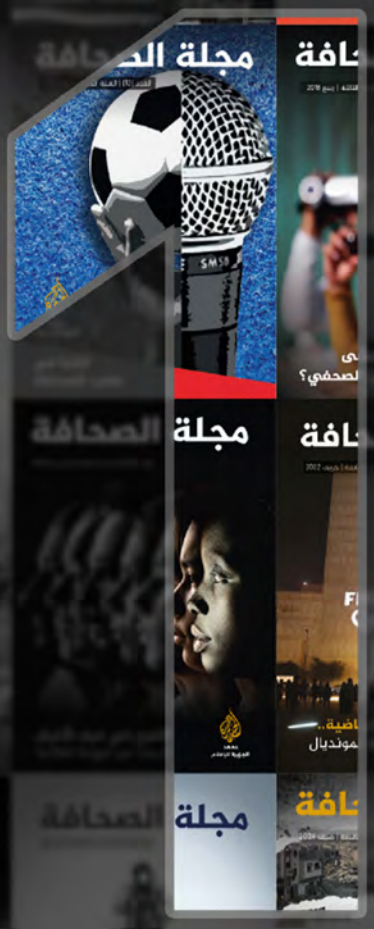
مجلة الصحافة

العدد (41) | السنة العاشرة | ربيع 2026



عشر سنوات من المعنى

ملف العدد:

الفيلم الوثائقي

رؤية نقدية

معهد
الجزيرة للإعلام

محتويات العدد

الفيلم الوثائقي بين الواقع والتأويل
عبد الرزاق الزاهر ... 16

الوثائقيات القصيرة في زمن المنصات الرقمية
محمد بشتاوي ... 22

الدراما الوثائقية.. السرد الجمالي بديلا للكاميرا المفقودة
هاني بشر ... 28

الفيلم الوثائقي بين الأرشيف والغياب
بشار حمدان ... 34

لماذا تُبقي إسرائيل غزّة تحت دائرة التعتيم الإعلامي؟!
أحمد الأغا ... 40

ما بعد الحرب أولويات التعافي الإعلامي في غزة
سفيان الشوربجي ... 46

الصحافة السورية الناشئة ومأزق الاستقلالية
ميس حمد ... 52

التسلسل الوظيفي في الصحافة التلفزيونية... من الرقابة إلى الجودة
علي نجيب ... 58

الصحافة المغربية بين دعم الدولة وهيمنة السوق: هل ينقذ «اقتصاد المعلومة» المهنة؟
أنس الشعرة ... 62

هل أصبح الذكاء الاصطناعي زميلا خفيا في غرف الأخبار
فرح الدرعاوي ... 68

رحلة مجلة الصحافة

لقد وصلت الرحلة إلى السنة العاشرة!

كانت المجلة في البداية أقرب إلى حلم في سياق صحفي يتأرجح بين الرأي والسياسة. قلنا في 2016: دعنا ندشن الحلم بتوثيق تجربة الجزيرة وتحويلها إلى ممارسة واعية، وأن نجعل المهنة ذاتها موضوعاً للتفكير والنقاش والمساءلة، قد تلهم أجيال الصحفيين في غرف الأخبار وكليات الصحافة. ثم بدأ الحلم يتراكم ليصبح هدف المجلة الأول هو المساهمة في تأسيس مدرسة صحفية منبثقة من صميم التجارب المحلية دون أن تكون منغلقة عن المنجز الإنساني.

على مدى عقد كامل، تحولت المجلة من منصة تُعنى بتوثيق الخبرات المهنية وتجارب الصحفيين إلى مشروع معرفي عربي متكامل يجمع بين الممارسة الميدانية والتحليل الأكاديمي، ويصل بين غرف الأخبار والجامعات ومراكز البحث. وقد نجحت في بناء فضاء واسع شارك فيه مئات الصحفيين والباحثين والأكاديميين من مختلف أنحاء العالم، ناقشوا عبر صفحاتها ومنصاتها قضايا المهنة وأسئلتها الأخلاقية والتحريرية والتقنية، واستعرضوا تجاربهم في تغطية الحروب والأزمات والقضايا الشائكة.

وخلال هذه الرحلة، لم تتعامل المجلة أبداً مع الصحافة كحقل معزول عن محيطه الفكري والاجتماعي، إنما كنقطة التقاء بين المعرفة والمجتمع والسياسة والثقافة. ومن هذا المنطلق، انفتحت على حقول معرفية متعددة، وفي مقدمتها العلوم الاجتماعية، واستضافت أصواتاً متنوعة من العالم العربي وخارجه، وأعطت مساحة خاصة لتجارب الجنوب العالمي التي غالباً ما غابت عن النقاشات الإعلامية السائدة. كما تحولت إلى منصة لتوثيق الذاكرة الصحفية العربية، وحفظ شهادات المراسلين والصحفيين الذين عملوا في ظروف بالغة التعقيد والخطورة.

وفي الذكرى العاشرة للتأسيس، ونحن نتذكر كل المؤسسين والمساهمين في بناء المجلة، لا نزال في سعي دائم إلى إعادة تعريف العلاقة بين الصحافة والمعرفة، وإلى بناء فضاء عربي مستقل للتفكير في المهنة وتطويرها، منفتحةً على التكنولوجيا ومتحررةً -ما أمكن- من سطوتها ورغبتها في «مكننة الصحافة».

على صفحاتها تعاقبت مئات الشهادات والقصص والدراسات والتحليلات؛ من غرف الأخبار في العواصم الكبرى إلى خطوط المواجهة في مناطق النزاع، ومن أسئلة أخلاقيات المهنة إلى تحديات الذكاء الاصطناعي والتحول الرقمي. التقت فيها أصوات من العالم العربي وأفريقيا وأميركا اللاتينية وآسيا، واكتشف الصحفيون، رغم اختلاف الجغرافيا واللغات، أنهم يتشاركون القلق نفسه، والأسئلة ذاتها، والإيمان نفسه بقيمة الحقيقة.

واليوم، إذ تحتفي مجلة الصحافة بمرور عقد كامل على تأسيسها، نستعيد حكاية جيل كامل من الصحفيين الذين وجدوا فيها بيتاً مهنياً ومعرفياً، ومساحة للحوار والتعلم والمساءلة، ولا نغفل أبداً عن أسئلة المستقبل والرغبة المستمرة في التطوير.

هيئة التحرير

كتاب المجلة

عبد الرزاق الزاهر

مدير سابق للمعهد العالي لمهن السمعي البصري والسينما (إيسماك) بالمملكة المغربية. صدر له 14 مؤلفاً في الإعلام التلفزيوني، المسرح والسينما.

محمد بشتاوي

منتج وباحث في قناة الجزيرة، عمل في التحرير الصحفي، والإعلام المرئي منذ العام 2005، وأصدر خلال مسيرته المهنية عدة مؤلفات، كان آخرها (جدل التجارب في الفيلم الوثائقي).

هاني بشر

أستاذ مساعد في جامعة لوسيل. منتج ومخرج أفلام وثائقية ومراسل الجزيرة سابقا في لندن.

بشار حمدان

منتج استقصائي أول ومخرج أفلام وثائقية في شبكة الجزيرة الإعلامية، بخبرة تتجاوز 20 عامًا. أخرج وكتب 26 فيلمًا وثائقيًا، وأشرف على إنتاج أعمال استقصائية وإنسانية حازت جوائز دولية.

أحمد الأغا

صحفي وباحث إعلامي، حاصل على درجة الماجستير في الإعلام من جامعة القاهرة.

سفيان الشوربجي

أكاديمي ومحرر صحفي يعمل في عدد من المواقع الفلسطينية والعربية، ومختص في الإعلام الرقمي.

ميس حمد

صحفية وباحثة في مجال الإعلام و سوسيولوجيا الهجرة واللجوء.

علي نجيب

صحفي تلفزيوني يمني ومراسل لدى قناة سبأ الفضائية.

أنس الشعرة

باحث في في التواصل السياسي وفلسفة القانون، وخريج برنامج زمالة الجزيرة.

فرح الدرعاوي

صحفية مستقلة متخصصة بالقضايا الحقوقية والإنسانية، وباحثة في الدراسات الإعلامية والعلوم الإنسانية والاجتماعية.

مجلة الصحافة

العدد (41) I السنة العاشرة I ربيع 2026
مجلة فصلية تصدر عن معهد الجزيرة للإعلام | شبكة الجزيرة الإعلامية

المشـــرف العام: إيمان العامري
رئيـــس التحرير: حسام وهبة
ســـكرتير التحرير: محمد أحداد
هيئـــة التحرير: محمد خمايسة
محمد الأغا
التدقيـق اللغوي: إبراهيم منصور
أحمد تحسين
تصـــــــــميم: أحمد فتاح

مجلة الصحافة Aljazeera Journalism Review
http://institute.aljazeera.net/ar/ajr
AJR_ Arabic@
www.facebook.com/aljazeerajournalismreview
https://www.instagram.com/ajr_arabic
ajreditor@aljazeera.net
ISSN 8233-3135

10

عشر سنوات من

مجلة الصحافة

إيمان العامري
مديرة معهد الجزيرة للإعلام

المجلة تحافظ على فرادتها في العالم العربي

عندما أُطلقت مجلة الصحافة قبل عشرة أعوام جاءت في سياق مهني ومعرفي دقيق تميّز بتحولات عميقة في بنية العمل الصحفي، وبأسئلة مفتوحة حول مستقبله وأدواته. وقد سعت المجلة بداية إلى توثيق تجربة شبكة الجزيرة في الممارسة الصحفية، قبل أن تنفتح تدريجيا على مشروع أوسع يسعى إلى بناء تراكم معرفي يواكب تحولات المهنة، ويسهم في تحويل العمل الصحفي إلى ممارسة أكثر وعيا بذاتها، وأكثر قدرة على قراءة واقعها وتطوير أدواتها.

حرصت مجلة الصحافة منذ عددها الأول على أن تكون مساحة لقيادة النقاش حول راهن الصحافة العربية ومستقبلها باحثةً في واقعها ومآلاتها من موقع التوصيف النظري الذي يسلّط الضوء على الإشكالات، ومن موقع الإسهام والمشاركة في إنتاج المعرفة المهنية، وربطها بالتجربة الحيّة داخل غرف الأخبار وفي الميدان. وقد تزامن إطلاق مجلة الصحافة مع لحظة انتقالية فارقة شهدت صعود صحافة شبكات التواصل الاجتماعي وتراجع النموذج التقليدي، وهو ما دفعها إلى البحث عن سبل الحفاظ على قيم المهنة، مع الانفتاح على أدوات جديدة تفرضها البيئة الإعلامية المتغيرة.

وعلى امتداد مسيرتها، اختارت المجلة أن تنفتح على التجارب الدولية، وأن تربط الصحافة بحقول معرفية متعددة من علوم الاجتماع والسياسة إلى الدراسات التاريخية والثقافية والتقنية بما يوسّع أفق الفهم والتحليل لدى الصحفيين ويمنحهم أدوات أكثر عمقا في التعامل مع واقع قلق ومعقد. وفي هذا الإطار، حافظت المجلة على فرادتها في العالم العربي، من خلال حرصها على الجمع بين العمق الأكاديمي والتجربة الميدانية للمراسلين والصحفيين والعاملين في غرف الأخبار، وهو ما مكّنها من الوصول إلى جمهور واسع ومتنوع يجمع بين المهنيين والباحثين والمهتمين بالشأن الإعلامي.

وقد شكّلت المجلة على مدار السنوات العشر الماضية منصة لتوثيق تجارب الصحفيين، ونقل خبراتهم من الميدان وغرف الأخبار إلى فضاء معرفي قابل للمشاركة والتطوير، وقد أسهم في هذا المشروع أكثرُ من 1200 كاتب من مختلف الدول العربية ومناطق العالم، وذلك ما وفّر للمجلة تنوعا غنيا في الأصوات والتجارب، وعزّز من حضورها بوصفها فضاء جامعا للحوار والنقاشات الهادفة، واستقطبت المجلة كذلك كتّابا من أوروبا وأمريكا الجنوبية وأفريقيا، مع اهتمام خاص بقضايا وتجارب الجنوب العالمي، في محاولة لإعادة التوازن إلى النقاش الإعلامي، وتوسيع دائرته خارج المركزيات التقليدية.

وأطلقت المجلة - تعزيزا لهذا التوجّه - منصة باللغة الإنجليزية، تسعى من خلالها إلى تأصيل الممارسات المهنية من منظور الجنوب العالمي، وتقديم رؤية مختلفة تنطلق من تجارب واقعية في بيئات إعلامية متنوعة. كما واصلت تطوير حضورها الرقمي؛ حيث يتابعها اليوم أكثر من نصف مليون متابع عبر مختلف المنصات، وتقدّم محتواها بصيغ متعددة تشمل المقالات والفيديو والمحتوى الصوتي والتصاميم البصرية، بما يواكب تغيّر أنماط استهلاك المعرفة.

إن الاحتفاء بمرور عشرة أعوام على تأسيس مجلة الصحافة لا يقف عند حدود استعادة ما تحقق، بل يفتح أفقا جديدا للتفكير في دورها في المرحلة المقبلة؛ وهي مرحلة تتزايد فيها التحديات، وتتسارع فيها التحولات، وتتطلب من الصحافة قدرا أعلى من الوعي والابتكار والمسؤولية. وستظل المجلة ملتزمة بدورها في دعم المعرفة المهنية، وتعزيز الحوار، والإسهام في تطوير ممارسة صحفية أكثر عمقا وتأثيرا، قادرة على مواكبة الواقع والمشاركة في تشكيله.

منتصر مرعي
مدير الجزيرة 360 ومؤسس مجلة الصحافة

في البدء كان السؤال

ما هي نتيجة نقاش فوضوي أبطاله فلسطيني وسوري ومصري ومغربي وتونسي؟

في ليلة شتوية من عام 2015، التقى مجموعة من الصحفيين في مقهى «الصيادين» الشعبي المطل على البحر، مثقلين بأحلام الربيع العربي وإخفاقاته. سودانيون ويمنيون ومصريون وفلسطينيون وتونسيون وقطريون، وخليط يجعل أي لقاء على كوب شاي غير ملفت في المكان. تنفست الصحافة في منطقتنا الصعداء لأعوام قليلة قبل أن ترتد إلى سيرتها الأولى. هذا القلق الممتد من الشارع إلى مهنة الصحافة خيم على اللقاء. توتر وشجار سيفضي في نهاية المطاف إلى ولادة مشروع جديد.

في الحقيقة، إن هذا اللقاء لم يحدث. كان يدور -تماما كما وصفته- في رأسي، وأقله بين رفاق المهنة في دول الربيع العربي التي طفتها مبكرا في 2011، وشاركوني الرأي والمواجع. لأول مرة أشعر أن الصحفي هو الذات الفاعلة لا الضحية، العين التي ترى لا الشيء الذي يُرى، صاحب الرواية لا موضوعها.

تفوق الصحفي العربي على المراسل الأجنبي الذي يهبط عادة من السماء ليروي قصصنا. مواطنون صحفيون ومدونون وصحفيون اشتبكوا بواقعهم ولم يكونوا مدججين بأحدث الوسائل. الحرية وقلب شجاع يحمله الصحفي لا أقل ولا أكثر. صحيح أن بعضهم انتهى في السجن أو المنفى مع إخفاقات الربيع العربي وعودة الاستبداد، لكن لم يكن لتلك التجربة الصحفية أن تمر دون نقد ذاتي وانتهاز الفرصة لمناقشة نموذج جديد في الصحافة يولد في الجنوب العالمي ونحن في القلب منه.

كان الانبهار بنموذج الصحافة الغربي يستبد بنا مع عجزنا عن ممارسة صحافة حرة نابعة من أرضنا التي نقف عليها. وبين ممارسات صحيحة وأخرى خاطئة، ونقاش مثير حول مهنة الصحافة وأخلاقياتها، كان لا بد من توثيق هذا النقاش، وأخذه لمساحات واسعة تتحول مع الزمن إلى معرفة، وربما يوما ما إلى مدرسة في الصحافة لا تنحاز إلى أصحاب النفوذ أو تتماهى مع نظرية السلطة التي ترى في الصحافة الناقدة «أداة خارجية»، ولا تنطلق من الشمال المتعالي على العالم الباحث عن الرواية الأحادية.

في أحلام البدايات، تساءلنا ببراءة: أليس من حقنا أن نحظى بموطئ قدم في النقاش العالمي حول مهنة الصحافة؟ ألم يثبت النموذج الغربي فشله في تغطية حرب الإبادة على غزة، وتخليه عن قيم الصحافة التي أرساها قبلنا؟ ألم يفرض علينا لعقود رؤيته للأحداث والسرديات؟

نحن لا ننكر أبدا فضل هذه المدارس، لكنها في اللحظات الإنسانية الكبرى كما في غزة، انحازت لسلطة القوة أو استسلمت لمراكز النفوذ، أو احتمت بالحياد الذي يوازن بين الجلاد والضحية.

من رحم هذه الأسئلة، ومن الوعي بضرورة وجود مدرسة عربية في الصحافة، ولدت مجلة الصحافة بمشروع حالم وأسئلة كبرى، ورغبة في تأصيل الممارسة الصحفية العربية وتحويل تجربة الجزيرة إلى قيمة معرفية تلهم الصحفيين وطلاب كليات الصحافة.

وها نحن في السنة العاشرة، وقد كبر الحلم، لكن ما زلنا نحاول!

حسام وهبة
مدير إدارة المبادرات الإعلامية

مجلة الصحافة.. سردية التحول من المهنية إلى المعرفة

منذ أن استقبل معهد الجزيرة للإعلام قبل نحو عشر سنوات مولوده الأول في «مجلة الصحافة»، أولى المعهد هذا المشروع عناية خاصة، لا لاسمه أو لشكله، بل لما يحمله من أفكار ومعانٍ تعكس قيم شبكة الجزيرة الإعلامية، ورؤية المعهدً في تحويل الخبرة المهنية التراكمية إلى معرفة.

تمثل مجلة الصحافة تجربة عربية نوعية؛ لأنها لا تنشغل بالخبر بوصفه مادة آنية، بل تتعامل مع الصحافة نفسها بصفتها موضوعا للتحليل والنقد وإعادة التفكير. وخلال ما يقارب عقدا من صدورها، استطاعت أن تبني «مجلة الصحافة» حضورا مميزا، وأن تمر بمراحل تطور متتالية انتقلت خلالها من منصة مهنية إلى فضاء معرفي أوسع.

في مراحلها الأولى، ركّزت المجلة على ترسيخ هوية مهنية عبر نشر مقالات تحليلية وشهادات ميدانية تعكس خبرات الصحفيين خصوصا في تغطية الحروب والأزمات. وقد أسهم ذلك في تقديم محتوى قريب من الممارسة التوثيقية التي تضيء على التحديات المهنية وتعكس واقع العمل الصحفي في بيئات معقدة.

ثم انتقلت إلى مرحلة ثانية اتّسمت بتعميق الطرح؛ حيث تناولت قضايا أكثر إشكالية وتعقيدا مثل أخلاقيات المهنة، وانحياز السرديات الإعلامية، والعلاقة الجدلية المعقدة بين الإعلام والسلطة والجمهور.

أما في مرحلتها الراهنة فقد اتّجهت المجلة نحو أفق أوسع يتقاطع فيه المهني مع المعرفي في ظل التحولات الرقمية المتسارعة وصعود الذكاء الاصطناعي وتغيّر أنماط إنتاج المحتوى واستهلاكه. وهنا تبرز أهمية «مجلة الصحافة» بوصفها مساحة للتفكير في الصحافة ذاتها لا مجرد ممارستها، حيث تناقش قضايا حرية الصحافة وسلامة الصحفيين، وتعيد طرح أسئلة جوهرية حول دور الصحافة وحدودها في زمن الأزمات.

ومع ذلك، فإن المرحلة المقبلة قد تفرض على المجلة تحولا نوعيا؛ فالمستقبل لا يكمن فقط في تطوير المحتوى بل في بناء نموذج يجمع بين الخبرة المهنية والإنتاج المعرفي عبر دمج الأبحاث المحكمة والتحليل النقدي، وبذلك يمكن للمجلة أن تتحول إلى مرجعية عربية في علوم الصحافة والإعلام والاتصال؛ لتسد فجوة قائمة بين غرف الأخبار والمؤسسات الأكاديمية.

