إعادة النظر والتأمل في المفاهيم الأساسية للأفلام الوثائقية

دراسة لأعمال روبرت فلاهيرتي

بقلم: جيا كاي

ترجمة: نواف الأحمري

ملخص: بوصفه أحد الرواد الأوائل في مجال الأفلام الوثائقية على مستوى العالم، أثّر المخرج الأمريكي روبرت فلاهيرتي في كثير من صناع الوثائقيات بأسلوبه الفريد والمبتكر. في الوقت نفسه، أثارت أعماله كثيرًا من الجدل والتساؤلات في مجال نظرية الأفلام الوثائقية. تستند هذه المقالة إلى أعمال فلاهيرتي التي تحمل معنى "النموذج الأصلي"، لتتبع جذور بعض المفاهيم الأساسية للأفلام الوثائقية، وإعادة النظر فيها، مع التركيز خاصة على رسم المسار التاريخي لتطور مفهومي التوثيق والخيال تصاعديًّا .

الكلمات المفتاحية: التسجيل، الخيال، الإقناع، البلاغة السينمائية، النموذج الأصلي.

*****

في الوقت الراهن، يشهد مجال الأفلام الوثائقية الدولية تنوعًا وتعايشًا متعدد الأوجه، إذ تظهر أنواع وأشكال مختلفة من الأفلام الوثائقية باستمرار على مستوى العالم. أصبح من الصعب جدًّا توضيح "ما الفيلم الوثائقي حقًّا". منذ نشأتها، خضع تعريف الأفلام الوثائقية لمراجعات مستمرة حول ماهيتها، لم ينتهِ هذا الخلاف، بل ما يزال مستمرًّا حتى وقتنا الحالي، ومن بينها "الواقعية" والموضوعية" التي تعد من السمات الجوهرية للتوثيق، وقد خضعت مرارًا وتكرارًا للتدقيق الفلسفي. بالتوازي مع ذلك، شهد مفهوم التوثيق توسعًا وتقلصًا مستمرين، حتى أصبح يمثل شهادة أو تعبيرًا نابعًا من منظور شخصي بحت .

لكن، عندما يدخل الموضوع حيز التطبيق العملي، يصبح المشهد مختلفًا تمامًا. بالنسبة إلى صانعي الأفلام الوثائقية، فهم بالتأكيد يعرفون تمامًا كيف ينبغي أن تكون الأفلام الوثائقية من وجهة نظرهم، حتى المشاهد غير المتخصص يمكنه بسهولة التمييز بين الأفلام الوثائقية وغيرها، محاولًا تفسير هذه الظاهرة، ما يجعلنا نلاحظ الدور الذي يلعبه الحدس على مستوى التجربة. من خلال تجاوز القيود التي تفرضها "المفاهيم" المتجسدة في أشكال اللغة، التي لا مفر من تبسيطها للأشياء، يستشعر الحدس السمات المشتركة بين الأشياء بطريقة حسية. بالتأكيد، هنا ينبغي أن نؤكد الخبرة أيضًا، ألا وهي عملية تراكم الانطباعات التي تُعد الأساس الأهم الذي يعتمد عليه الحدس في إصدار الأحكام .

على الرغم من أننا نسقط مرارًا في فخاخ اللغة، ما يضع "التعبير" في موقف محرج، فإنّه بمجرد تجاوز هذه الفخاخ، يصبح كل شيء بسيطًا وواضحًا. لا يمكننا وصف ماهية الفيلم الوثائقي بدقة، لكننا نعرف كيف يبدو مظهره. "المظهر" هو الوجود الذي لم يبسّط أو يُجرّد بوساطة اللغة. إنه الركيزة الأهم لذاكرتنا وإدراكنا للأفلام الوثائقية. لهذا السبب، يعتمد الناس دائمًا بطريقة غير واعية على تجاربهم السابقة في مشاهدة الأفلام لتحديد ماهية الفيلم الوثائقي. من خلال هذه التجارب العميقة، يمكننا استنتاج مفهوم يشبه "النموذج الأصلي" الذي تحدث عنه يونغ، والشخصية التي تحتل مركز هذا النموذج الأصلي هي روبرت فلاهيرتي، إذ بدأ تقليد الأفلام الوثائقية معه.

"على الرغم من أن بعض المنظرين يزعمون أن تقسيم الأفلام إلى روائية ووثائقية أمر لا معنًى له، فإننا على الرغم من قبولنا لهذا الرأي، لا يمكننا إنكار وجود تباين كبير بين الاثنين. يعد فيلم (نانوك الشمال) العمل المثالي للتأمل في هذا التباين. أولًا،

لأن صناع الأفلام الوثائقية جميعهم تقريبًا يدّعون أنهم ورثة نهج فلاهيرتي. وثانيًا، لأن هذا العمل الرائد لفلاهرتي يمثل اللحظة التي سبقت ترسيم الحدود بين الخيال والتوثيق، وقبل ابتكار مصطلح 'الفيلم الوثائقي'. (روثمان ، 1998م: ص 23).

بوصفه أحد رواد السينما الأوائل، أثر روبرت فلاهيرتي في تطور تاريخ السينما كاملًا من خلال أعماله، فلم يكتفِ بإنتاج (نانوك الشمال) الذي يُعدّ أول عمل نموذجي في تاريخ الأفلام الوثائقية، بل أعاد إحياء وتطوير تقاليد الأفلام الوثائقية التي انقطعت بها السبل مدّةً من الزمن. ومن خلال ممارساته الإبداعية، أظهر فلاهيرتي للعالم العلاقة الجمالية الفريدة بين الحياة الواقعية والوسيط السينمائي. تعكس صوره شغفًا عظيمًا بمشاهد الواقع اليومي، ومن خلال أعماله، أثبت فلاهيرتي للناس التقارب الطبيعي بين الأفلام والحياة الواقعية، ما سمح لهم برؤية السحر الفريد للأفلام الوثائقية في التقاط نسيج الحياة اليومية. في أعماله، اكتسبت الأفلام الوثائقية، بصفتها طرازًا جماليًّا، دلالة وجودية، ما يمكن عدّه استمرارًا وتطويرًا للتقليد الوثائقي الذي أسسه لويس لوميير. أما أسلوبه العملي الفريد بصفته مخرجًا، فقد كان دائمًا محور جدل، إذ إن التساؤلات والانتقادات لأعماله ترتبط ارتباطًا مباشرًا بالجدل الدارج في ماهية جوهر الفيلم الوثائقي.

نشأة مفهوم الوثائقيات: الحقيقة بوصفها وسيلة

تثار بشأن روبرت فلاهيرتي كثير من الجدالات المستمرة. ومن بين النقاط المثيرة للجدل هي مدى شرعية التقنيات الأدائية من منظور مخرج أفلام وثائقية. يتبلور هذا الجدل في النهاية حول السؤال: هل يعدّ هذا فيلمًا وثائقيًّا؟ في الواقع، هذا السؤال يمس جوهر الطبيعة الأساسية للأفلام الوثائقية.

