

## عولمة السينما/عولمة الصورة/ الوثيقة

### عدنان مدانات

بغض النظر عن التعريف العلمي أو القاموسي اللغوي، لمصطلح العولمة، ثمة خيارات متعددة لفهم وتداول مصطلح العولمة، كما هو شائع الاستعمال في الأدبيات العامة، نختار منها هنا اثنين ، الأول ينطلق من حالة انتشار عالمية للموضوع المعني يستفيد منها سكان المعمورة قاطبة، وهذا أمر حميد وعلامة نجاح، والثاني يشير إلى هيمنة صيغة ما تنشأ في مركز ما يتحلى بقوة تجعله يفرضها على القوى الأصغر، التي بدورها، ونتيجة لذلك، تفقد ليس فقط استقلاليتها بل وخصوصيتها وتميز هويتها الوطنية، وهذا أمر سلبي يصيب كل المجالات التي تتأثر به، سواء أكانت اقتصادية أم سياسية أم ثقافية. من بين هذه المجالات المتنوعة تبدو السينما الأكثر تأثراً بنتائج العولمة سواء سلبي أم إيجاباً.

### إرهاصات العولمة السينمائية

لا ينكر أحد من مؤرخي السينما أهمية المخرج السينمائي الأمريكي دافيد وورك غريفت، الذي يقر له الجميع بريادة دوره في اكتشاف وتطوير وسائل التعبير السينمائية وتحويل السينما إلى فن له خصوصيته المميزة له، إضافة إلى دوره في جعل عملية إخراج الأفلام ذات جدوى اقتصادية فأصبحت السينما إثر ذلك صناعة مزدهرة، وهذه الانجازات أهلتها لكي يحمل بجدارة لقب "أب السينما"، وليس فقط السينما الأمريكية بل السينما عامة.

" "

" "

/

1896

"

"

"

"

يعتبر المصير الذي آل إليه دافيد وورك غريفت من المفارقات المريعة، بل والمخزية، في تاريخ السينما الأمريكية، فهو، وعلى الرغم من كل ما أنجزه وقدمه للسينما الأمريكية ما أدى إلى وصوله إلى قمة النجاح، خاصة بعد فيلميه الملحميين الطويلين "مولد أمة" (1915)، الفيلم الروائي الأطول في السينما الأمريكية آنذاك، و الضخم الإنتاج الذي حقق أرباحا خيالية غير مسبوقة، و "التعصب" (1916)، فقد بدأ وضعه العملي يتراجع تدريجيا ويعرض عنه المنتجون، وباتت فرصه في العمل في السينما تنقلص إلى ان أصبح شبه عاطل عن العمل في السنوات الأخيرة من حياته، فقد نبذته صناعة السينما الأمريكية التي انخرفت عن النهج ذي المضمون الإنساني الذي سار فيه غريفت وظل مصرا على المضي فيه، واتجهت نحو سينما الحركة والإثارة والمغامرات، والتي حققت الانتشار العالمي الذي كان يصبو إليه غريفت، إنما في جانبه غير الحميد، أي الجانب المرتبط بالهيمنة على أسواق السينما العالمية وتعميم النموذج الأمريكي، وليس فقط على مستوى كيفية صناعة الأفلام، بل و على المستوى الأيدلوجي، وهو النموذج الذي يحمل صفة "السينما الهوليوودية" والتي استبدلت بالسينما التجارية السينما/ الفن، وبالثقافة السطحية الفكر العميق، وبصورة الواقع الحقيقي العالم الوهمي، والأسوأ من ذلك، استبدلت بعقلية العنف قيم المحبة والسلام البشري وبالفردية والمصلحة الشخصية الانتهازية قيم التعاون والعمل الجماعي والمصلحة العامة.