إن ارتباط مجلة الصحافة بشبكة الجزيرة الإعلامية يمنحها ميزة فريدة تتيح تحويل الخبرة العملية إلى معرفة نظرية أكاديمية قابلة للتنظير والتعميم. كما يمكنها أن تؤدي دورا محوريا في توثيق التجربة الصحفية العربية في بيئات الأزمات والحروب، ليس بوصفها شهادات مهنية فقط، بل لأنها مادة بحثية تسهم في تطوير معايير السلامة وأخلاقيات التغطية.

إن مستقبل مجلة الصحافة مرهون بقدرتها على الانتقال من منبر مهني إلى فضاء معرفي أكاديمي يجمع بين الصحفي والباحث، وبين الممارسة والنقد، وبين التجربة والتحليل. وبهذا يمكن أن تصبح منصة طليعية تعيد تعريف الصحافة بوصفها معرفة ومسؤولية، وتسهم في بناء ذاكرة مهنية وفكرية للصحافة العربية المعاصرة.

سمية اليعقوبي
صحفية وأكاديمية عمانية

في الصحافة.. من أجل الصحافة

مضت السنوات سريعاً منذ أن تعرفت لأول مرة على مجلة الصحافة التي يصدرها معهد الجزيرة للإعلام. مصادفة بعد نهار يوم قضيته في مكتبة الجامعة، كانت مقالة الصحفي الفلسطيني والمدير السابق لمكتب الجزيرة في طهران عبد القادر فايز التي حملت عنوان «مقهى الشاهي وحيادية الصحفي» هي أول ما اطلعت عليه في هذه المجلة ومنذ ذلك الوقت لم تتوقف علاقتي بهذا المشروع المميز. في نهاية ذلك اليوم، كنت أتتبع الأخبار المنشورة حول صدور هذه المجلة وكنت أرجو أن أسافر للدوحة قريبا حتى أحصل على نسخة ورقية. وحين راسلت المجلة عبر البريد الإلكتروني كنت أمنّي النفس بأن أحصل على عدد منها، ثم فكرت: ماذا لو أرسلت مقالة أكتب فيها عن قضية تشغلني إزاء الصحافة في بلدي؟ رغم أن السياسة التحريرية لهذا المشروع لم تكن واضحة وقتها، لكنني لمست فيها فكرة غير معتادة تستحق الاهتمام.

وبالتفكير في المساحة التي منحتني إياها مجلة الصحافة بعد هذه السنوات، فإن ما قدمته يعد ثمينا واستثنائيا إذ لطالما كان التعبير عن مهنة الصحافة شكلا من أشكال الترف في بلدي ولم يكن من المهم - حتى لمجموعات الصحفيين أنفسهم - تأسيس نقاش ممنهج حول أعمالهم عوضا عن تفكيكها بالنقد والمساءلة. لقد تركت مجلة الصحافة أثرها النوعي في الوعي الذاتي وفي ممارستي المهنية وأنا اليوم قارئة لها أكثر من كوني كاتبة. وغالبا ما أتشارك مقالاتها ومراجعاتها مع طلابي وزملائي وأجد فيها الإجابة عن الكثير من التساؤلات المربكة والمزعجة حول الظواهر الإعلامية وتغطيات وسائل الإعلام.

تمكنت مجلة الصحافة من الاشتباك مع المعرفة الأكاديمية المترسخة دون ممارسة ثم تطويعها لخدمة ممارسة الصحفيين، والوصول إلى مجموعة واسعة من الأقلام المبدعة والتيارات التي تمثل تجارب حية، منها ممّن خاضوا العمل الإعلامي بجسارة في مناطق صراع وتأزمات لا تُحسب مآلاتها. لم تعد الممارسة الصحفية وفق مبدأ مجلة الصحافة هي النتاج الصحفي فحسب بل ما يصاحبه من شهادات وقصص خلف شاشات الكاميرا والهواتف ومعانٍ ومفردات تتصل بواقعنا وأدلة عميقة على ما يتكبّده الصحفي من معاناة وألم وخسائر نظير تجسيده للواقع.

ويمكن للقارئ اليوم أن يتلمس التطور الذي شهدته مجلة الصحافة متشكلاً في تعزيز تجربة محرريها وتأسيس نموذج يستعمل أدوات الصحافة من أجل الصحافة؛ إذ يمكن لتفكيك المفاهيم والاستقصاء وتتبع الحالة وفق مسارات اقتصادية وسياسية وإجتماعية ثم النظر للتجارب المنفردة والفاعلين المحليين أن يمنح الحلول ويكشف المستور حول طبيعة العمل الصحفي بل ويخوض «محاكمات» أخلاقية إن لزم الأمر.

تلك المحاكمات التي لم تخلُ من جرأة وضعت مجلة الصحافة في قلب المشهد التحليلي لمهنة الإعلام عربيا؛ فليس من اليسير انتقاد الطريقة التي يكتسب فيها الصحفيون شهرة مزيفة على سبيل المثال، كما أن من الجرأة محاكمة الطريقة التي تعمل بها كليات الصحافة في إخراج عقول لا تقوى على مواجهة الواقع العربي المرير. وهذا مثال آخر: كان من غير المستغرب لدى جمهور واسع من القراء أن تلتفت هذه المجلة الرصينة إلى السردية الإعلامية لدول الشمال وعلاقتها بما يُسمى «نظريات الجنوب العالمي» لاسيما فيما يتعلق بالتاريخ الاستعماري، وهو مجال بحثي واسع يستند إلى حقيقة هذه المنطقة ومأزقها المرير الذي تجسده تغطيات كبرى محطات العالم ومعالجاتُها لكل ما هو عربي في غزة والضفة الغربية وسوريا ولبنان والسودان ومناطق أخرى.

ولعل ما يثير اهتمام الباحث والممارس لمهنة الصحافة في هذه التجربة أكثر من أي شيء آخر هو طبيعة المحاكمات والمساءلات التي تفرضها المجلة وتؤسسها بصفتها أسئلة مشروعة؛ فجُلّها - بشكل عام - يستند إلى معارك بقاء الصحافة والصحفيين في هذه المنطقة المشحونة بالحروب والنزاعات والمغلفة بتجربة سياسية تتعامل مع الصحافة كجريمة وتؤسس لمحاكم الصحفيين وتعاقبهم بشتى أشكال التضييق والخناق.

لا يتوقف الأمر على تلك الشوائب التي تحيط بالبيئة الصحفية العربية من أدوات الرقابة والممارسة السلطوية

الخانقة فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى النظر بالرصد والتحليل في حالة تأرجح الحريات في دول أخرى من العالم بل ومحاكمة من يشوهون الممارسة الصحفية عبر الخلط بين الدعاية السياسية والممارسة المهنية أو عسكرة قطاعات الإعلام والصحافة ودفعها نحو ممارسة شتى أشكال عنف الدولة. وفي ظل هذه التجربة المميزة، واحتفاءً بالمسيرة الاستثنائية لهذا المشروع وجب التذكير بأن مجلة الصحافة لا تمثل مشروعا للصحفيين فحسب، بل هي مشروع لكافة القطاعات الأخرى التي تعمل بتوازٍ مع مهنة الصحافة؛ إذ لطالما كان مُهمّاً البحثُ عن أصوات تسعى لممارسة صحفية حرة ومتوازنة في عالم تتضاءل فيه الحريات ويفقد الناس فيه أصواتهم بسهولة.

همام كدر

صحفي رياضي في beIN SPORTS

مجلة تُعلم الصحافة خارج القاعة

بالنسبة لي، كان العثور على مجلة تُعنى بالحديث عن الصحافة بحدّ ذاتها لا موادَّ صحفية عن مواضيع مختلفة، هو بالضبط ما كنت أحتاج إليه بصفتي صحافيّا دائمَ البحث عن التعلّم وتعزيز المهنية؛ سواء من خلال التعرف على تجارب الزملاء والزميلات في ميادينهم، أو عبر مقالات الرأي التي يطرحها أساتذتنا من منطلق تبادل الخبرات، لا من منطق تعليمي تلقيني، وحتى من أفكار القادمين إلى مهنتنا من طلاب وطالبات جامعاتنا.

مثّلت مجلة الصحافة منذ العدد الأول الذي قرأته - وأزعم أنني قرأت تقريبا جميع أعدادها، وحرصت على الاحتفاظ بالعدد الأكبر منها مطبوعةً - ورشةَ عمل دائمةً في مناخات الصحافة: الصورة الصحفية، والصحافة الرسمية، ومناهج كليات الإعلام في جامعاتنا العربية، والعديد من تفرعات هذه المهنة التي تختلط بسلوك ممتهنها وأسلوب حياته إلى درجة التماهي أحيانا.

وأغلب الظن أن معتقداتي التي تبنيتها فيما يتعلق بأن الاكتفاء بوصف الصحافة مهنةً ضمن ساعات عمل محددة ومكان بعينه هو تأطير لهذا العالم الواسع، قد استنتجتها من تداخل ما درسته وما خضته من تجارب صحفية مع ما قرأته في مجلة الصحافة التي أسمّيها بكل فخر «مجلتنا»؛ باعتبار أنني انتقلت من قارئ مواظب عليها إلى كاتب في صفحاتها، إضافة إلى منشورات المعهد بشكل عام التي تتناول الصحافة بطريقة تمكّن المتابع من تعلُّمها تعلُّما ذاتيا عن بُعد، يقصده الطالبُ طوعا وبرغبة عارمة.

ولم أكن مجرد قارئ يقبل كل ما يقرأ، بل كنت أشتبك أحياناً مع الكتّاب: أعترض وأناقش - ولو عن بُعد - وأدوّن ملاحظاتي وتعليقاتي على الورق أو على الحاسوب. وما هو مؤكد أن مصطلح «الصحافة المتأنية» تعرّفت إليه لأول مرة من خلال مجلة الصحافة؛ فقد كان عنوانا رئيسا لغلاف العدد 12 من السنة الرابعة، شتاء 2019، وكان واحدا من أمتع الأعداد.

استقرّت عبارة «الصحافة المتأنية» في عقلي الصحفي غير الواعي، وصرت أستفيد منها في حياتي كلها؛ فأقول: «خذ هذا الكتاب واقرأه قراءةً متأنية»، وشعرت أنها تصلح لعدة مجالات أخرى؛ مثل التربية المتأنية أو مشاهدة مباراة بشكل متأن، لذلك قلت إن الصحافة تتخطى كونها مهنة لتصبحَ أسلوب عيش.

ومن المواد التي أثّرت بي ولا يمكنني نسيانها مقالة «الصورة الناطقة في الإطار الصامت» التي نُشرت عام 2018، وتحدث فيها الزميل علاء بدارنة عن مَشاهد استطاع من خلالها الربط بين الإعلانات التجارية أو أي نصوص مكتوبة ومجريات الأحداث، في تناقض صارخ يهزّ المتلقي ويدفعه للتأكد بأن ما يراه واقعا يمر من أمامه المئات يوميا ولكن لا يلفت إلا الصحافي.

يقول علاء: «تكررت المشاهد في ذلك النطاق كثيراً؛ فقد عبرت سيارة رش المياه التي تطلق مياها كريهة الرائحة تجاه المتظاهرين، وتصادف عبورها من تحت إعلان تجاري يقول: «أصل الانتعاش». وفي إعلان آخر يقول: «أنتم الضمان» كان متظاهر أمام اللوحة يعيد قنبلة غاز مسيل للدموع باتجاه الجنود. وفي صورة أخرى، شبان غاضبون أثناء مواجهات عنيفة تحت لوحة إعلانية تقول: «زمن أول حوّل» وغيرها الكثير».

وفيما يتعلق بكتاباتي ضمن المجلة، كانت جميعها في الصحافة الرياضية التي آمل أن تحظى دائما بحيز أكبر، سواء في مجلتنا العزيزة أو في جامعاتنا وكلياتنا. لِمَ لا نرى يوما ما كليةً متخصصة في الصحافة الرياضية ومساقات متعددة في هذا المجال؟ منها ما يُعنى بالتعليق، ومنها ما يختص بالصورة الصحفية الرياضية، وأخرى بالذكاء الاصطناعي في عالم الصحافة الرياضية، وصولا إلى الإخراج الرياضي...

محمد ميرغني

صحفي سوداني

تجربة «آمنة» لا تقدر بثمن

في الذكرى العاشرة لمجلة الصحافة لا يمكن النظر إلى هذه التجربة بوصفها مجرد إصدار دوري. بل باعتبارها مشروعا معرفيا متكاملا أسهم في تشكيل وعي مهني لجيل كامل من الصحفيين والمهتمين بالشأن الإعلامي. على امتداد عقد من الزمان استطاعت المجلة أن تفرض حضوراً في المشهد الإعلامي العربي، مستندة إلى محتوى عميق ورؤية تحريرية تراهن على الجودة والمعرفة بدلا من الاستهلاك السريع للمعلومة.

وبوصفي أحد المتابعين الدائمين للمجلة أستطيع القول إن القيمة الحقيقية التي تقدمها لا تكمن فقط في ما تنشره من مقالات وتحليلات، بل في المساحات التي تفتحها للتأمل والتعلم من تجارب الآخرين. لقد شكلت المجلة منصة ثرية لتبادل الخبرات، حيث لا تُعرض القصص المهنية باعتبارها نجاحات مكتملة فحسب، بل كمسارات مليئة بالتحديات والدروس، وهو ما يمنح القارئ فرصة نادرة لفهم عمق الممارسة الصحفية.

كما أن تنوع الموضوعات التي تتناولها المجلة من قضايا الصحافة مرورا بالتحولات الرقمية وصولا إلى أخلاقيات المهنة وتحديات العمل الميداني، جعلها مصدرا مهمّا لتطوير المهارات المهنية. بالنسبة لي لم تكن القراءة مجرد متابعة، لقد كانت تجربة تعلّم مستمرة أسهمت في صقل أدواتي وتوسيع رؤيتي لطبيعة العمل الصحفي، خاصة في البيئات المعقّدة والمتغيرة.

ما يميز المجلة أيضا هو قدرتها على الربط بين النظرية والتطبيق؛ فهي لا تكتفي بطرح الأفكار فقط وإنما تدعمها بنماذج واقعية وتجارب حية، وهو ما يجعل المحتوى أكثر قربا وتأثيرا. وهذا النهج يكتسب أهميةً مضاعفةً في ظل التحديات التي تواجه الصحافة اليوم؛ حيث تتداخل الضغوط المهنية مع التحولات التكنولوجية المتسارعة، وتصبح الحاجة إلى مصادر موثوقة وعميقة أكثر إلحاحا.

في سياقنا المحلي هنا في السودان حيث يواجه الصحفيون ظروفا معقدة استثنائية، أدّت المجلة دورا في تقديم نماذج ملهمة وذكرتنا بأن الصحافة - رغم كل شيء - تظل مهنة قائمة على الشغف والمسؤولية.

لقد ساعدتني على صعيدي الشخصي - كما ساعدت كثيرين - على إعادة تعريف علاقتي بالمهنة، ليس فقط بصفتها وسيلة لنقل الخبر، بل باعتبارها أداة لفهم العالم والتأثير فيه أيضا.

عشر سنوات من العطاء ليست محطة عابرة بالنسبة لي، إنها دليلٌ على استمرارية مشروع نجح في الحفاظ على بوصلته المهنية وتطوير أدواته بما يتناسب مع تغيرات المهنة.

ومع هذه المناسبة يبقى الأمل في أن تواصل مجلة الصحافة هذا الدور، وأن تظل مساحةً حرّة للتفكير النقدي، ومنبرا لتجارب الصحفيين المتنوعة، ومَعينا لا ينضب لكل من يسعى إلى ممارسة صحفية أكثر وعيا واحترافا.

طاهر زين
صحفي تشادي

منصــة لفهم العالم والتأثير فيه

في تشـاد، حيـث الصحافـة غالـباً مـا تكـون رهينـة الـسلاح أو المال، كانـت مجلـة الصحافـة بمثابـة نافـذة تطـلّ منهـا كلمـة الحـق.

بـدأت رحلتـي معهـا عـام 2020، في ذروة جائحـة كوفيـد-19 التـي اشـتملت على الكثيـر مـن الأخبـار الزائفـة، والتـي أعتقـد أنهـا لـم تكـن أقـل فتـكا مـن أعـراض المرض.

على مـدى السـنوات الخمـس الماضيـة، كتبتُ للمجلـة مـن القـارة السـمراء عـن جـرح إفريقيـا العميـق والمتمثـل في السـؤال الكبيـر: كيـف يمكـن أن تكـون الصحافـة أداة للـسلام لا فتيـل حـرب؟ تناولـتُ واقـع كليـات الصحافـة في بلـدي التـي تخـرِّج طلابـا بـدروس نظريـة ولّـى زمانهـا، وواجهـتْ تحديـات الأخبـار المضلّلـة والبروباغنـدا الرخيصـة في الأزمات، لكـن المقـال الـذي حـرك شـيئا في داخلـي كان المعنـونَ بـ «مـاذا يعنـي أن تكـون صحفيـا في تشـاد؟» بعـد نشـره، قـال لـي أحـد الـزملاء مـن السـودان: ظننـت أن الأمـر فقـط عندنـا.. ولكـن يبـدو أن مشـكلتنا واحـدة. حينهـا أدركـت معنـى الصحافـة الحقيقيـة التـي تجعـل القـارئ يشـعر أنـه ليـس وحيـداً!

كانـت تجربـة لا تقـدر بثمـن؛ إذ منحتنـي مسـاحة آمنـة للتعبيـر عمّـا أراه صحيحـا مـن القضايـا التـي تشـغل بالـي، شـعرت بأننـي جـزء مـن عائلـة صحفيـة عالميـة تعطـي الأولويـة للحقيقـة على الإثـارة.

اختبـرت بنفسـي أن الصحافـة المسـتقلة يمكـن أن تصمـد وتزدهـر حتـى في أقسـى الظـروف. وبفضـل هـذه التجربـة، أصبحـتْ صحيفتـي «رفيـق إنفـو» مرجعـا بحثيـا للكثيـر مـن طلبـة كليـات الإعلام في تشـاد.

اليـوم، وفي الذكـرى العاشـرة للمجلـة، نسـتذكر مقولـة «الكلمـة أقـوى مـن الرصـاص».

في الختـام، أشـكر معهد الجزيـرة للإعلام وفريـق تحرير المجلة على هـذه الرحلـة الملهمـة التـي كانـت بمثابـة سـنوات التكويـن الحقيقـي، أتمنـى أن تظـل هـذه المسـاحة مفتوحـة دائمـا للأصـوات التـي لا تجـد طريقـا لسـماع حكايتهـا.

نوا زافاليتا
صحفي مكسيكي

أشــعر أني جزء من عائلة المجلة

مجلـة الصحافـة ليسـت مجـرد مجلـة بالنسـبة لـي. لقـد كانـت بوابتـي الأولـى إلـى العمـل في مؤسسـة إعلاميـة دوليـة؛ فمـن خلال معهـد الجزيـرة للإعلام انفتحـت أمامـي آفـاق واسـعة للتعلّـم والتعـاون، حتـى إننـي نسـيت عـدد المـرات التـي سـاهمت فيهـا في مجلـة الصحافـة. هنـاك تبادلـت الخبـرات مـع زملاء مـن الشـرق الأوسـط وآسـيا وأوروبـا وأميـركا اللاتينيـة، وأتيحـت لـي فرصـة مشـاركة تجاربـي مـع طلاب وصحفييـن وأكاديمييـن مـن مختلـف أنحـاء العالـم. ولا يمكـن وصـف الشـعور عندمـا تتحـول إحـدى مقالاتـك إلـى مـادة واسـعة الانتشـار أو تصبـح الأكثـر تفـاعلا على منصـات المجلـة الرقميـة.

بـدأت رحلتـي مـع الجزيـرة قبـل سـت سـنوات بدعـوة مـن المسـؤول عـن المجلـة الزميـل محمـد أحـداد. كانـت البداية بالمشـاركة في أحـد الكتـب، وهـي تجربـة غنيـة ومؤثـرة تركـت أثـرا عميقـا في نفسـي ثـم توالـت المسـاهمات؛ فتناولنـا التحديـات التـي فرضهـا صانعـو المحتـوى والمؤثـرون على المشـهد الإعلامـي، وكيـف باتـوا ينافسـون الصحفييـن على انتبـاه الجمهـور، كمـا ناقشـنا العنـف المتصاعـد ضـد الصحافـة في أميـركا اللاتينيـة، وغيرهـا مـن القضايـا التـي لـم تتوقـف عـن إثـارة النقـاش.