يقول شيريل غريس في مقالة (الاستكشاف بوصفه بناءً: روبرت فلاهرتي وفيلم نانوك الشمال) إنه يوافق الرأي مع إليوت وينبرغر الذي يصنف فيلم (نانوك الشمال) بوصفه "رحلة رومانسية". يرى وينبرغر أن الأفلام تصوّر ثقافات تتراوح ما بين الأنثروبولوجيا العلمية البحتة من جهة، إلى الأفلام الخيالية الرومانسية من جهة أخرى، في حين تحتل الأفلام الوثائقية موقعًا وسطًا بينهما. "على هذا المحور، سأضع فيلم 'نانوك الشمال' ضمن الأفلام الرومانسية الخيالية، وليس بوصفه فيلمًا وثائقيًّا. (غيرس، ١٩٩٦م: ص ١٢٣).

استبعد شيريل فيلم (نانوك الشمال) من قائمة الأفلام الوثائقية لأنّه بحسب رأيه، يفتقر إلى الواقعية الكافية. عندما نناقش ماهية الفيلم الوثائقي، ينبغي أن نبدأ من نشأة مفهوم الفيلم الوثائقي نفسه.

١ -نحن نؤمن أنه يمكن استغلال شكل جديد وحيوي من الفن لاستكشاف قدرة السينما على فهم البيئة، ومراقبة الواقع، واختيار الحياة. تتجاهل أفلام الاستوديوهات إلى حدٍّ كبير إمكانية أن تفتح شاشات السينما على العالم الحقيقي، إذ تكتفي بتصوير قصص تُقدَّم في خلفيات مصطنعة، في حين أنّ الأفلام الوثائقية تلتقط مشاهد وقصصًا حية وحقيقية.

٢ -نحن نؤمن أن الممثلين والمشاهد الطبيعية الأصيلة قادرون على تمثيل العالم المعاصر على نحوٍ أفضل على شاشات السينما، ما يوفر للسينما مادة غنية ويمنحها القدرة على تشكيل صور أكثر اكتمالًا. كذلك تتيح للسينما فرصة تقديم أحداث واقعية أكثر تعقيدًا وإبهارًا من تلك التي تُنشأ في الاستوديوهات، التي تكون عادة أكثر حيوية من العوالم المعاد تشكيلها بوساطة فناني الاستوديو.

٣ -نحن نؤمن أن المواد والقصص المستمدة من الواقع الطبيعي أجمل (وأكثر أصالة من الناحية الفلسفية) من تلك التي تُمثّل. في الشاشة، يكون للسلوك العفوي قيمة خاصة. (جيرسون، ٢٠٠٦م: ص ٢٥٦).

في هذا الدفاع الحماسي عن الأفلام الوثائقية، يبرز جريلينسون من خلال مقارنته مع الأفلام الخيالية، أن قيمة فن الفيلم الوثائقي لا تكمن في كونه أكثر "واقعية" (موضوعية)، بل في تفوقه على الأفلام التي تُنتج داخل الاستوديوهات، وذلك لأنه قادر على التعبير عن "القصص" والمشاعر" والمعاني" الأكثر تعقيدًا وحيوية وجمالًا. من الواضح أن التركيز على "الواقعية" لم يكن هو القوة الدافعة وراء ظهور الأفلام الوثائقية في البداية، إذ كان صناع الأفلام الوثائقية في بداياتهم أكثر اهتمامًا بالمواد الواقعية بوصفها وسيلة صنع الفيلم، بدلًا من اهتمامهم بالواقعية بوصفها هدفًا بحد ذاته.

استمر هذا المفهوم حتى خمسينيات القرن الماضي، ومع ظهور "الأفلام المباشرة" و"الأفلام الحقيقية"، انتقلت "الحقيقة" من كونها العنصر الأساسي والأهم في طبيعة الفيلم الوثائقي، لتصبح الأساس لشرعية الفيلم الوثائقي وتقييم قيمته. التغييرات في التكنولوجيا والأساليب والبلاغة السينمائية تركزت على نحوٍ رئيس حول كيفية الوصول إلى الضفة الحقيقة. كانت "السينما المباشرة" تؤمن بأن الكاميرا يمكن أن تعمل بوصفها مرآة غير متحيزة، تعرض الواقع بصورته الخام. من خلال اتباع سلسلة من الطرائق الصارمة في العمل، حاولوا التمسك بمواقف "الحياد"، "الموضوعية"، و"عدم التدخل"، بهدف الوصول إلى "الحقيقة."

"السينما المباشرة" هي أولًا كذبة، وثانيًا، افتراض ساذج لجوهر السينما". بهذه العبارة الصادمة عبّر المخرج الوثائقي الشهير إيميل أنطونيو. في سياق ما بعد الحداثة، إذا لم تكن الموضوعية "الحقيقية" شيئًا غير موجود تمامًا، فهي على الأقل بعيدة المنال وغامضة. لذلك، في مواجهة القضايا الواقعية للأفلام الوثائقية، يختار الناس تجاهلها ويظلون صامتين بحذر. تنتقل طبيعة الوثائقي مرة أخرى بعيدًا عن "الواقعية". كما أشار بيل نيكولز، فإن الوثائقي السردي يؤكد الذاتية والتجريبية في الإدراك، ويشكك في إعادة التصوير الموضوعية للواقع. الفيلم الوثائقي هو إعادة تمثيل موضوعي قائم على رؤية صانع الفيلم. (نيكولز، ٢٠٠١م: ص ١٣١).

كما ذكرت منظرة السينما ليندا ويليامز: لا يوجد ضمان للحقيقة في الوثائقيات، ولا يمكن لمرآة ذات ذاكرة أن تعكسها على نحوٍ كامل، في حين أنّ الحقيقة الجزئية والعرضية دائمًا ما تُجنّد في تقاليد الأفلام الوثائقية. بدلًا من التأرجح بين الأوهام المثالية عن أصالة الوثائقيات واللجوء بسخرية إلى الخيال، من الأفضل لنا ألّا نعرّف الوثائقيات على أنها جوهر الحقيقة، بل استراتيجية تهدف إلى اختيار أحداث حقيقية نسبية وعرضية، والتمسك بمفهوم الواقع، حتى لو تطلب الأمر تصوير الأفلام الوثائقية وفقًا لقواعد الأفلام الروائية ومعاييرها. (ويليامز، ٢٠٠١م: ص.٥٧٦).

تُظهر هذه النقطة في تاريخ الأفلام الوثائقية نوعًا من الالتفاف، ما يكشف اتجاهًا تصاعديًا حلزونيًا.

