

الصورة- الثورة

قراءة في وثائقيات ثورة يناير ٢٠١١

رامي عبد الرازق

١- الصورة/ النضال

يقول الرسام المصري الراحل عدلي رزق الله "أن التصوير ما هو إلا طريقة للتفكير وللحب وللغضب وللكفاح والعيش" ونستطيع أن نضيف ذلك التعريف الكاشف إلى الجملة الشهيرة التي قالها الكاتب التشيكي "ميلان كونديرا" حين سئل عن النضال السياسي فأجاب "أن نضال الانسان ضد السلطة هو نضال الذاكرة ضد النسيان".

نستطيع عبر المزج الفكري لهذين التعريفين عن التصوير والنضال ان نبلور قوسين واضحين عما يمكن ان يكون قد حدث اثناء ثورة الخامس والعشرين من يناير في مصر عام ٢٠١١ عندما خرج العشرات من السينمائيين ليشاركوا في الثورة عبر ايمانهم بأن "نضالهم الانساني" ضد "السلطة" مستخدمين كاميراتهم الصغيرة ذات التقنيات الرقمية هو طريقتهم في "المشاركة" و"الكفاح" و"اعلان بغضهم" للنسيان" الذي طالما طمس شعبا بأكلمه عبر تزييف "ذاكرته" طوال ثلاثين عاما.

في درساتها القصيرة "السينما التسجيلية من الثورة إلى الثورة" تقول الناقدة المصرية صفاء الليثي تحت فقرة بعنوان الوثيقة المصورة من الانتماء للمشاركة:

"تواجد السينمائيون منذ اللحظة الأولى في الميدان... وفقط في مسيرة السينمائيين قبل التنحي بيوم واحد التقيت الفنان علي الغزولي وهو سبيني نشط لم يعرف في حياته سوى عمل الأفلام... المخرج الكبير علي الغزولي الذي يلقب بشاعر السينما التسجيلية يسكن في بناية تطل على ميدان عبد المنعم رياض، ومن شرفة منزله شاهد كل وقائع يوم الأربعاء الدامي (٢ فبراير) وقام بتصويرها من موقعه... اجتمعت طفولته مع ابداعه ليتصرف بروح طفل مغامر فيتخفى فوق سطح بيته ليصور القناصة المترصدين في سطح البناية المجاورة، يكتم أنفاسه ليتمكن من تصويرهم، هل كان خائفا؟ بالتأكيد.. ولكن رغبته في المشاركة غلبت خوفه وتمكن من تصوير وثائق نادرة من موقعه الذي وجد فيه بالصدفة"

ويقول المخرج علي الغزولي نفسه عن تلك اللحظات في نفس الفقرة:

"وأضيت أياما عدة أراقب من السطح، ثم أنزل عندما يتزايد أعداد المتظاهرين. ولاحظت ظهور اللجان التنظيمية التي تنظم الدخول إلى الميدان، وصيحة إسلامي طابور للحريم وطابور للرجال، عندما وجهت الكاميرا للتصوير منعوني،

فجادلتهم "أمال عاوزين تغيروا إيه؟" وصورت، كنت منفعلًا...صورت من سطح العمارة أيضا حريق مقر الحزب، كان قلبي يرتجف خوفا على المتحف المصري القريب جدا من مبنى الحزب. كانت الصورة مفزعة. قيامي بالتصوير كانت طريقي في المشاركة ، كوني جزء من الناس وهذا ما أجيد عمله"