وفي المقابـل، كنـت أحـرص - مـع صـدور كل عـدد جديـد مـن المجلـة ومـا يرافقـه مـن محتـوى على فيسـبوك وإنسـتغرام - على قـراءة أعمـال زملائـي مـن خلال ترجمتها إلـى الإسـبانية بمسـاعدة أدوات الترجمـة. كان ذلـك يتيـح لـي التعـرف إلـى اهتماماتهـم وأسـئلتهم المهنيـة، وإلـى

التحديات التي يواجهونها في ممارسة الصحافة في مناطق مختلفة من العالم.

والمثير أن القضايا التي تشغلهم بدت مألوفة بالنسبة إليّ: صحافة البيانات، والذكاء الاصطناعي بوصفه أداة مساندة للعمل الصحفي، والانتهاكات التي تطال الصحفيين في مناطق النزاعات والحروب. لكن ما كان يجمعنا دائما هو الإيمان بأن الحقيقةَ وجَودةَ السرد الصحفي يجب أن تبقيا فوق كل اعتبار.

على امتداد هذه السنوات، كانت تجربتي مع مجلة الصحافة مساحة دائمة للتعلّم والحوار والتفكير في القضايا التي تؤثر في العالم العربي، لكنها تمتد أيضا إلى المجتمعات الغربية. واكتشفت أنّ ما يجمعنا أكثر بكثير مما يفرقنا، وأن الصحفيين في مختلف أنحاء العالم يتقاسمون الهواجس نفسها والتحديات ذاتها، مَهما اختلفت الجغرافيا والثقافات.

في الذكرى العاشرة للمجلة، وبعد ست سنوات من مرافقتها، أشعر بأنني جزء من هذه العائلة المهنية؛ من صحفييها ومترجميها ومصمميها ومصوريها، فما يوحدنا جميعا هو الشغف بهذه المهنة الاستثنائية، المهنة التي وصفها يوماً الأديب الحائز على جائزة «نوبل» غابرييل غارسيا ماركيز بأنها أجمل مهنة في العالم.

مرح الوادية
صحفية فلسطينية

نافذة أمل من ميدان الإبادة

خلال حرب الإبادة الجماعية كانت علاقتي بمجلة الصحافة وثيقة جدّا لكن وصلت ذروتها في كتاب «وحدنا غطّينا الحرب».. عنوانٌ يرتجفُ له قلبي كلما وقعت عيناي عليه؛ إنها غصّةُ تتقاطعُ مع فخرٍ في آنٍ واحد. حين تلمّستُ أوراقَ هذا الكتاب صفحةً تلو صفحة، ومسحتُ بيدي على شهادتي التي دوّنتها، انهمرت دموعي؛ إذ لم يكن في حُسباني يوما أن تتحول تلك التجارب الممزوجة بالرعب والركض تحت القصف إلى «كتاب» ملموس. لطالما ظننتُ - أنا وصحفيو وصحفيات الإبادة - أن توثيق ما نعيشه حلمٌ سيحجبه حصار قطاع غزة إلى الأبد.

أذكرُ جيدا حين هاتفَني الزميل محمد أحداد وتحدّث معي بخجل يطلبُ مني توثيق شهاداتِ أبطال كانوا في الأيام الأولى للإبادة هم الشهودَ ووقودَ الصوت والصورة والبث المباشر. كيف لا أتحمّس تقديراً لزملائي الذين يغطون حرب الإبادة وهم جوعى تتآكلُ أقدامهم بحثاً عن رغيف أو شربة ماء أو خيمة لعائلاتهم، لكنهم -رغم ذلك - يصرّون على العودة إلى الكاميرا وترجمةِ وجعِ الناس عبر الشاشات على مدار الساعة.

عبر كاميرا «الهاتف»، فتحت المجلة مساحتها الأولى وصارت تبثّ تجارب الصحفيين والصحفيات لجمهورها على مواقع التواصل، لمستُ تفاصيل عيشهم خلف الكاميرات ومأساتهم المزدوجة؛ أعني شهادتَهم على الإبادة وهم ضحاياها الذين لا ينفكون يمنحون الناس فُرَصا ليروا أوجاعهم، بينما تُفرض على أصواتهم خطوطٌ حمراء، وكأن الصحفي هنا كائن خارق لا يملك قلبا يدمى.

أما حكاية هذا الكتاب فتعيدُ للذاكرة قيمة «المجلة»؛ ذاك الكيان الذي يُثير نطقُ اسمه اليوم الدهشة، وكأننا نسألُ: هل ما زال للصحافةِ بيتٌ يلمُّ شتاتنا؟ لقد كانت «مجلة الصحافة» التابعة لمعهد الجزيرة للإعلام هي التي استجابت لنداء الحقيقة في وقتٍ بات فيه الحديث عن التوثيق الورقي ضربا من العبَث، ورغم مرارة إصدارها هذا، يا ليتها تنتج منه نُسخا أخرى بشهادات جديدة.

على مدى أشهر ثقال، صارت هذه الشهادات ملاذا تنبض فيه الحقيقة، وتُكتب فيه حكايات الموت قبل أن يختطف الموتُ أصحابها، وعلى رأسهم الزميل والشاهدُ الشهيد أنس الشريف مراسل قناة الجزيرة بغزة، الذي لم يكتفِ بنقل الخبر بل كتب فصول إبادة شعبه بدمه، بالصورة الملوّنة التي لم ترحمه.

ربما أُتّهم اليوم بالأنانية لاختزال كل إصدارات المجلة في كتاب واحد، لكن لا بأس؛ فليطّلع العالم ومجتمع الصحفيينَ على ما عشناه في هذه النسخة التي تُعدّ أكثر ما أنتجته المجلة في عشر سنوات من عمرها عمقاً ومرارة، لتكون المرجعَ الذي يوثق كيف غطّينا إبادتنا، كيف أُجبرنا على المرور على جراحنا الشخصية، وكيف كنّا في آنٍ واحد الفاقدين والمفقودين.. ومع ذلك أكملنا المهمّة؛ «وحدنا» غطّينا الحرب.

الفيلم الوثائقي بين الواقع والتأويل

عبد الرزاق الزاهر

يعقد الفيلم الوثائقي معك «عقد تلق» يوهمك بنقل الواقع، لكنه في الحقيقة يقدم نسخة معدلة بذكاء عبر المونتاج واقتطاع ما يقع خارج الإطار. كيف تتحول الكاميرا إلى طرف منحاز، ولماذا قد يبدو الفيلم الروائي الخيالي أحياناً أكثر صدقاً من الوثائقي المباشر؟

حين نشاهد فيلماً وثائقياً نشعر دائما أننا أمام الواقع نفسه، وكأنه مرآة: نخالهم أشخاصاً حقيقيين وأحداثاً تاريخية وأماكن موجودة فعلاً خارج الشاشة. (1)

يُنظر عادة إلى الفيلم الوثائقي بوصفه الشكل السينمائي الأكثر صدقاً وواقعية مقارنة بالفيلم الروائي القائم على التخييل والتمثيل؛ حيث اعتاد المهتمون أن يقابلوا بينهما على سبيل التعريف بالمقابل أو النقيض، هذا التصور أضحى اليوم تقليدياً نظراً لقصوره المعرفي؛ أي عاجزاً عن فهم ماهية الفيلم الوثائقي المعاصر.

السؤال الذي يفرض نفسه اليوم هو: هل تنقل السينما الوثائقية الواقعَ كما هو، أم أنها تعيد تشكيله وفق رؤية صانعها؟

لقد أظهرت الدراسات السينمائية والإعلامية الحديثة أن الوثائقي لا يكتفي بتسجيل العالم، بل ينتج خطاباً بصرياً يختار زاوية نظر محددة ويقترح تفسيراً للأحداث من وجهة نظرها؛ فالكاميرا لا ترى وحدها، بل ترى عبر وعي إنساني ينتقي ويؤطر ويمنح المعنى. (2)

تتزايد أهمية هذا النقاش في زمن أصبحت فيه الصورة المصدر الأول للمعلومة، خصوصاً لدى طلبة الإعلام والصحفيين الذين يعتمدون على الوسائط البصرية لفهم الواقع ونقله، مع العلم بأن التفكير في علاقة الصورة بالحقيقة لم يعد قضية جمالية وإنما صار مسألة معرفية وأخلاقية تمس جوهر العمل الإعلامي نفسه، خاصة أن الظاهرة الغالبة اليوم هي الانتقال من المضامين إلى الأشكال، ومن التأثير بالفكر إلى الإبهار بالصورة.(3)

قدر الكاميرا أن تكون طرفاً منحازاً

يبدو التصوير في ظاهره عملية تقنية بسيطة؛ فالكاميرا توضع أمام الواقع فتقوم بتسجيله أو استنساخه، غير أن كل عملية تصوير تقتضي بداية سلسلة من الاختيارات الحاسمة:

أين توضع الكاميرا؟ من يدخل الإطار؟ ماذا يُحذف؟ ومتى يبدأ التسجيل؟ ومتى يتوقف؟ وكلما أطرت الكاميرا العالم الخارجي سلطت الضوء على جانب وحجبت جوانب أخرى لدواعٍ موضوعية وذاتية. (4)

هذه القرارات ليست تقنية فحسب، بل هي فكرية وأخلاقية أيضاً؛ إذ يجد المخرج نفسه مجبراً على أن يحدد - بشكل مسبق - ما ينبغي أن يراه المتفرج، وبذلك يحدد الطريقة التي سيفهم بها الواقع من زاوية نظره الذاتية التي تتوزع بين الكفاءة والإنجاز.

ولهذا يرى كثير من منظّري السينما أن الصورة لا تعكس العالم ولا تعيد إنتاجه، ما دامت اللقطة - أصغر وحدة في اللغة السينمائية - هي غير الواقع تماما، بالمقابل هي رؤية وموقف منه تجعله محكوما بقيود الوسيط التعبيري (الصورة+ الصوت+ الحركة).

في هذا السياق يلتقي العمل الوثائقي مع العمل الصحفي؛ فكلاهما يشتغل على الوقائع والأحداث، لكنهما في الوقت نفسه يبنيان خطابين حولها. إن اختيار زاوية واحدة للرؤية يقتضي بالضرورة استبعاد زوايا أخرى، وهو ما يجعل الحياد المطلق أمراً مستحيلاً ودليلاً على تباين الآراء حول المعطى الموضوعي الواحد.

أظهرت الدراسات السينمائية والإعلامية الحديثة أن الوثائقي لا يكتفي بتسجيل العالم، بل ينتج خطاباً بصرياً يختار زاوية نظر محددة ويقترح تفسيراً للأحداث من وجهة نظرها؛ فالكاميرا لا ترى وحدها، بل ترى عبر وعي إنساني ينتقي ويؤطر ويمنح المعنى.

إن المصور لا يرى العالم كما هو فقط، بل يراه ذاتاً منفصلة عن الموضوع ومتصلة به في الوقت نفسه، ذلك أن النص الفيلمي الوثائقي هو فسيفساء نصوص سابقة ومعاصرة داخل بناء تفاعلي. (5)

الوثائقي والروائي.. حدود متحركة

اعتاد الجمهور الفصل الصارم بين الوثائقي بوصفه حقيقة، والروائي بوصفه تخييلاً، إلا أن السينما الحديثة كشفت سذاجة هذا التقسيم؛ لأن كليهما يستلهم الواقع ويعيد بناءه باعتمادهما معاً على تقنيات السرد الدرامي نفسها: بناء الشخصيات، وخلق التوتر، وتنظيم الزمن، وصناعة لحظات التأثير العاطفي، والسير في الغالب على خطى الأفعال الثلاثة، نذكر منها فيلم «كفر ناحوم» للمخرجة اللبنانية نادين لبكي (6) الذي يطرح بوضوح فكرة الحدود الوهمية بين النوع الروائي والنوع الوثائقي، فكل منهما فيلم تخييلي، قد يحكيان نفس القصة لطفل يعيش في فقر قاسٍ في بيروت،

يبدو التصوير في ظاهره عملية تقنية بسيطة؛ فالكاميرا توضع أمام الواقع فتقوم بتسجيله او استنساخه، غير أن كل عملية تصوير تقتضي بداية سلسلة من الاختيارات الحاسمة (غيتي).

يلتقي العمل الوثائقي مع العمل الصحفي؛ فكلاهما يشتغل على الوقائع والأحداث، لكنهما في الوقت نفسه يبنيان خطابين حولها. إن اختيار زاوية واحدة للرؤية يقتضي بالضرورة استبعاد زوايا أخرى، وهو ما يجعل الحياد المطلق أمراً مستحيلاً ودليلاً على تباين الآراء حول المعطى الموضوعي الواحد.

يعتمدان نصاً مرجعيّاً واحداً يمكّن من تأويل العالم القصصي حسب الصيغة القرائية، وقد يخال القارئ أو المتفرج ألّا اختلاف بينها، وكأنها مجرد تنويع في الأشكال التعبيرية (روائية، وثائقية أو تسجيلية) التي لا تعدو كونها أوعية حاملة للمعنى.

إن معظم شخصيات فيلم «كفر ناحوم» هي حقيقية لها وجود سابق ومعاصر للفيلم، ويمكن التأكد من ذلك بشتى الطرائق، لكنها خلف الكاميرا تفقد بعضا من هويتها؛ عليها أن تتحرك وتتصرف وفق صناعة أو بناء له قواعد صارمة، حيث من الصعب الاشتغال خارج منطقها الداخلي وإلا اعتبرت خارج لعبة النوع الصارمة.

إذن تتراوح تجارب الشخصيات بين الواقع الخام وبين التخييل الروائي، وكأن على العالم الخارجي أن يكتفي بالإجابة عن أسئلة المخرج أو المؤلف الذي يعيد بناء العالم، يعيد تقطيعه وتركيبه حسب إملاءاته التقنية؛ الفنية والجمالية، فيوهم بالواقعية ويخفي التمييز بين المعطى الموضوعي والبناء الفني.

مع هذه الأعمال يصبح الواقع مادة أولية، بينما تتولى السينما إعادة تنظيمه دراميا.

وهكذا يتجاور الوثائقي والروائي داخل منطقة مشتركة تتجاوز التصنيفات التقليدية.

الوثائقي - كالروائي - تجربة ذاتية

لم يعد المخرج الوثائقي مراقباً يقف خارج الأحداث، بل أصبح جزءاً منها، ويتجلى ذلك بوضوح في فيلم «من أجل سما» للمخرجة وعد الخطيب (7) الذي يعرض الحرب الأهلية السورية الأخيرة من منظور وثائقي درامي. لم يقف هذا العمل عند التقارير الإخبارية عن مدينة حلب، بل احتواها كجزء من العالم القصصي وحولها بفضل كاميرا محمولة في الغالب إلى عمل سينمائي يمزج بين الحدّين؛ حيث جعلت المخرجة من علاقتها بابنتها سما بنية عميقة للمحكي الوثائقي والروائي على حد سواء، ولا يمكن البتة الحديث عن هذا المحكي من السيرة الذاتية خارج عين الكاميرا المحمولة وإكراهاتها التقنية والفنية.

إن كل الصور والتعليقات هي نتاج تركيب بصري وسمعي متحرك بإيقاع ذاتي، لا يؤرخ لهذه الحرب بقدر ما يعبر عن حالة نفسية قد تمتد من الأنا المفرد إلى الأنا الجمع.

في فيلم «من أجل سما» نرى الحرب من الداخل لا من مسافة صحفية باردة؛ حيث يتحول الخوف والأمومة والحب والفقد إلى عناصر سردية أساسية تجعل الفيلم أقرب إلى اليوميات الحميمية منه إلى التغطية الإخبارية، وهو ما يزكّي فكرة أن الوثائقي لا يعكس الواقع وإنما يكشفه ويعيد تشكيله من جديد.

الواقع يحتاج إلى سرديات

الواقع في الحياة اليومية فوضوي ومنفلت يفتقر إلى بداية واضحة أو نهاية محددة، بينما يجنح الفيلم إلى بنية سردية خالصة؛ كي يصبح قابلاً للفهم والإدراك، حيث يتدخل المونتاج باعتباره الأداة الأساسية لصناعة المعنى.

يقوم المونتاج بترتيب الأحداث، وبناء العلاقات بين اللقطات وخلق إيقاع عاطفي، فالمعنى لا يوجد داخل الصورة منفردة، بل يولد جراء تركيب الصور والأصوات.

قد يتماس الفيلم الوثائقي مع الكتابة الصحفية السردية الطويلة التي تنظّم الوقائع داخل قصة درامية واضحة.

تذهب بعض الأفلام - منها فيلم « ملح هذا البحر» (8) - أبعد من ذلك فتجعل الواقع نفسه أساساً للتخييل الفني الذي ينطلق من سياق سياسي وتاريخي حقيقي مرتبط بالهوية الفلسطينية والمنفى والعودة؛ إذ يعتمد الفيلم على شخصيات روائية داخل تجربة جماعية واقعية، لكن بأسلوب روائي درامي.

لا يسأل المتفرج في هذا السياق عن دقة التوثيق بقدر ما يتفاعل مع الإحساس بالواقع الفيلمي، من هنا يبرز مفهوم الواقعي الروائي بديلاً عن الواقعي التسجيلي؛ فالفيلم وهو ينزع نحو البناء الذاتي لا يبتعد عن العالم القصصي المناصر لرؤية سردية ملتزمة بالقضية الفلسطينية.

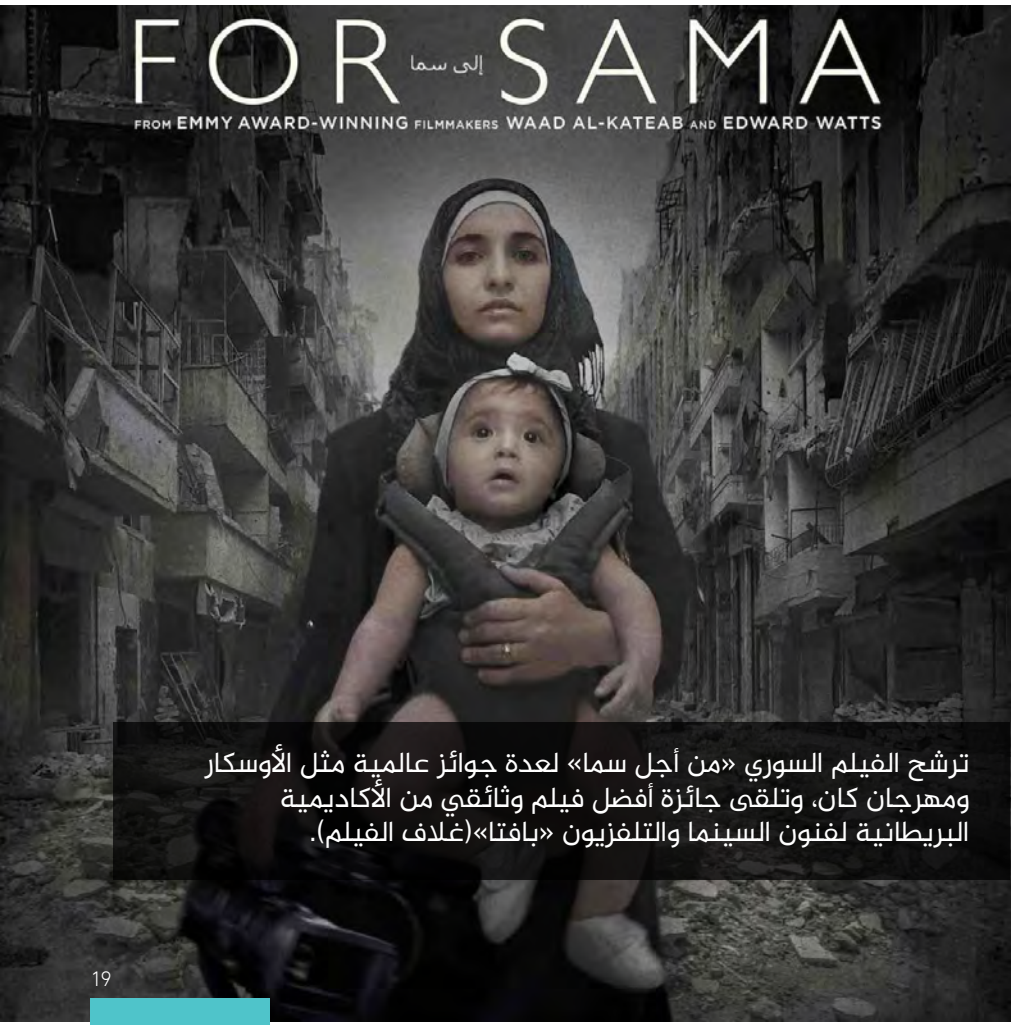
يثوي خلف المتخيل الغنائي اكتشاف جديد لحقيقة إنسانية هي أعمق من التسجيل المباشر.

