في الزيارة المفتي **الحاج أمين الحسيني**، وهو الذي طلب من ابراهيم حسن سرحان تصوير الفيلم، وأشار إلى الأحداث المهمة للتصوير، مثل اللقاءات والاجتماعات والولائم.

تم التصوير بكاميرا سينمائية تشحن يدويًّا، من دون تسجيل صوت. وقد عرض الفيلم في **موسم النبي روبين في يافا**، وقام المخرج بتشغيل اسطوانة موسيقية أثناء العرض «بحيث لم يشعر المتفرجون أن الفيلم صامت» كما قال.

قام بالتصوير **جمال الأصفر**، من يافا أيضًا، ويعتبر الاثنان بذلك صاحبي الأسبقية في الإنتاج السينمائي الفلسطيني.
بعد ذلك، أنتج الاثنان فيلمهما الوثائقي الثاني، بعنوان "**أحلام تتحقق**" (٤٥ دقيقة)، عن دار الأيتام في القدس. والهدف كما قال سرحان، هو خدمة قضية الأيتام، وأيضًا «إثبات أن الفلسطينيين قادرون على صنع الأفلام، لأنه وقتها كان قولك إن الفلسطينيين قادرون على صنع فيلم، كقولك في أيامنا هذه إن الفلسطينيين قادرون على إطلاق قمر اصطناعي إلى الفضاء الخارجي».

وقد أنتج سرحان فيلما وثائقيا ثالثا، عن جولة قام بها **أحمد حلمي باشا عضو الهيئة العربية العليا**، بطلب وتمويل منه («أعطاني ثلاثمئة ليرة فلسطينية لعمل الفيلم»، يقول سرحان). بعدها أسس **استوديو فلسطين في يافا** (١٩٤٥)، ثم أسس "**شركة الأفلام العربية**" مع **أحمد حلمي الكيلاني**، وهو فلسطيني من يافا كان قد درس السينما في القاهرة. اتجهت الشركة نحو إنتاج الأفلام الروائية، واستطاعت فعلا تصوير فيلم بعنوان "**ليلة عيد**" ثم التحضير لفيلم آخر بعنوان "**عاصفة في بيت**". لم يكتب العرض لتلك الأفلام، وثمة اختلاف حول كونها اكتملت أم لم تكتمل.

لم تكن شركة ابراهيم سرحان الوحيدة التي نشطت في مجال الإنتاج السينمائي، بل تم الشروع في إنتاج أفلام روائية أخرى، وصل بعضها إلى مرحلة التصوير، منها **شركة "الجزيرة" وصاحبها عبد الرزاق الجاعوني**.

سينمائي آخر ساهم في النشاط الوثائقي في تلك الفترة هو **محمد صالح الكيالي**، وهو صاحب ستوديو للتصوير الفوتوغرافي في يافا، درس السينما في إيطاليا، ولدى عودته شرع بتصوير فيلم وثائقي عن القضية الفلسطينية لحساب

الجامعة العربية، لكن أحداث النكبة لم تمكنه من إتمامه، فعاد إلى مصر، وعمل في إنتاج الأفلام الوثائقية والتسجيلية.

أدركت نكبة الشعب الفلسطيني سنة ١٩٤٨ السينمائيين أيضًا، فتشردوا كما تشرد الجزء الأكبر من شعبهم. والأرجح أنهم تركوا وراءهم أفلامهم وموادهم المصورة، ولا نعلم شيئا عما حدث لها. هل احترقت ودمرت في المعارك، أم سقطت في أيدي المحتلين، وهي تقبع في أرشيف ما من أرشيفاتهم ولا يعترفون بذلك؟

١٩٤٨ - ١٩٦٧: نشاط ضئيل

لم تشهد نشاطا سينمائيا، أو لم تشهد إلا نشاطا سينمائيا ضئيلا. فالسينما بحاجة إلى استثمارات تمولها، وطواقم وبنيات انتاجية وتقنية، بينما الفلسطينيون كانوا يعيشون صدمة النكبة وصدمة اللجوء، على المستوى الجماعي والفردي على حد سواء.

ثمة شهادات حول مشاركة ابراهيم حسن سرحان في فيلم روائي في الأردن (**صراع في جرش، ١٩٥٧**)، واستمر محمد صالح الكيالي في الإنتاج التسجيلي في مصر، وتشرد جمال الأصفر إلى الكويت.

ظل ذلك الوضع، حتى قيام **الثورة الفلسطينية** في منتصف الستينيات، واشتداد عودها بعد حرب ١٩٦٧، فوجدت السينما البيئة والظروف الملائمة لها لتنطلق من جديد.

١٩٦٨- ١٩٨٢: أفلام الثورة

يطلق عليها أيضا اسم "**أفلام التنظيمات**"، أو "**حقيبة بيروت**". ذلك أن كافة إنتاجاتها تمت في إطار منظمة التحرير والتنظيمات التي تشكلها، وأنتج غالبيتها في بيروت أثناء تواجد المنظمة هناك، وإن كان أول فيلمين منها قد صورا في الأردن قبل خروج تشكيلات الثورة الفلسطينية منها سنة ١٩٧٠- ١٩٧١.

قبل حرب ١٩٦٧، كان بعض الفلسطينيين قد توجهوا لدراسة السينما في الخارج، اثنان منهم، هما **مصطفى أبو علي** (إخراج) و**هاني جوهرية** (تصوير)، كانا قد عادا لتوهما من الدراسة في بريطانيا، ببعثة من الحكومة الأردنية، وانخرطا بالعمل في التلفزيون الأردني الوليد.

كانت تنظيمات الثورة الفلسطينية تنشط من الأردن. وقد التقى الاثنان **سلافة جاد الله**، المعروفة باسمها الحركي **سلافة مرسال**. كانت سلافة قد درست التصوير في معهد السينما في مصر، وقد تكون بذلك أول امرأة فلسطينية تدرس التصوير السينمائي.

أقنعت سلافة المسؤولين في حركة فتح بأهمية التصوير الفوتوغرافي لتوثيق الثورة والتعريف بها، فخصصوا زاوية في مطبخ مقر «فتح» في عمان، جهزته كمختبر تحميض وطباعة للصور، وتم إنشاء «وحدة التصوير»، وتحدد دورها بـ: توثيق شهداء الثورة، والأحداث الجارية، والإعلام، وتقديم خدمات الصور للصحافة.

انتقل الثلاثة إلى محاولة إقناع الحركة بضرورة وحيوية السينما للثورة، دون نجاح، حتى أتت معركة الكرامة (١٩٦٨)،

التي تصدت فيها المقاومة إلى جانب الجيش الأردني، لاجتياح إسرائيلي عند قرية الكرامة في غور الأردن، وكبدت القوات الإسرائيلية خسائر كبيرة بالعتاد والأفراد، بما في ذلك الدبابات.

وثق الثلاثة للمعركة بالصور الفوتوغرافية، وأقاموا معرضا تجول في المخيمات والمدن الأردنية ولاقى نجاحا منقطع النظير، فعرضوه في دول عربية أيضا.

نجاح المعرض فتح الباب أمام إضافة التصوير السينمائي إلى وحدة التصوير. تم شراء كاميرا سينمائية ١٦ ملم، وانطلقت الوحدة لتوثيق المعارك والعمليات الفدائية. لكن طموح الثلاثة كان إنتاج الأفلام.

أصيبت سلافة في ١٩٦٩ في حادث عرضي برصاصة في رأسها، نتج عنها شلل جزئي ظلت تعاني منه حتى آخر حياتها.
أما وحدة التصوير، بقيادة مصطفى أبو علي وهاني جوهرية، فقد واصلت جهودها نحو الإنتاج السينمائي، فتوصلت سنة ١٩٦٩ إلى إنتاج أول فيلم من أفلام الوحدة، وهو فيلم "**لا للحل السلمي**"، من إخراج مصطفى أبو علي باشتراك هاني جوهرية **وصلاح أبو هنود**. وهو أيضا أول الأفلام الفلسطينية المتواجدة بين أيدينا.

أعقب ذلك فيلم "**بالروح بالدم**" (١٩٧١)، أيضا من إخراج مصطفى أبو علي، ووثق للأحداث التي أدت إلى **أيلول الأسود** سنة ١٩٧٠. لم يكن نقل المادة المصورة خارج الأردن سهلا بسبب المعارك، حتى حملها معه **ياسر عرفات** بنفسه، في الطائرة التي أقلته إلى مؤتمر القمة في القاهرة، الذي عقد لمحاولة معالجة الأزمة. وقد عرضت مقاطع من المادة المصورة في المؤتمر. أما مونتاج الفيلم وتجهيزه للعرض، فقد تما لاحقا في لبنان.

بعد أحداث أيلول الأسود، انتقلت قيادة منظمة التحرير والفصائل المقاتلة إلى لبنان، واستقرت في بيروت الغربية، وانتقل معها سينمائيو «وحدة التصوير».

في بيروت، أصبحت وحدة التصوير تابعة لمنظمة التحرير، وأصبح اسمها "**مؤسسة السينما، وحدة أفلام فلسطين**". وانخرطت في العمل السينمائي.

سرعان ما قامت التنظيمات المقاتلة التي تتشكل منها منظمة التحرير بتأسيس وحدات سينمائية لها، إلى جانب مؤسسة السينما، وشرعت هي الأخرى في إنتاج الأفلام.

المميزات:

- سينما وثائقية: يناهز عدد أفلام هذه الحقبة **٦٥ فيلما**، كلها **أفلام وثائقية** ما عدا فيلم روائي طويل واحد، **تم إنتاجه في نهاية الحقبة، وهو فيلم "عائد إلى حيفا" (٢٨٩١) عن رواية غسان كنفاني الشهيرة التي تحمل نفس الاسم**، من إخراج **قاسم حول**، وإنتاج "**مؤسسة الأرض للإنتاج السينمائي**" المقربة من **الجبهة الشعبيةلتحرير فلسطين**. يعتبر الفيلم أول فيلم روائي فلسطيني بين أيدينا.

- سينما تنظيمات: تم إنتاج جميع أفلام هذه الحقبة في إطار التنظيمات الفلسطينية. ففي أعقاب تأسيس "**مؤسسة السينما، وحدة أفلام فلسطين**" سارعت غالبية التنظيمات إلى إنشاء أجسام للسينما تابعة لها.

فتأسست "**لجنة الفنون**" ضمن **الجبهة الديمقراطية**، و "**اللجنة الفنية**" ضمن **الجبهة الشعبية** (ثم مؤسسة الأرض المذكورة أعلاه)، وتأسست أقسام سينمائية أيضا في **الجبهة الشعبية/ القيادة العامة**، و**تنظيم الصاعقة**، وتنظيمات أخرى.

تختلف الآراء في هذا الانتماء إلى التنظيمات. فالبعض يرى فيه نعمة: مكنت العمل السينمائي من الوجود، بتوفيرها المعدات والأفلام الخام، والمقرات، والرواتب التي مكنت السينمائيين من التفرغ لعملهم السينمائي. والبعض يرى في ذلك نقمة. فالسينما لم تكن من أولويات القيادات، وهذا أثر على توفير الموارد اللازمة للإنتاج، واضطر السينمائي إلى التعلق بقرارات المسؤولين غير السينمائيين كلما أراد أن ينتج فيلما، وحدّ كثيرا من مستوى الإنتاجات كمًّا وكيفًا. ذلك يظهر نوعيا: حيث يبرز تأثير نقص الموارد على مستوى الأفلام، وكميا: معدل ٥-٦ أفلام سنويا فقط، وثائقية، قصيرة ومتوسطة الطول على الأغلب.

- سينما أرشيف: لكون الموارد -ولو محدودة- متوفرة للتصوير لغرض المتابعة اليومية للأحداث والعمليات والفعل الشعبي، كانت تتوفر كميات كبيرة من المواد الخام. تلك المواد كانت تشكل، بشكل عام، المادة الأساسللفيلم، يضاف إليها تصوير مشاهد وإجراء مقابلات خاصة لاستكمال الفيلم.

لكن مؤسسة السينما اهتمت بالأرشيف كقيمة بحد ذاتها، وتم تجميع أرشيف ضم إلى جانب المشاهد المصورة يوميا، مشاهد مصورة داخل الوطن المحتل من قبل وكالات الأنباء، ومن قبل البعثات السينمائية المشكلة من سينمائيين أوروبيين متضامنين مع القضية الفلسطينية كانت ترسل للتصوير، وأفلام من إنتاج حركات التحرر الصديقة، والدول الصديقة. تم إفراد مقر للأرشيف جهز بما يلزم للحفاظ على المواد المصورة، ووقايتها من عوامل الطقس وعوامل التلف الأخرى.
فقد هذا الأرشيف بعد خروج الفلسطينيين من بيروت، ولم يعثر عليه حتى الآن.

- ساحة تضامن: كما استقطبت الثورة الفلسطينية آنذاك، قوى عربية وعالمية للعمل الثوري في صفوفها، كذلك استقطبت السينما قوى سينمائية عربية وعالمية للعمل فيها. وعوض هؤلاء النقص في السينمائيين الفلسطينيين في البدايات، وأضافوا خبراتهم ومعرفتهم السينمائية إلى السينما الوليدة.

وهذه بعض الأسماء العربية والأجنبية التي ساهمت مساهمة قيمة في العمل السينمائي: **محمد ملص (سوريا)، قاسم حول، قيس الزبيدي وسمير نمر (العراق)، عدنان مدانات (الأردن)، رندة الشهال وجان شمعون (لبنان)، مونيكا ماورر (ألمانيا الغربية)**. إضافة إلى الفلسطينيين: **مصطفى أبو علي، غالب شعث، هاني جوهرية**، وغيرهم.

- سينما ثورة: اعتبرت السينما أنها جزء لا يتجزأ من الثورة الفلسطينية، فتبنت أهدافها وفكرها، وسمت نفسها باسم "**الحركة السينمائية**".

الأسس الفكرية

- لكون الثورة الفلسطينية اعتمدت "**الحرب الشعبية**" أسلوبا نضاليا لتحقيق أهداف الشعب الفلسطيني، اخذت السينما على عاتقها أن تكون "**سينما شعبية**"، ترفض ممارسات السينما التقليدية التي تخدم الطبقات السائدة والفكر السائد، وذلك بأن:

- يرافق السينمائيون الفعل الثوري والجماهيري المقاوم سواء في ساحات المعركة، أو في الحياة اليومية للجماهير، في نضالاتهم الاجتماعية والسياسية.

في سنة ١٩٧٦، وأثناء تصويره لمعارك في جبال عنطورة في فترة الحرب الأهلية اللبنانية، استشهد المصور والسينمائي هاني جوهرية، من قذيفة أصابته وهو يحمل كاميرته على كتفه، ليرسم بدمه علامة التزامه كسينمائي بمبادئ السينما الفلسطينية، التي كان أحد روادها المبدعين. وقد أسست منظمة التحرير الفلسطينية جائزة تحمل اسمه، كانت تمنح على هامش مهرجان قرطاج الدولي بتونس، للأفلام الفلسطينية المميزة، التي تبرز نضال شعبها.

- يرفضوا سينما الاستوديوهات ومعدات الـ ٣٥ ملم الثقيلة، التي تحتم على السينما أن تمارس بمعزل عن الواقع الحقيقي ويعتمدون معدات الـ ١٦ ملم الخفيفة، والكاميرات المحمولة، بالضبط كما ترفض الحرب الشعبية المعدات الثقيلة، وتعتمد الرشاش الخفيف.

الأهداف

من مجموع الأدبيات المتعلقة بالسينما في تلك الفترة، ومن التأكيد المتكرر من قبل المنظمات على أهمية السينما في العمل النضالي، وعلى ما يتوخاه منها، يمكن تلخيص أهداف ومهمات السينما كما يلي:

- **توثيق نضال الشعب الفلسطيني لاسترداد حقوقه.**
- **إيصال مواقف الثورة إلى العالم وشرحها.**
- **توثيق الواقع الحياتي للشعب الفلسطيني.**
- **المساهمة في تعبئة الفلسطينيين للانخراط في المشروع الثوري.**
- **نشر الصورة الجديدة للفلسطيني، صورة المناضل الذي يأخذ مصيره بيديه، بعكس الصورة الماضية، صورة اللاجئ المستسلم لقدره.**

الأفلام والعروض

رغم الظروف الصعبة التي عملت فيها السينما في حقبة بيروت، فقد نجحت، كما قلنا، في إنتاج ما ينيف على ٦٥ فيلمًا وثائقيًّا، وفيلم روائي طويل واحد. وعرض جزء كبير من هذه الأفلام في الخارج، في أطر متعددة.

المهرجانات الدولية: كان للسينما الفلسطينية حضور دائم في المهرجانات العربية والدولية، منها: **مهرجان لايبزغ بألمانيا الشرقية، وكارلوفي فاري في تشيكوسلوفاكيا، ومهرجان موسكو بروسيا، ومهرجان طشقند بالاتحاد السوفييتي**، وغيرها.

المهرجانات العربية: كذلك كانت دوما حاضرة في المهرجانات العربية، منها **مهرجان بغداد لأفلام فلسطين، ومهرجان دمشق، ومهرجان قرطاج بتونس**، وغيرها.

في الغرب: عرضت الأفلام الفلسطينية في العشرات من نشاطات التضامن في الغرب. وكانت ممثليات منظمة التحرير تنظم العروض في كافة بلدان تواجدها. وتقوم بذلك أيضا هيئات ولجان الصداقة والتضامن مع الشعب الفلسطيني في البلدان المختلفة.

الجمهور الفلسطيني: هم السينما الأكبر كان الوصول إلى الجمهور الفلسطيني، والتفاعل معه، والاستفادة من ردود فعله وملاحظاته. كان من الواجب إيجاد الآليات والوسائل للعرض، لكون غالبية هذا الجمهور تعيش في مناطق لا تتمتع بوجود دور العرض المجهزة لعرض الأفلام السينمائية.

فقد عرض الفيلم الأول «لا للحل السلمي» أمام قياديي حركة « فتح» في عمان، في قبو مقر الحركة. لم يكن المكان مؤهلاً لمثل ذلك العرض. كانت تنقصه حتى الكراسي، وشاهده أفراد القيادة وقوفا على الأرضية الترابية (حسان أبو غنيمة).

وقد روى المرحوم مصطفى أبو علي (مقابلة خاصة في رام الله سنة ٢٠٠٣)، أنه درج على عرض أفلامه أمام القيادات السياسية قبل عرضها على الجمهور. «أنا سينمائي، لست سياسيا، لذلك كان يهمني جدا التأكد من أن الفيلم يعرض رسائله السياسية بشكل صحيح».

شكلت منظمة التحرير **وحدة عرض متنقلة** للغرض، وحذت حذوها المنظمات الأخرى. كانت الأفلام تعرض «في المخيمات، وعلى المقاتلين في معسكراتهم، ويتم إجراء نقاش بعد العرض» (**خديجة حباشنة، مسؤولة وحدة العرض التابعة لمؤسسة السينما**، في مقابلة خاصة سنة ٢٠٠٣).

طبيعة الأفلام: كان لا بد لسينما تعرف نفسها بأنها «جزء لا يتجزأ من الثورة» من أن يحتل نضال المنظمات التي ينتمي إليها السينمائيون مركز الصدارة في أفلامها، خاصة وهي أفلام تسجيلية توثيقية. ودراسة تلك الأفلام تبين عددا من خصائصها:

- **الطابع الإخباري**: يتميز الكثير من الأفلام بالطابع الإخباري الممزوج بالتحليلات السياسية. يتكون الفيلم من مشاهد المعارك والغارات، ومشاهد الدمار الذي تسببه، والضحايا البشرية، ويزدحم بالتعليقات (voice over) ذات الطابع النضالي، والمقابلات مع المقاتلين، والمدنيين من شهود العيان، ومع القادة السياسيين والعسكريين.
- **اللغة السينمائية البسيطة**: وذلك رغم أن بعض الأفلام استخدمت الشريط الصوتي، الموسيقى خاصة، بشكل فني، وتضمنت لقطات مشهدية طويلة، واعتمدت تقنيات إخراجية مركبة، فإن اللغة السينمائية كانت

في الغالب بسيطة، إن لم نقل مبسطة، تعتمد مونتاجا سرديا مبسطا هو الآخر. تغلب هذه اللغة البسيطة على الأفلام المبكرة خاصة. هنالك طبعا استثناءات لمخرجين تعاملوا بلغة سينمائية أكثر تعقيدا: مصطفى أبو علي، غالب شعث، عدنان مدانات، قيس الزبيدي، رندة الشهال، وغيرهم.

المواضيع

ضمن التزام سينما حقبة بيروت بالقضية الفلسطينية، وبشؤون الثورة وواقع الفلسطينيين في الوطن والمنافي، تعددت المواضيع التي تناولتها الأفلام. وهذه عينات منها:

السياسة والعدوان والمقاومة

لا للحل السلمي (١٩٦٩): لمصطفى أبو علي ومجموعة من السينمائيين. وثق موقف الفلسطينيين من "**خطة روجرز**". كان روجرز وزيرا للخارجية الأميركية آنذاك، وطرح خطة لتسوية النزاع الإسرائيلي العربي. تجاهلت الخطة الفلسطينيين تمامًا، واعتبرت أن الصراع يدور بين إسرائيل والدول العربية. من هنا جاء السبب الأساسي لمعارضتها من قبل الفلسطينيين.

بالروح بالدم (١٩٧١): لمصطفى أبو علي. وثق لأحداث أيلول الأسود.

عدوان صهيوني (١٩٧٣): لمصطفى أبو علي. وثق الدمار والقتل الناجمين عن الغارات الإسرائيلية على مخيمات الفلسطينيين في البقاع.