فيما بعد سوف يقوم على الغزولي باستخدام تلك الوثيقة التي قام بتصويرها أثناء فترة الثمانية عشر يوما كنواة لفيلمه التسجيلي الجديد "أيام التحرير"، بالطبع لم يكن هناك نية من المخرج الكبير أن يقوم بصناعة فيلم في اللحظة التي كان يقوم فيها بالتصوير من فوق سطح منزله، كانت الرغبة في التصوير/النضال هي التي دفعته للتصوير/المشاركة وكان نتاج هذا النضال/المشاركة "الصورة/ المادة" التي ما ان وجدت حتى اصبحت هي "الذاكرة/الحدث"، ونحتاج هنا إلى العودة إلى ذلك التعريف الأصيل للسينما الوثائقية" بأن الفيلم الوثائقي هو العمل المنجز انطلاقا من مادة محددة تشمل على لقطات مصورة قريبة من التجربة المعاشة" أن تجربة "على الغزولي" وغيره من السينمائيين في ميدان التحرير تقوم باعادة صياغة هذا التعريف وتوسعته بأفق مختلف يتجاوز فكرة التحضير للتجربة/الفيلم إلى حوض "التجربة المعاشة" اولا ثم تأملها، انها اعادة تعريف لفكرة "المادة المحددة" التي لم تعد هي تلك المادة التي يتم التحضير مسبقا لها سواء عبر السيناريو أو الاعداد الأخرجي، ليس فقط نتيجة ان "الحدث" كان مفاجئا وغير متوقع وخاطف بل لأن الوسيط نفسه المستخدم في التصوير ونعني به "الديجيتال" الذي تم التوثيق/المشاركة/النضال من خلاله اصبح مختلفا وخاطفا تماما مثل الحدث ذاته أو كما يقول الناقد المصري امير العمري في درساته عن نقد الفيلم الوثائقي :

"أصبحت الكاميرات الرقمية"الديجيتال" التي تختزن الصور في ذاكرتها...الوسيلة السائدة اليوم أمام صناع الفيلم التسجيلي، ليس فقط بسبب رخص أسعارها، 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 فجأة بالأحداث المعقدة...لم يعد ينفع أن ينصب السينمائي كاميرا سينمائية واضحة كبيرة فوق حامل على الملأ ثم يقوم مساعدوه بضبط الإضاءة ووضع عاسات الضوء المناسبة، ثم استخدام العدسة المناسبة أكثر للحدث وضبط بورتها والتحكم في حجم اللقطة.. إلخ فقد يكون الحدث قد بدأ وانتهى بينما المخرج ومساعدوه مازالوا يعدون العدة لتصويره!"

٢- الصورة أنواع

بدأت الحديث عن تجربة المخرج على الغزولي لانها تمثل مدخل جيد لطرح فكرة ان الثورة انتجت الوثيقة المصورة قبل أن تنتج افلامها الخاصة او بمعنى اخر ان الوثيقة هي التي انتجت فيلمها وليس العكس.

وأن كان المخرج على الغزولي قد تواجد في الميدان بالصدفة بحكم كونه يسكن في التحرير فإن الكثير من صناع السينما ذهبوا إلى الميدان للمشاركة في الحدث دون ان يكون ثمة نية محددة للتوثيق او صناعة الأفلام، فالتوثيق يحتاج إلى دراية وشئ من اليقين وكلاهما كان غائبا عن الكل تقريبا، لا احد كان يدرك حجم الحدث ولا ابعاده الكل ذهب ليشارك/ يصور كما اتفق، البعض انتج من وراء هذا تجارب ذات قيمة والبعض الاخر كانت افرازاته التوثيقية اقرب للانفعال اللحظي الذي لم يلبث أن تجاوزته المادة الهائلة التي سجلتها كاميرات المحطات الفضائية.

ثمة ثلاثة انواع لطبيعة الوثيقة المصورة التي تم تسجيلها اثناء الثورة والتي تحولت فيما بعد إلى "المادة المحددة" التي شكلت المتن الرئيسي للأفلام التسجيلية التي انتجت عن الثورة

النوع الاول: الوثيقة التي التقطتها عبر المصادفة كاميرات التليفونات المحمولة والكاميرات الخاصة لأشخاص ليسوا من صناع الأفلام ولكنهم حاولوا تسجيل اللحظة للاحتفاظ بها في أرشيفهم الخاص او تحميلها على مواقع الانترنت كنوع من المقاومة وتعزية الواقع.

