الفيلم الوثائقي العربي:
محاولة في التأسيس

الفيلم الوثائقي العربي:
محاولة في التأسيس

تأليف:
مجموعة من الباحثين

تنسيق:
حسن مرزوقي

الدار العربية للعلوم ناشرون ش.م.ل
Arab Scientific Publishers, Inc. S.A.L

قناة الجزيرة الوثائقية
ALJAZEERA DOCUMENTARY CHANNEL

بسم الله الرحمن الرحيم

الطبعة الأولى

1432 هـ - 2011 م

ردمك 978-614-01-0489-1

جميع الحقوق محفوظة لمركز الجزيرة للدراسات

مركز الجزيرة للدراسات
ALJAZEERA CENTER FOR STUDIES

الدوحة - قطر
هواتف: 4930181 -4930183 -4930218 (974+)
فاكس: 4831346 (974+) - البريد الإلكتروني: jcforstudies@aljazeera.net E-mail:

الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.

عين التينة، شارع المفتي توفيق خالد، بناية الريم
هاتف: (+961-1) 785107 - 785108 - 786233
ص. ب: 13-5574 شوران - بيروت 1102-2050 - لبنان
فاكس: (+961-1) 786230 - البريد الإلكتروني: asp@asp.com.lb
الموقع على شبكة الإنترنت: http://www.asp.com.lb

يمنع نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب بأية وسيلة تصويرية أو الكترونية أو ميكانيكية بما فيها التسجيل الفوتوغرافي والتسجيل على أشرطة أو أقراص مقروءة أو بأية وسيلة نشر أخرى بما فيها حفظ المعلومات، واسترجاعها من دون إذن خطي من الناشر.

إن الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأي الدار العربية للعلوم ناشرون ش. م. ل

التنضيد وفرز الألوان: **أبجد غرافيكس**، بيروت - هاتف (+9611) 785107
الطباعة: **مطابع الدار العربية للعلوم**، بيروت - هاتف (+9611) 786233

المحتويات

- كلمة الجزيرة الوثائقية — أحمد محفوظ..... 9
- تقديم الكتاب — حسن مرزوقي..... 11
- مقدمة — قيس الزبيدي..... 17

الباب الأول
الفيلم الوثائقيّ العربيّ:
محاولة في النّشأة والبدايات

- وسائطيّة الصّورة وتوثيقها: قراءة في ذاكرة الغد — د. جمال الزرن..... 29
- رحلة البحث عن الواقع الضائع رحلة البحث عن منهج — قيس الزبيدي..... 45
- أحاديث البدايات في السينما الفلسطينية — بشار إبراهيم..... 61
- منذ الأمتار الأولى بدايات الفيلم الوثائقي السوري — فجر يعقوب..... 77
- الفيلم الوثائقي المغاربي بين الجدية والترقيع — د. بوخليفة حبيب..... 85
- سينمائيون في "البيجامات" — محمد ملص..... 93

الباب الثاني
تجارب وثائقيّة عربيّة

- بدايات داود عبد السيد التسجيلية — أمير العمري.....109
- مي المصري وجان شمعون أساطير من ثلاثة آلاف ليلة — فجر يعقوب.....121
- أفلام محمود مساد: المكان والشخصيات — عدنان مدانات.....133

- تطبيق الدال على المدلول... الجزيرة الوثائقية نموذجا حسام الدين السيد.....149
- الفيلم التسجيلي العربي في مهرجان "لايبزيغ" الدولي للأفلام التسجيلية والقصيرة: دراسة إحصائية 1960- 9 قيس الزبيدي.....163

الباب الثالث

نحو نظريّة نقديّة للفيلم الوثائقي العربي

- هل هناك نظرية لنقد الأفلام الوثائقيّة؟ عبد الكريم قابوس.....177
- نقد الفيلم التّسجيلي: أسس المعرفة والتّناول أمير العمري.....199
- عن "خصوصيّة" الفيلم الوثائقي العربي، قريب من التاريخ، بعيد عن العالم مصطفى المسناوي.....217
- تلقي الفيلم الوثائقي في العالم العربي د. الحبيب ناصري.....227
- الفيلم الوثائقي: رؤية المرئي واللاّمرئي، البحث عن أسس نظرية في علاقة الفيلم بالواقع د. شاكر نوري 237

الباب الرابع

آفاق بحثية في الوثائقي والتّوثيق العربي

الفصل الأول

تطبيقات: الشّخصيّة التّونسيّة في أفلام الجزيرة الوثائقيّة

- "شخصيّة القائد" من توثيق الحقيقة إلى البحث عن نمط سياسيّ أعلى:
قراءة في فيلمي "اغتيال فرحات حشّاد" و"محمد المنصف باي: نهاية عرش" أحمد القاسمي 253
- من الإنسان اللاّهي إلى إنسان الفرجة أو تحوّلات اللّعب في زمن الصّورة: قراءة في فيلم الصّادق ساسي (عتّوقة) د. العادل خضر 267
- بين صمت الغفلة واحتفاء الذاكرة ديمومة الأسطورة محمد الناصر الصردي 287

الفصل الثاني

آفاق بحثية في الوثائقي والتوثيق:

توثيق الثّورات أنموذجا

– "الرّأس الأخرى" تأمّلات في أيقونة الثّورة التّونسيّة...
محمّد البوعزيزي د. العادل خضر 297

– ثورة الصّورة وصورة الثّورة تحليل سميولوجيّ وسوسيولوجيّ
لنماذج من الصّور المتحرّكة للثّورات العربيّة د. عبد الغني مُنديب 307

– في الصّورة.. الفايسبوكيّة بين التّقنيّ والإيطيقيّ
(الثّورة التّونسيّة مثالا) كمال الزغباني.....323

– عيون ترى الثّورة د. محسن بوعزيزي 331

– "عماد الكبير" فجر ثورة الكليبات و"خالد سعيد" أشعل 25 يناير:
وقائع ثورة معلنة عبر الفيسبوك أسامة صفار 347

– فيديوهات الانترنت... درس الوثائقي الجديد شاكر عيادي.....357

كلمة الجزيرة الوثائقية

أحمد محفوظ – مدير القناة

هذا هو الكتاب الثالث للجزيرة الوثائقية الذي يعتبر خطوة إضافة لخطواتها نحو تدعيم صناعة الأفلام الوثائقية في الوطن العربي إنتاجا ونقدا ولتساعد بهذا الكتاب السينمائيين الشباب والمهتمين بهذا الفن عموما.

ويتصادف هذا الإصدار لهذا العام مع إتمام السنة الخامسة من عمر الوثائقية لتتخطى هي الأخرى مرحلة الفكرة والنشأة إلى مرحلة العمل والثمرة.

فلا شك أن الخمس سنوات الماضية وضعت فيها الجزيرة الوثائقية ملامح لخريطة الإنتاج الوثائقي في العالم العربي واستطاعت خلق مزاج عام عند جمهور مشاهديها في الوطن العربي، الذي لم يعد يهتم فقط بمشاهدة الأفلام الوثائقية بل أصبح معنيا بحالة الجدل والحوار مع هذه الأفلام خصوصا مع ما يكتسبه المشاهد يوما بعد يوم من ثراء للذائقة البصرية والفكرية وأيضا مع ما يكتسبه الفيلم الوثائقي من أهمية تاريخية وحضارية صارت ملحة مع الظرف التاريخي ومشهد التحولات التي تمر بها المنطقة العربية.

يؤكد هذا الكتاب الذي بين أيدينا أن الدور الذي تلعبه الوثائقية لم يعد يحصرها فقط في قناة تلفزيونية تتخصص في عرض أفلام وثائقية بل تعداه إلى كونها مشروعا ثقافيا ورافدا هاما من روافد الثقافة العربية. ونعتقد أن هذا الدور يحتاج إلى تراكم خبرات ووفرة في الإنتاج حتى تتضح ملامحه ونلمس تأثيراته على الشاشة العربية.

تشترك في إعداد هذا الكتاب نخبة من الباحثين المعنيين بالسينما وخصوصا الوثائقية. والحقيقة أنه في كل عام ومع كل إصدار نلاحظ أن الأبحاث تزداد عمقا وتتنوع الإشكالات والتساؤلات حول هذا الفن وفلسفته في محاولة للوصول إلى

جماليات الفيلم الوثائقي والذي نعتقد أنه نوع فني يعـــاد اكتشـــافه أو اكتشـــاف جمالياته خاصة في ظل النسق التاريخي الذي يتشكل الآن وهو نسق يـــؤثر ويتـــأثر بالتطور التكنولوجي وهو بدوره أمر شديد الاتصال بالوثائقي في كـــل مراحـــل إنتاجه.

فالشكر الجزيل لكل الأساتذة الذين أثْروْا ببحوثهم هذا الكتاب ونحن علـــى يقين أن تنـــزيل جهدهم البحثي بين دفتي هذا الكتاب لهو قيمة مضـــافة في حـــد ذاتها.

وأسأل الله أن تعم الفائدة وأن يكون جهدهم نافعا للباحثين والنقاد وطلاب السينما في العالم العربـــي والجمهور العربـــي بشكل عام.

وبالله التوفيق

أحمد محفوظ

الدوحة، مارس/آذار 2012

مستويات التأسيس للفيلم الوثائقي

حسن مرزوقي

في حوار أجراه عدنان مدانات مع المخرج الفلسطيني ميشيل خليفة[1] يقول خليفة: "من الأخطاء الشائعة أن يقوم الفنان، إذا أراد التعبير عن البؤس، بجعل العالم كله بائسا وبزيادة بؤسه".. هناك فرق بين واقع البؤس وصورة البؤس.. هناك مسافة بين أن تعيش البؤس واقعا وأن تعيد بناء البؤس في عالم جمالي في رحاب الصورة والتصوير.. وأي هدم لتلك المسافة يحوّلنا من صورة البؤس إلى بؤس الصورة. وبؤس الصورة هو بؤس للوعي ولمستقبل العالم الذي نراه.

إن تصوير البؤس هي اللحظة الضرورية لتجاوزه وذلك بجعله عنصرا من عناصر التجربة الجمالية والرؤية الخلاقة للعالم. أي أن لا تكون التجربة الجمالية عنصرا من الواقع البائس بل يكون البؤس حافزا للجمال.. فالصورة تعيد هدم عالم لتبني مبتغانا من العالم. أي تبني أملا في عالم من أقل بؤسا، لأنها إذ صوّرته فقد هدمته في ذهن مبدعها وفي أفق التلقي عند متقبلها. لذلك يستطرد ميشيل خليفة في الحوار المذكور قائلا: "إذا كنت سأصنع فيلما عن البؤس، سأبين الكرامة الإنسانية. البؤس موجود لكن، تبيان الكرامة الإنسانية ضمن خط البؤس الموجود".

من ناحية أخرى فإن تصوير الواقع الجميل ليس قبولا به بالضرورة إنه تفكيك لعناصره الجميلة وتجاوز حدودها الموضوعية إلى عالم: أرحب إنه عالم الحلم. فتصوير الزهرة الجميلة في حديقة البيت ليس توقفا فقط أمام شكلها الجميل الذي يزيد البيت جمالا إنه الذهاب بعيدا في عبقها لكي تصبح كل البيوت جميلة وبنماذج أخرى من أزهار أخرى لكي نسكن البيوت ونحن مبتسمون. وهذا

1 عدنان مدانات: السينما التسجيلية، الدراما والشعر، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان 2011، ص 52.

الذهاب نحو الأفق البعيد سيجعل من تلك الزهرة منطلقا لإمكانات جمالية لم تتحقق بعد.

الفيلم الوثائقي كتجربة إبداعية معينٌ – ربما أكثر من غيره– بقيس المسافة الفاصلة بين الواقع والصورة وملئها بالرؤية وأفق الحلم. نقول ربما أكثر من غيره لأن الفكرة السائدة عنه أنه لصيق بالواقع غير بعيد عن الصورة، لا سيما عند المتلقي الذي ينتظر منه أن يرى فيه الواقع الذي يعيشه أو ينتظر أن يرى ما لم يره من الواقع ولكنه في نهاية الأمر لا يريد أن يرى الحلم إلا بالمقدار الذي يسمح به الواقع (ليس كما هو الشأن مع الفيلم الروائي الذي يتم تلقيه على أنه متخيل منذ اللحظة الأولى). البؤس في الفيلم الوثائقي هو بؤس واقعي وحقيقي عند متلقيه وأما البؤس في الفيلم الروائي فهو غير حقيقي وإن كان أكثر تعبيرا عن الحقيقة.

وكل التجارب العالمية والعربية والنظريات النقدية حول الفيلم الوثائقي لم تخرج كلها من إشكالية المسافة بين الواقع والصورة. وكل تأسيس لنظرية أو لتجربة حول الفيلم الوثائقي منذ بداية القرن العشرين لم تخرج عن الإشكاليات الأولى التي فجّرها اختراع الكاميرا لا شك أنها الإشكاليات التي اخترقت الفنون جميعها. وهي أساسا ماذا نصور؟ وكيف نصوّر؟ ولماذا؟ واختلفت الإجابات وتباينت الرؤى والنظريات وبتباينها تأسست المدارس والتوجهات. ونحن في العالم العربي لم نكن بمعزل عن تلك الإشكاليات والتوجهات.

كتاب الوثائقية "الفيلم الوثائقي العربي: محاولة في التأسيس" يحاول أن يضع أطرا متنوعة للإشكاليات التي طرحناها. وأردنا بذلك أن نفتح آفاقا لمراجعة التجارب الوثائقية العربية من خلال بعض النماذج المعروفة والتساؤل حول كيفية تلقي مخرج الوثائقي العربي والنقاد للنظريات النقدية العالمية حول السينما الوثائقية. مع التعريج على الصعوبات التي تحول دون وجود نظرية سينمائية وثائقية في الساحة العالمية فما بالك العربية. لذلك فإن الخيط المنهجي الناظم لدراسات الكتاب هو تقييم الإرث الوثائقي في مستوييه النظري والتطبيقي ثم الانتقال إلى الآفاق النظرية والتطبيقية المفتوحة أمام التجارب العربية.

إن الحديث عن تأسيس رؤية نقدية، تمهّد لتجربة جمالية يدور في فلكها الفيلم الوثائقي العربي، يعتبر اليوم ضرورة ملحة على المشتغلين بهذا الحقل الثقافي إنتاجا

ونقدا. فالفيلم الوثائقي العربـــي بدأ يحتل مكانة تتسع يوما بعد يوم سواء كمّيـــا حيث أصبح جزءا لا يتجزأ من المشهد الإعلامي والثقافي فأصبحت تخـــتص بـــه قنوات راهنت على مستقبله كالجزيرة الوثائقية واستقلت مهرجانات محلية ودوليـــة بهذا النوع الوثائقي مما شجع المخرجين والمنتجين في المضي قدما في إنتاج الوثائقي. وكذلك من الناحية الكيفية حيث بدأ الوثائقي العربـــي يتحصل على جوائز عربية في مهرجانات عربية ودولية محترمة. بل اتخذ بعض المخـــرجين طريـــق الوثـــائقي كاختيار فني وجمالي لمسيرتهم. ويكتظ العالم العربـــي بجيل جديد مـــن الشـــباب المخرجين الذين يميلون إلى الوثائقي سواء حبا وتبنيا لمشروع فـــني أو استســـهالا للكلفة الإنتاجية. ثم جاءت الثورات العربية ليجد الوثائقي نفسه في قلب الحـــدث حاملا ومحمولا لحقيقة تاريخية برؤية جمالية تتسع وتضيق من فيلم لآخر. وفي كـــل الحالات فإن من المأمول أن هذا الإقبال سيحقق بالتراكم الكمي جودة نوعية يمكن البناء عليها.

أمام هذا المشهد لوضع الوثائقي العربـــي المزدهر نسبيا يأتي سؤال التأســـيس كسؤال ملح على الناقد والمبعد العربـــي اليوم قبل غد. والكتاب الذي بين يـــدي القارئ، وهو الثالث في سلسلة الكتاب السنوي للجزيرة الوثائقية، يحاول أن يفتح آفاقا للسؤال والتنظير، حول إشكالية التأسيس التي يمكن إجمالها في النقاط التالية:

- التأسيس مشروع حضاري مرتبط ببداية الوثائقي في العالم العربـــــي حيـــث ارتبطت تلك الانطلاقة بأسئلة النهضة وهي كانت لحظة تأسيسية على كـــل الصُّعد. فمنذ بداية القرن العشرين دخلت الكاميرا إلى العالم العربـــي بعـــدما فجّر الأخوان لوميير اختراعهما وتنقلا في نفس السنة إلى العـــالم العربـــــي يصوران ولأول مرة مشاهد في تونس والمغرب ومصر. لم يتخلف العرب كثيرا عن اللحظة العالمية لتأسيس السينما والتي بدأت وثائقية بامتياز. من هنا كـــان الباب الأول للكتاب يبحث في النشأة والبدايات من خلال أمثلة من الـــوطن العربـــي. وغاية الباب هو التأكيد على أن انطلاق الوثائقي في البلدان العربية كان ضمن انطلاق وعي عربـــي جديد دشنته النخب الثقافيـــة منـــذ بدايـــة القرن. وهي لحظة أفرزت السينما مثلما أفرزت المســـرح والشـــعر الحـــديث وغيرها من الفنون الجدية على الثقافة العربية..

- التأسيس لا يكون من فراغ وإنما هو تأسيس على تجارب عربية استلهمت تجارب عالمية. وهنا تكمن الفائدة من تواصل الإبداع عبر الأجيال عندما يتعلم كل جيل ممن سبقه ويتجاوزه. فبعد استقلال الدول العربية وبداية الدولة الوطنية الحديثة كان السينمائي -والوثائقي تحديدا- منخرطا في عملية البناء للدولة وللثقافة والمجتمع. ومن هنا برزت تجارب وثائقية عربية جيدة ومعبرة عن مرحلة تأسيس النموذج المجتمعي ما بعد الاستقلال وما شاب الأنظمة والمجتمعات من تحولات وتجاوزات وهزائم وانكسارات وأمل وحلم طيلة خمسين سنة. لذلك جاءت النماذج في الباب الثاني من الكتاب متنوعة في الزمان والمكان والأجيال. وفي النهاية هي نماذج مختارة لمحاولات جدّية (وهناك نماذج أخرى لم نذكرها وتستحق الاهتمام) لتأسيس لغة سينمائية وثائقية في العالم العربي.
- التأسيس هو في نهاية الأمر صياغة نظرية مفتوحة على التطوير والنظر. لأن الإبداع إذا لم تردفه نظريات نقدية وتصويبات فكرية قد لا يتطور. لذلك حاولنا في الباب الثالث أن نسأل سؤالا مهما وهو هل تمكنت الثقافة العربية من تأسيس نظرية في السينما الوثائقية؟؟ هل يمكن الحديث عن مدارس وثائقية عربية؟؟ وصعوبة هذا السؤال على السينمائي العربي قد تذللها إجابة بسيطة وتخفف الحمل عن الناقد العربي وهي أن السينما العالمية نفسها لم تستطع بلورة نظرية في الفيلم الوثائقي وإنما بلورت تجارب بقيت بمثابة المراجع القابلة للاتباع والتجاوز. ومن هنا سارت دراسات هذا الباب في اتجاه "تبيئة" (غرسها في بيئة) الأسئلة السينمائية الوثائقية العربية في المشهد النقدي العربي. وعملية "التبيئة" هي الخطوة الأولى في خطوات التأسيس النظري داخل كل ثقافة. فمن ناحية يصبح المبدع العربي مرتبطا بالأسئلة الجمالية العالمية ومنخرط في ثقافة سينمائية كونية ومن ناحية أخرى يحفّز المبدع العربي لتذليل تلك الأسئلة العالمية بمحاولات إبداعية محلية.
- التأسيس مرتبط بحالة تاريخية تستدعي النقد والبناء خاصة بعد الثورات وذلك بقراءتها جيدا. ومن الصدف الملفتة في كتابنا أننا عندما بدأنا نشتغل على مفهوم التأسيس اندلع الربيع العربي من تونس ثم مصر فليبيا واليمن

وسورية.. ومرة أخرى يتصدر الوثائقي المشهد الثقافي في التوثيق لهذه اللحظة التاريخية فتم إنتاج رقم قياسي من الوثائقيات عن الثورات وخاصة الثورة المصرية. منها ما شارك في المهرجانات العالمية كفيلم "لا خوف بعد اليوم" الذي شارك في إحدى مسابقات مهرجان كان. كما احتفلت عدة مهرجانات بالثورات العربية من خلال الأفلام الوثائقية. هنا لا بد من التفكير في مفهوم التأسيس من جديد بعد هذه التحولات الكبرى في السياسة والمجتمع وكان ذلك موضوع الباب الرابع من الكتاب.

- التأسيس عملية غير مكتملة هي جهد متواصل.. وهي مسار دائم مرتبط بجدلية الإبداع ونقد الإبداع لفتح الآفاق وذلك بانفتاح مجال الوثائقي على حقول الثقافة الأخرى وهذه سمة المعرفة الكونية اليوم المتأسسة على تضافر المناهج. فتطرّق الفصل الثاني من الباب الثالث إلى موضوع الوثيقة والتوثيق من خلال فيديوهات الثورات العربية محاولين التفكير في الآفاق الممكنة أمام المشتغل بالمجال الوثائقي العربي. وقد أتحنا الفرصة لباحثين من مجالات مختلفة من العلوم الإنسانية والفلسفة ومن خارج ميدان السينما للإدلاء بدلوهم في موضوع الصورة ورمزياتها ودورها في اللحظات التاريخية الحاسمة من خلال موضوع توثيق الثورات العربية.

لا يدعي هذا الكتاب وضعه لنظرية مكتملة لتأسيس ثقافة وثائقية عربية، ولكنه سعى إلى أن يحيل على أهم الإشكاليات المرتبطة بهذا الموضوع أمام شح الكتب النظرية العربية المتخصصة في الوثائقي. لتظل هذه المحاولة اجتهادا في إرساء ثقافة نظرية وثائقية يساهم فيها باحثون ونقاد عرب مأخوذين بنفس الهم التأسيسي الذي يحمله الكتاب.

مقدمة

قيس الزبيدي

انطلقت إشارة البث الأولى لقناة «الجزيرة الوثائقية» في الأول من يناير 2007 واستمرت تخط طريقها في بث الوثائقيات وإنتاجها وفق رؤية مخصوصة. وبـــدأت سريعا تستقطب جمهورها الخاص. وبعد سنتين أخذت في التحضير لإطلاق موقعها الإلكتروني ومجلتها الوثائقية على الإنترنت ونجحت في أن تستقطب نخبة من النقاد والسينمائيين ليعدوا دراساتهم وأبحاثهم خصيصا لنشرها في عـــدد المجلـــة الأول في بداية عام 2009 وفي مطلع عام 2010 بادرت في إعداد مجموعة أولى الدراســـات السنوية وطبعتها في كتاب وقام بتنسيق موضوعاتها الزميل حسن مرزوقي. وهكذا بدأت تجربة فريدة يتم فيها نقل كتابات مدروسة خلال سنة كاملة حول منـــهج الفيلم الوثائقي وأساليبه، من مجلة إنترنت إلكترونية إلى صفحات كتـــاب ورقـــي بعنوان "الفيلم الوثائقي- قضايا وإشكاليات" قدم له المخرج توفيق صالح: "كتاب يضم عشرين بحثا (...) يجد القاري فيه أهم تجارب ودراسات مؤسسي النظريات المختلفة والمنوعة أمثال غريرسون الإنكليزي وفلا هـــرتي الأمريكـــي وفيرتـــوف السوفياتي". أبحاث ودراسات تعتمد على أهم المصادر والمراجـــع خـــلال القـــرن الماضي. و لم يكن الهدف من نشر الكتاب الرغبة الأدبية في التعريف بنظرية الفـــيلم الوثائقي ومناهجه الغنية، إنما الرغبة في وضع النظرية تحت تصرف جيل جديد من الوثائقيين والنقاد ومحبـــي السينما الوثائقية، للاستحواذ على حرفية وخصوصـــية العمل وفرادته في نظرة حديثة إلى المستقبل.

وفي مهرجان الجزيرة السينمائي التسجيلي السابع، الذي تقيمه شبكة الجزيرة، احتفت الجزيرة الوثائقية بإصدار الكتاب الثاني "الفيلم الوثائقي: مقاربات جدليـــة" الذي جاء كما الكتاب الأول كنتاج لكتابات مجموعة من الباحثين في مجلة الجزيرة

الوثائقية الإلكترونية على مدى عام كامل ونظمت بهذه المناسبة ندوة على هامش المهرجان تحدث فيها الروائي والباحث الوثائقي يوسف زيدان انطلاقا من موضوعات الكتاب حول أهمية توثيق الزمن الماضي القريب والبعيد والأبعد وحول جهود حفظه في الوسائط المختلفة الأدبية والسينمائية. وكتب الدكتور نفسه مقدمة الكتاب الثاني. تطرق فيها إلى الأبحاث المعمقة والمواضيع المعرفية التي ضمها الكتاب في محاور ثلاثة تأتي الرؤى الاستشرافية فيها مبشرة بمستقبل واعد للأفلام الوثائقية والدور الحيوي الذي تقوم به الجزيرة الوثائقية على مستوى البث والمشاركة في الإنتاج ومنها إصدار كتاب مهم ومفيد، يُعد بحق إضافة مهمة للمكتبة العربية المعاصرة.

والآن وأنا اكتب مقدمة الكتاب الثالث "الفيلم الوثائقي العربي- محاولة في التأسيس: ويتألف من محاور أربعة: 1) الفيلم الوثائقيّ العربيّ: محاولة في النّشأة والبدايات. 2) تجارب وثائقيّة عربيّة. 3) نحو نظريّة نقديّة للفيلم الوثائقيّ. 4) آفاق بحثيّة في الوثائقيّ والتّوثيق العربيّ. أجدني أساهم في تدشين التجربة الثالثة في الإصدارات النقدية للجزيرة الوثائقية، ومرة أخرى يتم نقل الدراسات والأبحاث حول منهج الفيلم الوثائقي العربي وتجاربه ونظريته وأفاق تطوره، من المجلة الإلكترونية إلى كتاب ورقي ثالث.

وتأتي أهمية الدراسات الخمسة والعشرين التي يتضمنها الكتاب الثالث هي أن مؤلفيه يعودون في أبحاثهم إلى مراجع أكاديمية عربية وعالمية يتجاوز عددها (160) مصدراً، وهو ما يُقيم وشائج الصلة بين آرائهم المختلفة وبين آراء باحثين ومؤلفين عالميين، مما يمكن أن يضع أمام تجارب جيلنا الجديد كنزا من المعارف: معادنه الذهبية تستعمل في النظرية ومعادنه الفضية تستعمل في الممارسة، خصوصا وأن ما كان ينقصنا على صعيد التجارب العربية منذ أوائل السبعينيات هو النضال الفكري من أجل إرساء تقاليد عربية جديدة للسينما التسجيلية/الوثائقية في وقت كان فيه السينمائيون يعانون من غياب شبه كامل لمنهجية خاصة في فهم الفيلم التسجيلي، كما كانوا يعانون في الغالب من فقدان أي منهج أو أي طريقة هادية في صناعة الفيلم الوثائقي أكانت في مجال إنتاجه أو في مجال تحقيقه.

ما هو المنهج ببساطة؟

يُعرف المنهج والمنهجية في اللغات الأجنبية بمعناهما المُحدث في ميدان الدراسة العلمية، بأنهما رحلة في الطريق الواضح الذي يسلكه المرء مسلحا بجملة من المبادئ والتقنيات، لبلوغ الهدف المطلوب والوصول إليه وبالتالي تحقيقه. لقد استطاع صنّاع السينما التسجيلية في العالم أن ينظموا مواد الواقع فنياً ونشأت عن مثل هذا التنظيم الفني تيارات غنية في مراحل تاريخية مختلفة، عبرت بصدق عن حقيقة وجود مواد الواقع والدور الذي لعبته في حياة المجتمع والناس وسار تاريخ السينما، منذ بدايته في طريقين أولهما انصرف إلى تسجيل وتوثيق صور الحياة المرئية وفقاً لمنهج ينظم مادة فنية منتقاة من الواقع وثانيهما يعيد بناء موديل حكاية "خيالية" وفقاً لمنهج يحاكي الواقع. ونظرا لتصارع وتداخل الطريقين، ما زلنا حتى يومنا هذا نجد السينمائي التسجيلي/الوثائقي يعاود طرح سؤاله المركزي حول نوع فيلمه باستمرار، علَّه يصل إلى مفهوم موحد ومنهج صحيح، رغم التنويعات، ليتأتى له أن يصنع أفلامه دون أن يختلق قصصه أو يُزّيفها، إنما ليكتشف قصصه من الواقع ويسجلها. ووضِعَت أمامنا تعريفات عديدة لمفهوم التسجيلي/الوثائقي وجوهره المتقارب رغم اختلاف تسمياته. وربما ينضوي هذا المفهوم تحت تعريف غريرسون الشائع "المعالجة الخلاقة للواقع".

سنحاول هنا أن نحدد تسميات وردت في تاريخ مسيرة الفيلم التسجيلي وظهور تياراته العديدة هنا أو هناك في العالم كالتالي:

1. Non-fiction لا خيالي.
2. Factual-Film فيلم وقائعي.
3. Documentary-Film فيلم تسجيلي/وثائقي.
4. Dramatization of actual material صياغة مادة وقائعية درامياً.

وقد استبدل جان بينويه – ليفي أخيرا مصطلح "تسجيلي" بعبارة films about life "أفلام عن الحياة" وسعت جهود مختلفة لتغيير كلمة تسجيلي بتعاريف أخرى كان أولها استعمال بدل كلمة فيلم تسجيلي فيلما لا خياليا، يقول إن الأفلام التي لا تعمل بالخيال، وهو أمر مستحيل، هي أفلام حقيقية بينما كل ما عداها من الأفلام أو معظمها هي أفلام غير حقيقية

تنطلق المفاهيم النظرية الحديثة من أهداف الفيلم الوثائقي الأساسية، التي تستند إلى تنوع حالاته وأنماطه وهي تفتح بالتالي إمكانات متنوعة ومختلطة ومتداخلة، انطلاقا من نظرة منهجية جديدة ومعاصرة، لا تتنكر للتيارات الكلاسيكية من جهة لكنها تنطلق من جهة أخرى من مفهوم يرى أن أهدافه الأساسية هي بناء ينشأ عن طريق التركيب العقلي، لأن كل شيء يتموضع في الواقع، ليتخذ حقيقة كينونته هو بالنتيجة بمنزلة أسطورة/خرافة، تنشأ من طبيعة تموضعه في الواقع. وأنا شخصيا أجد أهمية أن تتحول دراساتنا وأبحاثنا في المستقبل إلى الرجوع لهذه التصنيفات الحديثة لأنها ربما تتيح لنا الانطلاق من باب ضيق لكنه قد يقودنا إلى عالم فسيح الأرجاء.

هناك، إذن، من اقترح تصنيف هذا التنوع المتداخل أولا في أربعة تيارات وأنواعها على الشكل التالي:

1. التسجيل والكشف والحفظ: في الفيلم الوثائقي هناك رغبة جامحة للإمساك باللحظة وحفظها للأجيال اللاحقة. ومن خلال تقديم ما هو واقع في صورة، فإن الهوة ما بين الصورة والواقع عليها أن تتلاشى تقريبا بينما على النقيض من ذلك، عليها – منطقياً – أن تتسع. أي بكلمات أخرى، إن ما نراه في الصورة قد لا يكون هو حال الشيء نفسه في واقع الآني.
2. الإقناع أو التشجيع: وبخصوص هذا التيار، هناك من يوضح في استعارة مباشرة من جون غريرسون. كيف أن "الشاشة كانت تعني له منبرا للوعظ، وكيف أن الفيلم مطرقة تستخدم في تشكيل مصائر الأمم" وأن أهم شيء يجب تذكره هنا هو أن الدعاية/البروباغاندا، التي كانت وما زالت من نتاج لحظة محددة في التاريخ، مازالت تستخدم لغايات محددة..
3. التحليل أو الاستنطاق: ما يلفت الانتباه في هذين النوعين هو الصلة المباشرة ما بين الصورة والواقع. وهو ما يذكر على الدوام بأن الصورة هي صورة، ولكونها كذلك فإنها تقيم هوة ما بين تقديم الواقع وصورة تمثله. وتتمثل طريقة واحدة لرفع وتيرة ممارسة هذا الوعي هي توجيه الاهتمام إلى الصلة التي تكمل العلاقة ما بين الصوت والصورة. فالتعليق السردي، على سبيل المثال، إما أنه يعلق نموذجياً على الصورة أو أنه يشرحها رابطاً إياها مع الصور الأخرى.

4. التعبير: إن التقديم النموذجي للواقع هو وظيفي أكثر من كونه فنياً، لأنه يبدو أكثر موضوعية، وهذا التعلق بالوظيفة ينفي إمكانية التفسير الفني.

وهناك أيضا من يقترح ستة تيارات أخرى لتوضيح عام لأنواع للفيلم الوثائقي ويعتمد مخططاً ثبته الباحث المخضرم بيل نيكولس فيه مجموعة من خواص، تحدد أنماط الفيلم الوثائقي وأنواعه في كتابه "مقدمة في الفيلم التسجيلي" Introduction to Documentary. Bill Nichols. Indiana University Press .2010

ونحن إذ نضع هذا المخطط أمامنا لكي يساعدنا في مهمتنا الراهنة في القيام بأبحاث ودراسات جديدة، نعقد الصلة بين مساهمتنا النظرية وبين ممارسات سينمائيينا الفنية المبتكرة، دون أن ننسى إن هذه الأنواع والأنماط لا تنتمي إلى شجرة عائلية واحدة، بل هي تقترح علينا الكيفية التي يمتلك فيها كل نوع/نمط خواصه الواضحة، أي خواصاً تكون أحياناً مادة للتأكيد أكثر من كونها فوارق كبيرة وثابتة. وكما يبدو فان نوعية كل نمط، تقدم مادة متكاملة من عناصر بنائية مستنبطة من أنواع فيلمية وثائقية أخذت تظهر وتنتشر في الإنتاج العالمي المعاصر.

تيارات الأنواع الفيلمية الستة هي كالتالي:

1. الوثائقي الشاعري بديلا عن خيالي/طليعي.
2. الوثائقي الإيضاحي بديلا عن خيالي/استهلالي.
3. الوثائقي الرصدي بديلا عن خطاب كلاسيكي/وتعبير شاعري.
4. الوثائقي التشاركي بديلا عن ملاحظة/حيادية/سلبية وخطاب كلاسيكي.
5. الوثائقي الانعكاسي بديلا عن إعادة تمثيل واقعي يتجاهل العمل الشكلي الذي يعيد تقديم العالم أو شروطه الاجتماعية.
6. الوثائقي الأدائي بديلا عن تجريبي واقعي أو ذي أشكال معرفية مجردة.

وتتحدد هذه الانواع من قبل:

1. فيلم تعليمي.
2. تجريدات شكلية تفقد الاتصال مع الواقع التاريخي.

3. ما يحدث أمام الكاميرا (صعوبة تمثيل أحداث تاريخية).
4. ما يتخلى عن الضبط ووجهة النظر للآخرين، ويفقد الاستقلالية بإصدار الحكم.
5. شعور زائد بالتجريد الشكلي، انفصال، وفقدان الالتزام المباشر بالقضايا الاجتماعية.
6. رؤية شخصية قد تصبح خاصة أو منفصلة عن الإدراك الاجتماعي الأرحب.

وتظهر المعرفة فيها:

1. كمفاهيم أو وجهات نظر.
2. كأفعال، أو طريقة جديدة لرؤية العالم وتأويله، ترى المألوف بطريقة جديدة.
3. كشعور ضمني حول ما يتم تعلمه من خلال المراقبة والاستماع والملاحظة والقيام بالاستنتاج حول سلوك الآخرين.
4. كتعليم من التفاعل الشخصي؛ ما يقوله الناس وما نعمله عند المواجهة أو المشاركة مع الآخرين؛ وما يمكن إيصاله من خلال المقابلات وأشكال التواصل الأخرى.
5. كسياق، مؤطر دوماً بقيود مؤسساتية وبافتراضات شخصية يمكن أن تنكشف وأن تتغير؛ تسأل ماذا نتعلم عندما نسأل كيف نتعلم.
6. كتجسيد وجداني وفي حالة معينة، ما يتم تعلمه من الاتصال المباشر والخبرة أكثر من ذلك ما يمكن أن ينتج من المختصين أو الكتب.

أما بالنسبة لوظيفة الصوت فإنها:

1. تعتمد غالباً على صوت المخرج فقط لتنظيم الفيلم؛ يوتر أنواع الخطاب والحوار الاستقرائي والدلالي والمقالاتي يمزج المتزامن مع غير المتزامن؛ ويستخدم الموسيقى والصوت بشكل معبر.
2. تكون كمفهوم للاتصالات حول "الاتصالات" ويرتبط بكيفية حدوث الاتصال: التحدث عن التحدث عن شيء ما كما تزامن أو لم يتزامن.
3. توتر الخطاب بين المخرج والأفراد الذين يختارهم، خصوصاً في المقابلات. ويعتمد اعتماداً كبيراً على مزامنة الصوت ولكن قد يستفيد من الصوت المرافق؛ إن المخرج ينظم فقط الضبط الابتكاري الجزئي للصوت.

4. ترتبط بالصورة عبر الوصلة المرجعية الخاصة بالتسجيل المتزامن. ويتخلى المخرج عن السيطرة على الصوت لتسجيل ما يقال وما يسمع في حالة محددة؛ ويمتنع عن استخدام الصوت المرافق.
5. تعبر وتستخدم للنمذجة والإيقاع، لكن مع سيطرة المخرج بدرجة عالية كما هو الحال في النموذج الثاني (الإيضاحي).
6. تعبر وفقا لسيطرة المخرج الذي يدرك بشكل كامل، بأنه لا رابط مرجعيا للصورة، إلا بوساطة الصوت المصاحب.

ويتم التعبير عن الزمان والمكان:

1. كتنوع وفقاً للأهداف التعبيرية. بحيث يمكنه أن يقوم بأسلبة الزمان والمكان للتأكيد على بعدهما التأثيري.
2. كسياق يلفت الانتباه إلى إمكانيات التلاعب بالزمان والمكان من قبل نظم استمرارية ولا استمرارية.
3. كاستمرارية تربط صيغة الزمن الحاضر والمكان الحاضر مع الزمن الماضي (الزمان والمكان التاريخي).
4. كاستمرارية شعور قوي يربط كلمات وأفعال الذات من لقطة إلى أخرى.
5. كل استمرارية تُستخدم فيها صورة، تبني مزاجاً أو نمطاً دون عناية كاملة بقربها الزمني أو مكانها الأصلي.
6. كل استمرارية تستخدم صوراً من أزمنة وأمكنة مختلفة ليصور المنظور أو الحجة.

ويتم الانطلاق من دوافع أخلاقية تهدف إلى:

1. درجة الصدق والمراقبة الذاتية يقابلها خداع الذات أو سوء التقديم أو التشويه لقضايا أكبر. وهي عبارة عن ثغرات في الفهم الكلي.
2. استخدم أفراد بشكل حسن أو سيئ لإثارة أسئلة يثيرها المخرج لا الأفراد.
3. التلاعب أو حث الآخرين ليعترفوا بأقوال أو أعمال قد يندمون عليها؛ بمسؤولية عالية تحترم حقوقهم وكرامة. وطرح أسئلة للتلاعب والتشويه.

4. ملاحظة سلبية ومنفعلة بالنشاط الخطر والمؤذي وغير الشرعي يمكن أن تودي إلى وجود صعوبات حقيقية في التعامل مع الأشخاص، والأسئلة المتعلقة بالمسؤولية عن الأمور قد تصبح خطيرة.
5. استخدام أفراد حقيقيين، وأماكن وأشياء حقيقية دون النظر إلى هوياتهم الحقيقية؛ ويمكن تشويهها أو تضخيمها للتأثير الجمالي.
6. دقة ومطابقة تاريخية؛ إعادة تقديم عادل للآخرين، تجنب جعل الناس ضحايا عاجزين؛ تطوير ثقة المشاهدين.

ويتصف في هذه الحالة الصوت بأنه:

1. شخصي بشكل قوي، متحدث معنيٌّ شخصياً يتابع الحقيقة وفقاً لما يشعر بها ليمارس الحياة بطريقة عملية.
2. صوت فيه شك، وأسئلة حول الذات، وحتى الشك المتطرف حول يقينية المعرفة أو ثبوتها.
3. استثمار فاعل يلتزم بالتواصل مع الآخرين أو بتقديم منظور تاريخي.
4. تغييب للذات وصبور ومتواضع، هدفه الرغبة في ترك المشاهدين يقررون بأنفسهم ماذا يرون وماذا يسمعون.
5. رغبة تعبيرية لمنح أشكال جديدة ومنظور ثري للعالم المعاد تمثيله.
6. خطاب كلاسيكي سعياً وراء الحقيقة وبحثاً عن إطلاع وإثارة الجمهور.

يمكن القول إن هذا التصنيف للتيارات الستة وعناصرها التعبيرية لا يكون قطعياً. بل على العكس، يمكن أن يخدم بشكل قيمّي كحافز للسينمائي الوثائقي ليحسم عملية اختيار عناصر أسلوبه من هذا التيار أو ذاك خلال عملية تحقيق تصوراته الفكرية والفنية، ولا يحق لنا، في هذه الحالة، أن نتحدث طبعاً عن شكل هجين شائع من شكلين أو من أشكال عدة، تنتمي إلى تيارات مختلفة، بل عن شكل "أسلوب" واحد يهيمن في بنية فيلمه على "أساليب" الأشكال الأخرى المجاورة.

إشكالية جديدة تواجهنا، لا يمكن تجاوزها إلا عبر عملية استمرارنا في المساهمة في البحث النظري الجدلي، أي في مساهمة جادة تكشف لنا طبيعة الفيلم

التسجيلي في عصر الإلكترونيات. وأول خطوة حكيمة كانت ولا تزال هي ضرورة إيجاد مختبر نظري ينصرف للبحث والدراسة في طبيعة هذا الوسيط الراهنة، مختبر يلتفت إلى المتغيرات الجديدة التي طرأت على عملية إنتاجه وبثه.

أخيرا بوسعنا أن نقول إنّ الانصراف إلى كتابة دراسات وأبحاث أكاديمية عميقة في الغالب يعود فيها النقاد "لاهثين" إلى تاريخ السينما الوثائقية وحاضرها ليصفوا كل تجلياتهما ومظاهرهما الفكرية والفنية ليس فقط أمام من ينخرط في يومنا هذا لصنع هذا الجنس وأنواعه الفيلمية، وليس لمن يشاهده، إنما يكتشفوه كنقاد لأنفسهم ولغيرهم من النقاد العرب أيضا.

وها نحن نتوجه إلى سنة رابعة وبين أيدينا ثلاثة كتب في ثلاث سنوات ويبدو كما لو أننا بدأنا حقاً في تأسيس "المختبر" النظري المنشود. مختبر لدراسة وكشف طبيعة وإمكانات هذا الجنس الفني، أشكاله وأساليبه وأنواعه الغنية المبتكرة والمتنوعة.

الباب الأول

الوثائقيّ العربيّ:
محاولات في النّشأة والبدايات

وسائطيّة الصّورة وتوثيقها:
قراءة في ذاكرة الغد

د. جمال الزرن

"كلّما أنشأتَ طرقا سيّارة مال النـــاس إلـــى المشـــي علـــى الأقدام!".

رجيس دوبري

تقديم: الصّورة، حياتها وتوثيقها

في مقالة عن "الذاكرة أم التّواصل" يشير بيير فالان إلى أنّه "بدون ذاكـــرة لا وجود لثقافة وبدون ثقافة لا وجود لحضارة وبدون حضارة لا وجود لتـــاريخ أو لهوية فردية كانت أم جماعية"[1]. ولعل الدين والآلهة والموت والشـــهداء هـــم أول وأكبر الرموز والصور التي تجسد الذاكرة. هل الصورة معرفـــة أم ذاكـــرة؟ علـــى مستوى المصطلح والدلالة لا تعنى المعرفة الذاكرة بل إن المعرفة تستمد مما هو نقدي وعقلي أي ذاتي وفردي أما الذاكرة فهي فعل له بعد اجتماعي يستدعي مجموعة من الرموز السوسيولوجية المركبة وتكون الصورة محورها المركزي والتي يكون عـــادة دورها تفعيل جملة من المكونات الإنسانية الرئيسية الموغلة في الماضي والحاملة لقيم مستقبلية مشتركة. هكذا تبدو الذاكرة، ومن خلال الصورة بمثابة "قطب معـــرفي" كما يذهب إلى ذلك المفكر الكندي هارولد إنيس[2]. فهو يقر ومن خلال دراســـته لتاريخ الاتصال بأن سعي حضارة ما للهيمنة على وسيلة اتصال فاعلـــة في فتـــرة

1 Pierre Vallin: Mémoire ou communication; Quaderni, 1991, volume 13, numéro 1, pp. 67-75.

2 Les archives en tant que média: Introduction aux essais: http://www.collectionscanada.gc.ca/innis-mcluhan/030003-4000-f.html.

تاريخية محددة كان الأمر يتعلق بالكتابة أو بالطباعة أو بالصورة علامة على أن تلك الحضارة تريد تحديد كيفية استقبال المعرفة وبثها وخاصة ماهية الوسيط الذي يجب أن يفكر به وفيه الناس.

منذ تبلور الصورة في هيئتها الحديثة وتحديدا منذ نشأة الصورة الفوتوغرافية المجسمة للحدث وللشخوص وللمشهد، أصبح هذا الشكل الجديد من الترميز ومن التعبير الثقافي لدى الإنسان يكتسح ساحة التوثيق والأرشفة، محدثا حالةً من التشكيك في مقولة أن التاريخ هو ما يكتب بعد أن كان فيما مضى ما تحفظه الشفاهة. وقد زاد في تسارع حضورِ الصورة وفي بعثرة المشهد الثقافي التقليدي تحولُها إلى صورة متحركة مجسدة في السينما الصامتة (الأخوان لوميار) ثم إلى صورة ناطقة منذ 1927 وصولا إلى عصر الصورة الرقمية مع اندماج الصوت والصورة والنص عبر ما يعرف بالروابط التشعبية في عصر الملتيميديا. مع كل مكسب تقني[1] تحتل الصورة دلالات رمزية جديدة ليحدث تلاقي التكنولوجيا مع الصورة شيئا فشيئا نوعا من الانزلاق الوظيفي في تاريخها فتتحول من وسيط للحجاج أي الإقناع والتوثيق والأرشفة إلى جهاز للعنف والقمع الرمزي أيضا.

في البدء وقبل الخوض في إشكالية الصورة بوصفها وثيقة: حدودها وتجلياتها، علينا بيان أن البحث في علاقة الصورة بالذاكرة والتوثيق الفيلمي يعتبر اليوم من المباحث التي تنهل وتحظي بقراءات وباهتمام متعاظم في العلوم الإنسانية وخاصة منها المتعلقة بعلوم الاتصال وبقية العلوم التي تتقاطع معها[2]. وقد مثلت دراسات يورغن هبرمس الفكرية عن أركيولوجيا الإشهار بوصفه مشكلا للمجال العمومي في المجتمع البرجوازي[3]، ثم صياغته لنظرية العقل التواصلي بديلا للعقل الأداتي

---

1 Patrice: La question de la technique dans les recherches sur la communication, Réseaux, numéro, 50, 1991.

2 يمكن ذكر المؤتمر العلمي الدولي الذي نظمته الجمعية الفرنسية لعلوم الاتصال والإعلام sfsic بفرنسا بالاشتراك مع معهد التوثيق ومعهد الصحافة وعلوم الإخبار بتونس في شهر نوفمبر 2010، وكان محوره: التواصل وذاكرة المستقبل أو الغد.

3 Jürgen Habermas: L'espace public: archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise; traduit de l'allemand par M.B. de Launay. Paris: Payot, 1978-rééd. 1986. (Critique de la Politique). -Titre original: Strukturwandel der Offentlichkeit, 1963-.

الغربي[1]، أسسا فإضافات نوعية متميزة دفعت بمبحث الصورة والتواصل إلى مراتب فكرية وفلسفية متقدمة. كما كانت قراءات رجيس دوبري للصورة من خلال كتابه "حياة الصورة وموتها"[2] – وهو أثر فكري دسم ومن بين أفضل ما كُتب في هذا المبحث – بمثابة القاطرة الفكرية التي دفعت بهذه المسألة المعرفية الشائكة إلى الأمام. وقد جاءت مقاربة دوبري كما نعرف وسائطية ميديولوجية أي تعتمد على ما عرض في سابق بحوثه عن الميديولوجيا التي أراد أن يبوئها منزلة النظرية في المعرفة رغم عدم تبنيه لهذا المنزع الإبستيمولوجي. فقد وجهت لدوبري انتقادات يمكن إيجازها في عدم الاعتماد أثناء صياغته لنظرية الميديولوجيا ونتائجها النظرية على بحوث ميدانية أو تاريخية.

جاء إذن كتابه "حياة الصورة وموتها" ردا فكريا قويا على كل ذلك النقد والازدراء الذي واجهته كتبه عن الميديولوجيا، ليكون كتاب حياة الصورة وموتها عبارة عن حقل اشتغال الميديلوجيا ومماتها. وفي فقرة صغيرة عنوانها "المحافظة على الزمن" من كتابه "حياة الصورة وموتها"، يشير دوبري إلى كيف تسعى الصورة، سواء عبر التلفزيون أم عبر الصورة الوثائقية، إلى إيقاف الزمن عن التحليق والطيران بعيدا عن سلطة الإنسان.

لقد قام التصوير الفوتوغرافي ثم بعده التسجيل الصوتي بتثبيت ما هو بصدد الإفلات أو الهروب من إرادة الإنسان –أي الزمن – ومعه السعي والمقدرة على تأبيد اللحظة. لقد واصلت الصورة السينماتوغرافية ثم التلفزيونية مشروعها لتحنيط الزمن وتوثيق الذاكرة الجمعية. أصبحت الصورة في صيغها المتعددة وخاصة منها تلك التقنية عبارة عن أفضل وسيلة لتخليد الحياة لدى الأفراد والأمم. إن الوثيقة (وهي كل أثر إنساني أو طبيعي) هي بمثابة الحوامل المادية للآثار التي يتركها الإنسان يوميا هنا أو هناك وأصبح بإمكانها الإفلات من التدمير والنسيان أي أنها تخضع للحفظ وخاصة إلى إمكانية إعادة قراءتها وتأويلها. مكن توثيق الصوت على

1 Jürgen Habermas: Théorie de l'agir communicationnel: Tome 1: Rationalité de l'agir et rationalisation de la société, Paris, Fayard, 1981/1987.

2 ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، إفريقيا للشرق، الرباط 2007، ص 280.

حوامل مغناطيسية من المحافظة على ما تبثه الإذاعة وتأسيس أرشيف تناظري، وتلاشت بذلك مقولة "تغيب الكلمات فيما تبقى الكتابات". هكذا أصبح البحث الفكري في الصورة والسجال حولها مدخلا ضروريا للتفكير، وبات بمثابة المسائلة الدائمة لقضايا الإنسان المعاصر، فكأن بإنسان ما بعد الحداثة وخاصة في الفكر الغربي قد تحول إلى كائن "صوري"[1]. هذا المقال مقاربة في ماهية الصورة بوصفها وسيط في توثيق الذاكرة وإعادة صياغة التاريخ، مع بيان بعض خصوصيات الحالة العربية.

1. ذاكرة الغد: الصورة والتواصل والآخر

منذ دخول الإنسانية طور الحداثة، أصبح بناء الذاكرة بوصفها متخيلا وذكاء جمعيا يخطط له في المستقبل. إن أرشفة الذاكرة من خلال الصورة كوثيقة تعتبر فعلا ثقافيا إدراكيا. فكأن بالماضي يُحفظ في المستقبل، وعندما نقول "يُحفظ" فإننا بذلك نعني أنه يفكر فيه ويؤرشف ويوثق له في المستقبل. إن مجتمعات الحداثة ومن خلال تحول الذاكرة إلى جهاز لإنتاج القيم وإعادة إنتاجها تصديرها – الحرية، حقوق الإنسان، الديمقراطية – أصبحت الصيرورة الفكرية لعملية نقل المعنى تاريخيا عند الغرب منتجة لحالة تكاد تكون دائمة للهيمنة. يحيلنا هذا البعد الحفري إلى أن المفكر فيه غدا هو الذي سيحفظ في الأمس القريب أو البعيد.

نأتي الآن إلى السؤال الحاسم في مبحثنا عن رمزية الصورة بوصفها وثيقة أي إلى مربط الفرس: ما هي وظيفة السينما العربية الروائية منها والوثائقية اليوم ونحن في بداية العشرية الثانية من الألفية الثالثة؟ إن الإجابة على هذا السؤال منوط بقراءة تقييمية وبشكل موجز عن ماذا قدمت السينما العربية لأهم نكبة شهدها العرب في تاريخهم المعاصر ألا وهي نكبة فلسطين؟ تاريخيا لا بد من الإقرار بأن العرب لم يستغلوا الصورة والكاميرا في صراعهم مع الاستعمار وخاصة مع بدايات الاستيطان اليهودي. فحتى عندما قامت الثورة العربية في فلسطين سنة 1936–1939 لم يهتم العرب بتسجيلها وتوثيقها سينمائيا من وجهة نظر عربية. علمًا أنه وفي تلك الفترة

1 في هذا السياق يقول ريجيس دوبري "تاريخ الصورة هو تاريخ غربي، لذلك فلا غرابة أن تكون الوسيلة الأساسية لتغريب العالم".

التاريخية كانت قاعات عرض الأفلام السينمائية متوفرة في أكثر من دولة مثل مصر وسوريا والعراق ولبنان. بل ورغم نـــزوح ما يقرب عن 75 ألف فلسطيني ســـنة 1948 إلى الدول العربية المجاورة؛ فإن السينما ظلت بعيدة عن تســـجيل وتوثيـــق حدث هام في مثل هذا الحجم التاريخي على الوجود العربـــي. ولم ينتبه العـــرب حضاريا إلى عمق مثل ذلك الجرح إلا مع حدوث نكسة 1967 حيـــث ظهـــرت الحاجة الماسة إلى مخاطبة الرأي العام والآخر وتعريفه بالحقائق أي بالتوثيق والصورة والتأكيد على رسالة أن "العرب طيبون وفي كل ما حدث مظلومون". والســـؤال الثاني الهام هو لماذا لم ينتج العرب إلى يومنا فيلما في حجم فيلم "الرسالة" أو "عمر المختار" عن نكبة 48، فيلما يجسم حقيقة الصراع كما فعل اليهود في تجســـيمهم للمحرقة النازية بمئات الأفلام وبرؤوس أموال خيالية.

ويمكن تحليل ترهل نسب حضور الصورة الوثائقية في مدونة السينما العربيـــة إلى ما يذهب بعض أخصائي الصورة والتواصل من أن الهروب من الصورة وعـــدم الاستثمار فيها معرفيا يعتبر علامة فوبيا من الأثر الرجعي للصورة، ويفسرها ريجيس دوبري بالأثر الطردي أو الارتدادي[1]. إذ تفهم قيمة الصورة بحفظها وما أن تحفظ الصورة تصبح دليل إثبات الشيء من عدمه. هذا ما حدث بعد انتـــهاء الحـــرب العالمية الثانية ودحر الحلفاء بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية للمحور بقيادة ألمانيا النازية. فقد قام القاضي الأمريكي المكلف بمحاكمة زعماء النازية بعرض – وذلك لأول مرة – مجموعة من الأفلام الوثائقية عن الحرب وقع تصويرها من الطرفين وفي مناطق مختلفة من ساحات تلك الحرب الكونية الدامية. اُعتبرت العديد من تلـــك الأفلام وثائق أو كما ذهب إلى ذلك "المحلفون" عبارة عن "حجة إثبـــات" لاتهـــام قادة النازية. هكذا أصبحت الصورة الفيلمية الوثائقية لا مجرد وثيقة بل أداة للتقصي والمحاكمة أي دليلا على الإنصاف التاريخي، وهو ما أصبح شيئا فشيئا يبَوِّئها قيمة القدسية. فإما أن تكون في الصورة بطلا بريئا أو متهما خائنا.

وتحولت القدسية التي أصبحت تتمتع بها الصورة، بوصفها وثيقة، شيئا فشيئا إلى منتجة على المستوى المؤسسي لحالة من التماهي حينا والرفض أحيانا. تماهي مع

1 وأصلها الفرنسي هو L'effet jogging ويبدو أنه يوجد توافق على ترجمتها بالأثر الطـــرديّ أو الارتداديّ.

لذة الصورة وتوثيقها بوصفها حجة إثبات ورفض فِعل الصورة مخافةَ الأثرِ الرجعي الذي من المحتمل أن تحدثه. تتحول الصورة إذن إلى سبيّة أي أسيرة إما لدعاة ديمقراطية أو مشاعية الصورة أو لدعاة التحكم في تحديد سقف رمزية الصورة ودلالاتها. ربما جاء الجواب من خلال عرض برنامج "أرشيفهم وتاريخنا" وهو عبارة عن شاهد إثبات عن حال الوسيط وتمثلاته في الثقافة العربية المعاصرة[1].

2. الصورة والعرب والفجوة الوسائطيّة

درس في صناعة المعنى. هذا ما يمكن أن نُقرّ به فكريا بعد مشاهدة سلسلة حلقات برنامج "أرشيفهم وتاريخنا" على قناة الجزيرة. فقد مثل عرض تلك السلسلة الوثائقية صدمة ثقافية لدى العرب حتى وإن لم نتحسس بعد مخرجات وأبعاد هذه الصدمة، فأسلوب العرب الحديث في التفاعل مع الصدمات لم يعد بنشر البيانات المنددة بل بالتظاهر بعدم المعرفة حينا وبعدم المشاهدة أو الاستماع أحيانا، وهي علامة مؤلمة من العجز الفكري ودليل عن أفول سقف الممانعة. الأكيد أن تلك الحلقات أظهرت أن العرب صنعوا تاريخيا من خلال إنتاجهم المتواضع للصورة صورة وثائقية موسومة بمسيرة من القمع والإقصاء وأن الساطع في تاريخهم أي المؤامرة عليهم هي أيضا ليست على مستوى التوثيق بفعل خاص. ما يجوز تصويبه عند مشاهدة هذا البرنامج هو تصحيح العنوان ليصبح "أرشيفهم وتاريخهم" لأن من يصنع الأرشيف يتملكه فيصنع التاريخ ليصبح الفعل التاريخي ينتمي لمن يملك الوثيقة. فكأن بالتاريخ السياسي العربي الحديث على مستوى الصورة الوثائقية تاريخ غربي أو لا يكون. تحولت الصورة وتوثيقها من قبل دولة ما بعد الاستقلال ومن خلال قراءة ثقافوية إلى أسيرة لتوظيف سلطوي يمكن أن نطلق عليه مصطلح "قمع الصورة" في إدارة الصراع الداخلي أو الخارجي أيديولوجيا كان أو حضاريا، لعل برنامج "أرشيفهم وتاريخنا" خير دليل على ذلك.

1 "أرشيفهم وتاريخنا" برنامج وثائقي تعرضه قناة الجزيرة. أصل الفكرة يعود إلى محاولة قراءة التاريخ العربي المعاصر وخاصة منها الاستعماري وكل ما له صلة بتأسيس الدول العربية الحديثة انطلاقا من الوثائق والأرشيف الغربي القابع في المؤسسات الأوروبية.

ولبيان هذه الفكرة بشكل منهجي موثق يكفى أن نلقى نظرة عامة ونعود من جديد إلى بانوراما الفيلموغرافيا العربية منذ نكبة 1948 إلى الآن لنكتشف أن الأعمال السينمائية التي اهتمت بالقضية الفلسطينية بشكل جاد تكاد تكون نادرة إن لم نقل منعدمة قياسا بحجم الحدث من جهة وبما قدمته السينما الغربية والصهيونية عن المحرقة اليهودية. تشير الأرقام إلى أن مجموع الأفلام العربية الروائية والتسجيلية التي تناولت قضية فلسطين لا تتجاوز المائة فيلم وهو رقم هزيل لقضية في حجم فلسطين وفي فترة زمنية تناهز القرن. وفي هذا السياق يعتبر النقاد أن فيلم "فتاة من فلسطين"(1948) المصري الأصل، من بين الأفلام الروائية الأولى عن القضية فلسطينية، يليه فيلم "نادية" (1949) وهما من إنتاج الممثلة عزيزة أمير. بعد ذلك أخرج المخرج المصري نيازي مصطفى سنة 1953 فيلم "أرض الأبطال" والمخرج كمال الشيخ فيلمه "أرض السلام". على أن فترة الستينيات والسبعينيات تعتبر أزخر فترة عرفتها الحركة السينمائية المهتمة بالقضية الفلسطينية، فقد ساهمت سوريا ولبنان بإنتاج سينمائي قيم مثل فيلم "الفدائيون"(1967)،"الفلسطيني الثائر"، "كلنا فدائيون"(1969)، "رجال تحت الشمس"(1970) وغيرها. ويبقى أفضل فيلم أنتج في هذه الفترة وإلى غاية الآن، إذا ما أضفنا إليه فيلم "ناجي العلي" (1992) إنتاج مصري لبناني مشترك، إنه فيلم" كفر قاسم" (1974) وهو من إخراج برهان علوية ومن إنتاج سوري لبناني مشترك، وقد طبع الذاكرة السينمائية العربية وجسد بشكل فعلي طبيعة الصراع العربي الإسرائيلي ووحشية العدو الصهيوني.

في فترة الثمانينيات تأثرت السينما العربية عامة والفلسطينية خاصة بالاجتياح الصهيوني للبنان وخروج المقاومة الفلسطينية من لبنان سنة 1982 فجاءت مواضيع الأفلام في هذا الاتجاه مثل "سجل شعب" (1982) للمخرج قيس الزبيدي و"سجل اتفاقية" (1984) و"أبدا في الذاكرة"(1983) لحكمت داود والفيلم القصير "الناطور" (1986) لمحمد توفيق. ونستطيع أن نقول إنه خلال فترة الثمانينيات عرفت السينما العربية حراكا في ما يتعلق بتوثيق قضية فلسطين. لكن في التسعينيات وبعد نجاح فيلم "ناجي العلي" الذي جعل من القضية الفلسطينية جوهر الصراع في المنطقة العربية وفي العالم، والذي أكد على استمرارية النضال ضد إسرائيل، بادر جيل جديد من المخرجين العرب في الداخل والخارج، الاعتبار

للقضية الفلسطينية بطريقة إما روائية أو توثيقية، مثل "القبطان" و"فتاة من إسرائيل" و"48 ساعة في إسرائيل" و"حتى إشعار آخر" لرشيد مشهراوي وغيرها من الأفلام. كتب المخرج اللبناني الوثائقي جان شمعون عن مرحلة حرب بيروت "لقد كانت تلك المرحلة أكبر من السينما وأبعد من أية وسيلة تعبير أخرى. فليس للذاكرة إلا أن تحفظ الصور، لتعطي في الزمن القادم ما لم يعطَ بعد، لتزداد المساهمة في تراكم التجربة الإنسانية، التي ستكون نظرا للمستقبل ولأجيال القادمين..."[1].

3. وجع التاريخ والصورة الوثائقيّة

ويمكن وفي السياق مقاربة لتحليل وجع التاريخ عند الأمم اليوم بيان كيف تتحول مسألة التوثيق الفيلمي إلى مراجعة لسؤال كيف تعالج الصورة التاريخ التوقف عند فيلم "خارج القانون" للمخرج من أصل جزائري رشيد بوشارب، وهو يعتبر الجزء الثاني بعد فيلمه "أنديجان" ضمن مشروع سلسلة أفلام تهتم بتاريخ فرنسا الاستعماري في الجزائر. أثار هذا الفيلم جدلا ودعوة صريحة بسحبه من مسابقة مهرجان كان السينمائي في دورة 2010 بعد أن اختِيرَ لتمثيل الدولة الفرنسية في هذا المهرجان الدولي الكبير. فحسب قادة اليمين الفرنسي المتطرف لا ينصف هذا الفيلم التاريخي الروائي والوثائقي ماضي فرنسا ورجالاتها في حربها في الجزائر وخاصة منها أحداث مدينة سطيف الجزائرية سنة 1948، وعليه فإن هذا الفيلم لا يمكن أن يمثلها في كان. ويذكرنا هذا الموقف بتعريف المخرج السينمائي الفرنسي فرنسوا قودار للسينما عندما قال "إن السينما ليست صورة بل صورة زائد صورة". ربما ما يزعج في السينما وما أزعج اليمين الفرنسي وتحديدا في فيلم "خارج القانون" هو تلك الصورة الزائدة التي جاءت مُوثّقة، فكانت نقدية سياسية للتاريخ الاستعماري الفرنسي، الذي مازال هناك من يدافع عنه، للأسف.

وللذهاب بعيدا في تفكيك إشكالية علاقة الصورة بالتوثيق والسينما ومدى اختزالها للذاكرة والتاريخ يمكن أن نتوقف عند آخر فيلموغرافيا السينما التونسية وتحديدا فيلم "النخيل الجريح" 2010 للمخرج عبد اللطيف بن عمار وتدور

1 جان شمعون: ليس للذاكرة إلا أن تحفظ الصور، السينما العربية 84، ملف تونس، 1984، ص 68-69.

أحداثه حول معركة بنـــزرت والتي كانت أيضا ومنذ فترة قصيرة مـــادة لكتـــاب تاريخي لشيخ المخرجين التونسيين عمر الخليفي عنوانه حرب بنـــزرت[1] وهي آخر نقطة خرج منها الاستعمار الفرنسي من تونس. فيلم "النخيل الجريح" وإن كانت كتابته سينمائية روائية فإن التفكير فيه وصور الأرشيف الذي تؤثثه تحوله إلى فـــيلم وثائقي. فقد استعان المخرج التونسي بالأرشيف الفيلمي الوثائقي الفرنسي لتأثيث روايته التاريخية عند أحداث بنـــزرت. ويمكن في ذات السياق الاســـتدلال أيضـــا بفيلم "ثلاثون" للفاضل الجزيري وقبله "خمسون" للفاضل الجعايبـــي وهما فيلمـــان روائيان يعالجان حالة تاريخية من توثيق الذاكرة التونسية الحديثة، وكل هذه الأمثلة دلالات على وجع التاريخ عندما يتعلق الأمر بتلاقي كل من الصورة والـــذاكرة، كان ذلك في فرنسا أو في فلسطين أو تونس أو في الجزائر أو أيضـــا في الســـينما المصرية من خلال العودة إلى الفترة الناصرية "ناصر 56"، وقبلـــهم محمـــد ملـــص وأفلامه الروائية "أحلام المدينة" و"الليل" أو أيضا أفلامه الوثائقية "قنيطـــرة 74" أو "فرات" سنة 1980 ونور وظلام مع زميله أميرالاي سنة 1995. وعن فيلم "الليل" يقول محمد سويد عن علاقة ملص بالصورة والذاكرة "يبنى محمد ملص ذاكرته، لا بل يحاول ترميمها، فوق أرض جدباء. وهذا أقصى ما قد يذهب بـــه الألم... إلى زمن لم يعد زمنا، زمن بات خلوا من الذاكرة التي سويت بتلـــك الأرض الخربـــة وفصلت عن سائر العناصر. على هذا المنوال يعود الزمن في "الليل" إلى ظلمته"[2].

هكذا علينا وضمن مراجعة فكرية لتمثلات العرب للصـــورة إبـــداء بعـــض الملاحظات المنهجية عن تلك العلاقة المركبة معرفيا بين الصورة والوثائقي. فـــدور الفيلم الوثائقي التقليدي أو الإثنوغرافي في بيئة تحررية هو تحقيق عمق مقولة عرض الشيء "كما هو" في حين تصطدم الصورة الوثائقية في الثقافة العربية الواقعة تحـــت مطرقة تسلطية مستبدة بتحويل "كما هو" إلى "ما يجب أن يكون". هكـــذا يولـــد المشهد الوثائقي مناقضا لوثائقيته وهو ما يستدعي أن يكون للصورة صورة توثّقها. لن يصبح البحث في: هل الحدث أو المشهد الذي عرض، قد عرض حقا كما هـــو

1 Omar Khélifi: Bizerte: La guerre de Bourguiba Editions 2007, 240 pages.

2 محمد سويد: محمد ملص وأفلامه: ذاكرة البدء وصورة الآتي في ما مضـــى، مجلـــة عـــالم الفكر، الكويت، العدد الأول، يوليو 1997، المجلد السادس والعشرون، ص 153-163.

أو كما يجب أن يكون – كان ذلك بفعل التدخل المباشر للرقيب أو الرقيب الذاتي– بل البحث في: لماذا عرض كما تشتهى العدة الأيديولوجية للدولة كما يذهب إلى ذلك ألتوسير.

لذلك فلا غرابة أن يشهد الفيلم الوثائقي العربي حالة من شبه الغياب عن ساحة الإنتاج السينمائي، ولعل السبب يعود إلى أن الفيلم الوثائقي أو الفيلم الإتنوغرافي لا يتحمل وزر التزويق الأيديولوجي حتى وإن شابت مسيرته غربا وشرقا انزلاقات تصل حد تبرير الاستعمار والتشريع له وذلك بتعلة أن الشعوب التي هي "كما هي" علينا بتحويلها إلى "كما نحن". ميزة الوثائقي أنه في حاجة إلى إيتيقا أي إلى مدونة أخلاقية قد لا نجد صداها إلا في رحاب الحقل الأكاديمي. يحيلنا هذا إلى استنتاج أن هنات الفيلم الوثائقي مصدرها غياب الحريات الأكاديمية واستقلالية المبدع في العالم العربي. حول هذا الغياب الصورة الوثائقية في المنتج الثقافي العربي الحديث إلى صورة تلفزيونية أكثر منها سينمائية، وعندما نقول تلفزيونية نقول أيضا استهلاكية، أما الصورة السينمائية فإنها تحيلنا عادة إلى لغة فنية مركبة وبنية جمالية مستقلة تخضع إلى الترميز. كثيرا ما يصحح الفيلم الوثائقي انزلاقات الفيلم الروائي ويحوله إلى سلعة، يغازل شباك التذاكر دون عناء الكتابة أو عسر القيام بالتوثيق أو بالحفريات الضرورية لتشكيل المشروع الفيلمي المجتمعي.

كيف يمكن تفسير هذا الاختلال إذن؟ يبدو لنا أن الفجوة الوسائطية التي عاشها العرب وذلك منذ تفجر عصر النهضة الأوروبية والتي كانت الطباعة أحد أهم تجلياتها تمثل أفضل المداخل لتفسير علاقة الثقافة العربية المرتبكة بالصورة حديثا، وذلك بعيدا عن القراءات الكلاسيكية للصورة عند العرب والقائمة على محاكمة الديني أو الاستنجاد بالأيديولوجيا. إن تفسير هذا الارتباك اليوم في حاجة ماسة إلى مسائلة تعامل العرب تاريخيا مع حوامل المعرفة وصيغ نقلها وتداولها وذلك من خلال مقاربة تواصلية ميديولوجية. إن عزوف العرب على تبنى تقنية الطباعة حديثا ترك بصماته على تبنى فكرة الصورة وبعدها الصورة والصوت ولازلنا نعيش آثار ذلك في علاقة العرب بشبكة الإنترنت وهي الشبكة التي يلتقي فيها الصوت والنص والصورة معا. فهل يأتي الجواب من المواطن الموثّق؟

4. المواطن والصورة، من التوثيق الذاتي إلى توثيق الفضاء العمومي

في سياق مقاربة تلخيصية هدفها إعادة ترتيب السياق الفكري عند البحث في سؤال الصورة وثقافة التوثيق، علينا أن نشير بأن التكنولوجيا الرقمية للصوت والصورة والنص أصبحت في متناول الجميع وعلامة على دَمَقرطة نشر المعلومة وإرسالها وتلقيها ونقدها. إنه إعلان عن عصر جديد أو بيئة جديدة للصورة تتداخل فيه هواية التوثيق واحتراف التصوير، وتلقي المواطن للرسائل الإعلامية وإرسالها، إنتاج الشركات الكبرى للصورة والمعلومة واحتكارها لها وإمكانية أن يكون المواطن منتجا وممولا لها. كيف يمكننا إذن التعامل مع هذا الأسلوب الجديد في حفظ الصورة وأرشفتها؟ ما هي ملامح إيكولوجيا الفيلم الوثائقي والصورة في مظهرهما الرقمي الحديث وكيف علينا أن نؤطرهما فكريا وإبستيمولوجيا؟

سينمائيا، نجد في عديد الدول الغربية وحتى في الدول العربية أن المهرجانات السينمائية أصبحت في حيرة من أمرها تنظيميا، أمام كل ذلك السيل الهائل من الأفلام الوثائقية وحتى الروائية القصيرة والمتوسطة والطويلة التي تعرض على لجان الاختيار. ففي النسخة الأخيرة من مهرجان قرطاج السينمائي خصص المنظمون مسابقة جديدة خاصة بالأفلام التونسية الشابة وذلك استجابة للكم الهائل من أفلام الشباب الروائية والوثائقية التي عرضت على لجان المهرجان[1]. فبعد أن كانت تنتج بعض الأفلام القصيرة أصبح العدد يتجاوز الخمسين فيلما سنويا، وليس الحال خاصا بتونس وحدها. ويعود كل هذا الانفجار الكمي إلى فعل العصر الرقمي الجديد للصورة، وخاصة تقلص سعر تكلفة الفيلم الرقمي قياسا بالفيلم التقليدي. فقد أصبح للعديد من المخرجين السينمائيين آلات تصوير رقمية وأيضا مخابر رقمية خاصة بهم في البيت يتبادلها المخرجون بينهم، كشكل من إشكال التعاضد السينمائي.

توثيقيا كانت الصورة في الماضي شيئا طريفا ونادرا وملكية ثمينة سواء كانت لوحة أم منحوتة أم حتى صورة فوتوغرافية. أما اليوم ومع الثورة الرقمية فقد تغيرت تضاريس مشهد الصورة وسوقها، وبمقابل تلك الندرة التي عاشتها الصورة فيما

1 راجع دليل مهرجان قرطاج دورة 2010.

مضى والقيمة المقدسة لها، أغرق عالم اليوم في وفرة الصورة. ففي سنة 2003 وحدها بلغ عدد الصور التي تم التقاطها في العالم 120 مليار صورة، ليصل سنة 2007 إلى 630 مليار صورة. لقد أصبح العالم بمثابة مشروع لقطة في آلة تصويرنا الرقمية، تلك العلبة الصغيرة التي تمنحنا إمكانيات هائلة لتخزين الصور والتلاعب في إخراجها. وكانت النتيجة أن الصورة في ظل هذه الوفرة الهائلة فقدت قيمتها وأضحت شيئا عاديا بل ربما مبتذلا[1]. نقارن ذلك بالمجهود الكبير الذي كان على الإنسان أن يبذله للحصول على صورة واحدة في الماضي. أما اليوم فقد أصبح الوضع مختلفا، فآلات التصوير الرقمية تمكننا من الحصول بسهولة على آلاف الصور وحذفها بنفس السهولة، لذلك فقد تحولت الصورة إلى مجال مزقته هذه المفارقة، فهي في نفس الوقت عمل فني ووثيقة نادرة وشيء عادي مهدد بالابتذال، وهو ما يدفع إلى سلوك يسميه دوبري بـ: "الأثر الطرديّ أو الارتداديّ" فهو نمط من التفكير قريب من المثل العربي "كلما زاد الشيء عن حده انقلب إلى ضده" وهي إحدى ركائز التفكير الوسائطي الميديولوجي عند دوبري.

وما يميز كل هذا المشهد هو دخول المواطن/المصور والموثق مثلما هو الحال مع المواطن الصحفي[2] إلى المشهد التقليدي الكلاسيكي للصورة وإرباكه. دخل المواطن وهو يمتلك تقنية التصوير إلى توثيق تفاصيل الشأن العام، بعد أن أدرك أن الذاتية والحميمية لا قيمة لها إن لم تكن تتقاطع مع هموم الآخرين. ويمكن وبدون إطالة التوقف عند نموذج موقع ويكليكيس، فهو لا يعبر عن مؤسسة بل عن المواطن/الموثق الذي هز بذلك الكم الهائل من الوثائق (250 ألف وثيقة تابعة للخارجية الأمريكية) العالم بأسره، كان ذلك سياسيا أو ديبلوماسيا. وويكيليكس ما هي إلا نهج وتيار فكري ذو أصول ليبرالية متطرفة تدعو إلى حرية تلقي المعلومات والوثائق والصور ذات العلاقة بالشأن العام وتداولها بدون قيد، إنه تيار

1 ريجيس دوبري: البرمجة الإلكترونية للمتخيل البشري: الصورة والهويات الجماعية، نرجسية الغرب، ترجمة وإعداد عبد الصمد الكباص. نص المداخلة التي ألقاها الفيلسوف الفرنسي ريجيس دوبري صباح السبت 12 نوفمبر 200 بمراكش، بمناسبة الإعلان عن المدرسة العليا للفنون البصرية بمراكش 28 نوفمبر 2011.

2 راجع: جمال الزرن، صحافة المواطن: المتلقي عندما يصبح مرسلا، المجلة التونسية لعلوم الاتصال، العدد، 51-52، تونس 2009.

دعاة المصادر المفتوحة للمعلومات على شبكة الإنترنت. إن مصادر الإنترنت المختلفة ونسقها التصاعدي تمنح للشبكة صورة ومشهدا عن فائض في المعرفة الحديثة. إنها صورة عن كل ذلك المخزون وكل تلك الجماعات والأفراد والمؤسسات والقضايا كيف يكون لها أن تتحول إلى مرسلين وفاعلين في ذلك الفضاء السيبيري. إنه فيضان معرفي من المعلومات والوثائق غير قابل للنقصان فهو – مجازيا – حسب عبارة بيار ليفي عبارة عن "كارثة ثقافية"[1]. فلا سلطة منظمة ولا مركزية مهيمنة يمكنها إعادتنا إلى أرض اليابسة – الواقع – أي ما قبل الإعصار والانفجار المعرفي وهو ما يتطلب حالة من التأقلم والتعود مع حالة اللانظام هذه. لكن في حقيقة الأمر ستمر وثائق ويكيليكس كسحابة صيف لأنها لم تعرض التاريخ ولأنها أيضا لم تعرض الوثيقة، بل عرضت الحدث، لكن ما بعد ويكيليكس سيكون مختلفا وسيصبح التحرش على تاريخ المؤسسة والدولة ووثائقها وصورها من قبل الفرد أمرا بديهيا. وراء موقع ويكيليكس فرد، أما ما يحدث التغيير فهو الوثائقي المؤسس. ولدفع الاستفزاز الفكري أكثر نتساءل ميديولوجيا أي من خلال تاريخ الوسائط ودلالتها ماذا لو كان في وثائق موقع ويكليكس صور ومقاطع فيديو، أي مع كل ما عرض من وثائق ورقية كانت هناك وثائق فيلمية؟

خاتمة

إذا ما كانت المؤسسة قد سعت وعبر الصورة إلى توثيق المكان في زمن معين فإن إنسان القرن الواحد والعشرين لم يعد له كما يذهب إلى ذلك ريجيس دوبري مكان. فالإنسان المعاصر يعيش أكثر وقته في اللاّمكان (مطار، محطّة، طريق سيّارة، نقطة استخلاص، مركز تسوّق...). وهذه الأماكن مثلها مثل الصورة عبارة عن مخرجات العولمة فهي بلا تاريخ ولا ذاكرة. ولذلك، لم تقدْ إلى إنسان ذي بعد واحد معولم، بل على العكس، فلقد انجرّ عن عمليّات العولمة والنمذجة في الوسط التقنيّ والاقتصاديّ تفتّت في النسيج السياسيّ والثقافيّ، وباتت الذاكرة عبارة عن عبور أو عن لحظة في اللامكان، مثلها مثل الصورة. فهل علينا أن نعيد التفكير في كل هذا؟

1 Pierre Lévy: l'intelligence collective, pour une anthropologie du cyperespace, Paris, La Découverte, 1994.

ختاما، أصبحت الميديا ومعها الصورة من خلال صـــيرورة الاتصـــال تعيـــد صياغة اليومي وتنتجه كما يذهب إلى ذلك دي سرتو. وعندما نقول منتجة لليومي فإن ذلك يعنى تغييب الماضي أي إنتاج حالة من اللاذاكرة وهكذا دواليـــك. أمـــا بودريار فإنه يرى الصورة صنيعة التكنولوجيا، وشكلا من أشكال نظام الرقابـــة، وأن الإنسان واقع في استيهامات الاتصال أو الصورة أي الرغبة الدائمة في الوجود على كل الشاشات متسائلا "هل أنا إنسان أم آلة" وربما علينا بتصـــحيح الســـؤال والقول "هل أنا إنسان أم صورة".

المصادر والمراجع

1. رجيس دوبري: حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، إفريقيا للشرق، الربـــاط 2007، 300 صفحة.
2. مجلة الإذاعات العربية: ملف خاص عن القدس في الوثائقيات العربيـــة، العـــدد 3، الســـنة 2009.
3. الهادي خليل: العرب والحداثة السينمائية، دار الجنوب للنشر، تونس 1996، 127 صفحة.
4. سعيد شيمي، تاريخ التصوير السينمائي في مصر 1897–1996، تقديم مدكور ثابت، ملفـــات السينما 6، وزارة الثقافة، المركز القومي للسينما.
5. محمود قاسم: صورة الأديان في السينما المصرية، تقديم مدكور ثابت، ملفـــات الســـينما 7، وزارة الثقافة، المركز القومي للسينما.
6. محمد غرافي: قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة عالم الفكر، المجلد 31 سبتمبر 2002، ص 221–249.
7. Gérard Blanchard: L'image et sa légende: Communication et langages, Année 1978, volume 38, numéro 1, pp. 30-42.
8. Jean Favier: Les archives d'hier à demain. Continuité et mutations: Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes, Année 1978, volume 90, numéro 2, pp. 549-561.
9. Jean A. Keim: La photographie et sa légende: Communications, Année 1963, volume 2, numéro 1, pp. 41-55.
10. Christian Delage: L'image comme preuve: l'expérience du procès de Nuremberg: Vingtième Siècle. Revue d'histoire, Année 2001, volume 72, numéro 1, pp. 63-78.
11. Éric Michaud: La construction de l'image comme matrice de l'histoire: Vingtième Siècle. Revue d'histoire, Année 2001, volume 72, numéro 1, pp. 41-52.
12. Daniel Friedmann: Le film, l'écrit et la recherche: Communications, Année 2006, volume 80, numéro 1, pp. 5-18.
13. Jean-François Chevrier, Jeff Wall: Le presque documentaire: Communications, Année 2006, volume 79, numéro 79, pp. 187-204.
14. Pierre Vallin: Mémoire ou communication; Quaderni, Année 1991, volume 13, numéro 1, pp. 67-75.

رحلة البحث عن الواقع الضائع
رحلة البحث عن منهج

قيس الزبيدي

في رحلة البحث عن منطلق عام يحدد ماهية الفيلم التسجيلي، يجب على صانعه أن ينتقي مواده من الواقع ولا يختلق قصصه ويزيفها، إنما يكتشفها، لأن خصوصية وسيطه تؤكد:

1. إن التسجيلي هو فيلم حول الواقع، حول شيء ما يحدث في زمن راهن.
2. إن التسجيلي فيلم حول أناس حقيقيين.
3. إن التسجيلي هو فيلم يروي حكايات حول ما يحدث في الواقع الحقيقي.

بدأ السينمائيون في أوائل السبعينيات في بحثهم عن سينما جديدة أو بديلة ينظرون نظرة جادة إلى دورهم في إرساء تقاليد جديدة للسينما التسجيلية العربية، وربما عانى هذا الاهتمام من نظرة قاصرة أو من غياب لنظرة منهجية واعية في فهم الفيلم التسجيلي الذي يريدون، لهذا بدت المطالبة بسينما تسجيلية عربية تقتدي بتقاليد روادها ومخرجيها الكبار في العالم كما لو كانت، في الواقع، دعوة معادية للسينما الروائية العربية ولمخرجيها البارزين. لهذا نعتقد أن أي دراسة نظرية راهنة يجب أن تخضع لمنهج واضح ينظر إلى طبيعة السينما التسجيلية العربية ويفهم ماضيها وحاضرها ليكتشف حدود آفاق تطورها، لتأخذ دورها إلى جانب الفيلم الروائي العربي تُعينه على التطور ويُعينها، ويجعل تجربتها الحياتية نبراساً لتوغل أعمق في جوهر الحياة ورصد أحداثها وليجعل من صوّره صورة أصيلة للحياة وللناس، لكي يقترب في نهاية المطاف من أصالتها وليحقق وجوده على خارطة السينما في العالم. ولنذكر هنا جملة جيل ديللوز الهادئة:"مع السينما يغدو العالم صورته الخاصة، وليس صورة تغدو هي العالم". يبقى أن نوضح أولا ما هو المنهج

الذي نحتذي به؟ جاء في لسان العرب إن النهج هو الطريق المستقيم والبيّن الواضح ونقرأ في مطلع قصيدة طويلة لابن الرومي:

أمامـــك فـــانظر أي نهجيـــك تنـــهجُ

طريقـــان شـــتى، مســـتقيم وأعـــوج

يعرف المنهج والمنهجية في اللغات الأجنبية بمعناهما المُحدث في ميدان الدراسة العلمية، بأنهما رحلة في الطريق الواضح الذي يسلكه المرء مسلحا بجملة من المبادئ والتقنيات، لبلوغ الهدف المطلوب والوصول إليها. وغلب على كلمة المنهاج في عصرنا معناها المُحدث لها، أي الطريق الواضح. وصار للمنهج في الميدان العلمي معنى السير المنطقي للعقل، لبلوغ المعرفة أو للبرهنة على الحقيقة. وكما يبين ديكارت في كتابه "خطاب في المنهج" الطريقة التي يجب على كل إنسان سلوكها، لكي يُحسن قيادة عقله. ويؤسس لمنهج يعوّل، علمياً، على التجربة، ولا ينحصر في إطار الفلسفة النظرية: "لا يكفي أن يكون الفكر جيدا وإنما المهم أن يطبّق تطبيقا حسناً".

يرى من خبر تاريخ السينما كيف استطاع صنّاع السينما التسجيلية أن ينظموا فنياً مواد الواقع وكيف نشأت تيارات غنية في مراحل تاريخية مختلفة، عبرت بصدق عن حقيقة وجود مواد الواقع والدور الذي لعبته في حياة المجتمع والناس وكيف انحصرت الجهود الجمالية، على صعيد الممارسة وصعيد النظرية، في تيارين رئيسيين شكلا محور التقدم الجدلي في تاريخ التعبير السينمائي، واستطاع كلُ تيار منهما أن يطور منهجه الخاص الذي يعبر عن أسلوب علاقة خاصة ومميزة بالواقع الإنساني: وقاد تاريخ تطور المنهجين في السينما إلى طريقة تسجيلية في التعبير السينماتوغرافي تجعله يغوص في قيم بنية الواقع العميقة وطريقة روائية موازية تجعله يغوص في بنية الواقع السطحية. وسار تاريخ السينما في طريقتين أولاهما تسجل وتوثق صور الواقع المرئي وفقاً لمنهج **تنظيم المادة** المنتقاة من الواقع وثانيتهما تسرد وتروي صور موديل خيالي حي متحرك وفقاً لمنهج يعتمد **إعادة بناء** لمادة الواقع ومحاكاته.

المنهج الأول: يكتشف طبيعة الوسيط السينمائي ويستخدم وسائله في تسجيل ظواهر حياتية مختلفة ومتنوعة بصرياً.

والمنهج الثاني: يكتشف الوسيط السينمائي ويستخدم وسائله في ترجمة نصوص مختلفة ومتنوعة بصرياً.

يركز التسجيلي على ما هو موضوعي وحيوي أمام الكاميرا، ليؤكد إحساس مشاهده بالفيلم ومصداقيته ونجده ينقب في عالم حقيقي ويبحث عن أحداث حقيقية وقضايا واقعية وصراعات حقيقية وعوالم حقيقية ومشاعر حقيقية، دون أي شيء من نسيج الخيال. لأن الأفلام التسجيلية ترتبط أصلا بموضوعها الرئيس وهدفها التمسك بالنزاهة في تصوير أحداثها الحقيقية، لأن المصداقية هي جانبها الأهم. وعلى العكس مما حصل في نظرية الفيلم الروائي ومنهجه عموماً فان الفيلم التسجيلي مازال حتى يومنا هذا يرتكن في طبيعته على«نظريات» وفهم مجموعة من رواده الكلاسيكيين، كفيرتوف وغريرسون وروثا وكافالكانتي، الذين حاول كل منهم أن يجد لممارسته الخاصة شرعية نظرية، لم ترتق، في مجموعها، لتصبح نظرية جمالية وفكرية عامة. من هنا لم يعد ما وصل إلينا من آراء نظرية في لغات عديدة يكفي لتبيان طبيعة "منهج" الفيلم التسجيلي، كوسيط، لا من الناحية الجمالية ولا من الناحية الإنتاجية. من هنا يعاود السينمائي التسجيلي طرح السؤال النظري حول نوع فيلمه باستمرار، عله يصل إلى مفهوم موحد ومنهج صحيح، ليتأتى له أن يصنع فيلمه دون أن يتخطى خصوصية وسيطه السينمائي.

عقدت في بيت الفيلم التسجيلي في شتوتغارت في خريف عام 1998 ندوة ضمت مجموعة من المخرجين البارزين والعاملين في حقل الفيلم التسجيلي الذين تحاوروا حول هذا السؤال المركزي. وهل توجد حقا حدود لا يمكن أن يتخطاها التسجيلي، قياسا إلى حدود الأجناس الأخرى ومن يحرس هذه الحدود؟

لم يبدأ الفيلم مع ريشارد ليكوك وإنما مع بداية السينما فحتى أفلام يوري إيفنز الأولى "مطر" و"بوريناج" لم تستنسخ الحدث ومع هذا كان الاحترام وحب الناس موجوداً. وسجل في "الأرض الإسبانية"،الذي كتب له التعليق إرنست همنغواي، للعالم شهادة إنسانية ووثق تاريخ الناس وصور بصدق وأمانة ما كان يحصل أثناء مآسي الحرب الأهلية في إسبانيا في أواخر الثلاثينيات وبرهن إيفنز على أن الفن يمكن أن يصير فيلماً وبنفس الوقت كما برهن أن التسجيلي حينما

يعبر عن التزامه بالدفاع عن الحرية وكرامة الإنسان، يصنع أفلامه بقلب حار ويختار مواضيعه بشجاعة.

يبين الحوار كم أصبح من الصعب الآن، انطلاقا من تجربة خاصة وممارسة طويلة حول الفيلم التسجيلي وفي ظل المشهد الثقافي والسينمائي والتلفزيوني الراهن، الوصول إلى مفهوم مشترك أو موّحد. وبودنا أن نلخص الآراء المختلفة التي نوقشت في الندوة على الشكل التالي:

أ. لا يتعلق الأمر بالتقنية ولا طريقة الصنعة، يتعلق الأمر بالأخلاق وباحترام ما هو أمام الكاميرا.

ب. ما هو كم الواقع الذي يحتاجه الفيلم؟ لا يحتاج التسجيلي إلى أناس حقيقيين أمام الكاميرا وإنما يحتاج أيضا إلى موقف اجتماعي، أي أنه يصبح سياسيا.

ج. إن مفاهيم كالقناعة والواقع والحقيقة والصدق الفني أصبحت كلها كلمات مقدسة رغم وجود تنافس شديد واختلاف باستمرار بين هذه المفاهيم.

د. ليس الصدق الفني وحده مهمًا، المهم هو الوسائل المستخدمة في التعبير عن حدث جدير بالتصديق.

هـ. متى يكون الفيلم تسجيلياً؟ فنحن غالبًا ما نحب الأفلام التسجيلية، حتى وهي تتضمن عناصر من أجناس أخرى.

و. هل إذا ما سقطت ظلال ما هو خيالي وما هو واقعي سنكسب أو سنخسر؟

ز. ماذا يحصل إذا ما كانت الأشكال الجديدة المستعملة مختلفة عن الفيلم التقليدي المألوف إلى درجة يخلق فيها الفنان عدم الثقة عند المتفرج إزاء الواقع الذي يقدمه؟

ح. هل التسجيلي فنان كالرسام لا يترك نفسه أسيرة للواقع؟

ط. لماذا هذا الخوف من التخيّل؟

أمام هذا المخاض المنهجي الذي شهدته الساحة الفنية والسينمائية التسجيلية في الغرب سنحاول أن نستقصي مسار التسجيلي العربي. ومن المهم أن نعرف أولا كيف تسنى للسينما التسجيلية العربية أن تسير، في تاريخها الطويل، منذ البداية إلى طريق آخر مختلف وابتعدت عن فهم خصائص وسيطها وإدراك توظيف علاقته بالواقع في عملية ما تمثل وتظهر وتسرد. بمعني أنها لم تستند إلى منهج معين يكتشف

خواص الفيلم التسجيلي في إرساء علاقته الخاصة بالواقع ويحـــدد قـــدرة توظيفـــه اجتماعياً وفنياً؟

تجربة التسجيلي في مصر

"بدأت الأفلام التسجيلية في مصر منذ العشرينيات وظهرت منذ البداية الأفلام السياحية والدعائية ففي عام 1940 بدأ ستديو مصر يســـاهم في إنتـــاج الأفـــلام التسجيلية واهتمت وقتئذ وزارات الزراعة والصحة والشؤون الاجتماعية بإنتـــاج أفلام للتوعية والإرشاد الاجتماعي والصحي والزراعي وتكونت وحـــدة الأفـــلام التسجيلية في شركة شل المصرية لإنتاج بعض الأفلام العلمية والثقافية والدعائية غير المباشرة. وتوزع إنتاج هذه النوعية من الأفلام بين عدة هيئـــات وصـــدر قـــرار جمهوري رقم 146 في سنة 1957 بتركيز أو حصر إنتاج الأفلام التسجيلية في إدارة خاصة ألحقت بمصلحة الفنون وعادت لتنتقل إلى مؤسسة دعم السينما عـــام 1960 ثم إلى شركة الإنتاج السينمائي عام 1963 ثم إلى ستديو مصر عام 1965 وأنشـــئ المركز القومي للأفلام التسجيلية والثقافية والإعلامية والقومية وفي أبريل عام 1967 أنشئت الوكالة العربية للسينما لتحمل إلى جانب المركز القومي مهمة إنتاج الأفلام التسجيلية والقصيرة بإشراف حسن فؤاد، فضلا عن إنتاج التلفزيون والهيئة العامـــة للاستعلامات وإدارة الشؤون العامة للقوات المسلحة وصدر قرار وزيـــر الصـــحة بإنشاء مكتبة الأفلام العلمية والطبية التي أنتجت العديد من الأفلام حول العمليات الجراحية والرعاية الصحية والإسعافات الأولية والتامين الصحي. وأخيرا انتهى الأمر إلى إعادة إحياء المركز القومي للأفلام التسجيلية والقصيرة وأشرف عليه سعد نديم، الرائد الأول الذي أجمع عليه النقاد والمؤرخون للسينما التسجيلية وبـــدأها بفـــيلم "الخيول العربية" ومدته عشر دقائق عام 1974 كما قدم الأفلام الوطنية ذات الطابع السياسي وغيرها ونذكر منها: فيلم "الفن المصري المعاصـــر"، "راغـــب عيـــاد"، "حكاية من النوبة"، "عدوان على الوطن العربـــي"، "فليشهد العالم"، "موكـــب النصر".

وحينما بدأ التلفزيون المصري في الإرسال عام 1960 أخرج سعد نديم عـــدة أفلام مهمة منها: "متحف السكة الحديد"، و"أسوان"، و"مدينة سياحية"، و"مدينة

كوم أمبو"، و"جزيرة فيله"، و"البترول"، و"الحديد والصلب"، كما أخرج للتلفزيون العديد من الأفلام منها: "النحاس، والتجارة العربية، والزجاج، الفخار، والكليم والسجاد، والخيام، والحصر، وتطعيم الخشب، والجلود، والذهب" وأخرج العديد من أفلام الآثار الفرعونية منها: "تراث الإنسانية، أبو سمبل، من فيلة إلى إيجيليكا"، وغيرها إلى جانب المركز القومي. ويعد صلاح التهامي ثاني رواد الفيلم التسجيلي في مصر، حيث سافر إلى لندن لدراسة السينما التسجيلية ثم عاد إلى مصر وقدم العديد من الأفلام نذكر منها "دياب"، ثم سافر بعد ذلك إلى سوريا وأخرج عدة أفلام عربية مهمة: "دمشق، ومتحف دمشق، والفنون البدوية في سوريا، وحمص وحلب واللاذقية، والمصايف السورية، وصناعة النسيج في سوريا"، ثم عاد إلى مصر وأخرج عدة أفلام منها: "بنت النيل، وتحية لمقاتل مصري، وعالم الفنان حسن حشمت، ومذكرات مهندس، وأربعة أيام مجيدة، وكهرباء السد العالي، ورجال في الصحراء، وعلى أرض الصعيد، ومصر العمل" وغيرها، ولقد قدم للسينما التسجيلية ما يربو على مائة فيلم.

ويأتي بعدهما أهم رواد الفيلم التسجيلي عبد القادر التلمساني صاحب كتاب "السينما المصرية في 75 عاماً"، الذي درس السينما بمعهد الدراسات العليا السينمائية في باريس عام 1948 ثم درس في معهد "الفيلمولوجيا" بالسوربون وعاد إلى مصر وقدم عام 1957 فيلم "الآراجوز في المعركة" – (عرائس) 1957، و"اليوم العظيم" 1964. ثم أنشأ مع شقيقه المصور السينمائي "حسن التلمساني" شركة "أفلام التلمساني إخوان"، وهى أول شركة تخصصت في إنتاج الفيلم التسجيلي، حيث أنتجت أكثر من ثلاثين فيلماً ومنها: "رحلة في كتاب وصف مصر 1972م، ودار الفن في القرية 1973، وفنون الخط العربي 1974، وزخارف عربية 1974، وزخارف قبطية 1975، والمصحف الشريف 1977، وصحراء سقارى 1978، وقاهرة المماليك 1986، ومصر عتيقة 1986، وسيناء الحرب والسلام 1986، وعالم البدو في سيناء 1983، وأرض الأديان، وسيناء مشتى عالمي، وكنوز أرض محمد، والديمقراطية في مصر 1984، والقرية الفرعونية 1992، والحضارة والتعمير 1995.

وبين كل هذه الأفلام التسجيلية قلّما نجد فيلماً تسجيلياً واحداً يتناول أي من القضايا المُلحة التي يعاني منها الناس في المجتمع المصري، إلا بعد أن انصرفت

المخرجة السينمائية التسجيلية عطيات الأبنودي، منذ إخراج فيلمها الأول"حصاد الطين" 1971 إلى إخراج عدد الأفلام التسجيلية وتابعت مشوارها الطويل ولجأت إلى الفيلم التسجيلي كأداة تعبير فني وفكري في تحليل واقع المجتمع المصري. وواصلت مشوارها في صنع أفلام تسجيلية هامة مثل فيلم "أغنية توحة العظيمة" 1972، "التقدم إلى العمق" 1979، و"بحار العطش" 1980، و"الأحلام الممكنة" 1983، و"أيام الديمقراطية" 1999 وغيرها. وأصبحت ذات تجربة ثرية في حقل الفيلم التسجيلي، انطلاقا من ملاصقتها الشديدة ووعيها بالواقع المصري، وأصبحت من أهم العاملين في حركة الفيلم التسجيلي العربي.

التسجيلي في سوريا

"إن ارتباط العملية السينمائية السورية بمجملها، وخاصة التسجيلية منها، جعل الفيلم التسجيلي، على الدوام جزءاً من دور وظيفي، ينبغي على السينمائيين القيام به، سواء في إطار عمليات التحديث والتنمية والتطوير، أم على صعيد مجريات الصراع العربي الصهيوني، وصعيد العلاقات العربية والدولية، وتناول جوانب التنمية، مثل إنشاء سد الفرات، واكتشاف البترول وتصفيته، وتوفير الكهرباء، الأمر الذي جعل عموم الإنتاج السينمائي التسجيلي السوري متوافقاً، في مرحلة إنتاجه، مع المقولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، والأطروحات والشعارات الوطنية والقومية السائدة، وهو ما أدى إلى وجود القليل من الأفلام التسجيلية الاجتماعية النقدية، على الأقل بالمقارنة مع الكمّ الكبير من الأفلام الاحتفالية والتعليمية والتوجيهية والتربوية والإرشادية والسياحية والأفلام التوثيقية التاريخية. ورغم أن غالبية التسجيليين السوريين، هم من المحترفين السينمائيين، الذين لا تنقصهم الموهبة، ولا البراعة، وإنما زاد عندهم ذاك "الاطمئنان"، ونقص عندهم القلق والشك والارتياب والسؤال والمساءلة، فغاب عنهم البحث والتنقيب، والتقليب في الوثائق، والتقاط الشهادات والآراء، ووضعها في مواجهة بعضها البعض، أو في مواجهة الاستفسار والسؤال والتشكيك.، إلى درجة قلَّ أن وجدنا فيها فيلماً تسجيلياً، يتناول الإنسان ويرينا وجهه، أو يسمعنا صوته، أو يعرفنا ملامحه، ويميّز نبرته، وإن حضر فهو إنسان واضح وطنيا وقوميا،

متحقق اجتماعياً، مكتفٍ اقتصادياً، متخلصٌ من همومه وآلامه، مستوفٍ لأحلامه وطموحاته!

لكن مع قلة تلك الأفلام التي تناولت الحياة اليومية إلا أنها لفتت الانتباه لأنها قاربت الواقع، وتأملته، وبحثت في خباياه؛ أفلام مارست دور العين السينمائية ونزلت إلى الشارع: ونعني بها تلك الأفلام من طراز "محاولة عن سد الفرات" و"الحياة اليومية في قرية سورية لعمر أميرالاي" و"لحن لعدة فصول" لعدنان مدانات و"في حي شعبي" لمروان حداد و"خان الأرماني" لمروان مؤذن و"عنها" لسمير ذكرى و"اليوم وكل يوم" لأسامة محمد سوف.. نجد في هذه الأفلام وما يشابهها من أفلام، الدور الهام للفيلم السينمائي التسجيلي، وحقيقته، ليس فقط بممارسة الدور النقدي تجاه هذه الظاهرة الآفة الاجتماعية، أو تلك، ومعالجتها لهذا الموضوع الإنساني، أو ذاك، بل بمحاولة الاقتراب من الإنسان، وتحسس همومه ومشكلاته ومعاناته، ومعرفة آلامه، ورصد أحلامه وآماله".

التسجيلي الأبرز في سورية هو عمر أميرالاي، بدأ حياته المهنية مخرجاً لأفلام تسجيلية إبداعية أنتجت من قبل التلفزيون العربي السوري والمؤسسة العامة للسينما. فحقق فيلمه الأول "محاولة عن سد الفرات"(1970) و«الحياة اليومية في قرية سورية» (1974) و«الدجاج» (1977) وأخرج في فترة التسعينيات أفلامه "البورتيرهات" التي حفلت برؤية نقدية وتساؤلات حول المجتمع والحراك السياسي والتاريخي في المنطقة من خلال مصير الشخصيات التي اختارها ومنها "يوم من أيام العنف العادي" عن صديقه الفرنسي ميشيل سورا وفيلم "هنالك أشياء كثيرة كان يمكن أن يتحدث المرء عنها" عن سعد الله ونوس. وهي أفلام جعلت منه أبرز العاملين في حقل السينما التسجيلية العربية. لأنه منذ البداية "اشتغل على تطور المفاهيم والطباع عند وعي جمهوره، ليجعله يطرح أسئلته الخاصة ويحاول أن يكتشف بؤس واقعه ويقرر أن يساهم في تغييره".

إن استخدام أعظم وسيلة تأثير وإقناع (أيديولوجية) كالسينما، في عملية التغيير، عليها أن تستند إلى منهج نظري/فكري وفني في كشف الواقع الاجتماعي والطبقي وتحليل مظاهر تناقضاته المختلفة وهو ما يضع في نهاية المطاف الجدار الذي تصطدم به حركة الفيلم الواقعي بجنسيه الروائي والتسجيلي. ولا يمكن

تجاوز هذا الجدار المانع، لأن القابضين على سلطة مؤسسات الدولة الرسمية وحتى الخاصة، يقفون عقبة كبيرة أمام التوعية السياسية بالحقائق الاجتماعية. فمنذ البداية كان أمام صانع الفيلم أن يخضع لمهمة الدولة وممارسة الرقابة السياسية والمهنية على صناعة السينما، خصوصًا وأن المؤسسات الرسمية أخذت منذ البداية تتولى حصر الإنتاج و لم تكتف بتنظيم قطاعه إنما أشرفت على إدارته إضافة إلى تطبيق إجراءات الرقابة عليه ومنح تراخيص ممارسة المهنة وتنظيم دور العرض السينمائي.

و لم يبق أمام صانع الفيلم الذي لا يروج لمفهوم الواقعية كما يبلوره الخطاب الرسمي السائد، سوى أن يُحرّف في تصوّر ما يصوّره ويخضعه لتصورات أخرى متعارضة تبعده عن جوهر وجود صور حقيقية لما يصور؟

كيف؟

لم تكن حصيلة الأفلام الواقعية الاجتماعية في تاريخ الأفلام الروائية المصرية خلال الفترة الواقعة ما بين عامي 1927 و1945 إلا أربعة أفلام من بين مائة وخمسة وثلاثين فيلماً ميلودراميا وخمسة وأربعين فيلماً كوميديا. وكرست هذه الأفلام طبيعة الاتجاهات السائدة في الإنتاج وهيمنت على ذوق الغالبية من الجمهور، الذي أصبح أسيراً لشباك تذاكر، يقدم له سلعته المعتادة. وحتى تلك المحاولات التي جربت أخذ شرعية لأفلامها التي تنظر بعين إلى الشباك وعين إلى مهرجان، تفوز فيه بجائزة لتحقق شرعيتها، لكن خذلها جمهورها وعاقبها منتجها لأنها لم تتكيّف مع طلبات شباك التذاكر.

