

## من قطار لوميير إلى ساحات التغيير رحلة الوثائقي بين السهولة والصعوبة

كريم بابا

تروم، عادة، المقارنة بين محطات تاريخية معينة الوقوف على جوانب الإشراق والنكوص في مسار الإنسان، وتقييم مستوى الإنتاج البشري في حقول ومجالات معينة، بمعنى أن الباحث والدارس لتطور منتج ما، يستعمل في دراسته معايير ومناهج اكتسبها في مرحلة تاريخية تالية للمادة موضوع الدراسة. وعليه، فإن تقييمنا لتاريخ الفيلم الوثائقي في شقه التقني، وبالضبط في جانب أدوات التصوير التي رافقت هذا النوع من السينما، والذي هو تاريخ الفن السابع بشكل عام وأصله كما يسميها الناقد المغربي بوشعيب المسعودي، سيقوم على مقاربتة من زاويتين اثنتين: الأولى تخص الأدوات الجمالية لصناعة الفيلم الوثائقي، والثانية تتعلق بالمنتج السينمائي الوثائقي في صيغته النهائية، مستحضرين في ذلك تغير الآلة والأداة التقنية المستعملة في إنتاجه (كاميرا، لوحة إلكترونية، هاتف محمول...).

فما هو المسار التاريخي الذي رسمه الفيلم الوثائقي انطلاقا من كاميرا الأخوين لوميير إلى الموبايل؟ وما هي المكانة التي ظلت تحتلها التقنية في مختلف المراحل التاريخية للفيلم الوثائقي؟ وهل يمكن الحديث عن جماليات خاصة بالكاميرا وأخرى بالموبايل؟ وهل إنتاج الفيلم الوثائقي عبر الموبايل سهل الأمر على المنتجين أم العكس؟

### كاميرا لوميير ورهبة الجمهور

بناء على مختلف الأدوات التي واكبت ميلاد الفيلم الوثائقي إلى الآن، وأخذا بعين الاعتبار المستوى الذي كانت عليه التقنية في نهاية القرن ١٩ ميلادي، يجعلنا أقرب للجزم بأن السينما في تلك اللحظة التاريخية كانت ثورة كبرى في تاريخ البشرية، وتتويجا لما حققته الصناعة والإنتاج المادي لدى الغرب، لأن "قصة هذه الوسائل والحلول لا يمكن فصلها عن البشر الذين توصلوا إليها، كما أن منجزات هؤلاء الأشخاص مرتبطة تماما بالإطار الاجتماعي والثقافي الذي حققوا نجاحاتهم فيه".<sup>١</sup> على اعتبار أن السينما "نشأت أول ما

نشأت كصناعة، كتكنولوجيا موجهة بالأساس إلى الترفيه، واعتبرت في بداياتها كانهطاط للصورة الجمالية في بهائها، خصوصاً أن العالم كان يعيش غلياناً فنياً بين الرومانسية والانطباعية والإرهاصات الأولى للتكيبية، فضلاً عن البوادر الأولى للصورة الفوتوغرافية الشمسية".<sup>٢</sup>

كما أن ظروف العرض السينمائي الأول كانت تشي بوجود انبهار ودهشة لدى الجمهور من حركة القطار، إذ تشير المعطيات التاريخية حول تفاصيل تلك التظاهرة الثقافية والسينمائية أن مجيء "الأخوين لومبير من مدينة ليون وسط فرنسا لعرض أول شريط لهما، مصور صامت، كان ذلك يوم ٢٨ كانون الأول/ديسمبر من سنة ١٨٩٥ ميلادية، في ذلك اليوم أدى المتفرجون فرنكاً فرنسياً واحداً للحصول على بطاقة الدخول، وجلسوا أمام شاشة بيضاء. كان ذلك في الصالون الهندي في الطابق التحت الأرضي لمقهى غراند كافيه بباريس. لم تكن السينما عندها إلا تسجيلاً للواقع ... كانوا يصورون الطبيعة أو القطار أو حركة الناس في الحقول أو في الشارع".<sup>٣</sup>