هذا النوع من الوثائق اصبح من الصعب التعرف على الشخص الذي قام بتسجيلها او توثيقها بعد حجم التداول الهائل للوثيقة عبر شبكة الأنترنت بل واعتباره ارسيفا عاما تم استخدامه في عشرات الافلام الوثائقية والمواد التليفزيونية التي تحدثت عن الثورة. ومن اشهر تلك اللقطات الوثائقية على سبيل المثال لا الحصر: لقطة الشاب الذي يتحدى خرطوم الماء المنطلق من سيارة فض الشغب، لقطة رش المتظاهرين بالماء فوق كوبري قصر النيل، لقطة مقتل احد المتظاهرين بالسويس، لقطة دهس سيارة السفارة الأمريكية المسرعة لعدد من المتظاهرين، لقطة دهس عربة مصفحة ل احد المتظاهرين اسفل كوبري الجلاء، وبالطبع اللقطة الشهيرة لعملية اقتحام الجمال للميدان ومواجهة المتظاهرين لأحد راكبي الأحصنة في "موقعة الجمل" وانزاله من فوق الحصان وضربه. وللأسف فإن اعتبار هذه اللقطات جزء من الأرشيف العام المتاح للجميع او ما يعرف بفكرة "تحرير الوثيقة من سيطرة صانعيها" جعلها تصبح نيمة كلاسيكية او نمطية في الكثير من الأفلام التسجيلية واستطاعت فقط افلام قليلة أن تنجو من فخ استخدامها المكرر والمفتعل.

النوع الثاني: الوثيقة المصورة التي سجلتها كاميرات صناع الافلام والسينمائيين الذين شاركوا او تواجدوا في الميدان اثناء وبعد الثورة.

هذا النوع هو الاكثر تمثيلا لاطروحتنا حول أنتاج الوثيقة لفيلمها وليس انتاج الفيلم لوثيقته الخاصة، حيث ان اغلب صناع الأفلام الذين اهتموا بالمشاركة عبر تصوير الحدث وتوثيقه اعتمدوا فيما بعد على المواد التي قاموا بتصويرها كمتن اساسي لصناعة افلامهم الوثائقية عن الثورة كل من وجهة نظره.
العناصر المشتركة بين اغلب هذه الوثائق هي:

١- ان قرائتها لم تتحدد سوى بعد انتهاء الحدث نفسه اي اكتمال الثمانية عشر يوما للثورة بتنحي الرئيس مبارك وهو ما نجده على سبيل المثال في افلام مثل "نصف ثورة" لكريم الحكيم وعمر الشرقاوي، ومولود في الخامس والعشرين من يناير لاحمد رشوان، وانا والاجنزة لنيفين شلبي، فأغلب هذه المواد كانت مجرد ارشيف خاص بالمخرج لم يتم التعامل معه على اعتبار انه يمكن ان يشكل نواة او متن لفيلم وثائقي إلا عندما اتخذ الحدث شكل الثورة وأخذت الاحداث تطورها المذهل والمفاجئ.

٢- أنها تتنوع ما بين لقطات توثق وجهة نظر المخرج او السينمائي لما يحدث وقتما كان وأيضا كان دون تخطيط منه او تتبع لمعلومة او شخص بعينه وانما مجرد جزء من حالة المشاركة/النضالية التي تحدثنا عنها او هي لقطات تم التقاطها له في الميدان وسط الحدث من خلال وجهة نظر اشخاص اخرين لكن كان هو محورها وبالتالي سعى للحصول عليها لضمها إلى ارشيفه مثلما فعل المخرج أحمد رشوان في فيلمه مولود في الخامس والعشرين من يناير، او هي لقطات قام المخرج بتصويرها لنفسه بنفسه كجزء من عملية قراءة الحدث عبر الذات.