### السينما الوثائقية استثناء

بالمقابل، نجت السينما الوثائقية من الشباك التي وقعت فيها السينما الروائية، فإنه من حسن حظ السينما الوثائقية أن نموذج السينما الهوليوودية ظل نموذجا خاصا بالسينما الروائية حصرا، فصناعة السينما الأمريكية ازدهرت بفضل، و فقط بفضل الأفلام الروائية تحديدا، لهذا ظلت السينما الوثائقية الأمريكية لسنوات طويلة زادت على الخمسين عاما سينما هامشية بالمقارنة مع السينما الروائية، فهي كانت خارج الحسابات محض التجارية التي تشكل الهم الأساسي والرئيسي لصناعة السينما الأمريكية، وهذا ما جعل السينما الوثائقية في أرجاء العالم الأخرى تتطور بمعزل عن التأثير بأي نموذج أمريكي وتتعدد مناهجها وتقدم نماذج فيلمية متميزة وتشهر أسماء مخرجي أفلام وثائقية فنانين مبدعين، ينتمي أفضلهم إلى الاتحاد السوفييتي وفرنسا وبريطانيا، في حين لم تشهر السينما الأمريكية إلا مخرجا واحدا هاما في حقل السينما الوثائقية هو روبرت فلاهرتي.

هكذا يمكن القول أن السينما الوثائقية في العالم نجت من مؤثرات عولمتها أمريكا و كان يمكن أن تحيد بها عن الطريق القويم، بل على العكس من ذلك، فقد بين التطور اللاحق للسينما الوثائقية عالميا أنها تأثرت واستفادت من تجارب السينمائيين الأوربيين والمدارس الفنية التي أسسوا قواعدها.

### إضافة إلى ذلك..

إضافة إلى ذلك ، ثمة ما يسمح لنا، بالقول إن السينما الوثائقية التي تأسست خارج قوانين صناعة السينما وتجاريتها، استفادت من واحد، على الأقل، من جوانب العولمة، بمعناها الإيجابي، أي توجهها لمناقشة قضايا ذات أهمية عالمية، فقد قيض أو قدر للسينما الوثائقية، منذ اكتشاف السينما الناطقة وتطورها في الثلاثينيات وصولا إلى فترة ستينيات وسبعينيات القرن العشرين تحديدا التي شهدت زخما من الأفلام الوثائقية الهامة أنتجت في أرجاء مختلفة من العالم، أن تحظى بمخرجين كبار، ليس فقط صنعوا أفلاما هامة بل ورسخوا مفاهيم وأسسوا نظريات، كما كرسوا

أنفسهم وأفلامهم و خبراتهم السينمائية للدفاع عن الإنسانية وقضايا الشعوب العادلة من خلال الأفلام الوثائقية التي اتخذوها سبيلا لطرح أفكارهم والتعبير ليس فقط عن مشاكل مجتمعاتهم الحقيقية بل و مواقفهم السياسية من قضايا عالمية، وهي كانت أفكارا ومواقف ذات طابع يساري ثوري، أي غير أمريكية بطبيعة الحال، ووطني وأمي في آن، فمثلا، لم يكتف المخرج الهولندي الكبير يوريس إيفنس بصنع فيلم وثائقي هام عن الإضرابات التي مارستها الحركة العمالية في بلجيكا وهو فيلم "البؤس في بوريناج" (1933)، بل انتقل إلى أسبانيا في العام 1937 ليصنع بمعية الكاتب الأمريكي ارنست هيمنغواي فيلما عظيما عن الحرب الأهلية فيها هو "الأرض الأسبانية"، وبالمناسبة، فقد كان يوريس إيفنس يلقب بالهولندي الطائر بسبب تنقله في أرجاء العالم لصنع أفلامه والتي يتعلق معظمها بقضايا الشعوب العادلة، ولم يكتف الفرنسي كريس ماركر بأفلامه التي تعالج الواقع الاجتماعي الفرنسي، بل عايش الموضوع الفيتنامي بفيلمه "بعيدا عن فيتنام"، وناقش الواقع السوفييتي بموضوعية بفيلمه "رسائل من سيبيريا" وكذلك فعل المخرج الكوبي الكبير سنثياغو الفاريس الذي أخرج فيلما هاما عن فيتنام هو "هانوي الثلاثاء 13"، والروسي رومان كارمين صاحب التحفة الوثائقية "غرناطة، غرناطة، غرناطتي" (1967)، والمخرجان الألمانيان الثنائي شويمان وهينوفسكي، اللذان صنعا فيلما هاما جدا عن زعيم المرتزقة في الكونغو "مولر.. الرجل الضاحك" وفيلما هاما عن الطيارين الأمريكيين الأسرى في فيتنام "طيرون في البيجامات"، إضافة إلى الفرنسي جان لوك غودار الذي ذهب إلى الأردن في العام 1969 وعاش فترة بين صفوف المقاتلين الفلسطينيين مصورا مواد وثائقية لفيلم كان ينوي إخراجه (لكنه أنجزه بعد سنوات فقط بعنوان "هنا وهناك")، وغيرهم من كبار مبدعي الأفلام الوثائقية "العالميين" (أو الأمميين)، الذين لم تعد تسمح لي الذاكرة المتقدمة في العمر بتذكر أسماءهم أو عناوين وموضوعات أفلامهم ذات الأهمية العالمية والتي تعكس موقفا تضامنيا أمميا، خاصة مع الشعوب المضطهدة أو المنتفضة.

