

من المهم أولاً أن يعرف الناقد الذي يرغب في التعامل المكثف والمتعمق، مع الفيلم الوثائقي، كيف يتجاوز ذلك الجدل الذي شغل النقاد المهتمون بأمر هذا النوع من الأفلام عقوداً 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 مصطلحاً ثقيلاً أو مركباً، 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 بعيداً 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 بإعادة تجسيده، بل ويستخدم أيضاً العناصر الدرامية والأشكال المختلفة التي أتاحتها التكنولوجيا البصرية الجديدة ومنتجاتها مثل الرسوم والجرافيك والتحرك واللوحات والمؤثرات الخاصة، بل ومن الممكن أن يعتمد على "حبكة" ما، وعلى "رؤية" ذاتية لصاحب الفيلم أي مخرجه الذي قد يستخدم أيضاً التعليق الساخر المباشر، والكتابة التي تحمل بعض الاستهجان والاعتراض والسخرية مما نراه على شريط الصورة، بدلاً من تلك الرؤية "الموضوعية" التقليدية أو ذلك الصوت "المحايد" الصادر من أعلا، أي من خارج الصورة، والذي ينبئنا بأننا أمام حقيقة "موضوعية" يتعين علينا قبولها والإقرار بها بدلاً من طرح التساؤلات المختلفة حولها.

ويبقى الفيلم هو الفيلم، سواء كان عملاً تسجيلياً أم روائياً، درامياً خيالياً، لكنه يختلف

دون شك، عن الجريدة السينمائية، والريپورتاج التلفزيوني أو البرامج التلفزيونية التي تستخدم لقطات صورت من الواقع مباشرة، سواء في إطار التقرير الإخباري التلفزيوني، أو لتطعم بها برامج الحوارات.

هدف الفيلم

دعونا نتفق أولاً على أن ما يميز 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 صغيراً. ولعل في هذا أيضاً يكمن خلاف مهم بينه وبين التقارير أو الريپورتاجات التلفزيونية التي عادة ما تصور أحداثاً طارئة شديدة المحلية قد تهم سكان منطقة معينة هي تلك التي تغطيها المحطة التلفزيونية 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 حدد 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 ليشي مع العقل والعاطفة من أجل إشباع الرغبة في توسيع المعرفة والادراك 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 طويلاً لدى الدارسين.

أولاً لم يعد مجال الفيلم التسجيلي يقتصر على "شرائط السيلولويد"، بل أصبحت الكاميرات الرقمية (الديجيتال) التي تخزن الصور في ذاكرتها ويمكن بعد ذلك إنزالها وتخزينها على ذاكرة جهاز الكمبيوتر ثم القيام بعمل المونتاج لها، هذه الكاميرات أصبحت الوسيلة السائدة اليوم أمام صناعات 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 الملام ثم يقوم مساعده 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 ومساعده 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 حالي 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 تتمتع 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 والمنظر 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 عموماً، والفيلم التسجيلي (الجميل) خصوصاً.

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 يزرعون تحت خط الفقر بسبب سياسيات الاستغلال من الداخل ومن الخارج. وقد نتج عن هذا بالضرورة أن أصبح الفقر مولداً 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 عنفاً مدفوعاً بالشر والحقد والكراهية، بل بالرغبة في التغيير إلى الأفضل، في تحويل مسار التاريخ لصالح الإنسان.

لعبت جماليات الجوع دوراً أساسياً 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 تمنليء بالحبيبات، المصورة بكاميرات بدائية قديمة، والتي يتم عمل المونتاج لها بسرعة وفي ظروف أقرب إلى "حرب العصابات السينمائية" لكي يتم عرضها سرا بعيداً 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 لدى جمهور المشاهدين، وأصبح هذا التيار، سواء في الفيلم التسجيلي أو الفيلم الروائي، خاصة خلال عقد الستينيات من القرن العشرين، يلعب دوراً في عملية تشكيل الوعي، أي فهم الواقع وفهم العالم في ضوء الصورة السينمائية التي يمكن التغاضي كثيراً عن مقاييسها الجمالية، طالما أنها تفتنص 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 إحيائها أكثر كثيرا 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 الـ35 أو الـ16 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" تنتقل 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 جريسون 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 للسلطة التي يعرض بها موضوعه على الناس".