البنادق متحدة (١٩٧٤): لرفيق حجار. عن التصدي للقوى الانعزالية في لبنان قبيل الحرب الأهلية هناك.

كفر شوبا (١٩٧٥): لسمير نمر. عن العدوان الإسرائيلي على القرية اللبنانية الجنوبية والتصدي له.

كما احتل حصار وسقوط **مخيم تل الزعتر** مواضيع العديد من الأفلام منها على سبيل المثل:

تل الزعتر (١٩٧٧): لقاسم حول.

لأن الجذور لا تموت (١٩٧٧): لنبيهة لطفي. وفيه تروي نساء من المخيم تجربتهن في حصار المخيم ثم سقوطه، ووحشية المحاصرين.

الصمود والمقاومة داخل الوطن

مشاهد من الاحتلال في غزة (١٩٧٣): لمصطفى أبو علي. عن المقاومة الشعبية للاحتلال في غزة.

حصار مضاد (١٩٧٨): لقيس الزبيدي. عن مقاومة الفلسطينيين للاحتلال داخل الوطن.

وطن الأسلاك الشائكة (١٩٨٢): لقيس الزبيدي. عن استشراء المشروع الاستيطاني في الأراضي المحتلة عام ١٩٦٧ ومقاومته.

يوم الأرض (١٩٧٨): لغالب شعث. عن أحداث يوم الأرض الأول ١٩٧٦.

(تم تصوير مشاهد الفيلمين الأخيرين في داخل الوطن، من قبل طواقم تصوير من أوروبا، بالتنسيق مع المخرجين).

المجتمع والحياة اليومية للفلسطينيين

النهر البارد (١٩٧١): لقاسم حول.

بيوتنا الصغيرة (١٩٧٤): لقاسم حول. والفيلمان يصفان حياة الفلسطينيين في مخيم نهر البارد في شمال لبنان.

المفتاح (١٩٧٦): لغالب شعث. تناول الأوضاع السكنية للفلسطينيين على خلفية تطور وتوسع المستوطنات الإسرائيلية على أراضيهم المصادرة.

لا تسقطوا الغصن الأخضر (١٩٨٠): لغالب شعث. عن مؤسسة «صامد» ومشاريعها الاقتصادية والاجتماعية.

الذاكرة والفن والموسيقى

ذكريات ونار (١٩٧٣): لإسماعيل شموط. للفنان الفلسطيني الكبير عدة أفلام ترتكز إلى أعماله الفنية، أشهرها هذا الفيلم.

رؤى فلسطينية (١٩٧٨): لعدنان مدانات. يحاول مدانات استعادة ذاكرة الوطن واللجوء، من خلال ذاكرة وأعمال فنان وموسيقي فلسطيني من منطقة حيفا، يسكن أحد مخيمات جنوب لبنان.

صوت من القدس (١٩٧٨): لقيس الزبيدي. عن الموسيقي والمغني مصطفى الكرد، ابن القدس. أعماله وموسيقاه، ونفيه من قبل الاحتلال.

الفلسطينيون والعالم

لماذا نزرع الورد، لماذا نحمل السلاح (١٩٧٤): لقاسم حول. يوثق لمشاركة الوفد الفلسطيني في مؤتمر الشبيبة العالمي المنعقد في برلين الشرقية سنة ١٩٧٣.

أنشودة الأحرار (١٩٨٠): لجان شمعون. يوثق لمهرجان الشباب في كوبا.

الفلسطينيون وحركات التحرر العربية

رياح التحرير (١٩٧٤): لسمير نمر. عن ثورة ظفار (في سلطنة عمان).

اليمن الجديد (١٩٧٤): لسمير نمر. يوثق للحياة في جمهورية اليمن الجنوبي في عهد النظام القومي اليساري.

الخاتمة

اجتاح الجيش الإسرائيلي لبنان سنة ١٩٨٢، بالتحالف مع القوى اليمينية اللبنانية. كان الهدف من الاجتياح تدمير الوجود الفلسطيني المقاتل في لبنان. وصل الجيش الغازي إلى بيروت في أغسطس، وضرب على شطرها الغربي، حيث تمركزت

القيادات الفلسطينية، حصارا وحشيا استمر عدة أسابيع. أبدى الفلسطينيون والقوى اللبنانية الوطنية مقاومة شرسة ضده. تم التوصل إلى اتفاق تنسحب فيه منظمة التحرير الفلسطينية من العاصمة اللبنانية. وقد تم ذلك، وتمركزت منظمة التحرير في تونس، وتوزعت قوات المقاومة في دول عربية شتى، خاصة الجزائر واليمن والسودان.

توقفت مؤسسة السينما، والأجسام السينمائية للتنظيمات الأخرى عن العمل. لكن **الدائرة الثقافية في منظمة التحرير**، واصلت العمل من تونس، في إنتاج الأفلام، وأنتجت بالفعل عددا من الأفلام، بعضها من أجود أفلام الفترة:

فيلمان لقيس الزبيدي:

وطن الأسلاك الشائكة المذكور أعلاه.

فلسطين/ سجل شعب، الذي يؤرخ للقضية الفلسطينية منذ انعقاد المؤتمر الصهيوني الأول (بازل/ سويسرا، ١٨٩٧) وحتى النكبة سنة ١٩٤٨. اعتمد الفيلم المواد الأرشيفية لتعقب الأحداث، واحتاج تجميعها إلى سنوات من العمل الدؤوب في الأرشيفات العربية والدولية، مع أكاديميين من ألمانيا الشرقية، ومختصين آخرين، خاصة المؤرخ الدكتور إميل توما (من حيفا). كذلك تضمن الفيلم مقابلات مع شخصيات عاصرت الفترة، ومع باحثين مختصين.

وهناك فيلم ثالث للمخرج السوري محمد ملص، هو فيلم «**المنام**» (١٩٨٧)، الذي يبحث فيه المخرج عن الأحلام التي تغزو الفلسطينيين في نومهم؛ لمحاولة اكتشاف أو استقراء أحلام النهار.

واستمر سينمائيون فلسطينيون في العمل ضمن الدائرة الثقافية أو مؤسسات فلسطينية أخرى، منهم: **فؤاد الزنتوت، وجبريل عوض، ومحمد توفيق، ويحيى بركات**.

لكن مركز الثقل للعمل السينمائي، انتقل تدريجيا، إلى الداخل، داخل الوطن المحتل، لتبدأ حقبة جديدة، متنوعة في تفاعلها مع الواقع الفلسطيني، وفي مواضيعها، وفي طرقها الفنية، والأنواع السينمائية التي تنتجها، ومنها الفيلم الوثائقي.

١٩٨٠- الآن: من الوطن إلى الأفق

في شهر آذار سنة ١٩٨٠، عاد **ميشيل خليفي** من بروكسل ببلجيكا حيث كان يقيم، إلى مدينة الناصرة في الجليل، مسقط رأسه، بهدف تصوير فيلمه الوثائقي الشخصي الأول.

كان ميشيل خليفي قد غادر الناصرة سنة ١٩٧٠ إلى بلجيكا، حيث درس المسرح والتلفزيون في **المعهد العالي للفنون العرضية**، وشارك بعد تخرجه طواقم من التلفزيون البلجيكي، في إخراج ٣ ريبورتاجات وثائقية عن منطقة الشرق الأوسط، حاز أحدها "**الأشرفية**"، عن الحرب الأهلية اللبنانية، على الجائزة الأولى في مهرجان سينما الدول الناطقة بالفرنسية.

كان الفيلم المنوي إخراجه يروي قصة **امرأتين**: إحداهما امرأة قروية في الخمسينيات من عمرها، من قرية قرب الناصرة، صودرت أرضها الواقعة في مرج ابن عامر، ووجدت نفسها تواجه ضغوطا هائلة، لكي توافق على قبول التعويض عنها، لكنها ظلت ترفض بإصرار، رغم أنها كانت أرملة، عليها أن تعتني وحدها بطفلين، في ظروف الفقر المدقع. لكنها أصرت

على مقاومة التعويض، وتوجهت إلى العمل في البيوت، ثم في المصانع لكي تعيل طفليها.

كانت المرأة قريبة ميشيل خليفي، وكان يعايش قصتها منذ طفولته، وكان يرى فيها **تلخيصا لقصة شعبها الفلسطيني**. المرأة الثانية كانت **الكاتبة الروائية سحر خليفة**، ابنة نابلس. كانت سحر حتى ذلك الحين قد أصدرت روايتين: "**الصبار**" و"**عباد الشمس**". كانت قد تزوجت زواجا تقليديا، وأنجبت أطفالا. لكنها كانت تحلم دوما باستكمال دراستها، وبناء نفسها ككاتبة. ولما اتضح أن ذلك يتعارض مع تصور الزوج للحياة الزوجية، تم الطلاق، وانتسبت سحر إلى الجامعة رغم سنها المتقدم نسبيا، وباشرت الكتابة ونشر رواياتها.

كان خليفي قد تعرف إليها من خلال كتاباتها، ثم التقى بها لقائين مطولين، ووافقت على المشاركة في الفيلم.

وصل ميشيل خليفي إلى البلاد بصحبة **طاقم صغير** مكون من مصورين اثنين ومهندس صوت، ثلاثتهم أوروبيون، إضافة إلى أخيه **جورج خليفي**، كاتب هذه السطور، ليتولى الإنتاج ويساعده في الإخراج.

كانت الميزانية المتوفرة للفيلم لا تكاد تساوي **نصف الميزانيات** اللازمة لإنتاج فيلم مشابه في أوروبا، وكان لا بد من إدارتها بحكمة لكي تكفي لإنتاج الفيلم.

مثلا: لغرض توفير نفقات السيارات المستأجرة، تم شراء سيارة «فان» مستعملة في بلجيكا، قطع فيها أحد المصورين المسافة من بروكسل إلى أثينا في اليونان، وصعد معها إلى باخرة أوصلته إلى ميناء حيفا، وتم بيعها بعد الانتهاء من التصوير. أما مبات فريق التصوير، فكان في شقق مستأجرة، لتوفير نفقات الفنادق.

استغرق التصوير ٤٥ يوما، واستغرق المونتاج شهرين، وتم في بلجيكيا. هكذا ولد فيلم "**صفحات من مذكرات خصبة**" المعروف أكثر باسم "**الذاكرة الخصبة**".

سينما الأفراد

ذلك الوصف التفصيلي لخلفية إنتاج "**الذاكرة الخصبة**" يأتي لعدة أسباب: أولا كونه أول أفلام الفترة الجديدة، و ثانيا لأهميته الكبرى على المستوى السينمائي، لغة وموضوعات ومعالجة، وثالثا: لأن ظروف انتاجه وتوفير التمويل له، هي **الظروف التي حكمت هذه السينما**، وثائقية كانت أم روائية، حتى يومنا هذا.

ظروف الإنتاج والتمويل

جميع السينمائيين دون استثناء، هم في أصل الفعل السينمائي. **أفراد لا تربطهم أية روابط بمؤسسات رسمية أو غير رسمية**. لا يرتبطون بأية تنظيمات توفر لهم الحد الأدنى من الإمكانيات لإنتاج أفلامهم، كما كان الحال في حقبة بيروت، ولا ترعاهم أية بنى فلسطينية (أو غيرها). فالجسمان الفلسطينيان الرسميان، منظمة التحرير والسلطة الوطنية، تخلوان من أية آليات منظمة قانونيا لدعم السينما وتطويرها والتخطيط لنموها، علما بأن لوزارة الثقافة، كما لبعض الوزارات الأخرى، دائرة سينمائية، توفر دعمًا محدودًا لأفلام متفرقة، لكنها لا تتمتع بميزانيات تمكنها من تقديم دعم منظم ودائم، ولا تؤهلها لوضع الخطط للنهوض بالقطاع السينمائي وتطويره.

أما على **المستوى الأهلي**، فثمة مؤسسات أهلية وشركات تجارية وبنى أخرى تضع السينما في دائرة اهتماماتها، ويتزايد مؤخرًا دعمها للأفلام، لكنه يبقى دون المستوى المطلوب، ويفتقر إلى **أطر محددة دائمة، تحتكم بميزانيات وأنظمة** تؤمن تواتره.
لذلك، يتكرر منذ الذاكرة الخصبة وحتى اليوم النمط التالي في عملية إنتاج فيلم فلسطيني، **روائيا كان أم وثائقيا**:

فرد فلسطيني- رجل أو امرأة- يتوجه إلى بلد ما، أوروبي على الأغلب، لكن أيضا بلدان أخرى، للدراسة أو للعمل. ينهي دراسته، أو يتعرف من دون دراسة، إلى السينما، وإلى الوسط السينمائي في ذلك البلد. يكتب سيناريو فيلم له، ويبدأ بالتعاون مع بيوت إنتاج من ذلك البلد، صغيرة ومبتدئة هي الأخرى على الأغلب، في البحث عن تمويل. يتقدم معها إلى مصادر التمويل المعتادة:

- صناديق دعم الأفلام في ذلك البلد على أنواعها.
- محطات التلفزة الكبيرة التي يبحث جمهورها عن أفلام من مناطق يسمع عنها ويريد أن يتعرف أكثر إليها.
- الصناديق الأهلية المنتشرة في البلاد الغربية، وتشكل السينما بعض أو كل اهتماماتها. أخذت مثل هذه الصناديق تظهر في العالم العربي مؤخرا، مثل صندوق الثقافة العربية "**آفاق**"، صندوق "**سند**" (أبو ظبي) و"**معهد الدوحة**" (قطر).

يستغرق تأمين التمويل لفيلم طويل، روائيّا كان أم غير روائي، ما بين **سنتين إلى أربع سنوات!** منذ مرحلة الفكرة وتطويرها، حتى إيجاد الشركاء (الأوروبيين على الأغلب)، ثم البحث عن التمويل وتأمينه (بالمصطلح المهني: **بناء حقيبة الإنتاج**) وحتى التصوير وإعداد الفيلم للعرض.

يمكن للعينة التالية أن تجسد مسألة التمويل في السينما الفلسطينية المستقلة (نورد أفلاما وثائقية فقط):
"**الذاكرة الخصبة**" (١٩٨٠) **لميشيل خليفي**. تم تمويله بمنح إنتاجية من كل من: محطة التلفزيون الألماني ZDF ومنظمتين تلفزيونيتين من هولندا: NOVIB وICON. تنوعت بعد ذلك مصادر تمويل أفلام ميشيل خليفي، من القناة الثقافية الفرنسية الألمانية *arte* حتى BBC الإنجليزية، مع دخول عناصر فلسطينية أو عربية أحيانا، خاصة في الفيلمين الروائيين "**عرس الجليل**" و"**زنديق**".

"**أيام طويلة في غزة**" و"**دار ودور**" (١٩٩١) **لرشيد مشهراوي**. بطلب وتمويل من **قنوات إنجليزية**. بينما جاء التمويل الرئيسي لأفلامه الروائية الأولى من هولندا.

"**مقدمة لنهايات جدال**" (١٩٩٠) **لإيليا سليمان**. بتمويل أميركي وكندي.

"**أحلام في المنفى**" (٢٠٠١) **لمي مصري**. تمويل أوروبي بالأساس.

"**أسطورة**" (١٩٩٨) **لنزار حسن**. بتمويل من جهات أوروبية، لكن من جهات فلسطينية خاصة أيضا.

"**الضوء في آخر النفق**" (٢٠٠٠) **لصبحي الزبيدي**. بطلب وتمويل من الصليب الأحمر الدولي.

"**عالم ليس لنا**" (٢٠١٣) **لمهدي فليفل**. بتمويل من الدنمارك وبريطانيا.

"**المطلوبون الـ ١٨**" (٢٠١٤) **لعامر الشوملي**. بتمويل من كندا بشكل رئيسي.

الطواقم

عندما باشر **ميشيل خليفي** إنتاج فيلمه الأول "**الذاكرة الخصبة**" سنة ١٩٨٠، لم تكن تقنيات الفيديو قد تطورت بحيث يمكن استخدامها في تصوير الأفلام السينمائية. وكانت **كاميرا ١٦ ملم** السينمائية سيدة الموقف، خاصة في الأفلام الوثائقية. إحدى الصعاب التي وجب التغلب عليها كانت الغياب التام للطواقم التقنية المهنية: **التصوير**، **والصوت**، **والمونتاج**. لذلك، وجب **استحضار الطاقم التقني من الخارج**، وغالبا من البلد الذي جمع الفيلم تمويله منه، خاصة أن بعض إلزاميات **المنح الإنتاجية** كانت تقضي بصرف جزء من مبلغ التمويل في البلد الممول، أو على استخدام مواطنيه.
أما **طواقم الإنتاج**، فرغم عدم توفرها هي الأخرى، إلا أن السينمائيين فضلوا استخدام طواقم محلية، لمعرفتها بالبلد والناس. وهكذا تدربت هذه الطواقم، وأخذت تقوم بالمهام الإنتاجية.

مع انطلاق الانتفاضة الأولى، وصلت إلى البلاد عشرات المحطات التلفزيونية لتغطيتها. في البداية كانت هذه المحطات تأتي بطواقمها معها، أو، وهو الغالب، تستخدم **طواقم تلفزيونية إسرائيلية**. رويدًا رويدًا بدأت هذه المحطات **تدرب** شبابًا وشابات فلسطينيين للقيام بمهام التصوير والتقاط الصوت، ثم المونتاج. كان المطلوب منهم توفير الخدمات لمنتجات هذه المحطات. غالبية هذه المنتجات كانت **منتجات إخبارية**، لا يكسب العمل فيها مهارات تؤهل الطواقم لحمل عبء أفلام سينمائية ذات متطلبات مهنية تتجاوز الأخبار.

لكن بعض الشبان تمكنوا من تجاوز التدريب الإخباري، وانطلق بعضهم لدراسة المهنة في الخارج، وعادوا ليسدوا بعض النقص. بدأوا يحتلون وظائف **المساعدين التقنيين** وأخذوا يزدادون تجربة مع انخراطهم في العمل، وهم الآن يحتلون بالتدريج **المواقع الرئيسية**.

يولي بعض السينمائيين مسألة **استخدام الطواقم المحلية** أهمية كبرى. وتتوالى محاولاتهم للعمل معها. ويفخر المخرج هاني أبو أسعد بأنه في فيلمه الروائي الطويل "**عمر**" (٢٠١٣)، استخدم **طواقم محلية فقط**. وذلك يشمل المواقع الرئيسية: **إدارة التصوير والتصوير**، **وهندسة الصوت**، **والمونتاج**، وطبعا **الإنتاج**.

الفيديو الرقمي والفيلم الوثائقي

أحدث ظهور **التكنولوجيا الرقمية**، وقبلها تكنولوجيا **الفيديو الرقمي** (DV) ما يمكن أن نعتبره ثورة في صناعة الأفلام، من حيث جعل صنع فيلم في متناول يد المبدع الفرد، خاصة في بداية طريقه.

جمعت التكنولوجيا الرقمية بين **ميزتين** طالما انتظرهما صانعو الأفلام الذين لم يكن لهم مدخل إلى الميزانيات والطواقم المكلفة، مهما كانت خفيفة ومنخفضة التكلفة.

ظهرت **الكاميرات الصغيرة الحجم**، التي لا يتجاوز حجم بعضها حجم كف اليد. كانت تكنولوجيا الفيديو الخطي التي تطورت منذ الثمانينيات، قد أتت بكاميرات صغيرة الحجم، رخيصة الثمن، مكنت المبدعين الأفراد من اقتنائها **ككاميرا شخصية**. لكنها لم تكن توفر الصورة **بالجودة الكافية**. كما أن التكنولوجيا المتوفرة لمونتاج الفيديو الخطي كانت معقدة.

أما التكنولوجيا الرقمية، فإضافة إلى توفيرها كاميرات صغيرة الحجم، رخيصة الثمن، فإنها توفر في نفس الوقت **صورة بالجودة اللازمة**. لهذه الكاميرات **حساسية عالية للضوء**، ما يعفي من ضرورة حمل معدات إضاءة ثقيلة. طرأ تطور أيضا على تكنولوجيا التقاط الصوت، بظهور **ميكروفونات العنق اللاسلكية**. من ناحية أخرى، حدث تطور على **تقنيات المونتاج**، بحيث أصبح بالإمكان تحميل برامج المونتاج الرقمي على **الحاسوب الشخصي**، والتحكم بنقل واستبدال وحذف اللقطات بسهولة.

سرعان ما استفاد السينمائيون من ذلك، وأصبح بإمكانهم **إنتاج فيلمهم بأنفسهم**، أو بالتعاون مع تقني واحد، خاصة في **بداية طريقهم السينمائي**.

وكمثال على ذلك، يمكن أن نأخذ مجموعة الأفلام المسماة "**مرة أخرى؟**" (٢٠٠٢)، التي ضمت، ضمن برنامج خاص لمعهد الإعلام العصري بجامعة القدس، ستة أفلام قصيرة توثق للانتفاضة الثانية، واستخدمت لتصويرها **كاميرات DV** الصغيرة الحجم. أنتج الأفلام خمسة مخرجين، بعضهم كان في بداية طريقه السينمائي، لكنهم أصبحوا اليوم **من الأسماء ذات الفعل** في السينما الفلسطينية:

عبد السلام شحادة أخرج منها فيلمين. كان عبد السلام قد بدأ حياته كمصور ومخرج في برنامج مشابه قبل ذلك بعشر سنوات، في فيلم "**يوميات فلسطينية**" (**١٩٨٩**)، وشق طريقه بعد ذلك كمبدع خصب للفيلم الوثائقي.

