

نهاية التاريخ والاساطير المؤسسة للفيلم الوثائقي

"ان غالبية الافلام الروائية التي تاخذ اشكالا وثائقية, انما تقوم بذلك لزيادة قدرتها على الاقتناع بالواقعية و لزيادة درجة اعتقاد المشاهد, غالبا من اجل التخويف او الإقناع باللامعقول". (فرانسوا نيناى)

هذا النوع من الافلام الروائية التي يحدثنا عنها نيناى ينقض العقد التاريخي بين المشاهد والسينمائي بل ويخرج الفيلم الروائي من فضاء الفرجة الى فضاء جاد تسممه اسطورة نقل الوقائع.
يعلق هذا الاخير على هذه الظاهرة بمفهوم "مفعول الوثائقي" الذي يمكن تحديده على حد تعبيره في اربع صور كالتالي :

- قبل كل شيء, الكاميرا المحمولة وهي تعطي طابع الذاتية نسبيا, مع مفعول المفاجأة وتظاهر الشخصيات بالارتجال كمحاولة لعدم لعب دور الممثل. و قد رأينا امثلة شهيرة مثل يوميات ديفد هولمز مانز وحدث بالقرب منكم. مشروع ساحرة بلير (1999), لدانييل مايريك و ايدواردو سانشيز, وهو اخر نجاح في هذا الصنف, نجاح يثبت ان إحداث الخوف ليس صعبا وبالتالي كسب الجائزة الكبرى بكاميرا (8) البسيطة وميزانية لا تتعدى ثمن شراء سيارة. النموذج الوثائقي لهذه الافلام الروائية المقلقة هو بطبيعة الحال السينما المباشرة.
- ويمكن ايضا ان تكون صور وثائقية وصفية (ملقطة من الطائرة) او مدرجة في الميدان على (النمط العسكري) ويصحبها التعليق. هذا تخصص افلام الوحوش لسنوات الخمسينات التي تستقي بطبيعة الحال من نشرات الاخبار والوثائقيات لتلك الحقبة, على طريقة *The March of Time*.
- كما يتم تضمين الافلام الروائية مشاهد اوارشيفات (حقيقية او مفبركة)...لن ارجع الى كون المظهر الوثائقي للارشيف اقل ارتباطا "بطبيعته" منه الى دوره داخل المونتاج الذي يتضمنه...
- واخيرا, يمكن وضع حوار الممثلين على شكل الحوار الصحفي interview, بكاميرا ولاقط صوت متنقلان, بحيث يعطي انطباعا يختلط فيه الممثل ودوره, والشخص بالشخصية, ويلقي الريبة في نفسية المشاهد الذي لا يدري أي الاثنين يتحدث (هكذا في فيلم مذكر مؤنث لجودار او ازواج وزوجات لوودي ألن)...

طبعا الصور الاربعة التي افردھا فرانسوا نيناي لا تكفي لحصر المؤثرات الصوتية والبصرية التي تجعل المشاهد ينسى العقد الذي ابرمه مسبقا مع صاحب الفرجة.

لا يجدي في هذا الاطار الدخول في مقاربات فلسفية للموضوع لكي لا تاخذنا المفاهيم النسبية بعيدا عن واقع السينما.

لنعد قليلا لمفهوم "العقد", لم يتفق مؤرخوا السينما مثلما اتفقوا على التفريق بين الجانب التقني للفيلم من جهة والجانب الفني من جهة اخرى. بناء على ذلك يمكن التأريخ للعلاقة الجدلية التي جمعت المشاهد بالسينما عبر مرحلتين, الاولى وهي تجريبية بدائية تبدأ منذ خروج آلة السينماتوغراف من مختبرات الاخوين لوميروالمرحلة الثانية التي تبدأ حسب المؤرخ الفرنسي جورج سادول مع انطلاقة السينما في شكلها "المسرحي الفرجوي" على يد جورج ميلييس.

كيف وعلى أي أساس يبنى هذا التفريق؟

ان التراكمات التي عرفها التطور التقني والفني للسينما حولت أبعادها الى لغة معقدة تحتل ما تحتلها من دلالات ليس هذا مجال الحديث عنها.