لماذا يحتاج البشر إلى مصنع للأحلام لا تتحقق في الواقع؟ يخبرنا بيتر بيشلين في مقدمة كتابه "الفيلم كسلعة": "كلما زاد حرمان الناس في الواقع، أصبح من الضروري، التعويض عنه، عن طريق إشباع رغبات الخيال عندهم. ويساعد الإيهام البليغ بالواقع، الذي تنتجه الصور السينمائية، على تصوير الواقع نفسه، لكنه يساعد، أيضاً، على خلق واقع بديل آخر، يهدف، أساساً، إلى مسايرة إشباع رغبات الخيال الجماعي، وبالتالي، تلبي عملية صناعة الأحلام في، وظيفتها المهمة في تأسيس دعامة متينة لاستقرار النظام الاجتماعي المسؤول نفسه عن الحرمان.

لماذا لم يمارس الفيلم التسجيلي وظيفته الواقعية في المجتمع العربي في لحظات تغيره التاريخية المهمة وحتى الحاسمة في تطور المجتمع العربي؟

"إنّ الجواب على ذلك محيّر بالفعل، ويطرح علينا تلك الإشكالية الأبدية حول أيّ القيمتين أسمى في المنطق الإنسانيّ: الحياة أم الفنّ". ففي كل العالم تكون هذه الأفلام التسجيلية، ضمن دائرة صراع وتناقضات بين الفن والمؤسسة الرسمية، بين تصور الفنان والصورة المطابقة لتصوره وبين مؤسسة الإنتاج. لكن يبقى على صانع الفيلم التسجيلي، بشكل خاص، أن يكون مسلحاً بمنهج واع وعقيدة مؤمنة بما عليه أن يتعلم كيف يقترب من جوهر وجود ما يصوره ويقارب حقيقته.

إن الفيلم التسجيلي أكثر من أي نوع آخر من السينما، متجذر عميقاً في لحظات التاريخ التي أنتجته. وبسبب اهتماماته بواقع المجتمع العربي، فإنه لا ينشأ عن اللحظة التاريخية الفورية فقط، وإنما أيضاً يجب أن ينظر إليه ضمن سياق تلك اللحظة إذا أريد لكامل معناه وقيمته أن يتم تقديرهما.

"بمجمل المعضلات التي ترتبط بتكوين رؤية ديمقراطية في تاريخنا الحديث، وما شاهدته التجارب وتشهده من عوائق أو عوارض أو ترددات تكبح سيرورة التنمية الديمقراطية نحو التحقق. كما إننا بحاجة أولا قبل الولوج في ضرورة وجود مُناخ ديمقراطي عام يحقق فيه الفن تناوله للواقع الاجتماعي العربي في هذا البلد العربي أو ذاك علينا إدراك العوائق التي تقف في وجه صانع الفيلم بشكل خاص، وصانع الفيلم التسجيلي الذي تعكس معالجته عوائق الواقع والوقائع الاجتماعية والسياسية للوصول إلى صورة صادقة وأمينة للمشاكل التي يمكن أن يتصدى لها الفيلم التسجيلي ويعالجها؟ وإلى حدود يمكن أن يصل ويعالج المواضيع؟ وأين يُحظر عليه الوصول لكشف المشاكل الملحة التي يُزمع أن يتطرق إليها ويعالجها".

يشخص لنا بريشت معنى الواقعية في كشف اللثام عن وجهة النظر السائدة باعتبارها وجهة نظر القابضين على زمام السلطة التي لا تسمح بعرض الحلول للمشاكل الملحة الجاثمة على صدر المجتمع. لم يتسن للسينمائي العربي في الغالب أن يتعلم كيف يصنع سينما واقعية جديدة وخاصة وإنما، حسب المخرج الروائي

نبيل المالح، أن يتعلم المرور أيضا عبر حقول الألغام التي يسير عليها ويكتشف سُبلا وطرقا تمكنه من الاقتراب من جوهر وجود القضايا الاجتماعية الملحة ليكشفها ويسلط الضوء عليها ويجعلها مرئية أمام جمهوره وعليه، حسب المخرج التسجيلي عمر أميرالاي، أن يحث مخيّلته على الاجتهاد لابتكار كلّ الطرق والوسائل الفنيّة الكفيلة بالتحايل على كافة أشكال الرقابة واختراقها". إن من يريد كتابة الحقيقة عليه أن يعرف لماذا يكتب الحقيقة ولمن، ونعود هنا أيضا لبريشت "عليه على الأقل أن يتغلب على المصاعب حتى تقدر أن يتحلى بالجرأة على كتابة الحقيقة المضطهدة، ويمتلك الذكاء التعرف إلى الحقيقة المخفية، وأن يملك فن استخدام الحقيقة كسلاح، أن يختار أولئك الذين تنفعهم الحقيقة ويمتلك الدهاء لنشرها بينهم لتصبح في أيديهم فعالة ومنتجة".

إن الحركة السينمائية التسجيلية العربية التي بدأت مظاهرها تتشكل في بداية السبعينيات هنا وهناك، لهي تعبير حاد عن الحاجات الاجتماعية العديدة الناضجة، والتي بقيت بعيدة عن ميدان السينما الروائية العربية، المعزولة عن الواقع اليومي للناس، وهي في الوقت ذاته، دليل إدراك لرغبة الفن السينمائي العربي، في التوجه أولاً إلى الواقع والتعامل معه مباشرة، ليثري عن طريقه تجربته الاجتماعية، وليتيح للمشاكل الاجتماعية الحقيقية الملتهبة فرصة الحضور على الشاشة لكي لا تكون عوالمها المتخيلة تشبه "جلسات تحضير الأرواح، يهيمن على المشاركين الصامتين فيها وسط العتمة جو سحري ويستسلمون لسحر عالم الغيب".

إن إيجاد صيغة فنية درامية موحدة توفر الفن "ويظفر المتفرج بها بموقف جديد إزاء صور عالم الناس" في السينما، بموقف يوازي موقفه من الطبيعة. موقف يتيح له القدرة على التدخل في العمليات الاجتماعية مثلما يتدخل كمغير في عمليات الطبيعة. يتطلب استمرار التجارب من أجل خلق صلة جديدة بين السينما عموماً والجمهور. طالما التزم السينمائي، بدافع من التحليل الموضوعي، بالمصالح الحقيقية للجماهير الفقيرة، صاحبة المصلحة الحقيقية في التغيير الاجتماعي.

ماذا يجب على الجمهور أن يشاهد على الشاشة ليثق في ما يشاهد وينتفع به؟

يذهب الروائي إلى الاستديو ويتحكم في مواد صوره على هواه وعلى أساس المغزى الذي عليه أن يريده ويذهب التسجيلي إلى الواقع ويحاول أن يتحكم في مواد صوره ليس على أساس المغزى الذي يراد له أن يريده فقط، وإنما على أساس صدقه في اختيار مواد صوره وأمانته. السينمائي يذهب إلى الواقع ليعلن صوته منخفضا أو عاليا أو هامسا والسينمائي الآخر يذهب إلى الاستديو أو ما يمكن أن يكون شبيها به ليصنع صورا وأصواتا تحاكي الواقع وقد تشبهه بقوة أو تدعي أنها تشبه باستحياء ويغيب هنا وهو الأمر المهم صوت الواقع تماما. ونحن جمهورَ السينما، علينا إما أن نتواطأ غالبا مع الثاني لكننا غالبا لا نقبل من الأول أن يخدعنا ويدعي إن ما جاء به لنا لقاعة السينما هو ما نراه ونعرفه أو نتعرف إليه بعمق أكثر مما نفعل ونشاهد في الواقع.

إذًا كان السينمائي التسجيلي هو الأخ التوأم للسينمائي الروائي،، لكننا نستطيع القول إنه توأم لا يشبه أخاه تماماً، رغم أنهما وُلدا من نفس الرّحم الفيلمي؟

صحيح أنهما توأمان قد لا يتنصل أحدهما من/عن الآخر، رغم سيرهما في طريقين مختلفين، أو أنهما توأمان لا يحبذ أحدهما السير في طريق الآخر، الذي قد يلتقيان فيه مرة هنا ومرة هناك أو حتى ينكر عليه سيره في الطريق الذي اختاره، أو أكثر من ذلك يتنكر حتى لإخوته أو ربما يصبحان رغم أخوّتهما في النسب إلا إنهما أخوان عدوان، ينكر كل منهما على الآخر انتماءه الأمومي ونسبه!

ما زلنا نعتقد أن الحديث عن بداية حقيقية للسينما العربية يبدأ من الفيلم التسجيلي، ومن خلق تقاليد ثرية في التعامل مع الواقع ومشاكله الراهنة لأن طرح صورة صادقة للواقع الاجتماعي كمنطلق أساسي في إعطاء هوية عربية للسينما المعاصرة، تفضح أي صورة موازية، تدعي صلتها بالواقع، بينما هي صورة كاذبة ومزيفة.

من المفيد هنا قبل أن نتناول العلاقة التاريخية المتبادلة بين المنهجين، أن نعرف إلى حد ما الفروقات والمتشابهات بين السينما الروائية والسينما التسجيلية. ماذا يميز السينما الروائية عن السينما التسجيلية في علاقتها الفنية بالواقع الموضوعي (المرئي)؟

إن السينمائي الروائي يعتمد في الأعمال الفنية التي يحققها، والتي يتحرك فيها حدث معين زماني ومكاني، على ما يسمى «إعادة بناء الواقع»، لكي يحتوي واقعا سينمائيا مصنوعا وممثل الحدث المعين ويخلقه. إن عملية (إعادة بناء الواقع) تتأثر بالموقف الفكري وتتشكل إلى حد كبير استناداً إلى الموقف الفكري نفسه وانطلاقا منه. خصوصاً وأن السينما الروائية تقوم في جوهرها على ابتداع وابتكار دائمين، وخلق شبه كلي، لأن كل الواقع المعاد تركيبه والنماذج والبناء، مصاغ سلفاً في قالب أدبي ووفق تصورات معينة عن الحياة والناس، في علاقة درامية محددة موروثة غالباً من الماضي السحيق. أمام السينمائيين العرب تجارب بلاد نامية أخرى، يمكن الرجوع إليها، والاستفادة منها.

إذا ما أعدنا للأذهان تجارب دول أخرى في نطاق السينما، لوجدنا أن الفن السينمائي الأصيل والعظيم والمعبر عن روح العصر ومشاكله الملحة، تطور ببدايات تسجيلية مهمة وجادة سبقت السينما الروائية وصاحبتها على طول الخط. وإن تاريخ السينما يدلنا على أن التجربة التسجيلية الغنية، مارست تأثيراً عظيماً في تطور السينما والفيلم الروائي بشكل خاص، كما أن النقد المفعم بالحماس والمبدئي من قبل أتباع الفيلم التسجيلي، تحول إلى ينابيع لا نهائية لاتجاهات خلاقة في مجال الفيلم الروائي، مما جعله يوظف وسائل وعناصر شكلية مدهشة ويستعين بها، هي بالأساس مستعارة من الإنجازات الفنية للفيلم التسجيلي، الذي قاد إلى ابتكار تيارات مهمة في السينما الروائية في الواقعية الجديدة والسينما الحرة في إنكلترا وأفلام الغانغستر الأمريكية وفي أفلام مجموعة كبيرة من المخرجين كفرانك كابرا وجون فورد وجون هيوستن ووليام وايلر وهنري هاثاواي وإيليا كازان ورينيه كليمنت. وبودنا هنا أن نذكر بشكل خاص السينما في إنكلترا التي استطاعت أن تساهم في خلق لغة سينمائية جديرة بالعصر وقضاياه. أن ينتجوا مجموعة من الأفلام تجلى فيها شعار حركتهم الجديدة: «الإيمان بالحرية وبقيمة الإنسان وبأهمية الحياة اليومية للمجتمع الإنكليزي»، وقد تخطت هذه الأفلام الفجوة بين فن السينما والحياة وعالجت مواضيع اجتماعية صميمة متعدية الطرق التقليدية للسينما الإنكليزية من جهة ومستفيدة من تراث الفيلم التسجيلي الإنكليزي الذائع الصيت من جهة أخرى ولمعت في عالم الشاشة أسماء سينمائيين جدد مثل «رايز

ريشاردسون» و«توني ريشاردسون» و«لندساي أندرسون» و«جون شليسنكر» بهذا الشكل أو ذاك عدم الرضا عن الظواهر التقليدية المتسلطة على الحياة الاجتماعية وكانت هذه الأفلام بمثابة تعبير عن الموقف الفكري النقدي الواسع بين صفوف المثقفين الإنكليز، لأنها تمتعت بالصدق والأصالة الفنية ووجدت طريقه، رغم كل الصعوبات، إلى السوق الخارجية واستقبلها المتفرج في كل مكان بحماس ملحوظ، وبشكل خاص فيلم «السبت مساءً والأحد صباحاً» لكارل رايز وهذا الفيلم يرسم نموذجاً للطبقة العاملة الإنكليزية ونمط حياته التقليدي الرتيب ويصور بالتالي تمرده الذاتي على النمط الرتيب والتافه من الحياة التي نشعر أنه لم يعد يطيق أن يعيشها. إن هذا القلق المتبرم بالأصول الاجتماعية القائمة الذي يعرضه الفيلم هو حدث جديد في الإنتاج السينمائي الإنكليزي في السنوات الأخيرة..

كما إن عام 1962 جاء بفيلمين جديدين أحدثا ضجة في الوسط السينمائي الدولي أولهما فيلم «توني ريشاردسون» – العسل المر – وثانيهما للمخرج «جون شليسنكر».. أحد المخرجين التسجيليين المعروفين في الحركة السينمائية الجديدة في إنكلترا وفيلمه الروائي هذا تمتع بسرد حيوي في تصوير الحياة اليومية لشاب بورجوازي صغير، يعيش حياة قلقة لا تعرف لها اتجاه..

عندنا لا بد أن تتكرر عملية المقابلة بين وسيلتين للتعبير، الروائية والتسجيلية – عندنا لا بد أن تُفضح علاقة الفيلم التسجيلي الصادقة والمباشرة بالواقع، كذب وزيف العالم الوهمي ما تصنعه السينما التجارية السائدة. عندنا لا بد من إمكانية التعرف إلى الواقع القاسم المشترك الذي يجمع بين الجمهور والفنان، بغض النظر عن الكيفية الشكلية التي يمكن أن تأخذها مواضيع الواقع ذاته. ومن هنا أيضاً سيقدر الفيلم الروائي أن يكتشف أشكال تعبير وأساليب جديدة، دون أن يفقد السبب الجوهري لوجوده: الجمهور.

إن عملية التقابل الجدلية بين هاتين الوسيلتين في التعبير الفني، ستغني عملية الخلق الفني ذاتها، وتغني أيضاً صلة الفن بالواقع، كما تغني وظيفة الفن الاجتماعية عند الفنان. عندنا يبدو الأمر في غاية الصعوبة لكن لا يبقى أمام التسجيلي العربي إلا أن يطور مواقفه الفكرية، ووسائله التعبيرية، ليصبح أمامه الشيء الكثير مما يقوله ويفعله وتبقى المعادلة الصعبة أمامه، في طبيعة علاقته الجديدة بالواقع

الاجتماعي، حتى تقدر هذه العلاقة أن تتحول من مجرد عرض وتسجيل ورصد للواقع، إلى تحليل وكشف وتوعية للواقع الاجتماعي، من أجل الدعوة التحريضية لتغييره.

لا يمكن للسينما التسجيلية أن تتابع مسيرتها وتطوّر من تجاربها التعبيرية عن قضايا الناس والمجتمع في عالمنا المعقد، دون أن ترتبط بتراثها العريق وتتعرف إلى تجارب روادها، لأن مفهومنا التقليدي عن التسجيلي لا يزال مفهوماً قاصراً، فنحن لم نعترف بتاريخه، ولا بولادته ولا بصباه، ولم نلم بفتوته ولم نتوقف عند كهولته، ولم نر قوة أحفاده الذين لا يجدون أمامهم وصية قانونية شرعية ليرثوا كنوزه.

المصادر

1. معجم الفن السينمائي. أحمد كامل مرسي مجـــدي وهبـــة، وزارة الثقافـــة والإعلام/الهيئـــة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1973.
2. عالم الفكر المجلد السادس والعشرون، العدد الأول، الكويت، يوليو/ســـبتمبر 1997 (راجـــع محمد كامل القليوبـــي السينما المصرية نموذجاً).
3. السينما التسجيلية المصرية في 75 عاما. عبد القادر التلمساني، وزارة الثقافـــة المصـــرية، 1999 (راجع عرض وتقديم حاتم عبد الهادي السيد في مجلة أفق الثقافية).
4. الديمقراطية والتنمية الديمقراطية في الوطن العربـــي. مركز دراسات الوحدة العربية، 2003.
5. درامية التغيير. برتولت بريشت. اختيار ومراجعة قيس الزبيدي، دار كنعان، دمشق 2004.
6. المرئي والمسموع في السينما. قيس الزبيدي، الفن السابع (112)، المؤسسة العامة للســـينما، دمشق 2006.
7. محاولة في تاريخ السينما الوثائقية في سورية. بشار إبراهيم، المجلة – الجزيـــرة الوثائقيـــة، 2009.
8. وعي السينما. عدنان مدانات الفن السابع (180)، المؤسسة العامة للسينما، دمشق 2010.
9. Das Gefuel Des Augenblick. Thomas Schadt. Bastei Luebe Taschenbuch 2005.
10. Introduction to Documentary. Bill Nichols. Indiana University Press 2010.

أحاديث البدايات في السينما الفلسطينية

بشار إبراهيم

غالبية الروايات التي أرَّخت للبداية الأولى للإنتاج في السينما الفلسطينية، والتي اعتمدها المؤرخون، أو الباحثون، ترى أن التاريخ الأول[1] لنشوء السينما الفلسطينية هو عام 1935، وذلك عندما قام إبراهيم حسن سرحان بتصوير فيلم تسجيلي قصير؛ (مدته 20 دقيقة)، عن زيارة الملك سعود لفلسطين، وتنقّله بين القدس ويافا، ويُذكر أن من رافق الملك سعود في تلك الرحلة، كان الحاج محمد أمين الحسيني، أحد أبرز الزعامات الدينية والوطنية، في فلسطين، حينذاك، ولفترة طويلة لاحقة، قبل النكبة وبعدها.

ويُعدُّ تصوير هذا الفيلم، إن صحَّ الأمر، مجرد مغامرة فردية من قبل إبراهيم حسن سرحان، إذ كان (وفق الرواية التي يقدمها الباحث عدنان مدانات في الموسوعة الفلسطينية، والتي يتفق فيها مع ما اعتبره المخرج العراقي قاسم حَول اكتشاف أول سينمائي فلسطيني)، قد اشترى كاميرا تُدار باليد، وقرأ كتباً عن فن التصوير والعدسات والطبع والتحميض، وكان وحده يقوم بتطبيق ما يقرأ، ويصنع الأجهزة بنفسه، بما فيها طاولة المونتاج..

ويُقال إن إبراهيم حسن سرحان بقي يصور أفلاماً دعائية إعلانية قصيرة، حيث يُروى أنه أسس شركة إعلانات مع الصحفي زهير السقا، في مدينة يافا،

1 نسوق هنا الرواية التي أوردها عدنان مدانات في «الموسوعة الفلسطينية»، الجزء الرابع، الدراسات الخاصة، بين ص 837–861.. دون أن ننكر بعض الوجاهة في رواية حسان أبو غنيمة، التي أوردها في كتابه «فلسطين والعين السينمائية»، إصدار اتحاد الكتاب العرب بدمشق 1981، ص 235. وفي العموم لقد عمدنا إلى المقارنة بين الروايات العديدة التي وردت في كتابات النقاد والمؤرخين السينمائيين، في سوريا ومصر ولبنان، بصدد نشأة السينما الفلسطينية.

وأنجز مقدمة سينمائية قصيرة يظهر فيها الحاج أمين الحسيني مع العلم الفلسطيني، وكانت هذه المقدمة تُعرض قبل عرض الأفلام في الصالات السينمائية بفلسطين، في تلك الفترة.. وبعد النكبة التي وقعت عام 1948، نزح إبراهيم حسن سرحان إلى الأردن، حيث يُروى أنه قام بإخراج أول فيلم روائي أردني طويل عام 1957.. ولقد عاش بقية حياته، حتى وفاته عام 1976، في مخيم شاتيلا، جوار بيروت، يعمل سمكرياً، في بيت متواضع.

وبالعودة إلى بدايات السينما الفلسطينية، ذاتها، نجد أنه ستتوفر روايات أخرى تتحدث عن دور أحمد حلمي الكيلاني، الذي يُروى أنه درس السينما في القاهرة إخراجاً وتصويراً، وتخرج منها عام 1945، وعاد إلى فلسطين ليؤسس شركة إنتاج سينمائي مع كل من جمال الأصفر وعبد اللطيف الحاج هاشم، هي (الشركة العربية لإنتاج الأفلام السينمائية)، والمعلومات والروايات هنا أيضاً متضاربة.

ومن جهة أخرى، يذكر أن الفلسطيني محمد صالح الكيالي، كان قد سافر إلى إيطاليا، ودرس الإخراج السينمائي هناك، ثم عاد إلى فلسطين ليتعاون مع المكتب العربي، التابع لجامعة الدول العربية، حينذاك، وقد كلّفه بأن يعمل على إخراج فيلم عن القضية الفلسطينية، غير أن هذا الفيلم لم يُنجز. وقد هاجر محمد صالح الكيالي إلى القاهرة، واستقر فيها، وأخرج بعد عام 1948 مجموعة أفلام تسجيلية قصيرة وطويلة، بعضها كان موضوعه عن فلسطين، وبعضها الآخر عن موضوعات مصرية الشأن. كما أخرج وأنتج أفلاماً روائية طويلة تنتمي إلى السينما التجارية، في كل من سوريا ولبنان، التي ازدهرت في الستينيات من القرن العشرين.

عموماً سنجد أن السينما الفلسطينية، في الفترة ما قبل النكبة عام 1948، كانت عبارة عن محاولات ومغامرات فرديّة بحتة، لم تستطع خلق سينما فلسطينية حقيقية، لأنها أصلاً لم تكن محاولات منظّمة، و لم يوضع أيّ أساس لصناعة سينمائية فلسطينية، رغم محاولات تأسيس بعض شركات الإنتاج السينمائي، والتي أخفقت جميعها، لأسباب ذاتية وموضوعية، كما لم تكن المحاولات السينمائية الفلسطينية قائمة على أساس من وعي ثقافي ومعرفة بأهمية السينما، ودورها كسلاح إعلامي فعال، بل فُهمت كمجرد قصص يمكن تمثيلها وعرضها للتسلية. وهذا الموقف

(للمزيد من الأسف) كان على النقيض مما فعلته الحركة الصهيونية، التي أدركت مبكراً أهمية السينما، واستخدمتها في خدمة أهدافها ومقولاتها..

وينبغي، هنا، ملاحظة الإشكالية المتجسّدة في عدم التمكّن من وضع اليد على المعلومات الدقيقة والشافية حول حقيقة وطبيعة العمل السينمائي، قبل العام 1948، ومعرفة كافة المحاولات التي بُذلت، مما يشكل انقطاعات في المعلومات، تثير تشكّكا في ما هو متوفّر من روايات ومعلومات، وبما لا يجعل من السهولة الركون إليها، فالتضارب في المعلومات متوفر، والتناقض كذلك، وهذا بسبب الكوارث التي شهدتها فلسطين قبل النكبة، وبعدها. فقد سَلب الانتداب البريطاني الوثائق السينمائية الفلسطينية كافة، ونقلها إلى لندن، أو أتلفها، أو سلمها للصهاينة، كما أُتلفت بعض هذه الوثائق وفُقدت، خلال الأحداث الفاجعة عام النكبة 1948. إن ما حصل حينها من تشريد للفلسطينيين بشكل قسري وفوضوي، لم يمكّن أيًّا من الفلسطينيين من أن ينقذ هذه الوثائق، أو يتسنى له حتى مجرد التفكير في ذلك، في تلك الظروف الشديدة.

كما أنه من الملفت أن مؤرخي السينما الفلسطينية، سواء أكانوا فلسطينيين أم عرباً، أقصَوا أيّ جهد سينمائي قام به أي من اليهود العرب في فلسطين، وأنكروه، وتركوه لترثه إسرائيل، التي لم تكن موجودة، حينذاك. ولم تحاول السينما الفلسطينية هضمه واستيعابه، وفي الوقت ذاته نجد أنّ السينما المصرية قد أحسنت استيعاب جهود السينمائيين المصرين اليهود، فهضمتها ودمجتها في العمل السينمائي المصري!.. نقول هذا ونحن نميز بالطبع بين السينما الصهيونية الأهداف والغايات، والسينما التي ينتجها يهود عرب أو يقدمونها، دون أن يكونوا بالضرورة صهاينة، مع حذر ودقة وضرورة هذا التمييز.

نُكِبَت فلسطين وشعبها عام 1948، فاحتُلت الأرضُ واستُلبت، وشُرّد الشعبُ ونُفي.. وإن كان بين أيدينا تراث فلسطيني من الشعر والقصة والرواية والمسرح، وسفر من الجهاد والنضال والكفاح والشهداء، وحكايا الوطن السليب.. إلا أنه ليس بين أيدينا سوى روايات عن محاولات لسينما فلسطينية، وروايات عن مغامرين ورواد سينمائيين فلسطينيين.. حاولوا؟.. ربما.. لكن ما استطاعوا، إلا القليل القليل..

البداية الثّانية.. سينما الثّورة الفلسطينيّة

الحديث عن السّينما الفلسطينيّة فيما بعد النكبة، وحتى مطلع الثمانينيات من القرن العشرين، إنما هو حديث عن السينما الفلسطينية، خارج الأراضي المحتلة، وهي السينما التي نشأت بعيد ميلاد الثورة الفلسطينية المسلحة المعاصرة، وتشكيل فصائلها ومنظماتها، وتسمت باسمها. فهذه السينما بدأت، حسب أغلب الروايات، أيضاً، من خلال تكوين قسم صغير للتصوير الفوتوغرافي، الذي شرع منذ أواخر العام 1967، بتصوير بعض المواد الخاصة بالثورة، عبر تسجيل صور شهداء الثورة، وبعض المشاهد من المخيمات الفلسطينية، وهي المفردات التي كانت متاحة للرصد والتصوير في الواقع الفلسطيني، حينذاك.

كما يروى أن سُلافة مرسال التي كانت من أوائل الخريجين الفلسطينيين من المعهد العالي للسينما في القاهرة/قسم التصوير، كانت قد بدأت بالتصوير، ثم التحميض والطبع في منزلها، على نحو سرّي وفردي، بسبب الظروف الدقيقة حينذاك، ثم استُشعرت الحاجة (بدعم وتشجيع من القيادي في حركة فتح، وفي الثورة، خليل الوزير/أبو جهاد الوزير) لإنشاء قسم خاص بالتصوير السينمائي، فبدأ هذا القسم أعماله منذ العام 1968 وأنجز من خلال ذلك أول فيلم سينمائي فلسطيني، ينتج في إطار الثورة الفلسطينية المسلحة المعاصرة، وكان ذاك الفيلم بعنوان «لا للحل السلمي» وهو فيلم تسجيلي قصير؛ (مدته 20 دقيقة) وقد جاء هذا الفيلم، في الحقيقة، نتاج وثمرة عمل وجهد جماعي لمجموعة من السينمائيين الفلسطينيين، يُذكر منهم صلاح أبو هنّود وهاني جوهرية وسُلافة مرسال ومطيع إبراهيم وعمر المختار وآخرون.. وتتفق المصادر على أن هذا الفيلم تمّ بإشراف المخرج مصطفى أبو علي، كما يذكر أن هذا الفيلم قد صيغ ردّاً على «مبادرة روجرز» الشهيرة، التي طُرحت في ذاك العام، في مسعى من الفيلم لتبيان الموقف الشعبي الفلسطيني الرافض للحلول التسووية المطروحة للقضية الفلسطينية، حينذاك.

ولقد تعرقلت المسيرة السينمائية الفلسطينية بعد هذا الفيلم، ربما بسبب الأحداث الدامية التي عانت منها الثورة، حتى تمّ الخروج الدامي من الأردن خلال عامي 1970 و1971 فظهر فيلم «بالروح بالدم» وهو فيلم تسجيلي وثائقي تمثيلي

طويل (مدته 40 دقيقة) أنجز بإشراف المخرج مصطفى أبو علي، أيضاً، وتنفيذ مجموعة العمل الفنية السينمائية ذاتها، تقريباً.. وفي هذا الفيلم سنجد محاولة عرض وتحليل لأحداث أيلول الدامية، عبر مشاهد تسجيلية حيّة، مترافقة مع مشاهد تمثيلية بدائية وساذجة وإن كانت ذات طابع مسرحي، تدلل على التحالف بين الإمبريالية الأمريكية والحركة الصهيونية والرجعيات العربية.. ويُروى أن هذا الفيلم قد عُرض على من حضر مؤتمر القمة العربي، الذي عقد ذاك العام، في دلالة على أهمية الفيلم السينمائي، كوثيقة بصرية حاسمة.

وفيما بين إنتاج الفيلمين المذكورين، كانت منظمة الصاعقة (طلائع حرب التحرير الشعبية) والتي تعتبر الذراع الفدائي للتنظيم الفلسطيني، في حزب البعث العربي الاشتراكي، قد تمكنت بالتعاون مع التلفزيون العربي السوري في العامين 1969 و1970، من إنجاز عملين فنيين بصريين هما (يوميات فدائي، مع الطلائع)، وهما عبارة عن حلقات تلفزيونية، صورت جوانب من حياة الفدائيين في مواقعهم وأعمالهم النضالية من تدريبات واستعدادات وعمليات، وحاول العملان معايشة الحياة في القواعد الفدائية..

وقد تواترت الأفلام الفلسطينية، بعد ذلك، مواكبةً الأحداث، والمناسبات، وردود الأفعال، غالباً، ووفق توفر الإمكانيات، للجهات الإنتاجية الفلسطينية، التي كانت في كلّيتها ملحقة بإطارات تنظيمية فصائلية كانت تؤمِّن لها مستلزماتها، وتمويلها.. وعلى هذا فقد نشأت (وحدة أفلام فلسطين) التابعة لحركة التحرير الوطني الفلسطيني/فتح، كبرى فصائل الثورة، لتُعتبر البداية الحقيقية للإنتاج السينمائي الفلسطيني لصالح الثورة الفلسطينية ومنظمة التحرير الفلسطينية. ويُتفق على أنه قد تكوّنت هذه الوحدة بفضل جهود مجموعة من السينمائيين، ذكرنا منهم هاني جوهرية، وسُلافة مرسال، وصلاح أبو هنود، ومطيع إبراهيم، وعمر المختار، ومصطفى أبو علي، وآخرين..

ولقد عملت هذه الوحدة السينمائية في مجالات متعددة سعت نحو التكامل في ما بينها، بدءاً من عمليات التصوير، وإنجاز الأعمال الفنية والتقنية، من تحميض وطبع، فضلاً عن إنتاج أعمال سينمائية لمخرجين فلسطينيين، وسينمائيين عرب أشقاء، وسينمائيين أصدقاء أجانب، وكانت هذه الأعمال السينمائية ذات علاقة

بالموضوع الفلسطيني، وبرؤية مؤيدة طبعاً؛ كما اهتمت الوحدة، من جهة أخرى، بشؤون العروض السينمائية الميدانية الجماهيرية، سواء في المخيمات أم المعسكرات والمواقع الفدائية، وكذلك العروض الرسمية، في المهرجانات والمؤتمرات والمحافل العربية والإسلامية والدولية..

واعتنت أيضاً بمحاولات التأسيس لتثقيف أوسعَ وأعمق بفن السينما، كما ساهمت في تأسيس «جماعة السينما الفلسطينية» عام 1973، التي انضمت إلى مركز الأبحاث الفلسطينية[1]، والتي قدمت فيلماً يتيماً هو فيلم «مشاهد من الاحتلال في غزة» لمصطفى أبو علي 1973، وهو فيلم تسجيلي قصير (مدته 13 دقيقة) يتناول الواقع المرير الذي شهده قطاع غزة بمدنه وبلداته وقراه ومخيماته، بعد أن سقط في قبضة الاحتلال الصهيوني، فيفضح الفيلم ممارسات المحتل الهمجية، من جهة، كما يعرض لصور الإصرار والتصميم عند الشعب الفلسطيني على المقاومة والتصدي، فيقدم قراءات إحصائية لعدد من العمليات الفدائية التي نفذها الفلسطينيون ضد الاحتلال، ويبين عدد الشهداء الفلسطينيين الذين سقطوا برصاص الاحتلال، وعدد الجرحى.. ويعرض لما واجهه الأسرى والمعتقلون من أحكام بلغت أحياناً عدة مئات من السنوات للأسير الواحد.. وينتهي الفيلم، بعد كل ذلك، بالتبشير باستمرار الثورة، وضرورة الكفاح المسلح، كخيار ودرب للانتصار والتحرير، واستعادة فلسطين..

وكانت «وحدة أفلام فلسطين» ذاتها قد ظهرت باسماء أخرى متعددة، يذكر منها وحدة (أفلام فلسطين/مؤسسة السينما الفلسطينية) في إطار الإعلام الموحد لمنظمة التحرير الفلسطينية؛ ويمكن أن نذكر من أبرز الأفلام التي أنجزتها هذه الوحدة فيلم «العرقوب» لمصطفى أبو علي 1972، إضافة إلى فيلمه «عدوان صهيوني» 1972، وهو فيلم تسجيلي وثائقي قصير مدته (22 دقيقة) يسجل الصورة البشعة للعدوان الصهيوني ضد الأبرياء والعزل، من المدنيين في مخيمات فلسطينية وقرى في سوريا ولبنان. كما قدمت فيلمي (الإرهاب الصهيوني، ليلة

1 يمكن لمن يريد الإطلاع على وثائق السينما الفلسطينية هذه، العودة إلى كتاب الناقد سمير فريد: «السينما الفلسطينية في الأرض المحتلة»، من إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق السينما، العدد الثالث، القاهرة 1997 بدءاً من الصفحة 81.

فلسطينية) لسمير نمر عام 1973 و«لماذا نـــزرع الورد؟.. لماذا نحمل الســـلاح؟..» لقاسم حَوَل، الذي صور مشاركة الشباب الفلسطينيين، في مهرجـــان الشـــباب العالمي، في ألمانيا الديمقراطية عام 1974، وفيلمي (رياح التحرير، لمـــن الثـــورة؟) لرسمي أبو علي عام 1974.

أما فيلم «سرحان والماسورة» المُنجز عام 1973 فهو نتاج عمل جماعي، صيغ عن قصيدة شهيرة للشاعر توفيق زيّاد، إذ يروي سيرة البطل الشعبـــي الفلســـطيني سرحان، هذا الذي رأى ما يحيق بوطنه فذهب نحو تفجير ماسورة الـــنفط. وعـــن أحداث وشخصيات ومواقف ذات أهمية بالنسبة إلى الثورة الفلســـطينية، يومهـــا، سنرى أفلاماً مثل (كفر شوبا لسمير نمر 1975، والحرب في لبنان لسمير نمر عـــام 1977، وفلسطين في العين لمصطفى أبو علي 1977، وأنشودة الأحرار لجان خليـــل شمعون 1978).. كما سنرى كثيراً من طراز هذه الأفلام، والجرائـــد الســـينمائية الفلسطينية، مما تتفاوت فيها الأهمية والقدرة على التأثير، والمستوى الفني، والنضج في صياغة وعرض المضمون والاقناع به..

وفي تلك الفترة، ظهرت أيضاً مؤسسات سينمائية تنظيمية فصائلية، كاللجنة الفنية التابعة للإعلام المركزي للجبهة الديمقراطية لتحرير فلسطين، التي بدأت بإنتاج أول أفلامها عام 1973 فيلم «الطريق» لرفيق حجار، وهو الفيلم الذي يتحدث عن حياة المخيمات الفلسطينية في لبنان، وواقعها المأساوي، وفيلم «البنادق متحدة» له أيضاً في العام ذاته، الذي يتناول أحداث أيار المؤسفة عام 1973.

وولدت اللجنة الفنية السينمائية التابعة للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، الـــتي عمل فيها عدد من المخرجين نذكر من أبرزهم المخرج العراقي قاسم حَوَل، الذي يعود إليه القسط الأكبر من جهود قيام هذه الوحدة، واستمرارها، وتطورها، فضلاً عن إخراجه العديدَ من الأفلام التسجيلية والوثائقيـــة لصـــالحها، مثـــل (النـــهر البارد1971، وغسان كنفاني/الكلمة البندقية 1973، وبيوتنا الصغيرة 1974)..

ومن الجهات الإنتاجية السينمائية الفلسطينية، برزت دائرة الإعلام والثقافة في منظمة التحرير الفلسطينية، التي أنتجت أول أفلامهـــا عـــام 1972 وهـــو فـــيلم «معسكرات الشباب» لإسماعيل شمّوط الفنان الفلسطيني التشكيلي البارز، الـــذي قدم أيضاً أفلاماً عدة نذكر منها (ذكريات ونار 1973، النداء المُلحّ 1973، علـــى

طريق فلسطين 1974)، يمازج فيها بين تجربته كفنان تشكيلي وكمخرج سينمائي، ويُسخّر الأول منهما في خدمة الآخر..

ولقد أنجز المخرج العراقي قيس الزبيدي لدائرة الإعلام والثقافة في منظمة التحرير الفلسطينية، عدة أفلام تسجيلية طويلة وقصيرة، متميزة في أغلبها، نذكر من أبرزها فيلم «وطن الأسلاك الشائكة»، عام 1980، وهو فيلم تسجيلي وثائقي طويل (مدته 60 دقيقة) يدور حول موضوعة الأرض الفلسطينية، ومحاولة سلبها عبر أساليب عدة، ويبين مكانة الأرض وجوهريتها في الصراع العربي الصهيوني..

وسوف ينال فيلم قيس الزبيدي «حصار مضاد» 1978 الانتاج المشترك بين دائرة الثقافة والاعلام الموحد في منظمة التحرير الفلسطينية، والإعلام المركزي في الجبهة الديمقراطية لتحرير فلسطين، وهو الفيلم التسجيلي الوثائقي القصير (مدته 20 دقيقة) والذي يصوّر الوقائع داخل الأرض المحتلة، الجائزة الرئيسية في مهرجان أوبرهاوزن، في ذاك العام.

وبرزت مؤسسة صامد في مجال الإنتاج السينمائي الفلسطيني، وهي المؤسسة التي أنتجت أول أفلامها عام 1976 وهو فيلم «المفتاح» للمخرج غالب شعث، الذي عاد إلى تقديم فيلمه «يوم الأرض» عام 1978، وهو الفيلم الذي يبدو من عنوانه، جوهر مضمونه، إذ يركز حديثه حول المقدمات التي قادت إلى الصدامات والانتفاضات التي أخذت عنواناً لها في يوم الأرض الفلسطيني، الذي توج في الثلاثين من شهر آذار العام 1976.

ويجب أن ننتبه إلى أن هذا النسق من السينما الفلسطينية، يجدر بنا أن نسميه «سينما الثورة الفلسطينية»، إذ أنه تمّ من خلال مؤسسات الثورة الفلسطينية وفصائلها، ووفق رؤاها، وتوجهاتها. ولقد اهتمت السينما الفلسطينية، منذ البدء بالحدث الراهن، تحديداً بتسجيله، والتعليق عليه، وشرح أسبابه، ومقدماته، ونتائجه.. ومع ذلك، وبسببه ربما، فقد بقي هذا النسق من السينما الفلسطينية، أي سينما الثورة الفلسطينية، على هامش الفعل غالباً، واتسم رغم كل النوايا الطيبة في وجدان صنّاعه، بالفوضى والارتجال والعشوائية والفردية في العمل، والآنية في الإنتاج، فلم يكن هناك مراكمة واعية مؤسِّسة

لسينما فلسطينية حقيقية، تستطيع أن تذهب إلى ما هو أبعد من التعريف بالثورة، ومواكبة فعالياتها، فبقيت السينما الفلسطينية، تلك، تحريضية، انفعالية، ولم تمتلك الرؤية الاستراتيجية، في الإنتاج والمراكمة، أو في صياغة الخطاب وتقديمه..

البداية الثالثة.. نحو سينما فلسطينية جديدة

في العام 1978، قام المخرج ميشيل خليفي بإنجاز أربعة أفلام للتلفزيون البلجيكي، هي: (الضفة الغربية.. الأمل الفلسطيني، المستوطنات الإسرائيلية في سيناء، الأشرفية، الفلسطينيون والسلام)، في حين أنجز إبراهيم خل فيلمه «مدينتي الناصرة».. ولكن يبدو أن الكثيرين من الفلسطينيين لم يعتَدّوا بهذه الأفلام، ربما لأسباب أيديولوجية عند منظمة التحرير الفلسطينية، خصوصاً، التي لم تفقد حينذاك قدرتها ووهجها بعد، وكانت تقف (بمجملها) ضد تعبيرات هذه التحولات، ففي العام 1978، ورغم مضي أربع سنوات على تبني البرنامج المرحلي، وخطاب ياسر عرفات على منبر الأمم المتحدة (خطاب السلام أو الحرب، عبر رمزية غصن الزيتون أو البندقية) كان حديث المنظمة مايزال، بشكل عام، حديثاً عن الكفاح المسلح، وتحرير فلسطين، كل فلسطين..

هكذا يمكن أن نفهم كيف أُقصيت هذه الأفلام من تاريخ السينما الفلسطينية التي أنجزها سينمائيون فلسطينيون من الداخل، وكيف تمَّ من بعد ذلك التركيز على فيلم «الذاكرة الخصبة/صور من مذكرات خصبة» لميشيل خليفي، هذا الفيلم الذي جاء بعد عامين (على الأقل)، على انطلاقة مخرجه الأولى، وتم التعامل معه على أساس أنه الفيلم الفلسطيني الأول القادم من الداخل، والمُؤسِّس لتيار ما نسميه «السينما الفلسطينية الجديدة».

وعلى ذلك فقد اعتبرت الرواية الرسمية أن السينما الفلسطينية في الأرض المحتلة بدأت عند مطلع ثمانينيات القرن العشرين عبر تجربة المخرج الفلسطيني ميشيل خليفي في فيلمه «الذاكرة الخصبة/صور من مذكرات خصبة» عام 1980، وهو الفيلم الذي أحدث ضجة كبيرة في الأوساط، بسبب قيمتيه الفنية والمضمونية، وبسبب تماسكه وقوته والتطور والنضج الذي حققه المخرج ميشيل خليفي، وليس

باعتباره الفيلم الفلسطيني الأول في الأرض المحتلة[1]، ولكنه الفيلم الذي استطاع أن يصل للعالم ويحقق نجاحاً وحضوراً مميزاً..

وبعد هذا الفيلم، سيقدم ميشيل خليفي فيلماً بعنوان «طريق النعيم» حول اغتيال نعيم خضر مدير مكتب منظمة التحرير، في بلجيكا، وفيلماً بعنوان «معلول تحتفل بدمارها» وهو فيلم تسجيلي وثائقي متوسط الطول (مدته 35 دقيقة). ومعلول في الحقيقة ما هي سوى قرية فلسطينية من قرى الجليل الأدنى، قرب مدينة الناصرة، وقد احتُلت كمئات القرى الفلسطينية عام 1948 فدمرت وأُزيل الكثير من معالمها وهُجّر سكانُها وطُردوا، فأقاموا كلاجئين في بلدات مجاورة لبقايا قريتهم، لتغدو نموذجاً لكل قرية وبلدة ومدينة فلسطينية تعرضت لهمجية المحتل الصهيوني، وممارساته الهادفة لمحو كل أثر ونبرة دالة على الوجود العربي الأزلي في فلسطين.

الذاكرة هي العمود الفقري للفيلم، حيث يشير السكان إلى مساحات خالية إلاَّ من الأنقاض، ويعيدون رسم بيوتهم، بكل تفاصيلها الزمانية والمكانية وذاكراتها التي لم تنطفئ، وفي رسمهم ذاك يبدون كأنهم ينعشون الذاكرة، ويستنهضونها من غفوة، أو يستنقذونها من انطفاء. والفيلم بهذا يفتح الطريق لتيار كامل من أفلام ذاكرة المكان، إذ سينجز أكثر من مخرج فلسطيني، أو أجنبي، فيلماً على طرازه، فيما بعد.. حيث أن ذاكرة المكان، وانطلاقاً من هذا الفيلم، ستصبح محور وموضوع العديد من الأفلام الفلسطينية، أو المنجزة عن فلسطين، والتي تأخذ من ذاكرة المكان مفتاحها..

وفي وقت مواز، كانت المخرجة مي المصري، تؤسس لمشروعها السينمائي، الذي يمكن اعتبار فيلمها «تحت الأنقاض»، عام 1983، فاتحة مشروعها بالتعاون مع جان شمعون، وبداية مسيرتهما السينمائية المشتركة، فيدور الفيلم في صيف 1982، أثناء الاجتياح الصهيوني للبنان، وحصار مدينة بيروت. ولقد نال فيلم «تحت الأنقاض» حفاوة واحترام لائقين بإنتاج سينمائي باهر، كذلك لا بد من

1 يقدم تيسير خلف معلومات عن فيلم بعنوان «عيش وملح»، من إخراج فرانسوا أبو سالم، وإنتاج فرقة الحكواتي عام 1976، ويصفه بأنه فيلم روائي طويل.. انظر كتابه «دليل الفيلم الفلسطيني 1935–2000»، ص 27.

الانتباه إلى أن هذا الفيلم كان الإعلان عن ولادة مخرجة سينمائية فلسطينية متميزة ذات مشروع عالي المستوى، يلامس ضفاف العالمية بمقدار انشغاله بالهم المحلي، الفلسطيني واللبناني، كما كان الفيلم جرعة ثقة هامة على صعيد مشروع المخرج اللبناني جان خليل شمعون، المشارك روحاً وقلباً في هذا العمل تماماً كمشاركته المساعدة فنياً وتقنياً، وسيتبادل مي وجان موقع الدور المساعد بينهما، كل في عمل الآخر.. وبدا منذ هذا الفيلم توافقهما وانسجامهما، والكيمياء الخاصة بينهما..

وفي العام 1985، يقدم كل من ناظم الشريدي فيلمه «نداء الجذور»، وعلي نصار فيلمه «حكاية مدينة على الشاطئ» وهما فيلمان تسجيليان، الأول منهما أُنجز بمساعدة مركز إحياء التراث العربي في الطيبة، والجمعية الثقافية في أم الفحم، وهو يفند مزاعم قادة الحركة الصهيونية في مقولتهم إن شعب فلسطين بدون ثقافة أو حضارة، والفيلم الثاني تمَّ بدعم من المؤسسة الشعبية للفنون (كان يرأسها الشاعر المعروف سميح القاسم)، وهو يدور حول مدينة يافا العربية، وحضورها وتاريخها، ويبشِّر بأن طريق الخلاص، هو طريق النضال. ويذكر أن المخرج علي نصار قد استخدام في هذا الفيلم (مدته 60 دقيقة) تقنية المزج بين ما هو روائي وتسجيلي..

ومن جهته، يعتبر المخرج رشيد مشهراوي أحد أبرز المبدعين السينمائيين الفلسطينيين، الذين برزوا في أواخر الثمانينيات من القرن العشرين، فقد أنجز العديد من الأفلام التي كان أولها الروائيين القصيرين: «جواز سفر» عام 1986، و«الملجأ» عام 1989، بينما سيرصد فيلمه «دار ودور» عام 1990، وهو الفيلم التسجيلي الطويل (مدته 52 دقيقة)، حياة عائلة فلسطينية تعيش حال اللجوء في مخيم الشاطئ، في قطاع غزة، خلال الانتفاضة. رب العائلة يعمل في تنظيف البيوت والمكاتب (كجزء من طراز عمل متاح للفلسطينيين) في تل أبيب، ليتمكن من رعاية وإعالة أسرة مكونة من زوجته وأولاده السبعة وأخته الأرملة وولديها.. لكن هذا الأب سيفقد عمله بسبب وقوع حرب الخليج الثانية، وفرض الاحتلال لحصار طويل، مما يوقع الأب (كمئات الآلاف من العمال الفلسطينيين) في قبضة البطالة، والتعطّل عن العمل، وما ينجم عن ذلك من أزمات.

وفي فيلمه «أيام طويلة في غزة» الذي قدمه عام 1991 وهو تسجيلي وثائقي قصير (مدته 30 دقيقة)، نرى شهادات لثلاثة نماذج اجتماعية فلسطينية من قطاع غزة، لتكون هذه الشهادات معبّرة عن الحياة اليومية في قطاع غزة، كما تعبّر عن آرائها في القضايا العامة، الراهنة حينذاك، أي الانتفاضة وحرب الخليج الثانية، وآثار هذه القضايا والأحداث على واقع الفلسطينيين، خصوصاً العمال منهم، ومن ثم من يعيلونهم، ومناقشة صورة المستقبل الذي يصبو إليه الفلسطينيون، رغم قلق الأسئلة التي تترصده..

وفي العام 1993 تقدم المخرجة الفلسطينية علياء أرصغلي فيلمها «حياة ممزقة»، وهو فيلم وثائقي قصير (مدته 24 دقيقة) يترصّد موضوعات المنفى والهوية والمجتمع، في حياة المخرجة نفسها، وحياة مثيلاتها من النساء الفلسطينيات، خصوصاً إزاء عملية التأقلم والتكيف مع المجتمعات الأخرى، التي تجد المرأة نفسها في مواجهتها، إثر رحلتها من البيئة الفلسطينية، نحو المنافي البعيدة.

وفي التسعينيات ظهر المخرج الفلسطيني نزار حسن، الذي أنجز عدة أفلام وثائقية تسجيلية، حيث يرصد فيلمه الأول بعنوان «ياسمين» 1995 لإجراء مقابلة طويلة مع (ياسمين)، وهي سجينة فلسطينية في أحد السجون الإسرائيلية، ومما سيثير الدهشة والغرابة عند المتلقي أن زجها في السجن إنما كان بسبب مشاركتها في جريمة (شرف). وسيذهب في فيلمه «أسطورة» 1998، وهو الفيلم التسجيلي الطويل (مدته 90 دقيقة) إلى حديث الذاكرة الفلسطينية، من خلال سيرة عائلة فلسطينية من قرية صفورية، قرب الناصرة، وتشردها في منافي الأرض، بعد وقوع النكبة عام 1948، بين الأرض المحتلة والأردن وسوريا ولبنان، وصولاً إلى ألمانيا.. والفيلم على هذا لا يتوقف عند حدود كونه ذاكرة هذه العائلة، وسيرتها، بل يسعى إلى أن يكون سيرة الشتات الفلسطيني، منذ نكبة 1948، خاصة أنّ إنجازه وافق الذكرى الخمسين للنكبة.

وأنجزت القوى الإسلامية في فلسطين (حركتا الجهاد والحماس) عدة أفلام وثائقية منذ مطلع تسعينيات القرن العشرين، وفق اهتمامات وخطاب هذه القوى، حيث شاهدنا لحركة حماس فيلم «على حدود الوطن» 1993 من إخراج جمال ياسين، وهو فيلم تسجيلي وثائقي طويل (مدته 60 دقيقة) يتناول موضوع المبعدين

إلى مرج الزهور، عند بداية الانتفاضة الأولى. كما سيقدم فيلمه الوثائقي الطويل (مدته 50 دقيقة)، الذي يحمل عنوان «بيان من مآذن القدس» ليكون وثيقة سينمائية تدق أجراس الخطر بصدد ما يهدد القدس والأمة العربية والإسلامية وعقيدتها ومقدساتها. فينطلق الفيلم من بيان الهيئة الإسلامية العليا للقدس الذي صدر بتاريخ 1990/10/8، ومن وقائع الاعتداءات الصهيونية الوحشية برصاص الجيش والمستوطنين اليهود ضد المصلين في رحاب المسجد الأقصى، فيعرض الفيلم الأحداث الدامية والمشاهد المفجعة، مترافقة على شريط الصوت بأناشيد مؤثرة تنوح وترثي نكبة الأقصى وفلسطين..

وسيخصص المخرج إياد الداوود أول أفلامه «القدس وعد السماء»؛ الوثائقي الطويل، (مدته 60 دقيقة)، عام 1997، لواقع القدس، انطلاقاً من الواقع المؤسف الحالي، عودة إلى الماضي العريق، وتطلعاً إلى مستقبل، تستعيد فيه مدينة القدس ألقها وحضورها، كما تتنفس الأماكن المقدسة أنفاسها بعيداً عن قبضات جند الاحتلال. بينما يخصص فيلمه «مآذن في وجه الدمار»، عام 1999، (مدته 56 دقيقة) لرصد المصير الذي آلت إليه المساجد والجوامع في فلسطين المحتلة، تحت سيطرة الاحتلال الصهيوني، ويفضح السياسة العدوانية اللاأخلاقية، التي تتنافى والأعراف والقوانين الإنسانية والدولية، حيث قام الاحتلال بتدمير عدد كبير من المساجد، التي تعتبر فضلاً عن كونها أماكن مقدسة، كذلك أمكنة تاريخية أثرية، لا يجوز المساس بها.

استخلاصات عامّة

سنلاحظ أن «سينما الثورة الفلسطينية» نظرت إلى القضية الفلسطينية من جوانب محددة، فاتسمت مضامينها بالانفعالية، والآنية، وملاحقة الأحداث العسكرية، بشتى نتائجها وآثارها، والأحداث السياسية، ومتغيراتها، منذ مبادرة روجرز، وأحداث أيلول، حتى الاجتياح، والحصار، والخروج من بيروت، وصولاً إلى الظروف الناشئة بعد اتفاقات أوسلو.. واعتنت بالحدث، وتسجيله، والتعليق عليه، ومحاولة تناول أسبابه، مقدماته، ونتائجه، كما اعتنت بالتعريف بالثورة، فكانت هذه السينما تحريضية تثويرية، في حين اتسمت مسيرة إنتاجها، لعدم توفر

جهة انتاج واحدة أو محددة، بالارتجال، والفوضى، والبعثرة، مع رغبتها وسعيها من أجل إنجاز محاولات في تحليل العوامل، والشروط التاريخية، التي قادت نحو نكبة فلسطين، أو دراسة التاريخ الفلسطيني، كمقدمة لفهم جذر القضية الفلسطينية، وتبيان جوهرها..

ورغم كل ذلك لم تظهر السينما الفلسطينية، حينها، كسينما متخصصة، بل بقيت مجربة، مغامرة، لم تستطع أن تبني بوضوح مفرداتها، ولغتها، ولم تؤطر، ولم تمتلك خططاً أو استراتيجيات متصاعدة، ربما، لأنها كانت سينما شعب مشرد مشتت، عملت فيه الأيديولوجيات، والمواقف السياسية المتعددة، زيادة في إطفاء مراكمة الجهود، وعدم قيام مؤسسة فلسطينية واحدة، أو رؤية لسينما فلسطينية واحدة، تساهم فيها كل الجهود، والجهات المنتجة، وبالتالي أصيبت بافتقاد الرؤية والمنهجية، المتكاملة، التي تخطط لمدى بعيد، أبعد من الحدث الراهن، الآني، والمؤقت، وملاحقته.. كل ذلك ترافق مع نقص الكوادر السينمائية، الحقيقية، وعدم التعامل الجاد مع الكوادر الموجودة، وعزلها وإقصائها وبعثرتها..

كما انصب اهتمام هذه السينما، حينها، على إبراز الكثير من الصور العاطفية الوجدانية، خاصة الفاجعة، كالخيام، واللاجئين، والمعاناة، والبؤس، والموت.. بما يثير المشاعر، ويستجدي الإشفاق، أو التعاطف والدموع، لكن دون التوغل (غالباً) عميقاً في هذه الظاهرة، ومقدماتها، وآفاقها.. بل الحديث بنبرة خطابية شعاراتية ضاجة، تتوافق مع خطاب الثورة، وأناشيدها.. فرصدت الأحلام في العودة والتحرير، وافترضت سبلاً عدة لتحقيق هذا الحلم..

وكانت هذه السبل غالباً ما تتوافق مع شعارات اللحظة التاريخية المواكبة للإنتاج ومطامحها، وخطابها، فالكفاح المسلح، والعمل الفدائي، ومعسكرات التدريب، والأشبال، والزهرات، طغت في السبعينيات، وحديث قرارات الشرعية الدولية، وأناشيد السلام، وأغصان الزيتون، طغت في الثمانينيات، وما بعد، دون أي مبرر موضوعي ومنطقي، في هذا التحوّل في خطاب السينما بصدد القضية الفلسطينية..

ولكن الأمور قادت، في الوقت نفسه، وبالضرورة، إلى نشوء السينما الفلسطينية الجديدة، ومن الضروري التأكيد، بداية، أن هذا المصطلح لا يرتبط فقط

بالبعد الزمني، بل كذلك بطبيعة الرؤية التي تتناول القضية الفلسطينية، وآليات السرد وتقنياتها، والشروط والقوانين التي باتت تحكم العمل السينمائي، من كتابة وإخراج وإنتاج وتوزيع وعروض.. وهي شروط اختلفت عموماً عما كان سائداً في السينما الفلسطينية خلال مرحلة الثورة الفلسطينية، فتراجعت سمات الثورية، والتحريضية المباشرة، وبرزت سمة التأمل في حال الفلسطيني، سواء أكان يعيش تحت الاحتلال، أم في المنافي.. ومن الضروري التأكيد على أن سمة التأمل هذه حتى لو وصلت إلى درجات الشاعرية لم تغفل عن مهمتها الأساس في رصد وطأة الاحتلال وقسوته وبشاعته وضرورة نيل الفلسطيني حقوقه المشروعة في العودة إلى دياره..

ومن سمات السينما الفلسطينية الجديدة، أن المخرجين فيها هم عموماً من الفلسطينيين خصوصاً من داخل الأراضي المحتلة، ممن ولدوا ودرسوا وعملوا، أو ممن هاجروا إلى أوروبا وأمريكا للدراسة وللعمل، ومن ثم أتيحت لهم فرص إنجاز أفلامهم السينمائية بإنتاجهم، أو توفرت لهم القدرة على تحصيل تمويل لأفلامهم، بالدعم والتمويل أو بالمشاركة..

لقد أرادت السينما الفلسطينية الجديدة أن تعيد للقضية حضورها، وتجدد ألقها، في الوقت الذي كانت تبدو وكأنها تمضي نحو الاختفاء والتلاشي (مع تراجع دور منظمة التحرير والفصائل)، وبدت هذه السينما كأنها تريد أن تقدم خطاباً يناسب المرحلة دون أن يفلت الخيوط الأساسية من الموضوع (في الوقت الذي بدا أن الخطاب الثوري التحريضي للثورة وللمنظمة وكأنه قد استنفذ أغراضه وبدأ لفظ أنفاسه)..

ومن ملامح السينما الفلسطينية الجديدة، نجد تحاشي الصراخ والعويل والخطب والشعارات والمواعظ السياسية، التي كانت من أبرز عيوب السينما الفلسطينية الكفاحية (سينما الثورة الفلسطينية)، في حين استمر طغيان السينما التسجيلية والوثائقية، والميل دائماً (أو غالباً) نحو الأفلام القصيرة والمتوسطة، واعتماد تقنية البيتاكام أو الديجيتال، وقليل من (16 ملم، 35 ملم).. والأفلام القليلة الكلفة (رغم مساهمة التمويل الأجنبي)..

وبدت هذه الأفلام باعتبارها أفلام المؤلف، مما يجعل الكثير منها رؤية ذاتية للمخرج، هذا الذي أدي إلى عدم التخلص تماماً من نزعة الحنين، بما تعنيه من

تصعيدات عاطفية، تكاد تصل أحياناً الميلودراما، وتوفر صفة التركيز على والأحلام والذاكرة.. واعتماد الأطفال مادة أساسية في غالبية الأفلام.

وفي هذه الأفلام، غالباً ما برز اختفاء (إلى حدّ كبير) صورة الجندي الإسرائيلي المدجج بالسلاح، واختفاء صورة الفدائي السوبرمان، أيضاً.. وتطورت الحساسية السينمائية لدى الكثير من المخرجين الفلسطينيين، التي أدت إلى اعتماد الشاعرية، والاقتراحات البصرية، وتوظيف الموسيقى والفن التشكيلي، وتراجع الحوار والتعليق، لصالح الديالوج والمونولوج.. كل ذلك فتح الأبواب أمام البحث في أسئلة الوجود والمصير. الهوية والذاكرة. الأنا والآخر. وجعل من السينما الفلسطينية مشروعاً مستقبلياً، يتكئ على البدايات التي ذكرنا، ويطمح إلى الأفضل.

منذ الأمتار الأولى
بدايات الفيلم الوثائقي السوري

فجر يعقوب

منذ الأمتار الأولى تبدو (الحياة اليومية في قرية سورية) 1974 للمخرج السينمائي السوري عمر أميرالاي، وكأن ثمة ما يشي بالفعل بأن البداية تكمن هنا، وخاصة في تلك الكادرات في "ذهب" الصحراء الذي لا يهدي سوى الرمال. ثمة أيادٍ "بريئة" مخشوشنة هنا تقوم بالفعل الشائن نيابة عن هذه الصحراء المتوحشة، حين تنحّل ذرات الرمال وتذوب أمام عدسة الكاميرا في أسلوب قلق يعلن عنه الفيلم السوري بصراحة، ولا يخفي ترددها، وكأن كل التصورات البصرية التي وضعها المخرج برفقة المسرحي الراحل سعد الله ونوس عن أهل قرية مويلح، الواقعة شمال شرق سورية، ستشكل بداية السينما الوثائقية الحقيقية، أقله هنا في سورية، وكأن حكاية هذه السينما تبدأ هنا، ويراد لها أن تنتهي هنا، إذ يبدو أن "الأشباح" المستغرقين في كادرات الأسود والأبيض ليسوا على عجلة من أمرهم، وإنما من يبدو مستعجلا في واقع الأمر ليس إلا الشريط المصور، ذلك أن شبحية الصورة تظل هي لغة الوصل بين الفلاحين الذين يتنقلون بين بيوتهم الطينية الموجودة في خلاء عازل، وكأنهم يقومون بعمليات توليف الفيلم من داخل الفيلم نفسه.

لا شك أن (استخدام) هذا الفليم ذريعةً للحديث عن بدايات السينما الوثائقية السورية، وإن سبقتها (محاولة عن سد الفرات) 1972 للمخرج نفسه، يشكل سندًا ذهبيّا للقول إن هذه السينما بدأت مع (الحياة اليومية)، وأن هذا الفيلم سوف يستمر بعد ذلك بفتح الرموز المغلقة التي تتشكل منها حيوات أهل قرية مويلح على افتراض، وهذا سوف يقال حرفيا، إنه نوع قائم بذاته، ذلك أن الأيدي

التي تقوم بين الفينة والأخرى بتخيل الرمل لا يبدو أنها ستدخل في عراك مع ذرّاته حتى لو كانت تذريها على مهل على عظام جيفة ميتة، أو في لقيا حذاء مقطّع.

الريح التي تهب على أهل مويلح من جهة الشرق ولا تحمل لهم سوى وعـــودا بالغبار، تجعل منهم بشكل أو بآخر ممثلين يقفون أمام كاميرا أميرلاي ليعيد تنقـــيط تلك العلامات بصمت، كما في صور العائلة المجتمعة على "وليمة" الخبز والشـــاي، ليخبرنا الفيلم أن زادَ يومهم يبدأ في الواقع هنا، وأن على المشاهدين، أن يتوقعوا أن انصراف أفراد هذه الأسرة إلى العمل في الأرض والحقول القحـــط علـــى وقـــع الأهازيج الخاصة بتلك المنطقة، إنما للتأكيد على أن مصائرهم لن تكون بعد اليـــوم إلا معلقة في ذلك "الخواء" المستقطع كلية من صمت مستحدث وبائن، ولا يقـــوم سوى على هداية الصحراء، فالفيلم عموما يمكن له أن يظهر من قبـــل وجـــودهم كممثلين أو من بعد هذا الوجود، وهذا قد لا يشكل فارقا جوهريا، طالما أن أهل مويلح يمكنهم حجز أمكنة إضافية فيه للتثبت من يقين الرمال ومصير الزراعة الآيلة إلى تفكك التربة وعدم صلاحها، فهنا المعلم الذي سيقوم من بعد كل ذلك علـــى رطانة اللغة المدرسية في الصفوف الابتدائية، ويقوم بتلقينها للطلاب الصغار في هذا المقلب الآدمي، وهي ذاتها الكلمات التي لن تجدي، ذلك أن مراد الجميع يتعـــدى هذه الرطانة اليومية إلى ما هو أبعد من شبحية اللغة التي يبصر بها المعلم طريقـــه إلى غرفة الصف الطيني.

كل هذه الموجودات والتفاصيل الصغيرة التي ينشأ عنها الفيلم، تخبر من زاوية أخرى أن اللقاء مع المختار الأمي جاسم الذي ورث "المخترة" عن أبيه عام 1952 لا يملك راديو، وسيلة الاتصال المباركة في تلك الأيام مع العالم المحيط، ليعرف متى حلت هزيمة حزيران، إنما تشكل أسلوبا يجمع هنا بين المزاج التوثيقي وإيقاع القصة الروائية التي جعلت من أهل مويلح مادة لها، وهذا المفتاح الأسلوبـــي – إن جـــاز التعبير – الذي اعتمده المخرج، وربما المونتير قيس الزبيدي لاحقا أعطى المشـــاهد وقتا للتأمل في مجرى العملية، وكأن الجميع هنا يتعاطون مع الواقع المـــرّ في لعبـــة تمثيلية، وأنهم ليسوا مجرد فلاحين بسطاء يقومون بأدوارهم الصغيرة الثانوية أمـــام الكاميرا، وأنه يتوجب على الشريط الوثائقي أن يسجل بحرفية مايدور أمامه مـــن أحداث وأفعال دون الحاجة الفعلية إلى تصورات أميرالاي – ونوس – الزبيـــدي،

وهذا في الواقع ينجزه القطع بين الرموز الكثيرة التي تتجمع على أرض بائرة تتشكل بهدوء على مرأى من أهل مويلح، وبين المستقدمين إليها من معلمين وأطباء وبيروقراطيين. هذا القطع يشكل أيضا في وجه منه "فلترا" يقوم على تنقية الدور الواقعي الذي ينشده هؤلاء الفلاحون في مواجهة لعبة السينما الوثائقية المصورة، ويقدمهم بوصفهم أولئك الممثلين الذين يمتلكون عوالم داخلية حارة تزيد من حضور الصورة وتكويناتها الشفافة الأنيقة، ذلك أن عنوان الفيلم لا يشي من الآن فصاعدا بحدث يدور في قرية بعينها. إنه ينكر الاسم، لا بل وينقحه على نسج الحياة اليومية من خلال نول بصري، كما لو أن هذا يتكرر من قبل، وسيتكرر من بعد من دون حصول كل تلك الأخطاء الفادحة لدى الآخرين الذين ينتظرون مثل هذه الأخطاء ليقدموها بوصفها دروعا في الإملاء البصري الذي يقوم عليه التصور الدرامي للفيلم، لأن بناءه المشروط يبدو كأنه يقوم على تصورات وتخيلات مسبقة، ولكن هذا نتاج وثائقي يمكن له أن يشكل تلك العلامة الفارقة في السينما الوثائقية السورية خاصة، والعربية عموما التي أطلقها أميرلاي في (الحياة اليومية) ومن بعده كل تلك الأفلام التي انشدّت إلى الريف السوري بغية محاكاته، ومحاكاة الجدات والأمهات الريفيات فيه لعلّه يمكن اقتناص موجودات جديدة سوف تتشكل منها بعض الأفلام اللاحقة في سجل هذه السينما الوثائقية التي لم تفقد نضارتها، ولكنها لم تتجاوز هذه الحياة اليومية في محاولة تخفيف وطأة القطع والتركيب والمراقبة والتسجيل، وإن قدم بعضها رؤى جديدة في بعض الأحيان، ولكن من دون شرط إعادة تركيب الواقع بالطريقة ذاتها، إذ لم تنص الحياة الطبيعية في أي شرط من شروطها على تجاوز التركيب الذكي الذي اعتمده أميرلاي وقدّم له إمكانية أن يصبح علامة فارقة في مجاله، لأن الحبكة الدرامية في هذا الفيلم ستتشكل على مدى ثمانين دقيقة من يوميات هؤلاء الفلاحين البسطاء، ومن نفسيات الطاعنين في السن منهم، وقد خبروا الحياة بطرائق مختلفة، لهذا سوف يلجأ المخرج أميرالاي إلى ذلك العجوز الذي ينزع ثوبه عن صدره أكثر من مرة، وليجمده في كادر منتقى بعناية في نهاية الأمر ليبوح بما يثقل صدره بالذات، ذلك أن بعض هؤلاء الشيوخ إنما يشكلون فاكهة لمراقبة دقيقة، وماعلينا كمشاهدين سوى أن نتحقق من هوياتهم، لأنهم هم من سيستثيرون فينا الرغبة في التأمل.

هل يمكن القول بعد كل ذلك إن (الحياة اليومية) نوع سينمائي قائم بذاته؟

قبل الإجابة عن هذا السؤال ربما يجب تغطية ذلك بالقول إنه في الفيلم الروائي يتجلى الفعل قبل كل شيء في الممثل، وإن العلاقات المتبادلة مع المحيط تلعب هنا دورا دراميا نشطا في تقديم هذا الممثل للناس، وبالتالي فإن مأزق البطل الدرامي في السينما يقبع في الوسط بين النظرية والتطبيق في فن الممثل. والبناء الناظم للفيلم السينمائي يطل هنا بوصفه علامة غير قابلة للقسمة مع أبطال غير قابلين للقسمة أيضا. هنا البطل يجد نفسه في أوضاع قائمة ومكتملة وعليه أن يتحرك ضمنها. أما الأبطال في الفيلم الوثائقي، فهم يجدون أنفسهم في أوضاع متأزمة أكثر من أبطال رواية ما، وكأنه لاحلول أمامهم، وليس لديهم إمكانية إلا في تجاوز مايمكنهم قوله عن أحوالهم، وما آلت إليه أوضاعهم المكربة في قرية يمكنها أن تصبح افتراضية أيضا وتقع في أكثر من منطقة جغرافية، فليس هناك تعداد فعلي للرمل الذي يتشكل منه عالم هؤلاء البسطاء، وهذا فيه استحالة بالطبع، ولايبدو أن هذه القسمة ستكون مجدية في الواقع، لأنها قابلة للانشطار أو التعدد، وعليه يمكن القول إن أميرلاي أسس هنا بشكل مبكر أسلوبا يغطي هذه الفكرة، لأن هذا الفعل الذي يخلقه هذا الفيلم عبر إعادة رسم الواقع بغية توثيقه وإعادة تركيبه بأدوات الواقع نفسه، إذ يمكّن حبّات الرمل التي تنخّل بالأيدي ذاتها أن تملأ حذاء فارغا، وأن تغمر علبة سردين فارغة، وأن تظلل حيوات ما تبقى من أشباح آدميين ليس بوسعهم سوى الانتقال إلى إمكانية التأكيد أن كل قراءة متشكلة في الوضعيات التي وجدوا فيها ليست إلا ملجأ آخر، يقومون بالاحتماء واللوذ به، حين يعاد رسم الظلال البشرية في كادرات متقنة ومونتاج داخلي ذكي، يؤكد أن فكرة الانشطار والتعدد التي تميز هذا النوع لم تجئ من فراغ، وهذا ما يفعله أميرالاي، على امتداد الفيلم، وهو ما شكل في الحقيقة بدايات الجدل حول السينما التي سيصنع منها أفلامه اللاحقة، وملاحقة واحدة لأبطال الفيلم تؤكد هذه النظرة، ويصبح اللجوء إلى هذا الانشطار الذي ينتج عن أحوال صادمة يعيشها هؤلاء الفلاحون، وبعضهم غارق عن عمد في أمية متحققة، حتى حين يلجؤون إلى الخبز المصنوع من القمح

والشاي الأسود الثقيل اللذَين يشكلان تسعين في المئة من طعامهم اليـــومي، وإلى أفعال الشعوذة المتعلقة بأوضاعهم الصحية، فإن أميرلاي يستبق هذه الطروحـــات بصور لا تتعدى مضغ اللقيمات، ذلك أن الإيقاع الداخلي للفيلم ينشأ في مثل هذه الحالة عن التصادمات الدينامية التي يلجأ إليها الشريط، كما هو حال المرضـــى في الأوتوبيس المتوجه إلى مدينة دير الزور لمراجعات مستشـــفياتها بعـــد أن أكـــدوا عجزهم عن تأمين التغطية الصحية في أماكنهم، حين تحل الشعوذة محل كل شيء، حتى في أبسط العلامات الطبية. هذه التصادمات الدرامية تؤكد بالفعل أن السؤال عن دينامية السلوك الانساني المتجذر في هؤلاء "الأبطال" يكمن في الواقع في مـــادة هذا الفيلم دون سواه، وهو مايقود إلى دينامية نفسية ليست أقل انعكاسا من كـــل تلك الوسائط الداخلية المتصلة بالعالم الخارجي المحيط بهم، وهـــم يعيشـــون فيـــه ويدورون. والمثال العاكس الذي ينشأ عنها يكشفه إحساس مبكر بواقع مترد ليس ثمة إمكانية لإعادة تركيبه إلا من خلال هذه الفرضية حول الانشطار والتعدد الذي ينطلق منه الفيلم.

هل كان كلّ ذلك يحدث صدفة؟

لا يمكن الإجابة بنعم عن مثل هذا التساؤل، ذلـــك أن الإشـــكاليات الـــتي يطرحها فيلم (الحياة اليومية) كما سبق وأسلفنا، قائمة بالفعل على فرضية من هذا النوع تتجلى أكثر فأكثر على متعة الكشف من خلال كادرات متقنة تشكل بنيـــة درامية متصاعدة مستقلة يمكنها خطف المشاهد من مقعده الوثير ليفكر، علما أنـــه ليس من الأكيد أن جميع "المختطفين" هنا سوف يقبلون بمثل هذه الإضـــافة مـــن حول هذا الفيلم – العلامة، وربما يقبلها البعض بتشـــكك، باعتبارهـــا موضـــوعا اجتماعيا قابلا للحل والمعاينة والمساومة إن أمكن على أوضاع حيّة. وحتى يصـــبح الموضوع الذي نقاربه أكثر جلاء في مثل هذه الحالة، يمكـــن القـــول إن التعـــبير الوصفي ينتج هنا عن مشاعر الأبطال الواقعيين، وهم ينكبون على لعب أدوارهـــم كي يعاد تشكيل هذا الواقع من خلال حيواتهم، إذ يبدو أن ثمة ازدواجية في المعـــنى يمكن المراهنة عليها بوصفها علامة جديدة في التأليف الوثائقي، وهـــي في نفـــس الوقت معطى عن العلاقة مع العالم المحـــيط. سيتحصـــن المؤلـــف خلـــف هـــذه

الازدواجية، لأن السؤال سيتأكد خلف شحوب الصورة نفسها التي يلجأ إليها وهو يعاين الواقع في مويلح عبر قوانين داخلية، هي كل ما يبقى له في هذه اللعبة الواقعية المثيرة.

من فيلم (الحياة اليومية في قرية سورية) بدأت مرحلة نوعية في إبداعات السينما الوثائقية العربية دون شك، وبالتأكيد ليس الكمّ، بل النوع الذي يتحقق فيه، وهو بالتأكيد ما حدث، ويحدث في سينما أميرالاي اللاحقة التي تشكلت منها بعض أفلامه الأخرى مثل الدجاج وطبق السردين على سبيل المثال، ذلك أن المؤلف الوثائقي هنا لا يحصر خياراته وموضوعاته في قالب واحد، بل يدعو أبطاله الواقعيين بجرأة إلى فكرة الانشطار والتعدد بغية الانكشاف أمام الكاميرا، وليظهروا عراة من كل ستر، ولهذا سيظل يحمل مغزى أكبر وهو أن تقوم أفلامه اللاحقة بعكس المصائر المختلفة لأبطاله المنتقين بذكاء مدروس، بوصفهم النموذج المحتذى من خلال تأكيدهم بعفوية على مرونة المحتوى، ذلك أن الشكل يظل في المقام الأول ملقى على عاتق التوصيل بين فكرة الانشطار والتعدد التي يخبئها أميرالاي في معظم أفلامه تقريبا، فحيوات هؤلاء "الأبطال" تحمل معنى الازدواجية وهي تظل محك الوصف والسرد الوثائقيين اللذين يبعثان على تحييد المنطق النقدي في محاولة تتبع هذه السينما الشديدة الخصوصية القائمة على العلاقة بين السلوك الداخلي والخارجي لهؤلاء الأبطال، لأنها لا تجيء مباشرة، فهم ينهون شيئا أمام الكاميرا ويخفون شيئا آخر، وهذا ينتج عن تلك الرطانة التعليمية المدرسية التي يعيشون على وقعها، ويؤكدون من خلالها على واقع أشد رطانة، يتفكك ويتحلل بدهاء ذرات الرمل وهبوبه المنقطع النظير. والسؤال الأول الذي يمكن له أن ينتج بالعلاقة مع كل ما تقدم يكمن فيما إذا كانت الواقعة الدرامية في هذا الفيلم إيجابية لجهة العلاقة مع التيمة المطروحة سينمائيا بوسائط اللغة الوثائقية ذاتها. يمكن القول هنا إن المهم في الإجابة ليس الكم، بل الجانب النوعي في السؤال ذاته، ذلك أن الواقفين بدراية أمام الكاميرا يقبعون خلف الإشارات بوصفهم رموزا واقعية، وليس مجرد أعداد مؤلفة صمّاء، وهم أقلية في النوعية، ولكنهم يشكلون ما يمكن تسميته بإيديولوجية التمدد في الفراغ، لأن نظرية الانشطار والتعدد التي نحيل إليها الفيلم لا تقدم سوى وعي ذاتي يكاد يغطي الأبطال أنفسهم ببديهيات تنشأ عن السينما الوثائقية نفسها.

وفي النهاية، فإن مؤلفا من عيار أميرلاي يتوجه نحو إشكاليات قريبة من جوهر تفكيره تقوم على بناء متعدد أيضا في الشكل والمضمون، وهذا يشكل عن سابق تصور وتصميم علاقة إيجابية بين هذه الفروقات، فثمة سؤال كان ينشأ هنا على الدوام بشكل واضح وصريح عن العودة دائما إلى المدرسة لتقديم أفضل مافيها من رطانة يومية. وإذا كان عمر أميرلاي ينجذب نحو هذه العلامات التي يرسمها في الفليم بوصفها حلولا مسبقة، فإنه من غير المشكوك فيه أبدا أن تكون أشكال هذه العلامات تنص على إعادة ملء الفراغ برمل التفاصيل اليومية لحياة هؤلاء غير القادرين على الانعتاق إلا من خلال التدرج في الرطانة غير المؤجلة، ولكن إذا كانت علاقة المؤلف تتشكل من خلال عوالم أهل مويلح، فإن ذلك يجب أن يتبعه اعتراف أن الشكل في الفيلم محلق فنيا، والفضل في ذلك يعود إلى الأسلوب وآلية العمل عليه، وهو ما أعطى نتاجا متعطشا لفرضية الانشطار والتعدد في حيوات أبطاله المتجددين، القائمة على خضّ الوعي دون تردد ورجّه في أماكنه المرئية وغير المرئية إذ يبدو أنه من خلال هذه الوجهة الدرامية المعقدة يمكن استمالة كثرين منهم نحو جراحة أشد صرامة بغية توصيف أمراض مزمنة يعيشها الريف السوري.

هنا في (الحياة اليومية) تظهر الوجوه دائما في مقاطع منفصلة، وكأنها تخضع بالفعل إلى جراحات غير تجميلية في كادرات متتالية، وهي جراحات من غير مخدر، إذ لم يكن متوفرا لحظة الانحناء عليها بمشرط البحث والكشف، فكأن المخرج لا يستعيض عنه إلا بنصل مشرط حاد لا يمكن القبول به، كما لا يمكن الاستغناء عنه. وهذا لا يحدث إلا في السينما الوثائقية، إذ لا يمكن إعادة ترتيب الواقع – فنيا – إلا باللجوء إليه، وأميرلاي لا يفوّت فرصة من دون الاستقواء بهذه الجراحة الضرورية (الحديث عن حلول عشائرية في علاقات الناس ببعضهم البعض – رطانة الدروس اليومية – إتقان الجهل في معارك الحياة اليومية) للخروج بتفاصيل مؤرقة ليس لأصحابها فحسب، بل ولجملة مشاهدين يقعون في مستقبل الصورة، لأن الإطلالة من خلال وجوههم على خيبات الرمل بعد ذره في الفراغ، وهي ذرات لا يعاد صوغها إبداعيا إلا من خلال مأثرة الانشطار والتعدد التي تقوم عليها حيوات أهل مويلح، والتي تسمح بنشوء ازدواجية في المعنى والمبنى في حياة من سبق له وشارك في فيلم وثائقي يعتبر بحق بداية السينما الوثائقية في سورية، بالشكل الذي

يجب أن تكون عليه، كتحقق في الشكل والمضمون الذي يقوم على دعائم فلسفية وتعبيرية وبصرية لا تهادن، فالأفلام الوثائقية لا تخون صاحبها إن أدمنـــها، وهـــذا نـــزوع خاص بهذا المخرج الذي لم يخن ولعه بهذه السينما يوما، الولع القائم على الانشطار والتعدد، إذ لولاهما لبدت سينما أميرلاي ضالعة في فراغ لا يستهان بـــه، ولما تمكن فيلم (الحياة اليومية) من الصمود في هذا الفراغ والاســـتقواء عليـــه بمـــا يضمن له البقاء الدائم والمتجدد في أي مستقبل يعرض فيه.

الفيلم الوثائقي المغاربي
بين الجدية والترقيع

د. بوخليفة حبيب

تعيش التجربة السينمائية عموما في المغرب العربي مرحلة انتقالية حاسمة، لا يمكن فصلها عن التغيرات السياسية والاقتصادية الكبرى التي طرأت على تلك المجتمعات. وقد استطاع تيار العولمة أن يجعل من هذه الصناعة أداة في تحديد مفهوم الحضارة وفرض آليات تربطها بالوعاء الثقافي الأوربي، بعدما كانت في بدايتها نضالية وتحررية. تجدر الإشارة إلى أن البدايات الأولى في صناعة السينما لا تختلف كثيرا في البلدان المغاربية كثيرا عن بعضها البعض خصوصا التجربة الجزائرية والتونسية والمغربية، بحيث أنها تشترك في البدايات الأولى مع "الإخوين لوميار" اللذين صورا أولى المشاهد في أواخر القرن التاسع عشر ما بين 1894 و1897 في كل من شوارع العواصم الثلاث. إن الظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية لم تكن تختلف كثيرا في جوهرها في الفترة الاستعمارية الفرنسية مهما كانت أشكالها. بالرغم من أن تونس أصبحت في أواسط القرن التاسع عشر أولى البلدان العربية التي توثق دستورا بعد صدور عهد الأمان" في 1857 –الذي كان عبارة عن ميثاق لحقوق المواطن وتلغي الرق ولكن تفاقم المشاكل الاقتصادية وتجاوزات البايات وتزايد المطامع الأجنبية كانت مصدرا لانعدام الاستقرار في البلاد.

بعدما استعمرت فرنسا الجزائر في 1830 استطاعت أن تبسطت حمايتها على تونس في 1881 وعلى المغرب في 1912، مما أثار رفضا شعبيا عنيفا في أنحاء كل مناطق المغرب العربي. وفي عام 1920 أسست مجموعة من الوطنين التونسيين الحزب الحرّ الدستوري التونسي الذي انشق عنه الحزب الدستوري الجديد سنة 1934 ليشكل القوة التي ستقود البلاد نحو الاستقلال. وبعد نضال طويل ومرير

نجحت الحركة الوطنية التحريرية التي قادها الحزب الدستوري الجديد وكانت من أهم روافدها الحركة النقابية في استرجاع حرية البلاد وكرامتها فحصلت تونس على استقلالها في 20 مارس 1956، ثماني سنوات قبل استقلال الجزائر في 1962. وفي الجزائر انتفض الشعب في منطقة الشرق (خراطة وقلمه وسطيف) حيث قتل أكثر من خمسة وأربعين ألف شخص إلا أن الجزائر استطاعت أن تبرز تقدما في التنظيم الثوري ملحوظا إلى غاية اندلاع الثورة التحريرية في 1954.

نتيجة الديون المترتبة لسلطان المغرب عبد الحفيظ على فرنسا، استطاعت هذه الأخيرة فرض معاهدة الحماية في عام 1912، ورفض الشعب والجيش هذه المعاهدة، واشتعلت الثورة المغربية في مختلف المناطق، فاضطر السلطان عبد الحفيظ للتنازل عن العرش لأخيه يوسف. كما في منطقة الاحتلال الفرنسي، كذلك في منطقة الاحتلال الإسباني قامت الثورات الشعبية، وكان من أهم هذه الثورات ثورة أحمد بن محمد الريسوني أما الثورة الأهم فهي ثورة محمد عبد الكريم الخطابي 1920–1926 م في منطقة الريف وقد انتصر على القوات الإسبانية، وأرغمها على التراجع عن معظم المناطق التي احتلتها وأسس حكومة وطنية وضعت ميثاقاً لتحرير المغرب في مدينة أغادير وأعلن قيام جمهورية الريف وأدى انتصار قوات الخطابي في المغرب على القوات الاسبانية إلى قيام حركة انقلابية في إسبانيا هدفت إلى إعادة تنظيم الجيش للوقوف في وجه الثورة وفعلاً أرسلت إسبانيا عام 1922 قوات جديدة لاستعادة المناطق التي حررها الخطابي لكنها منيت بخسائر فادحة. فبعد الاستقلال اختلفت الدول في السياسات الثقافية نتيجة اختلاف النظم السياسية. إلا أن الجزائر في السبعينيات من القرن الماضي توجت بالسعفة الذهبية في مهرجان "كان" الدولي بفيلم "وقائع سنوات الجمر" لمحمد الأخضر حمينه. لم يكن في تلك المرحلة الاهتمام بالنوع الوثائقي إلا في بداية الثمانينيات من القرن الماضي مع الفيلم الوثائقي "استعمار من غير امبرطورية" للأستاذ المرحوم عز الدين مدور خريج المعهد الدولي للسينما بموسكو.

لم يستفد صنّاع السينما المغاربة الاستفادة الكاملة من البنية التحتية الموجودة لديهم من دور العرض، حيث استمرت الأفلام المستوردة في هيمنتها على دور العرض. صور ألبير شمامة شيكلي فيلم "زهرة" في 1937، أول فيلم

قصير في تونسي. عندما ظهر فيلم "الحياة كفاح" في المغرب من إخراج كل من محمد التازي وأحمد المسناوي، وأعقبه في نفس العام "عندما يثمر النخيل"، 1968، أخرجه عبد العزيز رمضاني والعربي بناني، ومن اللافت للانتباه هنا هذا الفارق الزمني الطويل بين أول فيلم قصير وأول فيلم طويل (12 سنة) – كأنه كان لا بد من المرور عبر فترة تدريب طويلة نسبيا على الفيلم القصير قبل الانتقال إلى الفيلم الطويل – يضاف إلى ذلك أن الفيلم الأول لم ينسلخ تماما، رغم ظهوره في المغرب المستقل، عن الدور الذي تصوره الفرنسيون فيلم "عندما تنضج التمور" الذي ظهر معه وفي السنة نفسها، كانا معا من إنتاج المركز السينمائي المغربي، وقد حث على إنتاجهما إقامة المغرب لمهرجان سينما البحر المتوسط، إن النظم السياسية لم تواكب بصفة جدية الفعل السينمائي في ظل مطرقة النظرة ألأحادية والتخلف السياسي الفكري لدى الطبقة الحاكمة و لم تدرك أهمية الصورة المتحركة ودورها في تطور المجتمعات البشرية التي تشترك. في كثير من السلوكات الثقافية وأسباب تدهور وضع الصناعة السينمائية وبالدرجة الأولى الفيلم الوثائقي بعد الاستقلال. إن معظم الأعمال الفنية السمعية البصرية الناجحة قي مجال الوثائقي قد تمت على مستوى الإنتاج المشترك مع البلدان الأوربية إذا اعتمدنا على التحاليل النقدية الموضوعية العلمية، نذكر على سبيل المثال "الجزائر الأرض الحزينة" للمخرج الموهوب مالك بن إسماعيل وفيلم "رسالة إلى أختي" لحبيبة جهنين و"دموع الشيخان" للمخرج المغربي علي الصافي و"كان يا ما كان" للمخرج التونسي هشام بن عمار، باعتبار أن التمويل المالي يشكل العمود الفقري الذي يبني نتائج الإبداع الفني السينمائي ثم عامل حرية التعبير الذي لا يقل أهمية في إنجاز الصورة المتحركة بالارتباط الوثيق مع تأثير عامل اللغة العربية أو الفرنسية أو المزج بينهما أما الدارجة فهي عادة ما تنحصر في عنصر الحوار، على نجاح أو فشل المؤلفة في وصولها إلى الجمهور الذي لا يزال يعيش الثقافة الشعبية الشفاهية.

ظهرت في الآونة الأخيرة أسماء مخرجين ومنتجين وأعمال لا تقل مهنية عن مثيلتها في الضفة الشمالية رغم الصعوبات والحواجز التي تقف في طريق الإنجاز و لم تستثن معركة تجربة المرأة المغاربية، ويكفي ذكر "نوبة نساء جبل شنوه" للأديبة

الجزائرية أسيا جبار في الثمانينيات من القرن الماضي و"أماكننا المنوعة" لليلى الكيلاني.

احتضنت المدن التاريخية الكبرى ملتقيات ومهرجانات بدافع الاهتمام وقياس تلك التجارب والاحتكاك بالمعارف العالمية. نذكر على سبيل المثال المهرجان الدولي للفيلم الوثائقي في مدينة تونس حيث شاركت عدة دول عربية وأروبية، ونشير إلى المهرجان الدولي لمدينة بجاية وكذالك المهرجان الدولي للسينما العربية بنابل ومهرجانات خريبكة وطنجة وتميمون في الجنوب الجزائري ومهرجان السينما الإمازيغية بعنابه ومهرجان قرطاج، دون التطرق إلى التفاصيل التي تلعب دورا هاما في تطور صناعة الفيلم الوثائقي والفعاليات العربية الأخرى على غرار مهرجان الجزيرة الدولي للأفلام االتسجيلية ومهرجانات دمشق والقاهرة وأبو ظبي والإسماعيلية.

إن حضور أسماء كبيرة في صناعة السينما في تلك الفعاليات مثل جون بيارهنري ديلو،جينيلا فوكا، وروجي كريستيان، وأحمد محمود يؤكد هذا النوع من فنون الإبداع السمعي البصري ويؤشر على خير ثقافة الفيلم الوثائقي. إن إعادة اختراع الواقع بفضل خيال الموهبة وشغف التعبير عن واقع تلك المجتمعات وبعدما كانت بعض المحاولات النادرة التي تمردت على النظم الإستبدادية في أواخر القرن العشرين حتى تكشف عن هذا الواقع في التجربة الوثائقية، تعود اليوم برؤية جديدة على مستوى الشكل والمضمون تمثل شوطا معتبرا في تجسيد الموقف الصحيح والإيجابي في بناء الصرح المتين لاستمرار الأعمال الفنية الوثائقية التي لا تزول بزوال الأيام والأعوام. وهل يكفي أن نقتنع بأهمية نوع الفيلم الوثائقي ويبقى حديثنا محصورا في المجاملات أو العوائق وفي صراعات جانبية، مبتعدين عن الأهداف الحقيقية دون أن يتخذ السياسي والمبدع المسؤولية الكاملة في التجسيد الصادق للذاكرة الجماعية مثلما أخذها المخرج الأمريكي "مايكل مور" في فيلمه "فهرنهايت 9-11"الذي انتقد بشدة لاذعة سياسة الرئيس الأمريكي "بوش" في العراق ووثق الحدث المأسوي 11 سبتمبر في مدينة نيويورك.

لا تزال سياسة المصالح والإيديولوجيا تهيمن على الكثير من الأعمال الفنية في هذا المجال و لم يتحرر الكاتب والمخرج من الخنوع للسلطة. لقد أصبحت العوائد

المادية هي القاسم المشترك بين الأطراف المعنية بإنجاز الفيلم الوثائقي عندما تتوفر شروط العمل. يكفي أن نتصفح اليوميات ومواقع الإنترنت لنكتشف عيوبا لا مجال للحديث عنها. إن النظرة التقليدية السائدة في المجتمعات العربية والتي لا تهتم بالفيلم الوثائقي قد ساعدت بكل تأكيد على كل من هب ودب أن يخوض معركة الإخراج والإنتاج، إن العملية في الاعتقاد المألوف السطحي لا تحتاج إلى قدرة فكرية وبنية تحتية معقدة وأموال ضخمة لكي تصبح عاملا معروفا مثلما تتطلبه صناعة الأفلام الدرامية الطويلة، لذلك نجد الكثير من الأعمال لا ترقي إلى مستوى التصدير والتسويق ما عدا بعض التجارب الاستثنائية.

إن نوع الفيلم الوثائقي يتعامل مع واقع الأحداث بالبحث في الذات انطلاقا من التراث المادي والروحي الثري الذي ينسج منذ آلاف السنين الخيوط اللامتناهية للذاكرة الجماعية وتوثيقها في الزمان والمكان وتركيب الصورة الحقيقية للوجود الثقافي العربي. لا بد أن تتطلع الجهود إلى إبراز الجانب الجوهري والخروج نهائيا عن الصورة النمطية الفلكلورية الاستعمارية الذي يقدمها الغرب عنا.

إن وعي المثقف العربي وإدراكه لخطورة تيار العولمة في شقه الاستعماري الجديد، لا بد أن يمكنه من أن يتخذ موقف الالتزام نحو شعبه. يعتبر الفيلم الوثائقي من أهم وسائل التعبير الفني الصوري في عصرنا هذا، لأنه يجمع بين متغيرين ثابتين، الواقع الموضوعي للأحداث والظواهر والخيال. وتختلف أنواع الفيلم الوثائقي كما تختلف أصناف فاكهة التفاح الواحد من حيث المدة التي تتراوح ما بين 23 إلى مئة دقيقة. إنها تتوزع أساسا على المواضيع التاريخية والثقافة والسياسة والعلوم والطبيعة ثم تتفرع إلى الفنون والظواهر الاجتماعية. مهما كان الشكل والمضمون فإن الفيلم الوثائقي يعتمد على الواقع و3 يتأسس من الحدث والمكان والحكاية ثم يتجسد الباقي. إن تشخيص الواقع يجعل منه حكاية وفي هذه النقطة بالذات يلتقي مع الفيلم الخيالي وفي كلا الحالتين نعني الحديث عن الحكاية والموضوع والرؤية حيث تصبح الكتابة عنصرا هاما في تجاوز الترقيع. إن الارتباط الوثيق بين الموضوع وحياة المشاهد يتطلب من المبدع أن يكون مثقفا وملما بخبايا ذلك الواقع المتعفن ليصبح أقوى من الخيال، 4 "لا يمكنه أن يكون صورة طبق الأصل لهذا الواقع". فالتقليد الاتصالي الشفوي لا يكفي للدفاع عن صورة المجتمع العربي. إن الصراع الخفي

الموجود بين الأكاديميين والعصاميين أدى إلى افتقار بنية فكرية تجسد الشخصية الثقافية وترقي إلى مستوى جمالي يربي الذوق الجماهيري ويؤثر في الجمع البشري. بقي الفيلم الوثائقي فقيرا يسد مطالب مراكز القرار والتمويل كأنه منبر سياسي. إن إعادة صيغ الفيلم الوثائقي بأشكال روائية والابتعاد عن الثرثرة التقريرية الإخبارية يمكنه دون شك أن يصل إلى الجمهور العربي ويكون موضوع الاهتمام، لأن تركيبة العقلية العربية تميل أساسا إلى"الحكاية والتعاطف" مثلا "أرض النساء" لجان شمعون المخرج اللبناني أو "أطفال الرمال" للجزائري إبراهيم التصاقي أو"عقارب الموت" أو"الصين لاتزال بعيدة" لمالك بن إسماعيل، المهم هو تناول المواضيع الأقرب إلى واقع الحياة والطبيعة بحسنها وقبحها وهذا يقلق مراكز القرار التي تراقب عن قرب القنوات الفضائية في تلك الدول التي لا تسمح في كثير من الأحيان بوسائل مختلفة المناقشة الحرة والتعبير الصادق عن الواقع مقارنة بالمجتمعات الأوربية التي ليس لها محظورات رقابية لقضياهم، إضافة إلى الاستعداد الثقافي للمشاهد الغربي الذي لا يتأخر عن بحث المعلومة في ما يخص حقيقة الأحداث والأفعال، إن عملية الاتصال بين المتلقي والصورة عملية ديناميكية تقوم بنقل موضوع "الوقائع والظواهر التي تحمل عن طريق الرموز والإشارات المعلومات والآراء، الاتجاهات والمشاعر إلى آخرين لتحقيق هدف ما "إنها علاقة وثيقة مبنية على التفاعل بالأخذ والرد أي الاستجابة أو الرفض. قدمت مخرجة الجزائرية مؤخرا في إحدى قاعات الجزائر العاصمة العرض الأول لفيلمها الوثائقي "زهر" بالقول إنه يمكن أن يكون نموذجا في ما يخص صناعة الفيلم الوثائقي في العالم العربي. لقد مزجت التوثيق والسرد في ظل إخراج محتوى الصورة بشكل روائي درامي. تتقاطع أقدار الشخصيات لتبرز جو "العشرية السوداء" التي عاشها المجتمع الجزائري في ظل جنون العنف. والجدير بالذكر أن هناك أعمالا فنية في مجال الفيلم الوثائقي في المغرب العربي قد توحي بالأمل وتقود إلى إنتاج جدي وتفتح أبواب تجديد الصورة الملتزمة بالواقع والرغبة الجامحة في تغييره مثلما تغيرت الشخصية الرئيسية في فيلم "امرأة تاكسي" لبلقاسم حجاج. إن مفهوم الدور يؤسس للشخصية التي تعبر في سلوكها الإيجابي أو السلبي على قدرات المجتمعات في تطورها. فالنظم السياسية وعلى رأسها السلطة تستطيع بشتى الطرق والوسائل أن تراقب تقريبا

جميع الظواهر الاجتماعية وتحصرها في صورة موحدة لنفسها والهيمنة المستمرة عليها وبالأخص الفن السينمائي. فهو دائما متغير في أشكال جديدة لا يمكن إخضاعه للرقابة في كل وقت. لذلك يتمرد المبدع الفني دائما على هذه السلطة سواء في حالة شعورية أم لاشعورية، يرغب في تفجير الجمود والركود الذي تحافظ عليه السلطة وتسميه التوازن، وهذا ما تؤكده الحالة التي يعيشها الفعل السينمائي في المغرب العربي.

إن النتيجة الحتمية لظهور التخلف الثقافي والانحلال أو التفكك الاجتماعي هو أن البناء الثقافي لم يعد متماسكا كما كان من قبل ومن ثم تنعكس آثاره على كفاءة تأديته لوظيفته في إشباع حاجات أفراد المجتمع وتوجيههم في تفكيرهم وسلوكهم ومن ثم يصبح المجتمع في حالة لا تحتاج إلى الفعل الثقافي. أليس من الأفضل أن نفكر قليلا ونتأمل رأسمال التجارب العالمية السابقة للسوفياتي تزيقا فيرتوف والأمريكي الشمالي جون جريرجسون بحيث يتفقان على أن الفيلم الوثائقي يتعامل مع الواقع بحرية مسؤولة وإبداع.

إن النقص الفادح في هذا الجنس من السمعي البصري لم يسمح لنا أن نستفيض في الموضوع المرتبط بالسياق التاريخي الذي نشأت فيه السينما المغاربية وحين نتحدث عن التهميش فهذا لا يعني الغياب التام له. إن البداية كانت شاقة في بداية المنتصف الثاني من القرن الماضي الاستعماري والتي استمرت بعد الاستقلال في ظروف لم تسمح بالعمل الجدي. إن التطور الهائل في مجال التكنولوجيا الرقمية في مجال التصوير تسمح دون تعقيد بالتطلع إلى مستوى فني أفضل، يبقى الالتزام والشجاعة للتعبير عن هذا الواقع الذي يحمل الكثير من التناقضات. لقد دخل الفيلم الوثائقي المغاربي فضاء الوجود الحتمي ولا يمكنه الرجوع إلى الوراء.

سينمائيون في "البيجامات"

محمد ملص

1998

هذا العنوان هو تحية للمخرجيْن التسجيلييْن الألمانييْن "شويمان" و"هاينوفسكي"، صاحبي الفيلم الجميل "طيارون في البيجامات" الذي كان واحداً من تحف أفلامهما. بل من تحف السينما التسجيلية في ذاك العصر، عصر المستنقعات الفيتنامية التي كانت تصطاد الطيارين الأمريكيين وتحولهم إلى أسرى في البيجامات.

فقد اتفقت مع المخرج قيس الزبيدي، على مونتاج الفيلم التسجيلي الذي صورته عن المنشد الحلبي صبري مدلل. لكننا هذه المرة، اخترنا العمل في بيته في برلين، وتنفيذ المونتاج كـ "ماكيت" انطلاقا من نسخة "V.H.S".

3/3، باريس

في الصباح وضعت في حقيبة سفري نسخ V.H.S للمواد المصورة لفيلم عن صبري مدلل، وأنا أتساءل: تُرى، هل فكرت بشكل صحيح حين وافقت على المونتاج بهذه الطريقة البدائية؟! وهل سنصل إلى الفيلم فعلا؟! في المساء، مضيت إلى محطة القطار لأغادر إلى برلين. حين تحرك القطار، أدركت أن أمامي الآن اثنتي عشرة ساعة من الاهتزازات. وألاّ مفر لي من أن أستلقي للنوم مبكرا، بلا قهوة أو سجائر أو عرق وبلا نساء...

مع تحرك القطار، لم يظهر في حجرتي إلاّ امرأة وابنتها. وحين دخلتا لم نتبادل إلا تحية عابرة، ومن خلال حديثها مع ابنتها تبين لي أنها بلغارية. ومع انسدال العتمة الكاملة في الحجرة، بدا أن كلاّ منا سيستلقي على مسافة قصيرة تفصله عن الآخر. ولمثل مسافة كهذه في النوم، كان لا بد لشيء من الألفة ولو قليلة، فلَم يبادر أيّ منّا إلى ذلك.

مع طَرقات عجلات القطار وأنا مستلق، فاحت في داخلي رائحة تلك الرحلة الجميلة من باريس إلى مهرجان "مونبيليه" السينمائي بقطار ليلي، حيث كان لاهتزازات ذاك القطار طعم آخر. فتذكرت قول ابن عربي بأن المرأة تكونت على صورة الرجل، فحن إليها حنين الشيء إلى نفسه.

تساءلت من جديد: ترى، هل سأتجه في مشروعي السينمائي القادم نحو المرأة وقصص الحب والجسد؟ تُرى ما هي المصادر الشخصية والذاتية لديّ، للإحساس بالشهوة؟ وما هي المرجعيات المرئية والحكائية لظهور الشهوة والإحساس بها؟ مَن هنّ النساء اللواتي عبرتُ في حياتي بينهن فأثرنني، وجعلن الشهوة تكمن في وتتربص بي؟! ومن هن النساء اللواتي أججن الشهوة، وساهمن في صياغتها على النحو الذي سارت إليه عبر سنوات العمر؟ من هن النساء اللواتي دفعن الحب ليتقوقع في داخلي تائها بين الاشتهاء والعشق. من أين أبدأ؟

فاض بي التأمل والتفكير، وانبعثت رائحة الذاكرة الطرية، فأخذت اهتزازات القطار تتناغم مع الصور المختلفة، بينما كانت طرقات عجلات القطار تتلاعب بهذه الصور بإيقاعاتها. فظهرت الوجوه الجميلة مبللة بالعرق، والأصابع الحلوة مغطسة برغوة الصابون. وتذكرت ركبة يترجرج على انطوائها لون لهيب الموقد البرتقالي، وحَلمة ضاقت بانحباسها فانفلت الثدي من حمالته.. وساقا بيضاء تصعد إلى السماء على سلم خشبي، فأخفض بصري خوفا، لكني حين أختلس نظرة نحوها، أرى أمامي قدمها المطلية أظافره بالأحمر أمام عيني تماما.

تذكرت كيف أني لم أكن أدرك، ما هذا الذي يغلي ويهيم، ليس في داخلي فقط، بل في داخل هذه النساء والصبايا، وهن يتلوّعن ضجرا وخوفا واختناقا، فينفش زر موقد الطعام أو الغسيل، ولا يبق إلا صوت تنفسهم وآهاتهم وحسراتهن...

لكني أعرف أني لن اختار للتعبير إلا النساء اللواتي يخْصصنني. واللواتي ينتمين إلى زمان ومكان خاصّيْن، كنت قد انتميت إليهما يوما مّا.

لكي أخفف عن نفسي الآن، من ثقل الذاكرة البعيدة، وكي لا آخذ نفسي بعيدا عن القطار الذي يمضي الآن، أريد أن تقودني تأملاتي لصور، توضح ما

أقصده بالنساء اللواتي يخصصني. الفكرة التي قلتها لنفسي قبل قليل. فأخذت أستعيد تلك المرأة في ذاك القطار في زمن هو زمن السينما. فشعرت أنه لا من تأجيل التفكير بذلك الآن، فالمرأة البلغارية نائمة، واهتزازات القطار باردة. وأنا أبحث عن ذاكرة لنساء يحتلهن الحب ويحتلني. فأنا أحاول أن أصل إلى معرفة، متى تكون المرأة "صورة" والرجل "صوتا"! ومتى يتماهى الصوت في نسيج الصورة، والصورة في ذبذبات الصوت.