توفيق أبو وائل أخرج فيلمًا واحدًا منها، وكان قبلها قد أخرج فيلمه الوثائقي "**في انتظار صلاح الدين**" (٢٠٠١). ثم واصل مسيرته، فأبدع أحد الأفلام الروائية المهمة في السينما الفلسطينية، فيلم "**عطش**" (٢٠٠٤) وهو يواصل مسيرته.

نجوى نجار أنتجت فيها فيلمًا واحدًا، ثم واصلت مسيرتها بإنتاج أفلام وثائقية (وروائية) قصيرة أخرى، مستخدمة كاميرة DV الصغيرة الخاصة بها. ثم توصلت إلى صنع فيلمين روائيين طويلين: "**المر والرمان**" (٢٠٠٨) و"**عيون الحرامية**" (٢٠١٤).

سهى عراف كانت في بداية مسيرتها، وتوصلت في امتداد طريقها السينمائي إلى إنتاج فيلم روائي طويل "**فيلا توما**" (٢٠١٤).

ندى اليسير حققت فيلما واحدا في المجموعة، ثم واصلت تحقيق أفلام روائية ووثائقية قصيرة.

استمر الفيديو الرقمي في تسهيل طريق السينمائيين، خاصة في بدايتها، وظلت الكاميرات تصغر حجمًا وتزداد جودة، حتى استقرت في الهواتف الذكية، وظهر إلى الوجود نوع سينمائي جديد، هو "**فيلم الهاتف الذكي**"، وأصبحت له مهرجانات ومسابقات.

لم تعد التكنولوجيا إذًا ذلك الهم وتلك العقبة التي تقف في وجه المبدعين. حتى التكلفة لم تعد عبئًا يستحيل حمله. بذلك أفسح المكان للقيمة الأساس: **الموضوع، والقدرة على معالجته بلغة الصورة، معالجة إبداعية، قادرة على إلقاء نظرة عميقة، متأملة، أصيلة على الواقع الذي فيه نحيا، ومعه نتفاعل**.

هذا ما يجب أن يكون نصب أعين المبدع الشاب، في بداية طريقه، عندما يحمل كاميرته الخفيفة الرخيصة الثمن، ويتجه إلى استخدامها في صنع فيلم. أن يسأل نفسه: **هل لدي حقا ما أقول؟ ما أروي؟ هل ما لدي يهم الناس حقا؟ وهل اخترت حقا كيف أقوله؟ كيف أرويه؟**

بين حقبتين

عرض فيلم ميشيل خليفي فيلمه "**الذاكرة الخصبة**"، لأول مرة في **مهرجان قرطاج** الدولي بتونس، أمام الجمهور العربي. وسرعان ما أثار صدى واسعًا ونقاشًا حادًّا. وتضاربت آراء النقاد حوله: بعضهم يرى فيه عرضًا أصيلاً للنضال القومي الفلسطيني، بأسلوب وجمالية جديدين آسرين، والآخرون رأوا أن عدم وضع الصدام والمواجهة وقواعدها الفكرية في المقدمة، طمس للنضال الفلسطيني. ما كان واضحًا ومؤكدًا هو أن الفيلم قد افتتح طريقًا جديدًا للسينما الفلسطينية، حدوده الأفق.

نشأت السينما في الحقبة البيروتية مع الثورة الفلسطينية، ومن رحمها. وقد وضعت لنفسها أهدافًا تخدم المرحلة (انظر الأهداف أعلاه في فصل «سينما الثورة») أهمها **إعادة توحيد الهوية القومية**.

كان الشعب الفلسطيني منذ النكبة، يعيش حالة من التشتت والفرقة: تشتت بين المنافي، بين الولاءات المختلفة، بين الهويات الفرعية: الجهوية، والطبقية، والجندرية، والطائفية وغيرها. فمع اضمحلال الهوية الرئيسية، الهوية الفلسطينية، بفعل الهزيمة والتشرد واللجوء، برزت هذه الهويات تزاحمها وتخفيها.

في إسرائيل مثلا، كان مجرد ذكر الانتماء الفلسطيني للأقلية التي نجت من التشرد يعرض من يذكرها إلى انتقام السلطات. كان الفلسطينيون الباقون في بلادهم قد أصبحوا «عرب إسرائيل» أو «أبناء الأقليات». وكان التمايز حادًّا بين من يرفض كتم هويته وانتمائه، بل يتمسك بهما، وبحقوقه كمنتمٍ إليهما، وبين من يدعو إلى تقبل الواقع الجديد، لأن «الكف لا تلاطم المخرز» و «الواجب الأول للمرء هو ضمان معيشته ومعيشة من هم في مسؤوليته» وما إلى ذلك. كذلك كان الأمر في الأردن بعد **مؤتمر أريحا** (١٩٤٩). أما في المنافي الأخرى، فقد كان اللاجئون يعيشون الصدمة وذل اللجوء.

كانت أولى مهام الثورة إذًا، إعادة الوحدة، على أساس أننا "**شعب واحد، أبناء لنكبة واحدة، يوحدنا هدف واحد: دحر العدوان، وتحقيق أهدافنا القومية، وعلى رأسها العودة وتحقيق الكيان القومي على أرضنا**"، وأن ذلك لا يمكن تحقيقه إلا عن طريق الخروج من وضع الاستكانة، والانتقال إلى المقاومة.

كان من الطبيعي أن تتبنى السينما تلك الأهداف، وتسعى إلى إبراز **الوحدة** وإرادة المقاومة. لا مكان في مثل تلك الظروف للنظر في داخل التركيبة الاجتماعية الفلسطينية بكل تعقيدها، ووضع الإصبع على ما تعانيه من الاختلال، وعوامل التخلف، رغم أهمية مثل تلك النظرة، لاحتمال أن تكون هذه العوامل جزءًا مهمًّا من مجمل أسباب ما حصل.
ينحاز "**الذاكرة الخصبة**" أيضًا إلى وحدة الشعب الفلسطيني، ويعكس نضالاته في مواجهة الاحتلال، والإخفاء، وطمس الهوية، لكنه **يفعل ذلك بتعبير سينمائي آخر**.

بدل رواية القصة الجماعية مرة تلو الأخرى، بأفلام تضع السياسي والخطابي في المقدمة، وتدفع بالشخصي إلى الهامش، يروي الفيلم **قصتين شخصيتين** تتجلى من خلالهما **القصة الجماعية**، قصة الوطن والصمود فيه. وستقتفي السينما الفلسطينية الأثر، وتوالي رواية القصة الجماعية من خلال رواية قصص مئات الأفراد. لكنها أيضا ستنعم النظر في داخل تلك القصة الجماعية، وستضع إصبعها ليس فقط على الموحد، بل أيضا على المفرّق.

في الذاكرة الخصبة مثلاً: لكون الشخصيتين الرئيسيتين امرأتين، في مجتمع شرقي، كان لا بد أن تبرز من خلالهما، وهذا

كان هدف المخرج، إشكاليات وضع المرأة في المجتمع، والاضطهاد المزدوج الذي تعاني منه: فهي محتلة، وهي امرأة في مجتمع شرقي.

يصور الفيلم المكان الفلسطيني، ذلك الذي حرمت من تصويره سينما حقبة بيروت، بحميمية من يعرفه ويألفه، بل ويعشقه. يصور الطبيعة الفلسطينية وبهاءها، سهولها وتلالها. تكتشفها الكاميرا في لقطات تربط المنزل، مركز الحياة، بالحديقة، وتنطلق من هناك إلى الحقول والتلال، ومنها إلى الأفق.

يصور الفيلم المكان في رونقه الفلسطيني الصافي. تتحاشى الكاميرا التغيرات التي حدثت عليه بفعل الاحتلال، وتعيده إلى عذراويته الأصيلة، فكأنها تستعيده من سلبوه وغيروه.

يحتل التراث مكانًا خاصًّا في الفيلم، فيظهر بساطته الآسرة، لكنه أيضا يشير إلى جوانب الركود والتخلف فيه.

استمرت أفلام ميشيل خليفي التي تلت «الذاكرة الخصبة» في مقارباتها السينمائية الأصيلة. واستمرت في إثارة العواطف المتباينة. هكذا في أفلامه الروائية «عرس الجليل» (١٩٨٧)، و «حكاية الجواهر الثلاث» (١٩٩٤) و «زنديق» (٢٠٠٩)، وكذلك في الوثائقيات «معلول تحتفل بدمارها» (١٩٨٤) وهو ربما أكثر الأفلام الفلسطينية التي جسدت موضوعة الذاكرة والمكان، و «نشيد الحجر» (١٩٨٩)، وهو فيلم من شقين: درامي ووثائقي، وفيلمه الطويل (٢٧٠ دقيقة) مع المخرج إيال سيفان «الطريق ١٨١» (٢٠٠٠).

برز منذ الثمانينيات مبدعون آخرون، وإبداعات سينمائية لكل منها طابعه الخاص: إيليا سليمان، ورشيد مشهراوي، ومي مصري، ونزار حسن، وعزة الحسن، وتوفيق أبو وائل، وعبد السلام شحادة. تلك فقط بعض من أسماء الذين شكلت مجموع أعمالهم ما نسميه اليوم «السينما الفلسطينية». وثمة كثيرون غيرهم يستحقون التقدير والمشاهدة والتحليل، لكي تتعلم الأجيال من الأجيال، فتستفيد منها، وتخرج عليها بإبداعات جديدة ولغة جديدة، وآفاق أرحب.

قد يبدو عنوان هذا الفصل مشابهًا لعناوين الكتب التي نجدها عادة في أكشاك الكتب على الأرصفة، وتريد أن تظهر كدليل عملي يدوي لصنع أشياء مختلفة بنفسك، مثل بناء كرسي أو طاولة، أو إصلاح أعطال في سيارة.. إلخ.

وقد يتساءل المرء: كيف يمكن التعامل مع صنع فيلم، وهو أمر يفترض أنه يتعلق **بالإبداع والفن**، كما نتعامل مع أمر يتعلق مثلا بالنجارة أو الميكانيك؟ والحقيقة أن ذلك ليس فقط ممكنًا، بل ضروري.

يعيش غالبية الناس اليوم في علاقة قريبة مع الصورة. غالبيتهم في الواقع تحمل في جيوبها، في هاتفها الذكي، ليس فقط المدخل إلى عوالم لا حدود لها من الصور، بل أيضا إمكانية التقاطها، أي صنعها.

لم يعد من الغريب أن تمر بحدث ما، مهرجان أو مسيرة، أو حتى حادث سير، فتجد أن بعض المارة، من الشباب والشابات على الأغلب، قد أخرجوا هواتفهم الذكية، وراحوا يلتقطون لها الصور، إما الصور الثابتة، أو الصور المتحركة. إنهم في الواقع يمارسون **التوثيق الرقمي** لأحداث تحدث أمامهم مباشرة، في الواقع.

قد يبدو أنهم يلتقطون الصور أو المشاهد عشوائيًّا، لكن الأمر ليس كذلك تماما. ذلك أن انفتاحهم على عوالم لانهائية من الصور، عن طريق ما يشاهدونه في التلفزيون، وفي الشبكة العنكبوتية، في اليوتيوب وغيره من المواقع، يتراكم في ذاكرتهم الصورية، وينطبع بعضه فيها أكثر من البعض الآخر، وهم إذ يلتقطون الصورة، يحتكمون، عن وعي أو غير وعي، بما انطبع في وعيهم من مشاهداتهم.

لذلك تراهم ينتقلون من زاوية إلى أخرى، من رصيف إلى آخر مثلا، باحثين عن نقطة تصوير تعطيهم كشفًا أفضل للحدث الذي يصورون. باللغة المهنية، هم يبحثون عن **وجهة نظر Point of View**، (باختصار **POV**)، يعتبرونها الأفضل لتسجيل الحدث. كذلك يركزون في تسجيلهم على ما يبدو لهم الأكثر أهمية وإثارة: فتيات أو شبان وسيمون، شخصيات بلباس غريب، وجوه ذات ملامح مثيرة للاهتمام، ثم الأحداث التي تبدو لهم مهمة. أصحاب التجربة منهم يشكلون تشكيلات ويخلقون الصلات بين عناصر الكادر.

هل ما صوروه، حتى لو كان طويلا وحافلا، يمكن اعتباره فيلمًا؟ الجواب: لا. لأن الفيلم الوثائقي كما قال أحد الوثائقيين الأميركيين: "**ليس فقط عملية شفط صور من الواقع، وقذفها في وجه المشاهد**" (الوثائقي الأميركي باري هامب، في كتابه: صناعة الأفلام الوثائقية، الترجمة العربية، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث «كلمة» ٢٠١١). للفيلم **بنية**، وله **منطق**، و**أسلوب سرد**، و**جمالية**، وله **مضمون** مبلور و**رسالة** يريد أن يوصلها إلى المشاهد. تقف وراءه **فكرة** طرأت على بال السينمائي، وتطورت عنها **قصة**، وللقصة **شخصيات**، ولها أسلوب سرد يعتمده السينمائي.

قبل كل ذلك يجب التأكد مما إذا كان من الممكن إنتاجه أصلاً:

هل توافق الشخصيات على الظهور فيه؟ هل يمكن الحصول على **إذن بالتصوير** في الأماكن التي يريد السينمائي التصوير فيها، سواء كانت أماكن خاصة أو عامة؟

سيكلف التصوير مبلغًا من المال، مهما كان قليلا. فهل يمكن للسينمائي أن يوفر ذلك؟ لمعرفة التكلفة، يجب بناء **ميزانية**.

حجم الميزانية تقرره عدة عناصر: كم **يومًا** سيستغرق التصوير، هل هو في **مكان واحد**، أم في **أماكن متعددة**؟ هل هذه الأماكن **متباعدة أم قريبة**؟ ما هي «**الفورمات**» التي سيصور الفيلم بها. هل سيستخدم تكنولوجيا متوفرة له مجانا، مثل كاميرته الشخصية، أو حتى كاميرا هاتفه النقال، أم يريد استخدام تكنولوجيا لا تتوفر له، تشمل الإضاءة والصوت، وعليه استئجارها؟ الأمر ذاته بالنسبة إلى **ما بعد التصوير**: هل سيقوم بالمونتاج بنفسه، أم بمساعدة صديق لن يكلفه كثيرا، وهل ستتم العملية على حاسوبه الخاص أم ثمة حاجة للعمل مع **مونتير محترف** وأجهزة محترفة؟ ومختبرات مزج للصوت وضبط للألوان.. إلخ؟

هنالك العديد العديد من المعطيات يجب تحديدها للتوصل إلى حجم الميزانية المطلوبة. ثم يأتي السؤال: من أين تجمع مبالغ الميزانية هذه؟ من مال المخرج (أو المنتج) الخاص، أم من مصادر أخرى؟ وما هي هذه المصادر؟ وكيف المدخل إليها؟

صنع الفيلم الوثائقي (والأفلام بشكل عام) له جانبان:

ما يتعلق بالفكرة، والموضوع، والمعالجة الفنية، والإخراج. يمكن أن نسمي ذلك "**الجانب الإبداعي**".

ما يتعلق بالتمويل والميزانيات وتنظيم العمل وإدارته، هو "**الجانب الإنتاجي**".

والجانبان مرتبطان أحدهما بالآخر، ويعملان بتنسيق وتفاهم تام لإنجاز الفيلم.

لا بأس إذًا إذا ظهر عنوان دراسة كل ذلك كأنه عنوان «دليل عملي» من تلك الأدلة التي تباع على الأرصفة. فالفيلم هو أمر عملي جدا، ويجب ألا ننسى ذلك في خضم حماسنا الإبداعي!!

تصنيفات الفيلم الوثائقي

يرى باحث أميركي (هو ميتشيل بلوك) أن الأفلام الوثائقية مهما تنوعت، تدخل في واحد من تصنيفات أربعة:

١- أفلام الملامح الشخصية Portrait

٢- أفلام الأداء Performance

٣- أفلام المكان Place

٤- أفلام الشعر Poetry

فيما يلي بعض الأمثلة على كل واحد من هذه التصنيفات، وسنعطي الأمثلة عليها من السينما الفلسطينية الوثائقية:

الملامح الشخصية: وهي الأفلام التي تدور حول حياة وإنجازات شخصية ما؛ كاتب، فنان، سياسي، ناشط اجتماعي. مثل فيلم قيس الزبيدي «فنان من القدس» عن الموسيقي والمغني مصطفى الكرد، وفيلم «فدوى» لليانا بدر، عن الشاعرة فدوى طوقان.

الأداء: تدخل في هذا التصنيف شبكة واسعة من المواضيع: أفلام التدخل الاجتماعي، مثل الأفلام عن عمل الأطفال، عن المرأة وموقعها في المجتمع، السلوكيات، الأفلام عن الاحتلال ومواجهته، عن التربية والاقتصاد.. إلخ. بعض أفلام الأداء يمكن أن تتداخل مع تصنيفات أخرى. فيلم نزار حسن «ياسمين» وفيلم عزة الحسن «٣ سنتمتر أقل» هما فيلمان ينتميان إلى صنف

الأداء، لكن يمكن أن نرى فيهما أيضا عناصر لملامح شخصية للبطلتين اللتين يدور حولهما كل من الفيلمين.

المكان: تشكل أفلام المدن (انظر الفصل الأول) المعلم الأوضح لهذا الصنف. لكنه يشمل أيضًا أفلام المواقع الطبيعية، والمتاحف وغير ذلك. فيلم ميشيل خليفي «معلول تحتفل بدمارها» عن قرية معلول المدمرة قرب الناصرة هو مثال على هذا الصنف. وأيضا على إمكانية انتماء الفيلم لأكثر من صنف. فهو فيلم عن الذاكرة، ودورها في الحفاظ على الهوية. يعكس في نفس الوقت، صورة عن المجتمع القروي الفلسطيني قبل النكبة. وهو أيضا فيلم عن القرية نفسها، كما تستعاد في الذاكرة.

الشعري: هو الفيلم الذي يريد معالجة موضوعه بأسلوب شعري مهما كان هذا الموضوع. الأرجح أن تكون غالبية الأفلام التجريبية تنتمي إلى الفيلم الشعري. والواقع أنه لا يخلو فيلم من الأفلام ذات القيمة فنيا، من عنصر الشعر. والمقصود هنا الشعر في المقاربة واللغة السينمائيتين. مثل بارز على ذلك في السينما الوثائقية الفلسطينية فيلم خالد جرار «المتسللون» (٢٠١٣). ويدور الفيلم حول جدار الفصل العنصري، والأذى الكبير الذي يلحقه بالفلسطينيين، وأيضا محاولات التغلب عليه والالتفاف حوله. بذلك هو فيلم أداء. لكن الكاميرا تصور تلك المحاولات من داخلها. فالمصور (قام المخرج بالتصوير بنفسه) يمر بنفس المسار الذي يقطعه «المتسللون»، في المناطق الوعرة، ومجاري المياه الآسنة، في مختلف الأوقات، من الفجر، إلى الضحى، فالظهر والعصر وحتى الليل، ويصورهم. تنتج عن ذلك كوادر خارجة عن المعتاد، عالية الجمالية. في مشاهد أخرى تنتحي الكاميرا جانبا، تراقب محاولات العمال (في الفجر) في تسلق الجدار والقفز عنه، ومطاردة الشرطة الإسرائيلية لهم، وتمعن النظر في المكان، وتفاصيله الدقيقة. كذلك يفعل عندما يرافق سيارة أجرة جماعية، تقل مجموعة من الناس، وتدور بهم حول الجدار في محاولة للعثور على ثغرة ينفذون منها إلى القدس، للصلاة في الحرم القدسي، أو للعمل. وكل ذلك يعطي الفيلم نَفَسه الشعري بامتياز. مع ذلك، يمكن، كما أسلفنا، أن نشمل الفيلم بتصنيف أفلام الأداء لأنه يتتبع السلوكيات البشرية ويسجلها.

الفكرة

الفكرة الأصيلة: إذا كان المرء قد اتجه نحو السينما كمهنة ووسيلة تعبير، فإنه سيجد أنه في وجوده اليومي، يقوم بمراقبة العالم حوله، ولا بد لهذه المراقبة أن تولد الكثير من الأفكار عنده. لكن أكثرها سيكون أفكارًا عابرة، تومض في الذهن، ثم تترسب في الوعي، لتنضم إلى غيرها من الأفكار والأحاسيس والتجارب التي تشكل وعيه كإنسان وكسينمائي.
بعضها سيبقى يلحّ عليه، بل قد يتحول إلى هاجس لا يفارقه، وسيدفعه إلى المزيد من الفحص، قد يؤدي به إلى القرار أنه يريد أن يعمل عنها فيلمًا وثائقيًّا.

يمكن للفكرة أن تأتي لمجرد أن السينمائي قرر أن الأوان قد آن لعمل فيلم. سيبدأ عندها ببحث دؤوب عن فكرة. وستصبح عندها مراقبته لما حوله، وقراءاته، ونقاشاته مع رفاقه، وما يسمعه في الراديو، أو يشاهده في التلفزة، أو يقرأه في الصحف، محكومين بهاجس العثور على فكرة لفيلم.
الفكرة يمكن أيضا أن تأتي من جهة ما تقترحها على السينمائي: محطة تلفزيونية تريد توثيق موضوع ما، أو منظمة أهلية تريد توثيق نشاط لها، أو عمل فيلم عن مجمل نشاطاتها وأهدافها.

مع اكتساب التجربة، سيدرك السينمائي أن الأفلام، مهما انخفضت تكلفتها، بحاجة إلى تمويل، وأن ثمة جهات متعددة يمكن أن تموله، تمويلاً كاملاً أو جزئيًّا.