لكن ما ينبغي التركيز عليه هو المفاهيم التي بدأت إرھاصاتها منذ أول عروض الاخوين لوميير, فيمكن ان نرى في **مفعول الوثائقي** الذي اصبح اليوم مسلما به, فرع لما يعرفه الناقد باسكال بونيتزير ب"انطباع الواقعية". يذكر ان عرض الاخوين لمشهد القطار على شاشة كبيرة سنة 1896 احدث هلعا لدى الجمهور الذي خرج فارا على اثره من صالة العرض. لم يكن لهذا المشهد البدائي بالغ الاثر على اللغة السينمائية فحسب, فمنذ ذلك الحين وعلاقة المشاهد بالمشهد يشوبها الاضطراب والتساؤل حول مصداقية ما تعرضه الشاشة.

لاشك ان اول الافلام كان يغلب عليها الطابع الوثائقي وتسيطر على جمهورها الدهشة والبراءة التي تفقده الاندماج الكامل مع العرض على عكس جمهور المسرح. في هذا الجو بدأت ملامح العقد تتشكل على يد ميلييس الذي ادخل عنصر الفرجة بشكلها المسرحي الادبي. ما يقارب 600 فيلم قصير يطبعها الخيال وتحيد بها الفنتازيا عن اشكالية محاكاة الواقع. حينها بدا الجمهور يقبل باللعبة ويسمح لخياله فيها للحظات ان يندمج مع اللامعقول, كل ذلك وهو يعلم تمام العلم انها مجرد لعبة فما ان يغادر مكان العرض حتى يرجع الى واقعه تاركا خلفه عالم الخيالات, تماما كما يفعل الطفل حينما ينتقل بلعبه من الواقع الى الخيال والعكس. هكذا كان يبدو الامر بسيطا الى ان حل القرن العشرين وخرجت السينما من طور التجربة والعفوية نسبيا الى طور الصنائه حينما ادركت القوى الكبرى انها القنطرة الى شرائح كبيرة من الجمهور.

مفعول كوليتشوف

قد يبدو لأول وهلة ان ما احدثته "السينما الفرجية" من تطور مبهري في اللغة البصرية، بمثابة الحد الفاصل بين قطبين اولهما ينزع الى توثيق الوقائع والثاني ادبي محض تمنعه جمالية الاساليب السردية من البرود التقريري الخبري. لكن كلما دققنا اكثر في تاريخ السينما كلما بدت العلاقة اقرب الى التداخل، يصعب فيها تثبيت الحدود. هنا تظهر اشكالية الفيلم الوثائقي الذي يقدم نفسه على انه شاهد موضوعي على الحدث رغم اعترافه بذاتية الادوات التي يعهد اليها في بنيته السردية، كما تبرز شخصية مخرج الوثائقي في نفس الموضوع الذي تبرز فيه عند مخرج الفيلم الروائي، كلاهما يلجا الى قواعد مشتركة في التقطيع (المونتاج) بحثا عن المعنى للقطات التي تم تصويرها مسبقا. ان التجارب التي قام بها السينمائي الروسي ليف كوليتشوف تثبت هذه العلاقة التي تربط قوة الاقناع بالتحكم في آليات الخطاب.

اخضع هذا الاخير المونتاج لتحليل دقيق. تبدا احد تجاربه على فيلم قيصري قديم بقص لقطة كبيرة جدا Big close-up لوجه خالي من التعبير للممثل الرئيسي، ثم طبعت لثلاث نسخ. وألصقت كل واحدة من تلك النسخ بلقطة اخرى مختلفة عن الباقي. في اللقطة الاولى طاوله وضع عليها صحن حساء، حين سنل مجموعة من المشاهدين الذين اجريت عليهم التجربة اجابو بانهم يرون في اعين الشخصية الجوع. في المرحلة الثانية ارفق بنفس لقطة الوجه الخالية من التعبير لقطة جثة على الارض، اكد المشاهدون اثر ذلك انهم يرون في اعين الممثل الحزن. اما في المرحلة الاخيرة الصق بلقطة وجه الممثل ذاتها لقطة امرأة، اكد المشاهدون بعد رؤيتها انهم يرون في اعين الممثل الرغبة.