اليوم أخذت تتعتق الصور الحبيسة في الوجدان، ويختلط كل شيء. الشهوات والحب والدعارة والتخلف والاستبداد. ويتعايش الحشيش وأصوات المآذن والمشاريع السياسية، ويتمدد جسد الوطن منتهكا، لا حول له ولا قوة. فأي "عدسة" من عدسات الروح، يمكن لها أن تصور المرأة الراوية والمروية والقتيلة؟ فقد أصبح الإنسان في بلدنا، في هذه الأيام، يسير من "حيط لحيط" وهو يقول: يا ربي السترة! وفي سيره يعانق "الحيط" كعشيقة، لكنه حين يرى ظله على الحائط، يخاف من ظله ويهرب.

أحس أنني أمام مزاج عاصف ضد كل شيء. لكنني أرى الآن من النافذة تشقق الضوء، ويبدو أننا على مداخل برلين.

برلين..

يبدو لي أن تجربة التماس والعيش مع قيس في بيته في برلين، وهو وحيد، وبعيد عن أسرته. ستوفر لي الفرصة للإطلال على هذه الشخصية عن قرب، ولمس المكنونات الحميمة داخلها كمعطى بذاته، لا كما يريد أن يمنحها.

أن نرى كيف وأين يختار مكان جلوسه الطويل في بيته. ما هي الأشياء المبعثرة على طاولته؟ كيف يستقبل مكالماته التليفونية، وكيف يتجول في بيته، وماذا يتمتم في اللحظات العفوية، وكيف يتعلق بكتاب أو فيلم أو امرأة؟

متى يستعيد الصور وكيف ولماذا؟ وهل هي صور الماضي البعيد أم القريب، صور الأم! فيلم! بغداد! قول أم مأثور... ومن يتذكر اليوم؟ ومن نسي؟

في بيته، أطل عبر النافذة على البيوت المتشابهة والحدائق الخاوية، ثم أفتح النافذة قليلاً لنجدد الهواء، فأحس أن هواء برلين، قد أصبح بالنسبة إليه، نتفا لم يعد

يرغب في استذكارها أو استعادتها. وأن برلين اليوم، التي تمضي لاستعادة وحدتها، كأنها لم تعد سوى المدينة التي بدأ حياته ودراسته وعيشه فيها، بعد أن خذلته في أن تكون المدينة الأم.

كل شيء، وكل تفصيل في هذا البيت، من معماره إلى أثاثه، وإلى الحاجيات الشخصية التي تراكمت مع الزمن الطويل... بل حتى فضاء البيت نفسه، ينتمي إلى ذاكرة تلك الأيام. فمحافظ الجيب الجلدية العديدة، تترامى في الأرجاء، وكأنها جاهزة لتحكي عن عصر. وهي لا تذكّر إلا بأيام العزّ في جمهورية ألمانيا الديمقراطية. وحين يخطو قيس ويتجول بين كل هذه الأشياء، أحسّ أنه كإمبراطور مخلوع، أو جنرال لم يعد أحد يكاتبه.

لماذا يضع قيس الساعة المنبهة على الطاولة، ويقوم بتدوير صفحتها أين ما اتجه؟ وكيف انشغل بكتيب عن الفاكس ساعات طويلة، لأنه يريد أن يضع فاكسه على أهبة الاستعداد. وكيف استخدم مجفف الشعر، لتبريد جهاز الفاكس الألماني الديمقراطي.

لماذا التفت إليّ وصوت مجفف الشعر يرجرج كلماته: "أنا أعيش الحياة الآن، وكأنها قطع من الـ "rushs" (أي اللقطات المصورة لفيلم قبيل أن تصير فيلما) القديم، والتي تبقت لديّ من الأفلام التي قمت بمونتاجها.

كان يتلفن لأحد ليسأله عن رقم تليفون ما، فيكتب الرقم على بطاقة ويضعها في مكان ما، كأنها لقطة من اللقطات المعلقة فوق طاولة المونتاج. وبعد يوم أو أكثر يبدأ بالبحث عن هذه البطاقة، وهو يردد أن البحث متعة في الحياة... وكأن العيش هو "سلة" فيها كل اللقطات، فتساءلت: ترى هل صار العصر الاشتراكي لقطة خارج السلة؟

يتحدث على الهاتف مع أحد ما، ويده تبحث في الأوراق التي أمامه عن شيء. ثم يمضي إلى المطبخ حاملا سماعة الهاتف، لكنه في طريقه يرمي على طاولتي مقالاً، كان قد كتبه ذات يوم عن السينما التسجيلية.

يترك إبريق الشاي على النار ليغلي أو يجف، ويمضي إلى الغرفة الأخرى باحثا عن مقال عن ندوة السينما والسياسة، التي كنا نتحدث عنها قبل قليل. فَلم يعثر عليه، وبعد أيام متعددة لم ينس ذلك أبدا، وحين عثر على المقال تابع

كلامه في تأكيد رأي كنت قد نسيته. ورغم ذلك يضعه أيضا أمامي على الطاولة.

حين حدثته عن طموحي في فيلم صبري مدلل، لبناء سينمائي أشبه بـ "الميناتور"، فإنه في الليل لم ينس أن يرمي لي وأنا على وشك النوم، أوراقا كان قد حلل فيها فيلم "لون الرمان" لبراد جانوف، وشرع بالحديث عن التزامن البصري في الصورة الواحدة عند بارادجانوف. بينما عيني تتعثر في مقاومة الإطباق.

في تفاصيل العيش في النهار أو الليل، وفي "ميكرو سلوكه" وتحركه داخل البيت، تكتشف وتلمس أثر وتأثير ممارسة مهنته كـ "مونتيير" فترة طويلة من الزمن.

يقول لي بألم: أخذني المونتاج من حلمي الروائيّ.

لكني أعتقد أن المونتاج أصابه أيضا بالعجز عن رؤية العالم عبر ذاته وأحاسيسه. وصار العيش عبارة عن تفاصيل من الأشياء، يعيد بناءها ويركبها ليبني عالمه. لأول مرة أدرك أثر السينما التسجيلية في تشكيل منطقه وتفكيره. وتحس أن منطق المونتاج، قد نما في داخله على حساب نمو عالم الخيال الروائي.

في الجدل الذاتي بين النص المحكي والنص المكتوب، التقطتُ في مكتبته كتاب جاك دريدا "أطياف ماركس".

قرأت أن "ماركس مارس الكتابة ليجد لنفسه فكرا، فاستولت عليه الكتابة وصارت هي الفكر. فأخذ ماركس يرى العالم، لا من خلال ما يخبر به العالم عن نفسه، ولكن من خلال ما تصنع الكتابة فيه". يقول دريدا: "الكتابة تستدعي ما لم يُقل وما لم يُفكَّرْ فيه، لكي تتخذ من نفسها شاهدا وحيدا، لا يشاطرها في مضمونها شيء".

إذن الكتابة قبضت على الفكرة. وبهذا المعنى يمكن القول:

"لقد صيرت الكتابة ماركس ظاهرة نصية فانداح في عالم الفلسفة حاملا جنازة الصوت ومرتديا سواد الحرف".

أنعم بالهدوء والصمت.

في المنام شاهدت أمي، وقد تزوجت رجلا يشبه كثيرا ذاك العامل الـــذي ينقل على عربته الصغيرة الأفلام من مستودع مؤسسة الســـينما إلى الصـــالات وبالعكس.

وقد كان شوق "أبو فهدية" في الانتقال ولو مرة واحدة في العمر، من العربة إلى الشاشة، دفعني لأصوره في لقطة من لقطات "أحلام المدينة". كما أن تـــأثري بحالته وهو يجر عربته الثقيلة في شوارع دمشق كي يلحق بعرض الأفلام في وقتها في الصالات يوميا، أخذني أيضا لأكتب عنه مشهدا في سيناريو سينما الدنيا. أمـــا أن يزوجه المنام بأحب الكائنات إلى قلبـــي، فهذا كثير جدا.

لنبدأ العمل.

ولْنبقَ في هذه البيجامات، طالما أننا لا نغادر البيت، ولا نحتاج إلى شيء مـــن الخارج.

وبدأ قيس مشاهدة "الرشز".

أما المولود فهو بلا اسم بعد. لذلك ما نـــزال في تداولنا وحوارنـــا، نقـــول "صبري".

يجلس قيس قبالتي في الصالون، بقرب جهاز التلفزيـــون وقـــارئ V.H.S.. وأجلس إلى جوار النافذة وراء الطاولة أسجل أرقام "التايم" اللقطات التي نتوقـــف عندها ونختارها. فأحس أنّه كلما ابتعدت زمنيا عن تصوير هذا "الرشز"، اختلطتْ الشخصيات في داخلي، وتبادلتْ في ما بينها الصور المتخيلة والمستعادة عنها، لتحل كل واحدة منها في صورة الأخرى. فهذا من؟ آه.. إنه المعلم علي الدرويش الذي لم يعد يتذكره أحد، وهذا بالتأكيد "المنوط" الاستثنائي رجب كما أعتقد، وهـــل هذا بكري الكردي؟ كم يشبه صبري!

بعد عمل طويل طوال النهار، ومع عشاء متأخر، كنا عادة نتناول قدحا مـــا. وفي منتصف الليل آخذ كأسا من النبيذ، وأطل من النافذة حيث تكون أبنية العصر الاشتراكي قد أطفأت أنوار نوافذها المغلقة، ونامت على عاداتها القديمة حين كانت "ديمقراطية". فأمضي لسريري لأغفو بلا شوق إلى أي شيء.

3/6

في الصباح الباكر، أخطو على رؤوس أصابعي كي لا يصحو قيس، الذي صار ينام في صالة البيت. هدفي الأول هو أن أصل إلى المطبخ لأضع غلاية القهوة على النار دون أن أحدث أي قرقعة. لكني وأنا أخطو تهبط عليّ أفكارٌ متناثرة وتائهة بين المنام وبين آخر الأشياء التي بقيت بلا جواب من ليلة الأمس.

مع فنجان القهوة، والسيجارة الأولى، وأنا وراء الطاولة، أطل على هذا الحي البرليني، وتأخذني التأملات إلى الأمكنة والأزمنة المتباعدة والقريبة، فأتناول "المفكرة" وأكتب. لأطل عبر الكتابة على الأشياء كلها.

ربما هذا هو الشيء الذي نختلف حوله انتصار وأنا. لقد قاومت دعوتي لها للكتابة، وبقي ميكروسكوبها هو الذاكرة. فهي تعتبر أن "الهم" الأول هو أن تعيش الأشياء، لا أن تكتب عنها. لكنها اعترفت يوما ما: "أنا لا أحب الكتابة لأنها المادة المشعة التي تكشف كل خباياي". فأجبتها "وماذا نريد غير المادة المشعة التي تكشف الخبايا"...؟!

3/7

اليوم في الحوار الصباحي مع قيس، تفتحت جروح الصداقة. ومضى الحديث بنا إلى تجربة الصداقة التي عاشها كل منا. فانتبهت إلى أن حديثنا عن المحطات الزمنية والشخصية، سواء نحن الاثنين معا، أو الأصدقاء المشتركين. كنا نستخدم بلا إرادة وقصد، عناوين الأفلام التي كان يحققها كل واحد كعناوين لهذه المحطات.

فتناثرت في مفكرتي أفلام "اليازرلي" و"الحياة اليومية في قرية سورية"، مرورا "بأحلام المدينة". ثم الحب الموؤود، نجوم النهار، مصائب قوم. وصولا إلى سرقت موتي، وانتهاء بسعد الله ونوس ومدرس ونزيه الشهبندر.

وكانت محطة فيلم "يوم الأرض" إطلالة عابرة للفلسطيني غالب شعث والأردني عدنان مدانات، ثم حسان أبو غنيمة الذي نسيت من أين أتى... واكتشفنا لحظتها جغرافيا العلاقات والأفلام، من الفرات إلى مصر ولبنان، مرورا

باليمن، ووصولا إلى الباكستان. وفجأة أحسسنا أن الوقت سرقنا، فحاولنا اللحاق بصبري مدلل.

3/10

نعمل، نأكل، نتحاور، نسكر، ننام. وفي هذا الأسر الاختياري، الذي لا تشوبه شائبة أية قناة تلفزيونية أو محطة إذاعية، ولا حتى صحيفة يومية... كان صبري مدلل وحده معنا في عيشنا السينمائي يتحدث معنا ويغني لنا وربما يضحك علينا. فتجاوبا مع صبري، كان كل منا في لحظات مختلفة، يحاول التغني بأغنية من تجليات هذا العجوز الجميل أمام الكاميرا. فيعد أحدنا القهوة للأخر، وهو يدمدم لحناً في دهاليز نفسه، ويكمل ما كان الشيخ صبري قد بدأه. فيتناهى صوت صبري أو صوته أو صوتي يغني:

تَعَلّمْ بُكَايَ ونُحْ يا حَمامْ!..
وخُذْ عنْ شُجُونِي درُوسَ الغرامْ!

أما الأغنية التي لازمت شباك أسرنا هذا، وتتصادى على بيجاماته، فهي تلك التي أعطاها المعلم الحلبي بكري الكردي في الخمسينيات للمغني الشاب آنذاك صبري مدلل: أبعث لي جواب وطمّني!

كثيراً ما رددنا معاً في لحظات التأزم وموجات الحنين. ما كان يغنيه صبري حين يقول:

أنا لي إله ينصفني من نارِ الآه!

نشرف اليوم على الاختيار النهائي للقطات الفيلم. لقد انتقلنا من 11 ساعة تصوير إلى ساعتين. وعلينا الآن أن نبني من الساعتين فيلما بطول 52 دقيقة.

صباح اليوم استيقظت باكرا جدا، ومع قهوتي ريثما يصحو قيس، فكرت مطولا في المنتج التونسي أحمد عطية، وضرورة الاتفاق معه على تحقيق "سينما الدنيا" بعد هذا الانتظار الطويل لقرار المؤسسة العامة للسينما لإنتاجه.

في النهار قررت أن أسترق بعض الوقت من صبري مدلل. لقد أعادت لي هذه المعايشة اليومية مع قيس، شهية الحوار الذي كنت قد بدأته معه في عام

1995. وسعيت من خلاله إلى كتابة الصورة الأدبية للعالم السينمائي لهذا المخرج، بعد تجربته الطويلة من اللهاث وراء السينما التسجيلية الفلسطينية والعربية. كما أردت من خلال الكتاب صياغة صدى الأسر الروحي للسينما عند قيس الزبيدي.

في ذاك العام /95/ حاولنا عمر آميرالاي وأسامة محمد وأنا، في تحقيقنا للفيلم التسجيلي "نور وظلال" عن نزيه الشهبندر، أحد رواد السينما في سورية، إعادة اكتشاف الآباء في مرايا الذات. وفي العام ذاته، كأني أردت عبر الحوار مع قيس، الخروجَ من الأسْر، لأمسح الغبار عن تلك البدايات الصعبة للسينما الجديدة، التي تبلورت أوائل السبعينيات في سورية، لقناعتي بدور السينما التسجيلية في هذه البدايات، ومعرفتي بالمساهمات المختلفة لقيس فيها، تارة مخرجاً، وأخرى مونتيراً، وأحياناً كاتب سيناريو أو مصورا.

اليوم بدت لي برلين المكان الأشهى لاستئناف هذا الحوار. بل أحسست أن الأجواء في هذا التساكن البرليني، خلقت فضاءً أكثر حميمية للبوح. فكنت كلما "ضاق خلقنا" من المونتاج ومن صبري مدلل ذاته... أمسك المسجلة واستدرج قيس ليبوح من جديد.

3/13

بعد تسع أيام من العمل اليومي، يعتقد قيس الآن أن الفيلم أصبح على أوراقه. وأنه يجب أن يبدأ بعمل البطاقات التي تبين بناء الفيلم. إذن علي اليوم، أن أتلهى بحرية، بما أريد من الكتابة أو القراءة... ريثما ينجز البطاقات ويلصقها على اللوح المخصص، كي نبدأ بعدها بترتيبها وجدولتها وفق البناء الذي أريده.

3/14

وفق البطاقات التي أعدها قيس، والأرقام الخاصة بـ "التايم" الذي يحدد أطوال اللقطات تبين أن لدينا الآن مئة دقيقة لبناء الفيلم.

بدأت أفكر وفق معطيات اللقطات، أن أبني الزمن داخل الفيلم ليس في سياق تاريخي للشخصية، بل باستخدام سياق يقوم على الدلالات في مفهوم الزمن.

كان بريخت حاضرا في كل لحظة من يومياتنا. وهو اللازمة الدائمة في النشيد اليومي.

كان قيس يفتح عينيه كل صباح فينظر إلى سقف الصالون، وما أن يستوعب أنه ما يزال حيا وأنه في برلين. كان يتناهى إلي أنا الجالس وراء الطاولة إلى جـــوار النافذة، تمتمة قيس يردد قولا من "بريخت".

حين يراني أكتب يعود ويغمض عينيه وهو يتمتم متسائلا بقلق:

ماذا تفعل؟

أجيب:

أفكر!

يرفع رأسه عن المخدة وينظر نحوي وهو يردد:

يقول بريخت:

التفكير هو التغيير.

ثم ينهض ويمضي نحو الحمام قلقا من أن أكون قد أعدت النظر في المونتـــاج الذي أنجزه بالأمس. فيردد عبارة بريخت ذاتها باللغة الألمانية.

ذات مرة عاد من المطبخ مندهشا وهو يقول: لقد فهمت الآن، أن بريخـــت لم يكن ينظر إلى الكلمات كمعانٍ ثابتة، بل كـــ Process، وكسياق. فهو لم يـــر في الكلمات معناها الماضي أو الحاضر.. بل كما يجب أن يكون عليه المعنى في المستقبل. وبعد أن ردد تعويذته البريختية، اتكأ وقال مستندا إلى بريخـــت، بأننـــا كلنـــا نحـــن السينمائيين في محاولتنا لعمل سينما سورية، لم نكن نبحث إلا عن كعب آخيل.

هكذا كان كلّما أراد أن يبطئ هذه الحياة لحظةً، ليعرضها أمامنا من جديـــد، فإن عبارة أو مقطعاً من قصيدة لبريخت، لا بد وأن تكون الصوت الخفـــي الـــذي يتغلغل في نسيج اللقطة المنسابة التي يرويها عن حياته ولحياته.

لا أعرف لماذا كنت في مثل هذه اللحظات، أتذكر أني كنت قد شبهت قيس في برلين هذه الأيام، بالإمبراطور المخلوع عن عرشه، الذي حين يـــرى نفســـه في مرايا العصر الجديد، يدرك كم كان الوطن – الأم (العراق) بعيداً جداً... وغارقـــاً في مستنقعات الموت. وأن الوطن البديل – برلين، قد أفلت زمام نفسه، ومضـــى

متمرداً على الحلم الاشتراكي. وأن قيس حين أراد الاتكاء على وطن مؤجل – فلسطين، وجد أنه لم يكن بالنسبة إلى الفلسطينيين إلا سينمائيا... فلم يعد له إلا أن ينضوَ عن روحه قمصان الذاكرة، أو الحنين، وأن يحوّل الأشياء حوله إلى RUSHS، يتخذ منه أحياناً مادة للتوثيق وأخرى أشكالاً من التعاون لإنجاز فيلم ما لملص أو لغيره من السينمائيين.

نهض قيس ودعاني لمشاهدة تركيب فيلم صبري من جديد، ولنقرر ما هي التغييرات التي يجب القيام بها. خلال المشاهدة هذه المرة، وضعت لنفسي مهمة أن أكتشف، هل يلعب الغناء دورا في تغريب المتلقي واستراقه من السياق السردي؟ كيف؟ ومتى؟! وبالتالي فقد قررت، لأكون حريصا على متابعة السرد، أن أقطع الغناء وأوقفه بشكل حاد.

بينما نبهني قيس إلى أني يجب أن آخذ بالاعتبار خلال هذه المشاهدة، بأن كل بناء يحمل الفكرة. وأن الفكرة داخل البناء هي التي يجب أن ترشدنا في المتابعة والقبول أو الرفض. وأن الفكرة في هذا الفيلم ليست المؤلف، بل الشخصية. فالمؤلف يكتشف الشخصية. لذلك لا بد من التماهي معها.

3/16

أتعرف يا محمد! دائما أفكر في أن بريخت يعطي أهمية كبيرة لمراقبة الناس! بينما نحن العرب نقول من راقب الناس مات غمًّا.

يقترب من طاولتي ويطل على دفتري ويسألني: شُو كنت عم بْقول؟ والله نسيت!

لكنه وهو يلملم سريره، تابع حديثه عن بريخت. ثم أخذ يغني شيئا من أغنية صبري مدلل: أنا لي إله ينصفني...!

أعد لنفسه قطعة خبز ليأكلها قبل القهوة، ثم حمل فنجان قهوته واتجه نحو الطاولة المجاورة لسريره.

كانت تلك الطاولة كالمعتاد عليها بقايا قدح الليل، والنظارات والساعة المنبهة والكثير من أجهزة التحكم وعدة كتب يتصفحها قبل النوم. وقرص مدمج للأشياء التي كتبها بالأمس.

بالأمس رفعت رأسي باتجاهه في لحظة ما، فكان وجهه فوق الكومبيوتر مطليا بالزيت! وأخذ يقرأ لي ما كتبه عن فيلم "لون الرمان" لبراد جانوف. وفكرة إيقاف السرد في الفيلم لصالح التزامن المتعدد الصور في الصورة الواحدة.

ثم التفت إليّ وقال لون الرمان مبني كبناء الإيقونات.

ارتبك قليلا في القراءة، وكأنه شعر بشيء من قدم الأفكار التي يحكيها. وحين قلت له لم أفهم ما تقصد!

قال دعني أتصفحْ ما كنت قد كتبته وأفهم أنا أولا!

قرأ قليلا، ثم أبعد الأوراق القديمة وقال: كما تريد أنت أن تبني عبر "الميناتور" في فيلم صبري، وحين أراد أن يمدح صبري مدلل وصفه بذاك البريختي الأصيل.

ثم أضاف أن الزمن مفتاح كل شيء. فكما يقول لوكاتش "الزمن هو صانع المفارقة اللاذعة".

في النهار رمى لي مقاله "الفيلم السياسي مرة أخرى". وقرأ لي مقاطع من مقالاته حول أثر الفيلم التسجيلي في الفيلم الروائي، وكيف استفاد كل منهما من الأخر. وحين شاهدني أكتب ما يقوله، صمت.

3/17

إنه الصباح...

أُطِلّ من النافذة وأتأمل البنايات المقابلة، فأحس وكأن ثمة منعا للتجول في هذه البقعة، فهناك كمية هائلة من الشقق والنوافذ لكنها كلها مطفأة الأضواء، مغلقة، مجللة بالستائر الغامقة اللون. لم يكن هناك من كل الأبنية التي أراها أمامي في هذا الصباح الباكر إلا نافذة واحدة مفتوحة. ليس هناك أحد في الشوارع أو في الحديقة أو أمام مداخل العمارات... في آخر المطاف لمحت امرأة بعيدة، خرجت بكلبها لتفسحه. في النهار وضعت المسجلة الصغيرة أمام قيس فقال:

"في عام 58 أحرق القوميون بيت جدتي وهي داخله. فقد كان ابنها شيوعيا. فتركت هذه الحادثة أثرا عميقا في داخلي... وقد سجلت لمشروع كتابي عنه وعن السينما في سوريا حوالي أربع ساعات ونصف.

ربما سيبقى فيلمه الأول "بعيدا عن الوطن"، رمزا ودلالة لسينمائي فقد وطنه. وتألمت كثيرا حين وضع النهاية للحوار بيننا قائلا:

"لقد حاولت أن تكون دمشق مكانيَ الأول بعيدا عن الوطن... لكنها بقيت الثانية. وحين سقطت برلين الاشتراكية، سقط معها مكاني الأول وصارت هي الثانية أيضا. وبقي المكان الأول مفقودا. فعشت دائما في الثاني. وفي السينما، كانت السينما التسجيلية، التي قضيت العمر كله معها، خياري الثاني، وليس الأول. أيضا بقي الخيار الأول في السينما مفقودا، وعشت مع الثاني.

3/18

غادرت برلين إلى باريس وفي حقيبتي "ماكييت" فيلم "حلب مقامات المسرة".

الباب الثالث

تجارب وثائقية عربية

بدايات داود عبد السيد التسجيلية

أمير العمري

مثل كل سينمائي كبير مهموم بما يحدث في العالم من حوله، كان من الطبيعي أن يتجه المخرج المصري داود عبد السيد إلى الفيلم التسجيلي في بداياته السينمائية، أي خلال سعيه للبحث عما يحدث في الواقع، ومحاولة تقديم صورة لـــه في إطـــار الاهتمامات الفنية والجمالية الخاصة لداود عبد السيد نفسه.

ولا شك أن التجربة "التسجيلية" التي مر بها داود، كانـــت تجربـــة تكتفـــي بنفسها، أي أنها لم تأت كمجرد سلم لاعتلاء الفيلم الروائي، بل كجزء عضـــوي من التكوين الفكري والجمالي للمخرج نفسه، عوضا عن أن تكون بـــديلا مؤقتـــا يزول بزوال السبب.

ولعل المؤثرات التسجيلية ظلت آثارها واضحة في الأفلام الروائية التي أخرجها داود عبد السيد، بعد أن انتهت تجربته التسجيلية المباشرة. ولعل هـــذه التـــأثيرات تتضح أفضل ما يكون، على سبيل المثال، في فيلمه الأشهر "الكيت كات"، كما في فيلمه الأقل شهرة "سارق الفرح": أي في اهتمامه الكبير بتصوير أجـــواء الحـــارة الشعبية، بتقاليدها المعروفة، وشخصياتها الهامشية وتفاصيلها التي تنتمي للمدرســـة الواقعية في السينما المصرية عموما كما في أفلام توفيق صالح وصلاح أبـــو ســـيف مثلا.

العلاقة بين الأفلام

أخرج داود عبد السيد ثلاثة أفلام تسجيلية طويلة هي "وصية رجل حكيم في شؤون القرية والتعليم" (1976)، و"العمل في الحقـــل" (1979)، و"عـــن النـــاس والأنبياء والفنانين" (1980).

وهناك دون شك علاقة واضحة بين الأفلام الثلاثة، فتجربة داود في الأفلام الثلاثة هي تجربة واحدة تتلخص في البحث العميق في العلاقة بين الإنسان والإبداع والواقع، وهو البحث المستمر والممتد في كل أفلام داود الرواية بعد ذلك، على نحو أو آخر، ومعنى وجود الإنسان، وهل هو مجرد كائن يتحرك في الدنيا أم مبدع بطريقته الخاصة.

في الأفلام التسجيلة الثلاثة مثلا هناك انتقال دائم ومحموم من الخيال إلى الواقع وبالعكس، من اللوحة والتمثال، إلى الريف، إلى حياة الفلاحين، دون أن يكون هناك رابط عضوي مباشر بين تلك اللقطات، سوى الإحساس الشخصي لدى الفنان السينمائي بتلك الوشائج الخفية التي يريد أن يسبر أغوارها. إنه مهموم بشكل خاص، بالواقع في الريف المصري تحديدا، وهناك في الأفلام الثلاثة انتقالات كثيرة إلى وجوه الفلاحين والفلاحات، أصوات الدواب في القرية، والتوقف أمام وجوه أبناء الفلاحين، وتأمل الإيقاع العام للحياة في الريف. فالواضح أن داود يؤمن بأن الأصل، أصل الأشياء والحياة وأصل العيش في مصر، يكمن في الريف، وعلاقة داود الذهنية بالريف، وهو ابن المدينة الذي ولد في أكثر أحيائها كثافة سكانية (حي شبرا القاهري المزدحم)، هي علاقة مثقف يحمل أفكارا كانت ولاتزال تسعى إلى تغيير المجتمع، ولا يرى أن هذا التغيير ممكن دون أن يمس جوهر تلك الطبقة العريضة من سكان الريف بشكل عام.

لذلك ليس من الغريب أن يكون الفيلم الأول المكتمل لداود (بعد العمل في عدد من أعداد الجريدة السينمائية) هو فيلم "وصية رجل حكيم في شؤون القرية والتعليم".

هذا الفيلم الذي ظهر عام 1976 كان بمثابة انقلاب في معايير الفيلم التسجيلي المصري التقليدي (جنيا إلى جنب بالطبع مع عدد آخر من الأفلام التسجيلية والوثائقية التي أخرجها عدد من أبناء جيل السينمائيين خريجي معهد السينما مثل هاشم النحاس وخيري بشارة وحسام علي وغيرهم).

في هذا الفيلم يستخدم داود التعليق الصوتي، ولكن ليس من وجهة نظر محايدة تماما، تلك التي ترتبط عادة بما يمكن أن نطلق عليه "صوت القدر"، أي ذلك

الصوت القادم من أعلى، من خارج الصورة تماما، في سياق موضوعي يلح ويبرر ويسعى إلى إقناع المتفرج برؤيته ونظرته الخاصة، بل هو صوت منحاز، وإن كان يظهر في البداية كما لو أنه يتحدث في "الإيجابي"، أي يحاول لفت أنظارنا كمتفرجين إلى ذلك الخطر الداهم الذي يتهدد الأرض ويتهدد الريف المصري والفلاح، وكأنه يمهد للتطرق مثلا إلى مشكلة "تجريف الأرض" أو هجرة الفلاح من الريف إلى المدينة بحثا عن عمل.

والمفارقة أنه بعد ذلك المدخل الذي يشير فيه الى تلك "الحياة الهادئة الجميلة في الريف المصري"، ينذرنا بخطورة ذلك التحول الذي يقول إنه بدأ في الظهور قبل 45 عاما، هذا الخطر يتمثل في التعليم، في المدرسة، في دخول التعليم الى الريف، في وصوله إلى أبناء الفلاحين، في التوسع في التعليم المجاني الذي كان يطالب به طه حسين (الذي يهدي داود فيلمه إليه وإلى تلاميذه).

الصوت الذي يكاد يشبه في تعبيراته أو نغمته صوت الرئيس السادات (وكان في قمة سلطته وقت ظهور الفيلم عام 1976) يحذرنا مما يطلق عليه ذلك المرض الذي يصيب الريف وتنتج عنه أضرار كثيرة دون أن تظهر الأعراض سوى بعد مدة طويلة، مرددا أن مجانية التعليم كانت "مثل الطُعم للسمكة"، وكيف أن التعليم يدمر الريف، بل ويمثل اعتراضا على مشيئة الله (استخدام الدين للترويج لافكار سياسية رجعية واضحة). ويصل التعبير الصوتي الى درجة كبيرة من الهزلية والكاريكاتورية عندما يطالب بـ "حرق المدرسة" في القرية!

هنا يصبح التعليق المستخدم باستخدام ممثل محترف معروف هو جميل راتب، مناقضا للتعليق الصوتي التقليدي تماما، بل إنه يتناقض أيضا مع الصور تناقضا تاما، ومع الشهادات البصرية والمسموعة التي يتوقف أمامها داود بالكاميرا، يرصدها ويوثق لها.

هنا مثلا نرى كيف يروي شاب من المدرسين تجربته في مجال محو الأمية في القرية، وكيف أن كبار ملاك الأراضي وأصحاب النفوذ في القرية، اعتبروا مبادرته اعتداءً على مصالحهم وتهديدا مباشرا لها، عن طريق إيقاظ الوعي، فحاولوا قتله.

ويتكلم أمام الكاميرا رجل من الفلاحين يروي كيف أنهم عرضوا عليه مكافأة كبيرة مقابل أن يقتل الشاب، وكيف أنه تردد عليه أكثر من مرة في بيته واستمع إليه ووجد أنه رجل جيد وأن مشروعه يخدم القرية فتراجع عن قتله بل وأصبح صديقا له، وهو يجلس في اللقطة التي نراها في الفيلم يواجه الكاميرا مباشرة من مسافة معينة، وإلى جواره ذلك الشاب الذي كان يريد قتله.

يتكلم فلاح عن ضرورة اعتماد نظام يتيح للفلاح الحصول على بدل نقدي بدلا من أسلوب المشاركة، أي حصول الفلاح الأجير على نسبة من حصيلة الأرض، لكي تتوفر له سيولة تكفل انفاقه على أبنائه في مجال التعليم. وهنا يأتي صوت ذلك المنطق الرجعي الرافض للتعليم، لكي يقول لنا بغضب شديد: هذا مفسد.. شرير. اعزلوه.. انفوه.. إنه يريد تغيير ما جبل الله الناس عليه.. انظروا ماذا فعل هذا الرجل في القرية"!

وهكذا تستمر السخرية المريرة، ويستمر داود في تأمل الكثير من النماذج المثيرة للفلاحين مثل ذلك الذي يقرر أن يتعلم القراءة والكتابة وينضم لدروس محو الأمية لكي يمكنه محاسبة صاحب الأرض بوعي ومعرفة وبالأرقام دون أن يضحك عليه.

يبدأ الفيلم بلقطات للقرية وأهلها باستخدام كاميرا متحركة من اليمين إلى اليسار، تستعرض وترصد حركة الفلاحين، والأطفال، والنساء مع موسيقى شجية، ثم تتابع من زاوية مرتفعة حياة الفلاحين: فتيات تغسن الملابس والأواني في الترعة، فلاح يجر جاموستين ويسير بهما. هذه اللقطات التمهيدية تدخلنا إلى جوهر المكان والموضوع: الريف بتقاليده القائمة المستمرة، والصوت الذي ينذرنا بأن هذا الهدوء القديم مهدد الآن بالانفجار (فتحت الجلد يجري تغيير خطير في حياة القرية، وينتشر مرض جديد خطير".

بعد ذلك تدخل الكاميرا إلى الفصول الدراسية في مدرسة القرية، وتتوقف أمام شهادات الفلاحين الذين يواجهون الكاميرا مباشرة لكي يقصّوا كيف أنهم يبذلون كل ما في وسعهم لتعليم أبنائهم وتدبير مصاريف التعليم.

تروي امرأة كيف تساعد ابنها على النهوض في الصباح وتدفع به إلى المدرسة، ويروي زوجها كيف أنه يدخر ثلاثة من أبنائه للعمل معه لكي ينفق على باقي الأبناء لكي يصبحوا من الأطباء مستقبلا ولا يلقون نفس مصيره.

وتتوقف الكاميرا أمام تدريب مجموعة من الفلاحين على التمثيل في إحدى ساحات القرية على يدي مخرج شاب، بغرض مواجهة مشاكلهم والتعامل معها.

وينتهي الفيلم برجل يحمل مصباحا ضخما للضوء ويتجه إلى فصل محو الأمية المسائي في القرية، ثم بعد أن ينتهي الدرس نرى رجلين يحملان ثلاثة مصابيح (هي المصدر الوحيد للضوء في المشهد) يتجهون نحو الفضاء وكأنهم يحملون مشاعل النور والحرية. وعلى هذه اللقطة ينتهي الفيلم البديع الذي يوصل رسالته بأقل قدر من الكلمات ومن خلال بناء جدلي وتناقض متعمد بين الصوت والصورة.

ولا شك أن الحيوية الشديدة للتصوير الذي حمل لواءه هنا المصور سعيد شيمي بموهبته الفريدة، ومونتاج عادل منير الذي يفهم جيدا العلاقة بين اللقطات والصور، هذا التناغم بين الصورة وتكويناتها وترتيب الصور معا، والعلاقة بين شريطي الصوت والصورة، هي ما تمنح الفيلم حرارته بل ومعاصرته، فالمدهش أنه لا يزال صالحا للمشاهدة والاستمتاع به حتى يومنا هذا رغم مضي أكثر من ربع قرن على ظهوره.

تحدث داود عبد السيد ذات مرة عن مفهومه للفيلم التسجيلي فقال إنه "يعنى القبض على صراع موجود فى الواقع". وهو يصر على أن السينما التسجيلية يجب أن "تبحث عن صراع موجود فى المجتمع، قد يكون صراعا مع الطبيعة، بين الناس، أي عن دراما" وبالتالي يجب أن يكون هناك "صراع يجذب المتفرج لمتابعة الفيلم مهما بلغ طوله، الدراما هى البعد الغائب عن الأفلام التسجيلية الحالية، وهي مشكلة تقنية وليست مشكلة أفكار".

العمل في الحقل

إن معظم الأفلام التسجيلية الجديدة التي ظهرت في مصر خلال السبعينيات في ما يمكن أن نطلق عليه، حركة التمرد التسجيلية المصرية على أفلام الدعاية الرسمية التي كانت تسعى للترويج لمشاريع الحقبة الناصرية مثل السد العالي والتصنيع الثقيل وما إلى ذلك، كان مخرجوها يتجهون إلى الريف. كان هناك

ولع خاص لديهم باكتشاف الريف اتضح بشكل كبير مثلا في "حصان الطين" لعطيات الأبنودي، و"النيل أرزاق" لهاشم النحاس، و"طبيب في الأرياف" لخيري بشارة.

وعلى الرغم من أن الفيلم التالي لداود عبد السيد وهو فيلم "العمل في الحقل" يمكن اعتباره من الأفلام التي يطلق عليها بعض النقاد "أفلام الفـــن"، والمقصـــود الأفلام التي تتناول دور الفنانين التشكيليين وتهتم بالتركيز على أعمالهم الفنية، وهي عادة ما تكون أفلاما "نخبوية" على نحو ما، إلا أن داود لم يبتعد كثيرا عن الريف، وعن القرية، أي لم يخرج من "الحقل".

من خارج الصورة يقول لنا داود في بداية فيلمه إنه شاهد منذ فتـــرة لوحـــة "العمل في الحقل" للفنان حسن سليمان، ومنذ ذلك الوقت واللوحـــة لم تفـــارق خياله.

"العمل في الحقل" صوره المصور الموهوب علي الغزولي، وقام بعمل المونتاج له أحمد متولي أحد فرسان السينما الجديدة في مصر في السبعينيات.

والفنان التشكيلي حسن سليمان، هو رسام وكاتب ومفكر. وتصور لوحتـــه الشهيرة جاموستين تجران آلة "النورج" المعروفة في الريف المصري التي تستخدم في درس المحاصيل منذ عهد الفراعنة ربما حتى اليوم، لكن هذا النورج في اللوحة يبـــدو "أسطوريا" ويتمتع ببهاء خاص ورونق ما، كما لو كان إحدى العربـــات الملكيـــة الفرعونية، يقودها فلاح، وفي اللوحة فلاح آخر على أحد أطرافها يحرك الحصـــاد بجاروف تمهيدا لأن يدرسه النورج. عمل بديع وخطوط بسيطة آسرة، وخـــارج المجال يتبدى فضاء لانهائي ممتد.

وداود يقدم الفيلم والفنان حسن سليمان من خلال رؤية "ذاتية" له كمخرج يسعى لاكتشاف عالم الفنان المفكر، فيصبح هو الراوي الذي يروي لنا ويتوقـــف أمام بعض المحطات والمناطق خلال الفيلم، بصوته، لا لكي يشرح بل لكي يعلـــق ويقدم فهمه الخاص أو يطرح تساؤلاته الخاصة. داخل مرسم الفنـــان تســـتعرض الكاميرا التماثيل واللوحات، البورتريهات (الوجوه القريبة)، الأدوات الفنية الـــتي يستخدمها الفنان في عمله، بقايا الألوان، طاولة الفنان، وعلـــى نغمـــات النـــاي الغربـــي يجلس حسن سليمان في مقعده الذي يتأرجح إلى الأمام وإلى الخلف.

من خارج الصورة يتوقف داود لكي يقول لنا إنه وجد أمامه فجأة في مرسم الرسام لوحة "العشاء الأخير" لكن كل التلاميذ يرتدون أقنعة فيما عـــدا المســـيح. ويشرح له حسن سليمان الأمر بقوله إن كل البشر مقنّعون (يرتدون الأقنعة) عـــدا الأنبياء والفنانين. هذه هي فلسفته. ويتساءل داود أيهما أكثر غموضا: أقنعة البشر أم وجوه الأنبياء والفنانين المكشوفة. ويجيب ملخصا رؤيته: "إن القناع إذا تمـــزق أسفر عن وجه واضح، أما خلف وجه الفنان فأعماق ليس من الســـهل الغـــوص فيها".

يشرح فنان تشكيلي مخضرم تطور رؤية حسن سليمان التشكيلية، ويتحـــدث داود عبر شريط الصوت، عن انعزالية حسن وعزوفه عن الاختلاط بمجتمع المدينة، ويتساءل ما إذا كانت تعود الى الطفولة، أما حسن نفسه فيروي عن تمرده المبكر في مزج بديع على مجموعة من الصور الفوتوغرافية له خلال طفولته وشبابه المبكـــر. وهو يروي كيف أنه كان يفعل عكس ما يطلبه منه والده رغبة منه في إبداء تمرده على الواقع، على التقليد. كما يسترجع ما كان يقصه عليه والده وهو طفل عـــن ثورة 1919 وبطلها سعد زغلول بغرض بث الروح الوطنية. ثم نراه أيضا وهو بين الناس في الشارع، كيف يمارس حياة بسيطة، يتناول الآيس كريم ويشتري إحـــدى لعب الاطفال، ثم يتكلم الفنان المخضرم الذي يظهر في الفيلم عن استخدام حســـن سليمان للألوان، في البداية بشكل طبيعي، ثم يتطور إلى تفصيل اللون والشـــكل، والتحكم فيه وصولا إلى التجريد الذي يميل إلى الابتعاد عن الألوان الداكنة. وكيف أن الفنان يستطيع دائما أن يعثر على الضوء من العتمة، وأن يرى الأمل في الأفـــق. ويروي الفنان علاقته بالمكان، بالحيطان القديمة، ببسطاء الناس في القاهرة وابتعـــاده عن أجواء السهرات والأجواء الفنية عموما، ونراه في أحياء القاهرة القديمة يســـير بين الناس، يتأمّلهم، وهنا يعود داود كأنه يرحل بذاكرته إلى الريف، إلى ريفيـــات يملأن الأواني من مياه الترعة، ويغسلن الملابس، وإلى أطفال ريفيين يلهون. لكنـــه يعود لسرد علاقة حسن سليمان بحبه الأول، وهي فتاة كانت تنتمي إلى الأجانـــب المتمصرين في القاهرة، ثم علاقته بجارته التي تنتمي إلى الطبقة الشعبية وكيف وقفت معه بل وكيف كانت هي التي دفعت له الكفالة عندما اعتقل وســـجن في زمـــن الاعتقالات السياسية إبان الفترة الناصرية.

الفنان والعالم

والفيلم كله مصنوع برقة خاصة وإحساس رفيع بالعلاقة بين الذات والعام، وبين الفنان وأعماله، وبين الموسيقى الكلاسيكية البديعة، والإيقاع الخاص الذي يتولد من الحركة البطيئة الناعمة للكاميرا التي لا تمسح اللوحات أو تستعرض الأشكال المختلفة داخل المرسم، بل تتوقف وتقترب وتسعى إلى أن تصبح أداة للاكتشاف والمعرفة وإعادة تصوير الصورة في سياق جديد خاص.

يجلس حسن سليمان لكي يكتب مذكراته، التي صدرت في كتاب، ويقول تلك المقولة التي تظل طويلا في الأذهان: "أعرف أن شيخوخة طويلة عميقة بانتظارى" في نبوءة نادرة بالمصير الشخصي.

لا شك أن "العمل في الحقل" يستكمل ذلك الجانب الذي سيعود ليبرز كثيرا في سينما داود عبد السيد مستقبلا، ويسيطر عليه، أي تلك العلاقة الغامضة الخاصة بين النخبوي والشعبي، وبين الفن والواقع، وبين الريف باعتباره روح الشعب، والمدينة. ولعله ليس من الغريب أن ينتهي الفيلم على مشهد لمجموعة من الرجال الريفيين وهم يقومون بغسل عدد من الخيول في مياه الترعة، ويخرج أحدهم، حصانا يقوده بكل رقة واهتمام ونعومة نحو الكاميرا مبتعدا وكأنه ينهي إلينا رسالة ما خفية عن تلك العلاقة الغامضة بين الإنسان والكون.

كان ما يشغل داود عبد السيد في عالم الفنانين الكبار أمثال حسن سليمان، ليس الكشف عن أعماله في حد ذاتها، بل اكتشاف عالمه الشخصي في علاقته بالعالم، أي رؤيته الإنسانية والفلسفية، والتحليق معه في أجواء عالمه، لكي يتعلم ويطلع ويعرف كيف يمكن أن ينقل ذاته في السينما، في أفلامه، وخصوصا أن داود من المخرجين السينمائيين الذين ينطبق عليهم وصف "المخرج- المؤلف" أي صاحب الرؤية الذي يكتب أفلامه بنفسه ويعبر فيها عن رؤيته للدنيا من حوله، ولا يكتفي فقط بالتعبير عن موقف سياسي يرتدي ثياب الموضوعية الزائفة.

عن الفن والذات

اتساقا مع ذلك البحث الشاق عن المعرفة، عن العلاقة بين الفن الرفيع (متمثلا في الفن التشكيل) والواقع والذات، يقطع داود خطوة أخرى في فيلمه التالي "عن الناس والأنبياء والفنانين" الذي يكون محوره الفنان التشكيلي راتب صديق الذي ينتمي إلى جيل من التشكيليين المصريين المتمردين الذين درسوا في أوروبا في أوائل الخمسينيات من القرن الماضي، في أجواء الزخم الفكري الذي كان سائدا في أوروبا وانتشار الأفكار الثورية ومفاهيم التمرد الاجتماعي والسياسي التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية.

هذه المرة نحن أمام صورة أخرى شديدة العذوبة والرقة بكاميرا علي الغزولي، للعلاقة بين اللوحة والوجوه، وجه الفلاحة المصرية التي تبدو في العديد من اللوحات، واستلهام التراث الديني في عدد من اللوحات التي ننتقل بينها من فصل إلى آخر مثل "التكوين: لوحة آدم، و"التضحية: لوحة إبراهيم وإسماعيل" و"لوحة هاجر"، و"التلاميذ: صورة فوتوغرافية للعشاء الأخير". لكن هذه العناوين ليست، حرفية أي أننا لا نرى فيها تصويرا طبيعيا لهذه الشخصيات بل نرى محاولة لتأصيلها تشكيليا من خلال أشكال مختلفة، تتقاطع مع حديث الفنان عن تجربته، عن رحلته إلى لندن وباريس للدراسة، عن تأثره بأجواء الفن في أوروبا، عن عودته وتعرفه على المرأة التي ستصبح زوجته وهي المثالة (أو النحاتة) المصرية عايدة شحاتة (وهي مسيحية كاثوليكية) لكن رغم اختلاف الديانة، تمكن الاثنان من تكوين وحدة عضوية أسرية متماسكة عنوانها الحب والثقة، وعلاقة فنية وثيقة أثمرت الكثير من الإبداعات. وينتقل داود أيضا لكي يتوقف أمام أعمال عايدة شحاتة الفنية من تماثيل تتضح فيها قوة التجسيد التي تميز التماثيل الفرعونية، التكوينات المستقيمة الشامخة، والعيون المعبرة القوية، والدقة في تصوير التفاصيل.

ومن أجواء المرسم وعلى خلفية الموسيقى الكلاسيكية المعبرة، ينتقل الفيلم كما هي عادة داود في كل أفلامه التسجيلية، إلى هاجسه الأساسي، أي إلى الريف، إلى وجوه الفلاحين، إلى الأبقار وأصوات الخوار، إلى الفلاحين وهم يجلسون على الأرض الى جوار الحائط يدخنون ويتحدثون، إلى أطفال الفلاحين

يلعبون، إلى الفلاحات وهن يغسلن الملابس والأواني في مياه الترعة. وكأنه يعود إلى أصل الفن، أصل الحياة المصرية التي يسعى الفنان إلى استلهامها وتجسيدها في لوحاته المعبرة التي تتميز بتعدد الشخوص والكتل وتداخل الأجساد كما في اللوحة البديعة التي يمكن أن تصنع فيلما بأكمله وهي اللوحة التي يفتتح بها الفيلم وتصور عشرات الفلاحات المصريات في ثياب سوداء يرفعن أيديهن ناحية السماء، وعيونهن كلها تضرع، في طقس ديني جماعي بديع.

وفي تصويره لما يطلق عليه "صورة فوتوغرافية للوحة العشاء الأخير"، يتوقف داود أمام أطباق فارغة وشموع، دون أن نرى وجوهها. معادل بصري غير فوتوغرافي بالمرة للعشاء الأخير. ويتحدث الفنان منتقدا غياب الجمهور الشعبي عن دعم الفن التشكيلي وعدم إقباله على المعارض، وكيف أنه ليس من الممكن إرضاء الجمهور العريض سوى عن طريق سخافات لا معنى لها.

المرسم الذي ينتج فيه الفنان أعماله، وهو نفسه مكان ورشة العمل الخاصة بزوجته، يقع في الريف، أو في منطقة ما بين الريف وضواحي المدينة. ولا يفوت داود الفرصة فينزل بكاميرا علي الغزولي إلى المناطق الشعبية، يتوقف مجددا أمام الحرفيين، والأطفال، وسكان الخيام والعشوائيات الجديدة التي كانت في بداياتها مع بدء تطبيق سياسة الانفتاح الاقتصادي. ربما لكي يقول لنا: كيف يمكننا الحديث عن وعي الجمهور العريض بالفنون الرفيعة والناس لا تجد أصلا قوت يومها وتعيش على الهامش كما نرى!

ورغم المزج الذي لا يتوقف بين المقابلات المباشرة مع الفنان الذي يتحدث عن تجربته (هنا يستغني داود تماما عن التعليق الصوتي المباشر من خارج الصورة) وبين اللقطات التسجيلية للحياة اليومية، وبين التصوير الخاص للأعمال الفنية (اللوحات، والتماثيل) إلا أن الفيلم يبدو ككل، شديد التماسك، وتبدو الانتقالات بين المستويات المتعددة فيه منطقية ومثيرة للذهن لأنها تحقق ما يصفه داود بـ "الدرامية" المطلوبة في الفيلم التسجيلي.

ويختتم الفيلم بتصوير تفاصيل لوحة هائلة من ضمن ما يطلق عليه الفنان "مجموعة لوحات في موكب السلام". في هذه اللوحة أجساد متلاحمة لرجال يفغرون أفواههم في فزع، عيونهم متسعة، تشع نظراتهم بالخوف، أياديهم ترتفع إلى

أعلى وتتشابك معا، يسيرون عراة وكأننا نشهد يوم الحشر، عندما يبعث الإنسان لكي يتجه نحو مصيره النهائي.

وينتهي الفيلم بلقطة لمقعدين خاليين. ما هما تحديدا؟ وما مغزى اختتام الفيلم بهذه اللقطة؟

ليست هناك إجابة واضحة على هذا السؤال، فربما يكون داود عبد السيد يريد أن يبقي الأمر لغزا.. هو لغز الفن نفسه!

مي المصري وجان شمعون
أساطير من ثلاثة آلاف ليلة

فجر يعقوب

اكتفى المخرج اللبناني "جان شمعون" حتى اللحظة بفيلم روائي واحد، كان قد أصبح في مرحلة جديدة كما يقول فيلم (طيف المدينة) الذي يعتبره مشروعا غير منتهٍ، بإمكاننا العزف عليه بمشاريع روائية أخرى، ولكن ثمة أشياء أكثر واقعية وأفكار عايشها صعدّت من عفوية (اللحظة الوثائقية) في يقينه السينمائي "المتشدد" دفعته نحو معايشات للناس اختزلت جلّ تفكيره، فهو بدأ مخرجا وثائقيا، وتنّقل بين ما هو درامي وثائقي وروائي، ليعود ثانية نحو المربع الأول، المربع المشتهى، المربع الذي لا يخون أو يتشّفى بأصحابه.

ما هو الدافع إذن لمغادرة هذه "القسمة"، وهل كانت بسبب أطياف أبطال خيّموا في الأفلام الوثائقية الأولى، وظلّوا يلحون عليه للخروج في رواية مكتوبة ومصورة، ولو مرة واحدة؟! يقول "جان شمعون" إنه لطالما كان شغوفا بكل المراحل التاريخية التي مرّ بها لبنان وهو يعيش لحظات تفلّت وانهيارات كبرى؛ فهذه المراحل كانت توحي له بأفلام وثائقية مبهرة: "كنت أتابع الأحداث كما لو أنها تقع في مرآة أمامي، لم أكن بحاجة إلى رواية من أي نوع، الروايات تتدافع هنا من تلقاء نفسها، والرواية تقبع في الحرب الأهلية اللبنانية، ولا رواية بعدها".

يعترف شمعون مواربة إن التحول بدأ من هنا، فالوثائقي فيلم مضمر لإحالات صعبة، وهو فيلم مخبأ لا يمكن كتابته إلا في حالات نادرة لا يعرفها الفيلم الروائي على أية حال، بالرغم من سهولته البادية للعيان: "لا، لم يكن سهلا أن تعد فيلما وثائقيا، كان أشبه بعملية ولادة صعبة تتلو مخاضا عسيرا، رغم أن لبنان كان منتجا للأحداث اليومية المعقدة، التي تكفي مئات الأفلام".

الشطر الفيروزي الآخر من التجربة كان يقف على بعد أمتار قليلة، كانت المخرجة الفلسطينية "ميّ المصري" شريكة "أسطورية" في التجربتين. ربما كانت تختزل علاقة الزوج والرفيق والشريك "جان شمعون"، العلاقة الفلسطينية – اللبنانية ذاتها؛ وبقدر ما كانت العلاقة تميل نحو تعقيدات مبهمة ومسورة بالنقمة المتبادلة، بقدر ما كانت تعني بشكل من الأشكال نوعا من الانزياح – في التأزم النفسي واليومي والحياتي الذي فرض نمطا مختلفا من الرواية على كلا الطرفين كانت علاقة "ميّ" بـ "جان" تميل نحو انفراج عاطفي ونفسي وإنساني وحياتي تختزله في كل ذلك السينما بكامل مقوماتها الفريدة: "هناك ميل نحو المأساة والفرح، وهو ميل مكمل للتجربة الوثائقية التي خضتها مع "جان" أولا ومنفردة ثانيا، أريد أن أقدم شيئا جديدا، لأن الرواية أخذت منحى مختلفا أيضا، أنا بهذا المعنى لا أبتعد عن تجارب الماضي، ولكن هناك قنوات إبداعية مختلفة لموضوع في لأصل واحد، ويُحتمل بناؤُه دراميا مئات المرات، حتى الأفلام الوثائقية التي جربناها معا يمكن أن تدخل من هذا المضيق".

يمكن بناء افتراض عاطفي آخر هنا، ولا يتأخر هذا الافتراض إذ يرنّ الهاتف في بيت (شمعون – المصري)، وتكون المتحدثة على الطرف الآخر "سمر العلمي". من هي سمر العلمي؟ ربما يكون لهذه المكالمة ثمن خاص قبل معرفة الإجابة، فهي المفتاح الذي يقود نحو عالم "ميّ المصري" الروائي، العالم البكر غير المكتشف، العالم الموارب الذي يستحق الاقتحام بالرغم من كلفة الأحلام العالية غير المكتشفة في عالم هذه المخرجة، لأن تشويشا خطرا من نوع آخر يمكن أن يلحق الأذى بمن يحاول الغوص فيه، فوعورة الدرب أكبر من أن تقاس بالضربات الدرامية الوثائقية التي أكمل ثنائي "شمعون – المصري" أقواسها دفعة واحدة في باقة أفلام: "سمر العلمي سجينة سابقة في السجون البريطانية لمدة 15 عاما، وضعت في سجن مع القاتلات والمجرمات الجنائيات، وهي تحاول بعد إطلاق سراحها أن تعود للدراسة في الجامعة الأميركية، وقد اتصلت بي لأساعدها في إعداد فيلم وثائقي عن أبيها "سامي العلمي". "سمر" مرتبكة لأنها لا تعرف التقنيات الحديثة". قد لا تكون الإجابة حتما إلا سهما بإتجاه المكان الذي يقصده "جان شمعون" بحديثه: "من خلال رجفة الصوت في المكان، يمكن اكتشاف الممثل، واكتشاف ما هو أهم

ومرتبط بتطور الموضوع وراهنيته، وهنا تكمن أهمية البعد الرمزي للموضوع، هنا في حيز مرتفع من المكان تتطور قصة الفيلم الروائي".

الذي يقصده "جان" بشغفه المعهود هو الفيلم الروائي الذي تعمل عليه "ميّ" بعنوان (ثلاثة آلاف ليلة)، لا تخفي المخرجة الفلسطينية شيئا من عالمها الجديد المتخيل ضمنا في قالب روائي من كتابتها، فالبعد الرمزي واضح ويشي به العنوان بقوة:"عروس فلسطينية جديدة تعتقل وتضع مولودها الأول في سجن إسرائيلي، وتقوم بتربيته ضمن أسوار السجن.

الفيلم يحكي عن تجربتها كأم تربي طفلا في سجن إسرائيلي وهي محاطة بسجينات فلسطينيات سياسيات من جهة وإسرائيليات جنائيات من جهة أخرى"؛ يتضح البعد المعرفي في الحكاية التي لا تبتعد كثيرا عن آلية ومنطق السرد الذي يغلف "أساطير شهرزاد: "للحكاية الفلسطينية شهرزادها الخاصة بها، وهي أصبحت معتادة على رواية حكايتها بطريقتها، فهي لا تكتفي بتربية ابنها في ظروف صعبة وجهنمية، بل وأصبح لها حكاية تقوم بروايتها كي تخمد غرائز السجان والسجينات معا".

لماذا تقترب "ميّ المصري" في فيلمها الروائي الطويل الأول (ثلاثة آلاف ليلة) من منطقة خطرة وصعبة لا تكتفي بالإحالة إلى القصص الشهيرة؟: "البطلة محكومة بثماني سنوات، وهي تعادل حسابيا ثلاثة آلاف ليلة، وأنا أردت للعنوان أن يكون مفتوحا على تفسيرات شتى أجمع من خلاله فكرة الزمن الطويل مع فكرة الليل، أو العتمة المبهرة التي سنعود لها ثانية ما إن يطبق جفن السرد هنا، طريقة السرد أنثوية محضة والصمود في السجن يكون عبر الخيال وعبر هذا السرد فقط، فما من أدوات أخرى غيرهما تعيل هذه المأسورة؛ الخيال هو الحرية وهو من يفرض التحرر من سطوة السجان".

والسجينات هن عزلة الكون عندما يتعقد السؤال وتتعقد الإجابة من حوله، هنا نفترض الرواية المواربة في الشغل، والمواربة في دق الأبواب التي سنلِجها يوما ونحن نطرق بوابة الروائي لنعرّبه من نباهة وشدة وقوة الوثائقي الذي يقيم ها هنا غير بعيد عن شهوة الافتراضات وانحناءاتها المستقبلية: "السجنيات الإسرائيليات موضوع مختلف ها هنا.

لن يمكن البوح أكثر بخصوصهن ولكن المعطى الدرامي من حولهن سيكون شائكا ومعقدا، وبإحالة واحدة إلى فعل الإخاء الإنساني الذي تفرضه "جماليات الجحيم" أحيانا، ويمكن له أن يطل برأسه بين العداوات الأبدية".

تحيلنا "ميّ المصري" دفعة واحدة نحو مرجعية أدبية اشتهر بها الأديب الفرنسي "أندريه مالرو" في (مرآة ظلال الشعور – قيامة اليعازر)، مرجعية لا يمكن التصريح بها أو البوح. مرجعية يمكن اقتراحها في سياق الجملة الروائية غير المعزولة عن أخواتها والمقتطعة من السياق، فجماليات الجحيم مسألة أخلاقية أيضا، ودرع واق من مطبات معقدة مرت بها المسألة الفلسطينية بكافة أبعادها وتوجساتها وانشطاراتها".

يمكن اشتقاق المسألة برمتها من خاصرة (زهرة القندول) 1985 – إخراج مشترك بين "جان شمعون" و"ميّ المصري": يقول "جان" معلقا – ربما يمكننا التحايل على قصة "خديجة حرز" بمعنى ما. خديجة التي عانت قمع السجون الإسرائيلية، كان يمكنها عن طريق التخاطر الإنساني البوح بأسرار هذا القمع عن طريق الخيال وقوة طريقتها في السرد أمام الكاميرا الوثائقية. نحن في أفلامنا الروائية لا نخون أبطالنا، نقف دائما على مقربة منهم. نستعير أحيانا أدواتهم في السرد وفي قوة الخيال، القوة الوحيدة المسموح بها في هذا الخلاء الروائي".

يرفض "جان شمعون" تعريف "الخلاء الروائي"، ويكتفي بالإشارة إلى معنى في السرد يتبدل في كل ثانية، لأن قوة الأبطال تنهمر منها.

يذكر (الرجل المهرجان) دائما بفاعلية الصوت الإنساني حين لا يكون مشطورا أو مغلولا، يذكّر دائما بتوأم روحه "زياد الرحباني" ويستدعيه على الملأ: "قول الله... بعدنا طيبين. ينبغي التعرض لهذه القيامة، فهي تختزل حكايتي أنا و"ميّ"، لقد قمنا مرات عديدة من بين الركام والأنقاض ولعلعة الرصاص".

يضحك "جان" وهو يقطع الطريق على تفاصيل أكثر بخصوص الفيلم القادم، تفاصيل لا يريد لها أن تفلت المزيد من البوح لأن هناك حاملا دراميا حقيقيا مؤمنا لحذافر القصة:" ستدور معظم الأحداث في السجن، والسجن كما تعرف توريه وإضاءة قاتمة ولمحات مخطوفة من البشر لا يقدر على معايشتها إلا من سمحت له الطبيعة بقدرات تفوق القدرة نفسها على الوصف والخيال".

يضيف المخرج اللبناني، أو الخروف الأسود الضالّ في عائلة "شمعون": "كنت فيما مضى شغوفا بمتابعة الأحداث على حقيقتها، الآن اختلف الوضع، أصبحت مهتما بالتورية؛.. الرواية التي أقصدها لم يكن ممكنا إنجازها إلا مع اكتمال قوس الحرب. هذه القوس هي التي سمحت لي بعمل فيلم (طيف المدينة).

لقد بدأت عملية التحول وحدي، فالوثائقي كان يشكّل بالنسبة إلي كل تلك الإحالات الصعبة التي أفرزتها الحرب اللبنانية، فيما الفيلم الروائي كان بحاجة لطمأنينة من نوع مختلف حتى يأخذ أبعادا جاذبة لرخاء هذا النوع".

لا يختلف "جان شمعون" عن شريكته في الحياة وفي السينما "ميّ المصري" في محاصرة هذه الزاوية بالذات، فهي تعد للفيلم الروائي الطويل الأول بعد أفلام وثائقية عاينتها كما عاينت حدة شعور الناس بالفراغ وبالحرب من حولها: "لقد عشنا تجارب مهمة على الصعيد الوثائقي، وهي تجرب اليوم أدواتها بعد أن اكتمل قوس هذه المشاعر؛ ربما تشعر بغرابة وسطوة الأبطال الذين رافقوها في أفلامها، وضغطوا عليها بإلحاح ليظهروا في فيلم روائي مواز للتجربة، هي لا تصنع الآن فيلما من داخل الفيلم، فهذا موضوع سينمائي مختلف ليس فيه افتعال أو قنص من وحي التجربة".

لا يمكن حتما إتمام معجزة اللغة من دون دقّ ناقوس الخطر باتجاه مختلف فـ (مندوبة الأحلام) تعد العدة لمشاهدة فيلم كندي في صالة بيروتية: "حرائق فيلم مشبع باللهجات العربية، هو سيناريو قد يضايق اللبنانيين، فهو يتناول الحرب الأهلية باعتماد ممثلين عرب لا يعرفون من اللهجة اللبنانية شيئا ما أعطاه بعدا رمزيا أبعد من التفسير المباشر، قد يحتاج الفيلم إلى مترجم خاص كي تصل رسالته"، لكن "ميّ" لا تبتعد عن مضمون الرسالة: "الأفكار الوثائقية كثيرة، وخاصّة في خضم التحولات الكبيرة والانتفاضات الشعبية التي تجتاح العالم العربي: وقد أجلت العمل عليها من أجل التفرغ للفيلم الروائي، حتى أنني في غمرة انشغالي لم أقم بإطلاق صفحة لي على شبكة التواصل الاجتماعي بما أنني أحاور فيلمي، ولكن لدي وصاية ثقيلة من القصص الحقيقية التي تستحق كل لحظة من عمري".

الأمر عند "جان" أيضا لا يختلف:" لقد أحببت أن أغير من زاوية النظر إلى حياة الناس في الوطن اللبناني، لهذا لجأت إلى (الطيف) بسبب وطأة إحساس إنساني

وعفوي لا يقاوم، وكل ما فعلته كان تمردا في اللغة التي أعمل عليها، لقد أصبحت أكثر ميلا نحو التخفيف من حدتها ومن تبايناتها المشعة".

في (ثلاثة آلاف ليلة) ثمة إحالات إنسانية تمر بها السجينات، بعض هذه الإحالات يخفي قوة، وبعضها الآخر يخفي ضعفا قاتلا، وهذه الإحالات بمجملها يمكن أن تؤثر في العدو بمعنى رمزي.. أنا أريد أنسنة شخصيات الفيلم من خلال تركيزي على عالم نسائي مغلق ومبتور وفيه قطع وإقصاء عن كل ما هو خيّر وبشري وآدمي يستحق قسمة الوقوف أمامه؛ اهتمامي بدأ من عند "خديجة حرز"، واحتكاكها بأسيرات فلسطينيات وحجم الحالات الإنسانية التي مرت بها". ثلاثة آلاف ليلة في جمهورية حرة للنساء تختصر اهتمامها بهذا العالم الذي قد يبدو بعيدا عن عالمها الوثائقي، ومحترفها السينمائي.

وتذكر المرجعيات الأنثوية: "خديجة حرز – تيريزا هلسة – فاطمة البرناوي – عايشة عودة – ماجدة سلايمة – سهام برغوتي (وزيرة الثقافة الفلسطينية) – روضة البصير – مريم الشخشير – ربيحة دياب.. هناك تأثيرات مختلفة أعطت دفعا للفكرة، ففي الانتفاضة الفلسطينية الأولى عام 1987 سمعت لأول مرة بتجربة المناضلة "ماجدة سلايمة"، وتعرفت عليها في القدس، وهي قد سجنت مرتين، وقد وضعت مولودها في السجن وأطلقت عليه اسم فلسطين. ابن "ماجدة" شارك في الانتفاضة الأولى وعمره 12 سنة.

ما أريد قوله إن عالم السجينات الفلسطينيات عالم قائم على الإبداع والخيال، بالطبع لا تخفي "ميّ المصري" عملها على لقاء السجينات اللواتي عشن هذه التجارب، وقرأت كتبا حول الموضوع: "تلك العتمة المبهرة لـ "الطاهر بن جلون" – كتاب (أحلام بالحرية) لعايشة عودة – كتاب (أحلم بزنزانة من كرز) لسهى بشارة – كتاب (قصتي) لسمير القنطار – كتاب طيور النيفيترسا (سجن الرملة) لوليد الفاهوم. يمكن أن تكتشف من خلال حكايات وكتابات كثيرة أن السجن يصبح أحيانا لعبة بأيدي السجناء.

حتى مدير السجن الإسرائيلي في بعض الأحيان يخشى سطوة الضحايا ويطلب رضا البعض منهم". ويمتلك كتاب السجينة لـ "مليكة أوفقير" مكانة خاصة في قراءات "ميّ المصري"، لا بل إنها لا تخفي إعجابها بتجربة هذه السيدة المغربية التي

كانت "أثيرة" ومدللة في بلاط الملك محمد الخامس في الرباط منذ أن كانت طفلة، وظلت كذلك عند الملك الحسن الثاني حتى اللحظة التي حاول فيها والدها الجنرال "محمد أوفقير"القيام بانقلاب عليه عام 1972، الأمر الذي غيّر حياتها تغييرا جذريّا، فقد زج بها في السجن هي ووالدتها وإخوتها الخمسة لما يقارب التسعة عشر عاما، وخرجت لاحقا لتكتب عن تجربتها المذهلة في سجن القصر، وسجن الرعب.

لا تتوقف "ميّ المصري" بالرغم من عملها على ثلاثة آلاف ليلة؛ هناك آلاف أخرى بحاجة إلى معالجات من نوع مختلف: "هناك مشاريع مهمة مع محطة الجزيرة الوثائقية، سبعة أفلام وثائقية لإعادة اكتشاف الشخصيات التي شاركت في أفلامنا السابقة".

لا نبتعد في حوارنا البيروتي عن جوهر الحكاية، إذ يصبح مهما السؤال مثلا عن: مصير شخصيات فيلم (أحلام المنفى)، فالسؤال اكتشاف بحد ذاته: "منى" تدرس الطب في جامعة بيروت العربية، "منار" تخرجت من الولايات المتحدة الأميركية بامتياز وتنوي إتمام دراساتها العليا في تخصص الحقوق، "تمارا" تكمل دراستها العليا في الإخراج، أما الطفل "فادي" الذي شارك في (أطفال جبل النار) ولفت الانتباه إليه بقوة تعبير لا توصف، فقد تزوج وزوجته حامل الآن".

من يمكنه أن ينسى ذلك الطفل الذي يشعل الحرائق ويصفق ويضحك؟! إنه "فادي" الذي يصنع بعدا أخلاقيا في الفيلم الوثائقي، ويصنع حسّا تهكميا لا مثيل له في الحياة الفلسطينية المزنّرة بالنار والأساطير، أصحاب هذه الأساطير هم من يقعون في مرمى عدسة "ميّ المصري" مجددا، ولكن من خلال توثب اللحظة الروائية المبهرة: "ثمة هنا من يسلمك قيادة نفسه وروحه، ويتطلع إلى الأعلى، وهو يدرك سلفا إمكانيّة التأثير في الجمهور، ربما اكتشفت ذلك بعد أحلام المنفى. فقد أصبحت هناك مؤسسات تقوم بعمل مشاريع في مخيم شاتيلا للاجئين الفلسطينيين، وثمة أشخاص تأثروا بشخصيات هذا الفيلم".

ولا تنتظر "ميّ" نفس التأثير الذي تركه الفيلم الوثائقي في نفوس الناس، لأنها تدرك بحدسها أن اللعبة الروائية مختلفة، ثمة هنا من يعيد تمثيل دور في الحياة ربما لم يكن له، أو هو لم يكن مفصّلا على قياسه، ولكنها ببصيرة عليا تترك هذا لما بعد الفيلم المنتظر: "ربما يحدث هذا؟! تتساءل عما إذا كان الفيلم الوثائقي يملك

حضورا مباشرا وطاغيا،.. أعتقد أن تأثيره سيكون مضـــاعفا إذا كـــان مبـــدعا وصادقا، وليس ثمة حدود في مثل هذه الحالة، لأنك تسرد رواية بشـــر حقيقـــيين بظروف واقعية؛ من الصعب الآن أن أعيد مثلا بناء ذلك المشـــهد عنـــد الحـــدود اللبنانية – الفلسطينية.

ربما يستحيل إعادة رسم هذه الواقعة المفصلية في حياة أطفال مخيّمَي شـــاتِيلا والدهيشة كما رُسمت لحظة انعتاق الجنوب اللبناني وتحرره، ربما يبدو أكثر استحالة اقتناص مثل هذه اللحظة الفريدة الممزوجة بالفرح والحزن.

هذا هو ما أسميه "سحر الواقع" الذي قد يبدو في لحظة إضاءة فلسفية وكونية أهم بكثير من سحر السينما الذي قد تعنيه السينما الروائيـــة المســـتعادة في أدوار ووجوه ماكرة وإضاءة ورسوم ومقاطع كوميدية، وممثلين وممثلات.

هنا عند الحدود اللبنانية – الفلسطينية يكمن نبض التاريخ الذي لا يتـــوفر إلا مع شخصيات حقيقية بلحم ودم وبقلوب تنبض متوازية مع نبض التاريخ الحي".

لا تخفي "ميّ المصري" في جانب آخر من المربع الوثائقي حنينها إلى التجربـــة المشتركة مع زوجها ورفيق دربها "جان شمعون": "نحن عملنا ضمن أحداث كبرى من خلال التركيز على التفاصيل الإنسانية، والمنحى الإنساني المتعدد الوجوه، لقـــد عشنا هذه التجارب كسينمائيين وكبشر من خلال عدسة

الكاميرا؛ لم نقرأ الوجوه التي مرت من أمام هذه العدسة إلا بحـــسّ إنســـاني مغرق في شفافية مكبرة.

أما أنا فعندما أفكر وأستعيد بعضا مما مررنا به أتذكر صـــمود الكـــاميرا في مواجهة موبقات ما يصنعه الإنسان الوحش بأخيه الإنســـان"، لا يغيـــب رجـــل المهرجان عن شغب اللحظة، يتدخل هنا بلهجته الزحلاوية المميزة، ويفرض "إتاوة" نقدية على الحديث الدائر مع مي: "الكاميرا تخلد اللحظة، وتجعلك تعيشها بشكل مضاعف، وتحفظها للتاريخ وتحسسك بأنك جزء مما يحدث، رغم أننا في العالم نحن لا نستطيع أن نؤثر كثيرا في الحدث". ربما تفرض اللحظة الخالدة إعادة رسم بعض خطوط العلاقة بين الشريكين إلى مسافة من المباهاة بالتجربة التي جمعتهما: "تعرفت على جان سنة 1980 من خلال صديق مشترك. وقد كان جـــان يعمـــل حينـــها متطوعا في مؤسسة السينما الفلسطينية. لقد تخيلته للوهلة فرنسيا من اسمه، لكـــن

سرعان ما تبدد هذا الانطباع في اللقاء الأول الذي جمعني به، عندما ظهر لي مخرجا بملامح عربية وشخصية بقاعية أصيلة! والتقيته ثانية في أواخر سنة 1981 وطرح أن نلتقي للعمل، ولكن الاجتياح الإسرائيلي غافل الجميع، و لم يكن أمامنا إلا أن نعمل مع المصور إبراهيم عفانة. وهو مصور ومقاتل من حركة فتح كان عنصرا فعالا في كتيبة المدفعية التابعة للحركة. ربما هو من أتاح لنا لاحقا أن ندرس العلاقة بين الكاميرا والمدفعية والتي قد تكشف بمعنى ما عن نقاط مشتركة قد تغدو مفاجئة للكثير. قراءة واحدة فقط في البحث عن المكان والزاوية لكلا (الآلتين) تكفي للإقرار بوجود هوامش للالتقاء بينهما. على أية حال هذا موضوع مختلف وبحاجة لتدقيق في أمكنة أخرى ليس مكانها الآن. ما يهم، هو أنها كانت تجربة قاسية مررنا بها في ظروف صعبة. وأول شيء صادفنا هو الشهداء الذين كانوا يسقطون بالعشرات والقصف العنيف. اشتغلنا على خطين: خط توثيقي للتجربة، وخط ثان يحفظ سوريالية التجربة وسخريتها بالرغم من عنفها، وهذا الاستغراق بالخط الثاني كان يعطينا القوة للاستمرار في أحلك ظروف الاجتياح. قد يستغرب المرء كيف يمكن التصوير بشكل خلاق في مثل هذه الظروف أو كيف يستطيع أن يضحك تحت القصف. كان جان يحلم أن يطوّر هذه التجربة المستمدة من شخصيته المجبولة بروح النكتة والسخرية. وكان يعرف كيف يخبئ المشاهد الخيالية ويحفظها في عقله برباطة جأش لا تستعاد الآن أو من الصعب استعادتها في فيلم وثائقي مر من هنا محفوفا بالمخاطر والذكريات".

يقول "جان شمعون" متذكرا تلك الأيام: "بعد فيلم (تحت الأنقاض) – 1983 – بدأنا نحاول بلورة لغة سينمائية مشتركة؛ وأعتقد أن فيلم زهرة القندول هو الذي أكد هذه اللغة بيننا، وفيه جرى اكتشاف اللغة التي نريدها، ونريد أن نطورها في أعمالنا المشتركة. يمكن القول إن الدراما الوثائقية ولدت معه، وأتاحت منطقا لسرد القصة يختلف عن كل ما عملناه من قبل. يكفي أن تعايش أحداثا كبرى وتعايش الناس والأمكنة من خلال عدسة كاميرا مبدعة حتى تكتشف مع كل ذلك لغات حية تختلف عن اللغة اليومية المستخدمة بينك وبين كل أولئك الناس الذين تلتقيهم يوميا وفي أمكنة مختلفة. نحن بدأنا باكتشاف آدميتنا في الجنوب اللبناني وفي موضوعاتنا الفلسطينية من خلال تأمين هذه الكاميرا وآلة للتسجيل وخضنا التجربة

بكامل الحب". لا تقف مي بدورها عند تفاصيل المقارنة مع ما يحدث الآن. الـــزمن مختلف ومساحة الرؤية تغيرت بالكامل. لقد نضج الشريكان بما فيه الكفاية، وأصبح بوسعهما التجريب في فضاءات مختلفة. لقد جرب جان في (أرض النساء) و(حـــنين الغوردل) و(مصابيح الذاكرة) وقال أشياء كثيرة في (طيف المدينة) لم يكن ممكنا قولها إلا فيه ضمنا. وجرّبَت مي في (يوميات بيروت)، و(33 يوم)، وهي تقف اليوم على بعد أمتار قليلة من (ثلاثة آلاف ليلة)، ولكن هذا لا يخفي ألق الذكريات. تعود مـــي بذاكرتها أيضا إلى الأيام التي عملت فيها مع جان:" أنا كنت أصور أحيانـــا وجـــان يسجل الصوت. لقد تركنا الجانب النظري في السينما ودخلنا غمار الحياة السينمائية مع الاحتفاظ بفروقات في النص لم يكن ممكنا اكتشافها لولا هذا الجنوح نحو عمـــل كل شيء بشكل مشترك. لم يكن هناك مدارس وثائقية معينة. صرنا نكتشف مـــن دون أن نقلد أحدا البتة. يمكن القول بثقة إننا كنا نجرب في ميدان مفتوح، وكان ثمة أناس قليلون يعملون بشكل مستقل، فهذه تعتبر عملية مكلفة في تلك الفترة و لم تكن متاحة. كنا نكتب أثناء التصوير، فهذا العمل كان جزءا من عملية مقاومة الاحتلال سينمائيا. ويمكن القول إنه في الجنوب اللبناني أحسست بدور المرأة، وهذه أول مـــرة يضاء فيها هذا الموضوع". يوافق جان شمعون على ما تقوله شريكته في الحياة ويؤكد من جهته: "أن تعايش الناس فترةً طويلة، يمكّنك هذا أن تصنع فيلما عنهم، ولكنه لن يستغرق في التفاصيل الشعرية المتوخاة إلا إذا جعلته يغوص في أعماق هؤلاء النـــاس دون ادعاء أو تكلف، وهذا ما لا يفهمه كُثُر اليوم ممن يخوضـــون غمـــار الســـينما الوثائقية". لا يختلف الأمر من وجهة نظر مي المصري: "الفيلم في بعـــض الظـــروف يصبح أهم من الخوف الانساني. لقد كنا محظوظين أنا وجان أكثر من مرة ونجونـــا عدة مرات ونحن نصور عدوان صيف 2006 على لبنان. أتذكر أننا كنا نركض تحت القصف لنصور بضع دجاجات هاربات بين الأنقاض يمكنهن أن يشـــكل مســـحة بصرية معفاة من ضريبة الموت تحت هذا الجنون المتعالي في الضاحية الجنوبيـــة. كنـــا نفكر بالسينما تحت غائلة هذا الموت، فيما كان المقاتلون يطلبون منـــا التراجـــع لأن الطائرات الاسرائيلية لا تفرق بين المدفع وبين الكاميرا".

بعد كل ذلك هل يمكن القول إنه بين (33 يوم) و(ثلاثة آلاف ليلة) ثمة مـــا يشغل "ميّ المصري" بخصوص الزمن؟: "لا أعرف ما إذا كان هذا هو هاجسي.

الزمن عموما يكون مهما عندما يرتبط بالخيال، فهو يدعو للتحرر من المعاناة والألم،ثلاثة آلاف ليلة هو إنجاز بهذا المعنى".

ما الذي يبقى الآن في حوزة الشريكين بعد القفز على عدد الكلمات المطلوبة؟

تقول "ميّ": "لقد رشحتنا شبكة الجزيرة الوثائقيّة لنيل جائزة Award MIPDOC Cannes Trailblazer وهي جائزة في الريادة والابتكار تمنح ضمن مهرجان "كان" الوثائقي السنوي، وسفرنا سيكون مطلع أبريل الجاري لتسلم هذه الجائزة.

ستكون هذه الجائزة الأهم على الإطلاق في مشوارنا الفنيّ، فهي جائزة عالميّة لها وزنها وقيمتها.

ينتهي اللقاء عند هذا الحد.. تودع الشريكين في الحياة وفي السينما وتمضي نحو عالم آخر لا يختلف عما يمكن أن تخبئه السينما نفسها، وهي توزع الأدوار على الممثلين والممثلات، كما يفترض فيلم مي المصري القادم، وعما تخبئه الحياة في فيلم جان شمعون الوثائقي المنتظر.

أفلام محمود مساد:
المكان والشخصيات

عدنان مدانات

ثلاثة أفلام تسجيلية هي حصيلة المخرج الأردني "محمود مساد" التي جعلت منه مخرجا ذائع الصيت في أوساط المهرجانات السينمائية الدولية، التي منح العديد منها أفلامه هذه جوائز هامة. تختلف أفلامه الثلاثة هذه في المواضيع التي تطرحها، لكنها جميعها يجمعها ميل واحد لدى المخرج يتمثل أولا: في اعتماد كل فيلم على شخصية رئيسية ذات خصوصية متميزة، يقدمها المخرج بمثابة نموذج ينطلق من التعريف به نحو تعميمه كحالة إنسانية هي نتاج وضع اجتماعي مؤثر.

وثانيا: في التركيز على المكان والبيئة اللذين يحيطان بالشخصية.

وثالثا: في العناية الخاصة باستكشاف جمال المكان والبيئة والتعبير بصريا عنهما، خاصة أنه يقوم بنفسه بتصوير أفلامه.

ورابعا: في الأسلوب الحديث الذي صار يلجأ إليه العديد من المخرجين التسجيليين الذين يختارون السيَر الشخصية لأناس يتمتعون بميزة ما كمواضيع لأفلامهم، وهو الأسلوب الذي يستفيد من بعض عناصر السينما الفنية الروائية للتعبير عن الموضوع الذي يعالجه، وبخاصة جعل الشخصية تعيش حياتها أمام الكاميرا وفق ترتيب مسبق، أي جعلها تمثل حياتها.

"محمود مساد" – مخرج أردني – من مدينة "الزرقاء" ثاني أكبر المدن الأردنية، غامر في بداية دراسته في إحدى الجامعات الأردنية فترك الجامعة، وهاجر إلى أوروبا وأقام في عدد من المدن الأوروبية قبل أن يستقر نهائيّا في هولندا، مقتربا من حلمه في أن يكون مخرجا سينمائيا.

بعد سنوات من العيش والدراسة استطاع "محمود مساد" أن يحقق بجهوده الذاتية أوّل فيلم تسجيلي له تحت عنوان "الشاطر حسن"، الذي حظي بالنجاح خاصّة وأنه أدمج فيه افتتاحية وخاتمة روائية، وهو أشبه ما يكون بسيرة ذاتية لـ "مهاجر مغربي" في هولندا؛ وجاء فيلمه الثاني" إعادة خلق" كـ: سيرة ذاتية لرجل بسيط سبق له أن انخرط في صفوف المجاهدين في أفغانستان؛ أما فيلمه الثالث والأخير فكان بعنوان "هذه صورتي وأنا ميّت" فيحتوي على سيرتين معا تخصان أبا وابنه.

فيلم"الشاطر حسن"

فيلم "الشاطر حسن" (سنة 2000)، هو الفيلم التسجيلي الأول للمخرج الأردني المقيم في هولندا "محمود مساد"، وهو فيلم متوسط الطول في مدّة زمنيّة لا تتجاوز الأربعين دقيقة، يروي فيه شخصية متشرد مغربي يعيش في شوارع العاصمة الهولندية.

لجأ "محمود مساد" في فيلمه هذا إلى المزج بين مادتين، مادة "روائية تمثيلية" وأخرى "تسجيلية"، حيث تبدأ أحداث الفيلم بمشهد تمثيلي نرى فيه أمّا شابة تروي لطفلها قبيل نومه مقطعا من الحكاية الشعبية عن الشخصية الأسطورية "الشاطر حسن". بعد هذا المشهد التمثيلي، ينتقل الفيلم ليروي حكاية "الشاطر حسن" – معاصر –، لا عن طريق التمثيل، بل من خلال مادة تسجيلية تتابع وقائع يومية من حياة رجل مغربي يدعى "حسن"، وهو متشرد يعيش في شوارع المدينة، رأى فيه المخرج أنموذجا واقعيا لشخصية الشاطر حسن الأسطورية، وذلك على الرغم من الفارق الكبير بين الشخصيتين، على الأقل من حيث حجم المعاناة ونوعيتها، فموضوع "الشاطر حسن" الأسطوري يرتبط بحكاية حب بين صياد وأميرة وفرص للحصول على الثروة، في حين أن حكاية "حسن" المعاصر حكاية شخص يصارع في سبيل العيش ولو كان عيشا بائسا لإنسان يستسلم لقدره ولا يبدو عليه أي طموح للتخلص من بؤسه. (تابع المخرج تصوير حياة هذا المتشرد على مدى ثلاث سنوات، ويتضح من الأحاديث التي يدلي بها بطل الفيلم للمخرج أنه في البداية، وكان يبدو أصغر سنا، كان يقر بأنه لا يمانع في أن يكون له بين

وعائلة، في حين أنه في اللقطات التي صورت في السنة الثالثة يبدو إنسانا هرما مستسلما لواقعه).

يربط المخرج بين المادتين والشخصيتين بواسطة التعليق الذي نسمعه من خارج إطار اللقطة والذي يعبر عن صوت المؤلف، أي بين المادة التمثيلية التي تشكل افتتاحية الفيلم والمادة التسجيلية التي تشكل الهيكل الأساسي للفيلم.

يقول صوت المخرج إن أمه كانت دائما تروي له حكايات عن "الشاطر حسن" الذي كان يجتهد ليحصل على الطعام من أجل والدته وذلك قبل أن يتمكن من اصطياد سمكة وعدته بأن تحقق له أمانيه، وأن "الشاطر حسن" بات بطلا وصديقا بالنسبة إليه لا يفارق مخيلته وأحلامه. ويضيف صوت المخرج أنه بعد أن ترك أهله وغادر وطنه في الشرق الأوسط هاجر إلى أوروبا سعيا وراء تحقيق حلمه لم يعد يفكر في "الشاطر حسن"، إلى أن تحولت الحكاية الأسطورية إلى حقيقة عندما التقى بشخص يدعى "حسن" (هذا ليس اسمه الأصلي بل الاسم الذي يطلقه عليه معارفه)، فقط "حسن" بدون إلصاق صفة الشاطر به، وانه سيروي قصته. يشكل تعليق المخرج هنا مدخلا أسلوبيا أدبيا للحكاية الواقعية المعاصرة، سيواصل المخرج استخدامه على مدار الفيلم.

يكتسب التعليق الأدبي بعدا عاطفيا بالعلاقة مع التعبير البصري الموازي، مثال ذلك عندما نرى، بالتوازي مع النص الأدبي في بداية الفيلم، لقطة مظلمة يتوسطها ضوء خفيف يأتي من مدخل نفق (هذا النوع من التشكيل سيتكرر في العديد من لقطات الفيلم)، ثم يعبر منه شخص لا تبين ملامحه بسبب العتمة، ثم تعرض الكاميرا لقطة للمدينة لحظة غروب الشمس وتتابع الكاميرا طريقها ببطء وسط نهر، ليقطع المخرج بعد ذلك على لقطة لـ "حسن" واقفا في الشارع تحت المطر الغزير قبل أن يشرع في الركض هربا من المطر.

يعكس هذا المدخل بعض ملامح أسلوب "محمود مساد" الذي لا يكتفي بتقديم مادة واقعية بل حرص على عرضها باعتبارها عملا فنيّا مشبعا بالحس الجمالي والعاطفة الإنسانية، كما أن المقارنة بين "حسن" الأسطورة و"حسن" الواقعي تتضمن في جوهرها وإن بصورة غير مباشرة، نوعا من الميل نحو التعبير الساخر القائم على المفارقة، وهذان الأمران أي "الحس الجمالي" والميل إلى "لتعبير

الساخر"، هما ما سيمكن ملاحظته أيضا في فيلمه الثاني "إعادة خلق" وإلى حد ما كذلك في فيلمه الثالث "هذه صورتي وأنا ميت".

"حسن" الحقيقي، الواقعي، والمعاصر- بطل الفيلم -، رجل مغربي يبدو في أوائل الأربعينيات من عمره، أقنعته امرأة هولندية بالهجرة إلى هولندا واعدة إياه بحياة رغيدة، لكنها بعد أن عاش معها في هولندا بضع سنوات وأنجبت منه أطفالا، تخلت عنه وهجرته مما أدى به إلى عيش حياة التشرد التي سرعان ما اعتادها وتآلف معها، خاصة وأن حياة الشوارع لم تكن غريبة عنه، فالعمل الوحيد الذي عثر عليه بعد هجرته إلى هولندا كان العمل في التنظيف.

لا يبدأ الفيلم من ماضي "حسن" بل من حاضره كـ "متشرد"، لا نعرف من الفيلم كيف كان "حسن" يعيش في بلاده، باستثناء قوله إن حياته كانت مريحة وسط أهله، ولا نعرف كيف التقى بالمرأة الهولندية التي ستصبح زوجته وتقنعه بالهجرة، ولا يفسر المخرج لماذا تخلت زوجة "حسن" عنه؟ ولماذا اختار حياة الشوارع؟ أو تحديدا لماذا أصبح متشردا؟

فما يهمه من الشخصية هو وضعها الحالي ونموذجها الذي ينطبق على العديد من المهاجرين الذين تحولوا إلى متشردين تغص بهم شوارع أوروبا.

هيئة "حسن" لا تختلف عن هيئة أي متشرد يسير بثياب قذرة ويتأبط حقيبة بالية يضع داخلها مقتنياته المتواضعة؛ يقتات "حسن" مما يتصدق عليه المارة من نقود قليلة لقاء عزفه على قارعة الطريق موسيقى شرقية بواسطة الناي مستخدما يديه اللتين شوهت منظرهما آثار الحروق التي أصيب بها بفعل إقدام شخص مجهول على حرقه حين كان نائما يفترش الشارع، نقود يصرف بعضها على شراء لقمة العيش وبعضها على المخدرات التي بات مدمنا عليها.

يصور المخرج بطله "حسن" وهو يعزف في الشوارع.. يصوره وهو يتناول طعامه.. يصوره وهو يتعاطى المخدرات.. يصوره وهو يتحدث أمام الكاميرا.

يقدم المخرج على امتداد الفيلم مجموعة مشاهد بطلها "حسن" هي مشاهد مألوفة في حياة مشردي الشوارع، كما أن قصة حياته إضافة إلى البوح الذي يدلي به "حسن" سواء حول تقبله لواقع حياته الحالي، أم المتعلق بحزنه الداخلي وشوقه إلى رؤية أطفاله لا يمكن أن يتسبب من حيث المبدأ في أكثر من تعاطف بسيط معه

أومجرد شعور بالشفقة عليه وعلى أمثاله من المتشردين قاطني الشوارع، ولا يضيف الكثير إلى حقيقة معروفة وهي أن سبب هجرة العديد من شبان العالم الثالث هو الفقر في البلاد وانعدام فرص العمل وأن الهجرة ليست دائما الحل المضمون.

السؤال هنا ليس ما الذي يميز المهاجر المتشرد "حسن" إذن، ليهتم به المخرج ويجعل منه شخصية رئيسية لفيلم، بل ما هي القيمة الدلالية التي يحصل عليها المشاهدون وهم يتابعون وقائع الفيلم والتي تعطي للفيلم قيمته؟

الجواب على هذا السؤال يكمن في المشهد الأول الذي نتعرف فيه على شخصية حسن، وهو المشهد الذي أصفه بأنه حل تعبيري فني.

بعد الانتقال من المشهد التمثيلي إلى المشاهد التسجيلية، يصور المخرج لقطات افتتاحية عامة للمدينة أثناء هطول مطر غزير، ونراقب شخصا هو "حسن"، يركض في الشوارع بحثا عن مكان يحتمي فيه من المطر؛ يعثر "حسن" على ممر خارجي مسقوف يحيط بمبنى قديم كبير في أحد الشوارع؛ يجلس "حسن" على الأرض ثم يشرع في إخراج بعض محتويات حقيبته: أنابيب سوداء اللون يتفحصها واحدا تلو الآخر ويحركها بين يديه، يفحصها من الداخل بواسطة قضيب، يفكك أحدها إلى جزأين، وفي المحصلة تبدو حركات يديه في هذا المشهد للوهلة الأولى شبيهة بحركات الجندي وهو يفكك قطع السلاح تمهيدا لتنظيفها، وذلك قبل أن تتضح تفاصيل تصرفه، إذ يخرج "حسن" مدية ويعرض رأسها للنار بواسطة القداحة، ثم يبدأ بتروّ بإحداث ثقوب في الأنبوب البلاستيكي الأسود الذي أختاره دون غيره، وبعد أن ينتهي من هذا العمل، يضع الأنبوب-الناي بين شفتيه ويبدأ بالعزف ليختبر صحة الصوت الموسيقي الصادر عن هذا الأنبوب، أي الناي الذي صنعه للتوّ.

في المشهد التالي نرى "حسن" وهو يعزف على الناي في الشارع لحنا شرقيا شجيا، ثم نراه يجمع ما حصل عليه من قطع النقود المعدنيّة، وذلك قبل أن يبدأ "حسن" حديثه الأول أمام الكاميرا الذي يقول فيه إنه ليس لصّا وأن الناس الذين اعتادوا عليه غالبا ما يطلبون منه أن يعزف لهم، في حين أن المارة الذين لا يعرفونه يعاملونه بلطف عندما يرونه حاملا الناي، ويخشونه ويتجنبونه عندما لا يرون معه الناي.

"حسن" إذن فنان موسيقي وليس مجرد متشرد (في مشهد آخر سيتبيّن للمشاهدين أنه يهوى الرسم أيضا).

هكذا تكتسب شخصيته منذ البداية أهمية ومعنى، وهو معنى سيتم التأكيد عليه من قبل المخرج وتعميمه عبر مشهد عابر، يقدم من خلاله شخصا فنانا موسيقيا متشردا مثل "حسن" نرى فيه رجلا إفريقيا زنجيا يعزف على طبل: هو مجرد سطل بلاستيكي، في الشارع في انتظار هبات المارة.

وعلى الأغلب، ولكون "حسن" فنانا فإن شخصيته الطبية الودودة المحبة للناس تجعل من اعتاد على الالتقاء به من سكان المنطقة يبادلونه الودّ والمحبة، وهذا ما يقوله "حسن" في حديثه أمام الكاميرا.

هذا التفسير الذي أوردته للمشهد هو ما نعثر على معين له في مقابلة أجراها الناقد السينمائي العراقي "عدنان حسين أحمد" نشرت في موقع "الحوار المتمدن"، مع المخرج "محمود مساد" اعترف فيها المخرج بالتالي"... ولو حللنا فكرة الفيلم إلى مكوناتها الأولية فسنكتشف أن ثيمة الفيلم تتحدث عن الهجرة. ولو شئنا الدقة فإن الفيلم يتحدث عن هجرة الناس من العالم الثالث أو العالم العربي تحديداً إلى أوروبا وأمريكا، وهو يتحدث بشكل أدق عن هجرتي الشخصية إلى أوروبا، إذ إن "الشاطر حسن" هو معادل موضوعي لي أنا شخصياً".

(الطريف في الأمر هنا هو، وحسب ما قيل لي، هو أن المخرج "محمود مساد" عاش في هولندا خمس سنوات مهاجرا بصورة غير شرعية، ظل خلالها يسعى بلا جدوى للحصول على إقامة شرعية. وعندما عرض فيلم "الشاطر حسن" في مهرجان "نوتردام" للسينما العربية في عام 2000 وفاز بالجائزة الأولى عن فئة الأفلام التسجيلية وأغدقت عليه الصحف المحلية المدائح، أدركت الحكومة الهولندية أن هذا المهاجر فنان مبدع وقررت منحه إقامة شرعية).

ثمة ثلاثة مقاطع مهمة في الفيلم تشير إلى وجود سعي نحو بحث أسلوبي مميز لدى المخرج. فالمقطع الأول مبني بطريقة روائية تمثيلية نرى فيه "حسن" يختلس النظر من خلف سياج حديدي إلى طفل داخل حديقة، ثم يقترب الطفل منه ويواجهه، وتنشأ بين الاثنين علاقة بواسطة النظرات، قبل أن تأتي الأم وتبعد طفلها عن الغريب الذي ينسحب مخفيا نفسه.

في المقطع الثاني نرى "حسن" يخلد للنوم على رصيف أحد الشوارع فيستغرق في الحلم، ويعرض المخرج مشهدا لفرقة شعبية مغربية تقدم عرضا احتفاليا حقيقيا في أحد شوارع "روتردام"، وهو عرض يستخدمه المخرج على أنه حلم "حسن" النائم. هنا نحن بإزاء اختراق للصيغة التسجيلية بوسيلة تعبير روائية، إنه اختراق قابل للتبرير لأن هدفه التعبير عن لحظة أو حالة عاطفية وليس تزييف الواقع.

المقطع الثالث يسير باتجاه مختلف، فبعد لقطات لقطار يبتعد وتعليق يحكي عن انتقال "حسن" إلى مكان مجهول بحيث لم يعد يعرف عنه شيئا، يعرض المخرج مجموعة لقطات مختلفة لمارّة في الشوارع، يبدون وكأنهم يجيبون المخرج عن سؤال لم نسمعه، يعبر كل منهم أمام الكاميرا عن طريق حركات الأيدي أو الرأس والوجه عن عدم معرفتهم بمكان "حسن" الذي يفهم المشاهدين أنه قد جرى توجيه سؤال عنه لهم.

هذا المقطع برمته يبدو على شكل تحقيق يقوم به صحفي يسأل الناس في الشوارع عن أمر ما.

أخيرا، تجدر الإشارة إلى اهتمام المخرج بأن تلعب الموسيقى والأغاني الحزينة، دورا تعبيريا مهمّا في الفيلم عن طريق الدخول في علاقات تركيبيّة متبادلة مع الصور المتنوعة، وبعض هذه الصور لا يرتبط بالشخصية الرئيسية مباشرة بل يرتبط بسعي المخرج لتقديم أجواء تعكس حالات عاطفية ومشاعر، كصورة قطرات الماء المنسابة من مزاريب في الشارع في يوم ماطر.

فيلم"إعادة خلق"

يستمد الفيلم الثاني لـ "محمود مساد" (سنة 2007)، بعنوان: "إعادة خلق"، وقد استمد عنوانه من العمل الذي تمارسه الشخصية الرئيسية في الفيلم وهو جمع علب الكرتون الملقاة أمام أبواب المتاجر بعد أن أفرغها أصحاب المتاجر من البضائع التي كانت فيها، وبيعها لمعمل يقوم بإعادة تدويرها؛ لكن عنوان "إعادة خلق" قد يبدو مخالفا نوعا ما لنوع الفيلم المعني، ففيلم إعادة خلق" فيلم تسجيلي طويل مدته 80 دقيقة، في حين أن التعريف المتداول للسينما التسجيلية يصفها بأنها: "إعادة تنظيم للواقع"، وذلك على العكس من السينما الروائية التي توصف بأنها" إعادة

خلق للواقع"، فإن إعادة التنظيم لا تكون بالضرورة مستقلة عن عملية الخلق الفني، أي إضفاء جماليات خاصة على مادة الواقع المصورة والمعاد تنظيمها.

نعود إلى عنوان الفيلم "إعادة خلق" وإلى الملاحظة المتعلقة بمخالفته للتعريف المتداول للسينما التسجيلية، لندرك من خلال صور وأحداث الفيلم ألاّ تناقض بين العنوان والتعريف لأن "محمود مساد"، وهو ليس فقط مخرج الفيلم بل ومصوره أيضا، تكشف عن فنان مبدع استطاع أن يصنع فيلما خلق من خلاله لوحات بصرية قوية التعبير لمدينة ولحَيّ شعبي بائسين لا جمال خارجي فيهما، كما استطاع أن يقدم شخصية إنسان بسيط وأن يحولها إلى شخصية روائية درامية على الرغم من أنها حقيقية تماما، وهو في الحالتين أي التصوير الفني المعبّر وتحويل شخصية واقعية حقيقية عادية إلى شخصية روائية مثيرة للاهتمام، أنجز فيلما تسجيليا فنيا وليس مجرد فيلم تسجيلي يعكس مادة من الواقع، وهذا الإنجاز شبيه بالإنجاز الذي سبق له أن حققه في فيلمه الأول "الشاطر حسن".

يتشابه مفتتح الفيلم بصريا مع مفتتح فيلم "الشاطر حسن" ففيلم "إعادة خلق" كما في الفيلم الأسبق، يبدأ بلقطة للمدينة وفي مقدمتها مئذنة مسجد، واللقطة مأخوذة وقت الفجر حيث خيوط الضوء لا تزال في بداية انتشارها.

سنجد في ثنايا الفيلم افتتان المخرج الخاص باللقطات التي تبرز فيها بقعة ضوء محاطة بإطار واسع من الظلام، كما سنجد ذات الافتتان باختيار أوقات بداية المساء لتصوير شوارع المدينة، حيث تتشكل لوحة بصرية تشكيلية نتيجة التلوين الضوئي الذي يتوزع ما بين بقايا ضوء النهار وأضواء المحلات ومصابيح الشارع.

المدينة هي "الزرقاء"، والحي هو حي شعبي فقير ترعرع بين جنباته المواطن الأردني الذي اشتهر فيما بعد بإسم "أبو مصعب الزرقاوي" الذي وصف بالإرهابي، وأقام الدنيا و لم يقعدها، إلى أن تمكن الجيش الأمريكي من قتله في العراق في وقت لاحق.

يعرفنا الفيلم منذ البداية على الحي الذي نشأ فيه "الزرقاوي" ويشير باقتضاب إلى شخصية "الزرقاوي" قبل أن يتحول إلى التدين المتعصب.

بعد لقطة الافتتاح المطلة على المدينة، يعرض المخرج مشهدا يُصوّر شاشة تلفزيون يطل منها محلل صحفي ينفي فيها الأنباء المؤكدة بأنّ "الزرقاوي" لقي

مصرعه بدلالة نفيه للخبر شخصيّا، (زمن اللقطة سابق على زمن مقتل "الزرقاوي" فعلا)، ولا يكتفي المخرج بعرض هذه اللقطة بل يصور زقاقا تجاريا ضيقا تتوفر في متاجره أجهزة تلفزيون تعرض ذات اللقطة، ثم لقطة عامّة للمدينة، بعد ذلك ينتقل إلى مشهد نرى فيه بطل الفيلم داخل منـــزله وهو يصغي لبيان "الزرقاوي" الـــذي يُبثّ على شاشة التلفزيون.

لكن الفيلم لا يتحدث بعد ذلك عن "الزرقاوي" بل يتابع وقائع الحياة اليومية لبطل الفيلم الملقب بـــ "أبـــي عمار"، والمقيم في نفس الحي الـــذي نشـــأ فيـــه "الزرقاوي"، وهو الآن رب عائلة يجوب الشوارع طلبا للرزق برفقة ابنه الصـــغير الذي تربطه به علاقة خاصة، ويساعده أبناؤه الآخرون في تجميع علب الكرتـــون الملقاة في الشوارع.

تلعب العلاقة الخاصة والرفقة بين أبـــي عمار وابنه الذي يطلق عليه لقـــب" أبو بكر" دورا مهما في تقريب شخصية: "أبو عمار" من المشاهدين، وهو نفـــس الدور الذي لعبه تقديم المتشرد "حسن" في فيلم" الشاطر حسن" في صورة فنـــان، فبعد مشهد "أبو عمار" وهو يراقب التلفزيون، يقطع المخرج على صورة خارجية للحي وشاحنة "أبو عمار" تقف أمام مدخل البيت وفي داخلها يجلس ابنه الطفـــل فوق مقعد القيادة يلهو بمقود المركبة، وسيظل الطفل جالسا في حضن أبيـــه أثنـــاء قيادته للشاحنة متابعا محاولة توجيه عجلة القيادة ويساعده الأب في لهوه فيما هـــو يحيّي المارة من سكان الحي ويتحدث لمخرج الفيلم الذي يرافقه في جولته هذه.

قبل ذلك الزمن عاش تجربة القتال في أفغانستان وعمل كسائق للعديـــد مـــن زعماء المقاتلين الأفغان، ثم عاد ليعيش في مدينته "الزرقاء" ليكسب رزقه من بيـــع علب الكرتون، وخلال هذه الفترة ظل يجمع قصاصات من كتب وصحف فيهـــا آراء دينية ويعبئها في أكياس على أمل أن يتمكن من تصنيفها وطباعتها في كتـــاب يعلّم الناس أصول الدين، وهذه الأكياس ملقاة في متجر مهجور فارغ كـــان قـــد استخدمه لمشروع تجارة لكنه تخلى عنه بسبب خلاف مع والـــده أدى إلى قطيعـــة بينهما. كما أنه تعرض للاعتقال، بسبب خلفيته التنظيمية، إثر الـــتفجيرات الـــتي حصلت في فندقين في عمان وجرى تحميل مسؤوليتها لتنظيم القاعدة في العراق، ثم أُطلق سراحه، وفي النتيجة حاول الهجرة إلى أمريكا على الرغم من قناعة سابقة بأن

العيش في بلاد الكفر حرام، بل إنه لم يعترض على قيام صديقه الذي ساعده في تعبئة استمارة طلب التأشيرة بكتابة إقرار بحجم حسابه البنكي الذي لا أساس له في الواقع، كما أنه سيقوم بحلق لحيته التي ظهر فيها طوال الفيلم استعدادا لرحلة أمريكا، وسيرتدي بدلة حديثة متخليا بذلك عن لباسه التقليدي.

هذا الصديق هو الشخصية الثانية في الفيلم والذي سيضفي بأسلوبه في الحديث مزيجا ما بين السخرية والجدّ يُضفي الكثير من المتعة على مسار الفيلم.