المتفرج بصفته شريكا في المعنى

لا يكتمل الفيلم عند انتهاء التصوير أو المونتاج؛ لأن المعنى الحقيقي يتشكل أثناء المشاهدة، فكل متفرج يفسر الفيلم انطلاقاً من ثقافته وتجربته ومواقفه الاجتماعية والسياسية، لذلك يمكن لفيلمين متطابقين أن ينتجا قراءات مختلفة لدى جمهورين مختلفين.

في الوثائقي تحديداً تنشأ علاقة ثقة بين الفيلم والمتلقي؛ إذ يفترض المشاهد أن ما يراه مرتبط بالواقع حتى وإن كان مبنياً فنياً، يسمى ذلك «عقد التلقي»، وعندما يشعر المتفرج بأن الفيلم تلاعب بالوقائع ينكسر هذا العقد ويظهر الإحساس بالزيف أو الكذب (9).

يقف الفيلم الوثائقي في منطقة وسطى بين العمل الصحفي والعمل السينمائي؛ تبحث الصحافة عن المعلومة الدقيقة بينما تسعى السينما إلى خلق تجربة جمالية، ويتميز الوثائقي بالجمع بين الوظيفتين معاً: يمثل معرفة عن العالم ويعرض لغة وأسلوبا فنيين في الآن نفسه.



ترشح الفيلم السوري «من أجل سما» لعدة جوائز عالمية مثل الأوسكار ومهرجان كان، وتلقى جائزة أفضل فيلم وثائقي من الأكاديمية البريطانية لفنون السينما والتلفزيون «بافتا»(غلاف الفيلم).

> **في الوثائقي تحديداً تنشأ علاقة ثقة بين الفيلم والمتلقي؛ إذ يفترض المشاهد أن ما يراه مرتبط بالواقع حتى وإن كان مبنياً فنياً، يسمى ذلك «عقد التلقي»، وعندما يشعر المتفرج بأن الفيلم تلاعب بالوقائع ينكسر هذا العقد ويظهر الإحساس بالزيف أو الكذب**

يقف الفيلم الوثائقي في منطقة وسطى بين العمل الصحفي والعمل السينمائي؛ تبحث الصحافة عن المعلومة الدقيقة بينما تسعى السينما إلى خلق تجربة جمالية، ويتميز الوثائقي بالجمع بين الوظيفتين معاً: يمثل معرفة عن العالم ويعرض لغة وأسلوبا فنيين في الآن نفسه.

لهذا يصعب أحياناً تصنيف بعض الأعمال المعاصرة: هل هي تحقيقات صحفية مطوّلة أم أفلام سينمائية؟ أم هي محكيات قصصية سردية؟

كثيرة هي الوثائقيات التي تستخدم أساليب التحقيق الإعلامي، ورغم ذلك تُعرض في المهرجانات السينمائية، وهو ما يدل على أن الحدود بين الإعلام والفن مرنة ونسبية.

لماذا تبدو الصورة صادقة؟

يرتبط إحساسنا بصدق الوثائقي بقوة الصورة المتحركة التي تمنح انطباع الحضور المباشر وكأن المشاهد يعيش الحدث بنفسه، غير أن هذا الإحساس مضلّل؛ لأن كل صورة تختار زاوية واحدة للرؤية وتختصر الزمن وتخفي ما يقع خارج الإطار، ولأن السينما عموما تشتغل على المونتاج الجدلي بين المرئي وغير المرئي.

وبصيغة أدق، فإن كل صورة تكشف وتخفي في آن واحد؛ فالكاميرا تُظهر العالم لكنها أيضاً تحجبه، وهو ما يجعل الصدق البصري نتيجة بناء سينمائي وليس انعكاساً آلياً للواقع.

يميز بعض النقاد بين «الواقع» باعتباره ما يوجد خارج الفيلم سابقاً له و»الواقعي» بوصفه إحساساً بالحقيقة داخل الفيلم؛ فالسينما لا تستطيع امتلاك الواقع كاملاً، لكنها قادرة على خلق شعور قوي بالواقعية.

ولهذا، قد يبدو الفيلم الروائي أكثر صدقاً من وثائقي ضعيف البناء؛ لأن الصدق السينمائي لا يعتمد على الموضوع وحده، بل على الشكل والرؤية والأسلوب.

يمثل كل فيلم - وثائقياً كان أو روائياً - محاولة لإعادة خلق العالم؛ حيث ينتقي المخرج لحظات معينة يمنحها معنى ويقترح طريقة خاصة

يتدخل المونتاج باعتباره الأداة الأساسية لصناعة المعنى كي يصبح الفيلم قابلاً للفهم والإدراك ضمن سردية خاصة. (غيتي).

لرؤيـة الحيـاة خلالهـا، وبالتالـي تصبـح السـينما أداة معرفـة بقـدر مـا هـي أداة تعبيـر جمالـي.

إن السـينما لا تخبرنـا فقـط بمـا حـدث، بـل تسـاعدنا على فهـم إحساسـنا تجـاه مـا حـدث، وهـو مـا يمنـح الصورة قوتهـا الفكريـة والعاطفيـة مـعاً (10). في عصـر الشـبكات الاجتماعيـة والفيـض الهائـل مـن الصـور، لـم يعـد السـؤال كيـف نصـوّر الواقـع بـل كيـف نفهمـه؛ وذلـك نظـراً لتحـوّل الفيلـم الوثائقـي إلـى فضـاء للتفكيـر النقـدي في العالـم وفي علاقتنـا بـه، مذكّـراً إيانـا بـأن الحقيقـة ليسـت معطـى جاهـزاً، بـل هـي بنـاء وإنتـاج مشـترك بيـن صانـع الصـورة والمتلقـي.

تكشـف أعمـال مثـل «مـن أجـل سـما» و«كفـر ناحـوم» و«ملـح هـذا البحـر» أن العلاقة بيـن الوثائقـي والروائي متغيرة وأن حدودهـا عابـرة لجغرافيـة الأنـواع؛ لأن السـينما المعاصـرة تتحـرك داخـل منطقـة مركبـة أو هجينـة يمتـزج فيها الواقـع بالذاكـرة، والتاريـخ بالتجربـة الشـخصية، والتوثيـق بالتخييـل.

إذن لا تكمـن قـوة الفيلـم الوثائقـي في ادّعـاء امـتلاك الحقيقـة، بـل في القـدرة على مسـاءلتها؛ فالفيلـم الوثائقـي هـو دعـوة إلـى مشـاهدة العالـم بوعـي نقـدي، وإلـى إدراك أن كل صـورة تحمـل رؤيـة، وأن كل رؤيـة تمثـل تـأويلًا ممكـناً للواقـع.

بهـذا المعنـى يصبـح المتفـرج - كالصحفـي وصانـع الفيلـم - شـريكاً في بنـاء الحقيقـة لا مجـرد متلـق لها، ويصبـح إدراك الواقـع في جوهـره تـأويلًا متجـدداً بيـن الدلالـة والرمـز. الوثائقـي ليـس مـرآة للواقـع، بـل خطـابٌ يدّعـي الإحالـة إليـه، بينمـا الروائـي خطـابٌ يقـوم على التخييـل، حتـى عندمـا يسـتلهم الواقـع.

المراجع

(1) Gardies (A), Bessalet (j) :200 mots clés de la théorie du cinéma, Paris, Cerfs 1982 page 64

(2) الكاميـرا تؤطّـر، الكاميـرا تحجـب، حسـب مقولـة المنظـر الفرنسـي أنـدري بـازان؛ أي أن تأطيـر الموضـوع هـو انتقـاء يتضمـن إقصـاء، ومـن ثـم فالكاميـرا لا تـرى وإنمـا توجّـه نظـر المتلقـي، وهـي بالتالـي فعـل ذاتـي متعمـد وغائـي.

(3) الفيلـم الوثائقـي كـدأب الروائـي هـو سـرد أكثـر منـه قصـة، هـو اشـتغال على الشـكل التعبيـري، حيـث يمثـل الواقـع درجـة دنيـا في البنـاء الدرامـي.

(4) الكاميـرا لا تفكـر لذاتهـا أو بذاتهـا، هـي أداة تعيـد تشـكل الواقـع الموضوعـي وفقـا للـذات.

(5) الحديـث هنـا عـن ظاهـرة التنـاص الفيلمـي؛ أي أن الوثائقـي هـو في حـوار دائـم مـع المعاصـر واللاحـق مـن الأشـكال التعبيريـة الأخـرى.

(6) يختلـف المهتمـون في تصنيـف فيلـم «كفـر ناحـوم» للمخرجـة اللبنانيـة نادين لبكـي؛ بيـن الروائـي والوثائقـي، والبعـض يـراه مـزجاً بينهمـا، وهـي إحالـة إلـى صرامـة نظريـة الأنـواع الفيلميـة التـي تتحكـم إلـى اليـوم في الكتابـات النظريـة والنقديـة المعاصـرة.

(7) فيلـم «مـن أجـل سـما» للمخرجـة وعـد الخطيـب الـذي يمـزج بيـن التسـجيلي والوثائقـي والروائـي، وهـو مـا أربـك دعـاة نقـاء النـوع الأدبـي.

(8) فيلـم «ملـح هـذا البحـر» للمخرجـة آن مـاري جاسـر، هـو شـكل فنـي جمالـي أكثـر منـه التـزاماً أخلاقـياً، يبـدأ بقـراءة وثائقيـة ثـم يدفـع تدريجـياً إلـى قـراءة تخييليـة، دونمـا إعلان صريـح عـن هـذا التحـول.

(9) يمكـن الإحالـة على كتابـات المنظـر الفرنسـي روجيـه أودان السـيميائية -التداوليـة التـي تميـز بيـن القـراءة الوثائقيـة والقـراءة التخييليـة التـي تتعـدى الصـور الفيلميـة إلـى نمـط قراءتهـا. هـذا يعنـي أن الفيلـم لا يكـون وثائقـياً أو روائـياً في ذاتـه، بـل يُصبـح كذلـك عبـر فعـل القـراءة.

(10) يصعـب تأويـل الفيلـم خـارج قوانيـن النـص الداخليـة والخارجيـة، فـضلا عـن السـياق العـام الـذي يتحكـم في الإدراك الجمالـي.

الوثائقيات القصيرة في زمن المنصات الرقمية

محمد بشتاوي

أحدثت منصات التواصل الاجتماعي وأدوات الإنتاج المحمولة تحولاً جذرياً كسر احتكار الشاشات التقليدية، مما أعاد بعث «الفيلم الوثائقي المصغر» كقالب مستقل يعتمد على التكثيف البصري والإيجاز. ويمتاز عن التقرير الإخباري بتركيزه على ترسيخ الأثر الشعوري والعمق الإنساني بدلاً من مجرد نقل المعلومة.

فرض تطور منصات التواصل الاجتماعي كسر «احتكار الشاشة» الذي كان يمارسه التلفزيون والسينما سابقاً كنافذة عرض وحيدة للمنتَج الإعلامي بكافة أشكاله وأنماطه، وهو الأمر الذي فرضَ على المؤسسات الإعلامية والمنتجين الذهابَ نحوَ قالب الساعة التلفزيونية أو نصف الساعة التلفزيونية دونَ التورط في قوالبَ مُصغرة أو قصيرة جداً (من دقيقة إلى 10 دقائق).

ونظراً إلى هذه المعادلة القديمة، فقد لجأت المؤسسات - في بعض الأحيان- إلى تمديد المدة الزمنية دون حاجة أو إلى الحشو والتكرار؛ هرباً من إنتاج فيلم قصير لا يلبي شروط الشاشة، وكان المَخرَج الوحيد في هذه الحالة إنتاج أفلام قصيرة ضمن برنامج يقدّم في الساعة الواحدة عدة أفلام.

اليوم.. اختلفَ الإيقاع، وبُعث من جديد الفيلم الوثائقي القصير جدا أو المُصغَّر مستفيداً من تطور منصات التواصل الاجتماعي وتطور وسائل الإنتاج؛ فأصبح الموبايل قادراً على التصوير وتسجيل الصوت ثم المونتاج، فأفادَ ذلك منتجي البرامج والأفلام، وبالطبع.. التغطيات الإخبارية.

ورغمَ وجود مساحة مشتركة يستفيد منها قطاعي البرامج والأخبار، فإن ثمة مفترقَ طرق ينفصل فيه الفيلم عن الخبر؛ فكلاهما يستفيد من خوارزميات «الإيجاز»، وكلاهما مجبرٌ على فن التكثيف، إلا أن الخبر يرتبط بأحداث آنية ووظيفته الإخبار، وقد يكونُ تقريراً يُبث على منصات التواصل، وغالباً ما يكون في قالب رأسي التصوير، مقابل الفيلم « «الومضة الوثائقية» التي تسعى إلى ترسيخ الأثر الشعوري لدى المتلقي؛ لذا يهتمّ الفيلم القصير جداً بالجماليات، فتجد قالبه أفقيّاً لتصوير البيئة المحيطة بالقصة.

الفيلم القصير جداً قد يكونُ صامتاً؛ بلا كلام من معلقٍ مثل ومضة وثائقية هدفها إيصال شعورٍ ما (غيتي).

ووسطَ ركام الفيديوهات والمقاطع المصورة القادمة من أماكنَ شتى؛ من مؤسسات وأفراد، من مختصين وهواة، تشقُّ الفيتشرات الإخبارية القصيرة المنتجة بشكلٍ احترافي طريقاً نحو الانتقاء فنّي التقاط الأفضل ومعالجته فنيّاً في لقطات سريعة، مع كلمات تفسيرية وتوضيحية على المنصات لتتناسب مع المتلقي المُتَصَفِّح الذي يقلبَ الصفحات، يتوقف عند بعضها ويتجاوز بعضها الآخر، في حين أن الفيلم الوثائقي القصير جداً يبحث عنهُ المتلقي المُشاهد الذي يريدُ أن يستمتعَ بجماليات الفيلم، أو يتعمقَ في مضامينهِ ورسائلهِ.

الفيلم القصير جداً قد يكونُ صامتاً؛ بلا كلام من معلقٍ، وأذكر هنا فيلم «اغتيال جنةً».. وهو ومضة وثائقية مدتها 43 ثانية، من تصوير منتجته مي محمد. يحكي الفيلم قصة طفل يركب عربة صغيرة يقودها في ممر شبه معتم، وهو يغني بصوته «جنة جنة أللّه يا وطنا / يا وطن يا حبيب..»، ثم يتوقف فجأة في آخر الممر الذي ينتهي بباب يتكون جزء منهُ من الزجاج: لحظات صمت قصيرة جداً – بضعُ ثوانٍ – ثم تبدأ عدسة الكاميرا بالاقترابً، يُصاحبها بعض الغباش الذي سببه ضبطُ العدسة، حتى نرى ظهر الطفل الذي لا ندركُ له ملامح واضحة، ويدهُ تتحسسُ ثقباً أحدثته رصاصةُ في الزجاج. بث الفيلم على شبكة شام الإخبارية على موقع يوتيوب في العام 2012.

في هذا الفيلم، نتلمس البساطة الواضحة ذات الدلالة العميقة في المعنى، والفيلم مُكثفٌ يختزل الحالة السورية في تلك الفترة؛

اليوم.. اختلفَ الإيقاع، وبُعثَ من جديد الفيلم الوثائقي القصير جدا أو المُصغَّر مستفيداً من تطور منصات التواصل الاجتماعي وتطور وسائل الإنتاج؛ فأصبح الموبايل قادراً على التصوير وتسجيل الصوت ثم المونتاج، فأفادَ ذلك منتجي البرامج والأفلام، وبالطبع.. التغطيات الإخبارية

شبه الظلام الذي ينتشر على جنباتِ ممرٍ ضيقٍ يرمزُ إلى الوضعِ الذي تَمر بهِ بلادُ أثخنتها الحرب. حركة الطفلَ على العربة المتأرجحة يميناً ويساراً في ممر مستقيم تشير إلى تخبط وعدم استقرار. الوصول إلى آخرِ الممر وصمت الطفل عن إكمال الأغنية الشهيرة «جنة جنة» تعكسُ حالة صدمة برصاصة اخترقت الباب وأحدثتً فيه ثقباً؛ كأنها تعبيرٌ عن حالة الوطن الذي ننشدُ لهُ أجمل الأغانَي فنصابُ بخيبةٍ لواقع حاله. صمت الطفل الذي يتفقدُ الثقب في الباب شكّل النتيجة التي تترك

ساهم التحول الرقمي في خروج الوثائقيات القصيرة والأفلام القصيرة جدا من «شقِّ العزلة» «بعيدا عن احتكار الشاشات» للعرض (غيتي).

المُشاهدَ أمام نهاية مفتوحة على التأمل حول المآل الذي وصلَ إليه الحال. بهذا التكثيف والإيجاز وصلنا إلى «اغتيال جنة»، والمقصود هنا اغتيال الوطن السوري.

ومقابل هذه الثواني المعدودة التي أوصلت إلينا حالة الشعور، يذهب قطاع الأخبار إلى سرد إخباري حول قصفٍ حيٍّ أو اقتحام منزل أو اعتقال قياديٍّ أو ارتكاب مجزرة، وهكذا، وإن رَفعت بعض الأخبار - عبر الكلمة والصورة - حالةَ الشعور بالتعاطف إلا أن وظيفتها الأولى تنصبُّ على تغذية المُشاهد بالمعلومة.

تعنى الأفلام القصيرة بوصول المتلقي إلى حالة دهشة ومتعة فارقة في تركيبِ الحكايةً وإعادةً صياغتِها على نحوٍ يجعلهُ يتوقفَ ويعيد المشاهدةً مجددا، ويفكر في المعنى. لذا أطلق البعض على الوثائقيات القصيرة جدا تعبير «سينما الهايكو»، و«الهايكو» أسلوب شعري ياباني يستخدمُ ألفاظاً بسيطة للتعبير عن معانٍ عميقة، وعادة ما يقعُ في ثلاثةً أسطر مع عدد قليل من الكلمات، وقد طوّره البعض ليكون في بيت واحد. نقرأ في «هايكو الحرب» المترجم عن الإنجليزية (1) الومضتين التاليتين:

1.
يدٌ بتراء تحاولُ عبثًا أن تمسحَ
الدموع
(سيلفا ميزيريت، سلوفينيا)

2.
في القرية التي قُصِفَت
امرأة عجوز
تلعنُ بقاءَها حية
(زيلجكو فوندا، كرواتيا)

بهذه البساطة، تُعبِّر الومضات عن الحرب وما ينتج عنها دونَ تفاصيل، مع حمولات عالية من حالة الشعور، ودهشة تدعو إلى التأمل، وهو الأمر الذي يسعى الفيلم القصير جدا إلى الوصول إليه؛ أعني تعميق حالةَ فرح أو حزن أو مشاعر مختلطة أو تفكيرٍ في ماهية الحالة!

> **تعنى الأفلام القصيرة بوصول المتلقي إلى حالة دهشة ومتعة فارقة في تركيبِ الحكايةِ وإعادة صياغتها على نحوٍ يجعلُه يتوقف ويعيد المشاهدة مجددا، ويفكر في المعنى**

من الأفلام القصيرة أيضا، أستحضر فيلم «بعيداً عن الوطن» (1969)، للمخرج والسينمائي العربي الراحل قيس الزبيدي الذي حمل الكاميرا وصور مخيم سبينة؛ الأطفال والنساء والرجال وحركة المجتمع، ثم أحضرَ أطفال مخيم سبينة (مخيم للّاجئين الفلسطينيين في سوريا) وعرض لهم الشريط المصور على شاشة تلفزيون، وراقبَ ردَّةَ فعلهم، فجاءت تعليقاتهم على نحوٍ من البراءة والدهشة حول هذا العالم الذي يشاهدونهُ لأول مرة، فبدأوا الحديث بعفوية؛ «هذا خالد.. هذه فائزة»، مع استرجاع لذكريات هنا أو هناك في ضوء ما يشاهدونه، وسطَ ضحكات تعكسُ درجةً عالية من الافتتان بهذا المشهد البصري.

نلاحظ في «بعيداً عن الوطن» أن المخرج أحدثَ تفاعلاً لدى الأطفال من خلال الصورة؛ وهذا يؤكدُ التأثير الذي يتركهُ المشهدُ البصري حينَ يتجاوز المعقول لدى المتلقي، ويقدمُ له الجديد والفريد من نوعهِ والمختلفَ عن السائد؛ فالأطفالَ يشاهدون أنفسهم وجيرانهم ومخيمهم للمرة الأولى، وقد قادَ ذلك إلى حالة من الضحك والاستغراب والدهشة.