هكذا تلقائيا يحاول عقل المشاهد ايجاد ربط منطقي بين لقطتين متتابعتين ليست لهما علاقة في الاصل. فالسياق حسب هذه التجربة هو المصدر الحقيقي للمعنى. يظهر هذا المفعول بكل وضوح فيما يعرف ب"افلام البرابكاندا السياسية" التي عرضت ايام الحرب العالمية الثانية مثل سلسلة لماذا نقاتل *Why We Fight* لفرانك كابران، او فيلم انتصار الارادة *Triumph des Willens* للمخرجة ليني ريفينشتال... داخل هذا النوع من الافلام يُعتمد على المونتاج كاداة فعالة في اعادة صياغة المعاني في عقلية المشاهد اعتمادا على التتابع المقصود والمزيف للقطات اخذت من اماكن مختلفة، لإحداث ردود افعال عاطفية قوية كالخوف والكراهية والتهيج...

اذا كان واقع سنوات الحرب العالمية الثانية قد افرز سينما مرتبطة بميثولوجيا القوى المتصارعة، فان الصدمة التي خلفتها نتائج الحرب الكارثية قد دفعت السينمائيين نحو التمرد على الاساليب التقليدية في التعامل مع الواقع، فظهر مقابل تيار "الواقعية الشاعرية"¹ Poetic realism الذي كانت غالبية مواضيعه

¹ سجلت فترة الحرب العالمية الثانية تطور هذا التيار وسيطرت عليه الانتاجات الفرنسية لمخرجين مثل : جون رونوار، وجون فيكو...

تصور داخل الاستوديوهات، تيار آخر تحت مسمى "الواقعية الجديدة" Neorealism² خرج لشوارع أوروبا بدعوى الاقتراب من واقع الناس و التخلص من المساحيق التي تجمل الصور البشعة. فيه بدا مفعول الوثائقي الذي حدثنا عنه نيناى بالتسرب كبديل للاقناع بواقعية الصورة، كما يمكن ان نرى ذلك بوضوح مثلا :

في الفيلم الروائي، المانيا عام صفر *Germania anno zero* لروبيرتو روسيليني الذي يوحى بالوثائقية من البداية. ب 248 لقطة فقط تتجول الكاميرا بشكل يميل الى التلقائية خلف الصبي ايدموند في كابوسه داخل دمار مدينة برلين. أو اعتماد المخرج لوتشينو فيسكونتي مثلا في فيلمه الارض تهتز *La Terra trema* على ممثلين هواة لعبوا ادوار حياتهم الحقيقية كسكان احدى قرى جزيرة صقلية.

ان محاولة المخرجين اقناع المشاهد بواقعية الاحداث بهذا الاسلوب هي محاولة يائسة لاختفاء تدخلهما المباشر في تحديد وجهة الخطاب. فكل محاولة من هذا النوع لا تخلو من امرين اولهما هو الاستمرار في محاولة خداع المشاهد وتوهمه بواقعية ما يراه اما الثاني فهو التخلي عن كل المؤثرات والتقنيات التي تخلق المعنى وهذا ما حاولته الموجة الجديدة في نهاية الستينات الى حد ان علق جودار وهواهم رموز هذا التيار بقوله عن اللقطة انها مجرد لطقة أي لا ينبغي البحث اساسا عن المعنى من خلال السياق.

حرب العوالم...

ان ازمة الهوية التي شغلت الفيلم عن ما يمكن ان يقدمه ظهرت منذ ان نقض العقد الذي اشرنا اليه سابقا، ولم يزد الشرخ الا اتساعا بحيث يصعب اليوم الكلام عن الصورة دون طرح السؤال الساذج عن مدى مصداقيتها. يجيب ويليام كاريل على هذا الطرح ب "فيلمه الوثائقي الكاذب"³، الجانب المظلم من القمر *Dark Side of the Moon* سنة 2002 الذي يرفع القداسة عن الوثائقي، بحيث يستدرج المشاهد في البداية ليصدق ما يتم عرضه ثم يبدأ بالتدريج حشو الوثائقي بكذبات لا يمكن تصديقها الا ممن تدرج في المشاهدة، الى ان يكتشف في الاخير انها مجرد مزحة. هكذا يثبت ان الوثائقي ايضا يمكنه ان يكذب.

