جامعة محمد الخامس
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
أكدال- الرباط

جامعة محمد الخامس بالرباط
Université Mohammed V de Rabat
كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط

شعبة اللغة العربية وآدابها
وحدة البحث في الدكتوراه
فنون وآداب متوسطية

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في موضوع:

البعد التخييلي في السينما الوثائقية العربية

من إنجاز الطالب:
نزيه بحراوي

تحت إشراف:
د. سعيد بنكراد

الموسم الجامعي: 2019/2018

ملخص:

تتناول هذه الأطروحة موضوع السينما الوثائقية على العموم، والجانب التخييلي في هذه السينما على الخصوص، على اعتبار أن الخيال أو التخييل هما آخر فكرة يمكن أن تخطر على بال المتفرج العادي عندما يتعلق الأمر بعمل وثائقي. والحال أن الخيال يمثّل القلب النابض لكل فيلم سواء كان وثائقيا أو روائيا، رغم ما تتصف به السينما الوثائقية من واقعية شديدة، ورغم اتخاذها من الحياة مادة أولية لاشتغالها.

والأطروحة التي ندافع عنها في هذا الصدد هي أن الفيلم الوثائقي هو فيلم خيالي بالضرورة، رغم كل ما يحمله من سمات خارجية تحيل على أشخاص حقيقين وأحداث حقيقية. ويتمظهر الخيال في الأفلام الوثائقية بعدة أوجه، ربما يكمن أبسطها في طريقة ترتيب المادة الأولية، ثم عرضها بطريقة فريدة تفاجئ الأشخاص الذين تم تصويرهم أنفسهم.

وسعيا لاستكشاف هذه الفكرة، سلكنا نهجين مختلفين، خصصنا لكل واحد منهما قسما قائم الذات يتفرع لستة فصول. يعتمد القسم الأول على مقاربة دياكرونية، تقوم على نوع من السرد التاريخي، حيث نستعرض أهم المحطات التي عبرتها السينما الوثائقية منذ ولادتها وعبر كل تطوّراتها اللاحقة، ويتطرق هذا القسم لأهم المدارس الفنية والتيارات الوثائقية في القرن العشرين، بالإضافة لأهم أعلام هذا الجنس السينمائي.

وتكمن الغاية من هذا المسح البانورامي في توفير سياق تاريخي أولا، يسمح بتكوين فكرة عن ماذا نتحدث بالضبط، ومحاولة لتتبع تاريخ تمظهرات البعد الخيالي في السينما الوثائقية ثانيا، عبر مختلف الأوجه التي سلكتها هذه التيارات، ومن خلال تجربة المخرجين الذين طبعوا السينما الوثائقية بشكل عميق.

أما القسم الثاني، فهو تطبيقي يعتمد على مقاربة وصفية تحليلية، حيث اشتغلنا فيه على خمسة أفلام وثائقية من مصر ولبنان وفلسطين وتونس والمغرب، تم إنجازها ما بعد سنة 2010، وقد وقع اختيارنا على هذا المتن تحديدا لمجموعة من الأسباب، أولها ابتعاد هذه الأفلام الخمسة عن القالب الشكلي الاعتيادي والمنتظر من فيلم وثائقي، فكل واحد منها يجتهد بطريقته الخاصة في ابتكار شكل يتناسب مع موضوعه ومادته، ويتناغم مع تطلعات مخرجه الفنية والفلسفية. وإذا كانت هذه الأعمال مختلفة عن بعضها البعض، فهي تلتقي في استعمالها الخلاّق للخيال السينمائي أثناء معالجتها للواقع. وقد ارتكزنا في تحليل هذا المتن على

مجموعة من المفاهيم، سمحت لنا بمقاربة الثنائي وثائقي/خيالي، تمثلت في السرد والشخصيات والزمن والمكان والصورة والصوت والمونتاج.

وقد سعينا من خلال هذا السرد التاريخي والتحليل الفيلمي في النهاية إلى إثبات أن الأفلام الوثائقية ليست أفلاما "حقيقية" كما يتصور الجمهور، بل هي أعمال فنية يجمعها الكثير بالسينما الروائية، و هي فكرة عادية وبديهية، لكنها تأخرت عندنا، وهذه هي المساهمة المتواضعة التي نقترحها.

Résumé:

Cette thèse traite du sujet du cinéma documentaire en général, et de sa dimension fictionnelle en particulier, étant donné que la fiction est la dernière idée qui peut venir à l'esprit en matière de travail documentaire. En réalité, l'imagination se trouve au cœur de chaque film, qu'il soit documentaire ou fictionnel.

La thèse que nous défendons à cet égard est que tout film documentaire est nécessairement un film de fiction, malgré tous les signes externes de sa véracité, tel que le rapport très particulier qu'il entretient avec des personnes et des événements réels. La fiction réside dans la façon dont la matière filmée est organisée, puis présentée de manière unique et surprenante pour les personnages

filmés eux-mêmes.

Afin d'explorer cette idée, nous avons adopté deux approches différentes, chacune se divise en six chapitres. La première partie s'appuie sur une approche diachronique, basée sur une narration historique, où nous passons en revue les étapes les plus importantes que le cinéma documentaire a traversé depuis sa naissance, en passant par les différents courants esthético-philosophique qui ont irrigué l'histoire du cinéma documentaire.

Le but de ce panorama est de fournir un contexte historique général, qui permet de se faire une idée exacte de ce dont nous parlons, de même qu'une tentative de retracer les différentes manifestations de la dimension fictionnelle dans le cinéma documentaire.

Quant à la deuxième partie, elle est basée sur une approche analytique et descriptive, dans laquelle nous avons travaillé sur cinq films documentaires d'Egypte, du Liban, de Palestine, de Tunisie et du Maroc, tous produits après l'année 2010:

La Vierge, les Coptes et Moi, réalisé par Nameer Abdel Messih, Égypte, 2012.

Un Monde qui n'est pas le Nôtre, réalisé par Mahdi Falafel, Palestine, 2012.

1974, réalisé par Rania et Raed Al-Rifai, Liban, 2012

Babylone, réalisé par Alaeddin Salim et les frères Yusef et Ismail El Chebbi, Tunis, 2012.

Fragments, réalisé par Hakim Belabbes, Maroc, 2011

Ce corpus, nous l'avons choisi spécifiquement pour un ensemble de raisons, dont la première est le décalage de ces films par rapport à la forme habituelle et attendue d'un film documentaire, chacun s'efforçant à sa manière de créer une forme unique, adaptée à son sujet et à sa matière, et conforme aux aspirations de artistiques et philosophiques de ses réalisateurs. Et si ces œuvres sont différentes les unes des autres, elles convergent dans leur utilisation créative de la fiction cinématographique tout en traitant de la réalité. En analysant ce texte, nous nous sommes basés sur un ensemble de concepts qui

nous ont permis d'approcher le binôme documentaire / fiction, à travers la structure narrative, les personnages, le temps, l'espace, l'image, le son et le montage.

A travers cette présentation historique et de cette analyse filmique, nous avons chercher à prouver que les documentaires ne sont pas des "vrais" films comme le public l'imagine, mais plutôt des œuvres d'art qui partagent plus qu'on ne pensent avec le cinéma de fiction. C'est une idée ordinaire et presque intuitive, mais elle n'as pas encore fait son chemin chez nous, et c'est la modeste contribution que nous proposons.

Summary:

This thesis deals with the subject of documentary cinema in general, and its fictional dimension in particular, since fiction is the last idea that can come to mind when it comes to documentary work. In reality, imagination is at the heart of each film, whether it is documentary or fiction.

The thesis that we defend in this regard is that any documentary is necessarily a fiction film, despite all the external signs of its veracity, such as the very particular relationship it has with real people and events. The fiction lies in the way the raw material is arranged, then presented in a unique and surprising way for the characters filmed themselves.

In order to explore this idea, we have adopted two different approaches, each of which is divided into six chapters. The first part is based on a diachronic approach, where we review the most important stages that documentary cinema has gone through since its birth, passing through the different aesthetic-

philosophical currents that have irrigated the history of documentary cinema.

The purpose of this panorama is to provide a general historical context, which allows us to get an exact idea of what we are talking about, as well as an attempt to trace the various manifestations of the fictional dimension in documentary cinema.

As for the second part, it is based on an analytical and descriptive approach, we worked on five documentary films from Egypt, Lebanon, Palestine, Tunisia and Morocco, all produced after the year 2010:

The Virgin, the Copts and Me, directed by Nameer Abdel Messih, Egypt, 2012.

A World not Ours, directed by Mahdi Falafel, Palestine, 2012.

1974, directed by Rania and Raed Al-Rifai, Lebanon, 2012.

Babylon, directed by Alaeddin Salim and the brothers Yusef and Ismail El Chebbi, Tunis, 2012.

Fragments, directed by Hakim Bel Abbes, Morocco, 2011.

We chose this corpus specifically for a number of reasons, the first one is the shift of these films from the usual and expected form of a documentary film, each striving in its own way to create a unique form , adapted to its subject and its material, and conforms to the artistic and philosophical aspirations of its directors. Although these films are different from each other, they converge in their creative use of cinematographic imagination while dealing with reality. By analyzing this text, we based ourselves on a set of concepts which allowed us to approach the documentary / fiction problematic, through the narrative structure, the characters, time, space, image, sound and editing.

Through the historical presentation and the filmic analysis, we seek to prove that documentaries are not "true" films as the public imagines them, but rather works of art that share more than we think with fiction cinema. It is an ordinary and almost intuitive idea, but it has not yet made its way here, and it is the modest contribution that we offer.

المقدمة:

ما هو الفيلم الوثائقي؟

يبدو السؤال بسيطا، غير أن محاولة الإجابة عنه تورّطنا في سلسلة من التعقيدات. بدءا من الرد الذي يتصدر الأجوبة الشائعة، والذي يعتبر أنه "ليس فيلما"، ذلك أن الفهم العام يفرّق بين الأفلام من جهة والوثائقيات من جهة ثانية. وكلمة "فيلم" لدى عموم الناس تحيل حصريا على الفيلم الروائي، فيصبح الوثائقي نقيضا للروائي بالضرورة. والحال أن مفهومه قد ارتبط في المغرب بأعمال توعوية عُرضت في قوافل سينمائية فترة الاستعمار وما بعد الاستقلال، ولاحقا بوثائقيات عُرضت في التلفزيون، أشهرها أعمال "كوستو" عن أعماق البحار وأفلام الحربين العالميتين الأولى والثانية، إضافة للروبرتاجات الصحفية والبرامج الاجتماعية والثقافية المتميزة بنزعتها غير التخييلية القائمة على عرض معلومات موضوعية بالدرجة الأولى.

وليس هناك ما يشير إلى اعتبار الوثائقي جنسا فنيا في الأوساط المتعلمة والمثقفة، بل

إن المشهد السينمائي المغربي نفسه ظل يعتبر الفيلم الروائي المدخل الوحيد للإبداع السينمائي، فظل المخرجون ينتظرون فرصتهم لإنجاز فيلمهم الروائي الطويل، بما في ذلك أولئك الذين بدأوا مشوارهم بإخراج أعمال شبه وثائقية قصيرة ومتوسطة. فلم تعرف السينما المغربية طوال عقود سوى مخرج يتيم هو أحمد المعنوني الذي ظل فيلماه "ليام أليام" و"الحال" يراوحان مساحة غامضة بين الوثائقي والروائي في ذهن كثير من المشاهدين، ولم تغر هذه التجربة مئات المخرجين المغاربة الذين تعاقبوا على إنجاز أفلام طويلة، إذ لن تظهر البوادر الأولى لجيل وثائقي مغربي إلا في أواسط تسعينات القرن الماضي، وتحديدا مع ظهور وانتشار الفيديو، مما سيعمق الانطباع بكون تلك الأفلام غير سينمائية، على الأقل من حيث جودة الصورة.

ولا يختلف هذا الوضع كثيرا في معظم البلدان العربية. فنحن نكاد لا نعرف اسم مخرج وثائقي واحد ذاع صيته عالميا أو عربيا أو حتى محليا، وليست هناك بحوث حسب علمنا في الموضوع، كما أن الكتابات العربية قليلة في هذا المجال. ويمكن القول إن الفيلم الوثائقي في العالم العربي قد تعثّر لأسباب مؤسساتية وثقافية، إذ أنه ظل حبيس ظروف تمويله المتمثلة حصريا في المؤسسات الحكومية، التي لا تنتظر من هذا النمط السينمائي أن يكون إبداعيا خلاّقا، بقدر ما ترى فيه أداة تخدم خطها السياسي ومصالحها، وثقافيا ظل المخرجون والمثقفون على العموم بعيدين عن منجزات السينما الوثائقية في أوروبا وأمريكا وبقية أنحاء العالم، فلم تسمح لهم الظروف بمشاهدتها وتكوين فكرة عن تاريخها ومواكبة تطوّرها، كما ظلت غائبة عن المناهج الدراسية والذوق العام.

غير أن السينما الوثائقية العربية ستعرف تجدّدا لافتا مع بداية الألفية الثالثة، بفضل تطوّر المعدات التي أصبحت خفيفة، فسمحت لمجموعات صغيرة بإنجاز أفلامها، وظهر جيل جديد من المخرجين في معظم بلدان المنطقة، ثم عرفت هذه التجارب أوجها مع بزوغ الربيع العربي، حيث وجد هذا الجيل نفسه يصوّر الأحداث من مختلف المواقع، وقد اخترقت هذه التجارب دائرة التوثيق المجرد أو الريبورتاج الصحفي إلى معالجات سينمائية خلاّقة، كما سنرى ذلك في الأفلام التي سنقوم بتحليلها. وسيؤدي ذلك إلى لفت أنظار عدة مهرجانات عالمية، مشجعا الجهات الداعمة على الاهتمام بأفلام هذه المنطقة أكثر فأكثر، فتواصل الإنتاج متوجها نحو طفرة كمية ونوعية، لدرجة أن الكثيرين ذهبوا لنعت العقدين الأخيرين بالعصر الذهبي للفيلم الوثائقي العربي...

أما عن موقع الوثائقي ضمن النشاط السينمائي في بقية العالم، فقد وُلدت السينما وثائقية في الأصل، كما سنرى في القسم الأول، وعاشت محطات تنافست فيها مع السينما الروائية، ومحطات أخرى وجدت فيها نفسها مهيمنة كليا، مثلما حصل في فترة الحرب العالمية الثانية، وواجهت فترات سكون وخفوت، لكنها ظلت تعود بقوة في كل مرة، بعد أن تُجدّد نفسها بفضل الأجيال الجديدة والتطورات التكنولوجية. وإذا كان الحديث اليوم عن

عصر ذهبي للسينما الوثائقية العربية، فبالموازاة مع ذلك يتم الحديث عن عصر نهضة Renaissance في بلدان كثيرة عرف فيها الوثائقي لحظاته الذهبية خلال القرن العشرين. في الغرب خصوصا، شهد الوثائقي عودة قوية مع بداية القرن الواحد والعشرين عندما حقق نجاحات تجارية لم يتوقعها أرباب القاعات والمخرجون، فالجميع كان متعودا على فكرة نفور الجمهور من هذه السينما.

ومنذ تلك اللحظة، لن تتوقف مساحة الوثائقي عن التمدد في القاعات التجارية والقنوات الرقمية، وستتوسع قاعدته الجماهيرية، كما ستتطور أدواته التعبيرية للتجاوب مع هذا الجمهور الواسع. وكان الجميع يعتبر أن الوثائقي في أحسن الأحوال فيلم في غاية الجدية، إن لم يكن مضجرا: سلسلة من المعلومات، استجوابات، صور ميتة وجامدة، تعليق بنبرة صارمة، موسيقى... لا أحد يتخيل بالضرورة أنه جنس سينمائي قد يكون ترفيهيا أيضا، محتويا على عناصر كوميدية، ولا أحد ينتظر أيضا أن يكون حكائيا. والحال أن معظم المخرجين الوثائقيين يرفضون اعتبارهم صحفيين، بل يعتبرون أنفسهم "حكواتيين" Storytellers بالدرجة الأولى. وقد سعوا باستمرار لاعتبار أعمالهم أفلاما قائمة الذات، مثلما عملوا جاهدين على محاربة الفكرة الرامية لسجنهم داخل دائرة الصحافة السمعية البصرية.

وعطفا على موضوع رسالتنا "البعد التخييلي في السينما الوثائقية العربية"، فقد عملنا على تقسيمها إلى قسمين رئيسيين. يعتمد القسم الأول على مقاربة دياكرونية تسمح لنا برسم المنحنيات التي عبر منها هذا النوع من الإبداع السينمائي. أما القسم الثاني فيقوم على مقاربة وصفية تحليلية تأخذ بعين الاعتبار مسألة "الخيال" أو "البعد التخييلي" في خمسة أفلام وثائقية عربية كعينات نموذجية.

نقدم في القسم الأول نوعا من البانوراما التاريخية للسينما الوثائقية. ويعود اختيارنا هذه المقاربة لرغبتنا في استكشاف هذا التاريخ القصير نسبيا مقارنة بالفنون الأخرى. فتاريخ السينما ككل بالكاد يتجاوز 120 سنة. مما يجعلها فنا شديد الحداثة، ومع ذلك فهو زاخر بالتطورات التقنية والجمالية. من هنا جاءت قناعتنا بكون تاريخ السينما مدخل أساسي لفهم إشكالية "التخييل" في الجنس الوثائقي، منذ خروج الأفلام القصيرة الأولى إلى الوجود أواخر القرن 19، عندما كان الجمهور يصدق كل ما يراه، وإلى عصرنا هذا، الذي دخلت فيه الصورة دائرة الشك والريبة، لما تتعرض له من تزييف متواصل وتلاعب تقني وتعدد في المعاني والقراءات، في ظل ما صار يُصطلح عليه اليوم "المابعد-وقائعية" Factual-Post، وهو مفهوم لا يعدو أن يكون تعبيرا أنيقا عن سياسة ليّ عنق الحقائق التي تنهجها وسائل الإعلام الجماهيرية، خدمة لمصالح فردية أو مؤسسية معينة.

وجذبنا لهذه المقاربة أيضا، إمكانية تتبع خيط تكوّن اللغة السينمائية منذ نشأتها وحتى يومنا هذا، متأثرة عضويا بالتطورات التكنولوجية التي ستترك بصمتها القوية في الأشكال

التي ستأخذها الأفلام الوثائقية، مثلما ستؤثر فيها الأحداث التاريخية الكبرى للقرن العشرين لتترك هي الأخرى أثرا واضحا على مضامين الأفلام وخياراتها الجمالية. وقد وعينا في هذا القسم، أن تاريخ السينما الوثائقية ليس سوى تاريخ أفراد أقوياء الإرادة، مثل فلاهرتي في العشرينات، وجريرسون في الثلاثينات والأربعينات، اللذين كان لهما دور حاسم في تحريك الأشياء في الاتجاه الصحيح، وما يكفي من العزيمة للصمود في وجه العقبات، وتحويل نقاط الضعف إلى نقاط قوة، خالقين مسارات متفردة تحولت مع الزمن إلى منهجيات نموذجية، اعتمدتها أجيال متعاقبة من المخرجين والمنتجين الوثائقيين. إلى جانب مجهودات جماعية وسياقات وطنية وحركات فنية ستصوغ قوالب السينما الوثائقية لدرجة أنها ستصبح مرادفة لها (المدرسة الوثائقية الإنجليزية، أفلام البروبغندا، السينما المباشرة إلخ...) كل هذا سيوفر للبعد التخييلي، الذي يهمنا الاشتغال عليه، أكثر من سياق للتمظهر وللدخول في علاقة جدلية مع الواقع وفكرة الحقيقة أو صدقية ما يتم تصويره.

وقد خصصنا الفصل الأول للحديث عن ولادة السينما أواخر القرن 19، مع أفلام الأخوين لوميير التي انشغلت بتصوير الحياة اليومية بالموازاة مع خلق مشاهد تمثيلية صغيرة. بعد أن أفردنا تقديما موجزا لمفهوم "التوثيق" الفوتوغرافي، والسجالات التي دارت حول مصداقية الفوتوغرافيا منذ اختراعها في 1836. وهي السجالات التي ستشكل الأرضية الأولى للنقاش الذي سيدور في المجال السينمائي لاحقا.

في العشرينات (بعد التوثيق الفوتوغرافي وتجربة الأخوين لوميير الافتتاحية) سيلمع اسم فلاهرتي، المؤسس الفعلي والأب الروحي لما أصبح يسمى بالسينما الوثائقية، وهي الفترة نفسها التي ستعرف مساهمات سوفيتية حاسمة لإرساء قواعد لغة سينمائية، متح منها كلا الجنسين، الوثائقي والروائي.

في الفصل الثاني، تطرقنا للتجارب السينمائية الأوروبية الطلائعية، التي حملت توصيف السينما التجريبية، كجنس مستقل وموازي لكل من السينما الوثائقية والروائية، وإسهاماته هو الآخر في إغناء اللغة السينمائية التي كانت قيد التكوين. علما أن هذا الجنس السينمائي سيعرف لاحقا عدة تحولات، ستجعله يمتزج في محطات كثيرة بالسينما الوثائقية.

في نفس الفترة (الثلاثينات) ستظهر المدرسة الوثائقية الإنجليزية بقيادة جريرسون، المؤسس الذي يعود له الفضل في اختراع مصطلح "الوثائقي" وإطلاقه لأول مرة، والذي خلق موجة غير مسبوقة في السينما تمثلت في إنتاج مئات الأفلام الوثائقية، وإرساء القواعد الفلسفية التي أصبحت تشكل روح السينما الوثائقية.

بالموازاة مع هذا، عرفت أمريكا أولى إرهاصات السينما الوثائقية، في استقلال تام عن الإنتاجات الهوليودية، وفي ارتباط عضوي بالتجربة السوفيتية، عشرات السنين قبل الحرب الباردة. وربما كانت المفارقة أن السينما الأمريكية الوثائقية وُلدت بنزعة يسارية طبعت المشهد الثقافي الأمريكي في الثلاثينات، وقد ظل الفيلم الوثائقي الأمريكي منذ ذلك

الحين يحمل آثار تلك الولادة، رغم كل الضغوطات التي سيتعرض لها.

يتطرق الفصل الثالث للتطورات التي عرفتها السينما الوثائقية ابتداء من أواخر الثلاثينات، مع اندلاع الحرب العالمية الثانية. حيث سعت كل الأطراف المتنازعة إلى تجييش المدنيين عبر أفلام البروباغندا. هذه الفترة ستصادف تأسيس المركز الوطني للفيلم بكندا، متأثرا بالتجربة الإنجليزية قبل الحرب، وبفضله ستصبح كندا في نهاية الحرب العالمية من أهم البلدان المنتجة للأفلام الوثائقية، برصيد يتعدى مئات الأفلام كل سنة.

وستعرف هذه المرحلة تواجدا للوثائقيات في القاعات التجارية لم تعرفها قبل الحرب ولن تعرفها بعدها. غير أن الفيلم الوثائقي سيفقد براءته كليا منذ ذلك الحين، بعد أن قامت بتوظيفه حكومات من خنادق مختلفة لترويج "حقائق" متضاربة. وسيصبح الجمهور بعد ذلك حذرا من مدى مصداقيته، بعد أن كانت ثقته في "صدق" الأفلام الوثائقية كاملة.

أما في الفصل الرابع، فقد وقع التركيز على عقدي الستينات والسبعينات، حيث ستتجدد براءة السينما الوثائقية، بعد تطوّر تكنولوجي سمح بظهور معدات خفيفة وكلفة أرخص في إنجاز الأفلام. فانتهز مخرجون شباب من شتى أنحاء العالم الفرصة لتدشين مدرسة فنية جديدة، قائمة على التصوير المباشر للأحداث، مقللين من احتمالات التزييف والتلاعب بالمعنى، باستبعاد كلي أو جزئي لاستعمال التعليق الصوتي. وقد رافق هذا التطور التقني والجمالي الثورة الثقافية الشبابية التي عرفتها مختلف البلدان الأوروبية، والغليان الاجتماعي في أمريكا في ارتباط بحرب الفيتنام والنضال من أجل حقوق الأقليات.

في الفصل الخامس، جرى الحديث عن ثورة تكنولوجية جديدة تمثلت في ظهور الفيديو بداية الثمانينات، مما أحدث انخفاضا محسوسا في كلفة إنتاج الأفلام الوثائقية. رافقه انخفاض في جودتها الجمالية والحرفية. لن تتوقف الثورة التكنولوجية عند ذلك الحد، بل ستتطور طوال العقود الثلاثة الموالية، بظهور القنوات الفضائية، والتحسن الملموس في جودة الصورة الرقمية، وانتشار الإنترنيت على نطاق واسع وحتى ظهور الهواتف الذكية مجهزة بكاميرات ذات جودة عالية، ومعها بروز المواقع التشاركية لتوزيع الفيديوهات كاليوتوب. بفضل كل هذا سيصبح في مقدور أي فرد أن ينجز فيلما وثائقيا ويتقاسمه مع آلاف المشاهدين من كل أنحاء العالم...

ويأتي الفصل السادس في ختام القسم الأول، وقد أفردناه للسينما الوثائقية في العالم العربي. نستعرض فيه أهم لحظات السينما الوثائقية في كل بلد من بلدان أفلام المتن المعتمد (مصر، لبنان، فلسطين، تونس، المغرب). وهو فصل واجهنا فيه صعوبات كثيرة، بدءا من غياب الكتابات في هذا المجال، مرورا بمجهولية مؤلفي الأفلام الوثائقية في المنطقة، وصولا إلى حالة الالتباس الثقافي العام بين السينما الوثائقية كما هو متعارف عليها عالميا والصحافة السمعية البصرية كما هي معروفة عندنا. وبغياب مراجع تتعرض لتاريخ السينما الوثائقية العربية ككل، لم يعد أمامنا سوى العمل على تاريخ كل بلد، دون تركيب تاريخ "جماعي"

للسينما الوثائقية في المنطقة.

أما القسم الثاني فهو تطبيقي، أفردناه لدراسة وتحليل خمسة أفلام وثائقية عربية، تم إنتاجها بعد سنة 2010، وهي كالآتي:

- العذراء والأقباط وأنا، إخراج نمير عبد المسيح، مصر، 2012.
- عالم ليس لنا، إخراج مهدي فلافل، فلسطين، 2012.
- 74 استعادة نضال، من إخراج رانية ورائد الرفاعي، لبنان، 2012.
- بابل، من إخراج علاء الدين سليم والأخوين يوسف واسماعيل الشابي، تونس، 2012.
- أشلاء، إخراج حكيم بلعباس، المغرب، 2011.

وتتميز هذه الأفلام بابتعادها عن الصورة النمطية التي يحملها الجمهور عن السينما الوثائقية عموما، وبعدم خضوعها لنفس القالب الشكلي، بل إن كل واحد منها يجتهد في ابتكار الشكل الذي يتناسب مع موضوعه ومادته ويتناغم مع تطلعات مخرجه الفنية والفلسفية. وهي إن كانت مختلفة عن بعضها البعض، فهي تلتقي في استعمالها الخلاّق للخيال السينمائي وفي معالجتها للواقع. إذ أن بعضها يلجأ للكوميديا كما هو الحال بالنسبة لفيلمي "العذراء والأقباط وأنا" المصري و"عالم ليس لنا" الفلسطيني، فيسمح ذلك للأول بطرح قضية دينية شائكة بكثير من الخفة والمرح، دون أن يحجب ذلك الطرح الذي يريد أن يقدمه المخرج، وفي الثاني يستعمل المخرج الكوميديا السوداء للتعبير عن وضعية اللاجئين الفلسطينيين في لبنان، متغلبا على الفكرة المسبقة التي يمكن أن يحملها المتفرج عن فيلم حول القضية الفلسطينية، فيُقدم فرجة ممتعة دون إهمال الوقائع التاريخية، ويتميز الفيلمان إلى جانب معالجتهما الكوميدية بنبرة ذاتية يوفّرها الاستعمال المتفرد لصوت الراوي.

ويحمل الفيلم اللبناني "74، استعادة نضال" موضوعا سياسيا، وربما يكون النموذج الأقصى من بين أفلام المتن في استخدامه للأدوات التمثيلية، لدرجة تثير حيرتنا أمام تصنيفه، علما أنه شارك في مهرجانات عديدة بصفته فيلما وثائقيا، ويقترح سرد واقعة ستسبق الحرب الأهلية اللبنانية بعام واحد، تتمثل في احتلال طلابي للجامعة الأمريكية سيمتد لعدة أسابيع، في سياق الغليان السياسي والشعبي الذي كان يهز كل المنطقة.

أما الفيلم التونسي "بابل"، فيتعرض لحادث آني، يتمثل في توافد آلاف اللاجئين من ليبيا إلى تونس، عند انطلاق المواجهات بين الثوار والنظام الليبي، ولا يقدم الفيلم تحقيقا صحفيا عن وضعيتهم، بل يذهب إلى تأليف قصيدة سينمائية تتعدى ذلك الحدث وتلك اللحظة الآنية، ويبتعد مخرجو الفيلم عن تقديم أي تفسير، بل ويمتنعون عن ترجمة الحوارات التي ترد بعدة لغات، فيختارون استعمال المادة الوثائقية استعمالا فنيا أوسع وأشمل.

وأخيرا، يقدم الفيلم المغربي "أشلاء"، تجربة خاضها المخرج لأكثر من عشرين سنة، مجمّعا أشلاء بصرية تحتاج من المتفرج لكثير من الصبر والتأني، لالتقاط الخيط الرفيع الذي

يربط بين المشاهد التي تبدو وكأن لا شيء يجمع بينها، مع غياب تام لصوت المخرج بالرغم من نزعة الفيلم الأتوبيوغرافية. وهو إن كان وثائقيا محضا فإنه يصبح عملا فنيا بتشكيله مادته وفقا لرؤية جمالية وفلسفية تتعدى الفكرة الضيقة التي نكوّنها عن الفيلم الوثائقي.

وقد اعتمدنا في تحليل هذا المتن على مجموعة من المفاهيم المركزية، لمقاربة الثنائي وثائقي/خيالي، تمثلت في السرد والشخصيات والزمن والمكان، وهي عناصر تحليلية نجدها في الأدب، وتمكننا من رصد الانزياح الذي يقوم به مؤلفو هذه الأفلام من الواقع والحياة إلى الحكاية والخيال، إضافة لعناصر يختص بها التحليل السينمائي وتكمن في الصورة والصوت والمونتاج، والتي تعطي فكرة أكبر عن استخدامهم لأدوات تقنية لتحقيق أهداف فنية وجمالية.

وأخيرا فنحن نرمي من خلال هذا السرد التاريخي والتحليل الفيلمي إلى إثبات أن الأفلام الوثائقية ليست أفلاما "حقيقية" كما يتصور الجمهور، بل هي أعمال فنية يجمعها الكثير بالسينما الروائية، وهي رغم صدقها (عندما تكون كذلك) تبقى أولا وأخيرا معالجة فنية للواقع حسب التعبير الجريرسوني الشهير، واستخداما خلاّقا لمادة الحياة. و هي فكرة عادية وبديهية، لكنها تأخرت عندنا، وهذه هي المساهمة المتواضعة التي نقترحها.

القسم الأول:
التخييل عبر تاريخ السينما الوثائقية

الفصل الأول:
ولادة السينما الوثائقية

1. الخيال في التجارب الوثائقية الأولى:

ترتبط نشأة السينما الوثائقية لدى الكثير من المهتمين بالحاجة العلمية لتوثيق أحداث وظواهر طبيعية بوسيلة أخرى غير الرسم والكتابة. وهي بذلك مرتبطة ارتباطا شديدا بالصورة الفوتوغرافية التي لعبت دور الوثيقة الموضوعية الوفية للواقع منذ اختراعها عام 1839. ستعتمدها الأوساط العلمية منذ ذلك الحين، بينما ستظل الصورة المرسومة مشبوهة وغير موثوق بها كشهادة علمية، رغم أن الرسامين كانوا على درجة عالية من التمكن والإتقان لحرفتهم[1].

ولا يمكن الحديث عن ولادة السينما، دون الإشارة لولادة الفوتوغرافيا بعدة عقود. فبمجرد ظهورها، ستنجح في الحصول على مشروعية علمية، وستخلق موجة من الحماس في أوساط الباحثين والدارسين في مختلف الحقول، بعد أن أصبح بإمكانهم أن يتنقلوا حاملين معهم آلات للتصوير، تساعدهم في توثيق ملاحظاتهم وانطباعاتهم دون اللجوء إلى يد رسّام. لحظات قصيرة كانت كافية لتسجيل تفاصيل مآثر تاريخية شديدة التعقيد، بعد أن كان ذلك يتطلب ساعات طويلة من العمل من طرف رسّام ذي تجربة[2]. في تلك الأثناء أيضا، ستنطلق أولى السجالات حول أفق هذا الاختراع الجديد، بين فريق يرى أن يتم توجيهه نحو الإبداع الفني، وفريق آخر يعتقد أن الفوتوغرافيا يجب أن تظل متمسكة بصدقيتها وقدرتها على التقاط أشياء العالم بموضوعية وحياد. وسيكون هذا السجال (الذي كان الشاعر بودلير أحد

[1] Maria Muhle, Dictionnaire de la pensée du cinéma, ed Puf 2012, p23.
[2] Guy Gautier, Le Documentaire un autre cinéma, ed Nathan 2011, p31.

أطرافه في 1859) بشكل من الأشكال بداية للسجالات اللاحقة بين النزعة الفنية الإبداعية والنزعة الوفية للواقع، والتي ستظهر مع الفوتوغرافيا وتتطور مع ظهور السينما في العقود التالية، في شكل صراع بين "التخييلي" و"الوثائقي" وهما الهاجسان اللذان سيسكنان الفن السابع إلى يومنا هذا[1].

غير أن الثقة "العمياء" التي طبعت نظرة الناس للفوتوغرافيا، كأداة محايدة لتسجيل تفاصيل العالم، سرعان ما ستتراجع وتتعرض بدورها للتشكيك، مع ظهور أولى الصور المفبركة التي تعود لسنة 1857، حيث ظهرت صورة فوتوغرافية لهنري بيش Henry Peach، هي في الواقع تجميع لخمس كليشيهات في إطار واحد، تمثل شابة في حالة احتضار تحيط بها عائلتها في جو مأساوي. هذه الصورة شكلت صدمة كبيرة للجماهير، الذين لم يتصوروا لحظة أنها غير حقيقية[2]. وبغض النظر عن الفبركة التقنية فإن تلك الصورة لم تكن تقدم سوى مشهد تمثيلي عادي جدا. وأصبحت المسألة مادة غنية للنقاش بين النقاد، بحكم أن المشهد نفسه، لو كان مرسوما في لوحة تشكيلية كان سيحرك مشاعر الجمهور طبعا، لكن دون أن تنمحي بذهنه المسافة بين الفن والحياة، فالجميع يستوعب أن اللوحة عمل فني، أما الصورة الفوتوغرافية حتى ذلك الحين فقد كانت تشكل نوعا من الضمان لحقيقة وصدقية ما يتم تصويره.

ويعود الفضل لعالم فلكي فرنسي يدعى جول سيزار جانسين Pierre Jules Cesar Janssen في اختراع "مسدس فوتوغرافي" سنة 1874، بهدف مراقبة ظاهرة الكسوف وتوثيقها. كانت تلك الكاميرا البدائية قادرة على التقاط صور فوتوغرافية متتابعة بسرعة شديدة، ستمكنه من التقاط سلسلة متكاملة من 48 صورة، ترصد حركة الكواكب بدقة وتخطو أولى الخطوات نحو عالم الصور المتحركة. كما أنها حققت غاية العالم الأولى التي هي توثيق الظاهرة بشكل دقيق[3]. سوف يليه إيدويرد مودريدج Eadweard Muydridge الذي سيعمل على تطوير هذه التجارب في تصوير "الحركة" ، من خلال تجربة شهيرة استعمل فيها عدة آلات فوتوغرافية لتصوير مسار لركوض الخيل. وفي 1880 سينجح في تصوير أول لقطة متحركة، هي في الحقيقة سلسلة صور فوتوغرافية لحصان يركض، سيقوم بربطها وعرضها متتابعة، مستعملا آلة سُميت "الفانوس السحري"[4].

وسننتظر كلا من توماس إديسون Thomas Edison والأخوين لوميير Les Frères Lumière حتى تخرج السينما إلى الوجود. من خلال عملهم على تطويع التجارب العلمية السابقة وجعلها قابلة للاستثمار في العالم التجاري. وستختلف آلة التصوير التي

---

[1] Ibid , p31.

[2] كرستين ويسل، ما قبل السينما، موسوعة شيرمر السينمائية. الجزء الثالث. ص 813.

[3] Maria Muhle, Dictionnaire de la pensée du cinéma, ed Puf 2012 , p240.

[4] تشارلي كايل، السينما في مرحلة مبكرة، موسوعة شيرمر السينمائية. الجزء الثاني، ص 277.

سيخترعها كل من إيديسون والأخويين لوميير. فقد كانت كاميرا إيديسون ضخمة ومرتبطة بمصدر كهربائي، مما يجعل إمكانيات تنقلها خارج الاستوديو مستحيلة، فكان المخترع الأمريكي "يجلب العالم" إلى الاستوديو المسمى "بلاك ماريا". أما آلة السينماتوغراف التي سيخترعها الأخوان لوميير فستكون أكثر عملية، لكونها سهلة التنقل بفضل وزنها الذي لم يكن يتجاوز الخمسة كيلوغرامات وبطاريتها الخاصة، مما يجعلها قادرة على "تصوير العالم" مباشرة، كما أنها كانت قابلة للتحول إلى آلة للعرض[1].

إلى جانب كونهما مخترعان، كان الأخوان رجلي أعمال شديدي الفعالية، يديران مصنعا لصناعة شريط السيلوليد و يمتلكان استراتيجية لتسويق الأفلام الأولى، التي لم تكن مدتها تتعدى الدقيقة الواحدة. وقد كان العرض التجاري الأول لهذه الأفلام في مقهى باريسي، يوم 28 ديسمبر من سنة 1895، حيث انبهر المشاهدون الأوائل إلى حد الذعر عند رؤية "دخول القطار إلى المحطة" فهرع أحدهم مغادرا، ظنا أن القطار سيدهسه[2]. وقد عُدّ الفيلم من الأساطير المؤسسة لميثولوجيا السينما منذ ذلك الحين، حيث كان رواد المقاهي التي تعرض فيها تلك الأفلام يهربون فزعا كل مرة، وسيكون ذلك الفيلم قادرا لوحده على تجسيد "صدمة السينما" كما عاشها المتفرجون الأوائل، والقفز إلى غير رجعة من عالم الفوتوغرافيا الجامدة إلى عالم السينما المتحرك.

ويمكن القول إن ولادة الوثائقي قد تزامنت مع اختراع السينما نفسها. فقد اهتم الأخوان لوميير بتوثيق الحياة اليومية لمعاصريهم، سواء في شوارع باريس أو في آخر أصقاع العالم. وفي السنوات الموالية، ستظهر أفلام مشابهة، تسجل تفاصيل الحياة اليومية، وبعض الأماكن المدهشة. وحده جورج ميلييس Georges Meliès سيعمل على تصوير قصص خيالية قبل مطلع القرن العشرين[3]. ومع تعوّد الجمهور على العروض في القاعات المظلمة، لم تعد التقنية الجديدة تدهشهم، فصار من الضروري انتقاء مواضيع تثير اهتمامهم، وهكذا ستظهر سلاسل الأنباء... وكان للمواضيع التي تمس العالم الخارجي وأقاصي الأرض فتنة خاصة، فأخذ جيل كامل من المصورين وعارضي الأفلام من فرنسا وإنجلترا وروسيا وأمريكا يجول العالم لتصوير وعرض الصور المتحركة الأولى[4].

تحولت هذه الأفلام الإخبارية إلى تقليد حقيقي، ابتدأ في فرنسا مع الأخوين لوميير في 1985، وأصبحت المواضيع تلاحق الأحداث الدولية، واهتمت بتصوير عظماء العالم، والمناسبات الاحتفالية الكبرى. كحفل تتويج قيصر (تتويج نيكولا الثاني، 1895)، والحملة الانتخابية لمرشح رئاسي (ويليام ماكينلي في عقر داره، 1986) ومراسيم تأبين ملكة (جنازة الملكة فيكتوريا، 1901). وكانت الشؤون الحربية موضوعا رائجا أيضا، فتم التطرق للحرب

---

[1] Maria Muhle, p241.

[2] تشارلي كايل، ص 279.

[3] Emmanuel Dreux, Dictionnaire de la pensée du cinéma, ed Puf, 2012, p412-413.

[4] Guy Gautier, Le Documentaire un autre cinéma, ed Nathan , p37.

الإسبانية الأمريكية (السفينة أوليمبيا في مانيلا، هبوط فرقة المشاة العاشرة، كلاهما في 1898) والحرب الروسية اليابانية (معركة يالو، الهجوم على الموكب الياباني، كلاهما في 1904)[1]. وأصبحت النشرة الإخبارية تعرض بشكل أسبوعي في فرنسا ابتداء من 1910 بفضل شارل باطي Charles Pathée ، وصارت تُعرف بنشرة باطي. وشرع الروس في إنتاج نشرتهم الإخبارية المنتظمة منذ 1911. وهناك حالات لما يمكن نعته بالأفلام الدعائية قبل قيام الحرب العالمية الأولى، ففي أمريكا، قامت الحكومة بإنتاج وعرض فيلم بشكل واسع في أوساط الفلاحين المتواجدين شرقا لحثهم على الهجرة إلى الأراضي الغربية العذراء في 1911. وفي 1912 قام مكتب الخدمة المدنية الأمريكي باستخدام فيلم "النصر عبر الجدارة" لاستقطاب المتطوعين[2].

وتطورت السينما بشكل كبير مع قيام الحرب العالمية الأولى، فتم إنتاج أفلام تدريبية للمجندين، واجتهدت الأفلام الدعائية في خلق روح الكراهية تجاه العدو وتثبيتها في قلوب الجنود والمدنيين على حد سواء، ومعها روح التطلع للنصر الكاسح. وتسربت روح البروباغندا إلى نشرات الأخبار التي كانت تعرض بانتظام في القاعات السينمائية، وقد فهم حكام العالم آنذاك أن الصورة ستشكل جزء لا يُستهان به من أدوات الحرب[3]. ويمثل "معركة السوم" أول فيلم وثائقي طويل (74 دقيقة) تم تصويره فعليا في ساحات المعارك، خلافا للأفلام التي كانت تتضمن مشاهد تمثيلية كما كان يعمد إلى ذلك المسؤولون عن الدعاية الحربية. وكانت غاية مصوري الفيلم ج. ب. ماكدويل J.B McDowell وجوفري مالينس Geoffrey Malins، الكشف عن ويلات الحرب العالمية الأولى. وقد كشف بالفعل للجمهور المعتاد على أفلام حربية حماسية، عن وجه آخر للحرب، هو الوجه الحقيقي في نهاية الأمر، يفصح عن المذبحة الكبرى في الخنادق وضحايا الأسلحة الكيماوية. عُرض الفيلم في أربعة وثلاثين قاعة تجارية في بريطانيا، وأصاب الجمهور بالصدمة الشديدة، إذن أن المعركة التي وثّقها شكلت كارثة إنسانية كبرى، ذهبت فيها أرواح 420,000 إنجليزي و195,000 فرنسي و650,000 ألماني في ظرف وجيز جدا، حتى أن اليوم الأول من المعركة لوحده عرف سقوط 20,000 جندي[4].

2. ظهور "الوثائقي الروائي :"

لا يمكن الحديث عن السينما الوثائقية دون التوقف عند الدور الحاسم الذي لعبه روبير فلاهرتي Robert Flaherty. فإليه يعود الفضل في الخروج بالوثائقي من عالم نشرات

---

[1] تشارلي كايل، السينما في مرحلة مبكرة، موسوعة شيرمر السينمائية. الجزء الثاني، ص 281.

[2] نفس المرجع، ص 285.

[3] Christina Stojanova, The great War: Cinema, Propaganda, and the Anticipation of film Langage, ed Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies, 14 (2017) p131.

[4] Nicholas Reeves, "Cinema, Spectatorship, and Propaganda: The Battle of The Somme 1916". The Documentary Film Reader, History, Theory and Criticism. Oxford University Press, 2016. P117.

الأخبار إلى دائرة الفن الخالص، وتكريسه كجنس سينمائي قائم الذات.

قبل الانطلاق في مغامرته السينمائية، انهمك الأمريكي فلاهرتي ما بين سنتي 1910 و1915 في استكشاف هوامش وأقاصي الجغرافيا الكندية. وقد كان في مهمة للتنقيب على معدن الفولاذ لصالح شركة كبرى[1]. يُعرّف فلاهرتي نفسه كمستكشف مغامر بالدرجة الأولى، ويمكن القول إن أهم اكتشاف عاد به من رحلاته العديدة هو كيفية صنع نوع جديد من الأفلام الوثائقية[2]. هذا الاكتشاف الذي سيصل إليه بعد الانغماس في حياة سكان القبائل البدائية "الإسكيمو" الذين أصبح الناس يعرفون وجودهم بفضله، وقد ظلت هذه هي البصمة العميقة التي طبع بها تاريخ السينما الوثائقية .

وعُرف الفيلم ب"نانوك من الشمال" Nanook from the North وهو تحفة سينمائية وعلامة فاصلة في تاريخ السينما، قام بإنجازه بين سنتي 1920و 1922. في هذا الفيلم الطويل، سنرى لأول مرة أشخاصا حقيقين (لا ممثلين) يقومون بلعب أدوارهم في الحياة. وستصور الكامير مختلف أنشطتهم اليومية وكأنها غير موجودة، كالعمل، والطعام، والنوم، والسفر، واللعب مع الصغار. علما أن أفراد الإيسكيمو كانوا يفعلون كل ذلك خصيصا للكاميرا. وقد منحت بعض هذه المشاهد خصوصا تلك التي نراهم فيها يكافحون من أجل البقاء، شحنة درامية شديدة القوة[3].

نانوك رجل شاب، لا يكتفي فلاهرتي بإنجاز فيلم عن حياته، بل يدفعه للمشاركة الفعلية في العملية السينمائية، فهو يتفق معه لتأدية أنشطة معينة تدخل في صميم حياته، لكنها تحتاج لترتيب مسبق حتى تخضع لشروط الإنتاج. أبلغ مثال على ذلك: المشهد الشهير لنانوك وهو يحاول اصطياد الفقمة موجودة تحت سطح الجليد[4].

نرى نانوك يسحب حبلا عبر حفرة في الجليد بكل ما أوتي من قوة، ونرى رجال عشيرته يهرعون لمساعدته. والحال أن المشهد تم ترتيبه بحيث أن أحد المساعدين كان يسحب الحبل من الجهة الأخرى مموها دور الحيوان، وقد تم اصطياد الفقمة الضخمة وإعدادها مسبقا للتصوير في اللقطة الموالية وهي تخرج من الماء الجليدي. بالطبع، عندما نشاهد اللقطة لا نشك لحظة واحدة أن المشهد تمثيلي، لكننا نتفهم بعد ذلك أن المشهد واقعي ومطابق لصميم حياة الإيسكيمو وتقنياتهم في الصيد.

هذه المنهجية في العمل، سيعمد فلاهرتي إلى تطويرها وتعميمها في كل أعماله، انطلاقا من فهمه لطبيعة الجمهور، محاولا الاستفادة من تقنيات السرد الهوليودي لتحريك مشاعر المشاهدين عبر خلق حيوية درامية لا يمكن توفيرها إذا ما اكتفى المخرج بتسجيل

[1] Janis Essner, Arctic profiles, Robert J.Flaherty. p354-355.

[2] Ibid, P355.

[3] Robert J. Flaherty, "How I Filmed 'Nanook of the North'," World's Work, October 1922, pages 632-640 .

[4] Claude Beylie, Nanouk, Les Films-Clés du Cinéma. ed Bordas 1987, p28.

الحياة العادية للناس العاديين[1].

سيكون ذلك بداية خلقه لمبادئ عمله المنهجي، القائمة على معايشة الناس الذين سيتم تصويرهم لمدة طويلة وكسب ثقتهم ومودتهم، ثم إشراكهم في العملية الإبداعية تدريجيا. ورغم كون عشيرة نانوك قبيلة بدائية فإنه كان يحرص أن يعرض عليهم بانتظام كل ما يصوره معهم، ويعتمد على تعاونهم لإعادة تمثيل مشاهد كان من الصعب تصويرها مباشرة (الصيد مثلا) وفق برنامج إخراجي يضمن تصاعدا دراميا مشوّقا. كما أنه سيدفعهم لبناء بيت جليدي (إيغلو) أكبر بكثير من المتعارف عليه عندهم لتوفير إضاءة أحسن في المشاهد التي سيتم تصويرها بداخله[2].

ولا يعتمد التصوير على برنامج مسبق كما هو الحال بالنسبة للفيلم الروائي، الذي يتم التخطيط له بفضل السيناريو المكتوب سلفا . بل إن مشاهدة المادة التي تم تصويرها كل يوم هي ما يدفع المخرج إلى التفكير في المشاهد المقبلة التي يمكن أن يطعّم بها عمله. لكن في النهاية سيتم ترتيب هذه المشاهد وفق خط سردي واضح[3].

بعد نجاح فيلم "نانوك"، سيتم اعتبار الفيلم الوثائقي جنسا فنيا قائم الذات. وسيزيد من شعبية الأيسكريم الذي كان يباع خارج القاعات السينمائية والذي سيُصبِح اسمه "الإسكيمو" منذ ذلك الحين[4]. سيفتح هذا النجاح التجاري اللافت شهية العديد من المنتجين الهوليوديين، الذين سيشرعون بالتقرب من فلاهرتي على أمل إنتاج فيلم يحقق لهم نفس الأرباح أو أكثر، وسيعرض عليه أحدهم شيكا على بياض لينجز فيلمه التالي، على أساس أن يسافر لأي بقعة في العالم ويحضر له "نانوكا آخر"[5].

سيهتم فلاهرتي بشعوب الجنوب الشرقي في المحيط الهادي، وسيقرر إنجاز فيلمه الموالي في جزيرة ساموا لتوثيق ثقافة أصلية قبل أن تتعرض للتأثيرات الخارجية[6]. وقد كان فلاهرتي يعلم جيدا ما تنتظره منه هوليود. ليس أقل من نجاح تجاري آخر، وظل يتساءل إن كان لدى سكان الجزيرة الصغيرة ما يعادل العنصر الدرامي الذي وفره له الصراع من أجل البقاء عند الإيسكيمو في فيلمه الأول. وقد كانت الحياة في الجزيرة آمنة وفردوسية بشكل يثير الغيظ. وخلال أسابيع طويلة لازم الشرفة محتسيا البيرة متأملا الورطة التي أوقع نفسه فيها، محاولا العثور على صيغة درامية ينجز بها فيلمه. وقد ظلت زوجته خلال هذه الفترة تجول المكان بآلة تصوير وتختلط بالأهالي وتعود إليه كل يوم بصور فوتوغرافية، كنوع من

---

[1] Ibid, p28.

[2] أحمد القاسمي. فلاهرتي: من الإنبهار بالإنسان إلى الافتتان بالآلة. كيف نفكر وثائقيا؟ إعداد مجموعة من الباحثين. مركز الجزيرة للدراسات، ص 201.

[3] Robert J. Flaherty, "How I Filmed 'Nanook of the North'," World's Work, October 1922, p637 .

[4] Robert Flaherti, Revue Sequences (14) 1958, p29.

[5] Guy Gautier, Le Documentaire un autre cinéma, ed Nathan , p41.

[6] Janis Essner, Arctic profiles, Robert J.Flaherty, p354-355.

البحث الفني[1].

وسرعان ما سيعثر فلاهرتي على تقليد تخلى عنه سكان الجزيرة. كان ذكور الجزيرة يدخلون عالم الرجولة عبر طقس يقضي بوشم أجسادهم بالكامل. وقد لجأ فلاهرتي لإحياء هذا التقليد، وتخيّل عالما حكائيا في قلبه شاب من الجزيرة يدعى "ماونا" عليه أن يخوض التجربة. وكانت تسبق جلسة الوشم مشاهد تتعرض لمختلف تفاصيل حياة السكان وتحضيراتهم لهذا الطقس، كصناعة الملابس والحلي، وتحضير مأدبة كبيرة، وعند استكمال عملية الوشم، تبدأ حفلة شراب ويحتفي شيوخ القبيلة بشجاعة الشاب، وتعتبر إعادة إحياء هذه الممارسة وتوثيقها من طرف المؤرخين خطوة جدية نحو أول فيلم إيثنوغرافي[2].

وفي سنة 1932، سينجز فلاهرتي فيلم "رجل من آران" عن حياة صيادين في جزر آران في الساحل الإيرلندي، معتمدا على منهجيته، بعد أن أحضر معه المعدات الكافية للعمل بشكل مستقل تماما عن العالم الخارجي. فجهز قاعة لتحميض الشريط الخام وقاعة لعرض ما تم تصويره على سكان الجزيرة[3]. في هذا الفيلم، سيختار من بين سكان الجزيرة الشخصيات الرئيسية التي ستكوّن أسرة نموذجية، أما الدور الرئيسي فكان صاحبه يشتغل بالحدادة وكان عليه أن يستعين بخبرة الصيادين لمحاكاة سلوكاتهم. حتى أن المخرج كان يستعين بهم لتأدية دوره (كدوبليرات) في المشاهد الصعبة. كما سيعمل فلاهرتي على دمج مشهد لصيد سمك القرش بتقنية تقليدية قديمة، تخلى عنها صيادو الجزيرة منذ ستين سنة. لذا سيعتمد على الشيوخ كمستشارين وسيقوم الصيادون الشباب بتعلم التقنية، لتوثيقها قبل أن تضيع لغير رجعة[4]. وقد استلهم فلاهرتي حكاية رواها له سكان الجزيرة، عن صيادين ظلوا عالقين في البحر مع سمك قرش قاوم ليومين كاملين، وسيصبح هذا الحدث مشهدا رئيسيا تطلب تصوير لقطاته شهورا عدة.

عند عرض الفيلم في القاعات السينمائية، استنكر النقاد والمخرجون تطاول فلاهرتي على الحدود الفاصلة بين الوثائقي والروائي، وتفضيله إعادة تمثيل الماضي على تسجيل الواقع الحاضر. ثم أنهم استغربوا من سكوت المخرج عن صراع صيادي الجزيرة مع إقطاعيين يملكون الأراضي التي يقيمون فوقها ويستغلونهم أشد استغلال، مفضلا توثيق صراعهم الرومانسي مع عناصر الطبيعة[5]. وفي واقع الأمر كان فلاهرتي على علم تام بالوضعية الاقتصادية والاجتماعية لسكان الجزيرة [6] لكنه أراد أن يصنع فيلما آخر. لم يشأ

---

[1] Keith Beattie, Documentary Screens, ed Palgrave macmillan, 2004, p27.

[2] William Rothman, The Filmmaker as a Hunter: Robert Flaherty. Documenting the Documentary, Wayne State University Press, 2014, p11.

[3] Patricia Audfderheide, Documentary Film, a very short Introduction, Oxford University Press 2007. p33.

[4] أحمد القاسمي. فلاهرتي: من الإنبهار بالإنسان إلى الافتتان بالآلة. كيف نفكر وثائقيا؟ إعداد مجموعة من الباحثين. مركز الجزيرة للدراسات، ص 204.

[5] William Rothman, The Filmmaker as a Hunter: Robert Flaherty. Documenting the Documentary, Wayne State University Press, 2014, p15.

[6] John Grieson, First principles of documentary (1932-1934), Non Fiction film theory and criticism, ed Dutton

حكي قصة حقيقية لعائلة حقيقية، بل تأليف أسرة مجازية تشكّل صورة لبطولة الإنسان في مواجهة الطبيعة. القصة التي يحكي الفيلم، كما يقول جون جريرسون John Grierson: "هي قصة الإنسانية نفسها، بسيطة لكن ضرورية، قصة عن الشجاعة الإنسانية"[1]. من هنا يتألف سيناريو الفيلم المتقشف، عن صراع الإنسان مع الطبيعة وتوحده معها في نفس الآن.

وتتمثل القوة الأساسية في أعمال فلاهرتي في اعتماده الأسرة الصغيرة كوحدة درامية، وهو ينظر إليها من خلال عين غربية، فهو مثلا لم يتعرض لظاهرة تعدد الزوجات الشائعة عند الإيسكيمو، بنفس القدر الذي اجتنب فيه الحديث عن ظاهرة ترتيب الزيجات عند أهالي جزيرة ساموا. وكأنه بذلك، سعى جاهدا لمحو الفروق بين العائلة الغربية وعائلات الثقافات التي يقوم بتصويرها، مكرسا النقاط المشتركة العميقة أكثر من الفوارق[2]. والجدير بالذكر أيضا أن العائلات في أفلام فلاهرتي، ليست عائلات حقيقية، فقد دأب على اختيار الأفراد الذين سيكوّنون عائلة نموذجية من بين الأهالي، ولم يكونوا بالضرورة الأكثر وسامة كما هو الحال بالنسبة للسينما الهوليودية، لكنهم كانوا الأكثر تمثيلا للشعب الذي ينتمون له (نوع من العينات النموذجية). كما أن أسماء شخصياتهم في الفيلم لم تكن أسماءهم الحقيقية، وكان فلاهرتي يختار باستمرار الانطلاق من أسرة نموذجية لما توفره من حميمية وروح استقلالية عن باقي الجماعة[3].

ما ظل يبحث عنه فلاهرتي في كل مشروع عن الأهالي والشعوب البعيدة، بثقافاتهم المختلفة، هو تصوير أنشطة وسلوكات نموذجية، أنشطة مرتبطة بالأساسيات، كالحصول على المأكل والملبس، مبتعدا عن الجوانب المظلمة في الطبيعة الإنسانية والأعمال العدوانية التي شكلت محركا خصبا للسرديات الغربية. كان فلاهرتي مهتما بالطابع الروحي للإنسانية، لكنه اختار أن يعبّر عنه عبر تمظهراته العملية، مصوّرا أعمالا ملموسة. وقد أهمل كليا التعرض للأشكال التي كانت تلك المجتمعات تنظم بها نفسها، كما أنه لم يعر اهتماما لممارساتها الدينية. وهكذا فالمعتقدات والممارسات الدينية غائبة بشكل كامل عن أفلامه، رغم أهميتها في المجتمعات البدائية. ويمكن تسجيل الغياب الكلي لتيمة الجنس، وليست هناك أية مشاعر شخصية، فهي ليست في مركز اهتمام المخرج، بالأحرى هناك مفاهيم عمومية حول ما يعني أن تكون رجلا، أو امرأة أو طفلا، وماذا يعني أن تصارع من أجل البقاء، هذه بساطة الأسئلة التي تشغل سينما فلاهرتي[4].

يجب القول إن التصوير في أصقاع نائية، على طريقة فلاهرتي، شيء متفرد،

New york 1976, p25.

[1] Ibid, p27.

[2] Patricia Audfderheide, Documentary Film, a very short Introduction, Oxford University Press 2007. p44.

[3] Ibid, p45.

[4] John Grierson, First principles of documentary, Non-fiction theory and criticism, ed Dutton New York 1976, p37.

خصوصا عندما يتعلق الأمر بالأفلام الطويلة في ذلك الزمن. رغم أن محاولات مماثلة أقدم عليها مخرجون من روسيا ومن بلدان إسكندنافية، فضلا عن المستكشفين الذين كانوا يستعملون الفيلم لتوثيق رحلاتهم. لكنه ظل الوحيد الذي دأب على إنشاء مختبر لتحميض شريط الفيلم في عين المكان، والوحيد أيضا، في تلك الفترة على الأقل، الذي اهتم بالاندماج في حياة الناس وتأويل نمط عيشهم. هاتان النقطتان، هما بالذات اللتان صنعتا فرادة منهجيته (ما سُمي لاحقا بمنهجية المعايشة)[1].

وقد تحدث الكثيرون عن مبدإ "عدم التخطيط المسبق" الذي اعتمده. فلم يكن فلاهرتي يقترب من مجتمع ما بفكرة مسبقة عما يريد تصويره، بل كان يكتفي بالعيش وسطه، متحرّيا حول القصة المثالية التي تعبّر عن جوهره وثقافته. ومن السمات الأخرى المعروفة عن منهجيته في العمل، إقدامه على تصوير كمية هائلة من الساعات، تليها جلسات مشاهدة مطولة كل زوال، للتنقيب عن "جوهر ثقافة" ذلك المجتمع، وللبحث عن دورات زمنية يمكنه أن يستعين بها لبناء قصته[2].

وكان النقاش حول ما تحتويه تلك المادة الخام، مع أفراد عائلته وفريقه من التقنيين يمتد لأسابيع. إلى جانب هذه العملية، كان فلاهرتي يتوجه لشخصيات فيلمه ويدعوهم للقيام بأعمال سبق له أن رآهم يقدمون عليها، ويصوّرها من عدة زوايا، كما يفعل مخرجو السينما الروائية. وكان يبدو كأنه يعمل بدون أي نوع من السيناريو المسبق، باستثناء ملاحظات كان يدونها والصور الفوتوغرافية التي كانت تلتقطها زوجته، والتي كانت تتحول إلى نوع من الخارطة البصرية للفيلم[3].

تعود أهمية فلاهرتي في استخدامه المتفرد للسينما كوسيط، في تسجيل حياة أشخاص يحبهم ويكن لهم الاحترام العميق. وبما أنه لم يكن باحثا أنثربولوجيا، فقد جاءت أعماله محملة بنظرة مثالية للإنسان. وقد كانت تلك النظرة متقدمة جدا على العصر الذي عاش فيه، فلم يكن فلاهرتي يهمش شخصياته أو ينتقص من إنسانيتهم. ومن ناحية أخرى كانت الأفلام التي أنجزها، أفلاما شخصية يعبّر فيها عن ذاته، بنفس القدر التي يعبّر فيها عن الأشخاص الذين قام بتصويرهم. وقد دأب على تقديم شخصياته في أحسن حلة، محتفيا ببساطتهم النبيلة، ومحرزا تعاونهم الصادق لإنجاح كل فيلم[4].

وهناك نقاد نعتوا فلاهرتي بالمخرج الرومانطيقي، وهو نعت يغض النظر عن نقاط عديدة في تجربته[5]. ويقوم هذا الرأي إلى اعتبار طريقته في اختيار التيمات ومعالجتها،

---

[1] Ibid, p39.

[2] أحمد القاسمي. فلاهرتي: من الإنبهار بالإنسان إلى الافتتان بالآلة. كيف نفكر وثائقيا؟ إعداد مجموعة من الباحثين. مركز الجزيرة للدراسات، ص 211.

[3] Janis Essner, Arctic profiles, Robert J.Flaherty, p355.

[4] William Rothman, The Filmmaker as a Hunter: Robert Flaherty. Documenting the Documentary, Wayne State University Press, 2014, p21.

[5] Robert J. Flaherty, "How I Filmed 'Nanook of the North'," World's Work, October 1922, pages 632-640 .

متأثرة بمفهوم "المتوحش النبيل" الذي جاء به جان جاك روسو، لكن أفلام فلاهرتي في النهاية يربطها الشيء القليل برومانطيقية "المدرسة الرومانطيقية"، كالخيال الفرداني ونزعة التعبير عن المشاعر الجياشة. في المقابل يمكن الحديث عن انتمائه للمدرسة الكلاسيكية، بما أن التضاد كلاسيكي/رومانطيقي، حاضر بشكل مستمر في تاريخ الفن. كان فلاهرتي فنانا كلاسيكيا، عمل انطلاقا مما فهمه عن العالم. ويمكن القول إن مجموع أفلامه يكوّن وحدة متكاملة ومتلاحمة، تحرّكها فكرة رئيسية يمكن العثور عليها في أي فيلم أنجزه. ويقول لنا فلاهرتي بكل بساطة عبر أفلامه إن لكل إنسان أينما وُجد كرامة فطرية ولذلك يجب احترامه، وإن المعاني والجمال هما جزء لا يتجزأ من طبيعة وجودنا على الأرض[1].

ورغم أن فلاهرتي لم يشكل حركة أو تيارا فنيا من حوله، إلا أن مخرجين كثرا قد اتخذوا منه قدوة وسلكوا نفس الطريق. ويمكن القول إن "نانوك من الشمال" فيلم قاوم الزمن، وظل متداولا ومعروفا في القرن الواحد والعشرين. كما أن مشاهدة وتسجيل حياة الناس في محيطهم الطبيعي بنظرة متعاطفة، منهجية نجحت في الصمود إلى يومنا هذا[2].

بالنسبة لكثير من منتقديه، فإن نقطة الضعف الكبرى في سينماه هي النقص في التعبير عن الانشغالات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية لعصره، إذ اعتبروا لجوءه للطبيعة هروبا من الأمر الواقع، وغضا للطرف عما كانت تعيشه المجتمعات الغربية من مخاضات، سيكرس مخرجون آخرون حياتهم لتوثيقها[3]. وتبقى الإجابة الوحيدة التي تشفع له أن أفلامه قد نجحت في البقاء ومقاومة الزمن، والمحافظة على راهنيتها (الإنسان في مواجهة الطبيعة)، بينما تغير المشهد الاجتماعي الغربي بشكل جذري، أفقد الكثير من الأفلام "الملتزمة سياسيا واجتماعيا" معناها الأصلي.

أنجز فلاهرتي عشرات الأفلام التي لم تحقق أبدا الشهرة والنجاح التجاري لفيلمه الأول "نانوك من الشمال". سيحصل في أواخر حياته المهنية على أوسكار لفيلمه الوثائقي "حكاية لويزيانا" Louisiana Story 1948، والذي يعتبر تتويجا لمسيرته[4]، واعترافا بأبوته الفذة لجنس سينمائي سينبهر به مئات المخرجين حول العالم ويجعلهم يمشون على آثار خطاه، باعتباره أبا مؤسسا، وأول من عمل على تبني موضوعات وثائقية وطرحها بمعالجة فنية تجعلها شبيهة بالفيلم الروائي.

3. فتوحات المدرسة السوفياتية:

بالموازاة مع أفلام فلاهرتي وكل سلاسل الأنباء التي كان يتم إنتاجها في الغرب في عشرينات القرن الماضي، ظهرت مجموعة من المخرجين الروسيين السوفييت الذين لعبوا

[1] Patricia Audfderheide, Documentary Film, a very short Introduction, Oxford University Press 2007, p29.
[2] Ibid, p32.
[3] Keith Beattie, Documentary Screens, ed Palgrave macmillan, 2004, p24.
[4] Claude Beylie, Louisiana Story, Les Films-Clés du Cinéma. ed Bordas 1987, p139.

دورا مهما في تطور السينما الوثائقية. بعد الثورة البولشفية مباشرة، كانت أولى قرارات الحكومة الاشتراكية هي إحداث وحدة سينمائية تابعة لوزارة التربية التي كانت ترأسها زوجة لينين نفسه[1]. وفي 1919، قامت الحكومة بتأميم الصناعة السينمائية، وبإحداث معهد للسينما في موسكو (VGIK) لتكوين مخرجين أكفاء يتبعون "خطا تحريريا" متناغما مع القيم السوفياتية، سيُصبِح المعهد عريقا وسيحافظ على سمعته إلى غاية يومنا هذا[2].

في اللغة الروسية، لا تحمل كلمة البروباغندا حمولة سلبية، كما هو الأمر في الإنجليزية والفرنسية. وقد كان معظم المشتغلين بحقل الثقافة في الاتحاد السوفياتي يفهمون أن البوصلة الإيديولوجية شيء أساسي في انتقاء مادتهم الأولية وأيضا في طريقة الاشتغال عليها[3]. وقد كان هدف المخرجين خلق بروباغندا سوفياتية جيدة، على الأقل في السنوات الأولى الموالية للثورة. عندما أطلق لينين قولته الشهيرة: "من بين كل الفنون، السينما هي الأكثر أهمية بالنسبة لنا"، تحولت إلى مبدإ مُؤسِّس في السياسة الثقافية للدولة الجديدة[4]. وقد دُعي المخرجون السوفييت لتكثيف العمل وإنجاز نشرات الأخبار والأفلام غير الروائية القصيرة. فتم ملأ الفراغ بسرعة، ولم تعد هناك حاجة لشركات الإنتاج الغربية التي كانت تشتغل بروسيا آنذاك. وقد حرص لينين على وضع أسس صناعة سينمائية قوية، لفهمه العميق لدورها في التواصل مع الجماهير ونقل روح وفكرة الثورة، في وقت كانت فيه تمظهراتها مشتتة وغير ممأسسة. وقد نجحت السينما السّوفياتية مبكرا في كسر الحواجز المرتبطة بالأمية والفقر في أوساط الشعب الروسي، وخلقت شعورا قويا بالانتماء لمشروع جديد[5].

1-3 دزيگا فيرتوف وسينما الحقيقة:

ظهر في قلب هذا السياق مخرج شاب، يطلق على نفسه لقب دزيگا فيرتوف (العاصفة الإعصارية)، وكان يتميز بطاقة إبداعية متدفقة. فاعتبره الكثيرون خارجا كليا عن السياق السوفياتي، لكن أصالته كمبدع حقيقي يعترف بها جميع مؤرخي السينما. وقبل أن يصير مخرجا، كان فيرتوف شاعرا طليعيا، وفي 1918 انضم إلى فريق عمل أول سلسلة لنشرات الأخبار السّوفياتية. ما جذب الشاعر الشاب إلى السينما، هو القرابة الشديدة بين طريقة صنع الأفلام وطريقة التفكير البشري[6]. وهي فكرة سيطورها أيضا في نفس الفترة

---

[1] Philip Kemp, la révolution du cinéma russe, Tout sur le Cinéma. ed Flammarion, 2011, p54.

[2] Ibid, p54.

[3] أحمد القاسمي، الفيلم الوثائقي في المدرسة السوفيتية، الفيلم الوثائقي، قضايا وإشكالات، تأليف مجموعة من الباحثين. مركز الجزيرة للدراسات. ص 67.

[4] Philip Kemp, la révolution du cinéma russe, Tout sur le Cinéma. Ed Flammarion, 2011, p55.

[5] Natalia Nussinova, the Soviet Union and Cinema, the Oxford History of World Cinema, ed Oxford university press, 1997, p167.

Seth Feldman, Peace between Man and the Machine: Dziga Vertov. Documenting the Documentary, Wayne State University Press, 2014, p25.

سيرغي إيزنشتاين، الأب الروحي للسينما السوفياتية وأحد كبار مؤسسي اللغة السينمائية، عبر نظريته حول المونتاج السينمائي. وقد لاحظ فيرتوف محدودية العين البشرية مقارنة بما تلتقطه وتسجله "العين الميكانيكية" للكاميرا. وهي فكرة أشار إليها فلاهرتي أيضا عندما تحدث عن الكاميرا السينمائية كآلة للرؤية الدقيقة، شأنها شأن الميكروسكوب أو التيليسكوب.

كانت الحكومة السّوفياتية تدرك مدى استعجالية الدخول بالدولة الناشئة إلى نادي الدول الصناعية الكبرى، واللحاق بركب الدول الغربية التي كانت تبدو أمامها روسيا متخلفة جدا. وفي سنة 1920 كانت الثورة نفسها في كف عفريت. فالصراع كان ما يزال محتدما بين القوات المضادة للثورة (الجيش الأبيض المساند للقيصر) ومجلس الدوما الاشتراكي[1]. كان فيرتوف يشتغل في ذلك الوقت في "قطارات التوعية"، التي كانت تمثل الوسيلة الوحيدة لتغطية مساحة روسيا الشاسعة واللقاء بالأهالي في المناطق البعيدة. كانت هذه القطارات معدة لنقل مختلف الفنانين، من كتاب ومسرحيين وموسيقيين، المتحمسين للتواصل مع الشعب العميق، كما كانت هذه القطارات عبارة عن استوديوهات متنقلة بكل ما في الكلمة من معنى، بشكل يجعل المخرجين في استقلالية تقنية كاملة عن موسكو، يصيرون معها قادرين على تصوير أفلامهم، وتحميضها في مختبر القطار، ثم إعدادها للعرض على الأهالي أينما وجدوا، كشكل من الترفيه الإيديولوجي الفريد من نوعه[2].

في 1922، السنة التي أنجز فيها فلاهرتي "نانوك من الشمال"، سيدشن فيرتوف تصوير سلسلة من الأفلام القصيرة المعروفة تحت تسمية Kino Pravda، وتعني حرفيا "سينما الحقيقة" وهي تسمية سيكون لها شأن في العقود اللاحقة من تاريخ السينما الوثائقية. وقد استمر المشروع إلى غاية 1925، أنجز في إطاره فيرتوف ثلاثة وثلاثين فيلما (إخباريا) قصيرا. كانت سينما الحقيقة الفيرتوفية مزيجا من نشرة الأخبار التعبوية ومن التجريب الجمالي المتأثر بالحركات الطليعية في الرسم والشعر والمسرح. وكانت مدة كل فيلم حوالي عشرين دقيقة، الهدف منها إعلام وتوعية الجماهير السّوفياتية حول ضرورة تبني قيم التقدم الثورية[3].

حاول فيرتوف النأي بنفسه عن السينما الترفيهية، ملتزما بتسجيل تفاصيل الحياة كما هي، دون التدخل كمخرج في سياق الأحداث. وتحولت هذه المنهجية في العمل إلى استراتيجية فنية، أثرت بدورها في أجيال من المخرجين اللاحقين، وفي تصوراتنا اليوم عن الأفلام الوثائقية وحول طبيعة العلاقة التي يمكن أن تربط السينما بالواقع. كان متمسكا بضرورة عدم تدخل الكاميرا في حياة الناس، وقد لجأ إلى تصويرهم دون إزعاجهم في

[1] Natalia Nussinova, the Soviet Union and Cinema, the Oxford History of World Cinema, ed Oxford university press, 1997, p169.

[2] Ibid, 171.

[3] Claude Beylie, Vertov, Les Films-Clés du Cinéma, ed Bordas 1987, p58.

ممارسة شؤونهم العادية. وفي المقابل، أصر على عدم حذف ردود أفعالهم إزاءها، حتى عندما تنم هذه الردود على نوع من الامتعاض من وجود الكاميرا. هذا، وقد كان فيرتوف يضع خططا مسبقة لأفلامه. فالمعدات الثقيلة لم تكن تسمح إطلاقا بالتصوير المرتجل. كان يدوّن ملاحظات دقيقة عن المكان الذي يجب أن توضع فيه الكاميرا، وعن المؤثرات البصرية التي ينوي استخدامها[1].

ورغم التزام ديزگا فيرتوف بتصوير الأشياء كما هي، فإنه كان يستعمل المادة التي صوّرها بكل حرية. وقد مارس المونتاج بطريقة تجعله يعبّر عن أفكاره بالدرجة الأولى، ويوصلها للجمهور ويجعله يتعاطف معها. وبالموازاة مع ممارسته السينمائية، طوّر فيرتوف أفكاره النظرية حول السينما عبر سلسلة من الكتابات. في مقال بتاريخ 1925، تحت عنوان "قواعد سينما العين"، سيعرض مفهومه الشامل للسينما. تنطلق فكرته من ضرورة تسجيل "الحياة كما هي" مع الرفض التام لكل التوابل الدرامية. وكان يقول إن مادة الفيلم (الحياة) تحتاج لإعادة ترتيب في إطار بناء سينمائي محكم، لتنصهر في قالب جديد وليكون لها معنى إيديولجي معين، في توافق مع وجهة نظر شيوعية للعالم [2].

والحال أن نزعة فيرتوف الفنية كانت أقوى من انشغاله بالشأن الاجتماعي. وقد ظل يرفض التفريق بين التوجهين الإبداعي والإيديولوجي، إذ كان من عادته أن يقول إن تجديد الأشكال الإبداعية من أرقى وسائل استقطاب الدعم تجاه الثورة. فرغم كون أفلامه تعتمد على مادة صُورت في الأساس كما تُصوّر نشرات الأنباء، إلا أنها كانت تتحول في النهاية إلى تجارب جمالية فريدة، تسكنها انشغالات نفسانية وفلسفية عميقة.

2-3 اسفير سهوب والأفلام التجميعية:

هناك فرع سينمائي قائم الذات في السينما الوثائقية، تقف وراءه مخرجة سوفياتية اسمها إسفير سهوب Esfir Shub . ويبدو أن فتوحاتها كمتخصصة في المونتاج قد استفاد منها كل من دزيگا فيرتوف وسيرغي إيزنشتاين. وقد تعلمت بدورها الكثير من عملهما، حتى أن مشاهدتها لإحدى مشاهد فيلم "المدمرة بوتمكين، 1925" لإيزنشتاين وطريقة المونتاج المتبعة فيه، هي التي أوحت لها بالشروع في إنجاز أفلامها الوثائقية التجميعية[3]. وعملت إسفير في ثلاثيتها الأولى على إعادة بناء تاريخ روسيا القريب، عن طريق تجميع كل مواد الأرشيف من نشرات الأنباء وحتى التي قام بتصويرها أشخاص عاديون، وتوليفها في صيغة أفلام مستقلة. وأنجزت "سقوط سلالة رومانوف" في 1927 الأكثر شهرة، والذي يركز على فترة ما بين 1912 و1917، ثم فيلم " الطريق الكبرى" في 1927 الذي يتطرق للفترة ما بين

[1] Ibid, p59.

[2] Seth Feldman, Peace between Man and the Machine: Dziga Vertov. Documenting the Documentary, Wayne State University Press, 2014. p27.

[3] Joshua Malitsky, Esfir Shub"s The Fall of Romanov Dynasty, The Concise Encyclopedia of the Documentary film, ed Routledge, 2013, p265.

1917 و1927، و"روسيا نيكولا الثاني وليو تولستوي" في 1928 الذي يتطرق للفترة الممتدة من 1896 إلى 1912[1].

ويتشكل فيلم "سقوط سلالة رومانوف" من أربعة أجزاء تتطرق لعالم ما قبل الحرب العالمية الأولى، ثم التحضيرات للحرب، والحرب، وأخيرا الثورة البولشفية. من خلال عناوين داخلية ترشد إلى ماهية الصور المستعملة وسياقها التاريخي، وتلجأ المخرجة إلى شحن الفيلم عاطفيا لتوجيه الجمهور، ولا يخلو من روح السخرية والاستهزاء من العالم القديم، عالم القياصرة ورجال الدين والأرستقراطية المتساقطة. ففي أحد المشاهد مثلا، تلجأ المخرجة إلى تعميق المفارقة بين نبلاء في غاية الأناقة خارجين في نزهة إلى البحر، وتعرض صورهم يرقصون بكل نشوة في مقابل صور لعمال يكدحون في مختلف الأعمال اليدوية، وتكون تلك مناسبة للتعليق الساخر على المفهوم الطبقي للعرق المتصبب من أجساد كلتي الطبقتين[2].

وقد كان للمخرجة إسفير سهوب تأثير لا يستهان به على تطور السينما الوثائقية ليس في روسيا فحسب بل وفي أمريكا أيضا، وذلك منذ بدايات 1930، حيث قام مخرجون أمريكيون يساريون بالعمل على أفلام وثائقية أسموها بالأفلام التركيبية، استعملوا فيها موادا من نشرات الأنباء وأعطوها منحى وسياقا جديدا موافقا لخطهم الإيديولوجي. كما أن بعضا من تقنياتها في المونتاج، تم استخدامها لاحقا في أفلام وثائقية ذات نزعة تجريبية. وستؤثر لاحقا في سلسلة التعبئة الجماهرية الشهيرة "لماذا نحارب؟" المنتجة من 1942 إلى 1945، عبر أسلوبها في المونتاج السريع[3].

3-3 سرغيي إيزنشتاين والسينما الروائية بطعم وثائقي:

في بعض الأحيان يكون من المستحيل الفصل بين الوثائقي والروائي، ويمكن القول إن جنسا سينمائيا هجينا قد نشأ منذ بدايات السينما، مثيرا شغف العديد من المخرجين الوثائقيين منذ ذلك الحين وإلى يومنا هذا. هناك سينمات وطنية وتيارات فنية، عُرفت كلها بالاشتغال في المساحة الممتدة بين الروائي والوثائقي، وأول مجموعة من الأفلام تعمل في هذا المجال نجدها في الاتحاد السوفياتي أيام السينما الصامتة.

تعود خصوصية السينما السّوفياتية إلى كونها حظيت بدعم قوي من الدولة، حيث كانت تسيطر على كامل مراحل الإنتاج، من الفكرة إلى التوزيع في القاعات. ولم يكن على المخرجين أن يقنعوا مستثمرين متطلعين لتحقيق الأرباح التجارية كما هو الحال في البلدان الغربية، بل كانوا يجدون أنفسهم أمام موظفين إداريين يحملون تصورا مسبقا عما يحتاج

[1] Ibid, p266

[2] Ibid, 267

[3] Natalia Nussinova, The Soviet Union and Cinema, the Oxford History of World Cinema, ed Oxford University Press,1997, p171.

الشعب رؤيته في القاعات. وربما يكون الفرق بين العالمين نسبيا، إذا أخذنا بعين الاعتبار أن السينما التجارية في العالم الغربي كذلك كانت أيضا محملة بالإيديولوجيا، ففي النهاية سعى الشيوعيون كما الرأسماليين إلى تقديم رؤية معينة للعالم. وقد وجد المخرجون من كلا الخندقين أنفسهم تحت رحمة شخص في مكتب، سواء كان منتجا هوليوديا أو رقيبا سياسيا. والحقيقة أن نجاح الفيلم السوفياتي كان يقاس بمدى نجاحه في التأثير على سلوكات الجماهير في تناغم مع الخط الإيديولوجي للحزب الشيوعي[1].

يعتبر سيرغي إيزنشتاين (Sergei Eisenstein) من أهم مخرجي السينما السّوفياتية في الفترة الصامتة على الإطلاق. ورغم أن أفلامه كانت روائية، فقد شكلت مصدر تأثير على أجيال متواصلة من المخرجين الروائيين والوثائقيين، كما أنه كان الأقرب إلى عالم الوثائقي في منهجية عمله.

ايزنشتاين الذي بدأ مشوار حياته كمخرج مسرحي، متأثرا بالحركات الطلائعية، قفز إلى عالم السينما بعد أن أنجز مسرحية "أقنعة الغاز" التي قامت بتمثيلها فرقة عمالية في مصنع غاز حقيقي بموسكو. وقد تنبه المخرج الشاب إلى أن محاولاته بمحو المسافة بين الفن والحياة لم تكن مجدية. فاستخدام عمال حقيقيين كممثلين، كان يعطي نتائج عكسية، فيأتي تمثيلهم مصطنعا، بشكل كان يمكن تلافيه لو أنه لجأ لممثلين محترفين ولو أنهم لعبوا في مسرح حقيقي، بدل المصنع كفضاء مسرحي لا يتوفر على الأكسسورات والأدوات اللازمة لإنجاح العرض. هذه التجربة ستقنع إيزنشتاين بالانتقال إلى السينما واعتبارها الوسيلة المثالية لتحقيق مشروعه بمحو الفرق بين الفن والحياة[2].

وقد أصبحت أفلامه بعد ذلك تتميز بطابع وثائقي رغم أنها روائية، وكان ذلك يعود بالدرجة الأولى للمواضيع التي يختار الاشتغال عليها، والتي كانت ذات راهنية كبرى في السياق العام الذي كان يعيشه الروس آنذاك. فيلم "الإضراب" عام 1925 عن ثورة العمال المسحوقة من طرف القيصر. ثم تحفته الشهيرة "المدمرة بوتمكين" التي أخرجها نفس السنة، عن تمرد جنود البحرية على متن سفينة في 1905، والذي ستليه انتفاضات واسعة في مختلف أنحاء البلاد، للاحتجاج ضد الاستغلال في العمل، والفقر وعجز الحكومة. يليه فيلمه "أكتوبر، عشرة أيام هزت العالم" في 1928 عن الثورة البولشفية. وبعده فيلم "الخط العام، 1929" الذي تطرق فيه لاستيقاظ وعي فلاحة بسيطة وانخراطها في التجربة الاشتراكية[3].

كانت الغاية المثلى من أفلام ايزنشتاين، مثله مثل دزيگا فيرتوف، هي إعلام الجمهور السوفياتي حول ما يقع، والتأثير عليه عاطفيا بجعله يعي بشكل كامل الظروف والأحداث التي أدت إلى الثورة، والكفاح البطولي الذي خاضه الثوريون في سبيل بناء مجتمع

---

[1] Philip Kemp, la révolution du cinéma russe, Tout sur le Cinéma, ed Flammarion, 2011, p57.

[2] سرجي إيزنشتاين، مذكرات مخرج سينمائي، ترجمة أنور مشتري، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب. 2012. ص 15.

[3] أحمد القاسمي، الفيلم الوثائقي في المدرسة السوفيتية، الفيلم الوثائقي، قضايا وإشكالات، تأليف مجموعة من الباحثين. مركز الجزيرة للدراسات. ص 72.

عادل، والمجهودات التي يقوم بها الجيل الموالي لتدعيم أسس الدولة الجديدة. وكان الهدف هو تأمين مساندة عموم الجمهور لمجهودات الحكومة، وجعلهم يفكرون كشيوعيين، من خلال استلهام قيم الأخوة والتضامن والعمل من أجل تحقيق الرفاه المادي للجميع، ومقاومة كل العقبات التي تعيق تحقيق هذه الأهداف. والحال أن الحصول على هذا الدعم لم يكن سهلا، لأن الحياة الحقيقية لعامة الشعب الروسي في تلك الفترة، كانت شديدة القسوة والدولة الحديثة النشأة كانت ما تزال مهددة بالزوال[1].

كان ايزنشتاين يتجنب التصوير في الاستوديو، مفضلا اللجوء للأماكن الخارجية، وقد ظل يستعمل ممثلين غير محترفين، لكن الأمر كان مختلفا عن المسرح، فلم يكن هناك حوار في السينما الصامتة، وكان بإمكان المخرج أن يركز على جودة أدائهم لقطة بلقطة. ومع أنه هو الآخر ابتدأ في سلاسل نشرة الأخبار، لكنه سرعان ما سينتقل للسينما الروائية متبنيا نزعة شكلانية ملفتة. وطبقا لنظريته في اختيار الشخصيات، فقد اختار الأشخاص الذين يتناسب شكلهم مع الدور كما لو كان في الحياة، مبتعدا عن فكرة الوسامة الهوليودية، ومركزا على نوع من الواقعية[2].

ويمكن القول إن جل الأفلام الروائية السّوفياتية كانت مسكونة بروح وثائقية، التي سعت رغم شرطها الترفيهي، إلى دعم أجهزة الدولة وتحسين أدائها. وكان الفنانون منهمكون في بناء تصور ملموس لمجتمع بلا طبقات، وتدرجت مواقفهم مع الوقت، خصوصا في الحقبة الستالينية، حيث سيتم منع ايزنشتاين من إنجاز أفلامه بصفة نهائية ابتداء من 1930، بتهمة شكلانيته المفرطة واستقلاليته ونخبوية أعماله. وقد تم منع دزيگا فيرتوف هو الآخر، واتُهم بالكوسموبوليتية، وقد كانت تهمة تلاحق كل من كان يؤمن بفكرة الفن لأجل الفن أو يحمل أصولا يهودية[3].

سيكون للسياسة السّوفياتية في المجال السينمائي وقع كبير على مجريات الأحداث، إذ سرعان ما سيتبنى الحزب الفاشي الإيطالي والنازية الألمانية نفس السياسة في دعم السينما، كما ستعمد الديموقراطيات الناطقة بالانجليزية (إنجلترا، أمريكا، كندا) لنفس السياسة أيضا، لتتحول السينما الوثائقية إلى شأن حكومي وسياسي سرعان ما سيسيء لمصداقيتها...

---

[1] نفس المرجع، ص 73.

[2] سرجي إيزنشتاين، مذكرات مخرج سينمائي، ترجمة أنور مشتري، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب. 2012, ص 44.

[3] Natalia Nussinova, The Soviet Union and Cinema, the Oxford History of World Cinema, Oxford University Press,1997, p177.

الفصل الثاني:
تشكلات اللغة الكلاسيكية في السينما الوثائقية

1. جذور النزعة التجريبية في السينما الوثائقية:

شاءت الصدفة التاريخية أن ينجز فلاهرتي فيلمه "نانوك من الشمال" في نفس الفترة التي كان يشتغل فيها فيرتوف على سلسلته Kino Pravda (سينما الحقيقة)، وهو نفس الوقت الذي بدأت تظهر فيه أفلام تجريبية في أوروبا الغربية. وتجدر الإشارة إلى أن بزوغ السينما الوثائقية والتجريبية يعود لبداية العشرينات، كجنسين سينمائيين موازيين للسينما الروائية. وكانت هذه الأجناس الثلاثة (الروائي، الوثائقي، التجريبي) تؤثر إلى حد ما في بعضها البعض، فظهر الفيلم الوثائقي التجريبي، وساند النوعين بعضهما لمواجهة السينما الروائية التجارية التي سرعان ما ستصبح مهيمنة كليا.

كان التمرد على السينما الروائية التجارية يعود للنفور من قواعدها، التي رآى البعض أنها تحد من الإمكانيات التعبيرية الغنية التي توفرها السينما كأداة تعبيرية، بل وتحد قدرات الفنان نفسه[1]. وقد كان المخرجون الوثائقيون والتجريبيون على حد سواء تجمعهم الرغبة في استكشاف كل الإمكانات التي يتيحها الفن السابع، ذلك أنهم تطلعوا لإنجاز أعمال تكون السينما وحدها قادرة على إنجازها، أو على الأقل، تكون أفضل وسيلة لتحقيقها. وقد أرادوا صنع أفلام مختلفة عن الحكايات المقتبسة عن الأدب والمشخصة بطريقة مسرحية، باعتبار ذلك يكرس تبعية للفنون الأخرى وهو أمر لا يليق بفن مستقل، وكانوا متفقين على أن السينما الروائية تنسج الأكاذيب وتغض الطرف عن الحياة الحقيقية[2].

لكنهم اختلفوا حول الأهم، فبالنسبة للمخرجين الوثائقيين، اعتبروا أن السينما الروائية غير واقعية بما يكفي، باعتمادها على قصص محبوكة وإكثارها من التوابل الدرامية. بينما رأى المخرجون التجريبيون أنها واقعية أكثر من اللازم، من خلال احترامها لقوانين داخلية وحرصها على قدرة المتفرج على الفهم. وأراد الوثائقيون أن تكون السينما أكثر موضوعية في تسجيل العالم كما هو، بينما سعى التجريبيون لاستكشاف الإمكانات الشكلية التي توفرها الأدوات السينمائية، دافعين بها إلى حدودها الجمالية القصوى، كما أرادوا لها أن تكون وسيلة للتعبير عن دواخل الإنسان بطريقة شاعرية محضة[3].