٣- عدد قليل جدا من الوثائق المصورة التي التقطت خلال احداث الثورة من قبل صناع الأفلام جاءت بشكل عالي الجودة تقينا أو محدد الزوايا والاحجام بصريا بل أن اغلب المادة المصورة والتي كانت نواة الافلام جاءت حركة الكاميرا خلالها اقرب لحركة الكاميرا التي تصور الاخبار أو "الهارد نيوز/ HARD NEWS" بالتعبير الانجليزي، حيث الكاميرا غير مستقرة والكادرات مهتزة والأضواء شحيحة والقطعات المونتاجية حادة وغير منمقة ولا يوجد اهتمام بالتكوين أو الخط الوهمي او النور والظل، بل أنه في بعض الأحيان قامت الكاميرا بالتصوير دون دراية من المخرج او انتباه لما تقوم بتصويره!
وهو ما يحيلنا مرة أخرى لما قاله امير العمري عن وسيط الديجيتال والكاميرات الرقمية، حيث اثبت الديجيتال انه بالفعل احد الجنود المجهولة في هذه الثورة.

وكان الكاميرات الديجيتال تجاوزت "المعضلة" التي تحدث عنها روبير بريسون
قائلا :

"أنها معضلة أن تجعل ما تُرى يُرى بواسطة ماكينة لا تراه كما تراه أنت!"
لقد اصبحت الكاميرا الديجيتال اثناء الثورة ترى الحدث كما تراه هي وليس كما
يراه المخرج! وذلك بفضل الذاكرة الرقمية التي تحملها وصغر حجمها
واحتياجها إلى مصادر اضاءة بسيطة وبقائها تعمل لساعات طويلة طالما لم
يفرغ شحنها.

وسوف نجد ان نيفين شلبي على سبيل المثال قد قامت ببناء جزء كبير من
فيلمها "انا والأجندة" على لقطات التقطتها الكاميرا بنفسها وليس بتوجيه من
المخرجة ولم تتبين نيفين نفسها طبيعة المادة المصورة ومساحتها وحجمها إلا
بعد ان قامت بتفريغ الذاكرة ومن هنا تولد لديها الشعور بوجود نواة تصلح
لصناعة فيلم وثائقي عن احداث الثورة واتخذت من فكرة "الاجندة الخارجية"
التي انتشرت كمصطلح في الأعلام الرسمي يشير إلى العمالة والخيانة اللذان
كانا يوصف بهم ثوار الميدان اتخذت منها زاوية لتحليل الوضع السياسي
بالميدان وقت الاحداث.

النوع الثالث: هي الوثيقة التي سجلها شخص اخر معلوم غير المخرج اثناء الاحداث
بحكم طبيعة عمله(مصور صحفي او تليفزيوني)او تواجده في الاماكن التي شهدت
المواجهات والوقائع الساخنة وقام المخرجين بأستخدام تلك الوثيقة كمتن اساسي في
افلامهم او كجزء من المتن وليس مجرد ارشيف او مادة مساعدة وهو ما نراه جليا في
تجربة المخرج تامر عزت في الجزء الاول من فيلم "الطيب والشرس والسياسي" عندما
قام بتوظيف الصور التي التقطتها احد المصورين الصحفيين اثناء الصورة وصنع منها
المتن الرئيسي لفيلمه "الطيب" عبر التركيز على الوثيقة المصورة وتكبيرها ودراستها
وتحليل مشتملاتها.

٣-الصورة + صورة

"السينما ليست صورة فقط إنما صورة زائد صورة"
سمير فريد"الواقعية الجديدة في السينما المصرية"

نستطيع هنا ان ندرك ما ذكره بريسون(احد المبشرين بعصر الديجيتال قبل بدايته بعقود
من خلال كتابه ملاحظات في السينماتوغرافيا) حين يقول:
**"على الصورة أن تتحول عبر الاتصال بصور أخرى، كما لون يتصل بلون/ بألوان
اخرى، ليس الازرق بالازرق نفسه في جانب الاخضر، الاصفر، الأحمر...فما من فن
دون تحول"**