البلاغة في الأفلام الوثائقية: من المنظور الثقافي والتحكم

قبل عشرينيات القرن العشرين، كانت الصور الوثائقية معروفة على نطاق واسع، ولم يبدأ تقليد التوثيق بالمعنى الحديث، إلى أن ظهرت في العشرينيات أفلام مثل: "نانوك الشمال" و"موآنا". تنتمي الوثائقيات إلى الصور غير المختلقة، لكن ليست الصور غير المختلقة كلّها تُعد توثيقًا، بل إن تطبيق استراتيجيات السرد البلاغي هو ما يفصل الوثائقيات عن كثير من الصور غير المختلقة الأخرى.

في البدايات، كانت تتألف الأفلام الواقعية على نحوٍ رئيس من نموذجين: إما أفلام مغامرة تستعير أساليبها من أفلام الخيال، إذ تتألف من قصة على الطراز الهوليوودي لكن على خلفية واقعية، وإما أفلام من نوعية أفلام المناظر الخلابة، التي تكتفي بتقديم تقرير بلمحة عابرة من مناظر طبيعية لأراضٍ غريبة. مع ذلك، لا يمكن عدّ أيٍّ من هذين النموذجين أفلامًا وثائقية؛ إذ استُبعد النموذج الأول (أفلام المغامرة) من مفهوم الوثائقيات، لأن الخيال كان يسيطر تمامًا على القصة، ولم تكن الواقعية سوى خلفية مزخرفة، أما النموذج الثاني (أفلام المناظر الخلابة) فقد استُبعد لأنه لا يقدم ما يسميه بيل نيكولز وجهة النظر أو المنظور. "يُعنى بوجهة النظر والمنظور هنا، الشكل المنطقي والتنظيمي الذي يوفر المعلومات. هذا المنظور هو ما يميز الفيلم الوثائقي عن المواد البصرية النقية أو التسجيلات الفوتوغرافية، إذ إن الأخيرة تعكس وجهات نظر أو منظورات ضئيلة الأهمية". (جيرسون، ٢٠٠٧م: ص ٥٨).

المنظور يعني وجود عيون، أو شخص، أو نوع من القيم وراء النص، ما يجعل الفيلم ليس مجرد تسجيل فوضوي وعشوائي للعالم الواقعي، بل بناء لعالم ذي معنًى من خلال رؤية فريدة.

في هذا السياق تحديدًا، كتب جاي روبي في مقاله المنشور عام 1979م بعنوان (الفيلم هو الأولوية: فقدان بريق روبرت فلاهيرتي): "إنَّ التشابك المعقد بين القصة الدرامية والواقع جعل نانوك الشمال يختلف تمامًا عن الأفلام المعاصرة. حاول فلاهيرتي استخدام الأفلام لسرد قصة واقعية درامية، ومن خلال تطبيق استراتيجيات السرد، رافعًا بذلك مستوى الأفلام الواقعية، ومحولًا تلك الأفلام السطحية والمملة من أفلام السفر والمغامرات في ذلك الوقت إلى أفلام وثائقية."

يركز كلٌّ من جيه روبي ونيكولز على أن التطبيق الصحيح للاستراتيجيات السردية هو أحد الشروط الأساسية لوجود الفيلم الوثائقي، وهذا يشير إلى أن جوهر الفيلم الوثائقي يعتمد أيضًا على استراتيجيات بلاغية مثل: القصة، والعاطفة، والآراء، إضافةً إلى عرض الواقع.

يمكن نسب هذا المفهوم الكلاسيكي للتوثيق لجريرسون، إذ عرفه على أنه "توثيق ومعالجة الواقع بإبداعية". استخدم جريرسون فيلم "موآنا" لفلاهيرتي نموذجًا، بدلًا من أفلام السفر والمغامرات الشائعة آنذاك، وابتكر مصطلح التوثيق. بالنسبة إلى تعامله مع معالجة الواقع والإبداع، كتب جريرسون: "من الضروري فهم الفرق الكبير بين الطريقة التي تكتفي بتصوير السطح الخارجي للأشياء، والطريقة التي نستطيع بها استكشاف الواقع وتقديمه بتفاصيل أعمق. كذلك ينبغي لك ألّا تُصوّر الحياة الطبيعية فحسب، بل تُفسّرها من خلال تداخل التفاصيل". (جريرسون، 2002م: ص 41).

وهكذا، منذ اللحظة التي ابتُكر فيها الفيلم الوثائقي، كان يتضمن فعلًا شكلًا وسائطيًّا فريدًا بوصفه فنًّا بلاغيًّا .

"التعبير النموذجي للفن البلاغي يتمثل في عرض رؤية فريدة للعالم للتحدث عن التاريخ. يحاول إقناعنا بقبول فكرة معينة، وتشجيعنا على اتخاذ إجراء، أو تبني مشاعر وقيم مرتبطة بالعالم الذي نعيش فيه". (نيكولز، 2007م: ص 108).

يسري هذا الرأي عبر الدراسات النظرية والممارسات الإبداعية في مجال الأفلام الوثائقية. يحقق الفيلم الوثائقي تسجيلًا تصويريًّا لجوانب معينة من العالم الواقعي، من خلال منظور أو وجهة نظر فريدة، وبهذه الطريقة يعيد إنتاج تصوير العالم التاريخي. "الفيلم الوثائقي ليس مجرد نسخة طبق الأصل من الواقع المادي، وهذه حقيقة لا جدال فيها، لذا فإنه يمكن وينبغي أن يصدر صوته الفريد. الفيلم الوثائقي هو تمثيل للعالم، لكن هذا التمثيل هو نتيجة اختيار يعكس وجهة نظر فريدة تجاه العالم" (نيكولز، 2007م: ص 53).

وجهة النظر هي مجموعة من الأساليب التحكمية، تكمن وراء إنتاج معنى الصورة. تشير وجهة النظر على نحوٍ محدد إلى خيارات تصوير الفيلم الوثائقي، والتسلسل الزمني والمكاني في المونتاج، وعلاقات السببية بين اللقطات. إنها تحدد الهيكل المنطقي والشكل التنظيمي الذي تتبعه الصور الواقعية، لتكمل في النهاية التعبير الخطابي وتصل إلى الهدف السردي: الإقناع أو التأثير. من حيث تطبيق الاستراتيجيات البلاغية، فإن الفيلم الوثائقي يشترك في جوهره مع الفنون السردية جميعها، بما في ذلك الأفلام الخيالية.

لكن بوصفها استراتيجية سردية يجري من خلالها التحكم في الصورة بوساطة السارد، فإن وجهة نظر الفيلم الوثائقي تختلف عن تلك الموجودة في الأفلام الروائية، وتظهر بأشكال مختلفة في الأنواع المختلفة من الأفلام الوثائقية.