جريسون المعروف بتشدده في التأكيد على أهمية إبراز "القضية الاجتماعية" و"البعد الاجتماعي" في الأفلام التسجيلية، يكتب هنا منتقدا الأفلام التي تبذل استخدام القضية الاجتماعية، فتصبح في نظره، لا تزيد عن مستوى "العرض الصحفي"، منوها بأن غيرها قد يصل الى مستوى الشعر والدراما. وقد كتب هذه الكلمات، أغلب الظن، في الثلاثينيات أو في الأربعينيات (لم يحدد فورسيث هاردي تاريخا محددًا في كتابه "السينما التسجيلية عند جريسون). 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، تخلق بروح الفيلم وقد تصل به الى مرتبة القصيدة الشعرية.. ولم لا؟ أليس الفيلم التسجيلي عملا فنيا رفيعا أو هكذا يجب أن يكون، ويجب أن يكون التعامل نقديا معه؟

يذهب الكثير من النقاد المؤدلجون، أي الذين ينتمون باخلاص لعقيدة سياسية محددة، إلى أن الفيلم التسجيلي يجب أن يشمل رأيا 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 لايزال 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 نبيل 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 الالكتروني (الريموت كونترول).

صحيح أن لصانع الفيلم رؤية بل ورأي وموقف أيضا، لكنه لا يكرس بناء الفيلم لتكرار هذا الرأي الأحادي والتأكيد عليه. إنه بدلا من ذلك، يلجأ الى 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 "دراكيبلا: 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 يضيف 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 الى سياسة رئيس الحكومة الإيطالية سلفيو بيرلسكوني، إلا أنه يقدم في الفيلم وجهة نظر أخرى (شعبية أيضا، أي تأتي على لسان نساء من الطبقة الدنيا) يدافعن عن بيرلسكوني ويرين فيه البطل، المنقذ، 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 وشرذ 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 لاضفاء التوازن على بنية الفيلم، لدفع المشاهد الى طرح تساؤلات أخرى في الاتجاه المضاد.. لكي يتيح المخرج لنفسه العودة به مجددا الى تلقي مزيد من الجوانب التي تكشف عن مزيد من الفساد المتعلق بالشخصية العامة التي يسخر منها الفيلم، دون أن يلجأ في إطار ذلك

الى التعريض الشخصي من خلال التعليق الصوتي في الفيلم بل ان التعليق الصوتي يلتزم بالمنهج الحديث الذي يلتزم بالتحليل وليس بوصف الصورة وما يدور فيها، بتقديم معلومات وتبسيط 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 بالفني 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 الى الفيلم التسجيلي":
"الكتابة عن الفيلم لا يجب أن تكتفي بتلخيص الفيلم أو بتكرار 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 الأفكار غير المترابطة".

ونضيف على كلمات نيكولز إن نقطة البداية في الفيلم شديدة الأهمية في نقد الفيلم التسجيلي، رؤية المخرج في التعامل مع مادة فيلمه سواء كانت موضوعية أو 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 "أرأسمالية: 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 المباشر الذي يعتمد على التصوير المنحاز من البداية دون أدنى تحفظات، الذي هدفه الرئيسي توصيل الرسالة بأشكال مختلفة، وأساسا، باستخدام تعليق صوتي يلقي بصوت قوي، وباستخدام كلمات ضخمة تثير المشاعر، تستدع بالعاطفة، وتقل 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 بدءا 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 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 السوفيتي، 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 شكلا شكلانيا عظيما، رغم تركيزه "الأيدولوجي" على حياة العمال، والعمال أثناء العمل، وكيف تدور الآلات، وكيف يحيا البسطاء في حياتهم اليومية، وكان دافع فيرتوف أن يلهم الطبقة العاملة في الاتحاد السوفيتية 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 بالأغراق في الشكلانية والتلاعب بطرق "غير مفهومة" بالصور وتولييفها 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 البلشفية، 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 الى 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 السوفيتية على الأقل، للسينما الشعرية.