لقد استطاع عدد من صناع الأفلام الوثائقية عن الثورة ان يقوموا بعملية التحول الفنية التي استخدمت معادلة تحول الصورة عبر الاتصال بصورة اخرى حيث ان وجود الوثيقة محررة في الفراغ الذهني للمبدع جعل ثمة شعور بانها يمكن أن تجد طريقها لتصبح في اضافتها لصورة/وثيقة أخرى متناهما بشكل في النهاية فيلما يعكس رؤية المخرج للاحداث وبالتالي اصبحت المعضلة امام المخرج هو الوقوف على الرؤية التي يريد أن تبلورها الوثيقة وليس العكس، الوثيقة هنا اصبحت أكثر حرية في تأويلها لأنها افرز لواقع متغير ومفاجئ وحي هو واقع الميدان خلال ايام الثورة وما بعدها.

دعونا ننظر على سبيل المثال إلى لقطة/وثيقة رش المتظاهرين بالماء فوق كوبري قصر النيل في فيلم "الطيب والشرس والسياسي" وتحديدًا في الجزء الخاص "بالشرس" إخراج آيتين أمين، قامت المخرجة بعمل لقاء مطول مع أحد ضباط الامن المركزي الذين كانوا مكلفين بمنع اقتحام المتظاهرين للميدان في الأيام الأولى للثورة أي من الخامس والعشرين حتى الثامن والعشرين المعروف بجمعة الغضب، هذه الوثيقة عادة ما تستخدم للتدليل على مدى عنف الشرطة في مواجهة المتظاهرين ولكن المخرجة هنا استخدمتها كمادة مصورة مصاحبة لرأي الضابط الذي صرح بأن الخطأ لم يكن خطأ الشرطة ولكن المتظاهرين الذين اصطفوا فوق الكوبري لاداء الصلاة أمام خراطيم المياه بينما ميدان التحرير ليس هو اتجاه القبله!

لقد استطاعت المخرجة هنا بإضافتها هذه الوثيقة النمطية والشهيرة جدا إلى حديث الضابط أن تستخرج منه وجهة نظره المخفية داخل عقله الباطن وهو أنه يرى ان الشرطة كانت على حق فيما فعلته مع المتظاهرين فوق الكوبري في ذلك اليوم. هذه فيما يخص استخدام النوع الاول من الوثائق الشهيرة مجهولة المصدر بشكل يتعد قليلا عن استخداماتها النمطية اعتمادا على مبدأ تحررها المطلق، أما استخدام النوع الثاني وهو المادة التي صورها المخرج بنفسه فنستطيع أن نقارن بين تجربتين متباينتين الاولى هي فيلم "نصف ثورة" لكريم الحكيم وعمر الشرقاوي والثانية هي "مولود في الخامس والعشرين من يناير" لاحمد رشوان.

في فيلم "نصف ثورة" اعتمد كلا المخرجين على المادة اللذان قاما بتصويرها منذ ليلة ٢٣ يناير ولمدة احد عشر يوما حتى غادروا القاهرة يوم ٦ فبراير أي قبل التنحي بخمسة أيام فقط، هذه المادة/الوثيقة التي صورت ليس فقط بحكم ان شقة المخرجين تقع في منطقة وسط البلد بالقرب من التحرير ولكن بأرادة كاملة منهم في توثيق وتسجيل الحدث عبر المشاركة والنزول للشارع والميدان مع المتظاهرين، وقد استخدم المخرجين المادة التي قاموا بتصويرها حتى تلك التي لها مواد ارشيفية يمكن الحصول عليها من الانترنت مثل خطاب مبارك يوم ١ فبراير حيث قاموا بأدراج الخطاب المصور من شاشة كومبيوتر تنقل التلفزيون الأرضي، نصف ثورة هو مثال للوثيقة التي افرزت فيلما كاملا بالأعتماد على ذاتها وليس على أي وثائق اخرى من الأرشيف العام للثورة أو من وثائق مصور من قبل مخرجين اخرين، فالرؤية الذاتية