يتابع المخرج عبر معايشة حية وقائع من الحياة اليومية لهذه الشخصية ويصور لقاءات مع جيران وحوارات حول الوضع المعيشي والمفاهيم الدينية والاجتماعية وأنماط التفكير الشعبية والممارسات اليومية التي لا تخلو من ازدواجية أو تناقض بين القول والفعل، حوارات فيها الكثير من الطرافة من ناحية، والعمق البعيد عن التعقيد من ناحية ثانية، ليصنع من هذا كله مادّة يومية تنبض بالحياة وتفتح المجال أمام تفسيرات فكرية وسياسية متنوعة.

تتضمن بعض مشاهد الفيلم ومقاطعه غنًى دلاليا خاصا بها وكذلك شحنات عاطفية صادقة، مثل المشاهد التي نرى فيها "أبو عمار" بصحبة ابنه الصغير الملقب أبو بكر، وهو طفل طريف مشاكس أحيانا، ومتعاون أحيانا أخرى يرافق والده في تحركاته، يجلس في حضنه داخل سيارة النقل ويحرك المقود وكأنه من يسوق.

من هذه المقاطع أيضا ذهاب "أبو عمار" بصحبة ابنه إلى منطقة في البادية مدفوعا بعاطفة قوية تجاه والدته المريضة، في محاولة منه لشراء بضع ليترات من حليب النياق لصالح والدته المريضة، فقد قيل له إن في هذا الحليب علاجا للأمراض ليكتشف أن هذا النوع من الحليب صار سلعة نادرة ومجالا للاستغلال نتيجة ما أحيط بقدراته العلاجية من أوهام وأساطير، بعد أن اعتذر عن قبول إلحاح أصحاب النياق الذين خذلوه على دعوته لتناول الطعام معهم كضيف، لكنه يعود في اليوم التالي بعد أن وعده أحد مالكي النياق أن يبقي له كمية من الحليب، وكلنه يكتشف أن الرجل قد رحل عن المكان.

لا يقتصر الإنجاز الذي حققه "محمود مساد" في فيلمه هذا على قدرته الذكية على التقاط شخصية حقيقية متعددة الأبعاد وجعلها تكشف عن نفسها بصراحة أمام الكاميرا بكل ما فيها من تناقضات، وهذه القدرة من صلب براعة وموهبة أي

مؤلف مخرج سينمائي خاصة إن كان يعمل في مجال السينما التسجيلية، بل إن هذا الإنجاز يشمل القدرة على جعل هذه الشخصية تبدأ من الخاص لتنتهي بالعام، وهذا مبدأ أساسي من مبادئ بناء الشخصية في أي عمل أدبي رفيع المستوى، هذا من ناحية بناء الشخصية، أما الإنجاز الموازي فيرتبط بالبنية العامة للفيلم التي تبسط أمام المشاهدين واقع الحال عبر مشاهد مختارة بعناية من مواد جرى تصويرها على امتداد ثلاثة أعوام، ترسم بصدق ودقة جغرافيا الواقع بكل تضاريسه وبشره، وتشحذ تفكير المشاهدين في العديد من القضايا الراهنة والحساسة، والمفاهيم والأوضاع السائدة، لكن دون أن يقصد المخرج إملاء وجهة نظر فكرية أو سياسية محددة خاصة به.

ما يقوله مخرج الفيلم للمشاهدين هو: "هذه هي المدينة وهذه هي الظروف التي تشكل شخصية الإنسان وتدفعه نحو أفعال ومواقف معينة، ثابتة حينا، ومتناقضة أحيانا، فالإنسان ابن بيئته الاجتماعية، والبيئة تتحول حسب الظروف".

ثمة زاوية مهمة في نص فيلم "إعادة خلق" ترتبط بقدرته على تجنب المزالق والمخاطر والحساسيات وإساءة الفهم التي قد يتسبب بها موضوع راهن كمثل موضوع هذا الفيلم الذي تنتمي شخصيته الرئيسية إلى التيار الإسلامي الذي خبر تجربة القتال في أفغانستان ونشأ، ويعيش الآن في المدينة وفي الحي الذي نشأ وعاش فيه "أبو مصعب الزرقاوي" ضمن ظروف تساعد على أن يتحول الشخص إلى ما تحول إليه "الزرقاوي"، أي التطرف.

هذا على الرغم من أن الفيلم لم يتجاهل هذه القضايا بل تطرق إليها عبر جلسات الحوار بين شخصيات الفيلم والذي لم يخل من الطرافة.

في هذا الفيلم، وكما في فيلم الشاطر حسن" لا يركز المخرج على ماضي الشخصية، ولا يتابع ما حصل معه بعد سفره إلى أمريكا (ينتهي الفيلم ببطله داخل المطار) بل يهتم بحاضرها، فهو لا يسرد تاريخ وسيرة شخصية بل يقدم نموذجا يعكس حالة إنسانية ضمن واقع راهن محدد.

على كل حال، فليس مضمون الفيلم وما يطرحه من أفكار هو ما يعطي له قيمته، بل إن ما يعطيه قيمة هو براعته في التعبير عن بيئة المدينة من حيث هي مكان ومن حيث الظروف الاجتماعية والاقتصادية، وعمّا فيها من نماذج بشرية متنوعة.

فيلم "هذه صورتي وأنا ميّت"

الحادثة دراما حقيقية

على العكس من فيلميه الأولين" الشاطر حسن"و" إعادة خلق" نعثر في فيلم "هذه صورتي وأنا ميّت"(2010)، على الحاضر والماضي معا، لكن ليس حاضر شخصية واحدة وماضيها، بل حاضر شخصيتين وماضيهما، هما أب رحل عن الدنيا في العام 1983 بعد أن اغتاله عملاء الموساد داخل سيارة كان يستقلها في أحد شوارع العاصمة اليونانية أثينا، وابنه الذي كان طفلا موجودا بصحبة أبيه لدى اغتياله وكان في الثالثة من عمره آنذاك، وهو أصيب مثل أبيه لكنه نجا من الموت. من الواضح أن هذه الحادثة المأساوية تتضمن بداخلها عنصر الدراما ما يفترض أن يتحقق بناء الفيلم وفقها، غير أن هذا لم يحصل. ما حصل هو نوع من البحث في ماضي الأب، الماضي الشخصي، والماضي التاريخي السياسي، والتعريف بحاضر الابن الذي بات الآن على مشارف العقد الثالث من عمره وبدأ يصغي لحكايات عن تاريخ أبيه، فيما هو يجري فحوصات طبية للتأكد من نوعية ورم برز فجأة في ظهره، إن كان من نوع خبيث أم حميد.

من ناحية ثانية، قد يشير العنوان المختار للفيلم إلى أن هذه الحادثة بحد ذاتها ليست ما دفع المخرج لاختيارها منطلقا لفيلمه، بل ما تضمنته هذه الحادثة من تفصيل مثير، فقد نقل الطفل مع أبيه إلى المستشفى، وكان الظن أنه مات مثل أبيه، وقد استمر الظن بموته ثلاث ساعات، إلى أن اكتشف أحد الأطباء، بينما كان يجري نقله للمشرحة أن قلبه لا يزال ينبض، فتمت إعادته إلى غرفة العناية المشدّدة، حيث جرى إنقاذه وقد توفرت للمخرج، بعد مرور كل هذه السنوات، صورة للطفل يبدو فيها ميتا. من هنا جاء عنوان الفيلم" هذه صورتي وأنا ميّت".

ثمة الكثير من الدراسات التي حققها باحثون في مجال الأدب حاولوا فيها تقصي دلالات العنوان الخاص بكل نص أدبي، والعنوان بعامة، قد يعبر عن ملخص للموضوع أو الحكاية، أو قد يبرز المغزى الرئيسي للنص وأحيانا، قد يشي بنوع الأسلوب المعتمد في النص، وفي بعض الأحيان قد يكون عشوائيا.

عنوان من نوع" هذه صورتي وأنا ميّت" يتضمن بحد ذاته فكـــرة وعاطفـــة شعريتين، وهو ينتمي إلى المجاز الذي يقوم على أساسه التعـــبير الشـــعري، ومـــن الواضح أن المخرج كان واعيا بهذا الأمر، وما يؤكد على هذا اختياره لبيت مـــن الشعر في مطلع الفيلم انتقاه من قصيدة لمحمود درويش: "كأنني قد مت قبل الآن... أعرف هذه الرؤيا، وأعرف أنني امضي إلى ما لست أعرف"، حيث ينتقل بعد هذا البيت الشعري ليعرض صورة لجسد عار يحمل صورة كبيرة للطفل حـــين كـــان مستلقيا في المستشفى في وضع الميت ويترافق ذلك مع صوت الإبن وهـــو يقـــول: هذه صورتي وأنا ميت.

ليعرض المخرج بعد ذلك مباشرة صورة للإبن الشاب وهو راقد على ســـرير الفحص على وشك المرور عبر جهاز الرنين، ونفهم من سياق متابعة حديث الابن أن ثمة مقارنة بين صورته وهو طفل وصورته في هذه اللحظة التي سيتقرر بعدها إن كان سيشفى أم سيموت.

كما يمكن تلمس هذا الوعي عبر الطريقة التي افتتح بها المخرج فيلمه: بعـــد عنوان يظهر على الشاشة" غزة، عيد الميلاد، 2008"، نرى المدينة يغمرها الظـــلام في حين تتساقط بقع ضوئية في أنحائها من السماء وتتناثر في فضائها، ترسم لوحـــة لونية في عتمة الليل، بقع ضوئية تبدو للوهلة الأولى نتاج ألعاب نارية تطلق بمناسبة دينية، وذلك كله على وقع لحن النشيد الديني المسيحي الشهير" أتمنى لك عيد ميلاد مجيدا وعاما جديدا سعيدا"، وذلك قبل أن تكشف الكاميرا بعد الانتقال إلى لقطـــة قريبة، عن أن المشهد برمته لا يصور احتفالا بمناسبة دينية، بل يعرض لقطات مـــن الانفجارات التي تنشأ عن القصف الوحشي لمدينة غزة أثناء العدوان الإســـرائيلي الوحشي عليها.

لكن، رغم هذه البدايات الموحية، فإن ما يلي ذلك من أحداث يشـــير إلى أن المخرج لم يقدم فيلما شعريا، ولم يمض في فيلمه هذا وفق خط العنوان ولم يسر على هواه، ولم يتابع العمل بطريقة المشاهد الافتتاحية لقصف غزة، بل انحرف عن ذلـــك كله باتجاه التركيز على السيرة الذاتية للشخصيتين الرئيسيتين الأب والابن، بدون أن يتضمن التركيز على سيرتي الأب والابن أي إضافة شعرية تغني الفيلم يمكن ربطهـــا بموضوع الذاكرة، وهو موضوع أثير لدى العديد من الكتاب والفنانين.

يمثل الأب والإبن جيلين مختلفين يعبّر كل منهما عن مرحلة مختلفة:

فالأب كان نتاج مرحلة الحماس الوطني الذي أدى به في شبابه المبكر إلى الالتحاق بصفوف حركة النضال الوطني الفلسطيني" فتح" ومن ثم تسلمه دورا مهما في ما يسمى بالعمليات الخارجية، ما جعله مطلوبا ملاحقا من قبل جهاز الموساد الذي تمكن من اغتياله بعد سنوات من الملاحقة، وهو في عمر يقارب عمر ابنه زمن إنتاج الفيلم.

أما الابن فنتاج مرحلة معاصرة لم يعد الحماس للنضال السياسي والعسكري فيها مهيمنا بذات القوة على توجهات الشباب، وهو رسام كاريكاتير يعكس في رسُومه همّا وطنيا وحسا نقديا لدرجة تعرض بعضها لمنع النشر من قبل المجلة التي يعمل فيها، لكن حياته اليومية تبدو عادية جدا وهمومه الآنية تسير في اتجاهين الأول: حل إشكالية البحث عن زوجة ملائمة وسط إصرار من الأم على حثه على قبول فكرة الزواج والبحث عن عروس، والثاني: التأكد من وضعه الصحي.

يتوفر في الفيلم أكثر من مشهد يتعلق بزيارة الابن للطبيب وخضوعه للفحص الطبي المتنوع، ويتضح من هذه المشاهد أن الطبيب الذي يشرف على فحص الابن كان من معارف الأب وزميلا له أثناء سنوات الدراسة، وهذا الطبيب هو من سيسرد على الابن بعضا من سيرة الأب منذ كان يافعا يجلس في مقاعد الدراسة حيث برزت في وقت مبكر اهتماماته السياسية الوطنية، وحتى مساهمته في الأحداث المتعلقة بالحرب الأهلية التي جرت في لبنان منذ أواسط سبعينيات القرن العشرين، وسيساهم في سرد بعض من سيرة الأب، إضافة إلى الأم، اثنان من رفاق الأب القدامى، اللذان باتا الآن في وضع المتقاعدين، رغم أن المناضل لا يتقاعد عادةً.

تستدعي كل من هاتين السيرتين، بطبيعة الحال، عرض وثائق سينمائية ومشاهد تلفزيونية وعناوين صحف تغطي أبرز الوقائع التاريخية، وكذلك عرض صور من ألبوم عائلي يبدو فيها الطفل مع أبيه والأب مع رفاقه، بما يربط الذاتي، وإن بصورة غير مباشرة، مع عموم المرحلة والتاريخ الشخصي بالتاريخ العام. يعرض المخرج الوقائع التاريخية بطريقة العناوين البرقية التي لا تشرح ولا تحلل، التي لا تعني شيئا بالنسبة لمن عرفها وعرف مرحلتها التاريخية، ولا تضيف شيئا لمن لا يعرف من أبناء الجيل الجديد.

بالنتيجة، يمكن القول إن فيلم "هذه صورتي وأنا ميّت"، وعلى عكس فيلميه السابقين، يعاني من ازدواجية منهجية تتراوح ما بين الرؤية الفنية الإبداعية والعرض التقليدي لمرحلة تاريخية ولسير ذاتية. وتكمن الإضافة الأسلوبية التي حققها المخرج في فيلمه هذا بإعادة تجسيده لحادثة الاغتيال عبر مشهد تمثيلي جرى تنفيذه ببراعة شديدة بحيث بدا وكأنه وثيقة حقيقية، وهو ما أضفى على الحكاية بعدا عاطفيا، على الرغم من أن بنية الفيلم وطريقة معالجة الموضوع تسير في اتجاه آخر غير عاطفي.

تطبيق الدال على المدلول..
الجزيرة الوثائقية نموذجا

حسام الدين السيد

مات منذ حوالي ألفين وخمسمائة عام (479 ق.م)، ولو كان عاش إلى يومنا، لغيّر رأيه الأشهر بين كل ما قاله، إنّه كونفوشيوس حكيم الصين وصاحب ديانتها المسماة على اسمه حينما قال "لا يهمني من يضع للناس شرائعَهم مادمتُ أضع أنا لهم أغانيَهم"، لكننا وبعد خمسة وعشرين قرنا من هذا الكلام، لنا حق تغييره قليلا" فلا يهمنا من يضع للناس شرائعهم مادمنا نصنع نحن لهم صورهم".

نعيش عصر الصورة بامتياز وفق رأي عالم الاتصال الكندي الشهير "مارشال ماكلوهان"، وأيضا وفق رأي كثير من الفضائيات التي سدت علينا أفق السماء، ومن بين هذا الكم الهائل من الفضائيات العربية قلّ مَا يسعى إلى تقديم الصورة متكاملةً مع وسائط الاتصال الأخرى، ومن بين هذا القليل وجدنا ضالتنا في قناة الجزيرة الوثائقية، التي وإن كانت بعدُ وليدة، لكنها بالجهد تبدو واعدة.

المبادرة التي أخذتها شبكة الجزيرة بإطلاقها أول قناة مفتوحة متخصصة في الوثائقيات، لم تساهم فقط في نشر هذا النوع من الأعمال التلفزيونية والثقافية، بل ساهمت في تعديل الفهم الكلاسيكي لمفهوم التوثيق، وانطباق الدال "الفيلم الوثائقي" على مدلوله "عملية التوثيق"، بما يجاوز ضيق التعريف المعجمي والمصطلحي، الذي حصر الدلالة في رصد ما جرى تاريخيا ونقشه على شريط،وبذلك أسهمت الجزيرة الوثائقية في خلق السوق وتوفير التمويل ونشر الوعي وصنع الرأي ونقل العمل الوثائقي أو التوثيقي من دائرة الأحفوريات إلى اتساع المجتمع وحياته اليومية، وهي إذ تقوم بذلك يشوب التفاصيل ما هو مألوف من عدم اكتمال ونقص، وشوائب ومعوقات. ونحن في محاولتنا هنا نحاول التوقف

عند ما يمكن أن نسميه "الدلالات المعرفية لتأثير الجزيرة الوثائقية"، وسنتوقف عند عدد من العناصر التي نراها مهمة:

- الرؤية المعرفية للصورة وتأثيرها في صياغة الروح الثقافية للمجتمع.
- انطباق الدال على المدلول وعلاقته بالصناعة الوثائقية وصناعة الوعي.
- تحديات الممارسة ومعوقات الاكتمال.

الرؤية المعرفيّة للصّورة الوثائقيّة

مع مطلع العام 2011 أتّمت الجزيرة الوثائقيّة عامها الرابع وبدأت الخامس، وهي ترفع شعار "وراء كل صورة حكاية"، وتبدو الصورة على شاشة القناة بينما حكايتها في التعريف على موقعها الإلكتروني: الجزيرة الوثائقية – http://aljazeera.net/doc.

وتعرف القناة نفسها على موقعها بأنها: "قناة ثقافية متخصصة في عرض الأفلام الوثائقية. تعد الأولى من نوعها على مستوى العالم الناطق باللغة العربية وتنطلق من اهتمام أساسي قوامه الإنسان وبيئته المعاشة والتفاعل الحاصل فيما بينهما".

تهدف الوثائقية لإشاعة الثقافة التوثيقية في عالم اللغة العربية، وإلى رعاية مبدعيها وصانعيها وإلى خلق صناعة وثائقية، وتسعى لشراكة حقيقية مع روادها حول العالم.. أملا في تحقيق إعلام وثائقي مختلف يخدم الإنسان وبيئته برؤية حضارية ذات رسالة وروح ينشران الأمل وتشيعان ثقافة التواصل بين الشعوب والحضارات.

بما يعني أن القناة ملتزمة بروح ومفهوم تعريف الاتحاد الدولي للسينما الوثائقية الصادر قبل أكثر من نصف قرن (1948)، والذي يعرف الفيلم الوثائقي باعتباره: "كافة أساليب التسجيل على أي مظهر للحقيقة، يعرض إما بوسائل التصوير المباشر، أو بإعادة بنائه بصدق، وذلك لحفز المشاهد لعمل شيء ما، أو لتوسيع مدارك المعرفة والفهم الإنساني أو لوضع حلول واقعية لمختلف المشاكل في عالم الاقتصاد أو الثقافة أو العلاقات الإنسانية".

وتعمل القناة الوثائقية على أن تكون هي النافذة التي يطل منها جمهورها العربي والناطق بالعربية أينما كان على العالم فيرى من خلالها الآخر أيا من

يكون، ويرى أيضا نفسه على ذات الشاشة فيتعرف إلى العالم من حوله ويحافظ في نفس الوقت على هويته وعلى ثقافته وحضارته.

تقول القناة على موقعها إن رؤيتها تنسجم مع الرؤية العامة التي أرستها شبكة الجزيرة، والتي تحتفي بالإنسان وتضعه في مركزها وتنحاز إلى قضاياه عبر الكلمة والصورة. ولما كانت الجزيرة الوثائقية ناطقة باللغة العربية فإنها تولي اهتمامها بالدرجة الأولى للمشاهد العربي أينما كان، وتسعى من خلال إنتاج الأفلام الوثائقية وأنشطتها المختلفة إلى تقديم خدمة ترفيهية مرتبطة ارتباطا وثيقاً بقيم إنسانية وثقافية تحترم المشاهد، وتلتزم بميثاق الشرف الصحفي.

هذه الرؤية التي ينعكس فيها التأكيد على الثقافة العربية، وعلى اتساع الرؤية للعالم، هي المحدد الذي يمكن من خلاله الالتفات لما تقدمه شاشة الوثائقية بالفعل من منتجات، فرغم غلبة الأفلام المترجمة والأجنبية بنسبة كاسحة على الشاشة، فإن اختيار هذه الأفلام للعرض محكوم بهذه الروح التي تخدم أولا فضول المعرفة عند المشاهد العربي، وثانيا تثقف هذا المشاهد وتقوم بالدور التنويري المنوط بالإعلام، بحيث تعرض له العالم كما يجري الآن وليس فقط تاريخه القديم أو أحداثه الفائتة، ويتجلى هذا في التنوع الملموس في "جغرافيا" العرض والأفلام من فنزويلا وكوبا والأرجنتين إلى كندا والولايات المتحدة إلى قلب أوروبا وتاريخها، ثم شرقا إلى الجوار العربي في إيران وأفغانستان امتدادا إلى الصين واليابان، وبالطبع إفريقيا حاضرة بنسبة ما أيضا، أتوقف هنا عند الجغرافيا وليس عند القضايا أو الموضوعات التي تقدمها تلك الأفلام، لأن الصورة في الجغرافيا هي أول علامات الرؤية المعرفية في الإدراك، فلو لم تكن صورة الشرق الأقصى حاضرة مثلا، فلن يتحقق أي وعي معرفي بأي من قضاياه، وهذا تحديدا ما تقوم به الجزيرة الوثائقية بمجرد التنويع الجغرافي، إنها تستحضر في الوعي البصري الوجود الحقيقي للعالم المتنوع، فترسم بذلك معالم الإدراك المعرفي في فهم الآخر وإدراك طبيعته، ومن ثم إدراك الذات بالضرورة، وهذه النقلة الثقافية والحضارية لَيصعبُ على القنوات الإخبارية فضلا عن قنوات الترفيه والمنوعات أن تقدمها بهذا العمق والتأثير، وبالتالي تواكب الوثائقية بذلك ضرورات التغير في الإدراك البشري، وفي وسائل الاتصال التي ألغت الجغرافيا وجعلت العالم في راحة اليد، فيد الجزيرة بهذا المعنى مبسوطة تمسك البلورة السحرية لمن أراد أن يفهم العالم ويدركه.

– العنصر الثاني في صياغة الإدراك المعرفي للعقل العربي، هو تكوين ما يسميه علماء الاتصال "العادة الاتصالية"، حيث يشير الكاتبان دايان لارسن وفريمان عندما يتكلمان في كتابهما عن "أساليب ومبادئ في تعليم اللغة": الهدف هو تنمية مقدرة الفرد الاتصالية في اللغة بطريقة أوسع من الطرق الأخرى. فالمقدرة على الاتصال تقتضي الإلمام باستعمال اللغة المناسبة في الوقت المناسب، لذا يحتاج الطالب إلى معرفة التراكيب اللغوية والمعاني والدور الذي يؤديه.

ففي هذه المقولة يظهر لنا تماما أهمية التدرب على كيفية استعمال اللغة بدل تعلم معلومات عنها، واللغة هنا ليست فقط المفردات المنطوقة، لكن كل المفردات والمكونات التي تدخل في الإطار الدلالي للفرد المتلقي والمتواصل بها، ومن أهم المفردات الصورة والذاكرة البصرية المشكلة للوعي والإدراك المعرفي، كما أن معرفة اللغة يتطلب معرفة استخدام السياق المناسب في الوقت المناسب والمكان المناسب، فوجود القناة وتقديمها لبث مستمر على مدار الساعة، وتنوع الموضوعات التي تقدمها بتناول قضايا اجتماعية وثقافية وفنية وتاريخية وسياسية ودينية...، يساعد بالضرورة وبالتعريف على تراكم جمهور منتظم يتابع كل يوم في ساعات معينة ما يوافق اهتمامه وما يناسب هواه، هذا الجمهور يقينا يتشكل وعيه بالمتابعة والتراكم، والتعود على "الفرجة"، فهي عملية تدريب غير مقصودة لكنها مؤثرة وفعالة على تعلم لغة الصورة من ناحية، وتشكيل الوعي والإدراك من ناحية أخرى، وتسهم الوثائقية في عملية التشكيل الايجابي للوعي التوثيقي باستمراريتها وتطورها ومحافظتها على جمهورها المتزايد الذي يناهز الآن العشرين مليون مشاهد.

كل هذه العناصر قد تتضافر في إعادة صياغة الروح الثقافية للمجتمع العربي، المدرك للعالم حوله وثقافته وتراثه، بقدر إدراكه لذاته واحتياجاته ومحيطه القريب وما يجري فيه من مجريات يومية، وهذه الروح تتميز بأنها تعتمد على الصورة بحيث تكون أعمق أثرا من مجرد تبادل أخبار أو معلومات متناثرة، وأيضا هي متراكمة بحيث تشكل رؤية معرفية حقيقية يصنعها التوثيق بمفهومه الجديد الذي ساعدت الجزيرة الوثائقية على تكريسه كما سنبين في ما يلي.

الدال الفيلمي والمدلول الوثائقي

في أحد التعريفات الشائعة زمنا طويلا عن الفيلم التسجيلي أنه: "الفيلم الذي يصور عناصر الطبيعة"، ورغم القصور الواضح في التعريف إلا أنه على امتداد ثلاثة عقود منذ ظهور التليفزيون في المنطقة العربية وبداية عرض المواد الوثائقية في كل بيت بعيدا عن السينمات، كان الفيلم التسجيلي يقدم دائما باعتباره فيلما تاريخيا أو تعليميا أو سياحيا، وهو نمط ملتصق إلى حد بعيد بهذا التعريف السالف المختصر، وعزّز من هذا، أن شركات الإنتاج السينمائي في النصف الأول من القرن العشرين لم تكن تنتج وثائقيات بالمعنى السائد حاليا إلا ما ندر، وفي النصف الثاني من القرن نفسه بدأت انتعاشة نسبية في الأعمال الوثائقية، إلا أنها كانت متأثرة للغاية بحالة المد الثوري العربي وبالقضية الفلسطينية، فكرست المفهوم التأريخي والتعليمي للفيلم، وحبسته في دائرة أقرب ما تكون من التعبير Inscription Documentation الذي يعني النقش على الشريط لحفظ الوقائع، وليس التعريف الأكثر اتساعا ورحابة الذي يعني التوثيق، لا مجرد نقش الواقع، وهو بهذا يفتح المجال للعمل الإبداعي في إعادة ترتيب الوقائع أو حتى في إعادة إنتاج بعضها وفي استخدام تقنيات العمل الإعلامي والفني والإبداعي، بما لا يغير من الحقائق أو يختلق ما ليس منها، الدلالة التي كانت تثيرها الدالة التسجيلية في الحالة الأولى عند المتلقي، كانت تعني أن الفيلم الوثائقي مجرد أرشيف، بكل ما تستدعيه الكلمة من قدم وعدم مواكبة وعدم سخونة وتفاعل مع الواقع الذي يحياه الناس، ومع قلة عرض هذا النوع أصلا من الأفلام، حيث أن أقصى ما يمكن إذاعته من هذا النوع كان لا يتجاوز ساعة أو ساعتين شهريا في أغلب محطات التلفزيونات العربية، كل هذا أورث المشاهدين عدم الحماسة، وأضفى نوعا من النخبوية على العمل الوثائقي، ووصمه بالتسجيلية الجامدة، وكأنه حشر للوقائع الماضية، وحشد للفعل التعليمي وكفى.

مع ظهور قناة الجزيرة الإخبارية في نهاية القرن العشرين بدأت تتشكل ملامح عصر الفضائيات في العالم العربي، وأعقبتها الجزيرة الوثائقية لتعيد تعريف الدال الفيلمي على المدلول التوثيقي، وتبدأ محاولة تطوير الإدراك العربي للعالم عبر الوثائقي، والإدراك العالمي للعرب عبر التوثيق، حيث دفعت الفضائيات العربية

بالعرب للمرة الأولى إلى مضمار المنافسة الجدية أمام كبريات وسائل الإعلام العالمية، وصار للعرب (منتجا إعلامياً) – أيضا للمرة الأولى – قادرا على السبق والتميز، وذلك بعدما ظل الإعلام العربي منذ نشأته الأولى أسيراً لتبعية شبه كاملة للتدفق الإعلامي الغربي، بمختلف أشكاله من صحف وإذاعات ووكالات أنباء ومواد تليفزيونية، ولم تكن هذه التبعية مقتصرة على المواد الإعلامية الخاصة بالعالم الخارجي ولكن الإعلام العربي كان يقتات – كذلك – على ما يبثه الإعلام الغربي من مواد حول الشأن العربي الداخلي وعلى رأسه الوثائقيات التي جاء بعضها ملونا بصبغة البلد التي تنتجها وتحقيقا لرؤيتها، وكان من هنا أهمية بل خطورة الدور الذي لعبته الجزيرة الوثائقية في إعادة تعريف المصطلح الوثائقي أولا حيث قدمت بصريا أفلاما تحمل القيمة الثقافية والمعنى الفني الواسع لفكرة التوثيق التليفزيوني، وثانيا أحيت موات المصطلح بأنها قدمت اشتباكا مع واقعات الحياة وقضاياها، أكثر مما جمدت في إطار التاريخ، خصوصا في إنتاجها الخاص، وتحليل ساعات الإنتاج التي قدمتها القناة طوال سنواتها الأربع الماضية يشير إلى تعدد القضايا واشتباكها مع الحياة، وليس هنا مجال تفصيل تقسيمه النوعي والموضوعي، لكنه في كل الأحوال يبقى مؤشرا مهما على فكرة انطباق الدال على المدلول وتغيير معنى الوثائقية في وعي الجمهور الذي أصبح يشاهد الأفلام وعدده بعشرات الملايين.

ويكفى أن الوثائقية والإخبارية العربية زاحمت وسائل إعلام عالمية ناطقة بالعربية، مثل الـ (بي بي سي)، وكادت تسقطها عن عرشها التليد، كما أيقظت الفضائيات العربية من حالة (الوله) التي كانت تتملك بعض النخب العربية تجاه شبكات تلفزيون عالمية مثل (سي إن إن)، (والحديث هنا عن المحطات المفتوحة وليست تلك التي تحتاج لاشتراك خاص كديسكفري أو ناشيونال جيوجرافيك قبل أن تطلق نسختها العربية الإماراتية في تنافس حميد مع الجزيرة الوثائقية) وأصبح اتجاه البوصلة الإعلامية الآن يميل شرقا لمعرفة ما يجري على الساحة العربية بعد أن كانت القبلة دائما نحو الغرب، ومهما كانت المادة التي تتناولها الوثائقيات العربية سواء سياسية أم ترفيهية أم رياضية أم اجتماعية أم غيرها، فهي بعد أن استطاعت أن تنحت مكانا لها على خريطة التأثير في عقول العالم وتشكيل وعيه وعقله، فهي

مطالبة بأن تحافظ على جودتها وتنافس بمستواها ومحتواها الذي تقدمه، وهو ما يقتضي ضبطا منهجيا منظما، ومراجعة دائمة للفلسفة الحاكمة لكل مُدخلات العمل التلفزيوني ومُخرجاته وخصوصا ضبط وتخطيط البرامج والمحتوى الذي تقدمه أي قناة، وتصبح عملية الضبط هذه تساوي الحياة والاستمرار لأي قناة في ظل منافسة لا ترحم وجمهور لا يغفر ومتابعين لا يتوقفون.

التحديات وتطوير الصناعة

من أهم الآثار الإيجابية للجزيرة الوثائقية أنها ساهمت بشكل إيجابي كبير في خلق سوق الوثائقيات في العالم العربي، فالشكوى الهائلة لكل صانعي الفيلم الوثائقي قبل ذلك كانت تتركز على نقطتين أساسيتين، الأولى هي عدم وجود سوق لترويج الأفلام وعرضها، حيث لا تتحمس دور العرض السينمائي لها لأن الجمهور لا يطلبها، ولا تتحمس محطات التليفزيون لها لأنها تتكلف غاليا، والنقطة الثانية كانت ضعف التمويل المتاح لإنتاج أفلام وطول مدة العمل اللازمة لإنجاز الفيلم الجيد بما يتطلب تمويلا كافيا للإنفاق، وطبعا في ظل ضعف السوق لم يكن ممكنا توفير التمويل إلا باللجوء إلى جهات أجنبية خارج العالم العربي تضع شروطها وترسم قائمة أولوياتها وتفرض زاوية التناول التي تتفق مع أفكارها، كان هذا هو الحال الغالب والمسيطر، حتى ظهرت الوثائقية العربية الأولى، فعمدت إلى توسيع قاعدة الإنتاج العربي الخالص، وزادت ساعات الإنتاج الخاص بها حتى وصلت إلى حوالي ثلاثمائة ساعة في العام، هو إذن السوق الذي كان يحلم به صانعوا الأفلام، وطبعا لم يكن لهذا أن يتحقق بدون توفير القناة للتمويل المناسب الذي يسمح للعاملين في الصناعة بأن يعملوا بمستوى لائق ومتميز وينتجوا.

يبقى تحدي الشاشة والصنعة قائما رغم كل ذلك، وفيه تتعدد المشكلات وهي تحديات بطبيعتها وظروفها، لكن التعامل معها وإبرازها هو السبيل الرئيسي للتغلب عليها وتجاوزها، وبالنظر إلى الإطار الذي حددته الوثائقية لنفسها نجد أنها تتضمن خمسة أضلاع: المعلوماتية والتوعوية والثقافية الفنية، والإمتاع.

- المعلوماتية: تقديم معلومات جديدة للمشاهدين في المجالات قيد البحث في الأفلام.

- التوعوية: المساهمة في إنماء الوعي الثقافي والحضاري للمشـــاهد والمســـاهمة في تثبيت هويته الخاصة النابعة من ثقافته وتراثه.
- الثقافية: رفع الوعي بالآخر وما يدور حول الجمهور مـــن عـــوالم وأفكـــار وسياسات وديانات وتطورات في هذا العالم السريع الحركة.
- الفنية: وهي الصياغة الفنية والجودة العالمية المطلوبة في ما نعرض مـــن أفـــلام لاحترام الذائقة البصرية والجمالية لدى المشاهد وأيضا لاحترام المعايير الفنيـــة لطبيعة هذا النوع من الفن الوثائقي.
- الإمتاع: وهي الارتقاء بمستوى المنتج المعروض كفيلم لتظل حالة المتابعة هـــي حالة ممتعة لكل من يشاهد الوثائقية.

ورغم هذا الإطار الواضح الذي يرسم ملامح الإنتاج والعمل خلف شاشـــة القناة، إلا أنه تغيب خريطة الأوزان النسبية للقناة مما يضع المنتجين والمهـــتمين في حيرة، فلا نعرف مثلا ما هو التقسيم النسبـــي لموضوعات الإنتاج وما هي خريطة الأولويات التي تعمل عليها القناة وتضعها إدارتها، طبعا هذه الخريطـــة يمكـــن أن تُعدّل من وقت لآخر، إلا أنها غير واضحة أصلا، فلا نعـــرف نســـبة الســـاعات السياسية ولا نسبة الساعات الاجتماعية ولا نسبة الساعات العلمية... ولا عـــدد الساعات الكلي للبث، ولا يوجد تقسيم موضوعي لساعات البث على الشاشـــة فمثلا لو كنت من متابعيها بشكل ثابت لا يمكن أن تعرف موعد الأفلام العلميـــة في خريطة البرامج، بل عليك بالبحث كل يوم لتختبر حظك... هذه بعض الأمثلة على تحديات التشغيل وهي ليست محل تركيزنا هنا، لكنه فقـــط مثـــال علـــى أن الإنجاز المحترم للجزيرة الوثائقية مازال بحاجة للمتابعة والتطوير، خصوصا في ظـــل وجود منافيسن أقوياء على شاكلة ناشيونال جيوجرافيك في أبو ظبـــي، ووســـط زيادة لتوقعات الجمهور الذي بدأت ذائقته الثقافية تتفاعل أكثر مع الفيلم الوثائقي وتستوعبه.

الأهداف والمنتجات

تنقسم البنية الهيكلية للقناة في قطاعين أو قسمين رئيسيين، قسم البرامج وهو الذي يقوم بشراء أغلب ما يعرض على الشاشة ويتناسب مع رؤية القناة، وقســـم

الإنتاج وهو التعبير المباشر عن أهداف القناة وغايتها حيث هو الذي ينتج المنتجات الوثائقية الخاصة بها.

يمكن حصر أهداف القناة الوثائقية وفقا للقائمين عليها في ما يقوم به قسم الإنتاج حيث يقوم بتكليف منتجين بإنتاج أفلام وثائقية عالية الجودة من كافة الأنحاء، مركزة على العالم العربي، عن الإنسان وبيئته والتفاعل الحاصل بينهما وذلك بهدف وضع المشاهد في قلب أحداث وقصص شيقة ومثيرة. بهدف الاكتشاف ودعم التعاون مع رواد الإنتاج الوثائقي للمساعدة في خلق صناعة توثيقية في مختلف دول العالم. هذه الأفلام ينبغي أن تعطي صورة بانورامية شاملة عن القضايا ذات الاهتمام العربي بطريقة شيقة ومثيرة.

ويبحث عن برامج عالية الجودة مدتها ساعة أو نصف ساعة تلفزيونية أو فواصل تحتوي على معلومات للمشاهد العربي وتعتبر عنصر إلهام له وتعمل على ربطه بالعالم بأسره. بالبحث عن موضوعات تكشف قضايا معقدة وتعبر عن وجهات نظر نادرا ما يتم طرحها أو تناولها.

إن المشاهدين يتوقعون أن يشعروا بالاندماج والتسلية عند مشاهدة الأفلام وأن يتعلموا شيئا جديدا في الوقت نفسه ولذلك فإننا نبحث عن أفلام وثائقية تحتوي على معلومات ذات مصداقية وتحكي قصصا مؤثرة وقوية وتتناول أهم قضايا عصرنا الحالي عن طريق احترام اللغة السينمائية بشكل كبير.

وتنتج القناة نسبة تقل عن 10% مما تعرضه على شاشتها في حين تشتري إنتاجا جاهزا بما نسبته 90%، وفي عام 2009 كانت هناك خطة طموحة وفقا لمدير المحطة لرفع عدد ساعات الإنتاج إلى 40% من المعروض على الشاشة، لكن ظروف الأزمة المالية العالمية حالت دون ذلك، أما في 2010 فقد سعت القناة لزيادة عدد ساعات إنتاجها الخاص من 190 ساعة إلى 250 ساعة، وترفعها في عام 2011 إلى 300 ساعة، ومعدل البث اليومي لبرامج جديدة هو حوالي ست ساعات يوميا.

ووفق آخر دراسة أجرتها القناة لرصد مشاهديها اتضح أن عددا من يتابعونها بلغ حوالي عشرين مليونا عبر العالم العربي والناطقين بالعربية في العالم.

يجب الإشارة بعد هذا الرصد للبنية الهيكلية للقناة، إنها بنية تقليدية، ربما تحتاج إلى إعادة نظر من آن لآخر، لأن تغير المفاهيم الإنتاجية وتعديلها في تطور دائم، وتمكين الناس بأدوات إنتاج بسيطة أصبح يغير من مفاهيم الإنتاج الضخم المعتاد، وليس في بنية القناة الحالية ولا في أدواتها ولا خريطة برامجها ما يساعد على استيعاب هذه المتغيرات ولا التفاعل معها، وهي إن كانت كسبت سباق الريادة الوثائقية وفضل السبق، فإنها في السباق سيكون موقعها مختلفا إن لم تنتبه للتغيرات الجارية وتعكس شاشتها حيوية مطلوبة وضرورية، فعلى سبيل المثال رغم دعم القناة للمواهب الشابة وتمويل إنتاج أفلام لبعضهم ورعاية المهرجانات وتنشيط الحركة الوثائقية حول العالم كله، إلا أن شاشتها لا تعكس شيئا من ذلك، ولا يوجد بها مدة واضحة ولو مرة شهريا للتجريب الوثائقي ولا لعرض أفلام الموبايل مثلا الذي أصبح يقام له مهرجان سنوي في القاهرة كل عام.

هذه مجرد أمثلة تعيدنا مرة أخرى لما أسلفناه حول دالة التوثيق وكيف قامت الجزيرة بضبطها معرفيا وثقافيا، فإذا تغيرت الدالة وعُدّلت الدلالة، واتسع مفهوم التوثيق ليشمل أنماطا أخرى، فالمتوقع من القناة أن تكون أكثر سرعة في استيعابه وترجمته على شاشتها ليظل دورها مطلوبا ومؤثرا.

ويرتبط بهذا غياب تام لأي برنامج تفاعلي وبرنامج مباشر، وكأن برامج الأستوديو تتعارض مع مفهوم القناة عن الوثائقية، في حين استطاعت شاشة عجوز كالبي بي سي أن تكون أكثر رشاقة في تناول هذا الأمر وتقدم برنامجا يجمع بين المفاهيم التوثيقية والبرامجية التفاعلية وأسمته "كل شيء" نصفه عمل وثائقي استقصائي "ما لا يقال – القصة" والنصف الآخر حوار تفاعلي حول النصف الأول "ما لا يقال – الحوار"، ربما يرى القائمون على وثائقية الجزيرة رأيا آخر في هذا الشكل، لكن الأمر الأكيد هو أن التفاعل غائب تماما عن شاشة القناة وهذا أمر غير جيد، وأن الرعاية التي تظهرها القناة للمبادرات والمواهب الجديدة في المجال الوثائقي لا أثر لها على الشاشة ولو في برنامج تعليمي عن صناعة الفيلم الوثائقي أو شيء من هذا القبيل، فقط تمول أفلام بعضهم وتعرضها.

أيضا تحصر الوثائقية نشاطها وراء الشاشة في دعم المهرجانات السينمائية ذات الصلة وحضورها، وتوقيع اتفاقيات التعاون، في حين تغيب ورش العمل

والسينمات والملتقيات التي تجمع أهل الصنعة وتطور الصناعة، إلا ما شاركت فيه إدارة القناة إن نظمه آخرون، وهو أمر يحتاج إلى مراجعة لو أردنا تأكيد مفهوم رعاية الصناعة الوثائقية في العالم العربي وتطويرها.

الموقع الإلكتروني

- تعمدنا في بحثنا عن مثال لاستخدام الموقع الإلكتروني للتكامل مع الرسالة الاتصالية لشاشة التلفزيون أن نمر على العديد – إن لم يكن معظم – القنوات الفضائية العربية، ورغم أننا كنا نبحث عن قناة متخصصة بالتحديد، إلا أن استعراضنا شمل مواقع الجميع على الشبكة العنكبوتية، فوجدنا قلة في المواقع المفعلة أو الناشطة، وباستثناء مواقع القنوات الإخبارية، فإن جميع القنوات العربية تقريبا لا تلقي بالا لمواقعها إن وجدت، وأقصى استخدام لها يكون لعرض مواعيد البرامج وصور المذيعين، وبعض التنزيلات للمقاطع والأغاني في مواقع القنوات الترفيهية.
- أما موقع الجزيرة الوثائقية إجمالا فتظهر فيه بوضوح "محاولة جادة" لتحقيق فكرة التكامل، ومع ذلك لم نكتف بمعلوماتنا من الموقع وكفى، بل بحثنا في شاشة القناة نفسها.
- معظم القنوات – ولا نقول "كل" بسبب الدقة العلمية المطلوبة – لا تتعامل باحتراف كاف مع فكرة تكامل الوسائط بما فيها الجزيرة الوثائقية، فهي تهمل الموبايل وثوراته الهائلة (آي باد – آي فون – ثري جي – فور جي... الخ) ولا تستخدمه تقريبا إلا في بث بعض الأخبار، وهي ترتكب كثير من الأخطاء حتى التحريرية على الموقع، ولا تراعي خصائص الإنترنت والاستفادة منها... ربما التعميم مخل، لكننا قلنا هي مجرد ملاحظات بعين فاحصة وليست دراسة منهجية متعمقة.
- الاتصال بين القناة والموقع لا يسير بالتساوي في الاتجاهين، فمن متابعتنا للقناة الوثائقية، تبين لنا أن كل ما يدل على وجود الموقع على شاشة القناة هو فقط الإشارة لاسمه بعد كل عرض، وأيضا البريد الإلكتروني للمراسلات وفقط، في حين أن الموقع يحيل على القناة دائما ويعرض عنها الكثير، ولكن له أيضا محتواه الخاص به وهو يتجدد بانتظام.

- لم نجد إحالة واحدة كان بها عمل مشترك متفاعل بين الموقع والقناة في نفس الوقت، فلم يكن مثلا يعرض فيلم على شاشة القناة وهناك تصويت عليه في الموقع... أو أي شيء من هذا القبيل لا في النسخة الأولى من الموقع ولا في نسخته الجديدة بعد "التطوير".

يمكن تناول الموقع من خلال زاويتين الأولى زاوية الشكل، والثانية زاوية المضمون، وكلاهما مرتبط بمدى التفاعل مع القناة والتكامل بينهما.

من حيث الشكل: يميل الموقع في تصميمه العام إلى بوابة مواقع شبكة الجزيرة فيغلب عليه اللون الأزرق والأصفر وتصميمه العام يكاد يعطي الإيحاء بالتشابه مع الموقع الإخباري للجزيرة، ولا تحمل القناة الوثائقية هنا خصوصية واضحة في الشكل باستثناء شعارها المتصدر للموقع، وهو بدوره نفس شعار كل قنوات الجزيرة تقريبا ماعدا قنوات الأطفال.

أيضا تتسم صفحته الرئيسية بالبساطة لكنها تؤكد استقلاله النسبي عن القناة وليس تفاعله معها، فباستثناء مربع صغير به قائمة عروض اليوم، لا يوجد تقريبا شيء خاص بالقناة إلا في نهاية الصفحة تماما حيث بعض الفيديوهات لبعض ما عرضته القناة في الأيام الخوالي.

التقسيم العام للموقع سهل التصفح وهو تقسيم تقليدي للمواقع ولا يشي بتميز بصري يتناسب مع قناة تقول إنها رائدة، وترفع شعار الصورة التي تكشف الحكاية، فالصور في الموقع فقيرة ولا وظيفة لها غير كسر الإيقاع وهذا لا يتناسب مع القناة وشخصيتها وريادتها.

لا يوجد بتقسيمات الموقع وأبوابه أي شكل تفاعلي مع القناة، فلا استطلاعات ولا تصويت ولا ساحات لنقاش الجمهور، لكن يوجد تعريف بالقناة وأهدافها واضح، كما يوجد عنوان بريدي وآخر إليكتروني لتلقي الاقتراحات والرسائل.

ينتمي الموقع عموما لجيل قديم من الإنترنت (1)، ولا يظهر به ما يربطه بالجيل الحديث (إنترنت 2) الذي تسيطر عليه الوسائط المتعددة من فيديو وصوتيات وتعتبر هي أدواته الرئيسية، وهذا أيضا لا يتناسب مع موقع تفاعلي نشط لقناة فضائية كبيرة الصورة مادتها وعنوانها.

من حيث المضمون: يشرف على الموقع فريق عمل خاص به، ومحرره الرئيسي رجل مثقف حاصل على دكتوراه في العلوم الاجتماعية، ويكتب فيه كبار النقاد والمهتمين بالصناعة في العالم العربي لكن تبدو على تسميات أقسامه القدم وعدم الوضوح أحيانا، وهو أمر لا يتناسب مع الإنترنت بشكل عام، وتحتاج تسميات الأقسام لمراجعة تجعلها أكثر وضوحا وتعددا في الاختيارات أكثر من ذلك.

تبدو اهتمامات الموقع متخصصة أكثر وموجهة لأهل الصنعة والاهتمام، في حين تهتم القناة بالمشاهد العادي وليس المشاهد المتخصص، وبالتالي فالزائر العادي ربما لا يهتم كثيرا بما في الموقع خصوصا أن المواد طويلة، والأفلام التي يتناولها أو حتى أخبار المهرجانات التي يتابعها أو غيرها من الموضوعات غير مشهورة بالنسبة إلى الزائر العادي، ومع ذلك يهتم الموقع بتحديث مادته باستمرار وبه حجم كبير من المواد المفيدة للمهتمين، بل إنه يصدر مجلة فصلية تتناول بعمق شؤون الصنعة والصناعة (لكن هل هذا مناسب لموقع إنترنت حيوي متفاعل؟).

هناك مشاكل تحريرية متعددة في الموقع من ناحية الحرفة الصحفية والصياغة، فبعض الأخبار التي قرأتاها مثلا، لم يكن بها تاريخ الحدث الذي جرى، وبعضها كانت صياغته مرتبكة ويبدو أن محرره لم يسمع عن طريقة الهرم المقلوب في التحرير الصحفي (نبدأ بالأهم فالأقل أهمية وهكذا)، وبعضها عناوينه غامضة وغير دالة.

خاتمة

لحداثة قناة الجزيرة الوثائقية نسبيا لم تتم عنها دراسات أكاديمية بالمعنى المفهوم، على حد علمنا، وربما تكون هذه الوريقة التي كتبناها من أولي محاولات العمل البحثي عن القناة وموقعها وهما يستحقان أكثر من دراسة من نواح عديدة، ومع ذلك، ورغم بعض ما رصدناه من انتقادات فهناك محاولة جادة لإفادة موقع القناة وإثرائه، ولم تقابلها نفس المحاولة من القناة للاستفادة من موقعها، والتفاعل بينهما مفقود بشكله المنشود، وإن كان قائما في نطاق محدود، لكن يحمد لها بشكل عام حرصها على وجود موقع وتفعيله وتشغيله وجعله إضافة معلوماتيه وفنية للقناة، وليس فقط واجهة عرض للبضاعة التي تلقي بها الشاشة وتبذلها

للمشاهدين، والتجربة بشكل عام تتعرض للتطوير والتحديث باســـتمرار، وهـــي ملهمة لقنوات أخرى متخصصة وعامة لتحاول أن تقلدها أو حتى تتفوق عليهـــا، فالعصر الذي يعتمد فيه الناس على وسيط واحد في التلقي انتهى منذ أن ودع بقال القرية مذياعه الوحيد وسطها، وأصبح الجميع يسمع "إم بـــي ثري".

الفيلم التسجيلي العربي في مهرجان "لايبزيغ" الدولي للأفلام التسجيلية والقصيرة
دراسة إحصائية (1960-1989)

قيس الزبيدي

مقدمة

لم يكن مهرجان "لايبزيغ" مجرد مهرجان للأفلام التسجيلية/الوثائقية، وإنما كان منبرا للفيلم التسجيلي العالمي ولمخرجيه من الرواد الكلاسيكين الحقيقين، كما كان منبرا يلجأ إليه السينمائيون في فترة الحرب الباردة والحروب الاستعمارية من كل أقطاب العالم ليعلنوا واقع نضالهم القاسي ويعرضوا صور قضاياهم الملتهبة، لهذا أصبح هذا المهرجان بمنزلة مدرسة حقيقية فنية وسياسية للسينمائيين العرب بشكل خاص. في هذه المدرسة تعلموا كيف يصنعون أفلامهم واكتشفوا أهمية الفيلم التسجيلي تياراته وأنواعه وتقنياته وتعرفوا على مخرجيه العالميين وكان حضورهم السينمائي يزيد سنويا عن أكثر من ستين سينمائيا وناقدا وعاملا فاعلا في مجال الفيلم الوثائقي كما كان المهرجان ينظم برامج استعادة، ويعقد ندوات حول قضايا ومسائل الفيلم التسجيلي العالمي وأحيانا الفيلم العربي.

بدأت الحاجة إلى التعرف إلى السينما العربية تتزايد نسبيا مع الحضور السينمائي العربي في مهرجان "لايبزيغ" السينمائي التسجيلي ومع عروض الأفلام التسجيلية العربية في برامج المهرجان وبمشاركة السينمائيين التسجيليين فيه.

كما بدأت أول النشريات الأدبية والندوات المكرسة للسينما العربية تظهر وتُعقد بالتتابع منذ العام 1966 الذي صدر فيه أول كراس بعنوان: "سينما في نهضة" وصدرت فيه دراسة عن: "الفيلم التسجيلي في الجمهورية العربية المتحدة"

لصاحبه: "صلاح عز الدين"، وصدرت بعدئذ على التوالي ثلاث كتيبات في عام 1967 وعام 1970 وعام 1980 تحت نفس العنوان: "الكراس الأول: سينما في نهضة" وشكلت هذه السلسلة التي أصدرها المهرجان بالتعاون مع المعهد العالي للسينما مرجعا مهما للباحثين والمهتمين بالسينما العربية، ويعتبر صدور كتابين مهمين عن السينما التسجيلية بمنزلة ذروة الاهتمام بالفيلم التسجيلي في العالم أولهما كتاب: "هيرمان هيرلنكهاوس" تحت عنوان: "تسجيليو العالم" بالتعاون مع مهرجان "لايبزيغ" وثانيهما كتاب: "السينما التسجيلية في العالم منذ عام 1960" لـ "فيلهم روت" بالتعاون مع مهرجان "أوبرهاوزن". وكان الكتاب الأول حصيلة للجهد الطويل والدؤوب لمقابلات مع أهم التسجيليين في العالم الذين أقاموا علاقة قوية وفعالة ومثمرة مع مهرجان "لايبزيغ" سواء بالمشاركة بأفلامهم التي صنعت تاريخ السينما الوثائقية في العالم أم بحضورهم الحيوي والمؤسس لنوعية وثقافة المهرجان الوثائقي، ومن بينهم: "غريرسون" و"كافاكانتي" و"روثا"، و"إيفنز"، و"ماركير" و"ليكوك"، و"روم" و"سيمونوف"، و"الفاريس"؛ ولم يتجاهل المؤلف حضور السينما التسجيلية الفلسطينية بحيث نشر مقابلات مستفيضة ومعلومات عن إنتاج الفيلم الفلسطيني مع مخرجين ثلاثة وهم: "قيس الزبيدي" و"قاسم حول" و"غالب شعث".

أما الكتاب الثاني فهو عبارة عن دراسة لأهم التيارات والمدارس التسجيلية في العالم، وتناول الناقد بعض الأفلام التسجيلية العربية من المخرجين الذين لاقت أفلامهم صدى واسعا في الكتابات النقدية الألمانية أو عُرضت وفازت بجوائز في مهرجان "أوبرهاوزن" مثل: "قيس الزبيدي" و"عمر أميرالاي" و"وعد الكتاب" بمنزلة مقدمة مستفيضة وثريّة عن تاريخ ونظرية الفيلم الوثائقي.

كان السينمائيون العرب يجتمعون سنويا في المهرجان ليمهدوا إلى تأسيس اتحاد السينمائيين التسجيليين العرب، والذي تأسس سنة 1975 في بغداد وترأسه "صلاح التهامي".

منذ العام 1960 كان يتم اختيار فيلم عربي واحد أو سينمائي للمشاركة في لجنة تحكيم المهرجان. وخلال الفترة الممتدة 1960–1962، شارك في المهرجان التسجيلي المخرج "ولي الدين سامح" وتبعه آخرون كـ "سعد نديم" و"حميد قنديل"

و"صلاح التهامي" و"إسماعيل شموط" و"عبد العزيز طولبـــي" و"بجيمي قريشة" و"سمير فريد" و"فوزي سليمان" و"محمد ملص" و"أمين البني" و"غالب شعث" و"كمال كريم".

ونالت العديد من الأفلام العربية على جوائز عدّة من قبل لجان التحكيم الدولية.

وقد تحصّل فيلم "أربعة أيام مجيدة" لصلاح التهامي الجائزة الفضية في العـــام 1964 بإعتباره أوّل فيلم مصري، كما نال أول فيلم فلسطيني "يوم الأرض" لغالب شعث الجائزة الذهبية في العام 1978.

فيلموغرافيا

خلال سنوات المهرجان من العام 1960 إلى العام 1989 سنة الوحدة الألمانية تم عرض (123) فيلما عربيا في برنامج المسابقة وحصل منها على 45 جائزة مختلفة وتم عرض 40 فيلما عربيا في برنامج الإعلام، ونظرا للأهميّـــة البالغـــة للحضـــور السينمائي العربـــي بالمهرجان ارتأينا أن نوجز المشاركة الســـينمائية العربيـــة في جداول تفصيلية توّضح الإحصائيات الدقيقة للمشاركة، والجوائز التي تقلـــدتها في التظاهرات الفنيّة العالميّة، وهي كالآتي:

الدولة	عدد الأفلام
مصر	47 فيلما
سوريا	30 فيلما
فلسطين	26 فيلما
العراق	25 فيلما
الجزائر	16 فيلما
ليبيا	05 أفلام
تونس	05 أفلام
لبنان	04 أفلام
اليمن	04 أفلام
السودان	03 أفلام
الأردن	03 أفلام
المجموع	**163 فيلما**

أ – أفلام تسجيلية عربية نالت 14 جائزة رئيسة من مهرجان "لايبزيغ" هي:

الجائزة الأولى "الحمامة الذهبية" (1) جائزة

الجائزة الثانية "الحمامة الفضية" (13) جائزة

"جائزة لجنة التحكيم الخاصة" (1) جائزة

الجائزة الذهبيّة

عنوان الفيلم	مخرجه	سنة إخراجه	الدولة
"أربعة أيام مجيدة"	"صلاح التهامي"	1964	مصر
"أعداء الحرية"	"سعيد مرزوق"	1967	مصر
"سيداتي وسادتي.. الزموا مقاعدكم"	"إبراهيم الشنقانقيري"	1968	مصر
"بعيدا عن الوطن"	"قيس الزبيدي"	1969	سوريا
"أغنية وداع"	"حسن رضا"	1970	مصر
"نحن بخير"	"فيصل الياسري"	1970	سوريا
"محاولة عن سدّ الفرات"	"عمر أميرالاي"	1971	سوريا
"النيل أرزاق"	"هاشم النحاس"	1973	مصر
"أهداف إستراتيجية"	"فيصل الياسري"	1973	سوريا
"بيوتنا الصغيرة"	"قاسم حول"	1974	فلسطين
"ولد في فلسطين"	"رفيق حجار"	1975	فلسطين
"أطفال فلسطين"	"سمير نمر" و "مونيكا ماورر"	1979	فلسطين
"يوم الأرض"	"غالب شعث"	1978	فلسطين
"الربع الأخير"	"محمد السوالمة"	1989	فلسطين

ب – أفلام تسجيلية عربية نالت 17 دبلوم تكريم من لجنة تحكيم مهرجان "لايبزيغ":

عنوان الفيلم	مخرجه	سنة إخراجه	الدولة
"أطفال مصريون يبتكرون"	"أحمد خورشيد"	1961	مصر
"حرب ضدّ مخلفات الفقر"	"الأخضر حامينا"	1964	الجزائر
"قبل رفع الستارة"	"لؤي القاضي"	1971	العراق
"فن مصري معاصر"	"سعد نديم"	1971	مصر
"لعنة الصمت"	/	1974	فلسطين
"ليس لهم وجود"	"مصطفى أبو علي"	1974	فلسطين
"أبطال مصر"	"عبد اللطيف عمر"	1974	مصر
"طبيب القرية"	"خيري بشارة"	1976	مصر
تسقط الأميّة"	"رفيق حجار"	1978	العراق
"كلنا للوطن"	"مارون بغدادي"	1978	لبنان
"حقوق الإنسان لمن؟"	"منذر جميل"	1978	العراق
"نشيد الأحرار"	"جان شمعون"	1979	فلسطين
"وطن الأسلاك الشائكة"	"قيس الزبيدي"	1980	فلسطين
"ثلاثية فرح"	"حسام علي"	1982	مصر
"الطفل الشقيان"	"ناديا سالم"	1983	مصر
"المهجر"	"عواد شكري"	1984	مصر
"حياة عائلة ريفيّة"	"هاشم النحاس"	1985	مصر

ج – أفلام تسجيلية عربية نالت 3 جوائز من منظمات سينمائية:

عنوان الفيلم	مخرج الفيلم	سنة الإخراج	البلد	الجائزة
"وطن الأسلاك الشائكة"	"قيس الزبيدي"	1980	فلسطين	دبلوم تكريم من الفبريسي FIPRESCI
"الطفل الشقيان"	"ناديا سالم"	1983	مصر	جائزة "دون كيشوت" من اتحاد النقاد العالمي FICC
الدجاج	عمر أميرالاي	1979	سوريا	جائزة "دون كيشوت" من اتحاد النقاد العالمي FICC

د – أفلام تسجيلية عربية نالت 20 جائزة من منظمات ألمانية ودولية:

عنوان الفيلم	مخرجه	سنة إخراجه	الدولة	الجوائز
"جزائرنا"	"الأخضر حامينا"	1960	الجزائر	جائزة التلفزيون الألماني
"ياسمينا"	"الأخضر حامينا"	1961	الجزائر	جائزة التلفزيون الألماني
"نوفمبر"	"الأخضر حامينا"	1963	الجزائر	جائزة اتحاد الشبيبة الألمانية الحرة
"فجر المعذبين"	"أحمد خورشيد"	1965	الجزائر	جائزة مجلس السلام العالمي
"الطريق إلى السلام"	"سعد نديم"	1966	مصر	جائزة جمعية الصداقة بين الشعوب
"صداقة"	"كمال سيدو"	1970	سوريا	جائزة جمعية الصداقة بين الشعوب
"مبعثرون في الهواء"	"جاك مدفو"	1971	لبنان	جائزة جمعية الصداقة بين الشعوب
"مهرجان كل إفريقيا"	"دائرة الأخبار جائزة اتحاد الطلبة العالمي"	1971	الجزائر	جائزة اتحاد الطلبة العالمي
"شهادة الأطفال الفلسطينين في زمن الحرب"	"قيس الزبيدي"	1972	فلسطين	جائزة اتحاد الشبيبة الديمقراطية العالمي
"مشاهد من الإحتلال في غزة"	"مصطفى أبو علي"	1973	فلسطين	جائزة اتحاد الشبيبة الديمقراطية العالمي
"لماذا نزرع الورد لماذا نحمل البندقية؟"	"قاسم حول"	1973	فلسطين	جائزة اتحاد الشبيبة الديمقراطية العالمي
"القتلة"	"وديع يوسف"	1974	سوريا	جائزة اتحاد الشبيبة الديمقراطية العالمي
"المفتاح"	"غالب شعث"	1976	فلسطين	جائزة لجنة التضامن في ألمانيا الديمقراطية
"هناك حيث تنمو الأشجار"	ش. بو عبدول لاشا	1977	الجزائر	جائزة لجنة المهرجان التشجيعية
"إمبراطورية"	"عز الدين ميددور"	1979	الجزائر	جائزة هاني جوهرية
"عائدة فلسطين"	"مروان سلامة"	1985	فلسطين	جائزة اتحاد الشبيبة الديمقراطية العالمي
"المنام"	"محمد ملص"	1987	سوريا	جائزة لجنة التضامن في ألمانيا الديمقراطية
"مجزرة صبرا وشاتيلا"	"قاسم حول"	1983	فلسطين	جائزة اتحاد الصحافيين العالمي
"فلسطين سجل شعب"	"قيس الزبيدي"	1984	فلسطين	اتحاد السينمائيين والتلفزيونيين في ألمانيا الديمقراطية

هـ – فيلموغرافيا (أفلام جوائز المهرجان الرئيسية):

عنوان الفيلم	مدته الزمنيّة	البلد	سنة الإخراج	اسم المخرج
أربعة أيام مجيدة	25 دقيقة	مصر	1964	صلاح التهامي

الملخص: صورة أربعة أيام مجيدة من شهر مايو 1964، ينتصر فيها الإنسان المصري على الطبيعة حيث يشق للنيل طريقا جديد ويزيل عقبات الماضي، ليحقق تقدمه الحضاري.

عنوان الفيلم	مدته الزمنيّة	البلد	سنة الإخراج	اسم المخرج
"سيداتي وسادتي.. ألزموا مقاعدكم"	/	مصر	1968	إبراهيم الشنقانقيري

الملخص: يتناول الفيلم أحداث من حروب الماضي والحاضر العنيفة، ليصدم المشاهد ويدفعه إلى التفكير.

عنوان الفيلم	مدته الزمنيّة	البلد	سنة الإخراج	اسم المخرج
"أعداء الحرية"	/	مصر	1967	"سعيد مرزوق"

الملخص: فضح لسياسة الولايات المتحدة الأمريكية العدوانية في العالم.

عنوان الفيلم	مدته الزمنيّة	البلد	سنة الإخراج	اسم المخرج
"بعيداً عن الوطن"	11 دقيقة	سوريا	1969	قيس الزبيدي

الملخص: يتخذ من الأطفال في مخيم سبينه، الواقع قرب دمشق، والذي يعيش فيه اللاجئون الفلسطينيون من عام 1967، مادته الأساسية ويكشف عن مظاهر الحياة داخل المخيم، وعن آمال وأحلام الأطفال الفلسطينيين. أطفال من مخيم لاجئين وضعوا تحت المراقبة وهم يلعبون، ويعبرون عن رؤيتهم.

عنوان الفيلم	مدته الزمنيّة	البلد	سنة الإخراج	اسم المخرج
"نحن بخير"	11 دقيقة	سوريا	1970	"فيصل الياسري"

الملخص عبر تسجيل رسائل المواطنين العرب إلى أهلهم وذويهم، يكشف الفيلم التناقض بين الواقع والإعلام بوساطة الصوت والصورة. محاولة لكشف زيف الإعلام الصهيوني وما يتعرض له شعب فلسطين من اضطهاد.

عنوان الفيلم	مدته الزمنيّة	البلد	سنة الإخراج	اسم المخرج
أغنية وداع	22 دقيقة	مصر	1970	حسن رضا

الملخص صور شاملة قام بتصويرها 15 مصور لليوم الحزين، الذي قام فيه الشعب المصري بتشييع جنازة قائده الرئيس جمال عبد الناصر.

عنوان الفيلم	مدته الزمنيّة	البلد	سنة الإخراج	اسم المخرج
"محاولة عن سد الفرات"	11 دقيقة	سوريا	1971	عمر أميرالاي

الملخص صورة رائعة من الحياة في سهل الفرات خلال بناء سد الفرات الضخم. السكان يأملون في أن الظروف القاسية، التي يعانون منها، ستصبح شيئا من الماضي، بمجرد أن يتم بناء السد حيث سيجلب الماء الحضارة للمنطقة المتخلفة.

عنوان الفيلم	مدته الزمنيّة	البلد	سنة الإخراج	اسم المخرج
"النيل أرزاق"	10 دقائق	مصر	1973	هاشم النحاس

الملخص صورة الإنسان المصري البسيط وهو يسعى على ضفاف النيل وراء الرزق. إيمان الصيادين والفلاحين والعمال الفطري بقيمة العمل، الذي يؤمن لهم حياتهم.

عنوان الفيلم	مدته الزمنيّة	البلد	سنة الإخراج	اسم المخرج
أهداف استراتيجية	11 دقيقة	سوريا	1973	فيصل الياسري

الملخص: تسجيل الأضرار المدنية الإنسانية، التي حصلت نتيجة لقصف الطيران الإسرائيلي لبيوت سكنية في مدينة دمشق.

عنوان الفيلم	مدته الزمنيّة	البلد	سنة الإخراج	اسم المخرج
"بيوتنا الصغيرة"	24 دقيقة	فلسطين	1974	"قاسم حول"

الملخص: مبادرة لبناء ملجإ يحمي الأطفال من الغارات الإسرائيلية، ويصور الفيلم عملية بناء الملاجئ التي تشكل قوة إنسانية، للوقاية من الغارات الدائمة، ومن هنا يتضح الصراع الدائم بين الجهاز العسكري الإسرائيلي وبين مقاومة الجماهير الفلسطينية.

عنوان الفيلم	مدته الزمنيّة	البلد	سنة الإخراج	اسم المخرج
"ولد في فلسطين"	30 دقيقة	فلسطين/ألمانيا	1975	رفيق حجار

الملخص: عرض تاريخي للقضية منذ مؤتمر بال وحتى انطلاقة الثورة الفلسطينية، كل هذا من خلال رصد قصة شاب فلسطيني يربط مصيره بمصير شعب، ويتناول الهجرة عام 1948 ويربط الصهيونية بالنازية وفيه شهادات تدين الصهيونية إضافة إلى لقاء مع ياسر عرفات.

عنوان الفيلم	مدته الزمنيّة	البلد	سنة الإخراج	اسم المخرج
"أطفال فلسطين"	16 دقيقة	فلسطين	1978	سمير نمر، مونيكا ماورر

الملخص: الأطفال هم ضحايا العدوان الإسرائيلي. الثورة الفلسطينية تقدم لهم كل رعاية ممكنة.

عنوان الفيلم	مدته الزمنيّة	البلد	سنة الإخراج	اسم المخرج
"يوم الأرض"	40 دقيقة	فلسطين	1978	"غالب شعث"

الملخص يصور النضال الذي يخوضه الشعب الفلسطيني في الأرض المحتلة منذ عام 1948 ضد الاحتلال، وذلك بمناسبة الذكرى الثانية ليوم الأرض في 1978 وقد صور داخل فلسطين من قبل سينمائيين ألمان. وكانت لجنة الدفاع عن الأراضي أصدرت سنة 1976 الكتاب الأسود عن مصادرات الأراضي. المجموعة التصويرية صورت الفيلم في أماكن حقيقية، وصورت الذكرى الثانية ليوم الأرض في سنة 1978. ترمز الأرض بالنسبة إلى الكثير من الفلسطينيين إلى السيادة والاستقلال؛ لذلك السبب احتجوا ضد أية مصادرة إضافية للأرض يقوم بها المستوطنون الإسرائيليون، وكان ذلك في آذار قرب الناصرة. وقد سُحق إضرابهم بصورة وحشية: ثمة شهود يثبتون ذلك.

عنوان الفيلم	البلد	سنة الإخراج	اسم المخرج
"الربع الأخير"	فلسطين	1988	"محمد سوالمة"

الملخص يتناول الانتفاضة الشعبية في فلسطين المحتلة، ويرسم لها صورة قوية، معبرة وشاملة.

و – فيلموغرافيا (أفلام جوائز المنظمات السينمائية الدولية)

عنوان الفيلم	البلد	سنة الإخراج	اسم المخرج	المدة الزمنيّة	الجائزة
"الدجاج"	سوريا	1978	"عمر أميرالاي"	43 دقيقة	FICC دبلوم تكريم من اتحاد النقاد العالمي

الملخص يعالج الفيلم تغيير ما يحصل في حياة فلاحي قرية سورية، حيث ينشا عن أسلوب عملهم الجديد، تحول أساسي في وضعهم الاجتماعي وفي حياتهم.

عنوان الفيلم	البلد	سنة الإخراج	اسم المخرج	المدة الزمنيّة	الجائزة
"وطن الأسلاك الشائكة"	فلسطين	1980	"قيس الزبيدي"	60 دقيقة	دبلوم تكريم من الفبريسي FIPRESCI

الملخص: يتناول الفيلم موضوع الاستيطان الصهيوني في فلسطين، وذلك من خلال شهادات فلسطينيين، ومقابلة مع الناطق الرسمي لحركة غوش إيمونيم: أحاديث عدد من المهاجرين اليهود القادمين من عدة دول غربية وشرقية تبين من أين قدموا ولأي سبب أتوا؟ صورة مأساوية لمعاناة أصحاب الأرض الأصليين من جراء سياسة الاستيطان الصهيونية.

عنوان الفيلم	البلد	سنة الإخراج	اسم المخرج	المدة الزمنيّة
"الطفل الشقيان"	مصر	1983	"ناديا سالم"	16 دقيقة

الملخص: صورة التناقض بين الطفل المرفه والطفل الذي يشقى منذ طفولته المبكرة، لكي يؤمن لقمة العيش. نماذج مختلفة من أطفال، تضطرهم ظروف حياتهم الصعبة للعمل في سن مبكرة.

الباب الثالث

نحو نظرية نقدية
للفيلم الوثائقي العربي

هل هناك نظريّة لنقد الأفلام الوثائقيّة؟

عبد الكريم قابوس

في النّقد والسّينما والوثائقيّات

سؤال يبدو عفويّا لكنّه يحتوي على عدّة ألغام نظريّة وإبستيمية إذ أن النقد في حدّ ذاته مازال كالرّمال المتحرّكة لا يستقرّ على قرار في اتّجاهاته، سواء طبقنا ذلك على النّقد الأدبيّ أم المسرحيّ أم السّينمائي أم التّلفزي فما بالك في هذه الثنائية الملغومة نقد/وثائقيات وهو ما قمنا به في دراسات سابقة[1] – والمعذرة عن الاستشهار الذّاتي –.

والثنائية هنا نقد/وثائقيّ ثنائيّة سياسيّة وعرة التفكيك قوامها وَتَدان إبستيميان:

الأوّل: النقد، ضارب في قدم الفعل الإبداعي وفي تراث العقل العربي الإسلامي المهددّ اليوم بالاغتيال كما برهن منذ أمد برهان غليون.

أمّا **الثاني**: الوثائقي وهو الوتد الرخو الذي يمارس إنتاجا وتوزيعا ومشاهدة ونقدا بطرق مختلفة إذ أنه متقلّب كما يقول الحريري: كـ "أبو قلمون في كلّ لون أكون".

ولا بدّ من تفكيك آليات الرّبط بين مكونات ثنائية نقد/وثائقي بالاعتماد على مكونات بحث عدّة لا بدّ أن تأخذ بعين الاعتبار:

- التّقنية
- التّاريخ
- الاستيتقيا
- المال
- الإبداع

- الفكر وحتّى السّياسة
- واللغة طبعا (فرنسيّة، عربيّة، إنكليزيّة وإيطاليّة)

وهكذا يبدو حقل هذه الدّراسة ملغوما أساسا ويتعدّى حيز دراسة آنية خاصّة وإن رُبطت ثنائية نقد/وثائقي بالبحث عن منهج للوصول إلى الإجابة على "هنالك أو هناك، نقد للوثائقي؟".

الوثائقيّ ومدوّنته

يكتشف المتأنّي في المدونة الممكنة وفي المتناول حول الفيلم الوثائقي في المطبوعات السّيارة منها والأكاديميّة، والمسموعة اليوم والمتلفزة ثمّ المتناثرة عبر شبكة "الإنترنت"[2]؛ يكتشف نفسه أمام ممارسة تأليفيّة/توليفيّة، عند العرب أساسا، في حين أن المدارس الغربية بدأت منذ فجر السينما في تفجير رسالة الفيلم عامة، وخاصّة منه الوثائقي، إذ أن السينما بدأت وثائقية تعبيرية شعرية وغرائبية[3] في آن حتى آتى رأس المال عام 1911 عندما انفصلت آلة التصوير على آلة العرض وتخصص المنتج في التأليف والإعداد والعارض في التسويق والتوزيع وهكذا كلما دخل رأس المال في إبداع جديد يتحوّل طبعا دور الرسالة ونحت طبيعة المتلقي وهو ما سُحب على الأدب والمسرح والسينما والتلفزيون والأنترنات وكلها بدأت وسائل تعبيرية اختلاجية لتتحوّل إلى سلعة يتحكّم فيها الناشر/المنتج والكتبي/الموزّع والقنوات/الباثون.

فالسينما لم تخرج إلى النّاس إلا ومعها نقدُها كمثال جريدة "البريد"[4] التي نشرت نقدا أو عرضا في اليوم الموالي لعرض أوّل شريط في التاريخ ومجلة الرادكالي[5]. وقد حشر الوثائقي في خانتين خانقتين:

- أولا كان لا بد على الوثائقي أن يكون قصيرا حتى انفجر الفيلم الوثائقي وتخطى كل حواجز الزمن وكأنه يتمرّد على مفهوم الزمن لدى هايدغير[6] وها نحن نشاهد أفلاما في دقيقة وأخرى في 11 ساعة كفيلم مفروزة[7]. الذي صورته المخرجة الفرنسية أما نويل ديموريس وصورته على مدى عشر سنوات في مصر. والوثائقي هو أصلا اسم فضفاض يحتوي على عدّة أرهاط من الأفلام سنتناولها فيما بعد شكلا وأسلوبا وتركيبا وإبستمولوجيا.

النقد ومتشاربه

هنا نستطيع أن نطرح علاقة الناقد بالوثائقي عالميا ونستثني العالم العربـــــي لأن تحليل علاقة الناقد بالسينما وبالوثائقي تحديدا هي عملية طويلة تتعدّى هـــذه المسافة، وأن مدونة النقد العربـــي متناثرة ويصعُب الوصولُ إليها لشُحّ النّشر.

وكما طرحنا سابقا ومنذ عام 1984 إشكالية النقد السينمائي وكما طرحهـــا من قبلنا آخرون نطرح اليوم الثنائية الحائرة نقدا/إبداع وكأنها اشكالية أزلية[8].

هل النّاقد طفيليّ ثقافة أم منارة إبداع؟

ونسحب هذا على النقد في علاقته بالوثائقي بحثا عما إن كان المفهوم الأول (النقد) قد أفرز نظريات تفضي إلى الجزء الثاني من الثنائية (الوثـــائقي). وفي هـــذا التمفصل يقف الباحث المتمرس والحائر وراء برودة التحليل الأكاديمي الذي يفرضه وعي الضرورة بتحديد المفاهيم ليعيد بعض البديهيات حتى يكون في نسق ما قالـــه ابن خلدون: "الناقد البصير قسطاس نفسهَ"[9]. ينقسم النّقد بتصنيفاته إلى:

- نقد مكتوب
- نقد متلفز
- نقد مدون (إنترنت)
- ونقد شفوي (بدأ يندثر وكان في نوادي السينما وتحوّل اليـــوم إلى مـــدارج الجامعات خلال دروس تحليل الأفلام).

أما من ناحية علاقة الناقد نفسه بالمدونة السينمائية وخاصة الوثائقية فينقسم إلى:

- أولا: نقد إعلامي إخباري: وهذا متداول جدّا في الصّحف والمجلات والبرامج التلفزية والمدونات، إنه جزء من القوت البصـــري والمقـــروء اليـــوميّ وهـــو كالضريع لا يسمن ولا يغني من جوع.
- ثانيا: والرهط الثّاني هو نقد إعلامي وتحليلي وهو متـــوفّر في عـــدّة وســـائط كالمجلات والحصص التلفزية المختصه وبعض المواقع والمدونات.
- ثالثا: النقد التّنظيريّ وهو وإن تطوّر في أوربا وخاصة في فرنسا بعد أن واكبت أوّل أعرق مجلة نقديّة تحليلية في العالم كرّاسات السّينما الموجة الجديدة وهاهي

تصمد ثم تخلق ضرّات لها كمجلة بوزنيف وسينتيك وسينما أكشن[10] وغيرها كثير والتي نسجت على منوالها المدارس الأمريكية مثل السينماتوغراف وهو عنوان فرنسيّ لأول وأعرق مجلة نقد سينمائي في أمريكا التي تحتفي بتسمية الأخويْن لوميار لفن السينما.

لكن على ذلك المسار نهج العديد من النقاد في السويد وإيطاليا، وألمانيا والمجر والهند. وحتى عندنا نحن العرب برزت الدوريات السينمائية مبكرا[11] وقد أحصينا في دراسة أعددناها للمعهد العالم العربي في الثمانيات آلاف المقالات عن السينما ومئات الدوريات والكتب التي تعدّدت أولا في مصر ثم في العراق ولبنان وها هي تزدهر في المغرب العربي.

غير أن كلّ ذلك لم يفرز نظريات عربية حول السّينما عامة فما بالك بالنقد السّينمائي وبالتحديد نقد الوثائقي.

علاقة الناقد بالنّقد والسّلطة

وهنا نعني بالسلطة السّلطة الخالصة لأن الأعلام كان حتى الربيع العربي تحت إشراف سلطة سياسية وأخرى مالية، وكذلك سلطة السوق.

فالعلاقة كانت:

- علاقة الاحتواء فيأتي النقد دعاية.
- علاقة مشاركة فيأتي النقد إخبارا وإرشادا وتمجيدا.
- علاقة قمع فيأتي النقد أقرب إلى السياسي منه إلى الإبداع والتحليل.
- علاقة استقالة وهي الخالقة للفراغ المفزع الذي يقف صامدا أمام كلّ إمكانية تنظير يفتح الآفاق إلى فعل ثقافي وطفرة تحليلية[12].

هذه هي الإشكاليات، لكن لنتجه حسب سُموت عدة ونحبذ كلمة سِمت التي أخترعها الفلكيون العرب عوض محور أو فصل.

التقنية أساس تطور الوثائقي

يقول جان لوك غودار إن تحريك مقبض الكاميرا – اليوم الكبس على الزرّ– هو فعل سياسي. هكذا جعل تطوّر التقنيات من الوثائقي يتحوّل حسب الحقبات

إلى أرهاط جديدة. فالفيلم الأوّل الذي هو موضوع أوّل مقال نقدي[13] في تاريخ السينما كان قد قدّم أهم اختراع بصري وهو إدخال الحركة على الصورة الثابتة، والطّريف أنّ تلك الحركة وخاصّة في فيلم الإخوين لوميير" *القطار يدخل المحطة"* كانت على غاية من الواقعيّة – بفعل الحركة طبعا – حتى أنّه كان لمّا يُعرض، يهرب الجمهور كل مرّة خوفا من أن تدعسه القاطرة فهي الحركة/الواقع إذا استجبنا إلى جيل دولوز في رائعتين: الصورة/الحركة الصورة/الزمن[14]. وأردف كاتب المقال عن الفيلم أنّه وثيقة. وهي أساس تسمية السينما في رهطها الأوّل: وثائقي أي نوع جديد من الوثائق... بصرية فعلا لكنها تحيل على الواقع وكان أجدر أن تسمّى السينما الواقعية. هذه التسمية، أي "السينما الواقعية"، لم تخرج على السطح إلا في أوائل الثمانينيات عندما بدأ مركز بوبورغ الفرنسي في تنظيم أهم مهرجان للفيلم الوثائقي تحت عنوان سينما الواقع.

مع العلم أن تسميتَي ""Documentry ،Document"" سيطرتا على كلّ ما هو لاروائي مدّةَ ثلاثة أرباع قرن أسوة بمفهوم Document في اللاتينية documentum المشتقة من فعل docere بمعنى التّعليم والتثقيف، إذن في لاوعي من أطلق عليها هذه التسمية هي سينما تثقيفية تعليمية أكثر منها وثائقية.

والطريف هو أنّ كل لغات العالم اكتفت بهذه المفردة Documentry (وسنرى كيف خرجت منها أصناف أخرى بتطور التكنولوجيا) إلاّ اللّغة العربيّة التي أفردت لها مفردتين: الوثائقية من ناحية والتسجيلية من ناحية أخرى.

والأطرف من ذلك أن الفيلم كان له تعريف خاص حتى أن الفيلم الوثائقي كان يختلف منذ بداية القرن عن ما يسمى بالجريدة السنمائية فإن كان الفيلم يصوّر الواقع فهو فيلم وإن كان يصور حدثا فهو جريدة... غير أن دخول رأس المال وخاصّة المونتاج مع غرفيت[15] جعل من السّينما فنّا ينقسم إلى منهجين:

الأوّل روائي شعبي لما للحكي من وقع على المخيال الجماعي، والثاني وثائقيّ يواصل دوره الأعلامي ويتحوّل حسب التقنيات التي بلغها. وهذه التحولات تتلخّص كما يلي:

- المرور من الصامت إلى النّاطق.

- نمنمة آلة التصوير التي كانت بالنسبة إلى التصوير الفوتوغرافي ثقيلة ومعقدة (في مذكرات جان مولان أوّل من صوّر المغرب العربي عام 1878 أنه حمل معه 1800 كيلوغراما من المعدّات).
- دخول الألوان.
- تحويل الكاميرا إلى آلة تسجيل صوت وتطابق الصوت مع الصورة ممّا أدّى إلى تقليص فريق التصوير.
- بروز السينما العسكرية إذ أُنشِئت منذ الحرب العالمية الأولى مؤسسات سينما داخل الجيوش فقد كانت تعمل للاكتشاف ولدعم معنويات الجيش وللبروبغاندا لدى الشعب الذي يموّل الحروب.
- بروز الفيديو التماثلي أوّلا ثم الرّقمي حتى أصبح التّصوير وآلته كإعداد عصير البرتقال يكفي أن تكون هناك آلة وبرتقال (الكاميرا – والواقع).
- وطبعا التلفزيون وهو غول صعب التحليل.
- تضمين الكاميرا في الكومبيوتر والهاتف الجوال والآن اللوحات الإلكترونية حيث تحولت آلة التصوير التي كانت في الأول كاميرات تختطف صورا ثابتة في بعض الحالات إلى آلة تصوير قادرة على تصوير أفلام روائية طويلة كما هو الأمر لكانون E07 وE05 حتى أن تداخل الأرهاط التقنية للالتقاط والمشاهدة كان وراء بعث أطرف مهرجان وهو مهرجان الشاشات الأربع: السينما والتلفزيون والحاسوب والهاتف الجوّال[16].

وراء كل هذا كان النقد يلهث لماذا؟ ذلك ما يطرحه علينا السؤال: كيف كان التوازي بين تطور أرهاط الوثائقي والمدونة النقدية.

النص/الصورة: النقد/الوثائقي

يرتكز تعريف الوثائقي أساسا على مفهوم الواقع. فالفيلم الروائي يجذب المتفرج عن طريق الحكاية والسيناريو، في حين أن الوثائقي هو أساسا انعكاس للواقع. فالوثائقي، مقارنة بالأدب، في علاقته بالروائي، كعلاقة الرواية بالترسل (Essai) أو ما يسمى بالمقال اعتمادا على مفهوم ابن رشد في كتابه "فصل المقال"

ولا بالمعنى الصحفي أو قول الجاحظ "لكل مقام مقال". وهنا تكمن علاقة الوثائقي بالتنظير ونظريات النقد.

الوثائقي خرج، وهذا أمر طريف، من النقد وليس العكس كيف؟ من هنا نطرح السمت الثاني وهو تاريخانية الثنائية نقد/وثائقي.

كانت الأفلام الأولى التي كان يصورها الأخوان لوميير استجابة للنقد/الصحافة التي كانت تلهث وراء هذا الاختراع الجديد غير أن السينما سوف تزاحم الصحافة في قوتها إذ سرعان ما فهم الإخوان لوميير دور التحقيق والبحث عن الواقع بعيدا. هكذا منذ الأشهر الأولى استخدمت أسرة لوميير مصورين وأعطتهم كاميرات جهنمية، خفيفة ومعها آلات التحميض والأشرطة فكان المصور يصور نهارا ويعرض الأفلام ليلا. إذ كانت الكاميرا آلة تصوير وآلة عرض في آن.

والطريف أن الفيلم كان طوله دقيقة واحدة لأن البكرة كانت ذات 30 مترا والمتر يدوم ثانيتين أي 24 صورة في الثانية. وهكذا عندما بحثنا في أرشيف الأخوين لوميير[16] وخاصة سجل الأفلام اكتشفنا فلسفة السينما الوثائقية في الأفلام الأولى وعلاقتها بالصحافة مثلا:

يوم 30 مارس 1897 قدم المصوّر برومیو ممثل الأخوين لوميير وليس الأخوين لوميير نفسيهما، كما تقول الصحافة والنقد، إلى تونس وصوّر 11 فيلما معروفا جدّا، وقد أعدناها إلى تونس كلها وعرضناها في مهرجان أيام قرطاج السينمائية. كانت هذه الأفلام تستجيب إلى مقالات مجلة "إللوستراسيون" Illustrations الشهيرة وكانت تعيد تصوير ما أتى في تلك المقالات حتى أن أحد الأفلام بقي يخفي خطأ فادحا لمّا قارنا سجل الأخوين لوميير بالفيلم نفسه سنة 1996 بمناسبة مئوية السينما وهو فيلم عنوانه سوسة: سوق الفحم: Sousse marché au charbon ولكن عند العرض لا فحمَ كان موجودا بل مجرّد جمال بين أكوام من الحَلْفاء أمام المرفإ. وبالتثبت وجدنا أن حرفا قلَب المعنى لأن المصور كتب «Marché au chardon» وشاردون هذه تعني الشوك أو الضريع ويقصد بها الحلفاء... فحرف واحد "d" استبدل بـ "b" قلب مضمون فيلم كامل فما بالك بمقال أوتنظير. ومن هنا كانت علاقة النّقد والتّنظير بالوثائقي مفهوما وتطورا وتسمية واتجاها.

فرنسا مهد الوثائقي.. ومنبع النقد السينمائي

كل مؤرخ للسينما يعلم أن فرنسا تفوقت على البلدان الأخرى بالنقد السينمائي وكذلك بالنظريات ثم بالولع أو الوله أو حب السينما أو ما يسمى سينيفيلي cinéphilie. إن ظاهرة "نوادي السينما" التي ورثتها تونس كما ورثت اللغة الفرنسية وجزئيا معقولَ المنهج الدّيكارتي وموروثَ الأنوار Lumières هي في الأساس ظاهرة فرنسيّة.

فبعد أفلام الأخوين لوميير انقض بائع متجول على السينما – أعني باتي Pathé – الذي اكتشف الرّبح من وراء الحاكي الذي كان يجول به في الأسواق الأسبوعية، وقرّر بعث "شركة باتي للأحداث المصورة"[17] التي تعرض الأفلام التي تسجل للأحداث في العالم حتى أصبحت تلك الشركة من أكبر الشركات الفرنسية ولها فروع في العالم وخاصّة مستعمرات فرنسا ودخلت في صناعة آلات العرض وبناء القاعات... غير أن الفيلم لم يكن يسمى وثائقيا فقد كان يطلق عليه في بداياته من 1905 "مشاهد توثيقية" "Scènes documentaires" وفي عام 1915 برزت كلمة "فيلم توثيقي" ثم "وثائقي" والدليل على أن فرنسا هي مخترعة "وثائقي" نتيجة نصوصها وصحافتها ونقدها المبكر حتى أنك حتى عام 1930 تجد في النصوص الألمانية والأمريكية كلمة Ducumentaire بالفرنسية في النظريات والكتب والصحافة وليس Documentry وكلمة "وثائقي" أطلقت أساسا على الصورة الفوتوغرافية عام 1920 بعد الحرب العالمية الأولى عندما أصبحت المجلات والجرائد تعير أهمّية كبرى للشروح التّابعة للصّور وذلك خوفا من مزاحمة الأفلام التي تصوّر الأحداث وتُعرض بالقاعات، غير أن أوّل من دعّم مفهوم "وثائقي" هو الكاتب جون غريوسون[18] عندما كتب عن الفيلم Moana لأوّل مخرج أفلام وثائقية وهو الانقليزي روبرت فلاهرتي Robert Flaherty والذي اشتهر من قبل بفيلم نانوك الاسكيمو «Noanouk l'Esquimeau» وهو الفيلم الذي فتح الباب للنقد السينمائي للفيلم الوثائقي كمقالات أهم ناقد فرنسي اندري بازان[19] وطبعا مخرج الأفلام الوثائقية والناقد جون غريوسون في أوّل كتاب/مقال يُصنَّف كأوّل ما أرّخ للنظريات النقدية للفيلم الوثائقي، وهو كتاب First Principles of Documentry[20] الذي كتب فيه أن فيلم فلاهرتي له مكونات وثائقية لأنّ المتتبع لذلك الفيلم الذي صور

في القطب الشمالي يكتشف فيه من الخدع ما يجعل النقاد والمحللين يقفون في حيرة، إذ أن الفيلم شد الجمهور بواقعيته المفرطة عندما تناول تبديد الفقمات (وهو ما أثار يقظة برجيت باردو بعد عشرات السنين انطلاقا من ذلك الفيلم) إذ أن المخرج حرّم استعمال البنادق وطلب من الإسكيمو استعمال الرمح وكانت جثث الفقمات تسحب وهي مربوطة بخيط.

وبالتوازي مع ذلك كانت هناك حركة نقدية كبرى في روسيا وخاصة أثناء الثورة وبعدها تدور حول مفهوم الوثائقي الذي انقسم إلى قسمين قسم نضالي متزمت ويقوده "دزيغا فرتوف" Dziga Vertov الذي كان يُعتبر في مراهقته الثورية المرجعَ للفيلم النضالي الواقعي وسرجي ايزنشتاين Sergei Eisenstein[21] ذلك العبقري الذي حوّل كل أفلامه إلى روائع. فالمعلوم أن كل أفلام ايزنشتاين كانت ممولة من الحزب وبطلب ولينين نفسه مثّل "الإضراب" و"المدرعة بوتمكين" و"ألكسندر نفسكي". وأيفان الرهيب" الذي منعه ستالين بعد وشاية تقول إن الفيلم على درجة من الواقعية تحبط الجيش الأحمر أن شاهده. وكل أفلام إيزنشتاين بدأت وثائقية وانتهت روائية غير أنها فجرت النقد والتنظير فقد كان النقاش يدور بين دزيغا فرتوف وإيزنشتاين وبودفكين الذين تركوا لنا مدونه نقدية وتنظيرية هائلة. وهنا يلتقي تاريخ الوثائقي مع النقد والتنظير.

أما السمت الثالث فهو الإستيتقيا حيث أن النقد والتنظير كانا يوازيان التطور الجمالي (أو الاستيتيقي) للوثائقي مما جعل كبار الفلاسفة واللغويين يهتمون بالوثائقي مثل دريدا وميشال سير وكرسيتان ماتز وبالنسبة إلى التاريخ نجد الإنكليزي بول سميث والفرنسي مارك فرّو[22].

وهكذا نصل إلى السمت الرابع وهو تطور نظريات نقد الوثائقي حسب المدارس وفي تسلسل تاريخي يبدو بليدا لكنه ضروري وبيداغوجيّ.

مدارس النّقد والنّظرات النّقديّة للوثائقيّ

كما قلنا في ما سبق ولدت السينما ووُلد معها نقدها. فمنذ أول عرض سالت كميات هائلة من الحبر منها ما كان على أعمدة المطبوعات السيارة والمجلات ومنها ما هو منشور في كتب. ثم اختطف التلفزيون النقد أو الأخبار

السينمائيّ وها هو اليوم تحول الحاسوب ليستقطب النقد السينمائي خاصة في كندا وأستراليا، في غياب معرفتنا بما يدور في الهند وآسيا والبلدان السكندنافية – وذلك من جرّاء حاجز اللغة وما يسمى كذلك المركزية الأوروبية الثقافية – وإذا كان التفتح على الإنكليزية يسمح لنا بالوصول إلى جزء من حركة النقد السينمائي في إنكلترا وأمريكا فإن المحيط الجرماني والروسي بقيا حكرا على الناطقين بلغات تلك المنطقة ونافذتنا الوحيدة هو ما يترجم في سوريا والعراق لأن السبعينيات والثمانينيات شهدت بعثات دراسية لتلك البلدان فتحت لنا أبواب نظريات بيلابالاش المجري ومايكل روم ودزيغا فرتوف وبودفكين الرّوسي وجوريس ايفنس وريثه الشرعي يوهان فان دركوكن[22أ].

من هنا وجب اقتراح تسلسل تطور نظريات النقل الخاصة بالوثائقي وهي ملازمة وموازية للنقد السينمائي وبعدها التلفزي وللنقد السينمائي العام أو الشمولي. لذا نقتطف فقريتن من المقالين المذكورين في الملحق:

هكذا ومن أوّل مقال طرح النقد أو الصحافة موضوعين أساسيين هما دعامة النظريات، كل النظريات حول السينما وهي مازالت تغذي كل المطارحات والمقاربات والمفارقات وتفجيرات المدونة السينمائية فكريا وإبداعيا وإبستيما وسينمائيا وعرفانيا وهما:

أن السينما هي آلة وفنّ في نفس الوقت لا تحاكي فقط الحياة بل تعكسها وتسجلها، ومن هنا قيل إن كل فيلم مهما كان روائيا وحتى من الخيال العلمي فهو تسجيلي أي أنه يسجل (كالساعة المعطلة التي تعطينا الوقت الصحيح مرتين في اليوم على الأقل) على الأقل، عقلية المبدع والمتفرج في زمن إنتاج تلك الأفلام. وقد بدا للكاتبين أن السينما تمثل أعلى مراحل الواقعية حتى أن كاتب مجلة الراديكال بدا له الفيلم بالألوان في حين أنه بالأبيض والأسود وهو ما يؤكد نظرية رولان بارت في تحليله لماهية الصورة الفوتوغرافية في كتابه المرجع: الغرفة المضيئة[23] بأن درجات تفاوت النور والظلال وسلم الخامات الرمادية هو في حدّ ذاته عاكس للألوان لأن الحركة هي التي تضفي اللون لا "الكروما"[24] وبقي الانطباع الذي يعكسه سحر تلك الآلة الوحيدة حتى أن محرّر جريدة البريد قال: "الموت أصبح غير أزلي".

وهذان الرأيان هما أساس دعامة نظريات "أندري بازان... "مؤسس النقد السينمائي الشمولي بعد 58 سنة وهما: المادة انعكاس ما يبدو من الحركات والأشياء كما عند أفلاطون والمدرسة الفنمولوجية من كَانْط إلى بول ريكور[25] وعكس العالم الذّاتي أو اللاواقعي في حرب بين المنسوخ والممسوخ.

مسيرة النقد تاريخيا وجغرافيا

بدأت الكتابات السينمائية الجدية تنظيرا منذ عام 1907 في كتابات إدماندو دي أمسيس وجيوفاني بايبني[26]. وقد كتب كل منها أن للسينما إمكانيات تجلب الانتباه وتفرض قدارتها الفنية حتى يأخذها المحلل بعين الاعتبار في البحث عن تفكير جدّي عن ماهيتها وحتى الوصول إلى جدلية ميتافيزيقية. وفي نفس السنة سيكتب مليا جورج مليلس[27] نظريته مع "المناظر السينمائية" عندما يؤكد أن ما يميز السينما عن باقي الفنون هو قدرتها على تغيير الواقع ومسخه للوصول إلى ما وراء الواقع من خيال وتخيل.

المؤسس: ريسيوتو كانودو

أما المؤسس الحقيقي لنظريات النقد السينمائي وخاصة الوثائقي فهو ريسيوتوكانودو (1879–1923)[28]. وكانودو، مختص في الموسيقي وكاتب بحوث ومقالات وروائي وشاعر ومؤلف مسرحي وناقد مسرحي وهو الذي عاش في خضم الحياة الثقافية الباريسية رغم أنه من أصل إيطالي، وقد بدأ التأليف والكتابة عن السينما منذ 1907. وإن كان كتابه مصنع الصور[29] قد ظهر على شكل مجموعة من المقالات لا رابط بينها، ولا تمثل أساسا مدونة نظرية في النقد السينمائي، لكن بيانه المشهور والمنشور في 24 مارس 1911 هو الذي يؤسس إلى تموقع السينما بين ما يسميه فنون الفضاءات (الهندسة، والنحت والرسم) وفنون الزمن (الموسيقى والشعر والرقص) [هل من هنا اقتفى الفيلسوف جيل دولوز نظرياته المعقدة والطريفة في كتابه الصورة – الزمن والصورة – الفيكان][30].

غير أن كانودو يموقع السينما "الفن السابع" (وهو مخترع هذه التسمية) في ما يطلق عليه الربط بين المنهجين: أي المكان والزمان أو كما يقول: "لوحات في

حركة دائمة، فنون تشكيلية تتطور حسب معطيات الفنون الإيقاعية". يا الله! من وصل إلى هذا المستوى اليوم من حسّ في ماهية السينما وثائقية كانت أو حتى روائية، ولولا المنحى البيداغوجي لهذه الدراسة لما غصنا في أعمال كانودو.

وتكمن العملية الأساسية في ماهية الخصوصية السينمائية في أنه: "لا يوجد تماثل عميق، ولا فكر، ولا تشكل ولا طرق إيحائية، ولا وسائل إخراج، بين ما هو لاواقعي جامد على الشاشة والواقع المتحرك الذي كان يعيشه المشهد". فالفيلم هو بالنسبة إليه، والكلمة كلمته هو "فن الحياة"، ثم يضيف "إن السينما ليست عملية توضيح أي شيء وليست مجموعة من الكلام تدعمها لوحات وليست لوحات توضحها جمل... السينما ولدت لتكون تمثيلا كليا للأرواح والأجساد، إنها قصة بصرية مكتوبة بالصور ومرسومة بريشه من نور"...

ويطول البحث والتمحيص في نصوص كانودو الذي وضع إصبعه أساسا على الفيلم وماهيته، والوثائقي وربطه بالواقع، والسينما ومكوناتها... إنه بلا منازع أب نظريات السينما والنقد. وهو كذلك مؤسس أول نادي سينما.

دلوك... وعبقرصورية المشهد[31]

إنني أبدو كمن يلوي رقبة اللغة باختيار هذه اللفظة: "عبقصورية" كترجمة لاسم أغرب مسألة في ميدان الصورة وهي ما تعكسه الصورة بعد التصوير Photogénie أي كيف أن الصورة تعطيك ما خفي عن الحس والبصر من جمال. فترى بالعين المجرّدة وجها أو مشهدا طبيعيا عاديّا غير أن الكاميرا تجعل منه تحفة فنية ويقول لك ذلك من عاشر مارلين مونرو وسعاد حسني مثلا من النساء المتوسطات الجمال لكن الكاميرا جعلت منهما تحفا بشرية وبصرية.

ولويس دوليك (1890-1924) ليس من وسّع دائرة التنظير فحسب بل دولوك هو مخترع النقد السينمائي وهو في نفس الوقت مخرج أتت كتبه كمجموعة مقالات دعمها بنصوص تأتي كركائز لتحديد حقل النقد السينمائي.

ويبدو ذلك من جملته الشهيرة عن جذور السينما عندما كتب "السينما هي سليلة الحيل (ميكانيك) وحيرة الإنسان"... وهو كذلك مؤسس فكرة أن كل فيلم وثائقي يحكي واقعا ولا يحاكيه. ثم يردف "الحقيقة في المسرح غير ممكنة إطلاقا

لكنها ضرورية في السينما" ويقول كذلك "ولد الفيلم الدرامي الحقيقي (يقصد الروائي) في اليوم الذي فهم فيه أحد مّا أن الاقتباسَ على الشاشة والممثلين على المسرح وفوق الشاشة ورسَمهم على المشهد وحركاتِهم عليها لا بد أن تنسحب أمام الطبيعة، وأن أجمل أفلامنا جلها قبيح جرّاء البحث والتشبيه والجري وراء المصطنع. وكم من مرّة نكتشف أجمل ما في سهرة عروض هي شرائط الأحداث المصورة." وهو يؤكد على أن العبقصورية والحقيقة متوازيان.

جون ابشتاين والبعد الماورائي

ترك لنا جان إبشتاين (1897–1953)[32] مدونة كبيرة تدور حولها أفكاره مؤكدا بأن روح السينما تكمن وراء عبقرية سحرها والنفاذ إلى اللامرئي: "السينما هي أقوى وسيلة شعرية، وهي أكثر الوسائل واقعية للولوج إلى اللاوقعية، وما فوق الواقعية كما يمكن أن يخرج من شعر أبولينار"[33]. وأساس فكر إبشتاين هو الزمن، وخاصة المدة، وهكذا حلل اللقطات البطيئة ودورَها وعكس التواتر الزمني أي كلَّ ما يمكن أن تكشفه الكاميرا من حقائق غائبة عن العين المجرّدة... وهو الذي حلّل دور اللقطات من كبيره وعامة ومتوسطة ودلالاتها اللغوية وهي أساس نحو السينما وبلاغتها روائية كانت أم وثائقية[34].

مدرسة التشكيليين

تدخّل الرسامون في السينما ونظَّروا لنقدها، وذلك منذ بداية القرن أمثال كاندنسكي في كتابه "المُناخ بلو رايتم" وخاصة ليوبولد سورفاج (1879–1969)[35] الذي أسس لفكرة فن مستقل بذاته (يعني السينما) في مقال عنوانه "النسق الملون" الذي يؤكد فيه أن "اللون يرتبط بالنسق. ولم يعد اللون زائدةً أو إضافةً اعتباطية للأحجام، فاللون هو مضمون ذو أشكال تجريدية.

وبعد "سورفاج" يتحرك الرسّامون المستقبليون في نصهم الشهير "بيان رسامو المضارع"[36] وسيتدخل كذلك نقاد الموسيقى ليؤكدوا أن النسق في الفيلم يحاكي نسق السنفونية أمثال إميل فولرموز[37] الذي يؤكد أن "التشكل السينمائي ينحني إلى قواعد التكوين النسقي الموسيقي" وكما أكد كذلك ليون موسيناك[38] عندما

بحث في قواعد النسق الفيلمي داخل بحوث النسق الموسيقي وقد فتح الباب أمـــام تجسيد تلك النظريات التي أكدها صاحب هذا الفيلم: السويدي فيكنيغ اقلنغ وتبعه كل من هانس ريشتز ووالتر روتمان[39].

جرمان دولاك والسينما الصافية

بداية من عام 1924 رفعت الناقدة جرمان دولاك[40] راية الســـينما الصـــافية وذلك على خُطى دلوك وإبشتاين وكل هذه النصوص كانت تنطلق من الأفـــلام الوثائقية، وركزت نظرياتها على الحركة التي سمّتها روح السينما وهدفها ودعامتها، وهي تنادي بالقطيعة مع مسرحة الفيلم والرجوع إلى النقاء وذلك بالاعتماد علـــى الضوء وأطيافه، واللون وتموجاته، والأبعاد الأفقية وغيرها من المكونـــات ولـــيس التمثيل والحوار وهو ما سوف يفتح الباب إلى النـــداء بضـــرورة الواقعيـــة الـــتي سيتوخاها روني كلير في أفلامه مثل "باريس تنام"[41] وما سيصـــبح أركيولوجيـــا سينما الواقع الذي أعيد اكتشافه في آخر السبعينيات. هذه هـــي المـــدارس الأولى للنقد والتنظير السينمائي في بداية القرن حتى تتدخل المدرسة السوفياتية.

المدرسة السوفياتية

من الحقيقة... المباشرة إلى الواقعية

السينما الروسية السوفياتية هي وليدة فكر متكامل، أعني الماركســـية، لكـــن الواقعية كانت دعائمها، وقد برزت قبل الثورة في أعمال ماكسيم غوركي الروائية وتشيكوف المسرحية ونظريات مايرهولد في الإخراج المسرحي الذي عمـــل معـــه ناظم حكمت في ما بعد والذي نقل عنه الشعر الواقعي[42]. فالأفلام الأولى كانت كلها مبنية على أسس الجدلية التاريخية والتاريخانية التعبيرية مما أدى بلينين الـــزعيم الثوري والمنظر الكبير (34 مجلدا) بأن يصرخ: "السينما أهم الفنون لأنها أكثرهـــا شعبية".