وعند التوجه إلى جهات التمويل، لا يكفي ذكر الفكرة، بل يستحسن أن يذكر إلى أي صنف من الأفلام الوثائقية ينتمي الفيلم الذي نقترحه. ورغم أننا يمكن أن نقطع أن الأفكار للأفلام الوثائقية لا حدود لها، إلا أننا سنجد أنها مع ذلك تنتمي إلى واحدة من المجموعات/ المجالات للفيلم الوثائقي، **أو التصنيفات**.

من الفكرة إلى الموضوع

بروز الفكرة في الذهن، والاطمئنان إليها، ما هو إلا بداية البداية. غالبية الأفكار تفتح أمامنا أكثر من احتمال، وتحمل في طياتها أكثر من موضوع. وعلينا أن نتخذ الخطوات لكي نقرر أيًّا منهم هو الأفضل سينمائيًّا. مثلاً: إحدى السينمائيات الشابات، ساقتها الظروف إلى زيارة مكب نفايات قرب بلدة ما، فوجدت عدة أشخاص يعملون فيه في استخلاص شتى أنواع الأشياء والمواد من النفايات التي تأتي بها على مدار النهار سيارات جمع النفايات، لبيعها. فاجأها أن ترى بينهم مجموعة من الأطفال بين سن الثانية عشرة والسادسة عشرة. اتضح أن الأطفال قد تركوا الدراسة لأجل عملهم هذا.

شعرت السينمائية الشابة أنها وجدت فكرة ممتازة لفيلم وثائقي، واعتزمت أن تبدأ التصوير فورا، مستخدمة كاميرتها الخاصة.

لكن تلك الفكرة، وهي جيدة فعلا، لا تكفي. إنها تحمل في طياتها أكثر من محور/ موضوع. وعلى السينمائية أن تقرر أيا منها سيكون الموضوع الرئيسي، والمحور الرئيسي للفيلم:

عمل الأطفال هو أحدها، التسرب من المدارس أيضا، لكن أيضا البيئة وما يحدث لها جراء وجود هذه المكبات من تلويث للهواء وللمياه الجوفية.. إلخ. فعن أي موضوع تريد السينمائية عمل الفيلم؟ قد يقال إن المواضيع الثلاثة ستظهر في الفيلم، بشكل أو بآخر. هذا أيضا صحيح، لكن أيّ منها سيكون الموضوع الرئيسي؟

يمكن أن تجري السينمائية الشابة استطلاعا لدى الجهات التي يمكن أن تكون معنية بتمويل الفيلم لمعرفة أي المحاور يهمها أكثر. هذا مهم، لأن إثارة اهتمام جهة تمويل يساعدها بالتأكيد في اتخاذ القرار، لأن التمويل عنصر مهم في صنع الفيلم.
لكن طريقة أخرى سوف توضح للسينمائية أي المواضيع أهم وأكثر جاذبية للفيلم، وأيها، وهو الأهم، يمكن تنفيذه.
ذلك هو:

البحث

البحث هو الخطوة المهمة الثانية بعد الفكرة في الطريق إلى صنع الفيلم. إنه يمكننا من التعرف على العناصر المهمة الموجودة في الفكرة، التي ستمكننا من أن نقرر «ما إذا كان لدينا فيلم أم لا»، وما هي المحاور الكامنة فيه، وأيها يبدو أكثر أهمية، وأغنى بمعطياته؟ وما هي هذه المعطيات؟ **هذه العناصر هي:**

الشخصيات: في المثل أعلاه عن مكب النفايات، قابلت المخرجة الشخصيات في المكان. ذلك لا يكفي، وعليها الآن أن تكتشف الأمكنة الأخرى المتعلقة بالشخصيات، وشخصيات أخرى تكمل الصورة:
عائلات الأطفال مثلا. هل تعرف هذه العائلات أن الأطفال تركوا مدرستهم للعمل في المكب؟ وهل توافق العائلات على ذلك؟ وما هي الأسباب؟ الأسباب يمكن أن تكون الضائقة الاقتصادية: رب الأسرة لم يعد قادرا على توفير العيش لأسرته، وعلى الأطفال أن يحلوا محله. يمكن أن يكون الأب قادرا على العمل، لكنه لا يؤمن بفائدة المدرسة، ويفضل أن يكسب أطفاله المال للأسرة.

المدرسة: إدارتها ومعلموها. هل يحاولون استعادة الطفل إلى الدراسة؟ أم يتنصلون؟

وزارة التربية والتعليم: الأطفال موضوع البحث ما زالوا، قانونا، في سن التعليم الإلزامي. فهل تهتم الوزارة بتطبيق القانون؟ ماذا تفعل؟ ما هي إحصائيات التسرب؟ أسبابه؟

زملاء الطفل وأصدقاؤه: ما رأيهم في تسربه من الدراسة؟ ألا يحاولون تشكيل ضغط اجتماعي على الطفل للعودة إلى المدرسة؟ أم يتمنون أن يحذوا حذوه ويتسربوا بأنفسهم من المدرسة؟ وهل لذلك علاقة بنظام التعليم، هل بنية وأساليب التعليم تؤدي إلى عدم رغبة الأطفال بالتعلم؟ أم أن الحرية الكامنة في الإفلات من قيود الدراسة تجذبهم؟
فلاحون، اختصاصيو بيئة، مواطنون عاديون يعانون من أضرار المكب.
لكن فوق كل ذلك وقبله: الأطفال أنفسهم: أيهم يبدو أكثر جاذبية كشخصية رئيسية؟ أيهم قادر على الانفتاح أمام الكاميرا؟ وعرض ذاتيته، وطفولته، وأحلامه؟ هل يودي تحوله إلى العمل في مثل هذا السن بها؟ أم بالعكس، يحقق له حريته؟

المشاهد: يسميها بعض الوثائقيين «الدليل البصري». ما دمنا اخترنا السينما لرواية القصة، فلا بد أن يكون الدليل البصري، المَشاهد، هو الأداة الرئيسية لذلك.

واضح أن العمل في المكب سيكون مصدرا رئيسيا للدليل البصري/ المَشاهد. لكن مشاهد أخرى ستكون ضرورية: في البيت، وفي المدرسة، وفي ساحات القرية حيث يلعب الأطفال بعد الدراسة. وأيضا في مكاتب المدرسة ومكاتب موظفي التربية والتعليم.. إلخ.

إذاً دخل موضوع البيئة إلى الفيلم، والأرجح أن يدخل. فعلينا أن نبحث عن دلائل بصرية على الضرر اللاحق بالبيئة.
الفيلم يبنى من المشاهد، وكلما كانت المشاهد حية، والمتابعة حيوية؛ كان الفيلم أكثر جاذبية للمشاهد، وبالتالي أقدر على نقل ما يريد نقله. كلما كانت المشاهد متابعة حية لنشاط سلوكي، كان نقلها للواقع أصدق وأجمل.
وظيفة البحث إذًا، أن يحدد المشاهد التي لها هذه الصفات، ومن الممكن تصويرها.

المقابلات: هي الأخرى مشاهد، لكنها مشاهد ذات إشكالية. السينما الجيدة لا تحب ما نسميه «**الرؤوس المتكلمة**» **Talking Heads**.

لكن تلك الرؤوس المتكلمة تكون ضرورية على الأغلب لرواية القصة: تورد المعلومات، وتكشف عن الصراعات وعن وجهات

النظر المتضاربة، تنقل التجربة الوجدانية للشخصيات. واجبنا هو أن نخفف قدر الإمكان من الجمود الذي تسببه. في حالة كون المقابلة تجري مع الشخصيات المنخرطة في موضوع الفيلم، وننجح في جعلها تكشف أحاسيسها وتدافع عن مواقفها، فلن نخشى الملل. ومع ذلك واجبنا أن نختار لها الإطار الذي يقلل من جمودها. كأن نلقي أسئلتنا أثناء انخراط الشخصية في نشاط من الحياة، بحيث لا تكون الشخصية جالسة على كرسي، على خلفية حائط عار مثلا.

ذلك يصعب تفاديه عندما نقابل موظفا مثلا، كثيرون منهم يصرون على أن نصورهم جالسين خلف مكاتبهم، ملتصقين بالحائط مع صورة شخصية ما معلقة عليه. ثم ينطلقون في حديث طويل، مليء بتفاصيل غير مهمة، سنضطر إلى تجاهلها تماما في المونتاج.

علينا أن نشرح لهم أن مثل ذلك الإطار سيكون مملا ولا يخدمهم. علينا أن نقترح عليهم إطارا آخر أكثر جاذبية. مثلا أن نصورهم أثناء زيارة ميدانية، عمل ميداني. وإذا كان لا بد من تصويرهم في المكتب، فعلينا أن نقنعهم بالجلوس أمام المكتب وليس خلفه، لأن ذلك معناه إبعادهم عن الحائط، ومنح الصورة عمقا يمكن إضاءته بشكل أكثر جاذبية.

يقتضي ذلك أن نتعرف جيدا على الشخصيات، على "**النفوس الفاعلة**" في قصتنا، وأن نحدد النقاط الأكثر مساسا بوجدانهم. النقاط التي هي مفاتيح الشخصية النفسية والعاطفية. وأيضا- وهذا على جانب كبير من الأهمية- **كسب ثقتهم**. يجب أن تكون الشخصيات، الرئيسية خاصة، مقتنعة أننا نعمل الفيلم من أجلهم، ولصالح قضيتهم، وأننا نقدرهم ونحترم أقوالهم. يجب أن يكونوا متأكدين أننا متمكنون مهنيا، وقادرون على صنع الفيلم بأفضل طريقة.

الحصول على الموافقة Access : يجب استغلال مرحلة البحث للحصول على **موافقة الشخصيات** على المشاركة في الفيلم. إذ من البديهي أنه من دون هذه الموافقة، فلا فائدة من الاستمرار في العمل على الفيلم. في الإنتاجات المهنية في العالم، ثمة **وثائق موافقة** على الشخصيات أن توقعها، يتم إبرازها أمام المعنيين: جهات التمويل مثلا ولاحقا جهات البث. غالبية جهات البث العالمية لا تبث الأفلام الوثائقية من دون وثائق موافقة من كافة الشخصيات التي تتكلم في الفيلم، مهما صغر دورها. في بلادنا، ما زال «إعطاء الكلمة» كافيًا.

يجب كذلك الحصول على موافقة المسؤولين وأصحاب الشأن للتصوير في مواقع التصوير التي اخترناها، إذا كانت تلك مواقع عامة، مثل مدرسة أو مصنع أو مقهى.. إلخ. البعض يحرص على الحصول على الموافقة المكتوبة والمهورة بالتواقيع من أصحاب الفضاءات الخاصة أيضا كالبيوت.

يجب على المنتج الحصول على هذه الموافقات في مرحلة البحث، وعلى طاقم الإنتاج تأمين الحصول عليها أثناء التصوير أيضا.

ملف الفيلم

بعد أن وضع البحث بين أيدينا مجموع المعطيات المذكورة أعلاه. أصبح بإمكاننا الآن أن نحدد الأمور الحيوية اللازمة لبناء ملف للفيلم:

- **الفكرة والموضوع (عم نريد عمل الفيلم؟)**
- **ما هو مختصر القصة (السينوبسيس synopsis)**

- **كيف نريد صنع الفيلم، مع أية شخصيات؟ في أية مواقع؟ بأية أدوات فنية؟ بأية لغة سينمائية؟ (المعالجة treatment)**
- **لماذا نريد صنع الفيلم؟ (تصريح المخرج/ المنتج Director/ producer statement)**
- **الخطة المالية (Financial Plan)**
- **تصور أولي للميزانية (Budget)**

هذه هي عمليا العناصر اللازمة لصنع **الملف الأولي للفيلم**.

الملف الأولي للفيلم

يعطينا الملف الأولي للفيلم أمرين رئيسيين:

الأول: أنه يوضح بشكل مبلور وواضح الفيلم الذي نريد عمله. فبعد أن خضنا في مرحلة البحث، وتعرضنا لكم كبير من المعلومات، وسعينا جهدنا لتصفيتها وبلورتها، وترددنا ماذا سيكون الموضوع، وما هو هدفنا من الفيلم، وكيف سنصوره، ومن هي الشخصيات وأين سنصورها، وبأية مشاهد، وحسمنا أمرنا في كل ذلك، فلا بد من أن نضع ذلك على الورق بشكل منظم وواضح، ومقسم للعناصر الضرورية التي ذكرناها أعلاه. إذًا، فهو ضروري لنا قبل كل شيء. لكي نرى نحن بشكل منظم أين سنذهب بالفيلم، وكيف، وبأية تكلفة تقريبا.

الثاني: أن يكون لدينا ملف واضح ومنظم، لنبدأ رحلة إيجاد شركاء لصنع الفيلم، وبكلمات أخرى، رحلة التمويل الطويلة. وهي حقا رحلة طويلة، قد تستغرق سنوات. يجب أن نتوجه فيها إلى الجهات التي نقدر أنها ستهتم بفيلمنا، وإلى من يمكن أن يشاركنا إنتاجه.

يمكن أن نكتب لهذه الجهات (وهذه طريقة غير ناجعة لأن أغلبهم لن يقرأوا)، أو أن نتوجه لهم بواسطة معرفة شخصية، أو أن نلتقي بهم في حدث "**بيتشينغ**" Pitching.

سنتحدث عن **البيتشينغ** لاحقا، لكن علينا الآن أن نعرف أن كل هذه الجهات تحتاج إلى التعرف على الفيلم الذي نقترحه عليها، والملف الأولي سوف يكون بطاقة التعريف للفيلم. فلنلق نظرة أكثر تفصيلا على عناصر هذا الملف:

السينوبسيس synopsis

يحتوي السينوبسيس على عنصرين مهمين:

- **تحديد الموضوع الرئيسي للفيلم، وذكر المواضيع الفرعية إن وجدت.**
- **مختصر عن قصة الفيلم.**

أما الموضوع، فقد تم شرحه أعلاه. وأما القصة، فيجب ذكر الشخصيات التي ستروى من خلالها، مع ذكر مسارها بشكل عام.

يجب أن يرد ذلك فيما لا يزيد عن **مئة كلمة**، أي حوالي ٨ أسطر. يجب أن تكون الصياغة مختصرة ومركزة. وأن تبدأ بما نسميه «الجملة الرصاصة» Bullet Sentenc، أو الـ Log Line. كأن نقول:

"سنروي قصة فلان، طفل في الثانية عشرة من عمره، ترك الدراسة ويعيش غالبية نهاره في مكب نفايات، يكسب منه عيشه".

سيتابع الفيلم حياة فلان اليومية في مكب النفايات، صراعه مع العاملين مثله في المكب وتنافسهم على النفايات، استغلاله من قبل التجار الذين يشترون المواد التي يجمعها. أسرته، والظروف التي تجعلها تنتزع ابنها من طفولته وتحمله هموم الكبار: الاحتلال والحصار، مدرسته وأترابه، تحوله من الاقتناع بترك الدراسة، إلى الحنين إليها، ورغبته في العودة، ومن يقف في وجه هذه الرغبة. ماذا عملت المدرسة لمنع تسربه؟ والمعلمون؟ سنواجههم جميعًا بأسئلة لا تجامل. وسيكون نصيب القائمين على تطبيق القانون وحماية الطفولة مواجهة أكثر حدة: هل يقومون حقا بواجبهم، أم يتغاضون بتواطؤ صامت؟

الومضة التعريفية بالفيلم (التريلر Trailer)

إننا نريد أن نروي قصتنا سينمائيا، لذلك لا بد أن نعد مادة مصورة ومنتجة تمكن من سنتوجه له، وتمكننا نحن أيضا، من مشاهدة لمحة عما سيقدمه الفيلم بالصوت والصورة:

- تمكننا من التعرف على الشخصيات الرئيسية.
- الأماكن الرئيسية.
- الأسلوب السينمائي.

التريلر يجب أن يكون "**فاتح شهية**" يدفع من يشاهده إلى أن يقول لنفسه: أنا أريد ان أشاهد هذا الفيلم!

الأفضل لعمل التريلر، ان نكتب له سيناريو، ونقوم بتصويره ومونتاجه، مع تقنيين محترفين.

يجب أن ننتقي له أفضل اللقطات والمشاهد التي تمثل الفيلم، وأن نمنتجه مونتاجا واعدا، مليئا بالحيوية.

لكن ذلك سيتطلب ميزانيات أولية. إذا لم تتوفر هذه الميزانيات، يمكن - استثناءً- أن نستغل فترة البحث لتصوير المشاهد اللازمة لعمل التريلر، حتى لو قمنا بذلك بأنفسنا. لكن لا بد من عمل تريلر، وغيابه سيجعل محاولاتنا لإقناع جهات التمويل المحتملة بالمشاركة في الفيلم ضعيفة.

متوسط طول التريلر هو دقيقتان ونصف الدقيقة. البعض يكتفي بأقل من ذلك، بينما البعض الآخر يحتاج إلى أكثر من ذلك، وقد يصل الأمر إلى ٥ دقائق.

المعالجة Treatment

المعالجة مرحلتان: المعالجة الأولى المخصصة للملف الأولي للفيلم. وهذه تكون **قصيرة** كالسينوبسيس، يستحسن ألا تتجاوز **١٠٠ كلمة**. عندما تبدي جهات تمويل أو بيوت إنتاج اهتماما بالفيلم بعد الاطلاع على ملفه الأولي، سيكون أول ما تطلبه، **معالجة مفصلة** للفيلم، وهي المرحلة الثانية.

المعالجة القصيرة:

تحدد عنصرين رئيسيين:

- **الصنف الذي ينتمي إليه الفيلم**: ملامح، مكان، أداء، شعر. (فيلمنا هو فيلم أداء، يسجل السلوك البشري، ويقتفي أثر شخصية رئيسية، هي الطفل فلان، لينطلق منها في رحلة كشف لواقع يجعل من كل يوم جديد معركة بقاء جديدة).
- **الأسلوب الفني الذي سيعتمده الفيلم**. (كاميرتنا ستكون قريبة جدا من الحدث، تسجل تفاصيله، ثم ملامح وردود فعل الأشخاص الذين في خضمه. لذلك ستكون كاميرا محمولة، قريبة من الحدث، لكنها لا تعترض سبيله، تكاد تكون خفية. رغم بؤس الواقع الذي ستصوره، إلا أنها ستسجل أيضا أوجه الجمال فيه.. إلخ).
- التقنيات: أية فورمات، هل ثمة تقنيات أخرى مثل الصور المتحركة، أو الصور ذات الأصل الحاسوبي.. إلخ.

المعالجة المفصلة:

كتب سينمائي وثائقي أميركي (هو باري هامب) ما يلي عن المعالجة المفصلة:

- غالبا ما يشار إلى المعالجة على أنها خلاصة للسيناريو. لكنها أكثر من ذلك. إنها في الواقع شرح للفيلم. إنها تصف مضمون الفيلم -عم سيدور وماذا سيتضمن- وكيف سيكون شكله والأسلوب الذي سيصور به والطريقة التي سيتم فيها مونتاجه. إنها تتضمن جميع المواد التي يتضمنها الفيلم: الناس والأمكنة والأشياء والأحداث، وهل سيستخدم الأرشيف أو الصور المتحركة، أو أية عناصر فنية أخرى. وتحكي كيف سيتم تنظيم الفيلم لكي يتواصل مع الجمهور.

نصف كل ذلك بالتفصيل، وعليه، قد تصل المعالجة المفصلة إلى عشرات الصفحات. ويحدث أن تقوم مقام السيناريو في الفيلم الوثائقي.

تصريح المخرج

يقول فيه المخرج لماذا يريد صنع هذا الفيلم بالذات؛ ماذا يريد أن يقول؟ وما هي أهمية ذلك؟ يحب أن يلتزم تصريح المخرج (وتصريح المنتج أيضا- انظر أدناه) بحدود المئة كلمة. في مرحلة مقبلة، عندما يعبر بعض الشركاء عن رغبتهم بالمشاركة في الفيلم، سيجد المخرج -والمنتج- أنفسهم يوسعون إعلانات نواياهم هذه، ويجعلونها تتجلى في المعالجة والسيناريو.

تصريح المنتج

كيف توصل إلى قرار بأن يعمل على الفيلم؟ لماذا يبدو الفيلم مهما له؟ هل حصل على الموافقة من الشخصيات والجهات التي يفترض أن تظهر في الفيلم؟ هل حصل على الإذن من مواقع التصوير؟

سيرة المخرج والمنتج PRODUCER'S and DIRECTOR'S CV

نبذة مختصرة عن أهم المحطات في سيرة المخرج والمنتج الشخصية والمهنية. تذكر ثقافته الأكاديمية، والمحطات التي تعكس خبرته المهنية.

الميزانية FILM BUDGET

في هذه المرحلة المبكرة، المطلوب بناء ميزانية تقريبية، تعطي فكرة عن التكلفة النهائية للفيلم كما تبدو في هذه المرحلة.

في المراحل التالية، عندما يبدأ العمل على الإنتاج، سوف يتطلب الأمر إعداد ميزانية مفصلة بدقة، بالتعاون بين الجهات المشاركة في الإنتاج (منتجين مشاركين محليين أو أجانب).