الممزوجة بوجهة النظر السياسية لشخصيات الفيلم التي هي اسرة المخرجين واصدقائهم جعلت التحول الفني القائم على نظرية بريسون التي تحدثنا عنها في اتصال الصور ببعضها يتحقق بشكل متكامل من خلال اتصال الوثائق المتعددة التي صورها المخرجين في الشارع والبيت والميدان-رغم تنافهم الظاهري- مع بعضهم ليخرجوا لنا في النهاية احد انضج التجارب التي قدمت عن الثورة من خلال عملية توثيق عشوائية فرضتها ظروف الحدث الطارئة والغير ممنطقه.

وقد بلورت رؤية المخرجين الذاتية اسباب عدم استعانتهم بأي مادة خارج المواد الخاصة بهم حتى من تلك اللقطات الشهيرة والوثائق العامة لارشيف الثورة، فالرؤية هنا هي رؤية من الداخل، لا من داخل الحدث فقط، ولكن من داخل الذات ايضا.

في المقابل نجد ان محاولة المخرج أحمد رشوان افراز رؤية ذاتية مشابهة في فيلمه "مولود في الخامس والعشرين من يناير" اعتمادا على الوثائق التي صورها للحدث لم تغلح في تحرير الوثيقة او الذات بل على العكس جعلت الذات تغطي على الحدث وكأن الذات رغم مشاركة المخرج بالتسجيل والتوثيق كانت جزء من العالم الخارجي المحيط بالميدان وليس جزء من الميدان ذاته كمكان وحدث.

قام رشوان بتصوير مادة ارشيفية دون أن يكون على دراية ماذا يمكن ان يصنع بها، وعندما قرر أن يصنع فيلما عن الثورة انطلقا من تلك المادة قام بصياغة إطار يعتمد على استعادة اللحظات الذاتية ووقع الحدث على ذهنه ونفسيته وكيف جاء تحوله من شخص غير مؤمن بالثورة والتظاهر أو نصف لا منتمي إلى شخص/مخرج مشارك بذاته وكاميراه في الحدث ولما كانت المادة التي يتطلبها هذا الاطار الذاتي والأسلوبي غير متوفرة لدى المخرج فقد قام اولا بالاستعانة بمواد ارشيفية أخرى من مصادر معلومة ومجهولة كالتالي اشرنا إليها من قبل، ثم قام بعملية تصوير "خيالية/ fiction " محاولا اعادة بناء الزمن والاحداث مرة أخرى كتصويره لنفسه في منزله وهو يقوم بتفريغ الكاميرا أو تصويره لنفسه في لحظة سماع نبأ التحدي مع اطفاله في البيت امام شاشة التلفزيون وهي احداث لا يوجد لديه وثيقة مصورة عنها، ثم محاولة مزج الزمنين (الوثائقي والخيالي)

" the nonfiction and the fiction"

للخروج بالاطار العام للفيلم وكأنه تم تصويره بالكامل اثناء الثورة وما بعدها. يمكن اعتبار فيلم رشوان نموذج ملموس لفكرة استخدام الأرشيف الخاص من الوثائق المصورة من اجل صناعة فيلم غير واضح المعالم في ذهن مخرجه، ليس فقط بسبب اختيار اطار لا تحتمله المادة الوثائقية الموجودة لديه ولكن ايضا لوجود حالة قصدية واضحة في محاولة انتاج العاطفة الثورية وليس اكتشافها، وكأن المخرج يريد أن يبدو ثائرا وهو ليس ثائر بالفعل، ولا نقصد هنا الثورية بالمعنى السياسي أو الأيديولوجي ولكن نقصد بها الأنفعال الثوري أو العاطفة الثورية، فحجم المادة المصورة التي يظهر بها المخرج في الفيلم والتي تم توثيقها من قبل عدسات وأشخاص اخرين غيره تبدو

اطول زمنيا من حجم المادة التي وثقها هو بنفسه للحدث، او قام بتصويرها "خياليا ودراميا"، وقديما قال أحد المنظرين الكبار "ان إنتاج العاطفة في السينما يتأتى بمقاومة العاطفة" اي كلما حاول السينمائي تجنب مناطق الزهو الانفعالي وابرار عاطفته الداخلية كلما كان هذا في صالح تعبيره الحقيقي عن عاطفته وقدرته على اكتشافها عبر الفيلم ذاته وليس بذلها للجمهور لدرجة التشكيك في صدقها.