وقد ظل الوثائقيون يَرَوْن في السينما الوسيلة المثلى لالتقاط تفاصيل الواقع، أكثر من

---

[1] Jan-Christopher Horak, Discovering Pure Cinema: Avant-Garde Film in the 1920s, AfterImage, summer 1980, p5.

[2] Ibid, p7.

[3] A.L. Rees, Cinema and the Avant-Garde, the Oxford History of World Cinema, ed Oxford University Press 1997, p97.

أي فن آخر، والتي يمكن عبرها نقل الحياة المعاشة كما هي. أما التجريبيون، فقد كان معظهم يرى في السينما امتدادا طبيعيا لفنون أخرى، كالرسم والهندسة والشعر، بل ورأوا فيها وسيلة للذهاب أبعد من هذه الفنون، فأرادوا من خلالها محاكاة ميكانيزمات الحلم، والتعبير عن التهيؤات والخيالات الخاطفة، وبدت لهم فعّالة بصورها المتحركة للتعبير عن أشياء في غاية التجريدية[1].

ويمكن الحديث في هذا الصدد (السينما التجريبية) عن فيلمين للمخرج الإسباني الشهير لويس بونويل هما "الكلب الأندلسي، 1929" و"العصر الذهبي، 1930"، ثم فيلم "دم الشاعر، 1930" للفرنسي جان كوكتو، وهي أمثلة نموذجية لهذا الهروب إلى عالم الحلم. وقد ساهم في هذا التوجه، الانتشار السريع لأفكار فرويد عن اللاوعي في الأوساط المثقفة، وأيضا ظهور الحركة السوريالية في الرسم والشعر التي تأثر مؤسسوها عميقا بما عاشوه خلال الحرب العالمية الأولى، وراعتهم بشاعة حرب تفردت بتطورها التكنولوجي وشهيتها المفتوحة للتدمير[2].

ويمكننا العثور عن آثار النزعة التجريبية عند رواد السينما الوثائقية، كما هو الحال بالنسبة للهولندي جوريس ايفانس (Joris Ivens) وفيلمه الأول "الجسر، 1928"، وفيه تتشخص نزعة مرتبطة إلى حد ما بحركات الحداثة الفنية، كالتكعيبية والسوريالية والمستقبلية. وكما هو الحال بالنسبة لأفلام دزيگا فيرتوف الذي تأثر به ايفانس كثيرا، ينشغل فيلم "الجسر" بمسألة تحويل المكننة إلى لوحة فنية، عبر تصوير جسر مدينة روتردام الضخم، حيث تعبر سكة حديد، ممعنا في التأليف بين الصور واللقطات، ومشتغلا على إيقاع الحركة داخل كل كادر، وعاثرا على سبل التناغم بين المشاهد للتعبير عن الروح الوظيفية والجمالية لذلك الفضاء[3].

الإسباني لويس بونويل، المعروف كمخرج سوريالي في بداياته، أنجز أيضا فيلما وثائقيا بعنوان "أرض بلا خبز" سنة 1932، مجبرا المتفرج على النظر إلى مأساة آنية، عبر تصوير أحد أفقر المناطق الإسبانية (Las Hurdes)، ويمكن القول إن الفيلم من شدة واقعيته يعطي انطباعا للمتفرج بالدخول في حالة من الهلوسة اللاعقلانية، ومن شدة بشاعة صوره يصبح الواقع في حد ذاته سوريااليا. هذا المزيج الغريب بين السوريالية والواقعية، سيعطينا أحد أكثر الأفلام تعقيدا عندما يتعلق الأمر بالحديث عن السينما الوثائقية الطليعية [4].

وسيتطور تيار فني طليعي، يمكن ربطه كليا بالسينما الوثائقية، تميز بنزعته الانطباعية. والأفلام الانطباعية شبيهة إلى حد كبير باللوحات الفنية، ينهمك معظمها في

---

[1] Ibid, p99.

[2] Philip Kemp, Le cinéma surréaliste, Tout sur le Cinéma, ed Flammarion, 2011, p74.

[3] Thomas Waugh, Joris Ivens's Spanish Earth, The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film, ed Routledge, p122.

[4] Claude Beylie, Chien Andalou, Les Films-Clés du Cinéma, ed Bordas 1987, p58.

تصوير جنبات المدينة، مركزا على فكرة عبور الزمن. ومن هنا يمكن الحديث عن "سيمفونيات المدينة"، وهي نوع من السيمفونيات البصرية أقدم على تصويرها مخرجون من كل أنحاء أوروبا، كفيلم "برلين، سيمفونية المدينة الكبرى" من إخراج الألماني روتمان Ruttmann سنة 1927، وقبلها بقليل، فيلم عن باريس بعنوان "لا شيء سوى الساعات" من إنجاز مخرج برازيلي يدعى البيرتو كفالكانتي Alberto Cavalcanti سنة 1926، يليها فيلم "المطر" سنة 1929 لجوريس ايفانس حول مدينة أمستردام. وهي الأفلام الثلاثة التي ستصبح عماد هذا الشكل السينمائي، قبل أن تنضاف إليها أعمال أخرى كفيلم "مانهاتن" في 1931 للمخرجين الأمريكيين رالف ستينر Ralph Steiner ووايلار فان ديك Willard Van Dyke، و"ذات صباح في البرونكس" في 1931 لجاي ليدا Jay Leyda، وحتى روبير فلاهرتي أنجز فيلما من هذا النوع اسمه "المدينة" سنة 1939[1].

وربما يكون أبرز نموذج لهذا التوجه هو جوريس ايفانس، الذي ترعرع في كنف أسرة تشتغل في الفوتوغرافيا، شأنه في ذلك شأن الأخوين لوميير. إذ أن جده كان فنانا فوتوغرافيا رائدا في هولندا، وامتلك أبوه سلسلة من المحلات لبيع آلات التصوير. وفي هذا المناخ سيكبر ايفانس قبل أن يجري فترة تدريبية في مصانع زايس Zeiss الألمانية، ويعود لوطنه في 1926 ويتفرغ لتسيير أحد فروع الشركة العائلية في مدينة أمستردام. ويعتبر فيلماه القصيران "الجسر، 1928" و"المطر، 1929" (تتراوح مدتهما ما بين 10 و15 دقيقة) مختلفين إلى حد ما عن أفلام "سيمفونيات المدينة" التي كانت تتراوح مدتها بين 45 و70 دقيقة. ويمكن القول إن فيلم "المطر" قصيدة بصرية مرهفة، تلتقط تفاصيل مدينة أمستردام قبل وأثناء وبعد هطول المطر، ويعمل ايفانس على استخدام الضوء والظلال بمهارة فائقة، ويعثر على روابط جمالية تصهر اللقطات والمشاهد في بعضها البعض بكل تناغم[2].

ثم أن الفورة الإبداعية المرتبطة بالسينما الطليعية سرعان ما ستخفت في أواخر العشرينات، مع تزايد مصاريف الإنتاج، ومع ظهور الصوت الذي شكل ثورة حقيقية وعقّد طريقة إنتاج الأفلام، بشكل لم يعد يسمح لأفراد أو مجموعة أصدقاء أن ينجزوا أفلاما في أوقات فراغهم، بعد أن كانوا قادرين على تصويرها بأنفسهم، وتوضيبها وعرضها في النوادي السينمائية الشغوفة بالجديد. ستصبح شركات الإنتاج الكبرى مهيمنة على العملية الإبداعية برمتها، بفضل استوديوهاتها لتسجيل صوت ذي جودة عالية، واحتكارها لشبكة واسعة من القاعات السينمائية تمكنها من التحكم في عملية التوزيع، ويعود لها القرار حول ما

[1] Camille Bui, L'INVENTION D'UNE RENCONTRE ENTRE LE CINÉMA ET LA VILLE : LA « SYMPHONIE URBAINE » AU TOURNANT DES ANNÉES 1930. pages 744 à 762. Article disponible en ligne à l'adresse : https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2014-1-page-744.htm

[2] Thomas Waugh, Joris Ivens's Spanish Earth, The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film, ed Routledge, p124.

يجب أن يشاهده الجمهور[1] .

وهناك عامل ثان سيساهم في أفول السينما التجريبية، ويعود للتغير العميق الذي نشأ في سلوك ومواقف المثقفين والأوساط الفنية. حيث أن العشرينات كانت فترة انشراح عام شجعت على البحث والتجريب الجمالي بكل حرية. وهو أمر سيتلاشى بالتدريج في الثلاثينات، ستتراجع فكرة "الفن للفن" بعد أن كانت مهيمنة، وستعوضها انشغالات اجتماعية وسياسية، جراء الكساد الاقتصادي الكبير الذي ستعاني منه معظم البلدان الغربية، وما رافقه من نشوء للحركات الفاشية والشعبوية، إضافة لعوامل أخرى سوف تؤدي لقيام الحرب العالمية الثانية. في الثلاثينيات، ستتحول فكرة "الفن لأجل المجتمع" إلى صيحة توحد جل الفنانين، وستعوض السينما الوثائقية السينما التجريبية كليا، وستصبح القلب النابض للمشهد الثقافي في العديد من البلدان[2].

وقد كان ايفانس قبل إنجازه لفيلم "المطر"، قد انخرط في العمل السياسي، ملتحقا بحركة الطلاب الأممية، ومشاركا في المظاهرات العمالية. وفي هذا السياق سينتقل المخرج الهولندي من البحث الجمالي إلى الاحتكاك المباشر بمشاكل المجتمع، وهو خيار يقتضي معالجة سينمائية واقعية. كما أنه سيقوم بزيارتين للاتحاد السوفياتي ما بين 1929 و1932، وسيتأثر بما سيراه، سواء من أفلام سوفياتية أو من الحياة اليومية للمواطنين الروس المتحمسين لثورتهم. ومنذ ذلك الحين سينجز أفلاما تعمل في جوهرها على دعم فكرة اليسار[3].

وسينتقل المخرج الألماني روتمان في أواخر الثلاثينيات، إلى الطرف الآخر من الخريطة السياسية، فبعد أن أنجز وثائقيا تجريبيا ("برلين سيمفونية المدينة الكبرى،1927") سيعرض خدماته على وزارة الإعلام النازية، وسيصبح مستشارا للمخرجة الألمانية الفذة ليني ريفنستال Leny Riefenstahl خلال فترة مونتاج فيلمها "أولامبيا، 1938" والذي يعتبر تحفة سينمائية تحتفي بالألعاب الأوليمبية المنظمة في برلين عام 1936، ويحمل في طياته كل عناصر الميثولوجيا النازية. وفي 1940 سينهمك روتمان في تصوير فيلم "دبابات ألمانية" عن الاحتلال النازي لفرنسا. ثم سيُقتل في السنة الموالية في الجبهة الروسية أثناء تغطيته للمعارك لفائدة نشرات الأنباء الألمانية[4].

وربما يكون الانتقال الأكثر بلاغة من الناحية الرمزية، هو ذلك الذي قام به المخرج البرازيلي ألبيرتو كافالكانتي، بعد إخراجه فيلما تجريبيا عن مدينة باريس في العشرينات، سيلتحق بالمدرسة الوثائقية الإنجليزية في الثلاثينيات. وستكون المدرسة الإنجليزية في ذلك

---

[1] A.L. Rees, Cinema and the Avant-Garde, the Oxford History of World Cinema, ed Oxford University Press, 1997, p101.

[2] كريج فيشر. السينما التجريبية، موسوعة شيرمر السينمائية. الجزء الثاني، ص 387.

[3] Kess Bakker, Joris Ivens, The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film, ed Routledge, p457

[4] Philip Kemp, Les Cinémas Nazi et Soviétique, Tout sur le Cinéma, ed Flammarion, 2011, p138.

الحين في أوج انطلاقتها، وكانت تعتبر طليعية هي الأخرى، من حيث إقبالها على تجريب الأشكال الجديدة في الحكي وكل الأدوات التقنية والجمالية المتاحة، فضلا عن مغامرتها المتواصلة في اقتراح مواضيع ومعالجات جديدة. وسيلمع نجم الفيلم الوثائقي الإنجليزي طوال العقدين المواليين، تاركا آثارا عميقة في التجارب السينمائية المتفرقة حول العالم، بل وسيمتد هذا التأثير إلى يومنا هذا[1]. ومن جملة الأشياء أن التجريب والبحث الجمالي في السينما الوثائقية الإنجليزية كان يتم تشجيعه بنوع من الذكاء لجذب المواهب الشابة المتطلعة لإخراج أفلام وثائقية، وكانت هناك أيضا استراتيجية للبحث عن سبل جديدة للتعبير عن الانشغالات الاجتماعية وجعلها أكثر جاذبية لجماهير المشاهدين[2].

2. جريرسون والمدرسة الوثائقية الانجليزية:

في نفس الفترة التي بدأ فيها الإخراج الوثائقي يتطور، في عشرينات القرن الماضي، عبر التصوير الحثيث للمجتمعات البدائية في أمريكا (نانوك من الشمال)، والنشرات التعبوية في الاتحاد السوفياتي (كينو-برافدا) ومعها أفلام الأرشيف التجميعية (سقوط سلالة رومانوف)، وعبر تجربة سيمفونيات المدن في أوروبا الغربية (لا شيء سوى الساعات، سيمفونية المدينة الكبرى) بالموازاة مع كل هذا، ظهرت البوادر الأولى التي ستسمح بتشكل نظرية الوثائقي الإنجليزي. غير أن ذلك لم يحصل تماما في إنجلترا ولا حتى في الوسط السينمائي الإنجليزي. وسيلاحظ جون جريرسون أن: "فكرة ماهية الوثائقي لم تكن وليدة الوسط الفني في الأصل، بل جاءت مباشرة من مدرسة العلوم الاجتماعية بجامعة شيكاغو في بداية العشرينات"[3].

يعتبر جريرسون الأب المؤسس لحركة الوثائقي البريطاني، بعد أن تأثر في وقت مبكّر جدا من حياته بالحركة العمالية الإسكتلندية، وقضى معظم فترة الحرب العالمية الأولى كجندي في البحرية الملكية، قبل أن يتيح له ذلك الحصول على منحة للدراسة في جامعة غلاسجو سنة 1919. وعند تخرجه في 1923، سيحصل على منحة ثانية من مؤسسة روكفيلير للقيام ببحث أكاديمي حول مدى تأثير وسائل الإعلام الجماهيرية في تشكيل الرأي العام، وهكذا سيجد نفسه في جامعة شيكاغو التي كانت لها كلية للعلوم الاجتماعية مرموقة. وكان جريرسون الإنجليزي مسحورا بجدة وفرادة الثقافة الأمريكية، مثلما كان يتابع باهتمام علمي كيف أخذ الأوروبيون يتبنون نمط العيش والتفكير الأمريكيين[4].

---

[1] Camille Bui, L'INVENTION D'UNE RENCONTRE ENTRE LE CINÉMA ET LA VILLE : LA « SYMPHONIE URBAINE » AU TOURNANT DES ANNÉES 1930. pages 744 à 762. Article disponible en ligne à l'adresse : https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2014-1-page-744.htm

[2] Ian Aitken, The British Documentary Film Movement An Anthology, Edinburgh University Press, p58.

[3] John Grierson, "The Documentary Producer" (1933). The Documentary Film Reader, History, Theory and Criticism. ed Oxford University Press, 2016, p221.

[4] Ian Aitken, John Grierson, The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film, ed Routledge, p335.

انشغل جريرسون في تلك الفترة بمسألة أبناء المهاجرين، والدور الذي تلعبه الصحافة الشعبية في تربيتهم على أن يصبحوا أمريكيين. وقد خصص قدرا كبيرا من وقته للاختلاط بمجموعات بشرية من أصول مختلفة: إيطاليون، يونانيون، إرلنديون، يهود، كانوا كلهم يشاركون بطريقتهم الخاصة في بناء نمط العيش الأمريكي. وقد لاحظ أن الصحافة الصفراء تلعب دورا في صياغة وعيهم كمواطنين أكثر مما تفعله المدارس والكنائس والحكومة. وتأثر بكتاب لوالتر ليبمان Walter Lippman منشور في 1922 عنوانه "الرأي العام"، حيث كوّن فكرة مفادها أن السبيل لجعل المواطنين يهتمون بالشأن العمومي، هو فتح شهيتهم لهذه الشؤون بتقديمها لهم مبسطة ومشوقة في الصحافة الشعبية. وخلال أسفاره، التقى جريرسون بالكاتب ليبمان، ومن المعروف أن هذا الأخير هو من لفت انتباهه إلى السينما كوسيط، ونبّهه إلى كونها ستكون أكثر نجاعة من الصحافة المكتوبة في التواصل مع الجمهور العريض، وتمكين عموم المواطنين من المعرفة اللازمة لجعلهم متيقظين لدورهم في الدفع باتجاه قرارات تخدم الصالح العام[1].

كان جريرسون يعرف أن السينما الترفيهية بصيغتها الهوليودية لن تساعده على تحقيق أهدافه، وقد اكتشف في عمل مخرجين متفردين، هما إيزنشتاين وفلاهرتي، السبيل إلى تثقيف الجماهير العريضة. واكتسب معرفة عميقة بفيلم "المدمرة بوتمكين" لإيزنشتاين عندما تم اللجوء إليه لإنجاز ترجمة النسخة الإنجليزية لدواعي العرض في القاعات التجارية، كما أنه شاهد أعمال فلاهرتي والتقى به في 1925، وكان فيلمه "مونا" الذي كتب عنه جريرسون مقالا، أول مرة استُخدمت فيها كلمة "وثائقي"[2].

عند عودته لإنجلترا في عام 1927، سيلتقي بشخص ستكون له أهميته في تطوّر الأفلام الوثائقية، هذا الرجل اسمه ستيفان طالنتس Stephen Tallents، وكان مديرا لمكتب تسويق الإمبراطورية The Empire Marketing Board، وهو مكتب يهدف لترويج مختلف منتجات الامبراطورية البريطانية وتشجيع البحث وتطوّير هذه المنتجات عبر جل المستعمرات الإنجليزية. وقد تنبه ستيفان طالنتس بشكل مبكّر للدور الذي يمكن أن تلعبه الأفلام في الرفع من قدرة الحكومة على التواصل مع الجمهور العريض[3]. وانطلاقا من أبحاث جريرسون حول الأنشطة السينمائية لحكومات أخرى، سينجحان بإقناع وزارة المالية لتمويل أفلام سينتجها مكتب تسويق الامبراطورية، وسيكون الفيلم الأول من إخراج جريرسون نفسه سنة 1929، بعنوان "بحارة" (Drifters)، وهو فيلم متوسط الطول يتعرض لحياة الصيادين في البحر الشمالي. وبدل أن يبحث جريرسون عن النجاح بإنجاز

[1] John Grierson, "The Documentary Producer" (1933). The Documentary Film Reader, History, Theory and Criticism. ed Oxford University Press, 2016, p224.

[2] John Grieson, First principles of documentary (1932-1934), Non Fiction film theory and criticism, ed Dutton New york 1976, p23.

[3] Ian Aitken, The British Documentary Film Movement An Anthology, Edinburgh University Press, p61.

الفيلم تلو الآخر، سيقرر التفرغ لتسيير مشروع جماعي يضم جيلا كاملا من المخرجين، وسيُنشئ ما يشبه الورشة أو المدرسة الفنية، ستعطينا ما صار يسمى لاحقا بالمدرسة الوثائقية الإنجليزية (21)[1].

في 1930، تم إحداث وحدة الأفلام الخاصة بمكتب تسويق الامبراطورية، وقد تولى جريرسون إدارتها طوال أربع سنوات، تم خلالها إنجاز مئات الأفلام الوثائقية. ضمت الوحدة 12 مخرجا شابا، كانوا في معظمهم ينتمون للطبقة المتوسطة ويتمتعون بمستوى تعليمي مرتفع (تخرج بعضهم من جامعة كامبريدج). وهم لم يتعلموا تقنيات الإخراج فقط، لكنهم تشبعوا بالقيم التقدمية الذي كان يؤمن بها جريرسون، فقد كان يرى أن الأفلام يمكنها أن تساهم في تطوير الدولة والمجتمع إلى الأفضل، وفكر أن المجهود الجماعي والعمل المشترك يمكنه أن تؤدي إلى تحسين العالم[2]. وقد كان معظم هؤلاء المخرجين الشباب متشوقين لاستعمال الفن كأداة لمقارعة المعضلات الاجتماعية، وكان لكل منهم نقاط قوة متفردة وانشغالات خاصة به، فمنهم من كانت أفلامه تحمل همّا معرفيا بحثا، ومنهم من اتصفت أعماله بروح شاعرية مرهفة، وكان من بينهم من يحمل وجهة نظر سياسية صريحة . ويمكن القول إنهم كان يشتركون جميعا في نوع من الروح الإيجابية التي بثها فيهم جريرسون والتي كانت تصهر حب السينما وحب المجتمع والإنسان وتصنع من كل ذلك وسيلة وغاية مشتركة[3]. وكان معظمهم يتشبع بهذه الروح قبل أن ينتقل لإنشاء وحدات جديدة تبحث بدورها عن شراكات لتمويل مشاريعها، وتكوّن مخرجين جدد بنفس الطريقة، ليظهر إلى الوجود جيل كامل من المخرجين البريطانيين، يخدمون نفس القضية ويشتغلون في نفس الاتجاه[4].

وقد فكر جريجسون، بالإضافة إلى تكوين المخرجين، في خلق متفرجين لهذا النوع من السينما. ورغم أن الأفلام الوثائقية كانت تعرض في القاعات السينمائية أحيانا، إلا أن حظوظ عرضها ونجاحها التجاري كانت محدودة. فشبكات التوزيع التجارية ظلت تقاوم الأفلام الحكومية، وظل أصحاب القاعات على قناعة بأن الجمهور لا يريد مشاهدة أفلام وثائقية، بل يفضل الأفلام الترفيهية. لذا سيضع جريرسون استراتيجية محكمة لعرض الأفلام التي سينتجها خارج الشبكة التجارية التقليدية[5]. ولتكوين جمهور وفيّ، تم الاتصال بالنقاد السينمائيين في معظم الصحافة البريطانية وأصبحوا مع الوقت جزء أساسيا من الحركة التي سيطلقها، وقد قاموا وعلى رأسهم جريرسون بكتابة عدد هائل من المقالات وتنشيط ندوات كثيرة عن تلك الأفلام. وقد كانوا فعالين جدا، فأنشؤوا ثلاث مجلات سينمائية هي الفصلية

---

[1] Ibid, p63.

[2] Ibid, p64.

[3] Patricia Audfderheide, Documentary Film, a very short Introduction, Oxford University Press 2007, p33.

[4] Ibid, p34.

[5] John Grierson, "The Documentary Producer" (1933). The Documentary Film Reader, History, Theory and Criticism. Ed Oxford University Press, 2016, p226.

السينمائية Cinema Quarterly، وأخبار عالم السينما World Film News، ونشرة الوثائقي Documentary News Letter، وشكلت هذه المجلات الكنف النظري الذي ترعرعت فيه السينما الوثائقية الإنجليزية. وإذا كان جريرسون لم يفعل كل ذلك لوحده، فإن ريادته وأنشطته الواسعة جعلته ينجح في الخروج بالسينما الوثائقية البريطانية إلى الوجود، مثلما نجح في توسيع دائرة تأثيرها في المجتمع، حتى أصبحت حركة ثقافية قوية وعميقة[1].

وفي غضون 1933، سيتم إغلاق مكتب تسويق الإمبراطورية الذي كان ينتج كل تلك الأفلام، كتبعة من تبعات الكساد الاقتصادي الذي كانت تمر منه البلاد. ومع سياسة التقشف التي أخذت تنهجها كل الوزارات وكل الجهات الحكومية، قرر جريرسون البحث عن مصادر جديدة للتمويل، تمثلت في أرباب الصناعات بالقطاع الخاص. وقد عُرف عن الرجل قدرته الكبيرة على الإقناع، فكان ينجح في الحصول على دعم أرباب هذه الصناعات محافظا على خطه التحريري[2]. وكانت الصناعات النفطية من أكثر القطاعات التي تجاوبت معه. فتأسست وحدة شيل للأفلام Shell Film Unit، التي ساهمت في تمويل أفلام ذات توجهات علمية ومعرفية. ثم نجح بعد ذلك في الحصول على دعم من أرباب صناعة الغاز، لتمويل برنامج سنوي للأفلام. وكانت النتيجة مجموعة من الأفلام تطمح للفت انتباه لبعض المشاكل المتعلقة بالصالح العام، ومن ثم مناقشتها، قبل تقديم اقتراحات من شأنها الدفع باتجاه حلول عملية. وانضافت جهات أخرى من القطاع الخاص، فأنشأ جريرسون وكالة لتسهيل الاشتغال بين الممولين والمنتجين، كما اهتمت بتقديم الاستشارة ومرافقة المشاريع في مختلف مراحل الإنتاج، قبل الإشراف على الترويج للأفلام وتوزيعها[3].

سيُصبِح هذا النظام في تمويل الأفلام الوثائقية وإنتاجها وتوزيعها، نموذجا يحتدى به في مختلف البلدان. وزار لندن مسؤولون كثيرون لرؤية ذلك الاستعمال الجديد للأفلام الوثائقية. وفي 1937، سيقوم أحد مساعدي جريرسون بول روطا Paul Rotha بجولة ستدوم ستة أشهر في مختلف أنحاء أمريكا، حيث سيعرض مجموعة من الأفلام الوثائقية وسينشر بطريقته الخاصة الولع بالسينما الوثائقية. وفي المعرض الدولي لنيويورك سنة 1939، سيتم عرض أفلام وثائقية بريطانية لعدد هائل من المشاهدين وحصدت نجاحا كبيرا، كان من شأنه أن يدفع إلى تأسيس أول جمعية للمخرجين الوثائقيين الأمريكيين[4].

في النهاية، يمكن الحديث عن حوالي ستين مخرجا وثائقيا، اشتغلوا ضمن إطار ما عُرف بالمدرسة الوثائقية الإنجليزية، وأنجزوا ما يزيد عن 300 فيلم ما بين 1929 و1939. ويمكن تصنيفها ضمن ثلاث توجهات كبرى لكل واحد منها اختياراته بخصوص الشكل

[1] Ibid, p227.
[2] Ibid, p228.
[3] Ibid, p331.
[4] Ian Aitken, The British Documentary Film Movement An Anthology, Edinburgh University Press, p62.

والمضمون[1].

يتمثل التوجه الأول في كل الأفلام التي اتخذت من فيلم "بحارة" لجريرسون 1929، نموذجا لها. وهي الأفلام التي أعطت لنفسها مهمة استكشاف منطقة ما في مساحة الامبراطورية الإنجليزية المترامية الأطراف، أو جهة من داخل بريطانيا العميقة، أو إحدى قطاعاتها الصناعية، أو حتى خدمة من الخدمات الحكومية الموجهة للأهالي بشكل واسع. وكانت من حين لآخر تعتمد على أسلوب شاعري أو تجريبي[2]. وقد كان فيلم "بحارة" لجريرسون، العمل الوحيد من بين مئات الأفلام، الذي سيّطر عليه إبداعيا بشكل كامل. وكانت بنيته السردية بسيطة جدا: يخرج البحَّارة على متن السفينة في رحلة صيد، يلقون الشباك على ضفاف بحر الشمال قبل أن يجدوا أنفسهم في قلب العاصفة، فينخرطون في معركة العودة بصيدهم لبر الأمان. وتكمن عبقرية جريرسون في هذا الفيلم، في قدرته على الاختزال وعلى الاستفادة مما يحدث واستغلال ذلك لصالح الفيلم الذي يريد صنعه. ويمكننا العثور بداخله على الدروس التي حصّلها من مشاهدة "نانوك الشمال" لفلاهرتي، مقدما صراع رجال بسطاء وشجعان ضد عناصر الطبيعة، مثلما استفاد من فيلم "المدمرة بوتمكين" لإيزنشتاين، الذي أخذ منه تقنية المونتاج السريع عوض اللقطات التأملية الطويلة التي كان يعتمدها فلاهرتي، ويمكن القول إن الفيلمين يشكلان مرجعا أساسيا لفهم فلسفة جريرسون الجمالية. وسيعتمد البناء الدرامي في فيلم "بحارة" على التفاصيل اليومية البسيطة. وباختياره إنهاء فيلمه بمشهد بيع السمك في الأسواق، كان يرمي لتوطين شخصياته في الواقع الاقتصادي والاجتماعي لبريطانيا الحديثة. ولم يكن ذلك معتادا، حيث تم تقديم شخصيات من الطبقة العاملة بنوع من التكريم لإنسانيتهم، بعد أن كان ظهورهم في السينما الروائية حتى ذلك الحين كاريكاتوريا[3].

أما الخط الثاني في الوثائقي البريطاني، فيبدأ من أواسط الثلاثينيات، وقد جعل في صلبه مسألة إثارة انتباه الجمهور العريض إلى المشاكل الملحة التي تواجهها البلاد، على أساس نشر الوعي بضرورة إيجاد حلول ناجعة، وقد كانت هذه الأفلام فعلا تدرس بإمعان مسببات تلك المشاكل، وتوحي للجمهور بحلول ممكنة[4]. وتزامنت هذه الأفلام، مع إقفال مكتب تسويق الإمبراطورية، وهي المرحلة التي لجأ فيها جريرسون إلى البحث عن دعم وشراكات مع القطاع الخاص. وقد تطرقت لمشاكل حيوية كالسكن "مشاكل السكن" 1935

[1] Ian Aitken, John Grierson, The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film, ed Routledge, p338

[2] Ibid, 339.

[3] Fariborz Fallah, Naissance du documentaire britannique, Sociétés & Représentations 2004/2 (n°18) p309/320

[4] Caroline Zéau, Cinéaste ou propagandiste ? John Grierson et « l'idée documentaire », p52-70 Caroline Zéau, « Cinéaste ou propagandiste ? John Grierson et « l'idée documentaire » », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 55 | URL : http://journals.openedition.org/1895/4104 ; DOI : 10.4000/1895.4104

Housing Problem، وسوء التغذية في الأوساط الفقيرة "هل هناك ما يكفي من الطعام؟" 1936، وتلوث الهواء "دخان مهدِّد" The Smoke Menace 1937 ومشكل التعليم الحكومي "أطفال في المدرسة" 1937. هذه الأفلام، كانت في الواقع عبارة عن روبورتاجات تدافع عن قضية واضحة، وكانت تستعمل بكثافة الأرشيف ومخزون الصور الذي يصوّره المخرجون الآخرون، ويتم صهر كل تلك المواد في سياق متناغم بفضل المونتاج والبناء الدرامي والتعليق الصوتي[1]. وخلافا للصنف الأول، يبدو أسلوب هذه الأفلام أقرب إلى التحقيق الصحفي منه إلى المعالجة الشاعرية الذي تميزت به مجموعة الأفلام الأولى، ورغم أن معظمها يبدو بلا أدنى طموح فني، فقد كانت من بينها أفلام تحتوي على بعض التجارب الشكلية والتقنية الصغيرة.

وسُمي الخط الثالث بالسردي The Narrative، حيث تزعم كل من كافالكانتي Cavalcanti وهاري وات Harry Watt هذه النزعة الجديدة. وقد كان هاري وات يستعمل سردا خطيا يتصاعد بفضل عناصر درامية. ففي فيلمه "إنقاذ مشروع قانون بيلويت" The Saving of Bill Blewitt (1937)، تم تشكيل عناصر الفيلم بفضل المكان الرئيسي للتصوير باستخدام ممثلين غير محترفين وبإدراج رسالة الممول الرئيسي (Sponsor) في قلب الحبكة، وعبر تيمة الفيلم وشخصياته. وفي فيلم "بحر الشمال" North Sea (1938)، سوف يذهب أبعد من ذلك محققا درجة عالية من الواقعية في استخدام الحكاية. ويمكن القول، إن هذا الخط الثالث يأخذنا مباشرة إلى أفلام بريطانية طويلة سوف يتم إنجازها خلال الحرب العالمية الثانية، وكانت سمتها المزج المبالغ بين العناصر الوثائقية والتخييلية[2].

ويعتبر "بريد الليل" (Night Mail) من أشهر أعمال هاري وات، قبيل الحرب، وهو فيلم مشهور أيضا في تاريخ السينما الوثائقية. حيث نرافق قطارا بريديا في رحلته الليلية من لندن إلى مدينة جلاسغو، وهو مثال عن "دراما أمام عتبة البيت" حسب تعبير شهير لجريرسون (drama of doorstep)، حيث كان الأمر يقتضي استعمال التجارب اليومية للمتفرج والاستحواذ على مخيلته دون مجهود كبير، وتمرير أفكار دون أن يفطن لذلك بسبب المتعة التي يعيشها أثناء تجربة المشاهدة. ويقول هذا الفيلم أشياء في غاية البساطة: توزيع البريد عملية واسعة ومعقدة، تسترعي اهتمام الحكومة لصالح جميع المواطنين، هذه خدمة تحتاج لفاعلية وسرعة وقدرة على التنظيم واجتناب الأخطاء، والموظفون الذين يسهرون على هذه المهمة هم أشخاص على قدر عال من الحرفية والمسؤولية. يتم التعبير عن كل هذا، عبر رحلة أوديسية، تتبع مراحل عبور رسالة من كاتبها وحتى تصل للعنوان المناسب بطريقة شاعرية[3].

---

[1] Martin Stollery, Harry Watt, The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film, ed Routledge, p981.

[2] Ibid, p283

[3] Jeffrey Geiger, Robert Flaherty, The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film, ed

يمكن القول إن روبير فلاهرتي نجح في أفلامه بتقريب عوالم بعيدة عنا ، في حين انهمك جريرسون في مئات الأفلام التي أنتجها، في الغوص في شؤون الحياة العادية، منقّبا على معنى جديد ومحركا الولع بالتفاصيل اليومية، بالإضافة للمعالجة الفنية للأحداث ذات الطابع الاستعجالي (actuality). لهذا يُعتبر فلاهرتي وجريرسون قطبين يمثلان ما يمكن للسينما الوثائقية تقديمه، وبينهما يمكن لأي مخرج وثائقي أن يعثر على مكان مناسب لخوض تجربته[1]. ويعد فيلم "بريطانيا الصناعية" Industrial Britain 1933، لحظة استثنائية التقى فيها الرجلان، فلاهرتي كمخرج وجريرسون كمنتج، في مرحلة مبكرة من تاريخ الوثائقي البريطاني، قبل أن يواصل فلاهرتي مشروعه الفني بالعمل على فيلم "رجل الآران" Man of Aran 1934، وهو مشروع ساهم جريرسون في إيجاد الدعم الكفيل بتغطية تكاليفه[2].

وتكمن أهمية جريرسون تكمن في تعدد مواهبه وريادته الخلاقة. كمنظّر نجح في وضع الأسس الأولى لماهية الفيلم الوثائقي، مفكرا في أشكاله ووظائفه وجمالياته وأخلاقياته. وكأستاذ غير رسمي، كوّن جيلا متكاملا من المخرجين، أثر فيهم عبر كتاباته ومواقفه، ليس فقط في بريطانيا بل عبر العالم. كما أن الفضل يعود له لتحرير هذه السينما من هيمنة أصحاب القاعات السينمائية ورؤيتهم الميركانتيلية الضيقة، معتمدا على استراتيجية العروض غير التجارية، في المدارس والمصانع وأماكن العبادة وغيرها من الفضاءات العامة التي تسمح للأفلام بملاقاة أكبر عدد من المشاهدين، بما في ذلك التلفزيون[3].

وقد أصبحت الأفلام الثلاث مئة التي أنتجها طوال عشر سنوات، نموذجا يحتدى به في معظم بلدان العالم. وقد شكلت النزعة التوافقية سمة أساسية لهذه التجربة، فلم تكن تلك الأفلام تدافع عن نظرة سياسية ضيقة من موقع حزبي أو فئوي، بل ظلت وفية لفكرة الصالح العام، وعلى مسافة واضحة من القطبين السياسيين الأساسيين في البلاد، الحزب المحافظ والحزب العمّالي، ويمكن القول إن المتعاطفين مع كلا الحزبين كانوا يجدون أنفسهم فيها ويتفاعلون معها بشكل إيجابي[4].

Routledge, p254.

[1] Keith Beattie, Flaherty and Grierson, Documentary Screens. Ed Palgrave macmillan, 2004, p35.

[2] Caroline Zéau, Cinéaste ou propagandiste ? John Grierson et « l'idée documentaire », p52-70 Caroline Zéau, « Cinéaste ou propagandiste ? John Grierson et « l'idée documentaire » », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 55 URL : http://journals.openedition.org/1895/4104 ; DOI : 10.4000/1895.4104

[3] Charles Wolf, "Social Documentary in 1930s". The Documentary Film Reader, History, Theory and Criticism. Oxford University Press, 2016, p236.

[4] Charlie Keil, American Documentary finds Its Voice. Documenting the Documentary, Wayne State University Press, 2014. p105.

3. التجربة الأمريكية:

3-1 التأثيرات السوفياتية في السينما الوثائقية الأمريكية:

تأسست في 1930 بمدينة نيويورك، العصبة العمالية للسينما والفوتوغرافيا، وكان هدفها تكوين مخرجين ومصورين فوتوغرافيين قادرين على إنتاج أعمال تعكس "الصورة الحقيقية" للولايات المتحدة الأمريكية. هذه الصورة المنشودة في الحقيقة كانت تصبو للتعبير عن القناعات الماركسية لأعضائها، على النقيض تماما مما كان منتشرا في السينما الهوليودية ووسائل الإعلام الأمريكية ذات النزعة الرأسمالية المعروفة[1]. وقد انضم للعصبة، فنانون أمريكيون مرموقون وأوروبيون معروفون بنزعتهم اليسارية، وأشرفوا على تقديم دروس نظرية وتطبيقية في مختلف فروع الفوتوغرافيا والسينما. وقد أنتجت هذه العصبة أفلاما موضوعاتية هي "الخريف" 1931، و"الجوع" 1932، و"مسيرة العلاوة" 1932 Bonus March . وفي 1934، انسحب ثلاثة أعضاء مهمين من العصبة وأنشؤوا مؤسسة باسم Nykino (والاسم اختصار باللغة الروسية لسينما نيويورك)، وكانت المؤسسة ذات نزعة يسارية واضحة، سيتغير اسمها لاحقا إلى Frontier Films وسيكون لها شأن كبير في تطور السينما الوثائقية بأمريكا. ويمكن القول إن تجربة المخرجين الوثائقيين اليساريين في أمريكا الثلاثينات، ستشكل أرضية خصبة لجيل كامل من المخرجين في الستينات[2].

وسيكون للعصبة علاقة مباشرة ومتينة بأجهزة الاتحاد السوفياتي، بخلاف معظم التجمعات اليسارية في الولايات المتحدة الأمريكية. وقد كانت قادرة على إنتاج كمية هائلة من المادة المصوّرة كل أسبوع. وحاولت منافسة "السينما البورجوازية" عبر الانتشار في الأوساط الشعبية وتكوين العمال لتصوير حياتهم بأنفسهم[3]. واستفادت العصبة من التجربة السوفياتية، خصوصا استراتيجية استخدام القطارات لعرض الأفلام في المناطق البعيدة، فاستعملت قطارين يجولان كل الولايات، وسمح لها ذلك بلقاء جمهور متنوع في كل أنحاء البلاد. وعُرضت الأفلام في الحانات ونوادي الجاز وأمكان العبادة والجمعيات القومية والمسارح وحتى منازل الأشخاص. وسمح هذا التجوال بجمع التبرعات لصالح العمال لدعم إضراباتهم. وقد واجه أعضاؤها مقاومة عنيفة من لدن السلطات المحلية، كانت تصل إلى السجن وأحيانا إلى الاغتيال[4].

3-2 تجربة "مسيرة الزمن":

في الطرف اليميني، أو الوسطي من وجهة النظر الأمريكية، تطورت سلسلة وثائقية

---

[1] Ibid, p109.

[2] Betsy A. Mclaine, A New History of Documentary Film, ed Continuum International Publishing Group, 2012, p93.

[3] Charles Wolf, "Social Documentary in 1930s". The Documentary Film Reader, History, Theory and Criticism. Oxford University Press, 2016, p237.

[4] Jack C. Ellis, The Marche of Time, The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film, ed Routledge, p610.

شهرية بعنوان "مسيرة الزمن" The Marche of Time، ستحظى بمتابعة جماهيرية في القاعات السينمائية. وظلت هذه التجربة على هامش التيار الرئيسي للسينما الوثائقية الأمريكية، لكنها في نفس الوقت كان لها تأثير كبير خارج أمريكا، خصوصا على المخرجين الإنجليز والكنديين[1]. ورغم أن السلسلة في أصلها محافظة سياسيا، إلا أنها أخذت تتماهى تدريجيا مع الخط الليبرالي، خصوصا في كل ما يتعلق بالشؤون الدولية. وقد أبدت نوعا من الشجاعة السياسية كانت غائبة عن الأفلام الروائية في الثلاثينات، التي تجنبت بعناية التطرق لموضوع الكساد الاقتصادي وتبعاته الاجتماعية. وقد تطرقت بوضوح لموضوع البطالة، وإلى موضوع الشعبوية السياسية التي كانت تستفيد من أجواء الغضب العام، وهو موضوع تحاشت سلاسل الأنباء الأوروبية بدورها التطرق إليه، مبتعدة كليا عن طرح التطورات السياسية والعسكرية التي كانت ستؤدي إلى نشوء الحرب العالمية الثانية. وهكذا ستتبع السلسلة مبكرا المناورات السياسية لهتلر وستالين وموسوليني[2].

من بين أهم الأعمال المنتجة في هذه الفترة فيلم "في قلب ألمانيا النازية" Inside Nazi Germany 1938. الذي تطرق بتفصيل لعملية تعبئة الشعب الألماني وتشبيعه بالإديولوجية النازية، في أفق التحضير للتوسع العسكري والاقتصادي. وقد عُرض الفيلم في وقت كان فيه الرأي العام الأمريكي يقاوم بقوة فكرة التورط بحرب أوروبية[3]. كل فيلم من أفلام هذه السلسلة، كان ينبني في أربعة فصول، وتسبق كل فصل عناوين ترشد المتفرج لما سوف يراه. يستعرض الفصل الأول أهمية الموضوع المختار ومدى استعجالية استكشاف خباياه، فيما يتفرغ الفصل الثاني للحفر في جذوره التاريخية مستعرضا أصله أو مسبباته، ثم يقف الفصل الثالث عند المشكلة في الزمن الحاضر ويتعرض لتعقيداتها مبررا راهنيتها وأهمية طرحها بالنسبة للجمهور. أما الفصل الأخير، فيلقي نظرة على المستقبل ملحّا على أن المشكل متواصل بشكل ما، ويستحق من الجميع وقفة للتفكير على نحو جدي في جميع الحلول الممكنة[4].

وربما كان هذا الشكل، وهذه الطريقة الثابتة في معالجة المواضيع، سببا رئيسيا في توقف هذه السلسلة سنة 1951، في عز المنافسة مع البرامج التلفزيونية التي أخذت تتبنى نفس الأسلوب، ومع ارتفاع كلفة إنتاج الأفلام مقارنة بالبرامج التلفزية. مع كل ذلك، يمكن القول إن سلسلة "مسيرة الزمن" ظاهرة مثيرة للانتباه في الثقافة الشعبية الأمريكية، ستؤثر بشكل أو بآخر في مسار السينما الوثائقية والتلفزيون على حد سواء، مؤسسة لغة سمعية

[1] Ibid, 611.
[2] Betsy A. Mclaine, A New History of Documentary Film. Ed Continuum International Publishing Group, 2012, p96.
[3] Ibid, p97
[4] Ibid, p97

بصرية نعتبرها اليوم تحصيل حاصل[1].

3-3 تأثيرات جريرسونية في السينما الوثائقية الأمريكية:

شكلت سلسلة"مسيرة الزمن" وأفلام عصبة السينما والفوتوغرافيا تجربتان رائدتان في تاريخ السينما الوثائقية الأمريكية. لكن التجربة الحاسمة القريبة من نموذج جريرسون ورؤيته للسينما، كأداة لنشر الوعي، وإشراك عموم المواطنين في التفكير بالشأن العام، ستبدأ في يوليوز 1935.

وقد حدث ذلك في واشنطن، عندما قرر ريكسفورد غي توغويل Rexford Guy Tugwell وهو مدير مصلحة إعادة التوطين، استعمال الأفلام الوثائقية للتوعية ببرنامج المصلحة وأهدافها. وقد كان الرجل أحد الأدمغة التي يعوّل عليها الرئيس روزفلت لتحقيق برنامجه السياسي الشهير للنهوض بالبلاد بعد مواجهة الكساد الإقتصادي، والمعروف بالرهان الجديد The New Deal. كانت مصلحة إعادة التوطين تهتم بمساعدة الفلاحين الذين أجبرتهم الظروف على بيع أراضيهم بأثمنة بخسة والهجرة لغرب البلاد. وقد كان يشتغل بالمصلحة ناقد سينمائي يدعى بار لورنتز Par Lorentz، هو من أوحى لمديره باستخدام نوع جديد من الأفلام المبنية على مزيج من الدراما الإخبارية القادرة على توجيه المشاهدين وكسب تعاطفهم[2] .

لم يكن بار لورنتز يحبذ نعت "الوثائقي" وكان يعتبر أعمال جريرسون الإنجليزية ذات نبرة مدرسية وتربوية. لذلك سيحاول أن يقدم شيئا مختلفا عبر سلسلة "أفلام الاستحقاق" Films of Merit التي سيصبح منتجها الرئيسي. وسيقوم بإنتاج وإخراج فيلمه الأول في 1936 بعنوان "الجرار الذي يشق السهول" The Plow That Broke the Plains، عن الإفلاس الكبير الذي تعرض له الفلاحون بسبب سوء التخطيط من لدن الجهات المسؤولة. ورغم أن لورنتز لم تكن له تجربة سابقة في الإنتاج، فإنه أشرف على كتابة وإخراج الفيلم، ووظف فريقا من ثلاثة تقنيين قادمين من العصبة الأمريكية للسينما والفوتوغرافيا المعروفة بنزعتها اليسارية . وعندما بدأ التصوير اضطر المخرج للبقاء في واشنطن، وكان التقنيون يشعرون بنوع من عدم الوضوح في التوجيهات التي قدمها لهم، لذلك سيلجؤون لتأليف خطاطة لما يجب تصويره وسيعملون على كتابة سيناريو جديد بأنفسهم. وستكون النتيجة أنهم سيصوغون فيلما عن ضياع أراضي الفلاحين بسبب جشع واستغلال الرأسماليين لظروفهم. وهي أطروحة مختلفة عن وجهة نظر المخرج، ولم يكن هناك شيء يهيئه لقبولها هو والهيئة الحكومية التي تسهر على تمويل الفيلم، فانتهى الأمر إلى خلاف حاد. ولجأ المخرج لتقني مونتاج ليساعده على إعادة صياغة الفيلم في الاتجاه الذي يريده، وتعلم خلال تلك التجربة

[1] Churchill Roberts, Pare Lorentz, The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film, ed Routledge, p575.

[2] Neil Lerner, Plow that Broke the Plains, The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film, ed Routledge, p719.

حرفة المونتاج وكل الإمكانيات التي يتيحها، وهكذا سيعيد تجميع مادة الفيلم وفقا لتصوراته، وسيعكف على كتابة التعليق الذي سيكرس المعنى الذي يريده للفيلم[1].

وبعكس جريرسون الذي كانت لديه استراتيجية واضحة للوصول للمشاهدين، فشل لورينتز في توزيع فيلمه لحظة اكتماله. إذ أن السياق الأمريكي كان مختلفا تماما عن إنجلترا وبقية الدول الأوروبية، ذلك أن أباطرة هوليود الذين كانوا يحتكرون القاعات السينمائية، ويقاومون فكرة عرض فيلم حكومي لمعرفتهم أنه لن يحقق أرباحا تجارية، جعلتهم يوزعونه بشكل محتشم وغير واسع. سيشعر لورنتز بالاستياء الشديد من هذه التجربة، بعد كل المجهود الذي بذله. سيقرر مغادرة عمله في مصلحة إعادة التوطين، وعندما سيذهب لشكر مديره سيقرر هذا الأخير أن يقترح عليه، كنوع من تحية الوداع، أن ينجز فيلما وثائقيا ثانيا عن فيضانات المسيسبي بعنوان "النهر" The River سنة 1937[2].

وهكذا سينهمك لورنتز في إنجاز فيلمه الجديد، الذي سيحكي عن كارثة بيئية، مرفوقا بتعليق في غاية الشاعرية، لدرجة أنه سيُصبِح من كلاسيكيات السينما الوثائقية. وسيحرص هذه المرة أن يفكر مسبقا في خطة لتوزيعه، وسينجح في تأمين عرضه في أكثر من 5000 قاعة سينمائية. وسيحقق هذا الفيلم نجاحا تجاريا سيسهل على المخرج أن يقنع الرئيس روزفلت الذي شاهده وأحبه، بإحداث مصلحة الولايات المتحدة للفيلم في 1938 The United States Film Service. والتي ستسهر على إنتاج أفلام للدعاية للسياسات والأنشطة الحكومية. حيث سيتم إنتاج أول فيلم من هذه الفصيلة في 1940 بعنوان "المعركة من أجل الحياة" The Fight of Life من إنتاج وزارة الصحة الأمريكية. وهو فيلم كتبه وأخرجه لورنتز، ويدور في مستشفى ولادة في شيكاغو، وتفرّد الفيلم ببعض الفتوحات الفنية كاستعماله لموسيقى "البلوز" ولجوئه لممثلين وإشراكهم مع أشخاص عاديين لإعادة تشخيص لحظات من الحياة اليومية[3].

ونُعت الفيلم ب"النصف وثائقي" Semidocumentary لكونه نصف درامي ونصف وثائقي. وفي محاولة منه لتعميق الدراما وتهييج المشاعر، حوّل المخرج بشكل لاإرادي مشهد خروج رضيع للحياة إلى تجربة مرعبة. وعندما انتهى مونتاج الفيلم، بعثه للبيت الأبيض حتى تتم مشاهدته بمناسبة رأس السنة، فلم يبدي الرئيس روزفلت الكثير من الحماس، ولم يُعرض بعد ذلك على نطاق واسع. وتم منعه من طرف الشرطة في شيكاغو رغم أنه صُوّر على أرضها[4].

وستشهد تجربة الأفلام الوثائقية المدعومة من طرف الدولة انحصارا، مع تحوّل

---

[1] Churchill Roberts, Pare Lorentz, The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film, ed Routledge, p577.

[2] Ibid, p 578.

[3] Ibid, p579.

[4] Charlie Keil, American Documentary finds Its Voice. Documenting the Documentary, Wayne State University Press, 2014. p112.

تركيبة الكونغرس الأمريكي بعد انتصارات انتخابية للجمهوريين، الذين حاولوا التملص من الخط السياسي للرئيس روزفلت. وقررت الحكومة الجديدة أن إنتاج الوثائقيات لا يدخل في صلب مهام الدولة. ولم يتم القضاء على مصلحة الفيلم الأمريكي لأن الفكرة لم تحظ بموافقة جميع الأطراف السياسية. لكنها فقدت التمويل اللازم لمواصلة العمل[1].

4-3 تجارب وثائقية أخرى:

بخصوص الوثائقيات غير الحكومية، قامت مجموعة Nykino التي أسلفنا الحديث عنها، والتي تحولت إلى Frontier Films، بإنتاج عدة أفلام شكلت بديلا حقيقيا لما كانت تقدمه سلسلة "مسيرة الزمن" The March of Time. وقد اشتغلت هذه الأفلام في ثلاثينيات القرن العشرين على الأزمات الدولية التي كانت موضوعا رئيسيا لها، وتميزت بمعالجاتها ذات النزعة اليسارية. وتم إنتاج العديد من الأفلام عن الحرب الأهلية الإسبانية (38/1936). وقد اصطفت معظم الأفلام الأمريكية التي تم إنتاجها إلى جانب الجمهوريين[2]. وهكذا ستنتج Frontier Films فيلما بعنوان "قلب إسبانيا" Heart of Spain 1937، و"العودة للحياة" Return to Life 1938. وسيؤسس كتاب من بينهم جون دوس باسوس John Dos Pasos وإرنست همنغواي Ernest Hemingway مجموعة أفلام المؤرخين المعاصرة Contemporary Film Historians التي ستنتج فيلم "الأرض الإسبانية" في The Spanish Earth 1937، ويعتبر من أكثر الأفلام التي أُنتجت عن هذا الصراع طموحا ومن أكثرها مشاهدة، وكانت مدته لا تتعدى 54 دقيقة، وقد أخرجه جوريس إيفانس Joris Ivens وسهر على كتابة وقراءة تعليقه إرنست همنغواي[3].

وتم في نفس الفترة إنتاج أفلام عن مقاومة الصين للاعتداءات اليابانية التي ابتدأت بغزو مانشوريا في 1931 واستمرت إلى غاية 1945. فأنتجت Frontier Films فيلم "ضربات الصين المضادة" China Strikes Back 1937، وهو الفيلم الذي قدم تغطية شاملة للمجموعة المسلحة الثامنة عشر The 18th Route Army، والتي شكلت القوة الشيوعية التي كان ماوتسي تونغ آنذاك من قاداتها. وتتبع الفيلم تكتيكاتها العسكرية، وبرنامجها التعليمي وعلاقاتها بالفلاحين، ومجهوداتها لتوحيد الصين في مواجهة الغزو الياباني[4].

وبشكل أكثر عمومية، يمكن القول إن تجربة الأفلام الوثائقية الأمريكية غير الحكومية في الثلاثينات تسمح لنا باستخلاص مجموعة من السمات، أولها أن المخرجين

---

[1] Charles Wolf, "Social Documentary in 1930s". The Documentary Film Reader, History, Theory and Criticism. ed Oxford University Press, 2016, p141.

[2] John T. Mcmanus, "Down to Earth in Spain". The Documentary Film Reader, History, Theory and Criticism. Oxford University Press, 2016, p261.

[3] Betsy A. Mclaine, p107.

[4] Charles Wolf, "Social Documentary in 1930s". The Documentary Film Reader, History, Theory and Criticism. Ed Oxford University Press, 2016, p141.

كانوا منشغلين بالهموم الاجتماعية، لكنهم وجدوا صعوبات كبيرة في العثور على داعم لهذه الأفلام، وكان معظمها تقريبا يتعثر في مرحلة التوزيع. كما لم تنجح هذه الأفلام في الحفاظ على إيقاع تدفق منتظم في اتجاه قاعات العرض، ولم يكن الجمهور العريض على علم بوجودها. ذلك أن المشاهدين المهتمين بالقضايا المطروحة والمتعاطفين مع وجهة نظر المخرج، وحدهم من كانوا على علم بها وحريصين على متابعتها[1].

ورغم أنه لم يشارك أبدا في تنظيم حركة المخرجين الوثائقيين الأمريكيين، فإن روبير فلاهرتي يبقى رائد السينما الوثائقية الأمريكية بلا أي منازع، فالمؤكد أن كل المخرجين الأمريكيين قد شاهدوا أعماله. وتجب الإشارة إلى أن الأفلام الوثائقية الأمريكية لم تنم من رحم التجربة الوثائقية الإنجليزية. ومن المعروف أن الروابط الشخصية بين المخرجين الوثائقيين الأمريكيين والإنجليزيين لم تبدأ فعليا إلا في نهاية الثلاثينات[2]. ويكمن الاختلاف بين السينما الوثائقية في البلدين خصوصا في الثلاثينات في اختلاف تجذرهما السياسي. إذ أن الأفلام الوثائقية الأمريكية كانت متجذرة في ثقافة شعبوية بينما كانت للأفلام الوثائقية البريطانية ثقافة اشتراكية. وكانت النزعة الشعبوية منتشرة في أوساط الفلاحين في أمريكا العميقة، في الوقت الذي كانت الثقافة الاشتراكية منتشرة في الأوساط العمالية في المدن الأوروبية. لهذا نجد المواضيع الفلاحية بغزارة في الأفلام الوثائقية الأمريكية لهذه الفترة، وهذا رغم كون معظم المواطنين الأمريكين كانوا من سكان المدن، في حين هيمنت المواضيع المرتبطة بالمدن والثقافة العمالية في بريطانيا.

في نهاية الثلاثينات، ستُبذل مجهودات لتنظيم الفاعلين في السينما الوثائقية الأمريكية على شاكلة التنظيمات الإنجليزية. وستلعب ماري لوزي Mary Losey دورا أساسيا بهذا الشأن، بعد ذهابها إلى بريطانيا لإجراء دراسة عن السينما الوثائقية سنة 1938، وكانت قد اشتغلت قبل ذلك في السلسلة الوثائقية "مسيرة الزمن" كباحثة وموثقة، وخلال هذه الرحلة ستلتقي الأب الروحي للسينما البريطانية جريرسون، وستبهرها الإنجازات التي حققها. لذلك ستعمل لدى عودتها على تحقيق مشروع طموح وفق خطة جريرسونية، وستنجح بالفعل في تجميع كل القوى المشتتة العاملة في قطاع السينما الوثائقية بأمريكا في منظمة واحدة، وفي سنة 1939 سيتم تأسيس جمعية منتجي الأفلام الوثائقية Association of Documentary Film Producers. وستضم هذه الجمعية ستين عضوا، هم عمليا كل المخرجين والمنتجين الوثائقيين بالبلاد، وهو عدد يقارب عدد صناع الأفلام الوثائقية البريطانية. غير أن هذه المجهودات ستذهب هباء، بعد أن أصبح دخول الولايات المتحدة

[1] William Rothman, The Filmmaker as a Hunter: Robert Flaherty. Documenting the Documentary, Wayne State University Press, 2014, p18.

[2] Charles Wolf, "Social Documentary in 1930s". The Documentary Film Reader, History, Theory and Criticism. Ed Oxford University Press, 2016, p142.

الأمريكية في الحرب العالمية الثانية على الأبواب، وهو ما حصل في أواخر 1941، فتشتت شملها في السنة الموالية[1].

الفصل الثالث:
السينما الوثائقية في قلب الحرب العالمية الثانية

1. تحولات الوثائقي البريطاني في زمن الحرب:

عندما اندلعت الحرب بين ألمانيا وانجلترا، كانت وضعية السينما الوثائقية الإنجليزية، رغم كل ما قلنا عنها، متواضعة نسبيا من حيث الأموال المستثمرة ونسب المشاهدة. رغم ذلك نجحت في الإحراز على نوع من الاحترام والتقدير كأداة ناجعة للتواصل الاجتماعي والمعرفي، وهو احترام أصبح متجذرا في صفوف الفئات المتعلمة، كما نجحت الحركة الوثائقية الإنجليزية في تكوين جيل من التقنيين سيلعبون دورا حاسما في تطور السينما الوثائقية خلال سنوات الحرب[2].

وقد كانت المهمة الأولى التي اضطلعت بها هذه السينما في تلك الفترة هي تسجيل وقائع المعارك أولا بأول. ولهذا الغرض اتحدت شركات نشرات الأنباء الإنجليزية الخمس، ووحدت جهودها لجعل كل المواد التي يتم تصويرها متاحة لبعضها البعض، وسمح ذلك باجتناب التكرار وتحقيق أشمل تغطية ممكنة للأحداث. وقد قام مصورو هذه الشركات إلى جانب مصوري قوات الجيش الإنجليزي بعمل استثنائي طوال مدة الحرب، حتى أن نسبة الضحايا في صفوفهم كانت مرتفعة جدا، شأنهم في ذلك شأن الممرضين والمصورين الفوتوغرافيين[3].

في شتنبر 1939، تم إحداث وزارة الإعلام التي تمثلت مهمتها الرئيسية في خلق ونشر الأخبار والدعاية -البروباغندا- على أوسع نطاق ممكن[4]. وفي صيف 1940، بعد سقوط فرنسا ومعها معظم بلدان أوروبا الغربية في قبضة ألمانيا، ستصبح إنجلترا مهددة بالغارات الجوية بشكل مستمر. سيتفاعل المخرجون مع هذا الوضع وسيصبحون الشاهدين

[1] Charlie Keil, American Documentary finds Its Voice. Documenting the Documentary, Wayne State University Press, 2014. p114.

[2] Carter, Ernestine. *Grim Glory: Pictures of Britain Under Fire.* London: Lund Humphries and Scribners, 1941, p17.

[3] Ibid, p19.

[4] Chapman, James. *The British At War: Cinema, State and Propaganda, 1939-1945.* London and New York: I.B. Tauris, 2000, p22.

والناطقين باسم المزاج الإنجليزي خلال زمن الحرب. ستظهر للوجود سلسلة من الأفلام القصيرة، نصف إخبارية، ونصف تعليقية على الأحداث pictoral comment، مشحونة بالروح القتالية للمواطنين في تلك الأثناء[1]. من بينها فيلم "خط الجبهة" لهاري وات 1940 The Front Line، عن الحياة في قناة بحرية تحت القصف المستمر للقوات الألمانية. "لندن قادرة على المقاومة"London Can Take it 1940 فيلم آخر من إخراج نفس المخرج، يحكي عن ليلة القصف التي تعرضت لها العاصمة البريطانية[2].

وبينما أخذت الحرب تتمدد، أُنجزت مئات الأفلام التدريبية والتوجيهية والعلمية والصحية، لصالح جمهور عسكري ومدني. وقد كان يتم إنتاج 15 الدقيقة كل شهر عن التقدم الميداني للمعارك[3]. وتبيّن لوزارة الإعلام البريطانية بشكل مبكر، أن أحسن وسيلة لدعم الشعب ورفع معنوياته تكمن في أن تعرض عليه صور وحكايات رجال ونساء يؤدون واجباتهم اليومية برباطة جأش. هذا الخيار، سيجعل هذه الأفلام تتأثر لا محالة بالنزعة الفلاهرتية وبالسينما الروائية على حد سواء، من خلال الوصف الدرامي لروح المقاومة اليومية لأناس عاديين[4]. وقد أصبح فيلم "الهدف هذه الليلة" Target for Night 1941 للمخرج هاري وات، الفيلم النموذجي الذي ستخرج من عباءته كثير من الأفلام التعبوية. ويصور الفيلم القوات الجوية البريطانية في مهمة لقصف أهداف استراتيجية ألمانية. بعد تتبع التحضيرات، نرافق الفريق العسكري في مهمته، حيث سيُجرح أحد الطيارين بقذيفة مضادة، قبل العودة للقاعدة الجوية التي انطلقوا منها[5]. وهو فيلم مبني ليُظهر مدى الالتزام الذي يتمتع به الطيارون المقاتلون والأخطار التي يواجهونها. وتدور أحداثه في ديكورات واقعية ويمثله طيارون حقيقيون. والقصة حيوية تماما مثل الأفلام الروائية. وقد كان هاري وات أول مخرج يلجأ لوصف البعد الإنساني خلال الحرب بشكل عميق، إذ لا وجود لذلك في السينما الوثائقية قبله[6].

فيلم "اندلعت النيران" Fires Were Started 1943 من إخراج هامفري جينينس Humphrey Jennings نموذج آخر ستحدو حدوه الكثير من الأفلام، وتدور أحداثه عن رجال المطافئ خلال الحرائق التي ستندلع في لندن بعد القصف الألماني[7]. ويوظف الفيلم

---

[1]Jim Leach, The Poetics of Propaganda. Documenting the Documentary, Wayne State University Press, 2014, p147.

[2] Martin Stollery, Harry Watt, The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film, ed Routledge, p981.

[3] Chapman, James. *The British At War: Cinema, State and Propaganda, 1939-1945*. London and New York: I.B. Tauris, 2000, p29.

[4] Jim Leach, The Poetics of Propaganda. Documenting the Documentary, Wayne State University Press, 2014, p151.

[5] Jean-Luc Lioult, Target for Togniht, The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film, ed Routledge, p922.

[6] Ibid, p923.

[7] Keith Williams, Humphrey Jennings , The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film, ed Routledge, p453

شخصية رجل إطفاء شاب يلتحق بالمصلحة، نرى من خلاله كل ما يحدث. وعندما يبدأ القصف، يكون بمقدورنا أن نتابع مختلف استراتيجيات رجال الإطفاء دون حاجة للتعليق صوتي، إذ أننا نفهم ما يجري من خلال أفعال الشخصيات والحوار الذي يدور بينها. ويعرض الفيلم الوقائع دون التورط في النزعة التربوية/الديداتيكية الطاغية على هذا النوع من الوثائقيات، كما يجعلنا نتعرف على شخصية كل رجل إطفاء على حدا[1].

فيلم "مقاربات غربية" Western Approaches 1944 نموذج آخر للأفلام الناجحة في هذه الفترة، من إخراج بات جاكسون Pat Jackson الذي اشتغل قبل ذلك كمساعد للمخرج هاري وات Harry Watt. يروي عن مجموعة سفن تجارية متوجهة لبريطانيا بمواد أساسية، ومواجهتها لهجوم غواصات ألمانية في المحيط الأطلنطي. ويتتبع الفيلم قصة أربعة وعشرين رجلا سوف ينجون من الغرق المحقق، بعد أن ظلوا عالقين لمدة أربعة عشر يوما. وسيقومون باستعمال قارب النجاة الوحيد لرصد سفينة حلفاء لإنقاذهم. ويعتبر هذا الفيلم من بين الأفلام نصف-وثائقية الإنجليزية الأكثر طموحا من الناحية التقنية خلال فترة الحرب. فبالإضافة لأساسيات الفيلم الوثائقي، من توظيف لأشخاص من غير الممثلين وأماكن حقيقية، ووصف تفاصيل عملية الإنقاذ، تميز الفيلم ببراعته الفنية العالية. فقد تم تسجيل الصوت مباشرة أثناء التصوير، واستعملت فيه كاميرا بالألوان Technicolor مما أعطى صورا مدهشة لأعالي البحار، مع حبكة مشوّقة وشخصيات محبوبة، ويمكن القول إن الوثائقي في هذا الفيلم قد خطى نحو الروائي والتخييلي أكثر من أي وقت مضى[2].

تميزت نصف-الوثائقيات البريطانية التعبوية خلال الحرب بنقطتين أساسيتين. تمثلت الأولى في التركيز على فكرة تضامن الجماعة. فوُظفت هذه التيمة فيلما بعد فيلم، حيث تتم الإشادة بأناس يعملون على إنجاز هدف ما، ويتم تقديم مجتمع إنجليزي مصغر باختلافاته المناطقية واللغوية والطبقية، مع تجاهل كلي لأي احتكاك يمكن أن ينشأ جراء هذه الاختلافات[3]. وتكمن النقطة الثانية في غياب العنف ومظاهر الكراهية عن تلك الأفلام، سواء في الصورة أو حتى في التعليقات. لدرجة أن المواطنين البريطانيين يبدون وكأنهم تركوا وظائفهم المدنية للالتحاق بالجيش، مواصلين طريقة اشتغالهم بكل جدية، هذا الشغل الذي هو تدمير عدو غير مرئي، يفعل هو الآخر ما في وسعه لتدميرهم. وحتى القنابل التي كانت تمطرها السماء، كانت تبدو وكأنها كارثة طبيعية يجب تحمُّلها بعزيمة وجلد. فيتم إطفاء الحرائق، وتنظيف الشوارع وإنقاذ الجرحى ودفن الموتى، ومواصلة الحياة في اليوم الموالي وكأن شيئا لم يكن. ويجدر القول إن هاتين الميزتين في الأفلام الوثائقية البريطانية خلال الحرب، تبدوان جزءا من استراتيجية بروباغندا عامة، إلا أنهما في الواقع ميزتان إنجليزيتان

---

[1] Ibid, p455.

[2] Carter, Ernestine. *Pictures of Britain Under Fire.* London: Lund Humphries and Scribners, 1941, p66.

[3] Chapman, James. *The British At War: Cinema, State and Propaganda, 1939-1945.* London and New York: I.B. Tauris, 2000, p52.

أساسا، فلا نجد مثيلا لهما في الأفلام الوثائقية الأمريكية والكندية لنفس الفترة[1].

واللافت للانتباه أن الاتجاه الاجتماعي في الوثائقي الإنجليزي قد نجح في الاستمرار رغم إكراهات الحرب، بل إنه عرف إضافات في الشكل والمواضيع المعالجة. ويمكن القول إن الأفلام الوثائقية في تلك الفترة كان لها هدف مشترك كلها، يتمثل في نشر فكرة مفادها أن الحرب لا يجب فقط أن تنتهي بنصر الحلفاء، بل إن هذا النصر يجب أن يحمل معه شيئا أعمق، يتمثل في شروط حياة أفضل لكل المواطنين. وهكذا فموضوع "ما بعد الحرب" كان حاضرا بقوة، كنوع من التجاوب مع مشاعر الفئات العمالية التي كانت تشعر بحيف كبير من جراء ظروف عيشها، بعد أن قدمت تضحيات جسيمة خلال الحرب العالمية الأولى دون أن تجني منها أي ثمار[2].

وتم إنجاز فيلم "نصر الصحراء" Desert Victory)1943(من طرف روي بولتين Roy Boulting، ويحكي عن تراجع القوات البريطانية في صحراء شمال إفريقيا أمام الجيش الألماني الذي ظل يلاحقه لآلاف الكيلوميترات بقواته التي بدت وكأنها لا تُقهر، إلى أن وقعت معركة كبرى في مشارف الإسكندرية خرج منها الجيش البريطاني منتصرا. ومن ثمة تتحول الملاحقة لآلاف الكيلومترات بعد أن تصير القوات الألمانية في موقع الهارب، إلى أن تحصل مواجهة أخيرة في طرابلس الليبية، سيخرج فيها البريطانيون بنصر كاسح[3]. وتجدر الإشارة أنه بالمقارنة مع باقي الأفلام الحربية الإنجليزية، يتميز فيلم "نصر الصحراء" بدمويته الاستثنائية، ربما لأن المخرج لم يكن على استعداد للتضحية بالكثير من المشاهد التي تم تصويرها، وأيضا لأن هذا الفيلم يؤرخ لإحدى أولى انتصارات الجيش البريطاني على عدوه الألماني. وقد عرف الفيلم نجاحا كبيرا في القاعات داخل انجلترا وخارجها، وحصد جائزة أوسكار في أمريكا باعتباره أهم شريط وثائقي طويل لنفس السنة[4] .

أما فيلم "المجد الحقيقي" The True Glory)1945(فقد تم إنتاجه من طرف كل وزارة الإعلام البريطانية والمكتب الأمريكي للإعلام الحربي، وقام بإخراجه كل من الإنجليزي كارول ريد Carol Reed والأمريكي غارسون كانين Garson Kanin، وقد كان كلاهما مخرجين روائيين مرموقين. ويحكي الفيلم عن المرحلة النهائية للحرب في أوروبا، بدءا من التحضيرات لإنزال الجيش الأمريكي بالشواطئ النورماندية وحتى سقوط برلين وإقامة نقطة الاتصال بين جيوش الدول الغربية والقوات السوفياتية. والفيلم مستخلص من مئات الساعات المصورة من طرف الإنجليز والأمريكان ومصورين من مختلف الجنسيات التابعة لخندق

[1] Jim Leach, The Poetics of Propaganda. Documenting the Documentary, Wayne State University Press, 2014, p162.

[2] Duncan Petrie, British Cinema The Search for Identity, the Oxford History of World Cinema, Oxford University Press, 1997, p604.

[3] Jack C. Ellis, Desert Victory , The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film, ed Routledge, p229.

[4] Ibid, p331.

الحلفاء. ويقدم بانوراما شاملة لما يحصل، مع لحظات إنسانية شديدة الحميمية. وينجح الفيلم في استقطاب المتفرج عبر استخدامه الذكي للتعليق الصوتي، الذي جاء متناغما مع الصور، متفردا بمسحة فكاهية أحيانا تخفف من قسوة الصور[1].

وقد شكّل فيلم "المجد الحقيقي" مناسبة للاعتداد بالنفس من خلال تصوير الآلة العسكرية العملاقة التي هيأها الحلفاء لغريمهم الألماني، فضلا عن الاحتفاء بالقيم الديموقراطية التي كانوا يقاتلون لأجلها. وما يقوله الفيلم عموما أن هذه الحرب كانت عادلة، وأن الحلفاء كانوا في الخندق الجيد، خصوصا بعد العثور على مراكز اعتقال اليهود وتضمين الفيلم لها، لذلك فالفيلم يعبر عن شعور الحلفاء بالفخر الشديد بهذا النصر. وقد مثّل الفيلم نموذجا مهما في نهاية الحرب، لتعاون المخرجين من مختلف الجنسيات، وثائقيين وروائيين، وعُرض في عدد كبير من القاعات السينمائية [2].

2. ولادة السينما الوثائقية الكندية:

عندما اندلعت الحرب، كانت كندا تشبه عملاقا يغط في نوم عميق. بمساحتها الأكثر شساعة من الولايات المتحدة الأمريكية وساكنتها المشتتين في مختلف أنحائها. ويمكن القول إن حدودهما الشاسعة والمفتوحة على بعضهما البعض، جعلاهما يتبنيان فلاهرتي، الأب الروحي للسينما الوثائقية، خصوصا أنه كندي الأصل وظل يشتغل في كلا البلدين[3]. وبالإضافة إلى شساعة الطبيعة، واجه الكنديون باستمرار مشكل الهوية الوطنية. في البدء، كان هذا الهاجس يتمثل في الاستقلال عن الثقافة الإنجليزية الأم، ثم أصبح الهم في العثور على سبل للتفرد عن جارتها الأمريكية. ثقافيا واقتصاديا، كان على كندا أن تبذل ما في وسعها على الدوام، حتى لا تصبح امتدادا بديهيا للولايات المتحدة الأمريكية[4].

في اللحظة التي انطلقت فيها الحرب العالمية الثانية، لم يكن في كندا شيء يمكن تسميته سينما. سواء كانت وثائقية أو خيالية، مقارنة بإنجلترا والولايات المتحدة الأمريكية. لم يكن هناك إنتاج لأي أفلام طويلة، وكانت القاعات السينمائية مُهيمن عليها من طرف الإنتاجات الأمريكية الهوليودية. وكانت إنجلترا في ذلك الوقت قد نجحت في تحقيق حركتها السينمائية الوثائقية، أما أمريكا فقد كانت تمتلك مجموعة من المخرجين الوثائقيين الذين شقوا طريقهم كأفراد مستقلين. ويمكن القول إن كندا اكتشفت الحرب والسينما الوثائقية في نفس الوقت، نهاية الثلاثينات[5].

---

[1] Dean Duncan, The True Glory , The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film, ed Routledge, p927.

[2] Ibid, p228.

[3] Jill Mcgreal, Canadien Cinema, the Oxford History of World Cinema, Oxford University Press, 1997, p731.

[4] Ibid, p732.

[5] Kirwan Cox, The Battle for Canadien screens, The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film, ed Routledge, p149.

في أواسط الثلاثينات قامت مجموعة من ممثلي الحكومة الكندية بزيارة للندن، واطلعت على تجربة الأفلام الوثائقية الانجليزية. واسترعى اهتمامها نجاح هذه التجربة والكيفية التي تخدم بها مصالح الحكومة والشعب الإنجليزيين. وعلى هذا الأساس، تمت دعوة جون جريرسون لزيارة كندا، بغية التفكير في مدى إمكانية الاستفادة من التجربة البريطانية، واقتراح مشروع ينهض بالسينما الوثائقية في المجتمع الكندي على المدى البعيد. وقد قام جريرسون بالرحلة فعلا، وأعد تقريرا مفصلا يحمل مجموعة من التوصيات. أولها إحداث مصلحة يكون من مهامها تقوية الأواصر بين مختلف فئات الشعب الكندي، وتقديم صورة حديثة ومعاصرة عن البلد لبقية العالم. وقد تم التجاوب مع توصياته على الفور، وأقر البرلمان الكندي قانون إحداث المكتب الوطني للفيلم في ماي 1939. وانطلقت رحلة البحث عن شخصية مؤهلة تشرف على هذه المؤسسة الوليدة. وباءت محاولات العثور على شخصية كندية تتوفر فيها الشروط اللازمة بالفشل، فلم يكن هناك بد من اقتراح المنصب على جون جريرسون نفسه في شهر أكتوبر من نفس السنة[1].

أهم شيء فيما يخص المكتب الوطني للفيلم، أن إحداثه تم في زمن السلم على أساس أن تكون له أهداف سلمية. وقد كان مرسوم البرلمان يؤكد على أن الغاية من إحداثه تكمن في "مساعدة الكنديين من كل أنحاء البلد على فهم طرق عيش بعضهم البعض، والمشاكل التي يواجهونها، وتعريف المشاهدين من بقية العالم عليها". وقد كان هذا المكتب التابع للدولة يتمتع باستقلالية مالية وبتمثيلية في البرلمان، وكان مشغولا أيضا بفكرة توزيع الأفلام الكندية في العالم. والحال أن السنوات الأولى لاشتغاله ستكون مخصصة لإنتاج أفلام عن مساهمة كندا في الحرب العالمية الثانية[2].

أنشأ جريرسون منظمة قوية ومتماسكة، بدعم كامل من رئيس الحكومة الكندية. فقام باستقدام شركائه القدامى لإخراج الأفلام الأولى، كما قام بتوظيف مخرجين من مختلف الجنسيات، في أفق تكوين وصقل مواهب مخرجين كنديين شباب. وسيتم إنتاج مئات الأفلام في وقت قياسي، إذ أن سنة 1940 لوحدها ستتوج بإنتاج أربعين شريطا من مختلف الأحجام، وسيصل عدد الأفلام المنتجة في سنة 1944 لوحدها إلى 200 فيلم وثائقي. خلال هذه الفترة أيضا، سيتم إنتاج سلسلتين وثائقيتين تُعرضان بشكل شهري في القاعات التجارية وغير التجارية. وقد كانتا في الأساس سلسلتين إخباريتين تواكبان التقدم الميداني للحرب في العالم أكثر منها سينما وثائقية بالمعنى الدقيق للكلمة[3].

السلسلة الأولى كانت تحمل اسم "ما يشغل كندا" Canada Carries on، انكبت

---

[1] Graham Mcinnes, One Man Documentary, a Memoire of Early Years of the National Film Board. University of Manitoba Press, 2004, p11.

[2] Ibid, p13.

[3] Caroline Zéau, Cinéaste ou propagandiste ? John Grierson et « l'idée documentaire », p52-70 Caroline Zéau, « Cinéaste ou propagandiste ? John Grierson et « l'idée documentaire » », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 55. URL : http://journals.openedition.org/1895/4104 ; DOI : 10.4000/1895.4104

كليا على تتبع مجهودات كندا لمساعدة الحلفاء خلال الحرب[1]. أولها شريط "دورية الأطلنطي" Atlantic Patrol 1940 عن سلاح البحرية ودورها في حماية الشحنات المرسلة إلى بريطانيا من هجومات الغواصات الألمانية. ثم شريط "جزيرة تشيرشل" Churchill's Island 1941 عن دور بريطانيا في الحرب، وقد حصل الشريط على جائزة أوسكار كانت من بين الجوائز الأولى التي تُمنح لأفضل فيلم وثائقي. وذهبت السلسلة الوثائقية الكندية أبعد من ذلك، إذ أصبح لها موهبة بالتنبؤ بما سيحصل، مثلما سيحدث مع فيلم "سحب الحرب في المحيط الهادي" Warclouds in the Pacific 1941 الذي سيُعرض في القاعات عشرة أيام قبل الهجوم الياباني على القاعدة البحرية الأمريكية بيرل هاربور. تلاه شريط "ساعة الصفر، حكاية غزو" Zero Hour- The Story of the Invasion 1944 الذي كان يمثل سبقا آخر، حيث كان أول فيلم يُعرض في القاعات عن الإنزال الأمريكي في الشواطئ النورماندية. وجدير بالقول إن فريق الفيلم قد حضّر اثنتي عشر نهاية محتملة لمآل تلك العملية العسكرية، وعندما انطلقت العملية بالفعل كان في مقدور الفريق الكندي تجهيز فيلم بالنهاية المناسبة وعرضه في غضون ثلاثة أيام في كل من القاعات الأمريكية والكندية[2].

استفادت سلسلة "ما يشغل كندا" بلا شك من تجربة "مسيرة الزمن" الأمريكية، التي كانت تمثل نموذجا يحتدى بالنسبة لها. ثم أن طموحها أخذ يتزايد لدرجة أنها أصبحت منافسا جديا لها في السوق العالمية. وقد أصبحت السلسلة الكندية متقدمة من الناحية التقنية على شبيهتها الأمريكية[3]، وقد حصل جريرسون بوصفه مديرا للهيأة المنتجة لهذه الأفلام على لقب "غيبلس الكندي" في إشارة لوزير البروباغندا النازي، وكان ذلك أمر يُضحك جريرسون رغم أنه كان يعتقد أن هيتلر هو عبقري البروباغدا الحقيقي. ولا يفوتنا أن نشير رغم كل ذلك أن جريريسون كان أول من أنتج أفلاما تنظر للسلام كأفق واقعي بعد نهاية الحرب. وقد شعر أيضا بنوع من الرضى في نهاية الحرب، بعد أن نجح في أن يضع كندا في قلب الخريطة الدولية، بفضل إنتاجها الوثائقي الغزير، بعد أن كانت بلدا هامشيا، يعيش بعيدا عن الصراعات الدولية[4].

وقد تم خلق نظام محكم لعرض الأفلام في كل أنحاء البلاد، لدرجة أن عدد المشاهدات الإجمالي تجاوز بكثير عدد ساكنة البلاد. وقد كان تجاوب الكنديين كبيرا، وكان ذلك أكثر ما يهم المكتب الوطني للفيلم الذي سهر على خلق شبكة واسعة لتقديم العروض

[1] D.B Jones, Canada Carries on, The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film, ed Routledge, p159.

[2] Ibid, p161.

[3] Jack C. Ellis, The Marche of Time, The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film, ed Routledge, p614.

[4] Caroline Zéau, Cinéaste ou propagandiste ? John Grierson et « l'idée documentaire », p52-70 Caroline Zéau, « Cinéaste ou propagandiste ? John Grierson et « l'idée documentaire » », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-*

غير التجارية للأفلام الوثائقية، في النقابات والمناطق النائية والمكتبات والنوادي النسائية، بعدما تم تكوين المتطوعين لاستخدام آلة العرض16ملم. كما تم خلق جمعية للأندية السينمائية متفرعة في كل أنحاء البلاد، تسهر على تنشيط الحياة السينمائية، وتؤهل المشاركين الذين كانوا يجتمعون لمناقشة الأفلام وسبل تطوير استخدامها لدواع معرفية وبيداغوجية، ويخططون للبرنامج السنوي. وبالتدريج أصبحت هذه الجمعية غير ممركزة، وأخذ كل فرع من فروعها يستقل بذاته ويزداد نشاطا وحيوية. وخرجت التجربة من نطاق المشروع الحكومي، فأصبح الناشطون يقترحون مثل الحكومة مواضيع وأفلام معينة، فيسهر المكتب الوطني للفيلم على إنتاجها. وتحولت التجربة إلى نموذج يُحتدى في عدة بلدان من العالم، في مقدمتها الولايات المتحدة الأمريكية التي استفادت كثيرا من الخبرة الكندية لإنشاء وتطوير شبكة غير تجارية لعرض الأفلام الوثائقية لأغراض معرفية وتربوية[1].

ويمكن القول إن التجربة الكندية والشكل التنظيمي الذي اتخذته قد شكلت إحدى أوسع وأهم المنظمات السينمائية التي تم خلقها في العالم. وبحلول سنة 1945 أصبح المكتب ينتج 300 فيلم في السنة، معظمها حقق نسبة مشاهدة فاقت الأربعة ملايين. وقد سهرت الحكومة على توظيف 700 إطارا اشتغلوا ما بين الإنتاج والتوزيع، وكل هذا تم إنجازه من طرف دولة لم يتجاوز حينها عدد ساكنتها 12 مليونا[2].

3. تأثيرات الصناعة الهوليودية على الوثائقي الحربي الأمريكي:

خلال السنتين المواليتين لاندلاع الحرب العالمية الثانية، ظلت الولايات المتحدة الأمريكية تعيش بعيدا عن الأحداث التي تهز القارة العجوز، بل إنها عرفت نوعا من الازدهار الاقتصادي بعد مواجهتها الصبورة لسنوات الكساد طوال عقد الثلاثينات. حاول الأمريكيون البقاء قدر الإمكان بعيدين عن التورط في الحرب، وبطلب خاص من الرئيس روزفلت، وافق الوزير الأول تشرشرل أن لا يبعث أفلام البروباغدا الحربية الإنجليزية إلى أمريكا. وقد كان روزفلت حريصا على أن لا تبدو إدارته حليفة لبريطانيا وعلى استعداد لدخول الحرب إلى جانبها. إذ أنه كان متمسكا بموقف الحياد الظاهري، حتى لا يستغل الأمر ضده غرماؤه السياسيون دعاة انعزال أمريكا. خصوصا أن غالبية الأمريكيين كانوا يرفضون المشاركة في صراع لا شأن لهم به، بعد التجربة المريرة التي خلفتها في نفوسهم كارثة الحرب العالمية الأولى[3].

وبما أن الاتفاق بعدم بعث أفلام البروبغندا لم يكن يشمل كندا (التي لم تكن في البداية ذات شأن في مجال إنتاج الأفلام)، فإن جريرسون الإنجليزي استغل الموقف لإرسال الأفلام

---

quinze [En ligne], URL : http://journals.openedition.org/1895/4104 ; DOI : 10.4000/1895.4104

[1] Jill Mcgreal, Canadien Cinema, the Oxford History of World Cinema, Oxford University Press, 1997. p733.

[2] Ibid, p734.

[3] Boggs, Carl and Tom Pollard, The Hollywood War Machine: U.S. Militarism and Popular Culture. Boulder:

الكندية إلى أمريكا، ونجح في تمرير بعض الأفلام الإنجليزية من بينها. ويبدو أن أفلام الحرب الكندية والإنجليزية الأولى قد نجحت في الانتقال بالجمهور الأمريكي من حالة التعاطف إلى الاستعداد الكلي إلى حمل السلاح إلى جانب البريطانيين. لكن الأمور ظلت على ما هي عليه، إلى حين الهجوم الياباني الدامي على القاعدة البحرية الأمريكية في المحيط الهادي. فدخلت الولايات المتحدة الأمريكية في الحرب العالمية بعد أن لم يعد هناك مجال لأي تردد. وستعرف السينما الوثائقية الأمريكية منذ تلك اللحظة تطورا عميقا، تماما كما حدث مع حليفتيها كندا وإنجلترا[1].

قامت الحرب بجمع شمل السينما الوثائقية الناطقة بالإنجلزية بشكل لن تعرفه في أي فترة تاريخية أخرى. وأصبح المشاهدون الإنجليز والكنديون والأمريكيون يتابعون أفلام بعضهم البعض، وقام المخرجون والمنتجون بتبادل المواد المصورة فيما بينهم. وأنتجت كل دولة أفلاما عن حليفتيها، لتعريف المدنيين والجنود بالنقط المشتركة والاختلافات الثقافية فيما بينهم، وتم التركيز على فكرة مدى الحاجة إلى الآخر في هذا الصراع من أجل البقاء. ويمكن القول إن الحرب قد جمعت ووحدت السينما الوثائقية وكل العاملين بهذا القطاع في البلدان الثلاثة. وأصبح مخرجون من كل الأفق والاتجاهات (بما في ذلك السينما الروائية التجارية) يشتغلون مع بعضهم البعض، وفي أحيان كثيرة على نفس المشاريع، وحصل المخرجون الوثائقيون لأول مرة على فرصة واسعة لعرض أفلامهم على الجمهور العريض. وأصبح لنشرات الأخبار دور أهم من ذي قبل، لأنها كانت الوسيلة الرئيسية التي يتابع من خلالها الجمهور مدى تقدم قواته في المعارك[2].

في الولايات المتحدة الأمريكية لم يتم استخدام مصطلحات مثل "الدعاية السياسية" أو "بروباغندا"، بل قام المسؤولون بالاكتفاء بكلمة "توجيه"، وتم بذل مجهوذ جبّار لإنتاج أفلام قادرة على تحويل 9 مليون مدني أمريكي إلى مشتغلين في صفوف الجيش الأمريكي، عبر سلسلة شهيرة من سبع حلقات حملت عنوان "لماذا نقاتل؟" Why We Fight? أخرجها فرانك كابرا frank Capra، أحد أهم المخرجين الهوليوديين[3]. ولم تكن له حتى ذلك الوقت أدنى تجربة في عالم السينما الوثائقية، مثله مثل معظم المخرجين الأمريكيين الذين التحقوا بالخدمة العسكرية وأصبحوا يخرجون وثائقيات عن الحرب، وقد تمت مساعدتهم وتأطيرهم من طرف مسؤولين في الجيش. وبالإضافة إلى سلسلة "لماذا نقاتل؟"، أنجز كابرا رفقة

Paradigm, 2007, p12 .

[1] Ian Aitken, John Grierson, The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film, ed Routledge, p339.

[2] Short, K.R.M, Film and Radio Rropaganda in World War II. ed Knoxville University of Tennesse Press, 1983, p43.

[3] André Bazin, "On Why we fight: history, Documentation, and the Neuwsreel (1946). The Documentary Film Reader, History, Theory and Criticism, Oxford University Press, 2016, p348.

مجموعة من المساعدين أفلاما أخرى لتعريف الجنود الأمريكيين بحلفائهم وأعدائهم[1]، مثل: "اعرف حليفك-بريطانيا" (Know your Ally 1943) و"هذه هي ألمانيا" (Here is Germany 1945) و"اعرف عدوك-اليابان" (Know Your Enemy 1946) .

تأسس مشروع "لماذا نقاتل؟" على فكرة كون الجنود الأمريكيين الجدد سيقاتلون بشكل أفضل وأكثر استماتة إذا كانوا على وعي تام بالأحداث التي أدت إلى وقوع الحرب ودواعي المشاركة الأمريكية فيها[2]. وقد كانت روح الإنعزالية الأمريكية لاتزال قوية في صفوف المواطنين لحظة الهجوم الياباني على القاعدة البحرية الأمريكية، وكانت هي الروح التي يجب مقاومتها بعد دخول الحرب. لهذا الغرض، قدمت سلسلة "لماذا نقاتل؟" عرضا تاريخيا للأحداث، منطلقة من أطروحة يمكن اعتبارها اليوم تعبر عن وجهة نظر إدارة روزفلت "النيوديلتية" للحزب الديمقراطي آنذاك، والتي ستصبح وجهة النظر الأمريكية المهيمنة خلال أيام الحرب. وقد كانت السلسلة مبهرة من حيث حرفيتها وقدرتها على الإقناع المنطقي والعاطفي. وتألفت أساسا من مواد بصرية موجودة سلفا، كصور الأرشيف ونشرات الأخبار، وصور معارك الحلفاء بل وحتى صور العدو التي تم الحجز عليها، إضافة لمقتطفات من أفلام روائية وأفلام البروبغاندا النازية، وسيتم صهر كل ذلك عبر مونتاج جديد وتعليق صوتي حوّلها إلى عمل فسيفسائي متناغم[3].