الشق.. نظرة خاصة إلى الحياة والعزلة

وفي تجارب الفيلم القصير جدا، يُجسد فيلم «الشقّ» (أقل من 4 دقائق) لمخرجته السورية ريم الغزي (2) قدرته على التعبير عن فكرة العزلة بشكلٍ مكثف، لنرى عبره الحياة من زاويةٍ خاصة لرجلٍ كبير في السن ينزوي في محلِّهِ الصغير والضيق، ناظرا إلى الشارعَ والمجتمع من خلال شقّ الباب.

نرى في لقطات مقربة جداً وجهَه ويده وهي تمسك بـ «المكوى». وبينما يعملُ في كي الملابس نسمعهُ يقول باختزال: «الناس هنا متعبة، القرب منهم عذاب، والبعد عنهم رحمة».

وبإشارة مقتضبة منه، نفهم أن لديه أسرة مكونةً من أربع بنات وولدين فقدَ أحدهما وبقي الآخر؛ ولأن الناس تعاملوا معه على أنه أبُ لولدٍ واحد، دخل في عزلته منذ ذلك الحين وقرر الانفصال عن الناس الذين نسوه مع تقادمِ الوقت.

يعزز شعورَ المتلقي بالعزلة بعضُ اللقطات لـ «العم سمير»؛ نراهُ يشاهدُ العالم الخارجي، يسمعُ أصواتَ سكان الحي الذي يعيشُ فيه، يستمعُ إلى أم كلثوم تغني «بعيد عنك.. حياتي عذاب»، وصولاً إلى حديثه المقتضب المكثف: «الناس توحّشَت»، ثم الاستخدام الخفيف للإضاءة، وامتداد مساحة العتمة التي تشكّلُ جزءاً من كادرِ الصورة؛ لدرجة أن «الشاشة السوداء» تظهرُ في عدّة ثوانٍ بينما بطلُ الفيلم يتحدث، وضاعفَ هذا الشعور أيضاً استخدام الموسيقى.

15 عاماً من العزلة اختزلتها المخرجةُ في أقل من أربع دقائق، توضّح لنا كيف يمكن تكثيفُ الفكرة بصريّاً والاشتغال عليها انطلاقاً من بعض الرمزيات مثل شقّ الباب، وأغنية أم كلثوم.

وفي مجمل ما أشرت إليه سابقا، هناك مفاتيح في إنتاج الأفلام القصيرة والقصيرة جدا تساعد على أن يكون المُنتج مختلفاً وناجحا: البساطة وعدم التعقيد - ولا نعني بذلك السطحية-، وغياب المقدّمات الطويلة، وتوظيف الرموز البصرية، وبتقديري فإن معالجة الفكرة وزاوية المعالجة هما الأهم في عملية البناء، مع التأكيد على ضرورة التكثيف.

ساهم التحول الرقمي في خروج الوثائقيات القصيرة والأفلام القصيرة جدا من «شقِّ العزلة» «بعيدا عن احتكار الشاشات» للعرض؛ فكانت القدرة على تكثيف اللحظة العابرة والتقاطها ومعالجتها بشكل مبتكر كافيةً لجعل الحدث الآني أثراً باقياً في ذاكرتنا المصورة، وكما اختزل الهايكو الكلام الكثير في عبارات مكثفة وقصيرة وموجزة، كانت الوثائقيات القصيرة تنفضُ ركامَ الصور والمواد المصورة؛ لتقدِّمَ لنا مقاربات مختزلة تعمّقُ الشعور والحس الإنساني بالقضايا المُختلفة.

كما اختزل الهايكو الكلام الكثير في عبارات مكثفة وقصيرة وموجزة، كانت الوثائقيات القصيرة تنفضُ ركامَ الصور والمواد المصورة؛ لتقدِّمَ لنا مقاربات مختزلة تعمّقُ الشعور والحس الإنساني بالقضايا المختلفة.

المراجع

(1) انظر، موقع مداميك: https://www.medameek.com/?p=132431

(2) صُوِّر الفيلم في حي المنيل بالقاهرة الذي تسكنه «منة إكرام» مؤلفة الفيلم التي شاركت المخرجة في تنفيذ فكرته، وقد أنتجته «سمات Semat» في مصر عام 2008.

الدراما الوثائقية.. السرد الجمالي بديلا للكاميرا المفقودة!

هاني بشر

تثير الاستعانة بالدراما في الوثائقيات نقاشاً بين التوجس من التزييف والاحتفاء بملء فراغ الأرشيف البصري المفقود. ويقع هذا القالب الهجين في منطقة وسطى تدمج التأثير الوجداني بالواقع التوثيقي. ويتطلب توظيفه التزاماً بقيود أخلاقية صارمة منعاً للتضليل. ومع صعود المنصات الرقمية، تجاوزت «الدكيودراما» قيود التلفزيون الصارمة لتنطلق نحو آفاق إبداعية وسينمائية جديدة.

أثناء الإعداد والإخراج لفيلم وثائقي على قناة الجزيرة عن الذكرى التسعين لوعد بلفور لم تسعفني اللقطات الأرشيفية، ولا المشاهد الواقعية أثناء التصوير في المواقع المختلفة في بريطانيا - كمقدم للفيلم - في سرد بناء وثائقي متكامل يستحضر هذه الذكرى الهامة. فكرت في تجسيد بعض الأحداث التاريخية عن طريق مشاهد درامية تحاكي الواقع لتقوية السرد البصري لبناء الفليم، وتلك اللحظة كانت الأولى لبداية اهتمامي الإخراجي والأكاديمي بالدراما الوثائقية أو الدكيودرما.

إن مجرد ذكر الدراما والوثائقيات في مصطلح واحد يسترعي انتباها من المتخصصين وغير المتخصصين. وهو انتباه يتراوح بين التوجس والاحتفاء. ومناط التوجس هنا هو الخشية من تزييف الحقيقة والتلاعب بها باسم الفن، على اعتبار أن الدراما مرادفة للخيال وأن الوثائقي مرادف للحقيقية والواقع. أما الاحتفاء فينصبُّ على أن الدراما تضخ الحياة في مشاهد واقعية لم تصل إليها كاميرا الفيلم الوثائقي، فتبدو وكأنها أرشيف جديد حصري يكشفه المخرج للمشاهد أول مرة.

يضع الأكاديمي البريطاني ديريك باجيت الدراما الوثائقية في منطقة وسطى ضمن طيف من الأشكال الفيلمية والبرامج التلفزيونية الهجينة؛ ففي أقصى يمين هذا الطيف يقف القالب التخييلي ممثلا في الدراما، وفي أقصى يساره يقف القالب الواقعي ممثلا في الفيلم الوثائقي.

ويطرح باجيت رؤيته بأن هذا القالب من التزواج بين الخيال والواقع هو ضرورة فنية تفرضها مقتضيات الفيلم؛ ولذلك سمّى كتابه «لا سبيل آخر لرواية الحكاية، الدكيودراما في التلفزيون والسينما.»(1)

وقد عبّر عن فكرته تلك بشكل السهم المرفق الذي يعبر عن «علاقة طردية»؛ فكلما اتجهنا يميناً زادت سيطرة «التدخل الإبداعي والخيال» وكلما اتجهنا يساراً زادت مساحة «الحقيقة والأرشيف» وهي كلها قوالب فنية تتطور مع الزمن.

المصدر: كتاب «لا سبيل آخر لرواية الحكاية، الدكيودراما في التلفزيون والسينما.» ديريك باجيت

كانت الدراما الوثائقية «أيام الأمل» عام 1975 على شاشة هيئة الإذاعة البريطانية بي بي سي واحدة من المحطات الهامة في مسيرة هذا النوع الهجين من السرد البصري. فقد كان ظاهر القصة تاريخي يتناول فيه المخرج البريطاني كين لوتش في أربعة أجزاء سنوات من الحرب العالمية الأولى بداية من عام 1916 وحتى الإضراب الكبير في بريطانيا عام 1926.(2) وفي تلك الحقبة كانت البلاد تموج بالصراعات الاجتماعية ونضال الطبقة العاملة. وتزامن عرضها في منتصف السبعينيات من القرن الماضي مع أزمة اقتصادية ضربت البلاد، فبدت وكأنها إسقاط تاريخي على الواقع المعاصر وقتها رغم أنها لم تتناوله من قريب أو بعيد. وهو الأمر الذي أثار حفيظة عدد كبير من المحاربين القدامى لتصوير الجيش البريطاني في الفيلم بصورة سلبية. وثار جدل وصل للصحف البريطانية حول كيفية السماح بعرض مثل هذه الدراما على البي بي سي؛ على اعتبار أنها تعكس وجهة نظر يسارية ولا بد أن يكون

إن مجرد ذكر الدراما والوثائقيات في مصطلح واحد يسترعي انتباها من المتخصصين وغير المتخصصين. وهو انتباه يتراوح بين التوجس والاحتفاء. ومناط التوجس هنا هو الخشية من تزييف الحقيقة والتلاعب بها باسم الفن.

كانت الدراما الوثائقية «أيام الأمل» عام 1975 على شاشة هيئة الإذاعة البريطانية بي بي سي واحدة من المحطات الهامة في مسيرة هذا النوع الهجين من السرد البصري (غلاف الوثائقي).

هناك دراما أخرى تعرض وجهة نظر يمينية من باب تحقيق التوازن. وبسبب الاحتفاء الجماهيري بها، كشفت هذه الدراما الوثائقية عن قوة التأثير الذي يملكه هذا النوع الهجين من الفن. فهو يأخذ من الدراما أفضل ما فيها وهو التأثير الوجداني والحبكة، ويأخذ من الوثائقي أفضل ما فيه

وهو التَماسّ مع الواقع وتسجيل الأحداث.

ورغم تعدد المصطلحات التي تصف المزج بين الدراما والوثائقي، فإن الوصف الشائع لـ«أيام الأمل» هو دراما وثائقية أو دكيودراما؛ أي أن العمل في معظمه يعتمد على التمثيل الدرامي مع دخول عناصر واقعية سواء من ناحية تجسيد التاريخ الحقيقي أو حتى بعض مشاهد الأرشيف. وهذا يختلف عن وصف آخر هو الوثائقيات الدرامية أو دراماذوك التي يعتمد فيها بناء الفيلم فيها على البناء الوثائقي المعتاد مثل الاعتماد على المقابلات مع إدخال بعض المشاهد التمثيلية الدرامية. (3)

وضمن هذا النوع الأخير يصنف فيلم «ميراث بلفور» على شاشة الجزيرة الذي استخدمت فيه مشاهد درامية لشخصيات ساهمت بدور رئيسي في إصدار وعد بلفور الشهير. ولم يكن الممثلون يتحدثون في تلك المشاهد، فقد كان يرافق حركتهم حديث المؤرخين أحيانا والموسيقى أحيانا أخرى مدفوعا باعتبارات منها انخفاض ميزانية الإنتاج ومنها الحرص على الدقة وأمانة النقل التاريخي بما لا يخلّ بمصداقية الفيلم الوثائقي.

وبعد هذا الفيلم بعدة سنوات أنتجت الجزيرة فيلم «خطوط على الرمال، مائة عام على سايكس بيكو» في الذكرى المئوية لاتفاقية سايكس بيكو التي تقاسمت فيها بريطانيا وفرنسا أملاك الدولة العثمانية أثناء الحرب العالمية الأولى. لقد كانت تجربة فريدة للوثائقيات الدرامية على شاشة الجزيرة ذلك أن الممثلين كانوا يتكلمون في المشاهد الدرامية.

ولم يكن قرار تحدث الممثلين في المشاهد الدرامية في فيلم وثائقي سهلا من الناحية التحريرية؛ إذ اقتضى مراجعة دقيقة جدا لنصوص الحوارات الدرامية للتأكد من مطابقتها لمحاضر الجلسات التاريخية لنفي أية شبهة تحيز أو تحريف تاريخي.

> **إن خيار استخدام الدراما في بنية الفيلم الوثائقي يأتي غالبا عند غياب التوثيق البصري للحدث. وهنا يبرز السؤال: هل يكتفي المخرج بالسرد الشفهي لما جرى ويعتمد على الوثائق فقط؟ أم ثمة طريقة إبداعية أخرى لتحويل هذه الشهادات الشفهية الموثقة والمستندات إلى سرد بصري جمالي؟**

الكاميرا المفقودة

إن خيار استخدام الدراما في بنية الفيلم الوثائقي يأتي غالبا عند غياب التوثيق البصري للحدث. وهنا يبرز السؤال: هل يكتفي المخرج بالسرد الشفهي لما جرى ويعتمد على الوثائق فقط؟ أم ثمة طريقة إبداعية أخرى لتحويل هذه الشهادات الشفهية الموثقة والمستندات إلى سرد بصري جمالي؟

في هذا السياق، يبرز عنصر الدراما بوصفه اقتحاما لخصوصية الفيلم الوثائقي، وهو اقتحام يثير جدلا قديما حول حدود التمثيل وإمكاناته؛ إذ يرى منتقدو الدراما الوثائقية أن إعادة تمثيل الأحداث - مهما بلغت دقتها - تظل عاجزة عن بلوغ حقيقة الواقع؛ ما يفتح الباب أمام احتمالات التضليل أو التزوير. في المقابل يذهب رأي آخر إلى أن الكاميرا الوثائقية نفسها ليست محايدة بالكامل؛ فهي لا تزيف الواقع بالضرورة، لكنها تبقى محكومة باختيارات المخرج من زاوية التصوير إلى المونتاج وطريقة بناء السرد، وهي عناصر تفرض بدورها رؤية معينة للواقع.

والزاوية في النهاية هي جزء من المشهد وليست كل المشهد. وبالتالي فإن المصداقية هنا لا تنحصر في النقل الحرفي للواقع لأنه مستحيل، ولكن في فرض بعض قيود أخلاقية على تلك المشاهد الدرامية لمنع الخلط بينها وبين الواقع المسجل. من هذه القيود وضع عبارة «مشاهد تمثيلية» مكتوبة أعلى الشاشة، وتحري الدِّقة والأمانة أثناء تجسيد المشاهد الدرامية بحيث تكون مستندة لأصل توثيقي خارجي تعتمد عليه: سواء شهادة شفاهية أو مستندا هاما. وتبدو الدراما الوثائقية أو الوثائقيات الدرامية في هذا الإطار وكأنها تستحضر كاميرا مفقودة متخيلة كانت تصور الحدث لكنها فقدت. فتأتي الدراما لتستدعيها مرة أخرى.

أكثر من مجرد محاكاة

مع تعدد المنصات الرقمية وتعدد أشكال الإنتاج التلفزيوني والسينمائي تطورت آليات المزج

يرى منتقدو الدراما الوثائقية أن إعادة تمثيل الأحداث - مهما بلغت دقتها - تظل عاجزة عن بلوغ حقيقة الواقع؛ ما يفتح الباب أمام احتمالات التضليل أو التزوير (غيتي).

بين الدراما والوثائقيات وتجاوزت الدراما مجرد محاكاة لأحداث في بنية الفيلم الوثائقي. فعلى سبيل المثال شهد الفيلم الوثائقي «المعضلة الاجتماعية» على شبكة نيتلفيكس نموذجا فريدا من الدراما الخيالية في الفيلم الوثائقي وهي دراما شارحة لموضوعه. فالفيلم يتحدث عن التأثير الاجتماعي السلبي لوسائل التواصل الاجتماعي. وعند حديث المختصين عن التبعات النفسية والاجتماعية والسلوكية، يعرض الفيلم لمشاهد متخيلة لغرفة تحكم وكأن خوارزميات وسائل التواصل الاجتماعي أشخاص حقيقيون يراقبون حركة مستخدمي هذه التطبيقات عبر شاشات مراقبة ويوجهونه فعليا.

هذا النموذج من الأفلام متحرر من قيود الرقابة التحريرية والفنية التي عادة ما تحكم قنوات التلفزيون التي تلتزم بمواثيق مهنية صارمة تحاول جاهدة عدم الخلط بين ما هو خيالي وما هو واقعي لكونها تعرض في معظم الأحيان أخبارا وتحقيقات. إنها أقرب للممارسة الصحفية منها للسينما. ولذلك، فإن كثيرا من مخرجي الدراما الوثائقية أو الوثائقيات الدرامية يضيق بهم عالم التلفزيون ويتجهون نحو السينما. من بين هؤلاء المخرج البريطاني كين لوتش الذي ترك

البي بي سي واتجه لعرض أعماله في السينما. وهذا يقودنا لفكرة أساسية تتعلق بالعلاقة بين القالب الفني ووسيلة العرض. فلا يمكن فصل تأثير التلفزيون كوسيط إعلامي منزلي في المقام الأول - مرتبط بالأخبار - عن الأنماط الفنية التي تعرض عليه. ويجب أن نضع في الاعتبار أن مفهوم الفيلم الوثائقي نفسه هو مفهوم حديث صكه المخرج الأسكتلندي جون غريرسون عام 1926. بعدها أخذ الفيلم الوثائقي أشكالا مختلفة بعد أن وفر له التلفزيون منصة هامة للانتشار. وبالتالي فإن تحور الأشكال الفنية مع تغير الزمن أو وسيلة العرض أمر قائم. وقد تؤدي هذه الأنماط الهجينة بين الدراما والوثائقي إلى قوالب فنية جديدة مستقبلا خاصة بعد أن دخلت المنصات الرقمية على خط إنتاج الفيلم الوثائقي.

> **لا يمكن فصل تأثير التلفزيون كوسيط إعلامي منزلي في المقام الأول - مرتبط بالأخبار - عن الأنماط الفنية التي تعرض عليه. ويجب أن نضع في الاعتبار أن مفهوم الفيلم الوثائقي نفسه هو مفهوم حديث صكه المخرج الأسكتلندي جون غريرسون عام 1926. بعدها أخذ الفيلم الوثائقي أشكاله المختلفة.**

المراجع

(1) Paget, D. (2011) No other way to tell it: docudrama on film and television. 2nd edn.

(2) Sterling, C. H. (ed.) (2009) Encyclopedia of Journalism. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications.
Manchester; New York; Manchester University Press (Book, Whole).

(3) Rosenthal, A. (1998) Why docudrama: fact-fiction on film and TV. Carbondale,
Ill; London; Southern Illinois University Press (Book, Whole).

الفيلم الوثائقي بين الأرشيف والغياب

بشار حمدان

تتحقق القيمة الإستراتيجية للأرشيف البصري الفلسطيني في قدرته على حماية الهوية ومقاومة الطمس والنهب الممنهج من قبل الاحتلال الإسرائيلي. وتبرز هذه القيمة اليوم في غزة؛ حيث تلزم المسؤولية الأخلاقية صناع الأفلام بحفظ آلاف الفيديوهات اليومية وتحويلها من تدفق إخباري عابر إلى وثائقيات إنسانية تحمي الذاكرة الجمعية وتمنع تحول الإبادة إلى حدث منسي.

بعد أن شاهدت أفلام مؤسسة السينما الفلسطينية وتعرفت إلى مخرجيها في مهرجان لايبزيغ للأفلام الوثائقية في ألمانيا الشرقية حملت المخرجة الألمانية مونيكا ماورير كاميرتها الـ 16 ملم وسافرت إلى بيروت عام 1978، وهناك شاهدت مدى التطور في المؤسسات الصحية التي أنشأتها منظمة التحرير الفلسطينية، لتبدأ بتوثيق ما أنشأته المنظمة من مؤسسات اجتماعية وتعليمية وثقافية، والتقاط تفاصيل الحياة اليومية للاجئين الفلسطينيين. وهكذا أنجزت ستة أفلام منها «الحرب الخامسة» الذي شاركت فيه وقدمته الممثلة البريطانية الحائزة على الأوسكار فانيسا ريدغريف، وفيلم «وُلدت من الموت» عن مجزرة منطقة الفاكهاني في بيروت عام 1981 وعن قصة الشهيدة اللبنانية فاطمة الصغير التي كانت حاملا في شهرها التاسع عندما حاولت الهرب من القصف الإسرائيلي ولم تستطع النجاة لكن الشظية التي أصابت خاصرتها أدت إلى خروج طفلتها من رحمها لتنجو الطفلة، وسماها والدها فلسطين، واستعادت مونيكا قصتها في هذا الفيلم الذي تحكي عنه بأنه «الأكثر عفوية ويحمل احتجاجا صاخبا»(1)، من خلال ما توفر من صور أرشيفية لفاطمة وعائلتها ومما صورته حول الحرب والمجزرة لتخلق توليفة بصرية مؤثرة.