ومن خلال مشاهدة فيلم الأخوين "لومبير" (وصول القطار) سنة ١٨٩٥ نلاحظ حضور الآلة (La Machine) في العمل؛ فبقدر ما كانت التقنية (الكامير) هي المنشئة لهذا النوع الجديد من "الفرجة"، بقدر ما كانت (القطار) موضوعه وعنوانه أيضاً. فنصنع الفيلم لم يكونوا حينها "يكتبون نصاً ولا يقومون بتدخل ما في المادة التي يمنحها إياها الواقع".<sup>٤</sup> وإنما "كانت هناك عين كبيرة مفتوحة على الخارج تلتقط الأشياء وتصورها ثم تعرض على شاشة، تماماً كما لو كانت آلة فوتوغرافية، على أنه كان هناك اختلاف بين المصور الفوتوغرافي وذاك الجالس وراء كاميرا السينما، يكمن في كون المصور كان يركب مواضعه تماماً كما يفعل الرسام؛ إذ إنه قبل التصوير كان يهيئ الطبيعة الصامتة (Nature morte) أو الموديل".<sup>٥</sup> بمعنى أن عنصر الإعداد والإبداع القبلي كان حاضراً في ذهن الأخوين لومبير. فهل يكفي هذا الرأي للحديث عن مكانة التقنية ودورها في ظهور الفيلم الوثائقي؟

وكان من بين النتائج الكبرى لتطور الفن السينمائي عامة، والوثائقي بشكل خاص، أن تغير مفهوم الصورة على المستوى الفلسفي، والفكري، والثقافي، والسوسيولوجي، وأخذت

بعدا جديدا، فهي "صورة حية تتكلم وتتحرك، وهذا تحول كبير في ثقافة الصورة يجعلها تختلف حتى عن الكلمة المكتوبة، حيث في حال الكتابة تظل الكلمات على الصفحات خرساء ولا حراك لها، وإن كانت الكتابة رسوما أو صورا لكلمات مدونة عن المنطوق، إلا أن قابلية النطق فيها هي للقارئ الذي يقرر مصير الكلمات نطقا ودلالة، وهذا يجعل الكتابة صورا جامدة لا تتحرك إلا بفعل المتلقي، ومن هنا تفرق الصور السينمائية بأنها حيوان ناطق ومتحرك فعلا ولا تختلف عن الإنسان الحيوان الناطق، وهذا أعطاها فعلا تأثيرا إضافيا".<sup>٦</sup>

وبما أن الصورة السينمائية تتشكل في ذهن معدّها ومخرجها خلال مرحلة الإعداد وكتابة السيناريو، وفق معايير ومحددات تقنية من جهة أولى، وأخرى جمالية من جهة ثانية، فقد تأسست إثر ذلك تصورات نظرية رسمت العلاقة التاريخية بين السينما والتقنية، فهناك من ذهب إلى أنها كانت السبب الأساسي في ظهور الفن السابع، ولولاها لما استطاع هذا الشكل الإبداعي تحقيق ثورته على مستوى صناعة الصورة، بل إن "التاريخ المبكر للسينما هو، بدقة أكبر، قصة تطورات مرتبطة بثلاث مشكلات علمية وتقنية كان يتعين حلها حتى قبل أن يتخيل أحد اختراع آلة العرض السينمائي. وقد كانت البداية هي التمكن من مبادئ عرض صور الظلال، والثانية هي الحصول على حركة مستمرة من العرض السريع للصور والرسومات، والثالثة كانت هي التصوير نفسه. ونحن نحتاج للنظر في هذه المشكلات الثلاث وأيضا في بعض الوسائل التقنية التي أدت في النهاية إلى حلها".<sup>٧</sup> فما هي قصة جماليات السينما وعلاقتها بتطور الأدوات التقنية؟ وهل تغيير الآلة يؤثر على جودة المنتج؟ وإلى أي حد يمكن الحديث عن وجود تصور خاص بصناعة الوثائقي عبر الموبايل؟ وهل يمكن أن يبخر الهاتف نخبوية الوثائقي ويجعل إنتاجه وتلقيه أكثر شعبية؟ وهل راكم منتجو الأفلام الوثائقية ما يكفي من أعمال الموبايل، التي تساعد على وضع جماليات خاصة بهذا النوع من الأفلام؟