الأفلام الثلاثة الأولى "مقدمة لدخول الحرب" (Prelude to War 1942) و"الإضراب النازي" (The Nazis Strike 1943) و"فرّق قبل أن تغزو" (Divide and Conquer 1943) تتطرق للفترة الممتدة ما بين نهاية الحرب العالمية الأولى واندلاع الحرب العالمية الثانية. حيث يتم تتبع تصاعد القوة اليابانية وتزايد أعمالها العدوانية في محيطها الأسيوي، وتهديدات هتلر التدريجية للجوار الأوروبي، والتحولات في السياسة الأمريكية الخارجية خلال العقدين المواليين لنهاية الحرب العالمية الأولى. تليها ثلاثة أفلام أخرى هي: "معركة بريطانيا" (The Battle of Britain 1943) و"معركة روسيا" (The Battle of Russia 1943) و"معركة الصين" (The Battle of China 1944) ، وهي تتطرق لتفاصيل ومجهودات الحلفاء الحربية قبل دخول أمريكا في الحرب. أما الفيلم الأخير "الحرب قادمة لأمريكا" (War Comes to America 1945) فيقدم تجميعا لكل الأحداث والتطورات التي ستعيشها أمريكا خلال العشرينات والثلاثينات، والتي ستقودها إلى الحرب هي الأخرى[4]. كل هذه الأفلام، كانت موجهة في الأساس للشباب الأمريكي الملتحق حديثا بالجيش. بعد التدريبات العسكرية السريعة، يشاهدونها دفعة واحدة قبل ركوب السفن في

---

[1] فارنك كابرا، "الاسم فوق العنوان" سيرة ذاتية، ترجمة عبد الإله الملاح، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت. 2005. ص 589.

[2] نفس المرجع، ص 591.

[3] نفس المرجع، ص 593.

[4] André Bazin, "On Why we fight: history, Documentation, and the Neuwsreel (1946). The Documentary Film Reader, History, Theory and Criticism. Ed Oxford University Press, 2016. p351.

اتجاه القارة العجوز. غير أن الأفلام من شدة حرفيتها وقدرتها على شد الانتباه وتشويق المتفرج وكسب تعاطفه، تجاوزت نطاق جمهورها الأصلي فتم عرضها على المدنيين أيضا في القاعات السينمائية حيث حظيت بنجاح كبير[1].

ورغم براعة السلسة التقنية والجمالية، يمكن القول إن أكثر ما ينقصها هو نوع من النزاهة التاريخية، إذ أنها كانت تولي اهتماما لكيفية التأثير على المتفرج ودفعه في اتجاه معين، أكثر من حرصها على تقديم حقائق معرفية بحتة. وبالرغم من براعتها الإخراجية، لابد من الاعتراف أن الكثير من الأفكار المعروضة يصعب التأكد من صحتها، بغض النظر عن كل الأدوات والمجهودات الفنية المبذولة لإقناعنا بذلك. وستبقى هذه السلسة تجربة مهمة لإجماع المؤرخين أنها ساهمت بشكل كبير في شحد المعنويات، ومن ثمة المساهمة جديا في الانتصار بالحرب[2].

إلى جانب هذه السلسلة، تم إنتاج أفلام وثائقية حربية أخرى من طرف مخرجين هوليووديين مرموقين، من بينهم جون فورد John Ford وجون هيوستون John Huston . وقد كان جون فورد يعتبر مخرجا عظيما مثل فرانك كابرا، التحق بالبحرية خلال الحرب، وأخرج فيلم "معركة منتصف الطريق" The Battle of The Midway)1942(الذي قام بتصويره بنفسه وأصيب بجراح خطيرة أثناء ذلك، وكان من الأفلام الوثائقية الملونة الأولى. ثم أنجز بعد ذلك فيلم "السابع من دجنبر" December 7th)1943(الذي أعاد من خلاله خلق أحداث يوم الهجوم الياباني على القاعدة البحرية الأمريكية، مستخدما مجسمات صغيرة وغيرها من الخدع السينمائية. ويمكن اعتبار هذين الفيلمين اليوم مغرقين في العاطفية والتهييج المشاعري، لكن تلك المشاعر كانت متناغمة مع الجمهور الأمريكي في سياق الهجمة اليابانية التي راح ضحيتها أكثر من 3000 أمريكي في يوم واحد[3].

جون هيوسن، مخرج أمريكي آخر، أنجز أحد أكثر الوثائقيات أناقة خلال الحرب هو "معركة سان بيترو" The Battle of San Pietro)1945(، وأثرت تجربته الوثائقية تلك على مساره الفني وساهمت في إنضاج أفلامه الروائية فيما بعد. ويعتقد الكثيرون أن فيلم هيوستن هو أحسن وثائقي أمريكي تم إنجازه عن الحرب على الإطلاق، بفضل قدرته على وصف التجربة الإنسانية خلال المعركة. وهو يحكي المعارك الضارية التي امتدت لأسابيع في قرية إيطالية بين الألمان والأمريكان لفرض السيطرة على "نهر ليري". وأصبح هذا الهدف العسكري الصغير رمزا لعبثية الحرب المعاصرة، حيث تم تبذير حياة العسكرين والمدنيين وأموال طائلة بدون أي فائدة. وهي تيمة يتركها المخرج تتغلغل بين السطور بينما نتأمل مشاهد حرق جثث الجنود والكلاب الضالة تحيط بها. بعد انتهاء المعركة، يكون على

[1] Roger Manvel, Films and the Second World War. Ed New York Dell, 1976, p78.

[2] Ibid, p82.

[3] Boggs, Carl and Tom Pollard, The Hollywood War Machine: U.S. Militarism and Popular Culture. Boulder: Paradigm, 2007, p71.

سكان القرية الإيطاليين العودة لبيوتهم وقد لحقها خراب شامل، ويكون عليهم أن يعثروا على القوة اللازمة لإعادة بناء كل شيء من جديد. يرحل الجنود الأمريكيون المنهكون بعد انتصار عسير، بينما نسمع صوت المعلق الذي هو المخرج نفسه يعبر عن هذا العبث بشاعرية شديدة[1].

4. تجميع:

يتمثل العامل المشترك في الأفلام الوثائقية التي تم إنجازها في زمن الحرب، في كونها ممولة حصريا من طرف الدولة، وتعبّر بشكل أو بآخر عن المصلحة الوطنية لكل بلد. وجدير بالملاحظة أن تمويل القطاع الخاص للأفلام الروائية قد اختفى بكل بساطة في تلك الفترة. وباستثناء هذا العامل المشترك، فإن هناك اختلافات كبيرة بين الأفلام التي تم إنتاجها في البلدان الثلاثة، ربما كان أولها السياق الذي كانت توجد فيه السينما الوثائقية في كل من هذه البلدان قبل الحرب.

في بريطانيا مثلا، كان للسينما الوثائقية شأن حقيقي، رغم قلة الاستثمارات المالية، فإنها كانت تحظى باحترام وتقدير شديدين من المسؤولين والفئات المتعلمة، وقد نجحت مع الوقت في أن تصبح هاجسا مركزيا تضطلع به المؤسسات التابعة للدولة. في مقابل ذلك، كانت الصناعة السينمائية التجارية تقتصر على توزيع الأفلام الأمريكية ذات النجاح المضمون، ولذلك لم يُتَح للسينما البريطانية الروائية أن تنتج أفلاما كثيرة فلم يسمح ذلك بظهور مخرجين روائيين، فاستفاد المخرجون الوثائقيون خلال الحرب من معظم الإمكانيات لإنجاز أفلامهم وتوزيعها على نطاق واسع لم يسبق لهم أن حلموا به.

وفي كندا، لم تكن هناك سينما على الإطلاق. عند تأسيس المكتب الوطني للفيلم، ستصبح تلك المؤسسة هي المنتج الرئيسي لكل الأفلام الكندية. وسيتم بفضلها إنجاز مئات الأفلام الوثائقية المتنوعة، إلى جانب الأفلام المتصلة بالحرب، وستكون في معظمها ذات بعد معرفي أو تربوي.

في الولايات المتحدة الأمريكية، كانت السينما الوثائقية من صنيع أفراد ذوي شخصيات قوية وإرادة جبارة (روبير فلاهرتي)، وقد كان عليهم أن يواجهوا الآلة الهوليودية العملاقة. واتصف المخرجون الوثائقيون الآخرون بنزعتهم اليسارية، مما جعلهم بعيدين عن السياق العام الذي طبع المجتمع الأمريكي في تلك الفترة. وكنتيجة لذلك تم الاستنجاد خلال الحرب بالمخرجين الهوليوديين وأتيح لهم إنجاز معظم الأفلام الممولة من طرف الجيش، وقد نجح بعضهم في إنجاز بعض أجمل أفلام الحرب على الإطلاق. أما المخرجون الوثائقيون الأمريكيون فقد حظوا بفرصة إنجاز أفلام صغيرة من ناحية التمويل، اعتُبرت امتدادا فنيا

[1] James Agee, Review of San Pietro. The Documentary Film Reader, History, Theory and Criticism, Oxford University Press, 2016, p330.

لمسارهم الإبداعي خلال فترة السلم.

وتكمن أشد الاختلافات عمقا، في الطريقة التي تم التعامل بها مع أفلام الدعاية السياسية، إذ كانت لكل بلد فلسفته الخاصة في هذا الشأن. فقد اتخذت معظم هذه الأفلام في بريطانيا بعدا شاعريا أو تجريبيا وبقيت أفلاما قصيرة من حيث الطول، إضافة لأفلام "نصف-وثائقية" طويلة. وتفردت هذه الأفلام بإعارتها القليل من الاهتمام للعنف والدمار الذي تأتي بهما كل حرب، والتجاهل الكلي لمحاولة تحريك مشاعر الكراهية اتجاه العدو. وفي المقابل تم التركيز على تيمتين مركزيتين، تمثلت الأولى في فكرة "بريطانيا لن تنهزم" مهما حصل، والثانية في كون الشعب الإنجليزي متماسك وكل فرد من أفراده يعمل ما في وسعه محافظا على رباطة جأشه أمام هول الأحداث[1].

أما أفلام الدعاية السياسية الكندية، فقد اتخذت من السلسلة الأمريكية الإخبارية "مسيرة الزمن" نموذجا أوليا لها، وقدمت عددا من الأفلام القصيرة شهريا في سلسلتها "ما يشغل كندا"، التي كانت توصل للجمهور الكندي أخبار الحرب والتأويلات الرسمية لها، مركزة على معنى هذه الأحداث بالنسبة لهم ككنديين. وقد تم في هذا الصدد التركيز على فكرتين أساسيتين، تكمن الأولى في أن الكنديين يقومون بما عليهم فعله، والثانية أن كندا جزء مهم من المجتمع الدولي. أما الهوة العميقة بين الكنديين الفرنكفونيين (الذين لم يكونوا يحبذون مساهمة كندا في الحرب) والناطقين بالإنجليزية (الذين كانوا متناغمين مع الخط الحكومي)، فقد تم تجاهلها كليا ولا نجد لها أثرا في هذه الأفلام على الإطلاق، وبدل ذلك تم التركيز على فكرة وحدة الشعب الكندي بكل اختلافاته اللغوية والثقافية والعرقية[2].

وفي الولايات المتحدة الأمريكية، تمثلت أفلام الدعاية الأساسية في سلاسل الأفلام القصيرة، أبرزها سلسلة "لماذا نقاتل؟" وقد تم التركيز على فكرة الأعداء (ألمانيا وإيطاليا واليابان) غير الأخلاقيين وأحيانا عديمي الإنسانية، لدرجة تصيب المتفرج اليوم بالصدمة، من شدة ما تحمله من عنصرية وشوفنية وتحريض على كراهية الآخر، لكن يبدو أن ذلك كان أمرا عاديا بالنظر للسياق الذي كان يعيشه المشاهدون الأمريكيون. أما الفكرة الثانية فتكمن في المصلحة العليا لأمريكا بالانضمام للحلفاء لتدمير العدو قبل أن ينجح بتدميرهم وغزو أمريكا، ويبدو أن ذلك كان من المخاوف الدارجة في صفوف الأمريكيين أيضا[3].

عند نهاية الحرب، كانت السينما الوثائقية في هذه البلدان الثلاثة قد وصلت لنوع من الذروة. بعد أن تم ضخ أموال كبيرة في القطاع، وكبر عدد المخرجين والتقنيين الوثائقيين، وحتى جمهور الأفلام الوثائقية تضاعف بسبب الحرب التي سمحت لهذه الأفلام بالتواجد في

[1] Chapman, James. *The British At War: Cinema, State and Propaganda, 1939-1945*. London and New York: I.B. Tauris, 2000, p112.

[2] Kirwan Cox, The Battle for Canadien screens, The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film, ed Routledge, p161

[3] Boggs, Carl and Tom Pollard, The Hollywood War Machine: U.S. Militarism and Popular Culture. Boulder: Paradigm, 2007, p167.

القاعات التجارية بالموازاة مع تطور شبكة العروض غير التجارية[1].

5. زمن السلم:

كرست الحرب العالمية الثانية التعاون الخلاّق بين المخرجين الوثائقيين والروائيين. ما حصل بعد الحرب، هو أن السينما الوثائقية أخذت تقترب من السينما الروائية مستخدمة أدواتها التعبيرية أكثر من أي وقت مضى. في الولايات المتحدة الأمريكية، ستعرف ثلاثة أفلام وثائقية نجاحا لافتا في السنوات التي ستلي الحرب، وقد تميزت بخطها السردي الصريح رغم كونها أفلاما غير روائية. وصارت فكرة استعمال الخط السردي مقبولة لا تلغي كونها أفلاما وثائقية، فالسرد قد أصبح أداة من أدواتها التعبيرية هي الأخرى[2].

أوّلها فيلم فلاهرتي الأخير الذي تحدثنا عنه من قبل "حكاية لويزيانا" (Louisiana Story)1948 حيث نتتبع اللقاء بين عالمين متوازيين، عالم الطبيعة وعالم الصناعات الثقيلة، ومن جهة ثانية عالم الطفولة وعالم المنقبين عن النفط. وكما يفصح العنوان عن ذلك، فالفيلم "حكاية" قبل أي شيء، وقد تميز بجماليته البصرية، بفضل تعاون كل من فلاهرتي وريشارد ليكوك Richard Leacock وإصرارهما على تقديم تجربة جمالية ثرية[3]. سيليه فيلم "الطفل الهادئ" The Quiet One (1949) لهيلين ليفيت Helen Levitt، عن مدرسة تعيد تأهيل أطفال ومراهقين في وضعية صعبة، معظمهم من الأمريكين السود القادمين من شوارع هارلم. ويتعرض الفيلم لحالة أحد هؤلاء الأطفال، نتعرف على قساوة ماضيه، ونتابع حصص معالجته على أمل أن يتعافى. وقد عُرض في قاعات تجارية في مدن عديدة وحصد نجاحا معقولا، ثم عُرض على نطاق واسع في قاعات غير تجارية، وسيكون من بين المرشحين للحصول على جائزة الأوسكار لأحسن فيلم وثائقي لتلك السنة[4].

أما الفيلم الثالث فهو "كلهم أولادي" All My Babies (1952) من إخراج جورج ستوني George Stoney، الذي كان فيلما تعليميا في الأصل، أُنجز لصالح وزارة الصحة لتوعية الأمهات والنساء الحوامل والمولّدات. ورغم أنه يتضمن معلومات تقنية كثيرة موجهة للعاملين في قطاع الصحة (180 توصية) فإن المخرج خلق نوعا من العمق الإنساني وأناقة جمالية جعلته يبتعد كليا عن جفاف الفيلم التعليمي. ويحكي الفيلم عن "ميس ماري" الأمريكية السوداء التي توّلد النساء وتتمتع بشخصية تكسبها المودة والاحترام تلقائيا[5]. في البداية، لم يعرف موظفو وزارة الصحة ما يصنعوه بالفيلم، لاختلافه عما كانوا ينتظروه، وقد تفاجؤوا

---

[1] Keith Beattie, Documentary Screens, ed Palgrave macmillan, 2004, p83.

[2] James Chapman, European Cinemas in Peace and War, Cinemas of the World, ed Reaktion Books, 2003, p195.

[3] Claude Beylie, Louisiana Story, Les Films-Clés du Cinéma, ed Bordas 1987, p139.

[4] George C. Stoney, "Documentary in The United States in the Immediete Post-World War II Tears (1989). The Documentary Film Reader, History, Theory and Criticism, ed Oxford University Press, 2016, p366.

[5] Danielle Schwartz, George Stoney, The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film, ed Routledge, p908.

لاختياره في مهرجان إنجليزي مرموق (مهرجان إدنبره الدولي للفيلم). ولأن عمل ميس ماري وطريقة اشتغالها تم تصويره بعناية شديدة، فقد تم عرض الفيلم على نطاق واسع في المدارس الصحية. وكانت المشاعر الجياشة التي يحركها في المتفرج نقطة تحسب له، لم يعتد الممرضون والأطباء عليها[1].

يمكن القول بشكل عام، إن وجود الفيلم الوثائقي في القاعات أخذ يقل مع بداية الخمسينات، بعد أن عرف أوجّه خلال سنوات الحرب التي صار خلالها الذهاب إلى السينما مرادفا لمشاهدة فيلم وثائقي عما يجري في ساحات المعارك. وبعد أن تكاثر عدد المخرجين الوثائقيين، كان التصوّر أن الإنتاج الغزير للأفلام الوثائقية خلال زمن الحرب، سيتواصل بشكل أو بآخر عند نهايتها، لكن مصيرا آخر كان ينتظر السينما الوثائقية[2].

خلال الحرب، لم ينهمك المخرجون الأمريكيون الهوليوديون في إنجاز أفلام وثائقية فقط، بل قاموا أيضا بشغل مناصب إدارية حساسة، كما هو الحال بالنسبة لكل من فرانك كابرا وجون فورد. عندما انتهت الحرب عاد معظمهم لانشغالاته الأصلية في هوليود، بعضهم أنجز أفلاما روائية بحس اجتماعي، وبعضهم تبنى أسلوبا جماليا واقعيا يحاكي جماليات الفيلم الوثائقي، وقد حصل هذا بتأثير من تجاربهم خلال الحرب ربما. لكن الحال أن هؤلاء المخرجين قد فقدوا الصلة تماما مع السينما الوثائقية ولم يعودوا لإنتاج أي فيلم في هذا الصنف[3].

من جهة أخرى، شكلت عودة المجندين الشباب إلى الجامعات الأميركية، عنصرا قويا في تطور مسار السينما الوثائقية. إذ أسسوا النوادي السينمائية ، وأثبتوا جدارتهم بفضل المهارات تقنية التي تلقوها خلال سنوات الحرب. ونالوا احترام الإدارة التي صارت تفتح لهم المجال لتصوير أفلام تربوية ومعرفية، وتوثيق التظاهرات الرياضية ومختلف أنشطة الجامعة. وبالتدريج أخذت الجامعات الأمريكية تضم حصة السينما إلى البرنامج الدراسي العام، بل وتم خلق شعب سينمائية، فظهر جيل من المخرجين الشباب تلقوا ثقافتهم السينمائية في أدراج الجامعة. ونجح بعضهم في أن يصبح رأس حربة جيل من المخرجين الوثائقيين في الستينات والسبعينات، وقد كانوا وراء عودة روح الالتزام الاجتماعي إلى السينما الوثائقية الأمريكية[4].

في إنجلترا، عرفت أواخر الأربعينات أفول مدرسة الوثائقي الإنجليزي كما أسسها ووضع خارطة طريقها جون جريرسون. وتوقفت الدولة عن إنتاج الأفلام بدعوى أنها

---

[1] George C. Stoney, "Documentary in The United States in the Immediete Post-World War II Tears (1989). The Documentary Film Reader, History, Theory and Criticism. Oxford University Press, 2016, p367.

[2] Betsy A. Mclaine, A New History of Documentary Film. Ed Continuum International Publishing Group, 2012, p149.

[3] George C. Stoney, "Documentary in The United States in the Immediete Post-World War II Tears (1989). The Documentary Film Reader, History, Theory and Criticism, Oxford University Press, 2016, p378.

[4] Ibid, p379.

مكلفة، فأصبحت تفضل تكليف شركات خاصة عند الحاجة إليها. ولم يتطور تدريس السينما في الجامعات الإنجليزية كما حصل في أمريكا[1].

ومن الناحية الشكلية، يمكن القول إن أفلام ما بعد الحرب كانت أكثر حرية، وشهدت تنوعا جماليا أكثر من الوثائقيات الكلاسيكية. وتم الابتعاد تدريجيا عن المواضيع المستعجلة والأخبار، واستخدمت العناصر الدرامية والروائية بشكل أكبر، اعتمد معظمها على سرد خطي وبناء درامي، وارتفعت نسبة اللجوء لممثلين وتم التصوير في ديكورات داخل الاستوديو كما ظهرت الحاجة لسرد حكايات أفراد والتركيز على حياة كل شخصية بشكل لم تعرفه أفلام الثلاثينات [2].

[1] Duncan Petrie, British Cinema The Search for Identity, the Oxford History of World Cinema, ed Oxford University Press, 1997, p611.
[2] Ibid, p612.

الفصل الرابع:
ثورة السينما المباشرة

1. البوادر الأولى في إنجلترا وأمريكا:

1-1 حركة السينما الحرة:

في أواخر الأربعينات وبدايات الخمسينات من القرن الماضي، تراجعت الحركة الوثائقية الإنجليزية الكلاسيكية إلى درجة التلاشي، وأصبحت المواضيع والطريقة الجريرسونية في معالجتها متجاوزة. وقد كانت الأفلام الإنجليزية تعاني من نجاحها الكبير بشكل ما، إذ أن الكثيرين ظلوا يعتبرون أن الأفلام الجريرسونية هي أفضل ما جادت به السينما الوثائقية إلى يومنا هذا. غير أن ثورة ثقافية ستنطلق في أمريكا ومختلف البلدان الأوروبية ابتداء من أواسط الخمسينات، فظهرت مدرسة فنية جديدة في بريطانيا، بعد أن انتشرت الأفكار التقدمية بدينامية جديدة في أوساط الشباب[1]. ومع أن المخرجين الشباب كانوا ينحدرون كلهم تقريبا من الفئات الميسورة، فإن صورة الطبقة العاملة وظروف عيشها ستتغير عبر أفلامهم بشكل ملموس. ولم تكن هذه النظرة الجديدة حكرا على المخرجين الوثائقيين، بل اشترك معهم فيها مبدعون من مختلف الأشكال التعبيرية، من روائيين وكتاب مسرحيين وكتاب مقالات سياسية، فتمت تسميتهم: "بالشباب الغاضبين" [2] The Angry Young Men. وقامت مجموعة صغيرة من المخرجين شديدي الحيوية والفعالية بإنشاء حركة "السينما الحرة" Free Cinema التي ستؤسس لقطيعة واضحة مع التصوّر الجريرسوني الذي هيمن على المشهد الثقافي الإنجليزي منذ سنة 1929[3].

---

[1] Philip Kemp, La nouvelle vague britannique, Tout sur le Cinéma, ed Flammarion, 2011. p258

[2] Duncan Petrie, British Cinema The Search for Identity, the Oxford History of World Cinema, Oxford University Press, 1997, p613.

[3] Lindsay Anderson, "Free Cinema" (1957). The Documentary Film Reader, History, Theory and Criticism,

وتعود جذور هذه الحركة إلى الآراء والمواقف النقدية التي تبنتها مجموعة من الطلبة في جامعة أوكسفورد في أواخر الأربعينات. ونُشرت هذه الآراء في مجلة "مشهد" Sequence ابتداء من 1947، وأصبحت المجموعة التي تنشط حول المجلة وتكتب فيها ذات أهمية في المشهد السينمائي البريطاني، وستعطينا لاحقا ثلاثة من أهم المخرجين الإنجليز. وقد كان الخط التحريري راديكاليا، دون أي مجال للوسطية والاعتدال[1]. وقد كانت الصناعة السينمائية الروائية في بريطانيا مهمشة بسبب هيمنة الأفلام الهوليودية في القاعات التجارية، وبسبب فشلها في خلق أفلام ذات طابع وهوية وطنية. أما الأفلام الوثائقية البريطانية فقد كان طابعها التربوي وطريقة خلقها الجماعية مثيرا لاشمئزاز النقاد الشباب، فاعتبروها مناقضة لسيادة الفرد وروح الإبداع. في المقابل ستحظى السينما الأوروبية الجديدة بكامل احترامهم، وسيدافعون عن الأفلام القادمة من مدارس فنية كالواقعية الجديدة في إيطاليا والموجة الجديدة في فرنسا. ويمكن القول إنهم كانوا متأثرين بالأفلام الأوروبية المعاصرة بنفس القدر الذي كان جريرسون متأثرا بفلاهرتي وإيزنشتاين[2].

تزعّم ليندساي أندرسون Lindsay Anderson هذه الحركة. ابتدأ ككاتب وناقد سينمائي وناطق رسمي باسم المجموعة قبل أن يشرع بإنجاز أفلامه. وقد أخرج فيلما أولا بعنوان "أرض الأحلام" (1953) Dreamland، وكان يحمل سخرية منتقدة للمتع الصغيرة التي يتم توفيرها للطبقة العاملة في حديقة عمومية تطل على البحر[3]. وأخرج كاريل ريز Karel Reisz فيلم "ماما لن تسمح بذلك" (1956'Momma don t Allow) عن الحياة في نادي لموسيقى الجاز في الضاحية اللندنية، كانت تشرف على تسييره مجموعة من الشباب والمراهقين القادمين من الطبقة العاملة[4]. وأخرجت لورينزا مازيتي Lorenza Mazetti وهي المرأة الوحيدة ضمن المجموعة، فيلما بعنوان "معاً" (1958) Together. وهو فيلم وثائقي/روائي أو نصف وثائقي Semidocumentary، تطرق بشكل حميم لحياة عاملين في ميناء لندن، مصابين بالصمم والبكم[5]. وقد كانت هذه الأفلام الثلاثة هي أول ما عُرض على الجمهور تحت تسمية "السينما الحرة".

وقد أنجزت الحركة عشرات الأفلام خلال حياتها القصيرة. وبوسعنا التساؤل عما كان يعنيه المخرجون الشباب عندما كانوا يتحدثون عن "الحرية"؟ فالحرية التي كانوا يسعون إليها، كانت في الحقيقة تطلّعا إلى الاستقلال عن مصادر تمويل القطاع الخاص الذي

Oxford University Press, 2016, p141.

[1] Ibid, p142.

[2] James Chapman, European Cinemas in Peace and War, Cinemas of the World. Reaktion Books, 2003, p195.

[3] Lindsay Anderson, "Free Cinema" (1957). The Documentary Film Reader, History, Theory and Criticism. Oxford University Press, 2016, p141.

[4] Pat A. Cook, Karel Reisz, The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film, ed Routledge, p775.

[5] Philip Kemp, La nouvelle vague britannique, Tout sur le Cinéma, ed Flammarion, 2011, p259.

كان تقليدا ثقافيا في إنجاز الأفلام البريطانية، والاستقلال عن مداخيل القاعات التجارية التي تقرر ما يجب وما لا يجب عرضه وفقا لذلك. ومن الناحية الفلسفية، اشترك المخرجون في نزعتهم المعادية للروح الانسياقية في المجتمع Conformism، وتفرّدوا برغبتهم في التغيير السريع ونظرتهم المفعمة بالحزن للحياة في المدن الكبرى. وكانت أفلامهم، شكلا من أشكال الاحتجاج، ونظروا للمجتمع بكثير من السخرية والنقد اللاذع. وتميزت الحركة بتمسك أعضائها بفردانيتهم والتزامهم الاجتماعي والسياسي والروح الشاعرية في أعمالهم. وقد وثّقت "السينما الحرة" عالم الطبقة العاملة على غرار وثائقيات الثلاثينات، لكنها ركزت على حياة العمال اليومية ومساراتهم الشخصية، وعبّرت عن قيم الشخصيات وحياتهم البسيطة وأفقهم المحدود[1].

ومن الواضح أن"السينما الحرة" ليست سينما تعليمية، فهي جمالية أكثر منها إخبارية. مخرجوها ثوريون وراديكاليون وليسوا إصلاحيين كما كان حال جريرسون ومجموعته. ورغم أن معظم هذه الأفلام اعتمدت بينة تسلسل زمني، إلا أنها تقدمت بنوع من الحدس الشاعري أكثر منه منطقا سببيا. وتم اجتناب التعليق الصوتي في معظم الأحيان، بعد أن أصبح علامة جريرسونية واضحة[2]. وساهم تطوّر التكنلوجيا في اتساع رقعة المواضيع التي يمكن الاشتغال عليها، مثلما ساهمت هذه السينما في تحفيز أرباب الصناعة على تطوير الأدوات والمعدات التقنية، لتقديم حلول لمشاكلها وتجاوز العقبات التي تقف في وجهها. وكانت تبدو الشخصيات وكأنها غير واعية بأنه يتم تصويرها، وتم استخدام الكاميرا المحمولة باليد منذ الأفلام الأولى، وكانت الصورة بالأبيض والأسود ذات جودة متوسطة. واقتصر الصوت الذي كان أقل جودة، على الأصوات الملتقطة في أماكن التصوير، وكان يبدو وكأن معظم المخرجين (باستثناء أندرسون) يستعملون هذه الأفلام ليتعلموا من خلالها الإخراج السينمائي[3].

وستحتد النقاشات بين الجيلين القديم والجديد من السينمائيين الوثائقيين الإنجليز، فكان كلا الفريقين يرى في الآخر مجرد داعية سياسي، يستعمل السينما لتمرير أفكاره للتأثير في المشاهدين. وأصبح ذلك السجال يرسم الخط الفاصل بين اليسار القديم واليسار الجديد. جريرسون من جهته رأى في الحركة ظاهرة ثقافية في بدايتها سرعان ما ستتحول إلى شيء آخر لاحقا، وقد كانت نبوءته صحيحة لأن روح هذه الحركة وأساليب اشتغالها سرعان ما ستنتشر وتهيمن على السينما البريطانية الروائية، حتى أنها ستتحول لبصمة إنجليزية في الأفلام الروائية لعقود طويلة[4].

---

[1] Lindsay Anderson, "Free Cinema" (1957). The Documentary Film Reader, History, Theory and Criticism. Oxford University Press, 2016, p142.

[2] Ibid, p143.

[3] Philip Kemp, La nouvelle vague britannique, Tout sur le Cinéma, ed Flammarion, 2011, p261.

[4] Ibid, p262.

عندما انتهت الحركة، كانت بالفعل قد انتقلت كليا إلى الأفلام الروائية ذات نكهة "واقعية اشتراكية"، أو ما يسمى أحيانا بالموجة الجديدة الإنجليزية. ونجحت هذه الأفلام في الدفع بالسينما الوثائقية أكثر نحو الخط الفاصل بين الفن والحياة، عبر نوع سينمائي وثائقي جديد سيسمى "بسينما الحقيقة" Cinéma Vérité في كل من فرنسا وكندا وأمريكا[1].

2-1 السينما الأمريكية الجديدة:

في أمريكا سيلمع نجم المصورة الفتوغرافية هيلين ليفيت Helen Levitt ابتداء من أواخر الأربعينات، وقد كانت متعودة على توثيق الحياة في شوارع نيويورك. ستتوجه للسينما وستنجز فيلمين وثائقيين من أهم ما تم إخراجه في تلك المرحلة، "في الشوارع" (In The Streets (1948 والفيلم الذي سبق أن ذكرناه "الطفل الهادئ" (The Quite One 1948)، وستبقى هليين مخرجة وثائقية نشيطة لأكثر من خمس وعشرين سنة، منجزة خيرة أفلامها في الستينات والسبعينات[2].

وبينما أدت حركة "السينما الحرة" في انجلترا إلى تطورات ثقافية ستؤثر في الساحة الأدبية والمسرحية أواخر الخمسينات وبداية الستينات، لن يؤدي ظهور جيل جديد من المخرجين الوثائقيين الأمريكين إلى التأثير على باقي الفنون الأمريكية، بل إن السينما هي من سيتأثر بالثورات الفنية التي كانت تعيشها الساحة الثقافية الأمريكية بعيدا عن هوليود[3]. هكذا ستُخرج مجموعة من الشباب أفلاما متأثرة بفنانين معاصرين لهم، شعراء ورسامين يعيشون بنيويورك. لذلك ستحمل الحركة اسم "مدرسة نيويورك" وستضم إلى جانب السينمائيين، رسامين تجريديين/تعبيريين كجاكسون بولوك Jackson Pollock وشعراء من "جيل البيت" Beat Generation كألن غينسبيرج Allen Ginsberg الذين صعد نجمهم في نفس الفترة[4].

من بين أهم الأفلام الوثائقية الأمريكية المستقلة التي تم إخراجها في هذه الفترة فيلم للمخرج ليونيل روغوزين Lionel Rogosin بعنوان "في أحياء البوري" (On The Bowery (1957، وكان أسلوبه السينمائي قريب جدا من مخرجي حركة "السينما الحرة" الإنجليزية. فقد كان يحب التصوير الخارجي في الشوارع، ويحمل نظرة حميمة للشخصيات والناس الذين يصورهم، ومن هنا شكّل فيلمه قطيعة حقيقية مع السينما الوثائقية الكلاسيكية كما تصوّرها الأمريكيون حتى ذلك الحين. وقد شرح المخرج طبيعة عمله بكونه يشتغل "من الداخل"، من داخل أشخاص بسطاء يعيشون حياتهم العادية، وكان يلاحقهم بينما يواصلون

[1] Lindsay Anderson, "Free Cinema" (1957). The Documentary Film Reader, History, Theory and Criticism, Oxford University Press, 2016, p144.

[2] Jeanne Hall, American Cinema Verité, Documenting the Documentary, Wayne State University Press 2014, p243.

[3] Alan Westin, Conversation with Frederik Wiseman (1974). The Documentary Film Reader, History, Theory and Criticism. ed Oxford University Press 2016, p556.

[4] Jeanne Hall, American Cinema Verité, Documenting the Documentary, Wayne State University Press 2014, p243.

عيشهم كما لو أن الكاميرا غير موجودة. وقد تم ترشيح الفيلم للحصول على جائزة الأوسكار لأحسن فيلم وثائقي. وكانت أحداثه تدور في ثلاثة أيام فقط، ويحكي عن شخص غير مستقر، رغم أناقته وقدرته على التحدث بشكل جيد، فقد كان مدمنا على الكحول. وسيرافقه المخرج في رحلة بحثه عن فرصة عمل، لكن الشخصية تسر له: "بالنسبة لي، شيء واحد يهمني في النهاية، هو الشراب". حقق الفيلم نجاحا نقديا لافتا، وتم الاحتفاء به كلحظة ولادة للسينما الأمريكية الجديدة وكتوثيق لأحياء نيويورك الخلفية[1].

واصل المخرج الأمريكي الشاب استكشافه السينمائي وحافظ على نفس الأسلوب في فيلمه الثاني "عودي يا إفريقيا" Come Back Africa 1960، الذي قام بتصويره على الطريقة الفلاهرتية، خلال عام من معايشته لعامة الشعب في جنوب إفريقيا. وكان هذا الفيلم "مكتوبا" بشكل أكبر وتم تمثيل بعض مشاهده، مما جعله أقل "وثائقية" من فيلمه الأول[2]. وكان روغوزين واحدا من 25 مخرجا أمريكيا شابا اجتمعوا في 1960 وأسسوا "مجموعة السينما الأمريكية الجديدة" The New American Cinema Group، التي ستصبح القلب النابض للحياة الثقافية النيويوركية وسيرتبط اسمها بالفيلم الأمريكي التجريبي والطلائعي. وقد انبثقت هذه المجموعة من وحي شعور جديد تجاه المجتمع وعلاقة الحياة بالفن، هذا الشعور الذي كان يقتسمه مخرجون أمريكيون شبان مع زملائهم الإنجليز، وكانت تجارب مماثلة قد ظهرت للوجود في كل من فرنسا وإيطاليا والبرازيل ومختلف أنحاء العالم. كانت أفلامهم ذات نزعة تجريبية واضحة، لكن توثيق الحياة ظل جزءا أساسيا منها[3].

وأصبحت هذه السينما رمزا للثقافة المضادة في أمريكا. وظهر فيلم "نقطة التلاقي" The Connection الذي كان يحكي عن مجموعة من المدمنين ينتظرون تاجر المخدرات الذي لا يأتي. وقد تم منع الفيلم للغته الفاحشة ولوصفه المباشر لعالم المدمنين، وجدير بالقول إن الفيلم لم يكن وثائقيا، بل اقتباسا لعمل مسرحي، لكنه اعتمد أسلوب الوثائقي في التصوير. وتوالت سلسلة من الأفلام الأمريكية الروائية من هذا النوع، تتبنى لغة السينما الوثائقية لإيهام الجمهور بحقيقة ما يراه، أو ربما لالتقاط نوع من الطاقة الحيوية التي كانت منتشرة في الأوساط الشبابية، لم تكن اللغة السينمائية الهوليودية الكلاسيكية قادرة على استيعابها[4].

3-1 السينما المباشرة/ الحقيقة:

بحث المخرجون الوثائقيون دائما عن أدوات ووسائل تسمح لهم بتصوير أفلامهم بشكل أسهل حتى في أشد الظروف صعوبة. وهناك من يعتبر أن التمييز بين الوثائقي والروائي كجنسين قائمي الذات قد حصل في الأصل بسبب إكراهات تقنية محضة. فالأفلام

[1] Charles Musser, Cinema Verité and the New Documentary, the Oxford History of World Cinema, Oxford University Press 1997, p527.

[2] Betsy A. Mclaine, A New History of Documentary Film. Continuum International Publishing Group, 2012, p223.

[3] Ibid, p227.

[4] Ibid, p229.

الأولى التي قامت شركة إيدسون بتصويرها في سنة 1890 بواسطة كاميرا سُميت "بالكينتوغراف" Kinetograph، هذه الكاميرا الثقيلة التي كانت تحتاج لوصل كهربائي يجعل من المستحيل عليها الاشتغال خارج الاستوديو، مما اضطر فريق إيديسون لبناء ديكورات الاستوديو من حولها، وانهمكوا بعد ذلك بتصوير المسرحيات الفكاهية وعروض السيرك التي كانوا يحضرون فنانيها إلى عين المكان،كل ذلك يمكن اعتباره تدشينا للسينما الأمريكية الترفيهية التي متحت جذورها من تلك التربة الفرجوية[1]. وفي المقابل، فإن ما حصل في فرنسا مع الأخوين لوميير، كان مختلفا كليا. إذ أن الكاميرا التي قاما باختراعها وأطلقا عليها اسم السينيماتوغراف Cinématographe كانت خفيفة وعملية، مما كان يسمح بالخروج بها إلى العالم الفسيح، وتصوير الحياة في الشوارع، بل وفي السفر لمختلف أصقاع العالم، وهو ما سيؤسس الأرضية الأولى لما سيُسمى بعد ذلك بالسينما الوثائقية[2].

هذا التمييز بين الوثائقي/الخيالي في هذه الفترة المبكرة من تاريخ السينما كانت له مفارقاته أيضا، إذ أن إيديسون لم يبدع قصصا وحكايات سينمائية بل قام هو الآخر بتوثيق عروض حية لفنانين (راقصين، لاعبي سيرك) وهي عروض كانت موجودة سلفا، اكتفى فريقه بتوثيقها بصريا. كما لم يقتصر عمل الأخوين لوميير على تصوير الحياة كما هي، إنما قاما بتصوير الأشياء من عدة زوايا بطرق مختلفة ليعطوها الشكل الذي يبتغيانه، شأنهم في ذلك شأن المخرجين الروائيين. ومع كل ذلك، يمكن القول إن الرابط مازال قويا بين نوع المعدات التقنية المتوفرة وطبيعة الأفلام التي يتم إنجازها[3].

وفي أواخر الخمسينات ستؤدي التطورات التكنولوجية إلى تغيرات عميقة في منهجيات اشتغال السينما الوثائقية . وستتحرك رغبة قوية في مختلف أنحاء العالم لصنع أفلام وثائقية من نوع جديد. فظهرت في أمريكا حركة "السينما المباشرة" Direct Cinema. وفي فرنسا قام العالم الإثنوغرافي جون روش Jean Rouch ومجموعة من تلاميذه بتأسيس مدرسة "سينما الحقيقة" Cinéma Vérité، وهي الترجمة الفرنسية لمفهوم الكينو-برافدا Kino Pravda الذي نظّر له المخرج الروسي تزيكا فيرتوف في العشرينات[4]. وانطلقت تجارب لافتة في البرازيل أيضا، بفضل المخرج سويد آرن سوكدورف Swede Arne Sucksdorf، الذي أعطى محاضرة شهيرة حول آفاق السينما الوثائقية في مدينة ساوباولو سنة 1962، وظهرت في البلاد حركة "السينما-نوفو" Cinema Novo وهي تنويع آخر لنفس الاتجاه الذي كانت تأخذه السينما الوثائقية في كل أنحاء العالم[1].

وفي نفس السنة (1958) سيقوم مخرجان كنديان فرونكوفونيان من المكتب الوطني

---

[1] Keith Beattie, Documentary Screens, ed Palgrave macmillan 2004, p87.

[2] Ibid, p93.

[3] Ibid, p94.

[4] Jean Rouch, "The Politics of Visual Anthropology" (1977). The Documentary Film Reader, History, Theory and Criticism, Oxford University Press 2016, p478.

للفيلم، هما ميشيل برول Michel Brault وجيل غرول Giles Groulx، بتصوير فيلم "أصحاب المضارب" Les Raquetteurs، ويتتبع حياة الأهالي في المناطق الجليدية حيث يلبس الناس مضاربا في أرجلهم للتنقل مشيا فوق الجليد. وتميز الفيلم بقدرته على الاقتراب من الناس وربط علاقات حميمية معهم، فبدا واضحا أن المخرجين قد نجحا في الدخول إلى قلب المجموعة البشرية التي كانا ينجزان فيلما عنها، بل وأصبحا جزءا من فولكلور المدينة[2].

وأثار الفيلم غضب الأوساط الرسمية في كندا، خصوصا للطريقة "غير رسمية" التي تم إنتاجه بها، إذا كان أول فيلم يستغنى عن وصاية الدولة معتمدا كليا على رغبة وإرادة مخرجيه. وطُرح سؤال أكثر جدية عن محفزات المخرجين لإنجاز الفيلم، فرغم نظرتهما الوديعة للشخصيات والسخرية المتبادلة معها، بدا الفيلم وكأنه صورة كاريكاتورية للسكان الكندين الفرونكوفونيين الذين يأهلون مناطق طبيعية شديدة القساوة، وبدت الصورة النمطية الجاهزة لهم أصلا تسجنهم في خانة السذج المضحكين[3].

في 1960، سيتم إنتاج فيلم "انتخابات أولية" Primary في أمريكا، من طرف شركة روبير درو Robert Drew، ومن إخراج ألبير مايسلز Albert Maysles، وتصوير ريشار ليلوك Richard lealock الذي أصبح مصوّرا مرموقا بعد عمله مع فلاهرتي في فيلمه الأخير "حكاية لويزيانا". سيكون لفيلم "انتخابات أولية" أهمية كبرى، كما سيلعب أعضاء فريقه دورا حاسما في ما سيسمى "بالسينما المباشرة" في أمريكا. ويحكي الفيلم عن الانتخابات الأولية بين مرشحي الحزب الديموقراطي لرئاسة الجمهورية، جون كينيدي John Kennedy والسيناتور هوبيرت هامفري Hubert Humphrey، ويلاحق الفيلم كلا المرشحين في حملتهما الانتخابية. ولا يكتفي بالأنشطة الرسمية بل يتبعهما في الكواليس وفي لحظاتهما الحميمية أيضا[4].

خلال التصوير سيكون الفريق مؤلفا من عضوين فقط، مما سيسمح لهما بالتحرك بسلاسة شديدة وسط الجماهير التي يصافحها المرشحين. وكان كل منهما (المصور ومهندس الصوت) يشتغل بنوع من الاستقلالية، جامعا الصور والأصوات التي يراها جديرة بالاهتمام. وهذا يعني أنه ليس هناك مخرج أثناء التصوير، وأن كل القرارات تعود للتقنيين اللذين يشتغلان في خضم الأحداث، وأن مواصلة التسجيل أو توقيفه قرار يعود لهما كليا، إضافة لكونهما كانا يعملان بنوع من "الحدس" بحيث لم تكن هناك وسيلة لمشاهدة ما تم تسجيله طوال أسابيع التصوير[5].

---

[1] Ibid, p479.

[2] Jill Mcgreal, Canadien Cinema, the Oxford History of World Cinema, Ed Oxford University Press 1997, p733.

[3] Jeanne Hall, "Realism as a style in Cinema Verité: A Critical Analysis of Primary" (1960). The Documentary Film Reader, History, Theory and Criticism. Oxford University Press 2016, p253.

[4] Ibid, p255.

[5] Bruce Elder, " On Candid-Eye Movement" (1977). The Documentary Film Reader, History, Theory and Criticism. Oxford University Press 2016, p492.

وقد جاء الفيلم مليئا باللحظات السحرية غير المنتظرة، فضلا عن قوة بعض المشاهد الجمالية التي تم التعليق عليها من طرف النقاد لعقود. كمشهد اللحاق طويلا بكيندي من الخلف، بينما يمشي في بهو المكاتب ويصعد السلالم ويصل للطابق الأول قبل أن يتقدم للشرفة من حيث يطل على الجمهور الذي سيلقي عليه خطابه. كل هذا في لقطة واحدة غير متقطعة وبصوت متناغم كليا مع الصورة. صوّر مايلز مشاهد الفيلم حاملا الكاميرا بيده، ولم يكن ينظر في العدسة حتى يتمكن من اللحاق بالمرشح طوال الوقت، وكان يمكننا أن نحس بإطار الصورة يتحرك متموجا مع إيقاع تنفسه، وأصبح ذلك النوع من اللقطات علامة من علامات الفيلم الوثائقي، واعتُمدت عبارة "الصورة التي تتنفس" في أدبيات المصورين السينمائيين. وكان الفيلم يختلف عن وثائقيات الثلاثينات والأربعينات والخمسينات باستغنائه التام عن أي استجواب أو حوار مع شخصيات الفيلم، فلا أحد يتحدث إلى الكاميرا مباشرة، وهو شيء لم يعرفه الوثائقي فيما قبل، خصوصا مع هذا النوع من المواضيع ذات الطابع السياسي[1].

من جهتها، انطلقت "سينما الحقيقة" الفرنسية في 1959، خلال يوم دراسي عن روبير فلاهرتي، وهو نشاط كان يحرص على تنظيمه سنويا كل من فرانسيس فلاهرتي (زوجة المخرج) وأخوه دافيد، بعد وفاته في 1951. وقد شاهد جان روش Jean Rouch الفيلم الكندي "أصحاب المضارب" خلال هذا النشاط والتقى أحد مخرجيه ميشيل برولت ، الذي سيصبح لاحقا المصور الرئيسي للفيلم "يوميات صيف" ""Chroniques d Eté 1961، الذي سيخرجه جان روش بالتعاون مع العالم السوسيولوجي إدغار موران Edgar Morin. ويعتبر الفيلم كسرا لتقليد السينما الوثائقية الكلاسيكية بشكل مختلف عن المحاولتين الكندية "أصحاب المضارب" والأمريكية "انتخابات أولية"[2]. ويقوم على مساءلة مجموعة من المواطنين في صيف 1960، ويسمح بفهم شيء عن طبيعة الباريسين وذهنيتهم وثقافتهم ومواقفهم ومشاعرهم في صياغة شبه كوريغرافية. وسيعتمد المخرجان على منهجية تقوم على الاستكشاف الداخلي وسبر أغوار المستجوبين ورسم بورتريه للعاصمة الفرنسية من خلال قاطنتها[3].

ويعتمد الفيلم على بناء درامي شبيه بمجموعة قصصية أو مجموعة مقالات. ويمكّننا من التعرف على الشخصيات بشكل مباشر من خلال الاستجوابات: مارسلين، الناجية من معسكر اعتقال نازي. أنجيلو، العامل في مصنع. ماريلو، الشابة الإيطالية المضطربة. لاندري، الطالب الإفريقي. ويخبرنا كل من جان روش وإدغار موران أن القسم الأول من الفيلم مخصص لاستكشاف "دواخل" الشخصيات، أما القسم الثاني فيخصصانه "للعالم

[1] Ibid, p497.

[2] Edgar Morin, "Chronicle of a film" (1962).The Documentary Film Reader, History, Theory and Criticism. Oxford University Press 2016, p461.

[3] Ibid, p464.

الخارجي" وكل ما يحيط الشخصيات. يتم ربط المشاهد فيما بينها بطرق مختلفة، كتجميع لنفس الشخوص المستجوبين، أو تتابع للإجابات المختلفة على نفس السؤال، ويمكن القول إن المقاربة التي ينهجها الفيلم تساؤلية وتأملية، إذ يتم تذكير المشاركين في الفيلم وتذكيرنا نحن المشاهدين بأن ثمة فيلم في طور الإنجاز. ويعتبر المشهد الأخير من أهم المشاهد، حيث يجمع المخرجان كل من ظهر في الفيلم وينظّمان عرضا لما تم تصويره، قبل أن يأخذا ارتساماتهم من جديد حول ما شاهدوه[1].

كانت تقنية "السينما المباشرة/الحقيقة" تتيح إمكانية مراقبة العالم كمشاهد موضوعي. علما أن "ذاتية" المخرج تتحكم في اختيار الموضوع والأماكن والشخصيات والحالات التي سيتم تصويرها. وكان المخرجون، بعد اختيار هذه العناصر، يحاولون أن لا يتدخلوا في الفيلم (نظريا على الأقل) ويتركونه يأخذ مساره بكل تلقائية، فلا يعطون أي تعليمات ولا يحاولون توجيهه أو التأثير على أحداثه. وقد بدا وكأن شخصيات هذه السينما قد أصبحت قادرة على تجاهل وجود الكاميرا[2].

وقد اكتشفت "مجموعة درو" أثناء عملها، أن منهجتيها تؤتي نتائج أحسن عندما يكون هناك حدث رئيسي مهم في حياة الشخصيات. وكانت هذه حالة فيلم "انتخابات أولية" حيث كان كلا المرشحين مشغولين بحملتهما الانتخابية، ولم يكونا يعيران اهتماما للكاميرا على اعتبار أن هدفهما الأساسي هو الفوز بالانتخابات. وقد ظلا طوال الفيلم مشغولين بكسب ثقة وحب الناخبين وإقناعهم بالتصويت لصالحهما. وقد أصبح شكل هذا الفيلم، مرجعا جماليا لمئات الأفلام الوثائقية التي ستأتي بعده، خصوصا بفضل استعمال الكاميرا المحمولة باليد التي توفر حرية كبيرة وإمكانية مرافقة الشخصيات في كل مكان، وتعطي صورا أكثر حركة وديناميةبدل اللقطات الثابتة التي كانت تقدمها السينما الوثائقية الكلاسيكية[3].

وقد كان من بين مشاهد الفيلم مشهد شهير شكل صدمة جمالية لبساطته وعدم اعتياديته في ذلك الوقت، حيث سيغط السيناتور هامفري، غريم كيندي، في النوم داخل سيارته أمام عدسة الكاميرا، ويقول ليلوك عن هذا المشهد: "ركبت في السيارة مع السيناتور، وكنت أصوّر بكاميرا صغيرة وأستعمل مسجلة للصوت غير احترافية. وكان ذلك يعطي الانطباع بأني قريب يسجل فيلما عائليا، لذلك تجاهلني تماما، وكان ذلك مناسبا لي. بعد حين غط السيناتور في النوم من شدة الإرهاق وسط اللقطة، ثم حصل شيء أفضل، إذ أنه استيقظ وسط اللقطة، وعندها شرع في التفوه بكلام خارج السياق، عن الكيفية التي يجلب بها الثلج مادة النيتروجين إلى الأرض"[4]...

---

[1] Ibid, p466.

[2] David Macdougall, "Beyond Observational Cinema" (1975). The Documentary Film Reader, History, Theory and Criticism. Oxford University Press 2016, p565.

[3] Jeanne Hall, "Realism as a style in Cinema Verité: A Critical Analysis of Primary" (1960). The Documentary Film Reader, History, Theory and Criticism. Oxford University Press 2016, p255.

[4] Bruce Elder, " On Candid-Eye Movement" (1977). The Documentary Film Reader, History, Theory and

وستبحث أفلام وثائقية كثيرة عن حدث درامي تؤسس من حوله بقية الأحداث، فيلم "موني يلعب ضد فولي" Fowle (1961.Mooney vs) مثال على ذلك، حيث تتمثل ذروته الدرامية في مباراة حاسمة في الكرة الأمريكية بين فريقين في المدارس الثانوية. وتركز بقية الفيلم منذ البداية على اللاعبين وأسرهم والمدربين والتحضيرات للمباراة الكبرى[1]. ويعتبر "الكرسي" The Chair (1962) نموذجا آخر، حيث نتابع المحامي دونالد مور وهو يعمل باستماتة لتوقيف قرار إعدام زبونه خمس أيام قبل موعد تطبيق الحكم[2]. أما فيلم "جين" Jane (1962) فيتابع الممثلة جين فوندا ne FondaJa وهي بعد في سن التاسعة عشر خلال تدريباتها على مسرحيتها الأولى، ويسجل العرض الأول والردود النقدية السلبية في الصحافة وقرار إنهاء عمر المسرحية بعد فشلها[3].

وقد أطلق ستيفن مامبر Stephen Mamber على هذه الاستراتيجية اسم "بنية الأزمة" Crisis Structure في كتاب خصصه لتحليل أفلام "مجموعة درو" بعنوان "سينما الحقيقة في أمريكا". وتم استعمال هذا المصطلح منذ ذلك الحين لتحليل البنية الدرامية لهذا النوع من الأفلام. وأعطى أمثلة مقابلة للأفلام التي لم تعتمد ذلك البناء الدرامي، كفيلم "نيهرو" Nehru (1962) الذي أُنجز عن رئيس الحكومة الهندية، ورغم أنه كان مليئا بالشخصيات اللامعة، إلا أن الأيام التي صُوّر خلالها كانت خالية من أي أحداث ذات أهمية درامية، فجاء الفيلم مكتظا بالأحداث الصغيرة التي لا تقدم أي مفاتيح لفهم الشخصية الرئيسية والطريقة التي تتصرف بها[4].

أصبح مصطلح "سينما الحقيقة" تعبيرا عموميا في الوقت الراهن، ويُستعمل في العادة لتوصيف الأفلام التي لا يتدخل المخرجون في توجيه أحداثها، وهذه قمة المفارقة، لأنه استُعمل في الأصل حصريا للأفلام الوثائقية الفرنسية التي كانت تتخذ من منهجية روش Rouch نموذجا لها. وكانت الغاية من استعماله تمييزه عن التجربة الأمريكية الممثلة في "مجموعة درو" وليكوك ومايسلز وبينباكر ولاحقا وايزمان Wiseman الذي سيصبح علما ورمزا كبيرا في تاريخ السينما الوثائقية. والحال أن الفرق بين المدرستين الفرنسية والأمريكية واضح وذو أهمية شديدة، وخُصصت له عدة نقاشات على مدار السنين. وقد اختطلت الأمور اليوم لدرجة أن المدرستين أصبحتا تشكلان تيارا واحدا في ذهن الكثيرين. وقد أنجز مخرجون شباب أفلاما تستعمل تقنيات كلا المدرستين وأضافوا عليها تقنيات جديدة مما زاد الأمر ضبابية. ومع ذلك، يبقى فهم الفرق بين "سينما الحقيقة" و"السينما المباشرة"

Criticism. Ed Oxford University Press 2016, p495.

[1] Charles Musser, Cinema Verité and the New Documentary, the Oxford History of World Cinema, Oxford University Press 1997, p259.

[2] Ibid, p261.

[3] Bruce Elder, " On Candid-Eye Movement" (1977). The Documentary Film Reader, History, Theory and Criticism. Oxford University Press 2016, p499.

[4] Jean Rouch, "The Politics of Visual Anthropology" (1977). The Documentary Film Reader, History, Theory and Criticism. Ed Oxford University Press, 2016.

أساسيا بالنسبة لدارس تاريخ السينما الوثائقية[1].

وكان جان روش قد استعمل مصطلح "سينما الحقيقة" منذ فيلمه الأول رفقة إيدغار موران، وهذا الاختيار إشارة واضحة للمخرج السوفييتي دزيكا فيرتوف واستخدامه شعار "كينو-برافدا" لوصف سينماه. وكان روش يقول إنه سعى لمواءمة أفكار فيرتوف النظرية مع منهجية فلاهرتي في العمل. ولا يجب أن ننسى أن روش كان عالما إثنوغرافيا قبل أي شيء، وقد كان البعد الأنثروبولوجي هو ما يهمه بالدرجة الأولى عندما بدأ بإنجاز أفلامه. وقد رفض روش فكرة حياد المخرج أو إمكانية عدم تأثير الكاميرا في الأحداث. وبما أن المخرج هو من ينجز الفيلم وليس الشخصيات فقد اعتبر أن من واجب المخرج التدخل في سياق ما يتم تصويره، وتوجيه الفيلم في الاتجاه الذي يراه مناسبا، ودعى للتخطيط المسبق لمعرفة ما يجب استخراجه من الشخصيات والمشاهد التي يجب تصويرها لتحقيق ذلك. ويمكننا أن نلاحظ أن الشخصيات في أفلام روش وفي أفلام المخرجين الذين اتبعوا منهجيته، ليست منهمكة في نشاط أكثر أهمية من علاقتهم بالكاميرا والميكروفون (كما هو الحال بالنسبة لوثائقيات "السينما المباشرة" الأمريكية). يمكن القول إن كل شيء في فيلم "يوميات صيف" يحدث بإيعاز من القائمين على الفيلم، ولاشيء يحدث من تلقاء نفسه كما يسعى لذلك مخرجو "السينما المباشرة"، فالكاميرا تلعب دور المحرك الرئيسي للأحداث[2].

كلا المدرستين، كانتا تتطلعان للعثور على "واقع الحياة" و"جوهر الناس" المدفون تحت طبقات من التوافقات الإجتماعية. وقد اختار روش أن يخترق تلك القشرة عن طريق طرح الأسئلة وتحريك النقاشات، دافعا شخصياته إلى الخروج من ذاتها والمغامرة بالارتجال. في حين أن المجموعة الأمريكية (روبير درو، ريشارد ليكوك، الأخوان مايسلز، بينباكر، إضافة لميشيل برولت من كندا) اعتمدوا منهجية مختلفة تماما. إذا أنهم تطلعوا للواقع من خلال التصوير الفوتوغرافي للأشخاص، واعتقدوا أن أحسن وسيلة لتعبر هذه الشخصيات عن نفسها، يكمن في طمأنتها وكسب ثقتها وتركها تنهمك في أنشطتها اليومية، على أمل أن تطفو حقيقتها بشكل غير واع إلى السطح خلال التصوير. لذلك انشغلت "السينما المباشرة" بالتقاط اللحظات والالتماعات السحرية في سياق تدفق الحياة اليومية للشخصيات[3].

كانت تقنيات "السينما المباشرة/الحقيقة" أقل فعالية مع بعض المواضيع وأنجع في مواضيع أخرى. لم تكن ناجعة مع الأفلام الوثائقية التاريخية أو الشاعرية، التي كانت طبيعتها تتطلب نوعا من التحكم الواعي فيما يتم تصويره وفي الكيفية التي سيتم ربط كل لقطة في المونتاج النهائي. في الجهة الأخرى، تبدو تقنياتها مثالية لإنجاز أفلام عن الأفراد،

[1] Betsy A. Mclaine, A New History of Documentary Film. Continuum International Publishing Group 2012, p231.

[2] Ibid, p236.

[3] Alan Westin, Conversation with Frederik Wiseman (1974). The Documentary Film Reader, History, Theory and Criticism. Oxford University Press 2016, p556.

سواء كانوا عاديين أو استثنائيين، وتسمح بتسجيل أفعالهم وكلامهم بشكل متواصل، دون التدخل في السير العادي للأمور، على أمل أن يلمع خط سردي خلال الأحداث المتراكمة، يُمكّن من سرد حكاية وقعت بالفعل. وبذلك تكون "السينما المباشرة/الحقيقة" شبيهة جدا بالسينما الروائية، أقرب منها إلى النزعة الوصفية و المعرفية أو التجريبية الموجودة في السينما الوثائقية[1].

ستسمح العدسات الجديدة والميكروفونات بالاقتراب بشكل أكبر من الأفراد دون إعاقتهم في أشغالهم اليومية. وهو ما سيدفع التلفزيون لإعارة الاهتمام لتقنيات هذه المدرسة والنتائج التي تحققها. لدرجة أنه سيتبناها هو الآخر وسيعتمدها لدواعي تجارية محضة، بعد أن فهم قدرتها على التقاط البعد الحميمي للشخصيات، هذه الحميمية التي كان الجمهور العريض مستعدا للفرجة عليها. وهكذا ستبدأ البرامج التلفزيونية الأمريكية في الاستحواذ على هذه التقنيات لإعطاء الانطباع بالصدق ولتحريك مشاعر المتفرجين. وأصبح البحث عن "جوهر" الشخصيات وسيلة لبيع المنتوجات الإشهارية في الشاشة الصغيرة. وقد تم ابتلاع هذه الأدوات التعبيرية من طرف التلفزيون فأصبحت لغة وأدوات تقليدية في حد ذاتها، يتم استخدامها اليوم بشكل مصطنع ومفرط في برامج "تلفزيون الواقع" وفي "الروبرتاجات الإخبارية" لإيهام المتفرج بصدق وحقيقة ما يراه[2].

وثمة مخرج سيذهب بهذه المنهجية إلى حدودها القصوى، وسينجح في البقاء إلى يومنا هذا، بعد أن أنجز أكثر من أربعين فيلما وثائقيا، هو الأمريكي فريديريك وايزمان Frederick Wiseman، الذي أخرج كل تلك الأفلام في استقلال عن الصناعة السينمائية الأمريكية، وتميزت كلها بانهماكها في تشريح المؤسسات الأمريكية. وقد سمحت التطورات التكنلوجية، لهذا المخرج بالدخول بخفة إلى مختلف المؤسسات، وتصوير الناس المشتغلين بها دون إزعاجهم أو إعاقتهم في أداء واجباتهم. وكانت منهجيته تقوم على تصويرهم من مسافة معقولة، وتضع المتفرج في حالة المراقب الذي يريد أن يفهم ما يحصل، خصوصا أن وايزمان لا يستعمل أبدا الاستجواب أو التعليق الصوتي لشرح ما يحدث. كل ما يفعله، هو قضاء شهر كامل في المؤسسة (مستشفى أو مدرسة ثانوية أو محكمة، إلخ...) يسجل كل ما يحدث دون التدخل في السير العادي للأحداث، معطيا للمتفرج إحساسا بالاكتشاف التدريجي المتأني لعالم الفيلم[3].

وتشكل أفلام وايزمان اليوم أكثر أفلام "السينما المباشرة" كلاسيكية. وربما يمنح هذا النوع من الأفلام تجربة سينمائية أكثر صدقا. فالمخرج يظل في منأى عن التدخل في سير

[1] David Macdougall, "Beyond Observational Cinema" (1975). The Documentary Film Reader, History, Theory and Criticism. Ed Oxford University Press 2016, p566.

[2] Betsy A. Mclaine, A New History of Documentary Film. Continuum International Publishing Group 2012, p244.

[3] Ibid, P248.

الأحداث، وتعتمد منهجية العمل على المراقبة الصبورة لما تفعله الشخصيات، ولذلك ثمة من يسميها بأفلام المراقبة Obervational films. ويقول وايزمان عن أفلامه إن قصصها لا تتم صياغتها أبدا قبل التصوير، بل إنها تفصح عنها بالتدريج خلال مرحلة المونتاج. وتحتاج مشاهدة أفلامه لصبر من نوع خاص، ويجب التغلب على الاحساس بالجفاف والتقاط الخيط الرفيع الذي يربط المشاهد ببعضها، وهي لا تحترم القيود الزمنية التقليدية، ففيلم "مدرسة ثانوية" High School (1968) مثلا يدوم 75 دقيقة، بينما تصل مدة فيلم "قريبا من الموت" Near to Death 1987 إلى 6 ساعات[1].

يمكن القول إنه مع ظهور "السينما المباشرة/الحقيقة" أصبح الحد الفاصل بين الوثائقي والروائي أكثر إبهاما مما كان عليه في الأصل. ستسمح هذه التقنية بالاقتراب من الحياة ومحاكاة حاجة البشر لسرد القصص. معظم أفلام هذه المدرسة إن لم تكن كلها، هي في العمق أفلام تعتمد السرد بشكل شبه أتوماتيكي. فهي تُظهر شيئا يحدث، يليه حدث بعده، ثم حدث آخر وهكذا دواليك، والحال أن هذا هو المبدأ المعتمد عموما في الأفلام الروائية.

4-1 التطورات اللاحقة للسينما المباشرة/الحقيقة:

وسيكون الانتقال من الستينات إلى السبعينات لحظة غنية بالنسبة للسينما الوثائقية. بفضل تعميم استخدام الكاميرا مقاس 16 ملم، مما سيسمح بظهور سينما مستقلة وطرق جديدة في العرض وشبكات توزيع غير تجارية. فأصبحت الأفلام الوثائقية حاضرة في المدارس والجامعات والمكتبات والنوادي المتخصصة والجمعيات وحتى السجون[2]. وقد سمحت هذه الشبكات بتوفير تمويلات أدت لتطوير السينما الوثائقية في اتجاهات أكثر إبداعا واستقلالا عن متطلبات القاعات التجارية، وعن الأفلام التقليدية والقنوات التلفزية الرسمية. وفي السبعينات سيظهر جيل جديد من المخرجين، لم يعش تجربتي الكساد الاقتصادي الكبير والحرب العالمية الثانية. سيتقوى بفضل سوق الأفلام من فئة 16 ملم، وبرامج تدريس السينما في الجامعات، وستتناغم رغبته في التجديد الإبداعي مع روح الاحتجاج السياسي والاجتماعي التي انتشرت بدءا من الستينات، إضافة لبزوغ روح الذاتية في هذه الأفلام والرغبة في استكشاف الدواخل والتعبير عن أشياء العالم بحميمية أكبر، بشكل جعل الفيلم الوثائقي يتطور ليصبح من بين أهم وسائل التعبير الفنية، مستقطبا كل يوم المزيد من المهتمين[3].

ومن بين أهم الأفلام التي تم إنتاجها وتعبر بشكل بليغ عن طبيعة المرحلة فيلم "تحت الأرض" Underground (1975) من إخراج ماري لامبسون Mary Lampson، الذي

[1] Jeanne Hall, American Cinema Verité, Documenting the Documentary, Wayne State University Press 2014, p248.

[2] Ibid, p249.

[3] Charles Musser, Cinema Verité and the New Documentary, the Oxford History of World Cinema, Oxford University Press, 1997, p539.

يعد وثيقة تاريخية تعبر عن وجهة نظر أحد أكثر المجموعات راديكالية من الشباب الأمريكي[1]. وكان معظم أفراد المجموعة التي كانت تطلق على نفسها اسم "الطقس تحت الأرض" The Weather Underground هاربين من العدالة ويعيشون حياة سرية، وقد كانوا مسؤولين عن سلسلة من التفجيرات لمواقع تحمل رمزية سياسية كالبانتاغون، احتجاجا على الحرب الأمريكية في الفيتنام. ولضرورة الإبقاء على هوياتهم مبهمة، عمدت المخرجة إلى تصوير المقابلات معهم مستعملة انعكاسهم على المرايا، وكان هذا في حد ذاته فتحا جماليا. وقد تمكنوا من التعبير عن أنفسهم وعن فلسفتهم من خلال هذا الفيلم: "سيكون المستقبل لمن يناضل لأجل تحقيقه"، وستظل تلك وثيقة تعبر عن أكثر التمظهرات راديكالية "لليسار الجديد" في أمريكا الستينات والسبعينات[2].

وسوف يقوم ميكايل روبو Michael Rubbo، وهو رسام ومصور فوتوغرافي أسترالي بإنجاز فيلم شهير بعنوان "أغنية حزينة لبشرة صفراء" Sad Song of Yellow Skin)1970(وقبله فيلم "أغنية حزينة" Sad Song الذي تم تصويره في الفيتنام سنة 1969[3]. وقد نجح في التقاط الحياة بمدينة سايغون في ظل الحرب، ويحكي فيه عن لقائه بعدة شخصيات كأطفال ماسحي أحذية، وصحفيين أمريكيين شباب، وسيدة فيتنامية مدمنة على الأفيون ستقضي نحبها خلال القصف، وراهب يقوم بمسيرة رمزية كل يوم من مدينة سايغون إلى مدينة هانوي ويعود. ويقول المخرج الشاب إنه في تلك الأيام كان يعمد ألا يقوم بالتحضير للتصوير، وأن يظل مستعدا لكل الاحتمالات، وهي المنهجية التي أطلقت عليها زوجة فلاهرتي اسم "عدم التصوّر المسبق" والتي كان يستعملها فلاهرتي، بالعيش ببساطة مع شخصياته قبل التفكير في أي فيلم سيصنعه معهم. يقول مايكل روبو: "كنت أذهب بفكرة مبهمة حول ما أريد تصويره، ومن ثمة أترك الأشياء تحدث وأضع ثقتي كليا في حدسي وقدرتي على التأقلم. أعرف أن الأمر تبدو فيه مجازفة، لكن الحياة في النهاية تقدم لنا أحسن القصص."[4].

خلال هذا العقد أخذت تقنيات "السينما المباشرة/الحقيقة" تتطور، وأخذ الحد الفاصل بين الوثائقي والتخييلي يتلاشى أكثر فأكثر. وبالنسبة لجيل المخرجين الذي أخذ ينضج في السبعينات، كان مقدما على نسف التقسيمات التقليدية بين الوثائقي والروائي والتجريبي. كما بزغ سؤال أخلاقي عن المدى الذي يمكن فيه لمخرج أن يبوح ويستعمل جوانب حميمة من حياته أو حياة الشخصيات التي يصوّرها. وكان الجديد في تجربة مخرجي السبعينات رغبتهم القوية في خلخلة معتقدات المتفرجين حول ما يعتبرونه حقيقة. ومن الأمثلة المبكرة لهذه

---

[1] Ibid, p241.

[2] D.B Jones , Sad Song of Yekkow Skin, The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film, ed Routledge, p821.

[3] Ibid, p822.

[4] Charles Musser, Cinema Verité and the New Documentary, the Oxford History of World Cinema, Oxford University Press, 1997, p542.

النزعة فيلم "يوميات دافيد هوزمان" (David Holzman's Dairy (1968، والفيلم عبارة عن يوميات يقوم بتصويرها مخرج شاب في شقته، عن حبيبته وجيرانه وكل جانب من جوانب حياته. مبدئيا يبدو على أنه فيلم من "سينما الحقيقة" ينجزه الشاب عن نفسه، وهو يفعل ذلك لأن قناعة عميقة تحركه عن قدرة الكاميرا في "القبض على الحقيقة". لكن محاولاته في القبض على كل شيء يحيطه، وتسجيله كما هو، يبعده تدريجيا عن الحياة بدل أن يجعله يقترب وينشئ علاقة أكثر حميمية معها. ومع تقدم الفيلم تتحول الكاميرا ومسجل الصوت إلى شخصية رئيسية بدل المخرج نفسه. لاحقا عندما ينتهي الفيلم نكتشف أن المخرج الشاب مجرد ممثل يلعب دورا تحت توجيهات مخرج اسمه جيمس ماكبرايد James McBride، وأن ثمة مصور محترف هو من سهر على تصوير الفيلم وليس شخصية دافيد الشاب التي رأيناها طوال الفيلم. وقد كان الفيلم في الحقيقة روائيا، يستعمل اللغة الجمالية للسينما الوثائقية ليروي قصة مخرج وثائقي شاب وعلاقته بالواقع والوهم[1].

فيلم آخر سيأخذ نفس المنحى هو "بلا أكاذيب" (1973) No Lies من إخراج ميتشيل بلوك وقد اعتمد هو الآخر على جماليات وأدوات "سينما الحقيقة" لإنجاز فيلم عن الاغتصاب ستؤدي أدواره ممثلات. والفيلم يتلاعب بانتظارات الجمهور مستلهما تجربة "يوميات دافيد هولزمان" وفي النهاية نكتشف أنه قصة خيالية في واقع الأمر. "الإبنة ريتا"1978 Daughter Rita فيلم من هذه الفصيلة أيضا، أخرجته ميشيل سيترون Michelle Citron، يستكشف علاقات حميمية بين أختين وأمهما، والفيلم الذي يحمل كل علامات الفيلم الوثائقي هو في حقيقة الأمر فيلم روائي تلعب أدواره ممثلات كُتبت حواراتهن مسبقا. وقد أثار الفيلم احتجاجات في صفوف الحركة النسائية التي اعتبرته تمويها وتلاعبا بالجمهور[2].

كما واصل مخرجون آخرون استكشاف إمكانيات أخرى، فظهر مخرج وثائقي اسمه نيك برومفيلد Nick Broomfield سيبتدئ بالاشتغال في انجلترا بدءا من سنة 1971. وسيقدم نيك سينما قادرة على تأمل ذاتها reflexive cinema-self. وفي سنة 1980 سيخرج فيلمه "جنديات" Solidier Girls، الذي سيتتبع رحلة مجموعة من الجنديات الأمريكيات منذ التحاقهن بالجيش وطوال تدريباتهن القاسية. والفيلم يعتمد منهجية وايزمان في استبعاد أي استجواب أو تعليق صوتي على الأحداث، إلا أنه يركز على العالم الشخصي للجنديات بدل تشريح مؤسسة الجيش. ويقوم الفيلم كليا على خط سردي حميم معتمدا على تقنية سينما "المراقبة"، هذا المزيج يجعل المتفرج يعيش تجربة حميمة أولا بأول دون أية وساطة[3].

---

[1] Julia Lesage, "The Political Aesthetic of the Feminist Documentary Film" (1978). The Documentary Film Reader, History, Theory and Criticism. Oxford University Press, 2016, p668.

[2] The Cinema of Me, The self and Subjectivity in First Person Documentary. Wallflower Press 2012. p31 .

[3] E. Ann Kaplan, "Theories and Strategies of the Feminist Documentary" (1983). The Documentary Film

ومن بين أهم التحولات في السينما الوثائقية خلال السبعينات، ظهر جيل من المخرجات بعد أن كن يُحسبن على رؤوس الأصابع[1]. ومن بين الأفلام المبكرة والمعروفة كأفلام نسوية "نانا وماما وأنا" Nana, Mom, and Me 1974 من إخراج أمالي روتشيلد Amalie Rothschild، ويتطرق هو الآخر لعلاقة أم ببناتها، إلا أن الفيلم ليس تمثيلية بل شخصياته حقيقية والمخرجة من بينهن. ويلتقط علاقة المخرجة بأمها وجدتها. وقد عرفت السبعينات عموما ظهور عدة مجموعات نسوية تطالب بمكانة معقولة في عالم السينما الوثائقية، وستؤدي هذه المطالب إلى بزوغ مؤسسات جديدة أبرزها "ستوديو دي" Studio D الذي تم تأسيسه سنة 1974، وهو وحدة إنتاج تشتغل على الموضوعات النسوية ومع المخرجات، ولن تبقى هذه الوحدة محصورة الاهتمام بالقضايا الجندرية فقط، بل ستنفتح على قضايا المسنين والشباب والأقليات العرقية. وقد حرصت على دعم المخرجات حصريا، منطلقة من فكرة أن الوحدات الإنتاجية الأخرى تشتغل مع مخرجين رجال بيض في أغلبيتهم القصوى[2]. ستنتج هذه الوحدة فيلما مهما سنة 1981 تحت عنوان "هذه ليست قصة حب: بل فيلم عن البورنوغرافيا" Not a Love Story -A Film About Pornography من إخراج بوني شير كلين Bonnie Sherr Klein وهي محاولة غوص في عالم التجارة الجنسية، عبر توثيق رحلة تحوّل راقصة إغراء إلى مناضلة مناهضة لصناعة البورنوغرافيا. والفيلم يسبر أغوار هذا العالم السفلي، متنقلا من متاجر الأكسسوارات الجنسية إلى فضاءات عروض التعري، مستجوبا العاملين في تلك الأماكن، ومسائلا علماء الاجتماع عن العلاقة بين البورنوغرافيا والعنف الممارس ضد النساء. وفي إحدى المشاهد يدّعي ناشر كبير لإحدى المجلات الإيروتيكية أن العنف البورنغرافي نفسه انفجر كردة فعل على ظهور الحركة النسوية. كما أن الفيلم يتيح لمناضلات نسائيات من أمريكا وكندا فرصة للتعبير عن وجهة نظرهن. وبينما الكاميرا تصور شوارع المدينة المضيئة ليلا، يخبرنا صوت المخرجة أن "صناعة البورنوغرافيا" في أمريكا الشمالية أصبحت تدر أموالا تفوق أرباح الصناعتين السينمائية والموسيقية مجتمعتين، وأن الأماكن المخصصة لهذه الصناعة تفوق أربع مرات عدد مطاعم الماكدونالز في كل البلاد[3].

وخلال رحلتها عبر الفيلم، تتمعن الشخصية الرئيسية في المعلومات عن مساوئ البورنوغرافيا على المجتمع وعلى وضعية المرأة. كما تستحضر تجربتها الخاصة قبل أن تقرر أن تخوض حربا ضدها. وقد أسفر فيلم "هذه ليست قصة حب" عن سجالات شديدة في مجموعات مختلفة من المجتمع، من بينها مجموعات نسوية ومدافعين عن الحرية والحق في

Reader, History, Theory and Criticism. Ed Oxford University Press, 2016, p680.

[1]Julia Lesage, "The Political Aesthetic of the Feminist Documentary Film" (1978). The Documentary Film Reader, History, Theory and Criticism. Ed Oxford University Press, 2016, p669.

[2] E. Ann Kaplan, "Theories and Strategies of the Feminist Documentary" (1983). The Documentary Film Reader, History, Theory and Criticism. Oxford University Press, 2016, p684.

[3] Ibid, p685.

ممارسة التجارة الجنسية، ومتدينين محافظين هاجموا الفيلم على ما يتضمنه من مشاهدة خادشة[1].

أما الحدث الرئيسي في تاريخ أمريكا المعاصرة، والذي سيهز مجتمعها منذ أواسط الستينات، فيكمن في حرب الفيتنام. التي تتبعها المخرجون الوثائقيون عن كثب ولعبوا دورا حاسما في تشكيل الرأي العام حولها، خصوصا الرأي المناهض لها. وقد أصبحت تبعات الحرب، المباشرة وغير المباشرة، موضوعا أساسيا للأفلام الوثائقية الأمريكية في عقد السبعينات، بل أن استكشاف الموضوع قد ابتدأ قبل ذلك بقليل. فيلم "رسائل من الفيتنام" Letters from Vietnam (1965) من إنتاج "مجموعة درو"، لم يكن فيلما مناهضا للحرب عن وعي، لكنه كان يسائل التواجد الأمريكي في الفيتنام قبل الدخول الرسمي فيها. وقد تم عرض الفيلم في التلفزيون بشكل تلقائي على الجمهور الأمريكي لالذي لم يكن يتخيل أن الأحداث ستتسارع. ويرافق الفيلم ربّان طائرة هليكوبتر شاب، يقوم بستين رحلة طيران في سماء العدو. ونحن نتعرف عليه من خلال رسائل صوتية مسجلة في شرائط يبعثها لحبيبته، ويعبر في هذه الرسائل عن عدم ارتياحه التدريجي للوجود الأمريكي في تلك المناطق[2].

ويقدم فيلم "عقول وقلوب" Hearts and Minds (1974) من إخراج بيتر دافيس Peter Davis، نظرة تاريخية تفصيلية للمشكل، ساردا تاريخ الفيتنام وصراعه مع الاستعمار الفرنسي في نهاية الحرب العالمية الثانية، مستعملا مواد أرشيفية، وينتهي الفيلم بنظرة نقدية للحروب كيفما كانت أشكالها. وسيواكب فيلم "الحرب في عقر الدار" 1979 The War at Home من إخراج باري براون Barry Brown حالة الغليان في المجتمع الأمريكي، عبر المظاهرات وأشكال احتجاج الشباب الأمريكي ضد الحرب في الشوارع والجامعات، مستعملا مادة أرشيفية مهمة[3].

ومع حلول الثمانينات، واصل مخرجو السبعينات إنجاز أفلامهم التي كانت تعبّر عن همومهم السياسية والاجتماعية، بعد أن حملوا مشعل سينما الحقيقة/المباشرة وجعلوها في قلب الممارسات الثقافية. كان ذلك أول جيل يكبر في عالم مكدس بالصور التلفزيونية، وقد اهتم بمواضيع صاغت هويته بعمق، كحقوق الأقليات، والحركة النسوية، وحرب الفيتنام، والعطش الروحي، والروكندرول، والوعي البيئي، والتعاطي للمخدرات، وثقافة الشباب. مع الوقت، تعلّم هذا الجيل كيف يعالج نفس المواضيع بطريقة أعمق وأكثر احترافية. وتطلب ذلك تعلّم مهارات جديدة، وقدرة على البحث عن تمويلات، وتكاثفا لمختلف الجهود، وخلقا

[1] Betsy A. Mclaine, A New History of Documentary Film. Continuum International Publishing Group, 2012, p255.

[2] Ibid, p258.

[3] John Greyson, "Strategic Compromises: Alternative Video Practices". The Documentary Film Reader, History, Theory and Criticism. Oxford University Press, 2016, p708.

لعلاقة وفية مع الجماهير، وتحكما في كل المهارات التي تسمح بإنجاز أفلام وثائقية جيدة. في أمريكا خصوصا تم تحقيق هذا الهدف، وقد فتح جيل السبعينات الطريق وبدأت أفلام وثائقية كثيرة تثير الاهتمام.في الثمانينات أيضا، ستظهر تقنية الفيديو وستنجح في أن تصبح لصيقة بعالم السينما الوثائقية، سامحة بظهور مخرجين جدد وأعمال أصبحت من الكلاسيكيات. وقد سمح الفيديو بدوره بخفض كلفة الأفلام، وبدخول أشخاص من مختلف المجالات إلى عالم السينما الوثائقية، وربحت الأفلام الوثائقية أشياء كثيرة من سنوات الفيديو، كما خسرت أشياء أخرى كانت تعتبر لوقت قريب جوهر الفن الوثائقي.

الفصل الخامس:
سنوات الفيديو

1. التطورات التقنية والجمالية في عقدي الثمانينات والتسعينات:

مع حلول الثمانينات، سيعرف المشهد الوثائقي بداية تحول عميق بفضل ثورة تكنولوجية جديدة، تمثلت في الانتقال من الشريط السينمائي إلى تقنية الفيديو التي جاءت بعدة نقاط قوة مقارنة مع الأدوات السينمائية التقليدية. فكاميرا الفيديو مثلا أخف وزنا وأكثر سهولة في الاستعمال، ولا تحتاج لإضاءة كثيرة، وهي أقل ضغطا على الناس الذين يتم تصويرهم في وضعيات السينما المباشرة، كما أن شريط الفيديو لا يحتاج للتحميض في المختبر. والعنصر الأهم من كل هذا، هو انخفاض كلفة استعمال الفيديو، مقابل المصاريف الباهظة لتأجير الكاميرا السينمائية وكلفة شريطها ومصاريف تحميضه. في المقابل، كانت صورة الفيديو أقل جودة، وكان حفظها أمرا صعبا بحيث أن ما تم تصويره يتلاشى بعد سنوات قليلة إذا لم يتم الاستثمار في حفظه عبر تقنيات خاصة في الأرشيف. ويبدو أن هذه المساوئ لم تؤثر كثيرا على قرار العاملين في القطاع الوثائقي، إذ أن الكلفة المنخفضة وسهولة الاستخدام كانت أكثر إغراء للجميع[1].

ومع نهاية القرن العشرين، سيعوّض الفيديو الشريط السينمائي كليّا، لدرجة أن كل الأفلام الوثائقية اليوم تم تصويرها بالفيديو. وستظهر برامج المونتاج الرقمية التي سهلت مرحلة ما بعد الإنتاج، ومنحت العاملين في المونتاج حرية لم يحلموا بها طوال ثمانية عقود مارسوا فيها مهنتهم التي كانت تشبه حرفة يدوية. وقد كان لهذه التطورات تأثير عميق على إنتاج الأفلام الوثائقية وعلى جماليتها. فارتفعت كمية المادة المصورة، ليجد المونتير نفسه مجبرا على تشكيل فيلم من مادة تتعدى مئات الساعات، بينما كان متعودا على مادة أولية من عشر أو عشرين ساعة أو حتى ثلاثين ساعة. فقد كانت كلفة الشريط السينمائي تفرض على المخرجين أن يصوّروا أقل ما يمكن، فكانوا يجتهدون في اقتناص أقوى اللحظات دون تبذير للشريط. لكنهم مع الفيديو، أصبحوا يتركون الكاميرا مشتغلة بشكل متواصل في انتظار اصطياد لحظات سحرية. غير أن ذلك خلق متاعب جديدة، بعد أن يغرق المونتير والمخرج في كمية هائلة من المادة المصورة، ينسيان معها الحكاية التي كان يريد المخرج أن يرويها في الأصل[2].

ومن العناصر الرئيسية لهذا التحول العملاق من شريط السينما إلى الفيديو، طُرحت

---

[1] John Greyson, "Strategic Compromises: Alternative Video Practices". The Documentary Film Reader, History, Theory and Criticism. Oxford University Press, 2016, p709.

[2] Ibid, p711.

مسألة جودة الصورة والصوت نفسها بإلحاح شديد. خصوصا في السنوات الأولى، فقد كانت صورة الفيديو باهتة وفقيرة جدا من الناحية الجمالية، مقارنة بالصورة السينمائية ذات الألوان الغنية. وهو ما سيدشن جدلا كبيرا ذا طبيعة فنية في أوساط المخرجين، ودار نقاش محموم بين المدافعين عن الفيديو والمدافعين عن السينما. وقد كان الفريق المدافع عن الشريط السينمائي يرى أن الفيديو ينتج صورة وصوتا شديدي الرداءة، وهو أمر يسيء للشخصيات وللموضوع الذي يتم تصويره، كما رأوا أن كلفته المنخفضة تشجع على إنتاج أفلام رديئة. في حين كان يرى الفريق المدافع عن الفيديو، أن سهولة الاستعمال وانخفاض الكلفة هو في حد ذاته مكسب يسمح بدمقرطة صناعة الأفلام وتحريرها من قبضة احتكار الاستديوهات الكبرى والقنوات والمختبرات وغيرهم من الفاعلين الكبار في القطاع السينمائي [1].

وقد كان لصورة الفيديو طابعها الخاص، من ناحية الإضاءة وعمق الصورة وحتى مفعولها الحسي. إلا أن موضوعا أكثر جوهرية أثار قلق المخرجين الوثائقيين، وهو مدى قدرة صورة الفيديو على الصمود ومقاومة الزمن. علما أن أفلاما كثيرة تم تصويرها مبكرا بالفيديو قد تلاشت بكل بساطة واختفت من الوجود. وسيعرف الفيديو تطورا في هذا المجال على طول العقود الثلاثة الأخيرة، فلن يتوقف من الهجرة عبر الوسائط، من شرائط الممغنطة (الكاسيط) إلى الأقراص المضغوطة (ديفيدي) إلى الملفات الرقمية التي يتم تحميلها مباشرة عبر الإنترنيت. ويجدر القول إنه رغم كل هذه التطورات مازالت مسألة الأرشفة تطرح نفسها بإلحاح. إذ أن التجربة أثبتت أن الحامل الوحيد الذي يحافظ على الصوت والصورة لمئات السنين هو الشريط السيلوليد الذي استخدمته السينما منذ بدايتها[2]...

بالموازاة مع ظهور الفيديو، ستعرف الثمانينات تطورا تكنولوجيا وتحولا آخر في المشهد السمعي البصري، يتمثل في ظهور القنوات الفضائية التي ستنطلق في تلك الفترة بأمريكا، قبل أن تنتشر تدريجيا في بقية أنحاء العالم. ومع نهاية الثمانينات تكاثرت القنوات المتخصصة، فأصبحت هناك قنوات للأطفال وأخرى للرياضة والتاريخ والشؤون المنزلية وعالم الحيوانات إلخ... مما أعطى الفرصة للأفلام الوثائقية بأن توّسع قاعدة مشاهديها على نطاق واسع جدا. والحقيقية أن القنوات الفضائية قد شكلت سيفا ذا حدين بالنسبة للسينما الوثائقية، فمن جهة كان لهذه القنوات كمية لامتناهية من الساعات يجب ملؤها بالبرامج والأفلام الوثائقية، ومن جهة ثانية كانت الميزانية المخصصة لكل فيلم أو برنامج صغيرة جدا[3].

ويمثل إنشاء قناة المعرفة Discovery Channel وتطورها نموذجا جيدا لفهم العلاقة المركبة بين المخرجين الوثائقيين وقنوات التلفزيون الخاصة في عقد الثمانينات من

---

[1] Ibid, p712.

[2] Ibid, p713.

[3] Betsy A. Mclaine, A New History of Documentary Film. Ed Continuum International Publishing Group, 2012, p275.

القرن الماضي. قدمت هذه القناة برامجا وأفلاما وثائقية على مدار اليوم، وفي سنة 2003 تمكنت من الوصول إلى 86 مليون مشترك في الولايات المتحدة الأمريكية لوحدها، وأصبحت أهم قناة متخصصة في الوثائقيات والأكثر انتشارا ومشاهدة على المستوى العالمي، إذ أنها نجحت في الوصول إلى 425 مليون بيت في حوالي 155 بلد. ورغم أنها ابتدأت كقناة تلفزيونية متخصصة في بث الوثائقيات ذات الكلفة الرخيصة، والتي يتم تكليف منتجين مستقلين بتنفيدها، إلا أنها ستتجه تدريجيا نحو إنتاج برامجها وأفلامها الوثائقية بنفسها، وستصبح لها وصفتها في كيفية إنجاز تلك الوثائقيات، وهي وصفة يتم إجبار المخرجين على احترامها. ومع الوقت، ستتحول فلسفة ومنهجية القناة إلى عدو لذود لكل المخرجين الوثائقيين المستقلين الذين يؤمنون بسيادة المبدع على عمله الفني وبحقه في هامش من الحرية للاشتغال. وأصبحت القناة تركز قواها على التسويق والماركوتينغ، حتى صارت هي نفسها علامة تجارية[1].