الأرشيف كذاكرة حية

غادرت مونيكا لبنان عام 1982 مع خروج منظمة التحرير والفدائيين من بيروت إثر الاجتياح الإسرائيلي، وكان من نتائجه سرقة ونهب جيش الاحتلال للأرشيف الفلسطيني الذي يتضمن مواد سينمائية عديدة، كُشف عن حجمها ومدى أهميتها

> **تنبه الفلسطينيون منذ بداية ثورتهم، إلى أهمية السينما في معركتهم ضد عدو يحاول محو هويتهم، وسعيا منهم لإضفاء المزيد من الشرعية على قضيتهم، فكانت سينما الثورة غنية بإنتاج بصري وأفلام وثائقية ترتكز على رصد للحياة اليومية وتستعيد أرشيف ما يتم توثيقه من أحداث مختلفة.**

في مقالة لعوفر عوديت في صحيفة هآرتس، تحت عنوان «لماذا دفنت صور وأفلام فلسطينية لا تُحصى في الأرشيفات الإسرائيلية» التي ترجمتها مجلة رُمان الثقافية(2)، وتسلط الضوء على جهود الباحثة الإسرائيلية رونا سيلا في البحث عن هذا الأرشيف. وقد وثقت ذلك في فيلم «المنهوب والمخفي»، وتشير المقالة إلى عدد الأفلام التي سرقتها دولة الاحتلال خلال الاجتياح والتي بلغت 158 فيلما من بين مئات الآلاف من المواد التي نهبتها منذ نكبة 1948 واعتبرتها غنائم حرب.

نجحت مونيكا في إنقاذ أكثر من 90 ساعة مصورة، لتصبح هذه المواد بعد سنوات طويلة من الاجتياح ذاكرة حية لا مجرد أرشيف يُحفظ، ذاكرة يمكن أن تُصنع منها أفلام تؤرخ للفلسطينيين وحكاياتهم، واحتفظت مونيكا بهذه المواد لأنها تأمل بأنه سيكون هناك أرشيف وطني فلسطيني يوما ما، كما سعت إلى رقمنة ما صورته تحت مظلة فيلم «تصوير الثورة» حيث استخدمته»بهدف القيام بأرشفة رقمية واسعة لأكبر عدد من المواد المصورة للأفلام».(3)

وفي هذه العودة لقصة من زمن سينما الثورة الفلسطينية محاولة للوقوف على أهمية الأرشيف وكيف يتحول إلى ذاكرة حية في الأفلام، وقد تنبه الفلسطينيون منذ بداية ثورتهم، التي انطلقت عام 1965، إلى أهمية السينما في معركتهم ضد عدو يحاول محو هويتهم، وسعيا منهم لإضفاء المزيد من الشرعية على قضيتهم، فكانت سينما الثورة - التي بدأت بقسم صغير للتصوير الفوتوغرافي أواخر عام 1967 قبل أن تتشكل مؤسسة السينما ضمن إطار الإعلام الموحد التابع لمنظمة التحرير– غنية بإنتاج بصري وأفلام وثائقية ترتكز على رصد للحياة اليومية وتستعيد أرشيف ما يتم توثيقه من أحداث مختلفة.

لم يكن هذا التوثيق بدافع تسجيل اللحظة ولا مجرد حفظ لصور الماضي، بل انطلاقا من وعي مبكر بكون هذا الأرشيف ضروري للمستقبل. وفي النشرة الأولى لمؤسسة السينما الفلسطينية، التي كتبها المصور السينمائي هاني جوهرية – الذي استشهد عام 1976 في عينطورة بلبنان أثناء تصويره للمعارك - يحكي كيف كانوا يستعيرون كاميرا 16 ملم في بداية نشاطهم السينمائي لتصوير ما يمكن تصويره من أحداث؛ لأنهم كانوا يعلمون أن «الثورات افتقدت بعد التحرير إلى أفلام تسجل قبل التحرير» وتوثيقهم اليومي سيكون في المستقبل مادة متاحة للجميع «دون اللجوء إلى جهات خارجية لشراء مثل هذه تلك المواد بأثمان باهظة، إلى جانب أن تسجيل كل ما يحدث سيكون مادة وثائقية لا نقدرها إلا بعد سنوات».(4)

المخرجة مونيكا ماورير داخل الأرشيف السمعي البصري للحركة العمالية والديمقراطية، روما (صورة خاصة: بشار حمدان).

وفي تجربة سينما الثورة الفلسطينية تبرز أفلام تبين كيفية توظيف الأرشيف ليحكي الفلسطينيون قصصهم واستعادة الماضي لفهم واقع القضية وتعقيداتها، كما في فيلم «سجل شعب» الذي أخرجه قيس الزبيدي وأنتجته دائرة الإعلام والثقافة في منظمة التحرير عام 1984، ليسرد مسارات القضية الفلسطينية وتطوراتها وتحولاتها على مدى سبعين عاما - منذ أوائل القرن العشرين- «اتّكاءً على وثائق بصرية نادرة مسبوكة في سياق بصري محكم الصنعة» و«استثمارا لأرشيفات عالمية نادرة..» (5)

إعادة تشكيل الذاكرة

يمتلك الفيلم الوثائقي مساحة يتقاطع فيها توثيق لقطات الماضي مع إعادة تشكيلها، بحيث لا تقتصر قيمة الأرشيف على تتبع أحداث تاريخية بعينها، بل باعتباره مادة تُعاد صياغتها في المونتاج بما يخدم رؤية المخرج وتفسيره للأحداث والوقائع، متجاوزا كونه مجرد مخزون بصري يحفظ الذاكرة من المحو والضياع. وتبرز قوة توظيف الأرشيف من قدرة الفيلم على إحياء ما لم يعد موجودا، إذ تُستعاد الأحداث من خلال ما تبقى من تسجيلات عنها تعزز مصداقية الوثائقي وتمنحه قوة إثباتية دون شرط الالتزام بسرد زمني خطي بل عبر بناء يعيد توليفها ليرى المتفرج أثر التاريخ على الواقع، وبذلك لا يكون الأرشيف في الفيلم محايدا بل وإنما مادة قابلة للتأويل، ويمكن عبر المونتاج خلق دلالات ومعان قد تكون غير واضحة في الواقع الأصلي، وأن يفتح آفاقا جديدة للتفكير ورواية الجانب غير المرئي للكثير من الأحداث والقصص.

والفيلم التسجيلي -رغم استناده إلى وقائع حقيقية- قادر على أن يؤثر كدراما، ويشير الناقد السينمائي والمخرج عدنان مدانات، الذي عمل مساعدا للمخرج في فيلم «سجل شعب» إلى أهمية «تعامل المخرج مع مونتاج المواد

في تجربة سينما الثورة الفلسطينية تبرز أفلام تبين كيفية توظيف الأرشيف ليحكي الفلسطينيون قصصهم واستعادة الماضي لفهم واقع القضية وتعقيداتها، كما في فيلم «سجل شعب» الذي أخرجه قيس الزبيدي وأنتجته دائرة الإعلام والثقافة في منظمة التحرير عام 1984، ليسرد مسارات القضية الفلسطينية وتطوراتها وتحولاتها على مدى سبعين عاما.

المصورة والوثائق السينمائية» فالفليم «إذا أراد أن يتجاوز وظيفته الإعلامية ليصبح فنّا ينبغي عليه أن يعكس سيروة حياتية، ولكن ليس ببساطة تعتمد السرد والتسلسل الواقعي، بل عن طريق الوصول إلى حالة من التصادم، كما في الدراما، بين المواد والمواضيع والشخصيات الموجودة في الفيلم، بما يؤدي إلى خلق بنية درامية للفيلم تترافق مع إيصال الشحنات الانفعالية لجماهير المشاهدين وليس فقط المعلومات»(6)

التأويل والمسؤولية الأخلاقية

يمنح الفيلم الوثائقي، بما يتيحه من مساحات للخيال والإبداع، إمكانية أن يُبنى اعتمادًا على أرشيف كامل من دون الحاجة إلى تصوير جديد، تبعًا لرؤية المخرج وتأويله. وهو ما يفتح الباب أحيانا أمام إشكالات أخلاقية حول احتمال التلاعب باللقطات وإخراجها من سياقها بما قد يفضي إلى قراءة مضللة للواقع؛ لذلك على المخرج أن يكون حذرا ويتحمل مسؤوليات مضاعفة في تعامله مع الأرشيف، وعليه أن يوازن بين حريته في البناء الفني والتزامه بالصدق والحقيقة، فانتقاء ما يعرض من لقطات أرشيفية وما يُهمش ليس قرارا تقنيا فقط، فاللقطة الأرشيفية الواحدة يمكن أن تتبنى مواقف وأفكارا معينة وأن تكتسب معنىً جديدا بحسب تركيبها في السياق السردي وكيفية توظيفها ومدى اشتباكها مع الحاضر، وبذلك يمكن للأرشيف أن يُصبح جزءا من روايات مختلفة وصراعا على المعنى وعلى الحقيقة.

في السياق الفلسطيني اليوم - وضمن مواجهة السردية الإسرائيلية التي تتلاعب بالحقائق - تصبح استعادة الأرشيف المسروق المهمل المنسي وحفظ كل ما يُصور يوميا كأرشيف للمستقبل ضرورة، وتبرز أهمية ذلك من خلال الأفلام لا بكونها في هذه الحالة فعلا سياسيا وإعلاميا فقط بل بوصفه فنا يعيد الاعتبار لصوت تم غيبت روايته، وكشاهد على حياة الفلسطيني في ظل الاحتلال. وهنا نسجل مفارقة لافتة وهي أن البحث عن الأرشيف الفلسطيني، الضائع والمسروق، واستعادته تحول إلى موضوع لأفلام وثائقية حاولت تتبعه، كما في أفلام مثل «خارج الإطار» لمهند اليعقوبي، وقبله «ملوك وكومبارس» لعزة الحسن، ليصير الغياب مادة بحد ذاته.

هذا الغياب، لا يرتبط فقط بضياع الأرشيف أو نهبه بل بعدم استغلاله، وفي حرب الإبادة على غزة التي بدأت في السابع من أكتوبر 2023، قدم مخرجون وصحفيون أرواحهم في سبيل توثيق الحقيقة وشهدنا تدفقا هائلا من المواد المصورة عبر الشاشات والمنصات المختلفة، وتفاعل معها العالم بوصفها أحداثا جارية في لحظتها، غير أن هذه المواد وإن حُفظت لاحقا في أرشيف وطني أو أرشيفات وسائل الإعلام المختلفة، لن تستعيد حياتها إلا عبر أفلام قادرة على أن تبقيها في الذاكرة وربطها بواقع الفلسطينيين وقضيتهم حتى وإن انتهت نكبتهم ورحل الاحتلال عن بلادهم.

وفي هذا الإطار لا تبدو مسألة الأرشيف نظرية أو تقنية فحسب، بل جزءا أساسيا من مسؤولية التوثيق وإنتاج أفلام تحمي الذاكرة وتحملها إلى الحاضر والمستقبل بحيث لا تتحول الإبادة إلى مجرد حدث وقع في الماضي وانتهى. وقد بدا ذلك لي بصورة أكثر وضوحا خلال العمل، طوال عامين، بالتعاون مع عدد من الزملاء في غزة، حيث وصلنا منهم ما يزيد على ألف ومئة مادة بما فيها من قصص إنسانية استندت إلى أكثر من 20 ألف فيديو، كمواد خام، صُورت خلال أكثر من 420 يوما. وأمام هذه المواد وجدت نفسي مسؤولا وجدنا أنفسنا، كفريق عمل في الجزيرة، مسؤولين عن حفظها وتوثيقها على أمل أن نتمكن في يوم ما من تحويلها إلى أفلام لا لحفظ التاريخ وإنما لتحكي عن الإنسان الفلسطيني الذي سيحمل عبء الذاكرة طوال حياته، فهذه المواد التي وصلتنا لم تكن فقط لدواعي التغطية الإخبارية، بل نبشا عميقا في تفاصيل حياة تحت وقع الإبادة.

عن استهداف الصورة وطمس الأرشيف

يقول المصور الفلسطيني عبد الحافظ الأسمر (عمر المختار) في مقابلة معه، عندما سُئل عن الفرق بين عمله وعمل مراسلي الوكالات

> **يمكن أن تتبنى اللقطة الأرشيفية الواحدة مواقف وأفكارا معينة وأن تكتسب معنىً جديدا بحسب تركيبها في السياق السردي وكيفية توظيفها ومدى اشتباكها مع الحاضر، وبذلك يمكن للأرشيف أن يُصبح جزءا من روايات مختلفة وصراعا على المعنى وعلى الحقيقة.**

إن «عمل المراسل يتطلب تغطية الحدث بسرعة، واجبه أن يرسل خبرا سريعا؛ عملنا إنساني أكثر مما هو إخباري. البحث عن الحقيقة وليس عن الخبر المجرد، المهم هو تقديم الحدث بكل جوانبه الانسانية» والأهم هو «خلق أرشيف سينمائي عن نضال شعبنا» (7) أُصيب عبد الحافظ مع رفيقه المصور إبراهيم ناصر (مطيع إبراهيم) في عام 1978، عندما كانا يغطيان العدوان الإسرائيلي على جنوب لبنان، ورغم إعلانهما بصوت مسموع أنهما مصوران جريحان ولا يحملان غير معداتهما السينمائية، لكن إلا أن جنود الاحتلال أطلقوا النار عليهما، مما أدى لاستشهادهما، واختطفوا جثتيهما وسرقوا معداتهما. (8)

بعكس معتقد سائد بأن الفيلم الوثائقي المبني على الأرشيف مُملّ ويفقد قيمته الفنية والجمالية والإنسانية، فإن العلاقة بين الأرشيف والفيلم الوثائقي تكشف عن جوهر هذا الفن وقدرته على خلق التفاعل بين الماضي والحاضر، فالأرشيف لا يحفظ الذاكرة فقط، بل يمنح الوثائقي مادته الخام لكنه لا يحدد معناه ولا يكتفي بالقول ماذا حدث، فعلى الفيلم أن يعيد قراءته لنفهم كيف حدث ولماذا، وما هي مآلاته وتأثيراته على الحاضر والمستقبل. يضعه المخرج في سياقات جديدة أو يخلق توليفة منه ويدمجه مع تصوير حديث ليصوغ سردا موضوعيا وبصريا مركبا يمتد أيضًا إلى الجانب الجمالي والإيقاعي، فالتباين بين اللقطات القديمة والجديدة، يخلق طبقات زمنية داخل الفيلم تتنقل بالمتفرج بين الماضي والحاضر، وتُبقي قصة الإنسان حيّة في ذاكرة الشعوب.

بعكس معتقد سائد بأن الفيلم الوثائقي المبني على الأرشيف مُملّ ويفقد قيمته الفنية والجمالية والإنسانية، فإن العلاقة بين الأرشيف والفيلم الوثائقي تكشف عن جوهر هذا الفن وقدرته على خلق التفاعل بين الماضي والحاضر

لم يكن توثيق الحياة اليومية الفلسطينية بدافع تسجيل اللحظة ولا مجرد حفظ لصور الماضي، بل انطلاقا من وعي مبكر بكون هذا الأرشيف ضروري للمستقبل (تصوير: إد جونز - وكالة فرانس برس).

نجحت مونيكا في إنقاذ أكثر من 90 ساعة مصورة، لتصبح هذه المواد بعد سنوات طويلة من الاجتياح ذاكرة حية لا مجرد أرشيف يُحفظ (صورة خاصة: بشار حمدان).

المراجع

(1) برامج الميادين - Al Mayadeen Programs. "من الداخل | مونيكا ماوريرو»تصوير الثورة» الفلسطينية |10-09-2017,10September",https://www.youtube.com/watch?v=sGKciHUiG.8_.

(2) "لماذا دُفنت صور وأفلام فلسطينية لا تُحصى في الأرشيفات الإسرائيلية؟ (ترجمة). مجلة رمان الثقافية، https://rommanmag.com/archives/18791.

(3) المرجع السابق

(4) هاني جوهرية، البدايات الأولى لمؤسسة السينما الفلسطينية (الإعلام الموحد م.ت.ف – نشرة رقم 1).

(5) قيس الزبيدي، فلسطين في السينما (بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، 2006)، ص 96 -97.

(6) عدنان مدانات، كتابات في فهم السينما (عمّان: دار خطوط وظلال للنشر والتوزيع، 2021)، ص 280

(7) نشرة الصورة الفلسطينية (مؤسسة السينما الفلسطينية/ الإعلام الموحد/ منظمة التحرير الفلسطينية، العدد الأول 1978)،ص 9-10

(8) مطيع وعمر شهيدان آخران للسينما النضالية الفلسطينية (مؤسسة السينما الفلسطينية: الإعلام الموحد م.ت.ف، نشرة رقم 3)

لماذا تُبقي إسرائيل غزّة تحت دائرة التعتيم الإعلامي؟

أحمد الأغا

تفرض إسرائيل تعتيماً إعلامياً ممنهجاً على قطاع غزة عبر منع الصحافة الدولية من الدخول، بهدف حجب معالم الدمار الشامل والجرائم الإنسانية عن الرأي العام. وتتحرك هذه الإستراتيجية لمنع حدوث «تسونامي» من الإدانات والملاحقات القانونية التي قد تقوض روايتها الرسمية وتكشف زيف ديمقراطيتها. وعبر عزل القطاع والتشكيك بالصحفي الفلسطيني، تسعى إسرائيل لإخفاء الأدلة الميدانية الشاهدة على الإبادة، واحتكار السردية عالمياً لتجنب أي مساءلة دولية مستقبلاً.

لأكثر من عامين، ومنذ بدء حرب الإبادة الجماعية على قطاع غزة، وما أعقبها من دخول وقف إطلاق النار حيّز التنفيذ في 10 أكتوبر/ تشرين الأول 2025، ما تزال إسرائيل تُوصد أبواب القطاع أمام الصحافة الأجنبية، وكأن الحرب لم تنتهِ بعد، كي لا تتحول هذه النهايةَ إلى لحظة فارقة نحو كشف الحقائق ومساءلة قادتها وجنودها عمّا ارتكبوه من فظائع، وما خلفته آلة الدمار الإسرائيلية من مآسٍ إنسانية في القطاع.

ولا شك في أن هذا المنع الإسرائيلي في إبقاء القطاع تحت دائرة التعتيم الإعلامي دون أي مؤشرات على إزالته، يطرح سؤالًا جوهريًا حول الخشية الحقيقية من وصول عدسات الصحفيين الدوليين للقطاع بعد توقف الحرب، وما تحاول إسرائيل إخفاءه ولا تريد للعالم أن يراه أو أن يسمعه عن غزة المنكوبة.

تتمسك إسرائيل بموقفها الزاعم من أن دخول الصحفيين قد يعرّض جنودها للخطر أو أن يكشف مواقع عسكرية حساسة. ويرى المختص في الإعلام الإسرائيلي، عصمت منصور، في تصريح لـ «مجلة الصحافة»، أنّ مبررات المؤسسة الإعلامية الإسرائيلية بشأن استمرار منع الصحفيين الأجانب من دخول غزة بعد الحرب، يأتي في سياق عدم انتهائها فعليًا وفق ما يورده الإعلام العبري، وهذا ما يقوله رئيس الوزراء بينيامين نيتنياهو، وأنه ما تزال حالة الخطر على حياة الصحفيين قائمة وأن سلامتهم مهددة.

لكن أصواتًا سياسية وأمنية مُعارضة لهذا النهج من الداخل الإسرائيلي، بدأت تجد في أن مبرر «الأمن» لم يعد مقنعًا بعد مرور أكثر من عامين على الحرب وتوقف المعارك. وللمفارقة، يذكر منصور أنّ البرامج الحوارية الإسرائيلية تُلمّح إلى أن الخطر على سلامة الصحفيين هو من جانب الفلسطينيين، مُتغافلةً في ذات الوقت الأعداد الهائلة التي قتلها الجيش الإسرائيلي من الصحفيين الفلسطينيين.

وعلى ما يبدو فإن الضغط الدولي في هذا المضمار لن يؤثر في قرارات الحكومة الإسرائيلية للتعاطي إيجابيًا معه، رغم حرص إسرائيل على تحسين صورتها عالميًا، بوصفها واحة الحرية والديمقراطية في الشرق الأوسط. لذلك يرى منصور أنّ إسرائيل ستحاول إطالة أمد هذا المنع، حتى تجد ما ينشغل به العالم من أحداث تكون غطاءً لجرائمها (كما يحدث اليوم في إيران).