### فيديو الموبايل بين التوثيق والتفاعل

شهدت صناعة المواد السمعية-البصرية تحولا كبيرا في أدوات إنتاجها، سواء تلك التي تعد للبت الإعلامي، أي المتابعات، والتقارير، والروبورتاجات، ومختلف الأجناس الخبرية

الأخرى التي تعرضها القنوات التلفزيونية من جهة أولى، أو التي ينتجها المخرجون السينمائيون ومعدو البرامج والأفلام الوثائقية من جهة ثانية. ويبقى حجر الزاوية في هذا التغيير هو الطفرة الرقمية والتكنولوجية التي مست أدوات الإنتاج ذاتها، إذ لم يعد الفيلم التسجيلي كما كان سابقا يقتصر على "التسجيل على شرائط" السيلولويد"، بل أصبحت الكاميرات الرقمية (الديجيتال) التي تختزن الصور في ذاكرتها، ويمكن بعد ذلك إنزالها وتخزينها على ذاكرة جهاز الكمبيوتر، ثم القيام بعمل المونتاج لها، هذه الكاميرات أصبحت الوسيلة السائدة اليوم أمام صناع 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"<sup>٨</sup>، وهو ما غيّر جذريا من وثيرة عمل صناع الفيلم الوثائقي، فلم يعد ينفع أن "يُصَبَّ السينمائي كاميرا سينمائية واضحة وكبيرة فوق حامل على الملأ، ثم يقوم مساعده بضبط الإضاءة ووضع عاكسات الضوء المناسبة، ثم استخدام العدسة المناسبة أكثر للحدث وضبط بورتها والتحكم في حجم اللقطة ... إلخ، فقد يكون الحدث قد بدأ وانتهى بينما المخرج ومساعده مازالوا يعدون العدة لتصويره!"<sup>٩</sup>. فإذا كان وضع صناعة الفيلم الوثائقي أضحى بهذه الصورة بالنسبة للمحترفين والمنتجين الذين يستعملون معدات تقنية كبيرة، ويوجهون "بضاعتهم" السينمائية للقنوات الكبرى ولشركات التسويق العالمية، فماذا عن حاملي الهواتف الذكية، و"المتربصين" بالتحويلات والأحداث الجارية على طول القُطر العربي، من نشطاء الفضاء الافتراضي، ومراقبي حقوق الإنسان، وغيرهم ممن يستهويهم "قنص" المشاهد "الحصرية" بواسطة كاميرات هواتفهم النقالة.

وفي سياق إنشاء مسار جمالي خاص، فقد "أدركت السينما أن من يسير على خطوات غيره لا يترك أثراً في الحياة، وضافت بتسميتها "دار الصور المتحركة"، فحاولت تجاوز مسألة "ممثلين من لحم ودم"، الموجودة في المسرح، فاخترعت "البعد الثالث"، واعتمدت الإبهار الذي يجعلك تشعر بالحميمية مع الممثلين، وأنهم يجلسون بجوارك وتحت بصرك مباشرة"<sup>١٠</sup>. فتأسست للسينما معايير فنية خرجت من جبة الفن المسرحي، خاصة في