## مرحلة جديدة

من ناحية ثانية، تنطبق مقولة: "ما من شيء كامل في الكون" على الأوضاع التي كانت تحيط بالأفلام الوثائقية التي ، وعلى الرغم من إنجازاتها الهائلة، ظلت عاجزة عن توفير الانتشار الجماهيري لها في صالات العرض العامة التي بقيت، إلا فيما ندر، حكرا على الأفلام الروائية، فالسينما الوثائقية لم تستطع منافسة السينما الروائية في هذا المجال. كان المتنفس الرئيس للأفلام الوثائقية على مستوى العلاقة مع جماهير المشاهدين العروض الخاصة والنوادي السينمائية والعروض التلفزيونية المحلية، إضافة إلى المهرجانات السينمائية المتخصصة بالأفلام الوثائقية أو المهرجانات التي تجمع ما بين النوعين، الروائي والوثائقي.

تزايدت فرص الأفلام الوثائقية في الوصول إلى جماهير المشاهدين في أرجاء العالم بالتزامن مع حجم انتشار البث الفضائي على شاشات التلفزيون عبر الأقمار

الصناعية العابرة إشاراتها حدود الدول والقارات، والتي قال عنها المفكرون أنها حولت العالم إلى قرية صغيرة.

عند هذه اللحظة حصل تحول جديد في أحوال الأفلام الوثائقية التي بدأ ولاؤها ينتقل تدريجيا من السينما إلى التلفزيون الذي صار بمثابة تربة خصبة لإنتاج الأفلام الوثائقية، فخفت الجهود التي تبذل في تطوير وسائل التعبير الفنية التي كان يتولاها المخرجون الكبار في المرحلة السابقة، وصار الاهتمام ينصب أكثر فأكثر نحو المواضيع المثيرة والقضايا الراهنة الساخنة والصارخة واقتربت الأفلام، التي صارت تمول إنتاجها أو تدفع ثمن نسخها وحقوق عرضها المحطات التلفزيونية، من أن تصبح تحقيقات تلفزيونية، أي أن الفن أخلى سبيله، أو بعض سبيله، للإعلام، وهذا ما سمح لمخرج جريء وخبير في تناول القضايا الراهنة والمواضيع المثيرة والساخنة مثل الأمريكي مايكل مور بالحصول على جوائز سينمائية دولية هامة وعلى نجاح جماهيري عالمي لأفلامه التي حققت نجاحا تجاريا غير مسبوق، في حين أن أفلامه، مع أهمية مواضيعها، لا ترقى، من حيث فنياتها السينمائية، إلى مصاف الأعمال الوثائقية الإبداعية التي أنجزها المخرجون الكبار من جيل المرحلة السابقة المستكشفون لوسائل التعبير والمؤسسون لأهم المدارس في مجال السينما الوثائقية .

نستثني هنا من هذا التعميم، ولا تعميم بدون استثناءات، الأعداد الوفيرة من الأفلام الوثائقية المبدعة التي يقوم بإخراجها مخرجون سينمائيون كبار مبدعون، أو الأفلام التي صار يحققها سينمائيون شباب مستقلون مستفيدين من التقنيات الرقمية والذين صاروا يتجهون على نحو متسارع نحو الأسلوب الذي يجمع الوثائقية مع عناصر من السينما الروائية، وهو الأسلوب الذي اصطلح على تسميته بالدراما الوثائقية أو الكودراما، بحيث صار هذا الأسلوب عالميا يلتزم به مخرجون يريدون التعامل مع الصورة الوثائقية كخامة فنية يتأسس من خلال مبنى الفيلم الوثائقي، وإنقاذها من المأزق الصحفي الذي يجعلها تكتفي بدور الخبر المصور المعولم الخالي من الحرارة، والذي قد يتذرع بالحياد الموضوعي.