كما أنّ إسرائيل ستخشى من معايشة الصحفيين الدوليين للواقع في غزة عن كثب، والاطلاع على القصص الحقيقية من مصادرها، وتوثيق ما بعد الحرب؛ من حيث حجم الدمار الذي طال 90 بالمائة من مباني القطاع وبنيته التحتية (حسب بيانات المكتب الإعلامي الحكومي)، وطبيعة الأهداف التي ضُربت، وأوضاع الناجين، والشهادات الحيّة، لأن كل هذه المواد قد تُستخدم في تقارير دولية وتحقيقات قانونية، يشير منصور إلى أنها ستنقض رواية إسرائيل وتؤثر على صورتها عالميًا.

ولأجل ترميم صورتها تلك، بعد مجمل الانتقادات التي تلقتها، سمحت إسرائيل خلال الحرب لبعض الصحفيين بالتغطية بمرافقة قوات الجيش، وضمن مناطق يسيطر عليها، أو بتغطيات مفتوحة من داخل المدن الإسرائيلية نفسها، لكن هذه الازدواجية ما جاءت إلا من خلال سيطرتها التامة على فضائها الإعلامي وعبر سياسة مقص الرقيب وما يُسمح بنشره من الرقابة العسكرية. في المقابل تُركت غزة في عزلة تامة بوصفها في المنظور الإسرائيلي مساحة لا يمكن التحكم الكامل في سرديتها عند وجود صحفيين دوليين مستقلين.

وبلا شك فإن هذه التغطيات المحدودة والتي تأتي تحت إشراف عسكري لا تلبي معايير الصحافة المستقلة والنزيهة التي تنحاز للإنسان أولًا، وتعمل في إطار المساءلة إلى جانب بناء خطاب عالمي مستنير يتعاطف مع الضحية لا الجلاد.

لأجل ترميم صورتها، سمحت إسرائيل بعد مجمل الانتقادات التي تلقتها خلال الحرب لبعض الصحفيين بالتغطية بمرافقة قوات الجيش، وضمن مناطق يسيطر عليها، أو بتغطيات مفتوحة من داخل المدن الإسرائيلية نفسها، لكن هذه الازدواجية ما جاءت إلا من خلال سيطرتها التامة على فضائها الإعلامي وعبر سياسة مقص الرقيب وما يُسمح بنشره من الرقابة العسكرية.

تأسيسًا على ما سبق، يؤكد منصور أن هذا المنع حجب كثيرًا من حقائق جرائم الاحتلال لأن تصل للعالم، وقد جنّبت نفسها الحرج والمواجهة مع منظمات حقوقية وإنسانية، لأن غياب وجود صحفيين من مؤسسات دولية يعني عدم وجود شاهد محايد في نظر الرأي العام الدولي.

«الدعاية المضادة»..

في هذا الإطار، تشير بعض وسائل الإعلام الإسرائيلية إلى هذا التخوف، حيث كشفت أن السماح بدخول الصحفيين الأجانب إلى قطاع غزّة سيؤدي إلى «تجديد الحرب ضد إسرائيل» عبر كشف حجم الدمار والفظائع التي ارتكبها الجيش ضد المدنيين هناك.

ففي 25 أكتوبر/ تشرين الأول 2025، ذكرت صحيفة معاريف العبرية أن الحرب انتهت ظاهريًا، لكن على إسرائيل الاستعداد لخوض حرب أخرى طويلة ومستمرة إذا ما فُتح قطاع غزّة أمام العالم.

الصحيفة ذاتها، أكدت أنه عندما تُفتح أبواب غزّة أمام الكاميرات لبثّ حجم الدمار في خان يونس ورفح وأحياء مدينة غزّة، ستواجه إسرائيل بما أسمته «تسونامي من الانتقادات والإدانات»، ما سيعيد تشكيل الوعي العالمي ضدها، محذّرة من «موجة مقاطعة جديدة تهدد صورة إسرائيل دوليًا».

وفي منتصف أكتوبر/ تشرين الأول 2025، نشرت صحيفة هآرتس تقريرًا يستعرض النقاشات التي جرت في إسرائيل حول دخول الصحفيين الأجانب إلى غزّة بعد وقف الحرب.

التقرير يؤكد أنّ السماح للصحافة الأجنبية بالدخول قد ينعكس سلبًا على صورة إسرائيل الدولية، ما دفع الجهات المعنية إلى التوصية بالتحضير المسبق عبر إعداد مواد إعلامية تروّج للرواية الإسرائيلية بشأن تبرير حجم الدمار وعدد القتلى.

كما يشير التقرير إلى أن الصور والمواد التي ستنشر من غزّة بعد دخول الصحفيين الأجانب، قد تضر بصورة إسرائيل الدولية، بل وقد تؤدي إلى تصاعد العداء ضد الإسرائيليين واليهود في دول مختلفة مستنتجا في مجمل التوصيات التي صاغتها الجهات

يعمّق حظر دخول الصحفيين الأجانب بشكل أو بآخر من المخاطر المتزايدة على المراسلين من غزة في ظل غياب آليات حماية دولية أو رقابة مستقلة (تصوير: سعيد جرس - غيتي)

وجود الصحافة الأجنبية يعني رصد الدمار الذي طال 90٪ من مباني القطاع وبنيته التحتية حسب بيانات المكتب الإعلامي الحكومي وهو الأمر الذي تحاول إسرائيل تجنبه (تصوير: عبدالله العطار - غيتي).

المشاركة في النقاش على ضرورة الاستعداد لمرحلة دخول الصحافة الأجنبية، عبر تجهيز مواد إعلامية تدعم الموقف الإسرائيلي بشأن الدمار والضحايا في غزّة.

ازدواجية وفق المقاييس

بيد أن هذا القلق من اهتزاز صورة الاحتلال الإسرائيلي في المحافل الدولية، لم يدفع الإعلاميين الإسرائيليين إلى دعم تغطية وسائل الإعلام الدولية من داخل القطاع المحاصر. بل إن الملاحظ، حسب منصور، أنه داخل المؤسسات الصحفية ووسائل الإعلام الإسرائيلية لا يظهر أي انتقاد لهذه الازدواجية، بل على العكس، يسود نوع من التواطؤ في تكريسها، مع سعي واضح لتعزيز الرواية الرسمية، وغياب أي تضامن مع زملائهم.

لكن هذا التماهي بين قطاع واسع من الإعلاميين والحكومة لا يقف عند دعم القرار المتعلق بحجب غزة عن التغطية الدولية، بل يتجاوزه إلى التشكيك بمصداقية الصحفي الفلسطيني وإظهاره بصورة نمطية.

إنّ هذا التشكيك لا يستند إلى تفنيد مهني للتقارير والصور الواردة من القطاع، بل إلى نزع الشرعية عن المصدر نفسه، وفق إستراتيجية ممنهجة تعمل على حجب الصحافة الدولية أولاً، ثم التشكيك بالصحفي الفلسطيني، لتُفرض بعد ذلك رواية إسرائيلية كخيار وحيد «يجب الوثوق به».

على الجانب الآخر، يواصل الصحفيون الفلسطينيون تغطية الأحداث وتداعيات الحرب من داخل القطاع بما يحمله ذلك من كلفة باهظة، راح ضحيتها مؤخرًا ثلاثة صحفيين في يناير/كانون الثاني الماضي، ما رفع عدد الشهداء إلى 260 صحفيًا منذ بدء الحرب.

ولعل استمرار هذا الحظر بما يحمله من حجب عن أعين الصحافة الدولية، يعمّق بشكل أو بآخر من المخاطر المتزايدة على المراسلين من غزة، ويجعلهم المصدر الوحيد للمعلومات الميدانية، في ظل

ذكرت صحيفة معاريف أنه عندما تُفتح أبواب غزّة أمام الكاميرات لبثّ حجم الدمار في خان يونس ورفح وأحياء مدينة غزّة، ستواجه إسرائيل بما أسمته «تسونامي من الانتقادات والإدانات»، ما سيعيد تشكيل الوعي العالمي ضدها، محذّرة من «موجة مقاطعة جديدة تهدد صورة إسرائيل دوليًا».

غياب آليات حماية دولية أو رقابة مستقلة للصحفيين، خاصة مع تزايد الخروقات الإسرائيلية لاتفاق وقف إطلاق النار.

وإلى جانب ما كشفه الصحفيون الفلسطينيون من جرائم بحق المدنيين لأكثر من عامين، باتوا منهكين من التغطية وتأثيراتها النفسية، لذلك فإن مشاركة صحفيين دوليين يقوي من عزيمتهم لاستمرار التغطية، وفق تصريح الصحفي الفلسطيني محمد الأسطل لـ«مجلة الصحافة».

تغييب الشهود

إن السماح بدخول الصحفيين الدوليين إلى قطاع غزة والمشاركة في تقاسم العبء مع زملائهم من غزة، قد يدعم إيصال الحقيقة للعالم، لأنه في السياق الدولي لا يكفي أن تكون الرواية صحيحة، بل يجب أن تُروى عبر قنوات تحظى بثقة الجمهور المُوجهة له.

> **هذا التشكيك لا يستند إلى تفنيد مهني للتقارير والصور الواردة من القطاع، بل إلى نزع الشرعية عن المصدر نفسه، وفق إستراتيجية ممنهجة تعمل على حجب الصحافة الدولية أولاً، ثم التشكيك بالصحفي الفلسطيني، لتُفرض بعد ذلك رواية إسرائيلية كخيار وحيد «يجب الوثوق به».**

ميدانيًا، عمل الصحفي الأسطل خلال هذه الحرب -وفي حروب سابقة- مع عدد من وسائل الإعلام الدولية، وهو يدرك تمامًا «أهمية ما يضفيه الصحفي الأجنبي من انتشار للرواية الفلسطينية في الغرب».

وعلى ما يبدو فإن استمرار المنع يحمل معه تخوفًا من أن يكشف الصحفيون الأجانب أعدادًا أكثر للضحايا خلال الإبادة، إذ يؤكد الأسطل أن ما أعلن من إحصائيات حول عدد الشهداء والمفقودين يخفي وراءه أرقامًا أكبر وقصصًا إنسانية أكثر إيلامًا مما شاهده العالم، وهذه القصص لازالت مدفونة تحت الركام.

ولذلك، تخشى إسرائيل، وفق الأسطل، من أن تُغيّر كل هذه الشهادات والوقائع والدلائل من مظلوميتها التي تسوقها للرأي العام العالمي بعد أحداث السابع من أكتوبر».

ماذا يقول القانون الدولي؟

تؤكد أستاذة القانون الدولي في جامعة جالوي في إيرلندا الدكتور ميس قنديل، أن الصحفيين لابد أن يتمتعوا بالحماية الممنوحة للمدنيين، وقد كفل القانون الدولي الإنساني وخاصة مادة 79 من البروتوكول الأول بما يتضمن حمايتهم في مناطق النزاع المسلح دون تمييز بينهم، فضلًا عن توفير الحماية للصحفيين المشاركين في مهام مهنية خطيرة وهؤلاء لهم حماية مخصصة.

وتقول لـ«مجلة الصحافة» إن القانون الدولي منح الصحفيين المُطلعين بأعمال مهنية خطيرة حماية خاصة، وقد اعتبروا مدنيين بالمعنى المقصود في المادة 50 ولهم كامل نطاق الحماية في إطار القانون والحماية من آثار الأعمال العدائية والتعسفية التي قد يمارسها أي طرف في النزاع.

وتبرز قنديل عدم مشروعية القرارات الإسرائيلية الخاصة بمنع وسائل الإعلام الدولية من التغطية في الأراضي الفلسطينية، وتعارضه مع المعايير الدولية لحرية الصحافة كما أن مبدأ التناسب في القانون الدولي لا يمكن أن يتخذ كذريعة أمنية لمنع دخول الصحفيين إلى غزة أو إلغاء الحقوق المدنية الأساسية، أو تبرير تعليق الحريات العامة ومنها حرية الصحافة، تؤكد أستاذة القانون الدولي.

لا يمكن اعتبار منع الصحافة الأجنبية من الدخول لقطاع غزة أثناء الحرب وما بعدها إجراءً أمنيًا مؤقتًا بقدر ما هو سياسة إسرائيلية ممنهجة تحاول إبقاء القطاع خارج بقعة الضوء (تصوير: أحمد حسب الله - غيتي).

بالمحصلة، لا يمكن اعتبار منع الصحافة الأجنبية من الدخول لقطاع غزة أثناء الحرب وما بعدها إجراءً أمنيًا مؤقتًا بقدر ما هو سياسة إسرائيلية ممنهجة تحاول إبقاء القطاع خارج بقعة الضوء، لأن هناك في إسرائيل من يعتقد أنّ إخفاء الحقيقة عن الجمهور قد يُخفي حقيقة الجرائم ذاتها.

وجود الصحافة.. هل يعني حتمية المساءلة؟

ورغم أهمية الصحافة محلية كانت أم دولية، في كشف جرائم الإبادة وتحقيق المساءلة وضمان عدم الافلات من العقاب، إلا أن ثمة من يرى أن وجودها لا يعني بالضرورة ضمان المساءلة، على اعتبار أنها تعمل ضمن منظومة سياسية واقتصادية وأخلاقية أوسع، وقد تُفرّغ من أدوارها المنوطة بها حين تغيب الإرادة الدولية لتحقيق ذلك.

تجربة الإبادة في رواندا عام 1994 تشكل نموذجًا على ذلك، حينما توفرت التغطية والتقارير الميدانية لوسائل الإعلام الدولية لكن دون فائدة.

وفي تجربة الحرب على أوكرانيا مثالاً صارخًا على أن الاهتمام الإعلامي الدولي في الغالب يخضع لمعايير انتقائية تتأثر بمصالح الدول الكبرى وعلاقاتها مع كيانات النفوذ.

ومع ذلك، فإن الإشارة إلى إخفاقات سابقة بهذا الصدد لا يعني توقف المطالبة بدخول الصحافة الأجنبية لغزة، ربما لأن الحالة الغزية تتطلب أصلًا تراكم الشهادات والأدلة لأي محاسبة مستقبلية.

ولأن الخلل لا يكمن في أدوار الصحافة وحدها، بل في المنظومة الدولية التي تقرر حدود التعاطي مع المجرم ومساءلته، إذ لا يكون السؤال هنا فقط: هل دخل الصحفيون لغزة أم لا؟ إنما أيضًا ما سيفعله العالم بما سينقلونه؟

ما بعد الحرب: أولويات التعافي الإعلامي في غزة

سفيان الشوربجي

في الحرب على غزة استهدف الاحتلال الإسرائيلي الإعلام الفلسطيني بشكل مباشر بهدف التعتيم وطمس الحقائق. يستعرض هذا المقال تحديات تعافي المشهد الإعلامي بعد تدمير المؤسسات واستشهاد مئات الصحفيين. فالتعافي هنا لا يقتصر على البناء المادي، بل يتطلب دعماً نفسياً ومهنياً للصحفيين، والانتقال من إعلام الأزمات نحو إعلام تحليلي يعزز السردية الفلسطينية ويدحض رواية الاحتلال.

لم تكن الحرب الأخيرة على قطاع غزة حربًا تقليدية عادية، إنما مواجهة شاملة استهدفت الإنسان والمكان وحتى الرواية. وفي عمق هذا الحدث المركب، لم يكن الإعلام الغزّي مجرد ناقل للحدث، بل كان هدفًا مباشرا في معركة السيطرة على الحقيقة؛ فقد استشهد صحفيون أثناء التغطية، وأصيب آخرون، وتعرّضت مؤسسات إعلامية للتدمير، وحوصرت الحقيقة في محاولة لإسكات الصوت الذي نقل للعالم مشاهد الإبادة والدمار على مدار عامين كاملين.

ومع تراجع القصف، لم يعد التحدّي يتعلّق بالبقاء والتمسك بالأمل فحسب، بل بـ «العودة» إلى الحياة من جديد، ومعها برز تحدٍّ من نوع آخر: كيف يتعافى الإعلام في غزة بعد حرب استنزفت مؤسساته ومقدراته، وأرهقت صحفييه، ووضعت رسالته أمام تحديات معقدة وغير مسبوقة؟

هذا الواقع جعل الحديث عن التعافي الإعلامي ضرورة ملحة تتجاوز إعادة تشغيل أجهزة البث والإنتاج أو استعادة المباني المدمرة، فالمسألة أعمق وأعقد من ذلك بكثير؛ إذ تتصل بعودة الروح وبإعادة بناء الدور الوظيفي للإعلام في مجتمع خرج لتوّه من حرب مدمّرة، التعافي هنا يعني الانتقال من إعلام الأزمات والكوارث الذي تحكمه السرعة والصدمة إلى إعلام العمق والتحليل والتفسير بوصفه إطارا علميا منظما، من أجل محاولة فهم وتفكيك ما جرى ووضعه في سياقاته المختلفة، وطرح الأسئلة الكبرى: ماذا حدث فعلا؟ ما تداعيات ما جرى؟ وإلى أين تمضي غزة سياسيا وإعلاميا واجتماعيا؟

وفي نموذج قطاع غزة أيضا، يكتسب هذا المفهوم بعدا إضافيا خاصا؛ نظرا لاستمرار معركة الرواية ومحاولات الاحتلال إعادة إنتاج سردية تُجرّده وتبرؤه من صفة الجاني وتُعيد تقديم حربه باعتبارها «دفاعا عن النفس»، وفي المقابل، على الجانب الفلسطيني لا يكمن التحدي في نقل ما جرى فحسب، بل في الرهان على دور الصحافة في مرحلة ما بعد الصدمة لبناء خطاب إعلامي متوازن يحفظ الذاكرة الجماعية دون أن يكتفي بالبكاء عليها، ويقدّم تحليلا عميقا دون أن يفقد حساسيته الإنسانية: خطاب يزاوج بين توثيق الجريمة وحفظ الشهادات، والمساهمة في إعادة بناء المجتمع وكشف زيف الخطاب الإسرائيلي.

> **على الجانب الفلسطيني لا يكمن التحدي في نقل ما جرى فحسب، بل في الرهان على دور الصحافة في مرحلة ما بعد الصدمة لبناء خطاب إعلامي متوازن يحفظ الذاكرة الجماعية دون أن يكتفي بالبكاء عليها.**

واقع مأزوم

يعتقد أستاذ الإعلام في الجامعات الفلسطينية في قطاع غزة الدكتور أحمد الشقاقي أنّ واقع المنظومة الإعلامية خلال الحرب كان مأزوما من زوايا متعددة سواء على الصعيد المؤسسي أو الهياكل التنظيمية، مع عدم إغفال امتلاك هذه المنظومة زخما مستمرا على صعيد رمزية دورها في تقديم الرواية الفلسطينية، لافتا إلى وجود واقع إعلامي تشكل خلال فترة حرب الإبادة على القطاع وهو إعلام «الأزمة» ولا يزال مستمرا حتى الآن رغم واقع اتفاق وقف إطلاق النار وأسباب ذلك متعددة لكنها في النهاية تجعل الواقع الإعلامي هشا وضعيفا».

ويربط الشقاقي نجاح خطة التعافي الإعلامي في غزة ببناء حالة إعلامية جديدة متناسقة ومتكاملة ومتطورة، ليس المطلوب فيها العودة إلى الواقع الذي كان قائما قبل الحرب، بل العمل في مسارات متعددة تشكل الحالة الإعلامية في قطاع غزة سواء المرسل (الصحفي) أو المؤسسات (الوسيلة) أو المحتوى (الرسالة) وكذلك الجمهور (المستقبل)، لذلك لا بدَّ من وضع خطط تعافٍ لكل هذه العناصر بشكل يؤهلها للتفاعل الإعلامي البنّاء وبما يخدم السردية الفلسطينية ويعزز حضورها على المستويات كافة.

ويرى الشقاقي أن الكادر البشري هو الركيزة الأساسية في نظرية تعافي القطاع الإعلامي؛ فبرغم قسوة الحرب، أسهمت التجربة في صقل مهارات الصحفيين وتعزيز قدرتهم على إدارة الأزمات وابتكار بدائل مهنية لضمان استمرار نقل الحقيقة، ويوازي ذلك ضرورة إعادة تأهيل البنية التحتية المدمَّرة، وتوفير إطار قانوني يحمي حرية العمل الصحفي إلى جانب إصلاح السياسات التحريرية عبر خطط واضحة؛ للانتقال من تغطية

لم يكن الإعلام الغزّي مجرد ناقل للحدث، بل كان هدفًا مباشرا في معركة السيطرة على الحقيقة (تصوير: مجدي فتحي - غيتي).