يُكتفى في ميزانية هذه المرحلة أن تثبت المصروفات الإجمالية للبنود الإنتاجية الرئيسية دون الدخول في التفاصيل (لكن للتوصل إلى ذلك يجب، طبعا، معرفة أسعار الخدمات والسلع وإن بشكل تقريبي أيضا).
هذا مثال على بنود ميزانية أولية لفيلم وثائقي:

- حقوق الكتابة وتكلفة البحث/ التطوير وإعداد التريلر RIGHTS & DEVELOPMENT.
- الطاقم CREW (طاقم الإنتاج لمختلف المراحل، من مرحلة ما قبل الإنتاج، إلى الإنتاج، إلى ما بعد الإنتاج)
- المواصلات والاتصالات والطعام والنوم,TRANSPORTATION, COMMUNICATION, ACCOMODATION.
- المعدات، المواد (معدات التصوير والصوت، الأقراص الرقمية، البطاريات، الأشرطة اللاصقة وما إليه) EQUIPMENT, MATERIAL.
- ما بعد الإنتاج (المونتاج، مكساج الصوت، ضبط الألوان، إعداد النسخ) POST PRODUCTION.
- تأمينات INSURANCE.

الخطة المالية FINANCIAL PLAN

من المهم أن تعرف الجهات التي تقرأ ملف الفيلم، ما هي الخطة المالية التي وضعها المنتج والقائمون على الفيلم:

- مساهمتهم الذاتية في التمويل، من خلال شركتهم الإنتاجية، وحجم هذه المساهمة.
- المبالغ التي تم تأمينها (secured) من جهات أخرى، وأسماء الجهات التي تعهدت بها.
- المبالغ المرجو تأمينها (In process) وأسماء الجهات التي تم التوجه إليها.

تفاصيل الإنتاج PRODUUCTION DETAILS

- الفورمات (مثلا HD, 3d, HDV) FORMAT.

- مدة الفيلم (عدد الدقائق) DURATION.
- اللغة (اللغة الرئيسية التي تنطق بها الشخصيات) LANGUAGE.
- التاريخ المحدد (أو المرجو) للبدء بالتصوير، وتاريخ الانتهاء من الفيلم.

عناوين الإنتاج

العناوين الرسمية للاتصال بالفيلم: العنوان البريدي والإلكتروني وأرقام الهواتف الثابتة والنقالة والفاكس.

مراحل صنع الفيلم

ما قبل الإنتاج: وتقسم إلى قسمين:

أ- مرحلة التطوير Development : تشمل البحث وإعداد الملف الأولي للفيلم بجميع عناصره (انظر أعلاه)، بما فيه التريلر.

ب- مرحلة إعداد الإنتاج: تشمل تطوير المعالجة المفصلة، والسيناريو، ثم تحضير الإنتاج: اختيار الطواقم والتعاقد معها، واختيار الأجهزة والمعدات والاتفاق مع المزودين، وإعداد خطة التصوير، والتعاقد مع كافة مزودي الخدمات، كالسيارات المستأجرة والفنادق.. إلخ، وإعداد خطة العمل لمرحلة الإنتاج، أي التصوير.

مرحلة الإنتاج: أي مرحلة التصوير، وهي بالتأكيد من أهم مراحل الفيلم. فهي التي ستجسد الرؤيا الخاصة للفيلم وتحولها من أفكار مكتوبة إلى مشاهد مصورة ومسجلة. فيها تلتقط المشاهد حسبما تم تخيلها في المعالجة والسيناريو، ولها تحشد كافة القدرات في الإخراج والتصوير والصوت. نستخدم لتفصيلها صيغة المذكر، لكننا نعني المؤنث أيضا؛ فللمرأة حظ وافر في مختلف المهن التي نتحدث عنها هنا.

يكون طاقم الفيلم الوثائقي مقلصا قدر الإمكان عادة، كونه يحتاج إلى الحركة السريعة بين المشاهد والمواقع، وفي المشاهد التي تتطلب المتابعة والحركة. يتكون الطاقم عادة- إضافة إلى المخرج والمنتج المرافق للتصوير- من المصور والمصور المساعد، ومهندس الصوت. أحيانا يكون ثمة مساعد لمهندس الصوت. أي أن عدد أعضاء الفريق يتراوح بين ٥- ٧ أشخاص. في الأفلام الثقيلة قد يتضاعف العدد، بينما قد يتقلص في الإنتاجات ذات الطابع الشخصي حتى يقتصر على المخرج والمصور ولاقط الصوت.

المخرج Director: يقود هذه المرحلة ويكون مرجعيتها العليا كما هو بالنسبة للمراحل الأخرى. لكن السينما هي عمل جماعي، والمخرج الذي يدرك ذلك، يقودها ليس بالأمر والنهي، بل بالحوار المتواصل مع كافة تشكيلات التصوير:
يقوم بالحديث مع الشخصيات، الرئيسية خاصة، لكن الفرعية أيضا. يشرح لها المشهد، والغرض منه، وصلته بالمشاهد الأخرى، وبالموضوع العام للفيلم. يوجهها كيف تكون الحركة والفعل أمام الكاميرا، بحيث تنخرط الشخصية في التصوير في اطمئنان كامل ووعي كامل.
يكون في مرحلة ما قبل الإنتاج قد تحدث مطولاً مع المصور؛ عن طبيعة الفيلم وأسلوبه، وعن الإضاءة وطبيعتها في الفيلم

بشكل عام. في مرحلة التصوير يتم الحوار بين الاثنين قبل تصوير كل مشهد من المشاهد: الكادر وتطوراته في المشهد، حركة الكاميرا وإيقاعها. يتم بالتفاهم بين الاثنين التغلب على المشاكل التي تبرز لدى التصوير الفعلي، وهي تبرز دائما. يجري نفس نوع الحوار مع مهندس الصوت.

المصور Camera Person: أداته الرئيسية هي الكاميرا. يكون قبل بدء التصوير بيومين أو ثلاثة قد حرص على أن يكون المصور المساعد قد فحصها وتأكد من ضبطها وسلامتها. ومن توفر كافة متعلقاتها من العدسة حتى الحامل الثلاثي الأرجل. كذلك من توفر الإضاءة (وهي خفيفة في الوثائقي على الأغلب) وصلاحيتها للعمل. يكون في مرحلة ما قبل الإنتاج قد شارك المخرج في تصور طبيعة الضوء وتحديد استراتيجية التصوير، والكوادر وحركات الكاميرا. مهارته في عمله وقدرته على إقامة علاقات عمل سلسة وهادئة مع الطاقم تضفي جوا من الثقة على التصوير. وتعاونه البناء مع مهندس الصوت للتغلب على التداخل والتعارض بين حاجات كليهما توفر الوقت وتدفع بالعمل إلى الأمام. ولا يقتصر دور المصور على تصوير المشاهد المباشرة وتتبع الشخصيات، بل يصور أيضا اللقطات المساعدة، لبناء الجو العام للمشهد، ولقطات القطع للمساعدة في المونتاج، ولقطات المشاهد الطبيعية. واقتراحاته في هذا المجال ثمينة وحيوية للمشهد وللفيلم ككل.

مهندس الصوت أو لاقط الصوت Sound Person, Sound Engineer: أدواته الرئيسية هي البوم والميكروفونات ومازجات الصوت المحمولة، لكن أيضا معدات العزل. يعمل مهندسو الصوت المحترفون عادة بمعداتهم الخاصة، فتكون لذلك مفحوصة ومصانة بشكل دائم. أما إذا كانت المعدات مستأجرة، فواجبه التأكد من صلاحيتها. يعمل مهندس الصوت في الوثائقيات -عكس الروائيات- منفردا عادة، خاصة بعد التطور الكبير الذي طرأ على الميكروفونات والمازجات، وتحولها إلى لاسلكية، وإلى العمل بالتكنولوجيا الرقمية. هنا كما لدى كل فرد من أفراد الطاقم، فإن المهارة المهنية والقدرة على التكامل مع الفريق هي أمور لا يستغنى عنها.

لا يقتصر دور لاقط الصوت على التقاط الصوت المباشر، الحوار والمقابلات (الأصوات الأمامية)، بل عليه أن يكون حريصا أيضا على التقاط الأصوات الخلفية الضرورية لاكتمال المشهد الصوتي. عادة ما يخصص لمهندس الصوت مدة بضع دقائق صمت بعد توقف الكاميرا عن الدوران، لالتقاط صوت الجو Atmosphere الضروري جدا في عملية المونتاج. مع نهاية كل يوم تصوير، يقوم بعملية تصنيف وتنظيم المادة الصوتية، لنقلها إلى طاقم المونتاج في نهاية مرحلة التصوير. يكون بينه وبين المخرج حوار سابق لفترة التصوير، على غرار حوار المخرج مع المصور.

المنتج الميداني Line Producer : له تسميات أخرى، لكن عمله الأساس هو الاهتمام بمرافقة الفريق وتأمين جميع الحاجات: اللوجستية (المواصلات والاتصالات مثلا) والمعيشية (الطعام والشراب والنوم، وأيضا مستهلكات التصوير والصوت وغيرها) والشؤون الإدارية والقانونية (أذون تصوير، وترخيصات تصوير) والعلاقة مع محيط التصوير (الاتصال مع الجيران وتأمين الهدوء أثناء التصوير) وما إلى ذلك. إن بناء علاقة تفاهم وتقدير بينه وبين فريق التصوير أمر يستحيل التصوير من دونه.

المصور المساعد Assistant Camaera Person: قد يكون عمله من أكثر الأعمال حيوية ومشقة في التصوير؛ فهو المسؤول عن المعدات وتوفيرها للمصور على الموقع المباشر للتصوير: يحضر الكاميرا والحامل وينصبها ويعدها للعمل. ويقوم بنقلها

مع نهاية المشهد ونصبها في موقع المشهد الجديد. يحضر العدسات والبطاريات ويستبدلها. يقوم بإفراغ الأقراص الرقمية على الحاسوب المحمول. يتولى ضبط البؤرة وفتحة العدسة في اللقطات التي تتطلب ذلك. المصور المساعد المثالي يعمل بصمت ودأب منذ مطلع يوم التصوير وحتى إرجاع المعدات إلى مكتب الإنتاج أو الفندق في نهاية يوم التصوير. هو من أقل أفراد الطاقم بروزا وأكثرهم فاعلية وفائدة.

حامل البوم Boom Person: كما ذكرنا، لا تكتفي بعض الإنتاجات بمهندس الصوت، وتحتاج إلى مساعد لالتقاط الصوت بواسطة البوم. هي مهنة شاقة لأنها تتطلب حمل البوم ورفعه بكلتا اليدين لفترات طويلة، خاصة في الأفلام الوثائقية. وهي مهنة تتطلب الدقة واليقظة، لتتبع الشخصية المتكلمة، التي قد تتحرك وتغير من وضعيتها أثناء التصوير، وعدم متابعتها، بل والتنبؤ بحركتها سلفا، يفسد الصوت. من ناحية أخرى عليه الحفاظ على اتصال بصري بمهندس الصوت لتعديل وضع البوم حسب إشاراته، وعليه أن يتابع الكاميرا ويتنبأ بحركاتها لتفادي دخول البوم بالكادر وإفساد التصوير. كذلك عليه اختيار وضعية البوم بالتنسيق مع المصور، بحيث يتفادى أيضا دخول البوم في محور أشعة كشافات الإضاءة، حتى لا يظهر ظله في الكادر ويفسد التصوير. هو إذن شخص صبور، يتحلى بالجلد، ويعمل أيضا بصمت تام.

ما بعد الإنتاج: وتشمل المونتاج بجميع مراحله، وإضافة الموسيقى، ومكساج الصوت، وضبط الألوان، حتى إعداد النسخ.

المونتاج (التوليف) Editing: دور المولّف (المونتير) هو أهم أدوار الطاقم الإبداعي للفيلم بعد المخرج. هذا صحيح بالذات في الأفلام الوثائقية. فبينما يصور الفيلم الروائي حسب سيناريو تصوير مفصل ودقيق للمشاهد واللقطات، يصور الفيلم الوثائقي حسب سيناريو تقريبي قد يحدد المشاهد لكن بشكل عام، ويندر أن يفصل اللقطات. بالإضافة إلى ذلك، فإن نسبة المادة المصورة إلى المادة المستخلصة منها لصنع الفيلم أكبر بكثير في الفيلم الوثائقي من تلك التي للفيلم الروائي. فبينما معدل نسبة التصوير إلى المادة المستخلصة في الفيلم الروائي يكون بالمتوسط ١: ١٠، أي أننا نستخلص دقيقة واحدة من كل ١٠ دقائق يتم تصويرها، تجدها في الفيلم الوثائقي ١: ٣٠، أو أكثر. معنى ذلك الحاجة إلى عملية مشاهدة طويلة للمادة الخام، ثم استبعاد المشاهد غير الصالحة. بعد ذلك يبدأ الحوار مع المخرج لإيجاد خط سردي، ثم البدء بتركيب المشاهد بوضعيتها الخام الطويلة حسب الخط السردي. في الغالب، تحدث تغييرات كبيرة على الخط السردي الأولي، وكثيرا ما يتم التنازل عنه تماما، واستئناف الحوار وتبادل الأفكار مع المخرج لبناء خط سردي بديل يظل يتغير حتى يتم الاستقرار على خط نهائي. في هذه العملية لا يتصرف المولّف (المونتير) كتقني ينفذ تعليمات المخرج، بل كمحاور إبداعي له، بل يمتاز عنه بكونه يشاهد المواد المصورة للمرة الأولى، وهذا يمنحه ابتعادا يمكنه من رؤية النواقص. هكذا يتم التوصل إلى المونتاج الأول Rough Cut لينتقل بعدها إلى قص الزوائد، وشدشدة المونتاج، حتى التوصل إلى المونتاج النهائي Fine Cut. تصل أهمية المونتير إلى أن البعض يعتبره مساويا للمخرج في الأهمية. وقد حدث أن أعطي في بعض الأفلام لقب "مخرج مشارك" "Co- Director".

الموسيقى: يكون الموسيقي قد قرأ السيناريو أو المعالجة، وتحدث مطولا مع المخرج عن طبيعة ونوع الموسيقى التي يتوخاها للفيلم، ويبدأ بإعداد تنويعات موسيقية متماشية معها. ينتظر بعدها حتى يجهز المونتاج الأول، فيشاهده، ويتعرف إلى

الأماكن التي تحتاج للموسيقى في الفيلم، ونوع تلك الموسيقى (موسيقى حزينة؟ سريعة؟ متوترة؟ انتقالية بين الفصول؟.. إلخ)، ثم يؤلفها ويسجلها، ويسلمها للمونتير، الذي يضعها في أماكنها، مع تحديد أماكن خفضها ورفعها.

مزج الصوت (المكساج) Sound Mix: ينتقل الفيلم بعدها إلى استوديو الصوت، لإجراء عملية مزج الصوت. يكون الصوت على الشريط الصوتي للفيلم بحالته الخام تقريبا، ويجب الآن معالجته، وتخفيف حدة القطع بين اللقطات حتى يتم الانتقال بسلاسة، وبشكل غير محسوس، مع معالجة مستوياته للتوليف بينها، وكذلك لضبط تناسق الصوت بين الصوت الأمامي وصوت الخلفية، والعناصر الصوتية الأخرى، مثل الموسيقى والمؤثرات الصوتية. هذا بشكل عام هو مزج الصوت.

ضبط الألوان Color Correction: ينتقل الفيلم بعدها إلى استوديو ضبط الألوان. تكون اللقطات التي يتركب منها الفيلم قد صورت في أمكنة مختلفة، بظروف ضوئية متفاوتة، ويجب الآن معالجتها للتوصل إلى التناسق بينها. يقوم بالمعالجة خبير مختص. اليوم، تتم عملية ضبط الألوان برمتها بشكل رقمي، بحيث يقرأ الحاسوب معطيات اللون والضوء للقطتين المتجاورتين، ويقترح مستوى متناسقا بينهما، ويقوم التقني بضبط اللون بدقة، ثم بمراجعة مجمل اللقطات، للتوصل إلى الجو اللون- ضوئي المرغوب للفيلم.

يجدر بالذكر أن مجمل عمليات ما بعد الإنتاج، تتم بإشراف المخرج، وهو مرجعيتها العليا.

البيتشينغ PITCHING "التقدم بمقترحات إنتاجية"

المعنى الحرفي للكلمة الإنجليزية «بيتشينغ Pitching» مأخوذ ليس من عالم السينما، بل من عالم لعبة كرة القاعدة Base Ball الأميركية. فلكي تبدأ اللعبة، يجب أن يرمي لاعب الكرة من قاعدة الرمي ليلتقطها لاعب آخر. يسمى اللاعب الرامي **Pitcher**، واللاعب الملتقط Catcher.

الاصطلاح إذًا مجازي، ومعناه قذف الشيء، أو إطلاقه نحو الآخر.

أما المعنى الفعلي للبيتشينغ في سياق المرئي والمسموع، فهو تقديم عرض موجز لفكرة فيلم أو منتج سينمائي/ تلفزيوني، من قبل مخرج الفيلم ومنتجه، أو أحدهما، أمام مجموعة تتكون من المحررين المفوّضين Commissioning Editors من شبكات تلفزيونية، أو منتجين يمثلون دور إنتاج، أو مندوبين لجهات أخرى معنية بالمنتجات السينمائية/ تلفزيونية، على أمل إثارة اهتمامهم لتمويل أو المشاركة في تمويل الفيلم أو مرحلة منه.

يتم تنظيم لقاءات البيتشينغ عادة على هامش أحداث سينمائية، غالبًا **المهرجانات السينمائية**، حيث يكون المعنيون بالبيتشينغ متواجدين فيها أصلاً، ويستغل الحدث **للقاء** بين أصحاب المشاريع السينمائية، والمعنيين بها.

غالبية البيتشينغات تستغل ليس فقط لاختيار مشاريع قد تكون جهات الإنتاج والبث معنية بها، بل أيضًا لمحاورة صاحب المشروع، بغرض **مساعدته على تطوير مشروعه بحيث يستجيب للمقاييس المهنية**. غالبا ما يحتاج صاحب المشروع الوثائقي إلى الظهور في عدد من البيتشينغات في رحلته الطويلة نحو جمع التمويل لتنفيذ مشروعه. جميع لقاءات البيتشينغ تقوم بعملية تصفية، يتم فيها انتقاء المشاريع القيمة للمشاركة في البيتشينغ واستبعاد المشاريع غير

القيمة. مجرد اختيار مشروع ما للاشتراك في أحد البيتشينغات الكبيرة دليل على قيمة المشروع.

بعض البيتشينغات تختص بالوثائقي، وبعضها بالروائي.

من لقاءات البيتشينغ المهمة:

بيتشينغ مهرجان أمستردام الدولي للأفلام الوثائقية في هولندا **IDFA**

بيتشينغ شفيلد في بريطانيا **Shefield**

بيتشينغ مهرجان هوت دوك في كندا **Hot Doc**

بيتشينغ مهرجان لآيبزغ للسينما الوثائقية بألمانيا **Leipzig**

في العالم العربي:

مشروع **سند** للفيلم الوثائقي (أبو ظبي)

بيتشينغ مهرجان القاهرة الدولي (روائي)

سنة ٢٠٠٩، بدأ مشروع **بيتشينغ فلسطيني** في رام الله باسم **رام الله دوك Ramallah Doc** يعقد في تواريخ يتم تحديدها والإعلان عنها سنويًّا.

تعاظمت أهمية البيتشينغ مع الوقت، حتى إنه أصبح حاسمًا في مسيرة مشروع الفيلم الوثائقي؛ فربما يفشل مشروع وثائقي ذو قيمة، لأن البيتشينغ له لم يتم بشكل ناجح، وربما كشف بيتشينغ ناجح جوانب قيمة كانت خفية في مشاريع أخرى.

المشاركة في البيتشينغ

للمشاركة في بيتشينغ معين، يجب التقدم بطلب لذلك. يجب إرفاق ملف الفيلم بالطلب. المقصود غالباً الملف الأولي للفيلم (انظر أعلاه)، ولا بد من إرفاق الومضة التعريفية، التريلر Trailer. يندر أن تتم دراسة الطلبات التي لا ترفق التريلر. بعض المؤسسات التي تنظم البيتشينغ، تنظم للمشاريع التي تم اختيارها بشكل أولي، ورشات إعلام عن البيتشينغ الذي تنظمه، وتدريبا عليه. رام الله دوك مثلا تنظم ورشة عمل لتطوير المشاريع وأخرى لتقنيات البيتشينغ، وأحيانا ورشات أخرى في بعض الجوانب المهنية مثل المونتاج والتصوير وكتابة السيناريو. تشكل هذه الدورات آلية تصفية إضافية، إذ يتم قبول عدد من المشاريع أكبر من العدد المخطط له أن يظهر في البيتشينغ، ويتم من خلال الورشات استبعاد المشاريع التي لا تتطور. عدد المشاريع التي تظهر في البيتشينغ النهائي في رام الله دوك هو من ٨- ١٠ مشاريع. ويجري البيتشينغ خلال يوم واحد. في البيتشينغات الكبيرة يصل عدد المشاريع إلى العشرات وتستمر على عدة أيام.

بنية البيتشينغ

ينقسم البيتشينغ إلى قسمين:

القسم الأول يخصص لأصحاب المشاريع، يعرضون فيه مشاريعهم بما فيه التريلر، ثم يجيبون على أسئلة هيئة البيتشينغ المكونة من مندوبي شبكات التلفزة والمنتجين.

يخصص لعرض المشروع ٧ دقائق بما فيها عرض التريلر. فإذا حسمنا دقيقتين ونصف الدقيقة هي متوسط طول التريلر، يبقى لمخرج المشروع ومنتجه ٤ دقائق ونصف الدقيقة لعرضه. يتم قياس الوقت من قبل عريف البيتشينغ بواسطة عداد دقائق (ستوبر)، ويتم قطع العرض إذا استنفد الوقت، بغض النظر عما إذا كان العرض قد استكمل أم لا.
يخصص لأسئلة هيئة البيتشينغ ٨ دقائق.