وستؤدي نفس الثورة التكنولوجية إلى ظهور نزعة مضادة في أوساط المخرجين، مع بزوغ أفلام في غاية الفرادة، بعد أن استفادوا هم أيضا من انخفاض كلفة الإنتاج. فظهر أشخاص لم يكونوا في الأصل مخرجين، بل لم يسبق لهم أن فكّروا في حمل كاميرا وتصوير فيلم وثائقي. فتكاثرت الأفلام الوثائقية "بصيغة ضمير المتكلم"، واليوميات الفيلمية، وسبر الأغوار العائلية، وأفلام الذكريات الشخصية والأسفار، وأفلام العلاج الذاتي، حتى أصبحت جزءا لا يتجزأ من طبيعة المشهد السينمائي الوثائقي. وأُطلق على هذه الأفلام اسم "أفلام البحث الذاتي" Personal Essay Films، وأصبحت متوفرة ابتداء من أواسط الثمانينات في المدارس السينمائية والخزانات السينمائية والقاعات المتخصصة، قبل أن يشرع التلفزيون في تخصيص حيز زمني لها أيضا وبذلك أخذت تصل للجمهور العريض[2]. فأصبح الفيديو كوسيط هو الملاذ للمخرجين المستقلين والتجريبيين. ويمكن القول إن هذا النوع من الأفلام كان موجودا ولو بشكل محتشم في تاريخ السينما الوثائقية، إلا أنه سيزداد قوة في هذه الفترة. وستتميز معظم هذه الأفلام بنزعتها الحميمية حتى عندما تتطرق لمواضيع اجتماعية أو ذات طابع عمومي، وبمسؤولية المخرج الكاملة في امتلاك عمله الفني، واختياره لخطه التحريري بكل حرية، و هو في الغالب يلعب دور الراوي والشخصية المحورية على حد سواء، لذلك يصعب اجتناب الطابع الذاتي لهذه الأفلام[3].

ويعتبر روس ماكيلوي Ross McElwee من أبرز مخرجي هذه المرحلة، وأكثرهم نجاحا، ويُرجع له الكثيرون مسؤولية انتشار "التأملات الذاتية" في السينما الوثائقية للثمانينات، بما تحمله تلك الظاهرة من إيجابيات وسلبيات. وقد أنجز فيلما سنة 1986 من

[1] Ibid, p276.
[2] Ibid, 278
[3] The Cinema of Me, The self and Subjectivity in First Person Documentary. Wallflower Press 2012, p33.

أجمل الأفلام الوثائقية، بعنوان بديع: "مسيرة شيرمان" s March'Sherman "تأملات في إمكانية حب رومانسي بالجنوب الأمريكي خلال زمن انتشار الأسلحة النووية". يسترجع المخرج في هذا الفيلم مسيرة الجنرال شيرمان خلال الحرب الأهلية الأمريكية، وهي المسيرة الأكثر دموية في التاريخ الأمريكي، والتي سمحت للشمال بالانتصار على الجنوب. ويقوم المخرج بالمشي على خطى الجنرال، والالتقاء بأهالي الجنوب الأمريكي، والوقوف على المخلفات النفسية العميقة التي خلفها الجنرال في أنفسهم إلى يومنا هذا، وفي ذات الرحلة يلتقي المخرج بسبع نساء يغرم بهن الواحدة بعد الأخرى[1]... وتعد أفلام ماكيلوي عصية على التصنيف، لأنها وثائقية وفي نفس الوقت في غاية الذاتية. وهو معتاد على اعتبار أصدقائه وأفراد عائلته جزءا من مادته الفيلمية، فتأتي أفلاما في غاية الفرادة...

من جهة أخرى، استمر تقليد استعمال السينما الوثائقية للتعبير عن وجهة نظر سياسية. وقد سمحت سهولة استخدام المعدات لمناضلين في مختلف القضايا بتوثيق أنشطتهم ومعاركهم اليومية. ومثلما حصل فيما قبل مع هذا النوع من الأفلام، فإن الرغبة في كسب ود المشاهدين وإقناعهم بأهمية القضية ومدى استعجاليتها تؤثر عادة على حرفية الفيلم وبعده الفني، وهكذا ستتكاثر الوثائقيات السياسية متوسطة الجودة، إلا أن الساحة لن تخلو من مخرجين وثائقيين يعرفون كيفية استخدام السينما للترويج لعقيدتهم السياسية[2].

ومن بين هؤلاء، المخرج الأمريكي روبير ريشتر Robert Richter الذي أنجز فيلما في أواخر التسعينات بعنوان "الأب روي: في قلب مدرسة القتلة" (Father Roy: 1997Inside School of Assassins) ويتطرق فيه لأنشطة الجيش الأمريكي السرية في مختلف بلدان أمريكا اللاتينية، حيث يقوم بتدريب عناصر من جيوش أنظمة قمعية. ويتتبع الفيلم شخصية الأب روي الذي يتزعم حملة لإغلاق المدرسة يقدم فيها الجيش الأمريكي دروسا في قيادة العمليات المضادة للثوريين. وينهمك الأب روي في توثيق الانتهاكات الجسيمة لحقوق الإنسان التي يقوم بها الخرّيجون. وسيؤدي الفيلم إلى إقفال المدرسة ووقف تلك الأنشطة بشكل نهائي، بعد أن شكل صدمة بالنسبة للرأي العام الأمريكي والنخبة السياسية التي كانت نظرتها عامة عن الموضوع، قبل أن يجبرها الفيلم على رؤية أشياء لم تكن تريد أن تراها [3].

مخرجة أخرى هي باربارا كوبل Barbara Kopple معروفة بأفلامهما الوثائقية الملتزمة. دأبت على تصوير العالم من وجهة الطبقة العاملة الأمريكية و على مساندتها في نضالاتها. حصلت على جائزة الأوسكار عن فيلمها "مقاطعة هارلان"Harlan County 1976 وهو فيلمها الأكثر شهرة، حيث ترافق مجموعة عمال مناجم يخوضون إضرابا

[1] Ibid, p34.

[2] Lucy Fischer, Discourse of Hysterical/Historical Narrative in Ross McElwee Works. Documenting the Documentary, Wayne State University Press, 2014, p359.

[3] Ibid, p361.

طويل الأمد رفقة عائلاتهم، وسيستغل أرباب العمل رجال الشرطة وأفراد المافيا لكسر عزيمتهم وجعلهم يتخلون عن مطالبهم خلال الشهور الطويلة التي ستمتد خلالها التجربة[1]. ستواصل باربارا عملها الوثائقي بنفس الروح ووفقا لنفس الفلسفة، بل وستحصل على جائزة أوسكار أخرى في بداية التسعينات عن فيلم بعنوان "الحلم الأمريكي" Americain Dream 1990 هو الآخر عن إضراب يخوضه عمال أمريكيون، مصوّر كليا من وجهة نظرهم. وقد انزاحت المخرجة مع الوقت من الفيلم السياسي التقليدي إلى الفيلم ذي الأبعاد الإنسانية العميقة، واستعملت المونتاج ببراعة لصياغة وجهة نظر المتفرجين، موفرة نوعا من هامش الحرية لهم أثناء المشاهدة، وكانت تفصح عن وجهة نظرها وأفكارها السياسية من خلال ترك الشخصيات تتحدث بنفسها عن تجربتها وعما تخوضه كل يوم[2]...

كما تواصل في هذه الفترة الاهتمام بالمسألة العرقية، خصوصا تاريخ الأمريكين السود الذي قام باستكشافه المخرج هنري هامبتون nHenry Hampto بعد أن أسس شركة Blackside للإنتاج في أواخر ستينات القرن الماضي التي أصبحت أهم شركة للإنتاج يملكها أمريكي من أصول إفريقية. وثّق هامبتون الأحداث التي عايشها حتى اكتسب شهرة عالمية وأصبح مخرجا وثائقيا مرموقا، وسيشتغل في أواخر الثمانينات كمنتج لسلسلة وثائقية تسترجع تاريخ الأمريكين السود ونضالتهم في عدة أجزاء. وسيمتد إنتاج وبث السلسلة التي كانت تحمل اسم "النصر في العينين" Eyes on The Prize لمدة إثنتي عشر سنة، تم خلالها استخدام كمية هائلة من صور الأرشيف، واستجواب كل المشاركين في الأحداث الكبرى، بالموازاة مع استخدام للفلكلور الموسيقي الأمريكي الأسود[3]. وقد نجحت السلسلة في أن تصبح علامة فارقة في تاريخ التلفزيون الأمريكي وطريقة تناول ومعالجة التاريخ العرقي لأمريكا، وتميزت بقدرتها على مزج الأزمنة، وتقديم أحداث الماضي بعيون شخصيات الحاضر، لتحليل التحولات الاجتماعية الكبرى التي عرفتها تلك الحقبة. وقد قال مخرجها إن حركة الحريات المدنية كانت مسكونة بذكرى مارتن لوثر كينغ، وإنه حاول عبر تلك السلسلة الوثائقية أن يحكي حكايات ومسارات شخصيات أخرى، معروفة بشكل أقل رغم أنها لعبت دورا حاسما في تطور المسألة العرقية بأمريكا، وأراد لها أن تكون شهادة حية لقوة الأفراد العاديين في صنع التحولات الكبرى والتأثير في مسار التاريخ[4].

وحافظت قناة BBC الإنجليزية على تقليد الأفلام الوثائقية الاجتماعية المعروفة بنبرتها النقدية، وساهمت في عرضها بوتيرة منتظمة على جمهور التلفزيون، كما ستُعرض أفلام ذات طبيعة شاعرية أو تجريبية ينفر منها المسؤولون عن البرمجة في التلفزيون عادة.

---

[1] Vivian Sobchack, "Inscribing Ethical Space: Propositions on Death, Representation, and Documentary. The Documentary Film Reader, History, Theory and Criticism. Oxford University Press 2016, p871.

[2] Tammy A. Kinsey , Barbara Kopple, The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film, ed Routledge, p525.

[3] Ibid, p526.

[4] Ibid, p527.

وربما يتمثل أبرز عمل عرضه التلفزيون الإنجليزي في فيلم "إلى غاية سبعة" Seven Up الذي قام بإخراجه ميشيل آبتد Michael Apted الذي ابتدأ مسيرته المهنية في أواسط الستينات. وقد كانت فكرته تتمثل في إنجاز فيلم وثائقي يرصد تحولات المجتمع الإنجليزي بعيون أطفال لم يتجاوز عمرهم السابعة. واختار المخرج أربعة عشر طفلا وطفلة من خلفيات اجتماعية متنوعة، وأخذ يعود لزيارتهم كل سبع سنوات لإنجاز فيلم جديد. هذه التجربة الفريدة من نوعها في تاريخ السينما الوثائقية ستعطي أكثر من ثمانية أفلام لحد الآن، توثّق لتطورات المجتمع الإنجليزي عبر مجموعة صغيرة من الأشخاص يعيشون تحولاتهم الشخصية خلال أكثر من خمسين سنة. وقد غيرت سلسلة "إلى غاية سبعة" مفهوم الزمن وكيفية تمثله في السينما. ووفرت للمهتمين موضوعا غنيا للنقاش، حول طبيعة العلاقة التي تربط المخرج بالشخصيات التي يقوم بتصويرها. بالإضافة لهذا، فكل حلقة تخلق لدى المشاهدين حالة فريدة من الترقب والتشويق لما سيحصل بعد سبع سنوات. ويشعر المشاهدون الأوفياء بأنهم يشتركون في كثير من التجارب مع الشخصيات التي كبرت أمام أعينهم، ورافقتهم منذ طفولتهم، وستؤثر السلسلة بشكل عميق على التلفزيون والسينما الوثائقية على حد سواء[1].

وجدير بالإشارة أيضا، أن مخرجي السبعينات المرموقين قد واصلوا نشاطهم المهني في الثمانينات والتسعينات وحتى بدايات القرن الواحد والعشرين، خصوصا رواد حركة "السينما المباشرة" مثل روبير درو Robert Drew وألبيرت مايسلز Albert Maysles وبينباكر Pennebaker وفريديريك وايزمان Frederick Wiseman. كل هؤلاء واصلوا مساهماتهم بعزيمة كبيرة. وربما يكون وايزمان أهمهم، إذ أنه واصل إنجاز أفلام بنفس القوة وبنفس الإيقاع بمعدل فيلم جديد كل سنة، لدرجة أن النقاد أصبحوا يعتبرونه مؤسسة ثقافية قائمة الذات[2].

2. القرن الواحد والعشرون:

عرف بزوغ القرن الواحد والعشرين، صعود نجم أحد أهم القنوات التلفزية الأمريكية الخاصة وهي HBO، التي حافظت على استقلاليتها بشكل مثير للإعجاب. وقد ساهمت في إنتاج وبث أفلام وثائقية مدهشة وذات قيمة فنية عالية. لم تتردد القناة في التوجه نحو مخرجين مرموقين، والدخول في شراكات فنية لإنتاج أفلام وثائقية ذات راهنية كبرى. مثل اشتغالها مع سبايك لي Spike Lee، المخرج الروائي الشهير، الذي سمحت له بإنجاز أفلام وثائقية في غاية الشاعرية، ابتداء من سنة 2006 بعد الكارثة البيئية التي حملت اسم

[1] Jim Pines, The Black Presence in American Cinema, the Oxford History of World Cinema, Oxford University Press, 1997, p497.

[2] Coco Fusco, "A Black Avant-Garde? Notes on Black Film Collective" (1988). The Documentary Film Reader, History, Theory and Criticism. Oxford University Press, 2016, p698.

"كاتارينا"، وقد وثّق المخرج الأمريكي من أصول إفريقية لمعاناة الساكنة الفقراء، بعد فقدانهم لمنازلهم في فيلم من عنوان "عندما تنهار السدود، نشيد جنائزي من أربعة فصول" A Requiem in Four Acts, 2006When Leeves Broke : وجاء الفيلم محملا بنقد اجتماعي لاذع لسياسات الحكومة، وسلوكها اتجاه الفئات الأكثر هامشية في المجتمع الأمريكي. وسيعود المخرج بعد أربع سنوات للتصوير مع نفس الشخصيات وتوثيق مدى اندمال جروح المدينة المنكوبة وساكنتها بفيلم بعنوان "إذا أراد الله، وإذا لم يعلو الماء من جديد" [1] t Rise'If God is Willing and Da Greek Don 2010.

كما أنتجت القناة عدة أفلام وثائقية تنتقد تواجد الجيش الأمريكي في العراق. ووثّقت لفظاعات الحرب بفضل شهادات الجنود العائدين، والذين صوروا بأنفسهم آلاف الساعات، بفضل صغر وسهولة استعمال الكاميرات الرقمية. وستسمح التقنيات الجديدة بالاقتراب من الوجه البشع للحروب أكثر من أي وقت مضى، وستتكاثر الوثائقيات الشخصية لهذه الحروب بفضل المخرجين الجنود[2].

في مطلع القرن العشرين، سيبزغ نجم مخرج ألماني عملاق، هو فيرنر هيرزوغ Werner Herzog، الذي يُعتبر مدرسة فنية لوحده، بعد أن أنجز عشرات الأفلام الوثائقية والروائية خلال مسيرة مهنية طويلة وفريدة من نوعها. هذه الأفلام التي توجد كلها في منطقة هلامية ما بين الوثائقي والروائي، يصفها مخرجها بكونها رحلة للتنقيب عن حقيقة متحولة باستمرار. يستعمل هيرزوغ عادة تعليقه الصوتي في أفلامه الوثائقية، ويسأل الشخصيات بنفسه، وأحيانا يكون حاضرا معهم في الصورة. ورغم الطابع الذاتي لأسلوبه السينمائي، فهو ينجح في الحفاظ على نوع من المسافة، بينه وبين الشخصيات والمواضيع التي يصورها، وبينه وبين المتفرجين[3].

وسيُنجز فيرنر هيرزوغ فيلما إشكاليا في أواخر التسعينات، تحت عنوان "ديتر الصغير بحاجة لأن يطير" Little Dieter Needs to Fly الذي يحكي عن شخصية اسمها ديتر دينجلر، كان يحلم بأن يصبح ربّان طائرة. وقد رافقه هذا الحلم منذ طفولته في ألمانيا خلال الحرب العالمية الثانية، وهو يرى طائرات الحلفاء تقصف مدينته. سينجح بالفعل بعد سنوات في أن يصبح ربّان طائرة حربية، بعد أن هاجر لأمريكا والتحق بالجيش وشارك في حرب الفيتنام. والحال أن حياة الشخصية مدهشة في حد ذاتها، لكن المخرج يذهب بالأمور أبعد من ذلك... خلال الحرب، يتم إسقاط الطائرة ويؤسر ديتر من طرف الفيتناميين، فيعيش فترة تعذيب وتجويع داخل قفص من القصب قبل أن ينجح في الهرب. يقنعه المخرج بالسفر

[1] Duncan Petrie, British Cinema The Search for Identity, the Oxford History of World Cinema, Oxford University Press, 1997, p622.

[2] Betsy A. Mclaine, A New History of Documentary Film. Ed Continuum International Publishing Group, 2012, p322.

[3] Paula J. Massood, Spike Lee and the Politics of Documentary. Documenting the Documentary, Wayne State University Press, 2014, p478.

معه للفيتنام بعد كل تلك السنوات، والعودة لمختلف الأماكن لتصوير أحداث قصته. كما يوظف المخرج الأهالي ليساهموا في التمثيل، ويتتبع بدقة المراحل التي تحكي عنها شخصية الربّان، ويقوم بتصوير هروبه الخرافي عبر السماء (تنقذه طائرة هيليكوبتر)، ويختتم الفيلم بعودته في الوقت الحاضر لموطنه وشعوره بالأمن والسعادة بعد مرور كل تلك السنين، فنرى المخرج والشخصية يبتسمان لبعضهما بعد هذه المغامرة[1].

كما سينجح مخرجون آخرون في إنجاز وثائقيات استثنائية، مثل الأمريكي ستيف جيمس Steve James الذي أخرج فيلما بعنوان "أمام عتبة الموت" At the Death House Door,2008 عن الرحلة المشوقة لراهب سيشتغل لمدة 15 السنة في سجن بولاية تكساس في جناح الإعدام. خلال هذه المدة، سيرافق الراهب خمسة وتسعين سجينا إلى كرسي الإعدام. وفيما يشبه طقسا للتطهير الذاتي، سيعتاد الراهب على القيام بتسجيل صوتي في نهاية كل يوم من تلك الأيام الصعبة، دون أن يعود أبدا للإنصات إليه، إلى أن يدعوه المخرج لفتح العلبة وإخراج تلك الشرائط الصوتية. وستكون تلك المشاهد التي تسجل فيها الكاميرا ردة فعل الراهب وهو ينصت لصوته، مفعمة بالألم والحميمية. ويحكي الفيلم أيضا عن كارلوس دي لونا، السجين المحكوم بالإعدام الذي سيرافقه الراهب حتى اللحظات الأخيرة. ومع أن الراهب مقتنع بشكل كلي ببراءته، فإنه يشرف على تقديم القداس الأخير وينظر إليه وهو يموت. ونتتبع عبر الفيلم تحوّله من مقتنع بعقوبة الإعدام في بداية مشواره إلى مناهض شرس لها. والملفت في طريقة اشتغال ستيف جيمس، أنه هو الآخر يمزج أسلوب التأملات الذاتية مع طرح المشاكل الاجتماعية الإشكالية، دون أن يهيمن أحد الأسلوبين على بعضهما. وحتى في أفلامه التي لا يكون فيها ظاهرا في الصورة، فإننا نشعر بحضوره القوي من خلف الكاميرا[2].

من نفس الجيل تقريبا، سيظهر مخرج آخر عُرف بأفلامه الوثائقية التي عُرضت كلها في القاعات السينمائية. وهو إيرول موريس في Errol Morris الذي شرع في إنجاز أفلام وثائقية في أواخر السبعينات. وأخذ مشروعه الفني يزداد أهمية مع كل فيلم جديد، ومكّنه ذلك من الحصول على احترام النقاد وتكوين جمهور وفيّ ظل يتابع أعماله أولا بأول. ويحب موريس أن يصنع أفلاما عن أشخاص غريبي الأطوار، يتحدثون بشكل تلقائي بينما يقومون بأنشطتهم العادية[3]. ويُسأل إيرول موريس باستمرار إن كانت أفلامه وثائقية فعلا، فيجيب: "نعم ولا. إنها وثائقية لأني أصوّر أشخاصا حقيقين، وليس هناك سيناريو مسبق يستظهرون حواره أمام الكاميرا. إنهم يتحدثون عن أنفسهم بكل بساطة، وهذا شيء وثائقي. من جهة

[1] Betsy A. Mclaine, A New History of Documentary Film. Continuum International Publishing Group, 2012, p327.

[2] David T. Johnson, Lessons on Cinema and Mortality from Werner Herzog. Documenting the Documentary, Wayne State University Press, 2014, p509.

[3] Ibid, p511.

أخرى أستعمل بعض الأدوات التخييلية في الإخراج، وهي أدوات تعبيرية يمكن العثور عليها في السينما الوثائقية والروائية على حد سواء، ويصل الأمر إلى تبني منهجية تخييلية محضة عندما يتعلق الأمر بالتصوّر الفني للفيلم ككل. فأنا أفكر فيه وأعيره الاهتمام الذي يليق بقطعة فنية، تماما مثل أي فيلم روائي." [1]

درس إيرول موريس الفلسفة في جامعة سان فرانسيسكو، وقضى وقتا كبيرا في مشاهدة أفلام في أرشيف الجامعة. وبعد إنجاز فيلميه الأول والثاني، اشتغل في مكتب للتحريات الخاصة طوال سنتين، وهي المهنة التي أكسبته دقة الملاحظة، والقدرة على الربط بين التفاصيل الصغيرة والعثور على المعنى الكامن تحت سطح الأشياء. وسيخرج فيلما في أواخر الثمانينات سيجلب له الشهرة الواسعة والاعتراف النقدي، هو "الخط الأزرق الرفيع" 1988The Thin Bleu Line الذي يحكي فيه عن رجل متهم بقتل شرطي في ولاية تكساس. يستعمل المخرج أدوات درامية، معيدا تصوير مشهد القتل من عدة جهات، ومستعملا الاستجوابات المتقاطعة فيما بينها، والمكالمات الهاتفية، كاشفا عن التناقض بين مختلف وجهات النظر، بل ويستعمل مؤثرات بصرية وموسيقى تصويرية، تُشعر المتفرج أن العدالة لم تأخذ مسارها الصحيح. بعد الحكم على المتهم بالإعدام، سيتم تخفيفه إلى السجن المؤبد، ثم سيُفرج عنه بعد سنوات، وسيكون الفيلم قد لعب دورا أساسيا في ذلك[2].

وقد عرفت بداية الألفية الثالثة، فترة ذهبية للأفلام التجريبية بعد أن تراجعت كلفة صناعة الأفلام لدرجة أنها لم تعد تشكل عائقا للمخرجين غير التجاريين. ويمكن وصف جاي روسباند Jay Rosenblatt بالمخرج التجريبي بامتياز، فهو يشتغل من خارج الأطر السردية المعروفة، ومعظم أفلامه توجد في منطقة بين البحث السينمائي الذاتي والسينما التجريبية المحضة Experimental filmsPersonnal Essay/، والطريف أن ابنة المخرج التي لا يتعدى عمرها سنتين عبّرت عن رغبتها في أن تصبح مخرجة بعد مشاهدتها لأفلامه، فقرر أن يهديها كاميرا رقمية صغيرة مع بلوغها سن الرابعة. وأنجز بفضلها فيلم "الخطوات الأولى في الإخراج" Beginning Filmmaking 2008 الذي دعمته وساهمت في خروجه للوجود القناة الأمريكية الرائدة HBO. ويأخذ الفيلم المتفرجين عبر سنة من المحاولات لتعليم طفلة الإخراج وماهية السينما. وتنجح الصغيرة في رفع التحدي وصنع فيلم وفق مقاييسها الخاصة، وينجح الأب في توثيق أفراحه وإحباطاته في علاقته بابنته وبالسينما على حد سواء[3]. قبل ذلك، أخرج جاي روسباند فيلما بعنوان "يبقى الإنسان" Human Remains 1998، يتطرق فيه لبشاعة الأنظمة الديكتاتورية بطريقة كوميدية

[1] Vivian Sobchack, "Inscribing Ethical Space: Propositions on Death, Representation, and Documentary. The Documentary Film Reader, History, Theory and Criticism. Ed Oxford University Press, 2016, p875.

[2] William Rothman, Errol Morris, Three Documentary Filmmakers, ed State University of New York Press, Albany, 2009, p19.

[3] Ibid, p24.

خلاّقة. حيث استعمل السخرية اللاذعة وكمية هائلة من صور الأرشيف لاستكشاف مفهوم الشر وموقعه في الطبيعة الإنسانية، مقترحا خمسة بورتريهات لأبشع حكام القرن العشرين. ويقترح الفيلم رحلة في تفاصيل الحياة الشخصية لكل من هيتلر، وموسوليني، وستالين وفرانكو وماو تسي تونغ. محترما الصدقية التاريخية، مركزا على حياتهم اليومية، عبر ما يحبونه من طعام ولباس وعن حياتهم الجنسية، بل وحتى الأفلام التي يحبونها، في محاولة مضحكة لاكتشاف الوصفة السرية التي يُصنع منها الطاغية[1].

وبرزت أيضا المخرجة سيو فريديريش، التي أنجزت عشرات الأفلام التي يمكن وصفها بالتجريبية. والحال أنها ظلت تمزج بين مختلف الأساليب والتقنيات السينمائية طوال ثلاثين سنة من العمل. وتعلق المخرجة متحدثة عن الفرق بين الوثائقي والتجريبي كالآتي: "بالطبع، أجد نفسي في مأزق تعريف في كل مرة أخرج فيه فيلما قريبا من الوثائقي، ويحصل أن أستعمل أحيانا كلمة "وثائقي" بنوع من الحسرة. لأن هذا التوصيف في نظري مفتوح على كل الاحتمالات ولا يمكنه أبدا أن يعطي فكرة واضحة عما أعمله."[2]

فيلم "اللعنة" Tarnation (2003) نموذج آخر للأفلام الناجحة في بداية الألفينات، والذي يتواجد في مكان ما بين السينما الوثائقية والسينما التجريبية. أخرجه المخرج الكندي جونتان كاويت Jonathan Caouette كتجربة سينمائية فريدة من نوعها. ذلك أنه استعمل حاسوبا لتوضيب أرشيفه الشخصي الذي يصوره منذ طفولته، وسينجز فيلمه بلا أية مصاريف تقريبا، ثم سيحقق بعد ذلك أرباحا مدهشة تتعدى مئتي ألف دولار، وهو أمر لم نعتد سماعه عن السينما التجريبية. ويمثل الفيلم عينة نموذجية للمزج بين الفيلم التجريبي والفيلم الوثائقي الذاتي في بدايات القرن الواحد والعشرين. كان المخرج في بداية الثلاثينات، عندما قرر إلقاء نظرة على الكمية الهائلة من شرائط الفيديو التي صورها منذ عقد السبعينات عندما كان طفلا، والفيلم يحكي عن أمه المصابة بالشيزوفرينيا، والتي كانت تمثل بالنسبة له النموذج الوحيد من عالم الكبار، ولهذا فقد نما مضطربا، وهو الاضطراب الذي نتابعه سنة بسنة خلال مراحل نموه وتطوره كإنسان راشد. بين الأزمات الهستيرية للأم، والقلق الوجودي العميق كطفل، واكتشافه لمثليته الجنسية، نعيش كمشاهدين تجربة سينمائية في غاية الغرابة. وسيتم اختيار الفيلم ليعرض في مهرجانات كبرى هي ساندنس وتورونطو ومهرجان نيويورك للفيلم وأخيرا مهرجان كان. وقد شكل الفيلم في تلك السنة صدمة تقنية وجمالية، وربما يكون من أكثر الأفلام نرجسية في تاريخ السينما[3].

يمكن القول عموما، إن نسبة تواجد الفيلم الوثائقي في القاعات التجارية قد ارتفعت في بداية الألفية الثالثة مقارنة بالعقود السابقة، رغم أنها تبقى ضئيلة جدا مقارنة بالأفلام

---

[1] Ibid, p29.

[2] The Cinema of Me, The self and Subjectivity in First Person Documentary. Ed Wallflower Press 2012, p47.

[3] Betsy A. Mclaine, A New History of Documentary Film. Continuum International Publishing Group, 2012, p351.

الروائية. والحال أن الأفلام الوثائقية القليلة التي عُرضت في القاعات التجارية قد نجحت في جلب جمهور عريض وحققت إيرادات محترمة، مدشنة عصرا ذهبيا جديدا لم يعرفه الوثائقي من قبل. وبالموازاة مع ذلك ارتفعت نسبة المهرجانات في العالم والمؤسسات الثقافية المتخصصة في عرض وترويج الأفلام الوثائقية[1].

ولعبت نشأة المهرجانات المتخصصة في الوثائقي دورا مهما في وصول الأفلام للقاعات السينمائية وتحقيقها نجاحات تجارية ملفتة، إذ أن ثمة علاقة عضوية بين عرض فيلم في مهرجان مرموق وحصوله على جوائز، وتحريك شهية الموزعين لاقتنائه وعرضه في القاعات، وشعبيته بالنسبة للجمهور العريض. وقد انفجر عدد المهرجانات منذ أواخر التسعينات في كل أنحاء العالم. حتى أن هناك من يُقدر أن ثمة مهرجان سينمائي في كل يوم من أيام السنة في مكان ما من العالم. وأصبح بوسع أي مخرج أن يجد منفذا لفيلمه عندما يعرض في مهرجان من تلك المهرجانات الذي يفتح له المجال للتفاعل مع سوق صغيرة، والتعاطي مع الفاعلين التجاريين في مجال السينما من منتجين وموزعين ومسؤولين عن مؤسسات للتمويل[2].

وسرعان ما ستؤثر التطورات الجديدة على طرق تمويل الأفلام وتوزيعها. بظهور الكاميرات والشاشات عالية الجودة ومعها آلاف القنوات الفضائية، والبث المباشر في الإنترنيت، كل هذا أصبح واقعا ملموسا وجزءا من المعادلة. وسمح توفر المعدات التقنية وإمكانية البث للجميع عبر الشبكة العنكبوتية، إلى توسع مبهر لخريطة السينما الوثائقية ولظهور أفلام مفاجئة، عرفت كيف تستفيد من هذه الإمكانيات. والحقيقة أن الأمر يأخذ وقتا دائما، وكمّا لا بأس به من الأخطاء والمحاولات الفاشلة، قبل أن يتم الاستئناس بالتقنيات والوسائل الجديدة. والحال أن المخرجين الوثائقيين قد بدأوا يستفيدون من هذه التطورات. وثمة تجارب وثائقية في الإنترنيت جديرة بالاهتمام، من المتوقع لها أن تُطوّر نفسها وتتقوى بفضل ممارسات السينما الوثائقية المتراكمة عبر تاريخها، بالموازاة مع الاستكشاف للأفكار الجديدة.

وربما يكون أبلغ مثال لهذه التطورات الجديدة: مشروع الفيلم الذي أطلقه المخرج الأمريكي الشهير ريدلي سكوت Ridley Scott عبر اليوتوب، حيث طلب من عموم الناس أن يصوروا حياتهم خلال يوم واحد هو الرابع والعشرين من يوليو سنة 2010. وتلقى المخرج ومساعديه 4500 ساعة من الفيديوهات بعثها حوالي 81 ألف شخص من جميع أنحاء العالم. وسيتمخض عن هذه التجربة فيلم "الحياة في يوم" Life in a Day 2011 الذي سيعرض في مهرجان "ساندانس" المرموق وسيستقبله الجمهور بحرارة[3].

---

[1] Ibid, p347.

[2] The Cinema of Me, The self and Subjectivity in First Person Documentary. Ed Wallflower Press 2012. p92.

[3] Betsy A. Mclaine, A New History of Documentary Film. Continuum International Publishing Group, 2012, p357.

وقد تعوّد الجمهور تدريجيا على فكرة استعمال الأفلام الوثائقية لأساليب السينما الروائية. وفي المقابل، فإن انتشار الصور قليلة الجودة على نطاق واسع، دفعت الجمهور دون أن ينتبه إلى قبول أعمال بجودة تقنية أقل. وقد عانت السينما الوثائقية منذ زمن بعيد من جراء الحكم على قيمتها من خلال موضوعاتها أكثر من اللغة الجمالية التي توظّفها لمعالجة تلك الموضوعات. والحال أن أحسن الأفلام الوثائقية مثلها مثل الأفلام الروائية الجيدة، هي نتيجة للمزاوجة بين قدرة على استخدام التقنيات المتوفرة وعلى سرد قصة تحرك مشاعر الجمهور.

يمكن لأي واحد اليوم أن يعتبر نفسه مخرجا. كاميرات الهواتف والإنترنيت جعلت ذلك ممكنا. والحال أن معظم ما يتم تصويره في هذه الإطار يدخل ضمن خانة الربورتاج بشكل أو بآخر، وفي أحيان كثيرة تُطرح أسئلة حول صدق ما تم تصويره، ثم أن هذه الفيديوهات لا تتضمن أي تحليل، بل تأتي وحيدة كوثيقة خام. وتكمن قوة المواقع الاجتماعية في تمكين أناس عاديين من سرد ونشر حكاياتهم على نطاق واسع. هذا التغير في طريقة نشر وتقاسم المعلومات والأحداث الواقعية سيغير بدوره طبيعة السينما الوثائقية، تماما كالثورة التي أحدثها اختراع الصوت، والتطورات التقنية التي أدت لظهور السينما المباشرة، وظهور التلفزيون، وبعده ظهور الفيديو وتوفيره لعموم الناس.

الفصل السادس:
السينما الوثائقية في العالم العربي

تتضارب الآراء حول بداية السينما الوثائقية في العالم العربي، مثلما تختلف حول بداية السينما الروائية في المنطقة. وللعثور على جواب، يعود بنا الناقد والمخرج الوثائقي فؤاد التهامي إلى لحظة اختراع السينما نفسها، بعد سلسلة من المخاضات التقنية الطويلة انطلقت مع اختراع الفوتوغرافيا في أواسط القرن التاسع عشر[1]. ويحدثنا عن أول مقالة عن السينما، نُشرت في جريدة الأهرام بتاريخ 23 أبريل 1896، بعنوان "السينماتوغراف أو التصوير المتحرك"، شهورا قليلة بعد تنظيم أول عرض للأخوين لوميير بباريس في 28 ديسمبر 1895. هكذا سيتعرف المصريون على هذا الاختراع الجديد بواسطة الصحافة. وسوف ينتظرون بضعة شهور أخرى قبل أن يُنظّم أول عرض في الإسكندرية، ستكتب عنه جريدة "لاريفورم" المصرية الفرنكوفونية في 6 نونبر 1896، ثم سيليه عرض آخر بالقاهرة في 28 نونبر من نفس السنة. وقد بدأت العروض في المقاهي والمسارح والمحلات، وأُنشئت أولى قاعات العرض السينمائية عام 1907 في تونس والقاهرة والإسكندرية، وبالعراق في 1909، وفي سوريا عام 1916، وفي السودان عام 1934. وانتشرت بعد ذلك دور العرض في المدن العربية الكبرى[2].

وعُرفت مصر منذ البداية بغزارة إنتاجها، باعتبارها المركز الثقافي العربي، حيث فاق إنتاجها 75 في المئة من المجموع الكلي للأفلام في المنطقة، كما أنها شكلت النصيب الأعظم من السوق السينمائية العربية، وقد أصبحت القاهرة بسرعة المركز الرئيسي للإنتاجات السينمائية. لكن الأمر سيأخذ في التطور منذ الخمسينات، وخاصة منتصف الثمانينات القرن الماضي، حيث ستبدأ الأنشطة السينمائية بالانتعاش بدرجات متفاوتة في بلدان مثل سوريا، ولبنان، وفلسطين، وتونس، والمغرب، والجزائر، وسيؤدي هذا إلى ظهور ثقافة سينمائية عربية أكثر تنوعا، لدرجة أن الحديث عن سينمات عربية أصبح أسلم من اعتبار أن هناك سينما عربية واحدة[3].

---

[1] فؤاد التهامي، السينما التسجيلية العربية، سلسلة الكتاب العربي، قضايا السينما العربية، ص 77.

[2] نفس المرجع، ص 78.

[3] مالك الخوري، السينما العربية، موسوعة شيرمر السينمائية، المركز القومي للترجمة، ص 261.

ومن هذا المنطلق يرى الكثيرون أن الحديث عن تاريخ للسينما العربية، يبقى أمرا عسيرا على التحقق، فكل دولة من الدول الإثنتي وعشرين المنتمية للعالم العربي، تمتلك تاريخها السينمائي الخاص والذي لا تلعب فيه السينمات المجاورة دورا بالضرورة، وإن كانت تتقاطع بين المحطة والأخرى (مثلا التداخل الكبير بين السينما الوثائقية اللبنانية والفلسطينية خلال السبعينات، وأيضا تأثير الميلودراما المصرية على السينما في معظم بلدان المنطقة، حيث ظهر في كل بلد عربي من يحاول تحقيق الوصفة المصرية وفقا للمواد المحلية المتوفرة).

رغم كل هذا، يبقى الحديث عن تاريخ شامل للسينما في المنطقة أمرا بعيد المنال، سواء كانت روائية أو وثائقية. فنحن نعرف أن مجموع الكتب المنشورة حول السينما باللغة العربية خلال 85 سنة (من 1926 إلى 2011) يصل إلى الألف وستمائة كتاب، ومن بين هذا العدد الهائل، لا تتجاوز المؤلفات التي ورد في عنوانها "تاريخ السينما" 19 كتابا، أي قرابة 1 بالمئة من مجموع تلك الكتب. سبعة منها مترجمة عن الفرنسية والإنجليزية. ثلاثة منها تتناول تاريخ السينما في كل من لبنان وسوريا والبحرين، وتتفرغ خمسة منها للسينما المصرية. وتبقى في النهاية أربعة كتب فقط تتضمن عناوينها : تاريخ السينما العربية[1]. وبسبب هذا الشح في المعلومات وتناثرها في أكثر من مصدر، وخاصة لافتقادها إلى التناسق والانسجام بصورة إجمالية، فضّلنا في هذا الفصل أن يقتصر حديثنا على الدول الخمس التي تنتمي لها الأفلام التي سنقوم بتحليلها، وهي مصر، وفلسطين، ولبنان، وتونس، والمغرب. وقد عملنا على تقديم مسح سريع لأهم المحطات التاريخية في كل بلد، ومدى تطور الظاهرة الوثائقية في كل واحد منها. والحال أن المنجز الوثائقي في كل قطر والمعلومات المتوفرة متفاوتة فيما بينها. فبينما تتوارى السينما الوثائقية المصرية خلف السينما الروائية ذات الأسبقية التجارية، تتصدر كل من لبنان وفلسطين الدول الحيوية في مجال السينما الوثائقية، وهي صدارة ابتدأت منذ عقد السبعينات وظلت تحافظ عليها إلى يومنا هذا، وتبقى حالة كل من المغرب وتونس شبيهة بكثير من الدول العربية، من حيث فقرها الوثائقي واقتصار تاريخها في هذا المجال على المحاولات الفردية والنجاحات الفنية والنقدية الخاطفة في غياب بنية مؤسساتية تعنى بالشأن الوثائقي...

1. مصر:

كانت أولى اللقطات التي سيتم تصويرها في مصر من توقيع المصور بروميو المهندس الأول بشركة الأخوين لوميير، بعد وصوله للقاهرة في 9 مارس 1897، وسيسجل منذ ذلك الحين "مناظر مصرية" يمكن اعتبارها أولى "الوثائق السينمائية" التي نعرفها،

[1] مأمون الشرع، المراجع السينمائية في اللغة العربية، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، 2001. ص 14.

وهي موجودة ضمن قوائم أفلام لوميير[1]. أما أول شريط وثائقي تم تصويره فهو "عودة سعد زغلول باشا من المنفى" من توقيع محمد بيومي سنة 1923، وقد قام بعرضه في القاعات ضمن أول نشرة أنباء أطلق عليها اسم "جريدة آمون السينمائية". وظل محمد بيومي هذا شخصا مجهولا لعدة عقود، فلم يُعرف له عمل غير هذا الشريط. ورغم الاتفاق الجماعي بأنه كان أول مصري يقف خلف الكاميرا وينجز فيلما مصريا خالصا، فقد كان يجب انتظار بداية تسعينات القرن الماضي، قبل أن يتم اكتشاف أعماله الأخرى ضمن كمية هائلة من الأرشيف خلفها ورائه. وسيثبت هذا الاكتشاف فرادة مسار الرجل في السينما المصرية والعربية على حد سواء، ويحوز به المكانة التي تتناسب معه في الرواية الرسمية لتاريخ السينما في المنطقة[2].

وستخطو السينما الوثائقية المصرية خطواتها الأولى بالموازاة مع التطورات التي كانت تعيشها سيناماها الروائية، حيث سيقوم رجل الأعمال المصري المعروف طلعت حرب بتأسيس شركة مصر للتمثيل والسينما، التي سيكون من مهامها الأولى إنشاء استوديو مصر في القاهرة وبناء مسارح وقاعات سينمائية، ضمن رؤية أشمل سُميت بمشروع طلعت حرب الكبير، والذي كان يسعى لتحويل اقتصاد مصر المختلط إلى اقتصاد مصري مستقل سنة 1935[3]، وستقوم الشركة بإنتاج سلسلة من الوثائقيات ستعرض في نشرتها التي سُميت "جريدة مصر السينمائية"، و كان من أبرز تلك الأفلام القصيرة "حديقة الحيوان" للمخرج محمد كريم، و"عودة الملك فؤاد من أوروبا" و"شركة المحلة للغزل والنسج" لكل من محمد كريم وحسن مراد[4].

وفي 1946 سيشرع سعد نديم في إنجاز أفلامه، ويعتبر الرجل من طرف النقاد والمهتمين المصريين "عراب السينما التسجيلية والأب الروحي لها"، وكان قد بدأ مشواره كتقني بقسم المونتاج في استوديو مصر الذي كان يرأسه المخرج صلاح أبو سيف، حيث سيقترح فكرة إنشاء قسم للأفلام التسجيلية القصيرة، بدعم ومساندة من هذا الأخير، وسيصير هذا القسم النواة الأولى التي ستصبح لاحقا المركز القومي للسينما بكينونته الحالية، كما سيصبح أول كيان متخصص في السينما الوثائقية في مصر[5].

أنجز سعد نديم قرابة 65 فيلما وثائقيا، معظمها عن الصناعات اليدوية والمعمار والآثار المصرية، وكان أولها بعنوان "هل تعلم؟" عن انتشار الهواتف في مصر الأربعينات، وتم عرضه ضمن نشرة "جريدة مصر السينمائية"، قبل أن يُخرّج"الخيول العربية" و"مصر الحديثة" عام 1947، ثم "صناعة السكر في مصر" و"مصانع كفر الزيات" عام 1948، و

---

[1]فؤاد التهامي، السينما التسجيلية العربية، سلسلة الكتاب العربي، قضايا السينما العربية، ص 78.

[2]أمير العمري، وقائع الزمن الضائع: البحث عن محمد بيومي. الفيلم الوثائقي قضايا وإشكالات. مركز الجزيرة للدراسات، ص 213.

[3]ثناء هاشم، السينما التسجيلية سينما الغضب، جريدة الفنون يناير 2019، الكويت، ص 102.

[4]نفس المرجع، ص 102.

[5]محمود سامي عطا الله، سيرة حياة رائد السينما التسجيلية سعد نديم، ص 23.

"مستشفى المواساة" و"يوم في الريف" عام 1949. ثم سيسافر للدراسة في إنجلترا، حيث سيلتقي بالأب الروحي للسينما التسجيلية جون جريرسون والذي سيقوم بإعداد برنامج تدريبي له سيدوم عاما ونصف، سيتعرف خلالها على كل ما يجب معرفته عن السينما الوثائقية ويعود لتطبيقه في مصر[1].

ومع ثورة الضباط عام 1952، سيولي القائمون الجدد على السلطة أهمية شديدة للفن السابع، فيصدر أول تصريح رسمي بعد أقل من شهر من "قيام الثورة" في 18 غشت، حيث يصفها القائد العام للثورة اللواء محمد نجيب بكونها: "وسيلة من وسائل التربية والتثقيف، وأننا عندما نسيئ استخدامها نهوي بأنفسنا للحضيض"[2]، ولاحقا في 11 نونبر من العام نفسه، سيصدر القائد نفسه بيانا نشرته مجلة الكواكب بعنوان "رسالة الفن"، يتحدث فيه عن "مسارات السينما الواجبة والحتمية". وستعرف هذه الفترة على العموم بث روح حماسية عند الشعب، ومواكبة سينمائية روائية ووثائقية للتحولات المجتمعية التي عرفتها مصر آنذاك.

وقد أخذ القطاع الخاص يتراجع منذ ذلك الحين، فأصبح الإنتاج متركزا في المؤسسات الحكومية، لاسيما أن الجيش أسس وحدة أفلام تسجيلية خاصة به عام 1953، أنتج عبرها عدة أفلام تسلط الضوء على دور القوات المسلحة في حياة المصريين[3]. وفي عام 1956 أثناء العدوان الثلاثي على مصر، سيقتحم الفنان المصوّر حسن التلمساني مدينة بورسعيد وهي تحت النيران والحصار، وسوف يعود بمادة فيلمية وثائقية نادرة وعالية القيمة. سيشتغل عليها بمعية المخرج سعد نديم في إخراج فيلم "فليشهد العالم"، والذي ساهم بشكل مباشر في إدانة العدوان في الأمم المتحدة وفي كل مكان عُرض فيه[4].

ومع ظهور التلفزيون في 1960، أصبح وسيطا مهما لعرض الوثائقيات بكثافة، فوصلت لقطاع عريض من المتفرجين، وكانت أغلبية تلك الأفلام تتخذ أشكالا تقليدية معرفية أو توعوية، مبتعدة عن الأشكال والمفاهيم الخلاّقة التي انتشرت عند صناع السينما الوثائقية في مناطق مختلفة من العالم[5]. ومن جهة أخرى أدى "التوجيه المباشر" للمخرجين الوثائقيين، لخروج أغلبية أفلامهم فاقدة لحيويتها، وكانت كل محاولة للتحليق خارج السرب تواجه بالنفور من طرف السلطات الوصية. وربما يكون أهم مثال على ذلك، تجربة المخرج صلاح التهامي الذي قام بتصوير سلسلة وثائقية لثلاث سنوات انطلاقا من 1962 بعنوان "مذكرات مهندس"، وكانت ترصد رحلة مهندس ينتقل للعمل في مشروع السد العالي، والتحول الذهني العميق الذي سيعرفه خلال هذه التجربة، فتتغير عقليته وشخصيته وحياته. وقد عمد المخرج إلى استخدام اللقطات القريبة والمتوسطة لأشخاص يعملون بجد وتفان، مهملا اللقطات

---

[1]نفس المرجع، ص 15.

[2]ثناء هاشم، السينما التسجيلية سينما الغضب، جريدة الفنون يناير 2019، الكويت، ص 102.

[3]نفس المرجع، ص 102.

[4]فؤاد التهامي، السينما التسجيلية العربية، سلسلة الكتاب العربي، قضايا السينما العربية، ص 81.

[5]-ثناء هاشم، السينما التسجيلية سينما الغضب، جريدة الفنون يناير 2019، الكويت، ص 103.

الشاملة التي تسمح باستعراض المكان وضخامة المشروع. وكانت النتيجة فيلما جميلا، اعتُبر منجزا وثائقيا مهما في تاريخ السينما المصرية، رغم أنه لم ينل إعجاب عبد الناصر ورجالاته[1]. وتفسير ذلك أن صلاح التهامي كان مهتما بالبشر ، وبحرصهم على العمل بجد وتفان، أكثر من اهتمامه بمشروع السد العالي في حد ذاته.

وسيتم تكوين مجموعة عمل سينمائية بعد هزيمة 1967، من طرف فؤاد التهامي كمخرج، ستقوم بتسجيل عدة أفلام أثناء حرب الاستنزاف، صُوّرت كلها في جبهة القناة، منها فيلم "لن نموت مرتين" و"الرجال والخنادق" و"مدفع 8" و"شدوان". ويحكي فؤاد التهامي: "كنا جميعا في مطلع حياتنا السينمائية نتطلع لتقديم سينما جديدة، وكنا جزء من تيار واسع من الشباب يتطلع للإبداع في مناخ من الحرية في شتى نواحي الحياة في مصر والوطن العربي[2]. وفي حرب 1973 وجد عدد من السينمائيين المصريين أنفسهم في جبهة الجولان بصفتهم مراسلين حربيين، واستمروا في تغطية المعارك حتى توقف القتال.

وعلى هذه الوتيرة البطيئة كان الفيلم الوثائقي آخذا في النمو التدريجي الذي قاده للاشتغال على القضايا الاجتماعية، التي هي جوهره في الأصل، متجاوزا وظيفته التعليمية والعسكرية. فأنجزت المخرجة عطيات الأبنودي فيلم "حصان الطين" عام 1971، وفي العام الموالي قدم هاشم النحاس فيلمه "النيل أرزاق"، كما أخرج داوود عبد السيد فيلمه الاجتماعي "وصية رجل حكيم في شؤون القرية والتعليم"[3]. وتواصلت الأجيال في الانكباب على المسألة الاجتماعية بإصرار متزايد، فقدمت المخرجة تغريد العصفوري فيلمها "وقبل الأوان" عن عمالة الأطفال في مصر بداية التسعينات. وفي نفس العام قدمت ناهد غالي عملها "الناس والفول" والفيلمان معا من إنتاج "أفلام الشباب" بالمركز القومي للسينما في مصر[4].

ولابد أن أهم فيلم وثائقي تنبغي الإشارة إليه هو "وقائع الزمن الضائع" الذي سينجزه المخرج محمد كامل القيلوبي في 1991، وهو يكشف النقاب عن حياة وسيرة محمد بيومي، أول مخرج سينمائي مصري، والذي ظل دوره في تاريخ السينما المصرية مجهولا لعدة عقود، وهو فيلم جدير بالاستعراض، ليس فقط لغرابة الشخص وطرافته، بل أيضا لكونه عينة نموذجية لتلك الحفنة من المغامرين التي ظهرت في مختلف البلدان لتصنع أولى الأفلام.

وقد كان القيلوبي، مخرج الفيلم، باحثا وناقدا سينمائيا قبل الانتقال للإخراج. وسيكتشف خلال أبحاثه، أن ابنة بيومي مازات تحتفظ بأرشيفه كاملا، وسيصاب بالصدمة أمام كل ما خلفه الرجل من علب مليئة بالأشرطة، ومذكرات وقصاصات صحفية وصور

---

[1] نفس المرجع، ص 103.

[2] فؤاد التهامي، السينما التسجيلية العربية، سلسلة الكتاب العربي، قضايا السينما العربية، ص 82.

[3] نفس المرجع، ص 84.

[4] نفس المرجع، ص 85.

فوتوغرافية ورسائل[1]. وستتطور الفكرة سريعا لإنجاز فيلم وثائقي عنه. وسيعمل على الاحتفاء بالمادة المعثور عليها، كاشفا عن شخص مغامر كابد تقلبات الحياة، مستخدما الصوّر والوثائق والرسومات التي تركها، والمقابلات المصورة مع ابنته وزوجته وبعض الذين عرفوه، ومن خلال استخدام بعض المقاطع من أفلامه، وقصاصات الصحف التي كانت تنشر أخباره.

ويخبرنا الفيلم أن بيومي كان يصنع كل شيء بنفسه: حلة الضابط، أحذية زوجته، قطع أثاث المنزل، كما كان يرسم باستمرار، وقد التحق بالجيش وعمل في فلسطين، ثم في السودان حيث سيقود تمردا ضد السلطات البريطانية سيُفقده وظيفته. عندها سيسافر إلى ألمانيا، حيث سيقرر تعلم أصول الفن السينمائي، فيلتحق باستوديوهات "جاوريا" في برلين، ويبدأ العمل كممثل ثم كمساعد للإخراج، ويدرس كل فروع العمل السينمائي، من إخراج وتصوير، إلى تحميض وطبع للأفلام ...

ويعود إلى مصر سنة 1923 ليؤسس شركة "آمون فيلم" التي ستنتج "جريدة آمون السينمائية" وهي أول نشرة سينمائية في العالم العربي. وسيُخرج في العام نفسه أول فيلم مصري مدته 20 دقيقة، بعنوان "برسوم يبحث عن وظيفة"، وكان الاعتقاد السائد أن أول فيلم روائي مصري هو "زينب" 1930 للمخرج محمد كريم[2]. وسيواصل بيومي إنجاز نشراته السينمائية، من بينها شريط يصور العثور على مقبرة توت عنخ آمون، وإطلاق سراح الزعيم الوفدي عبد الرحمان فهمي من السجن، وافتتاح دورة البرلمان. وستجذب إليه هذه الأنشطة السينمائية الرأسمالي المصري طلعت حرب، الذي سيكلفه بالإشراف على تأسيس قسم للتصوير السينمائي ضمن مشروع أشمل. وبعد تجهيزه بأحدث المعدات، سينشأ خلاف بين الرجلين، فيرحل بيومي للإسكندرية تاركا خلفه نواة ما سيصبح لاحقا "شركة مصر للسينما والتمثيل" أحد أعرق الشركات السينمائية في الشرق الأوسط. وفي الإسكندرية، سيلتقي بيومي حاو يطلق على نفسه اسم "الفقير الهندي"، ويعقد معه اتفاقا للسفر إلى الخارج، لتقديم ألعاب مسلية يقوم بيومي بإخراجها. وتنطلق رحلتهما إلى بولندا، حيث ستلقى عروضهما نجاحا كبيرا، لكن بيومي يبذر المال فيضطران للعودة إلى مصر. ويعبّر الفيلم عن هذه الفترة باستخدام الكثير من الملصقات الدعائية لعروض الساحر الهندي في أوروبا، وقصاصات جمعها بيومي من الصحف التي كتبت عن تلك العروض.

وبعودته للإسكندرية يؤسس بطلنا "المعهد المصري للسينما" ويفتح أبوابه للدراسة بالمجان، قبل أن ينتج أول فيلم روائي طويل بعنوان "الخطيب نمرة 13" ليعرض سنة 1933. في هذا الفيلم، سيقوم بيومي بلعب الدور الرئيسي، بالإضافة إلى الإخراج والتصوير

[1] أمير العمري، وقائع الزمن الضائع: البحث عن محمد بيومي. الفيلم الوثائقي قضايا وإشكالات. مركز الجزيرة للدراسات، ص 215.

[2] نفس المرجع، ص 218.

وتصميم الديكور وكتابة السيناريو، كما قام بتصميم وصنع كاميرا جديدة لاستخدامها في تصوير الفيلم طبقا لأحدث المواصفات العالمية السائدة آنذاك، وقد قام بطبع وتحميض الفيلم بنفسه في معمله الخاص. وسيتبعه بفيلم آخر سنة 1934 ، بعنوان "ليلة في العمر" من بطولة أمينة محمد الراقصة الشهيرة آنذاك، وسيكون فيلمه الأخير بعد أن تستولي أمينة محمد على عائدات الفيلم دون أن تدفع له مليما واحدا، وهو ما يحكيه في مذكراته، ليجد نفسه مرة جديدة على حافة الإفلاس. ويعود لمسقط رأسه طنطا، ويشترك مع صديق طفولته عبد الرؤوف بسيوني في تأسيس استوديو للتصوير، وهو المكان الذي سيعثر عليه المخرج القيلوبي بعد أن أصبح يديره ابن بسيوني، ويعثر أيضا في قبو ذلك المكان على الكاميرا التي صممها بيومي وجهزها لصنع أفلامه.

ومع اندلاع النزاع المسلح في فلسطين عام 1947، يلتحق صاحبنا مع مجموعة من المتطوعين بالفيالق الفلسطينية المقاتلة، ويشترك في الحرب إلى جوارهم، ثم يعود بعد نهايتها للاستقرار في الاسكندرية من جديد. ويعيش بيومي ثورة ضباط الجيش في 1952 بحماس شديد، ويصبح قريبا من قائدها اللواء محمد نجيب الذي كان يعرفه منذ أيام خدمته في السودان، ويتولى اللواء رئاسة الجمهورية قبل أن يتم عزله. ويستمر بيومي في رسم اللوحات لقيادة الثورة منها لوحة ضخمة لجمال عبد الناصر، قبل أن يرحل لألمانيا الشرقية في 1956، حيث سيزور مصانع العدسات ويتعلم التصوير بالألون، ثم يعود ليصبح أول مصري يصوّر الصور الملونة ويحمضها ويطبعها.

ورغم كل هذه الإنجازات، يفشل بيومي في تأمين لقمة عيشه، فلا يعثر على عمل يليق بقدراته بعد أن بلغ الثالثة والستين. وتتدهور صحته ويفقد بصره تدريجيا. ويكتب رسالة لأنور السادات الذي كان رئيس تحرير صحيفة "الجمهورية" يطلب عملا فلا يتلقى أي رد. وترفض نقابة السينمائيين أن تصرف له تقاعدا لأنه لم يكن عضوا بها. وعندما يشتد به المرض، يقرر بيع حصته من أسهم كان قد اشتراها من إحدى الشركات، لكن في تلك اللحظة تحديدا تصدر الحكومة قرارا بتجميد الأسهم، فيفشل في العلاج ويموت في 1963 عن عمر يناهز 69 عاما[1].

وربما يكون فيلم "وقائع الزمن الضائع" خير مثال على أن الحياة أقوى وأكثر إدهاشا من الخيال، وعلى قدرة السينما الوثائقية ليس في حفظ الذاكرة فقط، بل وفي سرد حكايات وصياغتها في قالب سينمائي. وربما تكون حياة هذا المخرج المغامر المضطربة المعادل المجازي لتاريخ السينما الوثائقية التي افتقرت إلى المسار الطبيعي وجنحت بدلا من ذلك إلى النكوص والتعثر ومراوحة المكان.

[1]أمير العمري، وقائع الزمن الضائع: البحث عن محمد بيومي. الفيلم الوثائقي قضايا وإشكالات. مركز الجزيرة للدراسات، ص 213-228.

2. لبنان:

يرجع التاريخ الرسمي للسينما اللبنانية إلى فيلم "مغامرات إلياس مبروك" عام 1929 للمخرج الإيطالي جوردانو بيدوتي. منذ تلك اللحظة وإلى غاية بداية الخمسينات، لم ينتج البلد أكثر من ثمانية أفلام، إثنان منهما سياحيان. وفي أواخر الخمسينات ستبدأ السينما في لبنان بالنهوض على يد مجموعة مخرجين من أهمهم جورج نصر صاحب فيلم ".. إلى أين؟" 1958[1]. ويعتبر الفيلم علامة مؤسسة في تاريخ السينما اللبنانية، بل ويعتبره الناقد ابراهيم العريس عملا مميزا ومتحفيا، رغم فشله التجاري الذي سيعوضه لعقود بنجاحه الفني والنقدي، وهو يتطرق لموضوع الهجرة بمعالجة ميلودرامية، فيحكي عن مهاجر ترك أرضه وزوجته وولديه، ليعود بعد عشرين سنة خالي الوفاض، فلا يجرؤ على الاقتراب من بيت وعائلة هجرهما من دون فائدة، فيعيش في خرائب قصر مهجور[2]. ورغم ميلودراميته، فقد تفرد فيلم "إلى أين؟" بشكله ولغته السينمائية، حتى تحول لأسطورة في تاريخ السينما اللبنانية. وقد كان أول إنتاج يكاد يكون احترافيا ويعتمد لغة سينمائية حقيقية تشي بأن المخرج قد استفاد من تعاطيه مع الحداثة السينمائية في العالم[3].

وسوف تعمل الأفلام الموالية في استيقاء مادتها من الأدب والمسرح، فيتم اقتباس "الأجنحة المنكسرة" لجبران خليل جبران سنة 1964 في فيلم من توقيع يوسف معلوف، وهو مخرج مصري من أصل لبناني، وقد اعتُبر فيلما نيزكيا غريبا على خلاف الأفلام التجارية ذات الإنتاج المشترك بين لبنان ومصر. وفشل هو الآخر في شباك التذاكر، لكنه مثّل رغم نواقصه إحدى العلامات الأساسية في تاريخ السينما اللبنانية[4]. وسوف تليها تجربة الأخوان الرحباني في نقل مسرحهما الاستعراضي إلى السينما، بداية من فيلم "بيّاع الخواتم" سنة 1965 من إخراج يوسف شاهين الذي هجر مصر في زحمة الذين غادروا غضبا من قوانين التأميم الاشتراكية التي طالت الصناعة السينمائية. ولم يلق الفيلم نجاحا تجاريا، خلافا للفيلمين المواليين حيث سبتسم الحظ للأخوين في كل من "سفر برلك" في 1967 و"بنت الحارس" في 1968، وهي أفلام لعبت بطولتها الفنانة فيروز[5].

وعلى العموم كانت الستينات مرحلة خصبة للإنتاج التجاري المشترك بين مصر ولبنان، حتى جاءت حرب حزيران 1967، وتقلص هذا الإنتاج في السبعينات لتحل محله بعض المحاولات اللبنانية المتواضعة سرعان ما ستعطلها قذائف الحرب الأهلية في 13 أبريل 1975[6]. ومع دخول البلاد في كابوس الحرب، ستنتعش السينما الوثائقية بشكل قل

---

[1] صبحي حليمة، السينما التسجيلية اللبنانية، سلسلة الكتاب العربي، قضايا وإشكالات السينما العربية، ص 106.

[2] ابراهيم العريس، السينما والمجتمع في الوطن العربي، ص 64.

[3] نفس المرجع، ص 65.

[4] محمد السويد، السينما المؤجلة، ص 21.

[5] ابراهيم العريس، السينما والمجتمع في الوطن العربي، ص24.

[6] محمد السويد، السينما المؤجلة، ص 18.

نظيره في المنطقة، لتصبح الأكثر حيوية إلى جانب السينما الوثائقية الفلسطينية. إذ أن قوة المادة الواقعية والحاجة إلى تسجيل كل ما يحدث، سيحرض جلّ المواهب الشابة ويدفعها لإنجاز أفلامها. ويقول محمد السويد في كتابه "السينما المؤجلة" عن أفلام الحرب الأهلية اللبنانية: "إن الوثائقي قد نشأ على تربة خصبة من الالتزام، وإنه اكتسب مصداقيته في الانتماء للواقع أكثر من نده الروائي"[1]، غير أن هذا الالتزام سرعان ما سيتحول إلى نوع من "الإجبار"، حيث سيصبح السينمائي اللبناني مجبرا على امتهان الوثائقي لتأمين لقمة العيش، وتجاوز مصاعب الإنتاج الروائي في ظل الحرب. قبل أن يجد نفسه متورطا في تعقيدات الحياة السياسية اللبنانية، والسينما الوثائقية بهذا المعنى هي المرآة العاكسة لكل تناقضات السينمائيين وتشتتهم، وهي التي أدخلتهم لصميم اللعبة السياسية. فالشريط الوثائقي لعب دورا إعلاميا أكثر منه سينمائيا خلال الحرب، وقد كانت البروباغندا أحد أهدافه الرئيسية من دون أن تحجب المادة الإنسانية التي قامت عليها مواضيع أفلام عدة[2]...

وتعتبر أول إنتاجات الحرب كان فيلم "لبنان في الدوامة" عام 1975 للمخرجة جوسلين صعب بالاشتراك مع المخرج السويدي يورغ ستوكلن، وستأتي تلك التجربة مطبوعة بأسلوب صحفي، معتمدة على أدوات كالروبورتاج والتعليق والمقابلة والصور الثقافية. ويرصد الفيلم لبنان قبل الحرب: الصالونات والبذخ، ثم لبنان الدمار:البيوت المهدمة والموت[3]، بعد ذلك سيبدأ أسلوب المخرجة في التطور ، ستخرج فيلمها الثاني بعنوان "رسم شخصي لمرتزق فرنسي" في نفس السنة، قبل أن تخرج "بيروت لم تعد" وهو فيلم هادئ، متقن، شاعري اللغة، حقق انتقالا لمخرجته من الأسلوب الصحفي إلى الصياغة السينمائية. وكشف عن موهبة سينمائية فذة، تجيد التعبير عن فكرتها بدقة وذكاء. كما صارت أفلامها تعكس جرأة في استخدام المونتاج، وإصرارا على تطويع الكاميرا.

وفي عام 1976 ستخرج فيلمها "جنوب لبنان- قصة قرية محاصرة" ثم "أطفال الحرب". و ستنتقل جوسلين صعب إلى موضوعات غير لبنانية "من أجل بعض الحياة" 1976، و"الصحراء ليست للبيع" 1977 عن الصحراء الغربية. وبعدهما "مصر مدينة الموتى" 1977 الذي عادت فيه للروبورتاج والأسلوب الصحفي. وفي ذات العام أخرجت "رسالة من بيروت" الذي فاز بالتانيت البرونزي في مهرجان قرطاج 1978، وبعد عدة أفلام أخرى ستخرج "بيروت مدينتي" عن حصار بيروت، و"سفينة المنفى" عن خروج المقاتلين من بيروت. ثم "الجولان.." و"إيران اليوتوبيا في المسيرة". ولن تخرج جوسلين صعب فيلمها الروائي الأول "غزل البنات" إلا عام 1984[4].

ومع بداية العام الثاني للحرب، ظهرت في التلفزيون مجموعة أفلام وثائقية قصيرة

---

[1]نفس المرجع، ص 31.

[2]نفس المرجع، ص 32.

[3]صبحي حليمة، السينما التسجيلية اللبنانية، سلسلة الكتاب العربي، قضايا وإشكالات السينما العربية، ص 108.

[4]نفس المرجع، ص 109.

تحمل توقيع مارون بغدادي، القادم من السينما الروائية بعد فيلمه الأول "بيروت يا بيروت". سيكون عليه انتظار فرصته الروائية الثانية طويلا، بعد اندلاع الحرب وتعقد ظروف الإنتاج السيئة أصلا. لذلك سيقتحم عالم السينما الوثائقية مقدما مجموعة من الأفلام بإمكانات مالية بسيطة، وقد استطاع ببراعته السينمائية أن يلفت الانتباه إلى أفلامه وأولها "كفر كلا". وسيحقق في الفترة ذاتها، أفلاما أخرى تحمل بصمته الخاصة، حتى صار بالإمكان تمييزها دون حتى قراءة توقيعه، ومنها "الصمود على لسان الصامدين وفي أغانيهم وحياتهم اليومية" و"بيروت المدمرة" و"الجنوب ذو المأساة"[1]... وبعد إنجاز فيلمه "تحية إلى كمال جنبلاط"، سيخرج "تسمعون" بتكليف من الحكومة اللبنانية بمناسبة إحياء الذكرى التسعين لميلاد الأديب ميخائيل نعيمة، وجاء الفيلم عبارة عن قصيدة بصرية هادئة، شفافة وأنيقة، ثم أنجز فيلم "كلنا للوطن" قبل أن يبدأ عام 1981 بتصوير فيلمه الروائي الثاني "حروب صغيرة" محققا حلمه ومشروعه الروائي في طريقه للعالمية.

وبعد إنجاز فيلمه الروائي الثالث "الرجل المحجب" عام 1987 سيعود بغدادي إلى السينما الوثائقية، ليقدم فيلما وثائقيا طويلا بعنوان "لبنان، بلد العسل والبخور" عام 1988، ثم سيتابع عطاءه الروائي الغزير: "مارا- بطء في الريح- خارج الحياة- فتاة الهواء". ويمكن القول إن السينما الوثائقية قد كانت محطة مهمة بالنسبة له، استطاع من خلالها أن يضيف لمسته الخاصة وحساسيته إلى تاريخ السينما الوثائقية اللبنانية، وهو لم يهجرها بعد ذلك. لذلك سيعود لبيروت بعد غياب، للتحضير لمشروع فيلم كبير بعنوان مؤقت هو "زوايا" وكان في نيته مزج الأدوات الروائية والوثائقية ليحكي سيرة بيروت وسيرته الذاتية. لكن القدر لن يمهله فرصة لإنجاز مشروعه الأخير، بعد سقوطه بشكل عبثي على درج بيت والدته ومغادرته الحياة سنة 1993[2].

أما برهان علوية، وهو لبناني من الجنوب درس السينما في بلجيكا، فقدّم فيلمه الوثائقي الأول "مصلق ضد ملصق" عام 1972، ثم كتب سيناريو "كفر قاسم" عن قصة للكاتب عاصم جندي، ونال عنه جائزة وكالة التعاون الثقافي التقني بباريس، وأنجز الفيلم عام 1974. وسيجلب هذه الفيلم سمعة طيبة لصاحبه، حاصدا عددا كبيرا من الجوائز، منها جائزة مهرجان قرطاج وجائزة اتحاد النقاد السينمائيين وجائزة من مهرجان موسكو[3].

وفي بداية الحرب، سيختار علوية العمل خارج لبنان، فأخرج فيلمه الوثائقي التالي في مصر، بالاشتراك مع المخرج التونسي لطفي ثابت، وهو بعنوان "لا يكفي أن يكون الله مع الفقراء" المأخوذ عن كتاب للمهندس حسن فتحي "البناء مع الشعب" عن الإعمار في مصر والأوضاع الديموغرافية، ويعتبر من الأفلام المتميزة في تاريخ السينما الوثائقية

---

[1] ابراهيم العريس، السينما والمجتمع في الوطن العربي ص 191.

[2] صبحي حليمة، السينما التسجيلية اللبنانية، سلسلة الكتاب العربي، قضايا وإشكالات السينما العربية، ص 110.

[3] ابراهيم العريس، السينما والمجتمع في الوطن العربي، ص 200.

العربية. وبعد فترة صمت، سيقدم فيلمه الروائي "بيروت اللقاء" 1981، الذي اقتصر عرضه على المهرجانات والتظاهرات الثقافية ولم يحظ بعرض جماهيري. وفي عام 1984 سينجز "رسالة من زمن الحرب"، أما فيلمه الأخير الذي أنجزه عام 1991 فهو "أسوان" ويدور حول السد العالي في مصر[1].

وقد توزع السينمائيون اللبنانيون بين شتى التصنيفات المستوحاة من الكلام السياسي السائد خلال الحرب: "فهذا المخرج لا يستطيع تصوير فيلم عن الحرب لأنه معروف بتعامله مع تلك السلطة، وذلك المخرج لا يحق له أن يرفع راية السينما اللبنانية لأنه أنجز سلسلة وثائقية لحساب الفلسطينيين، وهناك المخرج الذي لا يرى الحرب خارج المناطق المسيحية، والمخرج الملتزم بقضايا مناطقه الإسلامية المحرومة، ويأتي أخيرا مخرج الترفيه المنصرف إلى قصصه البوليسية بعيدا عن الأمور السياسية الشائكة."[2].

في مهرجان قرطاج دورة 1978، سيُعرض فيلم "خطوة.. خطوة" وهو الفيلم الوثائقي الأول للمخرجة رندا الشهال التي لفتت الأنظار إليها بفيلم متقن يقدم تحليلا سياسيا للحرب، افتقرت إليه معظم أفلام الحرب، حتى ذلك الوقت، وتمتع بجودة نسبية بالرغم من بعض العثرات، ويكشف عن موهبة واضحة لدى المخرجة، وسيستحق الفيلم عند عرضه في مهرجان الدول الناطقة بالفرنسية عام 1978، جائزة النقاد. بعده، قدمت رندا الشهال "لبنان أيام زمان" 1980 عن معرض لوحات فنية يحمل ذات الاسم لجورج الزعني، ثم "لبنان إرادة الحياة" 1981. ثم قدمت فيلمين وثائقيين للتلفزيون، قوبلا بالاستحسان هما "التاسعة والنصف" 1982 ثم "سهرة مع الشيخ إمام في باريس" 1984 قبل أن تتفرغ لمشروعها الروائي "شاشات الرمل" من إنتاج فرنسي تونسي مشترك[3].

ومن الوثائقيات الأولى أيضا زمن الحرب فيلم "لبنان.. لماذا؟" للمخرج جورج شمشوم، وهو من مواليد 1946 في النيجر، حيث كانت تقيم أسرته. درس السينما في لندن وعاد إلى لبنان عام 1970، وأخرج مجموعة كبيرة من الأفلام القصيرة أثناء عمله في الخارج في فرنسا ولندن، وأول الأفلام التي نفذها في لبنان كان فيلم "داخل وخارج". وفي عام 1972 سينجز أول أفلامه الروائية بعنوان "رسالة بعد الموت" وهو يدور حول جريمة اغتصاب وقتل غامضة لفتاة قروية، والبحث عن القاتل مع استعراض عالم القرية الاجتماعي، زمن السيطرة العثمانية على المنطقة. عام 1977 أخرج شمشوم فيلما وثائقيا طويلا، صور مجموعة كبيرة من الوثائق السينمائية التي تسجل أحداث الحرب، في آثارها على الأرض، وعلى لسان القادة والزعماء في كلا الجانبين، وعلى لسان الأهالي في كل المناطق. الفيلم حمل عنوان "لبنان.. لماذا؟" وهو فيلم يكشف الحرب من زوايا متعددة ولكن

---

[1]صبحي حليمة، السينما التسجيلية اللبنانية، سلسلة الكتاب العربي، قضايا وإشكالات السينما العربية، ص 111.

[2]محمد السويد، السينما المؤجلة، ص 33.

[3]صبحي حليمة، السينما التسجيلية اللبنانية، سلسلة الكتاب العربي، قضايا وإشكالات السينما العربية، ص 109.

برؤية محايدة لا تحاول أن تتبنى موقفا معينا، أو تدين جهة ما، وقد حاز الفيلم جائزة المركز الكاثوليكي أثناء عرضه في مهرجان القاهرة 1978[1].

وربما يكون أهم مكسب للسينما اللبنانية في هذه الفترة هو ظهور شكل روائي/تسجيلي، عثر عليه تقريبا المخرج أندريه جعدون، عندما مزج الواقع التسجيلي الملون، بالواقع الروائي بالأبيض والأسود في فيلم "لبنان رغم كل شيء". وسرعان ما سيصبح هذا النمط سائدا، عندما سيحتكم المخرجون إلى المادة الوثائقية للتعويض عن النقص في المادة الروائية، ودعم السيناريو في سد ثغراته وتوسيع موضوعه. وسيأتي هذا التوافق البنياني في دمج الوثائقي بالروائي، كشرط اقتصادي وجمالي في نفس الآن، فالوثائقي يمثل عنصر الحقيقة، والروائي يعتبر جسر التواصل مع الجمهور ومادة يتكيف بواسطتها المخرج الروائي ضمن "حقيقة" مستوعبة من طرف الجمهور[2].

ومن الأسماء المهمة التي ظهرت بعد اندلاع الحرب، في السينما اللبنانية، جان شمعون الذي درس السينما في "ليديك" بفرنسا. وقد حقق أول أفلامه أثناء دراسته، متناولا حياة الطلبة اللبنانيين في فرنسا، وانقساماتهم السياسية والثقافية رغم حياتهم في المهجر. وقد بدأ عمله في لبنان بالتلفزيون والإذاعة، فقدم برنامجا إذاعيا مع زياد الرحباني بعنوان "بعدنا عايشين قول الله"، كما قدم برنامجا تلفزيونيا اجتذب المشاهدين ولفت النظر بجرأته وجودته، بعنوان "الناس والأحداث"[3]. وفي المرحلة ذاتها عمل مع مؤسسة العمل الفلسطينية، فقدم فيلمه الأول بالاشتراك مع مصطفى أبو علي "تل الزعتر" عن حصار المخيم، أما فيلمه الثاني فكان "أنشودة الأحرار" 1987، حول حركات التحرر في القارات الثلاث، وقد نال الفيلم عدة جوائز في مهرجانات عالمية[4].

وسيلتقي جان شمعون بمي مصري، وهي ابنة لأب فلسطيني وأم أمريكية، درست السينما في الولايات المتحدة الأمريكية، وسينجزان فيلم "تحت الأنقاض" عام 1982 حيث جرى فيه تصوير حصار بيروت، ليحصل الفيلم على جائزة مهرجان فالنسيا عام 1983، وسيصبح الإثنان منذ ذلك الحين ثنائيا فنيا سيصمد للعقود[5].

والمتابع لسينما مي المصري وجان شمعون، يشعر بصعوبة التمييز فهي لا تقدم الوثائقي بشكله الكلاسيكي والتقليدي، بل تقدم فكرتها عبر رؤية فنية تعتمد الروائي والوثائقي معا، تقدم الروائي بنفس وثائقي، والوثائقي برؤية روائية، والمخرجان لم يقدما أبدا فيلما روائيا حسب التصنيف السائد. عام 1985، قدما فيلما وثائقيا لحساب "اليونسيف" حول وضع المرأة في الجنوب اللبناني بعنوان "زهرة القندول"، وحصل على جوائز في

---

[1] نفس المرجع، ص 113.

[2] محمد السويد، السينما المؤجلة، ص 119.

[3] صبحي حليمة، السينما التسجيلية اللبنانية، سلسلة الكتاب العربي، قضايا وإشكالات السينما العربية، ص 112.

[4] نفس المرجع، 112.

[5] ابراهيم العريس، السينما والمجتمع في الوطن العربي، ص 125.

مهرجانات فالنسيا وقرطاج سنة 1986 ودمشق عام 1987، وفي عام 1988، قدما فيلم "بيروت.. جيل الحرب" عن نشأة أطفال لبنان زمن الحرب الأهلية، وفي عام 1989، استطاعت مي المصري بفضل جنسيتها الأمريكية دخول إسرائيل لتصوير فيلمها "أطفال جبل النار". وقد عرض الفيلمان الأخيران في مهرجان القاهرة الرابع عشر 1990، أما فيلمهما الأخير فقد حمل عنوان "أحلام معلقة"، وهو الفيلم الثالث الذي شاركت في إنتاجه قناة "بي بي سي" البريطانية عن جيل الحرب وأطفال جبل النار، وقد عرض في تظاهرة موازية لقمة الأرض التي عقدت في ريو ديجانيرو بالبرازيل. وقدم في أكثر من مائة بلد، وشاهده حوالي 500 مليون مشاهد حسب إحصاء للقناة البريطانية. وسيحصد مجموعة من الجوائز آخرها الجائزة الأولى في مهرجان الفيلم التسجيلي العربي في باريس، والجائزة الذهبية لمهرجان دمشق السينمائي الثامن 1993[1].

ومن الأسماء التي ساهمت أيضا في تدعيم السينما الوثائقية في لبنان، المخرجة نبيهة لطفي التي قدمت "الجذور لا يمكن أن تموت" بالتعاون مع مؤسسة السينما الفلسطينية 1977، وقدمت أيضا "بوابة الفوقا" 1991، الذي يرصد حياة مدينة صيدا وهموم ساكنتها، نابشا في ذاكرتهم، وقد حصل الفيلم على جائزة مهرجان الاسماعلية للأفلام التسجيلية، كما عرض في مهرجان دمشق السينمائي. وبرز أيضا المخرج القادم من المسرح روجيه عساف وقدم "حكاية الحاج محمد" 1982 من إنتاج فرقة مسرح الحكواتي، وبعده "أيام الخيام" 1985 عن مسرحية لنفس الفرقة، ثم فيلمه الطويل "معركة" 1985[2].

3. فلسطين:

تعود بدايات السينما في فلسطين للحظة اختراع السينما نفسها، بفضل الأخويين لوميير اللذين سيبعثان عملاءهما لتصوير مناظر للأرض المقدسة يعرفان أنها ستثير اهتمام الجمهور الأوروبي المسيحي. هكذا سيتم تصوير عدة لقطات سينمائية، منها "محطة القطار في القدس" وهو محاكاة للمشهد الشهير الذي صوره الأخوان لوميير[3]. ويدّعي الكثيرون أن ولادة السينما الفلسطينية كانت ستكون في 1926، على يد الأخوين بدر وابراهيم لاما، بعد سفرهما من مدينة بيت لحم إلى القاهرة. حيث اقتنيا معدات للتصوير السينمائي وتحميض الأفلام، استعدادا لإنشاء صناعة سينمائية بفلسطين. لكن تعقيدات الجمارك والمحاذير المختلفة، جعلتهما يغضان الطرف عن مشروعهما الأصلي والاستقرار في الاسكندرية[4].

وقد أسس "الأخوان لاما" شركة "كوندور فيلم" التي أنتجت أول فيلم عربي بعنوان "قبلة الصحراء"، عُرض في مايو 1927 في سينما الكوزموغراف. وبما أن الأخوين لم

---

[1] نفس المرجع ص 127.

[2] صبحي حليمة، السينما التسجيلية اللبنانية، سلسلة الكتاب العربي، قضايا وإشكالات السينما العربية، ص 113.

[3] عدنان مدانات، السينما الفلسطينية، مجلة الكاتب للثقافة والتقدم، عدد 137، 1991، ص 47.

[4] تيسير خلف، السينما الفلسطينية الجديدة، مجلة مارف، عدد 10، 1996، ص 19.

يكونا مصريين فلم يسجل لهما السبق في مجال الصناعة السينمائية المصرية[1]. ويذكر أنهما أنجزا 64 فيلما خلال تجربتهما التي استمرت 42 سنة. وانتهت بوفاة بدر لاما عام 1947، وبعد ستة سنوات من ذلك، سيطلق ابراهيم لاما النار على زوجته وينتحر، بعد أن عاش أزمة مالية ونفسية من تبعات إنجاز آخر أفلامه "القافلة تسير" في 1951[2]. وليس هناك ما يشير إلى أن "الأخوين لاما" قد انشغلا قط بفلسطين. فلم ينجزا أي عمل عنها، ولا حتى كانت لهما أي صلة مباشرة أو غير مباشرة بالموضوع الفلسطيني. ويتم اعتبارهما على العموم، نموذجا مبكرا للكثير من السينمائيين فلسطينيي الأصل الذين عملوا في سينمات عربية أو أجنبية[3].

وسوف تعرف فلسطين محاولات فردية لصنع أفلام في أربعينات القرن العشرين، لكن الزمن لم يترك لها أثرا. ويقال إن ابراهيم سرحان هو أول من سعى لإنشاء صناعة سينمائية في فلسطين. فصوّر أول فيلم في 1935 عن زيارة الملك سعود إلى فلسطين، مدته 20 دقيقة وتم عرضه في سينما أمير بتل أبيب. ثم أسس "استوديو فلسطين" في 1945، وأنجز فيلما عن أحمد حلمي باشا، عضو الهيئة العربية العليا، بمناسبة قدومه من القدس إلى يافا. وسيشترك مع الصحفي زهير السقا في تأسيس "شركة الأفلام العربية" وسيحاولان إنتاج فيلم "في ليلة العيد"، كما سيعلنان عن تصوير فيلم "عاصفة في بيت"، وكلها طبعا أفلام لا أثر لها [4]...

وبقيت الحصيلة الإنتاجية قبل عام 1948 قليلة ومحدودة، وعندما قامت الثورة العربية الكبرى بفلسطين عام 1936-1939، لم يقم أحد بتوثيقها من وجهة نظر عربية، مثلما لم يوثق أحد نزوح حوالي 75 ألف فلسطيني إلى الدول المجاورة عام النكبة. وهي أحداث محفوظة في الأرشيف السينمائي الإسرائيلي. وظل هذا الغياب سمة طبعت الجانب العربي والفلسطيني إلى غاية النكسة في 1967[5]. والحال أنه قد تم إنجاز مجموعة من الأفلام البسيطة قبل ذلك، كالفيلم الوثائقي "فلسطين الدامية" عام 1949، وفيلم "هذه فلسطين" في 1955، وفيلم "طلائع العودة" و"بالسلاح عائدون" عام 1960، وفيلم "إسرائيل قاعدة العدوان" عام 1964، وكلها من إخراج الفلسطيني صالح الكيالي[6].

وستعرف السينما الفلسطينية طفرة كمية ونوعية بعد النكسة، إذ سيتم تأسيس أول قسم للتصوير الفوتوغرافي في الأردن، وهو تابع لحركة "فتح"، وقد كان مكوّنا من ثلاثة أشخاص فقط، كانوا يشتغلون بآلة تصوير بسيطة، وظلوا يستعيرون كاميرا تصوير سينمائي مقاس 16 ملم، لتسجيل ما يمكن تسجيله، دون خطة عمل محددة، وفي أواخر

---

[1] المرجع السابق، ص 20.

[2] بشار ابراهيم، فلسطين في السينما العربية، الفن السابع عدد 45، دمشق، منشورات وزارة الثقافة 2001، ص24.

[3] المرجع السابق، ص 22.

[4] تيسير خلف، السينما الفلسطينية الجديدة، مجلة مارف، عدد 10، 1996، ص 21.

[5] علاء الدين عياش، ملامح الأفلام التسجيلية الفلسطينية، دار العين للنشر، 2010، ص 66.

[6] حسين العودات، السينما والقضية الفلسطينية، عمان، دار الأهالي للطباعة والنشر، ص 61.

1969 سيحصل القسم على كاميرا متطورة، قادرة على تسجيل الصوت والصورة مباشرة، الأمر الذي سيفسح المجال لوضع خطة إنتاج أكثر طموحا[1].

وسيتضاعف عدد العاملين منذئذن، وسيتغير اسمه إلى وحدة أفلام فلسطين، وقد كان حجم إنتاجها متواضعا في 1969، ثم أخذت تنتج معدل ثلاثة أفلام بين 1971 و1972، ثم سيرتفع إلى 12 فيلما في 1973، وفي سنوات 1974 و1975 و1977 كان الإنتاج حوالي خمسة أفلام سنويا. وقد كانت الوحدة ترى أن مهمة السينما تكمن في صنع أفلام تعبوية وتحريضية وإعلامية، وتسجيل جوانب القضية الفلسطينية، ونشاطات الثورة، وأوضاع الشعب الفلسطيني[2].

وسوف تحذو الفصائل الفلسطينية الأخرى حذو منظمة فتح، فتنشئ وحداتها أيضا. فأنشأت الجبهة الشعبية لجنة الإعلام المركزي، ومقرها بيروت، وستنتج أفلاما أهمها: "غسان كنفاني: الكلمة البندقية"، 1973، 20 دقيقة، إخراج قاسم حول. وفيلم "أوراق سوداء" 1979، إخراج فؤاد نثوت، ويتناول سيرة قادة إسرائيل التاريخيين عبر مذكراتهم، ويتضمن مقابلات مع الفلسطينيين في المخيمات، لتأكيد وجهة نظرهم في التاريخ الأسود لقادة إسرائيل، والمجازر ضد الشعب الفلسطيني[3]. وقد جاءت معظم الأفلام التي قدمتها الفصائل الفلسطينية متشابهة، من حيث أنها مقاتلة، تعتمد على الواقع الإخباري. كما انصب اهتمامها على إبراز الكثير من الصور العاطفية الوجدانية تجاه القضية الفلسطينية، وكانت هذه السبل تتوافق غالبا مع شعارات تلك الفترة التاريخية، فالكفاح المسلح والعمل الفدائي ومعسكرات التدريب والأشبال طغت في أفلام السبعينات، كما كانت رسائل فضح العدو بهمجيته وجرائمه، ورسائل مناشدة للوقوف إلى جانب الثورة الفلسطينية[4]. وقد ظلت معظم الفصائل تكتفي بإنجاز أفلام حول الأعمال الفدائية التي تقوم بها، والسياسات التي تتبناها، مما حوّلها لمجرد روبورتاجات أو أفلام دعائية، مع العلم أن تلك السينما كانت تعمل في ظروف في غاية الصعوبة والتعقيد، فالثورة كانت تعيش حالة حرب مستمرة[5].

ومن الناحية الإعلامية فقد عانت السينما الفلسطينية من عدم الدقة والوضوح في التوجه الإعلامي. وبقيت في مجملها معتمدة على مجهودات فردية. وحتى الأرشيف الذي سيتعاقب الكثيرون على تصويره ومراكمته بين 1969- 1982، سيتعرض للضياع لحظة اجتياح بيروت من طرف القوات الإسرائيلية، بعد أن سطت على مركز الأبحاث التابع لمنظمة التحرير الفلسطينية، حيث نقلت شاحنات كل الوثائق المرئية والمكتوبة، وما بقي منها

---

[1] مرجع سابق، ص 62.

[2] مرجع سابق، ص 66.

[3] قاسم الحول، السينما الفلسطينية، بيروت، دار العودة، ص 35.

[4] علاء الدين عياش، ملامح الأفلام التسجيلية الفلسطينية، دار العين للنشر، 2010، ص 76.

[5] مرجع سابق، ص 77.

هو نسخ فيديو فقدت الكثير من جودتها[1].

ومع عقد الثمانينات ستأخذ السينما الفلسطينية منعرجا جديدا، فبخروج المقاومة من بيروت، تبددت الأحلام وأُجّلت المشاريع وتوّزع المخرجون الفلسطينيون في مختلف الدول العربية، عندئذ ستعرف ولادة جديدة من داخل إسرائيل. هكذا سيخرج ميشيل خليفي فيلمه الوثائقي الطويل "صور من ذكريات خصبة" الذي سيصبح رافدا مهما لكل الأفلام التي سوف تأتي بعده. وتم التعامل معه على أساس أنه الفيلم الفلسطيني الأول القادم من "الداخل"[2]. وميشيل خليفي من مواليد الناصرة عام 1957، يحمل الجنسية الإسرائيلية، درس السينما ببلجيكا، ثم أنجز أربعة أفلام وثائقية للتلفزيون البلجيكي عام 1978 هي فيلم"الضفة الغربية.. الأمل الفلسطيني"، وفيلم "المستوطنات الإسرائيلية في سيناء" وفيلم "الأشرفية" وفيلم "الفلسطينيون والسلام"، إلا أن الرواية الرسمية الفلسطينية أهملتها ، فقد كان حديثها لايزال عن الكفاح المسلح وتحرير فلسطين، أما القبول بحل سلمي فلم يكن يحتمل المجاهرة[3].