وهكذا سيبرز ايزنشتاين وهو في الأصل رسام ومعماري غـــير أنـــه أعطـــى للتاريخ أجمل أفلام لم يستطع تقليدها أيُّ مخرج وهي الطّفرة الثانية بعد "ميلاد أمة" لغرفيت[43] مخترع المونتاج. لا يكمن سر أفلام إيزنشتاين بالـــذّات في إبـــداعاتها

التشكيلية وفي تكوين اللقطة فحسب، بل هي إلى جانب كونهـا، كمـا يقـول أصحاب مدرسة السينما التشكيلية، سنفونية بصرية تعتمد على سحر الواقع، فهي أساسا تكوينات إذ كل لقطاته هي سينما وثائقية فإن كانت هناك اليوم مدرسـته الرّوَاثائقي أي الأفلام التي تمزج بين الرّوائي والتوثيقي فإن إيزنشتاين ترجم لقطات تمثيلية لتتحوّل إلى وثائقي. إنه الخيال الذي يتعدّى تعبيرية الواقع.

كل هذا طبعا نظّرَ له أوّل مُنظّر فعلي للسينما وخاصـة للوثـائقي المخـرج كولوشوف وقد ورثَ عليه نظرياتِه مايكل روم[44] الذي أسس مخبَـرا في معهـد فغيك VKIK وهو المنظر الذي جمع بين النظرية والتطبيق... وهو الذي غـاص في تعبيرية الفيلم وخاصة المونتاج حتى أصبحت نظريته معروفة وهي نظرية كولوشوف في الإيحاء بالتركيب إذ أنه كشف أن أيّ سينما تريد كشـف الواقـع، هـي في الأساس تسرق من الواقع، مثلا الطفل الذي يبكي وبعده لقطة عن الحـرب يـثير عطفنا، رغم أنه طفل افتُكّت من يده لحتُه لا غير، هنا تغوص المدرسة السوفياتية في النظريات التي جسدها بودفكين[45] الذي نظّر لأهمية اللقطة وأسس لغة السـينما وخاصة ما يسميه تشكيلية اللقطة والتقطيع ومفهوم المرئي واللامرئـي في اللقطـة نفسها وهو كُنه الوثائقي الذي يعتمد أساسا على أن مخرج الوثائقي يُبرز ما لا يراه المتفرج العادي أو ما يسميه علماء الاجتماع "هناء الجيرة" أي أنك لا تعرف مـا يلبس بائع الجرائد إلى جانب البيت ولا حركاته لأنك تراه كل يوم.

أما الذي سيفجر ركام النظريات المرتبطة بالتطبيق فهو بلا منـازع دزيغـا فرتوف (1896-1954) الذي يمج كل أشكال السينما حتى الوثائقيـة ليؤسـس السينما العين (Kinoglaz) وسينما الحقيقة (kinopravda) وسينما الحركة فهو لا يؤمن إلا بالكاميرا المباشرة وهكذا وافقه لينين والحزب السوفياتي بتجسيد فكـرة قطار السينما الذي راح يجوب الجمهوريات السوفياتية يصوّر الواقع كما هو دون تدخل ومن هنا كانت نظرياته التي نشرت في كتاب من ترجمة عدنان مـدنات[46] وأفلامه وخاصة منها "رجل الكاميرا" الذي يعتمد مرجعًا لدراسـة الوثـائقي في الجامعات ولدراسة السينما بصفة عامة. أمّا إزنشتاين فقد ربط بين أفلامه ومدونة الرسوم. لكلّ لقطةِ السينما صورُها وهي صور مدونة رهيبة يحتفظ بها في متحـف "سان بترزبورغ" ومجموعة نصوصه التي تعتبر معينا نظريا مختلفا على كل النظريات

لأنها تنبع من الواقع والتناص بين الرسم واللقطة السينمائية بين الواقع والمتخيل والسينما من خلال الروائي والوثائقي.

النظريات النقدية 1926-1948

التعبيرية والموضوعية الجديدة وسنما البروليتاريا هي المدارس التي أثرت في النظريات النقدية التي ستشهد طفرة نوعية في هذه الحقبة. فقد أتت نظريات الكاتب المرجع وكتابه المرجع وهو زيغفريد كراكوير "من كالبغاري الرهتلر"[47] كأوّل نظريات متكاملة حول وقع السينما على الواقع وتأثير الواقع في السينما وهو وإن كان مهندسا معماريا ونشر كتابه في أمريكا عام 1947، فقد استطاع أن يرتقي بالتنظير للسينما إلى مستوى علماء الأنتروبولوجيا والفلسفة ويرقي المرجع النظري الأساسي خاصة حول التعبيرية وكذلك لما نسميه السينما الوثائقية بالمعنى الدقيق للكلمة أي الأفلام المعتمدة على تركيب الوثائق من لقطات سينمائية وملصقات وصور ولوحات ويليه لوت إيزنر[48] في كتابه "الشاشة الشيطانية" وخاصة أروع ما كتب عن "روح السينما" وهو عنوان كتاب المُنظّر المجري بيلا بالاش الذي ترجم في سوريا وتناول كيفية صناعة اللقطة وجمال تخريجاتها وكيف يستطيع الولوج إلى لبّ الأشياء انطلاقا من لقطة أو حركة والطريف أن بلا بالاش كان يعيش في المجر بعد أن درس في الاتحاد السوفياتي، وكان يلتقي يوميا بالمُنظّر والمسرحي برتولت برشت[49] الذي هرب من النازية وجورج لوكاش[50] الناقد الأديب التشيكي، وهكذا كانت نظرياته في سياق تفجير الأفكار تعتمد على تلاقح الأدب والمسرح والسينما في نقاشات هذا الثلاثي.

الخمسينيات والمدرسة الفرنسية

إن من سيؤسس للنقد الفرنسي وخاصة في ما كتب بالمجلات وما جمعه في كتبه هو أندري بازان[51] وهو قادم من الفلسفة وقد حارب الوضعيّة positivisme التي أسسها أوغوست كونت – والعِلمانية scientisme واستبدلها بالبرغسونية والفمينولوجيا الوضعية والوجودية والشخصانية. فقد أتت نصوص بازان حول الروائي أو التسجيلي فريدة في دقتها وبحثها عن المعنى، وهو يُعتبر المُنظّر الأول قبل

رولان بارت ويشكّلُ نصُّه نصّا مؤسِّسا إنه النّص المرجع حول الفوتوغرافيا، وما عنوان كتابة إلا غمزة لسارتر وعنوانه"ما هي السينما؟" في جزءين وهو الذي أسس لنقد الوثائقي عندما قام بالتفريق بين الوثائقي وأفلام الرحلة وأفلام البحث عن الغرائيية وأول من وضع يده قبل التلفزيون عن الفرق بين الوثائقي والتحقيق "روبرتاج" أو ما نسميه اليوم الاستقصاء.

أسس لمفهوم الزمن ثم ألقى غشاء على النظريات استمده من ميل النقد الفرنسي إلي المنحى الأدبي وهو التفكيك الدّاخلي للمتن وكذلك اعتماد تحرير أدبي وكأنه يؤلف بنفسه. وطغى ذلك المنحى على "كراسات السينما" التي ساهم في تأسيسها، ومشى على دربه عدّة شبان أصبحوا فيما بعد سينمائيين يشكلون الموجة الجديدة أمثال تروفو وغودار وشابرول وفاردا[52]. ويعتبر بازان أوّل من وضع أسس البحث عن الواقع، والواقع عنده في الروائي والوثائقي سواءٌ. فإن كل عمل سينمائي عنده هو بحث عن الواقع ولذلك كان تناوله للوثائقي نظريّا يعتمد على آليات جرّبها على الروائي من حيث البحث عن بلاغة خاصة قوامها اللون والحركة والنسق وخاصة "الزمانية" وكأنه يبحث عن دعائم الفنمولوجيا في متن بصري قوامه الحركة.

جان متري 1945-1963

جان متري مؤسس علاقة النظرية بالاستيتيقيا. فكما رأينا، استطاع الأوائل أمثال كانودو وبالاش ومشاهير النقد السوفيات، إيزنشتاين وبودفكين، وكولوشيف وفرتوف، وخاصّة المؤسسين مثل دولوك وابشتاين ودولاك، فرض النقد، وقد بعثوا كلّهم مشارب مختلفة ومتكاملة الأسس ودعائم أولى لتحديد النقد السينمائي ونظرياته حتى أن مشاهدي وقراء الخمسينيات أصبحوا يتحركون أمام الفيلم، وحتى الوثائقي، اعتمادا على معطيات نظرية ستصبح فيما بعد دعائم نقاشاتهم وجدلهم الذي بدأ يبرز على أعمدة الصحف حين خصت الصحافة منذ الأربعينيات أبوابا للسينما؛ فكان النقاش حول أفلام وثائقية مثل فيلم "عجب يدكاسو" وفيلم "عالم الصمت" للكومندان كوستو وفيلم "36 المنعرج الكبير" لتورنيي وفيلم "الحزن والرحمة" لماكس أوفلس وكلها وثائقيات عرضت في

القاعات الكبرى وأسالت الحبر الكثير هنا يتدخل جان متري صاحب أهم مدوّنة حول السينما والنقد والتنظير في جزءين ظلا إلى حدّ اليوم المرجع الأساس وهي Esthétique et Psychologie du cinéma.

هذا المتن يحمل في طياته كل مكونات النظريات السينمائية اعتمادا على تفجير السينما من الدّاخل في البحث عن التناغم الدّاخلي بين كل المكونات من البحث عن الزاوية حتى معالجة الصوت من استعمال اللقطة بلاغيّا إلى تتبع النسق وذلك مهما كان الفيلم روائيا أو وثائقيا والكل على خامة أعدّها جان متري وهو الذي درّس السينما السنوات الطوال في المعهد الأعلى للسينما مستندا على تشريح الأفلام وذلك بالاعتماد على نتائج دراسات علم النفس وعلم الجمال. وهكذا استطاع أن يبني نظرياته على تقاطع المنحى الإستيتيقي والمنحى السيكولوجي حتى أن ما كتبه، على الأقل كتابه المرجع، أصبح لا مفرّ من اعتماده إذ طوع السينما إلى خدمة الاستيتيقيا والعكس كذلك.

الستينيات: السينما في قلب الصراع النظري

من 1962 إلى 1968 ستتدخل المكونات الجديدة في النقاش الفكري والأدبي الذي طغى على التحاليل والنقد والدراسات الجامعية وهما: البنيونية والسميولوجيا. ويطول درس هذا المنحى لكن البادئ أن تلك النقاشات كان لها تأثير أساسي في الوثائقي بصفة عامة فقد نجد في المدونة أحاديث أهم الباحثين والجامعيين ونقاشاتهم وخاصة كتاباتهم، فقد كتب وتحدث كولد لفيستروس[53] عن أهمية السينما في الدراسات الأنتروبولوجية وهو الذي اكتشف فيما بعد ولَعَه بالفوتوغرافيا حتى نشر في آخر حياته كتابا رائعا يُعتبر فيلما وثائقيا انطلاقا من الصور التي كان التقطها أثناء إعداده كتابَه "المستوي الحزين" ثم سيدخل رولان بارت الذي سيكشف لنا كيف تقرع اللقطة باللقطة الأخرى ودخول الحركة في الزمن والذّاكرة في المشتهى وذلك لمّا ركز كل ذلك في نصوص مرجعية وأساسها كتابه الروعة "الغرفة المضيئة" ونصوص أخرى حول إيزنشتاين وتحليل الدعاية وميثولوجيا العصر. وقد ساهم كذلك كريستيان ميتز[54] الذي طوع بحوثه حول اللسانيات والسميولوجيا وأسس لمدرسة كاملة تعتمد

السميولوجيا في دراسة الفيلم عندما نشر أول نص له "السينما: لغة أو كلام"...

تطول دراسة هذه المدرسة التي مازالت تطغى على مجلة كراسات السينما لتؤسس لنقد جديد ونظريات تحوّلت من الصحافة والمجلات إلى الجامعة...

النقد يتحول إلى الجامعات

نظريات النقد اليوم تخرج من الجامعات ولا يمرّ شهر دون أن نشهد أطروحة موضوعها السينما وخاصة الوثائقي وكان وراء ذلك عالِمان لا بدّ من تخصيص دراسات لهما، ويعتبر صاحب هذه الدراسة أنهما كوّنا مساره النّقدي الأوّل هو إدغار موران[55]عندما أقدم على كتابة أوّل كتاب نظري حول السينما يؤلفه جامعي وعالم وهو "السينما والإنسان العادي" بعد أن خرج علينا "بيار بورديو" بكتابه حول الفوتوغرافيا: "الصورة الفوتوغرافية فن متوسط"[56].

وكذلك أستاذنا الذي تابعنا دروسه مدّةَ سبعِ سنوات مارك فرّو[57] الذي ارتقى بالنقد إلى مستوى العلم في دروسه التي يقدمها لمعدّي الدكتورا كل يوم سبب حول السينما/التاريخ أوّلا، وفي وسوسيولوحيا السينما وذلك بالاعتماد على كل أنواع الأفلام ولا ننسى دروسه حول علاقة الفيلم بالمؤسسة لّما عرض لنا ساعات من أفلام كانت تنتجها مؤسسة "رولان بولانك" وهي شركة صناعة أدوية وكيف يفجّر تكوين الفيلم للبحث عن معنى وتأسيس نظريات تجعلك تبحث في أي لقطة مهما كان نوعها على ما يسميه المنظرون "روح السينما" كما ورد في عنوان كتاب لأب النظريات السينمائية "بيلا بالاش". أما النقد والسينما والوثائقي بالتحديد اليوم فتلك مسألة أخرى، وهي كمسألة طرح إشكالية النقد والسينما والوثائقي عند العرب التي سنفرد لها دراسة أخرى.

المراجع والمصادر

1. انظر: مجلة الإذاعات العربية عدد 1، سنة 2009.
عبد الكريم قابوس "النقد التلفزي في العالم العربي؟ نقد النقد ونقد الذات التلفزية".
2. انقر كلمة documentry على google.
3. Exotisme.
4. انظر الملحق عدد 1.
5. انظر الملحق عدد 2.
6. La temporalité chez Heidegger.
7. انظر موقع الجزيرة الوثائقية.
8. حليم بركات.
9. مقدمة ابن خلدون.
10. Cahiers du cinéma/Positif/cinémAction.
11. انظر أحمد المتولى المغازى". تطور الصحافة الفنية فى مصر وموقفها الإعلامى بين الحركة الوطنية والحركة الفنية من 1924–195" (رسالة دكتوراه). القاهرة: قسم الصحافة كلية الإعلام جامعة القاهرة، 1975)، 763 صفحة.
12. انظر عبد الكريم قابوس "السينما العربية 84"، تونس: عدسة للنشر.
13. انظر الملحق عدد 1.
14. الصورة والحركة نشر وزارة الثقافة السورية.
15. David Wark ***Griffith***.
16. www.festival-4ecrans.eu/
17. *fr.wikipedia.org/wiki/Auguste et Louis Lumière*
18. *fr.wikipedia.org/wiki/Pathé*
19. *fr.wikipedia.org/wiki/John Grierson*
20. *fr.wikipedia.org/wiki/André_Bazin*
21. "(1932) "*Principles of Documentary*" (First).
22. Marc Ferro.
22أ. Dziga Vertov, Poudovkine, Joris Ivens, Johan Van der Kooken.
23. *La Chambre claire: Note sur la photographie*, Gallimard/Seuil/Cahiers du cinéma, Paris, 1980.
24. أي أطياف اللون.
25. Paul Ricœur.
26. Edmondo De Amicis Giovanni Papini،.
27. Georges Méliès.
28. Ricciotto Canudo.
29. *L'usine aux images*, textes de Canudo publié par Jean-Paul Morel, Séguier, Paris, 1995.
30. *L'image-temps. Cinéma 2*, Les éditions de Minuit (coll. «Critique»), Paris, 1985, 378 p. *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Les éditions de Minuit (coll. «Critique»), Paris, 1983, 298 p.

.Louis Delluc .31
.Jean Epstein .32
.Guillaume Apollinaire .33
.34 نعم السينما لها نحو وبلاغة انظر مثلا:
Grammaire du cinéma Marie-France Briselance, Jean-Claude Morin.
.Léopold Survage .35
.Manifeste des peintres du futur .36
.Émile-Jean-Joseph Vuillermoz .37
Léon Moussinac .38
.Viking Eggeling, Hans Richter-Walter Ruttmann .39
.Germaine Dulac .40
.René Clair dans *Paris qui dort* .41
.Vsevolod Emilievitch Meyerhold - Anton Pavlovitch Tchekhov-Maxime Gorki .42
.David Wark Griffith .43
.Mikhail Romm - Lev Koulechov .44
.Vsevolod Illarionovitch Poudovkine .45
.46 الرجل والكاميرا ترجمة عدنان مدنات دار الفارابي، لبنان
Siegfried Kracauer De Caligari à Hitler: une histoire psychologique du cinéma .47
.allemand, L'Âge d'Homme, 1973
.Lotte Henriette Eisner .48
.Balás Béla ترجم في سوريا .49
Georg Lukács ou György Lukács .50
.André Bazin .51
.François Truffaut, Paul Chabrol, Agnès Varda et Jean-Luc Godard .52
.Claude Lévi-Strauss .53
.Christian Metz .54
.Edgar Morin .55
Pierre Bourdieu, *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la* .56
photographie, Minuit, 1965, Luc Boltanski, Robert Castel, Jean-Claude Chamboredon avec
Marc Ferro .57

Analyse de film, analyse de sociétés: une source nouvelle pour l'Histoire, Hachette, coll. «Pédagogies pour notre temps», Paris, 1974, p. 135.

Cinéma et Histoire, Denoël et Gonthier, coll. «Bibliothèque Médiations», Paris, 1977, 168 p. - 12 p. de pl.

ilm et histoire, Éditions de l'EHESS, coll. «L'Histoire et ses représentations», Paris, 1984, 161 p. - 8 p. de pl.

Le Cinéma, une vision de l'histoire, Le Chêne, Paris, 2003, p. 163.

نقد الفيلم التّسجيلي:
أسس المعرفة والتّناول

أمير العمري

من المهم أولا أن يعرف الناقد الذي يرغب في التعامل المكثف والمتعمق مع الفيلم الوثائقي، كيف يتجاوز ذلك الجدل الذي شغل النقاد المهتمين بأمر هذا النوع من الأفلام عقودا في ثقافتنا العربية بوجه خاص، وتمحور حول التفرقة بين الفيلم الوثائقي والفيلم التسجيلي، فقد اتفق الباحثون في العالم، الذي تتقارب فيه الأفكار وتتجادل الثقافات على نحو يشبع ويثري المصطلح ويطوره، على استخدام مصطلح "الفيلم غير الخيالي" non-fiction film لوصف هذا النوع الذي يختلف بالضرورة في بنائه وشكله وطريقة إنتاجه وتصويره عن الفيلم الخيالي fiction film.

غير أن هذا المصطلح (أي الفيلم غير الخيالي) لم يمتد بعد إلى الثقافة العربية والنقد السينمائي العربي، ليس لأن لا أحد يعترف به أو يستوعبه، بل لأن معظم المشتغلين بالنقد يجدونه مصطلحا ثقيلا أو مركبا، أو ربما لن يمكنه أن يوصل للقارئ المعنى المراد توصيله بدقة كما في اللغات الأجنبية.

لذلك، ولتجنب الجدل الطويل حول التسجيلي والوثائقي وغير الخيالي، سوف أستخدم في هذه الدراسة مصطلح الفيلم "التسجيلي".. ولكن بعيدا عن ذلك التعريف الكلاسيكي الضيق الذي قد يدفع البعض إلى المجادلة بالتقليل من شأن "التسجيلي" مفضلين "الوثائقي"، مثيرين عادة، الكثير من الجدل في التفرقة بين التسجيلي والوثائقي، في حين أننا أصبحنا في الحقيقة منذ سنوات، أمام نوع آخر من الأفلام يشمل الوثائقي والتسجيلي، والروائي – التسجيلي، أي الفيلم الذي لا يكتفي باستخدام الوثائق ولا بتصوير الواقع أو باعادة تجسيده، بل ويستخدم أيضا العناصر الدرامية والأشكال المختلفة التي أتاحتها التكنولوجيا

البصرية الجديدة ومنتجاتها مثل الرسوم والجرافيك والتحريك واللوحات والمؤثرات الخاصة، بل ومن الممكن أن يعتمد على "حبكة" ما، وعلى "رؤية" ذاتية لصاحب الفيلم أي مخرجه الذي قد يستخدم أيضا التعليق الساخر المباشر، والكتابة التي تحمل بعض الاستهجان والاعتراض والسخرية مما نراه على شريط الصورة، بدلا من تلك الرؤية "الموضوعية" التقليدية أو ذلك الصوت "المحايد" الصادر من أعلى، أي من خارج الصورة، والذي ينبئنا بأننا أمام حقيقة "موضوعية" يتعين علينا قبولها والإقرار بها بدلا من طرح التساؤلات المختلفة حولها.

ويبقى الفيلم هو الفيلم، سواء كان عملا تسجيليا أم روائيا دراميا خياليا، لكنه يختلف دون شك، عن الجريدة السينمائية، والريبورتاج التليفزيوني أو البرامج التليفزيونية التي تستخجم لقطات صورت من الواقع مباشرة، سواء في إطار التقرير الإخباري التليفزيوني، أم في إطار تطعيم برامج الحوارات.

هدف الفيلم

دعونا نتفقْ أولا على أن ما يميّز الفيلم "التسجيلي" بشكل عام هو ضرورة أن يكون له هدف، وأن يتعامل مع الحقائق الكبرى والقضايا الكبرى، حتى لو كان ينطلق من تصوير موضوع محلي قد يبدو للمتفرج صغيرا. ولعل في هذا أيضا يكمن خلاف مهم بينه وبين التقارير أو الريبورتاجات التليفزيونية التي عادة ما تصور أحداثا طارئة شديدة المحلية قد تهم سكان منطقة معينة هي تلك التي تغطيها المحطة التليفزيونية التي تنتجها أو تبثها.

وفيلم القضية الكبرى يختلف بالتأكيد عن فيلم "الدعاية" (السياحية أو السياسية أو الاقتصادية.. إلخ).

تورد الدكتورة منى الحديدي في كتابها "الفيلم التسجيلي: تعريفه، اتجاهاته، أسسه وقواعده" أن الاتحاد الدولي للسينما التسجيلية حدّدَ عام 1948 الفيلم التسجيلي بأنه "كل طريقة للتسجيل على شرائط السيلولويد لأي مظهر من مظاهر الواقع، وذلك بتقديمه عن طريق التصوير المباشر أو بإعادة البناء المخلص والمنطقي ليتمشى مع العقل والعاطفة من أجل إشباع الرغبة في توسيع المعرفة والإدراك

وعرض المشكلات وحلولها بأمانة. وذلك في المجالات الاقتصادية والثقافية والعلاقات الإنسانية".

هذا التعريف أصبح في تصوري، في حاجة اليوم إلى كثير من المراجعة، بل إن المراجعة قد حدثت مرات ومرات منذ 1948 وحتى يومنا هذا، وقد حدثت هذه المراجعة عن طريق النقد، وما ساهم به النقاد السينمائيون، وأساتذة السينما، والسينما التسجيلية بوجه خاص، من جهود وأبحاث ودراسات، أعادت النظر في الكثير من المسلمات التي كانت مستقرة طويلا لدى الدارسين.

أولا لم يعد مجال الفيلم التسجيلي يقتصر عل التسجيل على "شرائط السيلولويد"، بل أصبحت الكاميرات الرقمية (الديجيتال) التي تختزن الصور في ذاكرتها ويمكن بعد ذلك إنزالها وتخزينها على ذاكرة جهاز الكومبيوتر ثم القيام بعمل المونتاج لها، هذه الكاميرات أصبحت الوسيلة السائدة اليوم أمام صناع الفيلم التسجيلي، ليس فقط بسبب رخص أسعاره، بل بسبب صغر حجمها وسهولة حملها وبالتالي القدرة على اقتحام العديد من الأماكن المزدحمة التي قد يشكل التصوير فيها مخاطرة ما، أو الأماكن الضيقة المرتفعة، أو غير ذلك من المواقف التي تشتعل بالأحداث المعقدة، حيث لم يعد ينفع أن ينصب السينمائي كاميرا سينمائية واضحة كبيرة فوق حامل على الملإ ثم يقوم مساعدوه بضبط الإضاءة ووضع عاكسات الضوء المناسبة، ثم استخدام العدسة المناسبة أكثر للحدث وضبط بؤرتها والتحكم في حجم اللقطة.. إلخ فقد يكون الحدث قد بدأ وانتهى بينما المخرج ومساعدوه مازالوا يعدون العدة لتصويره!

تحديات جديدة

نحن إذن أمام وسيلة جديدة هي نتاج التكنولوجيا، أي الكاميرات الرقمية، فكيف سنتعامل معها ومع ما تنتجه من زاوية النقد السينمائي؟ الواضح أننا سنتخلى تماما عن فكرة أن الفيلم التسجيلي هو كل ما تم تسجيله على شرائط السيلولويد من أحداث أو مظاهر واقعية، لكننا أيضا ليس من الممكن أن نذهب في الاتجاه المعاكس لكي نعتبر كل ما صور من مظاهر الواقع بواسطة الكاميرا الرقمية

(وهو أمر أصبح في استطاعة الجميع القيام به حتى داخل منازلهم الخاصة لحفلات أعياد ميلاد أطفالهم مثلا) أفلاما تسجيلية!

لقد خلقت الكاميرا الرقمية تحديا من نوع جديد أمام نقد الفيلم التسجيلي. هذا التحدي يتمثل في السؤال التالي" هل يولي الناقد اهتماما كبيرا بالجوانب الجمالية في الصورة التي صورت بكاميرا الديجيتال على نحو ما كان يفعل وهو يشاهد فيلما صور بالكاميرا السينمائية من مقاس 35 مم مثلا؟

بمعنى أن الفيلم المصور بالكاميرا الرقمية، خاصة إذا كان من الأفلام التي تعتمد على توثيق الحدث الذي يجري في الواقع وقت وقوعه دون أي قدرة على إعادة إنتاجه فيما بعد، فإن الفيلم سيأتي بالضرورة مفتقدا إلى "النقاء" الفني المطلوب، سواء في مستوى التكوين أو العمق أو المتابعة الهندسية المرسومة أو المصممة مقدما والتي قد تتمع بها مثلا الأفلام التسجيلية التي تركز مثلا على علاقة الإنسان بالطبيعة في منطقة ما مثل القطب الشمالي أو الغابات الاستوائية. هنا من الممكن أن يأتي اهتمام المخرج على نحو أكثر وضوحا بالجوانب الجمالية في الصورة.

تطلق د. منى الحديدي على هذا الاتجاه في كتابها الذي سبقت الإشارة إليه، "الاتجاه الرومانسي الطبيعي"، وتقول إن أفلام هذا الاتجاه تستخدم المناظر الطبيعية والجغرافية لا لغرض يخرج عن نطاقها الطبيعي في الواقع فهي، أي تلك الأفلام، تمجد الجمال في المناظر الجغرافية وفي الطبيعة، ولا تفرض قصصا مؤلفة أو مفتعلة على هذا الواقع الطبيعي. بل تكون القصة أو الموضوع الطبيعي الذي يعالجه ويقدمه الفيلم التسجيلي من الاتجاه الرومانسي نابعا من المكان ذاته ومن المواقف الحقيقية له".

جماليات الجوع

أما السينمائي والمُنَظر البرازيلي جلوبير روشا فقد كان يبشرنا في الستينيات، بما أطلق عليه في مقاله الشهير "جماليات الجوع" (1965) وهي نقيض الجماليات المتعارف عليها في الفيلم السينمائي التقليدي- الغربي عموما، والفيلم التسجيلي (الجميل) خصوصا.

كانت "جماليات الجوع" صفة أطلقها على الطريقة التي تعبر بها السينما الجديدة في البرازيل (سينما نوفو cinema novo) عن الواقع الجاف الخشن لملايين

البرازيليين الذين يرزحون تحت خط الفقر بسبب سياسيات الاستغلال من الداخل ومن الخارج. وقد نتج عن هذا بالضرورة أن أصبح الفقر مولدا للعنف، وأصبح هناك ما أطلق عليه هو في السينما الجديدة "جماليات العنف" وليدة "جماليات الفقر"، أي العنف الذي لا يمكن للإنسان الغربي- من وجهة نظره- أن يفهمه في سياقه التاريخي الحقيقي، فهو ليس عنفا مدفوعا بالشر والحقد والكراهية، بل بالرغبة في التغيير إلى الأفضل، في تحويل مسار التاريخ لصالح الإنسان.

لعبت جماليات الجوع دورا أساسيا في تأسيس ما عرف بـ "السينما الثالثة" التي تنفي السينما الأولى (التقليدية الأمريكية التجارية- نموذج هوليوود)، والسينما الثانية (الأوروبية الجميلة الفلسفية أي سينما المؤلف)، والسينما الثالثة ترتبط بالضرورة بالصورة غير المسواة، التي تمتلئ بالحبيبات، المصورة بكاميرات بدائية قديمة، والتي يتم عمل المونتاج لها بسرعة وفي ظروف أقرب الى "حرب العصابات السينمائية" لكي يتم عرضها سرا بعيدا عن عيون الرقابة، في المصانع والمدارس والكنائس والساحات الشعبية في القرى. وكانت في هذا متسقة مع ما نادى به السينمائي الكوبي في طرحه النظري الخاص عن "السينما غير المكتملة" imperfect cinema.

من معطف السينما الثالثة ظهرت السينما التسجيلية السياسية التي تستخدم الفيلم مثل "المنشور" السياسي وتأمل في أن تحقق تأثيره لدي جمهور المشاهدين، وأصبح هذا التيار، سواء في الفيلم التسجيلي أو الفيلم الروائي، خاصة خلال عقد الستينيات من القرن العشرين، يلعب دورا في عملية تشكيل الوعي، أي فهم الواقع وفهم العالم في ضوء الصورة السينمائية التي يمكن التغاضي كثيرا عن مقاييسها الجمالية، طالما أنها تقتنص اللحظة، تنجح في توظيف الوثيقة المنتزعة رغم العنف والدمار والعدوان المنظم والممنهج الذي تستخدمه السلطات في الشوارع ضد المتظاهرين، وضد الثائرين من أجل التحرر من العبودية والاستغلال.

أسوق هذا المثال لأننا نستطيع أن نرى في الوقت الحالي، استعادة روح السينما الثالثة وسينما المنشور والسينما السياسية التي تشهد على عصرها، كما يتبدى في عشرات الأفلام التسجيلية التي صورت بالكاميرات الرقمية، لأحداث ووقائع الثورات العربية في تونس ومصر واليمن وليبيا وسوريا.

سينما خشنة

إننا أمام جماليات جديدة- قديمة، أو جماليات قديمة أعيد إحياؤها أكثر مما كان يحلم السينمائي التسجيلي الكوبي العظيم سانتياجو ألفاريز في الستينيات والسبعينيات الماضية، وهو الذي كان يصور الأحداث ويقوم بعمل المونتاج لها خلال ساعات، ثم يعرض الأفلام على الجمهور في القرى وساحات المدن.

الناقد العربي بوجه خاص، سيتوقف طويلا أمام هذه الأفلام، فدوره يحتم عليه أن يفرز من بينها، الحقيقي من الزائف، الأصيل من المفتعل والاستغلالي الذي يلهث لتحويل اللحظة التاريخية إلى "سلعة" في سوق مفتوحة تسعى إلى الحصول على كل ما يمكن الحصول عليه من "مواد" مصورة، تختزنها وربما تعيد استخدامها في سياق آخر بطرق آخر قد تكون أيضا مناهضة لفكرة الثورة نفسها. فمن يدري!

السينما الخشنة عادت مجددا بفضل الوسائل الحديثة في الاتصال التي أصبحت تساهم بشكل مباشر في الحصول على الصورة الوثائقية- التسجيلية- غير الخيالية- التي قد تكون صادمة أو متعبة للعين قليلا، ليس بسبب خشونة حبيبات اللقطات المصورة بكاميرا الـ: 35 أو الـ: 16 مم كما كان الأمر في الماضي، لكن بسبب اهتزاز الكاميرا والمصور يحملها ويجري لكي يهرب من مطاردة الشرطة له مثلا، أو وهو يتفادى ضربة تسدد إلى وجهه أو رأسه مباشرة، أو بسبب ما ينتج عن ابتعاد العدسة عن البؤرة من شحوب وتقلص في المنظور، ولكن هذه اللقطات في السياق الفني السينمائي الذي توجد به، فإنها تمثل قيمة كبرى كوثيقة حية مباشرة من الواقع، لا يمكن الاستغناء عنها.

دراسة التاريخ

يتعين على الناقد أيضا أن يفهم وهو في معرض تناول الأفلام التسجيلية بالدراسة والبحث، تاريخ السينما التسجيلية وتطوره: كيف كانت البداية، وكيف تمكن رائد الفيلم التسجيلي جون جريرسون، من أن يصنع من الفيلم التسجيلي عالما قائما بذاته. فالفيلم التسجيلي، أي فيلم، لا ينفصل عن تاريخ هذا السينما عموما، وتاريخ الأفلام التسجيلية خصوصا. وكل فيلم مهما كان مستواه، بل

وحتى الأفلام التسجيلية الرديئة، هي "وثيقة" تنقل لنا ما كان موجودا وقت التقاط الصور مهما بلغ التلاعب والتبديل والانقاص من خلال عملية المونتاج. لذلك فإن مراجعة الأفلام القديمة التي صنعت في اطار حركة مجتمع ما، مهمة من حيث القيمة التاريخية والقدرة على استنباط الدلالات المختلفة منها.

التسجيلي الفني

كتب جريرسون يقول: "إن فكرة الأفلام التسجيلية لا تتطلب منا أكثر من أن نعرض على الشاشة المسائل التي تهم عصرنا بأي أسلوب كان بحيث يتجاوب مع خيال الناس ويجعلهم أكثر إحساسا وتفاعلا مع ما يدور حولهم. وقد يتفاوت مدى تأثير الفيلم فلا يعدو في بعض الأفلام مجرد عرض صحفي في حين يصل في أحيان أخرى، إلى مستوى الشعر والدراما. وفي بعض الأحيان قد يكتسب الفيلم مستواه الجمالي الرفيع نتيجة للبساطة التي يعرض بها موضوعه على الناس".

جريرسون المعروف بتشدده في التأكيد على أهمية إبراز "القضية الاجتماعية" و"البعد الاجتماعي" في الأفلام التسجيلية، يكتب هنا منتقدا الأفلام التي تبتذل استخدام القضية الاجتماعية، فتصبح في نظره، لا تزيد عن مستوى "العرض الصحفي"، مُنوّهًا بأن غيرها قد يصل إلى مستوى الشعر والدراما. وقد كتب هذه الكلمات، أغلب الظن، في الثلاثينيات أو في الأربعينيات (لم يحدد فورسيث هاردي تاريخا محددا في كتابه "السينما التسجيلية عند جريرسون). إذن.. أليست هذه مفارقة كبرى حقا؟

هنا يجب أن نعلم أن التوازن بين الموضوع وعناصر التعبير عنه من داخل الفيلم، أي الأسلوب السينمائي الذي يستخدم في صياغة الفكرة والتعبير عن القضية الاجتماعية أو السياسية، سواء أكان أسلوبا تعليميا أم انتقاديا يعرض لطبيعة وأبعاد المشكلة، لا يتحقق سوى باللجوء إلى وسائل فنية رفيعة، تحلق بروح الفيلم وقد تصل به الى مرتبة القصيدة الشعرية.. و لم لا؟ أليس الفيلم التسجيلي عملا فنيا رفيعا أو هكذا يجب أن يكون، ويجب أن يكون التعامل نقديا معه؟

يذهب الكثير من النقاد المؤدلجين، أي الذين ينتمون بإخلاص لعقيدة سياسية محددة، إلى أن الفيلم التسجيلي يجب أن يشمل رأيًا واضحا لصانعه في القضية التي

يعرضها. والمقصود أن التعامل مع مادة الفيلم التسجيلي المستمدة من الواقع يجب أن تخدم قضية أيديولوجية محددة هي نفسها القضية التي ينتمي إليها المخرج أو صانع الفيلم (الصراع الطبقي، الثورة الاجتماعية، إنجازات النظام الثوري، الدعوة إلى اعتناق فكر معين، الترويج السياسي لبرنامج حزبي أو لموقف يتبناه تنظيم معين...). وهو رأي يبتسر كثيرا من القيمة الفنية للفيلم التسجيلي. إنه رأي قد يجعل الفيلم التسجيلي أشبه بـ "المقال" الدعائي المباشر. هذا النوع من الأفلام التسجيلية لا يزال موجودا بل ومنتشرا، ولكن قيمته الفنية أقل كثيرا من قيمة الفيلم الذي لا يبدو خاضعا لتوجيه حزبي دعائي أو نتاجا لعقيدة سياسية معينة مهما كان نبل هدفها. فالدعاية تقلل كثيرا بالضرورة من القيمة الفنية، بل ومن قوة الإقناع والقدرة على مخاطبة العقل الفردي المتحرر للمشاهد الذي أصبح اليوم قادرا على الانتقال بين عشرات وربما أيضا مئات، القنوات التليفزيونية بضغطة واحدة على أزرار جهاز التحويل الإلكتروني (الريموت كونترول).

صحيح أن لصانع الفيلم رؤيةً بل ورأيًا وموقفًا أيضا، لكنه لا يكرس بناء الفيلم لتكرار هذا الرأي الأحادي والتأكيد عليه. إنه بدلا من ذلك، يلجأ إلى تحقيق التوازن في فيلمه، بين مختلف الآراء، تلك التي تخدم فكرته أو التي تنتقدها أو تناقضها بالأحرى.

أمامنا هنا مثال حديث لفيلم إيطالي اكتسب شهرة كبيرة هو فيلم "دراكيلا: إيطاليا تهتز" للمخرجة سابينا جوزانتي (من عام 2009).

هذا الفيلم جاء نموذجا على التطور الكبير الذي حققه صناع السينما التسجيلية، فهو لم يعد مجرد "بيان" لما يجري في الواقع، بل رؤية تحليلية ساخرة، وبناء يتجاوز جفاف المادة الوثائقية، لكي يضفي نوعا من الإثارة والمتعة على المشاهدة، بقدر لا يقل أبدا عما يمكن أن يحققه الفيلم الدرامي الروائي. هنا يزول الفرق بين التسجيلي والروائي، ويصبح الفيلم فيلما شاملا بكل معنى الكلمة، يقدم عرضا للفرجة والمتعة والفهم، بل والكشف الصارم عن بواطن الفساد بما يمثل على نحو ما، دعوة إلى تغيير الواقع أيضا.

ورغم الانتقادات الساخرة الحادة التي يوجهها الفيلم إلى سياسة رئيس الحكومة الايطالية سلفيو بيرلسكوني، إلا أنه يقدم وجهة نظر أخرى (شعبية أيضا،

أي تأتي على لسان نساء من الطبقة الدنيا) يدافعن عن بيرلسكوني ويَرَيْن فيه البطلَ، المنقذَ، المخلص الذي لولاه لما كانت إيطاليا قد حققت شيئا.. هذا على الرغم من أن الموضوع الذي يعرضه الفيلم وينتقد سياسة بيرلسكوني إزاءه يتعلق باستغلال بيرلسكوني الكارثة التي نجمت بعد الزلزال الذي ضرب بلدة لاكيلا الإيطالية وشرد أهلها، لتحقيق مكاسب سياسية على حساب هؤلاء الفقراء ومن بينهم أولئك النسوة اللاتي يتحدثن دفاعا عن بيرلسكوني.

هذا الطرح يبدو متناقضا ولو على المستوى الظاهري، مع النظرة الكلاسيكية للفيلم التسجيلي التي ترى أنه يجب أن يتمتع بـ "وحدة الموقف" بهدف توصيل "الرسالة".

لكن الحقيقة أن هذا التناقض الظاهري حيلة فنية مقصودة لإضفاء التوازن على بنية الفيلم، لدفع المشاهد إلى طرح تساؤلات أخرى في الاتجاه المضاد.. لكي يتيح المخرج لنفسه العودة به مجددا إلى تلقي مزيد من الجوانب التي تكشف عن مزيد من الفساد المتعلق بالشخصية العامة التي يسخر منها الفيلم، دون أن يلجأ في إطار ذلك إلى التعريض الشخصي من خلال التعليق الصوتي في الفيلم بل إن التعليق الصوتي يلتزم بالمنهج الحديث الذي يلتزم بالتحليل وليس بوصف الصورة وما يدور فيها، بتقديم معلومات وتسليط الأضواء على محتوى الصورة وتفسير تناقضها مع الصورة الأخرى التي تسبقها أو تلحق بها، ومرة أخرى يعد تكرار الفكرة من خلال التعليق الصوتي، أو تقديم شروح بالكلمات لمحتوى الصورة، أو التعبير باستخدام ألفاظ دعائية مباشرة، أو هجائية مباشرة، انتقاصا كبيرا من دور التعليق المصاحب بل ومن دون الفيلم التسجيلي الفني الحقيقي الذي يتمتع بالقدرة على الإقناع، بل وتحقيق المتعة أيضا للمشاهدين، فضلا عن كونه يحترم عقولهم فيحظى بالتالي باحترامهم.

يقول بيل نيكولز في كتابه "مقدمة إلى الفيلم التسجيلي": "الكتابة عن الفيلم لا يجب أن تكتفي بتلخيص الفيلم أو بتَكرار ما قاله الآخرون عنه أو وصف أجزاء منه بدون تحليلها وتقييمها أو الامتناع عن تقديم رأي الناقد في العمل الذي شاهده. بالطبع فإن العثور على فكرة محدودة للكتابة عن فيلم معين أفضل من مجرد سرد الكثير من الأفكارغير المترابطة".

ونضيف على كلمات نيكولز إن نقطة البداية في الفيلم شديدة الأهمية في نقد الفيلم التسجيلي، رؤية المخرج في التعامل مع مادة فيلمه سواءٌ كانت موضوعية أم ذاتية، تتابع المشاهد، لماذا يبدأ من هذا المشهد تحديدا، وما مغزى البداية؟ أنواع اللقطات المستخدمة في الفيلم ووظائفها وتأثيراتها، تقنيات المونتاج، التدفق، أو وجهات النظر المحددة، التعارض والتقابل والقفز في الزمن. التعامل مع الموضوع باستخدام الوقائع، الصور المباشرة، التخديم عليها بالخيال، الأرقام، الإحصائيات (كما فعل مايكل مور مثلا في فيلمه "ارأسمالية: قصة حب"، الشخصيات التي يتحاور معها المخرج: هل تخدم الموضوع من زواياه المتعددة، التعليق الصوتي: هل هو ضروري أم مقحم؟

لم يعد الشكل الكلاسيكي للفيلم التسجيلي من عصر الصراع بين الأيديولوجيات، مرحبا به كثيرا من زاوية النقد السينمائي في الوقت الحالي. ذلك الشكل المباشرالذي يعتمد على التصوير المنحاز من البداية دون أدني تحفظات، الذي هدفه الرئيسي توصيل الرسالة بأشكال مختلفة، وأساسا، باستخدام تعليق صوتي يلقى بصوت قوي، وباستخدان كلمات ضخمة تثير المشاعر، تستدعي العاطفة، وتقلل كثيرا من الاستقبال العقلاني، تماما كما كانت تفعل الأفلام التي أنتجتها وزارة الدعاية النازية التي كان على رأسها الدكتور جوبلز.

لقد جاء ظهور وانتشار الفيلم التسجيلي أساسا بدءًا من العشرينيات أي مع صعود الأيديولوجية الشيوعية والفاشية في روسيا وإيطاليا ثم بعد ذلك، صعود النازية في ألمانيا، وفاشية فرانكو في إسبانيا، مع ظهور أجهزة عملاقة أخرة مضادة الدعاية على الجانب الآخر، أي على الجبهة التي عرفت بالجبهة الديمقراطية في الغرب، وأساسا في كل من بريطانيا والولايات المتحدة.

ولكن في الوقت الذي كان موسوليني يقبل مرحبا على الظهور في الشكل الأولي للفيلم التسجيلي أي "الجريدة السينمائية"، ويعتبرها إلى جانب الراديو، السلاح الأقوى في حربه الأيديولوجية، كان دزيجا فيرتوف، في الاتحاد السوفياتي، يعلن نهاية الفيلم الروائي (قبل أن يكون قد بدأ عمليا يصبح صناعة كبرى في العالم) ويتجه إلى إعلام أن الفيلم التسجيلي هو الوحيد الجدير بالصنع لأنه فيلم ثوري بالضرورة، يمكنه أن يحرك الجماهير. وقد أسس فيرتوف ما أطلق عليه وحدة

"كينو – برافدا" أو سينما الحقيقة (ومنها استمد اسم الحركة التي ستعود للظهور في فرنسا في الستينيات ولها اسم آخر هو "السينما المباشرة"). واعتمدت هذه الوحدة على تصوير أفلام تسجيلية مباشرة من الواقع، لكن فيرتوف اتجه في الوقت نفسه، إلى صنع أكثر أعمال السينما التسجيلية شاعرية ورقة وجمالا، أي فيلمه البديع "الرجل والكاميرا السينمائية" (1929).

كان هذا الفيلم الذي أتى بعد عامين من ظهور الفيلم الألماني "برلين: سيمفونية مدينة عظيمة" (إخراج وولتر روتمان)، مشابها له كثيرا في استخدامه للقطات القريبة والقريبة جدا، والإيقاع السريع والحركة السريعة والحركة البطيئة والتعريض المزدوج للصور، والمونتاج المركب، والتلاعب بالمادة المصورة بلصقها بطريقة عكسية، والقفزات المفاجئة في المونتاج، وتصوير ما يحدث كاملا أمام الكاميرا مثل تصوير امرأة تضع مولودا ثم يأخذونه منها، وطبع صور مزدوجة وتقسيم الكادر.. إلخ. كان مثل "برلين" فيلما عن الإيقاع، إيقاع الحياة.

تساؤلات عن الرسالة والأسلوب

يعتبر "الرجل والكاميرا السينمائية" فيلما تجريبيا شكلانيا عظيما، رغم تركيزه "الأيديولوجي" على حياة العمال، والعمال أثناء العمل، وكيف تدور الآلات، وكيف يحيا البسطاء في حياتهم اليومية، وكان دافع فيرتوف أن يلهم الطبقة العاملة في الاتحاد السوفياتية قيما جديدة تتمثل في الاهتمام بالعمل وزيادة الإنتاج وبناء دول حديثة تعتمد على العلم والصناعة.

لكن الفيلم هوجم هجوما شديدا من جانب النقاد الرسميين آنذاك بسبب خروجه عن القوالب السائدة، واتهم بالإغراق في الشكلانية والتلاعب بطرق "غير مفهومة" بالصور وتوليفها بحيث ضاعت "الرسالة"، تماما كما كان الفيلم الروائي "أكتوبر" (1928) لأيزنشتاين قد اتهم في فترة متقاربة، بالانحراف في اتجاه "القيم الشكلية البورجوازية" رغم أنه كان قد صنع للعرض في ذكرى مرور عشر سنوات على الثورة البلفشية، ولكن كان أيزنشتاين يجرب في ذلك الوقت، طريقته الخاصة في المونتاج الذهني.

اتهم فيلم دزيجا فيرتوف إذن بالانحراف عن خط الحزب أي عن الخط الستاليني، طبقا للمفاهيم الزدانوفية (نسبة إلى أندريه زدانوف صاحب مفهوم الواقعية الاشتراكية) لكنه دخل التاريخ كنموذج على "السينما الخالصة" التي تتخلص تماما من الاعتماد على المسرح أو الأدب أو الشكل القصصي أو الممثلين، تماما كما أصبح "أكتوبر" أبرز مثال من سينما الثلاثينيات السوفياتية على الأقل، للسينما الشعرية.

وفي ألمانيا (النازية) جاءت بعد ذلك ليني ريفنشتال، المخرجة التي ستعمل في إطار النظام النازي وتصنع أعظم أفلام السينما التسجيلية في تاريخ السينما (انتصار الإرادة، وأوليمبياد برلين). لكنها أصبحت بعد الحرب العالمية الثانية أكثر سينمائية إثارة للجدل منذ ظهور الفن السينمائي حتى يومنا هذا.

وقد ثار الجدل، ولا يزال، حول تساؤلات من نوع: هل الاخلاص لقيم الفن السينمائي بكل معانيه، أي بلوغ الكمال الفني من ناحية التصوير والمونتاج والتحكم في الحركة والايقاع واستخدام الموسيقى، وزوايا التصوير والتكوينات الموحية وتوظيف كل هذه العناصر لإظهار العرض العسكري والرياضي الذي أقامه الحزب النازي في ستاد نورمبرج عام 1935 واعتبر بشكل ما، ترويجا للعقيدة النازية، يكفي لاعتبار الفيلم نفسه عملا رديئا أو ناقصا أو مرفوضا وملفوظا خارج سياق تاريخ الفن بالضرورة؟ أو باختصار: هل كان من الممكن أن تنتج عقيدة عنصرية معادية للتاريخ مثل النازية فنا عظيما؟ وإذا كانت الإجابة بالنفي فهل من الممكن أن تكون للقاعدة بعض الاستثناءات؟ وهل من الممكن اعتبار نموذج ريفنشتال نموذجا استثنائيا؟

هذا مأزق قد يواجه النقد السينمائي في تعامله مع الفيلم التسجيلي المعاصر خصوصا في إطار الاهتمام الزائد كثيرا بـ "الرسالة" و"الفكرة" و"ما يريد الفيلم أن يقوله". فهل يملك السينمائي دائما فضيلة حسن الاختيار وتحديد موقف، أم أنه من الممكن أن ينتهز الفرصة لإبراز موهبته السينمائية حتى في ظل نظام سياسي يقتل ويعتقل ويصادر الحريات؟

هذا السؤال أيضا يعود ليطرح نفسه مجددا في ظل ظاهرة ربيع الثورات العربية التي تفجرت أخيرا. وعلى مستويات شتى مثل الأغنية والمسرح والفيلم، أعيد طرح

التساؤل عن دور الفنان وموقفه: هل تغفر له موهبته موقفه المساند للديكتاتور؟ أم أن موقفه جزء لا ينفصل عن فنه، أي عن أسلوبه وموهبته في صياغة الصور والكلمات والموسيقى؟

ريفنشتال نموذج لا شك في استثنائيته هنا لأن من الممكن اعتبارها واحدة من الرائدات في استخدام الصور المتحركة بل وكل عناصر السينما، في الفيلم التسجيلي، لخلق عمل نابض بالحياة، مؤثر، شديد القوة والرونق، يقترب من الكمال الفني النادر بسبب توازنه الشكلي، وقوته في التعبير عن موضوعه بغض النظر عن موقفنا السياسي من الموضوع. صحيح أنه يصعب كثيرا التجريد، أي تجريد النظرة إلى الإبداع، إلى المنجز السينمائي كعمل فني، بغض النظر عن محتواه الفكري والسياسي، فالشكل هو نفسه المضمون كما يرى جودار، لكن من الصحيح أيضا أنه ليس من الممكن تجاهل الدروس الكثيرة التي يمكن أن يتعلمها دارسو السينما من تجربة ريفنشتال السينمائية: من ناحية استخدام الكاميرا والتكوين والإضاءة والحركة والمونتاج والموسيقى. وأيضا من الثمن الباهظ الذي دفعته من سنين عمرها إلى حين وفاتها بعد أن تجاوزت المائة عام بقليل.

قضية الانحياز الفكري للنظام النازي من طرف ريفنشتال أثارت الكثير من الجدل حولها فقد كتبت سوزان سونتاج مثلا في دراستها بعنوان "جماليات الفاشية" تقول إن "الوثيقة (أي الصورة) في فيلم "انتصار الإرادة" لم تعد ببساطة تسجيلا للواقع فقد تم تشكيل الواقع لكي يخدم الصورة".

غير أن أودري سالكند في كتابها "بورتريه لليني ريفنشتال" ترد بشكل غير مباشر على هذا الطرح، دون أن تشير إلى سونتاج، بالقول: "يتخيل بعض الناس أن ريفنشتال كانت هي المسؤولة عن الاستعراضات التي جرت في نورمبرج، ناسين أن هذه الاستعراضات كانت قد بدأت بالفعل قبل وصولها إلى الموقع أي قبل أن تبدأ التصوير، وأن تلك الاستعراضات النازية استمرت بعد أن انتهت ريفنشتال من تصوير مشاهد ولقطات الفيلم، وإذن فإن الإجابة على السؤال: ما الذي حدث أولا؟ العرض أم الفيلم؟ يجب أن تكون: العرض. وسواء صدقنا أن آلة الدعاية كانت العرض أم الفيلم أم الاثنين معا، أو إذا كان قد تم استخدام ريفنشتال، بترحيب منها، كأداة للدعاية، فإن حجتها أنها كانت تسجل بموضوعية، حدثا

تاريخيا، لقد كانت تنجز مهمة تسجيلية، و لم يكن الحدث نفسه يهمها. فقد كان بوسعها أن تصنع فيلما عن استعراض الخضراوات والفواكه (حسب تعبيرها الأثير)". وكما قال ياورسكي ذات مرة، فقد كان هناك صراع في ألمانيا عام 1932 بين الشيوعيين والنازيين، انتصر فيه النازيون. ولو كان الشيوعيون قد انتصروا لكانت ريفنشتال قد صنعت أفلاما لهم".

هذه النقطة تقال هنا لكي لا يفقد تاريخ الفيلم التسجيلي أبرع سيدة عملت على صنع أجمل وأكمل الأفلام التسجيلية قاطبة، وبالتالي يلقى بعملها جانبا، طالما أن الحلفاء هم الذين انتصروا في الحرب، على النازيين. ومن الممكن بالطبع تصور ماذا كان سيقال عن ريفنشتال في كتب تاريخ السينما لو كان قد حدث العكس (وهذا بالطبع مجرد افتراض نظري)!

التسجيلي والدعائي

لكن هذا الجدل الذي يهم النقد السينمائي الذي يتعامل مع الفيلم التسجيلي يخلق من داخله قضية أخرى، هي العلاقة بين صانع العمل التسجيلي والدعاية السياسية. هل يعتبر الفيلم الدعائي فيلما جديرا بالتناول النقدي؟ هل يتم تجاهل الجانب الدعائي والتركيز على الجماليات إذا وجدت، وهل الدعاية تنفي الجمالية، أم أن الجمالية مرتبطة بالموهبة بغض النظر عن المحتوى أو الرسالة؟

لقد صنع عدد من السينمائيين المرموقين أفلاما دعائية تجارية أي لسلع تباع وتشترى، مثال ذلك المخرج الأمريكي الشهير تيري جيليام الذي قدم ليس فقط أفلاما دعائية، بل وإعلانات تليفزيونية مباشرة عن شراب البيرة مثلا لحساب تليفزيون آي تي إم البريطاني. وكانت بالمناسبة اعلانات شديدة الرونق والجاذبية من الناحية الفنية وتستحق وحدها، الدراسة والتأمل في الأسلوب، فقد كان يستخدم طريقة أيزنشتاين في المونتاج، أي التقابل بين لقطة ولقطة أخرى، لتوليد دلالة ومعنى يتجسد في اللقطة الثالثة. ولعل المونتاج الذهني لأيزنشتاين الذي يكاد يكون قد اندثر من السينما في العالم، قد أعيد إحياؤه في الثمانينيات من خلال عدد بارز من الإعلانات التجارية التي أخرجها عدد من السينمائيين للتليفزيون التجاري البريطاني.

وقد أخرج الأمريكي ديفيد لينش أيضا فيلما دعائيا عن اختبارات الحمل وكيف تجريها الزوجات في منازلهن دون حاجة للطبيب، وكذلك المخرج المكسيكي اليخاندرو جونزاليس (مخرج بابل) وغيرهما.

وإذا كنا قد تطرقنا إلى المونتاج ومفهوم أيزنشتاين الخاص، فلا شك أن المونتاج عنصر أساسي في نقد الفيلم التسجيلي. فهو الذي يعرض لنا رؤية صانع الفيلم لموضوعه، من زوايا محددة، ومن خلال التركيز على نقاط معينة، واستخدام الايقاع الذي يأتي من توليف الصور واللقطات معا بطريقة إبداعية لكي يمنح المشاهد إحساسا معينا.

يتخذ الفيلم التسجيلي شكله النهائي على طاولة المونتاج، في مرحلة تركيب الصور، من خلال ذلك الجدل الخلاق الذي يدور بين المخرج والمونتير أمام الصور المتدفقة التي قد تزيد بنسبة 10 الى 1 مثلا عما هو مطلوب. لذا فالفيلم التسجيلي ليس من الممكن تصوره بشكل محدد من خلال السيناريو، بل بعد الانتهاء من المونتاج. لذلك تأتي أهمية المونتاج.. الذي يعد عملية انتقائية معقدة، وإعادة تصور وصياغة وطرح، قد تساهم أيضا في اكتشاف مناطق جديدة جديرة بالتركيز في مادة الفيلم لم تكن موجودة في ذهن كاتب السيناريو أو المخطط الأولي للفيلم التسجيلي في البداية.

لن يكون مطلوبا من الناقد الذي يتعامل مع الفيلم التسجيلي التركيز، كما عند تناول الفيلم الروائي الدرامي، على "حبكة" محددة، ولا على تحليل شخصيات محددة في سياق درامي محدد، يتعين عليه أيضا أن يتناوله بالتحليل ويرى ما إذا كاتب السيناريو قد أصاب أم أخطأ في تقديمه للشخصيات وخلق الصراع فيما بينها.

إن أهم نقطة في الفيلم التسجيلي هي الموضوع وكيفية تناوله. القضية التي يتناولها أيا كانت: قضية العنصرية في جنوب افريقيا، أو انهيار الأسواق المالية في العالم، أو تلوث البيئة وما فعله الانسان بالكوكب الذي يعيش عليه، أو مراجعة جديدة لموضوع الهولوكوست مثلا، أو قضية الاحتلال وما ينتج عنه من محاولات للإبداع المناهض رغم الرقابة المشددة والقمع.. وغير ذلك من مواضيع وقضايا. والأسلوب الذي تتم من خلاله صياغة الموضوع أو التعبير عن القضية أو عرضها

للمشاهدين.. أي طريقة العرض ليس من خلال تحليل الحبكة بل تحليل عناصر ومكونات الصورة وإيقاعها.

صحيح أن الفيلم التسجيلي الذي يتناول قضية ما يكون منطلقا في الأساس، من موضوع محلي، أي من موضوع يشغل المجتمع في منطقة معينة قد تكون قطاع غزة مثلا، أو ولاية أريزونا، أو الأحياء الهامشية العشوائية في مدينة القاهرة.. إلخ لكن المخرج الذي يتناول موضوعا كهذا يتعين عليه، إذا أراد أن يقدم للعالم فيلما جيدا، أن ينطلق من الخاص إلى العام، ومن المحلي إلى الأفق العالمي.. الإنساني، الذي يجعل فيلمه مقبولا لدى الجمهور في العالم وليس فقط في الدولة التي جاء منها أو المنطقة أو الولاية التي وقعت فيها أحداث القضية التي يتناولها الفيلم. هذا البعد "الإنساني" لا يجب أن يكون بالطبع مقحما، بل يمكن الإحساس به من بين ثنايا مشاهد ولقطات الفيلم وعناصره ومكوناته الفنية البصرية والصوتية.

ما يهم أيضا عند تناول الفيلم التسجيلي والحكم على مستواه وقيمته، مدى توازنه في تناول الموضوع، كيف أظهر الجوانب المختلفة من القضية المثارة، كيف يقدم لنا كشفا جديدا في حالة تناوله لموضوع قديم طرح من قبل مرارا في السينما التسجيلية وبالأخص، عبر الأفلام والبرامج التليفزيونية التي لا تكف يوميا عن التقليب في كل ما يمكن تصوره من قضايا اجتماعية في الواقع.

ومن أحدث الأفلام التي عرضت أخيرا فيلم عن ساره بالين التي كانت مرشحة لمنصب نائب الرئيس الأمريكي إلى جانب المرشح الجمهوري للرئاسة ضد باراك أوباما، أي جون ماكين. وبالين شخصية أيقونية شهيرة في المجتمع الأمريكي، وهي تتمتع بالكثير من الجاذبية والجرأة، لكن بروزها المفاجئ في ساحة المنافسة السياسية جعلها بؤرة للتنقيب في أدق جوانب حياتها الشخصية بحيث لم يبق الكثير يمكن أن يضيفه مخرج الفيلم التسجيلي الجديد عنها وهو المخرج البريطاني نيك برومفيلد (مخرج فيلم "معركة حديثة"). وكان أهم ما يمكنه أن يضيف به إلى فيلمه أن يحصل على مقابلة استثنائية خاصة مع ساره بالين نفسها لكي ترد على كل ما قيل عنها سلبا، وعن جوانب حياتها الخاصة، لكنه فشل في الحصول على تلك المقابلة، وبالتالي أصبح فيلمه هشا فارغا لا يضيف شيئا.

هناك أيضا من الأفلام التسجيلية ما يجعل الناقد يقف أمامه موقفا حائرا، وأقصد الأفلام الموسيقية أو التجريدية التي تسعى مثلا إلى التعبير عن فن مجرد مثل الموسيقى من خلال الصورة. هنا ستصبح مهمة الناقد الحكمُ على إنسيابية الايقاع وملاءمةُ الصور للموسيقى، ونجاح الفيلم في التسلل إلى قلوبنا كمتفرجين، من خلال الصورة والصوت، أي من خلال اللقطات والموسيقى، بحيث لا يصبح ممكنا أن نغمض عيوننا ونكتفي بالاستماع. فإذا أصبح الأمر كذلك فقد فشل الفيلم كفيلم، أي كصور أنفقت الأموال من أجل تصويرها، وعمل في صنعها فريق كبير منذ المراحل الأولى للإعداد إلى مرحلة المونتاج النهائي وتركيب الصوت.

وأخيرا إذا كان الفيلم التسجيلي يعتبر على نحو أو آخر، وثيقة مهمة على عصره، فهو بالضرورة عمل معاصر يكتسب صفة المعاصرة من طبيعته اللصيقة به، وليس كالفيلم الروائي الذي يمكن أن يأتي عملا خياليا في المطلق. بل حتى الفيلم التسجيلي الذي يعتمد على الوثائق القديمة التي تم العثور عليها من خلال "الحفريات" السينمائية أو طرق البحث المختلفة، أو الفيلم التسجيلي "التاريخي"، فهو رغم "تاريخيته" يظل أساسا، فيلما معاصرا، أو هكذا ينبغي أن يكون، أي فيلم يكثف رؤية معاصرة تصلح للتأمل اليوم.. في عالمنا الحالي، لكي نستخلص منها الدروس: كل أنواع الدروس: السياسية والاجتماعية والأخلاقية، والفنية أيضا.

مصادر الدراسة

1. Bill Nichols: Introduction to Documentary. Indiana Universty Press, 2001.
2. James Phillips, Cinematic thinking: philosophical approaches to the new cinema, Stanford University Press, 2008.
3. Ismail Xavier, Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema, 1997.
4. Audrey Salkeld, A Portrait of Leni Riefenstahl, Pimlico 1997.
5. د. منى الحديدي: الفيلم التسجيلي تعريفه، اتجاهاته، أسسه وقواعده.
6. فورسيث هاردي: السينما التسجيلية عند جريرسون وترجمة صلاح التهامي، مراجعة أحمد كامل مرسي.

عن "خصوصيّة" الفيلم الوثائقي العربي
قريب من التاريخ، بعيد عن العالم

مصطفى المسناوي

هل يمكن قراءة الفيلم الوثائقي العربي ضمن التاريخ العام للسينما الوثائقية العالمية أم أن هذا الفيلم يتوفر على "خصوصية" من نوع مّا تتطلب قراءته ضمن تاريخ خاص؟

يطرح هذا السؤال، تحديدا، بحكم ما يبدو من "اختلاف" التجربة العربية في هذا المجال عن غيرها من التجارب العالمية، سواء على مستوى إبداع الفيلم الوثائقي أم على مستوى تلقيه وتصور طبيعته بصفة عامة. مما قد يفتح الباب واسعا أمام كثير من التأويلات ومحاولات الفهم والتفسير.

لقد ظهر الفيلم الوثائقي في أوروبا (والولايات المتحدة بعدها) – في ارتباط مع ظهور الأفلام السينمائية الأولى – باعتباره تعبيرا عن الواقع الحي، أي عن حياة الناس العادية كما يمكن تلمسها في محيطنا المباشر ("الخروج من مصنع لوميار"، "دخول القطار إلى المحطة"، ...)، وارتبط، من ثمة، بمفهوم الاكتشاف ومعرفة العالم. لكن ظهور هذا النوع من الأفلام في العالم العربي اتخذ وجهة مختلفة تتمثل في الانشغال بتغطية نشاط الدولة (أو الدول) القائمة ممثلا في التحركات والتنقلات التي تقوم بها الطبقة السياسية أو الحكام العرب على وجه الخصوص.

هكذا اهتم أول فيلم وثائقي (تسجيلي) مصري بتصوير "زيارة الجناب العالي للمعهد العلمي في مسجد سيدي أبي العباس" (1907)، كما اهتم أول فيلم وثائقي فلسطيني بتصوير "زيارة الملك عبد العزيز" (1935) لفلسطين؛ وبالتالي لم يخرج تصور السينما الوثائقية، لدى مخرجيها كما لدى حكام الدول العربية وقتها،

عن تصور التأريخ لأنشطة هؤلاء الحكام، في نسخ غريب لوظيفة المؤرخ ونقلها من مجال التدوين المكتوب إلى مجال التصوير السينمائي.

وبعبارة أخرى فلم يكن واردا على الإطلاق أن يذهب المخرج الوثائقي باتجاه "اكتشاف" موضوعات جديدة أجدر بالمعرفة في الجهة المقابلة لجهة "الأنشطة الرسمية"؛ وذلك بالرغم من أن الأفلام الوثائقية القصيرة الأولى التي صورتها أولى شركات الإنتاج الغربية في العالم العربي كانت تذهب، تحديدا، في هذا الاتجاه (مجموعة الأفلام التي صورها مبعوثو الأخوين لوميير في مشرق العالم العربي ومغربه، مثلا)، بما جعل السينما الوثائقية في العالم العربي (باستثناء فترة مؤقتة عابرة) تتحول إلى ما يشبه "الجريدة المصورة" (وهذا هو الاسم الذي أطلق عليها فعلا) التي تنقل للمشاهدين أخبار الأنشطة الرسمية للدولة أو الحكومة بشكل دعائي فج. وهو الأمر الذي تواصل في مختلف بلدان العالم العربي إلى ستينيات القرن الماضي وسبعينياته، أي إلى الفترة التي ظهر فيها جهاز التلفزيون وصار يلعب، باقتدار، دور "الأداة الإيديولوجية للدولة" دون منازع.

خلال تلك الفترة الطويلة نسبيا، والتي تزيد على نصف قرن من الزمان (تفصل بين تصوير أول فيلم وثائقي عربي ودخول جهاز التلفزيون إلى البيوت)، حصلت تطورات عديدة في العالم (شرقه وغربه) على مستوى فهم الفيلم الوثائقي والتنظير له، لم يكن لها أدنى تأثير في الفيلم الوثائقي العربي الذي ظل حبيسا لنقطة انطلاقه الأولى. وكان أقصى ما يطمح إليه المخرج العربي لهذا النوع من الأفلام هو أن يتمكن من إبراز بعض قدراته التقنية الخاصة في تناول موضوع محدد أصلا حتى بطريقة معالجته.

خارج العالم العربي كانت هناك (في عشرينيات القرن الماضي بالخصوص) اجتهادات كل من الأمريكي روبرت فلاهرتي (1884–1951) في فيلمه "نانوك الشمال" (1922)، والروسي دزيغا فيرتوف (1895– 1954) في تنظيراته حول "السينما – الحقيقة" التي تعتبر أن وظيفة الكاميرا لا تتمثل في إعادة تصوير الواقع الخام بقدرما تتمثل في بناء حقيقة جديدة لا يمكن للعين البشرية أن تدركها من تلقاء ذاتها؛ كما كانت هناك اجتهادات البريطاني جون غريرسون (1898–1972) الذي يعتبر واحدا من أهم واضعي الأسس النظرية للفيلم الوثائقي، إضافة إلى

الهولندي يوريس إيفانس (1898- 1989)، والألماني والتر روتمان (1887- 1941)... على سبيل العد لا الحصر.

هذه التطورات التي تلاحقت في العقود الثلاثة التالية، وكان لها تأثير في تصور الفيلم الوثائقي والتسجيلي معا (كما تجلى في اتجاهات من قبيل "السينما الحرة" في بريطانيا، و"الموجة الجديدة" في فرنسا، وحركة "الأندرغراوند" في الولايات المتحدة، و"العين البريئة" في كندا...) وصولا إلى تتويج فيلم وثائقي (هو "عالم الصمت" للمخرجين الفرنسيين جاك إيف كوستو ولوي مال) بالسعفة الذهبية لمهرجان كان عام 1965؛ لم يدخلها الفيلم الوثائقي العربي الذي صار مكتفيا بتاريخه الخاص يؤسس مرجعياته من داخله فحسب.

وقد كان لافتا للانتباه بعد ذلك، وفي بلد مثل المغرب، أنه رغم توفر إمكانية لمشاهدة أفلام وثائقية "مختلفة" (بفضل تقليد في المشاهدة أنشأته "الحماية الفرنسية" بالمغرب وتركته خلفها بعد رحيلها) تتمثل في سلسلة "اكتشاف العالم" التي كانت تُعرض أسبوعيا على نخبة من المشاهدين في قاعات عرض معينة بمدن مغربية مختلفة (الدارالبيضاء، الرباط، مراكش، فاس، مكناس، طنجة...)؛ فإن تصور الفيلم الوثائقي ظل مرتبطا لدى عموم الناس بـ "الجريدة المصورة" والأخبار الرسمية البعيدة عن التاريخ الاجتماعي لعموم الناس. وهو تصور تعزّز أكثر بفعل أمرين (ينتميان إلى مجال الواقع التاريخي) هما توجه معظم الإنتاجات السينمائية في العالم نحو الفيلم الخيالي، من جهة، وتأسيس دور العرض (مع المنظومة التجارية المصاحبة لها: الاستوديوهات وشركات الإنتاج والتوزيع...) التي غلّبت متعة الترفيه على متعة الاكتشاف والمعرفة، من جهة ثانية. هذا طبعا دون أن ننسى الدور الذي لعبته رقابات الدول المختلفة من أجل "السيطرة" على الفن الجديد وتوظيفه لخدمة توجهاتها السياسية، أو تحييده على الأقل.

هذه الوقائع المعروفة ضمن تاريخ السينما سوف تؤدي إلى ما يمكن أن نسميه "تهميش" الفيلم الوثائقي "المختلف" في العالم العربي، وتصنيف مخرجيه في خانة "معارضي" النظام، حتى وإن كانت المواضيع التي يتناولونها في أفلامهم ذات طبيعة اجتماعية أو تربوية أو حتى نفسية، على اعتبار أن كل فيلم وثائقي لا يقوم بالدعاية للنظام القائم وتمجيده هو معارض بالضرورة. كما أدت تلك الوقائع إلى إدراك

المخرجين العرب الطامحين إلى إخراج أفلام وثائقية داخل بلدانهم إلى أنه ما من خيار أمامهم سوى لعب دور "المؤرخ السمعي- البصري" لإنجازات الدولة، أو الاصطفاف إلى جانب المعارضة.

والواقع أن معظم المخرجين العرب اختاروا (أو فرض عليهم بسبب إكراهات معيشية) أن يشتغلوا ضمن مؤسسات تابعة للدولة وأن ينجزوا أفلاما وثائقية دعائية قد تكون مخالفة لما يعتقدونه ويؤمنون به؛ كما اعتقد بعضهم أن بإمكانهم التوفيق بين متطلباتهم الجمالية والفكرية الخاصة وإكراهات العمل الرسمي الخاضع لتوجيهات صارمة من قبل أشخاص نافذين لا علاقة لهم بالفن ولا بالإبداع، لكنهم سرعان ما سيكتشفون صعوبة ذلك ويجدون أنفسهم مضطرين للاختيار بين التحول إلى "موظف" يشتغل بأدنى طاقة – أو لا يشتغل على الإطلاق – داخل آلة ضخمة تلغيه وتلغي كل مواهبه وتجربته في الفن والإبداع، وبين "التمرد" والانتقال رغما عنه إلى صفوف "المعارضة".

أبرز مثال يمكن أن نستحضره بخصوص ذلك هو مثال السينمائي المبدع عمر أميرالاي (1944–2011) الذي أخرج عام 1970 فيلمه الوثائقي الأول "محاولة عن سد الفرات" ضمن المؤسسة (إنتاج التلفزيون السوري) للتنويه بالإنجاز الكبير الذي مثله بناء السد؛ لكنه سيجد نفسه مضطرا بعد ذلك للعودة مرتين إلى هذا "الإنجاز" قصد "تصحيح" النظرة الخاطئة التي قدمها عنه للمشاهدين والتخلص من إحساس قوي بالذنب: أولها عام 1974 حين أخرج فيلمه "الحياة اليومية في قرية سورية" (1974)، الذي تناول التأثيرات السلبية للسد في حياة سكان إحدى القرى السورية؛ وثانيها عام 2003 في فيلمه "طوفان في بلاد البعث" حيث يعود "لتفقد مكان قاده إليه حماسه الشاب"، على حد قوله، بعد أن انهار أحد السدود المقامة على نهر الفرات وتشقق اثنان آخران وتبين أن "سياسة السدود" التي دشنها حزب البعث في سبعينيات القرن الماضي قد انتهت إلى كارثة حقيقية على جميع المستويات، البشري منها والاجتماعي والبيئي والنفسي والتربوي.

لذلك لم يكن غريبا أن يمنع الفيلمان معا (إضافة إلى أفلام وثائقية أخرى للمخرج ذاته) من العرض في سوريا، حيث اعتبرت السلطات المخرج "مارقا" فقط لأنه حاول توظيف الفيلم الوثائقي للتأريخ للمجتمع لا للدولة وللتعبير عن وجهة

نظره الخاصة التي لا تتماشى بالضرورة مع وجهة النظر الرسمية. لا يهم هنا مدى اقتراب الفيلم من الواقع أو ابتعاده عنه، كما لا يهم أنه يقدم رؤية يمكن للدولة نفسها أن تستفيد منها بهذا القدر أو ذاك في تصويب أخطائها وإدامة هيمنتها؛ ولكن المهم هو أن مبدع الفيلم (أو الأفلام) قد تجرأ وخرج على الدور المرسوم له من قبل الدولة بأن يكون مجرد بوق دعائي ضمن أجهزتها الأيديولوجية، لا أقل ولا أكثر.

وقد بدا، مع انطلاق الثورة الفلسطينية المسلحة في مطلع يناير 1965 واهتمام قادة هذه الثورة بسينما "وثائقية" من نوع خاص أن هناك أملا ما في الخروج بالفيلم الوثائقي العربي من انغلاقه وجعله منفتحا على العالم؛ لكن سرعان ما تبدد هذا الوهم حين تبين أن القيادات السياسية الفلسطينية لم تنظر إلى الفيلم الوثائقي إلا باعتباره فيلم دعاية و"بروباغاندا" للثورة، لا يُسمح فيه بالاجتهاد الجمالي الفني أو بالخروج عن قواعد سياسية مرسومة. وقد جرب ذلك المخرج العراقي قاسم حول حين أخرج فيلم "النهر البارد" (1971) في إطار اللجنة الفنية السينمائية التابعة للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، لكن بطريقة مختلفة تحاول أن تثبت، من خلال "ملامسة واقع الحياة اليومية للفلسطينيين في التفاصيل الصغيرة"، "أهمية السينما في رصد وتصوير وإدراك الواقع الفلسطيني وتفهمه" (على حد تعبير الناقد بشار إبراهيم في كتابه القيّم "السينما الفلسطينية في القرن العشرين"، ص 44). فبدل اعتبار هذا الفيلم نموذجا للسينما الوثائقية المنشودة، أدخل قادة الثورة المخرج "في نسيج وسياق خطابهم الذي لم يكن يسمح للسينما إلا أن تكون وجها دعائيا له" (المصدر نفسه، ص 45).

الشيء نفسه تعرض له المخرج العراقي المتميز قيس الزبيدي (صاحب "اليازرلي" – 1974)، الذي أخرج مجموعة من الأفلام الوثائقية عن الثورة الفلسطينية ("بعيدا عن الوطن" – 1969؛"شهادات الأطفال الفلسطينيين في زمن الحرب" – 1972؛"وطن الأسلاك الشائكة" – 1980؛ "فلسطين، سجل شعب" – 1984؛ "ملف مجزرة" – 1984...)؛ تبين حين عرضها في مهرجانات دولية أنها قادرة على التواصل بشكل هادىء مع مشاهدين ينتمون إلى ثقافات مختلفة وعلى إقناعهم بعدالة القضية الفلسطينية، إلا أن الخيار الدعائي الفج هو الذي استطاع

التغلب في الأخير. وكان من الضروري انتظار سنوات أخرى طويلة قبل خـــروج الفيلم الوثائقي العربـــي من شرنقته وتوجهه نحو المشاهد الخارجي الذي صار يضع الفيلم الوثائقي على قدم المساواة مع الفيلم الروائي.

وهنا ينبغي الاعتراف بأن الفضل في الحضور المتزايد للأفلام الوثائقيـــة عـــبر العالم يرجع بالدرجة الأولى إلى ظهور منصات فضائية غربية (تناظرية في البداية ثم رقمية فيما بعد) تضم باقة عروضها قناة أو قنوات متخصصـــة في بـــث الفـــيلم الوثائقي؛ مثل منصة "كنال سات" الفرنسية التي أنشـــئت في 14 نـــوفمبر 1992، وتوفرت في بدايتها على قناة خاصة بالأفلام الوثائقية أطلق عليها اسم "بلانيـــت" (الكوكب) قبل أن تضم إليها قنوات وثائقيـــة أخـــرى مثـــل "أنســـيكلوبيديا" و"إيستوار" إضافة إلى القنوات الأمريكية التابعة لمجموعتي "ديسكوفري" و"نايشنال جيوغرافيك"...)؛ كما يرجع بالخصوص إلى الاهتمام الذي أولته قنوات تلفزيونية غربية مختلفة (ألمانية وهولندية وبريطانية وفرنسية...) للمنتوج الوثائقي العربـــــي، وخاصة منها القناة الثقافية الفرنسية الألمانية "آرتي" (أنشئت في 30 ماي 1992).

ولعل ما يلفت الانتباه هنا هو أن الأفلام االوثائقية العربية "المســـتقلة" (إن صحت تسميتها كذلك) لم يكن ممكنا إنجازها بالصورة التي ظهرت عليهـــا إلا بفضل دعم مادي مهم من قبل مؤسسات سينمائية وتلفزيونية أوروبية (أبرزها، دون شك، القناة التلفزيونية الثقافية، الفرنسية- الألمانية "آرتي"). لكن الجهات الرسمية العربية، وبدل أن ترى في ذلك حافزا يحثها على تغيير نظرتها إلى الفيلم الوثائقي والاقتراب من تصور السينما المعاصرة له، فضّلت أن تضع ذلك الدعم في سياق "مؤامرة" غربية مفترضة ضد استقرار الدولة وضد القـــيم التاريخيـــة الراسخة. حيث لا مجال لفهم وإدراك، أو حتى تصور وجود، رؤيـــة أخـــرى للفيلم الوثائقي في العالم المعاصر مخالفة للرؤية التي رسخها الاستبداد العربـــي عبر عقود من الزمن. وبالتالي لم يكن واردا أبدا أن تفهم تلك الجهـــات بـــأن تصورها الخاص للعالم وللعلاقات بين الدولة والناس لم يعد له مجـــال في ظـــل الانفجار الإعلامي الكبير الذي عرفه العالم، وفي ظل الثورة التواصـــلية الـــتي انطلقت مع اكتساح البث الإذاعي والتلفزيوني الفضائي والتواصل الشبكي لكل بلدان العالم دون استثناء؛ والتي حولت العالم إلى "قرية صغيرة" فعلا، مفتوحـــة

بيوتها على بعضها البعض، يطمح مواطنوها إلى الحرية والمساواة والعيش الكريم اللائق بالإنسان في كل مكان.

يضاف إلى ذلك أن المثال الذي أوردناه عن تعامل المخرج المبدع عمر أميرالاي مع تلفزيون بلاده (والذي يوجد ما يماثله في قنوات تلفزيونية ومؤسسات سينمائية عربية أخرى) يوضح لنا كيف أنه توفرت في الماضي فرصة تاريخية لتحقيق "مصالحة" ما بين السلطة العربية والمخرج الوثائقي العربي، وذلك بالضبط حين إنشاء القنوات التلفزيونية الأرضية العربية التي فتحت إمكانية اكتشاف المشاهد العربي لمحيطه المباشر والتعرف إلى العالم؛ لكن هذه الفرصة ضاعت بدورها في ظل اختيار التركيز على الإنتاج الدرامي الترفيهي الذي لا يطرح، في الغالب الأعم، أية أسئلة مقلقة والابتعاد عن متعة معرفة الواقع (بمختلف مستوياته وتلاوينه) وما يستتبعها من رفع مستوى وعي المواطن- المشاهد. وحتى في ظل "تنازل" بعض التلفزيونات العربية للـ "خيار" الوثائقي، فقد كان لافتا للانتباه أنها كانت تميل بشكل لا مفر منه نحو الأفلام الوثائقية الخاصة بالطبيعة أو بعالم الحيوان؛ مع إقصاء كلي للأفلام التي تتحدث عن المجتمع، مثلا (في هذا السياق يمكن الاستئناس بقصة المخرج المغربي المبدع نور الدين كونجار الذي أخرج عام 1975 للتلفزة المغربية التي يشتغل بها فيلما وثائقيا عن الطقوس الوثنية المصاحبة لاحتفالات سنوية تنظم بضريح أحد الأولياء قرب مكناس؛ ورغم ابتعاد الفيلم عن السياسة وما يقترب منها فقد ظل ممنوعا من العرض لمدة تزيد على ثماني سنوات!).

لقد أدى دعم القنوات التلفزيونية الغربية للفيلم الوثائقي العربي إلى تشجيع عدد من شركات الإنتاج العربية الخاصة (في مشرق العالم العربي ومغربه) على دخول مجال إنتاج هذه العينة من الأفلام. لكن المشكل الذي طرح هنا بحدة هو أن الجهات الغربية المختلفة لم يكن يهمها الدفاع عن الفيلم الوثائقي العربي "المستقل" بقدر ما كانت منشغلة بتشجيع مخرجين "محليين" على تقديم رؤية غرائبية عن مجتمعاتهم، لا تختلف في تفاصيلها عن الرؤية الاستشراقية الغربية، وذلك انطلاقا من موضوعات "مثيرة" حول المرأة والحضور القوي للتقاليد. ويحضر هنا مثال المخرج التونسي الراحل مصطفى الحسناوي (1952-2011) الذي عانى كثيرا في السنوات الثلاث التي سبقت وفاته المفاجئة من أجل الحصول على دعم غربي

لمشروعه عن ملابسات الهجرة المغاربية إلى فرنسا (وأوروبا عموما) انطلاقا من ستينيات القرن الماضي؛ وذلك لاختلاف رؤيته لتجربة الهجرة (باعتباره ولد فيها وعايشها من الداخل) عن الرؤية التي تريد الجهات الفرنسية الداعمة تسويقها؛ وقد حصل هذا رغم أن تلك الجهات سبق أن تعاملت لمرات عديدة مع المخرج الراحل واستطاعت التوصل معه إلى مساحات توافق معينة مكنته من إنجاز العديد من أفلامه السابقة التي اكتشفه المشاهد عبرها مخرجا وثائقيا عربيا من طراز رفيع وطينة نادرة.

إلا أنه، ورغم كل ذلك، ينبغي الاعتراف بأن شاشة التلفزيون (الغربية في البداية، ثم العربية، مع ظهور فضائيات مثل "الجزيرة" و"العربية" و"الجزيرة الوثائقية"...) صارت الوسيلة الوحيدة لتواصل الفيلم الوثائقي العربي مع جمهوره؛ وحتى ظهور مهرجانات عربية تهتم بهذا الفيلم (مثل مهرجان الإسماعيلية ابتداء من عام 2001، ومهرجان الجزيرة ابتداء من سنة 2005) أو تدخله ضمن مسابقاتها (مهرجانات دبي وأبوظبي والدوحة السينمائي) لا يمكن النظر إليه إلا باعتباره محطة لاكتشاف الفيلم الوثائقي العربي قصد عرضه لاحقا في قنوات تلفزيونية عربية وأجنبية. وبعبارة أخرى فإن هذه النوعية من الأفلام لم تفرض نفسها بعد على قاعات العرض السينمائي في العالم العربي، على غرار ما هو حاصل اليوم في العديد من بلدان العالم ومناطقه المختلفة؛ وبالتالي فإن المنتوج الوثائقي مازال خاضعا لإكراهات عديدة ترتبط بطبيعة الوسيط (التلفزيون) الذي يدخل إلى كل البيوت العربية، والذي يخضع، بالضرورة، لرقابات عديدة، إن لم تكن تابعة للدولة مباشرة فلمجموعات مالية كبرى لا يمكنها إعطاء الأولوية للحقيقة وللمعرفة على حساب مصالحها الخاصة.

هكذا يجد مخرج الفيلم الوثائقي العربي نفسه محاطا بالعديد من الإكراهات تحيط به من كل مكان: بدءًا من اختيار موضوعه وطريقة معالجته، مرورا بالعثور على تمويل يترك له بعضا من الاستقلالية، وانتهاء بالبحث عن فضاء يعرض فيه إبداعه على المشاهدين. وفي ظل كل ذلك يصعب الحديث عن "تراكم" معين، سواء على مستوى المخرج الواحد أم على مستوى مجموعة من المخرجين، مادام كل فيلم من الأفلام "مغامرة" فريدة في حد ذاته؛ لا تقبل التعميم على ما يليها أو

على ما يسبقها أو يجاورها؛ ولعل ذلك ما يجعلنا أمام ظاهرة لافتة للانتباه هي وفرة المخرجين الوثائقيين ذوي الفيلم الواحد، أو المخرجين المقلّين الذين يستغرقون فترة طويلة بين كل عمل وعمل. وللمفارقة فإن هذا يحصل في وقت خفضت فيه الرقمنة المتزايدة للوسائل السمعية البصرية من كلفة إنتاج الأفلام الوثائقية على الصعيد العالمي، وخلقت شبكة الإنترنت إمكانيات جديدة للعرض والمشاهدة تفلت من كل الرقابات، القبلية والبعدية، وتقيم علاقة مباشرة (بل وتفاعلية) مع المتلقي حيثما كان في العالم. لكن لا يمكننا أن نخلص، من كل ذلك، إلى أن الفيلم الوثائقي العربي محكوم عليه بـ "خصوصية" تجعله خارج العالم؛ بل يمكننا القول، عكس ذلك، إن إخراج الأفلام الوثائقية "المستقلة" (المبنية على اكتشاف الواقع السياسي والاجتماعي والتاريخي... ومعرفته) في العالم العربي والدفاع عن عرضها في كل الفضاءات الممكنة هو "عملية نضالية" تصب في أفق تحديث المجتمعات العربية وإدخالها إلى عصر الحرية والديمقراطية هذا الذي يبدو أنه بدأ يقرع الأبواب.

المصادر والمراجع

1. Guy Gauthier, Le documentaire, un autre cinéma, Nathan (1995).
2. Marc Ferro, Le cinéma, une vision de l'histoire, Le Chêne, (2003).
3. Didier MauroLe cinéma documentaire, sociologie d'un art entre rébellion et aliénation, Université de Paris III (2003).
4. Moulay driss Jaidi, Cinéma & société, almajal, Rabat (2010).
5. هاشم النحاس، مستقبل السينما التسجيلية في مصر، المركز القومي للسينما، القاهرة (1990).
6. بشار إبراهيم، السينما الفلسطينية في القرن العشرين، المؤسسة العامة للسينما، دمشق (2001).
7. علي أبوشادي، وقائع السينما المصرية في القرن العشرين، المؤسسة العامة للسينما، دمشق (2004).
8. محمود سامي عطا الله، الفيلم التسجيلي وبناء الإنسان المصري، دهر المعارف، القاهرة (1980).

تلقي الفيلم الوثائقيّ في العالم العربيّ

د. الحبيب ناصري

تقديم

الفيلم الوثائقي[1]، مكون ثقافي وفني وتربوي وجمالي، به يمكن أن نراهن في عالمنا العربي، على تطوير ذوقنا، والسمو به، وجعله ينفتح على الأسئلة الكبرى المحددة لإشكالياته الأساسية والجوهرية، ثقافيا وسياسيا واقتصاديا واجتماعيا وروحيا[2]، في زمن عولمة مخيفة ومرعبة[3]، بل في زمن يسير فيه عالمنا نحو ما أصبح يسمى بعولمة العولمة[4]، على الرغم مما تنهض عليه هذه العولمة، من 'تدفقات' معلوماتية وسمعية وبصرية متعددة ومكسرة للعديد من الحواجز بمفهومها التقليدي.

ضمن هذا السياق تتولد الحاجة إلى الفيلم الوثائقي[5]، في عالمنا العربي الذي يمر اليوم من منعطف تاريخي سيلعب فيه الفيلم الوثائقي دورا هاما في الكشف عن طبيعة هذه الذات العربية وعلاقاتها البسيطة والمركبة بذاتها والآخر ككل. في ضوء هذا المعطى، نتساءل عن طبيعة تلقي العربي، لهذا المكون السمعي البصري، والثقافي، والفني، والجمالي، في ظل وضعية سوسيوثقافية تتميز بالعديد من المعالم التي كشفت عنها مجموعة من الدراسات والبحوث[6]. إنه التساؤل الذي سنعمقه من خلال مجموعة من المحاور وهي كالتالي.

ما موقع الفيلم الوثائقي في سياق إعلامه العربي؟ وكيف يتلقى المتفرج العربي العام هذه المادة السمعية البصرية الثقافية والاجتماعية؟ وما موقع الفيلم الوثائقي في كتاباتنا النقدية العربية؟ وما درجة اهتمام بحثنا العلمي العربي بهذا الخطاب الفيلمي؟ إنها أسئلة جوهرية، من خلالها من الممكن، أن نمسك ببعض العناصر التي من شأنها توضيح كيفية تلقي العربي لهذا الجنس التعبيري والفني والثقافي الذي به وضعت السينما كفن سابع، أولى خطواتها[7]، بل به تلقى العالم

أولى الصور المتحركة التي أبهرت الجميع، وكانت بالفعل أهم و/أو أخطر ما اكتشف الإنسان، مما جعل عصره يسمى بالفعل عصر الصورة[8]، ومن ثم كان الممسك بأسرارها هو ممسك بجزء مهم من أسرار هذا العالم.

العربي والفيلم الوثائقي

تشكل ثقافة الصورة بمفهومها الأيقوني العام الحديث، مجالا جنينيا في البحث والاهتمام داخل منظومتنا العربية التربوية والعلمية والثقافية، وذلك راجع إلى طبيعة العلاقة الرابطة بين العربي والصورة بمفهومها الأيقوني وليس البلاغي كعلاقة استهلاكية في الغالب الأعم، مما جعل صورته الثقافية 'النمطية' تصنع من طرف الغير، دون نفي أن بعض الأعمال العربية، بدأت تخلخل هذا التصور، في أفق الانخراط في رسم صورة حقيقية عن طبيعة هذا العربي ككل.

قليلة هي الدراسات والبحوث المبنية على روح المساءلة العلمية التي فككت سؤال تلقي العربي لثقافة الصورة بشكل عام، وثقافة الفيلم الوثائقي بشكل خاص، مما يجعلنا نثمن هذه المبادرة التي تقوم بها إدارة الجزيرة الوثائقية، في جمع هذه الدراسات والمقالات العربية، ونشرها وتوزيعها داخل عالمنا العربي وخارجه، مما سيخلق تراكما كميا وكيفيا من شأنه المساعدة على تفكيك هذه العلاقة الموجودة بين العربي وكيفية تلقيه لمكون ثقافي وفني وجمالي، في زمن العولمة، ونقصد الفيلم الوثائقي[9] "كجنس" تعبيري سمعي بصري، لا زال يقاوم من أجل نزع هويته وشرعيته المهنية في العديد من الأقطار العربية.

الفيلم الوثائقي في سياق وسائل الإعلام العربية

إن الحديث عن اهتمام وسائل الإعلام العربية بالفيلم الوثائقي حديث يجرنا إلى علاقة هذه الوسائل بثقافة الصورة ككل، وهي علاقة لايمكن فهمها إلا في ضوء علاقة التصور الثقافي الرسمي العام السائد، خصوصا في حقب تاريخية وسياسية عربية، لا سيما وأن طبيعة التمثلات السائدة عن السينما ككل،والفيلم الوثائقي على وجه الخصوص، يدخل في سياق 'الترفيه' وليس في خانة تطوير الذوق العام نحو ماهو أفضل وأكثر انفتاحا على العالم.

لمعرفة طبيعة هذه التمثلات السائدة، دون نفي لوجود بعض الاستثناءات، يكفي تتبع ما يكتب في الصحافة العربية وكيفية ترتيبها للمواد الثقافية بشكل عام والفيلمية بشكل خاص،حيث تحتل الصفحات الأخيرة وبشكل كمي يَضعُف بل ينعدم أحيانا، ليترك المكان لمادة إشهارية، قد تتناقض أحيانا مع روح ما ينشر في هذه الصفحة الثقافية، لكي تبقى السياسة المكونَ المهتمَّ به بشكل ملحوظ.

إن ظهور التلفزيون في عالمنا العربي، ظهور تم 'تسييسه' منذ البداية، مع التأكيد على أن هذا التسييس قد 'خفتت' إلى حد ما لغته خصوصا في بعض البلدان العربية، التي سمحت بتحرير المشهد السمعي البصري، وهو ما أعطى الفرصة لتتحرر بعض الأقلام والبرامج والأفلام الوثائقية والروائية، فتوسعت مساحات المهرجانات المختصة الخ، مما سمح بإطلالات فنية وثقافية عربية، تعمقت بشكل ملحوظ، مع ازدهار ما يسمى بالربيع العربي، حيث لعب فيه جسد البوعزيزي وعربته دورا هاما أسقط من خلاله العديد من الأقنعة العربية السياسية.

حديثنا هذا وبهذا الشكل، هو من أجل أن نؤطر ضمنه، كيفية تلقي هذه الوسائل الإعلامية العربية لثقافة الصورة بشكل عام. فإذا كانت هذه الوسائل بين الفينة والأخرى تقدم مواد إخبارية معلوماتية عن بعض الأفلام الروائية، فهي في المقابل كانت تساير تهميش الفيلم الوثائقي في ظل تمثل سائد لديها حول هذا الشكل التعبيري ومراده أنه نوع ثقافي 'نخبوي' غير مستقطب لمتلق متعدد، مما جعل التصور السائد في العديد من وسائل الإعلام العربية، كالتلفزيون مثلا، مرتبط ببرمجة كمية قليلة للفيلم الوثائقي، وهي برمجة، يفاد منها، مجرد سد فراغ زمني إعلامي، وقد ولد هذا نوعا من النظرة 'الدونية' للفيلم الوثائقي مما جعل الاشتغال عليه يدخل في باب المبادرات الأولى.

لكن، وفي ظل بعض التحولات الآتية من ريح العولمة، كبعد ليبرالي[10] حول هذا العالم، إلى فضاء صغير، حيث الفضائيات الأجنبية، كانت ولا تزال قبلة مفضلة للبعض، تم الانتباه إلى مكانة الفيلم الوثائقي، وما تولده من كتابات ومناقشات ومهرجانات واستثمارات الخ، بل تم التأكد من ولادة قنوات متخصصة في هذا اللون التعبيري والفني والثقافي والجمالي، مما جعل العربي، هنا عبارة عن

مادة فيلمية وثائقية، مادة نمطية تضليلية، في الغالب الأعم، إنها الصورة التي تقدم عنا كعرب في معظم هذه القنوات.

في هذا السياق، بدأت بعض الشبكات الإعلامية العربية تنفتح على الفيلم الوثائقي مما سمح، وفي ظل الحاجة الثقافية والسياسية العربية لهذا الشكل التعبيري، من توسيع نسبة الاهتمام من خلال إحداث بعض القنوات القليلة والمتخصصة في هذا المجال، وهو ما ساهم في تطوير الحاجة إلى الفيلم الوثائقي، وبداية إنتاجه ولو لفائدة هذه القنوات العربية.

يمكن الجزم أيضا أن ربيعنا العربي أعطى أيضا شحنة قوية لكتابة وإخراج أعمال فيلمية وثائقية عربية مهمة، مما ولد الرغبة، لدى بعض وسائل الإعلام العربية، كالتلفزيون والصحافة المكتوبة وبعض المواقع الإلكترونية المتخصصة، في التعاطي مع الفيلم الوثائقي الذي بدأ نسبيا، يفرض مدلوله لدى بعض الفئات من مجتمعاتنا العربية، ولو أنه اهتمام، يقدم من سياقات إخبارية معلوماتية.

الفيلم الوثائقي في سياق الفرجة العربية العامة

لا زال الفيلم الوثائقي بشكل عام، مقارنة مع بعض الأشكال الفرجوية السمعية البصرية، لم يجد مكانته الكبرى، وهوما يفرض التفكيرفي العديد من الإجراءات التربوية والثقافية والإعلامية الخ، لأنه وكما قلنا في البداية، إن هذا الشكل السمعي البصري الثقافي، من الممكن الرهان عليه لتطوير قدرات المواطن العربي، سواء على مستوى ذوقه أو مخياله، أو معرفته لذاته وللآخر، والكون ككل. نقول هذا الكلام ونحن نعي، الغلاف الزمني الذي يستهلكه العربي أمام التلفزيون، بالمقارنة مع غيره.

في ظل هذا السياق، نسجل أن بعض القنوات العربية المتخصصة في ثقافة الفرجة الوثائقية، وكذا بعض القنوات الأجنبية المهتمة بنفس المادة، بدأت نسبيا تستقطب مجموعة مختلفة من الفئات العربية، لمشاهدة ما تقدمه هذه القنوات من أفلام وثائقية عربية وأجنبية مختلفة الموضوعات،وهو ما سجلناه من خلال تتبعنا لطبيعة ما يتلقاه رواد المقاهي،على سبيل التمثيل لا الحصر.

إن تلقي العربي لفيلمه الوثائقي ولغيره، يفرض ضرورة تطوير المعايير الفرجوية لدى المتلقي العربي، الذي تتحكم فيها مجموعة من الأنماط (الفيلم الوثائقي الحيواني كمثال)، التي صنعتها بشكل قصدي وغير قصدي، سياسات سمعية بصرية محددة، ناهيك عن وضعية العربي التربوية والثقافية والتي هي في المجمل، وليدة فعل سياسي يرتب هذه الوضعية ضمن مؤخرة اهتماماته، مما جعله يفر بأحلامه ليمططها في فرجته السينمائية الهندية والهوليودية ونماذج فيليمية عربية محددة، طغت فيها فرجة اجتماعية مصرية وغيرها، معيدة لما ينتجه الواقع بشكل أو بآخر في كثير من الحالات، مما جعل العربي،في فرجته العامة، مشدودا دوما إلى ما هو اجتماعي، أو عاطفي، أو حربي عسكري[11]... الخ، في غياب ملحوظ لتدني الفرجة كلما تعلق الأمر بمواد فنية وثقافية تتطلب نوعا من المرجعيات النقدية والتحليلية والذوقية الجمالية والإنسانية[12].

الفيلم الوثائقي في سياق النقد السينمائي

المتابعة النقدية في أي عمل إبداعي، تشكل علامة على الوعي بقيمة ملاحظة وفهم وتحليل وتركيب وتأويل عمل فني ما، وعي من الممكن أن يساهم في تطوير المنتوج الفني في بلادنا العربية ويجعله أكثر فنية وإبداعية ومهنية، لكن السؤال الأكثر عمقا يمكن طرحه على الشكل التالي: ما درجة اهتمام وتلقي الناقد العربي للفيلم الوثائقي؟

قليلة هي المقالات والدراسات والبحوث، التي تنجز حول الفيلم الروائي،وشبه منعدمة هي تلك المرتبطة بالفيلم الوثائقي، وهذا راجع إلى العديد من العوامل المرهونة بطبيعة التأليف وسياسة النشر والتوزيع في عالمنا العربي المرتب في رتب جد متدنية على مستوى الكتاب وطبيعة ما ينشر ويترجم... الخ. إن سؤال النقد الفيلمي في وطننا العربي، لا زال أيضا في العديد من جوانبه، وعلى الرغم من قلته القليلة جدا، بالمقارنة مع نقد الشعر والرواية والمسرح.. الخ، يلامس مكونات مضمونية، أكثر من المكونات الشكلية المحيلة بشكل أو بآخر على سؤال المحتوى. سؤال المضمون الذي يرهن ما يكتب في وطننا العربي، سؤال حدثي وقائعي، أي أنه إجابة ضمنية، عن سؤال ضمني، مفاده، ماذا قال الفيلم، وليس كيف قال الفيلم قوله؟

إن ملامسة الناقد العربي لسؤال الـ "ماذا"، يحيلنا مباشرة على طبيعة الممارسة النقدية/الثقافية العربية ككل، ممارسة مرتبطة بالبعد الخبري، كبعد مضموني، مما جعل هذا المعيار به "تقاس" العديد من الأعمال الفنية والإبداعية والثقافية. إنها المرجعية/الرؤية "الواقعية" لما يجري من حولنا، وبالتالي تصبح هنا عملية التلقي، بمفهومها النقدي/المنهجي/العلمي، عملية تشوبها طبيعة الرؤية السائدة والمتحكم فيها من طرف ما يمكن تسميته بمنظومة القيم السائدة، هنا يأتي دور خلخلة هذا الجاهز والبحث عما هو متجدد، السائر وحاجيات المتلقي في الحاضر والمستقبل، مما يعطي للعمل المتلقَّى ذلك الدور البارز، في تطوير قدرات المتلقي، وجعله كائنا له قيمته الرمزية، في تطوير ما يقدم إليه.

سؤال الفيلم الوثائقي إذن، وفي ظل تلقيه،وفق سؤال ال"الكيف"، يحيلنا على مكونات متعددة،بدءا من كيفية طرح الفكرة، مرورا بالعديد من العناصر الفنية والشكلية والجمالية، كالموسيقى والأمكنة/الفضاءات التي تصبح بدورها بمثابة شخصيات لها وظيفتها الحكائية[13]، والشيء، نفسه يمكن قوله حول بقية العناصر الأخرى، مثل طبيعة الراوي وموقعه في الحكي، أي علاقته بما يقدم، وكل العناصر المؤدية الى الإمساك بسؤال الكيف. إن طبيعة هذا التلقي وفق هذه الرؤية التي تستمد بعض تجلياتها، مما تعيشه العلوم الإنسانية من تطور مفاهيمي ومنهجي، سيساهم بكل تأكيد في تطوير فعل التلقي لدى المشاهد العربي، وهنا سيكون دور النقد، بمثابة تلك الأداة المطورة والمخلخلة لمعايير السائد، المرسخ لما يخدم غير "الحقيقة".

سؤال المقاربة المعتمد على المكونات الداخلية للفيلم الوثائقي، دون التقليل طبعا من سؤال المضمون، سؤال يفعل فعله في المتلقي، ويجعله يطور رؤيته لذاته وللآخر وللعالم، ويجعله فاعلا في منظومة القيم الثقافية والجمالية[14] التي هي في نهاية المطاف قيم إنسانية قابلة للتطوير والتحديث وفق سؤال الحاجة.

الفيلم الوثائقيّ في سياق البحث العلميّ العربيّ

تشكل الفنون مدخلا نوعيا، لتطوير فعل التلقي لدى جميع أصناف البشر وفي كل المجتمعات الإنسانية، مما يستدعي تطوير كل الأغلفة المالية المخصصة للبحث

العلمي، لا سيما في وطننا العربـــي، حيث لا زال الرغيف بمفهومه 'البطني'، وليس الثقافي، يؤسس لمعظم البرامج السياسية العربية، مما يجعلنـــا نـــراهن علـــى تلـــك السياسات العربية الجديدة المؤمنة بقوة الاستثمار في البحث العلمي، إنه رهان آخر من اللازم تطويره وتطويعه وجعله ضمن أولويات برامجنا السياسية، إن أردنا ولوج الحداثة الفكرية والثقافية والعلمية من أبوابها المشروعة إن نحن أردنا ركوب قطـــار التنمية البشرية الحقيقية، وليس التنمية اللحظوية المرهونة 'بشهوة' سياسية انتخابوية عابرة. في هذا السياق، نسجل ضعف تطوير قدرات الإنسان العربـــي في مجـــال ترقيه الثقافي والجمالي والمعرفي... الخ، بل يمكن الجزم هنا، أن الاهتمـــام بســـؤال الثقافة في معظم أوطاننا العربية، يحتل رتبا ضعيفة جدا، دون نفي لبعض المجهودات المبذولة بين الفينة والأخرى، لكنها تبقى محدودة جدا، من هنا نســـجل ضـــعف التكوين والتكوين المستمر في مجالات السمعي البصري، بشكل عـــام، والوثـــائقي بشكل خاص، طبعا نستثني هنا أيضا مجهودات محدودة، يقوم بها البعض في مجالات إعلامية عربية محدودة أيضا.