٤- الصورة ذاكرة الذاكرة

" في البداية اخترعت الصور لاستحضار ما هو غائب ولكن كان من الواضح بالتدريج ان الصور يمكن أن تعمر بعد زوال ما تم تصويره"
جون برغر "طرق للرؤية"

اختار المخرج المصري تامر عزت وهو احد المخرجين التسجيليين اصحاب التجارب المميزة ("كل شئ حبيبي تمام" و"مكان اسمه الوطن" الحاصل على جائزة مهرجان الجزيرة قبل اعوام) اختار أن يصنع فيلما عن شخصية تقوم بالمشاركة عبر التوثيق والتصوير وهي شخصية المصور الصحفي الشاب الذي عاد من الخارج للمشاركة في الثورة فوجد نفسه في خضم عملية توثيق هائلة لم يكن مخطط لها، تماما مثل الحدث نفسه!

في فيلمه "الطيب" احد اجزاء ثلاثية "الطيب والشرس والسياسي" يعكس اختيار تامر عزت ايمانه بفكرة الصورة/ الوثيقة كمخرج يعمل في مجال الوثيقة المصورة واعتبر المصور الصحفي الذي يشارك من خلال عملية التوثيق بالصورة هو أحد "الطيبين" الذي يشير إليهم العنوان.

هنا اعتمد تامر على النوع الثالث من الوثيقة الذي ذكرناه من قبل وهو الوثيقة المصورة التي سجلها شخص معلوم غير المخرج فاهتم المخرج أن ينطلق منها في تجربته الفيلمية.

وربما يعتبر البعض ان ما فعله "تامر عزت" هو ذاته الذي يفعله اي مخرج يقوم بالاستعانة بلقطات أو صور ارشيفية من الأرشيف العام للحدث او الخاص بشخص ولكن الامر هنا يختلف فتامر انطلق من مجموعة الصور التي صورها هذا المصور الشاب ليصنع عملية توثيق لفكرة التوثيق في حد ذاتها، فلم يقدّم عرض الصور التي التقطها المصور الشاب على الشاشة وإنما قام بعرضها على شاشة عرض سينمائية كبيرة من خلال "بروجيكتور" قام بتكبير الصورة عشرات المرات بينما قام المصور الشاب صاحب الصور بالوقوف امام الشاشة وشرع في تذكر الحدث ثم عملية تسجيله وتصويره ثم تحليل مشتملات كل صورة/وثيقة.

بل ان تامر حصل على صور يظهر فيها المصور الشاب وهو يقوم بعملية التصوير اثناء معركة الجمل على سبيل المثال فأصبح لدينا فكرة الدوائر الانهائية المتداخلة حيث

ان افق الحدث/الثورة فتح الباب امام فكرة لانهاية الوثيقة اي ان الموثق او الشخص الذي يقوم بالتسجيل ثمة من يقوم بتوثيقه في نفس الوقت!
أي انه يوثق ويتم توثيقه بنفس اللحظة ثم يأتي المخرج ليقوم بعملية توثيق "سينمائية" للوثائق التي سجلها الموثق/المشارك وللوثائق التي تسجل عملية توثيق الموثق/المشارك.