وسوف تركز السينما الفلسطينية الجديدة، على الطابع الحياتي والوجودي بالنسبة لفلسطينيي الداخل. مثبتة الوجود الفلسطيني في المكان، متحدثة عن ذاكرته ومستكشفة لتاريخيته وهويته الثقافية، وهو تحوّل حقيقي في مسار السينما الفلسطينية[4]. ثم سيقدم مخرج آخر هو علي نصّار فيلمه "مدينة الشاطئ" عام 1983، الذي يدور حول مدينة يافا ذات الأغلبية العربية، مستعرضا حضورها وتاريخها. كما سينجز ميشيل خليفي فيلما آخر بعنوان "طريق النعيم" عام 1985 حول اغتيال نعيم خضر مدير مكتب منظمة التحرير الفلسطينية ببلجيكا، والذي يروي أن جهاز مخابرات عربي اغتاله. وسيظهر مخرجون كثر يحفرون في نفس المسار، كناظم الشريدي الذي سينجز فيلمه "نداء الجذور" لتفنيد المزاعم الصهيونية بأن شعب فلسطين بلا ثقافة وبلا جذور[5]. كل ذلك قبل أن تنطلق انتفاضة أطفال الحجارة في 1987، التي ستشكل حافزا قويا لوسائل الإعلام الدولية من أجل تسجيل فعاليات الانتفاضة يوما بيوم. ويعد فيلم "أطفال الحجارة" لجورج خليفي وزياد فاهوم عام 1988، أول استجابة للسينما الفلسطينية الجديدة للانتفاضة، عبر تتبع مجموعة من الأطفال وحياتهم اليومية[6]. واشتهر في تلك الفترة فيلم "أطفال جبل النار" للمخرجة مي المصري عام 1990، والتي عادت لمدينتها نابس بعد سنوات من الحياة بأمريكا[7]. وفي العام 1989، سيقدم رشيد مشهراوي فيلمه "دار ودور/ثمن الخبز" ويتناول فيه حياة عامل فلسطيني ومعاناته في إسرائيل، وأثر الحصار الذي فرضه الاحتلال خلال الانتفاضة، كما قدم فيلم "أيام طويلة في

---

[1]تيسير خلف، دليل الفيلم الفلسطيني، الدوحة، مهرجان الشاشة العربية المستقلة، 2001، ص2.

[2]مرجع سابق، ص 7.

[3]بشار ابراهيم، السينما الفلسطينية في القرن العشرين، الفن السابع عدد 45، دمشق، منشورات وزارة الثقافة 2001، ص 95.

[4]علاء الدين عياش، ملامح الأفلام التسجيلية الفلسطينية، دار العين للنشر، 2010، ص 82.

[5]تيسير خلف، دليل الفيلم الفلسطيني، الدوحة، مهرجان الشاشة العربية المستقلة، 2001، ص 61.

[6]مرجع سابق، ص 50.

[7]مرجع سابق ص 52.

غزة" عام 1991، ويتناول ثلاثة نماذج من العمال في غزة، وشهادتهم التي تبين مواقفهم المتعددة إزاء العمل في إسرائيل خلال الانتفاضة عام 1987[1].

وستواصل السينما الفلسطينية ازدهارها في هذه الفترة، بظهور جيل جديد من المخرجين وأسماء جديدة، وفي عام 1991 سيقدم ثلاثة مخرجين هم عبد السلام شحاذة، ونزيه دروزة وسهير اسماعيل فيلم "يوميات فلسطينية"، راصدين الواقع اليومي تحت الاحتلال الاسرائيلي[2]. أما المخرج حنّا مصلح فسيقدم فيلما بعنوان "عرس سحر" عام 1992، يتناول فيه الاستعدادات لزواج في قرية قرب مدينة بيت لحم، وذلك من خلال حديث النساء الفلسطينيات عما يتوقعنه من حياتهن الزوجية، في ظل الوضع السياسي المعقد في الضفة الغربية[3].

وما إن أخذت السينما الفلسطينية تنضج مع بداية التسعينات، حتى برز منعرج جديد تمثل في محادثات السلام، مع "مؤتمر مدريد" عام 1991 ثم اتفاقيات أوسلو عام 1993، وما تبعهما من عودة لأفراد قيادة منظمة التحرير الفلسطينية إلى غزة في إطار السلطة الوطنية عام 1994، بدأت معها مرحلة جديدة للإعلام الرسمي، وتحول إنتاج السينما الفلسطينية لتلفزيون فلسطين والفضائية الفلسطينية[4]. وستتواصل أسماء جديدة في الظهور، وستزدهر السينما في هذه الفترة، نظرا للاستقرار النسبي. وتطورت قدرات السينمائيين الفلسطينيين، بعدما عمل بعضهم في السينما الإسرائيلية قبل إنتاج سينما فلسطينية خالصة[5]. وتراجعت السمات الثورية والتحريضية المباشرة، وبرزت سمة التأمل والإفصاح عن حال الفلسطيني، سواء كان يعيش في الاحتلال أو في المنافي[6]. وفي عام 1995 أنجز ميشيل خليفي فيلمه الوثائقي "الزواج المختلط"، الذي يبدو وكأنه دعوة للتعايش، وأنجز رشيد مشهراوي فيلم "انتظار" الذي يتناول حياة الفلسطينيين في غزة والضفة الغربية بعد عودة السلطة الفلسطينية، من خلال انتظارهم للحلم، والخلاص من الاحتلال. أما المخرجة عزة الحسن فأخرجت فيلمها "كوشان موسى" عام 1999، وهو يتناول مصير أوراق ملكية الأراضي الفلسطينية. وأنجز المخرج صبحي الزبيدي فيلمه "خارطتي الخاصة جدا" عام 1998 مذكّرا بمعاناة ومصير اللاجئين الفلسطينيين.

ومع نهاية عقد التسعينات وصلت محادثات السلام للباب المسدود، مؤدية لاندلاع انتفاضة جديدة، وانطلاق حلقة جديدة من المسلسل العنيف. وستأخذ الانتفاضة الثانية تسمية "انتفاضة الأقصى"، ستجد نفسها أمام تغطية غزيرة من طرف الفضائيات، حتى أصبحت

---

[1] علاء الدين عياش، ملامح الأفلام التسجيلية الفلسطينية، دار العين للنشر، 2010، ص 84.

[2] مرجع سابق، ص 86.

[3] تيسير خلف، دليل الفيلم الفلسطيني، الدوحة، مهرجان الشاشة العربية المستقلة، 2001، ص 62.

[4] علاء الدين عياش، ملامح الأفلام التسجيلية الفلسطينية، دار العين للنشر، 2010، ص 87.

[5] نفس المرجع، ص87.

[6] فاطمة شعبان، السينما الفلسطينية، خروج من العقائدية إلى أنسنة الفلسطيني، صحيفة الاتحاد، 19/10/2007.

المعاناة الفلسطينية مادة يومية في المحطات التلفزيونية، كما جاء في فيلم "زمن الأخبار" للمخرجة عزة الحسن[1]. وكان من الطبيعي أن تواكب الأفلام الفلسطينية هذه الانتفاضة، وقد جاء معظمها بسيطا بساطة مقصودة، فتحررت من عقود من الأفلام التحريضية [2]...

وفي عام 2000 أنجز صبحي الزبيدي فيلم "ضوء آخر النفق" عن خروج الفلسطينيين من السجون الإسرائيلية. كما أنجز رشيد مشهراوي فيلم "خلف الأسوار" في نفس العام عن مدينة القدس ومحاولات إفراغها من سكانها الأصليين، ومعاناتهم وهم يرون المدينة تتسرب من بين أيديهم. كما قدم فيلم "هنا فلسطين/بث مباشر" عام 2001، يتناول عمل الصحفيين الفلسطينيين الذين يشتغلون في إذاعة صوت فلسطين برام الله خلال الانتفاضة الثامية، وتدمير مبنى الإذاعة وعمل المراسلين والمذيعين. وهذه الفترة كانت مشهورة بالحصار المستمر والاجتياح الإسرائيلي للضفة الغربية بمدنها وقراها ومخيماتها، وكل هذا أثر سلبيا وبشكل كبير على الوضع السياسي والاقتصادي والاجتماعي للفلسطينيين، من هنا جاءت الأفلام ممثلة لهذا الواقع والأحداث، ومعنية بها بشكل واضح [3]...

4. تونس:

عرفت تونس السينما مبكرا بدورها، بفضل الأخوين لوميير، اللذين بعثا مصوّريهما لتصوير أولى اللقطات سنة واحدة بعد اختراع "السينماتوغراف"، فوثّقوا أهم معالم تونس العاصمة (باب السويقة، وباب البحر، وباب سعدون وبعض أسواق المدينة) وفي السنة 1897، سيتم تنظيم أول عرض في العاصمة على شاكلة العرض الذي تم تنظمه في باريس في نفس الفترة.وسيندهش تونسي يهودي شاب، اسمه ألبار شمامة شيكلي، بهذه المعجزة التقنية، وسيفعل ما في وسعه للحصول على كاميرا، قبل أن يشرع في تصوير أفلامه الخاصة، بعد مشاهدة أولى أعمال "مليس" Meliès التي أصبحت تُعرض بانتظام في تونس، بعد أن فتحت أول قاعة تجارية للعروض السينمائية في 1908[4].

سيصوّر ألبير شمامة شيكلي، أول فيلم تونسي قصير بعنوان "زهرة" عام 1922، وستلعب ابنته بطولته، ثم سيصوّر أول فيلم طويل بعد ذلك بسنتين بعنوان "عين الغزال" أو "فتاة قرطاج" من بطولة ابنته أيضا. والحال أن الكثير من المؤرخين لا يعترفون له بالسبق في السينما التونسية على أساس أنه فرنسي الثقافة يهودي الهوية. لكن النظرة إلى أعماله تكشف هويته التونسية رغم فرانكوفونيته[5].

وبقيت تونس منذ ذلك الحين، مسرحا لأفلام أجنبية يصوّرها مخرجون معجبون

---

[1] نفس المرجع.

[2] علاء الدين عياش، ملامح الأفلام التسجيلية الفلسطينية، دار العين للنشر، 2010، ص 89.

[3] نفس المرجع، ص 90.

[4] الموسوعة التونسية المفتوحة http://www.mawsouaa.tn/wiki

[5] نفس المرجع.

بمناظرها وضوئها وقربها من أوروبا. ولن تعرف السينما التونسية انطلاقتها الحقيقية إلا بعد مرور عدة سنوات بعد الاستقلال. رغم أن السينما كانت قد تحولت إلى ممارسة ثقافية متغلغلة في وجدان الأهالي، بفضل الأفلام المصرية الأولى التي عرضت على الجمهور منذ الثلاثينات، والذي كان يقبل عليها إقبالا شديدا، حتى أصبح استغلال القاعات السينمائية تجارة مزدهرة انتشرت في كل أنحاء البلاد[1] .

وسيغيب الإنتاج السينمائي الوطني، خلال العشرية الأولى بعد الاستقلال. فلن يظهر مخرج سينمائي واحد رغم انطلاق حركة ثقافية نشيطة أعطت كتابا ومسرحيين ورسامين، بل إن الثقافة السينمائية نفسها كانت شديدة الحيوية بفضل النوادي السينمائية التي انتشرت هي الأخرى في كل أنحاء البلاد. ولن تنتج تونس فيلمها الطويل الأول إلا عام 1966، وهو فيلم "الفجر" لعمار الخلايفي، وسيُعرض في 20 مارس 1967، بمناسبة عيد الاستقلال. وسيتواصل الإنتاج بعد ذلك بوتيرة منتظمة خلال الثلاثين سنة الموالية، بمعدل فيلمين كل سنة. وقد ظل موضوع التحرر الوطني التيمة الغالبة على الأفلام الأولى، وهو أمر مفهوم، يواكب الحاجة إلى تأليف هوية بصرية ووطنية للشعب التونسي. وسيجد السينمائيون الأوائل في نضال الشعب ضد المستعمر مادة سينمائية غنية لأعمالهم. وفي هذا السياق جاء فيلم ثان لعمار الخلايفي بعنوان"الفلاقة" في 1970، ثم فيلم "سجنان" لعبد اللطيف بن عمار في سنة 1974. ورغم أن هذه الأفلام الثلاثة تشترك في التيمة نفسها، فإن كل واحد منها جاء مختلفا في الرؤية والطرح[2].

وبعد فرحة الاستقلال، سينكب السينمائيون على متابعة التحولات المجتمعية التي ستطبع البلاد. فسيتناول المخرج ابراهيم باي باي عبر فيلمه "و غدا" في 1971، موضوع الهجرة القروية. ثم فيلم "تحت مطر الخريف" في 1969 لأحمد خشين، الذي تميز بنبرته الاجتماعية في تتبع معاناة ربة أسرة تضطرها الظروف للعمل لإعالة أسرتها، منتقدا غياب نظام عادل للحماية الاجتماعية. أما فيلم "شمس الضباع" 1976 فسينتقد بقوة أكبر الآثار السلبية للسياسة السياحية للبلاد، راصدا أحوال قرية يعيش أهلها من الصيد والفلاحة، ستتحول لمنتجع سياحي بفعل جشع المستثمرين، فتنقلب المفاهيم ويصبح الفلاحون باعة متجولين للبطاقات البريدية، أما الصيادون فيؤجرون مراكبهم للترفيه عن السياح[3].

ويتطور هذا المسار حتى الثمانينات، فيأتي فيلم "عزيزة" لعبد اللطيف بن عمار 1980، محاولا ملاحقة هذه القيم الجديدة التي تظهر في المجتمع التونسي، خصوصا الحلم بالثراء السريع ومواجهة جيل كامل من الشباب لظاهرة البطالة، وبقاء المرأة رغم خطاب التحرر الرسمي، أسيرة لعقلية متخلفة. وفي "ظل الأرض"1982 يعالج الطيب الوحيشي

---

[1] Benali Abdelkader, Le Cinema Colonial au Maghreb, Editions du Cerf, 1998, p77.

[2] الموسوعة التونسية المفتوحةhttp://www.mawsouaa.tn/wiki

[3] ابراهيم العريس، السينما والمجتمع في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، 2015، ص 254.

موضوع الهجرة كحلم يركبه الشباب التونسي ويعودون منه في توابيت[1].

كما سيظهر اتجاه جديد في نفس الفترة، يتمثل في بزوغ النبرة الشخصية في الأفلام، ففي أواخر الثمانينات سيقدم نوري بوزيد فيلم "صفائح من ذهب" 1988، حيث يروي معاناة مثقف يساري، اكتشف زيف الشعارات التي ناضل من أجلها، بقراءة شخصية لحقبة السبعينات وكتابة ذاتية لتجربة عاشها المخرج. وسيفتتح فريد بوغدير عقد التسعينات بفيلم "عصفور السطح" 1990 الذي يعيد بناء الحياة اليومية في حي الحلفاوين في تونس الخمسينات ويصور الخيبات التي عاشها وهو طفل يتدرج نحو المراهقة. وستنضاف إلى هذه القائمة المخرجة مفيدة التلالي "صمت القصور" 1994، عاكسة تجربة شخصية عايشتها رغم أنها لم تكن الشخصية الرئيسية[2].

ومن خصائص هذه الأفلام أن سيناريوهاتها مكتوبة من طرف المخرجين أنفسهم (وهو الفهم الشائع عن سينما المؤلف، رغم أن النظرية في الأصل انطلقت من ظاهرة مخرجين اشتغلوا في هوليود نجحوا في ترك بصمتهم دون أن يكتبوا أفلامهم بالضرورة، هتشكوك كمثال بارز) والحال أن هذه الأفلام التونسية هي أقرب للسير الذاتية السينمائية منها لأفلام المؤلف...

غير أن هذه الأفلام لم تحقق نجاحا تجاريا بقدر ما حققت سمعة فنية لأصحابها وللسينما التونسية ككل، التي يتفق النقاد على أنها عاشت فترتها الذهبية في التسعينات. وهذا لم يمنع أن الظروف الإنتاجية قد ظلت معقدة في البلاد، ملقية بظلالها على مستقبل تطور الفن السابع ومصيره. ومع غياب المنتجين، وجد المخرجون أنفسهم مضطرين لإنشاء شركاتهم الخاصة لإنتاج أفلامهم بأنفسهم، ودخل بعضهم في مغامرات تكاد تكون سوريالية على أمل كسر طوق الفشل التجاري. فتخيل رضا الباهي مثلا، أن بمقدوره الاستعانة بممثلين مصريين مشهورين وجعلهم يمثلون في فضاء تونسي آملا في أن يفتح أبواب السوق العربية. فكان فيلم "الملائكة" سنة 1984 بطولة كمال الشناوي ومديحة كامل، وقد كانت قصة تونسية باللهجة المصرية. فجاء الفيلم باهتا وغير واقعي. ولم يقتنع رضا الباهي بذلك الفشل، فعاود الكرة مستعينا بممثلين عالميين هم: جيلي كريستي وبان كازارا وجان كارماي، وحظي الفيلم "الذاكرة الموشومة" بدعم من عدة جهات أجنبية. لكنه جاء فضفاضا ومترهلا وبلا روح بسبب التنازلات التي قدمها المخرج للمنتجين[3].

ويمكن القول إن السينما التونسية قد تدرجت من الاشتغال على قضايا الكفاح ضد المستعمر، ثم المعضلات الاجتماعية التي واجهته الدولة الناشئة، قبل أن يبرز الجيل الثاني بنظرته الذاتية، والذي حاول أن يعبر عن التجربة التي عاشها اجتماعيا وسياسيا وثقافيا. وقد

---

[1] نفس المرجع، ص 256.

[2] نفس المرجع، ص 272.

[3] الموسوعة التونسية المفتوحة http://www.mawsouaa.tn/wiki

جاءت الأفلام متفاوتة المستوى رغم اشتراكها في نفس التيمات، لدرجة أن ذلك أعطى الانطباع بغزارة الإنتاج وهي في الواقع لم تكن تنتج أكثر من فيلمين في السنة[1].

أما الأفلام الوثائقية، فقد بدأت في الظهور متأخرة وتحديدا سنة 1985، وقد تحررت تدريجيا من الطابع التقريري المباشر، مكتسبة بعدا روائيا ملموسا. فكان فيلم "ثلاث شخوص يبحثون عن مسرح" لكلثوم برناز تحفة فنية تحتفي بالمسرح وأهله، بعد أن كان مجرد مشروع عن معلمة ثقافية هي مسرح مدينة تونس. وقد مزج الفيلم بالفعل بين الأدوات الوثائقية والتخييلة، فاستحضرت المخرجة ذكرى كل الفنانين الكبار الذين وقفوا على خشبة ذلك المسرح أمثال يوسف وهبي وأمينة رزق وجورج الأبيض، وقد كانت كلثوم برناز من المخرجات الوثائقيات التونسيات البارزات، بعد أن درست السينما بباريس في أواخر ستينات القرن الماضي، وتمرست بعد ذلك كمساعدة إخراج لعدد من المخرجين البارزين مثل البولندي بولانسكي والإيطالي فرانكو زيفرلي والفرنسيين سيرج مواتي وكلود شابرول، فضلا عن المخرجين التونسيين. وقد كانت من أولى المخرجات التي أخذت تشق طريقها مع رائدات مثل سلمى بكار وناجية بن مبروك، وقد اختارت السينما الوثائقية في البداية للتعبير عن هواجسها وانشغالاتها بشكل مباشر وجريء، ووجهت نقدها لعدة ظواهر لازال المجتمع التونسي ومعه معظم بلدان المنطقة يعيشونها إلى اليوم. في 1996 أنجزت فيلما وثائقيا بعنوان "ليلة الدخلة" وقد رسّخ خطابها السينمائي الصادم، وموقفها من تحرر المرأة من قيود المجتمع وخرافاته، مسلطة الضوء على تقاليد الزواج في تونس وتكبيلها لأفراح الناس. ويعتبر "شطر المحبة" 2008 آخر أعمالها، ويتطرق لمسألة المساواة بين الجنسين في الميراث [2]...

وفي "رباط" 1986 لحميدة بن عمار، ينشغل المخرج برباط المنستير ويُصوّر لنا عالما ناطقا بحياة المرابطين وتشخيصا لمظاهر الزهد بإعادة بناء صوتي لطقوس عبادتهم. وحميدة بن عمار من المخرجين الوثائقيين التونسيين المهمين، أنجز فيما قبل "الزيتونة في قلب تونس" 1981، و"الخطاط العربي" 1971، والواضح أنه مسكون بالتاريخ والهوية العربية الإسلامية (الهادي خليل، رموز: المخرج التونسي حميدة بن عمار، موقع الجزيرة الوثائقية) ويميل لإنجاز أعمال تعيد تصوير التاريخ، مستعينا براو لسرد الوقائع وصور تعود للحقبة التي يتطرق لها. وهو يعتمد منهجية علمية يستقيها من الباحثين والجامعيين ويعتمد على مستشارين لمزيد من الدقة حول المواضيع التي يتطرق لها. لكن هذه الصرامة العلمية لا تمنع من قدرته على إمتاع العين بأبحاثه الجمالية، وقدرته على ربط المراحل والحقب التاريخية وعرض أحداثها بعدما تتم مسرحتها ومرافقتها بالصور[3].

---

[1] نفس المرجع.

[2] موقع العربي الجديد، كلثوم برناز استعادة صاحبة "شطر المحبة".

[3] الموسوعة التونسية المفتوحة http://www.mawsouaa.tn/wiki

وفي "الحضرة" لمنصف ذويب ينطلق المخرج من ظاهرة الحضرة باعتبارها احتفالا صوفيا ليغوص في أعماق الوجدان الثري بالتخييل بلغة سينمائية رشيقة، جعلت الفيلم في منطقة التماس بين الوثائقي والروائي، فيه قوة الوثائقي من حيث هو وثيقة للتسجيل والحفظ، وفيه طرافة الروائي وتشويقه وغموضه. ومنطقة التماس هذه يندرج فيها الكثير من الأفلام التي أنتجت في الثمانينات مثل: "اللود" لحميدة مخلوف، و"البشير خريف" لعلي العبيدي، و"نظرة النورس" لكلثوم برناز، و"من قرطاج إلى واكادوكو" لخالد البصري[1]...

ويمكن القول إن السينما التونسية سواء الروائية أو الوثائقية، قد نجحت في لفت الانتباه إليها بجودة الأفلام التي أنجزها المخرجون التونسيون الذين تحلوا بمنتهى الجرأة والأصالة، فجاءت طروحاتهم مواكبة لتطورات المجتمع التونسي. ولا يفتونا ذكر الدور الكبير الذي لعبته الثقافة السينمائية التي بثتها نوادي السينمائيين الهواة المنتشرة في مختلف مناطق البلاد، والتي ترعرعرت في حضنها أجيال متلاحقة من المخرجين. فكانت فضاء للقاء شبان مولوعين بالفن السابع، يستقون منها ثقافتهم الأولى، ويشكلون مجموعات للإنتاج في إطار أدوات بسيطة ومحدودة، فتأتي النتائج مشجعة أحيانا، وهكذا سيكتسبون التجربة تقنيا وفنيا، وستكون هذه التجارب فرصة لإثارة نقاشات غنية بعد عرضها في مهرجان خاص أنشئ لهذا الغرض، هو مهرجان قليبية الدولي لأفلام الهواة الذي تأسس عام 1964، ونجح في البقاء إلى يومنا هذا، بوتيرة دورة كل سنتين. وقد شكل مدرسة حقيقية، برزت من خلالها عدة مواهب سينمائية، في غياب معهد أكاديمي متخصص تونسي لعدة عقود[2]...

5. المغرب:

لم تعرف السينما المغربية إنتاجا غزيرا في الجنس الوثائقي، بل إن الأفلام الوثائقية لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة خلال العقود الأولى بعد الاستقلال. ومن المفارقة أن انطلاقتها الأولى كانت وثائقية، عبر الفيلم القصير "صديقتنا المدرسة" 1956، الذي هو أول عمل منجز من طرف مخرج مغربي وموجه لجمهور مغربي بعد عشرات الأفلام الفرنسية ذات المنحى الكولونيالي. وستتوالى الأعمال "غير الروائية" دون أن تتجاوز قط عتبة الأفلام التعليمية والتربوية، إلى أن يظهر أحمد المعنوني بتحفتين سينمائيتين هما "ليام أليام" 1978 و"الحال"1981[3].

وكانت السينما المغربية قد ابتدأت مثل الكثير من السينمات العربية، بمجيء مصوري شركة الأخويين لوميير لالتقاط مناظر عام 1896، وسيتم تصوير أول فيلم روائي طويل في 1919، بعنوان "مكتوب" من إخراج الفرنسيين بنشون وكانتان. وسيعمل هذا الفيلم على الاحتفاء بالمناظر الجغرافية والطبيعة العذراء التي لا تنغصها سوى "الطبيعة

---

[1] نفس المرجع.

[2] ابراهيم العريس، السينما والمجتمع في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، 2015، ص 291.

[3] حميد تباتو، هوية السينما المغربية، فتنة اللامرئي وقلق المغلوبين، ص 27.

المتوحشة" للساكنة المحليين. وسيمثل الحلقة الأولى في سلسلة من الأفلام المسماة كولونيالية، والتي سيتجاوز عددها الأربعين، وستشترك كلها في اتخاذ البلد كإطار مشهدي يمرح فيه الإنسان شبه بدائي الذي هو الإنسان المغربي، وديكور تسود فيه النظرة الإثنوغرافية والغرائبية ذات الخيال المجنح، كما تروّج لصورة البطل الأجنبي المتحضر والمسكون بروح المغامرة[1].

ويمكن الوقوف على أولى البوادر الوثائقية في هذه الأفلام الكولونيالية، رغم أنها كانت أفلاما روائية مغرقة في الخيال. يتحدث الباحث عبد القادر بنعلي، في كتابه "السينما الكولونيالية في البلدان المغاربية، ص 57"، عن فيلم "خمس جنتلمانات ملعونين" حيث يتم اللجوء إلى مشهد وثائقي، يُزرع في صلب الحكاية، عندما يذهب السياح الخمسة لمدينة مولاي ادريس، فيبدأ "المشهد الوثائقي" متتبعا رقصات الأهالي في حالة هذيان روحاني، والذبائح الموجهة للضريح، و"تجريح الذات" الذي يقدم عليه عيساوة تحت ضربات الطبول. وهو مشهد يسلط الضوء، حسب الباحث، على الطابع "الدموي" والبدائي لهذه الطقوس، مازجا بين اللقطات الوثائقية لهذا الاحتفال البشع و"اللقطات الروائية" للشخصيات الأوروبية وهي تنظر لهذا العالم بمزيج من الرعب والقرف. فيقوم الفيلم بتوجيه المتفرجين نحو مشاعر سلبية في غياب كل تفسير ثقافي لطبيعة تلك الطقوس، دافعة في اتجاه نوع من "شيطنة الآخر"[2].

وهكذا فإن استعمال "اللقطات الوثائقية" يكتسي أهمية قصوى بالنسبة لتطور الحبكة، فهي يسهل "تثبيت" صورة المغاربة وفضائهم في ذهن المتفرجين الغربيين، والملاحظ أن "صورة المغربي" يتم رسمها عبر "الوثائقي" الذي يحمل نوعا من الحقيقة المضاعفة لا تحتمل المسائلة، بينما الأوروبي يظل في فضاء تخييلي رحب مفتوح على كل الاحتمالات. ويتحول استعمال الوثائقي إلى تقنية مؤسِّسة للبنية السردية للفيلم، وهي تقنية موجودة في أفلام أخرى لهذه الفترة، مثل فيلم "نجمة الجنوب" من إخراج بأوندري هوجون عام 1931. وتهتم هذه الأفلام في أحيان كثيرة بإخبار المتفرجين الفرنسيين عبر جنريك البداية، أن الأناس الذين سيشاهدونهم هم السكان الأصليون الحقيقيون وليسوا ممثلين[3]...

وفي أفلام أخرى، تفاجئنا مشاهد تبدو وكأنها قفزت من فيلم وثائقي قصير كتلك التي كانت تنجزها السلطات الفرنسية عن الأوضاع الصحية في المستعمرات. كما تستوقفنا مشاهد رغم خياليتها، يجنح فيها المخرج إلى تبني أسلوب وثائقي لتعميق مصداقيتها. مثل مشهد في فيلم "ايطو"، يدور حول تحضيرات قبيلة حمو الأمازيغية للقتال، بعد إعلانها الحرب ضد فرنسا وحلفائها. في هذا المشهد، نرى الفرسان مجتمعين ليلا في مجموعات صغيرة حول

[1] حسن بحراوي، مسار السينما المغربية قراءة في الأداء والتركم، موقع وزارة الثقافة الالكتروني.

[2] Benali Abdelkader, Le Cinema Colonial au Maghreb, Editions du Cerf, 1998, p57

[3] Ibid, p58

النار. عبر "تارافلينغ" طويل يكتشف المتفرج مجموعات من "الموسيقيين" يغنون ويرقصون، ورجالا آخرين منهمكين في شي الخرفان للعشاء الكبير. والحال أن الطابع "الوثائقي" لهذا المشهد واضح، وهو يرمي لإلقاء الضوء على الطابع "المتوحش" و"الدموي" و"الرافض للترويض الحضاري" لهؤلاء الأشخاص، بعد أن وصل بهم الأمر للاحتفال فرحا بفكرة الذهاب إلى القتال[1].

وفي الأربعينات، سيدخل شاب مغربي نزح إلى الدار البيضاء اسمه محمد عصفور، مغامرة تصوير أولى الأفلام المغربية، متأثرا بمشاهداته الأمريكية (شابلن، زورو، روبن هود). وستعطي هذه التجربة نوعا من سينما الفطرية... وكان محمد عصفور قد اشتغل كبائع للجرائد، حتى تمكن من شراء كاميرته الأولى، وقام بعرض أفلامه في مرآب بالمدينة القديمة. وسيتوج هذه المحاولات بفيلمه الطويل الأول "الابن العاق" عام 1958. قبل أن ينجز فيلمه الطويل الثاني "الكنز المرصود" في مطلع السبعينات[2].

ومع الاستقلال سينجز المخرج العربي بنشقرون أول فيلم هو "صديقتنا المدرسة" عام 1956، والذي ستتوالي بعده سلسلة من الأفلام القصيرة الوثائقية حول مواضيع الساعة: عودة محمد الخامس من المنفى- تمجيد الجيش الملكي- بناء طريق الوحدة- محاربة الأمية- الإصلاح الزراعي- التجنيد الإجباري... وسيفتح المركز السينمائي المجال لمجموعة من الشباب في متابعة تكوينات سينمائية خارج البلاد، ليكون أول فيلم روائي طويل حسب الرواية الرسمية هو "الحياة كفاح" لكل من محمد التازي وأحمد المسناوي سنة 1968. وكان هذان السينمائيان قد أنجزا عدة أفلام قصيرة، وقد جاء هذا الفيلم حاملا لبصمات الميلودراما المصرية بتركيزه على شخصية المطرب عبد الوهاب الدكالي، إلى جانب توابل وطنية أخرى... ولن تحقق السينما المغربية طفرتها النوعية إلا مع بداية السبعينات مع "وشمة" 1970، الذي سيحصل على عدة جوائز، في مهرجان قرطاج ودمشق، وجائزة جورج سادول الفرنسية [3]...

وستتواصل هذه التجارب ببزوغ اسم سهيل بن بركة، بدءا من فيلم "ألف يد ويد" عام 1972، متعرضا للاستغلال الذي تعاني منه طبقة الحرفيين في قطاع الزرابي الذين تغتني بفضل كدحهم فئات من المحتكرين والوسطاء. وبعده فيلم "حرب البترول لن تقع" عام 1975، بعيد الأزمة البترولية وإجهاض محاولة الدول العربية استعمال سلاح النفط في الصراع ضد إسرائيل. ثم فيلم "عرس الدم" عام 1977 المقتبس عن مسرحية لوركا الشهيرة، مع نقل القصة لإحدى قرى الجنوب المغربي، حيث يدخل فلاح شاب في صراع مع التقاليد الإقطاعية للزواج من ابنة أحد الفلاحين الأغنياء. وهو فيلم انتقده المهتمون لنزعته

---

[1] Ibid, p62

[2] حسن بحراوي، مسار السينما المغربية قراءة في الأداء والتراكم، موقع وزارة الثقافة الالكتروني.

[3] مصطفى المسناوي، أبحاث في السينما المغربية، منشورات الزمن، 2001، ص 70.

الفولكلورية والاثنوغرافية، التي حولت أجزاء منه لما يشبه الكارتبوسطال السياحية[1] .

كما سيظهر مومن السمحي بفيلم "الشركي" عام 1975 ذي النكهة التجريبية، إلى جانب أفلام مصطفى الدرقاوي التجريبية أيضا مثل "أحداث بلا دلالة" عام 1974، قبل أن يشترك أربعة مخرجين شباب هم محمد الركاب وسعد الشرايبي وعبد القادر لقطع ومحمد كونجار في تجربة سينمائية فريدة من نوعها، تمثلت في إنجاز فيلم طويل مشترك هو "رماد الزريبة" 1976 الذي عالج موضوع الهجرة القروية الأثير للسينما المغربية[2].

لكن المفاجأة الحقيقية ستكون مع أحمد المعنوني وفيلميه الوثائقيين "ليام أليام" 1978 و"الحال" 1981 من إنتاج إيزة جنيني، التي ستُخرج بدورها في عقد الثمانينات، سلسلة من الأفلام الوثائقية عن الموسيقى المغربية بكل روافدها وتنويعاتها . ويتتبع فيلم "ليام أليام" فلاحا شابا، يحلم بالهجرة لإيطاليا، إلا أنه يرتطم برفض أمه التي تتمسك ببقائه لمساعدتها على إعالة إخوته الأيتام. ورغم بساطة هذه "الحبكة" فالفيلم يعتبر فتحا فنيا ويشكل صدمة جمالية لكل من رآه. بفضل "الكتابة الخاصة" التي يعتمدها، وانتصاره لجماليات الهامش وإبداعية الفقر والبساطة. ويعتبر الباحث حميد اتباتو[3] أن إحدى أسرار نجاح هذا العمل في كون مخرجه يعتمد استراتيجية "السرد التسجيلي"، وهو بالذات البعد الذي نُعنى بتتبعه ودراسته، والذي فضّلنا أن نسميه "بُعدا تخييليا في السينما الوثائقية"، ويعدد الباحث الأسباب الأخرى الكامنة وراء نجاح الفيلم في إبرازه الكرامة الداخلية في أبسط المواقف، منتصرا لإنسانية الإنسان خارج مرتكزات الفرز الطبقي والسياسي والإيديولوجي، وعدم التورط في إعطاء حلول لما يطرح من مشاكل وقضايا، واعتماد بناء مفتوح للنهاية، لتجاوز الفهم البسيط للإبداع. كما أن اعتماده على "ممثلين" غير محترفين وتفجير فكرة النجم بمعناها التقليدي بحثا عن العفوية الصادقة سمة أساسية من سماته[4].

وسوف تليه في بداية الثمانينات تجربة فريدة أخرى للمخرج نفسه بعنوان "الحال"، وهو الفيلم الوثائقي الذي سيتم ترميم نسخته الأصلية سنة 2007 من طرف المؤسسة العالمية للسينما برئاسة المخرج الأمريكي مارتن سكورسيزي، الذي اكتشف الفيلم وأعجب به فتم إدراجه ضمن سلسلة من التحف السينمائية من كل بلدان العالم التي تُعنى المؤسسة بحفظها للأجيال القادمة[5]. ويختلف "الحال" عن "ليام أليام"، في كونه لا يُصوّر أشخاصا عاديين، بل "نجوما" هم أعضاء فرقة "ناس الغيوان". يقول خليل الدمون عن هذا الفيلم: "إننا نستشعر فيه طابعا سياسيا دون أن يكون هناك توجه سياسي صرف." ويضيف: "إنه تتبع لمسار هيجان جماهير تفوق في عدد الجماعة المحصورة في مكان معين، بحيث وصل هيجان ناس

---

[1] نفس المرجع، ص 72.

[2] حسن بحراوي، مسار السينما المغربية قراءة في الأداء والتراكم، موقع وزارة الثقافة الالكتروني.

[3] حميد تباتو، هوية السينما المغربية، فتنة اللامرئي وقلق المغلوبين، ص 31.

[4] نفس المرجع، ص 38.

[5] خليل الدمون، أشلاء نقدية، ص 218.

الغيوان إلى أماكن متفرقة وفي مساحات شاسعة جدا وبأعداد غفيرة." ويقوم الفيلم بتوثيق "الظاهرة الغيوانية" دون تدخل من أي أحد خارج عن الفرقة، باستثناء بعض الشهادات كشهادة الطيب الصديقي، الذي كان له السبق في اكتشاف مواهب أعضاء هذه الفرقة في مرحلة مبكرة من مشوارها الفني. وينقلنا من ضجيج المدرجات والسهرات إلى شوارع الحي المحمدي حيث ترعرع أفراد الفرقة. كما يأخذنا لمدينة الصويرة للمشاركة في طقوس كناوية بالصويرة صحبة هجهوج باكو. ويطوف بفضاءات مرتبطة بالمسار الذي مر منه كل فرد أفراد الفرقة وصفا الحياة اليومية للمغاربة على حقيقتها، بعيدا عن الصورة السياحية والفولكلورية للبلاد[1].

ويمثل هذان الفيلمان علامتين بارزتين في السينما المغربية وعملين يتيمين في السينما الوثائقية، فقد ظلت السينما الروائية تشكل الهاجس الكبير الذي شغل السينمائيين المغاربة. وسيكون علينا انتظار أواخر التسعينات، حتى يبدأ جيل أول من المخرجين الوثائقيين بالظهور، عائدا من المهجر، وقادما من حقول مختلفة، فعاد علي الصافي من فرنسا بعد دراسة السوسيولوجيا وأنجز عدة أفلام وثائقية، أبرزها "دموع الشيخات" 2004 الذي صنع شهرته، بفضل تغلغله في حميمية فرقة موسيقية شعبية تغني العيطة. وقد سمحت له الكاميرا الصغيرة واقتصار فريق التصوير عليه وحده، بمرافقتهم من سهرة إلى سهرة، ومعايشتهم في الكواليس ووسائل النقل والبيوت، مما جعله ينجح في التقاط حميمية كبيرة.

وفي بداية الألفينات، ستعود من فرنسا أيضا ليلى الكيلاني لتنجز فيلما عن سنوات الرصاص بعنوان "أمكنتنا الممنوعة" 2007، وهي قادمة من دراسة العلوم السياسية وقد اشتغلت طويلا كصحفية منتجة ريبورتاجات طويلة[2]. وستنجح في جعل فيلمها الذي يدوم ساعتين عملا سينمائيا، رغم أن الثقافة السينمائية السائدة في المغرب كانت تنحو إلى اعتبار الوثائقي شيئا خارج السينما، وسيعرض الفيلم لمدة طويلة في القاعات السينمائية. وستنتقل المخرجة بعد ذلك لإنجاز فيلمين روائيين ذوي نكهة واقعية دون العودة للوثائقي بعد ذلك.

وسيلمع نجم حكيم بلعباس، الذي يتصدر اليوم المشهد الوثائقي من حيث غزارة الإنتاج وانتظامه وفرادته. وقد درس السينما بأمريكا، وعاد لإنجاز فيلم تخرّجه "طائر في عش دافئ" الذي صوّره في مدينته بجعد، التي ستصبح فضاء لكثير من أفلامه. ورغم مواصلته العيش في أمريكا وتدريسه في جامعة شيكاغو، لم يغير ذلك من انشغالاته السينمائية وارتباطه بالهوامش المغربية[3]. وسيقوم بإنجاز فيلمه الروائي الأول بعنوان "خيط الروح" 2004، وهو أقرب ما يكون إلى الفيلم التجريبي، إذ أنه يمزج سبع حكايات، وتغلب عليه التجريبات التقنية والجمالية واللعب بالزمن. ويحكي عن شابة أمريكية ترافق أباها

---

[1] نفس المرجع، ص 280.

[2] احمد بوغابة، أمكنة ليلى كيلاني الممنوعة، موقع الجزيرة الوثائقية الالكتروني.

[3] محمد اشويكة، قراءة في أفلام حكيم بلعباس، حكيم بلعباس مشروع سينما جديدة. منشورات الجمعية المغربية لنقاد السينما، 2014، ص9.

المغربي الذي يعود للموت في مدينته الأصلية بجعد، وارتطامها بالثقافة المحلية، هي التي لم تستكشف جذورها المغربية من قبل. يموت الأب، وتقام له الجنازة، ويغرق الفيلم في الطقوسية التي بدت فلكورية للمشاهدين في ذلك الحين، لكنها مغزاها سيتوضح عبر الأفلام التي سينجزها بعد ذلك، إذا أنه لن يبارح الاشتغال على نفس التيمات.

وسينتقل حكيم بلعباس لإنجاز عدة أفلام وثائقية ذات نبرة حميمية. وكان "أشلاء" فيلما حاسما في مساره، رغم أنه تجميع لأشلاء بصرية سجّلها لأكثر من عشرين سنة. وسيحصل بفضله على الجائزة الكبرى في مهرجان طنجة للسينما الوطنية عام 2011. ومنذ ذلك الحين لن يتوقف عن إنجاز أفلام وثائقية متفردة بحريتها، هكذا سينجز "تلك الأيادي" 2012 و"محاولات فاشلة لتعريف الحب" 2013. كما سينجز أفلاما روائية يستعمل فيها منهجيات وثائقية مازجا ممثلين محترفين مع أناس عاديين يلعبون أدوارهم في الحياة مثل "علاش ألبحر؟" 2015 و"شي غادي وشي جاي" 2016 و"عرق الشتا" 2017. وربما يكمن نجاحه الرمزي في العمل على سلسلة التلفزية "وجوه" التي تنحاز للمهمشين دون تسليط الضوء على قهرهم الاجتماعي، بل تنتصر لخيالاتهم وحميميتهم[1]...

القسم الثاني:
تطبيقات

[1] نفس المرجع، ص 39.

عناصر تحليل الفيلم الوثائقي:

تتفرد السينما كشكل تعبيري باعتمادها على الصوت والصورة في نقل الواقع للمتلقي. ورغم قوة هذا الثنائي وفعاليته، فهي تلجأ إلى عناصر إضافية لتعميق التواصل مع المتفرج والتأثير عليه وجدانيا وفكريا، وهي العناصر التي سنعتمد عليه في تحليلنا. ويمكن القول إن "العملية التحليلية" للفيلم السينمائي تقوم على مرحلتين أساسيتين. تكمن الأولى في وصفه وتفكيكه لعناصر قائمة الذات، والثانية في اقتراح تأويل عبر إعادة تشكيل الفيلم من جديد[1].

بتقسيم عناصر الفيلم، يمكن التغلب على الانطباع العام الذي يخلفه ككل، والوقوف على تفاصيل يصعب استيعابها عند المشاهدة الأولى. هكذا ننطلق من تفكيك "النص الفيلمي" حتى نصبح أمام عناصر متفرقة ومستقلة عن بعضها البعض. تشترط المرحلة الثانية إقامة علاقات بين مختلف العناصر، ومحاولة فهم الكيفية التي تتآلف بها في ما بينها، بشكل يسمح بإعادة تشكيل الفيلم. ومن البدهي أن هذا التشكيل الجديد لا يوافق الإخراج الفعلي للفيلم. لكنه يصبح بدوره خلقا وإبداعا قائم الذات. يقول الباحثان فانوي وليتي في هذا السياق: "إن المحلل يقدّم بطريقته الخاصة عملا جديدا ومختلفا عن الفيلم، بل إنه يبعث فيه حياة أخرى. ويلّحان على كون هذا "الإبداع والخلق" يبقى مشروطا بضوابط دقيقة، فكل تحليل فيلمي ملزم بالحفاظ على مصداقيته بالابتعاد عن وصف وإقحام عناصر خارجية عنه، وبالبقاء على مقربة من العمل الأصلي خلال إعادة تشكيله، حتى لا يتحول إلى حديث عن فيلم آخر. هكذا تجب مقاومة الرغبة في "تجاوز" العمل الأصلي، وتكمن حدود كل "إبداع تحليلي" في

[1] Francis Vanoye et Anne Goliot-Lété, Précis d'Analyse Filmique, ed Nathan Université, 1992, p41.

موضوع التحليل نفسه. والفيلم بهذا، يمثل نقطة انطلاق ووصول كل تحليل[1].

وعند الاطلاع على معظم التحليلات السينمائية، نلاحظ أنه يصعب التمييز فيبين مرحلتي الوصف والتأويل، حيث يتداخلان في بعضهما البعض، أو يتعاقبان بشكل مستمر. ويمكن القول إن النتيجة النهائية للعملية التحليلية ليست ملزمة باستعراض تفاصيل الفيلم بشكل خطي كرونولوجي مواز لمنطق إنتاجه، ومن المستبعد أن يكون هناك تسلسل تقليدي للمرحلتين، وهناك على الأرجح استراتيجية "تناوب فوضوي" alternance anarchique لكليهما، حيث يتم استدعاء التأويل عندما "يجف" الوصف، والعكس بالعكس، مخلفا حركة متواصلة من التأرجح بين الكفتين[2]. وتقوم منهجيتنا التحليلية على العناصر التالية:

1. السرد:

للسرد السينمائي مميزاته التي ينفرد بها عن الفنون الأخرى، إلا أنه لا مجال لإنكار استفادته من الأشكال التعبيرية التي سبقته، من مسرح ورسم ورواية وفوتوغرافيا، خصوصا في بدايات السينما لما كانت مجرد اختراع لا يعرف أصحابه ما يصنعون به، إذ لم يكن في صيغته البدائية يتجاوز الفرجة المقترحة في المواسم الشعبية والسيرك.

بشكل مبكر، سيستعير الفن السابع قوانينه ومبادئه السردية من الأدب. حيث سيلجأ السينمائيون الأوائل إلى اقتباس روايات ومسرحيات ناجحة ومعروفة. كما سيعتمدون على قوانين التنسيق الجمالي المأخوذة عن الفوتوغرافيا والموروثة أصلا عن قرون من البحث الجمالي النابع من الفنون التشكيلية. لهذا سيكون "الكادراج" والتأليف البصري عنصرا أساسيا لجعل اللقطة السينمائية أكثر فاعلية.

وسيأخذ الأمر بعض الوقت قبل أن يبدأ السينمائيون في الشعور بنوع من الحرج في تبعية فنهم الوليد لما سبقه من أشكال فنية، ليصبح هاجسهم التفكير في لغة سينمائية قائمة الذات، تُقاس فرادتها بمدى استقلاليتها عن بقية الفنون. وهو اتجاه سيقدّم الكثير للسينما، وسيسمح لها باكتشاف أدوات تعبيرية خاصة بها، محققة استقلالها المنشود. وستحمل السينما بداخلها منذ ذلك الحين، نزعتين متناقضتين في الظاهر، تقوم الأولى على التناغم مع بقية الفنون وتحويل لغتها وأدواتها لصالحها، وتكمن الثانية في التطلع إلى لغة ومواقف لا يمكن التعبير عنهما سوى بالسينما، مؤسسة بذلك لغتها المتفردة[3].

ومن الواضح أن السينما تقوم على ما هو مرئي وما هو منطوق في نفس الآن، وليس مستغربا أن أول تعريف جاء به الأخوين لوميير للسينيماهم التي كانت وثائقية في الأصل هو "**سرد قصص** عن طريق عرض الصور المتحركة". وهو التعريف ظل يرتبط بالسينما

---

[1] Ibid, p43.

[2] Roberta Pearson, Early Cinema, The Oxford History of World Cinema, Oxford University Press , p13.

[3] Sheila Curran Bernard, Documentary Storytelling, Focal Press, 2004, p35.

رغما كل محاولات السينما التجريبية والطليعية في التخلص من هذه "النزعة السردية" لدرجة اقتراح أفلام تجريدية. ستبقى القصة في قلب كل فيلم سواء كان وثائقيا أو روائيا، بعيدا عن التجارب التي قدمت الكثير لتطور اللغة السينمائية دون كسب ود الجمهور واعترافه، الذي ظل عاملا حاسما في العملية السينمائية. ومعلوم أن "النظام السردي السينمائي" كان في البداية يعتمد على الصورة فقط، ليلحق به الصوت بعد ذلك ليصبحا معا نظامين سينمائيين مختلفين، لكنهما يتوحدان في النظام السردي السينمائي[1]...

وإذا افترضنا أن بداخل كل فيلم قصة، فإن كتابة الوثائقي تطرح عدة أسئلة، في مقدمتها: هل يُعقل أن يكتب المخرج أو المؤلف فيلمه الوثائقي قبل تصويره؟

يجيب كتاب **"فن الحكي الوثائقي"** Documentary Storytelling[2] على هذا السؤال باعتبار معظم الأفلام الوثائقية الجيدة تحمل بقلبها حكاية، بشخصيات قوية، وصراع درامي مشوق ونهاية مقنعة. لكن هذا لا يجب أن يجعلنا ننسى أن الوثائقيات تنطلق من الوقائع وليس من الأفكار والتخيلات. لذلك فالحكايات الوثائقية ليست خلقا إبداعيا بقدر ما هي ترتيب لتلك الوقائع، ولا يجب أن تكون إكراهات الحكي مبررا لاختلاق وقائع مزيفة. ويمكن القول إن الحكي الوثائقي هو استراتيجية عامة يتتبعها المخرج، أكثر منها خطاطة ميكانيكية أو سيناريو معد مسبقا...

إن الفيلم الوثائقي الجيد يفاجئ انتظاراتنا كمتلقين، بدفع الحدود المعروفة، وبأخذنا لقلب عوالم كنا نجهلها. ولينجح في هذه العملية عليه أن يشد انتباهنا ويستثمر رغبتنا العميقة في متابعة حكاية مروية بشكل جيد. ويقتضي التفكير في الحكاية الإجابة على أسئلة من قبيل: من هي الشخصيات؟ وما الذي تريد تحقيقه؟ وماذا سيحدث لو لم تنجح في تحقيق ما تريد؟ وأين يكمن الصراع الدرامي؟ وإلى أين تذهب القصة ككل؟ وهل هي جديرة بالمتابعة؟

والحال أن استراتيجيات فن الحكاية ليست بالجديدة. بل هي موجودة ومتعارف عليها منذ كتاب "فن الشعر" لأرسطو، حيث يقدم المبادئ العامة لما يسميه "الحبكة جيدة البناء"، وتلك المبادئ هي التي نجدها اليوم كامنة خلف كل كتابة وثائقية.

ويتحدث البعض عن **الخيط السردي** كقاطرة تجر القصة من البداية إلى النهاية، مرورا بالمحطات الرئيسية للحكاية، وتسمح كل محطة بتقديم معلومات تثير بدورها تساؤلات جديدة سيتم استكشافها في المحطات الموالية. وإذا كانت القاطرة قوية بما يكفي فإنها تجر القصة بإيقاع منتظم وتحافظ على متابعة المتفرج لها طوال الرحلة، أما إذا كانت ضعيفة وتتوقف في محطات اعتباطية دون أن تكون هناك ضرورة لذلك، فإن تركيز المتلقي يتشتت تدريجيا إلى أن يتخلى عن مشاهدة الفيلم بعد أن تخرج القاطرة عن سكتها[3].

---

[1] Joseph Campbell, le Héros au mille et un Visages, Editions Oxus, 2010, p421.

[2] Sheila Curran Bernard, Documentary Storytelling, Focal Press, 2004, p47.

[3] Joseph Campbell, le Héros au mille et un Visages, Editions Oxus, 2010, p436.

ويمكن بقليل من التدريب، عبر مشاهدة مختلف الأفلام الوثائقية، الانتباه للخيط السردي أو القاطرة التي تجر الأحداث بشكل خفي في كل فيلم من هذه الأفلام، كما يمكن التفكير في مدى تأثير القاطرة على الفيلم ككل، وإلى أي حد سيتغير إذا تم تغييرها.

وتبقى هناك أفلام غير مبنية لا على الحبكة ولا على الشخصيات، بل تتتبع تسلسلا شبيها ببناء مقالي يطرح سلسلة من الأسئلة قبل أن يجيب عنها. وهناك أفلام تمزج عدة استراتيجيات. ويعتبر النقاد أفلام فريديريك وايزمان مثلا، مبنية دون أن تكون "محبوكة"، بمعنى أن كل مشهد يكون مرتبطا عضويا بالمشهد الذي يليه، دون أن يشكل الكل حكاية بالمعنى الكلاسيكي للكلمة، فاهتمام المخرج ينصب عادة على العثور على مبدإ منظِّم لكل المواد التي قام بتصويرها، كقضاء "سنة كاملة في حياة مؤسسة معينة" في حالة وايزمان[1].

عندما نتحدث عن "الحكي الدرامي" في السينما الوثائقية، فالأمر يتعلق عادة باستراتيجية ترافق تطور الشخصيات، هذه الأفلام تحتاج لمجموعة من العناصر لتشتغل بشكل فعّال، سيتحدث عنها الكاتبين دافيد هوارد David Howard وإدوارد مابلي Edward Mabley في كتابهما "أدوات الكتابة الدرامية" [2] Tools of Dramatic Writing. ويمكن تلخيص هذه العناصر بشكل مركز كما يلي:

- تدور أحداث الحكاية عن "شخص ما" نحس اتجاهه بالتعاطف.
- يريد هذا الشخص تحقيق "هدف ما" يحس أنه في أمس الحاجة إليه.
- الهدف الذي يريد تحقيقه صعب دون أن يكون مستحيلا.
- يتم ترتيب أحداث القصة بشكل يوفر أكبر قدر من التأثير العاطفي على الجمهور، ويضمن مشاركته عبر تفاصيل وتطورات الحكاية.
- تحتاج الحكاية لنهاية تروي عطش المتفرج، وهذا لا يعني بالضرورة أن تكون نهاية سعيدة.

ورغم أن الكاتبين قد فكرا بهذه الوصفة المركزة في سياق الكتابة الدرامية للأفلام الروائية، إلا أنها تظل على قدر من الفاعلية بالنسبة للحكايات الوثائقية أيضا...

وتحتاج **النهاية** لأن تكون مقنعة، ولأن تروي عطش الجمهور الذي ظل يكبر طوال الفيلم، وتتميز النهايات الجيدة بكونها غير منتظرة وفي نفس الوقت غير قابلة للاجتناب، كنوع من النتيجة المحتومة لسلسلة الأحداث التي أدت لوقوع بعضها البعض. ويجب أن تحل المشكل الرئيسي التي تطرحه القصة. هذا مع العلم، أنه ليست ثمة نهاية وحيدة ممكنة، فالمخرجون يجرّبون عدة نهايات في قاعة المونتاج قبل أن يعثروا على مرادهم. ويبقى من غير الأخلاقي، فبركة نهاية بشكل ما، للحصول على فيلم أكثر فاعلية وأقوى من الناحية

[1] Ibid, 437.
[2] Sheila Curran Bernard, Documentary Storytelling, Focal Press, 2004, p63.

الدرامية، أو نهاية مفعمة بالمشاعر المزيفة، وكل هذه اعتبارات أخلاقية تواجه المخرج عندما يجلس لتمحيص المادة التي صورها رفقة تقني المونتاج. وتبقى النهايات المفتوحة في العديد من الحالات خيارا فنيا يقف وراء قوة العديد من الأفلام الوثائقية [1]...

2. الشخصيات:

يوصف الشخص الذي تدور حوله الأحداث، بالبطل، أو بالشخصية المحورية، وهو الوحدة التي تُروى من خلالها الحكاية، علما أن هذا البطل لا يشترط فيه أن يكون بطوليا بالضرورة، بل قد يكون عكس ذلك تماما حتى يواجه الجمهور صعوبات قبل فهمه والتعاطف معه، لكن هدفه يجب أن يكون مثيرا بما يكفي للمتفرجين حتى يتابعوه ويعطوا أنفسهم فرصة للتعرف عليه عن قرب، ثم التساؤل هل سينجح في تحقيقه أم لا[2].

ولا يحتاج الفيلم الوثائقي أن تكون شخصيته المحورية إنسانا بالضرورة، فقد يكون مدينة أو فضاء غنيا بالحكايات أو مؤسسة معينة، لكن العثور على شخص -إنسان- يسمح بالتعبير عن تفاصيل القصة بسهولة أكبر وعبور محطاتها بسلاسة. وحتى عندما يصبح الموضوع معقدا، تسمح الشخصية الرئيسية بالتعبير عن هذه التعقيدات بشكل يسهل متابعة وتعاطف الجمهور.

ويسمى الشيء الذي يريد البطل تحقيقه هدفا. ويحتاج الفيلم لهدف فعّال Active Objective، مما يعني أنه يستدعي القيام بمجموعة أعمال أو اتخاذ عدة خطوات لتحقيقه، ويتطلب ذلك من البطل أن يكون متحكما في حياته عازما على التأثير في محيطه، لذلك يكون عليه تحديد الهدف والانطلاق في رحلة تحقيقه. ويقتضي الهدف السلبي Passive Objective أن ينتظر البطل بشكل سلبي أن تتحقق أحلامه دون أن يملك إمكانية التأثير في الأحداث، ولا يكون أمامه سوى التفاعل عن طريق ردود الأفعال[3]. ورغم ذلك، فليست كل الأهداف السلبية سيئة للأفلام، فبعضها قد يعطي أفلاما جيدة، مثل شخصية البطل الذي ينتظر إعدامه، ماذا بوسعه فعله غير الانتظار والتفاعل عبر ردود الأفعال، في النهاية يصبح هذا الوضع أكثر إثارة للمتفرجين.

وبنفس القدر الذي يحتاج فيه البطل لهدف قوي، تحتاج القصة لعقبة أو قوة معارضة للبطل تكون صلبة وصعبة التجاوز. ومن المشاكل الشائعة لدى المخرجين الوثائقيين رسمهم للشخصيات المعارضة لأبطالهم بشكل كاريكاتوري، كمنبع لكل الشرور. لاعتقادهم أن القوة المضادة أو الشخصية المعارضة يجب أن تكون سيئة بما أن الشخصية المحورية يجب أن تكون طيبة، وهذا التبسيط لا يخدم القصة ولا الفيلم طبعا. والحال أن الأفلام الوثائقية الموفقة تنجح أيضا في رسم شخصيات معارضة غنية وعميقة تصبح في نهاية المطاف مكمّلا

[1] كاظم مرشد، سينما الواقع، ص72.

[2] Sheila Curran Bernard, Documentary Storytelling, Focal Press, 2004, p67.

[3] Ibid, p68.

لشخصيتها الرئيسية بشكل أو بآخر[1].

عبر متابعتها لهدف معين، تتعلم الشخصيات أشياء جديدة لم تكن تعرفها عن نفسها وعن العالم الذي تعيش فيه. وعبر هذه الدروس تأخذ في التحول لكائن جديد، قد تتخلى أحيانا عن هدفها الأصلي وتتحول إلى هدف جديد يتناسب مع المعلومات التي صارت تملكها عن نفسها وعن العالم[2].

هذا ولا يجب أن ننسى أننا لسنا بصدد تأليف قصة خيالية، أو فبركة شخصيات روائية انطلاقا من أشخاص حقيقين. كل ما هناك أن المخرج الوثائقي الجيد، ينظر لما حوله بوعي سارد، ويشتغل انطلاقا من المواد التي توفرها له الحياة دون أن يسعى لاختلاق عناصر خارجة عن صميم حياة الشخصيات. كما لا يجب أن ننسى أن القوة المعارضة أو المضادة للبطل لا تكون ذات صفات إنسانية بالضرورة. ورغم أن على الهدف أن يكون صعبا، فلا يجب أن يبلغ درجة الاستحالة. بل يجب أن يظل قابلا للتحقيق، مما يعني أنه يظل ملموسا وواقعيا.

وبشكل أكثر عمومية يمكن القول إن شخصيات الفيلم الوثائقية تتميز بكونها شخصيات "عادية" عاصرت الحدث، لذلك يقال إن ممثل الوثائقي هو ممثل غير محترف يؤدي دوره في الحياة، دون السعي للتعبير عن أي مشاعر أو أحاسيس خارجة عن شخصيته، وهو يجسد الأفعال والأحاسيس الطبيعية بالنسبة إليه، خالقا التعاطف مع الجمهور بشكل غير إرادي تقريبا، وجزء منه غير واع بالعملية الفيلمية ، بعكس ممثل الفيلم الروائي الذي له فكرة واضحة عما يعمله، بفضل قراءته السيناريو ومعرفته بطبيعة العملية السينمائية ومختلف مراحلها[3].

ربما تكون فكرة **التأثير العاطفي** في الجمهور ودفعه للمشاركة عبر سرد قصة، هي أصعب شيء يمكن تحقيقه بالنسبة لفيلم وثائقي. وهو ما يعني أن المخرج يجب أن يقدم تفاصيل القصة مجتنبا ما أمكن تكديس المعلومات، بل إنه يجب أن يحرص ما أمكن على جعل المتفرج يعايش القصة بشكل مباشر كما تعيشها الشخصيات، وهو أمر لا يكون متاحا دائما، لكنها مهمة أساسية يجب أن يضطلع بها المخرج الوثائقي، دافعا جمهوره لتوقع ما سيحدث في كل مرة. في أحيان كثيرة تلجأ الأفلام الوثائقية لإخبارنا بما يجب أن نفهمه ونحسه عبر إقحام التعليق الصوتي ذي النبرة التعليمية، أو العناوين أو البيانات البصرية أو الحوارات المباشرة مع الشخصيات، وهذه كلها تقنيات تسيء إلى الفيلم وعلاقته بالمشاهدين إذا ما تم استخدامها بشكل كسول[4].

لسرد قصة تؤثر على مشاعر الجمهور، يحتاج المخرج لبنائها عبر سلسلة من

---

[1] Marcel Martin, Le Langage Cinématographique, Les Editions du cerf, 2001, p243.

[2] Ibid, p225.

[3] Ibid, p 241.

[4] Ibid 227.

اللحظات القوية، تتوج بذروة درامية ونهاية يتم فيها حل المشكل الأساسي، تتخللها لحظات من النجاح وتحقيق الذات، لحظات من الخسارة والفقدان، وانقلاب مستمر أو تحول في الأوضاع القائمة. يتوقع الجمهور بشكل لاواعي أن يتصاعد الصراع الدرامي بالموازاة مع تقدم الفيلم نحو الذروة، حيث تصبح المشاهد أقصر والإيقاع أسرع والتحديات التي تخوضها الشخصيات أكبر، وكلما ازداد فهم المشاهدين لحاجيات الشخصيات ورغباتهم، يزدادون تعلقا بهم ويهتمون لما سيحدث لهم، فينغمسون كليا في الحكاية. والحال أن معظم البناء الدرامي يحصل في الحقيقة في قاعة المونتاج، بعد أن ينتهي المخرج من تصوير كل شيء. غير أن جزء مهما من ذلك يتم خلال التصوير وخلال مرحلة الإعداد للتصوير التي يتفرغ فيها المخرج للكتابة، وهذه المرحلة تلعب دورا مهما في جودة الفيلم.

ومن بين أدوات السرد الأخرى التي تسمح بالإمساك بالمشاهدين، جعل الشخصية المحورية تواجه تحديا معينا، ومن ثمة رفع درجة التحديات أكثر فأكثر على طول الفيلم وحتى النهاية. ويمكن لهذه التحديات أن تكون شخصية وذات طبيعة حميمية، فأصغر التحديات تصبح بين أيادي السارد المحنك كبيرة ومشوقة[1]...

أخيرا، يجب أن ينجح المخرج الوثائقي في إنشاء علاقة قوية مع شخصياته وكسب ثقتها، لأنه سيعتمد عليها للوصول بمشروعه لخط النهاية. وهي نوع من العلاقة المهنية، لكنها تصبح علاقة إنسانية تبعا لطبيعة اشتغال السينما الوثائقية. وهو ملزم باحترام الثقة التي وضعوها فيه، لذلك يجب أن يكون صادقا حول هويته وطبيعة مشروعه. ولا يشترط أن يكون صديقا للشخصيات أو متناغما مع أفكارها، فبمقدوره أن يستجوب شخصيات تحمل أفكارا مخالفة وتدافع عن آراء يعارضها، شرط أن يكون واضحا معها حول موقفه، وأن يسمح لها بالتعبير عن آرائها بشكل مفتوح ويتفاعل مع وجهة نظرها بنوع من النزاهة الفكرية.

3. المكان:

تسمح لنا السينما بهزم المكان، فهي تطير بنا في لحظة واحدة لأقاصي العالم، تأخذنا للقطب الشمالي كما هو الحال مع فيلم "نانوك"، ولهذا سيعتقد مؤرخو السينما ونقادها طويلا أن المكان وطريقة التعامل معه هو أكثر ما يميز الفن السابع عن غيره من الفنون. فجان إيبسن Jean Epstein مثلا يرى أنه " لم يحدث من قبل السينما، أن تعرضت مخيلتنا لهذا التمرين البهلواني في تمثل المكان، بعدما أجبرتنا الأفلام على متابعة هذا التلاحق المتواصل للفضاءات، المصورة بلقطات بعيدة وقريبة، ومن كل الزوايا الممكنة..." [2]

وهي بهذا تختلف عن الفنون الأخرى التي "تحدث في المكان" مثل الهندسة والنحت

[1] كاظم مرشد، سينما الواقع، دار أفكار للدراسات والنشر، ص 62.

[2] Marcel Martin, Le Langage Cinématographique, p239.

والمسرح والرقص، حيث أنها لا تحدث داخل المكان بل إنها فن المكان تحديدا، بمعنى أنها تعيد إنتاجه بطريقة واقعية تجعلنا نصدق وجوده الفعلي، حتى عندما يكون مكانا خياليا تم تكوينه بطريقة مصطنعة. ليصبح في النهاية مكانا واقعيا وقابلا للتصديق، لا مجال لفصله عن الشخصيات [1]...

والواقع أن السينما تتعامل مع المكان بطريقتين:

الأولى تتمثل في تسجيله وإعادة عرضه بكل "أمانة"، مستعملة مختلف حركات الكاميرا. والثانية تقوم بخلق مكان جديد عبر تجميع لقطات لأمكنة قد تكون مستقلة ومتباعدة عن بعضها البعض. وهو ما ذهب كوليشوف Koulechov إلى تسميته "بالجغرافيا الخلاقة"، بعد تجربة شهيرة قام خلالها بتجميع خمس لقطات، صُوّر كل منها في مكان مستقل، لكن النتيجة مشهد يحدث في مكان قائم الذات لا وجود له في الواقع. وهكذا يمكن القول بأن الفضاء السينمائي هو في الغالب تجميع لأماكن متفرقة[2].

ويختلف المكان في السينما الوثائقية عن السينما الروائية بشكل كبير. حيث يخضع لعمليات انتقاء وترتيب وبناء أو إعادة بناء فيما يخص الأفلام الروائية، كما يتم الحرص على تحديد أماكن التصوير بدقة ومنع الغرباء من ولوجها، حتى عندما يتم التصوير في أماكن عمومية مفتوحة. أما في الفيلم الوثائقي، فتقتضي العادة أن يكون المكان حقيقيا، وأن يتم اجتناب إدخال التعديلات عليه ما أمكن، بل إن المخرج الوثائقي يكون سعيدا إذا واصل الناس انشغالاتهم وأنشطتهم العادية بينما يصوّر مع شخصياته، لأن ذلك يضفي المزيد من المصداقية على عمله، ويعمّق شعور المتفرج بحقيقة ما يراه، وكأن الأحداث تجري من تلقاء نفسها دون أن يشكل وجود الكاميرا أو طاقم التصوير عائقا[3].

لا يمكن فصل المكان عن القصة التي يتم رويها. وحتى عندما يلجأ الفيلم الوثائقي إلى منهجية "إعادة التمثيل"، فإن الفريق يعمل جاهدا على التصوير في الأماكن التي وقعت فيها الأحداث أصلا عندما يكون ذلك متاحا. والمكان في هذا السياق، يصبح وثيقة في حد ذاتها تعبر عن صدق الحادثة أو الموضوع، ويحرّض الشخصيات على التصرف بشكل تلقائي وأحيانا على التفاعل مع التفاصيل المحيطة، مما يعطي لحظات درامية نادرة[4]...

ويحمل المكان أيضا شروطه الخاصة، المادية والرمزية، فهو يطبع أخلاقيات وطباع ساكنيه، ومن هنا تأتي أهميته وأثره في الأفلام الوثائقية، حيث لا يمكن فصله عن القصة عموما بل إنه يولّد تفاصيلها. فمن البديهي أن سكان الصحراء مختلفون عن سكان القطب الشمالي، والمكان في تفاعل مستمر مع الشخصيات، لا يمكن فصله عن الواقع أو الحادث أو الموضوع المراد التطرق إليه، وفي إمكانه التعبير بجلاء عن حالة الشخصية ووضعها

[1] كاظم مرشد، سينما الواقع، دار أفكار للدراسات والنشر، ص 62.

[2] كاظم مرشد، سينما الواقع، دار أفكار للدراسات والنشر، ص 63.

[3] Marcel Martin, Le Langage Cinématographique, p239.

[4] Ibid, p242.

الاجتماعي والنفسي[1].

وهكذا فإن طبيعة المكان في الأفلام الوثائقية مختلفة بشكل كلي عنها في السينما الروائية. فهو غير مسيطر عليه في السينما الوثائقية، فقد تقع أفعال أو أحداث غير متوقعة، تتطلب من المخرج وطاقمه التكيف معها بذكاء وجعلها تخدم المشروع ولا توقفه أو تأخذه في اتجاه غير سليم. اختلافا مع الروائي الذي يكون واقعه مسيطرا عليه خاضعا لإرادة المخرج يتحكم فيه كما يشاء[2].

بعد هذا يتساءل مارسيل مارتين هل يمكننا بالفعل أن نعتبر السينما فن المكان؟ وهو أمر يستبعده، مشيرا لكون التجربة الأكثر عمقا التي نعيشها في السينما ليست مرتبطة بالمكان بل بالزمن. وهو يرى أن السينما هي فن الزمن بالدرجة الأولى رغم تميزها إلى جانب ذلك، بسيطرتها المطلقة على المكان[3]. وتصبح العلاقة الجدلية بين المكان والزمن أداة من أدوات التعبير السينمائي، وإشارة لأحد السمات في الطبيعة البشرية، فالجميع يعرف أن التنوع في الأمكنة يجعلنا لا نحس بمرور الزمن، في حين يصبح الزمن عاملا في غاية القسوة عندما يتم تحديد المكان وتقليصه، عشر سنوات في زنزانة تجربة زمنية مختلفة عن عشر سنوات من الدوران حول العالم[4]...

4. الزمن:

يشكل الزمن ذلك العنصر الآخر في اللغة السينمائية، والذي لا مجال للمخرج الوثائقي أن يستغني عنه، فمجرد ترتيب الأحداث وتسلسلها يقتضي وجوده - ماضي، حاضر، مستقبل- وكل الأفلام تحدث في الزمن، وهي تستخدم الحاضر بالدرجة أولى، حاضر المؤلف لحظة إنجاز الفيلم، وحاضر المتفرج لحظة مشاهدته. وفي الوقت نفسه، تشكل لحظة العرض طقسا تمر فيه الوقائع والأحداث المصورة بمجرد الفرجة عليها، من الحاضر إلى الماضي بشكل نهائي. ويصبح ما رآه المتفرج ليس ماضيا بالنسبة للمخرج والشخصيات فقط، بل بالنسبة له أيضا. والفيلم من هذا المنظور، هو سفر نحو الماضي، نوع من الفلاش باك، وفي حالات أقل شيوعا سفر نحو المستقبل [5]...

ويتم التعبير عنه بمجموعة من التقنيات، مثل الكتابة على الشاشة: "بيروت، 1974"، ويمكن التلميح أو الاشارة إليه من خلال دلالات متعددة كطراز البناء، أوالأزياء التي يرتديها الناس .أو استدعاؤه من خلال الصور الفتوغرافية والأرشيف المصور، أو موسيقى تحيل على حقبة معينة. ويجري توظيف الزمن في الفيلم الوثائقي لإضافة أبعاد

---

[1] Marie Anne Guerin, le Récit au Cinéma, ed Les Petits Cahiers du Cinéma, 2003, p11.

[2] كاظم مرشد السلوم، سينما الواقع، ص 64.

[3] نفس المرجع، ص 65.

[4] Marie Therèse Journot, Le Vocabulaire du cinéma, ed Nathan Université, 1992 p67.

[5] Ibid, p67.

درامية، إلى جانب أهميته التقليدية النابعة من ضرورة فنية ومنطقية. فالشخصيات مسكونة بماضيها وذكرياتها التي صنعت هويتها، وبأحلامها وآمالها وما تنتظره من المستقبل... ويعتمد هذا التوظيف الدرامي للزمن على اختيار اللحظات القوية والحافلة بالتفاصيل والجزئيات الدالة، التي قد تثير المتلقي وتدفعه إلى الاهتمام بالفيلم وموضوعه، وما فيه من معلومات وكذلك ما يثيره من إشكاليات وتساؤلات. ويتم حذف "اللحظات الميتة" والفترات الخاملة التي ليس لها أثر في تحريك وتفعيل الفعل الدرامي لخلوها من الأحداث المهمة. وربما يلجأ المخرج لتكثيف هذه الأزمنة الضعيفة حتى يتواصل خط الحكي بسلاسة ويحافظ على انتباه المتلقي[1].

وأحيانا يتم استخدام القطائع الزمنية بل و"الأسفار الزمنية" كما هو الحال بالنسبة للفيلم الفلسطيني الذي سنقوم بتحليله "عالم ليس لنا" والذي يتميز باستخدامه الخلاق لعنصر الزمن، مازجا بين زمن الشخصيات وكرونولوجيا القضية الفلسطينية وتفاعلاتها، وهو لا يكتفي بالعودة للوراء أو بتبني منحى خطي، بل إنه لا يتوقف أن التشذر في كل الاتجاهات، موهما أنه نوع من التداعي الحر الذي يحاكي دينامية الذكريات، رغم أن المخرج والمونتير يعرفان جيدا إلى أين يأخذان المتفرج.

5. الصورة:

تتميز الصورة السينمائية مثل "الصورة الثابتة" بثنائية أبعادها وعمق مجالها، مما يسمح لها بالتعبير عن العالم... وقد عرفت من الناحية التقنية تحولا عميقا، بانتقالها من صورة فتوغرافية/كيميائية في الأزمنة الأولى للسينما، إلى الصورة الإلكترونية مع ظهور التلفزيون والفيديو، وصولا إلى الصورة الرقمية في زمننا الحاضر. وإذا صار ممكنا اليوم تحويل ونقل الصورة من حامل لآخر، كنقل الشريط السينمائي إلى ملف رقمي، أو تهجير الفيلم الرقمي إلى الشريط السينمائي، فإن المتلقي العادي لم يعد في مقدوره التمييز ومعرفة أصل كل صورة[2].

في الأصل، كان للصورة الفوتوغرافية المنتجة ميكانيكيا مقارنة بالرسم، علاقة وجودية/أنطولوجية بالعالم ، فقد كانت تشكل أثرا له وبصمة ودليلا على ما حدث أمام الكاميرا وتم تصويره. وتعد "نظرية البصمة" emprunte'Théorie de l المفتاح المفاهيمي الأساسي الذي قامت عليه فكرة الواقعية في السينما، من طرف أندريه بازان André Bazin، والقائمة على الاعتقاد بعلاقة مباشرة وتلقائية مع العالم[3].

وعموما تعتبر الصورة وسيلة التعبير الأولى في السينما، وهي من أكثر عناصر

---

[1] كاظم مرشد السلوم، سينما الواقع، ص57.

[2] Laurent Jullier et Michel Marie, Lire les Images de Cinéma, Larousse, 2007, p12.

[3] Joel Magny, Le Point de vue de la Vision du Cinéaste au Regard du Spectateur, Les Peits Cahiers du Cinéma, 2001, p16.

اللغة السينمائية فعالية. وتتخذ وجهات نظر عدة: مثل وجهة النظر الموضوعية حيث تكون الكاميرا مراقبا ومتفرجا على الحدث، ووجهة النظر الذاتية حيث تكون بمثابة مشارك فيه . وتكون وجهة النظر ناتجة بالدرجة الأولى عن الموقع الذي يختار المخرج أن يضع فيه الكاميرا. فلا يوجد موقع يمكن اعتباره محايدا، وكل اختيار يقدم عليه المخرج بهذا الصدد يصبح حاملا لدلالة معينة[1].

وربما تكون **وجهة النظر** من أهم عناصر اللقطة، بشرط أن يكون المخرج أو المصوّر واعيا بهذا الخيار، لحظة تحضيره للتصوير. وتعبير "وجهة نظر" Point de vue نفسه يحمل دلالة مزدوجة في اللغة الفرنسية وفي لغات كثيرة أخرى، فهو يعني أول ما يعنيه النقطة التي ننظر منها إلى شيء معين، أما المعنى الثاني فيأخذ دلالة فلسفية، فتحيل وجهة النظر في هذه الحالة على الرأي، والرأي بطبيعته موقف أخلاقي وسياسي وإيديولوجي. وسينمائيا، هو الموقع الذي نختار أن نقف فيه لنكون شاهدين على ما يحدث، وهو أمر ذو تأثير كبير على ما سيراه المتلقي، فالوقوف في أي مكان يتحكم في طبيعة المعلومات التي سنحصل عليها، هذه المعلومات التي سيوظفها المتفرج ليكوّن حكمه[2]. والمثال الشهير على ذلك، يكمن في الموقع الذي يتصوّر منه المخرج/المصوّر مظاهرة مثلا، هل سيقف مع المتظاهرين، أو مع قوات حفظ الأمن، أو في المسافة الفاصلة بينهما، وكلها اختيارات إديولوجية وجمالية في نفس الآن.

تستطيع اللقطة المصورة أن توفر مصداقية تجسيد الواقع من خلال دخولها في علاقة تفاعلية مع المتفرج. وهذا ما يعتمد عليه المخرج الوثائقي، إذ تشكل هذه العلاقة الهدف الأسمى في نقل الواقع وتوظيفه دراميا ليصل بذلك كامل التأثير في وعي المتلقي محققا الغاية التي صُنع الفيلم لأجلها[3].

وهناك "قاموس فولكلوري ووطني" لوصف حجم كل لقطة -اللقطة الأمريكية، الإيطالية... غير أن هذه التوصيفات لا تخدمنا كثيرا في مهمة التحليل، لأنها لا تأخذ بعين الاعتبار عناصر أخرى في الصورة مثل "عمق المجال"، كما أنها مبنية كليا على الجسد الإنساني -اللقطة الأمريكية يحد إطارها نصف جسد الممثل، تحت الحزام جهة المسدس. والإيطالية تنزل أسفل الركبة لتصوير نهاية المعاطف الطويلة...- والمشكلة أن جسد الممثل يتحرك طوال الوقت[4]. لذلك من الأفضل الحديث عن حجم اللقطات في قربها أو بعدها عن الشيء أو الجسد المصوّر، والتركيز على ثلاثة أحجام رئيسية.

تتمثل هذه الأحجام الثلاثة في اللقطة المتوسطة واللقطة القريبة واللقطة العامة، وبين هذه المقاسات توجد عدة تنويعات، مثل اللقطة البعيدة جدا واللقطة الكاملة واللقطة الكبيرة

---

[1] Ibid, p17.

[2] Laurent Jullier et Michel Marie, Lire les Images de Cinéma, p13.

[3] Ibid, p14.

[4] Ibid, p15.

واللقطة الكبيرة جدا واللقطة ذات البعد البؤري المتغير. لكننا لدواعي التحليل يمكننا التركيز على الأحجام الثلاثة الأساسية.

اللقطة المتوسطة: تقدم الموضوع كاملا، سواء كان إنسانا أو حيوانا أو سيارة أو مزهرية، بحد أدنى من "الفراغ" أعلاه وأسفله...

اللقطة القريبة: تكسر "اكتمال" اللقطة المتوسطة، محددة قطعة من الموضوع المُصوّر، اليد التي تفتح السيارة أو تخرج المسدس، وتوظف للتركيز على تفصيل معين في القصة.

اللقطة العامة: تسجل الموضوع في محيطه، مركزة على العلاقة التي قد تربط بينهما...

هذه اللقطات لها أهميتها لأن الوظيفة التعبيرية لكل حجم له خصوصية نقل إشارة ما، ومن ثم فإن توظيفها يجب أن يكون نابعا من ضرورة درامية، تُعنى بنقل الواقع وتجسيده بالشكل الفني يؤثر في المتفرج. فالتركيز باللقطة القريبة على وجه شخص ما له تأثير واضح على المتلقي وعلى مجريات الحكاية. وفي ضوء ذلك لكل لقطة أثرها وفعلها وتوظيفها الدرامي المقصود[1].

ويتمثل **العنصر الثاني** إلى جانب أحجام اللقطات في **حركة** الكاميرا. فاللقطة يمكن أن تكون ثابتة مثلما يمكن أن تكون متحركة مرافقة للحدث، أو باستخدام "الزووم" رغم أن ذلك أمر نادر لما يشكله من إزعاج لعين المتفرج...

يختلف التصوير في الفيلم الوثائقي عن الفيلم الروائي على الرغم من أنهما يستخدمان الوسائل التقنية نفسها، وتتمثل الخصوصية في كون الفيلم الوثائقي ينهض على تسجيل الأحداث وهي تقع مباشرة، وهو اقتناص متواصل يتطلب من المخرج/المصور أن يبقى متيقظا لكل ما يحدث حوله أثناء التصوير، وعلى استعداد للتفاعل مع كل ما يجري، حتى عندما يعني ذلك الخروج عن خطة عمله المسبقة، إذا ما ارتأى أن الحياة والشخصيات يعطونه شيئا مختلفا وأجدر بالتصوير، وفي خضم هذه التحولات يصبح حجم اللقطة أو زاوية التصوير أو اللقطة جيدة التكوين أمرا ثانويا، مقارنة بما يتم تصويره. وفي أحيان كثيرة تلعب الصدفة والتفاعل مع اللحظة دورا مهما. والتصوير في الفيلم الوثائقي قد يتعرض لجملة من الأخطاء التي تكون كارثية لو حدثت في الفيلم الروائي مثل الاهتزاز، اللقطة سيئة التكوين، أو الحركة غير المنضبطة، وهكذا فإن قواعد تصوير لا تعد سمة ضرورية وجمالية في الفيلم الوثائقي، لأن المادة المصورة هي الهدف الأول لا التصوير الجيد[2].

---

[1] كاظم مرشد السلوم، سينما الواقع، ص59.

[2] نفس المرجع، ص 65.

6. الصوت:

يعمل الصوت على تنمية إحساسنا بالواقع وإضفاء عامل الأصالة على الصورة المعروضة، إذ تتضاعف معه القدرة على الإقناع ويشعر المتفرج معه بالواقعية وتكامل العوامل الحسية للعالم الحقيقي. إن استخدام الصوت وما يتضمنه من حوار أو تعليق أو لقاءات يحرر الصورة إلى حد ما من دورها التفسيري لتؤدي دورها الأهم وهو دورها التعبيري. والأشكال الصوتية ذات الاستخدام الدرامي منقسمة لمجموعة من العناصر:

- المؤثرات الصوتية:

يستخدم هذا العنصر غالبا لإعطاء الجو العام للأحداث، بما يضفي نوعا من المصداقية ويسمح بخلق صورة ذهنية لدى المتفرج، ويمكن أن تشكل وثيقة في حد ذاتها. كما تسهم المؤثرات الصوتية من خلال مرافقتها للأفعال والأحداث في جلب أماكن كاملة إلى ذهن المتلقي على الرغم من عدم وجودها داخل الصورة (مثل: صوت الموج، تصفيقات جمهور، انفجارات، إلخ...) ويمكن القول على العموم إن استخدامها في الأفلام الوثائقية يضفي إحساسا يؤكد واقعية الصورة[1].

- الحوارات:

تنبع أهمية الحوار في الأفلام الوثائقية من أنه يعمل على استحضار دلالات فكرية تتفاعل مع دلالات الصورة، ولذلك فهو يعمل على تهيئة المتفرج ذهنيا لتلقي ما يريد المخرج أن يطرحه من خلال فيلمه، وعادة ما يتم الحوار في الفيلم الوثائقي بين الشخصيات نفسها أو عبر اللقاء بشخصيات من خارج الفيلم لتدلي بآرائها وشهاداتها.

ويفترض في الحوار أن يتمتع ببعض الشروط تسمح بإنجاحه. أهمها الوضوح والإيجاز، كما يعمل على إثارة الانتباه والمحافظة عليه... وهو يأخذ شكل الحوار المباشر بين الشخصيات، فيتولى نقل معلومات مهمة وأحداث معينة عن الشخصيات نفسها، موضحا الكثير من أسرار الواقع الذي يتناوله الفيلم الوثائقي إضافة إلى أنه يهيئ اللاحق من الصور التي سيطرحها أو يعرضها الفيلم ضمن السياق البصري لذلك الواقع.

وأحيانا يأتي الحوار بشكل مونلوغ داخلي، ويمكن عبر هذه التقنية أن يلعب البطل دور الراوي أيضا ناقلا لنا حياته الداخلية، أو مفسرا لنا مجريات الأحداث، بما لا تسمح الصورة لوحدها بفهمه.

إذن للحوار دور مؤثر وفعال في بناء الحدث الدرامي. وتنبع أهميته أيضا من إمكانية توظيفه للتعبير عن الحالات الذهنية التي تمر بها الشخصيات. لذلك فهو يسهم في دفع الأحداث إلى الأمام من خلال نقل المعلومات الضرورية، وتكثيف زمن الأحداث . ويكون الحوار داعما ومساهما في الكشف عن المدلولات المختلفة المراد إيصالها للمتلقي.

وفضلا عن الحوار، يتميز الفيلم الوثائقي باعتماده اللقاءات مع الشخصيات الحقيقية

التي عاشت الحدث وتكتسب هذه اللقاءات أهمية كبيرة كونها تكشف لنا حقائق في حياة شخوصها وبما تعنيه بعض تفاصيل الصورة السينمائية، وتعمل على تدعيم تيمة الفيلم، وهي بحد ذاتها وثيقة مهمة تثبت وثائقيته ومصداقية الأحداث التي يتناولها الفيلم الوثائقي[2].

- الموسيقى:

الموسيقى أحد عناصر الجانب الصوتي الأساسية، يكاد لا يخلو أي فيلم منها، لما لها من قدرة فائقة على تغليف الصورة السينمائية بهالة شفافة تمنحها سمة اللغة العالمية، ومن خلالها تغدو الصورة أكثر قوة وواقعية. والحال أن العلاقة بين السينما والموسيقى مترابطة جدا، فهي قادرة على خلق جو عام، وبإمكانها أن تكون أحد مصادر المعنى. وقد كانت مهمتها الرئيسية في بداية إنتاج الأفلام الصامتة هي محاولة تفسير القصة والتعبير عن الحالة النفسية لأحداث كل مشهد. واستمر استخدامها في الأفلام الناطقة، وكان المبرر الجوهري لهذا الاستخدام هو دعم إيقاع الشريط بمصاحبة باقي العناصر الصوتية للفيلم.

وهي وسيط تعبيري يمثل اللغة المثالية التي تحاكي العواطف الإنسانية، بشكل لا يستطيع أي عنصر صوتي آخر أن يؤدي هذا الدور، فإنه يبرز كعامل تفسير وإغناء للصورة، مع الاحتفاظ بوصف الموسيقى عنصرا يدخل في بنية الفيلم كشكل من أشكال الاشتغال الدرامي. إلا أنه عنصر غير واقعي وغير حقيقي بالنسبة لقواعد السينما الوثائقية، ويمكن للموسيقى أن تضيف بعدا آخر للفيلم الوثائقي من خلال التوحيد بين لقطات متباينة لا ترتبط بوحدة الزمن والمكان. ويمكن استخدامها بشكل مكمل أو متعاكس مع مضمون الصورة، معمقة معنى المشهد. وتعبر عن العواطف الداخلية والمزاج النفسي للشخصيات.

ويتم اللجوء في أحيان كثيرة إلى موسيقى تصويرية نابعة من المكان الذي يتم التصوير فيه، فالناي مثلا له علاقة وثيقة بالصحراء، وموسيقى الجاز أو الفلاميكو تحيلاننا مباشرة على ثقافة وحقبة تارخية معينة، وتؤشر بوضوح على البيئة التي تجري فيها الأحداث[3].

- الصمت:

يتميز استخدام الصمت في الأفلام الوثائقية بوصفه عنصر بلاغة ذي مدلولات فكرية ونفسية بوسعه أن يصبح حيويا ومتنوعا إلى درجة فائقة، ويمكن لنظرة صامتة، أن تحكي مجلدات، وللصمت أشكال متعددة يوظف من خلالها في الأفلام الوثائقية، مثل الصمت المطلق، وصمت الشخصيات داخل الصورة (الكادر) إلا أن الصوت يأتي من خارج حدودها، الحوار الصامت أو غير المسموع، حيث يجري حديث بين شخصيات من دون أن يسمعه المتلقي. ويوهم استخدام الصمت بتوقف الزمن، وغالبا ما يشكل نهاية لأحداث درامية

---

[1] نفس المرجع، ص 66.

[2] Michel Chion, Technique et Création au Cinéma, le Livre des Images et des Sons, Esec Edition, p76.

[3] Ibid, p79.

يتناولها الفيلم الوثائقي[1].

7. المونتاج:

يأتي المونتاج مع نهاية فترة التصوير. بعد إلغاء كل المواد غير الضرورية أو غير الناجحة تقنيا، ويتفرغ لاستخراج "معادن نفيسة" من المادة الخام، وتحويلها إلى فيلم مرتب ومتماسك. ويعتبر كثير من النقاد أن المونتاج هو جوهر السينما ذاتها. فهو يذكرنا أن ما نراه هو تجميع لعدة مواد تم تصويرها في أوقات وظروف مختلفة، قبل أن يتم انتقاؤها بعناية وإلصاقها مع بعضها البعض، بشكل تكاد العين لا تعيره اهتماما، بل إن غاية المونتاج الكلاسيكي هو أن يجعلنا نتوهم أن الفيلم عمل تم إنتاجه في نفس واحد[2].

وربما يكون المونتاج العنصر الوحيد الذي تتميز به السينما عن باقي الفنون التي سبقتها. وهو يعد عنصرا لا غنى عنه في أي فيلم بما في ذلك الوثائقي. لأنه يربط الموضوعات والأحداث وفقا لنسق بصري موحد ويعطي دلالات إضافية سواء في نطاق المعنى أو التأثير أو القيمة الفنية والتعبيرية للفيلم. ويوفر دفعة درامية عالية عند استخدامه في الفيلم الوثائقي، من حيث القدرة على تصعيد الأحداث والأفعال، ووصفها في إطار عملية تصارع وتنازع وتقابل صوري وفني، بحيث يخلق نوعا من التشويق والإثارة، ويؤجج حب الفضول والاستطلاع لدى المتلقي ويدفعه إلى متابعة عرض الفيلم والاستغراق فيه بحيث يتعرف ويستنطق الإشارات والعلامات الواردة فيه[3].