في نظر روبرت آلن، فإن تقسيم الأفلام يرتبط ارتباطًا وثيقًا بدرجة تحكم المخرج، وقد قسّم أنواع إنتاج الأفلام إلى ثلاثة مستويات مختلفة من التحكم: "المستوى الأول يكون التحكم قبل التصوير وفي أثنائه وبعده. أما في المستوى الثاني، فقد يفضل

صناع الأفلام التنازل عن التحكم في الأحداث التي تحدث أمام الكاميرا (ما يسمى بالأحداث ما قبل السينمائية). أما المستوى الثالث، فيتعلق بالتحكم بالفيلم بعد الانتهاء من تصويره. (آلن، ٢٠٠١م: ص ٧٨) .

أدرج آلن معظم أفلام هوليوود ضمن المستوى الأول، وأدرج الأفلام الروائية الطويلة المعتمدة على المونتاج بعد الإنتاج ضمن المستوى الثالث، في حين وضع الأفلام الوثائقية ضمن المستوى الثاني. "في هذا النحو، يتخلى صانع الأفلام عن درجة معينة من التحكم في بعض جوانب عملية إنتاج الفيلم، ما يشير ضمنيًّا إلى أن الفيلم يتمتع بدرجة معينة من "الأصالة" و"المصداقية". (آلن، ٢٠٠١م: ص ٧٨).

تظهر وجهة نظر آلن، إلى أن درجة تحكم مخرجي الأفلام الوثائقية أضعف مقارنة بالأفلام الدرامية، كذلك يختلف نوع المحتوى المتحكم فيه. من خلال دراسة تاريخ تطور الفيلم الوثائقي من هذا المنظور، لأسباب فنية ومفاهيمية، أظهر المخرجون في الأفلام الوثائقية المبكرة سيطرة قوية، سواء في مرحلة ما قبل التصوير أم ما بعد المونتاج، ففي الحركة الوثائقية البريطانية التي قادها جريرسون، والنوع التفسيري التوضيحي الذي نشأ منها، كان يشمل هذا النوع من التحكم كل شيء تقريبًا، بدءًا من التخطيط النصي في المرحلة الأولى، مرورًا بالمشاهد المعدة في أثناء التصوير، وصولًا إلى استخدام السرد لتوجيه الصور في مرحلة ما بعد الإنتاج، مع الاعتماد على المونتاج لخلق العلاقات المنطقية والمعاني بين اللقطات. وبذلك تصبح دلالات الصورة أكثر وضوحًا وتحديدًا.

كانت "السينما المباشرة" خلال الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، هي التيار الأبرز الذي حاول فيه المخرجون التخلي قدر الإمكان عن السيطرة في عملية إنتاج معنًى للصورة. أشار لي كوك أحد قادة "السينما المباشرة" قائلًا: "في الستينيات وضعنا بعض القواعد: لا لاستخدام الإضاءة، ولا الحوامل ثلاثية الأقدام، ولا أذرع الميكروفونات، ولا سماعات الأذن (لأنها تجعلك تبدو غبيًّا وتشعرك بالانفصال عن الواقع). ينبغي ألا يتجاوز الفريق شخصين، وينبغي ألّا نطلب من الشخص الذي نصوره فعل أي شيء. والأهم من ذلك، لا تجعلهم يعيدون أي حركة أو جملة. قضاء كثير من الوقت لا يعني أنك ستصوّر دائمًا، وإذا فاتك شيء ما، فانسَ الأمر وكن واثقًا أن مشهدًا مشابهًا سيحدث مرة أخرى". (توبياس، ١٩٩٧م: ص٤٥).

السينما المباشرة هي منهجية عمل تأسست على مبدأ الالتزام بعدم التلاعب بالواقع. (مابر، ١٩٧٤م: ص.٢٠). تميل "السينما المباشرة" وكذلك "السينما الواقعية" المعاصرة لها إلى الحفاظ على سمة تكامل الزمان والمكان في المشهد نفسه. لا يتحقق ذلك من خلال استخدام الكاميرا الواحدة واللقطات الطويلة في أثناء التصوير فحسب، لكن أيضًا في مرحلة ما بعد الإنتاج، من خلال احترام العلاقة المكانية والزمانية للمشاهد، كذلك يُركّز على الحفاظ على تكامل الحركات في المشهد نفسه، مع الالتزام بمبدأ "الملاحظة أفضل من السرد، والملموس أفضل من المجرد" (بسام، ٢٠١٢م: ص ٢٠)، واتباع أسلوب مونتاج دقيق وحذر.

يستخدم الإبداع الوثائقي المعاصر، مسترشدًا بمفهوم "كل النصوص خطابات مبنية"، أشكالًا مختلفة من التعبير بحرية أكبر، من المرحلة المبكرة إلى المرحلة المتأخرة، ويقترب أكثر من أسلوب صناعة الأفلام الخيالية، ما يعكس تعزيزًا متزايدًا في قدرة

المخرج على التحكم في إنتاج المعنى البصري. تعكس الأفلام الوثائقية الحالية الاتجاهات الآتية: المشاركة المبكرة في جلسات العرض(Pitching) ، تحت تأثير القيود المالية؛ خلال التصوير، هناك تركيز مفرط على تحقيق جودة صورة عالية، مع توسيع حجم الإنتاج وتعزيز السيطرة على الموقع، إضافةً إلى ذلك يُستخدم التمثيل والرسوم المتحركة على نحوٍ مكثف، بل إن بعض المشاهد تضم عناصر من الفنون المعاصرة. في مرحلة ما بعد الإنتاج، أصبح استخدام المواد البصرية أكثر تعقيدًا وتنوعًا، إذ تعتمد علاقات الزمان والمكان في الصور على منظور المخرج بدلًا من الشكل الحقيقي للواقع .

طرائق وأساليب التحكم المختلفة ليست مرتبطة بالواقع بقدر ما هي متعلقة بتلقي الجمهور للنص. فكلما قلّ تحكم المخرج في النص، زادت مساحة المعاني المفتوحة أمام الجمهور، وعندما تصبح العلاقات بين اللقطات أكثر مرونة من الناحية المنطقية، وتصبح دلالات المشاعر داخل المشاهد أكثر غموضًا وتعددية، تصبح لدى الجمهور فرصة أكبر لتجاوز منظور المخرج وبناء رؤيته الخاصة للواقع.

إعادة التمثيل: طريق آخر نحو الو اقع

على الرغم من أن روبرت فلاهيرتي كان يصرّ باستمرار على مواجهة موضوعاته "دون تحيز"، فإنّ كل فيلم من أفلامه حرّف المظهر الحقيقي للحياة. ففي فيلم "نانوك الشمال" محا فلاهيرتي آثار الحضارة الحديثة من جهة، ومن جهة أخرى أعاد إحياء كثير من التقاليد الثقافية لشعوب الإسكيمو التي كانت قد اختفت منذ زمن.