إن الاهتمام بثقافة الصورة، أصبح اليوم، ممرا كونيا للمرور إلى أحد أسرار هذا الكون وفهمه وتحليله، مما يفرض ضرورة انفتاح منظومتنا العربية التربويـــة أيضا على هذا الشكل التعبيري والفني ككل، سواء في شقه السينمائي الروائي أو الوثائقي أو الفوتوغرافي أو التشكيلي... الخ، مما يفرض ضرورة تطوير البحـــث العلمي التربوي أيضا، وجعل المتعلم العربـــي مدركا لآليـــات توظيـــف ثقافـــة الصورة بشكل عام، وثقافة الصورة الفيلمية الوثائقية بشكل خاص، خصوصـــا والفيلم الوثائقي، هو أيضا، أداة من أدوات التعليم/التعلم والتربيـــة والتكـــوين، وإدراك ما يجري لدينا ولدى الغير، مما يجعلنا 'نحلم' بضرورة إدماج هذا الشـــكل الثقافي والمعرفي والفني والجمالي في المنهاج المدرسي والجامعي والتكويني العربـــي. وهو الإدماج الذي لن يمر إلا عبر بوابة البحث العلمي ككل. وهو مـــرور مـــن اللازم أن يأخذ بعين الاعتبار أننا أمام أجيال عربية تشغل بشكل مـــذهل كـــل الرقميات والتكنولوجيات الحديثة، طبعا من موقع التشغيل الاســـتهلاكي، وإلا فالإنسان العربـــي أيضا ملزم بتطوير كل آليات البحث العلمي في كل المجالات ومن موقع بنيوي/ترابطي، تصبح فيه التكنولجيا 'العربية' حاضرة بقوة كإبداع[15]

في عالم اليوم عوض العيش على حافة الاستهلاك، وعدم الابتكار والاختـــراع، خصوصا والعربـــي له كل المؤهلات الذهنية التي تجعله يصـــل هـــذه المراتـــب، ودليلي في هذا مكانة العربـــي اليوم في مجتمعات الغير، وما يقوم به من ريادات علمية وطبية وفنية ورياضية إلخ، ويعود هذا إلى كونه يجد لدى الغير، الذي يمتص إمكاناته المتعددة في ظل رؤية منفعية براغماتية مادية محضة، الفضاء المريح للإبداع والابتكار والبحث.

على سبيل التركيب

في ضوء هذه العناصر المستخلصة هنا نسجل جنينية الاهتمام بثقافة الصـــورة ككل، وثقافة الصورة الفيلمية الوثائقية على وجه الخصوص، مما يجعل تلقي هـــذه المادة الفيلمية الوثائقية تعترضها مجموعة من الصعاب المعرفية والقيميـــة والثقافيـــة المستمدة من طبيعة تلقي العربـــي ككل لثقافة الصورة، والمبنية أساسا على أسس حدثية ووقائعية، رهنت منذ مدة بسؤال يحيل على ما هو مضـــموني، دون طـــرح السؤال العميق المؤدي إلى تطوير الذوق والرؤية الثقافية لدى العربـــي،أي كيـــف يقول عمل وثائقي ما يقوله؟

إنه السؤال العميق الذي من الممكن الرهان عليه، من أجل تلقّ فيلميّ وثائقي وثقافي ككل، متطور ومدرك لقيمة القيم[16] والفعل النقدي المؤدي إلى تطوير رؤية العربـــي لذاته وعلاقتها بنفسها والآخر والعالم ككل.

لقد حاولنا من خلال ما سبق، تبيان كيفية تلقي العربـــي لفيلمه الوثـــائقي ولغيره، من خلال مجموعة من الزوايا، بدءًا بكيفية تلقي الإعلام العربـــي للفـــيلم الوثائقي، تساءلنا عن طبيعة علاقة العربـــي بهذه الفرجة الفيلمية الوثائقية، وطرحنا سؤالا جوهريا يتعلق بكيفية تعامل نقدنا العربـــي مع هذا الشكل التعبيري السمعي البصري، وقد حاولنا أيضا وضع هذا المكون في سياق سؤال آخر يتعلق بالبحـــث العلمي العربـــي، كل هذا كان من أجل الإمساك ببعض العناصر المكونة لتلقـــي الفيلم الوثائقي في عالمنا العربـــي، وهي عناصر من الممكن أن تساهم في تشخيص هذا التلقي العربـــي، بغية وضع إستراتيجية ثقافية فنية عربيـــة متكاملـــة، الغايـــة منها،العمل على تطوير أساليب التعامل العربـــي، في أفق جعله يتفاعل مع الفـــيلم

الوثائقي، تفاعلا فعالا هادفا إلى مدّه بكل الآليات الممكنة، حتى يتمكن من تحقيق إشباعه الفني والثقافي والمعرفي الخ، لأنه المدخل الحقيقي لكل تنمية[17] إنسانية عربية حقيقية.

المراجع

1. الفيلم الوثائقي/قضايا وإشكالات، تأليف مجموعة من الباحثين، تنسيق حسن المرزوقي، إعداد قناة الجزيرة الوثائقية، ط 1، السنة 2010.
2. الدكتور طه عبد الرحمان، الحق الإسلامي في الاختلاف، ص 16 وما بعدها، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط 1، 2005.
3. فكر ونقد، انظر محور العولمة والمقارنة الثقافية، ص 41، وما بعدها، السنة العاشرة، ع 97، أبريل 2008.
4. انظر مؤلف الدكتور المهدي المنجرة، عولمة العولمة، منشورات الزمن، المغرب، ط 2، 2011.
5. الدكتور الحبيب ناصري، في الحاجة إلى الفيلم الوثائقي، مقال بالقدس العربي بتاريخ 5 أكتوبر 2010.
6. انظر المسألة الثقافية، الدكتور محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 1، 1994.
7. علاء عبد العزيز السيد، الفيلم بين اللغة والنص، ص 66 ومابعدها، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق سوريا.
8. انظر، الدكتورشاكر عبد الحميد، عصر الصورة، عالم المعرفة، ع 311، يناير2004.
9. الفيلم الوثائقي/مقاربة جدلية، تأليف مجموعة من الباحثين، تنسيق حسن المرزوقي، إعداد قناة الجزيرة الوثائقية، ص 145 وما بعدها، ط 1، السنة 2011.
10. فكر ونقد، انظر الليبرالية الجديدة والعولمة والثقافة، ص 5 وما بعدها، ع94 يناير 2008.
11. عبد المعين الموحد، التسويق السينمائي، ص 178 وما بعدها، منشورات وزارة الثقافة السورية، المؤسسة العامة، 2009.
12. انظر: إبراهيم العريس، ما وراء الشاشة/سينما الإنسان، ج2 منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة، دمشق2010.
13. Voir Moumen smihi. Ecrire sur le cinéma. Idées clandestines1, ed. Année 2006.
14. الدكتور الحبيب ناصري، انظر جماليات الحكي، فصل الشخصيات، ط 1، مطبعة عين أسردون بني ملال المغرب 2004.
15. انظر: الدكتور نبيل علي، العقل العربي ومجتمع المعرفة/مظاهر الأزمة واقتراحات بالحلول، ج1 عالم المعرفة، 369،نونبر، 2009.
16. انظر: الدكتور المهدي المنجرة، قيمة القيم، مطبعة النجاح الجديدة الدارالبيضاء المغرب، ط 1، 2007.
17. الدكتور محمد عابد الجابري، مواقف/التنمية البشرية والخصوصية الثقافية، ص، 51 ومابعدها، ط 1، 2007.

الفيلم الوثائقي:
رؤية المرئي واللامرئي
البحث عن أسس نظرية في علاقة الفيلم بالواقع

د. شاكر نوري

لا توجد نظرية بدون إبداع. هذه حقيقة لا بد من الاعتراف بها في تلمس الطريق نحو أي بحث أو دراسة. فالإنتاج الروائي العربي في ميدان السينما التسجيلية الوثائقية لم يصل بعد إلى إفراز ما يمكن أن نطلق عليه نظرية لأنها تخرج من تراكم التجارب، وتحوّل الكم إلى كيف، آنذاك يمكننا الحديث عن نظرية.. ولو نظرنا إلى تراثنا السينمائي الذي بدأ بالتزامن مع التراث الغربي تقريباً، على سبيل المثال، ظهرت السينما العراقية في عام 1945 مع السينما الإيطالية، ولكنها تخلفت كثيراً عن السينما الإيطالية التي أسست تياراً هاماً في السينما العالمية وأفرزت مختلف أنواع النظريات، وتنوّعت رؤى مخرجيها حتى باتت ظاهرة في السينما.

لذلك تبدو الإجابة على طرح سؤال عن علاقة السينما بالنظرية في ميدان الفيلم التسجيلي العربي صعبة وتتطلب دراسة الجذور والمعوقات والتعريفات. فالفيلم الوثائقي باعتباره (عملاً تواصلياً يعتمد على الحقيقة التي تنتج سجالا بصريا وفكرياً). يحتاج إلى تمعّن وتبصر ورؤية. كم هو عدد الأفلام التسجيلية العربية التي تنتج (سجالاً بصرياً وفكرياً)؟

هناك بلا شك أفلام تقع في هذه الدائرة، ولكن القليل منها يولد هذا السجال البصري في العالم العربي على نطاق يسمح بإفراز مقدمات ولبنات لتأسيس نظرية مستقلة في نقد السينما التسجيلية والوثائقية. وجل الكتابات العربية في هذا

الميدان تعتمد على التراث الغربي وما أنتجته السينما الأوروبية والأمريكية من نظريات، لذلك لا يمكن تلمس نظرية عربية للنقد الوثائقي لذا يجب أن ننتظر أن يفرز الواقع أفلاماً قادرة على تسجيل سجال بصري وفكري.

إن الاعتماد على المصادر الغربية أمر لا بد منه لأن الواقع العربي لم يفرز أفلاماً وثائقية لا كماً ولا كيفاً من أجل صياغة هذه النظرية الموعودة.

يضطر النقاد العرب للاستعانة بالمصطلحات الغربية، حتى أن كلمة وثائقي تندرج ضمن التصنيفات المنهجية الذي توصلت إليها السينما الغربية، من خلال تمييزها وتعريف ماهية الفيلم الوثائقي وعلاقته بالأجناس الأخرى وخاصة الفيلم الخيالي أو الروائي.

يمكن القول إن الفيلم التسجيلي هو ما يعرض فيه مخرجه لحقيقة علمية (تاريخية، أو سياسية...) بصورة حيادية ودون إبداء رأي فيها. هذه الحيادية والموضوعية من شأنهما أن تجعلانا نميّز بين الفيلم الوثائق الإشكالي وبين الفيلم الوثائقي التبسيطي لأن الأول يثير الحوار والجدل والنقاش من خلال ارتباطه بالواقع، وهذا ما يؤدي إلى إيجاد التفاعل المطلوب.

الخيال في الفيلم الوثائقي

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

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

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

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

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

نقد الوثائقي ونقد الرّوائي

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

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

ثمة تراجع في حركة النقد السينمائي العربي على صعيدي الفيلم الوثائقي والروائي، كما لم يولد لدينا النقد السينمائي الذي هو نتاج حركة تفاعل متبادلة

بين الناقد والمخرج ووسائل الإعلام والجمهور. لا بد من الايمان بأن الفيلم التسجيلي نوع مستقل من السينما، يتميز عن الفيلم الروائي، وهو ذات الشيء في السينما التسجيلية العربية باختلاف الأفلام السياحية والتعليمية والإخبارية التي لا تنطبق عليها مواصفات الفيلم التسجيلي الإبداعي الذي نحن بصدد دراسته. في نقد هذه الأفلام ندخل في مجال إدراك حسي أوسع من الأفلام المذكورة الأخرى. ولذلك فإن النقد في هذا المجال يختلف عن الفيلم الروائي حيث يعكس الفيلم التسجيلي مشكلات الحاضر وحقائقه بطريقة واضحة، بينما يذهب الفيلم الروائي إلى أبعد من ذلك مستخدماً الخيال.

هناك اختلافات بين الرؤية النقدية للفيلمين أو النمطين. ويمكن تقسيم الأفلام إلى ثلاثة أقسام: أفلام الواقع والحقيقة. وأفلام الرواية والتمثيل. ثم أفلام الخيال والأوهام والحكايات الخرافية. ولا يمكن أن تظهر من بين هذه الأنواع الثلاثة نظرية، ما لم يدخل الفيلم في صميم العملية التفاعلية، وهذا لا يتوفر إلا في مصر باعتبارها مركز إنتاج الأفلام العربية. (مما لا شك فيه أن مصر تعتبر الدولة العربية الرائدة في مجال السينما بصفة عامة. وبغض النظر عن الإنتاج، يواجه الفيلم التسجيلي مشكلة العرض، هناك الفرص التي تتيحها المعارض الدولية والمهرجانات السينمائية التي تنتشر على مدار السنة في كافة دول العالم)[1].

ولكن المهرجانات وحدها لا تخلق سينما تفاعلية. إضافة إلى أن عدم اهتمام الدوريات الفنية المتخصصة أو أبواب الصحافة بالسينما التسجيلية وتركيزها على السينما الروائية أدى إلى انحسار إنتاج الفيلم التسجيلي أو الوثائقي في العالم العربي، لذلك نلاحظ أن الإنتاج السينمائي في البلدان العربية الأخرى ضئيل جداً بالمقارنة بدولة مصر. ولو أتينا على ذكر رواد الفيلم التسجيلي في مصر أمثال: سعد نديم، وصلاح التهامي، وسعدية غنيم، وسميحة الغنيمي، وعطيات الأبنودي، وماجدة زكي وغيرهم.. فإننا لا نرى ظهور نجوم في السينما التسجيلية في البلدان العربية الأخرى[2].

يمكن ذكر تواريخ إنتاج الفيلم الوثائقي لكي نتعرف إلى الحقائق: سوريا 1932 والسودان 1949، والكويت 1946، والجزائر 1947، والعراق 1927، وتونس 1896، وليبيا 1955. يكشف لنا ذلك بأن الإنتاج السينمائي التسجيلي

العربي لم يكن متأخراً كثيراً عن الفيلم الوثائقي الغربي الأوروبي والأمريكي، ولكن لماذا هذا النكوص والانحسار؟ لماذا لم تتشكل لدينا مدارس فنية في الفيلم التسجيلي الوثائقي إلى حد الآن؟

معوقات أمام الفيلم الوثائقي

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

ويمكن أن نذكر فقط خمسة دول تقيم مهرجانات للأفلام التسجيلية: مهرجان دمشق الدولي، مهرجان قرطاج السينمائي بتونس، ومهرجان القاهرة السينمائي الدولي، والمهرجان القومي للأفلام التسجيلية والقصيرة بالقاهرة، وأخيراً المهرجان الدولي لأفلام وبرامج فلسطين ببغداد، الذي توقف بسبب الحرب. وهذه نسبة ضئيلة، فأين باقي البلدان العربية الإثنتين والعشرين من السينما التسجيلية؟!

لا بد أن نذكر أن الإنتاج السينمائي الوثائقي في الدول العربية قد بدأ على يد المخرجين الأجانب، وقد بدأ تاريخ الفيلم التسجيلي نشأته وتطوره من 1924 إلى

1951، متمثلاً في الفيلم التسجيلي الوثائقي – غير الروائي – حيث كانت كل المحاولات السابقة عن هذا التاريخ تتم بواسطة الأجانب المقيمين فيها أو الوافدين إليها[3].

ويمكن القول إن الأفلام التسجيلية تعكس إلى حد كبير الظروف السياسية لكل دولة وأوضاعها الاقتصادية، ومظاهر الحياة الاجتماعية فيها. فنلاحظ أن الأفلام السورية التسجيلية تدور أغلبها عن الصراع العربي الإسرائيلي، وتغطي الأفلام الكويتية النفط واقتصادياته، ويسجل الفيلم الجزائري التسجيلي مراحل الكفاح من أجل الاستقلال.

وهناك معوقات أخرى حيث أن مؤسسات السينما ومعاهدها ومدارسها غير متوفرة إلا في مصر، نذكر منها: المؤسسة المصرية العامة للسينما الإذاعة والتلفزيون، والمركز القومي للفيلم التسجيلي، والوكالة العربية للسينما 1969–1971، والمركز التجريبي للفيلم 1969، وإنتاج ثقافة الجماهير من الأفلام التسجيلية، والهيئة العامة للاستعلامات، ومعهد السينما، وجماعة التسجيليين 1972 وغيرها. كل هذه المؤسسات تنتج الأفلام التسجيلية الوثائقية التي تكاد تكون منعدمة في البلدان العربية الأخرى. ويعتبر هذا من أكبر العوائق في وجه تطور الإنتاج السينمائي التسجيلي الوثائقي الذي يؤرخ لمراحل متنوعة من تاريخنا.

نقد الفيلم الوثائقي والفيلم الرّوائي

يبحث النقد السينمائي عن أوجه الاختلاف وأوجه الشبه بين الفيلم الوثائقي والفيلم الروائي، ويقوم ذلك قبل كل شيء على فحص المفردات الأساسية للغة السينمائية، هذه اللغة التي تنقلنا إلى عوالم كل نمط من النمطين، إلى عالم أرحب من التحليل والنقاش. هناك عوامل مشتركة بين النمطين: الصورة المتحركة والصوت، ما يجعلهما يشتركان في مخاطبة المتلقي بأكثر من حاسة. لكن نقد الصورة في كل نمط يختلف عن الآخر، فالفيلم التسجيلي يعمد إلى التقاط الصورة السريعة القابضة على اللحظة بينما يسعى الفيلم الروائي إلى تأمل اللقطة السينمائية لكي يعبر عن الانفعالات العاطفية عند الشخصيات. وهنا يأتي الاختلاف بين النمطين، ومعهما تتنوع المادة النقدية. فلا يمكن تطبيق النقد ذاته على النمطين لأن

كلاً منهما يستخدم أسلوباً خاصاً به. ومن نقاط التشابه أيضاً أن كِـلا الفـيلمين يسرد موضوعاً بطريقة مغايرة. ويعتمد الاثنان على مادة خام واحدة، هي الفـيلم السينمائي. أما أوجه الاختلاف في النقد فهي أوجه الاختلاف بين النمطين. ولعل عنصر الخيال هو مثار الخلاف بين الاثنين، لكن ذلك لا يعني أن الفيلم التسـجيلي خال من الخيال. ليست الصورة جامدة في الفيلم التسجيلي الوثائقي الحقيقي أبداً. وهنا يأتي المخرج بكل خبرته لكي ينفذ فيلماً حتى لو كان تسجيلياً بطاقة الخيـال. يخطئ من يتصور أن الفيلم التسجيلي هو عبارة عن تسجيل الوقائع كما هي، بـل هي إضافة بعد آخر لهذه الوقائع حتى يتفاعل معها الجمهور.

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

يحتوي الفيلم الروائي على الحبكة، بينما يعتمد الفـيلم التسـجيلي علـى الفكرة. وهنا يختلف الأمر، فمخرج الفيلم الروائي يسعى إلى تجسيد موضوعه من خلال مشهد درامي، بينما يسعى الفيلم التسجيلي إلى عرض فكرته. وكلاهمـا يعتمد بلا شك على السيناريو. فالنقد يجب أن ينظر إلى الفيلم التسجيلي على أنه (المعالجة الخلاقة للواقع) ومن هنا يأخذ النقد أبعاده العميقة. أولاً تختلف المعالجـة حسب رؤية المخرج للواقع بكل غناه وامتداداته الأفقية والعمودية. نحن إذاً أمام لوحة خلاقة للواقع، تنبهنا إلى مواطن الخلل والقوة، وتداعياته على البشر. فـإذا تعاملنا مع الفيلم التسجيلي على هذا النحو فيجب أن نرفع مسـتوى النقـد إلى أعلى درجة وأعمقها. بمعنى آخر، يجب أن نستعين بأدوات أخرى، لكي نصل إلى جوهر الفيلم. (الفيلم التسجيلي أقدر على متابعة الأحداث الجارية والمشـكلات الحالية من الفيلم الروائي الذي يحتاج إلى زمن أطول في الإعداد والتنفيـذ حـتى يصل إلى مرحلة العرض)[4].

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

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

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

وكل ذلك يعود إلى أن الفيلم التسجيلي لم يشق طريقه كتيار. (إن ما درجنا على تسميته بالفيلم التسجيلي لم يظهر كمنهج مميز لصنع الفيلم في لحظة معينة من تاريخ السينما. فهو لم يظهر فجأة كمفهوم جديد للسينما في أي إنتاج معين بالذات، والأصح أن نقول إن الفيلم التسجيلي قد نشأ على مدى فترة من الزمن

ولأسباب مادية، فكانت نشأته: من ناحية كنتيجة لمجهود الهواة. ومن ناحية أخرى، خلال خدمة أهداف دعائية. ومن ناحية ثالثة، خلال خدمة الجمال الفني. ومن الواضح أن القسم الأكبر من وقت صناعة السينما قد أنفق في تحسين إنتاج وبيع نوع واحد من أنواع الفيلم، ذلك هو القصة المصورة التي تُنتج بوفرة في الأستوديو)[6].

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

مفهوم الفيلم التسجيلي

نفهم أن السينما التسجيلية على يد مارتان جونسون وفلاهيرتي وجون غريرسون وجورس إيفانز وبونويل وغيرهم.. قد صعدت إلى أعلى مراحلها الإبداعية، وهذا لم يتحقق للأسف الشديد في الفيلم العربي التسجيلي إلا في حالات قليلة ونادرة، لكن هذه الأفلام حققت قيمة سينمائية عالية أين منها السينما العربية! لذلك يقول الناقد الفرنسي الكبير جان ميتري (يتضح إذن بجلاء تام أن الأفلام الوثائقية إذا لم يمكن الكلام في أمرها على أنها – تجريبية – من حيث البحوث الشكلية، فهذه الأفلام بقصدها تسجيل الواقع عارياً من كل تزويق ساهمت – بأكثر مما فعلت أفلام كثيرة غيرها – في تحقيق فهم أكثر عافية لمعنى – القيمة السينمائية – بإعطاء هذه العبارة معايير قياس أشد ضبطاً)[7].

لا بد من القول، إن السينما لغة، سواء كانت تسجيلية أم روائية، تعتمد على إيصال المدلولات برؤية بصرية واضحة، من خلال الجمع بين المضمون والأسلوب، دون الفصل بينهما.

ومن هنا فإن السينما التسجيلية العربية ليس مطلوباً منها أن تنقل الواقع بل أن تقلب الواقع (والسينما، أمام هذا الواقع، مطالبة بأن تكون في قلب الأحداث، ليس بالأسلوب التوثيقي والتسجيلي فقط، بل بجميع أساليبها المعروفة، وعلينا أن نحاول فهم المحاولات المخلصة)[8].

وكما يرى الناقد جان ألكسان أنه (شيء مفيد ومطلوب أن نسجل الماضي والتراث الأحداث الكبيرة في السينما، وأن يقف الجيل العربي الجديد على مشاهد ترصد بعضاً من تاريخ شعبه، ولكن السينما العصرية، وفي بلاد نامية ومتخلفة وطموحة في آن واحد، يجب أن تتجاوز أبعاد المواجهة التقليدية إلى مواجهة فعلية للمشكلات والأخطاء والتجارب، خاصة أن التلفزيون العربي – مع الأسف – يعيش الآن الفترة المرضية التي عاشتها سينما التسلية العربية مع القصص السطحية والميلودراما المفتعلة، والتاريخ المزيف، والرصد المشوه لحكايات الأسلاف والأخلاف على حد سواء، وأن كان ذلك في قصة بدوية من الصحراء أو في قصة عصرية من عواصمنا العربية)[9].

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

مصادر البحث

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

الباب الرابع

آفاق بحثيّة
في الوثائقيّ والتّوثيق العربيّ

الفصل الأول

تطبيقات:
الشّخصية التّونسيّة
في أفلام الجزيرة الوثائقيّة

"شخصيّة القائد"

من توثيق الحقيقة إلى البحث عن نمط سياسيّ أعلى
قراءة في فيلمَي "اغتيال فرحات حشّاد"
و"محمد المنصف باي: نهاية عرش"

د. أحمد القاسمي

نتحوّل عند العبور من الريبورتاج إلى الدراسة الوثائقيّة من رصد اللّحظة العابرة والموقف الرّاهن ضمن هاجس تواصليّ أساسا إلى تمليّ التّجربة عبر امتدادها في الزّمن تحليلا واستدلالا وإلى توظيف عبقريّة الوسيط البصري توظيفا يعمّق من وقع الأثر فكريّا وجماليّا. وهذا ما يضع المخرج أمام تحديات جسام اختار جمال الدلالي أن يتجشّمها في فيلميه "اغتيال فرحات حشّاد" و"محمد المنصف باي: نهاية عرش"[1] فحاول تقصّي الحقائق المغيبة من سيرة محمد المنصف باي وفرحات حشاد ومساءلة من عايشوا الرّجلين أو بحثوا في تجربتهما تأريخا وتأليفا، وحاول المخرج في

1 "المنصف باي، نهاية عرش" واغتيال فرحات حشاد دراستان وثائقيّتان (Deux essais documentaires) تسعيان إلى التقاط وجوه من الحقائق المغيبة من سيرتي محمد المنصف باي وفرحات حشّاد. أخرجهما جمال الدلالي وأنتجهما الجزيرة الوثائقيّة. ومحمد المنصف باي (4 مارس 1881 – 01 سبتمبر 1948 بمنفاه في فرنسا) حكم تونس من 1942 إلى 1943 ضمن سلسلة من البايات الحسينيين تبدأ بالحسين بن علي حاكم تونس من 1705م إلى 1735م وتنتهي بخلفه الأمين باي بن محمد الحبيب حاكمها حتى 1957 تاريخ إعلان الجمهورية. عرف بمساندته للمطالب الوطنيّة وتعينه لوزراء وطنيين في حكومة ترأسها محمد شنيق وهو ما لم يرض الحكومة الفرنسيّة فعزلته ونفته إلى الجزائر ثم نقلته إلى فرنسا ليموت في منفاه سنة 1948 أما فرحات حشاد المولود في 2 فيفري 1914 بجزيرة قرقنة فزعيم نقابي تونسي أسّس الاتحاد العام التونسي للشغل عام 1946 ورسّخ العمل النقابي في تونس أداة موازية للعمل السياسي في مجابهة الاستعمار الفرنسيّ. اغتالته منظّمة (اليد الحمراء) في 5 ديسمبر 1952، بضاحية رادس جنوب العاصمة التّونسيّة.

الآن نفسه تأمين عبور أمين لأثريه من التواصليّ إلى الجماليّ والموقف الشخصيّ خاصّة أنّ الفيلمين تعلقا بقائدين من أبرز قادة المجتمع التونسيّ في النّصف الأول من القرن العشرين، عهد الفعل في التّاريخ مواجهةً مع المستعمر وسعيًا إلى بناء الدولة الوطنيّة.

في البحث المضني عن المشهدية

ولّما كان الفنّ السينمائي تواصلا بصريّا أساسا بذل المخرج الوسع من جهده لتضمين معلوماته طي الوثيقة الفيلميّة، فاعتمد المشاهد الحربيّة ومواكب للبايات أو لفرحات حشاد يخطب في الجماهير بحماسة. وجعل مشاهد الحياة اليوميّة في حاضرة تونس في النّصف الأوّل من القرن العشرين خلفيّة لعرض علاقة المنصف باي بالأهالي أو لإبراز صورة العمّال التونسيّون وما يعانون من القهر وشظف العيش ولشرح دوافع فرحات حشاد للانخراط في العمل النّقابيّ واتخاذه مقصد عمله الوطنيّ. وكان المشهد التمثيلي سند المخرج لندرة الوثيقة الفيلميّة فتولىّ الممثّل السوري طوني موسى تجسيد شخصيّة المنصف باي فعرض فترات من إقامته بمنفاه في فرنسا وجسّد حادثة موته المفاجئ وما يمكن أن تثير من احتمالات تسميمه للتّخلص من عبئه. كما اعتمد سينما التحريك لتشخيص حدث اغتيال منظّمة اليد الحمراء لفرحات حشّاد بضاحية رادس. فانفتح الأثران، وإن جاءت هذه المشاهد قصيرة مجتزأة، على النمط الوثائقي التخييلي[1] الذي لا يقدّم الحقيقة التاريخيّة وإنما يعرض نماذج متخيّلة ذات قدرة تمثليّة لما يمكن أن تكون عليه.

ومثّلت الصورة الثّابتة مقصدا بديلا للمخرج كلّما أعوزته الوثيقة الفيلميّة، فعرض من خلالها محمد المنصف باي في مراحل مختلفة من حياته أو أخذ المتفرّج، افتراضيّا، إلى الفضاءات التي كان يرتادها حتى يتمثّل أكثر

1 الفيلم الوثائقي التخييلي (docu-fiction) أو (docu-drame) نمط من الأفلام الوثائقيّة سينمائيّة كانت أو تلفزيّة يعمل على تقديم الحقائق أو المعطيات التاريخيّة من خلال إعادة تجسيدها مشهديّا باعتماد سيناريوهات وبواسطة ممثلين، وعليه فإن مثل هذا النمط تقاطع بين الجنس التخييلي والجنس الوثائقي.

أحداث تغييبٍ معلن لرمز من رموز التحرّر الوطني في تونس، وعرض صـــورا لفرحات حشاد في جولاته المختلفة. ودعّم الصّورة بالمقالة الصحفيّة أو الخرائط التّوضيحيّة.

لقد حاول المخرج توفير قدر هائل من الموارد البصريّة واجتهد في جمع وثائق نادرة حتى يكفل لُمنجَزه شرعيّة الانتماء إلى الفنّ السينمائي وحتى يستجيب لأفـــق انتظار متفرّج يترصّد المعنى ضمن المفردات البصريّة أساسا. ولكن ولّما كانت هذه الموارد جاهزة لم يحدّد المخرج سلّم لقطاتها ولا زوايا تصويرها أو عناصر تشكيلها لم تشكّل في فيلمي جمال الدّلالي رؤية جماليّة أو خطابا متماسكا وإنما ظلت مصدرا ثانويا لتوليد الدلالة وتقديم المعلومة التاريخيّة مقارنة بما ميّز الخطاب اللغويّ فيهمـــا من سطوة.

الوثائقي الحواري اختيارا جماليا أثيرا

دفعت طبيعة الوثائق، فوتوغرافيّة كانت أم فيلميّة، بـــالمخرج إلى جعـــل المحاورة والشهادات اختيارا أثيرا يجسّد من خلالهما صورة شخصـــيتيه ويعيـــد تشكيل مراحل حياتهما. وتوزّعت بين شهادة من قاسم شخصيّتيه مرحلة مـــن حياتهما كالوزير السابق أحمد بن صالح أو كالطبيب سعيد المستيري بالنسبة إلى المنصف باي أو كالزوجة أم الخير ورفاق شاركوا فرحات حشّاد دربه وعايشوا تجربته وسرد من تناهت إليهم أخباره فتولّى الأمر حفيداه سعيد باي وخالد بن عمر باي أما القطب الثالث فكان المقاربة التاريخيّة ووجهة النظر المبرّرة وتولاها جامعيون اشتغلوا على تاريخ الحركة الوطنيّة من أمثال الباحثة جوليات بسيس أو عميرة عليّة الصغيّر أستاذ التاريخ المعاصر أو الباحث عدنان المنصّر. وحـــتى يكتسب أثر "المنصف باي" تناغمه وانسجامه الدّاخليين عهد المخرج أمر التعليق على الأحداث لصوت سارد يرِدُنا من خارج الإطار فيملأ الفراغات ويشـــرح بعض الشهادات أو يذكّر بسياقها. فكان الفيلمان شهادتين تقلّبان صـــفحات مسيرة محمد المنصف باي وفرحات حشاد وتنـــزعان منـــزعين: مثّل المنـــزع الأوّل منـــزعا إخباريّا تحليليّا يقدّم المعلومة التاريخيّة ويتولاها المؤرخ في تكامل، كما هو الأمر في فيلم "اغتيال فرحات حشّاد" أو في حواريّة وجدل يعرضـــان

وجهة النّظر ووجهة النّظر المعاكسة كما الأمر في مواطن من فـــيلم "المنصـــف باي" مثل الاختلاف في تقييم حُكم الرّجل أو شخصه فتذهب الباحثة جوليات بسيس إلى تحالفه مع ألمانيا النازيّة إبان حربها مع الحلفاء على الأراضي التونسية وتجد في ذلك زلة سياسيّة كبيرة وهنة لا تقلّ فداحة عن ضعفه أمام الفرنسيين وانكساره أمامهم فيما يشير الباحث كلود ناتاف إلى شخصـــيته الســـلطويّة الأبويّة وإلى جهوده في حماية اليهود من الجالية التونسيّة ورفضه إرغامَهم على حمل النجمة السداسيّة الصفراء.

أما المنـــزع الثاني فقد كان ينـــزّل الأحداث ضمن وضـــعيات تفضـــي إلى تحوّلات ويمنح الفيلم مسارا سرديّا. فتواجه الشّخصيّة الفيلميّة في هذه الوضـــعيات تحدّيا مّا على صلة بالوسط، تكون بالنّسبة إليها وضعيّة منطلقـــا (و).فيـــذكر حسين التريكي أحد قيادات الحزب الحر الدستوري الجديد وصول منصف باي إلى الحكم بعد وفاة أحمد باي (10 د و02 ث) ويفصّل حفيده خالد بن عمـــر باي (10 د و14 ث) حبه للبلاد وإخلاصه للدين ويقدّر أحمد بـــن صـــالح أنّ حكمه كان رحمة للعباد (10 د و20 ث) وتفرض هـــذه الوضـــعيّة – بمـــا أن وصوله إلى العرش مثّل مبعثا للأمل عند الشعب حسب علـــي معـــاوي (10 د و40 ث) – تحولات تقتضي منه ردود فعل (ف) فيغيّر مـــن ســـيرته (ســـعيد المستيري11 د و02 ث) وينصرف عن عزلته التي كان يطوّق بها نفســـه بعـــد موت والده وفقده لاثنين من أبنائه ويلغي عادة تقبيل اليد ويـــزور الضـــواحي وينتقل إلى داخل البلاد لالتقاء الأهالي (عميرة الصغيّر 11د و26 ث) وحاصـــل هذه التحولات وضعيّة جديدة (و') يختزلها (حبيـــب الهيلـــة 11د و58 ث) في اكتسابه شعبيّة وإشعاعًا كبيرين أمارتهما تَغَنّي فتحية خـــيري بـــه في أغنيتـــها الشهيرة:

بابورينو سرى عالنسمة شرقي الموج الحيْ
هازز فوقو عز الأمة سيدي المنصف بَـــيْ

أما في فيلم "اغتيال فرحات حشاد" فتذكر السيدة فضيلي زوجة مصـــطفى الفيلالي (الدقيقة 21 و00 ث) سريان إشاعة مدارها على أنّ فرنسا تعمـــل علـــى

اغتيال فرحات حشاد بما يمثّل وضعيّة منطلقا (و). ويتفاعل فرحات حشّاد مع هذه الوضعيّة فيغيّر علاقته بالوسط وببقيّة الشّخصيات فيطلب من زوجته الانتقال للإقامة في سوسة حماية لها ممّا يمثل فعلا ناشئا عن هذه الوضعيّة متولّدا عنها (ف). وتعمل الشهادات المختلفة على التوسع في بسط هذا الفعل وشرحه. فيحدد مصطفى الفيلالي (22 دق 10 ث) تاريخه وتذكر زوجته (22 دق 28 ث) انطلاقه من منزله برادس نحو وسط المدينة بما يمثّل تأطيرا. أما الباحثان لطفي زيتون عميرة علية الصغير (22 دق 37 ث) فينقلانا إلى الأفعال مستندين إلى الرواية الرسميّة الفرنسية فيذكران تفاصيل المواجهة ويكمل الفرنسي عضو منظمة اليد الحمراء أنطوان ميليرو (23 دق 26 ث) أخرى. ويفضي هذا كلّه إلى وضعيّة جديدة (و') هي مقتل حشاد وإلقاء جثته في ضيعة بنعسان يتعاون من عميرة الصغيّر وأنطوان ميليرو على تشخيصها.

يتّخذ إذن مسار السّرد شكل وف و'(وضعيّة -) فعل - (وضعيّة'). ويأتلف هذا الشّكل بدوره من أشكال جزئيّة وأخرى فرعيّة مشابهة له في البنية تترابط وفق منطق عليّ يكفله المونتاج العضويّ (Le montage organique) وسيلةُ المخرج الطيعة لعقد ضفيرة من الشهادات ولمنح الفيلم بنية دراميّة وفق نموذج الشّكل الكبير[1] حسب اصطلاح ديلوز.

1 تواجه الشّخصيّة في الفيلم التخيلي الواقعي تحدّيا ما على صلة بالوسط أو بالسّلوك، ممّا يمثّل بالنّسبة إليها وضعيّة منطلقا تتفاعل معها لتغيير هذا الوسط أو لتغيير علاقتها به أو علاقتها ببقيّة الشّخصيات. ويفضي هذا كلّه إلى وضعيّة جديدة ويتّخذ مسار الحركة شكل وف و' (وضعيّة —› فعل —› وضعيّة') يصطلح عليه ديلوز بالشّكل الكبير. ويأتلف هذا الشّكل بدوره من أشكال جزئيّة وأخرى فرعيّة مشابهة له في البنية. أنظر Gilles Deleuze, cinéma I: L'image-mouvement, les éditions de minuit, Paris .1982, P 220 -224

من الهويّة السرديّة إلى البحث عن النّموذجيّ:

يصادر إسكينازي في مقالته: "الفيلم حدثا اجتماعيّا"[1]على أنّ "المعنى ينبثق من الصّلات المبرّرة بين العلامات والعوامل الاجتماعيّة"[2] فلا ينحصر أثـــر الفـــيلم أو دلالته في بنية مغلقة مكتفيّة بذاتها بقدر ما يتوزّعان على ثلاثة محاور[3] يتجه أولهـــا صوب النّصّ ليتبيّن كيف يتضمّن الفيلم متفرّجه ويتّجه ثانيهـــا صـــوب المتفـــرّج ليبحث في الحقل الاجتماعيّ للتقبّل أما ثالثها فيتجه صوب السّياق ثقافيّا كـــان أم اجتماعيّا أم سياسيّا، بما يعني البحث في الحدث الفيلمي عامة[4]، وهو التمشّي الذي نعتمده لفهم فيلمي جمال الدّلالي، باعتبار أن السّرد وساطة بين الإنســـان والعـــالم الخارجي[5] لا تدرك الذّات، لا تدرك جوهرها وهويتها إلاّ من خلالهـــا[6]. فالسّـــرد إذن، تشكيل لهويّة يصطلح عليها ريكور بالهوية السّرديّة[7].

---

1 Jean-Pierre Esquenazi, Le film, un fait social, Réseaux n 99_ CENT/Hermès Science Publictions.
بدأ إسكينازي في مقالته هذه، مقيّما لمنجز النّقد السّينمائي الفرنسيّ منتهيا إلـــى أنّ قناعـــات مجلة "كراسات سينمائيّة" كرّست عزل العمل عن شروط إنتاجه وظروف تقبّله فارضة فهما للسينما باعتبارها فنا متعاليا عن سياقه الاجتماعي والاقتصاديّ واختزلت غايتها في التّعرف إلى المخرجين إبداعاتهم باعتبارها جزءا من مثاليتهم الرّوحيّة (ص 16). ولم تفعل الدّراسات السّيميولوجيّة غير وراثة هذا التّقليد بعد أن حولت الهالة التي كانت تضفى على المخرج إلى النّص الفيلمي (ص 19) وبعد أن أقصت المضامين من دراسة هذا الفن تأثرا بمبدإ اعتباطية العلاقة بين الدّال والمدلول التي قال بها ماتز نقلا عن ديسوسير (ص 20).

2 م. ن. ص 26.

3 لمزيد من التّوسع انظر الصّفحات 33، 34 ويفيد في ذلك من مقترحات Staiger J. في أثـــره (Interpreting films (1992

4 "إن التّفكير في موضوع العمل لا بما هو الفيلم [في حدّ ذاته] وإنما باعتباره الحدث الفيلمـــيّ، أمر حاسم إذن" Jean-Pierre Esquenazi, Le film, un fait social, P35. ويشير الباحـــث، استدلالا على صواب رأيه، إلى أن اختزال المبحث السّينمائيّ في النّصّ يجعل بعض عناصر الفيلم غير قابلة للفهم ويتساءل كيف لنا أن نفهم، في فيلم المؤلف، التّقابل بين الظّاهر والباطن والرّوح والجسد ما لم نضع في اعتبارنا أنّ عمليّة الإخراج في هذا النّمط السّينمائيّ، وساطة بين مظاهر الفيلم وروح المخرج.

5 بول ريكور، الحياة بحثا عن السّرد ص 48، ضمن الوجود والزّمان والسّرد: فلسفة بول ريكـــور، تحرير ديفيد وورد، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1999.

6 لمزيد من التّوسّع أنظر بول ريكور، الزّمان والسّرد، الج 2، ترجمة فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد، ط 1، بيروت 2006، ص 252 وما يليها.

7 بول ريكور، الزّمان والسّرد، الج 3، ترجمة سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد، ط 1، بيروت 2006، ص 371.

ليست معرفة الذّات عبر السرد سوى تأويل لها وفق تصوّر ريكور. وبالمقابل يقتضي تأويل الذّات وساطة السّرد ومن ثمّة تصبح قصص الحياة أكثر معقوليّة حين نتأوّلها في ضوء القصص التي تُروى عنها أو حين نطبّق عليها النّماذج السّردية المستمدّة من الحبكات والمختزلة في الذّهن أو في الثّقافات[1]. وليعرف المتفرّج شخصيتي محمد المنصف باي وفرحات حشّاد أكثر، عمِلَت الشهادات على تعقّب تفاصيلَ لا تجود بها الوثائق التاريخيّة المدونة وسردُها. فأشارت إلى تنشئة المنصف باي الدّينيّة وانفتاحِه على هموم شعبه وإنصاته إليه وإلغائه لعادة تقبيل اليد من التشريفات الرسميّة، كما فُتحت الشهادات على علاقته بالحساسيات السياسية عصرئذ من مساندةٍ للحزب الحرّ الدستوري ودفاعٍ عن الشخصيّة التونسيّة. وأشارت إلى حياة فرحات الأسريّة وظروف مقتله. ولم تخلُ هذه الشّهادات من إثارة تتمثّل في ما جاء على لسان أحمد بن صالح من أنّ المنصف باي كان يعتزم إعلان الجمهوريّة والقطع مع حكم البايات من العائلة الحسينيّة أو في اعتراف عضو منظمة اليد الحمراء أنطوان ميليرو بمساهمته في تدبير الاغتيال ضمن شهادة تدين فرنسا وسبقا يُحسَب لفيلم اغتيال فرحات حشّاد" أو في الإشارة إلى التواطؤ بين الحكومة الفرنسيّة والسلطات التونسية فجر الحكم البورقيبي الذي أفضى إلى إطلاق سراح الجناة من سجن بنزرت تواطؤا، نعتقد أنّ الحفر فيه كفيل بأن يميط اللّثام على أسرار كثيرة من موت فرحات حشّاد الملغز. فكان السّرد من الفيلمين تأريخا لتونس المعاصرة وتسليطا للضّوء على شخصيّة القائد الملهم فيه.

على هذا النحو يتسرّب السّرد إلى الفيلمين ليؤثر في حبكتهما تأثيرا عميقا فيجعل من الشخصيّة الرئيسيّة بطلا يقارع قوى الاستعمار ورغم ما يُرسل إليه من إنذارات تهدّده بنهايته المفجعة (عزل المنصف باي وترحيله إلى صحراء الجزائر ثم إلى جنوب فرنسا ومحاصرة فرحات حشاد وتسريب خبر الاستعداد لتصفيته) وبدل الانكسار أو التراجع يصمّم على المواجهة غير المتكافئة فيثبت على المبدإ ويتحدى قدره، وجراء عناده هذا ينتهي صريعا فيغتال فرحات حشاد رميا بالرصاص ويسمّم المنصف باي على الأرجح.

1 بول ريكور، الهوية السّردية ص 252، ضمن الوجود والزّمان والسّرد: م. س. ذ.

ولئن كان موت الشخصية ذاك هزيمة ظاهرة فإنه يخفي انتصارا رمزيّا للحرية الشخصيّة ومقاومة للخضوع للحتم والضرورة وانتصارا معنويّا يغذّي جذوة المقاومة ويؤجّجها (نشأة الحركة المنصفيّة أو بداية النضال الحاسم ضد فرنسا) فيكفل للوطن حريته لاحقا. ومن خلال الشّهادات التي حوّلها المونتاج إلى لبنات سرد يمنح المخرجُ الشخصيّة هويّة سرديّة وينزّلها ضمن خلفيّة تراجيديّة ويرتقي بها إلى مصاف أبطال المآسي[1] وفي الآن نفسه ولّما كان موتها تضحية في سبيل الجماعة والوطن يرتقي بها، ضمن خلفيّة دينيّة إسلاميّة إلى مصافّ الشهداء[2]. ويفتح أثره على السياق الخارجيّ تفاعلا مع التاريخيّ والحضاريّ.

---

1 يعرض أ. أنيكست تطوّر نظريّة الدراما فيورد مجمل أراء فلاسفة ألمانيا في النصف الأول من القرن التّاسع عشر ويبحث في منجزها لإعادة فهم نظريّة التراجيديا وطبيعة البطل التراجيدي. فقد كان شيلينغ يرى أن الحدث يكون تراجيديّا عندما يحيق الشقاء بالإنسان، تماما مثل أرسطو ولكنه يخالفه في فهم علّة "الشقاء الأعظم" فيقدّر أنه يتحقق عندما "يصبح الإنسان مذنبا بسبب تألب الظروف عليه وبدون أن يرتكب جريمة حقيقيّة" (أ نيكست، تاريخ دراسة الدراما: نظريّة الدراما من هيقل إلى ماركس، ترجمة ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحيّة ط 1 دمشق 2000 ص 14) فالظروف الخارجيّة عن البطل ممثلة في الحتم والضرورة هي التي تحدّد جوهر التراجيديا. أما شيللر فينظر إلى التناقض بين الحرية والضرورة من وجهة نظر أخلاقيّة وجماليّة... "فعلى الإنسان الذي أصبح كائنا أخلاقيّا وروحيّا أن يمتلك قيم النّوع الذي ينتسب إليه، والذي يميّزه عن الكائنات البدائيّة الخاضعة لغرائزها. إنّ قوّة الروح هي التي تسمو به فوق حتميّة القدر، وحريّة الروح هي التي تجعله ملكا وسيدا على الحياة. إنّ حريّة الروح بالنسبة إليه نعمة أكبر من الضرورة. الإنسان، البطل الدرامي الذي يسقط صريعا تحت راية الحريّة يغدو منتصرا على الماديّ والخارجيّ" م. ن. ص 12 ومن منطلق هذا الأفق الفلسفي والجمالي نجد سمات البطل التراجيدي في شخصيتي الفيلم فرحات حشاد ومحمد المنصف باي.

2 نشير إلى وصف أحمد بن صالح وأم الخير لفرحات حشاد بعد استخراجه من قبره بعد 3 سنوات من دفنه باسما مما أذهل الحاضرين وأصاب بعضهم بالإغماء ونرد هذا الإمعان في التفصيل إلى خلفية دينيّة تختزلهما الآيتان 169– 170 من سورة من آل عمران: وَلاَ تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ (169) فَرِحِينَ بِمَا آتَاهُمُ اللَّهُ مِنْ فَضْلِهِ وَيَسْتَبْشِرُونَ بِالَّذِينَ لَمْ يَلْحَقُوا بِهِمْ مِنْ خَلْفِهِمْ أَلاَّ خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلاَ هُمْ يَحْزَنُونَ (170).

السّرد من تعقّب للشّخصيّة المغيّبة والبحث في تاريخها المنسي إلى البحث عن نمط سياسيّ أعلى:

يختلف الرّجلان تنشئةً وانتماءً طبقيّا وثقافةً فقد كان محمد المنصف باي سليل العائلة الحسينيّة حاكمةِ تونس منذ حوالي قرنين ونصف، تلقى تعليمه في المدرسة الصّادقيّة وفي قصور والده محمد النّاصر باي تونس أما فرحات حشّاد فينتمي إلى عائلة صيّادي أسماك بجزيرة قرقنة، رمت به ظروفه الماديّة إلى سوق الشغل بعد مرحلة التعليم الابتدائي فكان أقرب إلى العصاميّة، يكتسب ثقافته من الممارسة والتجربة. ورغم هذا الاختلاف صوّر السرد الفيلمي اشتراكهما في كثير من السّمات سواء على المستوى السّياسيّ والاجتماعيّ والثّقافيّ. فمثّلا معا نموذجا للقائد الحكيم.

لقد عمل كلاهما على فرض السيادة الوطنيّة وردّ الاعتبار إلى الشخصيّة التونسيّة فتضمّن الاتصال الأوّل لمحمد المنصف باي بمرشال بيتان الدعوة إلى احترام السيادة التونسية وإلى الإصلاح الاجتماعي والسياسي. وعمل طيلة حكمه على تعزيز نفوذه والحدّ من السّلطة الاستعماريّة والحدّ من استئثار الفرنسيين بالمناصب الإداريّة الحساسة. أمّا فرحات حشّاد فطوّع العمل النقابي لخدمة الحركة الوطنيّة واستقطب، من خلال "الاتحاد"، فئات للعمل الوطني ورسّخ الحركة العماليّة في صلب المجتمع المدني. وتحمل كلاهما المسؤوليّة السياسيّة بشجاعة ورباطة جأش فعمل المنصف باي على حماية التونسيين وعلى إطلاق سراح الوطنيين من السّجون الفرنسيّة. وعلى المنوال نفسه تولّى فرحات حشّاد أعباء قيادة الحركة الوطنيّة بعد نفي بورقيبة. وكان كلاهما منفتحا على الآخر متعاونا معه فضمت حكومة المنصف باي حساسيات سياسيّة مختلفة[1] وتعاون فرحات حشاد مع الشيخ الفاضل بن عاشور وقدّم بورقيبة في المنتظم الأممي للتعريف بالقضيّة التونسيّة.

1 جمعت حكومته بين محمد شنيق، أحد أعيان البرجوازيّة الصاعدة رئيسا للحكومة ومحمود الماطري مؤسس الحزب الحرّ الدستوري الجديد وزيرا للداخليّة وصالح فرحات، أمين الحزب الدستوريّ القديم وزيرا. ولم يستشر في تشكيلها سلطات الحماية مما عُدّ وقتئذ تحديا لها.

ومثّلت تيمة الهويّة الدّينيّة والثقافيّة في الفيلم مستوى ثانيا من التقارب بين الرّجلين فكما كان محمد المنصف باي حريصا على الحياد وعدم الاصطفاف وراء الأجنبي[1] كان فرحات حشاد "بريئا من الروابط خارجيّة كانت أم داخليّة جهويّة" و"مثالا للتقوى الوطنيّة". وكما كان محمد المنصف باي شديد التّدين مواظبة على العبادات وتطبيقا للشريعة" جعلت شخصيّة فرحات حشّاد الاتحاد العام التّونسي للشغل منذ تأسيسه قريبا من هويّة الشّعب العربيّة الإسلاميّة" فكان "لا يتناقش في موضوع هويّته وهويّته الله والإسلام". أمّا على المستوى الاجتماعيّ فكان كلاهما مثالا للأب المسؤول الذي يغدق من عطفه على أسرته وعلى المحيطين به وتتخذ الأبوّة عندهما معنى واسعا لتشمل أبناء الوطن عامة. فيجلس محمد المنصف باي في الكتاتيب بين التلاميذ ويواكب دروسهم ويرفض الاختفاء أيام قصف حمام الأنف، ويتولّى مداواة الجرحى بنفسه، أما فرحات حشاد فقد مكّنته تجربته الميدانيّة من الإحساس بمعاناة العمّال فجعل ضمان حقوقهم وتحرّرَهم من وطأة الاستعمار مقصد نضاله كلّه.

يتعقّب هذا السّرد الشخصيّة المغيّبة فيجعها نموذجا للصلاح و"التقوى والوطنيّة" ولكنه لا يبحث في تاريخها المنسي إلا من خلال عمليّة اختيار تنتقي بعناية ما تورد من الوقائع فهي إذ تذكر جوانب من سيرة الرّجلين تهمل أخرى كأن تردّ أسباب تصاعد دور المنصف باي إلى سماته الشخصيّة وخصاله الأخلاقيّة فتغفل عن المعطى الخارجيّ فـ "تصاعد دور البلاط قد تمّ على حساب نفوذ فرنسيّ بدا منحسرا وضعيفا بفعل الظروف العالميّة ووجود فرنسا في معسكر الخاسرين إلى حدود هذه المرحلة من الحرب العالميّة الثانيّة"[2] وعليه يستنتج عدنان المنصّر "أنّ البلاط لم يكن بإمكانه الوصول إلى هذا المستوى من الاستقلاليّة في غير هذه الظرفيّة الخاصّة"[3] وكذا الأمر بالنسبة إلى انسلاخ فرحات حشّاد عن منظمة C.G.T فلئن أشار الفيلم إلى تطور في تفكير الرجل

1 يتجلّى ذلك خاصة في رده على رسالة الرئيس الأمريكي روزفيلت الذي طلب منه تمكين التحالف من استعمال الأراضي التونسيّة لملاحقة القوات الألمانيّة قائلا "سيدي الرئيس: انطلاقا من المسؤوليّة الملقاة على عاتقنا وحرصا منّا على المحافظة على نفس المسافة من مختلف الفرقاء نرجو أن تبقى بلادنا خارج هذا الصّراع".

2 عدنان المنصر، استراتيجيا الهيمنة: الحماية الفرنسيّة ومؤسسات الدولة التونسيّة، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة سوسة، ط 1، تونس 2003، ص 113.

3 م. ن. ص 113.

من محاربة التّقسيم الطبقي إلى الفكر المعادي للاستعمار فإنه تغاضى عن أثر هزيمته مع حليفه الاشتراكي Albert Bouzonquet في مؤتمر المنظمة الذي انعقد في يومي 18 و19 مارس 1944 في هذا الانسلاخ[1]. وهذا ما يكشف أنّ هويّة القائد السرديّة المشكلة عبر القصّ الفيلمي ليست تسجيلا للحقيقة التّاريخيّة بقدر ما هيّ تمثّل خاص لهذه الحقائق مشروط ككلّ تأويل بمعيش المؤول وبتصوراته للوجود.

يصدر ريكور في فهمه للهوية السرديّة عن تصوّر يجد في السّرد متّجَهين (Deux vecteurs) يمثّل الأول التّوقّعَ فيجذب نحو المستقبل. ويمثّل الثّاني التّراثَ بما هو مجمل من الخبرات. فيجذب نحو الماضي. وبين هذين المتّجَهين تُمثل قوّة الحاضر. وعليه يتمّ تأويل النّصّ السّرديّ والاستجابة لتوقعاته من منطلق "الاستباقات المدفونة في التّراث نفسه"[2] بما يفتح المعنى على دراسة القصديّة أساسا ويفتح الأثر الفنّي على الحياة والمواقف من الوجود. أمّا أندريان باكي (Andréanne Pâquet) فتقارب المسألة انتروبولوجيّا فتؤكّد أنّ الفُرجة الفيلميّة تتقاطع مع السّلوك الطّقوسي في انفتاحها على الهمّ الاجتماعي الخامل عادة، والدّفع به إلى السّطح عبر ضرب من الإسقاط والتّوسعة والمبالغة. فيمثّل العرض وساطة لفهم الوقائع الاجتماعيّة بحيث يَختبر المتفرّجون، عبر انفتاح الشّاشة على عوالم المتخيّل، حيواتِهم باعتبارهم أفرادا من المجموعة. "وعبر استدعاء القصص يمكّن السّينمائيون المجتمع من إعادة ضبط ممارساته اليوميّة مع المثاليّ"[3].

لقد مثّل فيلما جمال الدلاّلي توسعة تجذب إلى المستقبل بقدر ما تردّ إلى الماضي وإلى التّاريخ. ويمثّل حاضر دولة الاستقلال نقطة التّمفصل بين المتّجهين التي توجّه إليها فعل النّقد. فرسم ملامح القائد في الفيلم في جو جنائزيّ تفجّعي[4]

1 عمر سعيدان، فرحات حشاد: زعيم الكفاح الوطني والاجتماعي والحركة النّقابيّة الوطنيّة، منشورات سعيدان، ط 1 سوسة 2010، ص 149.

2 بول ريكور، الزّمان والسّرد، الج 3، ص 389.

3 Andréanne Pâquet, Un Regard anthropologique sur le rituel de la salle obscure p. 54.

4 يبدأ فيلم "محمد المنصف باي: نهاية عرش" بمشهد تمثيلي يجسّد حدث موت محمد المنصف باي وينتهي بمشاهد وصول جنازته إلى تونس أمّا فيلم "اغتيال فرحات حشاد" فيبدأ بالإشارة إلى استخراج جثة فرحات حشاد لنقلها إلى جزيرة قرقنة وينتهي بأثر فقده في الساحة السياسيّة والنقابيّة.

ويدسّ ضمن أعطاف الشّهادات انطباعا محترزا من يمجّ صورة القائد في دولة الاستقلال سياسة واقتصادا واجتماعا وثقافة فقد كان بورقيبة الحاضر بالغياب وكان الأثران يشكلان سيرته ويعرضان زلاته بقدر ما كانا يؤبنان المنصف باي أو فرحات حشاد. ولئن صادرت الشهادات على براءة بورقيبة من دم فرحات حشاد وردّت ما يدور في المجالس من تلميح لدوره في مقتله إلى انتقام اللاوعي الجمعي من غطرسته واستفراده بالسلطة فإن العملين لم يخلوا من نقد لفترة الحكم البورقيبي صريحٍ حينا مبطّنٍ أحيانا، كأن يصادرا على أنّ فرنسا تخلصت من حشاد حتى لا ينازع بورقيبة في الحكم وحتى تكفل لنفسها استمرار هيمنتها على تونس بالنتيجة أو أن يتهماه ضمنا بطمس هويّة تونس الإسلامية بتأثير من انتمائه إلى الفكر السّياسيّ الليبرالي[1]، أو أن يذكرا تذلل بورقيبة للمنصف باي وتضاؤله أمامه لّما هم بتقبيل يده ثم تعريضه به لما استتبّ له الحكم إمعانا في النرجسيّة[2] خلافا لما ميّز الرجلين من لطف وتواضع يصل بالمنصف باي على مكانته بين قومه، إلى الجلوس بين صبية الكتاتيب والاستماع إلى ما يلقون من الدّروس.

أما الإشارة إلى نظام بن علي فقد كان حييّا يعتمد التلميح والمواربة يَرِد بصيغة الجمع فيُنسب إلى التونسيين، كأن يشير فيلم اغتيال فرحات حشاد إلى أن فرنسا ملزمة أخلاقيّا بأن تعتذر إلى التونسيين بعيدا عن كلّ اعتبار سياسيّ أو أنهم تنكروا إلى محمد المنصف باي الذي خدم تونس صادقا وبخسوه حقّه. فيقتضي هذا

---

1 يتجلى ذلك من خلال ثناء الفيلمين على تقوى محمد المنصف باي وفرحات حشاد وسلامتهما من التبعيّة للأجنبي فيستدعي عبر التضاد مع عرف عن بورقيبة من ضمور للخلفيّة الدينيّة في خطابه السياسي ومن نزعة فرونكوفونيّة في تفكيره "فالأمة في معناها الإسلاميّ غائبة في خطاب بورقيبة الذي لا يستدعي التراث الإسلاميّ إلاّ في إطار قوالب سلبيّة" آمال موسى، بورقيبة والمسألة الدينيّة، إلى أيّ حدّ طغى التوتّر في علاقة الدينيّ بالسياسيّ، دار سراس، تونس 2006، ط 1، ص93. وتقول أيضا في الأثر نفسه "إنّ تعاطي بورقيبة مع مفهوم الأمة يمثّل حجة انتمائه إلى عمق الفكر السّياسي الليبرالي الفرنسيّ" ص94.

2 كان بورقيبة "يعتبر نفسه هبة أو [منّة من الله لم يؤت مثلها الملوك والخلفاء وأمراء المؤمنين في سالف الحقب]" عدنان المنصر، دولة بورقيبة: فصول في الإيديولوجيا والممارسة 1956–1970، دار أمل للنشر والتوزيع، ط 1، صفاقس 2007، ص 25. وما بين معقفين مستقى من خطاب لبورقيبة، و"شخصيّة من خارج التاريخ ونفوذه أيضا من خارج التاريخ"... فدوره "سيتضخّم بطريقة لا نهائيّة ليصبح مركز كل حركة" م. ن. ص 30.

التلميح حتى يُفعّل النقد، عملا استدلاليّا من لدن المتفرّج مداره على أنّ النظام القائم ممثل التونسيين يجازي من أجرم في حق رموز الكفاح فيتواطأ بالصمت على جرائمهم ويتغافل بالمقابل على تخليد ذكراهم حتى لا يكونوا مثالا يحتذى.

و لم يكن منحى الفيلمين الرثائي عودة للماضي وتخليدا لذكرى القائدين وإحياء لهما فحسب، وإنما شكّل متّجها يجذب إلى المستقبل بقدر ما يردّ إلى الماضي فيشكّل على عبارة ريكور جملة من "الاستباقات المدفونة في التّراث" وبقدر ما يدين صورة القائد في دولة الاستقلال يدعو ضمنا إلى "إعادة ضبط الممارسة اليوميّة مع المثاليّ" ويلحّ على ضرورة موافقة سلوك القائد للنموذج الذي حدّده الفيلمان سياسة وأخلاقا.

يتساءل ماكس فيبر عن مأتى نفوذ الزعماء فيصنّفهم تاريخيّا إلى صنفين فـ "نجد زعماء كارزميين في كل المجالات وكل العصور التّاريخيّة ومع ذلك فقد بزغوا تحت مظهر وجهين أساسيين وجه السّاحر والنبيّ من ناحية ووجه زعيم الحرب المنتخب وزعيم عصابة منتخبة من ناحيّة أخرى"[1] وهذا ما يدفعنا إلى البحث في مقومات هذا الزعيم القائد في نموذجينا.

يحوز الزعيم في فيلمي جمال الدلاّلي مجملا من السّمات الأخلاقيّة والدّينيّة والاجتماعيّة فيؤثر على نفسه ويعطف على من حوله ويجلس إلى الأرض ويسلّم بدوره الذي اصطفته إليه الحياة فلا يتوارى من أعدائه رغم علمه بترصّدهم له ولا يناور لتجنّب إيذائهم. إنه النّبي، إذن وشأن الأنبياء أن يستمدوا سلطتهم من "خضوع الرّعايا (للألق الدينيّ)... فطاعتهم لا تتمّ بفضل عرف أو شرع بل لأن المرء يثق بهم". ونقدّر أن هذه الصورة تعمل بما تشكّل من نظام رمزيّ على اقتراح صورة بديلة لصورة القائد كما كرّستها الممارسة السّياسية في دولة الاستقلال:

- صورة القائد السّاحر التي رسّختها الذّاكرة لبورقيبة، ذلك الذي يدير المناقشات بمهارة ويحسن المناورة ليحوّلها لصالحه ويجيد التقمّص الوجدانيّ تأثرا وتأثيرا وفي ذاكرتنا ما يغني عن رصد وجوه التباين بين الأنبياء والسّحرة

1 ماكس فيبر، رجل العلم ورجل السياسة، ترجمة نادر ذكرى، دار الحقيقة للطباعة والنّشر، ط 1 بيروت 1982 ص 49.

- صورة "زعيم الحرب المنتخب وزعيم العصابة" التي جسدتها شخصيّة بن علـــي والتي جعلتها الوثائق المسرّبة بعد الثورة التونسيّة عيانا بعد أن كانـــت خـــبرا يُتداول في المجالس الضّيقة.

لقد صاغ جمال الدّلالي من تقنيّة الريبورتاج دراسة وثائقيّة ثنائيّة الاستقطاب جمعت بين الاستدلال والسرد وبين التحليل والتأريخ وضمت المستقبل إلى الماضي والمنشود إلى المنشود. فلم يكن التوثيق عرضا للحقائق التّاريخيّة بقدر ما كان تأويلا لها و لم يكن يستعيد صورة القائد بقدر ما يعمل على تشكيلها، وشـــأن التمثّـــل الشخصيّ وتأويل عناصر العالم أن يظلّ مشروطا بمنظور إيديولوجيّ وبتصوّر ذاتي للوجود فكان يجعل من صورة القائد في مرحلة من تاريخ تونس مطيّة ليشكّل عبر حبكات السّرد مثالا للقائد يراه هو نمطا أعلى لما يحوز سمات الفضـــيلة كالصـــدق والتقوى والتمسّك بالهويّة ولكنه ينتهي غريبا كما الأنبيـــاء أو يلقـــى حتفـــه في مصارعة قدره فتكون هزيمته الماديّة تلك انتصارا معنويّا لحرية الفـــرد في اختيـــار مصيره ضدّ الحتم والضرورة كما الأبطال في التراجيديات من منطلق فهم حـــديث كنّا قد أشرنا إليه.

من الإنسان اللاّهي إلى إنسان الفرجة
أو تحوّلات اللّعب في زمن الصّورة
قراءة في فيلم الصّادق ساسي (عتّوقة)

د. العادل خضر

"عيطة وشهود..." في مجتمع الفرجة

إذا أردنا أن نعرف الفرق بين أبطال الأمس ومشاهيرهم في الذّاكرة التّونسيّة (كعليّ بن غذاهم والدّغباجي والبايات الحسينيّين، والأولياء الصّالحين كسيدي بن عروس وسيدي محرز وسيدي بلحسن، والأدباء كعليّ الدّوعاجي وأبي القاسم الشّابّي...)، وأبطال اليوم ومشاهيرهم (كعتّوقة والعقربي وتميم في ملاعب الرّياضة، أو عليّ بن عيّاد والفاضل الجعايبي وتوفيق الجبالي في المسرح، أو علي الرّياحي وعُليّة ولطفي بوشناق في الغناء...)، فإنّ الفرق بين هؤلاء وأولئك هو كالفرق بين المجتمعات التّقليديّة و"مجتمع الفرجة société de spectacle"[1]. فأبطال الأمس ومشاهيرهم هم مجرّد أسماء احتفظت بهم الذّاكرة الجمعيّة، هذا إذا عرّفنا هذه الذّاكرة بأنّها مسكونة بأطياف الموتى والمفقودين والمنسيّين. أمّا أبطال اليوم فهم أبطال مرئيّون، موجودون بالفعل لا بالقوّة، لكنّهم مبذولون دائما للعرض ومتأهّبون دوما لصناعة الفرجة حتّى وإن كان ما يعرضونه للنّاس تافها رتيبا حقيرا ينطبق عليه قول المثل التّونسيّ "عيطة وشهود على ذبيحة قنفود"[2]. فالمهمّ في الفرجة ليس مضمون العرض، وإنّما إقبال النّاس

1 انظر، Debord, Guy, La société de spectacle

2 مثل تونسيّ يعني حرفيّا "**هرج ومرج من أجل ذبح قنفذ**"، وهو يقابل المثل العربي القديم "**تسمع جعجعة ولا ترى طحنا**".

على الفرجة ومشاهدة ما يبذل لهم، أمام أبصارهم، دون المشـــاركة فيـــه. وإن أردنا التّعريف بـــ "إنسان الفرجة l'homme spectaculaire"، وانطلَقْنـــا مـــن عبارة الأسقف الإرلندي بركلي Berkely "أن نكون هو أن نُـــرى"[1]، لقلنـــا لا يكون هذا الإنسان ممكنَ الوجود إلاّ إذا رُئِي. ولا يكفـــي أن تلحـــظ العـــينُ شخصَه، أو تشاهد صورته حتّى تتوفّر شروطُ وجوده، وإنّما وجب أن يوجـــد في مجتمع الفرجة، لأنّ هذا المجتمع بالذّات هو شرط وجود "الإنسان الفرجويّ"، أي الإنسان الّذي تُعرض صورته باطّراد وتواتر شديدين، وتُنشر بكثافة في محافل المدينة، وتنتشر في مواضع عرضها واستعراضها. فمجتمع الفرجة هـــو لا محالـــة مجتمع المدينة بامتياز[2]. ففي فضاء المدينة تتجمّع عروض كثيرة إلاّ أنّ القليل منها يصلح للفرجة.

يشبه هذا المجتمع، أي مجتمع الفرجة، في شكله العامّ السّيرك الرّومانيّ. ومعلوم أنّ هذا السّيرك هو أوّل مسرح جَعل من القسوة اختصاصا ومن المـــوت فرجـــة. فالسّيرك الرّومانيّ قد كان المكان الّذي نتابع فيه انقلاب المبارزة الحربيّة ومعـــارك المحاربين إلى عرض من عروض الضّراوة الفاتنة. فإذا تعطّل اليوم النّظام الإعلامـــيّ العالميّ وأصبح لا يشتغل إلاّ لصناعة الفرجة فلأنّ الفضاء العمومي قد انقلب شـــيئا فشيئا، وبشكل غير لائق، إلى سيرك. فمجتمع الفرجة قد اتّخذ من السّيرك منوالا، فكلُّ ما يَجدّ فيه من أمور خطيرة وحوادث تقتضي مواجهتُها الكثيرَ مـــن الحـــزم يضحي في دنيا العروض موضوعا للفرجة.

---

1 عبارة بركلي قد جعلها بورخيس عنوان فصل "Esse est percipi"، "Exister, c'est être vu" مـــن كتابـــه المشـــترك: Borges, Jorges Luis & Casares, Adolfo Bioy: (1970) Chroniques du Bustos Domecq, Paris, Donöel, p.p 139-144.

2 ذلك أنّ "المدينة كانت دائما مكان الاتّصال العامّ الأقوى في كلّ المجتمعـــات الّتـــي عرفـــت المدينة والمجال الّذي يضمن أفضل درجات الرّؤية والاستماع الاجتماعيّة. ولعلّ ذلك راجع إلى شدّة حضور النّاس فيها، ودوام مخالطتهم بعضهم لبعض، وكثافـــة علاقـــاتهم النّفســـيّة والتّجاريّة، وتعميم العلامات الّتي يتخاطبون بها، كلّ ذلك كـــان يُـــذكي مـــن حـــدّة الإدراك البصريّ ويقوّي الرّغبة في النّظر إلى كلّ ما تبذله المدينة للنّظر، سواء أكان المبذول صورا من نسج الخيال كتلك الّتي تعرضها المسارح أم أحداثا أم مباريات أم حفلات دينيّة أم مشاهد تعذيب عموميّة". انظر، خضر العادل، في الصّورة والوجه والكلمة، مقالات ميديولوجيّة، دار ميسكلياني للنّشر والتّوزيع، تونس، 2008، ص 111.

وإذا سلّمنا بأنّ "مجتمع التّرفيه المبتدَع في العهود الرّومانيّة القديمة قد سجّل عودته في شكل مجتمع فرجة"[1]، فإنّ مجال التّرفيه لم يعد تستقطبه مؤسّسة السّيرك وحدها، وإنّما أفضية جديدة، هي أفضية الملاهي واللّعب والثّقافة، كمدن والت ديزني للألعاب والكازينو والمسارح والملاعب ودور الثّقافة والمقاهي الأدبيّة والنّوادي... وهي على اختلافها أفضية لعب ولهو، ولكنّها في الآن نفسه وسائط مختلفة، جُعل بعضُها لترويض العنف والغضب[2] كملاعب الكرة والكوريدا وحلبات المصارعة والملاكمة والكاتش، واتّخذ بعضها الآخر كالمسرح ومقاهي الأدب ودور السّينما... لامتصاص القلق والخشية والشّفقة... وتطهير المتفرّجين من الانفعالات السّلبيّة. فالفرح والحزن مثلا، أو الألم والكراهية والقلق، أو الإعجاب والإحساس بالظّلم جميعها انفعالات يشعر بها المتفرّج وهو يتابع مقابلة في كرة القدم، وهي انفعالات تذكّرنا بنظريّة التّطهير التّراجيديّة عند أرسطو. غير أنّ التّطهير والتّرويض والامتصاص لا يتحقّق اليوم إلاّ بالفرجة وصناعة الفرجة عبر أبطال الفرجة من مشاهير اللاّعبين والمصارعين والممثّلين والكتّاب المبدعين ورجال السّياسة والمال والموضة...

من هؤلاء الأبطال اخترنا شخصيّة تونسيّة من عالم الرّياضة هو الصّادق ساسي المعروف بكنية (عتّوقة). وقد كان لاعبا مشهورا طيلة عقدين في ملاعب كرة القدم التّونسيّة. وقد أنجزت قناة "الجزيرة الوثائقيّة" في شأنه شريطا وثائقيّا بعنوان "الصّادق ساسي، عتّوقة" من إخراج محمد منذر النّمري[3]. وهو شريط يمكن تصنيفه ضمن صنف الأشرطة الّتي اتّخذت من الأسطورة موضوعا لها. ولا نعني من

---

1 انظر، Finkielkraut, Alain & Sloterdijk, Peter, (2003) Les battements du monde, Dialogue, Pauvert, p. 66.

2 انظر، Norbert Elias & Éric Dunning, Sport et civilisation, la violence maîtrisée, Fayard, 1986. حيث أكّد المؤلّفان أنّ ظهور الرّياضة كان مرتبطا بمتصوّر "تحرير الانفعالات المراقب" «libération contrôlée des émotions». ففي نظرهما تتميّز الرّياضة الحديثة (وقد ظهرت في أواخر القرن19م) بوجود قواعد مكتوبة لا لبس فيها تسنّ قواعد ممارسة رياضة مّا، وذلك حين أصبح عرض اللّعب مستقلاّ وانخفضت في الآن نفسه درجة العنف المسموح بها.

3 شريط "الصّادق ساسي، عتّوقة"، إخراج محمد منذر النّمري، وإنتاج الجزيرة الوثائقيّة، 2010.

لفظ الأسطورة تلك الحكاية الّتي تقصّ علينا أزمنة البدء وما جرى في عوالم الآلهة الأسطوريّة، وإنّما نقصد تحديدا المعنى البارطيّ، أي تلك الأساطير الّتي تعجّ بكثرة في حياتنا اليوميّة[1]. وليست الأسطورة عند بارط Barthes سوى لغة الثّقافة الّتي تسمّى "ثقافة الجماهير culture de masse"، وهي هذه "التّمثيلات الجماعيّة" الّتي عالجها بارط بوصفها أنظمة علامات آملا من هذا الإجراء أن يفضح هذه الأنظمة ويبيّن بالتّفصيل ما فيها من تزييف وأسطرة mythification قد قلبت ثقافة البرجوازيّة الصّغيرة إلى طبيعة كونيّة. ومن الأساطير الّتي اعتنى بها بارط نجد تحليله لمباراة في الكاتش le catch، أو تحليله لدورة فرنسا في الدّرّاجات الّتي ارتقت إلى مصافّ الملاحم، أو قراءته لفنّ التّعرّي le striptease وخطاب الإشهار والدّليل الأزرق السّياحي، أو تحليله لبعض الوجوه الّتي انقلبت إلى أيقونات تخفي أساطير الجمال البرجوازيّ مثل وجه غاربو، أو أساطير البرّ والإحسان الّتي يمثّلها وجه القسّ بيار L'abbé pierre، أو استقراؤه لبعض الصّور الصّادمة photos-chocs أو الأشياء الّتي تعمّر الكون البرجوازيّ مثل تحليله لسيّارة الستروان الجديدة ولعب الأطفال وغير ذلك من المواضيع...

ضمن السّياق اليوميّ وأساطيره الّتي تغذّي الحياة اليوميّة وتشكّل في الآن نفسه ثقافة الجمهور الحديثة ننزّل شريط "الصّادق ساسي، عتّوقة". وهو شريط يتألّف من شهادات كثيرة أدلى بها لاعبون قدامى ومسيّرون رافقوا عتّوقة في مسيرته الرّياضيّة، وصور متنوّعة، ثابتة ومتحركة، بالأبيض والأسود وملوّنة، مثّلت الأساس الوثائقيّ لهذا الشّريط الّذي حاول قدر الإمكان الاقتراب من شخصيّة الصّادق ساسي فلم يظفر إلاّ بأسطورة عتّوقة، هذه الأسطورة الّتي يعسر جدّا الحديث عنها خارج ملاعب كرة القدم، وعالم الرّياضة وكون الفرجة. فإن كان للصّادق ساسي هويّة شخصيّة ذات عمق بيوغرافيّ ضارب بجذوره في حياة التّونسيّين اليوميّة وتاريخ الإنسان التّونسيّ المعاصر، فإنّ هذه الهويّة قد انقلبت إلى أسطورة صنعتها شهادات من عرف "عتّوقة" عن قرب، وصور من الأرشيف الرّياضيّ تشهد على

1 انظر، Barthes, Roland, (1957-2001) Mythologies. Points Essais. ويحتوي هذا الكتاب على ثلاثة وخمسين مقالة عن أساطير المجتمع الفرنسيّ كتبت بانتظام كلّ شهر، ونشرت بالصّحف الباريسيّة بين سنتي 1954 و1956.

حياة موصولة بملاعب كرة القدم. وإن أفلح مخرج شريط "الصّادق ساسي، عتّوقة" في الظّفر بأسطورة "عتّوقة" فإنّ هذه الأسطورة قد تعرّضت بدورها للتّغيير والتّحوير والتّصرّف بما مكّن من صناعة بورتريه عتّوقة أو صورة صالحة للاستهلاك في سوق الفرجة. وعلى هذا الأساس يمكن أن نحلّل هذا الشّريط بوصفه يمثّل علامة بالمعنى اليمسلافي للكلمة. وهي علامة ذات مستويين: عبارة ومحتوى. ولكلّ مستوى وجهان: شكل وماهية، ممّا يجعل العلامة اليمسلافيّة رباعيّة نوزّعها وفق المنوال التّالي:

	الماهية substance	*الشّكل forme*
العبارة expression	الشّريط الوثائقيّ "الصّادق ساسي، عتّوقة"	بورتريه portrait "تخييل إنسان الفرجة"
المضمون contenu	حياة الصّادق ساسي وهويته الشّخصيّة	أسطورة عتّوقة وحياته في الملاعب "أسطورة الإنسان اللاّهي"

فعلى صعيد المضمون أمكن لأسطورة "عتّوقة" أن تتغذّى من حياة الصّادق ساسي، وأن تأخذ منها بعض العناصر الصّالحة لصناعة الأسطورة. وهي في نظرنا "أسطورة الإنسان اللاّهي homo ludens" الّتي أضحت صناعتها ممكنة بل ضروريّة في مجتمعات الاستهلاك والفرجة، إذ بها وبغيرها من الأساطير تنهل "ثقافة الجماهير" وتبدع لغتها مفرداتها.

أمّا على صعيد العبارة فقد اتّخذت الأسطورة في الشّريط شكلا جديدا هو "البورتريه"، فصنعت من "أسطورة الإنسان اللاّهي" بورتريه "عتّوقة" أو صورة صنعت وسوّيت لتمثيل هذه الأسطورة. هذا البورتريه هو عبارة عن تخييل نسمّيه "تخييل إنسان الفرجة". والفرق بين "أسطورة الإنسان اللاّهي" و"تخييل إنسان الفرجة" هو كالفرق بين عالم اللّعب الّذي نشأت فيه أسطورة "عتّوقة" وكون الصّورة الّذي أخرج فيه بورتريه "عتّوقة" لتلبية حاجات الإنتاج والاستهلاك التّلفزيين.

عتّوقة، أو أسطورة الإنسان اللاّهي في ملاعب الكرة

بدأت أسطورة عتّوقة باكرا. ويعود الفضل الأوّل في صناعتها إلى الاسم، أو هذه الكنية "عتّوقة" ذات الإيحاءات الطّوطميّة. ينبغي أن نلفت الانتباه إلى أنّ الطّواطم الحيوانيّة القديمة قد غزت بصورة ملطّفة euphémisation ملاعب كرة القدم في شكل شارات وشعارات. فقد جعلت فرنسا من "الدّيك" طوطمها الرّياضي (وإن كانت كنيتها الرّسمية هي الزّرق Les bleus) وجعلت تونس من "نسور قرطاج" كنيتها [1]، واتّخذت بعض الشّركات الرّياضيّة من الفهد الأسود Puma ميسمها، بل أُطلق على بعض اللاّعبين كُنى من أسماء الحيوان اشتهروا بها حتّى صاروا لا يعرفون إلاّ بها. فمن منّا يعرف اليوم اسم لاعب النّادي الإفريقي "قطّوس"، (أي القطّ)، ومن منّا مازال يعرف لماذا أطلقت على حارس المرمى الشّهير الصّادق ساسي كنية "عتّوقة"؟ إنّ الشّهادة الأولى الّتي افتتح بها شريط "الصّادق ساسي، عتّوقة" قد وردت على لسان "مصطفى بن شعبان" حلاّق النّادي الإفريقي. يفسّر لنا في البداية معنى الكلمة اللّغويّ. فعتّوقة اسم يطلق على الدّجاجة الصّغيرة، فهي بين الفرخ والدّجاجة، أي الفرّوج. وقد أطلقت هذه الكنية على الصّادق ساسي لأنّه ارتمى يوما على عتّوقة فقبض عليها فأطلق عليه اسم "عتّوقة"[2].

---

1 نذكر في هذا السّياق أنّ كنية المنتخب الأنقليزي "الأسود الثّلاثة"، والمنتخب البلغاري "الأسود"، ومنتخب كازاخستان "فهود الثّلج"، ومنتخبي اللّكسمبورغ ومقدونيا "الأسود الحمر"، والمنتخب البولونيّ "النّسور البيض"، والمنتخب البوتسواني "حمير الوحش"، والمنتخب البورندي "الخطاف"، والمنتخب الكمروني "الأسود الشّرسة"، ومنتخب الرّأس الأخضر "القروش الزّرقاء"، ومنتخب الكنغو "الفهود"، والكوت ديفوار "الفيلة"، ومنتخب غمبيا "العقارب"، وغينيا بيساو "الثّعالب"، والمنتخب المالي "النّسور"، والمنتخب المغربي "أسود الأطلس"، والمنتخب السّينغالي "الأسود"، والمنتخب السّوداني "صقور الجديان"، والمنتخب التّونسي "نسور قرطاج"، والمنتخب السّعودي "الصّقور الخضر"، ومنتخب البحرين "الذّيب الأحمر"، ومنتخب بنغلداش "نمور البنغال"، ومنتخب الإمارات "الصّقور"، ومنتخب العراق "أسود الرّافدين"، ومنتخب إيران "أسود فارس"، والمنتخب الماليزي "النّمور الماليزيّة"، ومنتخب أوزباكستان "الذّئاب البيضاء"، ومنتخب سنغافورة "الأسود"، والمنتخب السّوري "نسور الشّام"، والمنتخب التّيلندي "فيلة الحرب"، ومنتخب تركمانستان، "الخيول السّوداء"، والمنتخب البرازيلي "الكناري الصّغير"، والمنتخب الكوبي "أسود الكراييب"...

2 جاء في شهادة مصطفى بن شعبان، حلاّق النّادي الإفريقي وهو يعرّف بكنية عتّوقة ما يلي: "اسم يطلق على الدجاجة الصغيرة وسبب الاسم أنّه ارتمى يوما على عتوقة فقبض عليها فأطلق عليه اسم عتوقة. أمّا اسمه فهو الصادق ساسي".

وبهذه الحادثة العابرة من الحياة اليوميّة، نشأ اسم زائد حجب الاسم الأوّل وطارت شهرته في الآفاق، وأوغلت في أدغال إفريقيا حتّى صار الصّبية الأفارقة يردّدون الكنية محرّفة "توقة" "توقة" بحذف العين كلّما خاض "عتّوقة" إحدى المقابلات في ملاعبهم[1].

لا توجد علاقة سببيّة بين الكنية "عتّوقة" والمسمّى "الصّادق ساسي". إلاّ أنّ هذا لا يمنع من اعتبار عمل التّسمية الّذي تجسّم في إطلاق كنية "عتّوقة" على شخص "الصّادق ساسي" يشي بعودة المكبوت. والمكبوت العائد ها هنا هو نظام التّسمية الطّوطميّ. فالحادثة البسيطة الّتي تمثّلت في الإمساك بعتّوقة (أي بفرّوج) هي ضرب من الاختبار العفويّ جرى بمحض الصّدفة، نال فيه شخص "الصّادق ساسي" خصلة من خصال الطّائر بمجرّد الإمساك به، هي هبة الاسم الطّوطمي[2].

لنذكّر بأنّ الطوطميّة إنّما هي هذا النّظام الّذي يَسِمُ الأفراد والمجموعات بتسميتها، أي بعقد علاقة بينها وبين نوع من أنواع الحيوان أو النّبات أو الأشياء أو الظّواهر الطّبيعيّة[3]. وقد اشتغل هذا النّظام لمّا أصبح "الصّادق ساسي" يُنادَى باسم طوطمه الحيوانيّ "عتّوقة"[4]. وهو اسم قد سدّ مسدّ اسم الأب، هذا الغائب

---

1 جاء في شهادة عبد المجيد الشّتّالي في الشّريط ما يلي: "رغم غياب الأنترنات، في كلّ مكان من المطار، الصغار والكبار، كلّها تعيط "**توقة توقة**"، في كل المطارات، في غينيا في مالي كوت ديفوار غانا، كل مكان في الملاعب في التمرين تسمع "**توقة توقة**"، الناس الكل معجبة بعتوقة".

2 نستحضر في هذا المقام شريط كيفن كستنر "يرقص مع الذّئاب". فقد كان بطله الملازم جون دينبار John Dunbar يلاعب ذئبا اسمه "جورب أو Chaussette"، وحين رآه هنود السّيو Sioux أطلقوا عليه اسم "يرقص مع الذّئاب". فالاسم عند الهنود مقدّس لا يذكر ولا ينادى به، ولا يعرفه إلاّ الأقارب. ولذلك يعوّض باسم آخر ينشأ بشيء وقع أو أمر حدث في يوم الولادة، كأن يسمّى الوليد "السّحاب الحمر" لأنّ السّحب في ذلك اليوم كانت حمراء. ويمكن لكلّ فرد من الهنود أن يغيّر اسمه أو يتغيّر اسمه بسبب حادثة كأن يسمّى "القبضة المرفوعة" أو "الطّائر الوثّاب"، وهما اسما شخصيتين من شريط "يرقص مع الذّئاب".

3 انظر، Lévi-Strauss, Claude, (1965) Le Totémisme aujourd'hui, Paris, PUF, p.p. 23-24

4 نشير في هذا السّياق إلى أنّ الحيوان كان حاضرا في الشّريط من خلال لقطة القطّة الصّغيرة الّتي كانت تجلس ثمّ تسير على حافّة الجدار، وهو الجدار نفسه الّذي كان الصّبيّ صادق ساسي يلعب تحته الكرة مع أقرانه. فهل كان التقاط القطّة صدفة أم هو إيحاء بحضور الطّوطم الحيواني في بورتريه عتّوقة؟

الكبير في الشّريط. فلا ذكر للأب في الشّريط، وإنّما للأمّ فقط. وهو غياب سيعوّض بحضور آباء آخرين حلّوا محلّ الأب الرّمزي، مثل التّارزي الّذي كان يعتبر "عتّوقة" مثل ابنه وكان يعلّمه مهنة الخياطة، ثمّ فابيو، هذا الممرّن الإيطاليّ الأصل، الّذي جعل من صبيّ التّارزي حارس مرمى من الطّراز الرّفيع، ثمّ سائر مسيّري النّادي الإفريقيّ كعزّوز الأصرم وحمّودة بن عمّار. بيد أنّ جميع هذه الشّخصيّات وإن ساعدت بطرق متفاوتة في صناعة أسطورة "عتّوقة"، لم تكن تجسّم عند "عتّوقة" نفسه ما يسمّيه فرويد بـ "مثال الأنا l'idéal du moi". ذلك أنّ الأب الحقيقيّ في عالم اللّعب، وعالم الرّياضة تحديدا، هو الشّخص الّذي يمكن أن نتماهى فيه فيكون "مثال الأنا"، أو هو الّذي يمكن بواسطته أن نعيد ابتداع هويّتنا كأن نحمل رقم زيّه الأسطوريّ، أو نحمل اسمه[1]. وقد وجد "عتّوقة" في الحارس "العيّاشي" مثاله. ففي أوّل شهادة له في الشّريط نراه يقول: "كنّا نلعب الكرة قبل الدّخول إلى المدرسة وبعدها. وكان كلّ واحد، ونحن صغار، يشغل خطّة مهاجم أو مدافع... أنا أحببت العيّاشي. كان أحسن حارس مرمى في تونس وفي المنتخب.". هذا الاعتراف بالغ الأهميّة لأنّه يوثّق لنا مرحلة من تاريخ كرة القدم، حيث كان المتفرّجون واللاّعبون في علاقة تعاطف كبير بسبب قرب المسافة بينهما. فقد كانت المسافة آنذاك بين اللاّعب والمتفرّج قريبة بحيث يمكن متابعة ما يجري بينهما من تبادل. وقد ترجم هذا القرب الشّديد في إحدى الشّهادات بهذه العبارة "كنّا نشوفو عتوقة منّا ليه أسطورة ونجم كنا نشوفوه على بضع سنتمترات"[2].

وقد أنشأ هذا القربُ ضربا من "الألفة" و"القرابة"[3] بين "عتّوقة" والجمهور، قد زادها قوّة ومتانة مواظبة "عتّوقة" على التّمارين، وبقاؤه الطّويل في حراسة

---

1 جاء في شهادة "سليم شيبوب" رئيس اللجنة الأولمبية آنذاك أنّ "**السنوات إلّي كنّا نمشيو فيها إلى إفريقيا لقينا برشة أولاد اسمهم عتوقة حراس مرمى في إفريقيا في أدغال إفريقيا اسمهم عتوقة**".

2 هي شهادة "سليم شيبوب". ونوردها ها هنا كاملة كما وردت في الشّريط: "النادي الإفريقي كان يتمرن بحذا التي جي آم. ونحن ماشين نتدربو في نهج سعيد أبو بكر الحافلة كانت تحطنا غاديكة. كان تمشي 10 صباحا تلقاه يتدرب كان تمشي 3 متاع العشية تلقى عتوقة يتدرب **كنّا نشوفو عتوقة منا ليه أسطورة ونجم كنا نشوفوه على بضع سنتمترات**".

3 جاء في شهادة "سليم شيبوب "**أنّ "عتوقة متاع الناس الكلّ، متاع النّاس إلي تحبّ الكرة التونسية**".

مرمى النّادي الإفريقي والمنتخب الوطني. فشهرة "عتّوقة" ناشئة من هذا الضّرب من الفرجة القائم على الألفة والقرابة والتّفاعل العاطفيّ بين المتفرّج واللاّعب بسبب قرب المسافة. بل يمكن أن نقول إنّ قرب المسافة بين اللاّعب والجمهور قد كان ملازما لنوع من الفرجة قد اندثر تماما. فقد كان ذلك القرب يسمح للمتفرّج (خاصّة إن كان من الأنصار المشجّعين أو المعجبين) أن يشاهد اللاّعب ويتمتّع بلعبه، ويتابع اللاّعبين، ويتحدّث عنهم ويندمج في اللّعبة اندماجا عفويّا، ليصبح اللاّعب رقم 12 كما يحلو للصّحافة أن تسمّيه. فغاية العرض الكرويّ القديم هي أن يخصّص فسحة للمتفرّج تسمح له بأن يتحوّل إلى شخص يشارك في اللّعب بمجرّد دخوله إلى الملعب، واقترابه من اللاّعبين ورؤيتهم. هذا التّحوّل الّذي تحقّق بالاندماج العاطفيّ وقرب المسافة قد جعل من المتفرّج القديم إنسانا لهويّا يشارك في اللّعب ويتابعه ويراقبه أيضا[1]. ولا يتحقّق هذا الاندماج العاطفيّ بين المتفرّج واللّعبة إلاّ بوساطة اللاّعب. ولا تتقلّص المسافة بين الجمهور واللاّعب من تلقاء نفسها، وإنّما بالعرض الّذي يقدّمه اللاّعب. فكلّما كان العرض بارعا مثيرا للانفعالات المتضاربة القويّة كان الاندماج سريعا وازدادت المسافة قربا. ولا يكون العرض

1 لم يعد هذا الاندماج ممكنا في عصر الصّورة، لسببين. أوّلهما أنّ العرض الكرويّ لم يعد يشارك فيه المتفرج عن قرب لأنّ الصّورة التّلفزيّة قد حلّت محلّ المتفرّج في الملعب، فأصبحت الفرجة تجري عن بعد، وهو ما قطع تماما علاقة الاندماج العاطفيّ بين المتفرّج وموضوع الفرجة فيضحي مجرّد مشاهد ينفعل بمفرده خارج حفل الجمهور وطقوس الفرجة في الملعب. ثانيهما أنّ هذا الإنسان اللّهويّ الّذي يمثّله اللاّعبون والجمهور في الملعب فقط قد تغيّر تماما اليوم، لأنّه قد انقلب إلى إنسان فرجويّ في زمن الصّورة. فقد حدثت في هذا الزّمن قطيعة بين الملعب ومدارج المتفرّجين لمّا أصبح كلاهما موضوعا للفرجة وصانعا لها في آن واحد. فجمهور اليوم يرفض أن يكون مجرّد متفرّج، وإنّما يريد أن يكون له نصيب في فضاء الصّورة. فالّذي يذهب إلى الملعب اليوم، إنّما يذهب ليشاهده النّاس على شاشة التلفزات، أو شاشات الملاعب الضّخمة الّتي تتابع المباراة وحركات اللاّعبين، ولكنّها تلتقط من حين لآخر مشاهد الجمهور وهو يصنع الفرجة بالدّخلة أو بألوانه أو بشعاراته، أو بشماريخه، أو بهيجانه، أو بزينته ولباسه، أو بالجميلات الرّاقصات أو بهتافه وأغانيه وأهازيجه... ولهذا الفضاء الفرجويّ الجديد، فضاء المدارج والمتفرّجين، قواعد خاصّة به مكّنت المتفرّجين من تحويل الملعب، أو جزء منه على الأقلّ، إلى فضاء كرنفاليّ، أو فضاء الكرنفال. ومعلوم أنّ الكرنفال في الأصل حفل لا ينفصل فيه المشاهدون والممثّلون. فكلّ المشاركين فيه هم فاعلون ومتفاعلون في العمل الكرنفاليّ، لأنّ الكرنفال لا يُشاهد ولا يُمثّل، وإنّما يُعاش فحسب.

بارعا إلاّ إذا كان اللاّعب مستعدّا لأن يلعب ويصنع الفرجة في الملعب. وقد كان "عتّوقة" مدرَّبا منذ صعود نجمه لصناعة الفرجة في ملاعب الكرة، وهو ما يسّر لأسطورته الرّواج السّريع بسبب قيامها على قاعدة الاستثناء.

لقد ساهمت هذه القاعدة إلى حدّ كبير في بقاء أسطورة "عتّوقة" حيّة إلى اليوم. ومن تجلّياتها الأولى حداثة سنّ "عتّوقة". وهي سمة من سمات الاستثناء تماما كالسّنّ المتقدّمة في حياة اللاّعب[1]. فقد ساهمت حداثة سنّ بعض اللاّعبين، كلاعب البرازيل الأسطورة بيلي، في اكتساب شهرة عالميّة دائمة. وقد مثّل "عتّوقة" بحداثة سنّه قاعدة الاستثناء هذه. فقد بدأ "مشواره الكرويّ" منذ سنّ السّادسة عشرة وهو يلعب مع أكابر اللاّعبين في ناديه أو في المنتخب الوطنيّ. وإذا كانت حداثة السّنّ تعني في أوساط الفكر والثّقافة والفنّ النّبوغ المبكّر أو بوادر العبقريّة، فإنّها تعني في عالم كرة القدم النّجاح وحصد الألقاب وميلاد نجم في سماء الكرة. يقول عزّوز الأصرم، وهو رئيس سابق للنادي الإفريقي: "تأمّلت فيه وتصوّرت أنّو ينجّم يوصل رغم وجود الزرقة ورغم قول المسؤولين إنّه صغير ياسر لا يستطيع تحمّل مسؤولية حراسة المرمى. ولكن من البداية كان في مستوى رفيع جدّا والدليل العام الأول الّذي بدا فيه معانا هزينا البطولة". هذا المستوى الرّفيع الّذي ميّز أداء "عتّوقة" دون غيره من حرّاس جيله، هو هذا الحذق الفريد في صناعة الفرجة واستجلاب المتفرّجين.

توجد في الشّريط صور عديدة للجمهور وقد غصّت به المدارج (انظر الصّورة رقم1) وهو يتابع عروض عتّوقة الشّيّقة في صدّ القذفات القويّة ومواجهة المهاجمين ومنع الأهداف. كان دور عتّوقة هو حراسة المرمى والمحافظة على عذريّة شباكه. وقد تمكّن عتّوقة، رغم بساطة الدّور، من أن يضفي عليه شيئا من الفتنة جعل المتفرّج يقبل على مشاهدة هذا الحارس الشّابّ مباشرة في الملعب. فاللاّعب لا يكون أسطورة إلاّ بقدرته على مَلْء مدارج الملعب وجلب المتفرّجين ولو من

1 لقد كان التّألّق رغم التّقدّم في السّنّ عاملا من عوامل نجاح بعض اللاّعبين عالميّا كدينو زوف حارس مرمى إيطاليا الّذي فاز بكأس العالم 1982 وهو في سنّ الأربعين، أو جورج ميلا الهدّاف الكامرونيّ الّذي اشتهر كثيرا في مونديال 1990 بإيطاليا بسبب تسجيله أهدافا وهو في سنّ الأربعين.

مسافات بعيدة. تؤكّد شهادة عبد المجيد الشّتّالي هذه السّمة البارزة في أسطورة عتّوقة، أي هذه القدرة على جلب المتفرّجين. يقول: "الإداريين واللاّعبين والأوساط الرياضية الكل كانوا جميعا يتحدثون عن شابّ اسمه الصادق ساسي عتوقة والطاهر الشايبي. يلعبو في أصاغر النادي الإفريقي. أصبح النّاس يتحوّلون يوم الأحد في الصّباح باش يشاهدوهم. ومنهم الكثير من أحبّاء النّجم الرّياضي السّاحلي".

وبهذه الشّهادة وشهادة عزّوز الأصرم السّابقة نكون أمام تفسيرين متضاربين لأسطورة "عتّوقة". التّفسير الأوّل يفسّر أسطورة "عتّوقة" بمستوى الحارس الرّفيع في اللّعب، في حين أنّ التّفسير الثّاني يؤكّد أنّ أسطورة اللاّعب لا تنشأ لأنّ مستوى اللاّعب رفيع، وإنّما تنشأ الأسطورة لأنّ الجمهور يعامله على هذا الأساس. فأسطورة "عتّوقة" هي نتاج إقبال الجمهور على مشاهدة عروضه لا بسبب موهبة كرويّة استثنائيّة فحسب[1].

ويمكن أن نجد تفسيرا آخر لهذه الخصلة الفرجويّة الّتي تميّز بها "عتّوقة". فالعديد من الشّهادات تؤكّد أنّ لهذا الحارس أسلوبا خاصّا في صناعة الفرجة. فإلى جانب ارتماءاته الرّشيقة الّتي نراها تتواتر في صور عديدة من مباريات مختلفة (انظر الصّورة 2و3)، نجده يعوّل على الصّراخ والكلام. وهذه صفة استثنائيّة أيضا، ألمح إليها بعض اللاّعبين. فمحسن حباشة لاعب في المنتخب قد شهد بأنّ الصّادق ساسي لا يسكت أثناء المبارة "كان ما يسكتشي في المباراة"، أمّا أحمد المغيربي فيؤكّد الأمر نفسه بقوله "عتوقة عمرك ما تلقاه واقف تلقاه ديمة يتكلم" وحتّى عتّوقة يعترف بذلك "أنا من النّاس وقت نلعب الكورة نلعب حارس مانسكتش ديمة نتكلم". وقد أثار هذا الأسلوب ردود فعل مختلفة خاصّة

1 نذكّر في هذا السّياق أنّ "عتّوقة" لم يشارك في مقابلات كأس العالم 78 بالأرجنتين، لأنّه أصبح حارسا احتياطيّا لحارسه الاحتياطيّ (مختار النّايلي). لقد انتهت أسطورة "عتّوقة" الرّياضيّ في اللّحظة الّتي اتّسعت فيها المسافة بينه وبين المتفرّج، وأصبح الجمهور عالميّا يشاهد المباريات لا في الملاعب وإنّما عبر التّلفزات. فكأس العالم هي مسابقة تنهض على هذا الضّرب من الفرجة الّتي أصبح العرض الكرويّ فيها مجرّد بضاعة في تجارة الصّور. لم ينتم عتّوقة إلى هذا الجيل من الفرجة. ولذلك كان أسطورة راجت واشتهرت لأنّها تحسن صناعة الفرجة بواسطة اللّعب، وفي الملعب فقط.

بين اللاّعبين. فالأخضر بلّومي لاعب المنتخب الجزائري سابقا يعتـــرف بـــأنّ "الطريقة إلّي يلعب بها (أي عتّوقة) ينرفز بها اللاّعبين والجمهـــور". ويؤكّـــد المختار ذويب أنّ عيب عتّوقة هو الغضب: "العيب متاعو أنه يغضـــب ويظـــل منفعلا طيلة المباراة يتغشّش عليك وينفعل ولكن عند الـــدخول إلى حجـــرات الملابس بالأعناق ويعطينا توجيهاتو وتحسّ إلّي الصادق ساسي آك القلب الحنين إلّي يحبّك". فجميع هذه الشّهادات تثبت أنّ هذا الأسلوب يـــثير الانفعـــالات المختلفة، خاصّة مشاعر الغضب. وهي لا محالة مشاعر متولّدة من فضاء الملعب الانفعاليّ، من شأنها أن تصنع الفرجة، لأنّها متولّدة من اللّعب ونابعة منه. وهي فوق ذلك تكسب اللاّعب والمتفرّج هويّة انفعاليّة عبّرت عنها، بصفة عفويّـــة، عبارات وردت في بعض الشّهادات. فعبارات من قبيل "الصّيد" أي الأســـد أو "يدخّل الشّكّ في المهاجمين المنافسين" أو "ساعة ساعة مـــا يوصـــلوش بـــاش يسجلنولنا" أو "يبرز ويفسخ هدف مؤكد مائة في المائة" هي أساليب مختلفة إلى جانب الأغاني والأهازيج والدّخلات، واللاّفتات، يســـتخدمها المتفرّجـــون في ابتداع هويّاتهم الاجتماعيّة وهويّات اللاّعبين أيضا[1]. وبذلك يضحي اللّعب في مباراة كرة قدم طقسا احتفاليّا يجري بتواصل رمزيّ بين المشاركين فيه. وليس اللّعب، في هذه الحالة، سوى مَسْرَحَة théâtralisation لهذا الطّقس الاحتفالي الّذي يعاد فيه ابتداع هويّات اللاّعبين والمتفرّجين في الملعب على حدّ السّـــواء. هذه المَسْرَحَة هي روح الفرجة في لعبة كرة القدم، وقلّ من اللاّعبين من كـــان بارعا في صناعتها على أرضيّة الملاعب.

1 نجد مصداقا لما كان يحدث من تغيّر في هويّات المتفرّج واللاّعب. يقول عبد المجيـــد بـــن إسماعيل، وهو محلّل رياضيّ: "الصّادق كنت صغير نعيّطولو الصّيد في المرمـــى، يـــدخّل الشّكّ في المهاجمين المنافسين، تخرجلو راس راس، المهاجم يدخل بعضو، يشكّ في روحو، زعمة نمركيها". ونجد في شهادة يؤكّد محمّد صالح الجديدي ذلك حين يقول فـــي شـــهادته: "الحارس المرمى ليس الّذي يلتقط الكرات السّهلة حارس المرمى هو الذي يمنـــع الأهـــداف مؤكّدة مائة في المائة وينحّيها أنا تفرّجت عليها وعديت معاه 8 سنوات ســـاعة ســـاعة مـــا يوصلوش باش يسجلنولنا". أمّا مختار ذويب فيؤكّد أنّ "الصادق ساسي كيف تبدا وجه لوجـــه مع المنافس الصادق ساسي يبرز ويفسخ هدف مؤكد مائة في المائة".

عتّوقة أو تخييل إنسان الفرجة في كون الصّورة

يعتبر لفظ "تخييل" المقابل العربي الّذي اقترح لترجمة مصطلح fiction. ويعني هذا المصطلح طريقة مخصوصة في تشكيل صور الأشياء وهيئة الذّوات حتّى تصبح قابلة للتّمثيل[1]. "فإذا كانت أشياء الحياة اليوميّة تعرض علينا في صور جاهزة وأشكال مؤسَّسة instituée، لا مؤسِّسة instituante، فإنّ التّخييل هو الّذي ينشئ الاعتقادات الّتي تؤسّس صور الأشياء ووجوهها وأشكالها، أو أساطيرها وما يحفّ بها من أوهام وزيف..."[2]. وبهذا التّصوّر نعتبر هذا الشّريط قد صنع من "أسطورة عتّوقة" تخييلا أو صورة عن شخص لم يبق منه شيء سوى أنّه كان ذات يوم يصنع الفرجة في عالم اللّعب، قبل أن يصبح موضوعا للفرجة في عوالم الصّورة. فإذا كانت الأسطورة تنشأ باللّعب في دنيا الكرة فإنّ التّخييل يصنع بإعادة إخراج صورة اللاّعب لا لعبه، في شكل بورتريه. فما يعرضه شريط "الصّادق ساسي (عتّوقة)" هو مجرّد بورتريه تكوّن من عناصر توثيقيّة متنوّعة كالشهادات المنقولة والصّور المختلفة، هي في النّهاية صور نسمّيها "الصّور الوثائقيّة"، وبتركيبها كان الشّريط الّذي لفت انتباهنا لا بما صرّحت به "الصّور الوثائقيّة"، وإنّما بهذا الّذي وثّقته تلك الصّور وانفلت منها دون قصد.

أمّا ما صرّحت به تلك الصّور فهو هذا الاشتباك الوثيق بين التّخييليّ le fictionnel والتّوثيقيّ le documentaire في شريط "الصّادق ساسي (عتّوقة)". وهو تشابك قد اتّخذ من "الرّيبورتاج"، أي الشّهادات الكثيرة، ومن الصّور بمختلف أنواعها، مادّة ثريّة وثائقيّة، انتزعت من أحداث التّاريخ الكرويّ ووقائع الحياة الرّياضيّة في ملاعب كرة القدم، ووظّفت لصناعة "بورتريه" (أو تصويرة portrait) رجل من رجال الفرجة بتونس. وهو بورتريه قد رصد تحوّلات "الإنسان عتّوقة" حين بدأ اللّعب في البطاح والأزقّة إلى "أسطورة عتّوقة" الّتي تكوّنت بسرعة وهو يصنع الفرجة في ملاعب الكرة.

---

1 انظر، Legendre, Pierre, (1994) Dieu au miroir, Étude sur l'institution des images, Fayard, p42 الّذي يرجع أصل كلمة fiction إلى الفعل اللاّطينيّ "fingere = façonner pour représenter" أو سوّاه ليمثّل.