شق التشخيص الدرامي، رغم وجود عناصر أخرى فرضت نفسها كأولوية في الصناعة السينمائية، ففيها تكون "الضرورة قائمة في إسناد دور استثنائي للمصورين، وحرفي الصوت والمؤثرات و"الحيل" أو الخدع السينمائية، والموسيقى، و"الكلاكية"، ومراقبي الأستوديو، ومدراء التصوير، والمنتجين، من أفراد أو مؤسسات (شركات)، أو دول تتكفل الفيلم".<sup>١١</sup> لهذا، فهو اجس هذا الفن بدأت مختلفة عن المسرح، بل "كانت أولى المشكلات الكبرى هي تطوير وسائل لإظهار وعرض صور الظلال باستخدام "البروجكتور" «Projector»، وهو جهاز لتسليط الضوء والصور على الشاشة البيضاء، حيث يمر الضوء عبر فتحة فتظهر الصورة على شاشة عاكسة في غرفة مظلمة".<sup>١٢</sup> وأصبحت "للصورة السينمائية أطروحتها الفلسفية في جماليات الفنون وهي تسابق الزمن في كشوفات جمالية، ومعالجات فنية جديدة".<sup>١٣</sup>

ولا يخفى على أي متابع لتداول واستعمال الهواتف الذكية أن الخدمات التي تقدمها شركات تصنيعها، وكذا مؤسسات البرمجة والأنظمة الإلكترونية، جعلت تلك الأجهزة لم تعد تنحصر وظائفها، بل وظيفتها، في إرسال واستقبال المكالمات الهاتفية فقط، بقدر أضحت أداة للتفاعل والتواصل الاجتماعي بين مستعمليها، نظرا لبساطة ويسر تطبيقاتها التي تتناسب مع الحد الأدنى والمشارك بين مختلف المستويات الفكرية والثقافية للمستهلكين عبر العالم، سواء من الجانب التقني والتكنولوجي للجهاز/الهاتف، أم من جهة التطبيقات والبرامج التي تم تصميمها بما يوافق أنظمة تشغيل الهواتف والأجهزة الذكية عامة، على اعتبار أن إنتاج أعمال سمعية-بصرية عن طريق الهاتف فقط، أي دون الاستعانة بالحاسوب، يتطلب وجود برامج المونتاج والتوضيب، وهو الشيء الذي أصبح متوفرا ومتاحا للاستعمال على الموبايل، بما يناسب خصائص «Propriété»، وجودة «Qualité»، وحجم «Format» الصورة عبر كاميرا الهاتف مقارنة مع أجهزة وأدوات التصوير التقليدية.

يربط الناقد "أمير العمري" بين أدوات التصوير الرقمية الجديدة (كاميرا "ديجيتال"، و"موبايل" ... إلخ) وظروف اشتغالها، ويستنتج جماليات تعكس طبيعة الصورة التي تنتجها الكاميرا، إذ يعتبر أن أجواء التصوير التي أنشأتها الكاميرا الرقمية تجعلنا أمام جماليات "خشنة"، ليست "بسبب خشونة حبيبات اللقطات المصورة بكاميرا الـ(35) أو الـ(١٦) 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".<sup>١٤</sup>

ويذكرنا حديث "العمري" عن "الجماليات الخشنة" بنظرية "المسرح الفقير" للمخرج المسرحي البولندي غروتوفسكي (١٩٣٣-١٩٩٠)، ويعتبر من خلالها أن المسرح يمكن أن يستغني عن جميع عناصر صناعة الفرجة على الركح باستثناء الممثل، لأنه يستطيع بجسده تعويض جميع العناصر الجمالية الأخرى، من ديكور، وموسيقى، وأصوات وغيرها من المكونات التي تؤثت العرض المسرحي. فهل يمكن أن يتنازل الفيلم الوثائقي بدوره عن جودة الصورة وزوايا التقاطها وكل شروطها ومحدداتها عند المحترفين، مادامت تمثل وثيقة أو "تسرييا" لموضوع يؤثر في صناعة الرأي العام؟