في فيلم "موانا"، استمر فلاهيرتي في هذا النوع من "التزييف". لم يكتفِ بجعل سكان شعب البوهيمي يرتدون الأزياء التقليدية العتيقة التي هجروها منذ زمن، بل حرص أيضًا على إعادة إحياء طقوس "الوشم" التقليدية التي لم تعد جزءًا من حياتهم اليومية. أما في فيلم "رجال جزر آران"، فقد ذهب إلى أبعد من ذلك، إذ اتهمه النقاد بشدة بتحريف حياة الجزيرة وإعادتها إلى عصر صيد أسماك القرش.

ينبع سبب استياء النقاد وانتقاداتهم من توقعاتهم المتعلقة بالموضوعية والواقعية التي تُعد بها الأفلام الوثائقية. ولُبّ هذا الجدل يكمن في استخدام بعض المشاهد التي أُعيد تمثيلها داخل الفيلم. فهل يُعدّ هذا النوع من إعادة التمثيل مشروعًا في سياق الأفلام الوثائقية؟ للإجابة عن هذا السؤال، ينبغي النظر إلى الأمر من جانبين: الجانب التقني والجانب المفاهيمي.

من أجل تلبية متطلبات التصوير، لم يطلب فلاهيرتي من نانوك بناء كوخ جليدي خصوصًا للتصوير فحسب، بل كان حجمه أكبر بكثير من الأكواخ التي يستخدمونها في حياتهم اليومية. من منظور مفاهيم الأفلام الوثائقية الحديثة، يبدو هذا الأسلوب متعارضًا بوضوح مع متطلبات "الواقعية". مع ذلك، فإن ما تطمح إليه "السينما المباشرة"، الذي يعبر عنه بالواقع غير متدخل فيه، يعتمد في المقام الأول على قابلية نقل المعدات التقنية. أما في العصر الذي بدأ فيه فلاهيرتي بصناعة الأفلام، فلم يكن هناك سوى نوع واحد من تكنولوجيا الأفلام، وهو نظام الاستوديو الذي تمثله هوليوود. ويستدل من ذلك أنه لا يمكن استخدام سوى الكاميرات الضخمة التي يصعب تحريكها.

من ناحية، وعلى الرغم من أن الأفلام وسيلة تقنية جديدة، فإنها لم تتوقف منذ نشأتها عن تحسين معداتها. لكن هذا التاريخ يدور أساسًا حول إنتاج أفلام روائية من أجل خلق مشاهد بصرية ضخمة مبالغ فيها. نتيجة لذلك، أصبح نظام إنتاج الأفلام أكثر تعقيدًا وضخامة، وبقي هذا الوضع على حاله إلى أن بدأ بالتغير قليلًا أواخر أربعينيات القرن العشرين. بحلول أواخر أربعينيات القرن العشرين، عانت الفكرة البسيطة المتمثلة في التمييز بين الفيلم الوثائقي والخيال انتكاسات عديدة. منذ البداية، كان صناع الفيلم غير متأكدين من أساليب عملهم. هل كان من الصواب جعل نانوك ينام في كوخ جليدي من دون سقف لتلبية متطلبات الإضاءة؟ وهل كان سكان آران ما يزالون يصطادون أسماك القرش بتلك الطريقة؟ لكن الأهم من ذلك، عندما تُدمج أساليب التصوير المصممة لمواقع تصوير الأفلام الروائية في الاستديوهات مع الأفلام الوثائقية، التي يكون تصويرها نشاطًا مختلفًا تمامًا، يصبح التكرار والتمثيل ممارسة لا مفر منها. وهكذا، كان على ساعي البريد الحقيقي أن يوزع البريد في سيارة مدعمة داخل استوديو، لأن التكنولوجيا لم تسمح بتصوير فيلم 'Night Mail' في الموقع الحقيقي. يتذكر هاري وات: "لم يكن بإمكاننا تحمل كلفة الطريقة المعتادة في الأفلام الروائية، لذلك اضطررنا إلى تحريك الكاميرا يدويًا لإعطاء انطباع بأن القطار كان يتحرك". (وينستون، ١٩٨٨م: ص ٢٢).

إن التناقض بين القيود التقنية والسعي وراء "الحقيقة" في الأفلام الوثائقية دفع صانعي الأفلام إلى تكريس أنفسهم لتطوير أدوات التصوير التي بين أيديهم. كان لي كوك أحد الذين عايشوا تأثير هذه المعضلة بعمق، بصفته المصور السينمائي الذي عمل على فيلم "قصة لويزيانا". يقول كوك: اكتشفت أنه عند استخدام كاميرات صغيرة الحجم، أصبحنا نتمتع بمرونة هائلة. كنا قادرين على فعل كل ما نريد، وكان الحس السينمائي رائعًا جدًّا. لكن عندما بدأنا بتصوير الحوارات، تغيّر كل شيء. تغيرت طبيعة الفيلم كليًّا. بدا كأن الفيلم قد توقف. كانت معدات التصوير الثقيلة، لتصبح الكاميرات التي تزن ستة أرطال تزن مئتي رطل، كأنها وحوش عملاقة. وكانت النتيجة المباشرة لهذا الوضع هي تغيير جوهري في طبيعة ما نفعله. لم نعد قادرين على مراقبة الأحداث كما تتطور طبيعيًّا، ولم يكن لدينا خيار سوى التدخل التعسفي في كل ما يحدث أمامنا، ونتيجة لذلك، مات كل شيء. (مامبر، ١٩٧٤م: ص ١٤).

كان لي كوك وآخرون من أمثاله يؤمنون بأن حل المشكلات التقنية سيعيد استكشاف الأفلام الوثائقية. في خمسينيات القرن العشرين، أدى اختراع الكاميرات الخفيفة المزودة بمسجلات صوت مدمجة إلى تحويل الكاميرا إلى "شيء غير مرئي" ومنتشر في كل مكان. في هذا السياق، أصبحت ممارسات مثل التمثيل وتكرار بعض الأمور لتصويرها غير مسموح بها، كونها "تزويرًا" للحقيقة. أما أفلام فلاهيرتي، الذي لم يتمكن من الاستفادة من التطورات التكنولوجية آنذاك، فقد اضطر إلى تبني كثير من الاستراتيجيات الإبداعية المأخوذة من الأفلام الروائية، شأنها شأن غيرها من الأفلام غير الروائية في تلك المدّة.

من ناحية أخرى، تُعد إعادة التمثيل بوصفها وسيلة للتعبير، نتاجًا لسياق ثقافي وزمني محدد، يعكس التحولات التي طرأت على مفاهيم الأفلام الوثائقية.