2 انظر، خضر العادل، في الصّورة والوجه والكلمة، م.م، ص 11.

أمّا ما انفلت من تلك "الصّور الوثائقيّة" فيمكن رصده من خلال طريقة استخدام تلك الصّور. لقد كانت الشّهادات الكثيرة الّتي جمعت في هذا الشّريط تقول أكثر ممّا تعنيه. فهي لم تساهم في صناعة "أسطورة عتّوقة" أو أسطرته بتحويله إلى لاعب غير عاديّ، فتلك الأسطورة قد صنعت منذ زمان في عالم اللّعب وفي ملاعب الكرة، وإنّما ساهمت في صناعة بورتريه إنسان جُرّد تماما من عمقه البيوغرافي فلم يستبق منه إلاّ ما كان صالحا لصناعة بورتريه شخصيّة وحيدة البعد تحذق صناعة الفرجة في ملاعب الكرة.

لقد دشّن "عتّوقة" منذ صعوده إلى عالم الملاعب سلالة جديدة من اللاّعبين، هي سلالة صنّاع الفرجة على غرار الطّاهر الشّايبي وتميم الحزامي وحمّادي العقربي وطارق ذياب... فليس اللاّعب الشّهير هو من يحذق اللّعب، وإنّما هو من يجعل من اللّعب عرضا باهرا يستقطب شغف المتفرّجين ويصنع جمهوره الخاصّ في الملاعب. ولعلّ طرافة شريط "الصّادق ساسي (عتّوقة)" تكمن في هذه التّحوّلات الّتي وثّقها، وهي تحوّلات "الإنسان اللاّهي" إلى "إنسان فرجة" يصنع الفرجة عن بعد من أجل جمهور مختلف هو جمهور الشّاشات الصّغيرة.

أوّل ما يلفت الانتباه في هذا الشّريط هو كثرة الشّهادات وشهود العيان الّذين اشتركوا جميعا في الحديث عن "أسطورة عتّوقة". وقد ركّبها المخرج في الخطاب الفيلمي ليصنع منها بورتريه ساهم في صناعة "تخييل عتّوقة". ولذلك يمكن أن نقرأ هذا الشّريط بالتّمييز بين مستويين: مستوى الشّهادات الّتي قدّمت بعض العناصر البيوغرافيّة الّتي ساهمت في نشأة "أسطورة عتّوقة". ومستوى الشّريط الّذي بطريقة تركيب تلك الشّهادات والصّور الوثائقيّة المختلفة صُنع شيء يمكن أن نسمّيه "تخييل عتّوقة".

في المستوى الأوّل، ساهمت كلّ شهادة في كشف سمة من السّمات الّتي استغلّها المخرج في صناعة بورتريه "عتّوقة". وقد تأرجح هذا "البورتريه" بين الأصل (الّذي يمثّله شخص الصّادق ساسي، عتّوقة) والتّخييل (الّذي تشكّل من كلّ شهادة وكلّ صورة من الأرشيف...)، أو بين الوثائقيّ والتّخييليّ.

لنذكر في هذا المقام أنّ فنّ البورتريه له صلة وثيقة بفنّ الرّسم، إلاّ أنّه صار يعتبر في مجال الأدب ومنظومة أنواعه جنسا من الأجناس الأدبيّة الدّاخلة

في أدب التّراجم كالسّيرة والتّرجمة الذّاتيّة والمذكّرات واليوميّات الحميمة. ويقوم فنّ البورتريه على تشكيل صورة لشخص تكون قريبة من الأصل أو تكون على الأقلّ مظهرا من مظاهره. ويتألّف البورتريه من عناصر متنوّعة متفرّقة متنافرة أحيانا، إلاّ أنّها تتضافر معا لتمثيل سمات الشّخص البارزة وإظهار العناصر المكوّنة لشخصيته. وقد تكوّن بورتريه "عتّوقة" في هذا الشّريط من عدد كبير من الشّهادات أدلى بها أناس قد اختيروا بعناية لتقديم هذه الشّهادات، إمّا لأنّهم رأوا "عتّوقة" في طور من أطوار مسيرته الرّياضيّة، أو لأنّهم عاصروه أو شاركوه في الكثير من المباريات، أو عاشوا معه جزءا من حياته، أو عرفوه عن قرب... ومن هؤلاء الشّهود من عرف "عتّوقة" في صباه أو في أوّل مشواره الرّياضي، فهم أشهاد الماضي البعيد، ومنهم أيضا من كان من مسيّري النّادي الإفريقي، أي الفريق الّذي نشط فيه "عتّوقة" طيلة سنوات من عمره، ومنهم من كان زميلا له في اللّعب في المنتخب أو كان مدرّبا له أو مسيّرا أو صحفيّا... ولا نرى فائدة في استعراض أسماء هؤلاء الشّهود. فهم يحتلّون موقعا ملتبسا بين زمنين، لأنّهم من ناحية جزء لا يتجزّأ من ماضي "عتّوقة" البيوغرافيّ، ثمّ لأنّهم من ناحية أخرى، قد اضطلعوا بابتداع ذاك الماضي لمّا شهدوا، بما رأوا وسمعوا، على وقائع وأحداث كان "عتّوقة" قطبها وبؤرتها. وقد ابتدع ذلك الماضي بعمل مخصوص يسمّى عمل الشّهادة Acte de témoigner. ونعرّفه بأنّه «قصّة سيرة ذاتيّة مثبتة لحدث قد مضى سواء أرويت في ظروف شكليّة أم غير شكليّة.»[1].

تسرّد كلّ شهادة سمة مميّزة من السّمات المكوّنة لبورتريه "عتّوقة". وهي موزّعة في الشّريط على مستويين:

كانت كلّ شهادة في المستوى الجدوليّ pradigmatique، تروي حادثة، أو تقصّ واقعة، أو كانت تصف طبعا أو مزاجا، أو تحلّل شخصيّة عتّوقة، أو تقدّم

1 انظر، Dulong, Renaud, (1998) Le Témoin oculaire, Les conditions sociales de l'attestation personnelle, Paris, EHESS, p43. ويستفاد من هذا التّعريف أنّ الشّهادة قصّة مثبتة مؤكّدة بحضور راويها ومواكبته للحدث المرويّ. ويميّز Renaud Dulong في هذا العمل بين أن نشهد وأن نروي. فالفرق بينهما يكمن في بناء نسق الأحداث وإثبات مرجعيّتها أو وقوعها في العالم الواقعيّ وذلك بشهادة السّارد البيوغرافيّة.

اعترافا شخصيّا بما وقع، أو تحاكم ما حدث. وقد كانت كلّ شهادة قائمة بذاتها، مستقلّة بنفسها، غير مرتبطة على نحو ضروريّ بالشّهادة السّابقة أو اللاّحقة، فلا توجد بين شهادة وشهادة علاقة سببيّة أو تتابعيّة، رغم أنّها بدت متسلسلة في الشّريط. وقد أكّدت الشّهادة، خاصّة شهادة الآخرين، أنّ قصّة الحياة هذه هي مجرّد وَهْمٍ أطلق عليه بورديو Bourdieu في بعض مقالاته اسم "الوهم البيوغرافي l'illusion biographique"[1]. ولا يركّز هذا الوهم على الشّخص الحقيقيّ التّاريخيّ، وإنّما على أسطورته، فهو يعتني فقط باللّحظات النّادرة من حياة طويلة كان فيها الشّخص موضوعا للفرجة الكاملة. هذه اللّحظات النّادرة هي الّتي أضاءها الشّهادات المختلفة وصاغتها بالقصّة. فدون تدخّل القصّة تظلّ تلك اللّحظات النّادرة مجرّد لحظات عابرة من حياة الشّخص فاقدة لكلّ مغزى ومعنى. "فالحياة بدون وساطة القصّة خالية من كلّ معنى، بما أنّها في الأصل متقطّعة ومتشكّلة من أحداث متجاورة بلا منطق، وكلّ جزء منها فريد ينجم على نحو عشوائيّ غير متوقّع"[2].

وقد سعت جميع الشّهادات الّتي رصدنا إلى تمثيل السّمات البارزة من بورتريه عتّوقة. وقد أجملناها في الجدول التّالي:

1 انظر، Bourdieu, Pierre, (1994-1996) Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action, Points-Essais, p.p 81-89.

2 انظر، خضر العادل، في الصّورة والوجه والكلمة، م.م، ص 59.

السّمات	الشّهود
الاسم: تفسير اسم عتّوقة	مصطفى بن شعبان، حلاق النادي الإفريقي
الطفولة: الحومة والمدرسة والانتقال إلى السكن في باب جديد وتعلّم مهنة الخياطة عند التارزي	عتّوقة
الانتماء إلى النادي الإفريقي: من مهنة الخياطة إلى حراسة المرمى	عتوقة
التّعرّف إلى فابيو: المدرّب الأوّل	عتّوقة والسيّدة ماري زوجة فابيو ومصطفى بن شعبان
دور فابيو في صقل الموهبة والتنبؤ بمسيرة طويلة	عتّوقة وحمّودة بن عمّار ورشيد الطرودي
التعلّم على الحارس زرقة وبداية المنافسة	عتوقة
بداية الألقاب والبطولات	عتوقة
المثابرة والمواظبة والعمل الشاقّ	سليم شيبوب ومحمد صالح الجديدي
طول المشوار الرياضي لا يغيب في الإفريقي والمنتخب	عزوز الأصرم وعبد المجيد بن إسماعيل
الانتماء إلى المنتخب باكرا رغم صغر السنّ	عتوقة محسن حباشة لورون بوكو
قوّة المنافسة منع حراسا كبارا وصغارا من الظهور	أحمد المغيربي
براعة الحارس: سدّ منيع، يمنع أهداف محققة	الجديدي والمختار ذويب وعبد المجيد بن إسماعيل
الصّراخ وتسيير الدّفاع لا يسكت في المباراة وينرفز المهاجمين والغضب في الملعب	أحمد المغيربـــي محسن حباشة وعتوقة الأخضر البلّومي المختار ذويب
صدق العواطف والمزاج والصداقات الدائمة والنكتة	حمّودة بن عمّار وأحمد المغيربـــي عبد المجيد الشتّالي وخالد حسني
شهرة عتوقة خارج تونس في إفريقيا	سليم شيبوب والشتالي ولورون بوكو
أفضل حارس في المنتخب الإفريقي والسفر إلى البرازيل	لورون بوكو وعتوقة
التفكير في الاحتراف بفرنسا ولكن الأمنية لم تتحقق	عتوقة وعزوز الأصرم
أحداث: مباراة تونس والبرازيل	عتوقة ومحي الدين هبيطة
دور عتوقة في الترشح إلى كأس العالم 78	شيبوب عتوقة الشتالي
الخيبة عدم المشاركة في مباريات كأس العالم	عتوقة الشتالي شيبوب مشوش غميض الأصرم

يوهم تسلسل الشّهادات والصّور بأنّ حياة الصّادق ساسي لها بداية معلومة ونهاية، تتطوّر على نحو خطّيّ من طور الطّفولة والصّبا إلى طور الشّيخوخة. إلاّ أنّ هذه الخطّيّة ليست واقعيّة، وإنّما هي من صنع المونتاج الّذي أكسب الشّهادات المعزولة معقوليّة، أضفت على بورتريه عتوقة سُمْكا بيوغرافيّا وهميّا ساهم بقسط كبير في ابتداع بورتريه "عتّوقة".

والمهمّ في هذا البورتريه أنّ جميع الشّهادات على اختلافها قد تضمّنت زمنين:

1. زمن الماضي والذّكريات البعيدة والوقائع الكثيرة الّتي استحضرها الشّهود وسردوها. فهذا الزّمن قد ولّى وأصبح غير قابل للتّمثيل إلاّ بخطاب الشّهادة. فالشّاهد، وهو يقصّ ما جرى، إنّما يعيد إحياء وقائع قد اندثرت تماما. غير أنّ استحضارها ممكن بقصّ ما وقع في زمن آخر هو زمن التّلفّظ، أي زمن قول الشّهادة.
2. وزمن الحاضر، أي زمن التّلفّظ الّذي أدلى فيه الشّهود بهذه الشّهادات بما هي قصص لوقائع متفرّقة صغيرة، تولّت تسريد الماضي البعيد، وإعادة تنظيم وقائعه في ترتيب مخصوص يهدف إلى إظهار سمة واحدة أو أكثر من شخصيّة "عتّوقة". ففي كلّ شهادة ينقل الشّاهد ما بقي في ذاكرته من "أسطورة عتّوقة". فهو يتنقّل بين ماض صار لا يمثّل، وحاضر لا يستحضر ذاك الماضي إلاّ بتخييله وأسطرته. فكلّ الشّهادات المعروضة في الشّريط بمختلف أنواعها قد انتزعت انتزاعا من وقائع متفرّقة، ولكنّها غدت بمجرّد الحديث عنها أحداثا مسرّدة يمكن قصّها وروايتها.

ولم يتألّف شريط "الصّادق ساسي عتّوقة" من هذه الشّهادات فحسب، وإنّما من صور ثابتة وأخرى متحرّكة. بعضها صور قديمة قد أشار الأبيض والأسود إلى قدمها، وبعضها الآخر بالألوان للدّلالة على قرب عهدها. ولذلك ترد الصّور فحسب في الشّريط لتدعّم الكلام وتمبه ملامح واقعيّة أو تأثيرا واقعيّا effet de réel أو إيهاما بالواقع.

أمّا على المستوى التّركيبي syntagmatique ففقد كان هذا البورتريه في النّهاية مجرّد تخييل لا وجود له خارج الشّريط، لأنّه صُنع بالمونتاج، وسوّي بترتيب وتدبير لمّا تسلسلت الشّهادات وتضافرت لتقصّ أطوارا تخييليّة من "أسطورة عتّوقة".

إنّ الصّورة الأخيرة الّتي انغلق بها الشّريط هي صورة طفل وهو يطّلع على مجلة فيها صورة "عتوقة" (انظر الصّورة 4)، تليها صورة "الإنسان عتّوقة" وهو على مدارج المتفرّجين يدخّن سيجارا، ويعين طفلا على نشر راية النادي الإفريقي والتّلويح بها (انظر الصّورة 5). والصّورتان معا تمثّلان "أسطورة عتّوقة"، وبتركيب الصّورتين في الشّريط صنع "بورتريه عتّوقة"، هذا البورتريه الّذي مكّننا من متابعة تحوّلات اللّعب وتقلّبات "الإنسان اللاّهي" في زمن الصّورة.

بين صمت الغفلة واحتفاء الذاكرة
ديمومة الأسطورة

محمد الناصر الصردي

مقدمة

لسائل أن يسأل: مالذي يمكن أن يجمع بين شريطين وثائقيين أحدهما يتطرّق إلى شتات الأمازيغ (البربر) في تونس والثاني يتناول المسيرة الرياضيّة لحارس كـــرة قدم؟

إذا تعدّينا البديهيات وهي أنّ العملين من إخراج تونسي ومن إنتاج الجزيـــرة الوثائقية وأنهما يتطرّقان إلى إرث تونسي، نلاحظ أنّ كِلَيْهما يرتكز في مرجعيتـــه على الذاكرة.

في هذا الإطار، لا بدّ لنا أن ننبّه إلى شيئين: أولا أنّ عمليّة الكتابة الســـينمائية ترتكز على التعبير عن وجهة نظر المخرج وحده، ممّا ينجرّ عنه انتقاء للمادة المقدّمة واختيار لكيفيّة طرحها. وهذا يعني إقصاء لمادة أخرى. ثانيًا، أنّ الذاكرة نفســـها، جماعيّة كانت أم تاريخيّة، تنتهج نفس طريقة الإقصاء. فهي لا تسجّل ســـوى مـــا يتماشى مع قناعتها الآنية، أو بالأحرى ما يتماشى مع مصالح وقانعات من يملـــك الحكم السياسيّ أو السلطة الثقافيّة أو النفوذ الاجتماعي.

الشريط الأول، "بربريات، قرى الصمت التونسيّة" من إخراج التونسي أكرم عدواني ومدّته 26 دقيقة، يدخل الذاكرة عن طريق تناول غير مدقّق لتاريخ البربـــر في تونس وتأثير هذا التاريخ على الواقع الحالي لشعب وحضارة الأمازيغ.

أما الشريط الثاني، "الصادق ساسي، عتوقة"، فهو من إخراج المخرج التونسي محمد منذر النمري ومدّته 28 دقيقة، ويحاور الذاكرة الجماعيّة للتباهي بماض قريب.

ولعلّ ما يجمع هذين الأثرين أننا نستطلع داخلهما إحساسا بالأسف لضياع، بل للتفريط في مكتسبات هذين الماضيين وخصوصياتهما، بل نستنشق منهما إقرارا بإمكانية تأثيرهما الكبير في الواقع الحضاري الإنساني وكذلك الرياضي لتونس اليوم إن وقع التعامل التعامل معهما بالصفة الأنسب.

يبقى أنّ نقاط اختلاف العملين تبقى غالبة، وتشمل نوعيّة الشريط الوثائقي وطريقة هيكلته واللغة والجماليات السينمائية المستعملة.

1. صمت الغفلة

أو لعلّنا نقول تغافل الكلام عن تاريخ تونس البربري، إذ بقي هذا التاريخ تحت طيّ الصمت مدّة قرون، حتّى أن التونسي أصبح لا يحسّ بهذه الجذور بل إنه لا يعرف عنها شيئا. ويمكن لشريط أكرم العدواني أن يعتبر محاولة للتعريف بهذا التاريخ وهذا الإرث الحضاري، غير أن العديد من التساؤلات تبقى معلّقة.

لنبدأ بالعنوان: "بربريات، قرى الصمت التونسيّة".

استعمال لفظ "بربريات" يوحي لنا بنوع من الشتات وإلى أحداث متفرّقة لا تكتسب لحمة غير موضوعها الأساسي وهو البربر. أمّا لفظ "قرى" فنفهم منه مباشرة أنّ البربر هم أهل قرى، وبصفة غير مباشرة، أنهم ليسوا بأهل مدن وتحضّر. وأخيرا نلاحظ أن لفظ "صمت" يعود على القرى، فهم الفاعل وليس المفعول بهم، إذا هم اللذين سكتوا وليسوا باللذين سكتوا عنهم!

ينطلق الشريط بأحد سكان القرى البربريّة وهو يروي لنا قصّة القصر الّذي كان يسكنه البربر وحكاية الحمامتين. وما لا نجده في الشريط هو تفسير لكلمة "القصر"، أو "القصور" كما ينطقها البربر، فالقصر يمثّل عندهم بيوت مبنيّة على طوابق، تكون عادة على المرتفعات، يأوون إليها عند الخطر. إذا هي ليست بالبلاط أو بمساكن الملوك ومنازل الأمراء.

أما حكاية الحمامتين فتروي لنا كيف أن خلافا بين ألأب والابن أدّى إلى حتميّة الهجرة حتى لا يندثر البربر، وعلى هذه فهي تؤكد مسؤوليتهم في هجر ديارهم. وإلى هذا المستوى بدأت تلوح لنا مكوّنات شخصية "أمازيغ" تونس حسب طرح المخرج.

البربر، هذه الكلمة المفرد العاقل رغم جمعها، كانوا يسكنون قرى جبليّة وقد اختاروا هَجْرها لخلافات نشبت "داخلهم" حتى لا يندثروا بما هم بشر (لا بربر)، محبّذين في ذلك الصمت المطلق وعدم الإفصاح عن أنفسهم والتعريف بها، بل الانغلاق عليها.

وما يؤكد ذلك هو أنّ باقي الشريط لا يظهر لنا هذا "البربر" إلاّ عبر لقطات جامدة لوجوه ساكنة وساكتة وفاقدة للتعبير أو عبر بعيدة لقرى جبليّة لا يوجد داخلها حركة أو حياة. وحتى يدعم هذه الفكرة ويؤكدها، نجد في الشريط ثلاث شخصيات نَفهم أنّها غير بربريّة.

أولى هذه الشخصيات، شخصية المخرج نفسه الذي يقوم بدور الباحث عن هذه القرى ويجد صعوبة في العثور عليها، وهو في نفس الوقت الرّاوي الوحيد لعمليّة البحث والواصف الوحيد لحالة القرى. وبما أن هذا الرّاوي غير مرئي وبما أنّ المشاهد لا يسمع سوى صوت مصدرُه غير محدّد، يصبح لروايته قدر كبير من المصداقية.

أما الشخصيّة الثّانية فهي المصوّر الفوتوغرافي وهو يقوم بدور الدليل الذي مكّن من العثور على القرى، وطبيعة فنّه تفرض التقاط صور جامدة وهي الأكثر تعبيرا على جمود وتجمّد المحيط الذي يصوّره، وفي ذلك تأكيد على اختيار المخرج اعتماده على لقطات ثابتة. ونشير هنا إلى أنّ المخرج والمصوّر هما الوحيدان اللذان ينجزان الحركة داخل إطار الشريط، إمّا سيرا على الأقدام أو بالسيّارة.

آخر الشخصيات الثلاث يكون المؤرّخ. قد التقطه المخرج من زاويّة تحتيّة، تضخّمه قليلا، وتفتح على سماء صافيّة زرقاء. وقد ظهر المؤرّخ محاطا بنوع من الشعاع. وحتّى وإن كنت أرجّح أن يكون هذه الشعاع خطأ في الإضاءة، فهذا لا يمنع من تأكيده للفكرة التي أستنتجها وهي الإحساس بقدسيّة المتدّخل الثالث وبقدسيّة كلامه، معتمدا في ذلك على أن قراءة الأثر الفنّي لا تعتمد على نوايا المبدع بل تعتمد على الأثر نفسه.

اقْتصرَت شهادات المؤرّخ على إخبارنا بالوضع الحالي للبربر دون التطرّق إلى تاريخهم إلا عبر إحصائيات غير مدقّقة تؤكّد حالة الاندثار التي يوجد عليها البربر ومعتبرة أن هذا الوضع ليس وليد العصر، بل هو موغل في القدم وسببه عدم قدرة

الأمازيغ على التأقلم مع الحداثة وتشبثهم بتقاليد قديمة (الرعي، الفلاحة،...) وانغلاقهم على أنفسهم (طريقة الزواج).

يدعم المخرج هذه القراءة بإدماج لقطات ثابتة، لا تظهر من حياة البربر إلا الأعمال التقليديّة وبأدوات تقليديّة وبطرق تقليديّة (طهي الخبز، النسيج، صنع أدوات من طين). وما أسف المؤرّخ على التفريط في هذا "المكسب" سوى إقرار بأنّ البربر أقليّة لم يبقَ لهم سوى وجود عرضي. وقد يحسّ بعضنا أنّ هذا الأسف يشابه مثيله في ما يخصّ الديناصورات والإنسان البدائي. ولتأكيد هذه الفكرة يبتدئ الشريط ويقفل بشيخين، رجل وامرأة، وهما الوحيدان من قومهما اللذان ينطقان بكلام، غير أن هذا الكلام كان بلغة عربيّة وليس بالشلحة، لغة "الأمازيغ" (ومعنى الامازيغ: الرجال الأحرار).

لقد أتقن المخرج أكرم العدواني، إلى حدّ محترم، الشكل الفنّي والتقني الذي يتلاءم مع ما أراد التعبير عنه: لقطات فرديّة وثابتة وبديعة تعبّر على جمال ماض بعيد لشتات لم يبقَ له وجود كجماعات لأنهم لم يستطيعوا التأقلم مع الواقع المحيط بهم وفضّلوا الانغلاق على أنفسهم و لم يبقَ لهم سبيل للوجود كأشخاص فرادى إلا بهَجر أرضهم والاندماج داخل مجموعات أخرى حدّ فقدان المكوّنات الأساسية لهويتهم وأهمها اللغة. البربر هم إذا ذكرى، كان من الممكن أن تكون جميلة ومفيدة، وهم أيضا بعض خراب قرى مهجورة ونائية يصعب العثور عليها.

وإن كنّا نحترم حقّ المخرج في التعبير عن قراءته لتاريخ البربر وواقعهم، فهذا لا يمنع من طرح بعض التساؤلات: لماذا لم يتكلّم البربر بلغتهم الشلحة مع أنّنا نعرف أنّها ما زالت متداولة إلى الآن لدى بعض أهالي الجنوب التونسي؟ لماذا لم يُذكر شيءٌ عن الحضارة البربريّة التي شيّدت مدنا كبيرة وأرست ممالك عديدة وواجهت كلّ من غزا بلادها من فينيقيين ورومان وعرب وغيرهم؟ لماذا لم يُذكر يوغرطا ومسينيسا والكاهنة وغيرهم من قادة البربر الكبار؟ لماذا غاب التطرّق لأسباب تقلّص الحضارة البربريّة في تونس رغم عودة ازدهارها في الجزائر والمغرب؟ لماذا لم يقع التعريف بمن هم البربر، هذا الشعب الذي يمتدّ، بكل فصائله، من مالي إلى المغرب؟ أسئلة جوهريّة يمكن أن تمثّل قراءة أكثر تعمّقا لتاريخ الأمازيغ.

2. احتفاء الذاكرة

يمثّل شريط "الصادق ساسي، عتّوقة" نوعيّة أخرى من السينما الوثائقية. فالشريط عبارة على سيرة رياضيّة، عبر شهادات من عاصرها، لشخصيّة لا زالت على قيد الحياة، هي ومن عاصرها.

يبدأ الشريط بإبراز الإطار المكاني الذي نشأ فيه الصادق ساسي ونعني بذلك حي باب الجديد بتونس العاصمة. اعتمد المخرج لإبراز الإطار الزماني لهذه النشأة على جانب روائي يتمثّل في تصوّر مشاهد تجسّد علاقة الصادق ساسي الطفل بمشغّله صاحب معمل الخياطة، مستعملا في ذلك الأبيض والأسود للإيحاء بقدم الأحداث ومعتمدا على موسيقى تعبّر على الحنين. ثمّ تتوالى الشهادات، وكلّها بالألوان، يدعمها بعض الأرشيف من المشاهد التلفزيونية والصور الفوتوغرافيّة نتعرّف من خلالها على ارتباط الحارس عتوقة برياضة كرة القدم. هكذا حدّد المخرج موضوع عمله: الشريط لا يروي حياة الصادق ساسي بل يتطرّق إلى المسيرة الرياضيّة للحارس عتوقة وخاصة الجانب المشرق فيها. وانقسمت الشهادات إلى قسمين:

- شهادات معاصري عتوقة وقد اتخذت كلّها منحى وحيدا: عتوقة حارس عملاق لم تنجب الكرة التونسيّة مثله إلى حدّ أنّه أحاط بالظلّ كل الحرّاس اللذين عاصروه رغم قيمتهم الكروية. احتوت هذه الشاهدات على خصال قلّ تجمّعها في نفس الرياضي وهي الموهبة الفطريّة والمثابرة في التمارين والطموح والشجاعة والإقدام وقوّة الشخصيّة، والخصال القياديّة، والدهاء، والتفاني في حب الفريق والوطن، وتقدير المحيطين به من زملاء ومسيّرين وصحافيين ومشجعين واحترامهم، والسيرة الطويلة، والحصول على الألقاب.

نلاحظ في كلّ هذا ألاّ أحد تطرّق إلى إمكانيّة وجود جوانب سلبيّة لهذا الحارس العملاق. بل إن تطرّق مدافع النجم الساحلي محسن حباشة إلى كثرة كلام عتوقة خلال المباريات حوّله أحمد المغيربي والجزائري لخضر بلّومي إلى دلالة على حسن السيطرة والدهاء الكروي.

- شهادات للصادق ساسي عن عتوقة وهي الوحيدة التي تناولت الجانب الإنساني لهذا الرياضي. الصادق ساسي يتحدّث عن عتوقة الذي يَدين بمسيرته إلى كلّ

من ساعده لإبراز مواهبه وصقلها ابتداء من الحائك الذي عمل عنده صبيّا إلى المدرّب "فابيو" ومُسيّري النادي الإفريقي والمنتخب الوطني وبعض الوجوه السياسيّة. وحتّى فترة إبعاده عن التشكيلة الأساسية للمنتخب خلال كأس العالم 78 يتناولها دون حسرة أو ضغينة ويضعها بكل تواضع في إطارها التاريخي المرحلي. نلاحظ إذًا أنّ الشريط لا يبرز شخصية واحدة للصادق ساسي، بل شخصيتين:

- شخصية عتوقة وهي شخصيّة يراها الآخرون من الخارج، وهي أقرب إلى شخصية أسطورية أو إلى حارس خارق للعادة ليس له لا نقائص ولا هفوات ويتمتّع بخصال مثاليّة.
- الصادق ساسي كما يراه الصادق ساسي: إنسان عادي أحبّ هوايته وعمله بتفان وحاول إتقانه ويَدين في ذلك إلى عدّة شخصيات وجهات ساعدته على تحقيق مسيرة ناجحة.

اختار المخرج محمد منذر النمري طريقة سينمائية فيها بعض التوفيق للتعبير على هاتين النظرتين المتباينتين وذلك بوضع الصادق ساسي، عند شهاداته، على يسار الشاشة وبوضع أغلب معاصريه على يمين الإطار إيحاءً منه بنوع من المواجهة بين النّظرتين. ولكنّ ينتهي المخرج بالانحياز إلى وجهة نظر عشّاق عتوقة من خلال مشهد أخير يظهر الحارس التونسي في الملعب بلباس مدني وهو يكرّم تحت هتاف الآلاف من المشجعين ربما كان أغلبهم لم يشاهد قطّ الحارس عتوقة بزيّه الرياضي إلا من خلال بعض اللقطات التلفزيونية.

3. ديمومة الأسطورة

رغم أنّ شريط "الصادق ساسي" يحتوي، مثله مثل شريط "بربريات"، على نوع من الأسف للتفريط في خبرة عتوقة وعدم الاستفادة منها حاليا، إلا أنّه ينتهي بالإعلان عن اختفاء الصادق ساسي الإنسان خلف أسطورة الحارس عتوقة، ويلتقي في هذا مع شريط "قرى الصمت" الذي يعلن عن اختفاء الأمازيغ في تونس بما لهم من خصوصيات حضاريّة وإنسانية لتبقى أسطورة خلقتها حضارات تداولت على احتلال تونس وهي أسطورة أنّ البربر شعب همجي لم تكن له حضارة.

ولعلّ كلا من الفيلمين يذكرني بمقولة تعبّر على مـــا احتـــواه، "بربريـــات" يذكرني بذلك الذي قال "حتى يأتي اليوم الذي تكتب فيه الأسود التاريخ، يبقـــى الصياد صاحب البطولة"، أمّا "عتوقة" فيذكرني بالجملة التي يقولها الصحفي في أخر شريط "الرجل الذي قتل ليبرتي فالنس" للمخرج الأمريكي جون فورد "حين تكون الأسطورة أجمل من الحقيقة، ننشر الأسطورة".

الفصل الثاني

آفاق بحثية
في الوثائقي والتوثيق:
توثيق الثورات أنموذجا

"الرّأس الأخرى"
تأمّلات في أيقونة الثّورة التّونسيّة...
محمّد البوعزيزي

د. العادل خضر

أحترق وأُبعث من ناري... أو تحوّلات الفينيق

يبدو أنّ الثّورة التّونسيّة لم تكن مسرحا للتّحوّلات السّياسيّة فحسب، وإنّما كانت أيضا فضاء واقعيّا تحقّقت فيه أحلام الشّعراء. فأدونيس الّذي تغنّى كثيرا في أشعاره بطائر الفينيق الأسطوريّ "فينيق يا فينيقْ/يا طائر الحنين والحريقْ/أنت من يرى ظلامنا/يُحسّ كيف نَمّحي/فينيق متْ فدى لنا" لم يكن يخطر بباله في يوم من الأيّام أنّ أسطورة هذا الطّائر سيخرجها على مسرح الواقع شابّ يحمل اسم محمّد البوعزيزي، أقدم ذات يوم على إحراق نفسه، فاحترق كما احترق في الأسطورة فينيق، أو احترق كما احترق الفينيق في قصائد الشّعر "لتبدأ الحياة"، أو احترق محقّقا نبوءة شاعر قال ذات يوم: "فينيق لتبدأ بك الحرائق/لتبدأ الشقائق/لتبدأ الحياة".

بيد أنّ محمّد البوعزيزي ليس أسطورة تّموزيّة من أساطير الموت والانبعاث، وإنّما هو حكاية الإنسان العربيّ في زمان البيوسياسيّbiopolitique، هذا الإنسان الّذي جعلته الأنظمة العربيّة الدكتاتورية "إنسانا زائدا على الحاجة" l'homme superflue (حنّا أرندت)، يعيش في مدن قد حوّلتها سنوات طويلة من الاستبداد إلى معتقلات، فانقلبت حياة المواطن من جرّاء ذلك إلى "حياة عارية" مجرّدة من جميع حقوق المواطنة السّياسيّة والحقوق الإنسانيّة.

يمثّل محمّد البوعزيزي كذلك صنف "الإنسان المقدس" أو "الهومو ساكار" homo sacer، أي هذا الإنسان الّذي يمكن قتله دون أن نقترف بقتله أيّ جرم،

ولكنّه أيضا الإنسان الّذي لا يمكن التّضحية بقتله في أيّ شكل من أشكال القتل الطّقوسيّة. وقد اتّخذ هذا الإنسان اليوم صورا عديدة وأصنافا بشريّة متزايدة مع الأيّام، منهم النّاس "بلا أوراق" بفرنسا، و"حارقو الحدود" بتونس، وسكّان الفافلاسfavelas (الأحياء القصديريّة الفقيرة) بالبرازيل، وسكّان الغيتوات من الأفرو – أمريكيّين بالولايات المتّحدة، وسكّان الملاجئ الّتي شيّدت لتوزيع المعونات الإنسانيّة، والمستفيدون من مؤسّسات الإعانة الإنسانيّة... جميع هذه الأصناف (والقائمة طويلة...) وجوه حديثة من "الإنسان المقدّس" قد مثّلها اليوم أولئك الّذين سحبت منهم إنسانيتهم، وأضحوا الموضوع الأثير للبيوسياسة. فـ "الإنسان المقدّس" عموما هو الّذي لا يشمله القانون لأنّه بلا حقوق وخارج القانون في الزّمان البيوسياسيّ.

يكفي أن نتابع حكاية محمّد البوعزيزي في يوم موته المشهود حتّى نعتبر حدث الموت بالاحتراق إنّما هو موت "بيوسياسيّ" بامتياز. ففي يوم من أيّام شهر ديسمبر المنقضي، خرج "مواطن" تونسيّ، ككلّ صباح، إلى العمل يدفع عربته المحمّلة بالغلال والخضر. غير أنّ الأقدار قد جعلته يلتقي بأعوان البلديّة، الّذين قبضوا عليه وصادروا مورد رزقه الوحيد بدعوى أنّه كان يتاجر دون ترخيص. حاول البوعزيزي أن يقابل الوالي على أمل أن يسوّي له المشكلة ويسترجع عربته، فلم يجابه إلاّ بالصّدّ والإهانات (على ما جاء في أشهر الرّوايات). وبدافع من الإحباط واليأس أقبل هذا الشّابّ على إهلاك نفسه حرقا بالنّار أمام مقرّ الولاية. وسرعان ما نقل إلى مستشفى الحروق البليغة بولاية بن عروس. ورغم ما بُذل من جهود لإنقاذه فإنّه لفظ أنفاسه الأخيرة يوم 4 جانفي 2011 قبل عشرة أيّام من سقوط نظام بن عليّ الاستبداديّ.

كان بالإمكان أن تُنسى هذه الحادثة وتكتم ككلّ المظالم الّتي عانى منها الشّعب التّونسيّ. إلاّ أنّ هذه الحادثة العابرة تحوّلت إلى حدث عظيم اسمه ثورة على القهر والاستبداد والفساد والشّرّ في جذريّته السّافرة. ولكنّها أيضا ثورة ضدّ نظام كان يتفنّن كلّ يوم في تحويل المواطن التّونسيّ، إلى صنف "إنسان زائد على الحاجة" أو "هومو ساكر" مجرّد من كلّ الحقوق. وعلى هذا الأساس عومل البوعزيزي: لم يقبض عليه لأنّه خالف القانون، ولم يقدّم للمحاكمة لأنّه كان

يتاجر خلسة دون رخصة، وإنّما جرت معاملته بصفته وجها بيوسياسيّا لا يشـــمله القانون. فهو بلا حقوق، تماما كالمواطن المهاجر المجرّد من حقوق المواطنة لأنّه "بلا أوراق".

بيد أنّ القصّة لم تنته عند هذا الحدّ. فمنذ ذلك اليوم، سرت نار البوعزيزي في هشيم الغضب التّونسي، وأصبح اسم "البوعزيزي" رمزا لكلّ ضحيّة وشهيد. مات البوعزيزي هذا الإنسان الزّائد على الحاجة بإحراق نفسه. وهو بهذا الصّـــنيع قـــد مارس حقّه الوحيد الّذي لا ينازعه فيه أحد، أي حقّه في الموت. والغريب أنّ موته قد أضحى في ضمير التّونسيّين (والعالم بأسره) حجّة صاعقة تشهد علـــى عدالـــة قضيّته. ولعلّه بسبب ذلك اختاره الشّعب التّونسيّ بصفة عفويّة ليكـــون أيقونـــة ثورته الّتي اندلعت شرارتها الأولى يوم أحرق البوعزيزي نفســـه في 17 ديســـمبر 2010.

ثورة بلا رأس... أم رأس الثّورة؟

قيل في هذه الثّورة الكثير من الكلام لاختلافها الفريد عن سائر الثّورات الّتي سبقتها. فهي ثورة الياسمين لأنّها كانت سلميّة وغير دمويّة لم يهرق فيها دم كثير كما أهرق في الثّورة الفرنسيّة. وهي ثورة مباغتة لم يتنبّأ بوقوعهـــا أحد، إذ "فجأة... كانت الثّورة"[1]. وهي ثورة بلا رأس لم تقدها الأنتلجنسيا ولا المثقّفون ولا الرّؤوس المدبّرة. فما يميّز الثّورة التّونســـيّة عـــن الثّـــورات السّابقة هو انفصالها عن جهاز فكريّ يقودها أو يمثّلها أو يترجم أفكارها أو يعبّر بوضوح عن مشروعها السّياسيّ. فهي ثورة قد اندلعت دون "ديناميكيّة سياسيّة"، ودون طليعة، ودون قيادة طبقة من الطّبقـــات، أو حـــزب مـــن الأحزاب، أو إيديولوجيا ولا حتّى يوتوبيا... فالشّائع في تاريخ الثّـــورات أنّ الثّورة، بما هي ديناميكيّة اجتماعيّة (تتجلّى خاصّة في الصّـــراع الطّبقـــيّ أو المجابهات الاجتماعيّة الكبرى)، لا يمكنها أن تتحقّق إلاّ بوجود مكمّلها، وهو الدّيناميكيّة السّياسيّة. ويبدو أنّ هذا التّلازم بين الدّيناميكيّتين هو الّذي جعل

1 انظـــر، Fethi Benslama, (2011) Soudain, la révolution! Géopsychanalyse d'un soulèvement, Cérès éditions

فيلسوف من قامة ميشال فوكو يتردّد في تصنيف الثّورة الإيرانيّة ضمن طراز الثّورات الّتي عرفها التّاريخ[1].

ونجد هذا التّلازم ذاته عند مفكّر فرنسيّ آخر هو جون كلود ميلنار Jean-Claude Milner الذي جعل من هذا التّلازم شرطا أساسيّا في حدّ الثّورة. بل هو يجعل من هذا التّلازم أكسيوما بحيث لا تصبح الثّورة عنده ممكنة إلاّ "إذا التحمت حركات التّمرّد مع نشاط الفكر، شريطة أن يدفع بالتّمرّد والفكر إلى أقصى حدّ"[2].

وإذا استندنا إلى هذا المنظور الفلسفي يمكن أن نعتبر الثّورة التّونسيّة قد اندلعت بلا فكر يكمّلها ويدفع بها إلى حدودها القصوى. فهي باختصار ثورة بلا رأس، بلا فكر. فلم تولد من رؤوس المفكّرين أو من "ديناميكيّة سياسيّة" معلومة... إلاّ أنّها رغم ذلك تظلّ ثورة حقيقيّة قد ابتدعت أشكال تعبيرها الخاصّ من غناء وصور وشعر وشعارات غاية في الرّاديكالية. وأبدع ما أتت به الثّورة، وكان جزءا من وثائقها وأرشيفها، هو كنوز الأيقونات والصّور والكتابات الحائطيّة وغير الحائطيّة الّتي ابتدعها خيال الشّباب الخلاّق، وعرضها في المظاهرات، ورفعها في الاعتصامات والمسيرات، ونشرها على صفحات الفايس بوك...

من بين هذه الكنوز الأيقونيّة عثرنا على صور قد اختارت بكلّ عفويّة "رأس" محمّد البوعزيزي ليكون أيقونة للثّورة التونسيّة. وهي "رأس" غير مفكّرة ولا مدبّرة ولا قائدة ولا متفلسفة... لأنّها بكلّ بساطة "صورة رأس" "البوعزيزي" الفوتغرافيّة، أو الطّيفيّة، أو المرسومة باليد... وهي "رأس" قد فقدت واقعيّتها حين طرقت عالم الصّورة، فهي رأس قد أسطرها الثّورة لتبني بـ "صورة الرّأس" أسطورتها[3]. فالثّورة ليست مجرّد أحداث، وإنّما هي أيضا إخراج لبعض الأحداث في صورة جديدة تخالف الواقع ولكنّها تستجيب لأهواء الجماهير الثّائرة.

---

1 انظر مقالة (المسلم الأخير أم الثّائر الأخير؟ ميشال فوكو والثّورة الإيرانيّة)، ضمن كتاب، خضر، العادل، أزمة المسلم الخير ونهاية التّديّن؟ دار ورقة للنّشر، تونس، 2011، ص.ص 139-149.

2 انظر كتاب، Jean-Claude Milner, (2002) Constats, folio-essais, p15

3 نقصد المعنى البارطيّ للأسطورة، انظر، Barthes, Roland, (1957-2001) Mythologies. Points Essais.

فالأسطورة خطاب يتصرّف في الأحداث، فيخرجها في حلّة جديدة تمثّل إدراكا مؤَسْطَرا (بالفتح) ومؤسطِرا (بالكسر) لما جرى. وهذا طبيعيّ، فكلّ ثورة تصنع أساطيرها. وأسطورة البوعزيزي واحدة منها. والغريب في هذه الأسطورة أنّها لم تتّخذ من حياة البوعزيزي وسيرته موضوعها، وإنّما اقتصرت على جزء من جسده هو "الرّأس".

وهي حقّا رأس أسطوريّة تذكّر بطائر الفينيق، الّذي انبعث من الحرائق وأقبل من الموت "لتبدأ الشقائق/لتبدأ الحياة" كما تنبّأ الشّاعر. فرأس البوعزيزي الّتي سبق لها أن احترقت قد انبعثت من جديد في عالم الصّور والأيقونات. ولكن لماذا الرّأس؟ ولماذا اقتطع من الجسد الرّأس فقط؟

هذه الرّأس المقتطعة، أو المقطوعة، هي دائما "رأس أخرى" un autre cap[1]، رأس جديدة كلّ الجدّة منفتحة على تاريخ آخر بعد أن غيّرت الأحداث من مجراه القديم، رأس قد انبثقت فجأة كما ينبثق كلّ جديد فريد يأتي بغتة دون سابق إنذار. فعبارة "الرّأس الأخرى" تنطوي على ظهور اتّجاه جديد، أو تغيّر في الاتّجاه، أو الهدف، أو تغيير الرّأس أو الرّئيسcapitaine، أو على الأقلّ التّذكير بوجود رأس أخرى هي "رأس الآخر" le cap de l'autre الّتي من دونها تنعدم شروط وجود الهويّة، فهي رأس مضادّة anti-cap لا تكون إلاّ بقطعها décapitation أو بمقاطعة الرّؤوس السّابقة. فرأس الثّورة هي هذه "الرّأس الأخرى" الّتي تشبه رسالة ضائعة فقدت وجهتها، إلاّ أنّها في آخر المطاف تهتدي إلى اتّجاهها الخاصّ.

"رأس المملوك... رأس الملك"

من بين الصّور النّادرة الّتي جمعت بين الرّئيس التّونسي المخلوع بن علي ومحمّد البوعزي تلك الّتي التقطت وهو في المستشفى في اللّفائف البيضاء لا يُرى من جسده شيء كأنّه مومياء، بين الحياة والموت، ولكنّه في جميع الأحوال جسد قد فقد صورته الآدميّة إلى الأبد، وأصبح متهيّئا لتحوّلات جديدة، هي تحوّلات الفينيق وهو ينبعث من ناره.

1 انظر على سبيل المثال ما كتبه: Derrida, Jacques, (1991) L'autre cap, suivi de, La démocratie ajournée, Éditions de Minuit, p.p. 22-23.

تضعنا الصّورة أمام مشهد مواجهة بين، شخص ولا شخص، بين وجه ولا وجه، بين وجه الرّئيس ولا وجه المرؤوس، بين جسد الملك المنتصب وجثّة المملوك المسجّى على فراش موته وهو يتفسّخ ببطء منتظرا لحظة الخلاص. يعلّق المحلّل النّفسي التّونسيّ فتحي بن سلامة على هذه المواجهة بقوله "إنّ ظهور بن علي رمز القهر أمام الفتى الّذي أصبح بفعل النّيران الّتي التهمت جسده عبارة عن مومياء في صورة واحدة كان حاسما أيضا في تحريك عجلة الأحداث. لقد كان لظهور بن علي في تلك الصّورة وهو ذليل أمام الرّجل الملفوف في الضّمادات تأثيرها على النّاس. فقد رأوا في وقوفه أمام الفتى البوعزيزي وكأنّه اعتراف بالذّنب. صورة كانت حاسمة ولها معنى في أنفس النّاس. أحيانا يكون لجملة واحدة أو صورة واحدة وقعها في حياة الشّعوب. وهو ما يجعلني أؤكّد مرّة أخرى على أنّ الثّورة التّونسيّة كانت ثورة أخلاقيّة". وهي "ثورة أخلاقيّة" ضدّ طريقة اشتغال نظام بن علي السّياسي الّذي "تلاعب بفكرة القيمة الأخلاقيّة في التّعامل مع الملك العامّ". لقد اكتشف التّونسيّون "أنّه لا سبيل إلى تحمّل الوضع الّذي كانوا عليه مدّة 23 سنة من حكم بن عليّ" و"عندما وقف على حركة البوعزيزي اكتشف أنّ الرّاحل عثر على الحلّ الرّاديكالي ضدّ القهر." ولذلك تماهى النّاس مع "إحساس البوعزيزي باليأس والقهر وبنت عليه أسطورة كاملة". لقد قام البوعزيزي بعمليّة انتحاريّة. "وليست عمليّة الانتحار في حدّ ذاتها الّتي حرّكت الشّارع التّونسيّ، وإنّما ما بناه التّونسيّون على عمليّة الانتحار تلك"[1].

ويبدو أنّ أهمّ ما بناه التّونسيّون على حدث "انتحار البوعزيزي" هو أسطورة البوعزيزي الّتي تشبه، رغم كلّ الاختلافات، أسطورة الفينيق، ذاك الطّائر الأسطوري الّذي ينبعث من رماده كلّما احترق. هذا الانبعاث الّذي جرى بالصّورة وفي الصّورة هو أسطورة من الأساطير الّتي ابتدعتها الثّورة بما هي حدث مؤسّس لزمن سياسيّ جديد. وهو حدث صاعق قد ترجم بطرق مختلفة. فالثّورة لم تجر على أرض الواقع فحسب، وإنّما على الصّعيد الخيالي بواسطة حرب هي "حرب الصّور".

1 أخذنا هذه الشّواهد من الحوار الّذي أجرته حياة السّايب مع المحلّل النّفسي التّونسي فتحي بن سلامة بجريدة الصّباح، الأحد 5 جوان 2011، العدد 19972، السنة 61، ص 11.

سبق لنا أن بيّنّا أنّ الصّورة تتكوّن من ثلاثة مواضع:

1. ما تستحضره الصّورة، وهو موضع الواقعيّ le réel.
2. ما تمثّله الصّورة، وهو موضع الرّمزيّ le symbolique.
3. النّظرة الّتي تبنيها الصّورة، وهو موضع الخياليّ l'imaginaire.

إذا تأمّلنا في بعض صور البوعزيزي سنجد أنّ ما تستحضره هذه الصّور هو شخص البوعزيزي الواقعيّ الّذي ضاع إلى الأبد. ولأجل ذلك صار موضوعا لا يمكن تمثيله إلاّ بالصّورة. وما لا يُستحضر هو ما كبتته صور البوعزيزي المختلفة لأنّه لا يمكن أن يستحضر ولا أن يمثّل. ويسمّى هذا الموضوع المكبوت عند دولوز Deleuze بـ "الممثِّل المكبوت" le représentant refoulé. بيد أنّ ما تمثّله هذه الصّور في حقيقة الأمر لا علاقة له بشخص محمّد البوعزيزي الواقعيّ، لأنّه قد أضحى بموته موضوعا مستحيلا. وهي رغم تلك الاستحالة تمثّله بطرق مختلفة تمثيلا لا وظيفة له سوى التّذكير بأنّ الصّورة لا تمثّل إلاّ المستحيل، أي هذا الّذي زال إلى الأبد وتستحيل عودته. فالصّور من هذا المنظور هي "تمثيل كابت" représentation refoulante لأنّها لم تنتق من صورة محمّد البوعزيزي إلاّ ما يمكن أن يعاد تمثيله وما ينبغي أن يكبت منها. ويُسمّى ما يُمكن أن يعاد تمثيله "المُمَثَّل المنقول" le représenté déplacé[1]. فالصّور لا تمثّل شيئا، ولكنّها تبني بالعناصر الّتي انتخبت من شخص محمّد البوعزيزي نظرتين معا: نظرة من رسم تلك الصّور أو أخرجها، ونظرة من ينظر إلى تلك الصّور. وهي بذلك تمثّل موضوعا لا علاقة له بشخص محمّد البوعزيزي الواقعيّ بقدر ما له علاقة بشخصه الخياليّ. والمتأمّل في هذه الصّور لا بدّ أن تلفت انتباهه العناصر الجديدة الّتي وظّفت في صناعتها. وهي لا محالة صورة محمّد البوعزيزي وقد صار رئيسا أو صورة مطبوعة على العملة النّقديّة. فما تنتجه هذه الصّور هو تخييل fictionالملك في مرآة المملوك. فتمثيل شخص محمّد البوعزيزي، إنّما هو تمثيل، بواسطة الصّور، لمحمّد البوعزيزي الخياليّ لا الواقعيّ. وهي صور تستمدّ من سمات الإنسان التّونسيّ الرّاهن ماهيتها، وتعيد إخراجها في شكل آخر ليمثّل صورة محمّد البوعزيزي كما يراها الإنسان التّونسيّ اليوم، أو كما يريد أن يراها في مرآته.

---

1 انظر: Deleuze, Gilles et Guattari, Félix: L'anti-Œdipe. Capitalisme et Schizophrénie II, op.cit, p.p 191-205.

وعلى هذا النّحو نرى كيف تبني الصّورة نظرة ذاك الّذي رسمها ونظـــرة ذاك الّذي ينظر إليها في الآن نفسه. فالتّونسيّ لا ينظر إلى هذه الصّور على أنّها مجـــرّد صور، وإنّما ينظر إليها على أنّها أيقونة الثّورة. وهي أيقونة لا يمكن أن توجـــد إلاّ بإزالة أيقونة الآخر. ولأمر مّا كانت أيقونة الآخر وثنا. والوثن في كلّ "حـــروب الصّور"، خاصّة في أزمنة الثّورات، صورة زائفة، من الواجب تدميرها أو تحويرها، لأنّ رهان هذه الحروب الأكبر هو الاستحواذ على مونوبول المرئيّ، والهيمنة علـــى الصّور الّتي تمثّله وتبنيه.

حرب الصّور

بدأت "حرب الصّور" بتونس منذ الأيّام الأولى من الثّورة التّونسيّة، بإزالة كلّ الصّور الّتي كانت تمثّل الرّئيس المخلوع بأحجامه المختلفة وهيئاته المتنوّعة. وهـــي صور كانت منتشرة في الفضاء العموميّ التّونسيّ على نحو كامل. وهو انتشار قـــد تمّ بنفس الطّريقة منذ أن استحوذ الحزب الواحـــد، أو الحـــزب الحـــاكم، علـــى مؤسّسات الدّولة التّونسيّة. وهو استحواذ يذكّر بالآلة الحربيّة عند دولـــوز الّـــتي تشتغل، على خلاف جهاز الدّولة، بالانتشار في الفضاء وتملّكه. فأينمـــا يمّمـــت وجهك في أرض تونس منذ الاستقلال، تصادفك صورة الرّئيس في كـــل مكـــان تقريبا: في الإدارات، والعملة النّقديّة، وواجهات المدينـــة العملاقـــة والشّاشـــات الكبرى والصّحف، وحتّى المساجد صارت تتنافس في ذكر اسم الرّئيس في خطب الجمعة... فهذه الطّريقة في وسم الفضاء لا تتّبع القواعـــد المعهـــودة في التّقســـيم والتّوزيع والمأسسة... بما يجعل أجهزة الدّولة متحكّمة في الفضاء العموميّ، وإنّمـــا هي طريقة تنهض على انتزاع الفضاء وتفجيره من الدّاخل بتعطيل وظائفه الحيويّة. فالفضاء العموميّ يبدو دائما محتلاّ منهوبا مسروقا مفرغا من دلالاتـــه وعلاماتـــه وهويّته كلّما حلّت فيه صورة الرّئيس وشاراته المختلفة.

تندلع الثّورات أوّل ما تندلع بنشوب "حرب صور" ضارية يُطهّر فيها فضـــاء المدينة من أوثانه القديمة وصوره المقدّسة، وهي لا محالة الصّور الّتي كانـــت تمثّـــل الجسم الملكيّ فتجعله حاضرا في كلّ مكان حتّى يكون ماثلا راسخ الحضـــور في جميع الأذهان. وهو حضور يتّخذ من الصّورة ماهيته المرئيّـــة للاســـتحواذ علـــى

مونوبول المرئيّ. فلا أحد ينازع الرّئيس في امتلاك حقّ الظّهور المطلق في الفضاء العموميّ. ولا يمكن لهذا الظّهور الطّاغي أن يزول تماما إلاّ بحرب عنيفة تقضي على علامات ذاك الظّهور، إمّا بحرق صور الرّئيس أو تمزيقها أو حجبها... ولأجل ذلك كانت "حرب الصّور" تتّخذ في الغالب شكل تطهير وإبادة لجميع أشكال حضور ذلك الجسد السّياسيّ الّذي يمثّله الرّئيس أو الحاكم أو الملك...

بيد أنّ "حرب الصّور" في الثّورة التّونسيّة لم تتّخذ شكلا عدائيّا واحدا ضدّ نوع خاصّ من الصّور، هي صور الرّئيس المخلوع، وإنّما ابتدعت أشكالا مختلفة من العنف الرّمزي، أطرفها تلك الّتي كان مدارها على أسطورة "محمّد البوعزيزي".

بدأت هذه الحرب بين البوعزيزي والرّئيس المخلوع بسلسلة من التّحوّلات الأيقونيّة العجيبة حين استعاد البوعزيزي رأسه ووجهه ليحلّ في الجسد الملكيّ، أو الجسد الرّئاسيّ، أو الجسد السّياسيّ، جسد الرّئيس.

ينبغي أن نذكّر في هذا المقام أنّ الجسد السّياسيّ على خلاف الجسد البيولوجيّ الطّبيعيّ لا تصيبه عوارض الزّمان من مرض وشيخوخة وموت وفناء. فهو جسم تخييليّ سحريّ ما إن يَحُلّ فيه شخص من الأشخاص، وإن كانت أصوله شعبيّة أو من عامّة النّاس، حتّى ينقلب إلى سلطان أو أمير أو ملك أو خليفة أو إمام أو إمبراطور أو رئيس... وهذا الجسد هو بطبعه غير مرئيّ، لأنّه فراغ مطلق أو ثوب شفّاف، ولذلك كان في حاجة إلى أن يكون مرئيّا باستمرار بواسطة العلامات والشّارات والرّموز الّتي تظهره وتنشئه إنشاء في الآن نفسه. فجسد الملك أو الرّئيس لا ينقلب إلى جسد سياسيّ إلاّ إذا كان محلّلا بالعلامات السّلطانيّة، ومكلّلا برموز السّلطان من تاج وصولجان وخلعة أو صورة أو عملة أو سكّة... وموشّى بشارات الملك وبكلّ "الإكسسوارات" الّتي تخرجه في هيئة سلطان أو رئيس أو حاكم، فتحمل على الاعتقاد في قداسته أو في كاريزميّته، أو في سيادته، بفضل قوّة التّخييل السّياسيّ، تلك القوّة الّتي تؤثّر في الإدراك والعيان معا بواسطة التّمثيلات الرّسميّة للقوّة.

ماذا حصل بالضّبط؟ قطع رأس الرّئيس المخلوع، ووضعت بدله "رأس أخرى"، هي رأس البوعزيزي، وقد حلّت في الجسد الملكيّ، جسد الملك الآخر، الجسد الصّوفيّ الرّوحانيّ الخالد الّذي لا يفنى لأنّ له خصائص تتجاوز قانون الطّبيعة

وناموسها. فرغم أنّ رأس البوعزيزي هي رأس ميّت قد حلّت في جسد قد قطعت رأسه فإنّ هذا الحلول قد وهب لرأس الميّت حياة أخرى هي شبيهة بحياة "العائدين"Les revenants من موتهم إلى الحياة، لا حياة "المنبعثين" Les ressuscités بعد الموت في "الآخرة". والمهمّ أنّ رأس الميّت لم تعد إلى الحياة كما كانت في جسدها القديم وإنّما عادت في جسد ملكيّ، جسد الرّئيس السّياسيّ، أي في طرس العلامات وكون الشّارات، وعالم الصّور والأيقونات.

فنجد هذه الرّأس تحلّ تارة في العملة النّقديّة، وطورا في طابع البريد، أو في صورة الرّئيس الرّسميّة. يعلّق فتحي بن سلامة على الصّورة التي استبدل فيها رأس الرئيس برأس البوعزيزي في بدلة الرئاسة الرسمية بكثير من الحصافة، فيقول:

"من بين كنوز الثّورة الأيقونيّة في الفايس بوك، يوجد كولاج، (أو إلصاق) نلمح فيه رأس بن عليّ المقطوعة، وهو يرتدي بزّة رئيس الجمهوريّة، وقد عوّضت برأس البوعزيزي. لم تفقد الأطروحة الفرويديّة في تكوين الجماهير اللّيبيديّ راهنيّتها: وهي أنّ جمعا من الأفراد تضع شيئا في مكان مثال الأنا حتّى يتماهى هؤلاء وأولئك فيه. على أنّ البوعزيزي ها هنا لم يكن قائدا، وإنّما هو إنسان متفحّم، قد مكّن بزواله الجموع من أن تلتهب حماسا. فكيف لا يمكن للاّشعور ألاّ يكون سياسيّا".

مهما تكن وجاهة هذا التّأويل فإنّنا ننظر إلى هذه الثّورة الأيقونيّة على أنّها جزء لا يتجزّأ من أرشيف الثّورة التّونسيّة هذا إذا اعتبرنا أنّ حدث الثّورة لا يمكن أن يكتسب معقوليته ومقروئيته إلاّ بما يبدعه من وثائق وأرشيف وكنوز أيقونيّة. فدلالة الثّورة التّونسيّة التّاريخيّة والعالميّة لا يمكن البحث عنها فيما جرى بالفعل في شوارع المدن التّونسيّة من تحرّكات عنيفة دامية، وإنّما في ما أثارته هذه الثّورة من حماسة وإعجاب واحترام في نفوس المشاهدين السّلبيّين الّذين تابعوا ما كان يجري في تونس عبر الصّورة في شاشات التّلفزة والأنترنات وصفحات الفايس بوك، فرأوا أنّ الحرّية ممكنة، واكتشفوا في الآن نفسه أنّ مطلب التّحرّر بوصفه واقعة أنتروبولوجيّة لم يمت في القلوب، إذ يكفي لإحيائه أن تحترق رأس حتّى تنبعث بدله "رأس أخرى".

ثورة الصورة وصورة الثورة
تحليل سميولوجي وسوسيولوجي لنماذج من الصور المتحركة للثورات العربية

د. عبد الغني مُنديب

بعدما شاهدت العشرات من الأشرطة المصورة التي تعرض لمختلف المشاهد ذات الصلة بما يحدث في عدد كبير من الدول العربية، من انتفاضات شعبية عارمة وردود فعل رسمية عنيفة في أغلبها، حاولت أول شيء أن أحصي هذه الفيديوهات التي بُثّت على مختلف مواقع الشبكة العنكبوتية، وبالأخص موقع اليوتيوب، فوجدتها عديدة لا تحصى لكثرتها.

ومَردّ ذلك بالأساس إلى كون الأحداث لا زالت جارية بالمجتمعات العربية، سواءٌ منها التي صنعت الثورة وقلبت نظام الحكم كتونس ومصر، في ما يمكن أن نسميه بثورة ما بعد الثورة؛ أم تلك التي مازالت تكافح من أجل التغيير مند شهور عدة كـ ليبيا واليمن، أم تلك التي تُجري فيها الأنظمة القائمة إصلاحات ملموسة كالمغرب والأردن والجزائر والسعودية وغيرها.

ولذلك فإنني كلّما دخلت الشبكة العنكبوتية، وجدت العشرات من الفيديوهات الجديدة التي تحمل مفاهيم جديدة كـ "البلطجية" و"الشبيحة"، وتحمل أسماء أماكن من البلاد العربية، لم أسمع عنها من قبل مثل: القصرين، وجبلة، ومصراتة، وتعز، والكسوة، وحرستا، والدامة. وغيرها. لا يمكن إذن إحصاء هذه الصور المتحركة/الرسائل المصورة ليس لكثرتها، وإنما لأن صيرورات أسباب إنتاجها لا زالت قائمة.

إذا كانت هذه الظاهرة غير قابلة للتعداد، فهل هي قابلة للتصنيف؟ كيف يمكن تصنيف ظاهرة بصرية ومرئية، لا يمكن ضبط عددها الكمي ولا النوعي،

طالما أن صيرورة الإنتاج لا زالت مستمرة كمّا ومن المحتمل نوعا أيضا، إذ لا يمكننا بأي حال من الأحوال أن نتأكد من أن الكمّ القادم لن يأتي بأنواع جديدة من فيديوهات الثورة هذه – ليقبل القارئ منا هذه التسمية على علاتها – بعد كتابة هذه الأسطر. وعليه فإن تصنيفنا لهذه الوثائق المصورة، أيا كان شكل تصنيفها ومضمونه، سيظل بالضرورة محكوما بتاريخيته كما بإبستميته، هذا بالإضافة إلى البعد المغاماراتي والتعسفي الذي ينطوي عليه كل تصنيف على حد تعبير "كلود لفي ستروس".

يمكن التمييز إذن بشكل عام بين ثلاثة أنواع من فيديوهات الثورة: النوع الأول ونسميه بالساخن – وسوف نشرح في السطور الآتية، الخلفيات النظرية والإبستمولوجية لهذه التسميات – ونقصد به الفيديوهات التي أنتجت، على مستوى الشكل، في غالبها بواسطة هواتف محمولة، أما على مستوى المضمون فإنها تحمل صورا من قلب المعارك، حيث يعمّ القتل ويسود التعذيب، وحيث تنطوي عملية تسجيل هذه الفيديوهات على خطر الموت.

النوع الثاني وندعوه بالبارد، ونقصد به مقتطفات من تغطية بعض القنوات الفضائية العربية، سواء الداعم منها والمساند للانتفاضات العربية كقناة الجزيرة، أم المعادي لها كالقنوات الرسمية لكل من ليبيا واليمن وسوريا.

وتتميز هذه الصور، على مستوى الشكل، بكونها ملتقطة من قبل مصورين محترفين وبمعدات احترافية، أما على مستوى المضمون فإنها تندرج في إطار الصراع السياسي بشكليه الصريح والمضمر بين الجهات الداعمة للتغيير في البلدان العربية أو المناهضة له، والمستعملة للصورة، والصورة المتحركة على سبيل التحديد كأداة حرب ومواجهة وإستراتجية صراع.

النوع الثالث وننعته بالرمزي الفني، ونقصد به بعض الأفلام القصيرة الموضوعة على الشبكة العنكبوتية، والتي تتميز بكل خصائص العمل الفني السينمائي من تأليف، وإخراج، وتمثيل، ورمزية، وجمالية فنية؛ كفيلم الثورات العربية بجزأيه الأول والثاني من تأليف وإخراج "صفوان ناصر الدين".

لا يدعي هذا التصنيف البتة الإحاطة والشمولية، وإنما هو لا يعدو أن يكون مجرد نموذج تحليلي تمثيلي بالمعنى الفيبيري للكلمة، أي مجرد إطار تحليلي مقترح في

إطار محاولة جمع شتات هذه الصور المتحركة وإنتاج المعنى الذي تحبل به، أو دعونا نَقُلْ من باب التنسيب، بعضا منه على الأقل.

الصورة كتقنية في مواجهة السلطة كقوة

كلما أبحرت في الشبكة العنكبوتية باحثا عن هذه الصور المتحركة ذات الصلة بالثورات العربية، وكلما شاهدت هذه الصور – وأعدت مشاهدتها مرات عد ة – قارئا إياها في كل مرة بسؤال محدد ودقيق ومختلف عن سابقه – وهي منهجية تقتضيها ضرورة التحليل كما يعرف ذلك أهل الصناعة – تكرست لدّي تلك المقولة، التي كنت أكررها على مسامع طلبتي بجامعة محمد الخامس ولازِلت، في سياق تحليلنا لماهية السلطة بكل أنواعها وأشكالها وأبعادها وألوانها وتجسداتها، التي مؤداها أن المجتمعات الحديثة لما أدركت أن السلطة مَفسدة والسلطة المطلقة مفسدة مطلقة، ومعنى ذلك أن السلطة بطبيعتها تنزع نحو الاستبداد وخدمة نفسها على حساب الآخرين، قسمتها إلى ثلاثة أجزاء متساوية يراقب بعضها البعض الأخر: سلطة تشريعية، وسلطة قضائية، وسلطة تنفيذية، ولما لم يف هذا التقديم بالغرض المطلوب، وهو الحد من إغواء السلطة كقوة نزّاعة باستمرار نحو الاستبداد، خلقت سلطة رابعة وهي الإعلام، ثم سلطة خامسة وهي الشبكة العنكبوتية، أي ما يسمى بالإنترنت.

فالإنترنت كتقنية إعلامية خلقت ثورة في مجال التواصل وكسرت الحدود وخرقت الطّابو، ودكت حصون الرقابة والتعتيم. فالصورة التي أنتجتها التقنية الحديثة ونشرها اقتصاد السوق الحرة، أصبحت وسيلة ديمقراطية في يد الميليارات من سكان العالم تنتج بدورها "الصور الوقائع"، أي الوقائع والأحداث في شكل صور. فكل فرد عادي وبسيط يستطيع أن يلتقط بهاتفه النقال صورا لوقائع وأحداث، في غفلة من المشاركين فيها ودون علمهم، أو بعلمهم ورضاهم، وأن يضعها على أحد المواقع ضمن شبكة الإنترنت، كموقع اليوتيوب على سيل المثال، لتصل إلى العالم بأسره.

أليست الصورة هنا كتقنية، في يد معظم سكان العالم تواجه السلطة كقوة مستبدة – مراقبةٍ وحاجبةٍ ومعتّمة – للحقيقة العارية في كل ثانية؟ إن المقولة الذائعة

والتي مفادها أن العصر الذي نعيشه هو عصر الصورة بامتياز، هي مقولة تعبر عن ثورة الصورة إلى درجة أن الفرد العادي اليوم أصبح في معظم المجتمعات المعاصرة يستهلك يوميا من الصور أكثر مما يستهلك من الغذاء والكساء والكلمات.

هل تكذب الصور؟

عندما أطرح هذا السؤال أستحضر إبدالين (براديغمين) اثنين متعارضين:

الأول: يقول إنه يمكن التلاعب بالصور الثابتة والمتحركة على حد سواء، حيث إن التقنية المرتبطة بالصورة لها وجهان، وجه زائف ومزيف، ووجه عاكس وشفاف، وذلك هو الإبدال الثاني الذي يرى أن الصورة لا يمكن أن تعكس سوى الوقائع على حقيقتها.

وتعتبر أبهى صورة تكشف عن الوجه الزائف والمزيف للصورة، الصورة التي قدمها "كولن باول"، وزير الخارجية الأمريكي السابق، إلى العالم وهو يحاول إقناعه بحقيقة امتلاك عراق صدام حسين لأسلحة الدمار الشامل. لقد استعمل "باول" في هذه الواقعة الإبدالين معا: استعمل الصورة الكاذبة (الإبدال الأول)، معتمدا في ذلك على الفكرة السائدة حول صدقية ومصداقية الصورة(الإبدال الثاني) خصوصا عندما ترتبط هذه الصورة بتقنية عالية ومتقدمة،وهي الأقمار الاصطناعية.

إن الهدف من استحضارنا لهذين الإبدالين هو إبراز وعينا بحدود فكرة شفافية الصورة وقدرتها على عكس الحقائق العارية.

فيديوهات الثورة العربية: الصورة وخيال الصورة

حسب التصنيف الذي أوردناه أعلاه، فإن الصور ذات الصلة بالثورات العربية ثلاثة أنواع: ساخن وبارد ورمزي فني. وإذا كنا قد وضعنا النوع الساخن على رأس هذا التصنيف، فلأنه أقرب إلى الإبدال الثاني وأبعده عن الإبدال الأول المذكورين سالفا. ونقصد بذلك الوضع الذي تكون فيه الصورة كخيال، أي الصورة المتحركة المستهلكة، أقرب إلى الصورة كحدث وكواقعة.

عندما كنت أشاهد عددا من الفيديوهات الساخنة، وأذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: "أحرار بانياس يواجهون الدبابات بأجسادهم" و"وحشية الأمن السوري ضد الأحرار في كلية الحقوق بجامعة دمشق" و"دمشق برزة" و"محاولة الاستيلاء على دبابة بمصراتة"ويا حصرتاه على الأمن الجزائري" و"قنص مواطن ليبي في أحد أزقة فشلوم"؛ كنت أتساءل عن ذلك الخطر المحدق بالشخص الممسك بجهاز الهاتف المصور، الذي يمكن أن يصاب برصاصة طائشة – أو مستَهدِفة – أو شظايا قذيفة أو غيرها أثناء عملية التصوير ذاتها. وبعدما تراكمت مشاهدة العشرات من هذه الصور الساخنة التي تم الإمساك بتلابيبها وسط وابل من الرصاص، وبأياد مرتعدة وأنفاس خائفة، ولم يكن يحدث أي مكروه للمصور أثناء التصوير، بمعنى أثناء مشاهدتي لهذه الصور المتحركة، وفق زمني الذاتي كمشاهد؛ وعلى الرغم من أن وجداني، إنسانًا وكمواطنًا عربيًّا، كان ينزع بي نحو الإبدال الثاني للصورة، بيد أن توجسي، أو حذري الإبستمولوجي سوسيولوجيّاً، كان يميل بي نحو الإبدال الأول للصورة.

ولم يحسم هذا التجاذب بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي في تمثلي لهذه الصور إلا عند مشاهدتي لعدد من الفيديوهات التي تحمل عناوين مثل" ليبي استشهد وهو يصور أحد الشهداء و"سوريا قنص شاب أثناء التصوير" وغيرها من صور الموت على مواقع الإنترنت.

الموت على مرأى ومسمع الإنترنت

بعدما تطابق في ذهني ما هو منطقي بما هو واقعي، وتحققت من أن الموت قد طال بالفعل من كان يمكن أن يطال، بدأت أبحث ضمن فيديوهات الثورة عن مشاهد الموت والقتل وإزهاق الأرواح، وكأن مرجعيتي الأنثربولوجية تحثني على الاعتقاد بأن التغيير – كجديد يسعى لطرد القديم وأخذ مكانه – لا يمكن أن يستتب له الأمر سوى بتقديم تضحيات جسام يتم التقرّب (تقديم القرابين) فيها بأعز ما يطلب: الحياة.

إنها سُنّة التغيير بالمجتمعات البشرية منذ فجر التاريخ، فلتحقيق إنجازات عظيمة ينبغي التضحية بما هو أعظم منها.

أ – موت مسموع على صفحات صور متحركة

يستمد هذا العنوان السريالي الطابع مشروعيته من إعلان انتمائه، بشكل من الأشكال، إلى مجالي السوسيولوجيا والسميولوجيا. وهذا العنوان هو حصيلة قراءتنا لفيديو من فيديوهات الثورة التي ألمحنا إليها أعلاه، ويحمل عنوان"ليبي استشهد وهو يصور أحد الشهداء"؛ ذلك أن هذا الشريط الذي لا يتعدى عمره العشرين ثانية، يخبرنا عن عمليتي تصفية جسدية تمتا في بحر عشرين ثانية، بيد أن عمليتي القتل هاتين لم تلتقطهما الكاميرا وإنما أوحت بهما الصورة. وهذا وصفه وبيانه:

الشريط هو عبارة عن مشهد عند زاوية شارع، يبدو فيه جسمان لرجلين ملتصقين بباب دكان حديدي مقفل، وفي قلب الصورة تتراءى بضعة أجساد لرجال مسلحين، ثمّ يسمع صوت_قريب من الكاميرا _ وسط أصوات متفرقة للرصاص، يصيح:"طاح شهيد، طاح شهيد"، يتجه رجل من المسلحين نحو الصوت والكاميرا، وكأنه يفطن للتو بوجودهما ويبدو وكأنه يوجه سلاحه نحو الكاميرا ثمّ يسمع صوت إطلاق رصاص يتبعه صوت يتأوه مرتين:"آه، آه" وتسقط الكاميرا فوق عشب على الأرض ليتوقف كل شيء: الصورة والصوت ثم الشريط.

إن ما ذكرناه للتو هو ما يسمى في قاموس السميولوجيا بـ: ما تُقرّه الصورة، أما ما توحي به هذه الصورة فهو أن رجلا من ثوار ليبيا المسالمين، وهو يصور مقتل أحد المواطنين على يد رجال من كتائب القذافي، لقي نفس المصير. أما آليات هذا الإيحاءوأدواته فهي كالآتي:عنوان الشريط، الذي يهيئ المشاهد ويعده لتمثل مضمون الشريط؛ حركات الكاميرا الدالة على وجود الخوف وحضور الخطر؛ لباس الرجلين اللذين يقفان على مقربة من حامل الكاميرا، وضوح صوت المتكلم.. كل هذا يشي بالنسبة إلى المشاهد بهوية المصور: رجل مسالم يصور بهاتفه النقال (رداءة الصورة قلة الضوء)

مشهد قتل مليشيات النظام مواطنا يمارس حقه الشرعي في الاحتجاج والتظاهر، ويعلن تضامنه معه من خلال استعمال نعت شهيد بدل صفة خائن أو منشق أو عميل التي تؤشر عن معارضة الثورة وموالاة النظام.

ويوحي التأوه وسقوط الكاميرا بمقتل المصور في الحين؛ بيد أن أهم ما يوحي به الشريط هو استمرارية الثورة: ذلك أن من قتل المواطن المحتج وقتل المواطن المحتج عن قتل المواطن المحتج، لم يستطع أن يمنع هذه الصورة من أن تصل إلى العالم وتستمر: تستمر الصورة وتستمر الثورة.

ب – القناص والمصور: الصيد الثمين

لعل القارئ (من غير ذوي الاختصاص) بدأ يدرك بأن ما نورده في هذه الصفحات من تحليل وقراءة وتأويل، ليست بأي حال من الأحوال امتدادا للحسّ المشترك، بل هو شيء مختلف، شيء لا يقطع فقط مع الحس المشترك، بل يقوضه ويقوم على أنقاضه.

وعليه فإن تحليلنا لفيديو آخر من فيديوهات الثورة قد تمخض عنه هذا العنوان الفرعي الذي لا يقل غرابة عن سابقه. يحمل الشريط، الذي يبلغ طوله دقيقتين، العنوان التالي: "سوريا قنص شاب أثناء التصوير". بطلا هذا الشريط شخصيتان لا تظهران داخله، بيد أنهما هما من صنعا موضوع الشريط بصيدهما الثمين: القناص الذي اصطاد ضحيته في لمح بصر، والمصور الذي اصطاد اللحظة وصورها ليضمن لها الوجود والاستمرارية. وإنجاز شخصيتي الشريط يتمحور حول الحياة والموت والحذق: القناص يسلب الحياة من شاب سوري محتج بحذق، مما يدل على أنه رام ماهر، إذ أصابت رصاصته المصوبة بحذق مشهود شابا فقتلته في الحين؛ أما المصور فيعطي الحياة لوثيقة بصرية، بحذق أيضا، قاتلا بذلك كل فكرة تنكر الحدث وتشكك في الخبر، حيث يتجلى حذق المصور في الإمساك بتلابيب الحدث، وذلك في بضع ثوان فقط، في أبعاده الزمنية الثلاث: قبيل قتل الشاب – أي قبيل التصويب والضغط على الزناد – وأثناء لحظة القتل، وبعدها أي احتضار الضحية وتأكد المشاهد من الإنجاز الحذق لكل من القناص والمصور.

وحتى لا نمارس أي نوع من الوصاية علي أي نوع من القراء، وبالأخص القراء الذين لسبب ما من الأسباب لن يتمكنوا من مشاهدة الشريط موضوع التحليل، سنورد ملخصا لمضمونه مشوبا بشيء من التأويل، تأويلٍ غير حاجب للوصف بل مكملٍ له.

تبدأ الصورة بإظهار أرضية بناية متضررة من آثار القصف، بوجود قطع آجور البناء وقضبان حديد البناء وشظايا جدران مهدمة وقطع من الخشب وخيوط كهربائية، كلها متناثرة فوق الأرض.

شباب في مقتبل العمر يرتدون ملابس متعددة الألوان: الأصفر الفاقع والأحمر والأزرق، مما يوحي سيميولوجيا بالتعدد، الطبقي والعرقي والديني والطائفي...؛ الشبان يحملون قضبانا من الحديد، والأيادي التي تحمل هذه القضبان توجد في وضع مواز للأرجل، مما يوحي بوضعية دفاع لا وضعية هجوم؛ أصوات وابل من الرصاص مشوب بأصوات الشباب، التي لا نميز منها سوى عبارة "ابق مكانك"، وكأن الشريط يهيئ المشاهد لحدثه المركزي، ثم يأتي حدث مهيِّئ ثان: طلقة نارية مدوية وشاب قرب حامل الكاميرا يرتدي قميصا أحمر ينحني وكأنه يتلافى الرصاصة، تنتقل الكاميرا فجأة نحو شاب يقفز من الجهة المقابلة لموقع الشباب، وأثناء قفزه تصطاده رصاصة قناص، وكأنه يترصده، وبدل أن يسقط على رجليه كما كان يشتهي ويتمنى، خرّ صريعا وهو يتدرج في دمائه التي تنهمر من أعلى رأسه حيث أحدثت الرصاصة ثقبا بارزا؛ امتدت الأيادي لتتلقف الشاب الصريع، وعلى أصوات الشباب المتعالية وطلقات الرصاص، تنتقل الكاميرا نحو الجهة الأخرى التي قفز منها الشاب المحتضر، لتلتقط صورة شابين مذهولين أمام هول الصدمة، حيث يضع أحدهما يده على فمه، وكأنه لا يصدق أن زميله الذي كان يقف بجانبه قبل بضع ثوان قد انتقل إلى العالم الآخر، أو كأن الرصاص الذي كان يصفر فوق رؤوسهم، لم يكن رصاصا للقتل وإنما للتخويف.

تعود الكاميرا إلى حيث يوجد الشاب المحتضر، إلا أنها لا تدركه هذه المرة، إذ أن رؤوس رفاقه المتحومين حوله، والحيرة تلفهم وتلتهمهم، تحجب الرؤية؛ يصيح أحدهم "احملوه".. "أغيثوه يا شباب"، بينما ترتفع أصوات أخرى بالشهادة الناعية أوالمستنجدة، وعلى صوت الرصاص المهدد والمصرّ على موقفه، وصورة شاب يضرب جبينه بكفه متحسرا على موت رفيقه، يبلغ الشريط مداه (دقيقتان) يتوقف كل شيء: صوت الرصاص، الدم المراق، الأسى والحزن والحسرة وأشياء أخرى عديدة.

ج – شاة المشؤوم ترعى دائما في الطرف

عندما شاهدت هذا الشريط الذي يحمل عنوان "قنص شاب يوم جمعة الكرامة من خلفه" مرات عدة، على الرغم من مشاهده القاسية والمؤثرة، تبادرت لـــذهني تلك المقولة المستوحاة من حياة الرحل التي تحكي عن شاة المشؤوم – التي لا يملك سواها – التي ترعى، ضمن قطيع العشيرة، دائما في الطرف. ولذلك فإن الراعـــي عندما يرمي بحجرة لتوجيه القطيع صوب الاتجاه المناسب يصيب الشاة عـــن غـــير قصد فيكسر ساقها.

وإذا كنت قد اخترت هذا العنوان للدلالة على مضمون هذا الشريط، فـــلأن شخصيته الرئيسية، حتى لا أقول بطله، أي ضحيته الرئيسية، كان منذ البداية يقف ملتصقا بالحائط، متفرجا على الأحداث غير مشارك فيها، ومن دون كافة الشباب المشارك، في رشق الشرطة بالحجارة، يتلقى وحده رصاصة من الخلف، رصاصـــة أحدثت ثقبا بارزا في أعلى رأسه فأردته قتيلا.

وهذا وصفه وتأويله: يبدأ هذا الشريط، الذي لا يتعـــدى طولـــه خمســـا وخمسين ثانية، بمشهد يصور، من زاوية شارع في حي شعبـــي، مجموعة مـــن الشباب يرشقون سيارة أمن توجد في آخر الشارع، تقترب بين الفينة والأخرى على صوت الرصاص وتكبير (الله أكبر) بعض الشباب المحتج؛ وقرب الكـــاميرا وتحت لافتة إشهارية لفرقة لإحياء الحفـــلات تســـمى دريم – وتعـــني باللغـــة الإنجليزية حلم – يقف شاب يرتدي قميصا أزرق، يضع يده على وجهه حينـــا على خصره حينا، مما يوحي للمشاهد، بما لا يدع مجالا للشك، بـــأن وضـــعه داخل الحدث الاحتجاجي هو وضع المتفرج لا وضع المشارك؛ وفي الوقت الذي يشغل وضع المحتجين اهتمام المشاهد، يسمع صوت تأوه حاد، يســـقط بعـــده الشاب المتفرج، تتجه الكاميرا وكل الشباب المحتج في الوقت نفسه نحو الشاب الذي خرّ صريعا من أثر الرصاصة التي أصابته من الخلف، يحمله رفاقه ليضعوه على دراجة نارية، وهنا ترصد الكاميرا الثقب البارز الذي أحدثته الرصاصة في مؤخرة رأسه، يلطخ دم القتيل كل الشباب الذين تعاونوا على حمله، والـــذين يرتدون ملابس مختلفة الألوان وتلك دلالة أشرنا إليها أعلاه؛ وعلى هذا المشهد ينتهي هذا الشريط.

أعتقد جازما أن كل اللذين شاهدوا الشريط أول مرة، أعادوا قراءته بسؤال محدد: وضعية الشاب الضحية داخل الشريط، بيدأنني لا أستطيع أن أخمن ما استنتجوه، أما استنتاجي فقد ألمعت إليه أعلاه، وأعبر عنه هنا على سبيل التذكير كالتالي: لا يختار الموت زمن الثورة ضحاياه.

إن هذه النمادج من فيديوهات الثورة، التي توثق للموت بسبب القتل، ليست سوى غيض من فيض، إذ أن عددها لا زال في ارتفاع مستمر، طالما أن الثورة العبية مستمرة.

المعالجة الباردة والفنية للثورة كصورة

قد تبدو المعالجة الصحفية الباردة والمحترفة لأحداث الثورة، وإنتاج صور حولها أقل أهمية من الصور الساخنة التي تلتقط من ساحة المعركة وسط الخطر الداهم، والشيء نفسه يسري على الأشرطة الفنية الداعمة للثورة في المجتمعات العربية والمحرضة عليها مثل النموذج المذكور سالفا. إلا أن التفاضل ما بين هذه الأنواع الثلاثة من صور الثورة العربية أمر لا يستقيم إذا ما نقلناه من الحس المشترك إلى المعرفة العلمية المتأنية والباردة، وكأن المهنية والبرودة تدافعان عن مثيلاتها.

إن الصور التي تنتجها كاميرات القنوات الفضائية الداعمة للثورة العربية والمؤيدة لها، ليست باردة إلا في حرفيتها، أي في المعالجة الفنية للصورة، من حيث زوايا التصوير وخلفيات الصور وضبط العدسات والزوم، وما إلى ذالك من تصويبات فنية وتقنية، أما عن ظروف إنتاج هذه الصور، أي التقاطها وتصويرها فإنها لا تخل من سخونة: ألم تفقد قناة الجزيرة أحد أهم مصوريها في كمين نصبته قوات نظام القذافي بليبيا؟ لقد مات الرجل وهو يحاول أن يمسك بالحقيقة العارية بعدسته العارية.

إن المعالجة الصحفية لصور الثورة تكون أكثر دقة في الأداء وأكثر حرصا على التحقق من الصورة كخبر والخبر كصورة، بالإضافة إلى أن النصوص المعلقة على الصورة تملأ بعض الفراغات وتدرأ بعض البياضات التي تعتري الخبر، بالإضافة إلى أن هذه النصوص المصاحبة أوالممهدة أوالمعقبة على الصورة تصل إلى المشاهد في أعلى درجات الوضوح المتجسد في لغة فصحى، وهي عنوان التوحيد والوحدة في

العالم العربي، لا تستغلق بالمرة على أذني كل مواطن عربي دخل المدرسة ولو لسنين محدودة، إنها لغة واضحة جلية وذات مدى تواصلي يفوق كل عامية عربية. وحتى في الأوقات التي يتعذر فيها على القنوات الفضائية إنتاج صورها بنفسها وتلجأ إلى الاعتماد على الصور الموجودة على الشبكة العنكبوتية فإنها بتحريها ومعالجتها الحرفية تجعلها أكثر قابلية للمقروئية، وأكثر خصوبة في دلالاتها.

إن المعالجة الصحفية لصور الثورة ليست باردة إلا في حرفيتها، وإنما هي ساخنة في الخطر الداهم الذي يلفها وفي انحيازها للحقيقة ونبذها للتعتيم. والشيء نفسه يمكن أن يسري على الفيديوهات الفنية الداعمة للثورة والمساندة لها والمحرضة على استمرارها؛ وسنقتصر هنا على الإشارة إلى نموذجين منها: "الفيديو الذي أبكى ميدان التحرير بصوت جهاد الترباني "و"الثورات العربية" بجزأيه الأول والثاني.

والفيديو الأول هو عبارة عن قصيدة شعر من تأليف المصري "فاروق جويدة" وإلقاء الفلسطيني "جهاد الترباني"، وتحمل عنوان "ارحل وعارك في يديك"، وهي قصيدة تهجو الرئيس المصري السابق، والفيديو هو عبارة عن سلسلة من الصور الثابتة المتعاقبة والمنسجمة في محتوياتها مع تعاقب مضامين أبيات القصيدة، وهذا الاعتبار هو الذي جعلنا ندرجها ضمن الصور المتحركة.

وتتألف بانورما هذه الصور، التي يمتد عرضها على مدى ست دقائق وثلاث وعشرين ثانية، من حوالي مئة وخمس عشرة صورة – دون احتساب بعض الصور التي يتم عرضها أكثر من مرة. تبدأ هذه البانورما بصورة بسيطة للافتة تحمل كلمة ارحل وتنتهي بصورة تركيبية لحسني مبارك في هيئة فرعون يغرق في الرمال ويده ممدودة إلى الأعلى وكأنه يستنجد.

تستدعي طبيعة التحليل المعلن عنه أعلاه أن نكون انتقائيين في تعاملنا مع هذه التشكيلة من الصور، حيث سنكتفي بقراءة بضعة منها وتأويلها، وقد اخترناها وفق معياري الجمالية والدلالة الفياضتين. الصور التي اخترناها عينةً تمثيلية ثلاث وهي كالآتي: الصورة رقم سبعة التي نعنونها بـ "القلب الشجاع"، والصورة رقم خمس عشرة ونستدل عليها بـ "درس الثورة" ثم الصورة رقم عشرين التي نقترح لها عنوانا "رغيف العيش في خدمة الثورة".

القلب الشجاع

يتمثل محتوى هذه الصورة، التي تفيض بالدلالة والجمالية، في هذا الشـــاب، الذي يرتدي سروال جينـــز، وقميصا أحمر قصير الكُمّين وينتعل حـــذاءً بـــدون كعب (موكسان)، وينقض على فريق متراص من رجال الشرطة – من فئة التدخل السريع كما يستدل عليهم في القاموس الأمني – حوالي اثني عشر عنصرا يعتمرون خوذات رأس سميكة ويحملون أدرعا وعصيّا في أيديهم. وأما دلالتها فبليغة، حيث تبعث برسالة بصرية مفادها الشجاعة التي اتخذت موقفا والموقف الشجاع: فالشاب الوحيد والأعزل يهاجم سربا من رجال الأمن المدربين والمدججين بالمعدات الخفيفة (الأذرع والهراوات) لتفرقة المتظاهرين، إنه يعرف جيدا أنه لن يـــدحرهم بقوتـــه، ولكنه قد يدحرهم بعزيمته وإيمانه العميق بحقه في التظـــاهر والتعـــبير عـــن رأيـــه السياسي، إنه القلب الشجاع الذي يزج بجسده الخائف في ساحة المعركة المصيرية.

أما جمالية الصورة فتتجلى في التقاط المصور لقفزة الشاب، وهو يرتفع عـــن سطح الأرض، إن هذا الارتماء، المفعم بالدلالة لم يستغرق من الزمن الفيزيائي سوى ثانية أو ثانيتين، بيد أن عدسة المصور أمسكت به، لتهبه الخلود على مرّ الزمن.

درس الثورة

يتجسد محتوى هذه الصورة المفعم بالمعنى والجمال، في حشد مـــن المـــواطنين المصريين المحتجين، بيد أن ما يميز هذه الصورة هو تشكيلة هذا الحشد، حيث تبدو في يمين الصورة فتاة متحجبة تقف بالقرب من فتاة ملثمة (تلبس التشادور)، وغـــير بعيد عنهما يقف شباب معظمهم حليق الذقن ويرتدون ملابس عصرية، ويتوســـط الصورة شيخان أزهريان بلباسهما التقليدي (الجبة والعمامة)، مما يجعل هده الصورة توحي بلحظة توحد بين مختلف فئات المجتمع من أجل هدف واحد وهـــو إنجـــاز الثورة، بما يعني ذلك من نبذ للخلافات والقبول بالاختلافات، وهو شرط أساسي لصناعة الثورة، وهو ما يسمى في الأدبيات السياسية بالكتلة التاريخية.

وتتجلى جمالية الصورة في إمساكها بهذه اللحظة المعبرة الـــتي تخـــتلط فيهـــا خطوط الفصل والميز الاجتماعي والعقدي والجنسي بين الأفراد، حيـــث تقتـــرب

الأجساد من بعضها البعض غير عابئة بأية مسافات ضرورية أو مستحبة أو مكروهة أو ما إلى ذلك، وقد أدركت عدسة المصور هذه "اللحظة التاريخية" فأمسكت بها والتقطتها قبل أن تسقط في عالم النسيان السحيق.

رغيف العيش في خدمة الثورة

صورة طفل مصري يركب دراجة هوائية، من صنع إيطالي، ويحمل فوق المقود طرحة من الرغيف المصري الشهير المعروف باسم "العيش"، وخلفه تقف دبابة، تغطي معظم خلفية الصورة، تحمل رقم 1134 وقد كتب فوق الدبابة بالبند العريض "ارحل يا مبارك"، وعندما يتأمل المشاهد في ملامح الطفل يجدها خالية من الخوف أو التردد.

لا شك أن هذه الصورة حبلى بالعديد من الدلالات، وتحتوي على نصيب من رموز الثورة المصرية (الأشياء لا الأشخاص)، إلا أنني أتبين فيها الرسالة التالي: المواطن البسيط، صبي خباز، يساند الثورة بقيامه بعمله بشكل اعتيادي في ظروف غير اعتيادية، يوزع الرغيف رمز العيش، وبذلك يكون مساهما في صنع الثورة من موقعه البسيط، الصورة تؤرخ لهذه المشاركة البسيطة ولصاحبها المواطن البسيط، وتقوم بعمل ديمقراطي يعطي الحق في التاريخ لبائع الخبز، قبل أن تعطيه للزعيم السياسي.

أما بالنسبة إلى الفيديو الثاني المشار إليه أعلاه، والذي يحمل عنوان "الثورات العربية"، وهو في جزأين: جزء أول، ويبلغ طوله خمس دقائق وستا وخمسين ثانية، وجزء ثان طوله عشر دقائق وست وأربعون ثانية؛ فإننا لن نقف عنده طويلا، لأنه عمل احترافي تتوفر فيه كافة شروط الصناعة السينمائية من تأليف وإخراج- صفوان ناصر الدين – ووجود ممثلين – إسماعيل بدار، ومجدي صبحي اسحق، وآخرين – وسوف نكتفي هنا بفتح شهية القراء لمشاهدة هذا الشريط وللتمييز داخله بين الدلالي والجمالي مستعينين بالنماذج التي أوردناها أعلاه، وذلك بطرح السؤال التالي: يا ترى هل سيتحقق كل ما يتنبأ به هذا الشريط؟

على سبيل الختم

لا شك أن بعض القراء سيتحفظ على فكرة إنجاز هذه الدراسة، ولسان حاله يقول كيف يمكن أن تستقيم مقاربة سميولوجية وسوسيولوجية لظاهرة مازالت مستمرة، حيث إن الانتفاضات لا زالت مستمرة في عدد من المجتمعات العربية، فإذا كان بعض الرؤساء قد تم عزلهم، فإن هذا لا يعني أن أنظمتهم قد زالت، بمعنى أن التغيير المنشود ليس هو تغيير من يحكم، وإنما تغيير نمط الحكم، أي بماذا يحكم وكيف يحكم؟ ثم هناك أنظمة لا زالت رموزها تقاوم السقوط ولا أحد يستطيع أن يجزم بمصيرهم، بالإضافة إلى نوع ثالث من الأنظمة التي أبانت عن مرونة سياسية واضحة تجلت في دفعها بإصلاحات من المحتمل جدا أن تحتوي هذه الانتفاضات وتلغي أسباب وجودها.

إن هذا التحفظ في محله، ولا مجال لتجاهله، إننا لم نحاول من خلال هذه الورقة إلا جمع شتات بعض – وليس كل – من المعاني التي تنطوي عليها هذه الصور الأحداث والأحداث الصور، في انتظار أن تكتمل الصورة ويتحقق الابتعاد الزمني الضروري للتحليل. ولا شك أيضا أن شريحة من القراء ستمتعض من هذه البرودة التي اكتنفت تحليلنا لهذا الموضوع الساخن الذي يرهن مستقبل البلاد العربية بكاملها، إن هذا الامتعاض له ما يبرره، ولكن ضرورة الصناعة اقتضت منا هذه البرودة.

ولا شك أن قلة من القراء لم يفتها ما شاب هذا التحليل من سخونة في غير موضعها، وعذرنا في ذلك أن البضاعة أسخن بكثير من صاحب الصناعة. إن اصطدام السخونة الشديدة بالبرودة الصاعقة يولد بالضرورة شيئا من الدفء، دفء نتمنى أن يَلذَّ دون أن يؤذي.

المصادر والمراجع

- Barthes Roland: La chambre claire.Gallimard.Paris.1980.
- Cocula. B et Peyroutet. C: Sémantique de l'image. Librairie de la grave.1986
- Eaton Marcia: »Truth in pictures ».Journal of aesthetics and art criticism.39, 15 ;26; 1980.
- Joly Martine: Introduction à l'analyse de l'image Nathan. 1993
- Joly Martine: L'image et les signes. Nathan. 1994

في الصورة.. الفايسبوكية بين التقني والإيطيقي (الثورة التونسية مثالا)

كمال الزغباني

تطرح الصورة الفايسبوكية في علاقاتها المركّبة بالثورات العربية الحالية أو بما يوصف بالربيع العربي عددا من الأسئلة الحارقة التي من شأنها أن تُنشّط علوما ومناهج عدّة مثل السيميولوجيا (علم السيمات أو العلامات) والميديولوجيا (علم الإعلام ووسائطه). كما أنه من شأنها أن تدفعنا ربّما إلى الإقرار بأننا بصدد مواكبة ولادة فن ثامن يمتح من الفنون الأخرى جميعها (وحتى من غيرها) ليصهرها ضمن نظام علاماتي وتواصلي جديد وفاعل على الأصعدة كافة، إستيتيقية كانت أم نفسية أم سياسية أم سوسيو-تاريخية. وهي كلّها تشكّل في الوقت ذاته زوايا نظر ومقاربات ممكنة لهذا "الفن" الجديد.

غير أننا سنقتصر في هذه المقاربة الأوّلية على بعدين أساسيين لفتا انتباهنا من خلال مشاهداتنا المتمحّصة لعيّنات من المقاطع الفايسبوكية المصوّرة. وهما من جهة البعد التقني الصرف المرتبط بالمقتضيات المادية والشكلية للهاتف الجوّال وللإنترنت وللتلفزيون. أمّا ثاني الأبعاد، في تواشجه الضروري مع الأوّل، فهو البعد الإيطيقي سواء من جهة ملتقط الصورة الفايسبوكية أم باثّها أم مروّجِها أم متلقّيها في صلتها أيضا بالنص الفايسبوكي. وسنتّخذ مادّة للتحليل عيّنات من المقاطع الفايسبوكية التي واكبت الثورة التونسية منذ شرارتها الأولى يوم 17 ديسمبر 2010 حتى لحظتها القصوى يوم 14 جانفي 2011. لا لأنها شكّلت نوعا من النموذج الذي ستسير على منواله باقي الثورات العربية التي جرت فقط، ولكن أيضا لسبب منهجي صرف هو كوننا لا نملك بالنسبة إلى هذا المثال الكمّ الضروري من الوثائق المصوّرة التي من شأنها أن تسمح لنا

ببعض الاستنتاجات، وإن كانت أوّلية ومؤقتة في انتظار المزيد من التمعّن والتعميق.

لن نُعنى هنا إذن بتعريف الفايسبوك بما هو وسيط إعلامي أوبتاريخيته أو بتقديمه. فهو رغم جدّته في الزمان قد غدا أمرا يكاد يكون بديهيا إلى حدّ أن من لا يعرفه أو لا يتعامل معه أمسى ينظر إليه على أنه غير مواكب للّحظة أو أمّيّ. كما أن التعريف العام به وبظروف ولادته وانتشاره متاح للجميع، بما في ذلك على "جدران" الفايسبوك ذاتها. ولكننا سنثير تساؤلا حول الدواعي التي تجعلنا ننظر إلى الفايسبوك بما هو فن، أو مشروع فنّ على الأقل، وإن كانت الصرامة المنهجية تقتضي التمييز فيه (مثل ما هو الأمر في الفنون الأخرى جميعها) بين استعمالين متغايرين لكلمة "فن". إذ أن الفن بما هو تقنية أو مهارة أو صناعة ليس دائما متلازما مع الفن بما هو إبداع، أي الإتيان بالجديد والمعبّر انطلاقا من موادّ أو عناصر ليست بالضرورة جديدة. في المستوى الأوّل يبدو الأمر محسوما ولا جدال فيه. فالفايسبوك قد تمكّن في ظرف وجيز جدّا من استيعاب شتّى الفنون وشتى ضروب التعبير والتواصل. فأنت واجد فيه التواصل المكتوب بكل أشكاله من إخبار وكلام يومي وتحريض وتحاور فكري وإيديولوجي ومن تعبيرات إبداعية شعرية وقصصية، كما تجد فيه التواصل السمعي والبصري وتبادل الإبداعات الموسيقية والسينمائية والتشكيلية والكاريكاتورية والفوتوغرافية عبر المقاطع التي يتداولها "المنشبكون" لحظيا ويتحاورون بصددها ويتناوبون على إعادة بثّها بعد تلقيها بحيث تأخذ في كل مرّة أبعادا جديدة وتأثيرات شتى بحسب المقتضيات والمقاصد ونوعيات العلاقات بين متداوليها.

من الجهة التقنية تختصّ الصورة الفايسبوكية بأمر هو ظاهريا نقطة ضعف فيها في حين أنه في الواقع مصدر قوّتها وفعلها الحاسم في المتلقي: كونها صورة سيّئة ومشوّشة ومرتعشة. إنها تتناقض في ذلك جذريا مع الصورة التلفزية بما هي الوجه المشرق والمطمئن للخطاب الرسمي، خطاب السلطة المهيمنة والواثقة من نفسها ومن جبروتها. ومن ثمّة كانت الصورة التلفزية ساطعة ومنتظمة هندسيا ومبهرة على مستوى الألوان. إنها الصورة التي تعكس رسالة الجهاز السلطوي المهيمن إلى المتلقّين – الرّعايا: كلّ شيء على ما يرام في أفضل العوالم الممكنة. وهي أيضا

صورة نمطية ومنتظمة (شكلا ومضمونا) وقابلة لأن يتكهّن بها بحيث يعرف المشاهد سلفا – بفعل التعوّد والتكرار– ما سيأتي بعد الصورة التي هو بصدد تلقّيها. أمّا الصورة الفايسبوكية فهي "سيّئة" وغير واضحة و"مزعجة" لحواس المتلقي لأنها صورة "فقيرة" تقنيا (استعمال الهاتف الجوّال) كما أنها صورة "غير شرعية" باعتبارها موازية بل مضادة ومناهضة للصورة التلفزية الرسمية. وهي إلى ذلك تعكس الوضعيات الجسدية والنفسية المتحوّلة على نحو متسارع تسارُع حركات ملتقطها وانفعالاته: من مشارك في الاحتجاج وشاهد عليه إلى موثّق له وموضوع محتمل للعنف، لا فقط بسبب انخراطه في الفعل الاحتجاجي وإنما أيضا وبالخصوص لأنه ينقله ويوثقه إلى جانب قيامه به. إلى درجة أن الانقطاع الفجئي للصورة الفايسبوكية وحضور نقاط التشويش (parasitage)على الشاشة البيضاء أو السوداء يصبح في حد ذاته تعبيرا عن احتداد أقصى بما أنه يحمل المتلقي على توقّع نوع الخطر الذي تعرّض له ملتقط الصورة. وهكذا يتّخذ التوتّر والارتعاش والانقطاعات المفاجئة قوّة تعبيرية قصوى تجد الصورة التلفزية نفسها أمامها عاجزة رغم ثرائها التقني و"راحة بال" منتجيها واتساع بثها الفضائي. ويزداد الأمر توتّرا واشتدادا عندما يتعلّق الأمر بصور ليلية (هذا ما تعكسه عدد من المقاطع التي سجّلت في ولايتي سيدي بوزيد والقصرين وفي بعض الأحياء الشعبية بالعاصمة، خصوصا خلال الفترة التي بلغ فيها التقتيل ذروته، أي بين 8 و12 جانفي). فالمتلقّي يجد نفسه أمام مشاهد غامضة وصادمة في الآن ذاته لحرائق ولأجساد-أشباح سوداء تتحرّك بسرعة قصوى في كل الاتجاهات. لكن الصوت يأخذ هنا موقع الصدارة في القدرة الإبلاغية إذ تأتينا أصداء العيارات النارية المتتابعة وصراخ الضحايا الذين لا نراهم وصياحات المشاركين في الفعل الاحتجاجي التي يلتقطها الهاتف الجوّال في شكل نتف من الجمل التي تشير إلى فظاعة الوضع "قتلوه أولاد الكلاب"، "يا ربّ علاش هكّة؟" (يا رب لماذا يفعلون هذا)، "ما عادش بلاد هاذي يا ولد عمّي... يقتلوا فينا" (لم تعد هذه بلدنا يا ابن عمي لقد قتلونا).. إلخ.

لكن هذه الصور والأصوات "العارية"، إذا ما تمّ تلقّيها وحدها، لا تحقّق قوّتها التعبيرية ولا تسهم في إذكاء الغضب وفي توسيع رقعة الاحتجاج إلا من خلال تواشجها مع النص الفايسبوكي المكتوب الذي يعيّن في جمل مقتضبة وغاضبة هي

الأخرى المواقع والأزمنة التي التقطت فيها الصور وعدد الضحايا الـــذين خلّفتـــهم خلال عمليات القمع البوليسي. كما أن ذات النص يمهّد من خلال تلك الصـــور والمشاهد لأفعال احتجاجية أخرى ولتوسيع رقعتها جغرافيّا بفعل شعوري التعاطف والتضامن الطبيعيين بين أبناء البلاد وبفعل الهوّة التي يزيد في تعميقها بين أجهـــزة السلطة ورموزها وخطابها وإعلامها بكل أصنافه. فالنقمة المكبوتة التي كان يعيشها الناس على السلطة الاستبدادية والفاسدة ويتداولونها همسا في المقاهي والبيوت، تجد في تلك المشاهد متنفّسا لها ومغذّيا للشحنات الاحتجاجية التي كانت مكتومة بفعل الخوف المستبطن والشعور بالضآلة والعجز في مقابل السلطة المتغوّلة والواثقة مـــن نفسها. وتزداد الشحنة الاحتجاجية شدّة وقوّة وتأثيرا عبر الشعارات التي ينقلـــها المشهد الفايسبوكي ويرسمها النص المصاحب له والتي تجد في نفوس المتلقين صدى لنقمتهم المختزنة وقادحا إضافيا لانخراطهم بشكل أكثر إيجابية في فعل المناهضـــة. فهي شعارات تندّد بفساد العائلة–العصابة ("التشغيل استحقاق يا عصابة السرّاق") أو تؤكّد على هشاشة النظام القمعي ورمزه المشخصن أمام عزة الشعب وتمسّـــكه بكرامته ووفائه لشهدائه ("يا نظام يا جبان، شعب تونس لا يهان"..."تونس تونس حرّة حرّة والتجمّع – الحزب الحاكم – علـــى برّة"..."شـــغل، حرّيّـــة، كرامـــة وطنية"..."شهداء شهداء، أحنا ليكم أوفياء"...).