لا يمكن الحديث عن المادة الوثائقية التي يتم تصويرها عبر كاميرا الهاتف المحمول دون الإشارة إلى وسائل ترويجها في وسائل الاتصال الحديثة، وكذا استثمارها تيمة وموضوعا للتفاعل عبر شبكات التواصل الاجتماعي، مما يجعل جودة الفيديو تأتي بعد هدف "السبق" والـ"عاجل" التي تهيمن على سيكولوجيا المبحر الافتراضي والصحفي المواطن. ذلك أن العديد من الأفلام الوثائقية الحديثة تستعين بما ينشر على شبكات التواصل على الأنترنت، وكل يتذكر مئات المشاهد التي رافقت التغيير السياسي منذ ٢٠١٠ إلى الآن، وانتشارها عبر مختلف وسائل الإعلام والفضائيات العربية والدولية، وهي مقاطع فيديو تمثل وثائق تؤرخ لمرحلة من التاريخ العربي المعاصر. الشيء الذي يبرر المستوى الضعيف لصورة وصوت كاميرا الموبايل، لأن هاجس المصور في تلك الأحداث يتمثل في "الحاجة إلى تصوير من مسافة قريبة، وضعف التقاط الصوت والاهتزاز الذي يلاحظ في الصورة قد تصبح مزايا بالنسبة لهم، لكن السمة الأهم أن تلك الكاميرا ستصبح متاحة ليس فقط للسينمائي المحترف أو هواة السينما، لكنها ستكون في يد أغلب أفراد المجتمع

العاديين جدا، وهو ما يؤدي إلى فتح نوافذ تسجيل الواقع وتوثيق الوقائع بشكل لا متناه" <sup>١٥</sup>.

إذن، بعد هذه الإطلالة العابرة على جزء من تاريخ الفيلم الوثائقي، هل سيتجه مسار هذا النوع من السينما نحو التحرر أكثر من "قيود" الجماليات التقليدية؟ أم أن الثورة الرقمية لا يمكنها أن تمحي مراحل صناعة الفيلم الوثائقي؟ وهل الصعوبة والسهولة في إنتاج الفيلم الوثائقي تقاس بالآلة والتقنية أم بالرؤية الفنية للمنتج؟

- 
- <sup>١</sup> - ملفين ل.ديفليز وساندرا بول-روكيتش: "نظريات وسائل الإعلام"، ترجمة: كمال عبد الرؤوف، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، ط ٤، ٢٠٠٢، القاهرة، ص ١٠٧.
  - <sup>٢</sup> - موليم العروسي: "السينما والمتفرجون؟"، مجلة "المستقبل العربي"، عدد ٤٢٠.
  - <sup>٣</sup> - نفسه.
  - <sup>٤</sup> - نفسه.
  - <sup>٥</sup> - نفسه.
  - <sup>٦</sup> - عبد العالي الغدامي: "الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي"، المركز الثقافي العربي، ط ٢، ٢٠٠٥، بيروت، لبنان، ص ٢٧-٢٨.
  - <sup>٧</sup> - ملفين ل.ديفليز وساندرا بول-روكيتش: "نظريات وسائل الإعلام"، ص ١٠٧. (سبق ذكره).
  - <sup>٨</sup> - أمير العمري: "نقد الفيلم التسجيلي: أسس المعرفة والتناول"، مجلة الجزيرة الوثائقية، أكتوبر ٢٠١١.
  - <sup>٩</sup> - نفسه.
  - <sup>١٠</sup> - علاء الجابري: "المسرح والسينما، علاقات متشابكة ومتوازية"، مجلة الرافد، عدد ١٩١.
  - <sup>١١</sup> - عقيل مهدي يوسف: "جاذبية الصورة السينمائية، دراسة في جماليات السينما"، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، ط ١، أبريل ٢٠٠١، ص ١٣.
  - <sup>١٢</sup> - ملفين ل.ديفليز وساندرا بول-روكيتش: "نظريات وسائل الإعلام"، ص ١٠٧. (سبق ذكره).
  - <sup>١٣</sup> - عقيل مهدي يوسف: "جاذبية الصورة السينمائية، دراسة في جماليات السينما"، ص ١٣. (سبق ذكره).
  - <sup>١٤</sup> - أمير العمري: "نقد الفيلم التسجيلي: أسس المعرفة والتناول"، (سبق ذكره).
  - <sup>١٥</sup> - أسامة صفار: "وثائقي الموبيل .. صراحة الرصاصة وشفافية الشبح"، مجلة الجزيرة الوثائقية، عدد ٢٤، أكتوبر ٢٠١٤.