### مأزق عولمة الصورة الوثيقة

أدت التطورات المتلاحقة في مجال الإنتاج والبيت التلفزيوني العابر للحدود إلى خلق قنوات مختلفة لتقديم المادة الوثائقية، بدءا من عرضها في نشرات الأخبار المصورة مرورا بالبرامج الإخبارية والتحقيقات التلفزيونية وانتهاء بالأفلام الوثائقية المصنوعة لغايات العرض التلفزيوني، لكن هذا الأمر الذي يعتبر تكريسا لأهمية وشرعية الصيغة الوثائقية لعرض صور الواقع وله مدلول إيجابي، أنتج في نفس الوقت نقيضه إذ أدى إلى نتائج سلبية انعكست على الصورة الواقعية، الصورة الوثيقة، من ناحية قدرتها على التأثير على مشاهديها، فقد تراجعت هذه القدرة كثيرا خاصة في المجال العاطفي النفسي.

من المفيد هنا، وبهدف التعرف على هذه النتائج السلبية عقد مقارنة ما بين حقبتين تاريخيتين متشابهتين في الأحداث والوقائع ومختلفتين من حيث مستوى تطور البث التلفزيوني.

في ستينيات القرن الماضي كان البث التلفزيوني غير فضائي و محصورا في نطاق محدد بجغرافية محطات البث التي كانت قليلة العدد) وفي أحيان كثيرة لا يكون في الدولة الواحدة سوى محطة مركزية واحدة)، وفي ذلك الوقت كانت المواد الإخبارية الوثائقية التي تبثها قنوات التلفزيون، خاصة في نشرات الأخبار أو البث الحي المباشر، تتسم بالفرادة و بالجدة و تتمتع بقابلية الإثارة والإدهاش. يتعلق المثال الأكثر تعبيراً عن هذا الوضع بالمواد الإخبارية التي كان يبثها المراسلون التلفزيونيون الأمريكيون من فيتنام حول وقائع الحرب في هناك لتبث في المحطات المحلية، حيث هزت الصور غير المسبوقه للمجازر التي ارتكبتها الجيش الأمريكي في فيتنام (مجزرة قرية ماي لاي تحديدا) والمتزامنة مع صور نعوش القتلى من الجنود الأمريكيين وهي تنقل في الطائرات عائدة إلى الوطن، هزت ضمائر الملايين من أفراد الشعب الأمريكي فتشكلت جمعيات لمناهضة الحرب على فيتنام وقامت التظاهرات واتسعت حركات الاحتجاج التي شارك فيها بفعالية فنانون ومطربون وسينمائيون أمريكيون، ومنهم الممثلة جين فوندا التي شاركت في فيلم وثائقي عن فيتنام مضاد للعنوان الأمريكي، وتأثر بهذا كله حتى السينما الروائية الأمريكية التي كانت قبل ذلك لا تولي الانتباه المطلوب إلى هذه الحرب أية أهمية، وإن فعلت، فلتمجيد زائف لبطولة الجندي الأمريكي، فصارت بعد ذلك تنتج أفلاما مناهضة للحرب على فيتنام. ونلاحظ هنا أن المواد المصورة التي كان يرسلها المراسلون من فيتنام قد تسببت في رفض شعبي شامل وشجب شديد للفيلم الروائي الأمريكي الأول الذي كان قد صنع عن حرب فيتنام لتمجيد بطولة الجنود الأمريكيين وتقديم صورة مشوهة عن المناضلين الفيتناميين وهو الفيلم السيئ الذكر المعنون: "القبعات الخضر" الذي أنتج في أواخر الستينيات.