كذلك فإن المونتاج يسهم بفعالية في خلق بنية الفيلم الوثائقي والروائي على حد سواء. وتعد اللقطة أصغر وحدة مونتاجية، حيث أن كل الإنتاج الفيلمي يبدأ بلقطة، ويؤلف مجموع اللقطات مشهدا، وتترابط المشاهد فيما بينها لتؤلف فصولا أو تسلسلات مشهدية تشكل الفيلم في النهاية. واللقطة هي الحامل الأساسي للمعاني في اللغة السينمائية. وكل هذا يتم عبر بناء مونتاجي، ويقوم المونتاج بإزالة الزمن والمكان غير الضروريين. حيث إنه يربط بين كل مشهد بآخر وكل لقطة بأخرى، عن طريق ارتباط الأفكار وعلى الرغم من البساطة التي قد تبدو عليها عملية المونتاج الفيلمي لكنها الحجر الأساس في بنية الفيلم. ولا نستطيع أن ننجز فيلما سينمائيا ذا بنية عميقة وواضحة ودلالة درامية مؤثرة من دون مونتاج، لأننا سنكون بذلك أمام فيلم وثائقي يشبه إلى حد كبير الأفلام البسيطة الأولى لاكتشاف السينما مثل أفلام الأخويين لومير.

هكذا تطوّر المونتاج مع تطور الفن السينمائي منذ العام 1900، والعقود التالية ليكون أحد أهم مظاهر البنية العميقة للعرض الفيلمي. وقد كان غريفيت وايزنشتاين رائدين في هذا

---

[1] Guy Gautier, Le Documentaire un Autre Cinéma, p139.

[2] Philippe Azoury, Dictionnaire de la Pensée du Cinéma, p452.

[3] Laurent Jullier et Michel Marie, Lire les Images de Cinéma, Larousse, 2007, p33.

المجال. لكن قوانينه العامة التي طرحها أغلب منظري السينما الروائية لا تنطبق بالضرورة على الأفلام الوثائقية، في تحديد زمن اللقطة أو نقطة القطع على أساس ذروة المضمون بل إن المونتاج في الفيلم الوثائقي يخضع لصيرورته النابعة من عملية تتبع الحقيقة والفعل الواقعي الذي تقوم به الشخصيات في واقع غير مسيطر عليه، وهذا يدفع إلى مد اللقطة زمنيا للحصول على الفعل وهذا الزمن لا يشابه حتما زمن اللقطة أو عملية القطع وربطها بلقطة أخرى في الفيلم الروائي[1]...

[1] Ibid, p35.

تحليل "العذراء والأقباط وأنا"

إخراج: نمير عبد المسيح

91دقيقية، مصر، 2012.

1. الملخص:

نمير مخرج فرنسي شاب، من أصول مصرية قبطية. قطع صلته بجذوره منذ سنوات، إلى غاية اليوم الذي ستُحضر فيه سهير، صديقة العائلة، شريط فيديو يوثق لظهور العذراء في أواخر الستينات، أمام آلاف المصريين المسيحيين والمسلمين على حد سواء، في حالة من الهستيريا الجماعية. يتابع الشريط رفقة أفراد أسرته بنوع من الحياد العقلاني، إلى أن تبدأ أمه بالصراخ عند رؤيتها للعذراء أيضا، هي التي لم تصدق قط تلك الظاهرة.

ينطلق نمير من هذا الحدث العائلي، ليدشن مشروع فيلم جديد يسمح له بالعودة إلى مصر ، للتحري عن هذه الظاهرة، التي تصبح بالتدريج مبررا لاستكشاف ظروف عيش الطائفة المسيحية ، وطبيعة علاقتها بباقي المواطنين. يقضي فترة الصيف بغية تصوير فيلمه الوثائقي، ويرتطم بمختلف الحواجز البيروقراطية وصعوبة تعبير المسيحيين عن وضعيتهم بحرية. ينتقل من القاهرة إلى أسيوط، حيث يُنظم موسم شعبي للاحتفال بالعذراء. نكتشف مشاهد لم يسبق لنا أن رأيناها في وسائل الإعلام أو في السينما المصرية. يفصح الأهالي عن صعوبات عيشهم، لكن المخرج يرتطم مرة أخرى بنوع من المسكوت عنه، فهو يعرف أن الجميع يتمسك بنوع من لغة الخشب تدّعي الأخوة بين المسلمين والمسيحيين. يقول المخرج بوضوح في التعليق الصوتي: "هنا، المسيحيون يكرهون المسلمين، لأن المسلمين يكرهون المسيحيين، ويجتمع الكل على كراهية اليهود..."

خلال هذا الموسم، يلتقي بأقاربه ويقرر أن يعود معهم إلى قريتهم، علّه يجد فرصة سانحة يعبّر فيها الفلاحون عن أنفسهم ببساطة. عندما تعلم الأم بذلك، تنزعج من انتقاله لتصوير عائلتها الفقيرة. وينزعج المنتج الفرنسي أكثر من مغادرته للقاهرة دون استشارته، لدرجة تخليه عنه وانسحابه من المشروع.

يلجأ نمير لأمه، باعتبارها أمينة المال سابقة في أحد السفارات العربية بفرنسا. تتكلف بالاتصال بالمنتج الفرنسي، وبتصفية الشؤون المالية معه، تأخذ ما تبقى من المنحة وتطير إلى مصر لإجباره على إتمام الفيلم. يُفهم نمير أفراد القرية أنه بحاجة لمساعدتهم لتصوير المشهد الأخير حيث سيعيد تمثيل ظهور العذراء، فيتحول الفيلم إلى مغامرة كبرى يشارك

فيها الأهالي، عن المخيلة الجماعية. يتم تصوير المشهد وعرضه عليهم، فيكون رد فعلهم مثيرا للدهشة...

2. السرد:

يعتمد الفيلم على بنية الرحلة القائمة على عبور عدة محطات، فتوافق المحطة الأولى لهذه البنية الحياة العادية للبطل، ضمن أسرته في باريس، قبل أن يسمع عن "خبر" ظهور العذراء لأول مرة خلال سهرة عائلية، وتثير ردة فعل أمه رغبته في إنجاز فيلم جديد. في هذه المرحلة يُجري تحرياته الأولى عبر الانترنيت، ثم يقوم بزيارة كنيسة قبطية في باريس. ينجح في الحصول على منحة ستسمح له بالعودة لمصر بعد سنوات طويلة من الغياب.

في العشاء الأخير قبل هذا السفر، نتعرف عليه أكثر وعلى زوجته الحامل وعلى أفراد أسرته، بينما يتحدثون عن الأسباب الكامنة وراء اهتمامه بهذا الموضوع، هو الذي ظل منشغلا في أفلامه القصيرة بمسألة المعتقد والهوية، ورغبته في فهم ماذا يختبئ خلف اعتقاد المصريين بهذه الظاهرة. يعلن الأب تشككه من المشروع ككل، لكون ظهور العذراء يدخل ضمن القناعات الحميمة للأشخاص، مرجحا أنه لا مجال للعثور على أي تفسير لذلك. تسخر الأم من أفلامه السابقة التي جاءت مشتتة وتنصحه بالتركيز على فكرة واحدة.

في بداية الفيلم، يكون نمير على مشارف الأبوة، لم ينجز بعد فيلمه الطويل الأول. ثم ينطلق في رحلة للبحث عن جواب لسؤاله، ليس الوجودي فقط بل المهني أيضا. تتمنى له أمه أن تزوره العذراء أيضا في جو من المرح العائلي ليسترجع إيمانه، قبل أن ترسم له خطا أحمر، بعدم الاقتراب من عائلتها. هذا المحرم الذي يبدو مضحكا وغير مهم، تكبر أهميته تدريجيا على طول الفيلم.

بمجرد انتقاله للمحطة الثانية، الموافقة لوصوله للقاهرة، يرتطم بعالم كابوسي يصعب التنقل فيه، خصوصا في ظل الصيف الرمضاني القائظ. يحاول استجواب القساوسة الذين يرفضون التعاون معه في غياب رخصة من السلطات البابوية. يتعرض لعقبات بيروقراطية، بسبب حساسية الموضوع. يحاول استجواب الناس في الشارع فتأتي ردود أفعالهم متأرجحة بين رفض أن يتم تصويرهم وبين مجموعة من الهلوسات الخرافية، إلى أن يخبره شخص مسلم، أن الظاهرة لا تعدو أن تكون خدعة جاءت بها حكومة عبد الناصر بعد هزيمة 1967 لتوحيد الشعب وتجميعه حول رؤيا تشحذ همته.

ينشر نمير إعلانا في الجرائد للبحث عن شخص يحتفظ بأرشيف خاص بظهور العذراء، فيعثر على فتاة كان أبوها مهووسا بتجميع الوثائق حول الظاهرة. تريه سلسلة من الصور الفوتوغرافية تمثل حالة الفرح الشعبي والهلوسة الجماعية، أما صورة الظهور في حد ذاتها فلا تعدو أن تكون بقعة ضوء تلطخ السماء، من الواضح أنها مجرد فبركة أقدم عليها أرباب الاستوديوهات الفوتوغرافية.

تنغلق الأبواب في وجه المخرج الشاب، بينما تلاحقه في الهاتف، تعليمات المنتج الفرنسي الذي يحد من إرادته ورغبته في استكشاف كل الاحتمالات التي تتجاذب مشروعه. عندئذن يحيد عن برنامج العمل المتفق عليه، ويسافر دون علم المنتج لتصوير موسم شعبي في أسيوط، مدشنا **المحطة الثالثة** من رحلته، ويشكل هذا الفعل نقلة نوعية للفيلم بعدما وصل لباب مسدود. فيبدو وكأنه يتوقف للحظات ويأخذ فسحة للقيام بزيارة عائلية، يقضي بعض الوقت مع أهله حيث يخبرنا عبر التعليق الصوتي أنه غاب لمدة خمسة عشر سنة، بعد أن "فقد إيمانه"...

ابتداء من هذه اللحظة يخرق المخرج الشاب المحظور الذي وضعته الأم منذ بداية الفيلم، فتثور ثائرتها، وتحرض أفراد عائلتها كي لا يتعاونوا معه، لكنه ينجح ببراءته الطفولية في توريطهم بمشروعه. كما ينزعج المنتج معتبرا أنه انحرف عن مشروعه الأصلي واستغل الظروف لقضاء إجازة عائلية مفتوحة، فيوقف التعاون معه منسحبا من المشروع.

يستنجد المخرج بأمه، فتعود إلى الفيلم بقوة، بعد أن كانت حاضرة عبر الصوت وعبر "السكايب". تزور عرّافة تخبرها أن نمير مكتوب عليه حياة إبداعية محدودة ماليا. تأخذ الأم الطائرة مدشنة **المحطة الرابعة** من الفيلم ومتحولة إلى"شخصية منقذة"، رغم أنها نافرة كليا من مشروع الابن بعد إقدامه على دمج أفراد عائلتها. يمكن القول إنه منذ هذه اللحظة أيضا، تبدأ رحلة جديدة داخل الفيلم، هي رحلة الأم نفسها للعودة إلى جذورها للتصالح مع أصولها الاجتماعية.

لا تكتفي الأم باسترجاع ما تبقى من المنحة من المنتج، والعمل كأمينة مال، بل إنها هي من يقترح على نمير اختلاق "شيء مزيف" بغية الحصول على "رد فعل حقيقي وصادق" من الأهالي في القرية، وتدريجيا تصبح "فبركة مشهد ظهور العذراء" هي الملاذ الأخير للعثور على نهاية للفيلم، والخروج بشكل مشرف من هذه التجربة. وبهذا تتجاوز الأم دور المنقذة اللوجستيكية للفيلم، إلى فاعل إبداعي فيه وشريك خلاّق دون وعي منها.

عندها يصبح هاجس المخرج وأمه وأهالي القرية، هو العمل على إنجاز مشهد ظهور العذراء، ويتحول هذا إلى درس تربوي عن الصورة وحتمية فبركتها، كأن المخرج يقول لنا بذلك إن ظهور العذراء هي فعل إرادوي، مثله مثل خلق صورة العذراء التي يتم تصويرها.

في **المحطة الأخيرة** من الرحلة، لا يعثر المخرج على جواب لسؤاله، لكنه يجيب ضمنيا عنه، والأهم من كل هذا أنه ينجح في تحقيق فيلمه الأول الذي يأتي جميلا وصادقا، وفي التصالح مع هويته وجذوره بعد قطيعة وتصادم دام لعشرات السنين. وتحول إلى نجاح فني وإنساني بعد أن كان سلسلة من الإخفاقات.

3. الشخصيات:

يقوم الفيلم على شخصيتين رئيسيتين، هما المخرج وأمه. تحيلنا هاتان الشخصيتان طبعا على العذراء وابنها السيد المسيح. وبدل المعجزة الدينية، يمكن الحديث عن معجزة السينما، والتي تتمثل في إنجاز الفيلم.

نمير عبد المسيح وهو اسمه الكامل، مخرج شاب، أنجز أفلاما قصيرة تعتبرها الأم مشوّشة وغير موفقة، وهو على مشارف الأبوة، فزوجته الفرنسية حامل، وهي لحظة خصبة في حياته للتساؤل عن هويته المصرية القبطية، وأي جزء منها سينقله للمولود القادم الذي سيكون أكثر "فرنسية" منه بالضرورة. وهي لحظة تعيده لعلاقته المعقدة مع هويته. حيث يتمثل السؤال الرئيسي الذي يشغله في كيف يمكن أن يكون مصريا قبطيا ولادينيا في نفس الآن؟ وهو يخبرنا أن لحظة القطيعة تعود لمراهقته، عندما رفض أن يتم تدوين ديانته في خانة بطاقة هويته المصرية... ما الذي يتبقى من هذه الهوية بالضبط بعد تلاشي الإيمان؟

يقرر الانطلاق في رحلة لإنجاز فيلمه الأول، عائدا إلى جذوره ومواجها المسألة الدينية، في دولة يعتبر تداخل الديني بالسياسي فيها أمرا طبيعيا. ويقارب المسألة الدينية/الإيمانية، منطلقا من تمظهرها البصري/الخيالي، وهو حقل اشتغاله بالذات كمخرج سينمائي. تخبره الأم في البداية أن هذه الرحلة ربما تكون مناسبة لظهور العذراء في حياته، فيسترجع إيمانه بفضل هذا اللقاء. ونحن نعلم أن الهدف في النهاية ليس هو "استرجاع الإيمان" بقدر ما هو المصالحة مع الذات، ومع جزء من إرثه الثقافي بعد قطيعة دامت خمس عشرة سنة.

ينجح نمير عبر هذه الرحلة في العودة إلى جذوره والالتقاء بالشعب العميق، متجاوزا المسألة الدينية للمسألة الثقافية. يتصالح في النهاية مع هويته عبر نشاط روحي آخر هو ممارسته الإبداعية، خالقا الصورة التي يريد بنفسه، متعاليا على الصدام التقليدي بين العقلانية والخرافية. يمكن القول إن السينما في حد ذاتها تشكل نوعا من المعجزة، أو مكانا حرا ما بين العقلانية والفكر السحري، إذ أنها تسمح للمتخيل أن يتجسد بأدوات ميكانيكية وعلمية. إنها معجزة علمية بامتياز.

عندما يبدأ الفيلم، يكون نمير بلا أي فيلم. عندما ينتهي يكون قد نجح في إقفال الدائرة محققا فيلمه الأول، ومجيبا على أسئلته الكامنة دون النجاح بالضرورة في العثور على تفسير مباشر لظهور العذراء. ويترك لنا مساحة للتأويل كمشاهدين، بعد أن يعرض علينا أسبابا المتعددة...

تتمثل **الشخصية الثانية** في أم المخرج، التي هاجرت مبكرا من قريتها الهامشية في الصعيد المصري للعمل في العاصمة الفرنسية. حيث ستنجح في صنع مستقبل لها ولأسرتها، بعد أن تشتغل كموظفة في سفارة أحد دول الخليج بباريس. عندما ينطلق الفيلم، تكون متحمسة لمشروع ابنها، لكنها تضع له خطا أحمر يكمن في عدم تصوير عائلتها. يقول لنا

نمير عبر التعليق الصوتي إنه كان يحس دائما بخجل أمه من أصولها المتواضعة، بينما كان هو سعيدا وفخورا بها، ولم يكن يجد مبررا للامتيازات التي يحظى بها كطفل فرنسي غير الصدفة، وحدها من جنّبه الحياة الصعبة التي يعيشها أخواله.

يتم توريط الأم في مشروع الإبن. فتتجاوز تدريجيا توجسها المبدئي من الاتجاه الجديد الذي أخذه الفيلم. إذ أن أهلها رغم فقرهم، أناس طيبون ومتواضعون، يعيشون ضمن فضاء في غاية الشاعرية، ومغمورون بالفرح والدفء الإنساني. في النهاية تنجح الأم في جعل ابنها يصنع فيلمه، وينجح هو في جعلها تشاركه همومه الوجودية والإبداعية. وهي بذلك تلعب دور الأم المنقذة، والأم المثالية التي هي مريم العذراء كما يراها المصريون، المسلمون والمسيحيون على حد سواء. وهناك طبعا أم أخرى، هي مصر. "أم الدنيا" التي يعود إليها المخرج ويتصالح معها بعد سنوات من الغياب والقطيعة.

وتجدر الإشارة إلى الغياب الرمزي للأب، فمنذ العشاء الأخير قبل انطلاق المغامرة، يبقى أبوه محتميا بشكوكه العقلانية، أمام عبثية المشروع، يقول له بلغة فرنسية محدودة تدفعنا للتفكير أنه لم ينجح في التجذر في المجتمع الفرنسي بعد كل تلك السنين: "إنه مشروع عبثي، فهناك من يؤمن بظهورها، وهناك من لا يراها، والأمر غير قابل للحسم لأنه يدخل ضمن مع معتقدات الناس".

كما يلجأ إليه عبر السكايب، للحديث عن فرضية لجوء حكومة عبد الناصر لفبركة الظاهرة وتجميع الناس. يعلق الأب كشاهد عايش لحظات الهزيمة وإعلان الرئيس عن استقالته، وسمع بفرضية استعمال الحكومة لأشعة "ليزر" وهي الفرضية التي تأتي في رداء عقلاني، دون نفي أن الناس قد رأوا ما رأوه، رغم ذلك فهي فرضية يستبعدها الأب أيضا.

والأب هنا يمثل سلطة تقطع الطريق على كل التساؤلات الطفولية. بينما الابن والأم منساقان في لعبة تتبع الخيط نحو المجهول. مثله مثل صوت المنتج، الذي سيلعب دور **الأب الرمزي** بعد ذلك، ملاحقا المخرج بتعليماته كطفل صغير. واضعا له إطارا محددا كبرنامج عمل واضح. وهو الذي يتكفل بالحصول على تراخيص التصوير. ويعين له أياما محدودة لإنجاز المقابلات. ويحذره من إفشال فيلمه الأول وإغراق سفينته بنفسه. كما يخبره أن موضوع فيلمه لا يهم أحدا، وأنه المنتج الوحيد الذي يقاتل لأجل إخراجه للوجود.

أخيرا يمكن تقسيم شخصيات الفيلم، بين ذكورية وأنثوية، مثل: "الأم /الأب، المنتج الفرنسي" و"مصر/ جمال عبد الناصر" و"الأخوال/الشابات المسيحيات المشاركات في الكاستينغ" و"العذراء/السيد المسيح"، "المخرج/زوجته الحامل" ويمكن القول إن نمير يتواجد بطبيعته الطفولية بين هاتين المجموعيتين، متنقلا بين وظائفها. وتتجسد طبيعته الأنثوية في كونه "حاملا" بمشروع إبداعي، نعيش معه مخاضه ثم خروجه للوجود. وهو يخوض مغامرته "الطفولية" الأخيرة قبل أن يتحول بدوره إلى أب. أما طبيعته الرجولية فتتمثل في سيطرته على مراحل إنجاز مشروعه رغم فلتانه المتواصل من البرنامج المخطط

له، في كل مرة يتجاوز الخط المرسوم يبدو الفعل طفوليا، ومع نجاح الاختراق يثبت ذلك طبيعته الرجولية، التي تتجسد في النهاية أكثر في مراحل تصوير المشهد الأخير، عبر إدارته للأهالي وسيطرته على طاقتهم الفوضوية ليصبحوا تقنيين وممثلين.

4. المكان:

ينتقل بنا الفيلم من باريس إلى القاهرة، ثم إلى أسيوط في الصعيد المصري، ومنه إلى قرية العائلة. يمكن القول إنها رحلة الأم معكوسة، رحلة العودة إلى الجذور...

رغم أن الفيلم ينطلق من العاصمة الفرنسية، فإن أحداثه تدور كليا في مصر. ولا تتجاوز محطته الباريسية العشر دقائق الأولى، ونحن لا نعود إليها أبدا. في نهاية الفيلم نرى الابن والأم يجرّان حقيبتيهما ويمشيان نحو الأفق، فنفهم أنهما عائدان لموطنهما الأوروبي. تتوزع بقية الفيلم على القاهرة، العاصمة الأخطبوطية، والصعيد المصري، الهامشي والشاعري، وهي طبعا صورة ناتجة عن نظرة أجنبية/غربية في شكلها الأكثر إيجابية...

في البداية، لا ينشغل الفيلم كثيرا بتقديم فرنسا كمكان غاص بالحياة، وهذا أمر مفهوم لأن "العين" التي تصوّر هي عين فرنسية مرة أخرى (مدير التصوير وبقية التقنيين فرنسيين كما يخبرنا الجينيريك)، ولذلك فهي معتادة على التفاصيل البصرية الفرنسية، وكل ما تراه عادي جدا بالنسبة لها. معظم المشاهد في هذه المحطة الأولى تُصوَّر في أماكن داخلية، في بيت العائلة، وفي الكنيسة القبطية، حيث يُجري الابن وأمه حوارا مع القسيس المصري المغترب منذ ثلاثين سنة. والمثير في هذه الكنيسة أنها خالية من المؤمنين، مقارنة بالمساجد المكتظة في البلدان الإسلامية. وهو أمر لا يفاجئنا بل يدخل تماما في إطار الصورة النمطية التي نحملها عن موقع الدين المسيحي بفرنسا...

هناك طقس لافت يقوم به المخرج كل يوم، هو رياضة الجري، إنها الطريقة التي يعبّر بها عن علاقته كجسد بفضائه الفرنسي. أول شيء يحصل عندما ينتقل للقاهرة، هو تخليه عن هذا الطقس اليومي لاستحالة ممارسته. إذ أنه بمجرد وصوله، يرتطم بالاكتظاظ الشديد، فضلا عن تواجده في الصيف الرمضاني، حيث يبدو الجري في "وضح النهار" ضربا من الجنون. بتخليه عن هذه العادة، يُرضخ جسده لشروط هذا المكان الجديد.

من المفارقات أيضا أنه خلال انتظاره لإجراء مقابلة مع أحد القساوسة بالقاهرة، يطالعنا مشهد الكنيسة المكتظة بالمصلين المصريين. وهي مفارقة بصرية مع الكنيسة الخالية في فرنسا، ونوعا من التوازي مع الصورة النمطية للمساجد المكتظة كعلامة على "الازدهار الديني" وخلود الشعلة الروحية في المجتمعات العربية.

يتعثر مشروع نمير في البحث عن جواب لأسئلته بالطبيعة الكابوسية للعاصمة المصرية، حيث يرفض الناس أن يتم تصويرهم، ويتعرض لعقبات بيروقراطية. فلا يجد مناصا من السفر إلى أسيوط، حيث يقام موسم شعبي، مكتظ أيضا، لكنه ممتلئ بمظاهر

السعادة والفرح بحكم أنه أهم موسم شعبي للمسيحيين في مصر، يحج له القرويون من كل حدب وصوب. وهو اكتظاظ مبهج يبدو وكأنه يحرر المخرج من الضغط النفسي ويجعل الفيلم يتنفس من جديد، قبل أن يسمح له بأخذ مشروعه في اتجاه جديد.

بعد هذا الموسم، يرافق نمير أقاربه لقريتهم. وهي القرية التي وُلدت وترعرعت فيها أمه، بل إنها المكان الذي تركته فيه، في حضن العائلة، وهو بعد رضيع لم يتجاوز السنتين. إنها الأرض الأصلية، بكل ما في الكلمة من معنى، وهو ينجح في تصويرها بغاية الشاعرية، فنجد أنفسنا فجأة في مكان فردوسي، مكان طبيعي خلاب، يمتلئ بالحقول الخضراء وبزقزقة العصافير، والبيوت الطينية المتناغمة كليا مع فضائها الطبيعي، مع حيونات أليفة تتحرك هنا وهناك. وهو فضاء يضج بالأطفال، الذين يحيلون على الحيوية والبراءة. في هذا المكان يسترجع المخرج طقسه اليومي بالجري الصباحي، فيخرج للركض في الحقول ويتبعه كل أطفال القرية، وهي إحالة على استرجاع جسده لحريته، بل إنها إحالة على استمرارية البحث والتساؤل، كأنه يقول لنا سنجري ما دمنا أحياء وسنواصل طرح الأسئلة.

عندما ينجح في جعل أمه تلتحق به لإنقاذ الفيلم، يقوم بتصوير عودتها كحدث كبير تخرج له القرية ويهب أفراد عائلتها وبقية الأهالي فرحين بها، وهو مشهد ينجح فيه بتجسيد مصالحتها مع المكان.

واللافت مع عودة الأم، أنها ستمارس معه عادته في الجري أيضا. محيلة على التحاقها بمشروع فيلمه وبرحلته في البحث عن أجوبة لأسئلته من جهة. ومن جهة أخرى على تحوّلها العميق من بنت قروية محكومة بالأعراف والتقاليد، إلى سيدة قادمة من فرنسا، ترتدي "شورتا"، وتجري معه وسط الحقول، مثيرة دهشة وحيرة وضحكات الأهالي الذين لم يروا قط امرأة في سنها تفعل ذلك...

5. الزمن:

تتقدم البنية الزمنية للفيلم بشكل خطي، خال تماما من الاسترجاعات، فنحن نتابع تطور المشاهد من البداية إلى النهاية وفق منطق سببي محكم. و أحداث الفيلم تقع في الزمن الحاضر، فليس هناك وجود "لفلاش باكات" بالمعنى الدقيق للكلمة. كل ما هناك هو استحضار للماضي من طرف الشخصيات، في عدة مناسبات، من خلال حوار المخرج مع أبيه عبر "السكايب" عندما يحكي له عن تنحي جمال عبد الناصر، ويتم استعمال مقطع فيديو من الأرشيف لتوثيق ردة فعل الشعب المصري آنذاك... كما سيروي بعض الأهالي، إلى جانب الأقارب، للمخرج حكايات عن طفولته، لما تركته أمه يترعرع في القرية وهو بعد رضيع في سن الثانية، ولاحقا حكايات عن طفولته ومراهقته خلال الإجازات الصيفية.

كما تحكي له خالته في أحد المشاهد المركزية، في غرفة معتمة مضاءة بمصباح زيتي، كيف تركته الأم في رعايتها وهو بعد رضيع، بعدما ضاقت الأحوال المالية للأبوين

الشابين في المهجر.كما أن ظهور العذراء قد حدث في الماضي، في سنة 1967، ليتعاقب بعد ذلك بصفة شبه دورية، حتى أنها ظهرت سنة واحدة فقط قبل تصوير الفيلم، حسب ما يقوله مسؤول الجريدة المسيحية لحظة إنزال إعلان للبحث عن أشخاص يمتلكون أرشيفا أو معلومات عن الظهور الأول.

يحضر الماضي من خلال صوت الرواي/المخرج الذي يحكي لنا عن غيبته الطويلة التي دامت لخمس عشرة سنة بسبب دخوله في صدام مع العالم، ورفضه كليا أن تتم كتابة دينه في بطاقة هويته المصرية، بعد أن قرر أن يصبح لادينيا.

ويمكن قراءة الفيلم أيضا كرحلة في الزمن. بما أن المخرج يستكشف تاريخه الشخصي، ويقوم برحلة نحو ذاته العميقة، تأخذه إلى اللحظة التي كان رضيعا، وتجعله يسترجع قلقه وغليانه الوجودي خلال المراهقة، وصولا للحظة المصالحة مع الذات استعدادا للعودة وفتح صفحة جديدة بمجيء مولوده الأول.

6. الصورة:

مبدئيا، يعمل فيلم "العذراء..." على النبش في صورة غائبة من المشهد البصري لمصر المعاصرة، وهي صورة مصر المسيحية تحديدا، والتي لا نجد لها وجودا في السينما المصرية أو في وسائل الإعلام المعروفة. اللهم بعض القنوات الفضائية المندرجة بشكل صريح في إطار القنوات التبشيرية، والتي تدفع برامجها في اتجاه دعوي يصعب تتبعه بشكل حيادي، خال من كل فكرة قبلية أو توجس مسبق.

ربما يكمن نجاح الفيلم في استكشاف هذه الصورة، ويرجع هذا النجاح أيضا لكونه يمر عبر عين أجنبية، وهي عين الفريق التقني الفرنسي الذي لا يجد نفسه مضطرا للمرور عبر آلاف الصور- الأيقونات التي أنتجتها السينما ووسائل الإعلام المصرية، والتي سيجد أي فريق عمل "عربي" متشبعا بها، سواء بشكل واع أو غير واع. هكذا مثلا ينجح مصور الفيلم في التقاط صورة للقرية المصرية في غاية الشاعرية، في مقابل صورة القاهرة المكتظة، والتي يقدمها لنا الفيلم هي الأخرى من خلال كنائسها وجمعياتها المسيحية التي لم نرها من قبل في الأفلام المصرية أو نشرات الأخبار. والفيلم أيضا ينجح في التصالح مع "صورة الفقر" وفي تجاوز صورة العائلة الفقيرة، التي ظلت تقض مضجع الأم، بما أنها الصورة التي تكرسها الروبرتاجات الصحفية، ويتجاوزها إلى جمالية الفضاء وشاعرية الحياة في الأرياف المصرية. لدرجة أننا لا نفهم أول مرة يتحدث فيها الخال عن ظروفه المعيشية الصعبة، بعد أن ينجح المخرج في تصوير القرية كأنها جنة مقارنة بجحيم القاهرة.

والفيلم طبعا لا يكتفي بالعمل على الاشتغال على هذه الصورة وتقديمها لنا، بل إنه ينشغل بهذا السؤال الذي يسكن مخرجه من اللحظات الأولى والذي يسعى إلى العثور على جواب له طوال الفيلم، والمتمثل معرفة السبب الكامن وراء اعتقاد المصريين بظهور

العذراء. ويمكن الوقوف قليلا عند هذه المسألة، على أساس أن ظهور العذراء في حد ذاته ظاهرة بصرية . ويمكننا اعتبارها "صورة متخيلة"، موجودة فعلا بقوة الخيال الجماعي، كنوع من المقاومة المستميتة للمحو البصري الذي تتعرض له الطائفة المسيحية في ظل أغلبية ذات ثقافة إسلامية، معروفة بعلاقتها الإشكالية مع الصورة عموما، ومع كل تجسيد للمقدس خصوصا، بينما تلعب الصورة/الأيقونة دورا حاسما في الوجدان المسيحي.

ويتعرض الفيلم أيضا لظاهرة الوشم، عندما يذهب المخرج مع فريقه للموسم الشعبي بأسيوط، حج العذراء. بعد أن يخبرنا صوت التعليق في بداية الفيلم أن كل المصريين المسيحيين لديهم وشم لصليب قبطي صغير في المعصم. في هذا الموسم نتابع تقليد وشم الأطفال منذ صغرهم ومقاومتهم لذلك الطقس، التي تذكرنا بمقاومة أطفال المسلمين لطقس الختان. يُجري المخرج حوارا مع أحد أقربائه المراهقين، وهو مولع بوشم صور وأيقونات لأولياء مسيحيين في جسده، فيحكي له عن الشهيد جرجس الموشوم في ذراعه، والذي تقول عنه الرواية الشعبية أنه تعرض للتعذيب لمدة سبع سنوات للتخلي عن عقيدته... يحافظ المخرج على مسافة ساخرة من هذه الظاهرة، لكنها تكون كفيلة لجعل الفكرة تلمع داخل رؤوسنا، وهي أن ولع المصريين بوشم الصور الدينية في أجسادهم هو نفسه السبب الذي يدفعهم لتخيلها في السماء.

إنهم يعملون على غرس هذه الصورة في أجسادهم أو "في السماء"، لأن الثقافة المسيحية بطبيعتها تجعل الصورة ضمن أدوات اشتغالها، بعكس الإسلام المعروف بعلاقته الإشكالية مع الصورة والتجسيد -مثلما هو الأمر بالنسبة لليهودية-. وهي تجد نفسها محاصرة بثقافة إسلامية مهيمنة. وسط هذه المفارقة يجد المصريون المسيحيون أنفسهم، بين ثقافة إسلامية معادية للصورة الدينية، وثقافة مصرية بصرية غنية بفضل عقود طويلة من الإنتاجات السينمائية الغزيرة -مقارنة مثلا بالسعودية التي أنتجت فيلمها الأول في بدايات الألفية الثالثة- بهذا المعنى، يصبح إيمان المسيحيين بظهور العذراء، فعلا من أفعال المقاومة الهوياتية، يذكرنا بظاهرة ظهور محمد الخامس في القمر في فترة نفيه عن البلاد، وهي ظاهرة تجد نفسها ما بين الهلوسة الجماعية والفعل السياسي الفطري، حيث تلجأ الجماهير للتعبير عن موقفها/متمنياتها، بخلق وهم عملاق والتوافق على الإيمان به.

في الثلث الأخير من الفيلم، يعمل المخرج بدوره على خلق صورته بنفسه عبر إطلاق مشروع تصوير ظهور العذراء. وعلى جعلنا نتتبع معه كواليس هذا المشروع العبثي. من بين غاياته، إشراك الأهالي في خلق هذه الصورة بأنفسهم. ويمكن القول إن كل صورة هي فبركة بالضرورة. لهذا فهو يأخذهم عبر مراحل صنع هذه الصورة، وعبر إيجاد حلول تقنية لمشاكل تركيبها للعبور بهم من سلسلة من المحطات: كاستينغ، سرقة الكهرباء، إيجاد حل تقني لتعليق الممثلة التي ستلعب دور العذراء في الهواء.

ربما يكون هذا هو نجاح الفيلم ونجاح المخرج نفسه، في تعبيره عن رأيه محافظا عن

نبرته الكوميدية الخفيفة، ودون أي رطانة سياسوية...

7. الصوت:

أول ما يمكن تسجيله فيما يتعلق بالشريط الصوتي للفيلم، هو الحضور الطاغي لصوت الراوي/المخرج. وهو أمر يمكن تفهمه بالنظر للطبيعة الذاتية والحميمية للفيلم، بل وحتى طبيعته الكوميدية. يأخذنا هذا الصوت ويوجّهنا طوال الفيلم، مبتعدا عن كل نبرة أستاذية تفسيرية أو متعالية. ويمكن القول إن الاستعمال الأول لهذا التعليق، يكمن في تسجيل مفارقة كوميدية مع كل ما تقدمه لنا الصورة. وفي نفس الوقت، يسمح لنا بمعرفة معلومات ذاتية يستحيل تقديمها بشكل آخر. فالمخرج يخبرنا مثلا عن "فقدانه لإيمانه" وغيابه الطويل عن مصر، بسبب رفضه أن تسجل ديانته في بطاقة هويته المصرية، كمراهق فرنسي علماني اختار أن يكون لادينيا.

كما يمكن تسجيل حضور الموسيقى التصويرية طوال الفيلم، والتي تعطي طابعا ملحميا ومتفائلا للفيلم، يتناغم مع فكرة الرحلة بحثا عن الحقيقة، والمزاج الطفولي للمخرج. فضلا عن الموسيقى الكوميدية الشبيهة بموسيقى "الفونفار" التي تغلب عليها آلات النفخ، وتجعل الفيلم خفيفا ومرحا رغم إبطانه لتيمات جدية، وتحيلنا أيضا على عبثية الحياة المضحكة. وتذكرنا باستمرار بالموسيقى المستخدمة في أفلام المخرج الصربي أمير كوستوريكا، المعروفة بعبثيتها الكوميدية.

ويمكن القول أيضا إن الفيلم يأخذنا في رحلة صوتية من البداية إلى النهاية. وأن المخرج يستعمل الصوت كمقابل للصورة، ولتقديم بصمة صوتية خاصة بكل مكان يذهب إليه. فهو يصور لنا باريسا تكاد صامتة، ويختار أن يبتعد عن ضجيجها، مؤجلا تلك التجربة الصوتية الصاخبة لوصوله للقاهرة، حتى يصنع المفارقة بين العالمين. كما أن تسجيل فرنسا "بلا صوت" يتناغم مع تصويره لشوارع المدينة خالية من الناس وليس هناك ضجيج أطفال، بل إن كنيستها خالية من المؤمنين، وهو خلاء وصمت يحيلنا على موت الله في العالم الغربي، في حين أن ضجيج القاهرة يرافقه اكتظاظ الكنيسة بالمصليين والمصليات وانخراطهم في القداس الذي يتواصل لأربع ساعات.

بمجرد وصوله للقاهرة، يستيقظ نمير في شقة مفروشة، لما يفتح نوافذها تهاجمه أصوات الشارع ممتزجة بأصوات الموجات الإذاعية محملة بالطرب الشرقي، معلنة أننا دخلنا عالما جديدا. يُغرقنا بعد ذلك في جحيم صوتي، تتبعه أهازيج القداس القبطي، وتتواصل هذه الرحلة الصوتية ارتفاعها تدريجيا حتى تتحول لانفجار صوتي بهيج خلال الموسم الشعبي، الذي يأخذ موقعه في منتصف الفيلم. حيث يتقافز ويتراقص المصريون المسيحيون من فقراء الشعب، مطلقين الشعارات وكأنهم في ملعب لكرة القدم، محتفلين بالعذراء وبالسيد المسيح.

بعد ذلك، يتحرر الفيلم كليا من "ضجيجيه" بعد عودة المخرج لقرية أمه، التي يعود فيها لهدوء يذكرنا بهدوء "موطنه" الفرنسي، لكنه هدوء مختلف هذه المرة، تملأه زقزقة العصافير ونباح الكلاب البعيدة وصوت الريح وناقوس الكنيسة وصياح الديكة، وهي أصوات متناغمة مع الطبيعة تبتعد بنا عن جحيم المدينة الأخطبوطية.

والصوت في هذا المشروع، قابل للفبركة أيضا، من طرف المخرج، ولا يمكن فصله عن فبركة الصورة. وهو درس سيفهمه الأهالي المتعاونين مع نمير في تصوير مشهد ظهور العذراء. عندما سيفبرك مشهدا لفلاح بسيط يشتم قسيسا، بعد تصوير لقطتين منفصلتين ، وإلصاقهما ببعضهما البعض، مثيرا ضحكات الأهالي المتفرجين.

ويمكن تسجيل أن هناك "شخصية صوتية" هي المنتج الفرنسي، الذي يحضر طوال الفيلم من خلال المكالمات الهاتفية، ونحن نسمعه طوال الوقت. وجدير بالملاحظة أن الأصوات الثلاثة التي نسمعها طوال الفيلم هي للمخرج وأمه والمنتج الفرنسي، وهم يشكلون بذلك ثالوثا إبداعيا على طريقتهم. والمنتج متواجد في الفيلم منذ بدايته، لا يتوقف عن التغييب بسبب انشغاله بالإشراف على تصوير فيلم آخر في أوروبا الشرقية، قبل الانسحاب نهائيا. ثم العودة في جينيريك النهاية بشكل كوميدي، عندما يخبر المخرج عبر الهاتف أنه عثر للمشروع عن أموال جديدة بعد انطلاق الثورة المصرية، واستعداده للمواصلة، شرط أن يجد المخرج رابطا بين ظهور العذراء واندلاع الثورة.

ومن حقنا أن نتساءل، إن كان الصوت لشخصية حقيقية، ومن المرجح أنه مجرد صوت تمثيلي، وهو بذلك يعكس الجانب الواضح في البعد التخييلي لهذا الفيلم. ويمكن لمتفرج العادي أن يشك في "صدقيته" رغم أن لعبة مشاهدة الفيلم لا تجعلنا نشك بذلك في الحين...

8. المونتاج:

ربما يكون أكبر رهان واجهه المخرج خلال فترة المونتاج هو أنه وجد نفسه أمام فيلمين مستقلين عن بعضهما البعض، فيلم عن رحلته إلى مصر بحثا عن جواب لسؤاله حول ظهور العذراء، وفيلم ثان يتطرق لكواليس تصوير مشهد الظهور في القرية. يقول المخرج إن كلتا المادتين كانتا منفصلتين تماما وأن هاجسه ومخاوفه الأولى ظلت تتركز في أن يبقى الفيلم منقسما على نفسه.

والحال أنه قد نجح بصهر هاتين المادتين في فيلم واحد. بل وفي تحويل نقطة ضعفه إلى نقطة قوة، فأصبح القسم الثاني يعطي دفعة قوية تأخذ المتفرج في اتجاه جديد، بعد أن بدأ يتعب من سؤال، هو في النهاية محسوم مسبقا من خلال إجابة أبيه: "ليس هناك أي جواب على ظاهرة ظهور العذراء."

ولعل الرهان الثاني يتمثل في صهره المشاهد "الحقيقية" مع المشاهد "التخييلية"، لأنه يبدو لنا من الواضح أنه لجأ لتصوير مجموعة من المشاهد أو إعادة تصويرها أو

تمثيليها، إلى جانب مشاهد أخرى "وثائقية" تم تصويرها بشكل أكثر تلقائية. وهناك مجموعة ثالثة من المشاهد بين التخييلي والوثائقي، إذ يبدو واضحا أن نمير كان على علم بما يفعل بينما بقية الشخصيات منساقة معه في دوامة لا تعرف أنه صانعها. كمثال على ذلك المشهد الذي يطلب فيه من أقاربه القرويين أن يساعدوه على تصوير مشهد ظهور العذراء لأنها الوسيلة الوحيدة لإنقاذ الفيلم، فنراهم وهم يدخلون في نقاش حاد حول مدى أخلاقية هذا العمل، وإن كان المتفرج سيعرف أنه ظهور "مفبرك" وليس حقيقيا. كما يقوم بتصوير مجموعة من المشاهد خلال كواليس التحضير للمشهد، حيث يبدو الأهالي منهمكين في التحضير لهذه العملية، معتقدين أن مشهد العذراء هو الغاية من كل هذه "الفوضى"، ورغم أن ظهور العذراء مشهد أساسي في الفيلم، إلا أن مشاهد الكواليس لها أهمية قصوى في التعبير عن تيمة الفيلم وعن مواقف المخرج. مشهد الكاستينغ مثلا، يتيح فيه المخرج فرصة لفتيات القرية المسيحيات للتعبير عن تمثلاتهن عن العذراء. وهو يستعمل مشروع تصوير ظهور العذراء كمبرر لافتعال مجموعة من المواقف بغية تصويرها. مثل عرض سلسلة من صور العذراء، حتى يختار من بينها الأهالي الزي المناسب، فيصدمون من الصور "الأوروبية" التي تخالف الصورة المألوفة لديهم بالزي الأزرق والأبيض. بينما يكتشفون أنها في بعض تلك الصور غير "محجبة" وعارية الصدر. مما يشكل نوعا من الصدمة الثقافية بالنسبة لهم. طارحا فكرة أن العذراء يمكن لشعوب أخرى أن تتمثلها بهيئات مخالفة كليا، بل ومعاكسة لقيمهم الثقافية.

ينجح المخرج إذن، في صهر كل هذه المشاهد في بعضها البعض، حتى لا نكاد نفرق بين ما هو "حقيقي" وما هو "مزيف". مثال آخر على المشاهد التمثيلية، مشهد ذهاب الأم عند العرافة في فرنسا، الذي يحمل كل سمات المشهد الروائي، من خلال طريقة تصويره المحكمة والحوار الذي يدور بين السيدتين...

كما يبدو لنا أن الفيلم قد نجح في تجميع مشاهد صُورت في فترات متفرقة، وترتيبها وفقا لكرونولوجيا الحكاية الفيلمية. ونحن نقدم فرضية بعد معاينة دقيقة للفيلم، أن الكثير من المشاهد تم تصويرها لاحقا رغم أنها جاءت في مقدمته، لملئ العديد من الثغرات السردية، وهي مشاهد من شدة إحكامها التقني والجمالي تذكرنا بمشاهد في فيلم روائي، هذا التحكم في الأدوات التعبيرية يستحيل أن يحضر في الأيام الأولى للتصوير...

المخرج إذن، بعد أن نجح في تصوير أهم المشاهد في مصر، عاد لتصوير مشاهد في فرنسا والتي ستكون في بداية الفيلم. كمثال على ذلك مشهد "العشاء الأخير" مع الأسرة، الذي تتصرف فيه الأم بكل تلقائية، ويبدو من خلال مونتاج اللقطات أنه تم تغيير زوايا الكاميرا عدة مرات، أو أن التصوير قد تم بعدة كاميرات في نفس الوقت، ومع ذلك فالمشهد يبدو تلقائيا للغاية، يستحيل الحصول عليه بالتصوير مرة واحدة.

9. تجميع:

يمثل فيلم "العذراء والأقباط وأنا"، نموذجا مثاليا للتمازج بين الوثائقي والتخييلي، الذي نتحدث عنه في أطروحتنا. وهو فيلم وثائقي طبعا لأنه ينطلق من وقائع حدثت. فظهور العذراء، حدث وقع فعلا في 1968، من ظواهر الهلوسة الجماعية يؤكدها آلاف المصريين. وظلت هذه الظاهرة تعود بشكل دوري منذ ذلك الحين. والفيلم وثائقي أيضا لأنه مبني على أشخاص حقيقين، لا ممثلين، بدءا من المخرج وأمه وأقاربهما، وعموم الشعب المصري. وحتى عندما يلجأ للمشاهد التمثيلية، فهو يفتح الكاستيغ للأهالي في القرية، لدرجة أن أمه تسائله بنوع من التحدي هل سينجح في غضون أسبوع واحد في تحويل فلاحين أميين لممثلين؟ وهو الرهان الذي يخوضه بطريقته الخاصة.

كما أن الفيلم يستند على أرشيف قائم على صور فوتوغرافية وعلى مقتطفات فيديو مثل تنحي جمال عبد الناصر بعد هزيمة 1967... ويقوم بأخذ آراء رجال الدين الأقباط، سواء في مصر أو في فرنسا. وهو يوّثق على العموم لظاهرة نفسية وثقافية. وهي ظاهرة إيمان المصريين بظهور العذراء.

وهو فيلم وثائقي أيضا من حيث الأدوات التعبيرية التي يستعمل. فهو يقوم باستخدام الاستجواب والروبورتاج، والحوار عبر السكايب يذكرنا بنشرات الأخبار، وتقنيات التحري والبحث عن الحقيقة في التلفزيون. وأيضا باستخدامه الخلاق للتعليق الصوتي.

لأجل كل هذا، يمكن القول إنه من الواضح حتى بالنسبة للمتلقي العادي، أنه فيلم وثائقي، وإن كان يخرج بشكل واضح عن نمطية الأفلام الوثائقية الكلاسيكية والبرامج التلفزيونية التي يُدخلها عموم الجمهور في خانة الوثائقي. إلا أنه يضفي نوعا من المتعة يمكن القول إنها متعة ترتبط عادة بمشاهدة الأفلام الروائية.

ورغم أننا لا يمكن بتاتا أن نصنف الفيلم في خانة الأفلام الروائية، فلا يمكننا إنكار أن متعة مشاهدته تجعلنا قريبين جدا من جوّه، ولابد أن نبرته الكوميدية تجعله يخرج من رصانة وجدية الأفلام الوثائقية التقليدية، خصوصا تلك التي تنطلق من فكرة لغز، أو سؤال يجب العثور على حل له. بينما ينطلق هذا الفيلم من سؤال يستحيل أن يعثر له على جواب.

وبفضل الموسيقى والنبرة الصوتية يبعث الفيلم جوا من التفاؤل، ويثير جوا من الخفة المرحة تجعلنا لا نشعر بالجدية أبدا. رغم أن الموضوع شديد الحساسية، بالنسبة لمجتمع كالمجتمع المصري. يقوم الفيلم أيضا على مجموعة من المشاهد "المباشرة" التي نجدها في "السينما الوثائقية المباشرة"، التي تعطي الانطباع بأنها مشاهد يمكن أن نعثر عليها في أي فيلم روائي، كمشاهد الحديث أثناء الأكل، والفيلم يغص بهذه المشاهد عموما.

وربما تكون أكبر سمة تخييلية في هذا الفيلم هي بنيته السردية التي تعتمد على بنية الرحلة. فهو يأخذ بنية حكاية أو أحجية، ونحن نعرف أنه أثناء تصوير فيلم وثائقي أن مادة الحياة هي على العموم مادة فوضوية ومتنافرة، يصعب صهرها في قالب، لكن المخرج

والمونتير ينجحان في صهر هذه المادة المتشعبة في قالب حكائي يجعلها قريبة جدا من الفيلم الروائي.

ويمكن القول إن شخصيات الفيلم هي شخصيات شبه روائية، خصوصا شخصية الأم بكل تلقائيتها، ومن حقنا أن نتساءل عن مدى أخلاقية المخرج في التعامل مع هذه الشخصيات، وهو يقوم بسن استراتيجية مقالب وبتوريط أمه وأقاربها في مشروع فيلمه. يفعل ذلك بذكاء متفرد، لا يشفع له في الفيلم سوى براءته وادعائه نوعا من السذاجة الطفولية، وهو ذكاء من نوع خاص بالنظر إلى نتيجة الفيلم الأخيرة.

والفيلم في النهاية، يمزج بذكاء نادر المشاهد الحقيقية مع المشاهد التمثيلية مع المشاهد الحقيقية التي أُعيد تمثيلها. هذه التصنيفات الثلاثة يمكننا أن نجدها طوال الفيلم. ويمكننا أن نحزر أي مشهد يدخل ضمن أي خانة، دون أن نكون متأكدين تماما، لأنه ينجح فعلا في مزجها وجعلها تنتمي لمادة فيلمية واحدة. وهذا أكبر نجاح يمكن أن يحلم به المخرج الوثائقي. وهو بذلك ينجح بمحو الفرق بين الوثائقي والروائي. بل إنه يمكننا القول إن هذه تيمة أساسية من تيمات فيلمه. إذ أن الفيلم يتساءل ببساطة إن كان ظهور العذراء في السماء حقيقة أم خيال، أم أنها "حقيقة خيالية" أو "خيال حقيقي".

والخلاصة التي يمكن أن ننتهي إليها هي أن الفيلم بمختلف مشاهده، ومختلف المناورات السينمائية يقدم لنا إجابات ومسالك لتأويل هذه الظاهرة، دون أن يسقط أبدا في الإجابات المباشرة، حاميا نفسه عن طريق الفكاهة. فالمخرج يستعمل كل الأدوات السينمائية المتاحة له سواء ضمن أدوات السينما الروائية أو الوثائقية، للتعبير عن تجربته في لحظة معينة من مشواره الحياتي والمهني.

تحليل "عالم ليس لنا "

إخراج: مهدي فلافل.

92دقيقة، فلسطين، 2012.

1. الملخص:

تدور أحداث فيلم "عالم ليس لنا" في "عين حلوة" أحد أكبر مخيمات اللاجئين الفلسطينين في لبنان. وُلد المخرج في هذا المخيم بالذات، وقضى فيه سنوات عمره الأولى، قبل أن يهاجر مع أسرته لدبي ثم إلى الدنمارك، حيث سيحصل على الجنسية الدنماركية ويحظى بظروف عيش كريمة.

طوال سنوات سترتبط "عين حلوة" في ذهنه بأجمل ذكريات طفولته ومراهقته، حيث كان يعود بانتظام خلال العطل الصيفية ويصوّر هو وأبوه الحياة في المخيم بكاميرا الفيديو، دون أن يدركا أنهما منخرطان في توثيق بُعد أساسي من تجربة الشعب الفلسطيني. يقول صوت المخرج في بداية الفيلم: "منذ زمن وأنا أحلم، أنا وأبي، برواية قصة هذا المخيم"...

يبدأ الفيلم في صيف 2010، عندما يعود المخرج لمتابعة مباريات كأس العالم، وهي الفترة التي يتحوّل فيها المخيم بشكل كوميدي، فيبتهج السكان وترتفع أعلام الفرق الكروية القوية فوق السطوح، ويصير في مقدور كل واحد أن يتخلص من هوية "اللاجئ"، متبنيا البرازيل وألمانيا وإيطاليا.

يقضي المخرج شهرا في بيت جده الذي بلغ الثمانين، ويستغل وهذه العطلة ليروي لنا ذكرياته، مستثمرا أرشيف الفيديو الذي صوّره هو وأبوه طوال خمس وعشرين سنة، معلقا على الأحداث بنبرة كوميدية لاذعة، بصوت يتماهى مع أغاني الجاز التي تذكر بأفلام وودي آلن... حيث يروي كيف أخذ يعي تدريجيا أن ما كان يعتبره أجمل مكان في العالم، لم يكن كذلك في واقع الأمر، عندما يتنبه لكون سكان المخيم غير أحرار في التنقل والسفر. وأن المخيم أصبح كئيبا و"تعباناً" بعد أن يأس الجميع من فكرة الانتظار والعودة.

يركز المخرج على ثلاث شخصيات، هي صديقه الملقب بأبي إياد الذي نعاين تدهور

معنوياته عبر السنين بعد أن كان في حكم البطل في أعين سكان المخيم، وسعيد عم أمه الشاب الذي يعيش نفس المحنة أيضا، فيصبح "غريب الأطوار" من شدة الصدمات النفسية وتشجيع أهالي المخيم له في أن يصبح "أبله القرية". ثم شخصية الجد وهي عبثية أيضا، في عراكها اليومي مع أطفال الحي وفي قتل الصراصير برجله الحافية ووضع كميات هائلة من السكر في فنجان قهوته، وفي تمسكه بفكرة العودة إلى فلسطين.

مع اكتمال الشهر، يكتشف المخرج أن صديقه، قد أفرغ غرفته في بيت العائلة ليتم استئجارها، وسلّم "بطاقة فتح" للجيش اللبناني وسط حيرة أصدقائه. يسر له مشروعه بالهروب من المخيم ومن لبنان، بعد أن رتب خطة للهجرة السرية، سيعبر خلالها عدة بلدان أوروبية براً، يحكي "أبو إياد" تفاصيل مغامرته الكبرى المقبلة بنبرة طفل لم يغادر قط المكان الذي كبر فيه، ويصور المخرج سعادة صديقه بتوديعه لأول مرة بعد أن كان هو من يودعه في كل مرة مع نهاية كل صيف...

2. السرد:

ينفرد فيلم "عالم ليس لنا" باستخدامه الخلاق للأرشيف الشخصي وللتعليق الصوتي، وهما سمتان أساسيتان من سمات الفيلم التعبيرية والجمالية، نقف على إمكاناتها الواسعة منذ بداية الفيلم وإلى نهايته. يكرس المخرج باستخدامه لهاتين الأداتين ذاتيته بشكل لا يترك المجال للشك. فكل ما نراه هي مشاهد عاشها ولعب دورا فيها، وكل ما نسمعه هو وجهة نظره الشخصية حول ما يحدث. إنه السارد الفاعل في الحكاية والذي يخوض علاقة دينامية مع المادة المسرودة.

يمكن تصنيف الفيلم ضمن جنس "السيرة السينمائية"، بما أن البعد الأتوبيوغرافي هو بعد جوهري بالنسبة للفيلم.

يخلق الفيلم شبكة من العلاقات بين عدة حكايات، ينظمها عبر سرد خطي ومتشظي في نفس الآن. وتكمن الحكاية الرئيسية في عودة المخرج لقضاء العطلة الصيفية سنة 2010، ومتابعة كأس العالم الذي طالما أحب مشاهدته رفقة أهل المخيم. يرافقه في هذا الشهر صديقه "أبو إياد". خلال هذا الشهر يسترجع المخرج ذكرياته عن المخيم، فيحكي عبر صوته، وعبر المادة التي راكم تصويرها مع أبيه حكاية "عين حلوة" وحكاية الشعب الفلسطيني وحكاية عائلته وحكايته الشخصية مع السينما، معتمدا في ذلك على "تكتيك" السرد المتشظي، والاسترجاعات المستمرة (فلاش باكات) التي تفوق بمشاهدها، مشاهد الزمن الحاضر في الفيلم.

يمكن اعتبار أبو إياد، البطل الفعلي والمحرك لأحداث الفيلم، والمرآة التي يرى فيها المخرج نفسه. والفيلم أيضا تجسيد سينمائي لصداقتهما. يحكي لنا المخرج كيف تعرف على أبو إياد عبر "الفلاش باك"، خلال كأس عالم 2006 أثناء عراك بالسكاكين بين شباب الحي،

سببه مرتبط بتشجيع فرق مختلفة (إيطاليا وألمانيا)، في ذلك الصيف سيفرح أبو إياد بفوز فريقه بكأس العالم، قبل أن تدشن إسرائيل حربها في لبنان. يصور المخرج شباب المخيم في السطوح سعداء وفرحين بمنظر القصف والصواريخ، وكأن الحرب قد جاءت إليهم أخيرا، بعد أن كانت حياتهم مقتصرة على الانتظار والضجر. يخبرنا المخرج أنه لم يتحمل الأجواء حينها، ولم ينجح في الصمود نفسيا ، فاستعمل جوازه الدانماركي للهروب عبر سوريا. نرى صور الهاربين عبر الحافلات، ونسمع صوت الإذاعة الدانماركية، وهي تواكب عملية "إنقاذ" المخرج بوصفه مواطنا دانماركيا، ويخبرنا المخرج أن هذا السلوك جعله يشعر بالخزي والعار، لم ينجح في التخلص منه والعودة إلى المخيم إلا بعد ثلاث سنوات.

خلال صيف 2010، يكتشف المخرج أن صديقه لم يعد أبو إياد الذي يعرفه، وأن روح المرح والمغامرة قد غادرته مع مرور الزمان ومع هجرة رفاقه من شباب الحي في اتجاهات مختلفة. حياته الروتينية وانسداد أفقه أصبحا مصدرا رئيسيا لاختناقه وكآبته. يقول في الدقيقة 00.33" : هذه الثورة دمرتنا، أتمنى أن يموت كل الشعب الفلسطيني، أحلم أن تقوم إسرائيل بمجازر لا ينجو منها فلسطيني واحد..."ويقول أيضا:"لا أريد العودة لفلسطين، اذهب إليها أنت وحررها..."

يرافق المخرج صديقه، في جولاته اليومية في المخيم الذي تحول إلى سجن كبير، فلم يعد يبدو كمسؤول عن الأمن، بل هو نفسه مسجون يخرج في فسحة سجين...

يحرق أبو إياد أوراقه وذكرياته، التي يعثر من بينها على مجموعة غسان كنفاني القصصية التي تعطي عنوانها للفيلم. يبدو مشهد الحرق وكأنه نوع من التطهير للبطل قبل الانطلاق نحو محطة جديدة سرعان ما ستتضح معالمها. يرحّل أغراضه من غرفته من بيت العائلة، يخبر المخرج أنهم سيؤجرونها بمئة دولار، يسأله المخرج "وأنت أين ستسكن؟" فيجيبه أنه سيسكن في أحد مكاتب فتح، قبل أن يخبره لاحقا بالحقيقة. عندما سيسلم بطاقته "الأمنية"، يصدم الخبر شباب الحي، فهي التي تسمح له بتلقي أجرة زهيدة من منظمة فتح. يخبر المخرج أنه يحضّر للهروب الكبير، من سوريا إلى تركيا إلى اليونان.

يخبرنا المخرج، أنه رغم مخاوفه، سعيد لأنها المرة الأولى التي لا يودع فيها صديقه كالعادة ويرحل، بل هو من يفعل ذلك ويتركه لإنهاء فيلمه في المخيم.

بعد سنة، يلحق به في أثينا، حيث يجده عالقا، مع مجموعة من الشباب الفلسطينيين من عين حلوة، بعد أن مرت عليه الأهوال، وهم يرحلون الواحد بعد الآخر. أبو إياد يصل للباب المسدود، لا يجيب على سؤال المخرج "والآن ماذا ستعمل؟". تتجمد صورة، ويخبرنا المخرج عبر الكتابة أنه تم ترحيله إلى لبنان بعد يومين.

هذه هي الحبكة الرئيسية للفيلم، على الأقل من حيث اعتمادها على الزمن الحاضر، ف"الآن" هو زمن الفعل الدرامي بامتياز. والمخرج يضيف إليها عدة حبكات ثانوية موازية، تتمثل في حكاية الجد وسعيد عم الأم. مثلما يروي سيرته الشخصية وسيرة عائلة

فلافل، ومعها السيرة الجماعية للشعب الفلسطيني في محطاتها الرئيسية - من النكبة إلى اتفاقات أوسلو- مازجا ببراعة الأحداث الكبرى والصغرى ببعضها البعض.

3. الشخصيات:

المخرج/الراوي:

يلعب المخرج دور الراوي الفاعل في القصة، وهو من يصوّر الفيلم بنفسه. ويمكن اعتباره شخصية قائمة الذات رغم غيابه من الصورة، فنحن لا نراه أبدا، إلا عبر صور طفولته ومراهقته، وصورة وحيدة يلتقطها له أبو إياد في الزمن الحاضر. ويمكن اعتبارها نوعا من المحاولة ليكون ندا له، لكنها في النهاية غير كافية لتحقيق هذه الندية.

مهدي فلافل شخصية قائمة الذات، لها هدف تريد تحقيقه، وهو تأليف حكاية عن مخيم عين حلوة. والأمر يتجاوز إنجاز فيلم من طرف مخرج سينمائي شاب، لأنه أعمق من ذلك بكثير، بما أن المخرج يحاول مواصلة مشروع لاواع دشنه أبوه و"ورثه" عنه، متمثلا في توثيق أحد فصول سيرة الشعب الفلسطيني، مواجها عبر هذا الفعل مخاوفه من مقولة بنغوريون التي تتردد في الفيلم، عن تلاشي مشكل اللاجئين الفلسطينيين من تلقاء نفسها: "سيموت الكبار وسينسى الصغار..." مشروع المخرج بهذا المعنى هو فعل مضاد للنسيان، الذي يشكل الهزيمة المطلقة والنهائية في الصراع الفلسطيني الإسرائيلي. هذا الفيلم، بشكل ما، هو أداة يتركها للأجيال الموالية حتى لا تنسى.

يرتب المخرج ركام الصور ويعطيها المعنى الذي يريد، هو من يصنع الشخصيات رغم أنها موجودة فعلا. إلا أنه يختار ما الذي سيريه لنا وما الذي سيضمره من سماتها، بما يخدم مشروعه، سواء عن وعي أو لاوعي. إنه ينجح مثلا في التقاط الطابع الكوميدي الأسود الذي يرى به العالم، ويضفي هذا الطابع على العالم أيضا من طريق صياغته للأحداث وتقديمه للشخصيات. وعبر صوته الذي يرافقنا من بداية إلى نهاية الفيلم، هذا الصوت الذي يختلف من حيث الشكل عن الصوت المتعالي الذي درج استعماله في الأفلام الوثائقية البريطانية في الثلاثينات والأربعينات، لكنه في العمق لا يختلف عن وظيفته بما أنه يصنع المعنى ويجعلنا نصدق كل ما نراه.

أبو إياد:

بسام الملقب بأبو إياد، كناية على المسؤول الأمني المغتال في تونس بداية التسعينات، هو الشخصية المحورية للفيلم بالمفهوم الكلاسيكي للكلمة. فنحن نعيش الوضع في المخيم من خلاله، وهو لديه هدف مضمر يريد تحقيقه، لا نتعرف عليه إلا في أواخر الفيلم، يتمثل في الهروب من المخيم نحو العالم الفسيح مخاطرا بحياته. ينجح أبو إياد في تحقيق هدفه، ويتبعه المخرج، بعدما ينتهي من تصوير فيلمه، فيلتقيه بأثينا عالقا مع مجموعة من الشباب الفلسطينيين بعدما قضى شهورا في السجن بأحد بلدان أوروبا الشرقية.

يمثل أبو إياد الشخصية/المرآة، للمخرج/الراوي، التي يحكي عبرها ماذا كان سيعيشه لو أنه ظل لاجئا بالمخيم ولم يهاجر ويحصل على الجنسية الدنماركية ويتخرج من معهد عريق للسينما. إنها شخصية فريدة من نوعها، مدهشة بقوتها الكوميدية، ربما تلخص الشخصية الفلسطينية التي ليست فقط متورطة في مواجهة عدو أكبر منها عسكريا واقتصاديا ومعرفيا، بل حبيسة إلى جانب كل ذلك في قفص وضعية "اللاجئ" العبثي، فيما يشبه السجن داخل السجن.

يحب المخرج وأبو إياد بعضهما، ويحكم هذه الصداقة نوع من "المنافسة/الإحساس بالذنب" فرضتها ظروف هذه العلاقة. يحس المخرج بالذنب، لكونه حرا في التنقل والسفر في أي اتجاه، بينما يبقى صديقه سجينا، وهو موضوع يخبرنا أنه شكّل نوعا من الطابو لم يتحدث قط عنه الصديقان. وهو يصور صديقه منتشيا بعدما أحكم خطته "للهروب" حيث يودع المخرج، ويفصح له عن سعادته بتوديعه لأول مرة، بعدما كان المخرج هو من يودّعه في كل مرة.

الجد:

يدخل الجد في الإطار الكوميدي العام، من خلال مزاجه العكر وغرابة أطواره، وسماته شبه الكاريكاتورية، التي تجعلنا نحبه ونرتبط به. إنها شخصية عبثية يتابعها المخرج في عراكها اليومي مع أطفال الحي وفي قتل الصراصير برجله الحافية ووضع كميات هائلة من السكر في فنجان قهوته... بالموازاة مع الوظيفة الرمزية التي يلعبها في الحكاية، باعتباره من جيل النكبة، هُجّر إلى لبنان وعمره ستة عشر عاما، وهو بذلك الرابط الفعلي الوحيد مع فلسطين كواقع معاش وليس كفكرة مجردة، لم تغادره ذكريات مزرعة العائلة أبدا وظل متمسكا بحق العودة الذي تحول إلى حلم مستحيل. بلغ سن الثمانين، ولازال يتمتع ببنية جسمية قوية، أصبح أرمل يزعجه لعب الأطفال بالكرة، يقتسم حياته مع أخيه الصغير سعيد بعد عمر من الضجر والانتظار. يرفض ترك المخيم.

يحكي المخرج أنه لاحقا سيعثر في الأرشيف، على صور لبنغوريون مؤسس إسرائيل، في سنواته الأخيرة، شيخا في مزرعته. وسيتخيل المخرج، أنها مزرعة جده بالذات، وأنه من كان يجب أن ينعم بذلك النوع من الشيخوخة...

سعيد عم الأم:

سعيد، أخ الجد، رغم فرق السن المهول بينهما. وهو شخصية موازية لأبو إياد، بطل مهزوم آخر، كوميدي، رافق أخاه جمال الأسطورة، "رامبو الفلسطيني" الذي كسره الواقع. وهو يعيش حالة انحباس وإحباط متواصل مثله مثل أبو إياد، دفعته إلى حافة الجنون، فشجعه الأهالي على أن يصبح "أبله الحارة"، فاختار أن يظل طفلا وأن لا يكبر. يهتم بحماماته ويصوره المخرج في السطوح كل يوم يقوم بتنظيفها في مشاهد عبثية، ويتعارك بشراسة مع القطط التي تحاول أكلها، ويراقب طيرانها في أسراب كل مساء في السماء الفسيحة بينما هو

سجين.

يخبرنا سعيد أنه لا يرى في التلفزيون سوى برامج الأطفال أو "قناة الحزب"، ويمكن القول إن كل المشاريع المحيطة به كشخصية تبدو طفولية من شدة استحالتها (مشروع الانتصار على إسرائيل، أو الهجرة من المخيم) يعرض على المخرج كل الوثائق التي حضّرها ليساعده أخوته على الهجرة، لكنهم يتخلون عنه في آخر لحظة، مما يجعله يعيش وضعا عبثيا متواصلا...

أب المخرج:

لا يحضر الأب بشكل مباشر في الفيلم، فالمخرج لا يجري معه حوارا في أحد المشاهد، ونحن لا نعرف ما الذي آل إليه وقت إنجاز الفيلم. وهو موجود فقط كما يقدمه لنا المخرج في صور الأرشيف، ومن خلال أبوته لهذا لأرشيف أيضا، بوصفه المصور الفعلي لكل المشاهد الممتدة بين الثمانينات والتسعينات، التي نرى فيها المخرج في طفولته ومراهقته. يمثل الأب نموذجا "للهارب" الناجح، هاجر للخليج فارا من جحيم المخيم، قبل أن يعود إليه مع أسرته بعد أن ساءت حالته المادية. يتصل به صديقه "أبو سلطان" أول فلسطيني تطأ رجله أرض الدنمارك، ويخبره بأنها الجنة فوق الأرض (أبو سلطان نموذج آخر للهارب الناجح). وما هي إلا أسابيع حتى ينجز الأب التفاصيل الإدارية ويطير بعائلته في أواخر الثمانينات للفردوس الأوروبي.

رغم تواري الأب كشخصية في الفيلم، يمكن القول إنه الحاضر الغائب، فلا شك أن هوسه الفطري بالتصوير بالكاميرا الفيديو، وتبادله المتواصل الشرائط مع أخيه عن الحياة في المهجر وفي المخيم، لعب دورا مهما في توجه المخرج نحو دراسة السينما، وقد خلف دون أن يعي ذلك في وقته ميراثا بصريا جعل الابن يشعر بمسؤولية مواصلة المجهود، واستثمار دراسته السينمائية لصياغة ساعات الفيديو المتراكمة وإعطائها المعنى. إنه مشروع مشترك بين الأب والابن، يمكن أن يكون نوعا من التعويض عن الشعور بالخزي من "الهروب"، المخرج يحدثنا بوضوح عن شعوره بالخزي من هروبه بدعم من حكومة الدانماركية خلال حرب إسرائيل مع حزب الله باعتباره مواطنا دانماركيا، ورغبته في الإقدام على عمل مضاد. فإن لم يكن قادرا على البقاء في أرض الواقع والمخاطرة بالموت المجاني فهو قادر على صنع أفلام تقاوم الزمن.

أب أبو إياد:

أب أبو إياد، نموذج آخر للاجئ الفلسطيني المجايل لأب المخرج، والذي اختار أن يكون "مقاوما" ضمن مقاتلي "فتح". يصور معه المخرج مشهدا واحدا، خلال إخلاء أبو إياد لغرفته من المنزل. وجدير بالذكر أن العقيد شخصية كوميدية أخرى تندرج في سياق الفيلم بكل سلاسة، وهو الآخر شخصية دونكشوتية بكل ما في الكلمة من معنى. يتحدث بكامل الجدية عن خطة فكر فيها بعناية للقضاء على إسرائيل بشكل نهائي. بتوجيه صواريخ لأربع

مواقع في نفس الوقت، هي القدس الغربية وتل أبيب وحيفا و"المفاعل النووي". عندما يسأله المخرج من أين سنأتي بالصواريخ؟ يجيب العقيد بكل عقلانية: "أمريكا هي الدولة الوحيدة التي تملك القدرة على تحقيق هذا المشروع"...

يمكن القول إن فيلم "عالم ليس لنا" يعرض قصة رجال بدرجة الأولى. ويمكن تسجيل الغياب التام للحضور الأنثوي. فالجدة قد ماتت، وأم المخرج غير موجودة أصلا والمعلومة الوحيدة التي نعرف عنها من صوت الراوي أنها افترقت مع أبيه في بداية الألفينات، وهو شيء كان يشكل عنصرا من عناصر كآبته بعدما ذهبت أيام طفولته واكتشف أن المخيم مكان كئيب وسكانه أشخاص مرغمون على العيش فيه. والمرأة الوحيدة التي يصورها في مشهد وحيد، هي العروس الصامتة التي سيتم "بعثها" لزوجها بأوروبا، فيتحول العرس إلى حفل وداع تختلط فيه الدموع بالزغاريد. خارج هذا المثلث (زواج/طلاق/وفاة) لا وجود للمرأة بتاتا. وربما كان ذلك أشد تعبير عن كون المخيم زنزانة كبرى كما أراد المخرج أن يصوره لنا، فالسجن مكان الفصل بين الجنسين بامتياز. وهذا العالم الرجولي المتفرع إلى ثلاثة أجيال (جيل النكبة متمثلا في الجد/ وجيل الشتات واللجوء والمقاومة متمثلا في أبوي المخرج وأبو إياد، ثم جيل محادثات السلام التي غضت الطرف عن مصير اللاجئين متمثلا في سعيد عم الأم/ أبو إياد/ ثم المخرج نفسه) هذه الأجيال الثلاثة عالقة في هذا الفضاء سواء كانت تحلم بالفرار أو بالعودة (لفلسطين) أو تعيش بعيدة عنه وهي متعلقة به وجدانيا ومشغولة برواية حكايته.

4. المكان:

يعتبر مخيم "عين حلوة" الشخصية الرئيسية في الفيلم بلا منازع. فمنذ المشهد الافتتاحي، وهو عبارة عن لقطة علوية للمكان، يحدد فيها الحدود الجغرافية للمكان. يقول المخرج بنبرة ساخرة: "هذه عين حلوة، هنا تسكن عائلتي منذ أكثر من ستين سنة. كل حياتي وأنا حابب أحكي قصة عن هالمكان..."، إنه تحديد جغرافي لعالم القصة.

أحب المخرج هذا المكان، الذي ارتبط بذكريات طفولته ومراهقته، كما كان مرادفا لدفئ العائلة ولهويته الفلسطينية. وبفضل ذلك، ينجح المخرج في إدخالنا لعالم مغلق، محروس بالمعابر العسكرية للدولة "المضيفة". وهو ينجح في تصويره وحيدا، دون فريق تقني، متجاوزا المعالجة الصحفية التي يستعملها الروبرتاج، فهذا المكان جزء منه.

في البداية، رفض اللاجئون أن يبنوا مساكن حقيقية، لأنهم كانوا مقتنعين أنهم سيرجعون لوطنهم. مع الوقت، اضطروا لبناء هذه المساكن، فتحول المخيم إلى عالم قائم الذات، يزداد اكتظاظا مع تعاقب الأجيال.

يدخلنا المخرج إلى هذا العالم "المحروس" من الخارج من طرف الجيش اللبناني، ومن الداخل من طرف الشباب "المتنمرين" المنضوين تحت لواء "فتح" التي حافظت على

سطوتها وهيمنتها على باقي الفصائل الفلسطينية. عالم يحمل فيه التجار العاديون أسلحة نارية، وبوسع الأطفال أن يلعبوا فيه بالكلاشنيكوفات. فنتبع المخرج وشخصياته في الأسواق والشوارع الضيقة، ونحضر سهرات شبابه الضجر على سطوح البيوت، وجلسات تدخين الحشيش ولعب الكوتشينة في مكاتب "فتح". عالم تُنظم فيه الأعراس في غرف ضيقة قبل أن تُرسل الزوجات المحظوظات إلى أزواجهن في مكان ما من أوروبا، عالم السينما المرتجلة في المقاهي، رأى فيه المخرج أولى أفلام الكراتيه، التي ربما فتحت شهيته للفن السابع. عالم بمقبرته التي أصبحت مكتظة هي الأخرى، حتى اضطر الأهالي لبناء مقبرة جديدة.

هذا المكان هو "لامكان" بامتياز، بما أن السكان لاحقوق لهم. إنهم من بلد آخر لم يعد موجودا، وهم في بلد مضيف يرفض أن يحقق كل شروط مواطنتهم.

الكبار، مثل جد المخرج، يحلمون بالعودة لفلسطين على مضض، يرفضون الهجرة لبلد آخر لأن ذلك سيعني التخلي عن حلم العودة إلى الأبد. لذلك يرفض الجد دعوات ابنته المتواصلة للاتحاق بهم في الدانمارك ليحظى بحياة كريمة. ببقائه في ذلك "اللامكان" يتمسك بفكرة العودة غير قابلة للتطبيق.

بالنسبة للشباب، الذين ولدوا في المخيم، فهم يجدون نفسهم في وضع أكثر عبثية، لأنهم يعرفون أنهم لن يعودوا يوما لفلسطين، ولا أحد منهم يحلم بذلك، لأنهم لم يعرفوا فلسطين قط، ولا يمكنهم اعتبار لبنان وطنا بديلا، فلا حق لهم في الاشتغال أو في السكن في حي آخر أو مدينة أخرى وفقا للقوانين، وبذلك يصبح المكان مرادفا لسجن عملاق، نرافق فيه "أبو أياد" كل ليلة في شوارعه هو الذي يتفقد الأمن العام، قبل أن تصبح هذه الجولة اليومية شبيهة بفسحة السجين. الخروج من البلد بطريقة شرعية شبه مستحيل، والعودة إليه معقدة. إذ يصبح "الهارب" منه في حكم الفاقد لهويته/لاهويته، فيصبح السؤال ماذا سيكون بوسعه أن يصبح إذا فقد حتى هوية اللاجئ. لاشيء.

كسجناء، يحلم الشباب بالهروب إلى عالم أرحب. وكمحاربين مهزومين، لفظتهم حرب قديمة وغامضة، يرفض الشيوخ ترك المكان لأن ذلك سيعنى التصالح مع الهزيمة والتخلي بشكل نهائي عن فكرة النصر.

إلى جانب المخيم، تتخلل الفيلم التماعات أماكن أخرى، موازية أو مضادة أو بديلة. ربما تشكّل خريطة لملحمة تشرد الشعب الفلسطيني. بدءا من الأماكن التي نتعرف عليها من خلال ذكريات المخرج عبر أرشيف الفيديو، وهي الأماكن التي يمكن توصيفها بالشتات Diaspora، وهو المفهوم الذي "سيرثه" الفلسطينيون عن اليهود الذين تشتتوا في كل مناطق العالم منذ ألفي سنة. وتتمثل في كل من دبي والدانمارك، اللذين قضى بهما المخرج طفولته وترعرع فيهما، فحصل على الجنسية الدانماركية وأصبح مواطنا دانماركيا قائم الذات. إنهما، مكانان بديلان لفلسطين التي لم يعرفها المخرج أبدا.

وهناك أيضا المكان الذين يحلم به الشباب، متمثلا في الفردوس الأوروبي، وليس

فلسطين. والذي ينجح "أبو إياد" في الوصول إليه بعد قرار الهجرة السرية، وخوض غمار رحلة أوديسية عبر عدة بلدان، ستأخذه لقضاء عدة شهور في السجن بأحد بلدان أوروبا الشرقية. قبل أن يعلق في أثينا مع مجموعة من الشباب الفلسطينيين من "عين حلوة" أيضا.

يحكي لنا المخرج، عن لقائه بفلسطين/إسرائيل، أثناء رحلة مدرسية نظمها رفاقه الدانماركيون إلى القدس. يقتسم معنا مرة أخرى مشاهد رحلته وبهجة عائلته بكونه أول فرد في العائلة سيعود لفلسطين. يحكي لنا بنزاهة عن الغربة التي شعر بها في ذلك المكان وسط زملائه الدانماركيين، بعد أن أصبح الهواء ممتلئا بالكلمات العبرية، وبعد أن أخذتهم جولة سياحية إلى متحف "الهلوكوست"، بدا للمخرج وكأن الفضاء هو في الحقيقة مكان مضاد لفكرة فلسطين، ووجد نفسه أمام مفارقة ربطه اللاواعي لفكرة وروح فلسطين بمخيم "عين حلوة".

من المفارقة أيضا، أن الشباب المرافقين لأبو أياد، عندما يذهب المخرج للقاء بهم في أثينا، يستيقظ حنينهم لمخيم "عين حلوة" الذين لا يعرفون وطنا سواه. ويبدو مشهد الوداع الأخير بليغا وهم يعانقون بعضهم بعضا قائلين: "نلتقي في عين حلوة". حينها تصبح عين حلوة هي الفردوس.

وتجدر الإشارة للأماكن الغائبة، أو المغيبة، ليس فقط من الفيلم، بل من حياة السكان الذين يتم تصويرهم. ويكمن المكان الأول في لبنان الغائبة كليا عن الفيلم، ولا تحضر سوى بمعابرها العسكرية في مداخل المخيم. وكأن لبنان ككل فكرة يستحسن استبعادها. ويكمن الغياب الثاني، في غياب/حضور أراضي السلطة الفلسطينية بغزة والضفة الغربية. وعلاقة الشخصيات عموما بفكرة السلطة الفلسطينية يشوبها نفور واتهام بالفساد وخيانة القضية. أبو إياد يتعرض للتعذيب بسبب مواقفها، وأب المخرج ظل مصدوما أمام مشهد المصافحة بين عرفات وإسحاق رابين خلال اتفاقية أوسلو. تلك الاتفاقية التي لم تكلف نفسها عناء التفكير في حل لمشكل اللاجئين الذي هو في النهاية مشكل رئيسي في هذا الصراع...

5. الزمن:

يلعب الزمن دورا محوريا، ليس فقط لأنه يتعرض لتيمة تمتد على طول القرن العشرين، مشحونة بتاريخ مليء بالتفاصيل، ولكن أيضا لأن الشخصيات تخوض علاقات معقدة مع الزمن. نعرف منذ المشهد الأول أن "عين حلوة" مخيم للاجئين عمره ستون سنة، تم بناؤه مؤقتا في انتظار أن يعود سكانه لموطنهم الأصلي. يخبرنا المخرج، أن اللاجئين الفلسطينيين يعيشون في لبنان وضعا غريبا، فالقانون يحرم الفلسطيني من حقوقه، لإبقائه متمسكا بحق العودة. يخبرنا المخرج أن الناس في المخيم ضجرون يقتلون الوقت منذ ستين سنة في انتظار يوم العودة الذي لا يأتي.

في أول مرة نتعرف فيها على أبو إياد، يقول بنوع من الزهو إنه شخص لا يحب

الزمن، لذلك لا يرتدي ساعة في معصمه. نشاهده طوال الفيلم ينام إلى غاية الساعة الثانية بعد الظهر، يتجول في الأسواق متلقيا التحيات الساخرة "أهلا بالقائد أبو أياد" قبل أن ينزل الليل، ويلتحق برفاقه للسهر في أحد مكاتب فتح، يدخنون الحشيش ويلعبون الورق ويشاهدون الأفلام في التلفزيون، كلها أنشطة لقتل الوقت في انتظار مجيء اليوم المقبل.

حياة المخيم مملة، تتشابه فيها الأيام، يكسر هذه القاعدة استثناء وحيد كل أربع سنوات، حيث تتوهج الحياة ويعم الفرح بسبب كأس العالم. والفيلم نفسه يوظف هذه المساحة الزمنية ليروي قصته.

يعتمد الفيلم بنية زمنية مركبة، تقوم على استحضار مختلف الذكريات باللجوء للاسترجاعات (فلاش باكات). ويمكن القول إن البناء الدرامي للفيلم ككل يحاكي طريقة اشتغال الذاكرة، فكل حدث في الحاضر يحيل على حدث في الماضي، يفسره ويضعه في سياقه أو يعطيه شحنة عاطفية مفعمة بالنوستالجيا.

الحاضر:

تجري أحداث الفيلم في الحاضر، وتمتد على طول شهر يقضيه المخرج رفقة جده وصديقه أبو إياد، في صيف 2010. لقد اعتاد أن يقضي عطله في عين حلوة، وانتقل عبر السنين من الانبهار والدهشة الطفولية بالمكان، إلى الوعي بالظروف المزرية التي يعيشها اللاجئون، وبعدها تملكه الشعور بالمسؤولية بضرورة توثيق حياة الناس في هذا المخيم وسرد قصتهم من الداخل، بشكل لن تستطيع فعله وسائل الإعلام التقليدية.

في هذا المستوى من الزمن، تمشي الأحداث بشكل خطي: يصل للمخيم، يوقفه الجنود، يستغربون لبطاقة هويته التي حافظ عليها منذ طفولته. يخبرنا أن وضعه كلاجئ انتهى منذ 28 سنة. ينجح في العبور والدخول لعالم محظور، يتجول به طفل بدين ومبتهج كمرشد سياحي، يريه الأماكن التي تعرّض فيها أشخاص للاغتيال بتهمة العمالة لإسرائيل. بهجة الطفل، تذكره ببهجته هو عندما كان يأتي لقضاء عطله الصيفية.

يقضي وقته مع جده الضجر من كل شيء، والمتمسك بحق العودة. يخبرنا المخرج أن الضجر هو السيد، إلا عندما يتم تنظيم كأس العالم كل أربع سنوات، حيث ينقلب المخيم، وينفجر فرح الكل بشكل سوريالي. يلتقي صديقه أبو إياد الذي يقضي معه وقته متجولا في الأسواق نهارا، وفي الليل يسهران مع الشباب في أحد مكاتب فتح. يخبرنا المخرج، أن "السحر" تلاشى هذه السنة، إذ أن الكآبة وجدت طريقها لنفس صديقه بعد أن رحل أصدقاؤه في اتجاهات متعددة. يحضر عرسا، هو أيضا حفل وداع، يذكره بوداعاته المتكررة. يبدأ أبوإياد بتصفية أغراضه ويفرغ غرفته محضرا خطته السرية بالهجرة الكبرى. يسلم بطاقة فتح للجيش اللبناني وسط دهشة وحيرة الشباب. يشعر المخرج بالذنب بسبب الأسئلة التي يطرحها على صديقه والتي تزيده تأزما.

ينتهي كأس العالم، حيث لا يفوز أي فريق من الفرق التي كان يشجعها الأهالي.

يحكي سعيد للمخرج عن أخيه الأسطورة التي اغتالها الجيش اللبناني عندما تصدى لهم لما حاولوا اقتحام المخيم، يزور أبو إياد قبر صديقه الشهيد، يتحدث عن الموت وعن اعتقاده أن معظم الفلسطينيين الذين فجروا أنفسهم كانوا في حقيقة الأمر يعانون مثله من حالة اكتئاب حاد، واستعملوا فلسطين كمبرر للتخلص من حياتهم. يزور الجد قبر زوجته التي ظلت تحلم بالرحيل من المخيم للعيش مع أحفادها في الدانمارك ولم يتحقق لها الحلم.

في نهاية الشهر، يرحل الصديق، يودع المخرج الجد والخال...

ينتهي الفيلم بكآبة مفعمة بالنوستالجيا.

الماضي:

بالموازاة مع هذا الزمن الخطي، يستثمر المخرج عشرات المشاهد من أرشيفه الشخصي، لتفسير أحداث الحاضر وإعطائها سياقها الخاص. تتميز هذه "الفلاش باكات" بتوهجها وقوتها المشاعرية، إنها مفعمة بالمرح والكوميديا، ويمكن القول إنها تشكل فيلما موازيا يجعل المتفرج العادي ينسى الحاضر ويظن أنها هي الفيلم الرئيسي. تنقسم بين مشاهد الطفولة في دبي والدانمارك في الثمانينات، ومشاهد للمخيم في التسعينات وحتى أواخر الألفينات. لا يستعملها المخرج بشكل كرونولوجي، بل إننا نقفز طوال الوقت من الألفينات إلى الثمانينات مرورا بالتسعينات، بشكل يعطي للمتلقي انطباعا بالحرية، وبأن القصة رغم إحكامها يمكن أن تذهب في أي اتجاه. تتميز هذه المشاهد، في مقابل كآبة الحاضر، بالبهجة والنوستاجيا والبراءة.

ويضم الفيلم إلى جانب الماضي الشخصي للمخرج وعشيرته، ماضيا أشمل، ممثلا في مشهدين يمثلان لحظتين أساسيتين من الصراع الفلسطيني الإسرائيلي، خصوصا بالنسبة للاجئين. لحظة النكبة، التي يكللها الفيلم بالمقولة الشهيرة لبن غوريون ، مؤسس إسرائيل عندما يُسأل عن مصير اللاجئين "سيموت الكبار وسينسى الصغار..." ثم لحظة اتفاقيات أوسلو، والمصافحة بين عرفات ورابين بحضور كلينتون، والتي تأخذ في سياق الفيلم معنى آخر، يكمن في تناسي مشكل اللاجئين وحقهم في العودة.

ينتصر الفيلم بذلك، للماضي القريب، الذي هو زمن الذاكرة. ونكتشف أن الحاضر في واقع الأمر ليس سوى مبرر لاستحضار اللحظات المشعة من الماضي.

6. الصورة:

لم يحظ شعب ما بالتصوير مثل الشعب الفلسطيني، لدرجة أن مناطق السلطة الفلسطينية عرفت أكبر تركيز للصحفيين ولحاملي الكاميرات في المتر المربع الواحد خلال الانتفاضة الثانية في بداية الألفينات. وتعتبر "صورة الفلسطيني" من أكثر الصور تداولا في وسائل الإعلام الدولية، فقد شكلت لعقود مادة طازجة للروبرتاجات الصحفية، منذ حرب الأهلية في لبنان، بمجازرها المعروفة "صبرا" و"شاتيلا"، وقبلها صور النكبة والهزيمة

والأعمال الفدائية، مرورا بالانتفاضة الأولى، التي أعطت لتلفزيونات العالم صورة لم يعهدوها بفضل أطفال الحجارة، فأصبحت معاركهم اليومية ضد الدبابات والجنود المدججين بالسلاح "فتحا جماليا" لهذه التلفزيونات. مرورا باتفاقات أوسلو، ووصولا للباب المسدود مع الانتفاضة الثانية الموافقة لثورة القنوات الفضائية، وملاحقتها للحدث أولا بأول، من تفجيرات الفلسطينين إلى الغارات الإسرائيلية، خلال أحد العقود الأكثر دموية، إلى حين بناء الجدار الفاصل ودخول الفلسطينين في مسلسل الاقتتال في ما بينهم...

رغم كل هذا، ظل الشعب الفلسطيني سجين صورته، تلك التي يصنعها الآخر، سواء كان متعاطفا أو معاديا، أو تلك التي أنتجتها السلطة الفلسطينية نفسها بعد أن أصبحت لها قناة تلفزيونية رسمية. والحال أن صورة الإرهابي العدواني أو صورة البطل المقاوم، كلاهما تنزعان عن الشخص الفلسطيني إنسانيته وحقيقته البسيطة الكامنة في انشغاله بحياته اليومية مثل سائر البشر. من هنا تكمن فرادة تصوير الفلسطيني لنفسه ولحياته، بكاميرا شخصية، كنوع من الانعتاق من كل الصور التي تسجنه. وربما يكون هذا أهم إنجاز يحققه مهدي فلافل من خلال فيلمه.

