

## عن الموضوعية وحدودها في السينما التسجيلية

إبراهيم العريس

في البدء كانت السينما تسجيلية. في البدء لم يخطر على الأرحح في بال سلسلة العلماء والفنانين الذين "اخترعوا" السينما، وصولاً الى الأخوين الفرنسيين لوميير، ان آلة التصوير التي استخدموها لتصوير "الواقع" يمكن ان تصور اي شيء آخر غير ذلك الواقع. ومن هنا احتاج الأمر الى سنوات من الإنتظار والإرتباك، منذ ذلك العرض الشهير لفيلم الأخوين لوميير الأول في "القاعة الهندية" في الجادات الفرنسية الكبرى، قبل ان يأتي جورج ميلييس ويصور شيئاً آخر غير الواقع، فتنتطلق السينما الروائية او "التخييلية". غير اننا نعرف ان تلك الإنطلاقة التي ما لبثت ان غزت العالم والقرن العشرين بأكمله، لم تحلّ الفيلم الروائي نهائياً مكان التسجيلي. ففي الحقيقة تعايش النوعان جنباً الى جنب، لكلّ مواضيعه واهدافه، يقتربان من بعضهما البعض حيناً ويفترقان احياناً، بل يمتزجان تماماً في مرات عديدة. وطبعاً لا يتسع المجال هنا لتفصيل ذلك كله، ومن هنا قد نكتفي بالقول ان ثمة في هذا كله امرين - على الأقل - مؤكدين: اولهما اننا لسنا ابداً في صدد ترابعية قيمية او حتى تقنية لدى الحديث عن النوعين، وثانيهما ان من الصعب تماماً الموافقة على ذلك التقسيم الذي يراه بعض الباحثين بين النوعين، معتبراً ان العمل التسجيلي ينطلق من الحقيقة وبصّبّ فيها، فيما ينطلق العمل التخيلي من "الكذب" الإبداعي ليصبّ فيه. ونحن لئن كنا هنا قد دخلنا هذا السياق مباشرة ومن دون مقدمات كافية، فإن هذا متأثّر من اهميته ومن حقيقة اننا لا يمكننا ان ندنو من عالم السينما التسجيلية من دون التمهيد به، وتوضيحه. بل ان الجزء الأكبر من هذا النص إنما يريد ان يأخذ على عاتقه مهمة التأكيد على أمر نراه اساسياً ويتعلق بما نعتبره "المحدودية القصوى" للبعد الموضوعي في فيلم التسجيلي.. ولعل علينا من أجل هذا ان نعود الى ذلك العرض الأول الذي قدّمه الأخوان لوميير قبل اكثر من قرن ليعتبر البداية الحقيقية لولادة السينما.

### الجمهور المندهب يصنع تاريخ الكذب

العرض الذي نعنيه هو طبعاً عرض فيلم "دخول القطار الى محطة لاسيوتا" الذي شاهده عدد من المتفرجين مشدوهين مقابل فرنك واحد دفعه كل واحد منهم. لقد كان فيلماً تسجيلياً بامتياز. اي ان صاحبيه اخذا كاميرا اخترعاها ووضعها في داخلها شريطاً صنعاه ووضعوا الكاميرا داخل محطة القطار في مدينة لا سيوتا ليسجلا مشهد دخول القطار الى المحطة وتوقفه وخروج الركاب منه. من ناحية منطقية كان ذلك مشهداً يحدث مئات المرات في كل ساعة وفي اي مكان من اوروبا وغيرها. وخلال التصوير لم يلجأ المصوران الى اية حيل تقنية - بل ان ولادة تلك الحيل كان عليها ان تنتظر ميلييس هي الاخرى -..كل ما فعلاه هو "تسجيل" مشهد شديد العادية، ومن ثم عرضه بعد ايام امام جمهور كان سلفاً يعرف كل شيء عن القطارات ودخولها المحطات ومبارحة ركبائها لها. فلماذا اذا كانت الرعشة التي اصابت مشاهدي الفيلم الأول هذا؟ ولماذا كان رعبهم؟ ولماذا حاولوا الهرب بشكل لم يفعله اي منهم وهو في محطات القطار في حياته اليومية يشاهد