القسم الثاني يخصص للقاءات الفردية. إذا جذب مشروع ما نظر واحد أو أكثر من أعضاء هيئة البيتشينغ، وأحب التعرف عليه وعلى أصحابه أكثر، يطلب اللقاء بهم. تكون في اللقاء أسئلة مستفيضة حول المشروع وتفاصيله، واحتمالات إنتاجه فيلمًا وثائقيًّا. كثيرًا ما تؤدي تلك اللقاءات إلى الاتفاق على البدء بخطوات فعلية نحو إنتاج المشروع، أو شراء حقوق بثه من قبل الشبكة التلفزيونية. لكن غالبًا ما يطلب أعضاء هيئة البيتشينغ لقاء شخصيًّا مع أصحاب المشروع، حتى وإن لم يكن المشروع يلائم محطتهم، وذلك لإسداء النصح لأصحاب المشروع عن كيفية تطويره.

تقنيات البيتشينغ

موقف البيتشينغ هذا، أمام طاقم كبير من الخبراء، في الفترة الزمنية القصيرة المتاحة لعرضه، تشكل ضغطا نفسيا كبيرا على أصحاب المشاريع بشكل عام، خاصة الذين لا يملكون خبرة البيتشينغ. لذلك يتم تنظيم ورشات تقنيات البيتشينغ. ولمساعدة أصحاب المشاريع في اجتياز تلك «المحنة» على أكمل وجه، قام بعض خبراء البيتشينغ بإعداد مواد إرشادية حول تقنيات البيتشينغ، هذا ملخص عنها:

كيف نقدم "بيتشينغ" واضحا:

١- وضوح البيتشينغ

- يجب التحدث بروية ووضوح: البيتشينغ أينما كان، يقدم باللغة الإنجليزية، وهذا يشمل بيتشينغات الدول العربية. والإنجليزية ليست لغتنا الأم، وكذلك ليست اللغة الأم لغالبية أعضاء هيئة البيتشينغ. لذلك يجب التحدث بتؤدة وبشكل واضح. يجب الاهتمام خاصة بأن تلفظ أسماء المواقع والأحداث والشخصيات بشكل واضح. كذلك الأمر بالنسبة إلى بقية عناصر المشروع.
- يجب بناء البيتشينغ ببنية واضحة: فترتب عناصره بالتدريج المنطقي، ولا ننتقل إلى عنصر منها إلا بعد الانتهاء من الذي قبله.
- يجب تناول موضوع الفيلم مباشرة دون حواش ولا استطرادات.
- يجب التركيز على المعلومات الضرورية لعرض المشروع، وعدم إغراق السامعين بكم من المعلومات غير الضرورية.
- يجب أن يشمل ذلك معلومات عن: مدة الفيلم، فورمات الفيلم (بأية كاميرا يعتزم تصويره)، عناصر الجرافيك إذا وجدت، المقابلات وكيف يعتزم إجراؤها (رؤوس متكلمة أم مقابلات أثناء الفعل؟)، مواقع التصوير.

٢- الاستخدام الناجع لوقت البيتشينغ/ مثال

- للمقدمة: ٣٠ ثانية
- طرح الموضوع (Log Line): ٣٠ ثانية
- تقديم التريلر: دقيقتان ونصف الدقيقة
- القصة ولماذا يفترض أن تهم مشاهدي التلفزة في أنحاء العالم ٢- ٣ دقائق
- الأسلوب الفني: دقيقة واحدة
- الميزانية والخطة المالية: ١٠- ٢٠ ثانية

٣- الاستخدام الجيد للتريلر

- ألا يتجاوز دقيقتين ونصف الدقيقة (لأننا لا نريد له أن يروي القصة برمتها)
- أن نعرضه فور الانتهاء من تقديم أنفسنا (أنا فلان مخرج الفيلم، وهذا علان منتج الفيلم)، ومن تقديم القصة (Log Line)
- اختيار مشاهد أو صور قوية للتريلر
- مهمة الصور والمشاهد ليست فقط أن تعطي فكرة عن الفيلم، بل أن تحدث مفاجأة أيضا.

٤- الفيلم وقابليته للحياة

- ما هي أهمية موضوعنا في السياق الحالي للأمور؟
- ما هي أهمية الفيلم للمشاهدين في العالم (وليس فقط لمشاهدينا المحليين)؟
- هل ضمنت المدخل إلى الشخصيات والمواقع؟

٥- أصالة المشروع

- ما هي العناصر التي يتميز بها المشروع وتجعله مهما وغير مسبوق؟

٦- عناصر تضمن بيتشينغ عالي النوعية

- حيوية التقديم - الحماس للمشروع- حس الفكاهة في تقديمه
- يجب الامتناع قطعا عن تقديم المشروع قراءة. يمكن وضع رؤوس أقلامه على ورقة، أو على عدة بطاقات والرجوع إليها بين فترة وأخرى، لكن قطعا ليس تقديمه بقراءة متواصلة.
- أثناء التقديم، انظر إلى أعضاء الهيئة مباشرة، ونقل نظرك بينهم، واستخدم لغة الجسد لإحداث الاتصال معهم.

اقتراح لخطة مساق

المساق من ٣ ساعات أكاديمية، ٤٨ ساعة زمنية، تقسم إلى ١٦ لقاء كل لقاء منها ٣ ساعات زمنية.

يحرص أن يشمل اللقاء:

- مقدمات نظرية من المدرس، أو تقديم أفلام وتحليلها
- عرضًا من الطلاب يكونون قد كلفوا بإعداده بناء على عمل منزلي، حول موضوع معين من مواضيع البحث
- تمارين عملية على تقديم أفكار ومواضيع لأفلام وثائقية، بناء سينوبسيس، معالجة، تصريح مخرج وتصريح منتج، بناء ميزانيات مختصرة، عمل بيتشينغ.
- عرض مواد سينمائية وثائقية: فيلم واحد أو مجموعة أفلام، على أن يحتل ذلك ٥٠٪ من وقت اللقاء، وأكثر إذا كانت ثمة حاجة.

التقييم:

تقسم العلامة النهائية للمساق كما يلي:

٦٠٪ للامتحانات العملية تقسم كما يلي:

٣٠٪ لإعداد ملف أولي لفيلم وثائقي يتم في عمل منزلي.

٣٠٪ لإعداد بيتشينغ (في عمل منزلي) والقيام به (أمام الصف والمدرس).

٣٠٪ امتحان كتابي أو شفهي، مستند إلى كامل المادة التدريسية.

١٠٪ مشاركة صفية.

لقاء ١

الموضوع: تعريف الفيلم الوثائقي

يبدأ اللقاء بعرض فيلم وثائقي قصير بغرض إدخال الطلاب في جو السينما الوثائقية. (٣٠ دقيقة)

محاضرة نظرية ونقاش بحثي (٢٠ دقيقة):

- مفهوم التسجيل الوثائقي السينمائي. القول إن التوثيق السينمائي هو «تصوير جانب من الواقع لغرض إثبات سجل مصور يتناول وقائع تاريخية».

نقاش: مفهوم عبارة «وقائع تاريخية» ماذا يعني؟ هل يعني فقط الأحداث ذات الشأن، أم أن كل ما نسجله هو واقعة تاريخية؟

- مثال للنقاش: إذا صور أحدهم محاضرتنا هذه، هل يكون قد صور واقعة تاريخية؟ كل واقع يحدث في لحظة ما هو

واقعة تاريخية. عندما نصور المحاضرة نصور عدة مواضيع لها قيمة تاريخية: كيف كانت تلقى محاضرة في هذا الزمن؟ ما هي نسبة الطلبة الذكور للإناث فيها؟ ماذا كان الشباب من الجنسين يلبسون؟ ما نسبة المحجبات من الفتيات لغير المحجبات؟ كيف كانت طبيعة اللغة المحكية؟ هل كان هناك خليط من اللهجات. ما يدل على تنوع أصول الطلبة؟ هل كانت ثمة أجهزة ومعدات في القاعة. وما هي؟ كيف كان وضع المدينة كما يبرز لنا من المشهد الذي نراه من الشبابيك؟.. إلخ.

استعراض تعريفات الفيلم الوثائقي كما ترد في المادة (ص.١) ونقاش حولها (١٠ دقيقة).

نقاش حول مسألة: هل الفيلم الوثائقي ينقل الواقع كما هو. دون زيادة أو نقصان؟
ذكر الطروحات (ص. ٢) التي تنقض ذلك ونقاشها. (٢٠ دقيقة).

بناء الواقع: إعطاء مثل على أن السينمائي يمكن أن يختار نقل الواقع بواسطة بنائه كاملاً ونقله من خلال شخصيات تمثله. مثل على ذلك فيلما هاني أبو أسعد: «الناصرة ٢٠٠٠» الذي ينقل الوضع في المدينة على خلفية الخلافات الطائفية فيها من ناحية. وانتظار زيارة البابا يوحنا بولس السادس للمدينة. والآمال التي تنبع عنها. أو «فورد ترانزيت» الذي يوثق لأجواء الانتفاضة الثانية. (١٠ دقائق)
عرض أحد الفيلمين. (٦٠ دقيقة)

في نهاية اللقاء. يطلب من الطلاب تحضير موضوع اللقاء التالي: ١٩٢٠- ١٩٤٠. يطلب بالذات القراءة عن المدرسة الرومانسية. خاصة روبرت فلاهرتي وفيلمه «نانوك رجل الشمال» وعن التيار الواقعي. سينما المدن. خاصة فيلم «برلين. سيمفونية مدينة». وعن دزيغا فيرتوف وفيلمه «الرجل الذي وراء الكاميرا».

لقاء ٢

الموضوع: التيارات التي ظهرت في هذه الحقبة.

يطلب من أحد الطلاب عرض للتيار الرومانسي. مع شرح ونقاش من المدرس:

- روبرت فلاهرتي وميزات أفلامه. (ص ٤). خاصة «نانوك رجل الشمال» (١٥ دقيقة)
- عرض جزء من الفيلم (٣٥ دقيقة)

طالب آخر يستعرض التيار الواقعي مع شرح ونقاش من المدرس:

- سيمفونيات المدن. الحديث خاصة عن "برلين. سيمفونية مدينة" (١٥ دقيقة)
- عرض جزء من الفيلم (٣٥ دقيقة)

طالب يستعرض تيار الكينو برافدا مع شرح ونقاش من المدرس. (١٥ دقيقة)

- التركيز على دزيغا فيرتوف وفكره السينمائي. وفيلمه "الرجل وراء الكاميرا"
- عرض جزء من الفيلم (٣٥ دقيقة)

يطلب من الطلاب تحضير موضوع السينما الدعائية للقاء القادم.

لقاء ٣

الموضوع: السينما الدعائية

طالب يستعرض المفهوم والأفلام التي تنتمي إلى ذلك النوع ومميزاتها. شرح من المدرس. (١٠ دقائق)

- استعراض فيلمين دعائيين، واحد ينتمي إلى الفكر الفاشي (انتصار العزيمة، ليني ريفنستال)، والآخر إلى الفكر اليساري الاجتماعي (بوريناج، ليوريس إيفانس). المقارنة بينهما: الفيلم الفاشي يعمل على الضخامة لإبراز القوة والعظمة، مشاهد جماهير حاشدة ذات هدير، متحمسة حتى تكاد تنفجر. خطابات لاهبة. زوايا كاميرا واستخدام للعدسات التي تضخم الواقع.. إلخ (١٠ دقائق)
- عرض جزء من فيلم انتصار العزيمة (٨٠ دقيقة)
- الفيلم ذو الفكر اليساري يركز على إنسانية الشخصيات، تصوير معاناتها في ظروف عملها الشاقة والخطرة، إظهار أنها تدفع ثمن ممارسات الرأسماليين التي تؤدي إلى الأزمات. متابعة حميمية بعيدة عن الخطابية والهدير. (١٠ دقائق)
- عرض جزء من الفيلم (٤٠ دقيقة)
- يطلب من الطلاب قراءة وتحضير مواد عن موضوع اللقاء التالي: سينما الحقيقة.

لقاء ٤

الموضوع: ١٩٥٠- ١٩٧٠، سينما الحقيقة Cinema Veritee

طلاب يتحدثون عن الموضوع مع شرح ونقاش من المدرس (٢٠ دقيقة)

- التأثير المتبادل بين حاجات السينمائيين وتطور التكنولوجيا (تطوير كاميرا الـ١٦ ملم الصامتة، وتكنولوجيا التقاط الصوت المتزامنSynchrone) وتأثير ذلك على ظهور تيار سينما الحقيقة. (ص ٦-٧)
- مميزات سينما الحقيقة (ص ٧-٨). المقابلة بينها وبين صنوها الأميركي Cinema Direct
- جان روش Jean Rouch طلائعي سينما الحقيقة ومميزات عمله
- عرض أجزاء من فيلمه: "أنا، أسود" "Moi, Un Noir" (٣٠ دقيقة)
- عرض فيلمين عربيين قريبين من سينما الحقيقة: فيلم المخرج السوري عمر أميرالاي "الحياة اليومية في القرية السورية" (٥٠ دقيقة)
- جزء من فيلم المخرجة العراقية ميسون الباجاجي (٥٠ دقيقة)

يطلب من الطلاب تحضير موضوع اللقاء التالي: السينما الوثائقية المعاصرة.

لقاء ٥

الموضوع: السينما الوثائقية المعاصرة

- عرض من الطلاب مع شرح ونقاش من المدرس. طمس الحدود بين المادة التوثيقية والعناصر الذاتية ذات الطابع السردي (ص ٨) (١٠ دقيقة)
- السينمائي السارد والمحلل. أفلام مايكل مور مثالاً، خاصة فيلم فهرنهايت ٩/ ١١. مع عرض مقاطع من الفيلم للدلالة والتحليل. يمكن العثور على الفيلم مترجمًا للعربية، لأنه عرض في قاعات السينما في الدول العربية. (٥٠ دقيقة)
- تجربة الفيلم الأميركي «أصوات من العراق» وكيف تم صنعه. عرض الفيلم أو جزء كبير منه (٥٠ دقيقة)
- تجربة الفيلم الفلسطيني «يوميات فلسطينية» (١٩٨٩)، الذي صنع بطريقة مماثلة للتي صنع بها الفيلم الأميركي، وهو سابق عليه. عرض الفيلم. (٦٠ دقيقة)

تحضير اللقاء التالي: قراءة عن فترة ما قبل ١٩٤٨، قراءة عن أفلام حقبة بيروت: البدايات في الأردن. تعريف بالشخصيات الثلاث التي بادرت: مصطفى أبو علي، وهاني جوهرية، وسلافة جاد الله (سلافة مرسال)

لقاء ٦

الموضوع: نظرة تاريخية على سينما ما قبل ١٩٤٨. حقبة سينما الثورة/ البدايات

- استعراض من الطلاب وشرح ونقاش من المدرس: فترة ما قبل ١٩٤٨ والشخصيات الفاعلة فيها، الأفلام وظروف إنتاجها. (٢٠ دقيقة)
- نظرة تاريخية على بداية السينما في عمان: مصطفى أبو علي، وهاني جوهرية، وسلافة جاد الله (سلافة مرسال). موقف القيادة المتحفظ من السينما، لماذا؟ (فقرة وافية عن ذلك في: الموسوعة الفلسطينية/ مجلدات البحث/ المجلد الرابع/ مقال عدنان مدانات). كيف يستمر هذا الموقف حتى اليوم؟ لماذا؟ (نقاش). (٣٠ دقيقة)
- الأفلام الأولى: عرض فيلم "لا للحل السلمي" ١٩٦٨. خلفيته التاريخية (خطة روجرز) التي أعطته مضمونه. لغته السينمائية الأولية. عناصرها. ملاحظة التوجه نحو "الشعب" بشكل عام، وليس رواية قصة فرد أو أفراد. ثم فيلم "بالروح بالدم" ١٩٧١، خلفيته التاريخية وظروف إنتاجه، لغته السينمائية الخاصة. (٥٠ دقيقة)
- عرض فيلم "ليس لهم وجود" ١٩٧٤، لمصطفى أبو علي. بنيته الخاصة (تقسيمه إلى حركات مثل السيمفونيات، البدء بوصف الحياة الهادئة في المخيم قبل العدوان عليه كأمثولة للحياة في فلسطين قبل النكبة. العدوان على المخيم كأمثولة للعدوان الذي سبب النكبة. صور الدمار. لقاءات مع الناس العاديين ومع المقاتلين يؤكدون صمودهم وإصرارهم على محو العدوان. اللقاءات مع السياسيين. تأثيرها على جعل بنية الفيلم ثقيلة وطويلة تجاه نهايته.. إلخ. (٥٠ دقيقة)

لقاء ٧

الموضوع: سينما المرأة والنضال، الداخل الفلسطيني في سينما الثورة، فلسطين في الذاكرة الأرشيفية

- عرض فيلم «لأن الجذور لا تموت» ١٩٧٧ لنبيهة لطفي. استعادة حصار وسقوط تل الزعتر من خلال لقاءات مع نساء عشن الحصار. (متوفر في مؤسسة شاشات). ونقاش حوله: بنيته، خصوصية التعامل عندما تكون المخرجة امرأة، والشخصيات نسوية. (٥٠ دقيقة)
- عرض فيلم "يوم الأرض" ١٩٧٨، أو "المفتاح" ١٩٧٦ لغالب شعث. الداخل الفلسطيني في منظور سينما الثورة، على خلفية الصراع على الأرض والمسكن. (٥٠ دقيقة). نقاش حول بنية الفيلم. استمرار اللقاء مع السياسيين كعنصر أساس في الفيلم. استمرار التعامل مع القصة العامة على حساب القصة الشخصية.
- عرض فيلم "فلسطين سجل شعب" ١٩٨٢ لقيس الزبيدي أو جزء منه. موضوع الفيلم: استعراض وتحليل للقضية الفلسطينية منذ المؤتمر الصهيوني الأول في بازل بسويسرا في نهاية العقد الأخير من القرن التاسع عشر، وحتى النكبة ١٩٤٨. نقاش حول متطلبات الفيلم الأرشيفي. ودخول عناصر غير أرشيفية فيه. (٥٠ دقيقة)

إعداد من قبل الطلاب لموضوع اللقاء التالي، وأيضًا لفيلمي ميشيل خليفي "الذاكرة الخصبة" ١٩٨٠، و"معلول تحتفل بدمارها" ١٩٨٤.

لقاء ٨

الموضوع: العودة إلى الوطن: سينما ما بعد سينما الثورة. سينما ميشيل خليفي الوثائقية

- تقديم لفيلم «الذاكرة الخصبة»: المرأة كرمز للخصوبة والأمومة والصمود. الموقف منها كمدخل لتفكيك البنية الاجتماعية ونقدها. تحليل المشاهد المستثارة في الفيلم: النقاش حول بيع الأرض أثناء إعداد طبخة شعبية. المواجهة بين الأم والابن على الأرض المصادرة حول بيعها أم لا. سحر خليفة في نابلس، سحر خليفة وحديثها عن المرأة من خلال قراءة مقاطع من كتابيها. معاني الجمع بين قصة امرأة قروية بسيطة، وامرأة مثقفة. معاني كون إحداهما من الداخل المحتل عام ١٩٤٨، والأخرى من المناطق المحتلة سنة ١٩٦٧. عرض الفيلم. (١٥٠ دقيقة)

يطلب من الطلاب تحضير موضوع اللقاء التالي.

لقاء ٩

الموضوع: الحصار هو المكان الفلسطيني: رشيد مشهراوي وفيلم "دار ودور" ١٩٩٠

ملحمة التشرد والمنافي: نزار حسن وفيلم «أسطورة» ١٩٩٨

- يقدم الطلاب عرضا عن فيلم رشيد مشهراوي، ولغته السينمائية. عرض الفيلم. نقاش مع المدرس. (٥٠ دقيقة)
- عرض الطلاب عن فيلم نزار حسن. مصير أفراد عائلة فلسطينية من قرية صفورية قرب الناصرة، وتشردها في المنافي المختلفة. عرض الفيلم ونقاش حوله. (١٠٠ دقيقة)
- يطلب من الطلاب تحضير الموضوع التالي.

لقاء ١٠

الموضوع: من الماضي هنا (في المخيم) إلى الماضي هناك

تقديم وعرض لفيلم صبحي زبيدي «خارطتي الخاصة جدا» ١٩٩٨. نقاش (٥٠ دقيقة)

بين الوطن والمنفى: تقديم وعرض لفيلم «أحلام المنفى» ٢٠٠١ لمي مصري أو جزء منه.

مساءلة الماضي، مساءلة الحاضر. تقديم وعرض فيلم «٣ سم أقل» ٢٠٠٢ لعزة الحسن (٥٠ دقيقة)

يطلب المدرس من الطلاب إعداد فكرة أو أكثر لفيلم وثائقي، تمهيدا لنقاشها في اللقاء ١٣. يمكن أن يشترك أكثر من طالب في فكرة واحدة، أو أن يأتي طالب واحد بأكثر من فكرة.