لا يكتفي"عالم ليس لنا" بتقديم المخرج لصورته الذاتية عن حياة جزء من الفلسطينيين، بل إنه يبدأ بتوثيق هوس الأب بالفيديو، وإقدامه على صنع هذه الصورة لعقود، كنوع من التحرر الرمزي من تلك الصورة المفروضة، ولا يفوته أن يتعرض لممارسة الأخوين للمراسلة بالفيديو، فالأب يصور حياة المنفى في دبي والدانمارك، والعم يصور حياة اللجوء في المخيم، موثقا لوقوع آخر الصواريخ على الحي. ولا شك أن الفيلم ككل هو انتصار لهذه الممارسة المجهولة لتصوير الفلسطيني لنفسه بنفسه، فنحن نكاد لا نملك صورا مماثلة للفلسطنيين في الثمانينات غير تلك التي صنعتها فصائل المقاومة ووسائل الإعلام الأجنبية، وهي صور يستحيل عليها أن تنفلت من حمولتها السياسية. وهذا في حد ذاته من أهم انتصارات الفيلم في معركته لتحرير الفلسطني من صورته.

ومن الناحية الشكلية فصورة الفيلم مليئة بما يمكن اعتباره تشوهات تقنية، بحكم أنه لم يتم تصويره من طرف طاقم من التقنيين كما هو معتاد. بل قام بتصويرها أب المخرج أولا، ثم المخرج لاحقا. لا يعطي هذا للفيلم جماليته الخاصة فحسب، بل يضفي عليه نوعا من الصدقية والحميمية. ارتعاشات الكادر، الألوان الباهتة، التحرك المستمر في كل الاتجاهات، يُذكّر بجمالية الروبرتاج واليوميات السينمائية وأفلام الحرب.

امتزاج الفيلم مع صور فيديو أخرى (تجييش الأطفال لتحرير القدس، أفلام البروباغدا، صور تكسير عظام أطفال الحجارة من طرف الجنود الإسرائليين خلال الانتفاضة الأولى).

الصورة تعكس قرب المخرج من كل شخصياته، ومن كل ساكنة المخيم، ليتحول الازدحام إلى مؤشر على علاقة المخرج الحميمة بالساكنة، وهو ما يصعب على صحفي من

تحقيقه خلال بضع ساعات من من التصوير، أو حتى بضعة أيام...

7. الصوت:

يتميز الفيلم بغنى شريطه الصوتي وتشعبه، فبالإضافة إلى أصوات الشخصيات، يطالعنا صوت الراوي/المخرج منذ أول لقطة للفيلم، معطيا بصمته المتفردة ككل. بفضل هذا الصوت ننشئ علاقة ذاتية مع ما كل نراه، بل إن عدوى السخرية السوداء التي يحملها الصوت وتتقاسمها كل الشخصيات تنتقل لنا تلقائيا.

ويمكن القول إن صوت الراوي في فيلم "عالم ليس لنا" يلعب دورا حاسما ليس في نقل المعلومات فقط، وتقديم تفسير لما نراه، بل إنه الوسيلة الفعالة التي تحمل روح الفيلم، وتأخذنا في رحلة "مشاعرية" من بدايته إلى نهايته. فالفيلم الذي يبتدئ كوميديا و مرحا ومحركا لمشاعر الحنين، ينتهي به الأمر بالدخول في نفق مسدود، ندخله معه كمشاهدين، فنشعر بنوع من الهبوط النفسي والإحباط المدمر...

و في ما يخص الموسيقى التصويرية، فهي تمتاز هي الأخرى بغناها وتنوعها. بل إنها تشكل رحلة قائمة الذات ترافقنا من بداية الفيلم إلى نهايته. وأول ما يلفت الانتباه هو تنوعها الذي يصل لحد المفارقة. فالمخرج يختار موسيقى الجاز كخيار رئيسي يطبع المفارقة مع الصور، يعمق الطابع الكوميدي لأنه يذكر بأفلام وودي آلن، التي تمسك في كل أفلامه بموسيقى الجاز، يطلقها كلما تعلق الأمر بعودة تفسيرية للماضي. يستعمل المخرج مهدي فلافل هذه الموسيقى محيلا على نوستالجيا غربية، هو الذي كبر في بلد غربي، وكبر في أحضان مشاهدات سينمائية، فالغليان العائلي في أفلام وودي آلن التي تتعرض للدفئ العائلي في الأربعينات، هي نفسها التي يستغلها المخرج للتعبير عن عائلته، وكأنه يقول لنا إن عائلته لا تختلف عن عائلة المخرج الأمريكي ذي الأصول اليهودية.

ويتواصل الاستعمال الكوميدي للموسيقى في الفيلم، باللجوء إلى موسيقى كوبية "غيفارية" مع أول دخول لأبو إياد في الفيلم، وترافقه في كل ظهور له، وهو يجلس بنشوة زعامية في مكاتب فتح مخاطبا جمهورا وهميا، واستماعه لتسجيلات محمود درويش وهو يلقي إحدى قصائده. إضافة لموسيقى "الفانفار" ذات الطابع الكوميدي المرافقة لتصويره لسهرات الشباب في مكاتب فتح، يستعرضون أسلحتهم وقوتهم بشكل كوميدي للمخرج.

موسيقى إيطالية مرافقة لأجواء كأس العالم...

خيارات عربية من خلال أم كلثوم ينصت لها أبو إياد في سهراته عندما يدخل فترة كآبة، وأغاني من الفلكلور الفلسطيني ترافق جولاته الليلية بالدراجة النارية في أحياء المخيم، فيتناغم إيقاعها الأهازيجي مع سرعة سياقته وينقل روح الشارع والأهالي.

تلعب الموسيقى دورا كوميديا في معظم مشاهد الفيلم، قبل أن تأخذ طابعا مغايرا في أواخر الفيلم، معمقة مشاعر الإحباط والتمزق. فتعود إحدى الأغاني باستمرار حتى تصبح

أغنية رئيسية، تحمل أهم تيمة في الفيلم وهي تحمل عنوان "الخفة" Lightness من أداء فرقة Peter and the Wolf ، تقول لازمتها:

Every morning is an other chance
to see a different me
"كل صباح فرصة أخرى
لأصبح شخصا مختلفا..."

تعود هذه الأغنية بشكل متواصل، وتشحن الفيلم بخفتها المدمرة، حتى أنه يمزجها في النهاية مع صور وداع العائلة في الثمانينات، وتمتزج مع أصوات بكاء النساء، مخلفة شعورا عميقا بالوحشة. لا تكف أنغامها عن الدوران في رؤوسنا مخلفة شعورا أننا خضنا تجربة مدمرة للمعنويات، وليس فيلما وثائقيا ذا نبرة كوميدية...

لوحدها تحمل هذه الأغنية شحنة الدمار النفسي لكل الفيلم، ممزوجة بخفة وبراءة نوستالجيا الطفولة...

8. المونتاج:

"عالم ليس لنا" تجربة مونتاجية بامتياز. فهو يجمّع مواد صوّرها المخرج وأبوه وعمه لأكثر من عشرين سنة، إضافة لمشاهد من الأرشيف البصري للصراع الفلسطيني الإسرائيلي. وربما تكون أهم وظيفة للمونتاج في هذا الفيلم هو صهر مواد بصرية هجينة مع بعضها البعض، حتى أصبحت تشكل مادة فيلمية واحدة. فبين المشاهد التي صورها الأب والابن بكاميرات مختلفة، وبأجيال من الفيديو ذات الجودة المختلفة، وبين الأرشيفين الشخصي والعام، تلاقحت كل هذه العناصر لتشكل تجربة فنية واحدة.

ولا شك أن أكبر رهان فنيّ واجهه المخرج مهدي فلافل، هو الخروج بقصة من مئات الساعات التي تم تصويرها. وهو ينجح في ذلك بفضل الاستخدام الخلاّق لكل من التعليق الصوتي والمونتاج.

وتقوم استراتيجيته على تبني حبكة خطية تمتد لشهر، تسترسل فيها الأحداث التي يعيشها المخرج رفقة صديقه أبو إياد وجده، ويعمد المخرج إلى انتهاز كل فرصة لفتح فلاش باك يقفز بنا إلى الماضي، حتى أن المشاهد التي تحدث في الماضي تفوق بكثير مشاهد الحاضر. بحيث لا ندري إن كان الحاضر هو ما يبرر العودة للماضي، أم أن المخرج قد عمد إلى افتعال مشاهد في الحاضر لتبرير كل ما تم تصويره في الماضي. يمكن التخمين أن المخرج بعد تجميعه لكل تلك الساعات التي صورها في الماضي، فجاءت متشظية ومستقلة عن بعضها البعض، مما دفعه للعودة في سفر أخير، وتصوير مشاهد تسمح له بالربط فيما بينها.

هذه البنية المونتاجية هي ما يصنع فرادة الفيلم. ويبقى صوت الراوي الوسيلة الأكثر

نجاعة لقيادتنا وسط هذه الصور المتراكمة والمنتمية لأزمنة مختلفة، محاكيا طريقة اشتغال الذاكرة، حيث يكفي تفصيل صغير، مثل لون أو رائحة أو وجه أو لحن موسيقى، لجعل الذكريات تشتعل داخل رؤوسنا. يستعمل المخرج هذه الاسترجاعات تباعا ليحكي لنا طفولته في دبي -ربيع 1985- ، وعطل مراهقته في المخيم -صيف 1994-، وبداية صداقته مع أبو إياد -كأس العالم 2006-، وهجوم إسرائيل على بيروت الذي سيفر خلاله المخرج عبر سوريا -2009-، كما يحكي لنا عن حكاية عم أمه وفقدانه لأخيه "الرامبو الفلسطيني" لما كان عمر المخرج سبع سنوات. كما يحكي لنا عودته راشدا لأول مرة للمخيم، بعد إنهاء دراسته وطلاق أبويه في شتاء 2000، وهي العطلة التي سيستوعب خلالها وضعية اللاجئيين، ويفهم أن "الناس محجوزة وتعيش رغما عنها" وينتظرون العودة لبيوتهم منذ ستين سنة.

ويذكره زواج العروس الفلسطينية، ومظاهر الفرح والأسى خلال توديعها بصور وداع عائلته في 1988 وهم يستعدون للهجرة للدانمارك، ووصولهم لذلك الفردوس الشمالي. مرورا بمشهد تأسيس إسرائيل وطرد اللاجئين في 1948، الذي يسكن شبحه الفيلم من البداية لآخره، حيث تُذكر صورة بنغوريون العجوز بجده الذي ترك قريته وهو بعد في سن السادسة عشرة. أما مشهد اتفاقات أوسلو في 1993، فيصبح لحظة تراجيكوميدية في الفيلم، فهو يكرره بشكل آلي عدة مرات، محاكيا دهشة الأب الذي ظل يعيد مشاهدته مصدوما، ومبطئا الصورة للتحقق مما يراه، قبل أن يقذف بحذائه نحو التلفزيون، ممتعضا لكون عرفات هو من يبادر بمد يده لتلك المصافحة التارخية.

ويتمثل الفلاش باك الأخير في زيارته للقدس، وإحساسه بالغربة وسط زملائه الدانماركيين في متحف الهلوكوس، وشعوره بكون هويته الفلسطينية تنتمي لعين حلوة وليس للقدس. وهو الشعور الذي سرعان ما نقتسمه معه نحن أيضا، في آخر مشاهد الفيلم في آثينا عندما يودع الشباب بعضهم بعضا مرددين: "نلتقي في عين حلوة"، فيبدو وكأن المخيم أصبح هو فردوسهم في الأخير.

لا يكتفي المخرج والمونتير، عبر استخدامهما للمونتاج بهذه الطريقة الخلاقة، بصهر مواد بصرية هجينة حتى تغدو فيلما واحدا، ناهجين استراتيجية الاسترجاعات اللانهائية، بل يتفوقان في الدفع بإمكانياته التعبيرية لأقصاها، باعتباره فن صناعة المعنى عبر الربط وإقامة العلاقة بين الأشياء، فتتحول شارة النصر البطولية التي يرفعها الجميع ما أن يلمحوا عدسة كاميرا، إلى علامة "استحمار" للشعب الفلسطيني ووضعية اللاجئين العبثية، فتحيلنا على ذلك المعنى الجديد كلما رأيناها، دون أن يحتاج المخرج أن يعبر عن ذلك بكلمة واحدة.

9. تجميع:

ويبقى السؤال، بعد كل ما أسلفنا ذكره، في أين يكمن التخييل بالضبط؟ والحال أن

الفيلم وثائقي على غرار كل الأفلام التي سنقوم بتحليلها، من جانب كونه وثيقة ترصد تجربة اللاجئين في أحد أكبر مخيمات اللجوء بلبنان، مثلما يوثق لسيرة شخصية وعائلية، خاضها المخرج وعائلة فلافل ومحيطهما القريب، بروح ذاتية قل نظيرها في الأفلام الوثائقية العربية، وهو يعتمد على أشخاص حقيقيين بالكامل وديكور حقيقي وأحداث حقيقية، حتى يصبح السؤال فعلا أين يكمن التخييل؟

في وسعنا أن نعثر على أول عنصر للإجابة في الروح التراجيكوميدية التي يختارها المخرج لفيلمه، متبنيا كوميديا سوداء تدخل ضمن سماته الشخصية وتمثل سمة أساسية في كل شخصيات الفيلم. وليست هذه الروح الساخرة غريبة عن الإبداع الفلسطيني، بل ويمكن العثور عليها في كثير من الأعمال الأدبية والسينمائية الروائية، مثل أفلام إيليا سليمان، الذي يبدو وكأنه أوّل من خلّص السينما الفلسطينية من نبرتها النضالية المباشرة، دون التخلي عن تيمة فلسطين وتعقيدات العيش تحت الاحتلال. مثلما نجد هذه الروح في رواية إيميل حبيبي الشهيرة: "الوقائع الغريبة لاختفاء سعيد أبي النحس المتشائل". ومثل شخصية حبيبي الشهيرة، يجد المخرج نفسه ضائعا مع شخصياته بين التشائم والتفاؤل، وبين سعادة الطفولة وذكريات المرح الأول، والشعور بالإحباط العميق بعد ارتطام الأحلام بالواقع العنيد، الذي يبدو من شدة تعقيداته "نحسا" لا مفر منه.

باعتماده هذه النبرة الكوميدية السوداء من جهة، والحس الذاتي الحميم، يهرب المخرج من أول علامات السينما الوثائقية كما نتمثلها في العالم العربي، بهروبه من الروح النضالية البكائية المحضة، يبدي موهبة عالية في الانفلات من الكليشيهات المعروفة عن السينما الملتزمة بالقضية الفلسطينية. راسما خطا موازيا مع الأدب الفلسطيني، الذي يتميز هو الآخر بوثائقيته، من حيث تسجيله لوقائع خاضها الشعب الفلسطيني، دون أن يذهب أحد لتسمية هذه الأعمال بالروايات الوثائقية.

ويكمن العنصر الثاني في استخدامه للمونتاج بطريقة متفردة، واعتماده على سرد سلسلة طويلة متناثرة من الحكايات التي تترابط مع بعضها البعض، مشكلة سيرة جماعية روائية، أكثر منها سيرة وقائع محايدة، هذا الخيار في "سرد القصص"، يحيلنا على مشروع المخرج الأول والذي اشتركه مع أبيه، مخبرا إيانا عنه منذ بداية الفيلم: "طوال عمري، وأنا أحلم، أنا وأبي، بحكي قصة هذا المخيم"، إنه انحياز واضح للحكاية منذ بداية الفيلم إلى نهايته، يرافقه شبح بن غوريون طوال الفيلم وقولته الشهيرة المتنبئة بنسيان الأجيال التالية من الفلسطينيين لقضيتهم "سيموت الكبار وسينسى الصغار". يمكن القول إن هذه المقولة هي ما يحرك السرد السينمائي، حتى تصبح حكايات مهدي فلافل وذكرياته، تعويذة ضد شبح الموت النهائي والقضاء على روح القضية المتمثل في نسيانها، ونسيان تفاصيل عايشها من الجانب الفلسطيني.

والغريب أن الحكاية، تنجح بطبيعتها في الصمود أمام الزمن، مقارنة بجرد الوقائع

التاريخية، والنصوص المحايدة التي تراكم الأحداث. بنزعته الذاتية والسردية الواضحة، يحوّل المخرج موادا وثائقية إلى مشاهد روائية مفعمة بالحياة، تضحكنا تارة وتحبطنا تارة أخرى، محققة شروط فرجة سينمائية جديرة بأي فيلم روائي...

تحليل "74، استعادة نضال"
إخراج: رائد ورانيا الرفاعي.
95دقيقة، لبنان، 2012.

1. ملخص:

فوّاز ويوسف وريما وعالية وحنظلة وغسان وإياد هم أعضاء مجلس الطلبة في الجامعة الأمريكية ببيروت عام 1974. سنة واحدة قبل اندلاع الحرب الأهلية، يدخل الطلبة في إضراب مفتوح احتجاجا على زيادة عشرة بالمائة في الأقساط التي يجب دفعها. يحتلون بناية الجامعة ويحتجزون مديرها في بيته الموجود داخلها.

يختار المخرجان تصوير الشباب السبعة، في فضاء واحد، يرمز للجامعة ويحيل على كل البلاد، دون الخروج أبدا منه. في أقل من ستة أسابيع، يعيشون أحلام الثورة، ويدخلون في مواجهات مع بعضهم البعض، تنتهي بهم إلى الانقسام. انقسام يؤذن بالتمزقات المقبلة في كل البلد، وبحرب ستدخل بعبثيها قاموس الحروب البشرية، لترادف كلمة "اللبننة" في الشرق الأوسط كلمة "البلقنة" في أوروبا.

يقترح الفيلم استرجاع هذا التحرك الطلابي، بإعادة تمثيله وتتبع تفاصيله يوما بيوم، مستعينا بالوثائق التي جمّعها المخرجان، وبمساهمة شباب من جيل الربيع العربي في تخيّل الوقائع وأدائها...

2. السرد:

يشكل فيلم "74" نموذجا آخرا للتمازج بين الروائي والوثائقي، فيجعلنا نتساءل طوال الوقت عن هوية الشخصيات التي نراها، إن كانوا ممثلين أم أشخاصا عاديين. ويمتح الفيلم أدواته من السينما الروائية، في طريقة تصويره وبنائه للمشاهد واللقطات، إلى جانب الأدوات تعبيرية شائعة في الأفلام الوثائقية، كاستعمال الاستجوابات والتعليق الصوتي، وهي

تقنيات نجدها في السينما الوثائقية والروائية على حد سواء.

والفيلم يذكرنا بفيلم "الصينية" لجان لوك غودار، الذي صوّره في أواخر الستينات، بالموازاة مع ثورة الطلاب الفرنسيين في ماي 68، وهو أيضا فيلم تدور جل أحداثه في شقة واحدة، يعيش فيها طلاب يساريون، وهو فيلم مليئ بالنقاشات الإيديولوجية وبالشعارات السياسية.

يعتمد فيلم "74" على مجموعة من الأدوات لتصريف المعلومات وجعل المتفرج يعيش التجربة التي تخوضها الشخصيات. فهناك استجوابات متفرقة على طول الفيلم للشخصيات السبع، وهي تجمع بين ما هو معلوماتي وما هو حميمي عن حياتهم ونظرتهم للعالم.

كما يستعمل الفيلم بغزارة المشاهد التمثيلية، التي تقوم فيها الشخصيات بأداء أنشطتها اليومية، من اجتماعات وأكل وشرب وسهر وغناء وانتظار وترقب وقراءة صحف ومخاطبة بقية الطلاب عبر إذاعة الجامعة، وهي مشاهد تبدو مكتوبة سلفا، كما تبدو فيها مساحة الارتجال كبيرة، متروكة للممثلين.

يمكن تقسيم الفيلم إلى ثلاثة أجزاء، انطلاقا من عناوينه الداخلية:

يحمل القسم الأول عنوان "احتلال احتلال"، ينطلق من بداية الفيلم إلى الدقيقة 31، ويتم خلاله احتلال الجامعة وتحويلها تدريجيا إلى معقل للمقاومة والاحتجاج، نتابع مناقشة الطلاب لأسباب التحرك في جو من الغليان الشبابي، الموازي للغليان الاجتماعي في البلد وفي كل المنطقة. كما نتابع تنظيم المجموعة لدوريات الحراسة وانهماكها في إعداد الشعارات، وتخطيطها لمظاهرات بتنسيق مع طلاب مختلف الكليات، وسهرات الشرب والغناء.

ينتهي هذا القسم بمشهد غامض، يشكل نوعا من النبوءة. يتمثل في استيقاظ "ريما" ذات الوجه البريء، ومشيها في العتمة مقتربة من الكاميرا، ونظرها لنا مباشرة. وهو مشهد تخييلي يحيلنا على نهاية الحلم وبداية الاستيقاظ بعد ارتطام الحلم بالواقع العنيد.

يحمل القسم الثاني عنوان "الانقسام"، وينطلق من الدقيقة 32... إلى الدقيقة 65...

نعرف منذ بدايته أنه مرت ستة عشر يوما على انطلاق التحرك. تظهر شعارات مضادة لمجلس الطلبة واستئثارهم بالقرارات، ويبدأ الحديث عن إجراء استفتاء لاستشارة عموم الطلاب حول استئناف التحرك أو إيقافه. تأخذ الأمور في التراكم إلى أن يصل مجلس الطلبة إلى مأزق في اليوم 21، ينعكس ذلك في المشهد المركزي للفيلم، يبتدئ في الدقيقة 41 ويمتد لأكثر من عشر دقائق.

خلال هذا المشهد نتابع اجتماعا لمجلس الطلبة، شديد الدرامية، تتم خلاله مناقشة فكرة الاستفتاء والأزمة التي وصل لها التحرك، واقترحات الفصيل المنافس الممثل في طلبة "الرابطة" اليمينيين. خلال هذا المشهد نتعرف على كل الشخصيات بشكل أكبر وأعمق

عندما تنفجر غضبا، مرتطمة ببعضها البعض، حيث يدخل كل منها في "مونلوغه" الخاص. يمكن القول إن هذا المشهد ككل هو نوع من المجاز للوضع الداخلي في لبنان قبل الحرب الأهلية، وأنها بداية الانقسام -الطائفي-، رغم أن الطائفية لا تشكل جزء من النقاش. خلال هذا الاجتماع أيضا، يبدو أن المشكل الأساسي هو تداخل السياسي بالمصلحي، وأن المطلب الذي ترفعه أقلية من الطلبة هو مستحيل التحقيق بكل بساطة "إنهاء التوجه الامبريالي للإدارة". لأن معظم الطلبة قد قبلوا دخول التحرك على أساس عدم القبول بزيادة عشرة بالمية في الأقساط وهذا ما يهمهم في الدرجة الأولى والأخيرة. تعبر عالية عن هذا الموقف بوضوح، كمنحى براغماتي محض، في صفوف الطلبة والذي يشاركهم فيه الآباء أيضا.

خلال هذا الاجتماع تبزغ شخصية يوسف، كزعيم ديكتاتوري يتسلط للسيطرة على الوضع وللحفاظ على الخط الراديكالي للتحرك. بينما تنشق عالية تدريجيا باسم الديموقراطية والحق في الاختلاف، إلا أن تقوم ريما بطردها، عندما تدخل في نقاش مع إياد الفلسطيني، بدعوى أنها وحيدة أمام الستة الآخرين وأن لا مكان لها بينهم بما أن "الديموقراطية هي ديكتاتورية الأغلبية".

يمكن القول إن الثورة تفقد براءتها بطرد عاليا من الاجتماع، معلنة نهاية فترة، والدخول في المجهول. يدخل الطلبة في حالة من الترقب والانتظار، إلى أن يقوم الطلاب المناوئون بإعلان انسحابهم الشامل من التحرك، محققين بذلك الانقسام فعليا.

يبتدئ القسم الثالث من الدقيقة 65 إلى نهاية الفيلم، ويحمل عنوان "العزلة".

خلال هذا القسم لا نتتبع تفاصيل التحرك يوما بيوم، بل ساعة بساعة، ودقيقة دقيقة، لأنه اليوم الأخير قبل إنهائه. ينفتح على لقطة لحنظلة مستلقيا والدم يخرج من أنفه. نعرف أنه تعارك لمنع أحد طلبة من الدخول، وأنه قام بتمزيق عريضة لألف وأربعمائة طالب تدعو لإنهاء التحرك. يدخل في نقاش مع فوّاز حول خطورة اللجوء للصدام على مآل قضيتهم. لا يأبه حنظلة لذلك ويبدو كأنه متعطش للعنف، وغير مستعد للوقوف عند أي حد.

تهدد الإدارة بإقفال الجامعة وإلغاء العام الدراسي، وندخل في حالة من الانتظار. تخبرنا ريما -رمز البراءة- عن حلمها بكابوس، يجعلها خائفة ليس فقط من نهاية التحرك، بل من دخول الطلبة في مواجهة عنيفة مع ببعضهم البعض، وحصول انفجار كبير في البلد، لن يكونوا بعيدين عنه بل في قلبه...

يقدم المخرجان مشهدا، يشبه نهاية مسرحية، حيث يصطف الممثلون على أنغام موسيقى جنائزية. وبعده يأتي العشاء الأخير، الذي يصوّت فيه الطلبة للمرة الأخيرة "للذكرى"، على البقاء، رغم معرفتهم أن رجال الأمن سيقتحمون الجامعة بين الفينة والأخرى. بعد العشاء، خلال نومهم، نسمع صوت الهجوم، وكسر الأبواب.

يخبرنا التعليق الصوتي، أنه تم اقتحام الجامعة بالمصفحات. وبعد ذلك في الجينيريك، يتم كتابة 13 أبريل 1975، وهو عام واحد على نهاية التحرك: بداية الحرب الأهلية في

البلد.

3. الشخصيات:

يقوم المخرجان باستجواب الشخصيات السبع، وتزرع هذه الاستجوابات على طول الفيلم، وهي تعطينا فكرة عن كل شخصية، علما أن الفيلم تم تصويره في بداية العقد الثاني من الألفينات وليس السبعينات. وفيما يلي تقديم لكل شخصية حسب ترتيب ظهورها في تلك الاستجوابات...

حنظلة: الشخصية الأولى التي يتم استجوابها هي حنظلة. شعبة الفلسفة. وهو شاب فوضوي، يبدو كطفل مشاغب، يرتدي تيشورتا أحمر عليه شارة نصر بيضاء. شعر ولحية كثيفان على الطريقة الغيفارية، مع غياب تام للانضباط الغيفاري. إنه يمثل وجه الثورة والتمرد الصبياني، ذلك أنه يلجأ إلى تعليق صورة تشي غيفارا على الشجرة المطلة على شرفة بيت المدير، الذي تم احتجازه داخل الجامعة. عندما يسأله المخرجان عن سبب ذلك، يقول بنبرة طفل أقدم على مقلب ناجح، إنه فعل ذلك لتتحسن نفسية المدير بعد أن ينظر لصورة البطل اليساري كل صباح. ويقول أيضا إنه مرتاح ضمن المجموعة، عندما يسأل في الاستجواب، لأنهم لا يتقبلون تصرفاته، وإنه سيتركهم حالما يبدؤون في تقبلها. ويضيف معللا نظرته الفلسفية، أن التناقضات هي ما يسمح بالتقدم.

مع تطور الفيلم، لا يبقى حنظلة على براءته الطفولية، بل يتعداهما إلى نوع من التهور خصوصا خلال المشهد المركزي، حيث يبدأ جميع الطلبة في التعبير عن خوفهم على مستقبلهم، يبدي هو رأيا صادما: "فليطر مستقبلهم..." كأن تشبته برأيه وعناده أهم من قضية الطلبة التي دفعت لدخول الحراك. بخلاف أعضاء المجلس الآخرين الذين يتأرجح رأيهم بين محاولة التعقل والعثور على حل رغم ارتطامهم ببعضهم البعض. ويذهب حنظلة بتصرفه إلى حد العنف في القسم الأخير من الفيلم، عندما نرى الدم يخرج من أنفه، ونعلم أنه تعارك مع طلبة حاولوا الدخول للجامعة، فاعتبرهم مندسين، ومزق عريضة وقعها أكثر من ألف طالب لوقف التحرك.

في المشهد الأخير، خلال العشاء الذي تأخذه المجموعة في انتظار تدخل العناصر الأمنية، يطلق نكتة : "أنا ولا مرة شكيت أنو التحرك حيفشل..." فيضحك الآخرون على سخريته السوداء.

فوّاز: طالب علوم اقتصادية. ذو مظهر رصين، لحية مشذبة وشعر ممشوط. إنه عينة نموذجية للطالب المختبئ وراء المفاهيم والأدوات الإيديولوجية، لدرجة أن صوت المخرجة يسأله خلال الاستجواب: "هل سبق أن كانت لك علاقة عاطفية؟ وهل طولت؟ وكيف كانت طبيعتها؟" يتحرج من أسئلتها، بينما تواصل، تقول له: "إنت كثير رصين، عندك سيطرة عالية على مشاعرك." فتعريه بسؤالها ذاك. فيبدو التناقض ظاهرا بين الكائن الإيديولوجي

والشاب غير الناضج عاطفيا.

هناك أيضا، سمة ثانية لصيقة بشخصيته، وتكمن في عدم إقدامه على الفعل، خصوصا عندما تظهر الأزمة، ويبدأ يوسف بأخذ زمام الأمور، بعد أن تبزغ شخصيته الزعامية والمتسلطة. لا يتدخل فوّاز بل إن كل ما يحاول فعله هو استظهار مفاهيم وشعارات إيديولوجية، وكأنها تعويذات ستحل الأزمة التي وضعوا أنفسهم فيها. إنه كائن يحب النقاش لكنه يخاف من الفعل.

عالية: طالبة علوم اجتماعية. عندما يبتدئ الفيلم تكون المجموعة مكونة من خمسة شبان وشابة واحدة هي ريما. تلتحق بهم عالية في المشهد الثالث، وأول ما يمكن تسجيله بخصوصها، هو اختلافها من حيث المظهر عن ريما التي تبدو ملابسها ذكورية بقصة شعر متمردة على الطريقة الأفروأمريكية، في حين أن عالية أكثر أنوثة، وترتدي فستانا.

تلتحق عالية بالمجموعة بينما يقرأون الصحف، وكأنها ليست منهم. خلال المشاهد الأولى، بينما يتناقش الطلاب حول أسباب التحرك -العشرة بالمية والمنحى الإمبريالي للجامعة- تفاجئنا عالية المجموعة بآرائها المختلفة عنهم. فهي لا تنظر مثلهم للثقافة الغربية -الامبريالية- بعين السوء، هذه الثقافة التي تحاول الجامعة الأمريكية نشرها والتي يعتبرونها استعمارا ثقافيا. وعندما تتحدث عن ديموقراطية إسرائيل الداخلية التي تتكلم عنها الجامعة، يتدخل إياد الفلسطيني للاحتجاج عليها. ويتدخل الآخرون لوقف الجدال وينعتونه بالنقاش العقيم.

عندما تقع الأزمة، خلال الاجتماع الرئيسي. يبزغ فجأة اختلاف عالية، التي تبدو براغماتية وغير إيديولوجية، عندما تعلن أن سبب وجودها بينهم، ينحصر في رفض قرار الزيادة في أقساط الدراسة، وأن تمسكهم بمطالبهم الإيديولوجية يعني التخلي عن الطلبة الذين صوتوا عليهم. هؤلاء الطلبة، تقول عالية، لا يهمهم تحرير فلسطين أو أي مشروع سياسي آخر. يتدخل إياد الفلسطيني، مرة جديدة بمجرد نطقها لكلمة فلسطين. ويتدخل الجميع مرة جديدة لوقف النقاش. فيبدو وكأنه في كل مرة تطفو القضية الفلسطينية يتدخل الجميع ليس لإبداء الرأي بل لطمسها بكل بساطة.

ينتهي الاجتماع بطرد عالية، من طرف ريما العضوة الأخرى، بكل قسوة. بينما يتابع الأولاد المشهد ببرود. حيث تُخبرها بوضوح أن مكانها ليس بينهم. وأن خوفها من ضياع المستقبل هو خوف لاعقلاني.

خلال استجوابها من طرف المخرجين، تبدو منكسرة وتشعر بخيبة أمل بعد أن تعرضت للطرد، وبعد أن أصبح "النضال" بالنسبة لها بدون أي جدوى، وتعبّر بوضوح شديد عن عقيدتها الفلسفية، بشكل لا نجده عند الآخرين. تقول إنها تؤمن بالفرد، وأن لديها الاستعداد للانصات للغير. "غيرك يفكر مثلما أنت تفكر. والفكر بالنسبة لي امتزاج أفكار وصدام للوصول للفكرة الأفضل. وهو صدام متواصل، هذه طبيعة الأمور، لا يمكن وقف

الأفكار. ليست هناك توقف للتساؤل". بذلك تعلن رفضها للإيديولوجيات الجامدة وللمواقف النهائية.

يوسف: طالب رياضيات. عندما يبدأ الفيلم يكون يوسف طالبا عاديا، متواريا ضمن المجموعة، غارقا هو الآخر في نقاشاتها وجدالاتها التي تبدو رنانة وعقيمة في نفس الآن. يتحدث عن ثورة الطلاب الفرنسيين في ماي 68 كنموذج يُحتذى. عندما ينقسم الطلبة ويصطدمون ببعضهم البعض، يبدأ بأخذ زمام الأمور، يقرر بفظاظة أن الاستفتاء لا يخدم قضية التحرك ومصلحة الطلبة، وأنه لا ديوقراطية مع مع طلاب الرابطة الذين ينعتهم ب "أحفاد فرانكو وموسوليني".

خلال الاجتماع المركزي، يقوم بتسيير الجلسة. يحاول إبقاء السيطرة على الوضع، ثم تتحول تدريجيا قضية التحرك إلى مسألة شخصية بالنسبة له. فيصبح راديكاليا وعنيدا، غير مستعد للنقاش أو لتقديم أي تنازلات للعثور على حلول. عندما يسأله المخرج: "أنت فعليا من تمثل؟"، فيجيبه: "أنا في الجامعة أمثل كافة الطلاب، أو أمثل رأي أغلبية الطلاب، مش سهل إنو حدا يمثل حدا يعني... مسؤولية كبيرة. أنا أمثل بخطابي بشكل عام صوت كل فقير أو مضلل، وكل مغيب غير عاثر على سبب لاوعيه." يختبئ يوسف، هو الآخر وراء شعارات إيديولوجية، إلا أنه لا يفعل ذلك لإخفاء انعدام نضجه العاطفي كما هو الحال مع فوّاز، بل يفعل ذلك للاستئثار بالسلطة، والحفاظ على دفة القيادة.

غسان: طالب هندسة. هو الشاب الوحيد غير الملتحي، لديه شنب ربما يحيل على الديكتاتوريين العرب، أو على سلطة الرجل الشرقي. إنه هو الآخر شاب متواري كليا ضمن المجموعة، لا يعبر عن آراء إيديولوجية، لكن مهمته منذ بداية الفيلم هي مخاطبة كافة الطلاب عبر الإذاعة.

خلال الاجتماع المركزي، يفاجئنا بانفجاره وسط لغط المناقشة، ويدخل في منولوغ مفاجئ، لأنه يرسم صورة بليغة لكل الشخصيات. يقول لحنظلة: بعد إذن فحولتك وعقدة أيرك، وأنوثتك -ريما-، وسلطتك الأبوية -يوسف-، والخوف من الوجود -عالية-، وفوّاز الذي يقصف بأربع خمس كلمات: رضوخ وانتداب واستعمار وما بعرف شو، عقدة اضطهاد، الأدلجة والأفكار الجاهزة المدلوقة على الطاولة... نحن في مأزق يدوم منذ 21 يوم، دعونا نفكر، هناك مليون مبادرة قادمة من الخارج، هم يعاندون ونحن نعاند. يجب الآن أن نفكر في حل. كل هؤلاء الواقفين في البوابات، يحرسون مستقبلهم، ويحرصون على ألا يدفعوا عشرة بالمية، نأتي نحن ونطيّر مستقبلهم؟" يفاجئنا غسان خلال هذا الاجتماع بنزعته البرغماتية، في سياق إيديولوجي معاند، فيبدو وكأنه في صف عالية، غير أنه يرفض الانتماء لخندقها. كل ما يريده هو أن لا يستعمل الآخرون الإيديولوجيا لتضييع مستقبل الطلبة، ولإدخال الجميع في نفق مسدود.

خلال الاستجواب، يقول غسان للمخرجين أن أكثر ما يخيفه هو "أن نتحول لظالمين،

فنشبه الذين يظلمونا." يقول أيضا إنه يخاف من منع الناس من الحصول على حقوقهم. بالنسبة له، القضية لحظة الاستجواب لازالت محقة، وهذا لا يمنع محاولة الإصلاح من الداخل والصمود أمام الخارج، لأنه مطلب محق في النهاية.

إياد: شاب فلسطيني يدرس الطب. تقول عنه عالية خلال استجوابها إنه شاب حالم، وطني، خجول، "مغروم" بالحياة، مقتنع أن حياته لن تمر إلا عبر قضية يمكن أن يضحي بحياته لأجلها. والحال أنه من شدة خجله، تفي هذه الكلمات بوصف شخصيته أكثر مما يقوله خلال استجوابه، إذ أنه يكتفي بالحديث عن فلسطين وعن قناعته بالكفاح المسلح وشعوره بنوع من الخيبة بدراسته للطب بدل تحقيق حلمه بالعمل الفدائي.

تسأله المخرجة هل يظن أن العودة مازالت ممكنة لفلسطين. فيعبر عن قناعته بكونها لازالت ممكنة، وقدرته على تخييل جغرافيا المكان بفضل قصص غسان كنفاني التي تجعله يحلم بها على الدوام.

إياد وريما يحبان بعضهما، وفي لحظة حميمة يقرأ عليها رسالة لفدائي ذاهب للإقدام على عملية فدائية من توقيع الجبهة الشعبية. إنه شاب في غاية الرومانسية، يبقى صامتا طوال الوقت وكأن شؤون الجامعة والشؤون اللبنانية لا تعنيه. في كل مرة، يتدخل للتعبير عن نفسه، يكون ذلك كرد فعل عن نطق أحدهم لكلمة فلسطين. إنه الشاب-القضية المنمحي، الذي يظل على هامش المجموعة مكتفيا بحبه لريما وبالحلم بالنضال يوما ما لاسترجاع فلسطينه.

ريما: طالبة علم نفس. من الناحية الشكلية تتميز ببراءة وجهها. ولذلك فهي تحيل بصريا طوال الفيلم على براءة الثورة. يوظف المخرجان ذلك ببراعة في نهاية القسم الأول عندما ينام الجميع وتستيقظ هي متوجهة نحو عدسة الكاميرا، منبئة بنهاية الحلم وفقدان الثورة لبراءتها. في نهاية القسم الثاني، تكون هي من يطرد زميلتها عالية، ويحيلنا ذلك على تحول الحلم الديموقراطي إلى ديكتاتورية. ويمكن التفكير في عدة فرضيات حول سبب طردها لزميلتها وليس الآخرين، الأول هو كونها أنثى ورفضها لتعبير عالية عن مخاوفها، وتواجدهما وسط الذكور يتطلب منهما أن يتسما بسمات ذكورية، تنبذ الخوف، وتكمن الفرضية الثانية في حبها لإياد الذي تهاجمه عالية مباشرة باسم القضية الفلسطينية. فلا يحاول الآخرون الدفاع عنه، بل يكتفون بطمس الحوار. تدافع عن حبيبها الخجول وتطردها، ويبدو كأن موقف الشابتين هو الموقف الذي يجد فيه البلد نفسه، ممزقا بين محتضن للقضية الفلسطينية على حساب أمن لبنان الداخلي، وخندق أكثر واقعية يرى أن تعريض أمن البلد للهجوم من طرف إسرائيل أمر غير مقبول.

تقول ريما عن نفسها خلال الاستجواب إنها لن تتخلى عن فكرة الثورة والتمرد، وإنها تعيش ثورة مع نفسها بالدرجة الأولى. عندما يسألانها عن الكيفية التي تتخيل بها نهاية الحراك، تقول إنه "سيتفركش" من دون شك، بالنهاية يمكن اعتباره فشلا دون اعتبار

القضية في حد ذاتها فاشلة وغير سليمة. ريما وجه البراءة أول من يستيقظ من الفرح بالثورة، وأول من يقدم على فعل غير ديمقراطي، باسم حبها لإياد الفلسطيني، هي أيضا من يروي في النهاية الكابوس المقبل للمخرجين. تقول إنها ترى نفس الكابوس باستمرار: كنا معا على الطريق، ثم انفصلنا. لدي شعور أننا لن ننفصل فقط بل سيسير كل منا في مسار مضاد، سيجعلنا نصطدم بقوة. نبوءة بانفجار الطائفية والحرب الأهلية.

4. المكان:

يفتتح المخرجان فيلمهما بصورة فوتوغرافية لمجموعة من الطلاب السبعينيين بالأبيض والأسود، واقفين أمام بوابة الجامعة الأمريكية ببيروت. في هذا المكان بالذات، سوف تدور أحداث كل الفيلم. من حقنا كمشاهدين أن نتساءل إن كان ما سنراه بعد ذلك، قد تم تصويره داخل جدران الجامعة حقا، أم أنه مجرد ديكور لجأ إليه المخرجان لسرد أحداث قصتهما. يمكن القول إن المخرجين لا يلجآن فقط لممثلين بل إنهما يتعديان ذلك إلى جعلهم يلعبون أدوارهم داخل ديكور. ويُفترض فينا كمشاهدين أن نؤمن بالفعل، أنهم موجودون بداخل أسوار جامعة. مثلما تدور الأحداث في 1974. إنه نوع من التعاقد التخييلي الذي قلما نراه في السينما الوثائقية.

وعن رمزية المكان تخبرنا الشخصيات أثناء نقاشاتها وسجالاتها، أن الجامعة هي القلب النابض للمجتمع اللبناني، بعد أن وُكّلت إليها مهمة إنتاج النخب المقبلة في البلاد وتكريس هيمنة الطبقات الميسورة على الطبقات الفقيرة. وأن مهمتها تتعدى ذلك لإنتاج الجيل القادم من النخبة الحاكمة في كل العالم العربي، بما أنها جامعة مرموقة يأتي إليها الطلاب من مختلف بلدان المنطقة. ولأنها جامعة أمريكية فهي تحرص على نشر القيم والتصورات الأمريكية/الغربية للعالم. فيما يعتبره بعض الطلاب استعمارا ثقافيا. بل وتتعداه، إلى تكوين رجال مخابرات في كافة البلدان العربية يشتغلون وفقا لمصالحها.

تحتضن الجامعة أيضا، الصراع الإيدولوجي المحتدم آنذاك بين المعسكرين الشرقي والغربي، وهو صراع يمكن العثور على آثاره لدى الطلبة أنفسهم من خلال تمزقهم بين حبهم للثقافة الأمريكية المتمردة -الموسيقى والسينما- وإيمانهم بالقيم التقدمية التحررية، المرتبطة بالمعسكر الشرقي والحركات التحررية في العالم الثالث -الاتحاد السوفياتي، كوبا، القضية الفلسطينية- وهو بذلك، المكان الذي تلتقي وتتصادم فيها الإيديولوجيات، والنقطة التي ستعطي الشرارة حسب المخرجين لانطلاق الحرب الأهلية بعد سنة واحدة من وقوع الحراك. إنه بذلك، مكان ذو رمزية شديدة. إنه مكان كل التناقضات بامتياز.

في المشاهد الأولى، نتابع تفاصيل تحويل المكان، من رمز للامبريالية في الشرق الأوسط، إلى معقل للثورة والتمرد. نتابع خلال هذه المشاهد انهماك الطلبة بنزع العلامات الدالة على الهيمنة الأمريكية من مكتب المدير -صورة للرئيس نيكسون، العلم الأمريكي

الصغير فوق مكتب المدير- وتعويضها بصورة فوتوغرافية للتشي غيفارا، وكتابة شعارات على الجدران ورسم كاريكاتوري لحنظلة. ويعد هذا التحويل التمظهر الفعلي لعملية احتلال الجامعة.

نعرف خلال الأيام الأولى للحراك، أن الطلبة ينجحون في الاستيلاء على الجامعة بناية بناية، ويتم تغييب المدير طوال الفيلم، لكننا نعرف أنه محتجز في بيته الموجود داخل الجامعة، وأنه غير مسموح له بالخروج من أسوارها. وتقتصر الجامعة في الفيلم على مجموعة من الجدران المخربة والكراسي و"الكولوارات"، نحن لا نرى الحدائق أو الباحات أو البنايات أو منزل المدير أو المداخل التي يحرسها الطلاب على مدار الساعات، كل هذه المرافق يُطلب منا كمشاهدين أن نتخيلها فقط عبر ما يُحكى لنا صوتيا. وبذلك نجد أنفسنا كمتفرجين مسجونين نحن أيضا داخل هذه الجدران مع الشخصيات السبع.

داخل هذه الجدران المتشابهة، يمكن التفريق بين عدة أماكن وظيفية. هناك مكتب إذاعة الجامعة الذي منه يصدر الطلبة الثوريون بياناتهم. وهناك مكتب المدير بكرسيه الأحمر الوثير وشعار "سلطة فاشية" خلفه على الجدران. هناك فضاء للاجتماعات، يجتمع فيه الطلبة ويدخلون في سجالات ضد بعضهم البعض. ثم فضاء للعيش بأسرة على الأرض، وبمعدات للطبخ وتحضير القهوة جنب النوافذ، حيث توجد نباتات.

ما يمكن الإشارة إليه أن الجدران، طوال الفيلم، تتحول إلى حامل يقوم الطلبة بالتعبير عن أنفسهم من خلاله، مثلما يستخدمه المخرجان للتعبير بشكل أقصى عن أفكارهم، باستعمال الشعارات والرسومات والغرافيتي والكاريكاتور. يمكن القول في هذا السياق إن الجدران تصبح نصا قائم الذات .

في لحظات كثيرة من الفيلم، يتم التركيز على المكان خاليا من أي طلبة ومن أي حياة، ويبدو ذلك إحالة على الزمن الذي سيمر محوّلا هذا الفضاء الصاخب والممتلئ بالحياة إلى مجرد أطلال بلا أي معنى. ويعرف المكان تطورا دراميا من البداية إلى النهاية. في البداية يكون رمزا للتحرر وفضاء للاحتفال، ونقطة يحلم منها الطلاب بإصلاح شؤون البلد، وتعميم ثورتهم ليس محليا فقط بل في كل العالم العربي -تحرير فلسطين- وتدريجيا يتحول إلى فضاء للانقسام ثم إلى سجن حقيقي بعد أن يعاند الطلبة في محاورتهم مع الإدارة، فينقلب احتلال المكان إلى سجن للذات. يتحول النوم والعيش داخل أسوار الجامعة من عمل ثوري تمردي في بداية الفيلم إلى فخ حقيقي، بعد أن يكتشف الطلبة أنهم قد سجنوا أنفسهم بأنفسهم، ولم يعد مسموحا لهم بالخروج من الجامعة للعودة إلى بيوتهم، وتصبح هذه التجربة شبيهة بالدخول في نفق مظلم. وهو ما نراه في المشهد 13، حيث يتم تصوير أحد الشخصيات - فوّاز- وهو يمشي طويلا في الأروقة المظلمة للجامعة، وهو ما يحيلنا على المأزق الذي يدخل فيه الحراك.

ويمكن القول في النهاية، إن الجامعة الأمريكية ليس سوى ذريعة لرواية مكان آخر،

هو لبنان أولا، والعالم العربي ثانيا، خصوصا أنه كان يعيش مخاضا عسيرا. إنه مكان متحوّل من فضاء للدراسة وإنتاج النخب إلى معقل للثورة إلى سجن يعلق فيه الطلبة الثوار بعد أن عاشوا فيه لحظات أخيرة قبل اندلاع الحرب الأهلية في البلد. ويبقى العالم الخارجي محصورا في الحوارات التي تدور بين الطلبة، وفي المعلومات التي تأتينا عبر التعليق الصوتي فنعرف أن هناك زخما في التحركات الاجتماعية ببيروت، ونعرف أن لبنان تعيش حربا حقيقية بسبب هجومات إسرائيل على الجنوب، وتصلنا أصداء أخرى عن العالم العربي وأمريكا وإسرائيل، نسمع عن مصر والأردن وسوريا، وهي الأماكن الأخرى التي تشكل خلفية بعيدة لعالم الفيلم.

5. الزمن:

يمتد زمن الحكاية على طول الأيام السبعة والثلاثين التي يتواصل خلالها الحراك. وتأخذ بنية الفيلم السردية شكل اليوميات، إذ أننا على علم باستمرار، بمرور الأيام، سواء عبر صوت الراوي أو من خلال الكتابة على الصورة. ونحن نعرف منذ البداية مدة الحراك، بذلك يستعمل الفيلم العد التنازلي كأداة درامية، فكل دقيقة تمر تذكرنا أننا نقترب من النهاية.

يفرد القسم الأول للأسبوعين الأولين، والقسم الثاني يمتد لثلاثة أسابيع، قبل أن نصل للقسم الثالث الذي يتفرغ لتعداد الساعات والدقائق في الموافقة لليوم الأخير من الحراك. منذ اللحظات الأولى للفجر وحتى ما بعد منتصف الليل لحظة هجوم المصفحات.

يأخذ الزمن في الفيلم منحى خطيا، فلا وجود لقطائع زمنية أو أي استرجاعات. والأحداث تتقدم من البداية إلى النهاية دون أي التباس زمني.

إضافة لهذا "الزمن الداخلي" يمكن الحديث عن "زمن خارجي"، وهو الزمن الذي يأتينا عبر التعليق الصوتي وعبر نقاشات الطلبة وعبر قراءتهم للصحف، والذي يعطينا فكرة عن السياق الخارجي الذي يحيط بهذه المجموعة. يقول الصوت في الدقيقة الأولى من الفيلم: "نحن في **19 مارس 1974**. حشد طلابي ضخم في الجامعة الأمريكية بيروت.

26 مارس، كيسينجر في موسكو. محادثات صعبة ومهمة.

29 مارس، خمسة وعشرون ألف مواطن يطالبون بتأميم الرغيف.

8 أبريل، سقوط فانطوم إسرائيلية في جنوب لبنان وأسر طياريها.

13 أبريل، إسرائيل تدعو لبنان لتصفية مخيمات الفدائيين وقواعدهم.

24 أبريل 1974، في جو من الاستنكار الشعبي الشامل، اقتحام الجامعة الأمريكية. إعلان عن تظاهرة وإضراب عام.

تمثل هذه التواريخ المساحة الزمنية التي يمتد على طولها الفيلم. من 19 مارس إلى 24 أبريل 1974. حيث تعرف الساحة اللبنانية غليانا وحراكا اجتماعيا على المستوى الداخلي، وهجومات عسكرية خارجية من طرف إسرائيل معمقة أزمة التواجد الفلسطيني

بداخل البلاد.

لاحقا، في المشهد الثاني، في الدقيقة 4.23بينما الشبان جالسون، يمسك فوّاز الجريدة، ويقرأ عليهم العناوين: "عرفات: لن نتخذ أي قرار بالنسبة لمؤتمر جنيف." "المحرر تنشر لأول مرة أسرارا مذهلة عن عملية العبور المصري." "الاتحاد العمالي: تعليق الإضراب أو تنفيذه ليوم واحد فقط" "بعد رفض الإدارة لمطالبهم، طلاب الجامعة الأمريكية يواصلون تحركهم وإضرابهم: " هناك حرص متواصل للمخرجين، على موازاة الأحداث الصغيرة التي يعيشها الطلاب في تحركهم بالأحداث الكبرى التي تحدث خارج أسوار الجامعة. وهما خطان زمنيان متوازيان، تقع فيهما الأحداث في نفس الوقت.

مع انقسام الطلاب خلال اجتماع المشهد المركزي، يتوقف كليا الحديث عن الأحداث الكبرى في العالم الخارجي، وكأن الأحداث الداخلية تصبح أكثر أهمية وخطورة بالنسبة للشخصيات والمشاهدين، ويمكن القول على العموم إن الأحداث الكبرى موجودة بغزارة في القسم الأول أكثر منه في القسم الثاني وتنعدم كليا في القسم الثالث.

عندما يبتدئ الفيلم يطالعنا بصورة فوتوغرافية بالأبيض والأسود، لمجموعة طلاب يبدون من ملابسهم وقصات شعرهما أنهم سبعينيون يقفون أمام بوابة الجامعة. يمكن القول إنها الوثيقة البصرية الوحيدة في كل الفيلم. وثيقة-أيقونة، تحضّرنا منذ البداية لفلاش باك كبير في الزمن لنعيش قصة حدثت في الماضي. تتابع مشاهد الفيلم بعد ذلك، نتابع خلالها مجموعة من الشبان، نعرف من خارج الفيلم أنهم شبان معاصرون، ألفينيون، يلعبون أدوار أبائهم ويسافرون في الزمن الماضي ونحن معهم، في محاولة لفهمه، لفهم الحاضر أيضا وربما المستقبل.

عندما ينتهي الفيلم يخبرنا المخرجان عبر الجينريك، أن الممثلين يلعبون أدوار شخصياتهم. وأن الحرب ستندلع سنة واحدة بعد نهاية التحرك، في إشارة لكون الفيلم والحكاية ككل ليست سوى نوع من ما قبل الحكاية الحقيقية. بما أن الحرب الأهلية في لبنان كانت لحظة مؤسسة ليس في تاريخ لبنان المعاصر فقط، بل في تاريخ المنطقة العربية برمتها، والصراع العربي الإسرائيلي، وبزوغ تيمة الانقسامات الطائفية بعد طغيان الطروحات القومية والتقدمية. ويمكن مساءلة خيار المخرجين ككل بما أنهما اختارا تصوير هذه اللحظة في 2011 في أوج الربيع العربي، كنوع من الفعل الموازي...

6. الصورة:

أول ما يلفت انتباهنا، هو الثبات المستمر لإطار الصورة. وهو شيء نادر في الأفلام الوثائقية، لأنه يتطلب تحضيرا مسبقا لا يتوافق مع الطبيعة غير المتوقعة لما يجب تصويره ، بوضع كاميرا على أرجل. وهو ما يحد من إمكانية ملاحقة الأحداث غير المنتظرة. الصورة بهذا المعنى كلاسيكية جدا، فاللقطات الثابتة تتابع كما لو تعلق الأمر بفيلم روائي

كلاسيكي، تم تصويره لقطة بلقطة وفق برنامج عمل محكم، ومعد سلفا. تكرس هذه اللقطات الثابتة نوعا من المسافة بين المتفرج وما يراه، إذ أنه يعي بشكل حدسي أن ثمة تحضير جمالي لكل لقطة، يتمثل في ترتيب العناصر الموجودة داخل كل صورة. هذا الثبات يجعلنا نعي بشكل واضح أن ما نراه ليس حقيقيا، بل إنه منظم ومرتب بشكل يجعلنا نستقبله بالشكل الذي يريده المخرجان.

وتعرف هذه القاعدة العامة في الفيلم استثنائين وحيدين: يتمثل الأول، في المشهد المركزي الذي يدوم عشر دقائق، والذي يتم تصويره بكاميرا محمولة على الكتف. وتأتي صورته مرتعشة، لجأ إليها المخرجان لينقلا توتر وعصبية تلك اللحظة في اصطدام الطلاب ببعضهم، وبداية الانقسام والشرخ في صفوفهم. ومن جهة ثانية، لابد أن التصوير بكاميرا محمولة قد شجع الشخصيات السبعة على ارتجال حوارهم وردات فعلهم بحرية أكبر، دون الاضطرار في كل مرة لتثبيت الكاميرا في اتجاه كل شخصية على حدى.

يمكن القول إن هذا المشهد المركزي، هو المشهد الذي يوافق جمالية الصوة في الفيلم الوثائقي في شكلها التقليدي، لأن الكادر يتحرك في كل الاتجاهات بحثا عن أهم شيء يجب تصويره، منتقلة من شخصية إلى شخصية ومن رأي إلى رأي، حتى نغرق في نوع من الفوضى البصرية ويصبح المتفرج كأنه جالس بينهم، يغلي لغليانهم.

ويتمثل الاستثناء الثاني، في المشهد ماقبل الأخير، حيث يستخدم المخرجان "ترافلينغ" لتصوير شخصياتهم بشكل مسرحي، مؤذنا بنهاية العرض. حيث تدور الكاميرا فوق سكة حديدية حول كل الشخصيات الواقفة في وضع تمثالي يتناقض مع السينما. تدور حولهم مرتين. مشهد فج نوعا ما، يذكرنا بأن ما نراه ليس حقيقيا، إنما مسرحية تم إعدادها لنا خصيصا، لنسترجع هذه الحكاية.

إنه أيضا نوع من التذكير، يلجأ له المخرجان لإخبارنا بأن كل ما نراه غير حقيقي، وكل ما نشاهده ليس سوى تمثيل في تمثيل. نوع من التباعدية البرشتية في خلق مسافة بين المتفرج والعمل الفني...

هذا من حيث شكل الصورة وإطارها الخارجي، أما من حيث مضمونها ومحتواها، فقد لجأ المخرجان إلى استراتيجية متواصلة في استخدام أيقونات ورموز بصرية معروفة كصورة تشي غيفارا مقابل صورة نيكسون والعلم الأمريكي، والآلة الكاتبة والبوق الذي يحيلنا على المظاهرات، وكاريكاتور العم سام وحنظلة، والشعارات على الحائط، وكرسي المدير الأحمر، الذي يتحول من رمز لهيمنة الإدارة إلى رمز لسيطرة مجلس الطلبة ومصادرته لحق عموم الطلبة في تقرير مصيرهم.

ثم الهيئة العامة للشخصيات، من حيث ملابسهم وقصات شعرهم التي تحيلنا على السبعينات. كما يلجأ المخرجان لنوع من الخصوبة البصرية، في ملابس الشخصيات وكل ما هو موجود على الجدران، في محاولة للالتفاف على الضجر الذي يشكله التصوير في مكان

وحيد بلقطات ثابتة.

ويمكن تسجيل الغياب التام لكل المواد الأرشيفية، ولكل ما يمكن أن يحيلنا على تلك الحقبة الزمنية، باستثناء الصورة الفوتوغرافية الافتتاحية للفيلم، كأنها نوع من الذكرى البعيدة التي يقتسمها اللبنانيون، وتحيلنا على شباب من زمن غابر، بينما الشباب الذين يتم تصويرهم في الفيلم هو شباب معاصر يواجه نفس المشاكل اليوم...

7. الصوت:

يحتوي الشريط الصوتي للفيلم، على طبقة موسيقية وتعليق صوتي، إضافة لكل ما يتم سماعه مباشرة من حوارات الشخصيات فيما بينها والاستجوابات التي يجريها المخرجان معهم، وغيرها من الأصوات التي يصدرونها كالأغاني والشعارات.

ويعتبر الصوت عنصرا شديد الفعالية في الفيلم، لكونه ينشغل بإيصال اللامرئي، خصوصا ما يحدث خارج الجدران التي استوطن مجلس الطلاب بداخلها. فنحن نعرف عبره مثلا أن هناك مديرا محتجزا دون أن نراه، ونعرف أن هناك آلاف الطلاب لا نراهم، فضلا عن أبائهم، وعما يجري في بقية البلاد والبلدان العربية، بل والعالم. كل ذلك يصلنا عبر الصوت من خلال حوارات الشخصيات السبع واستجواباتهم. كما أننا نتعرف على كل واحد من هذه الشخصيات من خلال مداخلاته أثناء الاجتماعات. ولكونهم متشابهين في مظهرهم، فالاختلاف والتنوع يأتينا عبر العنصر الصوتي، ونفهم أيضا عبره المسلسل الذي يمرون منه لاتخاذ كل قراراتهم، وكيف يعلنون عنه عبر أمواج الإذاعة لبقية الطلاب.

ويمكن القول إن الاعتماد على الصوت إلى هذه الدرجة يشكل سيفا ذا حدين. فمن جهة، تم تعريف السينما بكونها فنا بصريا محضا، وقد سبق أن رأينا في الفصول الأولى، كيف اعتمدت الأفلام الوثائقية الأولى في مرحلة السينما الصامتة على بناء لغتها المتفردة للتواصل مع متفرجين من كل أنحاء العالم، دون أي حاجة للمرور عبر اللغات التقليدية - نانوك من الشمال-. مثلما رأينا أن اختراع تقنية الصوت قد شكّل انتكاسة فنية بالنسبة للسينما الوثائقية، لأن استخدامه مر عبر توظيف نبرة أستاذية كان يستسلم لها المتفرجون آنذاك، لكنها أصبحت غير مقبولة في أيامنا على الإطلاق. وقد ظلت القاعدة الشائعة تقتضي أن السينما الجيدة هي تلك التي تعود لجذورها البصرية وتتصالح معها، لدرجة أن الفيلم الجيد يمكن الاستمتاع برؤيته وفهم ما يجري فيه رغم حذف الصوت تماما.

فيلم 74، يجد نفسه في وضعية حرجة من هذه الناحية. فهو فقير بصريا وغني صوتيا. غير أن هذا أمر يمكن أن يحسب له أيضا، فهو يختار أن يسجن شخصياته في مكان معين وحقبة معينة، ونحن معهم. وعلى طول الفيلم يكبر الاحساس بالكلوستروفوبيا، يطعّمها الشح البصري الذي نجد أنفسنا أمامه، لا يبقى أمامنا سوى استعمال الأصوات الغنية لإنعاش مخيلتنا وملئ الفراغات البصرية.

وتجدر الاشارة إلى التعليق الصوتي الذي يرافقنا على طول الفيلم، والذي يتميز بازدواجيته، إذ أنه حيادي من جهة ينقل أخبار العالم الخارجي ويعطينا السياق العام، ويمكننا من جميع المعلومات الضرورية لمتابعة القصة. ومن جهة ثانية يأخذ هذا الصوت طابعا ذاتيا، يصف تطور الأحداث خلال الأيام السبعة والثلاثين، يصفها من الداخل بطريقة شاعرية، دون أن نعرف أبدا لمن يكون هذا الصوت، هل هو للمخرج أم للشخصية يوسف التي تبزغ زعامتها في أواسط الفيلم ...

وتعطينا الأغاني التي ينشدها الطلاب أثناء سهراتهم سياقا ثقافيا آخر، تمتزج فيه أغاني البوب الأمريكية مع أغاني الشيخ إمام مع الأغاني الروسية والتشيلية، محيلة على زمن كان يعيش عولمة من نوع آخر. ويختار الفيلم أن يختتم بموسيقى كلاسيكية، متمثلة في المارش الجنائزي لباخ، معمقا الاحساس بالطابع المسرحي لهذه التجربة السينمائية.

8. المونتاج:

المونتاج كلاسيكي يكاد لا يلعب دورا خلاقا، فهو لا يتعدى مهمة تجميع اللقطات لتكوين المشاهد، وتجميع المشاهد في سلسلة سببية لا تعرف قطائع أو استرجاعات. مثل فيلم روائي تمت كتابة سيناريوه سلفا، ليس أمام الممثلين سوى أداء أدوارهم، وليس على المونتير سوى ترتيب المشاهد بشكل خطي، دون الإقدام على أي مغامرة.

نفترض أن أهم خياراته، تم اتخاذها خلال كتابة الفيلم. مثل خيار بناء الفيلم في ثلاثة أقسام، وإفراد القسمين الأولين لستة وثلاثين يوما من أيام الحراك، وتخصيص القسم الثالث للتطرق للأربع وعشرين ساعة الأخيرة.

إنه مونتاج، كما يقال عن كل مونتاج ناجح، غير مرئي، لا يشعر المتفرج أبدا بوجوده، وبخلاف الأفلام الوثائقية التي يتم خلقها في صالة المونتاج، فإن الفيلم الذي بين أيدينا قد أخذ شكله شبه النهائي خلال مرحلة التصوير، بفضل التحضير المسبق له عبر الكتابة، وبفضل ارتجالات واجتهادات الشخصيات/الممثلين، الذين ضخوا تجربتهم الإنسانية وروحهم الشبابية في عمل كان سيكون من دونهم فجا ومثيرا للضجر.

9. تجميع:

ما معنى أن يشارك فيلم مثل هذا في مهرجان للسينما الوثائقية، وما معنى أن ينهمك مخرجان معروفان بخطهما الوثائقي في تجربة مثل هاته؟ هل إعادة خلق الماضي بهذه الطريقة خطوة نزيهة؟

وللإجابة على هذه الأسئلة، يمكننا أن نتساءل أكثر: هل كان بوسعهما تصوير هذا العمل بطريقة أخرى. طبعا مع غياب الأرشيف يصبح الأمر عسيرا. يمكن العودة دائما، للأشخاص الذين عاشوا التجربة في تلك المرحلة لأخذ شهاداتهم، التي ستأتي مشحونة بالنوستالجيا وبأربعين سنة من الأحداث السياسية. ربما تواصل المخرجان مع هذا الجيل

الذي عايش هذا الحراك، لتكوين فكرة عن الحدث، -لاحقا سيتورط الجميع في خنادق متعادية- كل منهم تلطخ في موقف طائفي معين.

مع استحالة تصوير هذا العمل، بالحياد اللازم، يصبح اللجوء لشبان معاصرين الخيار الأقل ضررا. ورغم أن الشباب اللبناني اليوم هو نتيجة حتمية لما بعد الحرب الأهلية ولثقافة المحاصصة الطائفية، ونهاية كل حلم بالدولة العلمانية. لكنهم قادرين على تخييل أنفسهم في لحظة ما قبل الحرب، فهم على الأقل لم يتورطوا فعليا فيها.

ولهذا سيكون "لعبهم" أدوار آبائهم قبل اندلاع الحرب، تجربة أكثر نزاهة. إنه مجهود تخييلي، لابد أن جيلا بأكمله خاضه في لحظة من اللحظات، مرفوقا بسؤال ماذا كان سيكون موقفه لو أنه وجد نفسه في الظروف عينها، وكيف كان سيتفاعل مع طاحونة الأحداث التاريخية المتلاحقة. يقدم الشبان المعاصرون أجوبتهم على ذلك السؤال. بينما يغرقنا المخرجان في لحظات محيرة، خلال الاستجوابات السبعة التي يزرعانها على طول الفيلم، حيث يستكشفان بعدا "معلوماتيا" يخبرنا عن تفاصيل تقدم التحرك والغاية الإديولوجية منه، ويتجاوزها لأسئلة تدخل في صميم الحياة الحميمة لكل شخصية، معطيا لحظات غريبة يتردد فيها المستجوبون فلا نعرف إن كانت حقيقية أو مفبركة، هل تلك الأجوبة الحميمة ترتبط بهم، أو بمعطيات تخيلوها وكوّنوها عن حياة الشخصيات التي يلعبونها. إنه إذن تمرين في الخيال، ينهمك فيه شبان ليسوا بممثلين، بل ناشطون في المجتمع المدني، لحظة اهتزاز المنطقة برجات الربيع العربي. وربما تكمن صدقية هذا العمل في هذه النقطة بالذات.

في النهاية، يمكن القول إنه فيلم إبداعي بغض النظر عن روائيته أو وثائقيته. لا أحد يسائل صدقية عمل إبداعي، بقدر ما يسائل طموحه الجمالي وتماسك أفكاره وقوة ما يقدمه...

تحليل "بابل"

إخراج: علاء الدين سليم ويوسف واسماعيل الشابي.

120دقيقة، تونس، 2012.

1. ملخص:

تدور أحداث فيلم "بابل" على الحدود التونسية الليبية، قبيل ربيع 2011. حيث يُقام مخيم لاستقبال لاجئين من عدة الجنسيات، هربوا من الأحداث المشتعلة في ليبيا خلال المواجهات بين القوات النظامية والثوار. تضطر السلطات التونسية لارتجال "مكان" لاحتوائهم بمساعدة المنظمات الإنسانية، أسابيع قليلة بعد قيام ثورة الياسمين وفرار الرئيس زين العابدين بنعلي.

في هذا الفضاء يتحرك ثلاثة مخرجين تونسيين شبان لملاحقة هذا الحدث المربك، ليست فقط لنا كمتفرجين، بل لمختلف مكونات الحكومة والمجتمع المدني والمنظمات الإنسانية الحاضرة في عين المكان. يخبرنا المخرجون منذ جنريك البداية، عن خيارهم بعدم استعمال الترجمة، وعدم تفسير أي شيء، وهي الملاحظة الوحيدة، التي يدلون بها قبل أن يتركونا لمغامرة الفرجة على هذا العمل. نتابع تحوّل هذا الفضاء من مكان قاحل إلى مدينة آهلة بالحياة. نعيش مع اللاجئين تفاصيل حياتهم اليومية والتشنجات الأولى المرتبطة بحصولهم على الطعام والشراب. بعد عدة مشاهد، نكتشف بدهشة أن ثمة مدينة من الخيام، تنبعث فعلا من هذا المكان القاحل، يرافقها التأرجح المتواصل للمجموعات البشرية بين الانتظام والفوضى.

لا تتوقف أنشطة هؤلاء البشر على الأكل والشرب والنوم، بل تظهر أنشطة ثقافية، فهم يوزعون وقتهم بين الرقص والغناء، ويتوافدون على المسجد للصلاة، ويمارس بعضهم الرياضة بانتظام. وبعد أن ينجح الجميع في التغلب على المشاكل الحيوية الأولى، تبدأ مشاكل جديدة بالظهور. ينشأ صراع بين الأفارقة والأسيويين. تدريجيا تتعقد عملية تقديم الغذاء للجميع. يأخذ جو من الاحتقان في التراكم أمامنا، مع تأخر الحكومات في المبادرة باسترجاع مواطنيها، إلى أن تنفجر ثورة عارمة يعجز رجال الأمن عن احتوائها.

عندما تخمد المظاهرات، يتحول المكان إلى قاعة انتظار مفتوحة على السماء. تأتي الحافلات أخيرا لتأخذهم، ليواصلوا هجرتهم الكبرى إلى أوطانهم الأصلية. تقلهم الحافلات إلى باخرة عملاقة. يركب المهاجرون وتبتعد بهم السفينة العملاقة نحو الأفق الأزرق.

لا يتوقف الفيلم عند هذا الحد، بل يعود بنا للمخيم بعد أن رحل الجميع. يصور لنا الفضاء خاليا من أي حياة بشرية، مليئا بالمخلفات البلاستيكية. يتساقط المطر وكأنه يغسل المكان من كل أثر بشري.

إنه فيلم مجازي، يقول لنا إننا لسنا سوى عابرين على هذه لأرض. وأن كل حضارة بشرية آيلة للزوال، تأتي وتمر ثم تختفي ولا يبقى سوى الأرض في النهاية.

2. السرد:

يتميز فيلم "بابل" بتقشفه الشديد، ليس فقط من الناحية الجمالية، بل أيضا في رفضه

تقديم أي تفسيرات أو توضيحات تساعد المتفرج على فهم ما يشاهده. وهو بهذا المعنى، يشكل دعوة للدخول في تجربة حسية يخرج منها كل متفرج بحكايته الخاصة. يختار المخرجون إقصاء كل الأدوات التعبيرية، كالاستجواب والروبرتاج والكتابة على الصورة والعناوين الداخلية، وباستثناء عنوان الفيلم "بابل" ليس لدينا أي مؤشر أو مفتاح لقراءة الفيلم من خارجه.

ويبدو أن كل ما يفعله المخرجون هو ترتيب المادة المصورة، وفق بنية دائرية. بحيث يشتغل الفيلم وفق منطق بسيط: أولا هناك مكان قاحل، يتحول بالتدريج إلى مدينة من الخيام، يتتبع المخرجون تطوّر التفاصيل اليومية لسكان هذا الفضاء المؤقت. هذه التفاصيل التي تتحول تدريجيا إلى تشنجات تتراكم قبل أن تنفجر في ثورة عارمة. بعد هذه الثورة يتم إحضار الحافلات، لأخذ الناس لباخرة عملاقة تعيدهم لمواطنهم الأصلية. قبل أن نعود للمكان خاليا من جديد، مقفلين دائرة المعنى. وكأن المخرجين يقولون بذلك إن البشر والحضارة البشرية ليست سوى عابرة في هذه الأرض.

يقترح علينا المخرجون هذه الأحجية الفلسفية، الخالية من أي تفسير، ولا يبقى في وسعنا كمتفرجين، سوى تتبع الحركات اليومية التي يقوم بها آلاف البشر الذين نراهم على طول الساعتين التي يمتد خلالها الفيلم.

يختلف "بابل" عن الأفلام السابقة التي قمنا بتحليلها، في استعماله لبنية درامية دائرية، حيث تتشابه البداية والنهاية إلى حد كبير. وتغيب عنه الاسترجاعات الزمنية التي نجدها في فيلم "عالم ليس لنا". كما أن الأحداث تمشي وفق منطق "تطوّري" وسببي. فنتتبع تكوّن الأحداث أمام أعيننا. هناك دائما أشياء يتم بناؤها ومشاكل عملية يتم التغلب عليها. وبالموازاة مع هذا المنطق التطوّري والبراغماتي، يحافظ المخرجون على خط شعري حيث يقومون بالتقاط لمسات ولوحات شعرية على طول الفيلم.

هكذا يمكننا أن نقول، إننا نشاهد عبر فيلم "بابل" فيلمين متوازيين، فيلم عضوي نعاين من خلاله المادة البصرية المصورة، تربط بين أحداثها شبكة من العلاقات السببية، وتقوم على تتبع الحياة اليومية ومراقبة الكيفية التي يتغلب بها اللاجئون على مشاكلهم اليومية. بالموازاة مع فيلم شعري مجازي، يتحول فيه كل فعل وكل مشهد وكل صورة إلى علامة تأخذ طابعا رمزيا، إنسانيا وكونيا، مفتوحا على مجموعة من القراءات.

يلجأ المخرجون إلى زرع هذه الصور على طول الفيلم، كصور النمل خلال "شغله" المتواصل، والأحذية العسكرية والرشاشات النارية لما ترمز له من سلطة وعنف رمزي، والأعلام التي ترفرف في السماء معلنة عن هويات مختلفة لحد العبث، وسحنات البشر السمراء، وإقدامهم على أفعالهم اليومية.

ويمكن تقسيم الفيلم إلى خمس وحدات. نفترض أنها خمسة أيام نموذجية، يبدأ كل واحد منها بطلوع الفجر وينتهي بغروب الشمس وقد يمتد لأحداث تقع أثناء الليل.

في **اليوم الأول**، تقع الأحداث التالية:

نكون في المكان خاليا، تأتي الجرافة، تقوم بإعداد المكان، تبدأ الصحافة والمنظمات الإنسانية بالتوافد. يتم نصب الخيام. في الليل يبدأ اللاجئون بالوصول بالحافلات، وتبدأ المدينة بأخذ طابعها تدريجيا.

في **اليوم الثاني**، يستيقظ اللاجئون خارج وداخل الخيام، التي تأخذ في التكاثر والانتظام، بينما تظهر التشنجات الأولى مع الاصطفاف في الطوابير للحصول على الطعام. يأتي التجار التونسيون ويقفون على حواف المخيم، يستغلون الوضع لبيع المواد الغذائية بأثمنة غالية. تنصب خيمة كبيرة لتصبح مسجدا يحمل اسم "المهاجرين والأنصار"، لا يمتلئ في البداية إلا بمصلين قلائل. يستعمل أحد الموظفين هاتفا متصلا بالقمر الاصطناعي، ليتواصل اللاجئون مع أهاليهم. تظهر الثقافة بشكل فطري، في شكل حلقة كبرى يقدّم فيها المتطوعون ألعابا بهلوانية ورقصات بدائية، يضحك عليهم الجنود والجمهور على حد سواء.

في **اليوم الثالث**، يصبح المسجد حقيقيا، يمتلأ عن آخره بالمصلين. ينهمك معظم اللاجئين في الأعمال اليومية، يحفرون بئرا ويعثرون على الماء. يلعبون كرة الطائرة، يغتسلون، يشعلون نارا للتدفؤ. تدريجيا يبدأ البنغالديشيون بالتعبير عن صعوبة العيش وعن نفورهم من استغلال التجار التونسيين لهم. وفي الليل، جلسة حول النار، يدخل خلالها مجموعة من الأفارقة في حوار غامض تتداخل فيه الكلمات بالإنجليزية، نسمع كلمات مثل الله، الاستقلال، الحرية. يعطي المشهد الانطباع بالتحضير لشيء كبير...

في **اليوم الرابع**، يصبح الحصول على الأكل أمرا مستعصيا. تقوم ثورة الأسيويين، الذين يلاحظون أن اللاجئين الأفارقة يتوصلون بالطعام، بينما هم منسيون ومهملون من طرف السلطات التونسية . تكبر المظاهرات، تطعّهما نزعة المبالغة أمام الكاميرات، على أمل أن يتدخل العالم لإنهاء هذا المشكل.

تخمد الثورة، يهدأ الجميع... يتحول المخيم إلى فضاء كبير للانتظار، انتظار العثور على حل.

في **اليوم الخامس**، تأتي الحافلات وتنقلهم للميناء، تأخذهم باخرة عملاقة تبدو وكأنها قادمة من زمن آخر بعيدا نحو الأفق. نعود للمخيم في نفس اليوم، بعد أن أصبح خاليا من أي حياة بشرية. تتهاطل عليه الأمطار. ثم تأتي الجرافات وتدك المخلفات البلاستيكية التي هي آخر أثر لمرور البشر.

3. الشخصيات:

لا شك أن الشخصية الرئيسية في الفيلم هي المخيم الذي تدور فيه هذه الأحداث. المكان القاحل الذي يتحول إلى مدينة. وهو أمر سنتحدث عنه باستفاضة لاحقا، عند تحليل عنصر المكان. إذا أردنا الحديث عن الشخصيات بمفهومها التقليدي، فيمكن القول إنها غير

موجودة في الفيلم. لا توجد شخصية واحدة تنبعث من جموع البشر، لنتتبع مسارها خلال تواجدها في المخيم. ما يوجد بالمقابل هو "شخصية جماعية".

تتمثل هذه الشخصية الجماعية في البشر الموجود ككل. الذي لا يعطينا المخرجون أي فرصة للتفاعل مع فرد من أفراده. فيبقى كل وجه نراه جزءا لا ينفصل عن الكل. ويمكن في قراءة أولية تقسيم هذه الشخصية الجماعية إلى مجموعتين: شخصيات الداخل وهم اللاجئون، المحكوم عليهم بالبقاء داخل المخيم. وشخصيات الخارج المتمثلة في كل من يؤطر المخيم، من عساكر وموظفين تونسيين ومنظمات إنسانية وصحافة...

تمثل شخصيات الخارج ، ما يمكننا تسميتهم بمحترفي الأزمات، إنهم كل من تقوم مهنته على إدارة وتدبير الأزمات ونقل أخبارها. بدءا من الصحفيين الذين جاؤوا من كل أنحاء العالم، والذين يختلفون في سحناتهم عن اللاجئين، معظمهم أوروبيون، نسمع أصواتهم يتحدثون بلغات أوروبية، ومن بينهم صحفيات. يختلفون في شكل لباسهم. وفي المعدات الغالية التي يحملونها. بعضهم أنيق، وبعضهم يرتدي ملابس ذات جودة عالية، تسمح بالعمل في ظروف صعبة.

إلى جانب الإعلاميين، هناك أفراد المنظمات الإنسانية، وهم أيضا ذوو سحنات أوروبية في أغلبيتهم. وأول المنظمات التي نراها هي الهلال الأحمر الإمراتية، التي تكون هي أول من وصل للمكان. ورغم أن "سحنتها" لا تختلف كثيرا عن سحنات اللاجئين، فمن الواضح جدا أن ثمة اختلاف طبقي ظاهر بين كلا الفئتين.

هناك أيضا رجال الأمن والجيش التونسي، الذين يسهر المخرجون على التقاط صور مستمرة لأحذيتهم ورشاشاتهم ورموز سلطتهم العسكرية. للإحالة على فكرة السلطة والنظام الذي يحتوي البشر.

يمكن أن تأخذ هذه الفئات الثلاث دلالة رمزية : الصحافة كسلطة ثالثة، والمنظمات الإنسانية هي الساهرة على الصحة وتقديم الخدمات، وقوات الردع الممثلة في الجيش التي تحتكر وظيفة العنف المباشر.

هذا فيما يخص المجموعة البشرية الأولى، المتواجدة خارج دائرة اللاجئين.

تتمثل المجموعة الثانية في "شخصيات الداخل" وهي المجموعة الرئيسية التي تتجسد في اللاجئين، وتختلف اختلافا كليا عن المجموعة الأولى. أولا في شكلها. سحناتها داكنة، تحيل على انتمائها للعالم الثالث، سواء إفريقية أو أسيوية، من آسيا الفقيرة - بانغلاديش، سيريلانكا- وإفريقيا، سواء الشمالية -مصريين- أو جنوب الصحراء. تتميز هذه المجموعة بملابسها الرثة وامتلاكها لرزم عملاقة مليئة بالأغراض التي جمّعوها في حياتهم السابقة بليبيا، وعدم امتلاكهم لأسلحة أو كاميرات. في المقابل، يمتلكون ذكاءا عمليا وقدرة تصريف أمورهم والعثور على حلول صغيرة لمواجهة المعضلات الكبرى. في أحد المشاهد مثلا: يقوم مجموعة من البنغلاديشيين بأخذ براميل قصديرية، ينزعون أغطيتها بمطارق،

قبل أن يحفروا حفرا عميقة في التراب، يضعون البراميل بداخلها فيحولوها إلى مشاعل، يضرمون فيها النار ويطبخون مأكولاتهم، مستقلين كليا عن المنظمات التي تقدم لهم الغذاء بشكل غير منتظم.

في أواسط الفيلم، ينقسم اللاجئون إلى مجموعتين متعارضتين، ويصور المخرجون حديثا ليليا مع الأفارقة لا نفهم فحواه بالضبط، إلا أنه يدور حول موضوع "الاختلاف" وحول فكرة الإله الواحد الذي يخلق البشر، بينما البشر يظنون أنهم مختلفون.

طوال الفيلم، يؤكد المخرجون على فكرة انقسام البشر وتخليهم عن فكرة وحدانيتهم. عبر الأعلام المرفرفة في الهواء. وهي أعلام لا نعرف معظمها، لأنها أعلام لدول مجهولة، والانقسام بسبب اللغات والأعراق. وطوال الفيلم، نسمع بلبلة لغوية تكاد لا تشكل لغة بشرية من شدة ارتطامها واختلاطها ببعضها البعض.

وهناك شخصيات رمزية أخرى إلى جانب هاتين المجموعتين، مثل النمل، والحشرات الأرضية التي يقوم المخرجون بتصويرها منذ بداية الفيلم إلى نهايته، مرورا بأواسطه، حيث يقومون في أحد المشاهد بتصوير النمل يذهب ويأتي، في مقدمة الكادر وفي الخلفية نرى البشر يروح ويجيء أيضا. وهي إحالة مباشرة على أن هناك تشابها بين البشر والنمل. النمل والحشرات في هذا السياق، شخصيات رمزية تحيلنا على هشاشة البشر وهشاشة الكائنات الحية على هذه الأرض.

4. المكان:

قلنا سابقا إننا نعتبر أن "المخيم" هو الشخصية الرئيسية، فنحن نراه منذ بداية الفيلم عندما يكون مجرد أرض قاحلة، ونراه في نهاية الفيلم ملوثا بالبقايا البلاستيكية. وبين البداية والنهاية نرى عبور البشر. يمكن القول من هذا المنطلق إن الفيلم يروي حكاية هذا المكان، متتبعا تحوله من مساحة عذراء إلى فضاء آهل بالبشر، ثم عودته لوضعه الأصلي بعد أن يتركه البشر مدنسا ببقاياهم.

يتميز المكان بمناخه الصحراوي الحجري. ولما يستوطنه البشر تصبح الخيام سمته الأساسية. ينبعث منها فضاءان كاريزماتيان.

الأول، هو المسجد، الرامز للسطلة الروحية/الدينية، ويحمل اسم "المهاجرين والأنصار"، وهو اسم يكاد يكون كوميديا بالنظر للسياق الذي يأتي فيه، يجعلنا نفكر أنه وسط هزالة الأدوات والصعوبات العملية، ثمة من كرّس نفسه للعثور على اسم لهذه الخيمة المستطيلة، بل إنه سينجح في العثور على الاسم المناسب، وهو اسم يرجعنا طبعا للحظة المؤمنين الأوائل في التاريخ الإسلامي. والحال أنه يتطور مع تقدم الفيلم وتشابك الأحداث، من خيمة لا يتعدى عدد المصلين فيها أصابع اليد الواحدة في الدقيقة 32,30، إلى مسجد حقيقي مكتظ بالمصلين في الدقيقة 56,00 وتجدر الإشارة لغياب أي فضاء ديني لآخر.

أما الفضاء الكاريزماتي الثاني فهو المسرح، الذي يأخذ شكل حلقة بشرية عملاقة يحرسها الجنود. يحيلنا على "ظهور الثقافة" والحاجة إلى الترفيه والتعبير، إلى جانب الدين. ويتطور هو الآخر من فضاء لعرض فرجة بدائية، كقفزات وألعاب بهلوانية في مشهد أول بالدقيقة 36,30 ، إلى فضاء أكثر حداثة لاحقا في مشهد آخر في الدقيقة 59,45، عندما تجلب فرقة موسيقية سودانية أدوات موسيقية إلكترونية، وأبواقا وميكروفونات، وتُطرب الجمهور بأغاني جميلة، فيتراقص مبتهجا بأنغامها. لا ترفّه هذه العروض عن اللاجئيين فقط، بل عن الجنود أيضا، فيغدون أكثر إنسانية وهم يبتسمون لمنظر تراقص اللاجئين المضحكين، فقد صار بإمكانهم أن يرتاحوا قليلا لأن العروض الترفيهية تلهي اللاجئين عن المطالبة بحقوقهم. تصبح الثقافة في هذا السياق نقطة التقاء بين السلطة والشعب، تسمح للشعب بالتنفيس عن ضغطه، وللسلطة بربح جولات إضافية في انتظار الاصطدامات المقبلة.

هناك أيضا خيام المؤسسات، المتمثلة في المنظمات الإنسانية والعسكرية - يشارك الجيش المغربي بأطر صحية عسكرية- والشاحنات التي تأتي المواد الغذائية، هي ما يدخل وما يخرج، هي وسائل النقل بين داخل المخيم وخارجه.

وهناك نقط في جغرافيا المخيم. مثل "البئر" الذي يتجمع حوله البانغلاديشيون، يخرجون منه الماء طوال الوقت، بعد أن تقع أزمة ويتوقف الأكل والماء عن الوصول في الوقت المناسب. هناك "حفر نار" يتدفؤون بها ترمز على قدرتهم على التطور والعثور على حلول لمشاكلهم. كما ترمز لاستقلالية البشر عن النظام المركزي والتبعية للمساعدات المنظمات الإنسانية، وقدرتهم الخلاقة على اختراع حلول للمشاكل التي تواجههم.

المكان محاط عمليا، بسياج وشباك معدنية يحرسها الجنود برشاشات نارية. يمكن الحديث عن حدود. وإن فكّرنا في بيوغرافيا لهذا المكان، فهي انتقاله من مساحة عذراء مفتوحة إلى فضاء مسيّج تحت حراسة العسكر. تلعب هذه الحدود دورا في الفصل بين اللاجئين والتجار التونسيين الذين يستغلون ظروفهم ويأتون ليبيعهم منتوجات غذائية بأثمنة مرتفعة. إنها سوق سوداء للأغذية في تماس مع حدود عالم المخيم. والسياج يلعب دورا فعليا ورمزيا في عدم السماح للاجئين بالهروب إلى العالم الخارجي، بل إنه يحدد المساحة الحكائية للفيلم.

في الربع الأخير للفيلم، تأتي الحافلات لنقل اللاجئين إلى الميناء. ويتم تصويره بشكل رمزي أيضا، فهو يوجد في مكان خلاء، يبدو وكأنه ميناء عسكري أو ميناء تم الاستغناء عليه منذ عقود. ميناء خارج سياق الحضارة، والباخرة التي يركبها اللاجئون، تبدو عملاقة لدرجة أنها تأخذ طابعا خرافيا -سفينة نوح-، تحيلنا على الهجرات الكبرى التي طبعت تاريخ البشر وحكاياتهم. يركب اللاجئون هذه الباخرة فننتقل من عالم السماء والأرض، إلى عالم السماء والبحر. يجعلنا هذا نفكر أنهم وجدوا أخيرا ملاذهم وطريقهم للخلاص. فتأخذ الباخرة

طريقها، طافية نحو المجهول، ويمكن القول إن الباخرة أيضا فضاء كاريزماتي، يحيل على فكرة الهجرة الكبرى وعلى فكرة التلاشي.

5. الزمن:

يخلو فيلم "بابل" كليا من أي إشارة زمنية. فنحن لا نعرف في أي حقبة، أو في أي تاريخ تدور الأحداث. ولا نعرف متى يبدأ ومتى ينتهي. وبشكل عام، لا يوجد أي مؤشر يدل على المدة الزمنية التي تتطور فيها الأحداث. كل ما يمكننا ملاحظته والحديث عنه، هو اعتماد المخرجين على زمن خطي، وأن هناك بداية و نهاية، والأحداث تسير من البداية إلى النهاية بشكل تطوري، لا وجود فيه للاسترجاعات، كما لا توجد قطائع أو قفزات زمنية، وبالتالي فبنيته الزمنية تقليدية جدا، على أساس كونها خطية.

تتوزع أحداث الفيلم بشكل متواصل على إيقاع تعاقب الليل والنهار، وقد قمنا بإحصاء خمسة أيام وخمس ليال، مما يدفعنا لتقديم فرضية أن أحداث الفيلم تمر في خمسة أيام، هي خمسة أيام رمزية في كل الأحوال، وليست فعلية. كل يوم يبتدأ ببزوغ الفجر وينتهي بغروب الشمس يليه الليل. وهي مدة مجازية يخترعها المخرجون أثناء المونتاج لتكون مساحة زمنية لبناء حكايتهم. خمسة أيام نموذجية، يولد فيها العالم، وتأتي إليه البشرية وتعبره قبل أن تتلاشى. تتخلل الفيلم ككل مشاهد كثيرة للريح تداعب الشجر، للأعلام ترفرف، وهي لقطات طويلة نسبيا، نجدها في أماكن متفرقة من الفيلم. بالنسبة لنا، ومن خلال طريقة استعمال المخرجين لها، تحيل الريح على مرور الزمن. يمكن القول إنه زمن مجازي، يقترح أن يحكي لنا قصة الحضارة البشرية، أو قصة الأرض قبل مجيئ البشر وبعد رحيلهم عنها.

نحن نعرف من خارج الفيلم، أن تصويره دام ثلاثة أسابيع، وأن اللاجئين قد بقوا عالقين في المخيم أكثر من هذه المدة. ويمكن تسجيل تاريخ وحيد، خلال تحدث أحد البانغلاديشيين لكاميرا الصحفيين، يقول إنهم موجودون في عين المكان منذ تاريخ 4 مارس. من هنا يمكن القول إن الأحداث تمتد بين الفترة الممتدة من اندلاع الثورة في ليبيا في أواخر شهر فبراير وما بعد ذلك بأسابيع. لكن هذه التواريخ لا صلة لها بالفيلم بالضرورة، لأنه يعتمد زمنا مفتوحا على الأبدية.