اندفاع القطار نحوه؟ ببساطة لأن الكاميرا حين صورت المشهد اختارت زاوية التصوير بشكل محدد واختارت العدسة بشكل محدد، حتى وإن لم يكن ذلك عن قصد. ومنذ الأخوين لومبار وحتى عمر اميرالاي ومايكل مور ومي المصري وفؤاد التهامي وكريس ماركر مرورا بنيكولا فيليبير ومئات غيرهم من اقطاب السينما التسجيلية في تاريخ السينما، كانت تلك الإختيارات – التي سرعان ما صارت مقصودة – هي العامل الحاسم في صناعة الفيلم التسجيلي. تلك الإختيارات وعشرات غيرها كما سوف نرى، حتى وإن كان الفرنسي فيليبير (صاحب "في بلاد الصمّ" و"ان تملك وان تكون" بين اعمال تسجيلية لافتة اخرى) يقول دائما انه حين يذهب الى التصوير عند الصباح لا تكون لديه اية فكرة واضحة عما سوف يصوره. وقد يكون هذا القول صحيحا، ولكن من الصحيح ايضا ان لحظة الإنتقال من التسجيل الموضوعي للمشهد الواقعي الى اللحظة التي سندعوها من الآن وصاعدا باللحظة الذاتية حيننا واللحظة الأيديولوجية في حين آخر ثم بالصفتين في غالب الأحيان معا، – تبعا للتحليل المطلوب الوصول اليه ، هي لحظة لا تتقرر بالضرورة عشية التصوير بل ربما خلال التصوير وبعده وبخاصة خلال التوليف (المونتاج) ثم، وهذا فائق الأهمية بالنسبة لنا هنا: لحظة التلقي نفسها حين يعرض الفيلم امام جمهوره ولعل علينا هنا ان نذكر بأهمية هاء الضمير المتصل هذه.

### نوعان لكنهما يلتقيان احيانا

والحقيقة اننا في قولنا هذا انما نحاول ان نفرق بين نوعين من العمل التسجيلي: النوع الذي يقوم على تصوير مشاهد الواقع كما هي من دون اي تدخل فني – ونكاد نعني بهذا الوف الشرائط والتحقيقات التلفزيونية وغير التلفزيونية – وذلك النوع الآخر الذي نعتبره عملا فنيا إبداعيا حقيقيا مهما كان رأينا التقيمي فيه. ولعل علينا ان نقرّ هنا اننا حتى في مجال هذا التفريق نواجه صعوبات كثيرة إذ لا ننسين هنا ان كل تصوير لمشهد ما إنما هو اختيار واع لزواية تصوير محددة ستعني لدى عرض الصورة ما تعنيه، بيد اننا هنا سنتجاوز هذه الصعوبة لنقصر حديثنا على تلك الأعمال الفنية التسجيلية الكبيرة التي دخلت تاريخ الفن السينمائي وتعتبر علامات فيه. وهذه الأعمال تنتمي تلقائيا الى الإبداع الفني...اي الإبداع الذي ينبع من ارادة المبدع الواعية في تصوير شيء ما وتقويل هذا الشيء غير ما يبدو عليه انه يقوله اول الأمر. وهذا التقويل الواعي هو الأساس الذي ينقل الفيلم من خانة السرد البسيط الى خانة الإبداع. وها هنا الفارق بين مئات الشرائط الإخبارية من ناحية واعمال دزيغا فرتوف وفلاهرتي وفردريك وايزمان وحتى بعض لحظات ايزنشتاين وسينما شادي عبد السلام وغيرهم،...من طينة جوريس ايفنز وجون غريرسون، من ناحية أخرى. والحال اننا لا نتعمد هنا ذكر هذه الأسماء لمجرد الإستعراض او رسم جردة ماء، بل للتأكيد على فنية واهمية ذلك النوع السينمائي الذي من الصعب مع هذا القول ان شعبيته تضاهي مثلا شعبية السينما التجارية الأميركية او حتى سينما الفن الروائية. ومع هذا نجد دوافع كثيرة تدفعنا الى القول انه بالنسبة الى تاريخ الفن السابع، يبدو لافتا ان المدارس الجمالية الكبرى في تاريخ الفيلم الروائي (مثل "سينما نوفو" البرازيلية و"فري سينما" البريطانية و"الموجة الجديدة" الفرنسية ولا سيما الواقعية الجديدة الإيطالية وصولا الى واقعية الثمانينات "الجديدة في السينما المصرية – سينما محمد خان وعاطف الطيب وخيري بشارة وغيرهم-) انما استمدت جزءا كبيرا من قيمتها ن خلال اعتبارها شديدة الدنو من السينما التسجيلية.ولعله

يتعين هنا إذ وصلنا الى هذا المستوى من الحديث ان نتوقف بعض الشيء عند العناصر التي تجعل للسينما التسجيلية هذه المكانة مفرقة اياها من ناحية عن السينما الروائية التخيلية، ومن ناحية ثانية عن الشرائط "الحيادية" التي تكتفي إخباريا وسرديا بتصوير واقع ما وتكون عادة صالحة للعروض التلفزيونية.