لقاء ١١

الموضوع: الفلسطينيون والحلم

تقديم وعرض لفيلم «المنام» ١٩٨٧ لمحمد ملص. نقاش: الشاعرية في الفيلم، ما هي عناصرها (٥٠ دقيقة)
السينما الوثائقية المعاصرة: تقديم وعرض لفيلم «المطلوبون الـ١٨» ٢٠١٤، لعامر شوملي. ملاحظة استخدام الوسائل السينمائية المختلفة فيه: استعادة الأحداث برواية الشخصيات التي شاركت فيها، إعادة بناء المشاهد، التحريك بواسطة الـ stop action، السينمائي يستثير الأحداث من خلال ذكرياته الشخصية. نقاش. (٩٠ دقيقة).
التذكير بتحضير فكرة لفيلم وثائقي

لقاء ١٢

الموضوع: السينما الوثائقية المعاصرة

تقديم وعرض لفيلم «عالم ليس لنا» ٢٠١٣ لمهدي فليفل. ١٥٠ دقيقة. نقاش. السينمائي كراوٍ ومعلق. التنقل بين الشخصيات الذي يعطينا في نهاية الأمر، ليس فقط الخلفية التاريخية للشخصيات، التي هي تاريخ اللجوء، لكن أيضًا بانوراما عن الحاضر بين من لم يتمكن من الإفلات من المخيم، وبين من تمكن من الإفلات، لكن باختياره لجوءًا آخر.
يطلب من الطلاب (بعمل منزلي) الاطلاع على فصل الملف الأولي للفيلم الوثائقي (مثال عنه ملحق بالمادة التدريسية).
التذكير بتحضير الفكرة للفيلم الوثائقي للنقاش في اللقاء التالي.

لقاء ١٣

الموضوع: الملف الأولي للفيلم وعناصره
الفكرة والموضوع للفيلم الوثائقي.

- استعراض سريع للملف الأولي للفيلم. (موجود كملحق للمادة التدريسية أمثلة عنه)
- استعراض للأفكار التي يأتي بها الطلاب. كل منهم يقدم فكرته ويشرحها، في ٣ دقائق (٥٠ دقيقة)

- اختيار فكرتين للدراسة، تحري المواضيع الكامنة فيهما، وتحديد أيهما الموضوع الرئيسي وأيهما موضوع فرعي. (١٥ دقيقة)
- يعطى الطلاب ١٥ دقيقة، لكي يحدد كل منهم المواضيع الكامنة في فكرته. (١٥ دقيقة)
- استعراض من قبل الطلاب لمواضيع أفكارهم، مع تحديد الموضوع الرئيسي والمواضيع الفرعية. تعليق من المدرس (٣٠ دقيقة)
- ما هو اللوغ لاين. شرح من المدرس مع تقديم أمثلة. يمكن، كمثال، عمل لوغ لاين لفكرة أو اثنتين مما قدمه الطلاب (١٠ دقيقة)
- ما هو مختصر القصة (السينوبسيس Synopsis) بمائة كلمة. قراءة أمثلة. (٢٠ دقيقة)
- ما هي المعالجة القصيرة Treatment، ذات المئة كلمة كحد أقصى. شرح لعناصرها حسب الوارد في المادة التدريسية. قراءة أمثلة. (٢٠ دقيقة)
- يطلب من الطلاب للقاء التالي تحضير: لوغ لاين، سينوبسيس، ومعالجة للفكرة التي يقدمها كل منهم. يتم تسليم المواد للمدرس ٣ أيام قبل اللقاء التالي. يقوم المدرس بقراءتها، ووضع أسئلة و/ أو التعليق عليها.

لقاء ١٤

الموضوع: استمرار تحليل الملف الأولي للفيلم الوثائقي

١) اللوغ لاين والسينوبسيس والمعالجة

٢) تصريح المخرج، تصريح المنتج (حد أقصى ١٠٠ كلمة لكل منهما)

٣) الميزانية المختصرة

- يعطى كل طالب ٣ دقائق لعرض اللوغ لاين والسينوبسيس والمعالجة التي حضرها. يعطى المدرس دقيقتان للتعليق عليها. (٧٥ دقيقة)
- تصريح المخرج وتصريح المنتج: عرض وتحليل من المدرس (٢٠ دقيقة)
- الميزانية المختصرة وعناصرها. الخطة المالية للفيلم Financial Plan وأهميتها. استعراض وشرح من المدرس (٢٠ دقيقة)
- التريلر Trailer، أهميته، توجيهات مهمة بصدد صنعه. عرض أمثلة. (٢٠ دقيقة)
- مختصر سيرة ذاتية لكل من المخرج والمنتج
- عناوين وهواتف والبريد الإلكتروني للإنتاج

يطلب من الطلاب (في عمل منزلي) كتابة تصريح المخرج، وتصريح المنتج (إن وجد)، والميزانية المختصرة، والخطة المالية.
امتحان عملي ١: جمع العناصر أعلاه، والعناصر التي تم تحضيرها (السينوبسيس والمعالجة) بحيث يعد كل طالب ملفا أوليا لفيلم وثائقي، يتم تسليمه يومين قبل اللقاء التالي.

ينوه للطلاب أن الامتحان العملي الثاني، سيكون إجراء بيتشينغ لمشروعهم أمام المدرس والصف، في اللقاء الأخير

لقاء ١٥

الموضوع: البيتشينغ وتقنياته

- شرح من المدرس عن: ما هو البيتشينغ. ما هو الهدف منه. من يحضره. (١٥ دقيقة)
- بنية البيتشينغ. (١٠ دقائق)
- العرض ذو الـ ٧ دقائق وتركيبته. (٣٠ دقيقة). نقاش وأسئلة
- تقنيات العرض. (٣٠ دقيقة). نقاش وأسئلة
- نظرة أخرى على التريلر وتقنياته. (٢٠ دقيقة)
- القسم الثاني من البيتشينغ: اللقاءلت الشخصية. كيف نستعد لها. إحضار مواد من أعمال سابقة أو مواد إضافية من العمل الذي نعرضه. أهمية الاستماع إلى النصائح من الضيوف . أهمية خلق صلة شخصية مع الضيف سواء كان معنيا بمشروعنا الحالي أم لا. (٢٠ دقيقة)
- تمارين صفية حول البيتشينغ (٣٠ دقيقة)

ملاحظة: منذ بدء العمل على اللوغ لاين والسينوبسيس والمعالجة وبقية عناصر الملف الأولي للفيلم، يقوم المدرس بتشجيع من يملك القدرة من الطلاب على تحضير كل ذلك باللغة الإنجليزية. كذلك بالنسبة إلى الامتحان العملي الثاني، الذي سيكون موضوعه عمل بيتشينغ أمام الصف. يعطي المدرس علامات إضافية لمن يستخدم الإنجليزية، لكنه لا ينقص علامات ممن ليست له القدرة على استخدام الإنجليزية.

في نهاية اللقاء، يطلب من الطلاب إعداد بيتشينغ لمشروعهم، يتم القيام به أمام المدرس والصف، في اللقاء التالي (الأخير)، كامتحان عملي ثانٍ. إعداد تريلر ليس إلزاميًّا، لكن مرحب به ممن يستطيع عمله. يرحب أيضًا بأية مادة بصرية من ٢-٣ دقائق، حتى من دون مونتاج، لكنها ليست إلزامية.

لقاء ١٦

الموضوع: امتحان عملي، القيام ببيتشينغ

يخصص اللقاء بكامله للامتحان العملي الثاني، وهو عمل بيتشينغ من قبل كل طالب لمشروعه. يرحب باصطحاب الطالب لمنتج ليقوم بالبيتشينغ معه، لكن ذلك ليس إلزاميًّا.

امتحان نظري: يجرى في موعد الامتحانات، ويكون امتحانًا في كامل هذه المادة التدريسية.

نموذج ملف أولي لمشروع وثائقي، ونماذج لسينوبسيس ومعالجات:

يرجى الانتباه إلى ما يلي:

١- النماذج في هذا الملحق مأخوذة من المشاريع التي تم اختيارها لبرنامج البيتشينغ «رام الله دوك» لسنة ٢٠١٤. وهذا البرنامج خاص بمشاريع الأفلام الوثائقية للوثائقيين الفلسطينيين. تأسس عام ٢٠٠٩ بمبادرة من: القناة التلفزيونية الثقافية الألمانية- الفرنسية etra، والقسم الثقافي في القنصلية الفرنسية العامة في القدس، ومعهد «غوتة» الثقافي الألماني، لدعم السينما الوثائقية الفلسطينية من خلال عمل اللقاءات بين السينمائيين الفلسطينيين، وبين الشبكات التلفزيونية التي قد تهتم بمشاريعهم، وأيضًا بينهم وبين منتجين وثائقيين من العالم.

٢- النماذج ملك لمخرجيها لا يتم التصرف فيها إلا لغرض الدراسة. كل استخدام آخر لها أو لمواد منها لا يتم إلا بإذن من المخرج.

٣- النماذج هنا ليس للتقليد بل للدراسة والتحليل والنقد.

٤- النماذج الأصلية كتبت بالإنجليزية، لأنها اللغة التي تقدم بها المشاريع في مختلف لقاءات البيتشينغ في العالم، بما فيها لقاءات البيتشينغ في العالم العربي. والترجمة العربية هي لتسهيل الدراسة، وهي على مسؤولية معد هذه المادة.

نموذج لملف أولي لمشروع فيلم وثائقي

APPLICATION FORM

1. Project Name (working title):

Yusra and Dorothy

2. Synopsis - up to 100 words

In 1932 Dorothy Garrod came to Palestine to work on an archeological project in Mount Carmel caves. There she met Yusra, a member of the Palestinian women team. Yusra acted as forewoman in charge of picking out items before the excavated soil was sieved. One day she found a skeleton of an adult female Neanderthal. Over the years, Yusra became expert in recognizing bone, fauna, hominid remains. Dorothy Garrod believed that Yusra should come to Cambridge, and a special friendship developed between the two ladies.

Yusra's village "Ijsim" was destroyed in the 1948 and the question is: What happened to her and where did she settle?

3. Treatment - up to 100 words

The relationship between Yousra and Dorothy will be the center of the story, it will show that by acting the scenes, reading from memoir pages and exhibiting archive photos and films will be the pivot of the first part, while the second part will concentrate on investigating Yusra's fate, after the uprooting of her family in 1948.

Interviews will be conducted with historians and specialists in Dorothy Garrod biography. Based on the archive material she left the story of Palestine in the archeological world will be told. Shooting will take place in the locations she worked at such as Shuqba cave in 1928 and Carmel caves in 1932.

Yusra (left) with Dorothy Garrod (right) at Mount Carmel in 1934.
Image 1998.294.52, reproduced here with permission from the Dorothy Garrod Archive, Pitt Rivers Museum. All rights reserved.

4. Contact information:

Name: Salim Abu Jabal
Residential address: Ramallah, 9 Almontazah St. P.O.Box 102
Phone: +970 595508001
Fax:
Country: Palestine
Home Phone:
Mailing Address: salimabujabal@gmail.com

5. Director's details and filmography:

Full Name: Salim Abu Jabal
Occupation: Freelancer Filmmaker
Education: University of Haifa: (2004) Theater, Arabic Literature.
School of Scriptwriting: (2005) Scriptwriting school in Tel-Aviv.

Director's filmography (title(s) - year(s) - position in the production):

Directing:

- Roshmia (2014) Directing and filming, feature documentary, 75 min
- Separation Diary (2012) Director of the short documentary movie
- The Language of Almonds (2011) Director of the short documentary movie.
- Watan TV: (2010-2011): Director of " Health Magazine (Public Health Issues)", Sa'et Rammel (Sand Clock) Hard Talk Question Program".
- The Right And The Bracelet: (2011):Director and Producer of a drama TV series, production of Ashtar Theatre, Ramallah.
- Palestine TV: (2011), Producer, Writer, Editor,and director for the TV show "EscotChat", 30 episodes that got screened on Palestine Tv.

Casting Director

- Eyes of a thief: (2014) Casting director and Extras manager, unit production manager.
- Port of Memory: (2008) Casting director and Location Manager; directed by Kamal Jafari.
- Pomegranates and Myrrh: (2007) Casting director and Extras manager.

6. Producer's details and filmography:

Full Name: Laura Hawa

Occupation: Producer

Education: Beit Rotenberg - Haifa "Television and Cinema Production"

Production company name: Laura Hawa Production

Producer's filmography (title(s) - year(s) - position in the production): Laura Hawa work as Producer, line producer and Production manager in various feature fiction, documentary, short films, video clips and video art, among them are:

Producer:

- Video Art "Begyabak" By Mohamad Khalil 2014
- Video clip by Dam for the UN Women "Law Arja3 Belzaman" 2012

Line Producer:

- A short fiction "Personal Matters" by Maha Assal, 2013
- Commercial "One World One Team" by Coca Cola for the World cup 2014

Executive Producer:

- TV program "Amwash" 2010
- TV program "Mira Net" 2013

Production Manger:

- "The Warren" By James Adolphes 2014
- "Omar" by Hanny Abu Assad 2013
- "Mars at Sunrise" by Jessica Habie 2011

6. Production Details:

- Format: HD
- Duration: 60 min
- Language: Arabic and English
- is there a cross platform concept for the project?

Yes No

- Date of Production: May 2015
- Date of Release: December 2015
- Current Stage of Production: Research

Research Shooting Postproduction

Production budget (in €) - 5 or 6 mains items of the budget:

Research	4,000
Archive Materials	5,000
Equipment	8,000
Production	48,000
Post production	25,000
Total	90.000 €

Financial plan (in €) - funding sources secured and expected:

Beirut Screen Institute	12,000	in process
The Arab Fund for Arts and Culture (AFAC)	25,000	in process
Sanad	30,000	in process

7. Director's statement – up to 100 words

This untold story about Yusra, a Palestinian woman who was given the opportunity to establish her presence in the world of archeology, is symbolic to Palestine before the 1948 Nakba.

The professional and personal relationship between Yusra and Dorothy represent a model of scientific cooperation between a researcher from Cambridge and an ordinary woman from the Orient. It is a film about equal opportunities and the ability to prove oneself when the right circumstances, support and interest are present.

This film satisfies my desire to present ancient Palestine as the first bridge that brought the development of human beings from Africa to the rest of the world.

8. Producer's statement – up to 100 words

نماذج سينوبسيس ومعالجات

1. Ghost Hunting

صيد الأشباح

للمخرج رائد أندوني

Synopsis

Raed Andoni, director of « Fix ME », assembles an eclectic group of Palestinian ex-prisoners in order to rebuild the Israeli investigation centre in which they were all imprisoned; However, as they were always blindfolded, none of them really knows what the place actually looked like. During this process of building, Raed tries to recall his memories of the jail with the hopes of gaining a deeper understanding of the consequences of having been under someone else's absolute control.

سينوبسيس

يقوم المخرج رائد أندوني باختيار مجموعة من الفلسطينيين، الذين مروا سابقا بتجربة الاعتقال، لإعادة بناء مركز التحقيق الإسرائيلي الذي كان هو وهم قد اعتقلوا به. إلا أن واقع أنهم جميعا قضوا فترة الاعتقال والتحقيق في المركز المذكور وهم معصوبو العينين، ينتج عنها أن لا أحد فيهم يعرف حقا كيف يبدو مركز التحقيق المذكور. يحاول المخرج، عبر وأثناء محاولة اعادة بناء المركز، أن يستدعي ذكرياته في السجن، ومعها الآمال بأن يفهم بشكل أعمق ما يترتب على كونه خاضعا بشكل مطلق لسيطرة آخرين.

2. Treatment

This film takes place inside one location, an empty roofed yard. The audience follow a group of ex-prisoners as they try to rebuild their old jail. In the frame-work of re-enacted investigation scenes, they have the possibility to relive their experience by playing the role of another, and in this place, they are also free to share the memories that continued to haunt them. In the same way that the direc-tor's ghost, the illusions they saw during their imprisonment will be given life through animation.

المعالجة

يتم هذا الفيلم بالكامل في موقع واحد، هو ساحة مسقوفة فارغة. يتابع المشاهد مجموعة من السجناء السابقين، وهم يحاولون إعادة بناء سجنهم السابق. يمنح السجناء السابقون، في إطار مشاهد التحقيق الممثلة، إمكانية أن يعيدوا إحياء تجربتهم الخاصة، عبر لعب أدوار أناس آخرين، وعبر استعادة الذكريات الخاصة التي ما زالت تسكنهم. سوف تستخدم الصور المتحركة لإحياء الأوهام (الهلوسات) التي كانت تسكنهم وتسكن المخرج، أثناء الاعتقال.

Terez

تيريز

للمخرجة روزين بشارات

Synopsis

On May 8, 1972, Terez Halasa hijacked a Sabena airplane bound for Israel as part of the PLO resistance strategy at the time. the rescue operation led by by Ehud Barak and Benjamin Netanyahu's .was engraved in Israeli history as an example of heroism and might .after many years in the Israeli prison, Terez was released in 1983 and deported to Amman where she was ignored by the leadership of the PLO and pushed aside ,slowly but surly she was forgotten by the Arab and Palestinian media. Through the film I seek to understand why Terez has not become a symbol of resistance and one of its prominent leaders.

سينوبسيس

قامت تيريز هلسة، في الثامن من أيار ١٩٧٢، باختطاف طائرة تابعة للخطوط الجوية البلجيكية "سابينا" كانت متوجهة إلى إسرائيل. اندرجت عملية الاختطاف في استراتيجية المقاومة التي كانت منظمة التحرير الفلسطينية تعتمدها في ذلك الزمن. من الناحية الثانية، فقد انطبعت عملية استعادة السيطرة على الطائرة من قبل الإسرائيليين، بقيادة إيهود باراك وبنيامين نتنياهو، في الذاكرة الإسرائيلية، كمثل للقوة والبطولة.

قضت تيريز هلسة سنوات طويلة في السجون الإسرائيلية، وتم إطلاق سراحها سنة ١٩٨٣ وترحيلها إلى عمان. في عمان وجدت نفسها عرضة للتجاهل من قبل قيادة منظمة التحرير، ثم نسيانها تدريجيا من قبل الإعلام الفلسطيني.

نحاول في الفيلم أن نفهم لِم لَم تتحول تيريز إلى رمز من رموز المقاومة، ولم تصل إلى موقع قيادي فيها.

Treatment

The film is following Terez's life story, from her childhood in Acre to Amman today. by talks and archival footage.
Growing up as a Palestinian 48 in Israel, and alike other Arabs, Terez was influenced from the Arab spring and the revolutionary spirit of Abed Alnasser in the 60's, but her curiosity and reaction were unexpected.
She was 17 when she crossed the border to Lebanon and her appearance at the PLO camps in Beirut was not welcomed, but she succeeded to become one of the best commanders and was chosen to preform the first operation of Black September organization against Israel- hijacking a plane.
Terez Halasa paid a high price for her courage and opinionated personality.
Through the film I wish to explore the significance of Terez's journey in the resistance movement, as a woman in a patriarchal system, and investigate the complicated links of gender politics and national politics.

المعالجة

يتتبع الفيلم قصة حياة تيريز من طفولتها في عكا وحتى انزوائها في عمان إلى يومنا هذا.

كفلسطينية من الـ٤٨، تأثرت تيريز، مثل باقي العرب، بتيار القومية العربية، وبالروح الثورية التي بثها جمال عبد الناصر في الستينيات من القرن الماضي. لكن توقعاتها وردود فعلها لم تكن كالآخرين.

كانت تيريز في السابعة عشرة من عمرها عندما تسللت عبر الحدود إلى لبنان. لم تلق الترحيب من قبل المقاومة الفلسطينية في البداية، لكنها تحولت لاحقا إلى واحدة من أفضل القادة، وتم اختيارها لتنفيذ أولى عمليات منظمة «أيلول الأسود» ضد إسرائيل، وهي عملية اختطاف طائرة سابينا.

دفعت تيريز غاليا ثمن شجاعتها وشخصيتها الناقدة.
سأحاول من خلال الفيلم أن أستكشف دلالات رحلة تيريز مع المقاومة كامرأة في مجتمع أبوي، وأحقق في العلاقة المعقدة بين السياسة النوع- اجتماعية، والسياسة الوطنية.

3. Steadfast Art

فن الصمود

Synopsis

It's a Documentary film following **Sliman Mansour** the famous Palestinian painter and sculptor, an important figure among contemporary Palestinian artists, who is considered an artist of the intifada whose work gave visual expression to the cultural concept of sumud (sumud - steadfastness or steadfast perseverance, an ideological theme and political strategy that first emerged among the Palestinian people through the experience of the dialectic of oppression and resistance in the wake of the 1967 Six-Day War). The film goes through the important stations of his life since he was born 1947 until now following his paintings through the different eras and by that capturing the story and different situations of Palestine.

سينوبسيس

فيلم وثائقي يتابع سليمان منصور، الفنان التشكيلي والنحات الفلسطيني الشهير، والشخصية ذات الأهمية الكبيرة بين الفنانين الفلسطينيين المعاصرين. سليمان منصور فنان الانتفاضة. فنه تعبير بصري عن معنى الصمود (الصمود هو مصطلح فكري واستراتيجية سياسية برزت من تجربة القمع والمقاومة مباشرة بعد حرب ١٩٦٧). يقوم الفيلم برحلة عبر أهم محطات حياته منذ ميلاده سنة ١٩٤٧ حتى الزمن الحاضر. يتتبع الفيلم أيضا أعماله الفنية عبر فتراتها المختلفة، وبذلك يلتقط الفيلم قصة النضال الفلسطيني ومراحله.

Treatment

The film takes us in a journey through the different periods of Palestinian history since 1947 until now, trying to stimulate the originality of Palestinian memories through the eyes of the painter Sliman Mansour. Throughout the film, he exposes different paintings that reveal the different periods, 48, 67, first Intifada, Se-cond Intifada and after that until now, however there would be a focus on the first Intifada since Mansour is considered an artist of the intifada, whose work has given a visual expression to the cultural concept of Sumud (steadfast) and a remembrance stimulation of original aspects.