6. الصورة:

أول ما يمكن تسجيله هو الطبيعة الفقيرة لجودة الصورة. الألوان باهتة، وجودة الفيديو منخفضة مقارنة بالجودة المتاحة في الحقبة التي تم تصوير الفيلم فيها. ويبدو لنا من البديهي أن هذا ليس خيارا جماليا من طرف المخرجين بقدر ما هو ناجم عن شح الأدوات وقلة الموارد، بما أن المخرجين الثلاثة قد تخرجوا للتو من المعهد، وأن إمكانيات المتخرجين تكون محدودة في بداية المشوار الفني. إلا أن هذا الإكراه التقني، يتحول إلى مغامرة فنية، فيعمل المخرجون على الدفع بهذه الإمكانيات البسيطة إلى حدودها القصوى.

ويمكن القول إنهم ينجحون في النهاية بتحويل نقطة ضعفهم التقنية إلى نقطة قوة جمالية.

هذه الصورة الفقيرة والضعيفة جماليا، تتزاوج وتتناغم كليا مع ما يتم تصويره- اللاجئون الفقراء والمعدمون، والكائنات الصغيرة والهشة مثل الحشرات- كما أن هذه الإمكانيات البسيطة لا تمنعهم من تقديم اقتراحات جمالية ملفتة وواثقة من نفسها، بشكل يغيب في أحيان كثيرة من الأفلام الوثائقية والروائية العربية على حد سواء، حتى تلك التي تتوفر على إمكانيات تصوير مريحة وأدوات متطورة تيكنلوجيا، بينما يبقى مخرجوها في نوع من اللاوعي واللاخيار الجمالي.

على صعيد آخر، أول ما يلفت انتباهنا عند مشاهدة الفيلم هو جمالية الكادرات، التي تتوزع إلى نوعين، كادرات ثابتة وكادرات متحركة.

تلفت الكادرات الثابتة انتباهنا وتثير دهشتنا، لدقة تأطيرها، بحيث إن كل إطار يمكن قراءته في ثلاثة مستويات بصرية، والفيلم غني باللقطات المشهدية الثرية فوتوغرافيا، والتي تشبه اللوحات الفنية، بحيث يمكن قراءتها وتأويلها جماليا، من اللافت أن المخرجين يتمتعون بموهبة فوتوغرافية تسمح لهم بتكوين لوحات جميلة ومتفردة. ويمكن الوقوف على العديد من هذه اللوحات التي يلعب فيها التأطير والتأليف البصري دورا حاسما ويفتح المجال لمتعة العين، ويحقق لذة جمالية، ويفسح المجال للقراءة والتأويل، مثل لقطة أرضية حيث يوجد في مقدمة الإطار صف طويل من النمل يسير، وفي خلفية الصورة يوجد سرب من البشر يروح ويجيء. تفصل بينهما مسافة ترابية طويلة. تركز هذه اللقطة على عمق المجال البصري. والأمثلة كثيرة في الفيلم على براعة المخرجين/المصورين في التأطير الفوتوغرافي للصور التي يلتقطونها، وهو ليس تجميلا أو تزيينا مجانيا، بل إن كل إطار يكتسي قوة جمالية خاصة. مثل إطار الباخرة، وتلاشيها في الأفق، وتعويضها بالسماء.

في المستوى الثاني، هناك اللقطات المتحركة -غير الثابتة- والفيلم مليئ بها أيضا، وهي توجد على عدة مستويات: هناك لقطات تواكب حركة اللاجئين أو حركة الكائنات الحية وهناك لقطات ذات حركة شاعرية، تدور حول الشجر محاكية حركة مداعبة الريح لأوراق الشجر، وهي موجودة في بداية الفيلم، وفي المرحلة التي يرحل فيها اللاجئون عن المخيم، تبدو هذه اللقطات غرائبية لأننا ننتقل من وجهة نظر شبه موضوعية عندما يتعلق الأمر باللقطات الثابتة إلى نوع من اللقطات الذاتية التي لا نفهم وجهة نظر من هي، عين المخرجين أم عين الله. هذه العين تنظر لأشياء تبدو وكأنها أبدية: تجاعيد في جسد الشجر، نتوءات صخرية...

ليس الكادراج وحده ما يثير الإعجاب في صورة الفيلم، بل إن ما يوجد داخل الكادرات أيضا يستحق الإشارة، ويمكن القول إن المخرجين يصورون أشياء عادية تأخذ بعدا مجازيا بفضل غياب التفسيرات المباشرة. فهم يستعملون ما يمكن تسميته بالصور/المفاتيح، لدرجة أن كل صورة وكل شيء يتم تصويره يؤدي وظيفة مجازية، إلى

جانب تأديته لوظيفته العضوية، والأمثلة كثيرة على ذلك، لدرجة أن معظم ما يتم تصويره يأخذ هذا الطابع، منذ مشهد الحشرة في مفتتح الفيلم، وهي تدفع كرة عملاقة، في إشارة سيزيفية لطبيعة الفيلم ككل، مرورا باللقطة المقربة لوجه رضيع في بداية إنشاء المخيم، هي إحالة لولادة الإنسانية ككل، مرورا بلقطة السفر في قلب الليل المصورة من داخل حافلة تأخذ اللاجئين إلى المخيم، وهي إحالة على نوع من المخاض سوف تولد معه الإنسانية. اللاجؤون يتحركون طوال الوقت، ذاهبون نحو الأفق. تصوير الأحذية العسكرية والرشاشات النارية للجنود، إحالة على السلطة. باستعمال اللقطات المقربة طبعا. تركيب الأسلاك الشائكة، تسييج المناطق استعدادا للثورة. لقطة رجل يعرج في الأفق البعيد، كمعطوب حرب. طوابير اللاجئين المتواصلة التي تحيلنا على النمل. الباخرة التي تحيلنا على الهجرة الكبرى في كتابات العهد القديم Exodus.

يمكن القول إن المخرجين يقدمون على خيار مخاطبة المتفرج عبر الصورة دون أي تفسيرات، وأكثر ما يلفت انتباهنا هو تجانس هذه الصورة رغم التقاطها من طرف ثلاثة مخرجين/مصورين بكاميرات مختلفة. فالفيلم على العموم، يأتي متجانسا من الناحية الأسلوبية البصرية لدرجة أنه يبدو من إنجاز شخص واحد. ويُدخل شح الأدوات فيلم "بابل" في إطار السينما الفقيرة، التي تتغلب على فقرها بفضل انحيازها الجمالي، وينجح بفضل محوه لكل المؤشرات الهوياتية والوطنية الضيقة، أن يتعدى كونه فيلما وثائقيا تونسيا، متحوّلا لتجربة بصرية كونية.

7. الصوت:

أول ما يلفت الانتباه على مستوى الصوت هو انعدام وجود المؤثرات الصوتية الاصطناعية، إذ أنه يكتفي بالأصوات التي تم تسجيلها مباشرة، ولا يذهب أبعد من ترتيبها أو تنظيمها للتقليل من تداخلها في بعضها البعض، لدرجة أن الفيلم يقدم لنا عالما صوتيا خشنا مقارنة بالأفلام الأخرى التي قمنا بدراستها. ليس هناك موسيقى تصويرية، باستثناء الموسيقى التي نسمعها مباشرة في الفيلم، تلك التي يتم عزفها أمامنا، وهي بدورها خشنة وبدائية، موسيقي الاحتفالات وموسيقى البيانو الإلكتروني للفرقة السودانية...

يخبرنا المخرجون منذ بداية الفيلم عبر العنوان، المعلومة الوحيدة التي يتم تقديمها كمفتاح للتأويل، أنهم قاموا بخيار عدم ترجمة الكلام/الأصوات التي نسمعها في الفيلم. وهو خيار له دلالة خاصة . تتحول هذه المعلومة إلى شرط أساسي من شروط الفرجة على الفيلم، بما أننا نسمع أصواتا من البداية إلى النهاية، ونتساءل كمشاهدين هل من الضروري فهم ما يقوله كل واحد، خصوصا عندما تكون بلغات مفهومة كالعربية أو الإنجليزية، أم أن علينا اعتبارها مجرد أصوات، وأن معناها موجود في الضجيج أكثر من المغزى الآني لكل جملة ولكل صوت تصدره تلك الشخصيات.

يمكننا الجزم أن المخرجين لم يضيفوا طبقة صوتية إلى الفيلم -موسيقى، حوارات خارج الكادر، تعليق صوتي، إلى غير ذلك...- وأن كل ما نسمعه قد تم تسجيله مباشرة أثناء التصوير. ويمكن تقسيم أنواع الأصوات التي يحملها إلى قسمين أساسين: أصوات البشر وأصوات العالم.

تتمثل أصوات البشر في كل الأصوات التي يحدثها اللاجئون والأشخاص الذين يحيطونهم من جيش وصحافة وموظفين وجمعويين، بأدواتهم كالصوت الذي تصدره الجرافة والذي يتم تضخيمه، والدق على المسامير لبناء الخيام، والصراخ، والكلام بمختلف اللغات... وتعتبر اللغة مستوى أساسيا من هذه الأصوات التي يحدثها البشر، ويعمل الفيلم على استعمالها بطريقة فريدة من نوعها، إذ أنه لا يركز على معناها، ولا يفعل أي شيء لتسهيل مهمة متابعة ما يحدث، عبر منطوق البشر، بل إنه يركز على استعمال اللغة كأداة للبلبلة، فأصوات الشخصيات تتداخل فيما بينها طوال الوقت، سواء تلك التي نراها داخل الكادر أو تلك الموجدة خارجه فلا نراها لكننا نسمعها . أحيانا نسمع أسئلة بالعربية أو الفرنسية أو الإنجليزية، يسألها شخص من خارج الكادر لا نعرف بالضبط من هو، مما يثير التباسا يمكن تجاوزه إذا ما احتكمنا لشرط المشاهدة الأول، القائم على الفرجة دون الدخول في تبعية لكل ما يُقال، واعتبار اللغات مجرد ضجيج، أكثر منها أداة حاملة لمعنى معين، معنى ضيق مرتبط باللحظة الآنية التي يعيشها كل فرد داخل هذه الجماعة البشرية.

تصبح اللغة مؤشرا في منتصف الفيلم لفهم النزاعات ولتفريق المجموعات البشرية، على الأقل فيما يخص النزاع الإفريقي/الأسيوي، إذ أن الفرق لا يصبح بصريا فقط، السحنات الإفريقية ضد السحنات الأسيوية، والرايات المتداخلة، بل أيضا تداخل اللغات وعدم تفاهم الناس، وهي صورة مجازية على العموم للتفرقة بين البشر. هذا الضجيج يحيلنا على الانقسام وعلى الصراعات التي تبدو لصيقة بالطبيعة البشرية، وبطبيعة مرورها وعبورها في الأرض.

يتمثل المستوى الثاني في أصوات العالم، وهي الأصوات التي لا يحدثها البشر والتي تتمثل أساسا في صوت الريح الذي يحيلنا باستمرار على مرور الوقت وعلى زمن أبدي. وصوت العاصفة والمطر، وصوت أمواج البحر، والأصوات الطبيعية على العموم. تحيلنا هذه الأصوات على عالم آخر مواز لعالم البشر، وأكثر صمودا، سمته هي البقاء في مقابل سمة البشر الذين ليسوا سوى عابرين. يبدأ الفيلم بأصوات الحشرات أيضا، يبدأ بنوع من الصمت والسكون قبل أن يأتي البشر ويحوّلون العالم إلى ضجيج، وبعد أن يرحلوا يعود العالم لصمته وسكونه. الصمت والسكون هو في حد ذاته صوت قائم الذات، إذا أضفنا إليه صوت الريح الذي يحيلنا على الطمأنينة، بعد رحيل البشر بنزاعاتهم وإزعاجهم.

من الناحية البصرية يترك البشر آثارهم في الجغرافيا التي وُجدوا فيها ، المتمثلة أساسا في النفايات البلاستيكية، غير أنهم لا يتركون أي صوت خلفهم، فأصوات البشر لا

تنجح في البقاء.

طوال مشاهدتنا للفيلم، تبدأ الأصوات صغيرة، إلى أن ترتفع بشكل مزعج في منتصف الفيلم عندما تنفجر النزاعات، وقبل نهايته تتحول أصواتهم لبلبلة عملاقة، يصر المخرجون على الزيادة فيها وتحويلها إلى كابوس صوتي، لأن البشر يتحدثون فيما بينهم طوال الوقت مشكلين بلبلة كبرى في انتظار أن يتم ترحيلهم.

عندما يرحل الجميع، يعود المخرجون للتصوير أمام الأماكن التي كانت تملأها أصوات الكائنات البشرية، وتبدو المفارقة الصوتية كبيرة عندما نشاهد نفس الأماكن خالية من أي صوت. يبدو وكأن المخرجين يحاولون إرسال فكرة ذكية، بعد أن رحل البشر تغيب أصواتهم، كأنهم يقولون لنا بذلك إن الضجيج يحيل على حياتنا العابرة في هذه الأرض بينما الصمت والسكون يحيل على الزمن الأبدي. وبهذا يمكن القول إن استعمال الصوت في فيلم "بابل" يمثل أداة قوية لصناعة معنى يخدم فكرة الفيلم ككل، ولا يفوتنا أن نشير لكون العنوان نفسه يحيل في الأسطورة ليس فقط على قيام حضارة بشرية عظيمة وزوالها، بل أيضا إلى توالد اللغات وتناسلها وتكاثرها لدرجة عدم تفاهم أفرادها فيما بينهم.

بشكل ما تقول أسطورة بابل إن الحضارة تقوم وتزدهر، ومن شدة ازدهارها تتكاثر اللغات التي تحيلنا على نوع من الثروة الثقافية. وفي نفس الوقت هي وسيلة للاختلاف والانقسام والدخول في صراعات، وأداة فعالة لفتح المجال لانهيار هذه الحضارة، ودفعها لتدمير نفسها، وهو ما يحدث إلى حد ما في فيلم بابل إذا ما تابعنا البداية والنهاية. ويقوم الفيلم على هذه الثنائية الصوتية التي تتأرجح بين الصمت والسكون والضجيج والبلبلة.

8. المونتاج:

"بابل" فيلم قائم على المونتاج بلا أي منازع. فهو يلعب وظيفة حاسمة لا مجال لمقارنتها بالمراحل الأخرى -تصوير، استجواب، الدخول في علاقة مع الأشخاص المصورين- ويقوم المخرجون بتبني استراتيجية عامة قائمة على تحويل الواقع إلى مادة فيلمية مختلفة عما هو في الأصل. وعلى تحويل المادة المصورة إلى مادة مجازية، يحكون عبرها القصة التي تهمهم بالدرجة الأولى. إنهم بهذا المعنى لا "يحترمون" الواقع، ويقومون بخيانته، للذهاب أبعد في تعبيرهم عنه، عما يمكن رؤيته في المستوى الأول.

إنها المرحلة الثانية في خطتهم الإبداعية، فبعد تصوير العالم الواقعي بشكل مفرط الجمالية، قائم على التقاط اللحظات الشاعرية، تأتي مرحلة ترتيب كل هذه المادة المصورة وفق رؤية فنية، لا ترضخ بالضرورة لصدقية الحدث.

ليس من المبالغة القول إن المونتير في فيلم بابل هو كذّاب بشكل واضح وعلني. عزاؤنا الوحيد هو اعتبارنا أن الكذبة في حالة هذا الفيلم تصبح أقوى وأجمل من الحقيقة والواقع.

أول ما يقوم به المخرجون في غضون مونتاج هذا الفيلم، هو خلق بداية ونهاية له، لا علاقة لها بصدقية الحدث. يمكن القول إنهما في الحقيقة "ما قبل بداية" و"ما بعد نهاية"، تتمثل البداية في مشاهد تحيل على الأبدية، للأرض الخلاء قبل مجيء البشر، وتقوم ما بعد النهاية بتصوير الأرض والأماكن بعد رحيل البشر، بعد تغير طفيف في المشاهد المصورة، الكامنة في بقاء مخلفاتهم البلاستيكية. هذا الرحيل هو أيضا نوع من الحيلة المونتاجية التي تحيلنا على زمن أبدي أيضا.

وهكذا فإن المخرجيين يعتمدون استراتيجية "الاستلاء على الواقع" وتحويله إلى مادة مجازية. وبخيانتهم للمادة الأصلية، ينجحون في تحقيق غاية فنية وإبداعية يمكن اعتبارها أسمى وأبلغ من الاحترام الضيق لصدقية الحدث، وهم يعتمدون على سلسلة من "التكتيكات" المونتاجية لتحقيق هذا الهدف، نذكر من بينها الإقدام على خلق شبكة من العلاقات بين الصور، وأدل مثال على ذلك هو وجه الرضيع في بداية الفيلم، الذي يحيلنا على ولادة المخيم وولادة البشرية، والقيام على طول الفيلم باستعمال المونتاج الموازي بين حركة النمل وحركة البشر.

9. تجميع:

لا يمكن الحديث عن فيلم "بابل" كفيلم روائي، لغياب أبسط المؤشرات الدالة على ذلك، كالسيناريو والممثلين. وفي نفس الوقت، من العسير اعتباره فيلما وثائقيا محضا، هذا يدفعنا للتساؤل أين تكمن وثائقيته بالضبط؟

يقوم الفيلم على تصوير أشخاص حقيقين، عبر تجربتهم الحياتية المباشرة، دون التدخل أو توجيههم للقيام بأنشطة معينة. فكل ما يفعله المخرجون هو تجميع هذه المادة البصرية، ملتقطين ما يحدث بالفعل في العالم الواقعي، وإن كانوا يختارون ما سيصورونه ومن أي زاوية يقومون بذلك...

رغم أن الفيلم يدور خلال الربيع العربي، ويتابع حلقة ثانوية من حلقاته، فإنه يستغني كليا عن الإشارة لهذا الحدث، الذي هو المدشن الفعلي لقيام المخيم. بهذا التجاهل الإرادي، يقفز المخرجون القفزة الأولى فوق ما يُنتظر منهم كمخرجين وثائقيين. فيتركوننا أمام عالم ينشأ عبر صدفة غامضة، أو لسبب مجهول. ولا يخبرنا عن هوية المهاجرين اللاجئين ولا حتى عن كونهم لاجئين، ماحيا هذه الهوية المؤقتة ليصبحوا كتلة بشرية مجهولة أيضا، ترطن بلغات غير مفهومة . لا يخبرنا الفيلم عن مكان حدوثه - الحدود التونسية الليبية - مكتفيا بما نراه: أرض قاحلة. ومن شدة غموضه وعدم اعتياديته، يصبح المتفرج مجبرا على التركيز على كل ما يراه مرهفا السمع آملا في أن يفك لغز ما يشاهده.

و"بابل" من الأفلام التي تأخذ شكلها كليا خلال مرحلة المونتاج، بل إنه اكتسب روحا جديدة، تجعله على مسافة معينة مما وقع على أرض الواقع . يستعمل المخرجون ما حدث

وما صوروه، لسرد حكاية في غاية الفرادة، فهم لم يلزموا أنفسهم بصنع فيلم عن الربيع العربي، ولا يشعرون بأدنى حاجة للإشارة لذلك السياق الذي يُفترض أنه المحرك الأصلي لإقامة المخيم، ولتوافد اللاجئين عليه.

وبابتعاده عن الشخصية الفردية، يبعتد الفيلم عن خانتي الروائي والوثائقي على حد سواء. متموقعا في تصنيف "الوثائقي التجريبي". والشخصية الرئيسية هي جموع البشر الذين يربطهم المخرجون بالنمل.

يقدم المخرجون على مجموعة من الخيارات، في طريقة صياغتهم للمادة الفيلمية. إنهم يصورون ما يحدث، مبتعدين عن عجلة المصورين الصحفيين وملاحقتهم لأدنى حدث مثير. ينهمكون في اختيار الزويا المناسبة، وتأليف الكادرات الشاعرية، حتى ينجحون في إعطاء حدث في غاية الهامشية بعدا كونيا خارجا تماما عن السياق.

في المونتاج إذن سيتكون الفيلم، لكن هذا لا يعني أنهم لم يكونوا على دراية بما يصورونه. فمنذ المشهد الأول يعطوننا لمحة عن الخط الشعري الذي سيأخذه، من خلال صورة حشرة تدفع كومة عملاقة، واللقطة تدوم للحظات حتى تجعلنا نتذكر سيزيف، قبل أن ينتقلوا مباشرة للاجئين وهم يحملون رزما عملاقة تضم أغراضهم، نعرف سلفا أنها أغراض بلا قيمة. خلال التصوير أيضا يتدخل المخرجون، لتحريك الأشياء لصالح فيلمهم، في الليلة السابقة لانفجار الثورة مثلا، يجلسون حول النار مع الأفارقة الذين يتحدثون عن الحرية والله والبشر والاستقلال، يقدم أحد المخرجين لهم علبته ليأخذوا السجائر في حركة تشجيعية على مواصلة منولوغاتهم المتداخلة فيما بينها. إنه مشهد ساحر، نجح المخرجون في الدفع نحو خلقه. أما الثورة التي سيدشنها البانغلادشيون، فالملاحظ أنها مجموعة صغيرة مقارنة بجموع اللاجئين، لكن طريقة تصويرها ستجعل الكادر يمتلئ بالأشخاص بشكل يعطي الانطباع أنها ثورة كبرى، مثلما يؤثر وجود الكاميرات على سلوك المتظاهرين فيتأجج حماسهم ويبالغون في احتجاجهم أمام العدسات، أملا في أن تصل لحكوماتهم فتعجل ببعث من يسترجعهم.

مشهد السفينة أخيرا، يفترض أنه التطور السببي لحل مشكلة البانغلاديشين، والحال أنه عند تكرار مشاهدة الفيلم نكتشف أنها في الواقع سفينة تحمل اللاجئين المصريين فقط. لكن استمرارية المونتاج توهم المتفرج أنهم نفس اللاجئين. والمخرجون بذلك، يقدمون لنا البشر ككل غير قابل للتفريق، ومن خلال عقد المشاهدة الأول يلغون أي معنى يمكننا أن نستقيه من خلال اللغات المنطوقة.

عبر كل هذه التدخلات، يبدو لنا أن المخرجين لا يكتفون بتصوير ما يشاهدونه بأمانة وترتيبه وفقا لمبدإ الصدقية. إنهم بدل ذلك، يتدخلون لصنع المشاهد وفي صهر المادة البصرية لصالح رؤيتهم التي تبتعد بشكل مهم عما حدث في الواقع.

ويبقى البعد الوثائقي، في كون اللاجئين أشخاصا حقيقين، عاشوا بالفعل فترة من

حياتهم في مكان ما، لا نعرف أنه الحدود الليبية التونسية، وأنهم خلال هذه الفترة قد زاولوا مجموعة من الأنشطة التي سيوثقها الفيلم على طريقة "الأنثروبولوجيا البصرية"، فنحن لدينا الآن أثر بصري، لطريقة أكلهم وشربهم، وغنائهم ورقصهم وصلاتهم، ووقوفهم في الطوابير، واشتباكهم مع رجال الأمن، وهي كلها أحداث وقعت بالفعل، نراها في المستوى الأول للفيلم قبل الغوص في بعدها المجازي. وبهذا يمكن القول إن "بابل" وإن لم يكن فيلما تخييليا محضا، فهو فيلم تجريبي وشعري، يتفرد ببعده الوثائقي. الفكرة الأساسية التي يتضمنها هي أننا لسنا سوى عابرين في هذه الأرض.

تحليل "أشلاء"

إخراج: حكيم بلعباس

91دقيقة، المغرب، 2011.

1. الملخص:

يعود حكيم بلعباس إلى مسقط رأسه بجعد، بعد قضاء 13 السنة بأمريكا لدراسة

السينما. يجلس مع أبويه بعد وصوله لسن الأربعين، لإجراء نوع من التقييم لمشواره الحياتي، كل على حدة . يعبّر الأب عن قلقه بشأن مستقبله، نظرا لصعوبة مهنة السينما وعن تشككه في إمكانية النجاح في هذا الميدان. يتمنى له أن يتفرغ لحرفة أو لتجارة، لأن ذلك أسلم من الناحية المادية. وفي المقابل، يعبّر الابن عن شعوره بنوع من اليأس والعبثية بعد قضائه كل تلك السنوات في المهجر دون الوصول لنتيجة ملموسة ومُرضية. في جلسته مع الأم، نكتشف أنها تشارك الأب الشعور والرأي نفسه إلى حد ما، في كون الابن يدور في حلقة عبثية، رغم أنها تعترف بإحرازه لتقدم ما، لكنها ترى أن الشيء الأساسي في حياته هو أن يعثر على زوجة مناسبة وأن يبني أسرة في انتظار تحقيق "فيلمه الكبير".

انطلاقا من هذين المشهدين، يمكننا استخلاص التيمتين الرئيسيتين للفيلم، والتي تكمن في سيرة المخرج الحياتية والمهنية. وطوال الفيلم نراه يحقق تدريجيا ما كان يحلم به.

يفتتح المخرج فيلمه في قاعة سينمائية مهجورة في مدينة بجعد. حيث يلتقي مع "ولد الشباني"، التقني الساهر على عرض الأفلام، والذي يذكره بلقاء لهما في الدار البيضاء، حيث أخبره المخرج، قبل أن يهاجر، بأنه يوما ما سيهاجر لدراسة السينما وسينجح، ويوما ما سيراه في التلفزيون. ويقول "ولد الشيباني" إن الزمن مر، إلى اليوم الذي رأى فيه حكيم بلعباس في التلفزيون، وهو مقياس النجاح للبسطاء. تعد هذه الجملة تلخيصا لمشروع الفيلم أو لأحد خطوطه السردية. تقدم لنا وعدا أننا سنرى كيف سيتحول المخرج من شاب متطلع لإنجاز فيلم إلى مخرج يحقق الاعتراف في مدينته، وفي الساحة الثقافية الوطنية.

تمر السنوات عبر الفيلم، ونعيش مع المخرج ولادة ابنته الأولى مايا. تليها مجموعة من الأحداث الحميمة، ويتطور مشروعه المهني بعودته لتصوير مشروع فيلمه الأول، بمسقط رأسه، نتابع كواليس تصويره لهذا الفيلم الذي يحكي عن طفولته، ويرافقه زملاؤه الأمريكيون لإنجازه.

يختم المخرج فيلمه بمرافقته أمه للمقبرة. بعد ثلاث سنوات من موت الأب. ويجري معها حوارا أخيرا، هو مرآة للحوار الذي أجراه معها في بداية الفيلم، قبل 12 سنة، ويذكرها بما قالته آنذاك فنشعر فجأة أنه مر على الفيلم 23 سنة. في هذا الحوار تعلن الأم إلى حد ما عن رضاها عن مشوار الابن.

قبل أن ينتهي الفيلم، يسترجع المخرج مقطعا من فيلمه الوثائقي الأول "عش ساخن"، في مشهد مع الأب، في الليلة الأخيرة قبل أن يعود لأمريكا. في هذا المشهد يعبّر حكيم عن تخوفه من موت الأب، خلال غيابه في المهجر، ويتوادعان بعد أن يخبره الأب أنها أشياء لا تقال. ويقوم هذا المشهد مقام الوداع في هذا الفيلم.

تصبح الزوجة شخصية رئيسية أيضا، بعد أن يستدرجها في حوار. يجرها لتقييم سيرته المهنية، فتخبره ضاحكة أنه ينجز أفلاما عن الأناس العاديين، ولأنها غير تجارية، فالناس العاديون أول من لا يحبها.

2. السرد:

يمكن تسجيل حضور تيمة الموت بقوة منذ المشاهد الأولى للفيلم. خصوصا في المشهد الثاني حيث يتم استجواب طفلة من عائلة المخرج، لا يتجاوز عمرها عشر سنوات، يطلب منها المخرج أن تفسر له الموت. في ديكور غرائبي، هو مقبرة، سماء مليئة بالسحاب، في خلفية مليئة بالقبور. تتحدث الطفلة، وتشرح للمخرج بوجهة نظر طفولية ما هو الموت. يمكن القول إن هذا المشهد يعطينا فكرة مسبقة عن الفيلم، وعن النكهة التي سيخلفها، في معالجة فريدة لتيمة الموت، التي تثير حفيظة المشاهدين عموما. لكنه يتعامل معها بنوع من البراءة الاستثنائية قلما نجد مثالا لها في السينما الوثائقية.

يتميز الفيلم ببنائه الشذري المتشظي، إذ أنه يتكون من مقاطع، تبدو في البداية غير مترابطة فيما بينها. وأول ما يلاحظه المتفرج، هو أنه لا يتخذ بنية خطية تقليدية. إذ أن المشاهد تتابع دون أن نلمح علاقة سببية واضحة. وهي تترابط فيما بينها مكونة مقاطعا، والفيلم يتألف من عدة مقاطع متوسطة الطول، تفرق بينها عناوين داخلية.

يتألف الفيلم ككل من خمسة عشر مقطع، لكل منها عنوان داخلي، مثل "معنى السعادة" أو "قطرات ماء وإيمان" أو "الوحدانية" أو "وصفة السعادة" إلخ...

تندرج معظم هذه المقاطع في أحد السجلين. السجل الحميمي العائلي، أو السجل المهني والإبداعي. وتختلط ببعضها البعض أحيانا، خصوصا في المشاهد التي يعود فيها المخرج لتصوير فيلمه في مدينته الأصلية. حيث تشارك عائلته في التحضيرات ويجلس الأب فوق كرسيه في قلب "البلاتو" مراقبا ما يحدث، وتحيلنا المشاهد التي يصورها على طفولته في تلك المدينة -مشاهد الختان مثلا-

وربما يكون العنصر الأكثر إرباكا في هذا الفيلم هو احتواؤه على مقاطع لا ترتبط مباشرة بالقصة، أو بالمشوار الحياتي والمهني للمخرج. وتتمثل في ثلاثة مقاطع، يمكن القول إنها تحيل أيضا على تيمة الموت أو الحياة على هامش الموت. وهي تضفي نوعا من العمق على الفيلم ككل، ويظل المتفرج يتساءل طوال الوقت ما علاقتها ببقية الفيلم. وهي تساهم بشكل حاسم في البناء الشذري المتشظي الذي اختاره المخرج لفيلمه.

أما بالنسبة للأدوات السردية التي يعتمدها المخرج فإن أول ما يلفت انتباهنا، هو غياب استعمال صوت الراوي، كما نجده في الفيلمين المصري والفلسطيني، وهو أداة يتم استعمالها عادة في الأفلام ذات النبرة الأتوبيوغرافية. يبتعد المخرج عن استعماله، وهو خيار يدخل في صلب فلسفته السينمائية، إذ أنه يحاول إبعاد النبرة النرجسية ما أمكن من فيلمه، ويمكن القول إنه يستخدم ذاته للتعبير عن الآخرين، أكثر من استخدامه للآخرين للتعبير عن ذاته.

ولتعويض غياب صوت الراوي، يلجأ المخرج لاستخدام مجموعة من الأدوات لصناعة المعنى، ولسياقة المتفرج في الاتجاه الذي يريد. تتمثل الأداة الأولى في اعتماده على

العناوين الداخلية، التي نراها في بداية كل مقطع، والتي تسمح لنا بفصل هذه المقاطع عن بعضها البعض، وهي خمسة عشر مقطع بالضبط، تحمل العناوين الآتية:

(هنا بدات أحلامي ديال السينما- الحياة والموت- معنى النجاح- وصفة النجاح- قطرات ماء وإيمان- ميلاد مايا- الوحدانية- عدسات- ثقل الظل- آخر حلاقة للوالد- أضحية واسم- ومن بعد؟- نونبر 2009- أكتوبر 2009 - وأتذكر...)

تعطينا هذه العناوين فكرة عما نراه، وتسمح لنا بأخذ مسافة شعرية مع ما نشاهده. إلى جانب هذه الوسيلة، يحضر المخرج في الصورة في عدة مناسبات، حيث يتحول إلى جزء من الفيلم. كما يحضر عبر الصوت من خلال محادثاته مع الأشخاص الذين يصوّرهم. ويمكننا طوال الفيلم استخلاص أن المخرج قريب جدا من الأشخاص الذي يصوّر حتى عندما يأتون من خارج دائرته العائلية.

في نهاية الفيلم، نستشف تدريجيا أنه لا يعتمد بناء شذريا فقطا، بل أنه يتخذ بناء دائريا، والدائرة تحيل على الموت بداية/نهاية. ونستشف أيضا أن التيمة الرئيسية الأخرى للفيلم هي: السينما كأداة للحياة ومقاومة الموت والنسيان.

3. الشخصيات:

يغص الفيلم بشخصيات كثيرة، يمكن تقسيمها لفئتين:

- الشخصيات المنتمية لدائرة العائلة، تعيش الأحداث العائلية مع المخرج، وهي موجودة بشكل عضوي داخل الفيلم.

- الشخصيات الأخرى، التي لا تمت للمخرج بصلة قرابة واضحة. وهي تعيش كلها في ظل الموت. ورغم أنها تتواجد خارج دائرة العائلة، فهي ليست بأي حال من الأحوال شخصيات ثانوية أو هامشية، بل هي شخصيات قوية جدا، تعطي للفيلم عمقا ونكهة خاصة.

في المقطع الأول، نتعرف على زوجين عجوزين، الزوج أعمى يصلي طوال الوقت بطريقة ميكانيكية، وهما يعيشان في منزل يشبه المغارة، في انتظار الموت الذي لا يأتي.

في المقطع الثاني، نتعرف على شخصية "الشرقي" الذي يعيش في "جحر" أيضا، طريح الفراش، ينتظر الموت منذ أسابيع، يحس ب"السخفة" طوال الوقت، حتى أصبح عاجزا كليا عن الأكل والشرب، لا يقدر سوى على التدخين، وانتظار من يؤنسه في وحدته. في مقابل هذه الشخصية، هناك شخصية أخرى، تعمل على بعد أربعين كيلوميترا من مدينة بجعد، يأتي كل يوم ليحضر له الطعام، متسائلا هل سيجده حيا أم ميتا.

أما المقطع الثالث فيقدم لنا عائلة أمازيغية من بولمان، اختفى ابنها منذ عشرات السنين، عندما كان تلميذا وشارك في إضراب ضد مقتصد الثانوية، وهم يعيشون حالة من الحزن المزمن. في انتظار معلومات عن حقيقة ما حدث له.

أما بالنسبة لما يمكن اعتباره شخصيات محورية، تلك الموجودة داخل دائرة العائلة:

يمكن الحديث عن المخرج كشخصية أولى، فيمكننا تتبع "قوسه الدرامي"، حيث يحدث تطور من بداية الفيلم إلى نهايته. فهو في البداية، بلا زوجة ولا فيلم، وعبر تقدم الأحداث التي نراها ونعيشها معه، يتزوج وينجح في إتمام فيلمه.

هناك شخصية الأب، نراه مسنا في بداية الفيلم، ويمكن القول إن موته وجنازته هي أهم حدث في الفيلم. إضافة للمقطع الأخير من الفيلم، حيث يربت على كتف ابنه، ويدعوه ألا يحزن ولا يخاف من فكرة الموت ذاتها.

شخصية الأم، تحلم لابنها بزوجة وحياة طبيعية. تنجح في تحقيق هذا الحلم، ومرافقة ابنها في طقوس عقيقة حفيدتها، وفي ممارسته لحياته المهنية. وترافقه في النهاية إلى المقبرة، حيث يجري معها تقييما جديدا، للثلاث وعشرين سنة التي مضت.

وهناك شخصية أخيرة، غير موجودة في بداية الفيلم، لكنها تبدأ في الظهور منذ أواسطه وتصبح قوية في النهاية، وهي شخصية زوجة المخرج، مغربية ذات ثقافة أمريكية، يعيشان معا في أمريكا، ويجري معها حوارا تقييما. تتميز بروحها الفكاهية، وبنزعتها البراغماتية في رؤيتها لمهنة الزوج وفنه.

وهناك مجموعة أخيرة من الشخصيات، تنقسم بين إخوة المخرج وأطفالهم الذين يلعبون ويمرحون أثناء احتضار الجد، ويدلون بآرائهم من حين لآخر، ويرافقون بقية العائلة في معظم الأحداث. بين موت الجد، وسبوع ابنته.

تتميز معظم شخصيات "أشلاء" بكونها عابرة، لا تعود طويلا خلال الفيلم. وهي بذلك تعبّر عن فكرة الفيلم نفسها، المتمثلة في كوننا لسنا سوى عابرين في هذه الحياة. مشهد موت الأب نفسه، يعبّر عنه المخرج بنوع من المجاز، مستعملا لقطة شخص يلبس قبعة، يعبر الكادر بالعرض البطيء، ملقيا التحية بيده. يمكن القول إن كل شخصية في الفيلم لها هذا الطبع، فهي تعبره ملقية التحية، غير أن هذا لا يعني أنها هامشية أو ثانوية. فكل شخصية رغم كونها عابرة، تتميز بقوة وعمق، سواء من خلال تعبيرها عن موقفها من الوجود، أو بسلوكها في حد ذاته.

4. المكان:

ينطلق الفيلم من إحدى قاعات السينما بمدينة بجعد. ونحن نعرف أن أب المخرج قد كان يملك قاعة سينمائية في الزمن الغابر. يخبرنا المخرج عبر الكتابة على الصورة أنه كبر في هذه القاعة التي تحولت إلى أطلال، وأنها نقطة انطلاق أحلامه السينمائية. وننتقل مباشرة في المشهد الثاني إلى المقبرة. حيث يجري محادثة مع ابنة أحد أخوته. يتحرك الفيلم بين هذين الفضاءين المجازيين، فضاء الحلم وفضاء الموت.

تجري بقية أحداث الفيلم في فضاءات طبيعية وعضوية. كالبيت العائلي، وكأماكن أخرى في بجعد، التي هي المدينة الأصلية للمخرج. وبشكل أعم، المغرب العميق ومغرب

الهامش، عندما ينتقل لتصوير العائلة الأمازيغية في مدينة بولمان. وهو عالم يشبه الخراب، لا يصور المخرج أبدا معالم حضارية.

طوال الفيلم، ينجح المخرج في تحويل مغرب الهامش إلى فضاء للتصوير. سواء لفيلمه الوثائقي الذي يصوره خلال عشرات السنوات، والذي يحمل عنوان "أشلاء"، أو فيلمه الروائي "خيط الروح" أو أفلامه القصيرة. في كواليس تصوير هذا الفيلم، نراه بعد أن أحضر زملاءه الأمريكيين مدججين بمعداتهم لتصوير أعماله، بشكل "أمريكي"، إنه نوع من الانتصار الرمزي للمكان، بعد أن حوّل مدينته الهامشية إلى استوديو. يحكي فيه حكاياته الخاصة عن الأشخاص العاديين. المخرج بهذا المعنى، ينتصر للمغرب العميق، كفضاء للعيش والخلق الإبداعي.

وتندرج معظم الفضاءات الموجودة في الفيلم، في قسمين: قسم للموت وقسم للحياة/سينما.

فيما يخص المقاطع الثلاثة، تدور كلها في أماكن فقيرة جدا وغير مضيافة، من الصعب نعتها بالبيوت أو المساكن. إنها فضاءات عالقة بين الموت والحياة. وهي أماكن أشبه بفضاءات لانتظار الموت. مكان للزوجين العجوزين بداية الفيلم. هو مكان يعاني من الفيضان ومن دخول الماء. مكان الشرقي، يشبه كهفا يضيئه بشمعتين. بالنسبة للعائلة الأمازيغية، فهي تعيش في بيت حجري يتميز بالحد الأدنى للأثاث.

يمكن تسجيل أن المخرج ينأى بنفسه عن تصوير العالم الخارجي لأمريكا. إذ أننا لا نرى منها سوى الفضاء الداخلي الحميمي، الذي لا يحيل فيه شيء إلى العالم الغربي بقدر ما يحيل على الحياة العائلية.

5. الزمن:

يلعب الزمن دورا حاسما حيث يمكن اعتباره شخصية قائمة الذات في الفيلم. فهو الذي يتكفل بتحقيق أهداف الشخصية المحورية. عندما ينتهي به الأمر بالزواج والولادة، وبتحقيق مشاريعه السينمائية. يبدو وكأن الزمن هو العنصر الخفي الذي يتكفل بكل هذه المهام.

عندما يبدأ الفيلم يكون عمر المخرج أربعين سنة. وهي السن التي يقف فيها لتقييم مشواره الحياتي والمهني. الفيلم سفر متواصل بين الحاضر والماضي والمستقبل، لدرجة أننا نعجز كليا عن معرفة أين نوجد بالضبط، ومن أي تاريخ تحدث الأشياء.

في بداية الفيلم، خلال محادثته مع تقني السينما الملقب بولد الشيباني، يروي التقني قصة كان يرويها في الستينات لأصدقائه، أن الثمانينات ستكون سنوات قاسية، تتحقق نبوءته بسبب الجفاف، ثم يقول التقني ضاحكا إن التسعينات والألفينات كانت أسوأ ويضحكون جميعا. يحيلنا ذلك على عمق الشخصيات الزمني، وعلى المساحة الزمنية التي يتسلسل فيها

الفيلم.

في نهايته، يستعمل المخرج العناوين الداخلية، محيلا على تواريخ: 2009، تاريخ الحوار مع زوجته.

في بداية الفيلم يتحدث المخرج مع أبويه، عن مرور 13 السنة. يبدو هذا الرقم، كوحدة زمنية، قطعة من حياة المخرج وأهله. كان من المنتظر أن يحقق خلالها شيئا، يتساءل هو والأب هل هي 12 أم 13، تلك السنوات التي قضاها في أمريكا، وفي نهاية الفيلم نتفاجأ بمرور 12 سنة أخرى، هي المدة التي كانت كفيلة بتحقيق المخرج لمشاريعه المهنية والحياتية. لزواجه وولادته ابنته الاولى. يتحدث مع أمه عن مرور 23 سنة من حياته.

يمكن القول إن البنية الزمنية للفيلم، تعتمد قفزات في الماضي، مثل المشهد الأخير حيث يتذكر اللقاء الأخير مع الأب، والمشاهد التي يصورها في فيلمه الروائي، التي رغم طابعها الخيالي تحيلنا على ذكرياته الشخصية، خصوصا مشهد الختان، فهو يستعمل السينما الروائية للعودة إلى الوراء مسترجعا ذكرياته الشخصية.

كخلاصة يمكن القول إن المخرج يستعمل الفيلم والأدوات السينمائية للقبض على الزمن وتوثيق مروره، فالقبض على صورة الأب هو نوع من تخليده وجعله يقاوم الزمن، والقبض على الحكاية العائلية وعلى حكايات الأناس العاديين والشخصيات الهامشية، هو أيضا مقاومة للنسيان. يستعمل المخرج السينما ككل، لمقاومة الزمن الذي يساعدنا في تحقيق مشاريعنا. ولكنه يقضي علينا في النهاية ويحكم علينا بالغياب والعدم.

6. الصورة:

تقوم جمالية الصورة عند حكيم بلعباس، على إهمالها بالكامل وعدم الاكثرات بها. فهو يولي الأهمية إلى ما يتم تصويره أكثر من الطريقة التي يتم التصوير بها. وهذه ميزة أساسية من مميزات سينماه. لدرجة أننا نستنتج في أوقات كثيرة من الفيلم، بل وفي أفلام كثيرة للمخرج، أن هواجسه وانشغالاته ليست سينمائية أو جمالية، بقدر ما هي وجودية وفلسفية. وأن السينما والأدوات التعبيرية التي تتيحها ليست سوى سبيل لاستكشاف وسبر أغوار هذه الهواجس الوجودية العميقة، التي يحملها بداخلها كفنان مبدع، وكإنسان يعيش على هذه الأرض.

وأول سمة تطبع "صورة" حكيم بلعباس، تكمن في ارتعاشها بما أنه هو من يحمل الكاميرا في معظم المشاهد.

ويطالعنا المخرج منذ المشهد الثالث، لما يصوّر أباه في محل للحلاقة. يستعمل المرآة التي نرى انعكاسه فيها هو وكاميرته. وهو يعمل باستمرار على تتبع حثيث لجمالية متقشفة، رغم ارتعاش الكادر، وأحيانا عدم اهتمامه بتأطير الشخصيات بشكل ميليميتري، وهو أمر يحيلنا على اهتمامه برؤية الشخصية مباشرة، لأنه إذا ركز على الإطار، سيفقد خيط

التواصل معهم. وهو بذلك، يختار الموضوع بدل الهاجس الجمالي.

الميزة الثانية للفيلم ككل، هي تنوع "أجناس" الفيديو، وأجناس الصورة، بحيث أنه يستعمل أجيال مختلفة من صورة الفيديو، لأن الفيديو سيتطور كثيرا خلال العقود الأخيرة. فضلا عن جزء تم تصويره بالشريط السينمائي مقاس 35 ملم، فالمخرج يدرج مقاطع من فيلمه الروائي بصورة عالية الجودة.

والفيلم يُخلّف بشكل عام، إحساسا بعدم التجانس البصري وبنوع من "الخلاسية البصرية"، تتحول بدورها إلى سمة أساسية من السمات الجمالية للفيلم. حيث أن الحياة في حد ذاتها غير متجانسة في النهاية. يتحول هذا الخليط إلى وجهة نظر فلسفية قائمة الذات.

يركز المخرج في طريقة تصويره للشخصيات، على قربه الشديد منها. فينجح في نقل الطبيعة الحميمية لهذه العلاقة، حتى عندما تكون في ظروف نادرا ما نراها في السينما، سواءا الروائية أو الوثائقية، خصوصا كل ما يتعلق بالموت. ينجح في تصوير شخص ينتظر الموت بنوع من السخاء الإنساني، مقتسما معنا هذه اللحظات الإنسانية دون أن نشعر بامتعاض أو انزعاج. وينجح في تصوير العجوزين اللذين يفرحان بكونه جاء لتصويرهما، رغم أننا نعرف أن الثقافة الشعبية التقليدية لا تشجع على علاقة صحية مع الصورة. لكن طبيعة المخرج الإنسانية، تجعلهم يشعرون أنهم يقومون بنوع من الواجب اتجاهه. كما ينجح أيضا في تصوير العائلة الأمازيغية التي تعاني من الحزن المزمن، وفي الحفاظ على مسافة إنسانية غير بعيدة وغير قريبة في نفس الآن.

وربما يكون أهم فتح سينمائي قام به المخرج، يكمن في العثور على هذه "المسافة" بينه وبين الناس الذين يتم تصويرهم من جهة، وبين المشاهدين من جهة ثانية. والشيء الذي يتفرد به أكثر، ويحضّرنا له طوال الفيلم، هو إقدامه على تصوير اللحظات الأخيرة من حياة أبيه قبل أن يموت، دون أن يمتعض أفراد العائلة الذين تعودوا عليه يصور دائما. وفي تصويره للحظات خارج الجنازة، فيجنبنا ثقل الجو الجنائزي. حتى أن اللحظات التي يصورها في هذا الإطار، هي لحظات جميلة وضاحكة.

ويمكن القول عموما إن المخرج ينجح عبر صورته المتقشفة في إعطاء نوع من الأصالة للمشاهد التي يلتقط، والعمق لفيلمه، حيث يفكر المتفرج تلقائيا أن ما يراه حقيقي وأصلي وغير متلاعب به، ولم يخضع للتزييف أو لتغيير السياق.

7. الصوت:

من ناحية الصوت، يتميز الفيلم بتقشفه العام، إذ أنه لا يلجأ تقريبا للمؤثرات الصوتية. ويمكننا أن نسجل حضور الموسيقى التصويرية في أماكن قليلة منه، بالبداية والنهاية، وفي مقطع ولادة بنته الأولى، الذي يشكل لحظة مفعمة بالمشاعر، يستعمل موسيقى ترافق خروج الجنين للحياة، وهي بعد في غرفة العمليات، وهو مكان غريب ومعقم وبارد، فيضيف

الموسيقى لتقوية هذا المشهد. إضافة للموسيقى في جنريك البداية والنهاية.

سبق وتحدثنا عن غياب صوت الراوي، الذي يعد سمة أساسية من سمات الأفلام الوثائقية ذات النبرة الأتوبيوغرافية. وهو غياب يحيلنا على تفضيل المخرج التواري والنأي بنفسه عن النرجسية، رغم أنه موجود في الفيلم عبر الصورة كجسد من بين الأجساد، ومجرد شخص من بين الأشخاص، وتجدر الإشارة أنه حاضر بصوته أيضا، في شكل المحادثات التي كان يخوضها مع الشخصيات، بينما يقوم بتصويرهم.

وبهذا فالشريط الصوتي للفيلم، يقتصر على كلام الشخصيات وعلى صوت العالم الخارجي. من هذه الناحية، يمكن القول إن المخرج يبقى وفيا لصدقية الحدث وواقعية العالم، مجتنبا المؤثرات الصوتية ما أمكن. يمكننا تسجيل تأثير صوتي وحيد، لحظة موت الأب يحيلنا المخرج عليها، عبر لقطة عبور شخص يلبس قبعة ويقدم لنا التحية بالعرض البطيء. وفي هذه اللقطة يوجد تأثير صوتي...

بهذا، يمكن القول إن الفيلم جاف صوتيا نوعا ما، وهو جفاف تعوضه غزارة الصورة، وتنوعها الشديد، وتعدد المواضيع واختلاف الحقب الزمنية والشخصيات. كل هذا التنوع في مستويات الحكي وأدواته المختلفة، جعله يستخدم الصوت بالحد الأدنى، وكأنه لا يريد تزييف سياق ما نعيشه عبر الصورة...

8. المونتاج:

يصح القول إن المونتاج هو الميزة الأساسية لفيلم "أشلاء". ونحن نعرف أن المخرج قد اشتغل لسنين طويلة كمدرس لمادة "المونتاج" في جامعة شيكاغو للسينما. والفيلم هو فيلم مونتاج بالدرجة الأولى، بما أنه صوّر لسنوات طويلة، واقتصرت منهجيته على العثور على معنى لتلك الصور وعلى طريقة لربطها فيما بينها.

حتى خلال الفيلم، نجد أنه يتقاسم مع أمه همومه المونتاجية، عندما يخبرها أنه عالق في كل المادة التي قام بتصويرها طوال تلك السنين، كلما نجح في تجميعها تظهر عناصر جديدة تشتتها.

فالمونتاج إذن، هو الأداة التي يعمل من خلالها على خلق المعنى، وعلى صوغ المشاهد وربطها فيما بينها. ويمكن القول إن بنية الفيلم "الدائرية" جاءت في مرحلة المونتاج، وأن خيار تقسيم الفيلم إلى مقاطع أو شذرات هو أيضا خيار من البديهي أنه تم حسمه خلال هذه المرحلة.

ويكمن السؤال عند الفراغ من مشاهدة الفيلم ككل، والوقوف على أجزائه الكبرى المتمثلة في 15 مقطع، في الطريقة التي يربط بها المخرج بين هذه المقاطع. فليست هناك علاقة سببية واضحة، بالمفهوم الكلاسيكي. لكنه يتبنى عدة استراتيجيات، لإنشاء العلاقات بين مختلف الأجزاء وخلق المعنى.

هناك أولا، استراتيجية المونتاج بالمقابلة أو بالتعارض، أي أنه بعد الحديث مع الأم مثلا عن ضرورة الزواج، واستبعاده للفكرة، يطالعنا مباشرة مقطع ولادة "مايا"، كأنه نوع من "الجواب بالضد" على موقفه السابق. تسمح هذه التقنية بمفاجأة المتفرج، وبخلق عمق مشاعري وسلاسة في المعنى، لأنه ينتقل من استحالة المشروع إلى تحقيقه الفعلي، دون إضاعة الوقت في التفاصيل التي أدت إلى تلك اللحظة - ظروف اللقاء بالزوجة، طبيعة الزواج، تفاصيل الحياة الزوجية في المهجر- يجعلنا هذا الانتقال نحس بالقفزة الزمنية، وبالمجهودات التي يحجب عنا المخرج رؤيتها مستعملا تقنية "الحجب" Ellipse، القائمة على حذف الزمن وكل التفاصيل التي لا يراها ضرورية.

ويعتمد المخرج أيضا على المونتاج بالتوازي، إذ أنه يقدم لنا مجموعة من الأحداث المتوازية مع الخط الرئيسي للفيلم، المتمثل في مسار المخرج المهني والحياتي.

يتمثل المسار الحياتي في لقائه بالأب والأم، يليه الولادة، قبل أن نتعرف على الزوجة، ثم إجراء السبوع المحيل على نوع من التصالح مع التقاليد والعودة إلى الجذور ليس فقط المغربية بل الإفريقية، من خلال دهن جسد بنته بالحناء، وفرح أخواته بها وسط رعب الطفلة، وضحكات الزوجة المتشنجة.

يمكن اقتراح نوع من القراءة الكرونولوجية، أو يمكن إعادة ترتيب الأحداث وفق كرونولوجيا معينة تكمن أولا في سفر المخرج للخارج، وعودته بعد 13 السنة، وتقييمه لمساره مع الأب والأم، ثم زواجه وولادة ابنته الأولى، وإجراء سبوع لها، ثم تتطور حياته المهنية بتصويره لأشرطته القصيرة وفيلمه الطويل الأول في مدينته الأصلية. ثم موت الأب وإقامة جنازة له. ثم العودة مع الأم إلى المقبرة لإجراء تقييم ثان، وإجراء تقييم آخر مع الزوجة حول حياته المهنية والأسرية. قبل أن يعرض علينا مشهدا أخيرا، يعود لسنوات طويلة، وهو مشهد الوداع مع الأب بعنوان "وأتذكر".

ينجح المخرج في إنشاء علاقات غير سببية بين مختلف المقاطع، مفضّلا أن تكون علاقات رمزية، وعلاقات قرابة من ناحية المعنى والتيمة. ويكمن السؤال الكبير في الكيفية التي يزرع بها المقاطع الهجينة الثلاثة في جسد الفيلم - العجوزان، الشرقي، العائلة الأمازيغية - وما المغزى من إدراجها في نقطة معينة من الفيلم وليس نقطة أخرى. ونتساءل إلى أي حد ينجح ها "الزرع"؟ ربما يكون أهم إنجاز من ناحية المونتاج، هو النجاح في إدراجها في الفيلم.

يتمثل المقطع الأول في الزوجين العجوزين اللذين ينتظران الموت بنوع من العبثية. حيث يتوضأ الزوج بطريقة ميكانيكية ويصلي في جميع الأوقات.

يتمثل المقطع الثاني، في انتظار الشرقي للموت. وفي ارتباط أحد الجيران به، كان يتكفل بإطعامه وعلاجه طوال الوقت، ويعيشان معا مغامرة سيزيفية.

أما المقطع الثالث، فهو لحالة الحزن المزمنة للعائلة الأمازيغية، والتي يستحيل عليها

أن تعيش حدادا طبيعيا، لأنها لم تتسلم جثمان ابنها ولم تعرف ما حدث له بالضبط.

هذه المقاطع الثلاثة تلعب دورا مهما جدا، ليس فقط عبر ما تحتويه وتتضمنه، ولكن أيضا عبر المكان الذي اختار المخرج أن يغرس فيه المقطع حسب ترتيب مشاهد الفيلم. إذ أن المقطع الأول يأتي بشكل مبكر، مباشرة بعد مشهد أبيه ومشهد أمه، وهو نوع من الإحالة على فكرة "الزوجين" والشيخوخة. يقول المتفرج لنفسه، ربما يصبح أبواه شيخين بهذه الطريقة. كأن المخرج يقول لنا هذا ما ينتظر أبواه.

المقطع الثاني المعنون "الوحدانية"، يروي انتظار الشرقي للموت، في حالة من الوحدانية، وهو المشهد الذي يأتي مباشرة بعد ولادة بنت المخرج. بطبيعة الحال، الموت هو ما ينتظرنا جميعا، لكن المخرج يختار التركيز على فكرة الموت في عزلة، كيف أن الموت وسط الأقارب هو أخف وطأة، وأكثر كرامة وإنسانية. وكأنه يقول لنا إن هذا المصير هو الذي تجنبه المخرج نفسه. ويحيلنا أخيرا على التضاد بينه وبين مشهد موت الأب، حيث يحيط به كل أفراد العائلة، بمن في ذلك الأطفال، في جو يكاد يكون مفعما بالبراءة والفرح، كنوع من المرافقة الأخيرة للأب للعالم الآخر ...

أما المقطع الثالث، المتعلق بغياب ابن العائلة الأمازيغية، فيحيلنا على غياب المخرج نفسه عن عائلته لسنوات طويلة في أمريكا. خصوصا أنه، خلال حديثه مع أمه، تخبره عن معاناتها جراء ذلك الغياب، رغم كثرة إخوته، وهي معاناة يومية.

فالمخرج "يدسّ" تلك الأفلام الصغرى داخل فيلمه، بخلق شبكة من العلاقات تعمق المعنى، تجذر فكرة الموت والغياب والعزلة وأهمية العائلة.

كما يلعب المونتاج دورا ليس في احتضان مواد هجينة عن الفيلم. بل أيضا مقاطع من أعمال حكيم بلعباس الأخرى، سواء من فيلمه الروائي "خيط الروح"، خصوصا مقطع الختان، الذي يحيلنا بشكل ما على طفولة جميع المغاربة وطفولة المخرج نفسه. والمشهد الأخير للأب، مشهد الوداع.

بذلك يستعمل المونتاج لبث هذه المقاطع من أفلامه الأخرى في فيلمه هذا الذي يسميه "أشلاء". ويمكن قراءة العنوان في حد ذاته كعنوان يحيلنا على المونتاج الذي هو مزيج من التجميع والتشتيت كما يقول المخرج نفسه خلال الفيلم. فكلما جمّع هذه الأشلاء، كلما تشظّت من تلقاء نفسها.

وتجدر الإشارة أنه خلال مناقشة فيلمه الذي نال الجائزة الكبرى في المهرجان الوطني للسينما بمدينة طنجة سنة 2011. عاب عليه أحد الصحفيين أن الفيلم مجرد مقاطع، يمكن تجميعها وربطها بطريقة مختلفة وإعطاء فيلم آخر. أجابه المخرج أن ذلك أمر وارد جدا. بمعنى أنه من الوارد تجميع الفيلم وتشتيته بطريقة أخرى، وأننا لسنا بصدد فيلم بقدر ما نحن بصدد أشلاء بصرية، أو أفلام صغيرة تترابط فيما بينها بشكل يعطيها معنى معينا.

ويمكن الإضافة أخيرا، أن فكرة الموت أو فكرة الغياب، أو فكرة استخدام السينما

لمقاومة الموت، هي التيمة الرمزية التي تربط ليس فقط بين المقاطع بل بين المشاهد نفسها، وهي الخيط الرفيع الذي يعبر الفيلم من بدايته إلى نهايته.

تجدر الإشارة أيضا، أن فيلم حكيم بلعباس الروائي الأول يحمل عنوان "خيط الروح"، أنجزه في بداية الألفينات. يحكي عودة شابة من أمريكا بعد موت أبيها، تقضي ثلاثة أيام في مدينة بجعد. والفيلم كان يتألف من سبع قصص، تخترق بعضها البعض، بشخصيات صغيرة، وكان الفيلم أقرب للتجريب منه إلى الفيلم الروائي.

9. تجميع:

أنجز حكيم بلعباس أفلاما كثيرة، نجحت في أن تصنع لنفسها مكانة خاصة ومتفردة في الفيلموغرافية المغربية، بفضل تجاوبها مع بعضها البعض، ونكهتها الشكلية التي لا تخطئها العين. ويمكن القول إن معظم أفلام هذا المخرج تتميز بانعدام طهارتها "النوعية" إذ أن كل فيلم منها يتأرجح بين الوثائقي والتجريبي والخيالي، لدرجة أنه لا يكاد يوجد فيلم واحد يمكن وصفه بأحد هذه الأنواع حصريا. بل إن كل فيلم من أفلامه يمزج بين هذه الأجناس الثلاثة بدرجة أو بأخرى.

منذ فيلم تخرجه "عش ساخن"، استكشف حكيم بلعباس نوع الفيلم الوثائقي العائلي. ويقول عن هذا الفيلم إنه أنجزه بالصدفة بعدما كان يحضّر فيلما عن صديق طفولته وزميله في الدراسة بمدينة بجعد، الذي كان لهما نفس المسار الدراسي، غير أن صديقه تحوّل لبقال بسيط لمساعدة عائلته، بينما واصل المخرج هجراته، من بجعد للعاصمة، ومن الرباط لأمريكا. وقد كان عازما على إنجاز فيلم التخرج إلا أنه ارتطم بخبر وفاة أب الصديق، ليجد نفسه عالقا مع فريقه التقني في مدينة بجعد. فلم يجد بدا من تحويل الكاميرا إلى نفسه وعائلته، وتبين له بعد المشاهد الأولى من التصوير أن أخاه الأكبر كان يعيش نفس المصير، بما أنه ضحى بمستقبله وقرر التفرغ لشؤون الأب التجارية حتى يفي بمتطلبات العائلة. وهكذا سينجز فيلمه الأول، الذي سيأتي مفعما بالحميمية، يستكشف فيه تيمة العائلة، ويصنع فيه مشاهدا قوية جدا عن علاقته بأبيه ومخاوفه من موته خلال غيابه في أمريكا.

منذ هذا الفيلم، بدأ حكيم بلعباس في حفر طريق مغايرة كليا للسينما المغربية. سيتبعه فيلم "خيط الروح" في بداية الألفينات، يمكن وصفه بالروائي، إلا أنه كان تجريبيا محضا. والذي سبق أن تحدثنا عنه. -عودة الابنة: محاولتها لفهم الثقافة المغربية، من نقطة في المغرب العميق التي هي بجعد. تخترقه سبع قصص تجعله مستعصيا على الفهم.

وبعد هذه التجربة، سينكب على السينما الوثائقية بمفهومها الواسع، وسينجز أعمالا كثيرة، إلى أن يصل للسلسلة التلفزيونية "وجوه" التي حصل فيها على كامل الحرية للقيام بما يريد. وقد استغل هذه الفرصة لينجز بورتريهات لأشخاص عاديين والمهمشين، والمثير فيها أن هذه البورتريهات لا تركز على وضعيتهم الاجتماعية كما دأبت الروبرتاجات

الصحفية على تقديمهم. بل تركز على "هوامشهم" الخيالية، فحكيم بلعباس لا يتردد في جعلهم يتحدثون عن أحلامهم، فيعطي ذلك لحظات في غاية السوريالية، مثل عاملات تطوانيات مسنات يحكين عن أحلامهن الليلية: تتمثل في الطيران بملابس بيضاء وأشياء من هذا القبيل.

وربما يكون أقرب فيلم لموضوع اشتغالنا -البعد التخييلي في السينما الوثائقية- هو "محاولات فاشلة لتعريف الحب"، والذي يلجأ فيه لاختيار ممثلين عبر كاستينغ، يقترح عليهما السفر معه لاستكشاف قرية أمازيغية، لتمثيل أسطورة "إسلي وتسلي"، متشبعين بانطباعات الناس البسطاء وتفسيراتهم لظاهرة الحب. وهكذا تبدأ الرحلة، ويدخل الفيلم في تمازج متواصل بين المشاهد الوثائقية والتمثيلية، لدرجة أننا لا نفرق بينهما. وقد ترددنا طويلا في اخيار هذا الفيلم كموضوع للدراسة، إلا أننا في النهاية، وقفنا على اختيارنا الأول الذي هو "أشلاء"، لاقتناعنا بمكانته المركزية في فيلموغرافيا حكيم بلعباس. حيث أنه يمكّننا من فهم مساره الحياتي والمهني، وأدواته التي لن تتوقف عن التطور فيما بعد، والتي كانت موجودة بشكل جنيني في هذا العمل المركزي الذي يقوم بتلخيص ثلاثة وعشرين سنة من مساره قبل أن يتحول للمخرج غزير الإنتاج الذي نعرفه اليوم.

يكمن البعد التخييلي في فيلم "أشلاء" بنظرنا، في مجموعة من الترتيبات التي لجأ إليها المخرج، والأدوات التعبيرية التي استعملها، أهمها طريقة استخدامه المونتاج، حيث أن اختيار وحذف المقاطع التي ستكون موجودة في الفيلم، لوحدها كفيلة بتغيير مساره والتحكم في معناه، وفي تطور التجربة المشاعرية التي يخوضها المتفرج من البداية إلى النهاية، وأيضا في خلق علاقات نشيطة وديناميةبين عناصر هذه المواد.

والمونتاج بمعنى آخر يمثل أداة أساسية من أدوات السينما، التي تسمح بتغيير وترتيب المشاهد، وتغيير وترتيب اللقطات داخل كل مشهد، بما يسمح بتزييف الأحداث، وإعادة ترتيبها وفق رؤية المخرج، وبهذا يمكن القول إن حكيم بلعباس لا ينجز أفلاما عن العالم المحيط به بقدر ما ينجز أفلاما عن نفسه، بصناعة عالم موازٍ لعالمه الداخلي. ويجعل المتفرج يرتبط به ويتشوق لمتابعة أحداثه.

يستعمل المخرج المونتاج إذن ليجعلنا نتتبع تفاصيل حكاية لم تكن في الأصل حكاية، بما أن الأحداث في الحياة تبدو وكأنها اعتباطية، ويعمل هو على جعلها تأخذ السياق الذي يريد، بعد أن يختار الموت كتيمة رئيسية، وهي يختار طريقة لمعالجة هذه التيمة نادرا ما شاهدناها في السينما المغربية، وربما تكون معالجة نادرة أيضا في السينمات العالمية -هناك قرابة إلى حد ما بالمخرجة اليابانية ناومي كاواتسي- لا يسعنا سوى أن نتذكر نموذج المخرجة اليابانية التي تقوم بإنجاز أفلام من هذه الطينة. أفلام جافة جدا عن الولادة والموت في محيطها العائلي.

باختياره لهذه التيمة، وبتحكمه في مستويات الزمن المتعددة، يخلق شبكة عميقة من

المعاني والمشاعر، تتعدى بكثير طبيعة المادة الأصلية المصورة، وبطبيعة الحياة التي تخوضها شخصياته، إذ أن المعاني تتضاعف بشكل كبير مقارنة بالحياة العادية للشخصيات التي يتم تصويرها.

كما يلجأ المخرج لزرع مقاطع من أفلامه في جسد هذه التجربة السينمائية الوثائقية، مقاطع من أفلامه القصيرة ومن فيلمه التجريبي الطويل. والتي لا تكتفي فقط بتوثيق مساره المهني بل إنها تحيلنا على طفولته وذكرياته الأولى. والتجارب التي مر منها ويشترك فيها مع جل المغاربة. هذه المشاهد مثلا، تتعدى مستوى توثيق مساره المهني إلى جعلنا نتخيل كمشاهدين أشياء لم يخطط لها بالضرورة.

كما يعمل على استخدام تقنية سيستخدمها لاحقا في سلسلته "وجوه". والتي تقوم على استدعاء خيال الشخصيات المستجوبة. خصوصا في المشاهد التي يسجلها مع أطفال العائلة. والتي يختار لها موقعا في أول الفيلم ثم في نهايته. حيث يطلب منهم أن يحدثوه عن موت الجد وعن الموت عموما، فيطلق الأطفال العنان لخيالهم، وتأتي حكاياتهم مازجة للحكايات التي يرويها لهم الكبار عما يحدث بعد مغادرة هذا العالم وتصوراتهم الفطرية لهذه الظاهرة الغامضة. استخدام هذا النوع من التقنيات، يبين لنا أن المخرج عازم على الانفلات بشكل متواصل من سجن توثيق الواقع والأحداث بل نحو عالم الخيال.

خاتمة:

عبر تاريخها الطويل، منذ بدايات القرن العشرين وإلى يومنا هذا، كانت السينما الوثائقية أداة فعالة بين أياد محترفي الكذب والتضليل، وأصحاب القضايا العادلة على حد سواء. وقد كان لها القدرة على تحريك الجماهير، أو إبقائهم عاجزين وإغراقهم في سبات عميق. وقد غيرت حياة أفراد ولعبت دورا مهما في تطوّر المجتمع. وفي غضون ذلك نجحت في التوثيق بالصوت والصورة لأحداث العالم الذي نعيش فيه. ويبقى تاريخها مركبا رغم التبسيط الذي حاولنا القيام به في القسم الأول من هذه الأطروحة، عبر استعراض لأهم الأعمال التي أُنجزت والمحطات الرئيسية التي مرت منها. وقد ازداد هذا التاريخ تعقيدا مع كل محطة، لدرجة أن المتابع في القرن الواحد والعشرين أصبح يجد نفسه حائرا أمام عدة أعمال تتبنى توصيف "الوثائقي"، دون أن تدخل في التعريف الكلاسيكي لهذا الجنس السينمائي.

وتختلف السينما الوثائقية عن الأشكال التعبيرية الأخرى، بفضل القوة التي كانت تدفع المخرجين الوثائقيين، الأمس كما اليوم، لتبني قضايا الناس، وتسليط الضوء على المناطق المعتمة في الطبيعة الإنسانية، ونوع من الافتتان بتعقيدات العالم. وظلت انشغالاتها مرتبطة بالأوضاع الاجتماعية والسياسية والمحيط الثقافي عموما. ففي العشرينات من القرن الماضي، عكست أفلام فلاهرتي بدايات الأنثروبولوجيا ومعها نمو الفضول الجماهيري اتجاه الثقافات البدائية في المناطق البعيدة. بينما قام فيرتوف والمخرجون السوفييت بالاستجابة لحاجيات الدولة الوليدة والتعبير عن أول مجتمع شيوعي. أما أفلام الطليعة الأوروبية فقد كانت تجرّب وسائل مختلفة للتعبير عن أفكار جديدة قادمة من علم النفس ومن نزعات التجريب في الفنون الأخرى، مثلما كانت نوعا من رد الفعل على فظاعات الحرب العالمية الأولى، بينما التزمت أفلام الثلاثينات بالقضايا الاجتماعية والسياسية، وعملت على نشر القيم الاشتراكية ودعم العمل النقابي في نطاق واسع. ثم استعملت الأنظمة الديكتاتورية الأفلام للسيطرة على عقول الجماهير والتحكم في ولائهم اتجاهها، وفي الأربعينات أنتجت كل الدول المشاركة في الحرب العالمية الثانية كمية هائلة من الأفلام التعبوية لشحذ الهمم، وشكّل ذلك سلاحا شديد الفعالية لكل الأطراف المتنازعة.

وبعد الحرب، قامت كل من بريطانيا وأمريكا، وإلى حد ما كندا، بإنتاج أفلام معادية للشيوعية في سياق الحرب الباردة. وقد كانت الأفلام الأمريكية في الخمسينات مفعمة بروح محافظة، وبنوع من الانكفاء على الذات، هذه الروح سيتم اختراقها من طرف مخرجين شباب في الستينات والسبعينات، بعد التطورات التكنولوجية التي ستخفف من صعوبة تصوير أفلام وثائقية وستسمح بظهور مدرستين ستنصهران في بعضهما هما "السينما

المباشرة" و"سينما الحقيقة"، وستعود الانشغالات السياسية والاجتماعية بفضل هذا الجيل الجديد، فضلا عن السجالات العميقة التي سيدشنونها عن ماهية السينما الوثائقية نفسها.

سيتم الاحتفال بمئوية السينما في 1995، التي توافق ولادة الوثائقي أيضا. وقد سبق أن تحدثنا عن أول عرض قدّمه الأخوان لوميير في أحد مقاهي العاصمة الفرنسية. خلال هذا العرض، طُرح سؤال حول ما هو حقيقي وما تم تمثيله خصيصا للكاميرا، وهي الجدلية التي لاحقت السينما الوثائقية طوال مراحل تطورها وحتى يومنا هذا. كانت تلك "الأفلام" مبرمجة مع بعضها البعض، دون أي تمييز بين ما هو وثائقي وما هو تمثيلي، ومن المعروف أنه حتى الأفلام ذات الطابع الوثائقي المحض، مثل فيلم "خروج العمال من المصنع" والذي يكتفي بتصوير العمال والعاملات خارجين من بوابة مصنع الأخوين لوميير، حتى ذلك المشهد البسيط يمكن الطعن في مدى صدقيته، بما أن العمال قاموا في ذلك اليوم بارتداء أجمل ملابسهم خصيصا للتصوير، قبل أن يخلّدوا صورتهم إلى يومنا هذا، كما قُدمت لهم تعليمات بأن لا ينظروا إلى الكاميرا وأن يتصرفوا بشكل عادي.

طوال عشرة عقود وأكثر، سلك المخرجون الوثائقيون والروائيون طرقا مختلفة. ورغم ذلك، تقاطع الفريقان باستمرار عبر المواضيع التي اهتموا بمعالجتها والأدوات التقنية والجمالية التي استخدموها. واعتبر الوثائقيون على العموم أن أفلامهم تحمل انشغالا اجتماعيا، بغض النظر عن الاستثناءات التي تؤكد هذه القاعدة. فيما اعتبر المخرجون الروائيون أن التسلية والترفيه منطلق أساسي لصناعة أفلامهم بغض النظر عن طموحاتهم الإبداعية ونواياهم السياسية. وفي السنوات الأخيرة من القرن العشرين، القرن السينمائي بامتياز، والسنوات الأولى من القرن الواحد والعشرين ستزداد صعوبة التفريق بين الوثائقي والروائي. وستلعب التطورات التكنولوجية وظروف التمويل ونزعات التجريب الفني دورا كبيرا في دفع الفيلم الوثائقي في اتجاهات جديدة. وسيعمل المخرجون الوثائقيون أنفسهم على تحدي تصنيفهم في خانة المخرجين "الوثائقيين".

ومع التطوّر التكنولوجي، أصبح في مقدور أي شخص يملك كاميرا رقمية وحاسوبا منزليا أن يصنع فيلما وثائقيا، وقد شرع بالفعل الكثيرون بسرد قصصهم عبر هذا الوسيط. أصبح من الممكن تأليف فرق عمل لا تتعدى الشخصين في أحيان كثيرة، بعد أن كان إنجاز الأفلام الوثائقية يتطلب عدة تقنيين ويضطر الفريق للسفر بعدد كبير من حقائب المعدات وخزائن الشريط الخام. نفس العمل الدقيق والمركب، صار اليوم قابلا للتحقيق بحد أدنى من الأدوات التقنية، لا تحتاج لأكثر من حقيبة واحدة.

لقد أصبحت اليوم "الآنية" والقدرة على التصوير في قلب الحدث، والانفتاح على العالم وتعدد وجهات النظر، وانخفاض الكلفة بل وانعدامها، واقعا ملموسا تنطلق منه السينما الوثائقية لتمارس وظيفتها. على أن مساوئ هذه التطورات كثيرة، أوّلها الانهيار المهول في حرفية الصورة التي أصبحت سيئة الإضاءة، بتركيبات جمالية غير متوازنة، وجودة

الصوت المتذبذبة، إلى غير ذلك من الجوانب التقنية والجمالية التي كانت تدخل في صميم واجبات المخرج. مما سيؤدي لتبخيس عام لقيمة العمل وتراجع في مدى مهنية المخرجين الوثائقيين أنفسهم. وتأثرت أخلاقيات المهنة التي تعتبر بُعدا جوهريا في السينما الوثائقية، فهي ما كان يضمن مصداقية ما يتم تصويره والعلاقة النزيهة بين المخرج والأشخاص الذين يتم تصويرهم. كل ذلك تم التقليل من أهميته، خصوصا من طرف أفراد قليلي أو عديمي المعرفة بتاريخ السينما الوثائقية، التي ليست شيئا آخر سوى نقاشات حامية دامت لعقود بين النقاد والمخرجين حول الأسئلة الجمالية والأخلاقية التي تقف في طريقهم بينما ينجزون أفلامهم. اليوم، يبدو النقاش حول أخلاقيات المهنة والجانب الحرفي للأفلام ثانويا جدا.

ويتمثل المشكل الثاني، في ارتباط بالثورة التكنولوجية الرقمية، في صعوبة تخزين والحفاظ على كل ما يتم تصويره أو إنتاجه. والحال أن الشريط السيلوليد الذي تم اختراعه في أواخر القرن 19 هو الحامل الوحيد الذي أثبت قدرته على الصمود أمام الزمن. بفضله مازال بمقدورنا الاطلاع على ذاكرة البشرية البصرية خلال القرن العشرين. ولذلك فالوسيلة الوحيدة لحفظ ما يتم تصويره تكمن في نقله (تهجيره) لحامل الشريط السلويليد، وهي عملية مكلفة جدا بسبب المصاريف الإضافية لأعمال الصيانة والحفظ الذي يجب أن تستمر على مدى الزمن. ثمة أفلام كثيرة تم تصويرها في الماضي، ضاعت منا إلى غير رجعة، لأن أحدا لم ينتبه لأهميتها ولضرورة الإنفاق لحمايتها. الحقيقة إذن أن كل ما يتم إنتاجه وتوزيعه رقميا، هو مُعرّض للتلاشي مع مرور الزمن. مما يدفعنا للتساؤل، في هذه الأثناء، عن مصير الفيديوهات التي يتم تصويرها ونشرها عبر المواقع الاجتماعية. من يهتم بتصنيفها وتحديد الجدير منها بالحفظ؟ من سيحفظ آلاف الساعات للربيع العربي مثلا؟ وملايين الفيديوهات العائلية التي تمثل هي الأخرى تراثا إنسانيا؟ وربما تكمن خطورة هذا المشكل، في أن كل واحد يتخيل أن ثمة جهة ما في مكان ما ستحرص على حفظ هذه الأشياء.

ليس تاريخ السينما الوثائقية، سوى سيرة لأفراد أقوياء العزيمة، تجاوزوا مختلف العقبات للدفاع عن أفكارهم على الشاشات. هذه الأفكار، ربما تكون جمالية محضة، أو تحمل بداخلها وعيا وانشغالا سياسيا عميقا. اليوم، يمكن أن يختار المخرجون الوثائقيون من بين وسائل تكنولوجية كثيرة للتعبير عن هذه الأفكار، غير أن ما كان في الماضي عددا محدودا من الأفلام يمكن مشاهدتها وتقييمها كل عام، أصبح اليوم إعصارا بصريا وصوتيا يصعب أن يعثر المتتبع على طريق للتحرك بداخله، في هذه الأثناء يتم بث 48 ساعة من الفيديوهات الجديدة على رأس كل دقيقة في اليوتوب، وهي كمية مرشحة للتصاعد المتواصل، وهو أكثر مما يقدر شخص واحد على مشاهدته مهما امتد عمره.

لقد أصبح أشخاص كثيرون يريدون إنجاز أفلام وثائقية لدرجة أن استخدام توصيف "أفلام وثائقية" صار شديد الضبابية. ويبدو أن النقاشات التي تحتدم من حين لآخر حول هذا التوصيف، تخبرنا أن هذا المصطلح محمّل بمعاني كثيرة مما يزيد من قوته ويجعل التخلي

عنه صعبا في الوقت الراهن. نحن نعرف أن الكثيرين يحبون الأفلام الوثائقية. لذلك سيستمر المخرجون في إنجازها والجمهور في مشاهدتها، وسيستمر النقاد والمهتمون في مناقشتها، وستزداد الثقافات غنى وثراء بفضلها، ليس فقط بما تمثله من إرث مشترك للإنسانية وعمل دؤوب على البحث وتفسير الحقائق، لكن أيضا لما تمثله في الوقت الحاضر وما ستمثله في المستقبل.

فيلموغرافيا وبيبليوغرافيا:

فيلموغرافيا:

الرفاعي، رانيا ورائد: 74، استعادة نضال. إنتاج جنين داغر. 95 دقيقة، لبنان، 2012.

بلعباس، حكيم: أشلاء، سينمات للإنتاج. 91 دقيقة، المغرب، 2011.

سليم، علاء الدين، والشابي اسماعيل ويوسف: بابل. إيجزيت للإنتاج. 120 دقيقة،

تونس، 2012.
عبد المسيح، نمير: العذراء والأقباط وأنا، إنتاج عودة فيلمز. 91 دقيقية، مصر، 2012.
فلافل، مهدي: عالم ليس لنا. نكبة للإنتاج. 93 دقيقة، فلسطين، 2012.

المراجع العربية والمترجمة:

إيزنشتاين، سرجي: مذكرات مخرج سينمائي، ترجمة أنور مشتري، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، 2012.
بشار، إبراهيم: السينما الفلسطينية في القرن العشرين، الفن السابع عدد 45، دمشق، منشورات وزارة الثقافة 2001.
بشار، إبراهيم: فلسطين في السينما العربية، الفن السابع عدد 45، دمشق، منشورات وزارة الثقافة 2001.
بحراوي، حسن: مسار السينما المغربية قراءة في الأداء والتركم، موقع وزارة الثقافة الالكتروني.
تباتو، حميد: هوية السينما المغربية، فتنة اللامرئي وقلق المغلوبين. منشورات نادي الركاب للسينما والثقافة، 2014.
جرانت، باري كيث.: موسوعة شيرمر السينمائية، الجزءين الثاني والثالث. ترجمة أحمد يوسف. المركز القومي للترجمة، مصر . 2015.
خلف، تيسير: السينما الفلسطينية الجديدة، مجلة مارف، 1996.
الدمون، خليل: أشلاء نقدية، منشورات الجمعية المغربية لنقاد السينما، 2015.
السويد، محمد: السينما المؤجلة: أفلام الحرب الأهلية اللبنانية. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986.
الشرع، مأمون: المراجع السينمائية في اللغة العربية، دمشق: منشورات وزارة

الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، 2001.
العريس، إبراهيم.: السينما والمجتمع في الوطن العربي، القاموس النقدي للأفلام. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2015.
عياش، علاء الدين.: ملامح الأفلام التسجيلية الفلسطينية، دار العين للنشر، 2010.
كابرا، فارنك: "الاسم فوق العنوان" سيرة ذاتية، ترجمة عبد الإله الملاح، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2005.
مجموعة من المؤلفين: قضايا السينما العربية، سلسلة كتاب العربي، العدد 93، 2013.
مجموعة من المؤلفين: السينما العربية تاريخها ومستقبلها ودورها النهضوي، مركز دراسات الوحدة العربية بشراكة مع المعهد السويدي بالإسكندرية، 2014.
مجموعة من المؤلفين: حكيم بلعباس مشروع سينما جديدة. منشورات الجمعية المغربية لنقاد السينما، 2014.
مجموعة من المؤلفين: جريدة الفنون، السينما التسجيلية بين الماضي والحاضر. العدد الأول للسنة التاسعة عشر، 2019 .
مجموعة من الباحثين: كيف نفكر وثائقيا؟ مركز الجزيرة للدراسات، الدار العربية للعلوم ناشرون. 2014.
مجموعة من الكتاب والباحثين: الفيلم الوثائقي قضايا وإشكالات. مركز الجزيرة للدراسات، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2010.
المسعودي، بوشعيب: الوثائقي أصل السينما، مطبعة وراقة المتحدة خريبكة، 2011.
المسناوي، مصطفى: أبحاث في السينما المغربية، منشورات الزمن، 2001.
مدانات، عدنان: السينما الفلسطينية، مجلة الكاتب للثقافة والتقدم، عدد 137، 1991.

مراجع باللغة الفرنسية:

Benali, Abdelkader: Le Cinema Colonial au Maghreb, Editions du Cerf, 1998.

Beylie, Claude: Les Films-Clés du Cinéma. Ed Bordas 1987.

Campbell, Joseph: le Héros au mille et un Visages, Editions Oxus, 2010.

Chion, Michel: Technique et Création au Cinéma, le Livre des Images et des Sons, Esec Edition, 2002.

Collectif: Dictionnaire de la pensée du cinéma, Ed Puf, 2012.

Fallah, Fariborz: Naissance du documentaire britannique, Sociétés & Représentations 2004/2 (n°18) p309/320

Gautier, Guy: Le Documentaire un autre cinéma, Ed Nathan, 1995.

Guerin, Anne-Marie: le Récit au Cinéma, ed Les Petits Cahiers du Cinéma, 2003.

Journot, Marie-Therèse: Le Vocabulaire du Cinéma, ed Nathan Université, 1992.

Jullier, Laurent et Michel Marie: Lire les Images de Cinéma, Larousse, 2007.

Kemp, Philip: Tout sur le Cinéma. Ed Flammarion, 2011.

Magny, Joel: Le Point de vue, de la Vision du Cinéaste au Regard du Spectateur, Ed Les Petits Cahiers du Cinéma, 2001.

Martin, Marcel: Le Langage Cinématographique, Les Editions du cerf, 2001.

Vanoye, Francis et Anne Goliot-Lété: Précis d'Analyse Filmique, ed Nathan Université, 1992.

مراجع باللغة الإنجليزية:

Aitken, Ian: The British Documentary Film Movement An Anthology, Edinburgh University Press, 1998.

Audfderheide, Patricia: Documentary Film, a very short Introduction, Oxford University Press 2007.

Beattie, Keith: Documentary Screens. Ed Palgrave macmillan, 2004.

Boggs, Carl and Tom Pollard: The Hollywood War Machine: U.S. Militarism and Popular Culture. Boulder: Paradigm, 2007.

Carter, Ernestine: *Grim Glory: Pictures of Britain Under Fire.* London: Lund Humphries and Scribners, 1941.

Chapman, James: European Cinemas in Peace and War, Cinemas of the World. Ed Reaktion Books, 2003.

Chapman, James: *The British At War: Cinema, State and Propaganda, 1939-1945*. London and New York: I.B. Tauris, 2000.

Collectif: Documenting the Documentary, Wayne State University Press, 2014.

Collectif: The Documentary Film Reader, History, Theory and Criticism. Ed Oxford University Press, 2016.

Collectif: The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary film, Ed Routledge, 2013.

Collectif: The Oxford History of World Cinema, Ed Oxford University Press, 1997.

Curran, Bernard Sheila: Documentary Storytelling, Focal Press, 2004.

Grieson, John: First principles of documentary (1932-1934), Non Fiction film theory and criticism, ed Dutton New york 1976.

Horak, Jean-Cristopher: Discovering Pure Cinema: Avant-Garde Film in the 1920s, AfterImage, summer 1980.

Lebow, Alisa: The Cinema of Me, The self and Subjectivity in First Person Documentary. Ed Wallflower Press 2012.

Manvel, Roger: Films and the Second World War. Ed New York Dell, 1976.

Mcinnes, Graham: One Man Documentary, a Memoire of Early Years of the National Film Board. Ed University of Manitoba Press, 2004.

Mclaine, Betsy: A New History of Documentary Film. Ed Continuum International Publishing Group, 2012.-

Rothman, William: Three Documentary Filmmakers, ed State University of New York Press, Albany, 2009.

Short, K.R.M: Film and Radio Rropaganda in World War II. ed Knoxville University of Tennesse Press, 1983.

Stojanova, Christina: The great War: Cinema, Propaganda, and the Anticipation of film Langage. Ed Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies, 2017.

الفهرس

ملخص..... 3
Résumé..... 4
Summary..... 6
المقدمة:..... 8

القسم الأول: التخييل عبر تاريخ السينما الوثائقية 14
الفصل الأول: ولادة السينما الوثائقية 15
1.الخيال في التجارب الوثائقية الأولى: 15
2.ظهور "الوثائقي الروائي:"..... 18
3.فتوحات المدرسة السوفياتية:..... 24
3-1 دزيگا فيرتوف وسينما الحقيقة:..... 25
3-2 اسفير سهوب والأفلام التجميعية: 27
3-3 سرغيي إيزنشتاين والسينما الروائية بطعم وثائقي: 28
الفصل الثاني: نحو مدرسة كلاسيكية في السينما الوثائقية 31
1.جذور النزعة التجريبية في السينما الوثائقية: 31
2.جريرسون والمدرسة الوثائقية الانجليزية: 35
3.التجربة الأمريكية:..... 42
3-1 التأثيرات السوفياتية في السينما الوثائقية الأمريكية: 42
3-2 تجربة "مسيرة الزمن":..... 42
3-3 تأثيرات جريرسونية في السينما الوثائقية الأمريكية: 44
3-4 تجارب وثائقية أخرى: 46
الفصل الثالث: السينما الوثائقية في قلب الحرب العالمية الثانية..... 48
1.تحولات الوثائقي البريطاني في زمن الحرب: 48
2.ولادة السينما الوثائقية الكندية: 52
3.تأثيرات الصناعة الهوليودية على الوثائقي الحربي الأمريكي: 55
4.تجميع: 59
5.زمن السلم: 61
الفصل الرابع: ثورة السينما المباشرة..... 64
1.البوادر الأولى في إنجلترا وأمريكا:..... 64
1-1 حركة السينما الحرة: 64
1-2 السينما الأمريكية الجديدة:..... 67
1-3 السينما المباشرة/ الحقيقة: 68
1-4 التطورات اللاحقة للسينما المباشرة/الحقيقة: 76
الفصل الخامس : سنوات الفيديو..... 82
1.التطورات التقنية والجمالية في عقدي الثمانينات والتسعينات: 82
2.القرن الواحد والعشرون: 87
الفصل السادس: السينما الوثائقية في العالم العربي 94
1.مصر:..... 95
2.لبنان: 101
3.فلسطين: 106

4.تونس: 111
5.المغرب: 115
القسم الثاني: تطبيقات 120
عناصر تحليل الفيلم الوثائقي: 121
1.السرد: 122
2.الشخصيات: 125
3.المكان: 127
4.الزمن: 129
5.الصورة: 130
6.الصوت: 133
7.المونتاج: 135
العذراء والأقباط وأنا **..... 137**
1.الملخص: 137
2.السرد: 138
3.الشخصيات: 140
4.المكان: 142
5.الزمن: 143
6.الصورة: 144
7.الصوت: 146
8.المونتاج: 147
9.تجميع: 149
تحليل "عالم ليس لنا " 151
1.الملخص: 151
2.السرد: 152
3.الشخصيات: 154
4.المكان: 157
5.الزمن: 159
6.الصورة: 161
7.الصوت: 163
8.المونتاج: 164
9.تجميع: 165
تحليل 74، استعادة نضال..... 167
1.ملخص: 167
2.السرد: 167
3.الشخصيات: 170

4.المكان: 174
5.الزمن: 176
6.الصورة: 177
7.الصوت: 179
8.المونتاج: 180
9.تجميع: 180
تحليل بابل 181
1.ملخص: 182
2.السرد: 182
3.الشخصيات: 184
4.المكان: 186
5.الزمن: 188
6.الصورة: 188
7.الصوت: 190
8.المونتاج: 192
9.تجميع: 193
تحليل أشلاء 195
1.الملخص: 195
2.السرد: 197
3.الشخصيات: 198
4.المكان: 199
5.الزمن: 200
6.الصورة: 201
7.الصوت: 202
8.المونتاج: 203
9.تجميع: 206
خاتمة: 209
فيلموغرافيا وبيبليوغرافيا: 213