"في أواخر الخمسينيات الهادئة، ظهرت الحيادية السطحية في الأفلام الوثائقية الانعكاسية، إضافةً إلى سمة 'افعل كما تشاء'، وامتدت خلال المدّة الذهبية للدراسات المجتمعية الوصفية القائمة على الملاحظة. يمكن القول إن ازدهار الأفلام الوثائقية الانعكاسية، إلى حدٍّ ما، هو تجسيد ملموس لفكرة 'نهاية الأيديولوجيا' التي يعدّها الناس أمرًا مفروغًا منه، ولحالة الافتتان بالعالم اليومي. أما الأفلام الوثائقية السردية، التي ظهرت بقوة في ثمانينيات القرن العشرين وتسعينياته، فقد تميزت بقدرتها على التعبير عن المشاعر والذاتية على نحوٍ أكبر. تخلت هذه الأفلام عن أساليب مثل "صوت الراوي"، ليس بدافع التواضع، بل لأن هذه الأساليب باتت تعبر عن رؤية معرفية خالصة لم تعد مقبولة لدى الناس. فقد أصبح الأسلوب الذي يمثله صوت الراوي في النظر إلى العالم وفهمه، طريقة عفا عليها الزمن، ولم تعد تتماشى مع التطورات الفكرية والاجتماعية في تلك المدّة". (نيكولز، ٢٠٠٧م: ص ١١٦).

تستند الأفلام الوثائقية الانعكاسية إلى موقف التجريبيين، وتستبعد تمامًا استخدام أسلوب إعادة التمثيل. في المقابل، تتبنى الأفلام الوثائقية السردية نهج إعادة التمثيل، نتيجة لتخلي الناس عن استخدام النهج الثنائي المتعارض في مفاهيم مثل: الموضوعية/الذاتية، والحقيقة/الخيال .

نشأت نوعية الأفلام الوثائقية ذات المذهب الطبيعي التي يمثلها فلاهيرتي، بالتزامن مع تطور الأنثروبولوجيا بوصفه علمًا اجتماعيًا. كان الاسكتلندي السير جيمس جورج فريزر (١٨٥٤م-١٩٤١م)، أحد مؤسسي الأنثروبولوجيا. يُعد كتابه الغصن الذهبي، الذي نشر عام 1890م، بمنزلة دراسة بارزة حول نظرية التطور الثقافي. وقد صدر هذا الكتاب في ١٢ مجلدًا نُشرت بين عامي ١٩١١م و١٩١٥م. عام ١٩١٣م، بدأ فلاهيرتي تصوير فيلمه (نانوك الشمال). ومن معاصري فريزر كان فرانز بواس، وهو أنثروبولوجي أمريكي من أصل ألماني.

"كان يرى أن العمل الأكثر إلحاحًا في الأنثروبولوجيا هو توثيق الثقافات التي على وشك أن تنقرض. وشدد على تنوع الثقافات وأهمية العمل الميداني". (اليس، ١٩٨٩م: ص٨). بدا فلاهيرتي أقرب من أي شخص آخر إلى هذه الطريقة، على الرغم من أنه لم يتلقَّ تدريبًا في البحث الأنثروبولوجي، إذ تُجسد ممارسته السينمائية جوهر العمل الميداني، وهي المراقبة الطويلة والدراسة الميدانية. الأهم من ذلك، من خلال التفاعل مع ما يُصوّر، ابتكر طريقة جديدة تمامًا للعمل السينمائي، وهي إشراك الأشخاص الذين يُصوّرون في التصوير، من التعاون الوثيق في التصوير حتى مشاركة المواد في مرحلة ما بعد الإنتاج. طُوّرت هذه الطريقة على نحوٍ أكبر على يد الأنثروبولوجي وصانع الأفلام الوثائقية الفرنسي جان روش، واستمرت حتى اليوم.

إعادة التمثيل في أفلام فلاهيرتي تختلف عن التمثيل في الأفلام الروائية، أو إعادة تمثيل المشاهد في كثير من الوثائقيات التاريخية التلفزيونية. إنها ليست نتيجة تصميم تحت سيطرة كاملة من المخرج، بل هي سرد أو ابتكار مما يُصوّر لقصته الخاصة.

قارن بارنو طريقة فلاهيرتي بعلم الأنثروبولوجيا قائلًا: "استخدام الأفلام لتوثيق الثقافات المهددة بالاندثار كان دائمًا جزءًا من مهمة علماء الأنثروبولوجيا. وقد أُطلق عليه اسم: الأنثروبولوجيا الإنقاذية... ما سجله فلاهيرتي لم يكن الحياة كما كانت تحدث في الوقت الفعلي، بل نسخة من الحياة التي يتذكرها نانوك ورفاقه. لا شك أن الفيلم يعكس نمط الحياة التقليدي كما يراه هؤلاء الأشخاص. ومع ذلك، فإن صورة الذات كما يراها الناس أنفسهم تعد جزءًا لا يتجزأ من ثقافتهم، وهي تستحق التوثيق". (روبي، ١٩٨٠م: ص٤٣٢-٤٥٧).

لذلك، تجاوز هذا النوع من إعادة التمثيل حدود التقليد البسيط وإعادة إنتاج الماضي، إذ أصبح، من خلال المشاركة النشطة والتفسير بوساطة المصوَّرين، وسيلة لتحويل الفيلم إلى نص يحمل زمنين متداخلين ما بين الحاضر والماضي. إن واقعية الفيلم لا تكمن في تقديم الماضي على نحوٍ موضوعي فحسب، بل في إظهار كيف كان الماضي ينبغي أن يبدو في أعين السكان المحليين. هذا النوع أكثر عمقًا، إذ يرتبط بحقيقة الذاكرة القومية والهوية الثقافية.

في سياق الثقافة المقارنة، يحافظ أسلوب فلاهيرتي في إعادة التمثيل على نوع من الارتباط الوثيق بالواقع. كونه امتدادًا للواقع، فهو ليس نسخة مطابقة لصورة الواقع، كذلك فإنّه يختلف عن النصوص الخيالية التي تكون تحت السيطرة الكاملة للمخرج. نظرًا إلى أنه يتضمن منظور المصور نفسه وذاكرته، فإنه، إلى حدٍّ ما، لا يوجد ما يدعونا إلى رفض ما يقدمه من انعكاس بشأن مصداقية الموضوع المصوَّر.