هذا التواشج بين الصورة والصوت الفايسبوكيين وبين النص المرافـــق لهمـــا، تزداد فاعليته عبر فعلي التصادم والتناوب الذي يتمّ بينهما وبين الصورة والصـــوت التلفزيين. فالملتقطون الأوائل للأحداث يتناوبون في إبلاغها مع أعداد أخرى مـــن المنشبكين الذين ينتقون ويركّبون الأكثر إبلاغية من بينها ويضيفون إليها مختلـــف النصوص المشار إليها سلفا. ولكنّهم أيضا يقومون بدور آخر لا يقلّ خطورة عـــن الأوّل إن لم نقل إنه اللحظة الحاسمة في المسار التعـــبيري الاحتجـــاجي للصـــورة الفايسبوكية. فهو من جهة يواجه ويقارع الصورة التلفزية الرسمية وخطابها التزييفي والتضليلي الاتهامي. وهو يتحالف مع صورة تلفزية أخرى (في موضوعنا الراهن مع قناتي الجزيرة وفرانس 24 أساسا) مادّتها الأساسية الصورة الفايسبوكية ذاتها الـــتي تتضاعف هكذا مرّات عدّة على نحو مِرآوي وتزداد بالتالي انتشارا وقوّة وفاعليـــة تعبيرية واحتجاجية في الواقع الحي.

في المستوى الأوّل تقارع الصورة الفايسبوكية الصورة التلفزية الرسمية عبر المقارنة التفنيذية والساخرة معظم الأحيان بين الكيفية التي تقدّم بها خطابات بن علي أو شرائط الأنباء أو البرامج الحوارية حول الأحداث، وبين تلك التي تظهرها بها المشاهد الحية وخطابات المشاركين فيها وشهود العيان عليها. وهكذا مثلا يبثّ مقطع من خطابه الذي يقول فيه أن المتظاهرين "كمشة" (حفنة) من الملثمين الإرهابيين (في تحريك ميؤوس منه للفزاعة الإسلاموية) الذين يضرّون بالممتلكات العامة والخاصة... ومباشرة بعده تظهر الصور على الأرض فتيانا وفتيات مكشوفي الوجوه حاسرات الرؤوس يرفعن ويرفعون قبضاتهم الغاضبة ويتشابكون بشجاعة مع أعوان البوليس رافعين شعارات تطالب بوضوح برحيله (ولعلّ أهمّ مقطع في هذا السياق هو ذاك الذي يصوّر لمدّة خمس عشرة دقيقة هجمة البوليس على كلية الآداب بسوسة حيث نرى شبّانا وشابات بسراويل الدجين وبالتنورات القصيرة يواجهون وضعا مأساويا بسبب القنابل المسيلة للدموع التي ألقيت داخل المواقع المغلقة التي كانوا موجودين فيها من مَشرب ومكتبة وقاعات الدرس. فنرى حالات الإغماء وتضامن الشبان مع بعضهم عبر الرش بالعطر وتغطية الوجوه بثيابهم وبحث بعضهم عن الماء، ذات الماء الذي يستعمله بعضهم فيما بعد سلاحا مضحكا-مبكيا ضدّ أعوان البوليس). كما قد يُعرض أيضا مقطع من شريط الأنباء يتردّد فيه الخطاب الممجوج عن "الأحداث المعزولة" أو عن "السياسة التنموية الشاملة بقيادة صانع التغيير" إلخ... في حين تظهر الصور الفايسبوكية مئات أو آلاف المواطنين من كافة الفئات والأعمار أثناء مسيراتهم الاحتجاجية، أو تظهر مشاهد عن الفقر الشديد إلى حدود لا إنسانية والذي تعيشه بعض المناطق الداخلية.

أما في المستوى الثاني فإن منتجي ومتبادلي المقاطع الفايسبوكية المتصلة بمجريات الثورة التونسية قد وجدوا في بعض القنوات الفضائية الأجنبية خير حليف لإبلاغ أصواتهم ولتوسيع رقعة الفعل الاحتجاجي والمد التضامني معه في الداخل والخارج. وقد لعبت قناة الجزيرة (وبدرجة أقل فرانس 24 على اعتبار أن الأولى أوسع انتشارا وحضورا لدى المشاهد التونسي والعربي عموما بفعل ما أحرزته من مكانة بعد تغطياتها الحية للحروب المتتالية في العراق وأفغانستان ولبنان وفلسطين المحتلّة) على هذا الصعيد دورا أساسيا إن لم نقل حاسما. فقد تمّت

عمليات تناوب في الاتجاهين ضاعفت من الشحنة التعبيرية ومن الفاعلية التحريضية للصور الفايسبوكية ومكّنتها من متلقين جدد لم يكونوا متنبّهين لهذه الوسيلة الإعلامية أو كانوا يستعملونها للتواصل الاجتماعي والعاطفي غير ذات صلة بالواقع السياسي. وهكذا تفتّح بصرهم ووعيهم على واقع كانت تغيّبه عنهم وسائل الإعلام الرسمية التي تفرض عليهم صورة مشرقة لبلادهم مأخوذة في الأغلب الأعمّ من المناطق الساحلية ومركّباتها السياحية الباذخة. تتلقّف القناة التلفزية الصور الفايسبوكية وتجعل منها منطلقا لنص إخباري عمّا يقع في تونس. ويتلقّف منتجو الصور الفايسبوكية المقاطع التلفزية المرتكزة على صورهم ليضفوا عليها بعدا إعلاميا واسعا وليدلّلوا على فاعليتها ومصداقيتها. وهكذا تتمّ عملية التناوب في الاتجاهين (لنسمّها "التَّصاوُر" قياسا على مفهوم "التناص" في الدراسات الأدبية أي أثر صورة في صورة أخرى في شكل استدعاء أو تضمين أو غيرها..) ليفيض عنها كمّ دائم التزايد من المعنى ومن الدفع إلى الفعل.

هذا المستوى التقني لا يمكننا إدراك أبعاده ومغازيه إلاّ عبر ربطه بالبعد السياسي-الإيطيقي للصورة الفايسبوكية ولكافة حوافّها وتشابكاتها ومستويات تحققها. فالملتقط الأوّل للمشهد الاحتجاجي بواسطة الهاتف الجوّال هو كائن مبدع إيطيقيا وبامتياز. إنه – كما أسلفنا- يقوم بفعل المخاطرة القصوى (الموت وبدرجة أدنى الإصابة أو الاعتقال) على نحو مضاعف وفي الآن ذاته: الانخراط في الفعل الاحتجاجي المناهض للسلطة وأجهزتها القمعية على الأرض (البوليس وأسلحته المختلفة) والمساهمة في فعل نضالي لا يقلّ خطرا وخطورة عن الأوّل من خلال إنتاج وترويج صور وأصوات تتناقض جذريا مع تلك التي تفرضها أجهزة السلطة الإعلامية والإيديولوجية. إنه فعل ثوريّ من الدرجة الأولى من جهة كونه يقاوم أحادية الخطاب الديكتاتورية ويلقي على الواقع ذلك الضوء التي لا تريد السلطة الاستبدادية أن يُسلط على "مناطق العتمة" التي سطّرتها هندسة السلطة. فتقنيات التحكّم السلطوي – كما كشفها على نحو باهر ميشيل فوكو خصوصا من خلال **المراقبة والمعاقبة** – تقوم على ثنائية المتلفّظ والمرئي: التحديد المسبق لما يمكن أن يقال، والهندسة الماقبلية لما يمكن أن يرى. إن تسييج السلطة للواقع وبالتالي هيمنتها المطلقة على أجساد الأفراد كما على فكرهم (ما تسمّيه حنّا آرنت بالتوتاليتارية)

مزدوج إذن باعتباره يحدد قبْليّا ما ينقال وما لا ينقال (le dicible et l'indicible) وكذلك ما يُرى وما لا يُرى (le visible et l'invisible). ومن ثمّة فإنّ شبكة الفعل الفايسبوكي بكلّ حلقاتها (من ملتقط ومركّب وباث ومتداول) تشكّل مقاومة مبدعة على الصعيدين التلفّظي والرؤيوي. فهي تجعل الواحد متكثرا في الخطاب والتلفّظ كما في الضوء والرّؤية.

من جهة ثانية تتخذ الصورة الفايسبوكية عمقا إيطيقيا أقصى بدوره من خلال مجاورتها لمناطق الرعب والفظاعة والقدرة على التقاطها وإبلاغها. وهنا تأتي تلك المشاهد الملتقطة لجثث المصابين إصابات مباشرة في الرأس أو في الصدر(ومن بينهم أطفال) لتتّخذ دورا قاطعا في النسف النهائي لادّعاءات الخطاب السلطوي وإفقاده أية مصداقية ("أعوان الأمن لم يقتُلوا إلاّ دفاعا عن النفس") من جهة وفي إعطاء صورة ساطعة عن التلازم المرعب بين الموت وبين التطلّع إلى الحرية وإلى الحياة بكرامة (مشهد أحد المقتولين في مستشفى بالقصرين حيث يظهر دماغه وقد فاض عن رأسه وإشارات طبيب وممرّضة لا تظهر سوى أيديهما التي نفهم من حركاتها أن تلك الفظاعة ناتجة عن استعمال نوع فتّاك من الأسلحة يحدّده نص فايسبوكي في مواضع أخرى على أنه محرّم دوليّا). لكأن تلك الصور ترجمة وإعادة حياة مشهدية للصورة الشعرية القديمة والمتعارفة:

"لا تَسْقِني ماءَ الحَياةِ بذِلَّةٍ بل
فَاسْقِني بِالْعِزِّ كَأْسَ الحَنْظَلِ

عيون ترى الثّورة

د. محسن بوعزيزي

في النهج أو المنهج

في هذه الدراسة قراءةٌ تسعى إلى أن تمسك المعنى من التجلّي الظاهر، فتنطلق ممّا التقطته عيون الكاميرا من صور تمّ تناقلها بالملايين عبر الفايسبوك. وإنّنا إذ نفعل ذلك، فنحن على ثقة من أنّه سيأتي يوم يندهش فيه قارئ هذه النّصوص، ليقول هذه العيون رأت الثّورة. ولعلّهم يرقون إلى حسّ بارت بالزمن فيقولون معه: "إنّنا نرى العيون التي رأت الثورة"، كمثل جملة بارت في الغرفة المضيئة تعليقا على صورة لنابليون. هذه العيون تعيد ما لا يمكن إعادته وجوديّا، رغم أنّها تشير بالإصبع إلى رؤية ما. ونجمع في مدوّنتنا بين أشهر الصّور التي اُلتُقطت لتروي قصّة ثورة تونس، وأبرز أفلام الفيديو التي نقلت مشاهد منها، فتناقلها النّاس عبر مختلف أرجاء الكون، صور وأشرطة رأتها عيون تقنية (الكاميرا) حدّدت العمق، وأخرى طبيعيّة (حامل الكاميرا) تصرّفت فيه. ونقف هنا على الفرق بين أن تَرى وأن تَنظُر، والثّانية أعمق وأبعد، إذ فيها حسّ العين وقدرتها على التّأمّل بما استبطنه الفرد من هبيتوس، هو في الأصل مكتسب تحوّل إلى كيان. ونبحث في كل صورة أو شريط يوثّق الثورة خاصّة في أيّامها الأولى عن نقطة الرؤى Le point punctum، كمثل النقطة في الجملة، ولكنها تلفحني بقوّة لشدّة ما فيها من إثارة وتكثيف. وهي غالبا ما لا توجد إلاّ بمحض الصدفة[1]. مع رولان بارت علينا أن نبحث عن النقطة التي تشبه وخز الإبرة أو ثقبها، وبعد التحديق فيها طويلا. فلا نكتفي بسطح المعنى بل نحاول الإمساك بطبقاته بدءا من الإخباري وصولا إلى الرّمزي، ومناطق القوّة فيه.

1 Roland Barthes, *La chambre claire, note sur la photographie,* Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 2002, p. 50.

الصورة جسد حيّ ينفتح على استعمالات عدّة تستدعي النظرة والسماع والإيحاء والتمييز بين البديهي من المعنى وغير البديهي منه، ولا تقبل مجرّد تجميدها في العلامة، بل تتجوّل في مختلف هذه الأبعاد دفعة واحدة.

الأفلام التي نحاول قراءتها في هذا النصّ استثنائية في ظروف التقاطها، إذ ترى الموت قادم وتلتقطه. المغامرة هي التي أوجدت هذه الصور، ولولاها لما عنيت الكثير، وملتقطها لا يجد الوقت ليخرجها إخراجا فنيّا ذا معنى. لقد فعلها في ظروف تشبه الاختطاف، وقد يكون مشاركا في صنع أحداثها. ثم إنّها أفلام وصور رأت ثورة تتشكّل، وهذا مصدر جمالها وقوّتها واستثنائيتها. الثورة الفرنسية وحتى البُلشفية لم تكن لهما الأدوات التقنية الرقمية لنقل أحداث الثورة كما في ثورة تونس، وهذا معطى آخر من معطيات القوّة في تدوين هذه الثورة.

ملحمة الصّورة

أقف هنا قليلا عند صورة البوعزيزي وهو يحترق. ومردّ هذا الاهتمام قدرة الصورة على مخاطبة العالم بلغة واحدة. لقد تداولها العالم وأبكت الملايين، لذلك نعتني بها دون فاعلها. إنّها صورة ملحميّة، خفيّة الاسم، بلا عنوان محدّد وبلا هُويّة بعينها، لذلك تماهت معها البشريّة. فالذين ذهبوا باتجاه البحث في السيرة الذاتية للفاعل قد أضرّوا به كثيرا، وقد تكون لأغراض مبيّتة، والحال أنّ الملحمة في الصورة. النّاس هم الذين منحوها مدلول الكفاءة لترمز إلى الثورة والثوّار حتّى صارت علامة اتفاقية. ولولا هذه الصياغة الجماعية لمدلول الصورة لكان مآل البوعزيزي كمآل عبد السلام تريمش الذي احترق قبله بسنة تقريبا، وكان خبرا عارضا. فما يأتينا منها اليوم، وليس منه، قد يكون قليلا بما قد تنجزه هذه الصورة من خطابات في القادم من السنين، وما قد تحدثه من أثر مغيّر لواقع المجتمعات. ولعلّ الأجيال القادمة بحكم اختلاف السّياقات تكون أكثر قدرة على الاستفادة منها فكريا وإبداعيا وحتى جماليا. وإني لا أكاد أرى الألم فيها لأنّ ألسنة اللّهب تبدو كأنّها خارجة من الجسم، فلا تحرقه من شدّة إبداعيتها. يقول أحد شهود العيان: "لقد حاولنا إطفاء النار فلم تنطفي"، ألسنة اللّهب تخرج من جسم البوعزيزي، كأنّ الجسم هو الذي يلهّبها ويوقدها. ولقد ألهبها بجسمه، فالتهبت

تحرق هشيما صار جافّا، ونارت بها نائرة في النّاس حتى باتت ثورة. وإنّي لأراها لوحة تاريخية تضاهي ما فعله بيكاسو بالحرب الأهلية الإسبانية. غير أنّ صورة تغيّر الواقع والأخرى ترويه، وتوثّقه فنّيّا. هكذا تصل الصورة، صورة البائع المتجوّل إلى أوباما رأس أمريكا في اللحظة الراهنة، فيقول على أمريكا أن تثبت أنّها قادرة على الوقوف إلى جانب بائع متجوّل بدلا من مساندة ديكتاتور. وما ذاك إلاّ بفضل ما صنعته صورة الحريق من ملحمة. وبها صار فاعلها: "نبيا من العشب يشعل بالنار معجزة". وتبدأ ملحمة البوعزيزي يوم وفاته في الثاني من شهر جانفي من جديد بتصاعد الاحتجاجات، غير أنّها تأخذ منعرجا دمويا قاسيا هذه المرّة، فيكثر تكرار الآية: "يا أيّتها النفس المطمئنّة ارجعي إلى ربّك راضية مرضيّة فادخلي في عبادي وادخلي جنّتي"

كان يمكن لمشهد الاحتراق أن يمرّ كما مرّت مشاهد أخرى سابقة، كتلك التي فعلها عبد السلام تريمش في مارس 2010 بعد مصادرة عربته التي يقتات منها، ولكنّ الوسيط الإعلامي جعل الاحتجاجات تمتدّ شمالا وجنوبا، وكان جاهزا هذه المرّة لردّ صورة البوعزيزي ظاهرة عالمية. لقد أعطى للآلام الاجتماعية وجودا حيّا. الاعتراف كان إعلاميا هذه المرّة، لأنّها آلام متشابهة. فلم يكتفِ بصنع الرأي العام بل جعله ملحمة حقيقية. فأكّد بذلك مع ريجيس ديبري أن الإعلام يصنع أسطورة العصر الحديث. لقد قلبت الصورة بهذا، موازين القوى فانفلتت روابط الهيمنة والتحكم، وتكلّمت "الطبقة الجامدة" أو الأغلبية الصامتة"، ولعلّ هذا هو معنى الثورة: أن تصبح الأغلبية الصامتة هي الآمرة، كما فعلت حين صرخت في وجه الطاغية وأمام مركز قوّته (وزارة الداخلية) بفعل آمر انتبه له العالم.[1]«dégage» الانتقال من "لغة صامتة" بعبارة إدوارد هال، إلى لغة آمرة، قيصرية، ما كان يمكن أن يحدث بمثل هذه القوّة في التعبئة وفي الإصرار دون ما تمّ تناقله وجريانه عبر الشبكة الاجتماعية من أشرطة فيديو نقلت الصور وصنعت ملحمتها.

ثمّة من يقف عند فعل الحرق وتفاصيله، ويوغل فيها حتى يجرّد الفاعل من كلّ شيئ، وثمّة من يحاول بلوغ معنى الفعل ودلالاته، فيراها تتوالد بالاستعمال والتكرار

1 كان أوّل استخدام شعبي، شبابي بالخصوص لهذه الكلمة يوم 14 جانفي أمام وزارة الداخلية.

والتقادم. من يقف عند الفاعل وسيرته الذّاتية ينسى أو لعلّه يجهل الصياغة الجماعية لمعنى الصورة ورمزياتها. إنّ النّاس هم الذين أسندوا للصورة كفاءتها الرمزية وقوتها على إنتاج الدّلالة ولولاهم لاحترق البوعزيزي بمفرده كما احترق قبله عبد السلام تريمش. ما يظهر في الصورة نار تحيط بالجسم ويحيط بها فتزداد اشتعالا ويخرجها من جوفه فتتطاير ألسنتها، يجري بها مسرعا فتفيض وتلتهب، ثمّ ينحني بها ليعانق الأرض ويعود إليها على أربع كما يبدو في أشرطة الفيديو. وتظهر الصورة مرّة أخرى وجها لوجه مع الجنرال بن علي. لقد جرّه البوعزيزي إلى المواجهة بعد أن اتّسعت رقعة الزّيت فجاءه صاغرا إلى مستشفى الحرائق ببن عروس كأنّه يتوسّله بألا يموت، ولكنّ ملحمته تكمن عبرتها في قوّة الموت إيذانا بتاريخ جديد. لقد رأى النّاس بطلهم في تلك الصورة المتفحّمة هازما بموته الملحمي أعنفَ الديكتاتوريات. فتهتف أصوات الرّاب بمباشريتها، وصرختها القاهرة للنظام في اللّحظات الأولى للثورة: "نقسم بالله قصرك سيحترق"، "تقدّموا"، "هذا message للمسؤولين في ها البلاد للّي شادّين الكراسي وما يهمهمش حال البلاد شوفوا الشعب اليوم كيف شاف الاستقلال بعد سنين من العذاب اليوم زعزعنا الأجيال باسم الشهداء اللّي ماتوا واللّي تدفنوا تحت التراب، اللّي ضحوا بالدمّ ضد الظلم وضد الكلاب". وتظهر الصورة مطالبة بجمهورية ثانية في وجه فوهة رشّاش.

صور الملحمة

نحاول هنا أن نقرأ قصّة الفايسبوك قراءة سرديّة، انطلاقا من ثمانين شريطا صوّره مدوّنون تجنّدوا لكسر الطوق الإعلامي، نبحث عن عناصرها الناظمة فنراها نصّا اجتماعيا وشعبيا جميلا على ما فيه من عنف دمويّ أحيانا تظهره الصورة، يكشف كبت فئات اُفتكت منها الكلمة منذ عقود أو قرون، فإذا بها تستعيد كلّ حواسّها وتشعر بنبضها، وتكتشف قوّة قبضتها للمرّة الأولى، فتغضب وتصرخ وتعبّر كما لم تعبّر قطّ، وتُخرّجُ دفعة واحدة ما قيّده الطغيان وجبروت الحاكم داخلها منذ أمد بعيد بلغ الزبى مع حكم بن علي. لقد أخذ بلده سبيّة، كما يفعل الغازي، ينهش قدراتها ويبحث عن غطاء قانونيّ لهذا السّبي، ويملأ أهلها في السّجون جرّاء شهوة لا تنتهي للمال والحكم. وتبدأ القصّة كما بنى ملحمتها

الفايسبوك من فصل قانونيّ: "... يتمتّع رئيس الجمهوريّة أثناء ممارسة مهامّه بحصانة قضائيّة، كما ينتفع بهذه الحصانة القضائيّة بعد انتهاء مباشرته لمهامه بالنسبة إلى الأفعال التي قام بها بمناسبة أدائه لمهامّه". يُعفى الرّئيس إذن من المحاسبة على أخطائه وجرائمه حتى وإن أخطأ وأجرم. وفاتَهُ كما فات مستشاريه أنّ القانون يُكتب في غبار المعركة كما يقول نيتشه. وإذا بألسنة النّار وأعمدة دخانها تتصاعد وتأكل صور الرئيس الذي وضع نفسه ووضعوه فوق القانون. والمثير أنّ هذه النار التي تكشفها صور الفايسبوك تلتهم بشراهة الصورة في ساحة كان سمّاها: "ساحة حقوق الإنسان".

توثّق أشرطة الفايسبوك بطريقة منهجية أحيانا مسار الفعل الاحتجاجي الذي أفضى إلى هذه الثورة والأحداث التي غذّته وطوّرته، هذا الفعل يبدأ بأحداث الحوض المنجمي الاحتجاجية وقد شهدت سقوط شهداء بالرّصاص الحيّ. ثم تتوالى مظاهر القمع ضد كل نفس حرّ، فيحاكم الصحفي "الفاهم بوكدوّس" أربع سنوات نافذة جرّاء تورّعه عن تغطية هذه الأحداث. ويصاب بأزمة حادّة بسبب مرض الربو المزمن. وتنتقل الصورة ببلاغة كبيرة إلى أحداث بنقردان في أوت 2010. هذه الأخيرة جاءت نتيجة إغلاق الجمارك الليبية، بوّابة تجارية رئيسية تربط بين تونس وليبيا، قام إثرها المتظاهرون بقطع الطريق أمام المتجهين إلى العاصمة ورشقوا قوات الأمن بالحجارة. وبعدها بأشهر قليلة تنطلق حملات "فايسبوكية" سمّت نفسها "سيّب صالح يا عمّار"، بعد أن ضاق الشّباب ذرعا بمحاصرة الفضاء العام الافتراضي الذي بدأ يتشكّل. سيّب صالح منطوق تونسي يعني "كفى" ولعلّها قريبة من "كفاية" المصريّة، ولها أيضا في الاستعمال الاجتماعي التونسي رديفها الحانق "تكريز". هذه المفردة استخدمت كردّة فعل على الرّقابة الافتراضيّة، ولكنّها أكثر سخطا وضجرا من وضع بات مُأَزّما، ولعلّها كتابة صوتية للمفردة الفرنسيّة Crise. ضمن هذه الحالة الاجتماعية والنفسية والسياسية المشحونة تظهر النائبة "رياض الزّغل" لتصبّ جام غضبها وبطريقة غير عابئة أو مدركة لحالة الاحتقان، فتصفي حسابا مع الآذان الذي رأت فيه إيذاءً للسماع فطالبت بخفضه، ثمّ يتبعها وزير الشؤون الدينية متحمّسا للفكرة: "نحن لا نسمح بتلوّث الصوت". بعد كل هذا وغيره تنتشر عبارة تشي غيفارا الشهيرة: "الطريق مظلم وحالك، يجب أن

أحترق أو تحترق أنت، كي ننير الطريق"، فكان البوعزيزي هو الأسرع إلى وضع علامة في التاريخ الحديث، فتغصّ الشوارع بأهلها انطلاقا من سيدي بوزيد، وترحل لحظة الغضب سريعا إلى منزل بوزيان فتصل أوجها بموت "محمد عمّاري" بالذخيرة الحيّة. وتتجوّل صور المواجهة التي خاضتها هذه القرية بأهلها عبر الفايسبوك، وتنتقل بين أرجاء الكون فتحدث المنعطف الكبير. هنا يصبح العلم أهمّ ما يمكن أن يحمله التونسي الثائر في تلكم اللّحظات الفارقة. ويأخذ الفايسبوك لونا أحمر يرمز تونسيا إلى دماء الشهداء ضد الاستعمار سابقا وضد بن علي راهنا، ويعود هنا المعنى إلى النّشيد الوطني، يحفظه الصغار عن ظهر قلب ومنهم من لم يتجاوز بعدُ الثالثة من عمره. وتتسع رقعة الزيت وينتشر الغضب شيئا فشيئا والكلّ ينقل ما رأته عينه ويضعه بصفحته الافتراضية: مواجهة الرّصاص نهارا ونقل الأحداث ليلا، فإذا بالشعب يحاصر بقبضة واحدة طاغيته. قبضات اليد صارت قويّة ومرفوعة في وجه بن علي ونظامه. هنا رجل يحمل خبزة أخذت وضع السلاح ليصوّبها في اتجاه الشرطة في شارع الحبيب بورقيبة. وهناك صورة بن علي يوم 13 جانفي يناير وعلى مقربة من نار موقدة تكاد تلتهم الصورة التي لطالما عكّرت صفو الناس، وبين رؤوس البشر الغاضبة عبارة إنجليزية Game over. وفي هذه اللّحظات سيّارات تشتعل، الأرض تتزلزل تحت أقدام بن علي، عبارات من قبيل "الشعب قادر" و"تونس حرّة"، صورة قفص مفتوح وعليه علم تونس، عبارة ترفع أمام فوهة رشّاش ولا يبالي صاحبه بخطر البارود: "نطالب بجمهورية ثانية". البلاغة الفكرية بدت غير مجدية في تلك اللحظات الحاسمة، المقاتلة والإصرار على النّصر. ولو كانت ثورة نخبة، وهذا على سبيل الافتراض، لكانت محدودة ولتمّ الالتفاف عليها والتحكّم فيها بمحاصرة نخبتها القليلة، ولكنّها ثورة اجتماعية شعبية تهتف بأصوات مختلفة، تصبّ في اتجاه واحد. فأبدعت هذه الأصوات بطريقتها وأنتجت بلاغتها الخاصّة، بلاغة كانت ستؤدي بأهلها لو تراجعوا أو هُزموا إلى الهلاك أو في الحدّ الأدنى إلى السّجن. لقد أدركوا هذا المصير الممكن فحملوا رؤوسهم على الأكفّ وهتفوا بصوت واحد، "دقّت ساعة المعركة"، وشقّوا طريق الموت وقالوا لبعضهم، وتناقلوا العبارة"من مات فقد انتصر". وكتب بعضهم بأحرف إنجليزية: "أوباما قال نعم نستطيع، تونسيون، نعم نحن نفعل". وبدأت

الملحمة تتالى أحداثها: مواجهات دامية في الشّوارع وشهداء يتساقطون بالعشرات. وهنا ينقل الفايسبوك والتوتير مشاهد الموت بفضاعتها، الدّماء تسيل، رأس أستاذ جامعيّ أصيب في دماغه رغم ثقله العلميّ، عشرات قبل هذا يتساقطون بالذخيرة الحيّة في مدينتي تالة والقصرين. وصبرًا شباب تونس "فعمّا قريب سننتقل من زمن إلى آخر"[1]. وبهذا الطموح والتفاؤل يُواجَه الموتُ، وبدأ "الشعب" يدرّب حنجرته على الهتاف والصراخ بلغة آمرة في وجه الظّلم والفساد. وأقول الشّعب لأن المعركة اتسعت وتحوّلت إلى ساحة اجتماعيّة منوّعة التضاريس، رغم أنّ المثقّف في هذه المعركة لم تكن له شجاعة سارتر والتزامه. الفايسبوك يتّخذ لونه الأحمر، لون العلم التونسي، وقد التفت فوقه الأيادي الناعمة قبضةً واحدةً ورمزا للإصرار الجماعي على المواجهة حتى يعود الوطن إلى "صحوه سالما"[2]. العبارات المقذعة والسّاخرة ومنها "خمّاج"، أي متعفّنون، تنهال على نظام بن علي ببلاغات مختلفة منحتها موسيقى الرّاب إيقاعها الخاص. الرّصاص التونسي يخترق جلود شباب القصرين، ودماغ يخرج من جمجمته. هكذا ينقل الفايسبوك المشاهد دون تلطيف أو إخفاء، والأصوات تتعالى: "هذا نظام بن علي"، "اُنظر لقد مات، مات". وتسمع بعدها أصوات نساء ترتفع أن "لا تخافوا"، وامرأة تقول بصوت واثق، مشجّع، غير وجل "طبسوا، طبسوا"، أي احنوا رؤوسكم تجنّبا للرّصاص. ويتلوا هذا أزيز رصاص قنّاصة في مدينة القصرين تراهن على إرهاب المتظاهرين. وكلّما دوّت طلقة، غادرة، تبحث عن فريستها تعلو معها أصوات أطفال يبتهجون مع كلّ طلقة، كأنّها ألعاب عنف ألفوا الاستمتاع بها. ما من أحد كان هناك إلاّ درّب حنجرته على الصراخ في وجه مرتكبي المجزرة. فتلك هي الطريقة المتاحة إلى حدّ الآن لإجراء قطيعة صلبة مع الصّمت، والتدرّب على حقّه في الكلام عن ذاته العادية. لقد لامسوا الخطر وعاشوا الموت رميا برصاص غادر يخترق لحما طريّا لا يزال في مهده أحيانا وهم يتفاجؤون بالسائل الأحمر وهو بعدُ حارّ في جسمه، وليس ثمّة من يضمّد الجُرح إلا الثورة على الوضع القائم. لقد صار الرّصاص هو الفيصل. فلا

1 العبارات التي أضعها بين ظفرين غالبا ما تكون مأخوذة من أشرطة الفايسبوك مع بعض التهذيب اللّغويّ منّي.

2 العبارة معروفة لمحمود درويش.

مفرّ، إذن من المواجهة. الشّاب يستحم بالدم القادم ولا يستحمّ بالماء. تتعالى الأصوات غاضبة حدّ الكفر: "سيرجعها دين ربّو، أرجعها، هذه القنبلة"، "لسنا ملثّمين، لسنا إرهابيين، أخي مات بالرّصاص ودماغه في التراب"، "انتبهوا يا عالم لحاكم تونس، لقد أصاب أخي برصاصة في العنق، أغمض له عينيه، هل رأيتم أين يضربون؟ إنّا لله وإنّا إليه راجعون"، "تقدّم، لقد غلبناهم، أملأ يدك حجارةً وتقدّم، ففي كلّ حجرة حسنة"، "مات؟ مات؟ مات؟ إنّه أخي، انتبهوا يا عالم"، "أنا دكتور في العلوم الاجتماعية من جامعة فرنسية وأشتغل سائق تاكسي". إنّ أصوات الحرّية هذه، أصوات المعذّبين في الأرض، بلغة فرونس فانون، كانت كفيلة بإيقاظ من كانوا يغطّون في نوم عميق. لم يعد من الممكن بعد هذه الصور الواقعية المصرّة على المواجهة إلاّ خيارا واحدا، خيار الكفاح من أجل الحرّيّة أو ضدّها، من أجل إزالة من اغتصب صوت الشّعب ومقدّراته. لقد انتبه الجميع، بهذه الأصوات وبهذه الحناجر الغاضبة بأنّ نزعة ثوريّة غير مألوفة بدأت تتشكّل، وأنّها نزعة سريعة الانتشار عن طريق ما تنسجه الشبكة الاجتماعية من طوق يحاصر خاصّة مناطق القوّة في النظام، وأقوى ما لديه الأمن. هكذا تكوّن المدّ الثوري برجال ونساء وأطفال وشباب ملّوا القهر والغبن، وفي كل هذا، لم تكن الشبكة الاجتماعية صانعة للحدث بقدر ما كانت أداة تواصل وربط بين النّاس وتوسيعا لجغرافية الحدث.

وتنقل الأشرطة صُوَرًا من الجنوب الشرقي هذه المرّة، تصنع هي أيضا ملحمتها في المواجهة: "رجّعها، رجّعها"، أي ردّها عليهم. ويقصد قنبلة مسيّلة للدموع، وبعدها هتاف"لقد أحسنتم صنعا"، "لقد غلبناهم"، إنّهم يتراجعون"، "على كلّ واحد منكم أن يحمل حجارته"،"تقدّم"، "في كلّ خطوة حسنة". إنّها قرية النّشم من مدينة مدنين، ثمّ ترى بعدها صورة شابّ ملقى على الأرض. لا شيء في هذه الأشرطة يوحي بحضور النخبة الفكرية في المواجهة. كل ما فيها يهتف مندفعا لإسقاط النظام ورأسه. التوق إلى الخلاص من بن علي "والطرابلسيّة" والكراهية العارمة لهم، وشوق المضطهدين للتحرّر منهم كان أهم محرّك للاحتجاج خاصة في الفترة التي تمتد ما بين 17 و14 ديسمبر 2011. وليس واضحا إطلاقا أنّ من كان في واجهة التصدّي للقنابل المسيّلة للدموع ولفوهات البنادق هم من

شباب الفايسبوك كما روَّجَت وسائل الإعلام، بل كـــان "التونســـي العـــادي" (L'homme ordinaire) الذي يمثّل تقريبا مختلف الأصناف الاجتماعية هو الـــذي يصنع الملحمة ويتدفّق قدما نحو بلوغ لحظة الحريّة التي كان حينئذ يراها في التخلّص من استبداد نظام بن علي وفساده.

في هذه اللحظات الحاسمة من تاريخ تونس كان الإعلام الرّسمي لا يرى ما هو بادئ للعيان، إذ لا يزال خاضعا للعبة السياسية مما يجعله ينـــزلق فجأة من خطاب إلى خطاب مضاد في لمح البصر كنوع من التدارك السياسي لموقف كان قد تورط فيه، ومعطيات اللحظة الجديدة تدفعه إلى السعي إلى إنقاذ إفلاسه. المشكلة تبدو في تجاهل القدرة النقدية للمشاهد خاصة في لحظات التحوّل الكبرى. لقد تبين أن مـــا يُسمى العامة لهم قدرة تحليلية توازي وعي النخبة أو تفوق أحيانا في التقبل النقدي للرسالة الإعلامية. ما يظهره الفايسبوك تحاول وسائل الإعلام الرّسميّة إخفاءه بتقديم مشاهد سريالية أحيانا كمثل هذا المشهد الذي تبنّه أحد القنوات التلفزية، انتقلـــت عيون الكاميرا إلى قرية الرقاب لتعاين جزءا من الجغرافيا الاجتماعية للثورة. يبـــدأ المشهد من عربة يجرّها حمار والمنشط يركبها، تقف العربة أمام فتـــاة ذات جمـــال طبيعي خلاب. يسألها المنشّط عن وسائل الترفيه لديها في اللحظة التي تتحرك فيها الكاميرا نحو خلاء فسيح، عار من كل عناصر الحياة إلا الفراغ، تجيب الفتاة بنوع من الدهشة "ما عنا شيء"، أي لا شيء عندنا، إشارة إلى فقرهم. ويُعاد الســـؤال مرة ثانية وبنوع من الإلحاح عن وسائل الترفيه لديها، ثم تتجه الكاميرا نحو والدها الذي يقطع الصّبّار لأغنامه ليسأله نفس السؤال. ومعلوم أنّ تقطيع الصـــبّار يمثّـــل علامة أزمة لمن يعرف أنتروبولوجية الجهة.

من الوسيط التقليدي إلى الشبكة الاجتماعية

نحن هنا إزاء نقلة نوعية في دور الإعلام. لقـــد تجـــاوز بكفـــاءة مســـتوى الإخبار ونقل المعلومة ليصنع الحدث. الناس يرون أوضاعهم فيه ويقيمونها. يقـــول Patrick champagne في مقال له "الرؤية الإعلامية": "لا يكون للقلق الاجتماعي وجود حقيقي إلاّ لما يتحدّث عنه الصحفيون ويعترفون به بما هو كذلك". الجزيرة مثلا تتحول إلى حدث وخبر، عبر التكثيف الإعلامي على الخبر، أو إخفائه، وجعله

في تخوم الاهتمام. هناك ترتيب للأولويات في نقل الخبر وتحليله، وفرز للمفـــردات بحسب الرّهان. إنها تخلق عبر طريقة نقل المعلومة وجهة النظر، وتحث على تكـــوين الأحكام عبر التأويلات. ما يسمى حدثا قد لا يكون سوى نتاج التعبئة الإعلاميـــة العفوية أو المقصودة.

ما تفعله وسائل الإعلام هو التعبئة باتجاه تحقيق رهان معيّن. يقـــول ظـــاهر الخطاب بأن وسائل الإعلام مستقلّة ومعنية بكشـــف الحقيقـــة، وتلتـــزم الحيـــاد والموضوعية، والحال أنها تسخّر جهدها لتعطي صورة للعالم بعيون الأقويـــاء. إنهـــا تتمثل العالم كما يراه الأقوياء.

هناك سلطة خفية، غير مرئيّة، تتحكم بدورها في المعلومة، وفي شكل تقديمها. إنّه مالك القناة أو الوسيط. الحريف الإشهاري أيضا له رأيه في صناعة الرأي العام، ويساهم في توجيهه بسلطة المال. نحن حينما نتحدّث عن هذا نريد أن ننبّـــه إلى أنّ الإعلام، خاصة، في الظرفيات الانتقالية ولحظات التحول الكبرى يمكن أن يساهم في صياغة الأيديولوجيا المهيمنة وفرضها. أما نصوص الفايسبوك وصوره فتعطـــي رؤية واقعية لما يحدث. وإذا رمنا المقارنة بين الوسيط الإعلامي التقليدي والوســـيط الافتراضي لتبيّن لنا أنّ وسائل الإعلام تساهم في صـــنع الحـــدث عـــبر الإخفـــاء والإظهار والموافقة، إذ يكفي ألا تعترض على شيء ما فهذا في حدّ ذاته مساهمة في تدعيم الموقف. أمّا الشبكة الاجتماعية فتقدّم الواقع عاريا، وتردّ بـــذلك العلامـــة مساوية للشيء نفسه. في قراءتنا للخطاب الإعلامي نبحث عادة عمّـــا لا يقـــال، وعمّا يخفى، أمّا في أشرطة الفيديو التي تجوّلت في الشبكة الاجتماعية فنجد أنفسنا في حلّ من البحث عن هذا الجهد الباحث عن الخفي. لقد حقّقت على الأقـــل في الفترة الممتدة من احتراق البوعزيزي إلى يوم 14 جانفي قدرا كبيرا مـــن الحيـــاد والاستقلالية، حيادا عجزت عن بلوغه وسائل الإعلام الرّسميّة الذي يبيّن واقعهـــا التاريخي أنها، غالبا ما تكون موجّهة من قبل نخبة معيّنة. هذا في الـــزمن السياســـي العادي، أما في لحظات الهزّات الكبرى، مثلما هو الحال في الثورة التونســـية فقـــد كشفت عن توتّر في المواقف بين يوم وليلة، لأن النخبة المهيمنة لم تتشكّل بعد. إنّ خطورتها تكمن في تقليص قدرة الناس على التفكير الحرّ. بل إنّها في الغالب تسعى إلى التفكير نيابة عنهم. أمّا الشبكة الاجتماعية فتقدّم مادة خاما، هـــي أقـــرب إلى

الطبيعة منها إلى التصوير: دماغ بشريّ ساح على الأرض، رصاصة مزّقت جسم بشر، دم حارّ يسيل، أصوات ناقمة تسبّ الجلالة غيضا فاق الحدّ. والصورة فيها تكاد لا تحتاج إلى تأويل لأنّها عارية، محايدة، ومسنودة بصوت شارح لها. والصوت يعطّل قدرتك على قراءة الصورة، لأنّك في حاجة إلى الصمت لتقرأ. وأفلام الشبكة الاجتماعية صاخبة، كثيرة عناصرها، لأنها بدون رقابة ودونما رؤية فنّيّة إلا ذاتية عين الهاوي التي رأت، وما تفرضه الكاميرا من حدود تقنيّة. في رؤية الهاوي قراءة فينومينولوجية، ولكنّه أيضا مدفوع بمشاعره وبسيكولوجيته وانتمائه الاجتماعي، ممّا يقتضي قراءة متعدّدة الأبعاد لما ينتجه الهاوي من أفلام وثّقت للثورة وأيّام الجمر فيها.

الاقتراب من لحظات الحسم:

تبدأ هذه اللحظات من وفاة البوعزيزي يوم 02 جانفي متأثّرا بحروقه وقد يكون مات في لحظاته الأولى من الملحمة، ويعود الجثمان في فجر الأربعاء 5 جانفي يناير ليستقبله الآلاف في جنازة شعبيّة، ومفتي الجمهورية يدعو له بالرّحمة ويعتبر فعلته حراما: "حرق النّفس حرام والانتحار حرام". وهنا تحيل لغة الشبكة الاجتماعية إلى لغة محاربة، مصرّة على المواجهة. وتبدأ المعركة من الآية الكريمة: "يا أيّتها النفس المطمئنّة، ارجعي إلى ربّك راضية مرضية وادخلي في عبادي وادخلي جنّتي". وتمتّد الشبكة الاجتماعية لتغطّي الاحتجاجات شمالا وجنوبا، وبكلّ أشكالها المحاربة ومنها الشّعر "نبيّ مجهول يُشعل بالنّار معجزة"، وبأغاني الرّاب:

وبقدر ما يوغل التونسي في مثل هذه اللغة الجديدة، المتحدّية، غير الوجلة، فإنّه يقترب من نفسه، ويبدأ في استعادة ذاته المفقودة، يعود إلى هُويته، وأرضه المحبوبة المسلوبة. ماذا يحدث؟ فيتذكّر أنّه نسي الصّراخ في وجه الظّلم، فيهتف متداركا: "ألفين واحداش بن علي ما يلزمناش"، "يا مواطن يا ضحية، شارك شارك في القضيّة"، أرضه المحبوبة تسلبها عصابة السرّاق: "التشغيل استحقاق، يا عصابة السرّاق". وهنا يكتشف الشّعب فجأة أنّه الأقوى: "ولد العامل والفلاّح أقوى منك يا سفّاح"، لكأنّ هذا الشّعب يعود إلى أصله المفقود. وكان لا بدّ من دماغ بشريّ لمختصّ في الفيزياء، من مدينة قبلي، متناثر في الأرض ويمتصّه التّراب حتى تعود

القبضة إلى الشّعب. بعد هذا الإثبات تصبح اللّغة واثقة، مصرّة، قويّة، صارمة. هذا الشّعب الهادئ، المسالم، الذي كان يقال عنه إنّه "تجمعه الطّبلة وتفرّقه العصا" يكتشف أنّه القويّ الأقوى كلّما ضعفت نفسه وهانت عند غيره. أليس هذا الذي تمتصّ دماغه الأرض تونسيّ لحما ودما؟. وفي أكبر شارع من شوارع تونس العاصمة تظهر امرأة جريحة، ملقاة أرضا. والنقابة تتصدّر المشهد وتتدارك بقيادة الأحداث، وتحاول إظهار قوّتها وقدرتها على التأطير والتعبئة. وفي سيدي بوزيد تنقل المشاهد مواجهات ضارية بين قوات الشّرطة والأهالي، ويتحوّل فضاء المدينة إلى ساحة بيضاء من كثافة الغازات المسيّلة للدموع، وتدمع الأعين احتراقا من عبء الدّخان. وأصوات ترتفع من وراء ضباب القنابل، أو "العجاج" كما يسمّيها شريط الفيديو: "يا مواطن يا ضحيّة شارك، شارك في القضيّة". وتصرّ الصورة على ألا تبيّن ملامح الوجوه حرصا على السرّيّة. وفي نفس المكان تظهر مظاهرة شعبية يوم 11 جانفي يناير يتخذ فيها الاحتجاج منعطفا جديدا، سياسيا هذه المرّة أكثر من أيّ وقت مضى، يطالب بالحرّيّة والتداول على السّلطة والحقّ في التّشغيل: "الشّعب يريد التداول على السّلطة"، "يسقط جلاّد الشّعب"، "حرّيات، حرّيّات،لا رئاسة مدى الحياة"، "يسقط جلاّد الشعب، يسقط حزب الدستور"، "ولد العامل والفلاّح، أقوى منك يا سفّاح". ويعود الشّعار الأوّل الذي أشعل غضب النّاس وألهب حماسهم"التشغيل استحقاق يا عصابة السرّاق". وتتراجع أحيانا لغة الشعارات حين يرتفع أزيز الرّصاص وسطوة الهراوات. وكلّما هدأت تعود الشعارات السّياسية، ولكن لتصبح أكثر تركيزا على رحيل بن علي: "ألفين واحداش، ألفين واحداش، بن علي ما يلزمناش".

ونصل إلى يوم 12 من جانفي يناير الذي كان حاسما في تاريخ الثورة حين خرجت مدينة صفاقس في مسيرة حاشدة ضمّت تقريبا خمسين ألف مواطن[1]، متضامنة مع ما يحدث من قتل بالرّصاص الحيّ في منزل بوزيان والرقاب وتالة والقصرين، وما تشهده مناطق أخرى من طوق أمني خاصة في المكناسي وسيدي بوزيد. ونجح في هذه المدينة الإضراب العام الذي كان قد دعا إليه الاتحاد العام

1 نزار شقرون، رواية الثورة التونسية، صفاقس، دار محمد علي الحامي، 2011، ص 38.

التونسي للشّغل. وفي هذه اللّحظات أُحرقت كلّ مقرّات الحزب الحاكم، وانتشرت أعمال النّهب في كلّ أنحاء المدينة. وتزداد المطالبة في هذه المدينة برحيل الطّاغية، فلطالما سعى بن علي إلى تفكيك كلّ عناصر القوّة الاقتصاديّة فيها طيلة سنوات حكمه. وهنا تقريبا تنتهي سطوة النّظام، إذ احتضنت المدينة ثورة الرّيف. ويزداد النّاس إصرارا وقوّة وتماسكا بكلمات النشيد الوطني:

حماة الحمى يا حماة الحمى
هلموا هلموا لمجد الزّمن
لقد صرخت في عروقنا الدماء
نموت نموت ويحيا الوطن

في القصرين يعلو مجدّدا صوت الرّصاص ويسقط قتلى، ستّة وعشرون شهيدا في أيّام دامية لا يميّز رصاصها بين الصغير والكبير، فاستشهدت طفلة (يقين القرمازي) وهي لم تتجاوز بعدُ الستّة أشهر. هنا تنقل أشرطة الفيديو التي رأت الموت صوت رجل يئنّ بهذه الكلمات: "لقد صرنا في غزّة، انتهى الأمر"، وامرأة تستغيث باكية:"يا حليلي، يا حليلي، يا وليداتي يزّيكم راكم متم"، أي "يا ويحي، يا ويحي، يا أولادي، يكفيكم إنّكم تموتون، يا أولادي إنّي أمّكم"، ورجل يصيح من جهة أخرى: "هناك رجل ضُرب، لقد قتلوه، هذا لم يعد بلدا، إنّهم يقتلوننا، عبادٌ موتى، يقتلوننا دون تمييز هؤلاء الكلاب".

ونصل أخيرا إلى 13 جانفي يناير، وكنت شاهد عيان فيه بحكم الاختصاص، ومشاركا في مظاهراته، ومتنقّلا بين الشوارع الثائرة في العاصمة التونسيّة لينتهي هذا اليوم بمشهد شديد البأس من شباب الحارات وخاصة في "الباساج" و"لافيّات"، ويسقط بعضهم مصابين في سيقانهم رميا بالرّصاص.

الإمضاء على الثورة

تنتقل المعركة في لحظاتها الأخيرة إلى العاصمة تونس وتبدأ من أطرافها وأحيائها الشّعبيّة، ويتحوّل الاتّحاد العام التونسي للشغّل إلى نقطة الوصل والفصل ولكن دون زعامات. فالجامع فيه على الأغلب رمزية ساحة محمد علي وتاريخها

النّضالي الممتد. وتدريجيا بدأت القوى الاجتماعية المناهضة تراود شارع الحبيب بورقيبة قصد افتكاكه. كأنهم يعلمون أن المعركة لا تحسم إلا هناك. فيتحرّك النّاس نحوه بدون خطباء إلاّ من "الإنسان العادي". الإنسان العادي، خفيّ الاسم يتحوّل إلى خطيب ويُسمَعُ، ويقول ما يريد ببلاغة شعبيّة عفويّة. وأمام غياب الرّموز التي لم تجد حيّزا عامّا لتتشكّل في فترة بن علي فقد تحوّل الجميع إلى محلّلين وقادة. ولم تستطع الشبكة الاجتماعية أن تصنع بطلا واحدا يلتفّ حوله الجميع إلاّ صورة البوعزيزي التي صارت معلّقة في جدران الشبكة الاجتماعيّة.

القبضة الشعبيّة تبلغ أوج قوّتها، ولكنّها قبضة مختلفة هذه المرّة، تنقلنا من فئات مهمّشة تاريخيا إلى فئات ميسورة. ويُفتح الشارع الرئيسي في العاصمة على مصراعيه ليصبح فضاءً عاما بالمعنى الهابرماسي العميق لهذه الكلمة. وفي السّاعة الواحدة ظهرا من يوم 14 جانفي كنّا يدا واحدة، وصوتا واحدا، وحركة واحدة أمام مبنى وزارة الداخلية، هذا المبنى القاتم بلونه الرّمادي كنّا نمرّ به ونتحاشى النظر إليه، فإذا بعشرات الآلاف من البشر يحتشدون أمام آخر رموز استمرار الهيمنة. لا زلنا أحياء، نحن نخرج لك حتّى من تحت الرّماد كطائر الفينيق، وبأمر قيصريّ "ارحل"، فيرحل. يفرّ بن علي مذعورا يبحث عن جحر يؤويه. ويظلّ ساعات معلّقا بين السّماء والأرض في انتظار أمر بالدخول، فلا يجد إلاّ صحراء الرّبع الخالي برمالها الحارقة والمتحرّكة. وعندها تُطوى صفحة وتبدأ أخرى، ومعها يخرج صوت حقوقيّ من عمق اللّيل يؤذن بالحرّيّة، لكأنّ بنصّه "إعلانا تونسيّا بالحريّة"، كذاك الذي صاغته الثورة الفرنسيّة سنة 1789. فتتناقله الشبكة الاجتماعية بالكثير من العواطف: "المجرم هرب، بنعلي هرب، السفّاح القاتل هرب، والشّعب هو الذي يحكم، يا شعبنا العظيم، يا شعبنا يا باهي، يا شعبنا يا سمح، رانا تحرّرنا، تونس من غير بن علي". ويظهر بعدها الشيخ راشد الغنّوشي في أحد الأشرطة متأثّرا: "هذا رجل بلا قلب، سفّاح". وهنا علينا أن نستحضر أبيات محمود درويش الذي غادر الدنيا قبل أن يرى وهج الثورات العربيّة:"يجب الذي يجب، يجب انهيار الأنظمة، يجب انتظار المحكمة"[1].

1 محمود درويش، مختارات شعرية – تقديم توفيق بكّار، سلسلة عيون معاصرة، تونس، دار الجنوب للنّشر، 1985، ص 200.

تطوى الصفحة، إذن، ويبدأ هتك ستر الماضي وتصفية الحساب مع مسرحية الحكم وما فيها من إخراج. كل ما كان مسكوتا عنه تمّ فضحه، وبطريقة ساخرة في الغالب. لقد كان الإخراج السياسي مكشوفا بطريقة فاجرة. والجميع يعلم أن حاكمهم أقلّ من أن يرقى إلى مستوى قيادة حضارة تاريخها ممتد كهذا البلد، وأنّ مقارنته بحنّبعّل، كما فعل بعض السياسيين، لا يمكن أن يكون إلاّ ضربا من الهسترة السّياسيّة[1]. كما أنّ تشبيه حكمه فكريّا بـ: "الثورة الهادئة"هو من باب المزايدة لأغراض نفعيّة. لقد كانت مسرحة الحياة السّياسيّة سافرة وفجّة، ولكنّ كل شيء فيها كان يوحي "بالحزم"، وبقبضة حديدية تشرّع الخطأ وتردّه صوابا: لباس الرئيس وصرامة ملامحه وما تنذر به من بطش، والطريقة العسكريّة في ربطة العنق، ومشيته المهدّدة بالانقظاظ، ونظراته الكاذبة والمتآمرة. لقد كان من ذوي الحزم في الخطاب الذي يقول ليختفي في اللّباس الرّسمي المتعالي. ولعلّ فساد حكمه يمكن أن نجد بعض قرائنه في العلاقة بين صباغة شعره ومهنة زوجته الحلاّقة. هكذا كان التونسي ينظر إلى شعر رئيسه البرّاق فيرى دماغه محكوما بمزاج زوجته ولامعياريتها في التعلّق بالمال والسلطة. هذا البريق انعكس على الخطاب فأخفى أصله ليتبنى، ظاهرا، قيم الحداثة والديمقراطية، حتى أن أكثر المفردات إثارة للسخرية عند التونسي هي "دولة القانون والمؤسّسات، الشفافية والوضوح، المجتمع المدني، الديمقراطيّة". وهنا تبدأ مرحلة مبدعة من الأدب العفوي السّاخر تجوّلت كثيرا في فضاء الشّبكة الاجتماعيّة، ومنها صورة للعلم التونسي، ومنه يهوي المخلوع بعد أن غمره سيل دافق يخرج من رحم الهلال والنجمة، فليفضه. وتظهر عبارة تساند الصورة "بن علي حطّه السّيل من عل". وحينها فقط يقولك:"الآن آمنت بالديمقراطيّة" بعد أن غرق وأغرق البلاد في حمّام من الدّم، كما يظهر في فيلم كاريكاتوريّ آخر، يتهاوى فيه بن علي من خريطة تونس الموشّحة بعلمها ويصعد شاعرها "أبو القاسم الشّابي"، الذي بدا وكأنّه قائد هذه الثورة بـ:"إرادة الحياة": "الشّعب يريد...". وبعد هذا المشهد يسقط كرسيّ الرئاسة وينقلب على رأسه فوق نهر من الدّم، يتلوه طائر يكسّر أصفاد القفص ويطير عاليا، فلطالما توقّف

1 تونس، سراس للنّشر، 1997 أُنظر كتاب الصادق شعبان، عودة حنّبعّل أو تجديد عهد.

عن إنشاده. وإذا بالرئيس ينحدر في قمامة وبيده علم أمريكا وبريطانيا وجنبه التاج الملكي ملقى على الأرض. ويتصاعد الخطاب السّاخر: "ثلاثة وعشرون عاما لا غير هي المدّة التي احتاجها الرئيس المخلوع بن علي ليفهم شعبه". ويتدرّب الشّباب على أسماع بعضهم بالنشيد الوطني المؤقّت كمعارضة للنشيد الرسمي الحالي:

"حماة الحمى كم سئمنا الحياة
بلادي تسير إلى الهاوية
لصوص البلادِ وسرّاقُها
يفكّون حقّي وأمواليَ
عصاباتُ شرٍّ طغت في البلادِ
فصارتْ خزائنُها خاويَة
وحلاقة أصبحت حاكمة
تقودنا بالسّحر والشّعوذة
شباب مهمّش شباب
يهان شباب يفرّ لإيطاليا

وبعد هذا النّشيد السّاخر، الفاضح لخطايا الحكم، تظهر جثّة شابّ قذف بها البحر على سواحله بعد أن هلكت جراء حلم "بالحرقة".

"عماد الكبير" فجر ثورة الكليبات
و"خالد سعيد" أشعل 25 يناير
وقائع ثورة معلنة عبر الفايسبوك

أسامة صفار

تستحق الثورة المصرية أن يطلق عليها وصف "الثورة البصرية" بامتياز ليس فقط لكون أحداثها نُقلت على الهواء مباشرة من ميدان التحرير ومختلف ميادين مصر ولكن لأن التحريض على هذه الثورة العظيمة جاء بصريا بالدرجة الأولي عبر آلاف الفيديوهات التي تم رفعها على المواقع الاجتماعية خلال الأعوام الستة الماضية وتنوعت بين تعذيب الشرطة للمواطنين وبين فقرات وحلقات كاملة من برامج التوك شو التي حاولت مناقشة قضايا تزوير الانتخابات وغيرها سواء من باب البحث عن الحقيقة أو تبرير سلوك النظام البائد.. هي ببساطة ثورة إلكترونية قامت في المتخيل أولا فأسقطت النظام وجسدها الحالمون عبر برامج مثل "movie maker" ومن ثم تم الاتفاق على موعدها في 25 يناير الماضي بقلب ميدان التحرير ومختلف ميادين مصر كأنها موعد عاطفي بين شاب وفتاة.

ولن ينشغل المؤرخون كثيرا – فيما بعد – بالخلاف حول وقائع ثورة 25 يناير إلا في حدود ضيقة جدا ذلك أنها كانت على الهواء مباشرة وسجلتها عشرات الكاميرات ونقلتها الفضائيات حتى أنه يمكننا القول إن فيلما وثائقيا بدأ تصويره صباح يوم 25 يناير 2011 لم يتوقف تصويره حتى أسابيع قليلة مضت.. وهنا اختلط الآني بالتأسيس للتاريخي والتحريض – ضد أو مع – الثورة لتتشكل في النهاية لوحة واضحة المعالم استطاعت الأقلام والكاميرات أن تشكلها لثورة 23 يوليو 1952 بعد ثلاثة عقود على الأقل.

والفارق هنا أن الشاهد سواء كان مراسلا صحفيا أم مؤرخا يرى من زاوية ضيقة أو من موقعه جزءا من الحدث فيسجله رابطا إياه بما عرفه من الآخرين وثمة احتمال للنقل غير الأمين من الطرفين لاعتبارات خاصة بعدم التسجيل البصري وتحكم الأهواء الفكرية فضلا عن التشوه الإدراكي الحادث نتيجة نقل موضوع من شخص إلي آخر وتقدر نسبته طبقا لعلماء الاتصال بـ 30% من الموضوع نفسه.

وإذا كان للتحريض مكان بارز في كل ثورات العالم عبر التاريخ فان التحريض في ثورة 25 يناير قد تميز بسمات شديدة الخصوصية جعلت منها فريدة من نوعها ففضلا عن فساد وحماقة النظام الذي كان يحمل بين أفراده جهلا مطبقا بالتكنولوجيا والوسائط الإلكترونية والمواقع الاجتماعية جعله يتعالى عليها كان القائمون عليه – أي النظام – تتراوح أعمارهم بين السبعين والثالثة والثمانين وهي شريحة عمرية يندر بينها في المنطقة العربية من يتفاعل مع الكمبيوتر والإنترنت بشكل جيد فضلا عن المواقع الاجتماعية واليوتيوب ورغم ذلك فان الأصغر سنا بينهم بحكم كونه الابن والمرشح – وقتها – لوراثة الدولة المصرية حين سئل عن إمكانية التفاوض مع "شباب الفيس بوك" ضحك ساخرا منهم ومن الصحفي الذي سأله وسجلت الفقرة ورفعت على اليوتيوب ومن ثم الفيس بوك وشاهدها الملايين فقامت بدور تحريضي جبار.

التوحد...

يبرر علماء الاتصال التأثير الشديد للسينما الروائية ومتابعة الجمهور لها بتوحد ذلك الجمهور مع البطل ومن هنا تأتي جماهيرية نجوم السينما في العالم كله ويحزن المشاهد لهزيمة البطل ويبكي لبكائه ويفرح بانتصاره في النهاية كأنه انتصار شخصي له رغم أن الأمر لا يعدو اتفاقا بين طرفين على الكذب للتسلية لكن هذه التسلية في مستواها الأعمق تفرغ طاقات الإحباط والقهر داخل المشاهد عبر العنف أحيانا والانفعال في أحيان أخرى وفي مرحلة ما قبل الحشد والتحريض صادفت السينما التجارية المصرية ما سُمّي بموجة "الكوميديا الجديدة" وبدأت بفيلم "إسماعيلية رايح جاي" وأفرز نجاحه المفاجئ الموجة بأبطالها الذين تنوعوا ما بين قصير بشكل مبالغ فيه وسمين إلى حد الإضحاك دون تمثيل طويل جدا وكان السؤال "كيف يتوحد

الجمهور مع أبطال يخالفون تماما وسامة رشدي أباظة وكمال الشناوي وغيرهم" وجاء التفسير بأسرع مما توقع الجميع فالجمهور كان يرى نفسه مشوها ممسوخا ويعاقب نفسه ويجلد ذاته على صمت طال بينما زاد الظلم والقهر ومعه الغضب المكبوت والإحساس المتعاظم بالعجز والهزيمة

ومن هذه النقطة بالتحديد جاءت صعوبة المهمة المقدسة لإيقاظ الروح الخابية وكان أن ساق القدر أدوات مختلفة للتحريض تليق وحالة الموت الإكلينيكي للشعب المصري وجاءت قناة "الجزيرة" لتطبق قاعدة عالم الاتصال الكندي الراحل "مارشال ماكلوهان" حيث لم يقتصر الأمر على القراءة أو السمع وإنما جمع بين السمع والبصر في حالة سماها "دغدغة الحواس" فاستلبت تركيزا أعلى واستقبالا أكثر تركيزا ومن ثم انتقلت عدوى التحريض البصري إلي المواقع الاجتماعية

الموقف الأول

كان الجمهور المصري قد اتخذ موقفا مبدئيا تجاه تليفزيون السلطة حيث وصلت معدلات المشاهدة إلي أدني مستوياتها على الإطلاق وتحولت الريادة الإعلامية إلي نكتة لا يصدقها قائلها نفسه وانزوى جيل – افترض الحاكم أنه غير موجود – أمام شاشات الكمبيوتر ليكتشف قدرة هائلة على التعبير عام 2004 حيث ظهرت "المدونات" وظهرت في المشهد أسماء أثارت قلق السلطة مثل "وائل عباس" صاحب مدونة "الوعي المصري" الذي ساهمت مدونته في نشر فكرة التدوين بعد أن أثار قلق السلطة وتعرض للاعتقال أكثر من مرة ومن طرف الخيط التقطت الجزيرة بفيلمها الشهير عن المدونات الظاهرة، للتحول إلي ثقافة لدى جيل ليست لديه وسائل تعبير بعد مصادرة الصحافة والتلفزيون لصالح السلطة والتابعين لها وكان الحل التكنولوجي إلهيا.

ونمت المواقع الاجتماعية بشكل كبير جداً، وأصبحت تحتل أهمية كبيرة لدى المجتمع المصري وذلك بسبب سرعة نشر الأخبار والصور والفيديوهات، وساهمت بشكل كبير في الكشف عن الكثير من الجرائم وذلك بسبب الرقابة المفروضة على الصحف والفضائيات. لقد أصبحت المواقع الاجتماعية هي الوسيلة الوحيدة لكسر التابوه الذي فرضته الأنظمة الديكتاتورية، وكانت المفارقة أن المدون يكشف

التعذيب عبر نشر فيديو لأحد المواطنين فيتم التقاطه وتعذيبه ليخرج فاضحا ما حدث له عبر مدونته ومن ثم جاء دور اليوتيوب والفيس بوك ليكونا أكثر عملية وسهولة في الاستخدام وهنا جاء دور التوحد، إذ تسربت فيديوهات التعذيب التي يؤَرّخ لها بأشهرها وهو فيديو تعذيب "عماد الكبير" الذي سجل أول محاكمة لضابط شرطة أُدين بالتعذيب ورغم ذلك فلم تتوقف الشرطة عن محاولة اصطياد ضحية التعذيب مرة أخرى لتبرير سلوك الضابط الذي قضى نصف العقوبة وأفرج عنه وأعيد إلى العمل بالشرطة ومهما كانت النتيجة فقد انتشرت الظاهرة و لم يكد يمر يوم إلا ويجد متابعو الموقع الاجتماعي الشهير كليبا جديدا لتعذيب مواطن آخر حتى قُتل خالد سعيد ونشرت صورته على الشبكة وانتشرت في المواقع الاجتماعية فكانت بداية النهاية لنظام قام على إرهاب المواطن وتعذيبه وإهدار كرامته.

"كلنا خالد سعيد" لم تكن هذه الجملة التي أصبحت عنوانا لصفحة على الفيس بوك كان لها دورها الرئيسي في الثورة إلا تجليا لحالة التوحد التي أشرنا إليها من قبل باعتبارها الحالة التي تنتاب مشاهد العمل الدرامي إذ يتوحد مع البطل وبطلنا هذه المرة هو خالد سعيد الذي يبلغ من العمر أربعة وعشرين عاما ويهوى الإنترنت.. (تبلغ نسبة الشباب في مصر نحو 52% من تعداد الشعب) واختزلت جملة كلنا خالد سعيد الأمر فليس من بين المصريين من لم يشهد إهانة الشرطة له أو لغيره وليس من بينهم من لا يعرف شخصا على الأقل تم تعذيبه بشكل أو آخر في أقسام الشرطة لذا صاروا جميعا خالد سعيد وأصبحت صورته قبل التعذيب رمزا لهم وبعد التعذيب صارت رمزا لما لا يريدون أن يستمر.. ومن هناك، ومن هذه الصفحة انطلق الموعد العاطفي ليوم غضب للشعب المصري كله ليس لخالد فقط ولكن لآلاف غيره ولضحايا مظاهرات المحلة التي نقلت عبر الفايسبوك في صور وفيديوهات ولتلك الفتاة التي أجبرت على خلع ملابسها في قسم الشرطة وسرب الفيديو عبر مدونة "وطني".

وكان الدور الأكبر للنظام السياسي الذي قرر قطع خدمات الإنترنت والمحمول في جمعة الغضب 28 يناير فنزل الشعب بكامله إلى الشارع حيث خرج شاب من كل بيت تقريبا وانطلق أهله يسألون عنه بعد قطع الخدمات وانفجر الغضب بعد نقل وقائع جمعة الغضب أكثر فأكثر.

الإنترنت في مصر

وقد كشفت إحصائيات حديثة للجهاز المركزي للتعبئة العامة والإحصاء أن عدد مستخدمي شبكة الإنترنت في مصر بلغ 12 مليوناً وأن نوادي تكنولوجيا المعلومات يبلغ حوالي 1776 ناديا وعدد مستخدمي الإنترنت في أندية تكنولوجيا المعلومات أسبوعيا بلغ 190016 مستخدما وأن نسبة الأندية التي تقدم خدمة الإنترنت في الحضر والريف تبلغ 21.7% و12.7% على التوالي من إجمالي الأندية وأن متوسط أعداد الزائرين في الحضر كانت 203 زائرا أسبوعياً بينما بلغت في الريف 173 زائراً أسبوعيا.

وعدد مقاهي الإنترنت بلغ 4597 مقهى منها 95.78% تقدم خدمة الإنترنت وبلغ إجمالى عدد المستخدمين أسبوعيا لمقاهي الإنترنت 804270 مستخدماً بمتوسط 175 مستخدماً لكل مقهى أسبوعياً أما على مستوى استخدام الأسر للإنترنت فقد تَبين أن نسبة الأسر المستخدمة للإنترنت بلغت 12% من إجمالي الأسر المصرية وأن 55% من أفراد الأسرة المستخدمين للإنترنت يستخدمونه من المنزل و13% من مقاهي الإنترنت و14% من مقر أعمالهم و18% يستخدمون من أماكن أخرى. ونسبة الأسر التي تستخدم الإنترنت في مجال التعليم بلغت 52%، و15% من الأسر تتعامل مع الحكومة الإلكترونية و33% يستخدمونها في مجالات أخرى.

التحريض التونسي..

"شكرا لتونس.. شكرا للجزيرة.. مفيش خوف تاني" الجملة السابقة وهي بالعامية المصرية للناشطة الأشهر في عالم الفيس بوك والتويتر والثائرة التي تحولت رمزا "أسماء محفوظ" وقالت جملتها مباشرة بعد تنحي الرئيس المخلوع حسني مبارك وبدء استسلام النظام لمصيره الطبيعي ولم تكن صرخة أسماء إلا توثيقا لدورين يحملان نصف الثورة المصرية إذ قدمت تونس "برهان ربها" وأثبتت قدرة الشعب على خلع رئيسه ولعل أشهر تونسي في مصر الآن هو محمد الناصر العويني ذلك المحامي الملهم الذي خرج متحديا حظر التجول صارخا "المجد للتوانسة.. بن على هرب.. بن هرب" وفي استحضار اللحظة التونسية الأعظم اجترار للحظة كان المصريون يطرحون السؤال الصعب.. إذا لم نفعلها الآن فلن نفعلها قبل مائة عام.

فثمة حياة في جثة الشعب ظهرت عبر مظاهرات حركة كفاية ومظاهرات المحلة 2006. هل هي صحوة الموت أم غفوة الحياة؟ وعبر الفيس بوك تلقى المصريون كورسات مواجهة القنابل المسيلة للغاز من نظرائهم التونسيين بل وكانت الجملة الأشهر في ربيع الثورات العربية تونسية الصنع وهي "الشعب يريد إسقاط النظام" والمدهش أن اليوم الرابع للثورة المصرية شهد لافتات ينقصها أن يكتب عليها "صنع في تونس" وهي بالتحديد "مبارك ديجاج" وهي المأخوذة عن "بن على ديجاج".

أما الجزيرة فرغم صمتها حتى مساء يوم 25 يناير وعتاب الثوار عليها إلا أن معركتها بدأت من قمة الدراما حيث نقلت الأحداث بفدائية لا مثيل لها رغم المنع والتهديد بل وسحب تصاريح العمل وتبادلت الجزيرة وموقع الفيس بوك وتويتر لعبة الفيديوهات فمن الإسكندرية يرفع فيديو يقتل خلاله أحد الضباط مواطنا يرفع يديه مستسلما فتنقله الجزيرة، إلى فيديو لمعركة الجمل الشهيرة تبثه الجزيرة فينتشر عبر المواقع الاجتماعية المختلفة وتخرج الجموع غضبا لأبناء الشعب الثائر.

التبرير والتحرير

دخلت المؤسسات الحكومية عبر خطين متوازيين دائما في محاولة للحد من تأثير المواقع الاجتماعية، أولهما حين قامت بإنشاء صفحة على الفيس بوك وموقع للحكومة الإلكترونية ظنا منها أن مجرد استخدامها للوسيلة سوف يحد من تأثير محتوى ما يقدمه الشباب الثائر ودخلت مرة أخرى عبر برامج التوك شو في الفضائيات الحكومية والخاصة إذ تمّ تهديد البعض وكُلف ضيوفٌ بعينهم من لجنة السياسات ليكونوا ضيوفا دائمين على هذه الفضائيات وتلك البرامج ليشكلوا حائط صد ضد الهجمات البرامجية التي بدأت بسقف عال من الحرية ظل ينخفض حتى قامت الثورة لكن وجوه لجنة السياسات نفسها تم خرقها تماما إذ انكشف هؤلاء بسرعة و لم يجدوا من المنطق ما يبررون به اغتيال خالد سعيد أو سيد بلال في الإسكندرية أو تزوير إرادة شعب عبر مسرحية هزلية أطلق عليها اسم انتخابات.

وكانت الآلية بسيطة بساطة الحقيقة، إذ يتم رفع فيديو يتحدث فيه الشخص مبررا سلوكيات النظام ويتم الرد عليه عبر فيديوهات تكذبه أو تسخر من كلماته ولعل أسماء صحفيين من أمثال مجدي الدقاق الذي كان بمثابة متحدث رسمي باسم

لجنة السياسات وكذلك الدكتور جهاد عودة الأستاذ والأكاديمي المهم، قد وُضعوا في مواقف لم يكن أحد يتصور أن يُوضعوا فيها نظرا لدفاعهم عن سلوك نظام أقل من مستوى معرفتهم بكثير وقد وصل الأمر بصحفي مثل أسامة سرايا رئيس تحرير الأهرام أن سقط سقطة بشعة تحولت إلى فضيحة صحفية دولية نشرت الجارديان تقريرا عنها، حيث قام بتزوير صورة لمبارك وأوباما ومحمود عباس ونتانياهو والملك عبد الله وبينما كان مبارك في مؤخرة الصورة يتقدمهم أوباما قام سرايا بتغيير الصورة بالفوتوشوب بحيث وضع مبارك بدل أوباما وخرج الرجل ليدافع عن الكارثة التي فعلها بينما احتفل به وبرئيسه مواطنو الفايسبوك إذ وضع الكثير منهم صورته في المقدمة مع السياسيين المذكورين باعتبارها طبقا لمصطلح سرايا "صورة تعبيرية"..

كوميديا 25 يناير

ومن أهم سمات «كوميديا 25 يناير» السخرية من إنجازات مبارك. في الوقت الذي انشغل فيه صناع السينما والدراما التليفزيونية بالبحث عن سبل للخروج من الأزمة الراهنة، خصوصاً بعد عدم تحقيق أفلام السينما مثل «فاصل ونعود» لكريم عبد العزيز و«356 يوم سعادة» لأحمد عز إيرادات كبيرة، ومع المشاكل الإنتاجية التي تواجه المسلسلات حالياً وتعطل معظمها، تشهد الفيديوهات التي ابتدعها الشباب على الفايسبوك وموقع اليوتيوب نجاحاً كبيراً، بل باتت تفرض نفسها بقوة على الساحة الفنية والجلسات الخاصة بين الشباب.

وحقق أبطال تلك الفيديوهات المنتشرة على مواقع الإنترنت شهرة كبيرة ومنهم الفنانة منى هلا التي نالت شهرة كبيرة بعد بث برنامجها «منى توف» على الإنترنت، الذي تسخر فيه من رموز النظام السابق، وتقدم منى هلا البرنامج بحس كوميدي مع الاستعانة ببعض الفيديوهات ولقطات من البرامج التليفزيونية والصور الفوتوغرافية، ورغم بساطة البرنامج إلا أنه نال إعجاب الكثيرين.

وكانت فكرة برنامج منى توف في البداية عبارة عن استكشاف فقط، ولكن تم تطوير الفكرة لتقوم على مزيج بين مقاطع الفيديو والتعليق عليها، حسبما أكدت منى هلا، مشيرة إلى أن ميزانية تكليف البرنامج ليست ضخمة وأنها لا

تحصل على مقابل مادي نظير دورها في البرنامج، أما حول ما تتعرض له من هجوم كبير قالت منى إنها لا تخشى من تلك الانتقادات وتتعامل معها بروح رياضية.

وتميز الطبيب باسم يوسف من خلال بعض الفيديوهات لبرنامجه «باسم يوسف شو» على اليوتيوب الذي سلط الضوء فيه على أهداف الثورة المضادة، وهاجم الفنانين الذين شتموا الثوار ومنهم طلعت زكريا وغيرها من الموضوعات المتعلقة بثورة 25 يناير وذلك بأسلوب كوميدي نال استحسان الكثيرين، وأصبح باسم يوسف فجأة ضيفاً على العديد من البرامج التليفزيونية ليتحدث عن تلك التجربة، بل إن مسؤولي العديد من القنوات الفضائية يتفاوضون حاليا مع باسم يوسف لتقديم البرنامج على الخط نفسه الذي ظهر به على موقع اليوتيوب لاستثمار نجاحه، لكن يوسف مازال حائراً حتى الآن و لم يستقر على القناة التي سيوقع معها العقد، حسب تأكيداته حيث يرغب في أن يحتفظ البرنامج باستقلاليته، كما أصبح اليوتيوب والفيس بوك منفذا للعديد من المخرجين الشباب الراغبين فى إيصال إبداعهم للجمهور، وأطلق بعضهم قناة كوميدية بعنوان «كوميديا 25 يناير» تعرض فيديوهات ساخرة متعلقة بالثورة منها «مطلوب متظاهرين دعما للثورات العربية» للمخرج إياد صالح، و«حوار مع أحمد عز من داخل سجن طرة» لمحمد طهطاوى وإياد صالح، و«خطاب مبارك الذي لم تبثه قناة العربية» ويسخر من إنجازات مبارك التي يدعى تحقيقها.

كما حقق فيديو بعنوان «فضيحة في ميدان التحرير» نجاحاً كبيراً لبطله الفنان الشاب المعروف باسم "مدحت" حيث أعلنت المنتجة والفنانة إسعاد يونس عن رغبتها في التوصل إليه للاشتراك في عمل فني، بعد أن ظهر «مدحت» في الفيديو مدافعا عن مبارك وإنجازاته بشكل ساخر وحقق نجاحاً كبيراً. ومع نجاح فيديوهات اليوتيوب وتفوقها على معظم الأفلام السينمائية والمسلسلات المعروضة أطلق المنتج محمود بكر قناة «خاتم سليمان» على اليوتيوب لمسلسل خاتم سليمان بطولة خالد الصاوي ورانيا فريد شوقي، الذي يتم تصويره في سابقة هي الأولى من نوعها، يعرض العديد من المفاجآت.

ويفكر حالياً بعض المخرجين الشباب في أفكار جديدة لطرحها كبرامج على اليوتيوب، ويأملون في أن تنال إعجاب الجمهور خصوصاً أنهم يتلقون ردود الفعل

في شفافية تامة بعيدا عن الدعاية والأخبار الكاذبة، فمن يعجبه الفيديو من الجمهور يقوم فقط بالضغط على "like"، كما أن هناك خاصية لتوضيح عدد المشـــاهدين الذين شاهدوا الفيديو، بدلاً من إيرادات السينما التي تشهد غالباً في مصر غموضاً في إيراداتها الحقيقية.

كما استعانت الإعلامية بثينة كامل والمرشحة لرئاسة الجمهورية باليوتيوب في حملتها الدعائية وأطلقت فيديو على اليوتيوب لزيارتها إلى إحدى القرى بـــالفيوم، وذلك فى الوقت الذى أعلنت فيه عن قرب إطلاقها قناة بعنوان «بثينة كامـــل تي في» تهدف إلى خدمة المواطن فى كل المحافظات وتسليط الضـــوء علـــى معانـــاة المصريين فى حياتهم اليومية، ويحمل البرنامج الرئيسى للقناة اسم «يوميات مرشحة للرئاسة». ويبدو أن اليوتيوب والفيس بوك سيكون هو المستقبل في الفترة المقبلـــة خصوصاً في ظل التطور الذي تشهده الميديا حيث يسهل متابعة مثل هذه الـــبرامج والقنوات على العديد من الوسائط مثل الكومبيوتر والتليفونات المحمولة.

فيديوهات الإنترنت.. درس الوثائقي الجديد

شاكر عيادي

مقدمة

غالبا ما تتسبب طبيعة الفيلم الوثائقي في جدالات ساخنة خاصة أثناء المنعطفات الكبرى للتطورات التكنولوجية والاختراعات لأدوات جديدة في صناعة الأفلام. العلاقة بين الفيلم الوثائقي و"الواقع"، بعيدا عن كونها قد حسمت، ما انفكت تخرج على السطح من حين إلى آخر. على نفس القدر من الأهمية الآن هي سلامة النص الوثائقي نفسه. فقد تعود متلقي الفيلم الوثائقي منذ بداية السينما على قبول النص الوثائقي دفعة واحدة، في مكان واحد، وبنفس الطريقة الخطية التي ارتآها المنتج. لكن مع تطور التقنيات الجديدة وبروز المبدعين القادرين على التحكم في الوسائط التقنية الحديثة، ولا سيما الإنترنت، من المهم أن نعيد النظر في الفيلم الوثائقي كعمل متكامل موجود في مكان واحد، تتم صياغته من طرف مجموعة مترابطة، ويتم تقديمه كما ورد نصا متماسكا وله بداية ومتن ونهاية. قد يكون الوقت قد حان لإعادة صياغة تعريف قريرسون الشهيرة للفيلم الوثائقي كـ: "معالجة خلاقة للواقع"، وتضمينه تحديدا أكثر شمولية لإضافة التفاعل، وإشراك المتلقي في العملية الإبداعية للإنتاج، وإمكانية إعادة ترتيب محتوى الفيلم. إن الاختراقات الحديثة في مجال تكنولوجيا الاتصال تحتم إعادة النظر في مفهوم الفيلم الوثائقي من زوايا مختلفة وهي تمثل في الأصل جوهره: تمثيل الواقع، وتطور الأسلوب، وطبيعة التأليف.

تمثيل الواقع

بخلاف الحركات الفنية الأخرى لا يزال الفيلم الوثائقي يتصارع مع القيود المفروضة عليه، والمتوقّع منه، وشروط البقاء وفيا لـ "الواقع"، مهما تباينت مفاهيم

"الواقع". فمنذ بداية وجوده تمتع الفيلم الوثائقي بالاستثناء في تمثيل "الواقع" وهو ما يجعله نوعا خاصا من السرد. في الواقع، فمهما كانت الأساليب والموضوعات والمقاربات التي يعتمدها الفيلم الوثائقي، فإنه لا يمكنه أن يتجنب إعطاء الانطباع بعرض "الواقع" أو على الأقل تمثيله. ولكن هذه العلاقة الوجودية بين النص الوثائقي و"تمثيل الواقع" هي بالضبط التي تطرح إشكاليات عدة مهما كان الاستثناء الذي يتمتع به. لأن "الواقع" دائما ما يأتي إلينا، في أحسن الأحوال، عبر وسيط، إن مفهوم "الواقع" نفسه يبقى غير مؤكد ويصعب الإمساك به أو التمكن منه.

أثناء تسجيل ما يحدث، يستغل الفيلم الوثائقي بطبيعته قدرتَه الضاربة وغير المتكافئة مع "الشخوص الاجتماعيين"، كما يسميهم بيل نكولز، وينتهك بالضرورة خصوصيتهم. قد يخضع الشخص ويقبل هذا التطفل المتبادل والتدخل المؤقت، ولكن في واقع الأمر لا يوجد لديه من مفر لحماية نفسه سوى الكذب في بعض جوانب حياته او المبالغة فيها تماما. وعلاوة على ذلك، لا بد لصانع الفيلم الوثائقي، حالما ينتهي من جمع كمية كبيرة من المواد المصورة والمسجلة، أن يعهد بها لمونتير الفيلم ليتمحصها ويدقق فيها. يستخدم المونتير الترسانة التقليدية في تشكيل التسلسلات المحتملة وبنائها، واختصارها أو الحذف منها، وتشكيل العناوين الفرعية، والتعليق والمؤثرات البصرية والصوتية. نتيجة لذلك، ما قد ينتج في وقت لاحق هو الحصول على فيلم له علاقة أكثر بوجهة نظر المخرج ونظرته للعالم، أكثر منه بالشخوص الممثلة فيه. في هذا المعنى، ونتيجة لذلك، يمكن اعتبار الفيلم الوثائقي شبه رواية من الخيال يتم بناؤهُ بأشياء يعثر عليها.

على الرغم من أن المشاهد يتوقع من النص الوثائقي أن يقدم جزءا من "الواقع"، فعلينا أن ندرك أنه، في واقع الأمر، لا يتعدى إلا أن يكون عملا فنيا بمفاهيم مُشَكّلة مثل أي شكل فني آخر. يحكي الفيلم الوثائقي قصة ويضفي انطباعا مثل أي عمل آخر من أعمال الفن السردي. ويستخدم صناع الفيلم الوثائقي جميع الوسائل اللازمة والمتاحة تحت تصرفهم من أجل تكثيف الأحداث، وتوضيح توجهات الشخوص الاجتماعية، واستبعاد أية مواد من شأنها إضعاف تماسك الفيلم الوثائقي. كل هذه التدخلات الفنية، في أحسن الأحوال، تدعو إلى إعادة النظر في

الفيلم الوثائقي كوثيقة مطابقة للأصل، ومدى استحقاقه لـ "تمثيل الواقع"، بالتالي لا يمكننا أن نكون قادرين على الحديث عن عملية التوثيق لـ "الواقع"، ولكن يمكننا تأجيل ذلك لأجل غير مسمى، آخذين تفكيكية دريدا ملاذا آمنا.

لذا، ليس هناك تعريف شمولي وجامع لمفهوم الفيلم الوثائقي أو حتى "الواقع". علينا إذًا أن نسلم بأنّ الفيلم الوثائقي يعرض قصصا ذاتية ومحلية، تتفاعل مع قصص أخرى موجودة أو ستوجد. ولكن ما يجعل الفيلم الوثائقي نصا جذّابا وواسع الانتشار هو تلك القصص الذاتية والشخصية، التي يعرضها من وجهة نظر الشخوص الاجتماعية وصانع الفيلم على حد سواء. منذ نشأته وحتى اليوم، يقاوم الفيلم الوثائقي، وكذلك يفعل "الواقع" الذي يزعم تمثيله، التعريف الثابت والمفهوم الجامد لطريقته في التعبير. فلا يمكن للفيلم الوثائقي كنص إلا أن يعرض انطباعا عن "الواقع" ومسحة من الحقائق المظللة، التي تحتاج إلى توضيح وتفصيل. لم يعد من الممكن أن نطلب ونتوقع من الفيلم الوثائقي أن يتحدث ويعرض "الواقع". لا يمكن أن نعطي الفيلم الوثائقي كل هذه السيادة والسلطة ليكون شاهدا على حقيقة شاملة وجامعة ولكنها مريبة وملتبسة. إذًا هناك الكثير من الذاتية والمصالح المتضاربة التي تمنع من التسليم ببراءة النص الوثائقي.

لأن كلّ وثائقي يروي قصّة من وجهة نظر معينة، فمن الضروري لأفلام وثائقيّة أخرى أن توجد. يجوز لأي عمل وثائقي جديد أن ينازع الادعاءات القديمة، ويعزز بعض وجهات النظر المطروحة، يتحدى البعض الآخر، ويطرح وجهات نظر جديدة. ومع ذلك فلا ينبغي لنا أن ننسى أن هذه الأفلام تمر بالضرورة، عبر مرشحات مؤسّسية، وسلطة صانعي القرار ومصالح. يصل الفيلم الوثائقي إلينا، وكذلك "الواقع"، عبر وسيط، محرَّفا، وقد تم تطهيره من التعقيدات والإشكاليات. ولذلك يسمح لوجهات نظر معينة فقط بالعبور بينما تقتل الأخرى أويتمّ إبعادها إلى الهامش. بسبب هذه التعقيدات المتشابكة من الناحية الشخصية والمؤسسية، لا بد من التخلي عن الفكرة القائلة بأن الحقيقة هي "هناك" يجب فقط ادراكها وتقديمها. ولكن بالطبع هذا الانضباط المؤسسي ليس فعالا دائما، فبحكم طبيعته، كما يفهم ميشيل فوكو، يحتوي على شقوق

وتصدعات تسمح للممنوع، وغير المعقول والمسكوت عنه من الإفلات والعبور إلى دائرة الضوء.

على هامش أي أعمال فنية متجانسة ذات مرجعية مؤسسية يوجد، مثلُ الجذور الحرة، عدد من الأصوات المثيرة للجدل والتحدي. محتوى الفيديو عبر الإنترنت، الذي يذكرنا بالأفلام الوثائقية القصيرة من بكرة واحدة في بداية السينما في أواخر القرن التاسع عشر، يحاول إزاحة الفيلم الوثائقي التقليدي عن مركزيته. وبإمكان كل قطعة فيديو تنشر على الإنترنت أن تقوم مقام شريط وثائقي من بكرة واحدة، أو يتم وضعها بشكل متاخم مع بكرات أخرى لبناء قصة معقولة من بين قصص كثيرة أخرى ممكنة. إذًا بإمكان المشاهد أو مستخدم الأنترنت ترتيب المواد المنزلة كيفما اتفق. بإمكانه أيضا أن يلعب دور المخرج، والمونتير، والناشر أو الموزع. ينطلق مستخدم الإنترنت من مجموعة بكرات مختلفة ليتحصل في نهاية المطاف على العديد من "الأفلام الوثائقية" كل حسب ذوقه وميولاته. ولكن وحدة هذا الفيلم الوثائقي وتمامه ليسا موجودين أصلا، وليس من المفترض أن يكونا موجودين، ويتم انتهاكهما عمدا. فالمعنى ليس ثابتا لانه في تحول دائم، وبالتالي يتم إرجاؤه الى أجل غير مسمى.

في حالة إنتاج الوثائقي التقليدي يجمع المنتج عشرات الساعات من المواد المصورة التي يسلمها للمونتير ليختزلها في نص واحد، وعادة ما تكون نسبة ضئيلة من المواد الأصلية التي يتم جمعها. أما في حالة المواد الموجودة على شبكة الإنترنت، فعلى العكس من ذلك، تبقى كلها ويمكن الحصول عليها بشكل فردي أو في مجموعات، توضع بجانب بعضها البعض في مجموعة بطرق متنوعة. ومن الواضح أن هذا يسمح باستخراج النصوص بكثير من السّبل الممكنة، ويقدم قراءات عديدة ممكنة. منذ البداية، لا نتطرق إلا إلى المحتوى ويظل الأسلوب ثانويا. يأتي محتوى الإنترنت مهتزا وفي تدفق مستمر، ومكملا بالمعلومات الصوتية. ولكنّ مستعمل المحتوى، وهو لا يدرك دائما الهدف من تسجيل مواد بعينها، يُثريها بمعلومات إضافية وكثيفة من الصورة والصوت، وغالبا ما يتم ذلك بشكل عشوائي. قد يكون "مؤلف" المواد ظاهرا أو خفيا ولكن غالبا ما يعطي النص الوثائقي الانطباع بأنه بطريقة ما كتَب نفسه تلقائيا دون أي مؤلف وراءه.

تطور الأسلوب

ومنذ البداية، وحتى قبل أن يستقر مفهوم الفيلم الوثائقي نفسه، أثرت التطورات التكنولوجية في السرد والأسلوب الفني للفيلم الوثائقي. فالوزن الثقيل للكاميرات وآلات التسجيل وأدوات الإضاءة في بداية السينما مع العديد من الفنيين اللازمين لتشغيلها ونقل المعدات تطلب بالتأكيد لقطات أكثر استقرارا، واعتمادا كبيرا على المقابلات. اعتمد الفيلم الوثائقي آنذاك على صوت المعلق لإضفاء مزيد من التماسك السردي للصور المعروضة. على النقيض من ذلك، حررت المعدات الخفيفة نسبيا في الخمسينيات السينمائيين وجعلتهم أكثر مرونة وخفة وأقل وطءًا على سير حياة الشخوص أثناء عملهم. فبعد معدات الأفلام والصوت خفيفة الوزن في الخمسينيات، أصبحت آلات الفيديو أكثر مرونة في الستينيات والسبعينيات، وبعد ذلك إلى يومنا هذا، هناك حاجة إلى عدد أقل من الفنّيين أثناء إنتاج الفيلم الوثائقي. وأعطى هذا مجالا أكبر لصانعي الفيلم ليصبحوا أقل تدخلا، وبالتالي الوصول إلى لحظات أكثر حميمية أثناء التصوير.

لكن الجدال الدائر حول "تمثيل الواقع" لا يزال متواصلا بلا هوادة. فالعلاقة بين صانعي الأفلام الوثائقية والشخوص الاجتماعيين تَطرح حتى يومنا هذا بعضَ الأسئلة الأساسية. جرب صناع الفيلم الوثائقي مجموعة متنوعة من الأساليب بما في ذلك نهج عدم التدخل المطلق في السينما المباشرة. وقد مكنت المعدات خفيفة الوزن والاعتماد الكلي على الإضاءة الطبيعية صناع الأفلام من "رصد" الأحداث أمام الكاميرا وبالحد الأدنى من التدخل في الموضوعات المعروضة. وهذا بدوره أدى إلى نمط جديد من اللقطات المرتعشة، وتغطية الإطار بصفة جزئية، والتوزيع العشوائي للظلام والضوء، والصورة المشققة والمنمشة. ولكن هذه المقاربة في "الرصد الحيادي" لما يجري أمام الكاميرا كانت فرضية فاشلة في تسجيل "الواقع" كما هو. وقد توصلت بالفعل الأنثروبولوجيا الثقافية ومبدأ عدم اليقين لهيسينبيرج في ميكانيكا الكم إلى أن الموضوع المرصود يغير سلوكه بفعل ذلك الرصد ذاته.

لا يسأل مستخدمو الكمبيوتر الذين يضعون على الإنترنت موادهم الخاصة في الوقت الحاضر أنفسهم أسئلة عميقة حول "تمثيل الواقع" بحكم طبيعته، فنظرا لاستعمال الجوال وكاميرا الفيديو الخفيفة الوزن والرخيصة، لا يمكن للمستعمل أن

يحصُل على لقطات مركزة وثابتة. كما أن هذه الأدوات محدودة القدرة على تخزين كمية كبيرة من المعلومات وبالتالي قد تكون الصورة منقطعة. وليس بالضرورة أن يكون مستخدمو الكمبيوتر الذين يملكون الهواتف الجوالة أو كاميرات الفيديو الاستهلاكية مدربين على التصوير الفوتوغرافي أو الفيديو أو مدربين على المونتاج، ولا متمرسين في الإخراج، ولا ضليعين في نظرية ايزنستاين للمونتاج. وهكذا فإن ما نحصل عليه هو لقطات مهتزة، وصور جزئية، ولقطات محجوبة؛ باختصار، نحصل على محتوى ناقص يذكرنا بأسلوب السينما المباشرة في الخمسينيات والستينيات. لكن من جهة أخرى فإن هذه العيوب تدل على ما هو فوري وملح وجديد ومختلف، كما تطرق إلى ذلك رولان بارت بعبارة "الوخزة" في حالة التصوير الفوتوغرافي.

عيوب أشرطة الفيديو المنشورة على الإنترنت تصبح أسلوبا في حد ذاتها. فالمشاهدون والمستخدمون لهذه المواد على دراية بأسلوبها وهي مألوفة عندهم، فهم يحمّلون أشرطة الفيديو هذه على الإنترنت لأصدقائهم أو الجمهور، وهم يربطون الأسلوب الجديد بالأصالة والصدق والشفافية في حدث أو قصة واقعية، لا أحد يفكر في الإضاءة الكافية، أو الإطار المصمم بكفاءة عالية، أو في تسجيل الصوت بدون ضجيج. بالإضافة إلى ذلك، تَعزّزَ إنتاج المحتوى على نطاق واسع، مع وجود الموضوعات بسهولة في المناطق القريبة من المنتج مثل الحي، أو الأسرة، أو حتى المظاهرات في الشوارع. بغض النظر عن أهمية الموضوع أو تفاهته، يمكن أن تكون البشرية جمعاء جمهوره من خلال شبكة الإنترنت. هذا نوع جديد من سرد وقائع شهود العيان بطريقتها الخاصة في الإنتاج والتوزيع والمشاهدة.

وقد استوعبت الأفلام الوثائقيّة التقليديّة السائدةُ هذا الأسلوب كالكاميرا غير الثابتة والمرتجفة، وما يصاحبها من التعليق التلقائي. لم يكن مفاجئا أن البعض من صانعي الأفلام الوثائقية وحتى الأفلام الروائية استوعب أساليب المواد المصورة بطرق بدائية من أجل اجتذاب الجمهور المتعود عليها. في الواقع، فإنّ مثل هذه الأساليب الفنية الهامشية كانت دائما ملهمة ومصدرا جديدا للأفكار والأنماط الجديدة لمجموعة متنوعة من المجالات بما في ذلك إنتاج الوثائقي. يوظف الكثير من صانعي الوثائقي الآن الشباب كمشغلي الكاميرات، وباستخدام كاميرات الفيديو

المحمولة الصغيرة، والسماح لهم بتسجيل ما يرونه مناسبا. يجوز للمخرج نفسه أن يصبح شخصا من شخوص الفيلم الوثائقي. الوثائقي يبين منهجه الخاص وعملية الإنتاج ضمن محتوى السرد على غرار المواد المسجلة تلقائيا والمحملة على الإنترنت. وعندما نرى مثل هذه المواد على قناة التلفزيون الرئيسية ندرك أن أسلوب الهواة هذا قد اكتسح المجال التقليدي.

مرة أخرى يعمد مستخدمو وسائل الإعلام بدهائهم المعتاد إلى التقاط هذه المحتويات التلفزيونية ووضعها على الأنترنت مرة أخرى لإعادة تأطيرها. ومرة أخرى تنشر هذه الصور التلفزيونية على الإنترنت ضمن عدد كبير آخر من الصور مثل الجذور الحرة. يتم تجريد هذه الصور المستصلحة حديثا من سياقها، ويلقى بها عبر الإنترنت، وهي بدورها تُستعاد في مكان آخر وتُوضع في سياقات جديدة للتعبير عن مواضيع جديدة وخلق نصوص أخرى. لذا، ليس هناك مقصد نهائي لأي محتوى والعوامل الوحيدة الثابتة هي العرضية وعدم الاستقرار وعدم اليقين. وبالتالي ما زلنا على الدوام ثابتين على تغيير إطار الرؤية بصفة مستمرة وبلا نهاية لهذه العملية. ولأن الفيلم الوثائقي لا يوفر اليقين، فهو يأتي إلينا متحررا وفي اشكال عديدة: مفتوحة أو مغلقة، خام أو مجزّأة.

طبيعة التأليف

في خضم انتشار المعدات التقنية المتوفرة بسعر رخيص، ومع سهولة الإنتاج والنشر، والحجم الكبير من الجمهور الذي كان يوما ما متلقيا سلبيا لوسائل الإعلام التقليدية، يشارك الآن العديد من مستعملي التقنيات الحديثة بنشاط في عملية إنتاج ما يُشاهَد على الإنترنت. في الواقع، تمت مفاجأة وسائل الإعلام التقليدية مثل التلفزيون على حين غفلة بسبب تدفق المحتوى على الإنترنت واستقبال الجمهور الإيجابي لهذا المحتوى المجاني والمفتوح. وينتج الكثير من هذا المحتوى محليّا ويتطرّق إلى الاهتمامات المحلية أو الشخصية. ويتفاعل المشاهد مع المحتوى ويتابع هذا الانتاج بالتعليقات وردود الفعل. إنّ هذا التفاعل بعيد كل البعد عن هذه البرامج التلفزيونية العامة التي تسعى جاهدة للوصول إلى الجميع وتنتهي دون أن تلمس أي شخص. فقد خلقت شبكة الإنترنت مساحة مفتوحة لتمكن أصحاب الأدوات

الرخيصة مثل الهاتف الجوال أو كاميرا الفيديو من تحميل المضامين عن تجربتهم الخاصة، ودون سيطرة أو مراقبة من أحد كتلك اللّجان المتنفذة في مكاتب مؤسسات الإعلام التقليدية.

هناك سمة أخرى لا تقل أهمية عما سبق، وهي خطرة أحيانا، وترتبط بالكم الهائل للمواد المحملة على الإنترنت، إنها السهولة النسبية للمشاركين في عدم الإفصاح عن هويتهم. قد يطلب البعض عدم الكشف عن هويتهم حماية لأنفسهم. ولكن عدم الكشف عن الهوية قد يطرح عددا من المشاكل عندما لا يتحمل المشارك المسؤولية عن محتوى معين، أو يسرب الشائعات التي قد تهدد الآخرين، أو حتى عندما تكون المشاركة من طرف مؤسسات مجهولة. إن عدم الكشف عن الهوية يسبب تحولا في مسؤولية نشر المحتوى من شخص اعتباري أو مجموعة، أو المؤلف، إلى شخص غير معروف للمستخدمين الآخرين الذين ينشرون المحتوى ويعلقون عليه بكل حرية. ويمكن على الأرجح التعرف إلى موقع المحتوى من السياق، ولكن أحيانا يكون الزمان والمكان غامضين. وهذا الغموض قد يعزز المحتوى أو يضعفه، خاصة إذا ما وضعت المحتويات بشكل متاخم مع غيرها من المحتويات التي يمكن أن تضلل الرسالة.

ويمكن أن يتم حجب اسم المؤلف أو استعمال أسماء مستعارة لنشر الشائعات أو معلومات كاذبة تماما أو التشهير بالآخرين. لفترة طويلة كانت لنا توقعات معينة ومحددة ومعروفة من المؤلفين، والذين يتعاملون مع مؤسّسات معروفة ويحصلون على موافقة من مؤسسات أخرى لنشر أعمالهم. لقد غيرت شبكة الإنترنت في جميع أنحاء العالم وتكنولوجيا المعلومات والكاميرات الرخيصة كل ذلك. ويمكن الآن ترويج أي محتوى على شبكات الإنترنت دون وجود أي شخص لتحمل المسؤولية. إن نشر المعلومات على الإنترنت في ظل غياب المؤلف يطرح شكالية صعبة متمثلة في كيفية تطبيق أخلاقيات موحَّدة موجودة في وسائل الإعلام التقليدية وليس لنظام الاتصالات الجديد. فعندما يتعلق الأمر بمحتوى مجهول المصدر، تتلاشى القواعد الأخلاقية التقليدية كليا، ولا أحد، ولا حتى الحكومات القوية، تجرؤ على التدخل.

عندما نتفحص بعناية المحتويات التي يجري نشرها على الإنترنت، ندرك أن معظمها عادة ما تكون نتيجة للتعاون والتفاعل على نطاق واسع. فالصورة الكاملة

حول موضوع معين هي في الواقع نتيجة عمل عدد كبير من المساهمين في أماكن ومواقع مختلفة. ويتم إنتاج محتوى معين حول حدث معين، يرصد مكانا أو شخصا أو حدثا ويُنشر على الإنترنت. فجأة تأتي ردود الفعل، في شكل تعليقات أو غيرها من المحتويات، من الأطراف المهتمة من كل حدب وصوب. توضع محتويات أخرى جنبا إلى جنب مع النسخة الأصلية وتأتي من مجموعة متنوعة من وجهات النظر من أجل تعزيز الموضوع أو الشكل أو الطعن فيه. ولذا فإن الفهم الشامل للموضوع يخرج من أجزاء متباينة وخلفيات غير متّفقة وذات تاريخ مختلف ومصالح متضاربة. يبقى المتلقي في موقف نشط، فبإمكانه أن يقبل أو يرفض، أو ربما يعمل ضد ما يجري. ولا تصبح الصورة كاملة حتى يتم تنزيلها على جهاز الكمبيوتر.

هناك وفرة في المحتوى بسبب انفتاح شبكة الإنترنت على العالم. وهذا المحتوى متنوع نظرا لتنوع المشاركين فيه. ولأنه ليس هناك طريقة للتحقق من تَكرار ما يحمله الآخرون على الإنترنت فإن حجما كبيرا من هذا المحتوى هو أيضا مكرّر. ولكن هذا التّكرار في بعض الأحيان قد يتسبب في قراءة خاطئة من شأنها أن تعزز وجهات نظر معينة على حساب أخري. ومع ذلك، فإن تضخم حجم المحتوى يساعد على خلق إمكانيات جديدة للنصوص وقراءات متعددة. هذا البازار المفتوح الذي يحتوي على أعداد ضخمة من الصور يجعل من الممكن خلق أي قصة، الطعن فيها، أو التحقق منها، والكل يقدم أدلة على ادعاءاته.

على الرغم من تمسك وسائل الإعلام التقليدية مثل التلفزيون بطريقتها القديمة في العمل بسبب تقنيتها التي تفتقر حتى الآن، إلى الانفتاح الذي تعتبره شبكة الإنترنت أمرا مفروغا منه، فإنها لم تبق غافلة. فقد استوعب التلفزيون مؤخرا الدرس في التعامل مع وسائل الإعلام الجديدة، على الأقل في استخدامها المحتوى الموجود على الإنترنت. وعندما لا يستطيع منتجو التلفزيون الوصول إلى أماكن أو أحداث معينة، فإنهم يتعودون الآن على الاعتماد، في السراء والضراء، على تحميل محتوى الإنترنت. ولكن ما يفعله التلفزيون عندما تُبث هذه الصور إلى الجمهور الواسع، هو تقويم الخطاب ليصبح مغلقا، لا تشوبه شائبة، ولا يترك أي مجال لقراءة مقاوِمة. عندما يستوعب التلفزيون لعبة الإنترنت وتقوم بإعادة توجيه وجهة مادتها إلى جمهور أوسع فإنها تضعهم ضمن تدفق موَحّد وخال من اضطراباتها الأصلية.

ويرسخ صوت التعليق أو القراءة المباشرة والمحتوى المضطرب ويوجهه في خط أكثر ثباتا و"اعتدالا" وقبولا.

الخاتمة

لا يزال الفيلم الوثائقي التقليدي عالقا في المعالجة الخطية للأحداث والشخصيات والمؤسسات والأماكن التاريخية. وحتى الفيلم الوثائقي المشاكس لا يبتعد كثيرا عن الأشكال المتصلبة إلا لإضافة بعض مستحضرات اللعب على السرد والأسلوب. هناك طبعا مدارس مختلفة بشكل واضح في عملية الإنتاج الوثائقي. كل مدرسة تسعى جاهدة لحل قضايا تتعلق بما هو واقعي، وإشكاليات التمثيل، والعلاقة بين صناع الأفلام والشخوص الاجتماعية. وسّعت بعض المدارس أشكالَها الفنية وأساليب السّرد من أجل وثائقي أكثر بلاغة. على الرغم من انتقال هذه الأعمال بعيدا عن النّص المغلق بإحكام واستبدالها بأشكال وأساليب أكثر انفتاحا، لا يزال الفيلم الوثائقي تسلسليا مع عدم وجود إمكانية لتغيير تسلسل المشاهد، إضافة موادّ جديدة، أو حذف موادّ للتمكين من قراءة أخرى. لا يمكن الدفاع عن هذا الموقف المحافظ لأن مستخدم الإنترنت الجديد يتغذى على غير الخطية والمرونة والانفتاح من المواقع التفاعليّة.