## بعض شروط هذا الإبداع

ولعل خير ما يوضح هذه الفكرة هنا هو ذلك التعريف المتعارف عليه والذي يقول ان الفيلم التسجيلي هو ذلك الذي يقوم على تصوير اشخاص او اماكن يلعبون دورهم المعهود بشكل مباشر امام الكاميرا... ثم لكي ينتقل الفيلم الى ملكوت العمل الفني سيتوجب عليه ان ينطلق من هنا ليظهر الحقيقة من دون ان يبدو عليه اول الأمر انه ينطلق من فكرة محددة سلفا (ما يعني عدم ضرورة وجود سيناريو مرسوم تفصيليا بشكل مسبق). وبعد ذلك، بالتدرج على الفيلم ان يظهر موقف صاحبه – اي مخرجه الذي قد يكون مصوره والمعلق عليه من خارج المشهد او داخله – من الواقع الذي جرى تصويره. ثم في المقام الثالث هناك مسألة تتعلق بضرورة ان يتجاوز العمل موضوعه ليصل الى شمولية الشرط الإنساني ما يعني ان الفيلم بهذا يصبح جزءا من تفكير مبدعه في ذلك الشرط. واخيرا هناك مسألة فتح الباب امام مخيلة المتفرج تشتغل مضيفة الى الفيلم او مبدلة فيه. وفي يقيننا ان هذا البعد الأخير هو البعد الأكثر اهمية أولا لأن فيه اشراكا مباشرا للمتلقي في صنع الفيلم النهائي، واعادة صنعه في كل مرة من جديد على ضوء الوعي المكتسب للمتلقي بين مرتي مشاهدة العمل.

إن قارنا يتمعن في هذه "الشروط" الأونطولوجية الأربعة التي نفترضها للفيلم التسجيلي قد يتساءل: ترى إذا كان يمكن تطبيق هذه الشروط نفسها على الفيلم الروائي لماذا قد يتجه المبدع الى التسجيلي للوصول اليها؟ سؤال مشروع بالتأكيد. ويمكننا ان نقول هنا ان في الإجابة عليه، جوهر الموضوع كله. اما هذا الجواب فبسيط للوهلة الأولى: إذا كان الكاتب الأرجنتيني الراحل خورخي-لويس بورخيس يرى ان جوهر الخلق الفني هو قدرته على الكذب انما – وهذه الإضافة من عندنا هنا – الكذب بشكل يحفظ صورة الواقع المتوهمة، فإن الفيلم التسجيلي اكثر قدرة على هذا الكذب من الفيلم الروائي. للوهلة الأولى قد يبدو هذا التأكيد شديد الغرابة ويحمل تناقضاته في داخله. غير ان هذا ليس سوى تأكيد الوهلة الأولى، ولا سيما اننا هنا نضع نصب اعيننا نظرية التلقي اكثر مما نركز على نظرية الخلق نفسها. فالحال ان "كذبة" الخلق الروائي واضحة منذ البداية... فالفنان لا يختبئ هنا خلف الزعم انه يقدم الحقيقة في فيلمه حتى وإن حمل ملصق هذا الفيلم عبارة "أخوذ من واقعة حقيقية". المبدع وجمهوره يعرفان هنا ان ما يقدم على الشاشة ليس هو الحقيقة نفسها حتى ولو كنا امام فيلم تاريخي او سيرة ذاتية مؤفلمة... هنا ومهما كان الدنو من الواقع كبيرا هناك تلك المسافة التي تجعل المتفرج في منأى من الإيمان المطلق بأنه يشاهد حقيقة ملموسة. حتى وإن حلت بعض "الحقائق" الفيلمية بديلة للحقائق التاريخية – كأن يقول لنا متفرج يوما انه منذ شاهد احمد زكي في دور الرئيس الراحل جمال عبد الناصر، صارت صورة هذا الأخير في ذاكرته اقرب الى صورة احمد زكي منها الى صورة عبد الناصر نفسه -. اما في السينما التسجيلية فيحدث ما هو مغاير تماما لهذا: فالإيهام بالواقع يكون هنا مطلقا. المشاهد يرى على الشاشة واقعا مصورا "كما هو". يحدث هذا في "برلين

سيمفونية مدينة" كما في "اكتوبر" لأيزنشتاين ويحدث بالنسبة الى "طوفان في بلاد البعث" للراحل عمر اميرالاي كما في "اطفال شاتيل" لمي المصري و"فهرنهايت ٩/١١" و"بولنغ لكرولومباين" لمايكل مور. غير ان السؤال الأساس هنا يبقى التالي: هل يرى المشاهد هنا الواقع المطلق ام ما شاء له صاحب الفيلم ان يراه؟