وفي ألمانيا (النازية) جاءت بعد ذلك ليني ريفنشتال، المخرجة التي ستعمل في اطار 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 لاطهار العرض العسكري والرياضي الذي اقامه 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 لابرار موهبته السينمائية حتى في ظل نظام سياسي يقتل ويعتقل ويصادر الحريات؟

هذا السؤال أيضا يعود لي طرح 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 لاشك 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 الى 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 ريفنشال السينمائية: من ناحية استخدام الكاميرا والتكوين والاضاءة والحركة والمونتاج والموسيقى. وأيضا من الثمن الباهظ الذي دفته من سنين عمرها إلى حين وفاتها بعد أن تجاوزت المائة عام بقليل.

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

غير أن أودري سالكند في كتابها "بورترية لليني ريفنشال" ترد بشكل غير مباشر على هذا الطرح، دون أن تشير إلى سونتاج، بالقول: "يتخيل بعض الناس أن ريفنشال 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 ريفنشال من تصوير مشاهد ولقطات الفيلم، وإذن فإن الاجابة على السؤال: ما الذي حدث أولا؟ العرض أم الفيلم؟ يجب أن تكون: العرض. وسواء صدقنا أن آلة الدعاية كانت العرض أو الفيلم أو الاثنين معا، أو إذا كان قد تم استخدام ريفنشال، بترحيب منها، كأداة للدعاية، فإن حجتها أنها كانت تسجل بموضوعية، حدثا تاريخيا، لقد كانت تنجز مهمة تسجيلية، ولم يكن الحدث نفسه يههما. 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 ريفنشال 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 يلقي بعملها جانبا، طالما أن الحلفاء هم الذين انتصروا في الحرب، على النازيين. ومن الممكن بالطبع تصور ماذا كان سيقل عن ريفنشال 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 وتشتري، مثال ذلك المخرج الأمريكي الشهير تيري جيليام الذي قدم ليس فقط أفلاما دعائية، بل وإعلانات تليفزيونية مباشرة عن شراب البيرة مثلا لحساب تليفزيون أي تي إم البريطاني. وكانت بالمناسبة اعلانات شديدة الرونق والجاذبية من الناحية الفنية ونستحق 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 إحيائه في الثمانينيات من خلال عدد بارز من الاعلانات 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 الى المونتاج ومفهوم أيزنشتاين الخاص، فلاشك 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 ابداعية لكي يمنح المشاهد إحساسا معيناً.

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 تصويره 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 مطلوباً 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 أيضاً 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 أفريقيا، أو انهيار الأسواق المالية في العالم، أو تلوث البيئة وما فعله الإنسان بالكوكب الذي يعيش عليه، أو مراجعة جديدة لموضوع الهولوكوست مثلاً، 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 منطلقاً في الأساس، من موضوع محلي، أي من موضوع يشغل المجتمع في منطقة معينة قد تكون قطاع غزة مثلاً، أو ولاية أريزونا، أو الأحياء الهامشية العشوائية في مدينة القاهرة.. إلخ لكن المخرج الذي يتناول موضوعاً كهذا يتعين عليه، إذا أراد أن يقدم للعالم فيلماً جيداً، أن ينطلق من الخاص إلى العام، ومن المحلي إلى الأفق العالمي.. الإنساني، الذي يجعل فيلمه مقبولاً 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 مقحماً، بل يمكن الإحساس به من بين ثنايا مشاهد ولقطات الفيلم وعناصره ومكوناته الفنية البصرية والصوتية.

ما يهم أيضاً عند تناول الفيلم التسجيلي والحكم على مستواه وقيّمته، مدى توازنه في تناول الموضوع، كيف أظهر الجوانب المختلفة من القضية المثارة، كيف يقدم لنا كشفاً جديداً في حالة تناوله لموضوع قديم طرح من قبل مراراً في السينما التسجيلية وبالأخص، عبر الأفلام والبرامج التليفزيونية التي لا تكف يوماً عن التقلب في كل ما يمكن تصوره من قضايا اجتماعية في الواقع.

ومن أحدث الأفلام التي عرضت أخيراً 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 المفاجيء 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 الى 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 الى التعبير عن فن مجرد مثل الموسيقى من خلال الصورة. هنا ستصبح مهمة الناقد الحكم على انسائية الايقاع وملائمة الصور للموسيقى، ونجاح الفيلم في التسلل الى 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 الاموال 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 يكتف 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 جريسون وترجمة صلاح التهامي، مراجعة احمد كامل مرسي.