أصبح صانعو الأفلام الوثائقية المعاصرة يدركون على نحوٍ متزايد الأوجه المتعددة لمفهوم "الحقيقة"، وبدؤوا بالبحث عن طرائق ملائمة لدمج العناصر الروائية وغير الروائية. في ثمانينيات القرن العشرين، بدأ أوغاوا شينسوكي في فيلمه الوثائقي (حكاية ألف عام لقرية ماكينو)، بإدخال مشاهد خيالية لتجسيد بعض التقاليد الثقافية الوطنية. في الفيلم الوثائقي (مشهد القتل)، الذي حظي باهتمام كبير في السنوات الأخيرة، ظهرت استراتيجيات السرد الروائي بطموح أكبر. اعتمد المخرج أوبنهايمر على جعل القتلة أنفسهم يعيدون تمثيل جرائمهم المروعة السابقة، ما حول القصص التي كانت مجرد ذكريات ماضية إلى أحداث حاضرة نابضة بالحياة ومثيرة للمشاعر. يعرض الفيلم النقاشات التي يجريها المشاركون قبل بدء التمثيل، والمشاهد التاريخية التي أدّوها، وتفاعلهم عند مشاهدة المواد التي صُوّرت. من خلال ذلك، يمكن بوضوح رؤية المبادئ الأساسية التي طُبّقت منذ الممارسات السينمائية المبكرة لروبرت فلاهريتي، مثل "المشاركة" و"التعليقات". الاختلاف هنا هو أن فلاهيرتي عرض لنا جزءًا صغيرًا من "الواجهة" فحسب، في حين أنّ أوبنهايمر يشمل أيضًا "الكواليس". هذه الأساليب كلّها تعكس على نحوٍ واضح إعادة اكتشاف صانعي الأفلام الوثائقية المعاصرين لاستراتيجية إعادة التمثيل/التخيّل وتطبيقها الإبداعي.

ما جوهر الفيلم الوثائقي: الإقناع أم الجمال؟

منذ فيلم (نانوك الشمال) حتى آخر أعمال فلاهيرتي (قصة لويزيانا)، واجه انتقادات مستمرة. كان أبرزها اتهامه بتجاهل القضايا الاجتماعية والواقع الفعلي لمن يصورهم. لكن من بين الهجمات جميعها، كانت انتقادات ديفيد سكريل الأكثر حدة وتمثيلًا، إذ استبعد أفلام فلاهيرتي من نطاق المنظور الأيدولوجي للأفلام الوثائقية .

"إن وصف أفلام فلاهيرتي على أنها أفلام وثائقية هو وصف لا يتناسب مع أفلامه، فذلك من شأنه أن يدمر الأساس الجوهري الذي ترتكز عليه الأفلام الوثائقية، ويضعف دورها، ويجعلها بلا تأثير. إن وصف هذه النوعية من الأفلام بـ 'الرعوية' أو 'التجنبية'، أدق من وصفها بـ 'الهروبية'، لأن الوثائقيات الرعوية الغنائية هي أفلام وثائقية ساقطة، تعاني من مرض فقر دم خبيث، وهي بمنزلة الطفيليات التي تنهش جسد الوثائقي الحقيقي. إنه يغير من طبيعة الفيلم الوثائقي، ويستبدله بملمس وشكل جديد... إنَّ جوهر الفيلم الوثائقي وأساس وجوده هو وصف حقيقي للعلاقات الاقتصادية المعاصرة، وحث الناس على النضال من أجل مصالحهم؛ أي إن المهمة الأساسية لمجال الأفلام الوثائقية هو خدمة الاحتياجات المعيشية الأكثر إلحاحًا". (لوشا، ٢٠٠٦م: ص ١٢٩).

يعد تحديد الطبيعة الجوهرية للفيلم الوثائقي من خلال وظيفته بدلًا من لغته أحد المواقف النقدية الشائعة في تحليل الوثائقيات. عام 1948م، خلال "المؤتمر العالمي للأفلام الوثائقية" الذي عُقد في بروكسل، اتفق ممثلو 14 دولة على إطلاق تعريف للفيلم الوثائقي، وهو:

نوع من الجوانب الواقعية التي سُجّلت بطرائق مختلفة على شريط السيلولويد، سواء من خلال التصوير المباشر أم التمثيل المُتقن والمتسق مع الواقع، بذلك يخاطب مشاعر الإنسان وفهمه. يهدف الفيلم الوثائقي إلى توسيع معرفة البشر وفهمهم، إضافةً إلى طرح المشكلات والحلول في المجالات الاقتصادية والثقافية والعلاقات بين البشر". (وينستون، ١٩٨٨م، ص ٢٢).

يعكس هذا التعريف إجماعًا بين الباحثين لتحديد طبيعة الفيلم الوثائقي؛ إذ تستخدم كلٌّ من الأفلام الوثائقية والأفلام الروائية استراتيجيات متشابهة، ولا يمكن لأيٍّ منهما تجنب التدخل والتوجيه الذاتي، فإن الحد الفاصل بينهما ينبغي أن يُحدد بناءً على نية صانع الفيلم وردود فعل الجمهور. لا يتعلق بما يُعرض على الشاشة وكيفية عرضه فحسب، بل أيضًا بسبب عرضه والغرض منه.

بالرجوع إلى التاريخ، يمكننا اكتشاف أن تطور الأفلام الوثائقية يبدو أكثر اعتمادًا على الناحية الاجتماعية والثقافية مقارنةً بالأفلام الروائية. ولدت أفلام فلاهيرتي في العشرينيات من القرن العشرين مع خلفية بداية الأنثروبولوجيا وصعود ثقافة المقارنة. أما فيرتوف، فقد سعى من خلال رؤيته السينمائية إلى توظيف الفيلم لخدمة احتياجات دولة ونظام سياسي جديد.

سواء تعلق الأمر برحلات الاستكشاف إلى القطب الشمالي أم البعثات إلى القطب الجنوبي، فقد أشبعت الأفلام غير الروائية المبكرة على نحوٍ رئيس تخيلات الناس وحاجتهم إلى الاستيلاء على الأراضي المجهولة. لكن مع تصاعد القضايا الاجتماعية وتشديد صُنّاع السينما السوفييت على دور السينما بوصفها أداة أيديولوجية، وبعد أن حلت المفاهيم السينمائية الأكثر وعيًا

سياسيًا تدريجيًّا محل الموضوعات الأجنبية المبكرة، بدأت الأفلام الوثائقية تتجه نحو تصوير مجتمعات صانعيها. وأبرز مثال نموذجي على هذا الاتجاه هو حركة الأفلام الوثائقية البريطانية في الثلاثينيات بقيادة جريرسون.