ليست هذه اول مرة ينطلي فيها هذا النوع من الكذب على الجمهور. ولنعد ل 30 اكتوبر من سنة 1938 حين قررت شبكة CBS عرض مسرحية اذاعية لأورسن ويلز تحت عنوان حرب العوالم *The War of the Worlds*. تاخذ المسرحية شكل روبرتاج ينقل خبر وصول رجال فضاء الى الارض وانتصارهم بشكل سريع على البشر. بالرغم من تحذير المستمعين في بداية البث من كونها مجرد

² تيار ظهر بايطاليا بعد المرحلة الفاشستية التي حولت السينما الى صناعة بعد انشاء تشينيتشيتا بامر من موسوليني

³ الوثائقي الكاذب او Mockumentary يغلب على هذا الجنس الهامشي من الوثائقيات طابع الكوميديا بحيث يستدرج المشاهد لتصديق اللامعقول الى ان يكتشف انه كان ضحية مزحة

مزحة الا ان عددا كبيرا ممن لم يستمعوا للبداية اصيبوا بالهلع مصدقين الخبر على خرافيته.

ان هذا الرصيد من المصادقية التي يوفرها الوثائقي جعله على راس قائمة المادة المنتجة تلفزيونيا, في الوقت الذي تخضع السينما لمزاج اسواق التوزيع والانتاج والازمات التي تعصف بها من حين لآخر.

"مبعوث خاص"

حينما يجتمع مفعول الوثائقي بمفعول كوليتشوف

لنعد الى فرنسا حيث ظهرت اول التجارب الوثائقية. لم تنفك للحظة اشكالية التمويل عن اكرهات السياسات الانتاجية الرسمية, ففي الوقت الذي ترفع فيه الدولة شعار دعم المشاريع الثقافية, دخل الفيلم الوثائقي في ازمة هوية من نوع خاص.

في هذا التصريح للقائمين على شبكة مؤسسات الوثائقي (ROD), يتضح حجم الاشكال:

" لم يكن هناك ابدأ مثل هذا العدد من البرامج التي تدخل تحت مسمى " وثائقيات " على قنوات التلفزيون الرسمية- وتتعم هكذا بآليات التمويل- مع انها تنتمي اكثر فاكثر الى التسلية او الصحافة.

ان أي روبرتاج - بغض النظر عن قيمته - يحاول ان يكون " وثائقيا ".
ان متابعة البرمجة " للخانات " المعدة " للوثائقي " على القناة الفرنسية الثانية والثالثة لمدة ثمانية اشهر المنصرمة اظهرت عدة اتجاهات :

- اكثر فاكثر, مواضيعها توافق اكثر فاكثر التقطيع على شكل فئات محددة سلفا على نمط الافلام التلفزيونية (الشرطة, اطباء, رجال الاطفاء, الاساتذة...)
- تعمد الى " المشاهير " لزيادة عدد المشاهدين.
- غالبا ما يتم اخراجها في وقت قصير جدا, او عبر وكالات الانباء التي تعتمد اساليب الروبورتاج.

بالنسبة لعدد كبير من المسؤولين على قنوات او برامج تلفزيونية, يختزل " الوثائقي " في برنامج " مبعوث خاص " او روبرتاجات اخرى. هكذا يظنون ان السياسة المطبقة حاليا على القنوات تمكن الوثائقي من الخروج من تقوقعه القديمة. وهذا مناف للحقيقة.

ان هذا التوصيف يثير الانتباه الى ظاهرة جديدة فرضت نفسها على مفهوم الوثائقي في المجال السمعي البصري الفرنسي. قادها برنامج مبعوث خاص الذي ادخل اساليب جديده تشبه الى حد كبير تلك التي تعتمد في البرابكاندا التطبيقية :

- الاختيار لمواضيع وتكرار باستمرار

- التركيز في معالجتها على زوايا معينه بشكل ممنهج
- التركيز على المونتاج لاحداث ردود الفعل العاطفية
- استعمال اساليب اقرب الى التجسس (كامرات صغيرة مخفية...) لاضفاء طابع الواقعية.
- اخفاء اوجه بعض الشخصيات

يبدو ان النجاح الذي حققه البرنامج الاسبوعي مبعوث خاص بممارساته المثيرة للجدل، كان على حساب الفيلم الوثائقي الذي بدا يعاني من اساليب الروبورتاج التي تخضع لذاتية الخط التحريري بكل ثقلها الايديولوجي المخالف لذاتية المبدع التي يفترض فيها ان تبعد عن تبني الرؤى الرسمية.