في المقابل، لم تتسبب صور الحرب الأمريكية على العراق و أفغانستان التي اندلعت مع بزوغ أفق القرن الواحد والعشرين الذي شهد تزايدا مضطردا لعدد محطات البث الفضائية التي صار مراسلوها ينتشرون بغزارة في كل مكان في العالم، على ما فيها من بشاعة و عنف و ألم و ما احتوته من مشاهد مفرجة للضحايا المدنيين الأبرياء وكذلك للقتلى من الجنود الأمريكيين وتوايبتهم المسجاة قرب سلالم الطائرات العسكرية ملفوفة بالعلم الأمريكي، في ردود فعل جماعية شعبية أمريكية رافضة للحرب بذات المستوى الذي كانت عليه حركات الاحتجاج أثناء حرب فيتنام، فقد صارت هذه الصور، وهي بطبيعة الحال صور متشابهة من حيث المادة و الشكل والمحتوى، مع بعض الاختلاف في التفاصيل وفي الزمان والمكان، تبثها عشرات قنوات البث المختلفة الأرضية والفضائية، تتكرر يوميا وعلى مدار الساعة ويعاد تكرارها ضمن نشرات الأخبار و البرامج المختلفة المتنوعة، صارت صوراً رتيبة تألفها العيون فلا تعود تهز المشاعر وتفقد بالتالي أية قيمة معرفية تضيف على الوعي عمقا.

... يتحسس الشاعر الأردني الراحل إدوارد عويس في إحدى قصائده حالا  
شبيها بهذا الحال، ويكتب:  
مذابح كثيرة  
عادية، ودائمة  
بيروت، صبرا، دير ياسين، وباقي القائمة  
أخبارها كنشرة جوية ملازمة.

تتطبق هذه الملاحظة بطبيعة الحال على معظم ما يبث عبر القنوات  
التلفزيونية من صور كانت في زمن ما قبل التلفزيون حكرا على الأفلام السينمائية  
الوثائقية التي كانت تدهش المشاهدين الأوائل بالمناظر الغريبة التي تعرض عوالم  
وحيات في أماكن بدائية نائية أو مجهولة، فصارت في عصر التلفزيون زادا يوميا  
في البرامج التلفزيونية التي باتت تكرر ها وتكررها، مثل البرامج التي تعرض صور  
الأسماك في أعماق البحار أو الوحوش في الغابات والبراري أو التي تصور  
المجتمعات البشرية البدائية وغيرها، مما يفقدها إثارته.

### العولمة أو الطموح نحو العالمية

يتضمن أحد جوانب مفهوم العولمة المرتبط بتفسيرها على أنها انتشار عالمي  
لمنتج ما، بعض المخاطر التي يمكن ملاحظتها من خلال الممارسة العملية لإنتاج  
الأفلام السينمائية وخاصة عندما يتعلق الأمر بقصدية مسبقة يحكمها الطموح  
النرجسي للوصول إلى العالمية، حيث تبين الممارسة العملية لإنتاج الأفلام أن الكثير  
منها يصنع ليعجب الآخر، خاصة عندما يكون الآخر هو الممول أو القادر على الدعم  
وهو الذي يمنح المنتج الفيلمي شهادة "العالمية". يختلف المنتج السينمائي عن أي  
منتج صناعي آخر من حيث قدرته على الوصول إلى السوق العالمي، فبعكس المنتج  
الصناعي المنتشر عالميا الذي تكون قيمته في ذاته وبما تتضمنها من فائدة، وبعكس  
قلة من الأفلام ذات المستوى الإبداعي الرفيع ذي الهوية الوطنية الحضارية  
والخصوصية الأسلوبية والأصالة، بحيث تفرض نفسها فرضا على المستوى  
العالمي، فنادرا ما ينتشر المنتج السينمائي عالميا أو يكتسب تأثيرا ما على المستوى  
العالمي لخصائص في ذاته، بل قد ينتشر لكونه يعرض الواقع المحلي كما يريد  
الآخر، المهيمن على التمويل والإنتاج وأسواق التوزيع ووسائل العرض، أن يراه،  
فيركز على جوانب ويتجاهل جوانب أخرى، يركز على السلبيات ويتجاهل  
الإيجابيات، أو يعرض الواقع المحلي بوصفه فلكلورا مثيرا للفضول، فلا يكون  
التعبير عن الواقع أصيلا وصادقا.