"على الرغم من أن هذه الحركة استفادت على نحوٍ كبير من فلاهيرتي، وهو أمر لم يكونوا يخفونه قطّ، بل كانوا دائمًا يثنون على حسّه السينمائي الفريد، فإنّهم اختلفوا عنه تمامًا من حيث المفاهيم السينمائية". (لوشا، ٢٠٠٦م: ص ١٣٣)

لم يكن لدى جريرسون أدنى شك أن السينما هي الوسيلة الأكثر فاعلية لتحقيق مقاصده الشخصية بصفته عالم اجتماع. كتب ذات مرة: "حركة الأفلام الوثائقية هي مغامرة تبدأ بمراقبة الحياة العامة. إجمالًا يمكننا القول إنه ينبغي لحركة الأفلام الوثائقية إما أن تكون توثيقًا كتابيًّا، وإما أن تكون بثًّا وثائقيًّا أو حركة تصوير وثائقي. إن الدافع الأساسي الكامن وراء حركة الأفلام الوثائقية هو دافع اجتماعي وليس جماليًّا... ولأكون صريحًا، نحن علماء الاجتماع نشعر بقلق بسيط تجاه الاتجاه الذي يسير فيه هذا العالم". (جريرسون، ٢٠٠٢م: ص ٣٦).

عدّ الفيلم الوثائقي أداة أيديولوجية، وجعله شاهدًا ومشاركًا في التغير الاجتماعي، هو توجه بدأ مع فيرتوف، ثم تطور تدريجيًّا من خلال تفسير جريرسون وممارساته، ليصبح أحد الآراء السائدة والمؤثرة بعمق في تاريخ الأفلام الوثائقية.

في مواجهة تفاقم المشكلات الاجتماعية في ثلاثينيات القرن العشرين، جاء طرح جريرسون استجابة فعالة لحاجات المجتمع، فقد ربط مفهوم الفيلم الوثائقي بصنع القرار الاجتماعي والشؤون العامة، ما أدى إلى تأسيس نظام إنتاج للأفلام الوثائقية وتطوير رؤية متكاملة لها، ركزت على تصوير القضايا الاجتماعية الأكثر إلحاحًا في ذلك الوقت.

على سبيل المثال، يُعد فيلم "مشكلة الإسكان"، أحد الأعمال البارزة في هذه الحركة، إذ يسرد عملية تطهير الأحياء الفقيرة، وينقل الشؤون العامة إلى الشاشة من منظور اجتماعي. من خلال اختيار زوايا تصوير محددة، سعى الفيلم إلى إيصال صوت واضح وذي طابع سلطوي للجمهور، مع محاولة ترسيخ قيمه وإقناع المشاهدين بها. لذلك، في هذا السياق، لم يكن الفيلم الوثائقي مجرد نص جمالي قائم على العاطفة، بل استراتيجية بلاغية قائمة على الإقناع، وقد أصبح هذا الفهم أحد أكثر التصورات إغراءً وانتشارًا في تطور الأفلام الوثائقية، واستمر تأثيره حتى اليوم.

منذ فيلم "أهل جزيرة آران" وهينمة مفهوم جريرسون حول الأفلام الوثائقية، بدأ فلاهيرتي يتعرض لانتقادات متزايدة.

يعدّ النظر إلى الأمور من منظور اجتماعي منهجًا أساسيًّا لدى جريرسون وأتباعه في فهم العالم الواقعي. لا شك أنَّ هذا المنظور يجسد عالمًا واقعيًّا يبعث الذهول والرهبة، لكن في الوقت ذاته، يخفي جوانب أخرى من الحقيقة. فإذا حُصر الفيلم الوثائقي ضمن هذا الإطار فحسب، فسيشكّل ذلك قيدًا ذاتيًّا يحدّ من قدراته.

"لقد حصر جريرسون المرونة والإقناع اللذين تنطوي عليهما النظرية السينمائية السوفييتية (وتحديدًا نظرية فيرتوف عن 'سينما العين') ضمن نطاق ضيق من النقاش، يتمحور حول سؤال: ما الذي تعنيه الأفلام الوثائقية بوصفها نوعًا غير خيالي؟

أو بالأحرى، ما الذي يمكن أن تقدمه؟ ونتيجة لذلك، اتجهت استكشافات الاتحاد السوفييتي للأفلام الوثائقية في ثلاثينيات القرن العشرين نحو مسار متقلص، سواء من حيث العمق أم الاتساع. فقد أصبحت عملية بناء الشعور بالانتماء الجماعي والهوية الوطنية تتمحور حول التنسيق بين الطموحات الفردية والقرارات الحكومية وأولوياتها، وينعكس هذا النوع من التنسيق في نمط وثائقي يفتقر إلى الشغف". (نيكولز، ٢٠٠٧م: ص ١٦٧).

ينبغي أن يتمتع الفيلم الوثائقي بأفق أوسع وأكثر شمولًا، لأن الواقع بذاته متنوع ومعقد، وإنَّ مسار تطوير الأفلام الوثائقية يمر أيضًا بعملية مستمرة لاستكشاف علاقته بالواقع وبذاته.

حتى يومنا هذا، ما تزال الأفلام الوثائقية التي تُعرض على القنوات التلفزيونية السائدة في بريطانيا وأمريكا، وكذلك تلك التي تجذب انتباه الجمهور العام، تعتمد على نحوٍ أساسي على استراتيجية بلاغية قائمة على الإقناع. فالقضايا الموضوعية والاجتماعية ما تزال من بين أهم المعايير في تقييم قيمة الأفلام الوثائقية. لكن المشهد يشهد تغيرًا، فعلى مستوى العالم، لا سيّما في المهرجانات السينمائية التي تُولي أهمية للإبداع والتعبير الشخصي، نجد توجّهًا متزايدًا نحو استغلال الأساليب السردية الخيالية، وإدماج عناصر الفن المعاصر على نحوٍ غير مباشر. من خلال توسيع حدود الشكل والأسلوب اللغوي، يتضح أن هناك فئة من صانعي الأفلام الوثائقية تميل باستمرار إلى البعد الجمالي للنص السينمائي.

في رأي الكاتب، بدلًا من القول إن هناك اختلافًا جوهريًّا بين الأفلام الوثائقية والأفلام الروائية، فمن الأفضل القول إنهما يسلكان طريقين يؤديان إلى الغاية نفسها. وكما قال المخرج الفرنسي الشهير غودار: "هناك نوعان فقط من الأفلام، فلاهيرتي وآيزنشتاين، الوثائقي والروائي. لكن في أعلى مستوياتهما، يندمجان ليصبحا النوع نفسه."

من خلال الواقعية التوثيقية نصل إلى البناء الدرامي، وبوساطة التخيلات والتمثيل نصل إلى واقع الحياة. إن طمس الحدود بين التوثيق والخيال يدل على أنه لم يعد ممكنًا التمييز بينهما بناءً على الغاية والوظيفة فقط. كذلك فإنّ تاريخ صناعة الأفلام الوثائقية نفسه يثبت وهمية هذا التمييز. إلى جانب منظور علم الاجتماع، تشكّل المنظورات الجمالية والفلسفية والأنثروبولوجية الأساليب الأساسية التي يتداخل بها الفيلم الوثائقي مع العالم الواقعي.