### عناصر اللعبة الكاذبة

بداية ان الجواب الثاني هو الصحيح...المخرج يعرف هذا ويعرفه الناقد، غير ان المشاهد، في سياق مشاهدته، المنحازة غالبا، للفيلم قد لا يهتم به كثيرا وربما لا يدركه ايضا..وقد لا نكون هنا في حاجة الى تفصيل علاقة هذا كله بجملة العناصر التقنية والفنية التي تجعل هذا ممكنا ، بل حتى ضروريا وحاسما في الفيلم التسجيلي إن شاء لنفسه ان يكون عملا فنيا – ذاتيا وايديولوجيا في الوقت نفسه – فإذا غضضنا الطرف هنا عن العنصر الأول وهو عنصر اختيار الموضوع بالنظر الى ان في امكاننا هنا ان نستند دائما الى قول مناسب لشاعرنا وكاتبنا العربي فحوا ان "المعاني مرمية في الطريق"، سنجدنا امام العناصر التالية والتي من خلالها تتم عملية "التلاعب": فهناك اختيار زاوية التصوير واختيار من سيحاوهم الفيلم إن وجدوا واختيار الوثائق التاريخية، وهناك لعبة التوليف واطافة الصوت الى الصورة واختيار الموسيقى المصاحبة والتعليق من خارج الكادر وربما اختيار شخصية المعلق نفسه وحتى استخدام لعبة النور والظل والمقارنة، ودمج مشاهد محددة في سياق لا يمكن توقعها... وما الى ذلك. ولعل في امكان القارئ هنا ان يتنبه الى اننا لا نزال هنا عند مستوى العناصر الشكلية لا المضمونية وسيدرك ايضا ان كل هذه العناصر هي التي تساهم مباشرة في خلق المضمون الذي هو، في نهاية الأمر الرسالة الذاتية/الايدولوجية التي يسعى صاحب الفيلم الى ايصالها ، سواء اكان ذلك لحسابه الشخصي او لحساب افكاره، او لحساب اطراف اخرى. وفي هذا السياق الأخير ربما يكون ملائما هنا ان نورد مثلا على قدرة المبدع التسجيلي على التلاعب في فيلمه – ولو موارد – ان كان الفيلم مشغولا لحساب طرف آخر واراد هو ان يمرر رسالة في داخله تنتمي الى ابداعه او الى موقفه الخاص: في فيلم "تحية الى كمال جنبلاط" الذي حققه المخرج اللبناني الراحل مارون بغدادي لحساب الحركة الوطنية اللبنانية او اخر سبعينات القرن الفائت، كان المطلوب تصوير احتفال تأبيني باستشهاد الزعيم الوطني الراحل كمال جنبلاط. صور بغدادي مشاهد فيلمه والإحتفالات وكل ما ينبغي..لكنه حين وأف الفيلم ختمه بمشاهد مدهشة لخلاء وبقايا جمهور تتطاير في الهواء مع اختيارات موسيقية ذات دلالة قد نجدها الآن متناقضة مع حسّ البطولة التفاؤلية التي كان مطلوبا من الفيلم التعبير عنها..

### خاتمة

وهنا، في السياق نفسه، وعلى سبيل الخاتمة، قد يكون مفيدا ان نذكر مثلا مضادا لمثال بغدادي: حين طلب من المخرج السوفياتي سيرغاي ايزنشتاين ان يحقق لإحتفالات انتصار الثورة البولشفية (١٩١٧)، في العام ١٩٢٧ فيلما سيمميه "اكتوبر"، اراد المخرج الكبير ان يستخدم لمشاهد الهجوم على قصر الشتاء في سانت

بـطرسبرغ – وهو الهجوم الذي حسم انتصار الثورة وتقول الحكاية ان عمال الحزب وفلاحيه هم الذين قاموا به – رفضت السلطات الستالينية مده بالمشاهد التي كانت صوّرت فعلا للهجوم. واجبرته بالتالي على ان يأتي بألوف الكومبارس المرتدين ثياب العمال والفلاحين ليصور الهجوم. وفي الحقيقة تم التصوير بنجاح وظل الفيلم يعرض ليعتبر واحدا من اكبر الأفلام الثورية في التاريخ. ولكن بعد عقود طويلة وإذ حصل انفتاح ما في موسكو، تساءل الباحث الفرنسي مارك فيرو، لماذا لم تعط السلطات الستالينية ايزنشتاين الشرائط المصورة الحقيقية؟. ثم توجه الى موسكو ليحقق في الأمر تحقيقا اوصله الى تلك الشرائط وما ان شاهدها حتى ادرك السبب: كان المهاجمون لقصر الشتاء جنودا في ازياء الجنود ولم يكونوا لا عمالا ولا فلاحين. إذن، كان الأمر اقرب الى الإنقلاب العسكري ولم يكن ثورة شعبية بقيادة الحزب الشيوعي على الأرجح. أما الدولة السوفياتية ولأغراضها الدعائية لم تكن تريد لفيلم "اكتوبر" ان يرى هذه الحقيقة؟.