إذن لم تعد الفكرة التي طرحها جون برغر والتي اسلفناها في مقدمة هذا الجزء ان الصورة اصبحت هي الذاكرة الجديدة فقط او هي مجرد استحضار للتاريخ بعد زوال الحدث الذي صنع التاريخ ذاته ولكن اصبحت عملية تصوير الصورة أو توثيق عملية التقاط الصورة اشبه بوجود ذاكرة للذاكرة نفسها اي اصبح لدى الذاكرة القدرة على تذكر ذاتها من خلال وجود وثائق تسجل عملية التوثيق.

وتأتي اهمية النظر إلى فيلم "الطيب" باعتباره نموذجا معبرا عن فكرة اطلاق التجربة للوثيقة واطلاق الوثيقة للفيلم، وقد اعتبر المخرج أن احد زاويا النظر إلى الحدث/الثورة هي زاوية افراز الثورة لعملية توثيقها، وهو افراز فريد من نوعه يمكن ان يضع الثورة المصرية كنقطة تطور حقيقية في تاريخ السينما التسجيلية للأسباب الأتية:

أولاً: الثورة المصرية بدأت من خلال دعاوى على الواقع الافتراضي للانترنت والتي لعب فيها الديجيتال دور اساسي ورئيسي سواء لحشد المتظاهرين او رصد الاحداث المتلاحقة للأيام الدامية الاولى لتحفيز الناس على النزول والتصدي للقمع الأمني.

ثانياً : استخدام فكرة التوثيق البصري كشكل اساسي من اشكال المشاركة حتى بالنسبة لغير السينمائيين حيث افرزت الثورة آلاف الكليات واللقطات والمشاهد شديدة القوة والتأثير والفنية تم التقاطها بالصدفة او من خلال فطرية التعامل مع الحدث والكاميرا سواء كانت كاميرا هاتف محمول او كاميرا ديجيتال من كاميرات الهواة.

ثالثاً: استطاعت الثورة ان تحرر الوثيقة المصورة من خلال اعادة الاستخدام او التوظيف للوثيقة دون أن يكون حتى للشخص الذي قام بتسجيلها او توثيقها اي سيطرة عليها شكلا ومضمونا.

رابعاً: اصبحت الوثائق المصور للثورة بشكلها المميز كحركة الكاميرا العنيفة والكادرات المهتزة والاصوات المتداخلة او التصوير العشوائي الغير مفهوم جزء من الثقافة البصرية المصرية سواء على مستوى الأفلام التسجيلية او الروائية حيث ظهرت العديد من التجارب الروائية التي لجأت لاستخدام اسلوبية الوثيقة الثورية المصورة كنوع من الأيهام بواقعية الحدث الدرامي بالاضافة إلى الدلالات الكثيرة التي يطرحها هذا الاسلوب والتي كانت بعيدة كل البعد عن السينما المصرية الروائية التي عادة ما

كانت تميل إلى الشكل التقليدي في التصوير النابع من الجماليات الكلاسيكية لحركة وأسلوبية كاميرا ال ٣٥ مم وليست القادم من عصر الديجيتال.

المصادر والمراجع:

- ١- الوصول للبداية في الفن والحياة- عدلي رزق الله
- ٢- (السينما التسجيلية من الثورة إلى الثورة) صفاء الليثي- دراسة مصغرة تم عرضها ضمن مهرجان تطوان للسينما المتوسطة-المغرب- ٢٠١١
- ٣- ملاحظات في السينما توغرافيا- روبير بريسون
- ٤- الواقعية الجديدة في السينما المصرية- سمير فريد
- ٥- صور الوجود"السينما تتأمل"- ابراهيم نصر الله
- ٦- نقد الفيلم الوثائقي- امير العمري- دراسة مصغرة- مجلة الجزيرة الوثائقية
- ٧- أفلام : "أنا والاجندة" إخراج نيفين شلبي ٢٠١١
"الطيب والشرس والسياسي" إخراج تامر عزت وآيتين امين
وعمر وسلامة ٢٠١١
"مولود في الخامس والعشرين من يناير" إخراج احمد رشوان
٢٠١١
"نصف ثورة" إخراج كريم الحكيم وعمر الشرقاوي ٢٠١١