ان التدمير الواضح في تصريح القائمين على شبكة مؤسسات الوثائقي لا يخرج عن سياق الاستياء الذي خلفه عند المشاهد نفسه. خصوصا الشرائح التي تعرضت للتشويه بشكل دوري.

قبل الحكم على الاختيارات التي يميل اليها القائمون على البرنامج ينبغي الانتباه الى سياقه التاريخي. فقد تم تسجيل انطلاقة البرنامج سنة 1990 على يد برنار بنيامين وبول ناحون، وهي الفترة التي توافق انهيار الاتحاد السوفييتي امام اعين دول الغرب الليبرالي الذي اعتبر ذلك انتصارا " لمبادئه الكونية". في هذه الفترة بالتحديد بدأت نظرية نهاية التاريخ لفرانسيس فوكوياما وما تفرع عنها من تحديد لاعداء جدد "للعالم الحر"⁴ تتمكن من الخطاب الاعلامي بصفة عامة.

في هذه الظروف برز برنامج مبعوث خاص كمنبر لانتاج الروبورتاجات التي تتماشى و هذه الرؤية.

ماهي الا سنوات قليلة حتى اثبت النظرية فشلها على ارض الواقع. وبقي مبعوث خاص رهينة لتلك التصورات القديمة. حتى حدود الساعة لم يتوقف الانتاج لروبورتاجات ذات الخطاب العدائي الفج ويكفيها هنا النظر الى ال موجز التقديمي لاحد روبورتاجات البرنامج في حلقة ليوم الخميس 19 مارس 2009 :

هل يجب الخوف من المطاعم الاسيوية؟ روبورتاج لجون شارل دوريا

في تحقيق لمبعوث خاص يسلط الضوء على "شق الرافيوالي"، حيث يوجد عمال سريين يشتغلون لحساب مطاعم اسبوية في ظروف غير نظيفة للغاية، رافيوالي على الدخان واطباق اخرى مطهية. يؤكد ارباب المطاعم الاسيوية بان هذه السنة بفرنسا، تراجعت مداخيلهم بنحو 20 الى 30 % و بان بعض المؤسسات اضطرت لاغلاق ابوابها. لضمان الزبائن ولتحسين صورتهم، اطلق المحترفون عاما بعد ذلك علامة "جودة اسبوية" تمنح للمؤسسات التي تحترم بدقة اكثر من مائة شرط للنظافة

⁴ بعد سقوط جدار برلين تحولت انظار الغرب الى الحضارتين الاسلامية والصينية، واعتبرتها تهديدا لما تسميه بقيم العالم الحر

والجودة. اربع سنوات بعد ذلك اراد فريق مبعوث خاص ان يعرف هل قامت المطاعم الاسيوية بتنظيف صفوفها؟ التحقيق, الذي دام اكثر من ثلاثة اشهر, كان شاقا. تم الاتصال باكثر من مائة مطعم اسيوي, لكن لا احد منها قبل ان يفتح مطبخه ليظهر في أية ظروف صنعت منتجاته. جون شارل دوريا قد عاد للتحقيق في شقة الرافيولي الذي تم تصويرها منذ اربع سنوات خلت بباريس. استطاع ان يحصل على دليل على ان العمل السري مازال قائما. وان مطاعما اسيوية ما تزال تعهد لتلك الورشات, لكن من الصعب معرفة ابعاد كل ذلك. قامت فرقة مبعوث خاص بتحليل ما يقارب الاربعين عينة من المنتجات (رافيولي, نيم, لحم العجل بالبصل, لفافات الربيع...) تم شراءها عند عشرة من المطاعم الباريسية. ثمانية مطاعم من اصل عشرة قد باعوا على الاقل طبق غير صالح للاستهلاك, حامل لانواع عديدة من الجراثيم, مع التواجد الشبه الدائم للبراز في المنتج.

لا ينبغي ان ننسى ان هذا الخطاب التخويفي يؤثر ويتأثر بمعطيات بيئته المتأزمة. فاقد للهوية ولواستلهم كل التجارب البنيوية. وربما هو اقرب الى كل ما هو استهلاكي تتلاعب به رياح الموضة.