المعالجة

يأخذنا هذا الفيلم إلى رحلة في الفترات المختلفة للتاريخ الفلسطيني منذ ١٩٤٧ حتى الآن، في محاولة لتعقب الذاكرة الأصيلة عبر عيون الفنان سليمان منصور. يعرض الفنان للكاميرا لوحات مختلفة، من الحقب المختلفة: ١٩٤٧، ١٩٦٧، الانتفاضة الأولى، انتفاضة الثانية، وما يليها حتى اليوم. يلقي الفيلم ضوءا خاصا على الانتفاضة الأولى، حيث إن سليمان منصور يعتبر فنانها الذي أعطت لوحاته تعبيرا بصريا للمفهوم الثقافي للصمود.

الأجهزة الأولى لتحريك الصورة:
البراكسينوسكوب (1)

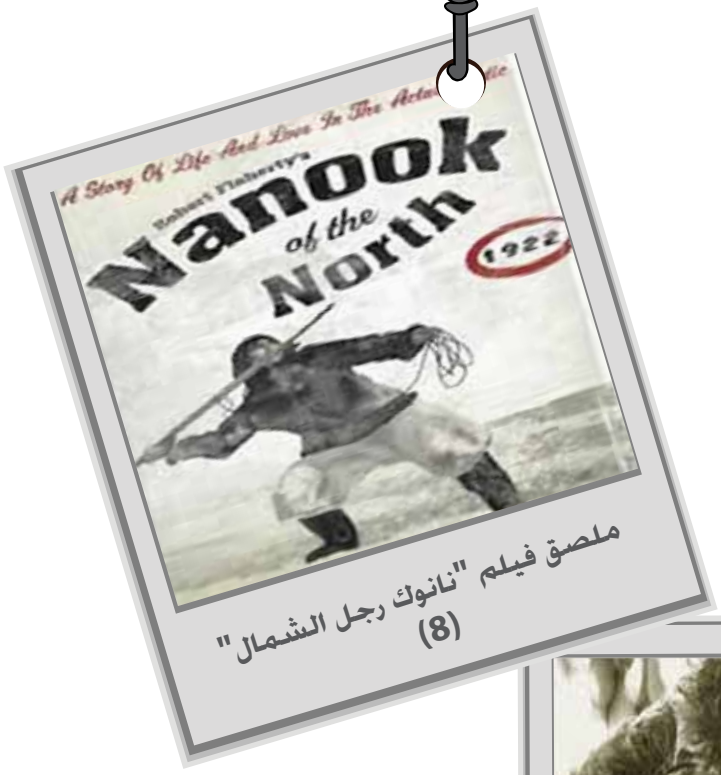
الأخوان لوميير (2)

دخول القطار إلى المحطة.. أشهر أفلام
اللقطة الواحدة. (1895) (3)

الكاميرات الأولى:تصوير وعرض
(4)

ملصق فيلم "في بلاد صائدي الرؤوس"
(1900ـ 1920) (5)

لقطة من فيلم "في بلاد صائدي الرؤوس"
(6)



ملصق فيلم "نانوك رجل الشمال"
(8)

روبرت فلاهرتي (1920 - 1940)
(7)

لقطة من فيلم "نانوك رجل الشمال"
(9)

دزيغا فيرتوف (10)

لقطة من فيلم "رجل الكاميرا"
(11)

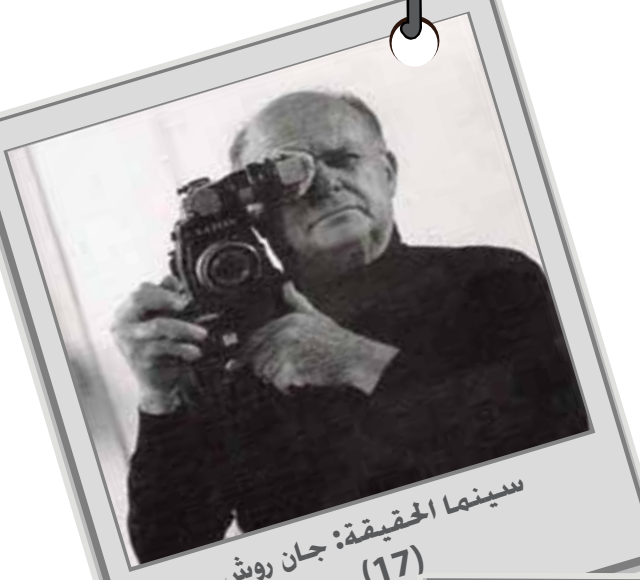
ليني ريفنستال مخرجة فيلم
"انتصار العزيمة" (12)

لقطة من فيلم "انتصار العزيمة"
(14)

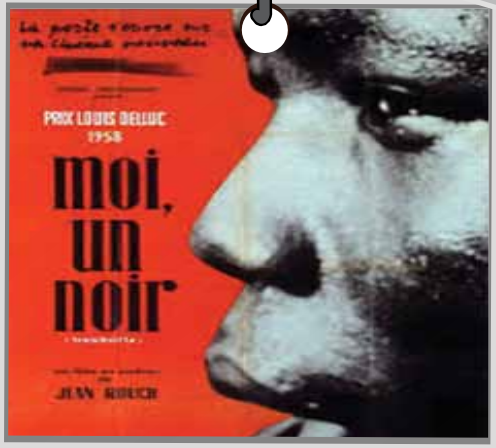
ملصق "انتصار العزيمة"
(13)

جوريس إيفانز (15)

لقطة من فيلم "البوريناج"
(16)



سينما الحقيقة: جان روش
(17)



ملصق فيلم "أنا أسود"
(18)

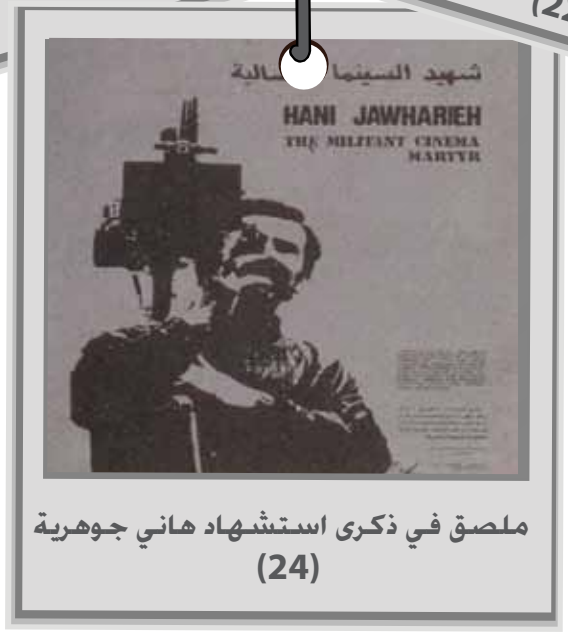
ملصق فيلم فهرنهايت 11 /9
(20)

السينما الوثائقية المعاصرة:
مايكل مور (19)

السينما الوثائقية الفلسطينية
قبل 1948: إبراهيم حسن سرحان (21)

مصطفى أبو علي (23)

سينما الثورة 1968 - 1982
سلافة جادالله ومصطفى أبو علي
في الكرامة (22)



ملصق في ذكرى استشهاد هاني جوهرية
(24)

شعار وحدة أفلام فلسطين
(25)

قاسم حول (26)

غالب شعث (27)

قيس الزبيدي (28)

عدنان مدانات (29)

العودة إلى الوطن
ميشيل خليفي (30)

لقطة من فيلم
"صفحات من مذكرات خصبة" (31)

رشيد مشهراوي (32)

نزار حسن (33)

عزة الحسن (35)

مي المصري ولقطة من فيلم
"أحلام المنفى" (34)

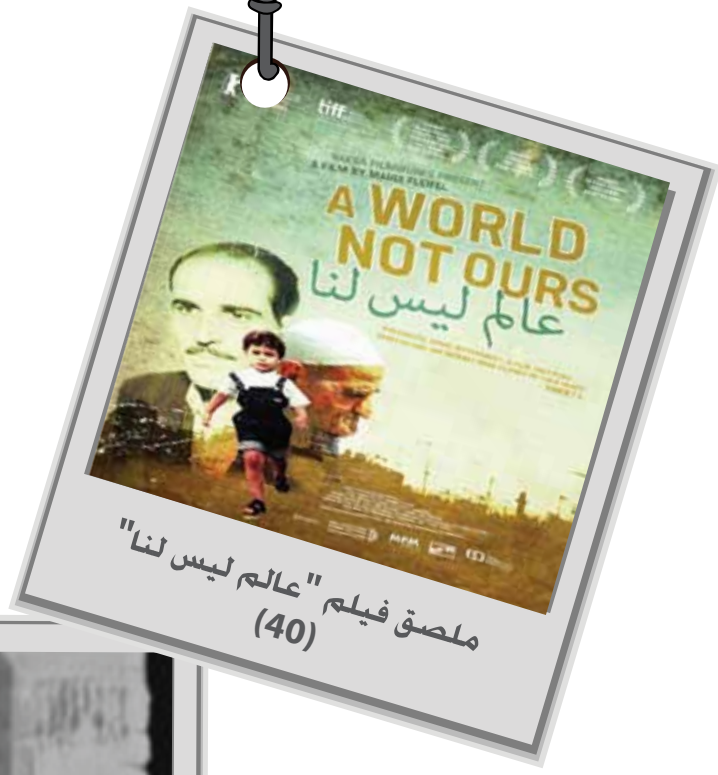
صبحي زبيدي (36)

لقطة من فيلم "المطلوبون الـ18"
(38)

عامر شوملي (37)

مهدي فليفل (39)

عبد السلام شحادة
(41)



ملصق فيلم "عالم ليس لنا"
(40)

من فيلم "إلى أبي"
(42)

1 http://bit.ly/1uvICif
2 http://bit.ly/1yLrWaI
3 http://bit.ly/1zRdi2x
4 http://bit.ly/1uRqSTv
5 http://bit.ly/1zRdajo
6 http://bit.ly/1xTkuNC
7 http://bit.ly/1r0agt0
8 http://bit.ly/1vEHRub
9 http://bit.ly/1tpHdtk
10 http://bit.ly/1FiODaa
11 http://bit.ly/1uRqMLv
12 http://bit.ly/15d10I5
13 http://bit.ly/1HD1q9A
14 http://bit.ly/1C4oxcC
15 http://bit.ly/1peyoab
16 http://bit.ly/1vijFMf
17 http://bit.ly/1FiToib
18 http://bit.ly/1zR5TA8
19 http://bit.ly/1qZWhn4
20 http://bit.ly/1zR5TA8
21 http://bit.ly/1tepUw2
22 http://bit.ly/1HD1ean
23 http://bit.ly/1qZULRN
24 http://bit.ly/1v25pFS

25 http://bit.ly/1yLgBaF
26 http://bit.ly/11PTAsO
27 http://bit.ly/1FiRwpp
28 http://bit.ly/1vifYWX
29 http://bit.ly/1rhHChz
30 http://bit.ly/1AG9m82
31 http://bit.ly/1C4kop8
32http://bit.ly/1zR4bia
33http://bit.ly/1FiPupn
34http://bit.ly/1AG7HPT
35 http://bit.ly/1xssxMg
36 http://bit.ly/11PRY2b
37 http://bit.ly/1xL0Q53
38 http://bit.ly/1vEywCy
39 http://bit.ly/1vEyo6g
40 http://bit.ly/1HD0jGF
41 http://bit.ly/1HD8Eu8
42http://bit.ly/15dfpnC

مراجع

التعريف/ ما هو الفيلم الوثائقي/ نظرة تاريخية

- سينما الواقع- دراسة تحليلية في السينما الوثائقية/ كاظم مرشد سلوم/ دار ميسوبوتاميا، بغداد
- سرد المدن في السينما والرواية/ سعيد البازعي
- السينما التسجيلية- الدراما والشعر/ عدنان مدانات/ مؤسسة عبد الحميد شومان/ عمان، الأردن A REVOLUTION IN FILM: THE CINEMA OF DZIGA VERTOV/ Artforum International/ ٢٠٠٤-
- السينما ممارسة اجتماعية/ عدنان مدانات/ جريدة الفنون- فنية شهرية/ المجلد ٣/ العدد ١١/ ٢٠٠٣
- السينما التسجيلية وإيقاع الحياة/ عطيات الأبنودي/ الفنون الشعبية، مجلة علمية محكمة/ العدد٦٤-٦٥/ ٢٠٠٣
- المونتاج وتطوره في السينما/ جورج خليفي/ المشروع الفلسطيني للمرئي والمسموع/ مؤسسة القطان/ رام الله
- جماليات الإنسان الأرضي: دراسات في السينما الوثائقية/ فجر يعقوب/ المؤسسة العامة للسينما، دمشق
- موسوعة تاريخ السينما في العالم المجلد الأول: السينما الصامتة، إشراف جيوفري نوويل سميث، ترجمة عبد المنعم مجاهد/ المركز القومي للترجمة، مصر
- الرومانسية في السينما: قضايا فنية/ تحرير: رأفت خفاجي/ أكاديمية الفنون، مصر
- الأثر الإبداعي لعناصر شريط الصوت في خلق رؤيا ذاتية في الفيلم/ محسن التوني/ مجلة الفن المعاصر، ص. ٥٣، العدد ٩،١٠/ ٢٠١٠
- السينما التسجيلية الوثائقية في مصر والعالم العربي/ منى سعيد الحديدي/ دار الفكر العربي، القاهرة/ ١٩٨٣
- ويكيبيديا/ الموسوعة الرقمية بالعربية/ يشمل مراجع وإحالات http://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%81%D9%8A%D Documentary film/ Wikipedia, the free 9%84%D9%85_%D9%88%D8%AB%D8%A7%D8%A6%D9%82%D9%8A http://en.wikipedia.org/wiki/Documentary_film -encyclopedia/

يشمل مراجع وإحالات تغطي الأفلام والسينمائيين والمقالات النقدية المتعلقة بهذا الفصل.

- أسئلة الوثائقي العشرة: الحقيقة والواقع والدعاية (٣ من ٣)/ قيس زبيدي/ http://www.eyeoncinema.net/Details. aspx?secid=56&nwsId=1556

السينما الفلسطينية

- السينما الفلسطينية/ قاسم حول/ دار العودة، ١٩٧٦- بيروت
- أفلام عن القضية الفلسطينية/ قاسم حول/ بيروت: دار الفارابي ١٩٧٤
- الصورة والواقع: كتابات في السينما/ ابراهيم العريس/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت/ ١٩٧٨
- فلسطين والعين السينمائية: حسان أبو غنيمة/ اتحاد الكتاب العرب، دمشق/ ١٩٨١
- السينما والقضية الفلسطينية/ حسين العودات/ الأهالي، دمشق/ ١٩٨٧
- فلسطين في السينما/ قيس زبيدي/ مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت/ ٢٠٠٦

introduction by Hamid Dabbashi/ Preface by -Dreams of a Nation: On Palestinian Cinema/ Edited with an Palestinian Cinema:Landscape, trauma and memory/ Nurit Gerts Edward Said/ Kingdom: Verso/ 2006 andGeorge Khleifi/ Adinborough University Press/ 2008

- السينما الفلسطينية في القرن العشرين ١٩٣٥- ٢٠٠١/ بشار ابراهيم/ المؤسسة العامة للسينما، دمشق
- السينما الفلسطينية ١/ عدنان مدانات/ الكاتب للثقافة الإنسانية والتقدم/ العدد ١٣٧/ ١٩٩١
- السينما الفلسطينية ٢/ الكاتب للثقافة الإنسانية والتقدم/ العدد ١٣٨/ ١٩٩١
- السينما الفلسطينية/ فاضل الكواكبي/ الثقافة العربية في القرن العشرين: حصيلة أولية
- سينما مي المصري/ ليلاس حتاحت/ جريدة الفنون العدد ٣٣/ ٢٠٠٣
- مي المصري: حياة في السينما/ نديم جرجورة/ مجلة الدراسات الفلسطينية/ العدد ١ شتاء ١٩٩٠
- السينما الفلسطينية: ذكريات ومشاهد مفقودة/ جورج خليفي/ مجلة مشارف/ العدد ٢٠، ربيع ٢٠٠٣/ حيفا
- السينما الفلسطينية/ عدنان مدانات/ الموسوعة الفلسطينية/ مجلدات البحث/ المجلد الرابع
- السينما الفلسطينية: مراحل من البحث عن الهوية الجماعية والسرديات المتعددة وداخل القصة أرشيف ضائع محته الحروب والشائعات / ابراهيم درويش/ ٢٠٠٩/ http://www.arabs48.com/?mod=articles&ID=66533

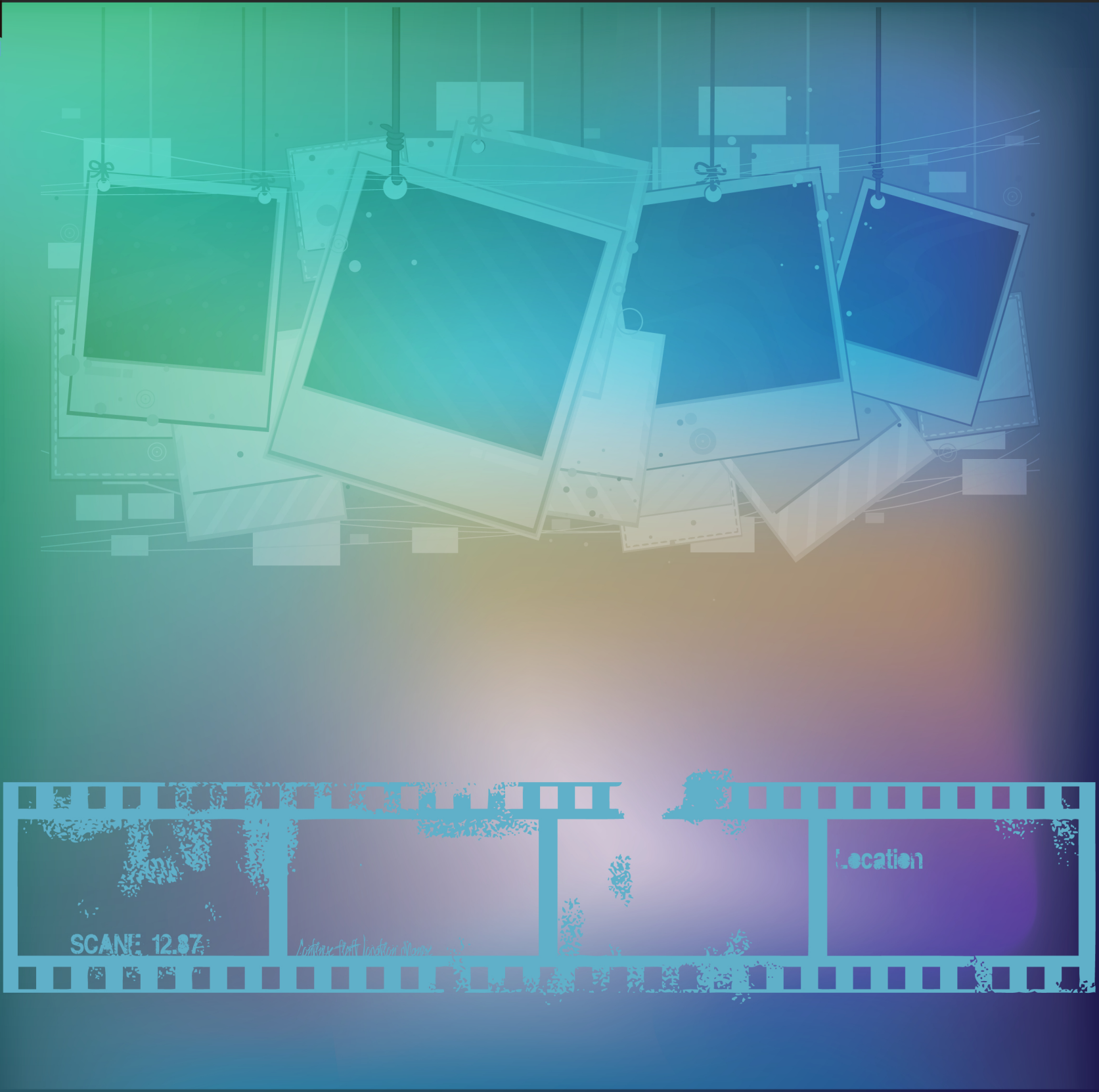
صناعة الفيلم الوثائقي ومراحلها

- صناعة الأفلام الوثائقية: دليل عملي للتخطيط والتصوير والمونتاج/ باري هامب/ ترجمة ناصر ونوس/ هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث/ ٢٠١١
- الوثيقة السينمائية بين الواقع والخيال/ الأكاديمي ٤٨/ الفصل الأول

http://www.iasj.net/iasj?func=fulltext&ald=4863

How to write a documentary treatment or proposal/http://www.filmandmedia.ucsb.edu/people/faculty/portuges/papers/How_to_write_a_documentary_treatment.pdf

- كيف تكتب سيناريو الفيلم الوثائقي؟/ تريشا داس/ ترجمة : طاهر علوان/ ورشة سيناريو/ تحرير د. طاهر علوان/ ح ١ **http://wscenario.wordpress.com/%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85-%D9%88%D8%AB%D8%A7%D8%A6%D9%82%D9%8A/%D9%83%D9%8A%D9%81-%D8%AA%D9%83%D8%AA%D8%A8-%D8%B3%D9%8A%D9%86%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D9%88-%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85-%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%AB%D8%A7%D8%A6%D9%82%D9%8A-%D8%9F-%D8%AD1/**
- --فن السيناريو.. الكتابة للسينما/ عز الدين الوافي/ http://www.hespress.com/writers/64171.html


SCANE 12.87
Location