الجرائم إلى أدوار إعلامية أوسع وأكثر تطويرا.

لذلك، فإن غياب إطار للتعافي سيؤدي إلى مشكلات متعددة على مختلف المستويات، كما يقول الشقاقي: «مشكلات للصحفيين المنهكين، وهو ما قد ينعكس سلبا على جودة العمل أو في اتجاه بعضهم إلى التفكير في الهجرة، فضلًا عن حالة الفوضى في المحتوى الإعلامي الذي يصل إلى الجمهور، واستمرار الشائعات التي تقوّض القيم المجتمعية وتمنح الاحتلال فرصة لبثّ روح الانكسار.»

رغم قسوة المشهد، تعطي مرحلة ما بعد الحرب بارقة أمل لإعادة تقييم التجربة الإعلامية برمتها، فالتعافي يمكن أن يشكّل فرصة لتعزيز أخلاقيات المهنة، وتطوير الصحافة بشكل عام، والحد من الفوضى المعلوماتية، خاصة في ظل انتشار الأخبار المضللة والشائعات عبر منصات التواصل الاجتماعي، كما يتيح المجال لتكريس إعلام مجتمعي واعٍ يعبّر عن هموم المواطنين وتطلعاتهم بدون أي تداخلات.

بناء على ذلك، يرى المدير العام لصحفية فلسطين المحلية إياد القرا أنّ الحرب أثّرت بشكل مباشر وعميق على سير العمل الإعلامي، خاصة بسبب الانقطاعات الطويلة في الاتصالات والإنترنت وصعوبة التنقل؛ حيث أدى تدمير المطابع إلى توقف الصحف الورقية عن الصدور والتوزيع منذ بداية الحرب، فانعكس ذلك على طبيعة المحتوى وانتقلت غالبية المؤسسات إلى

> **يرى الشقاقي أن الكادر البشري هو الركيزة الأساسية في نظرية تعافي القطاع الإعلامي؛ فبرغم قسوة الحرب، أسهمت التجربة في صقل مهارات الصحفيين وتعزيز قدرتهم على إدارة الأزمات وابتكار بدائل مهنية لضمان استمرار نقل الحقيقة.**

النشر الرقمي ومنصات التواصل الاجتماعي، مع تقليص التغطيات الميدانية بسبب المخاطر الأمنية ونقص الإمكانيات.

ساهمت الأوضاع القاسية التي واجهتها المؤسسات الإعلامية في تعقيد المشهد أكثر. ويشرح القرا في حديثه لـ «مجلة الصحافة» أن مؤسسته لم تكن استثناءً؛ إذ تعرضت - كغيرها من المؤسسات في قطاع غزة - لأضرار جسيمة بعدما دُمر المبنى الذي كان يضم مقر الصحيفة، وفُقدت الأجهزة والمعدات الصحفية المستخدمة في التصوير وإعداد المواد. ولم تقف الخسائر عند هذا الحدّ؛ فقد استشهد عدد من كوادرها الصحفية، وهو ما جعل مواصلة العمل تحديا يوميًا يثقل كاهل من تبقى منهم.

لم يكن مشهد التدمير خلال الحرب على قطاع غزة عابرا أو مقتصرا على البنية المدنية، بل امتدّ ليطال الإعلام الفلسطيني بوصفه هدفا مباشرا في حرب استهدفت المكان والرسالة معًا؛ فقد ارتفع عدد الشهداء الصحفيين إلى 262 صحفيا منذ بداية حرب الإبادة، بينهم مراسلون ومصورون ومحررون يعملون في وسائل إعلام محلية ودولية، كما تعرّضت - بحسب المكتب الإعلامي الحكومي - 143 مؤسسة إعلامية للاستهداف، بينها 12 صحيفة ورقية، و23 صحيفة إلكترونية، و11 إذاعة، و4 قنوات فضائية، إضافة إلى تدمير مقرات 12 فضائية عربية ودولية. هذا الواقع دفع مؤسسات إعلامية وصحفية عريقة إلى التوقف عن الصدور بعد فقدان مقراتها ومطابعها ومصادر تمويلها.

وقدّر المكتب خسائر القطاع الإعلامي في غزة بأكثر من 400 مليون دولار، نتيجة ما وصفه بـ «حرب شاملة استهدفت البشر والحجر، والصورة والصوت والكلمة».

وكغيرها من المؤسسات المتضررة تعمل صحيفة فلسطين حاليا في ظروف استثنائية وقاسية، من خلال نقاط عمل مؤقتة داخل خيام أو مراكز إعلامية مشتركة تتبع نقابات واتحادات محلية؛ حيث يعتمد العمل بشكل أساسي على المواقع الإلكترونية ومنصات التواصل الاجتماعي بوصفها بديلا مرحليا، مع استخدام الحد الأدنى من الإمكانيات المتاحة، وغالبا عبر معدات شخصية للصحفيين.

رغم أهمية هذا التحول، يواجه الإعلام في غزة جملة من التحديات بحسب القرا؛ أبرزها ضعف التمويل، وفقدان الكوادر الصحفية وعدم توفير الحماية لهم، ومنع إدخال معدات التصوير والتسجيل والمونتاج، واستمرار القيود العسكرية الإسرائيلية، وعدم ضمان استمرارية العمل الإعلامي كما يضاف إلى ذلك الإرهاق المجتمعي العام الذي يحدّ من قدرة الجمهور على التفاعل مع المحتوى الإعلامي.

مواقف غير مسبوقة

لاحقت الحرب الصحفيين أكثر فأكثر، وكأنها تنتقم ممن يذكّرها بالحقائق الصادمة حول الجرائم، وفقا لما قالته مراسلة تلفزيون تي أر تي التركي ربا العجرمي:

«إنّ الجمع بين التجربة الشخصية القاسية ومتطلبات العمل المهني - في قطاع غزّة - يفرض تحديا مركّبا؛ إذ تحوّل الصحفي إلى

> **يواجه الإعلام في غزة جملة من التحديات بحسب القرا؛ أبرزها ضعف التمويل، وفقدان الكوادر الصحفية وعدم توفير الحماية لهم، ومنع إدخال معدات التصوير والتسجيل والمونتاج، واستمرار القيود العسكرية الإسرائيلية، وعدم ضمان استمرارية العمل الإعلامي كما يضاف إلى ذلك الإرهاق المجتمعي العام**

هـدف مباشـر، وكان كثيـرون ينقلـون المأسـاة وهـم جـزء منهـا، في وقـت كانـت فيـه عائلاتهـم ومحيطهـم يواجهـون ظروفـا شـديدة القسـوة.» وتصـف العجرمـي هـذه التجربـة بأنهـا «بالغـة القسـوة، لكنهـا في المقابـل عمقـت الخبـرة المهنيـة، وكشـفت عـن صلابـة الصحفـي الفلسـطيني وقدرتـه على نقـل الحقيقـة بمسـتوى عـالٍ مـن المهنيـة رغـم الظـروف القاهـرة، وهـو مـا جعلـه أحـد أعمـدة الصمـود المدنـي».

ولـم تخـفِ العجرمـي أن الصحفييـن أظهـروا مسـتوى رفيعـا مـن المهنيـة والتجـرد؛ إذ نقلـوا الوقائـع كمـا هـي؛ دون تهويـل أو تجميـل، لأن حجـم الجرائـم المرتكبـة كان كفـيلا بعكـس فداحتهـا دون أي خـروج عـن الأطـر المهنيـة.

وبعـد عامين مـن الحـرب، لـم تعـد المعركـة محصـورة في الميـدان، بـل وصلـت شـظاياها إلـى إعـادة إعمـار الإنسـان نفسـه، وإدراك تحديـات التعـافي ومـا سـتطلبه مـن تـدخلات نفسـية واجتماعيـة لمواجهـة التأثيـرات طويلـة الأمـد. وتُبـرز العجرمـي أن الصحفييـن بحاجـة إلـى برامـج دعـم نفسـي واجتماعـي جـراء الصدمـات الكبيـرة والمشـاهد القاسـية والصعبـة التـي تعرضـوا لهـا أثنـاء التغطيـة الإعلاميـة، وكذلـك لدعـم مهنـي ودورات متقدمـة في صحافـة الأزمـات والتحقـق مـن المعلومـات، ويـوازي ذلـك توفيـر الاحتياجـات الضروريـة لهـم سـواء كل مـا يتعلـق بـأدوات السلامـة المهنيـة الأساسـية وحتـى الاحتياجـات الضروريـة؛ لنضمـن اسـتعادة الحـد الأدنـى مـن الاسـتقرار المهنـي».

خطة تعافٍ مرحلية

وفي الإطـار ذاتـه، تبنـت نقابـة الصحفييـن الفلسـطينيين خطـة تعـافٍ مرحليـة شـملت إنشـاء ثلاثـة مراكـز تضامـن إعلامـي في غـزة، ودعـم الصحفييـن صحيّـا وإغاثيّـا، وربطهـم بمؤسسـات محليـة ودوليـة لتعزيـز صمودهـم في مرحلـة التعافي المؤقتـة، بعـد أن دفعهـم هـذا الواقع الصعـب للعمـل مـن المستشـفيات ومراكـز الإيـواء والخيـام وسـط أزمـات لوجسـتية خانقـة، أبرزهـا صعوبـة التنقـل وانقطـاع الإنترنـت ومنـع إدخـال معـدات السلامـة المهنيـة.

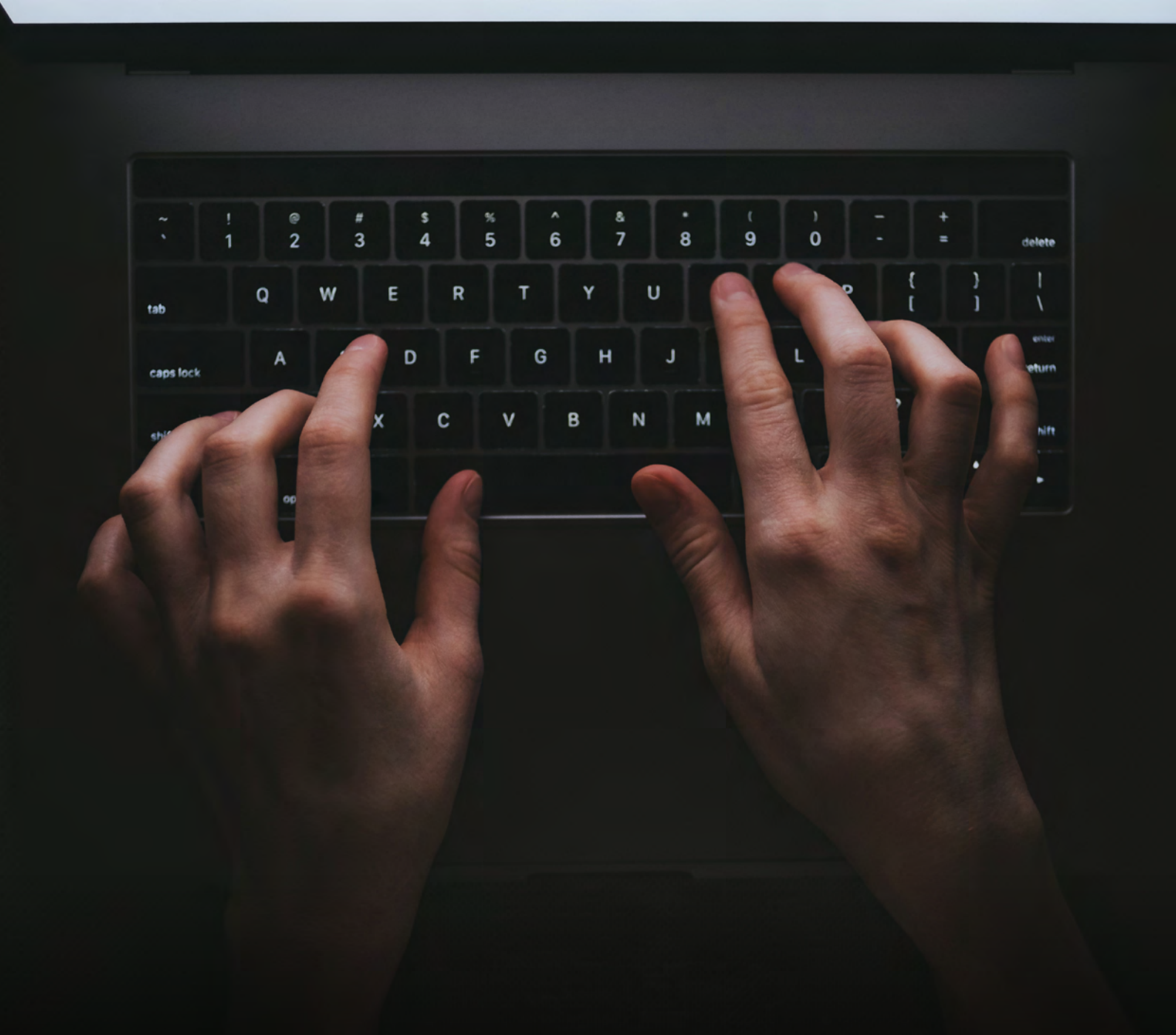
ويشـرح ذلـك أميـن سـرِّ نقابـة الصحفييـن في قطـاع غـزة الدكتـور عاهـد فروانـة قـائلا: «رغـم ظـروف الحـرب، عملـت النقابـة على إعـداد

قدّر المكتب خسائر القطاع الإعلامي في غزة بأكثر من 400 مليون دولار، نتيجة ما وصفه بـ «حرب شاملة استهدفت البشر والحجر، والصورة والصوت والكلمة» (تصوير: رويترز).

دراسة شاملة بالتعاون مع اليونسكو لإعادة بناء قطاع الإعلام، وعُرضت ضمن مؤتمر دولي عُقد في رام الله بمشاركة قطاع غزة، إلا أن عراقيل الاحتلال ما زالت تعيق التنفيذ».

ويعتقد فروانة أن الإطار القانوني لتعافي الإعلام في غزة يستند إلى دعم حكومي رسمي، عبر إنشاء صندوق وطني للتعافي الإعلامي بتمويل مشترك بين الحكومة والجهات الداعمة، إلى جانب تحرك سياسي وقانوني لضمان حماية الصحفيين وفق قرارات مجلس الأمن 1738 و2222، واتفاقية جنيف الرابعة، وبالتعاون مع الاتحاد الدولي للصحفيين.

يُستشف مما سبق أن تعافي الإعلام في غزة في الوقت الحالي، يرتبط بإيجاد تقييم شامل للأضرار، وتحديد الرسالة الإعلامية بعد الحرب، وحماية ودعم الكوادر نفسيّا ومهنيّا، وتكامل الجهود الحكومية والنقابية المحلية والعربية والدولية، وتحويل الدعم من وعود على الورق إلى برامج عملية في الواقع تضمن بقاء الإعلام شاهدا حيًّا على الحقيقة وعنوانا بارزً لها، لا ضحيةً إضافية للحرب.



الصحافة الناشئة السورية ومأزق الاستقلالية

ميس حمد

برزت مؤسسات إعلامية سورية ترفع شعارات «الإعلام المستقل» والدفاع عن حريات الصحفيين. لكن خلف الكواليس، يواجه العاملون واقعاً مظلماً من العقود الغامضة والفصل التعسفي بـ «صفر تعويضات». هل تحولت هذه المنصات إلى بيئة تعيد إنتاج نظام القمع الذي ثارت ضده؟ وكيف انتهى المطاف بصحفيين في أروقة المحاكم لمقاضاة من ادعوا حمايتهم؟

شهدت جهات إعلام سورية عُرفت بمسارها المساند للثورة سجالات اختبرت خلالها أصالة المنظومةً القانونية لحقوق الصحفيين، تفاقم بعضها إلى إضراب داخلي (1) وشهادات شخصية عبر المنصات الاجتماعية، فيما مضى آخرون نحو القضاء.

عقب سقوط نظام الأسد، سارعت جهات إعلامية لاستئناف عملها من سوريا بصفتها ممثلة عن «الإعلام المستقل»(2) بعد أن عُرفت خلال الثورة بـ «الإعلام البديل»، تطالب بالدفاع عن حرية الصحافة و«تحقيق العدالة والمساءلة وحماية حقوق الصحفيين».

أثار التغيير في مسمّى الكيانات الإعلامية تساؤلات حول مدى مواءمة سياقات نشأتها الأولى ومصادر تمويلها لشروط «الإعلام المستقل». كما أيقظت دعواتها لصون حقوق الصحفيين تجاربَ عمل سابقة خاضها صحفيون وصحفيات مع عدد منها، يستعرضها المقال في ثلاث تجارب منفصلة.

صحافة مستقلة بمعايير مطاطة

تفرض السياقات الثورية خلطاً بين مفهومي «الإعلام الناشئ» و«البديل»؛ إذ يُصَدَّر كل منهما بصفته إعلاماً مستقلاً أو العكس، في حين أن تمايزاً يفصل بينهما من حيث الهدف والتمويل والمحتوى؛ فبينما يبرز الإعلام الناشئ (Emerging media) على نحو إسعافي طارئ على هيئة «منصة» استجابةً لتغيير اجتماعي أو تحوّل سياسي أو أزمة بغرض دحض الرواية المهيمنة، يتربّع «الإعلام البديل» في مرتبة أعلى من حيث الاستقرار والاستقلالية في التحرير والتمويل من خلال تبرعات القرّاء أو المنح أو التمويل الذاتي، ويتفرد في محتواه للسردية المضادة. غير أن ظهور كليهما في فترات استثنائية لا يمنح الإعلام الناشئ اعترافاً بصفته «إعلاماً بديلًا»، ولا يسبغ على الإعلام البديل سمة «إعلام مستقل»(3).

في سوريا، تعمل اليوم أكثر من 30 مؤسسة إعلامية بتمويل من منظمات وشركات غير سورية من أصل 451 مؤسسة، بصفتها «إعلاما مستقلا»، غالبيتها مواقع إخبارية وإذاعات ومحطات تلفزيون، حسب ما قاله مدير الشؤون الصحفية في وزارة الإعلام عمر حاج أحمد خلال حديثه لمجلة الصحافة (4).

ويوضح حاج أحمد أن المؤسسات التي تعمل بصفة «شركات إنتاج» يجب أن تُرخَّص كشركات مساهمة سورية. أما المؤسسات الإعلامية المموّلة من منظمات غير حكومية (NGO)والمُسجّلة في سوريا على أنها مكاتب تمثيل للمؤسسة الأم فيُسمح لها بالحصول على ترخيص يحمل الاسم نفسه، بشرط أن يكون الترخيص بصفة «منظمة غير ربحية».

وفيما يتعلق بالتوظيف، يُشترط أن تكون الغالبية العظمى من إدارات هذه المؤسسات وكوادرها من السوريين؛ بحيث يضم مجلس الإدارة ثلاثة أعضاء سوريين على الأقل، وأن يشكّل السوريون ما لا يقل عن 70٪ من إجمالي العاملين.

ويؤكد عمر حاج أحمد أن من شروط منح الترخيص لأي مؤسسة «التعهّد بالالتزام بالقوانين والأنظمة السورية التي تضمن حقوق الصحفيين والعاملين بتلك المؤسسات».

يشير التصريح إلى أن الجهات الإعلامية ذات التمويل غير المحلي التي نشطت خارج سوريا بتراخيص غير إعلامية (مثل منظمات غير ربحية أو شركات إنتاج) ستواصل عملها داخل سوريا بالتراخيص نفسها. وهذا يرفع احتمالات استمرار العمل بعقود تتسم بالغموض في المهام والمسميات الوظيفية، وكذلك في تحديد الحقوق.

> **تفرض السياقات الثورية خلطاً بين مفهومي «الإعلام الناشئ» و«البديل»؛ إذ يُصَدَّر كل منهما بصفته إعلاماً مستقلاً أو العكس، في حين أن تمايزاً يفصل بينهما من حيث الهدف والتمويل والمحتوى.**

كما يدفع ذلك هذه الجهات إلى التحول إلى كيان هجين؛ يقع بين إعلام ناشئ يتأثر بسياقات وظروف نشأته، وإعلام بديل تحكمه اعتبارات الجهات الممولة، وهو الأمر الذي يُفقدها صفة «الإعلام المستقل».

في هذا السياق، ترى لينا الشواف الصحفية السورية ومؤسسة إذاعة «روزنة» المعارضة في باريس (5) أنّ بعض الدول المضيفة -مثل تركيا ولبنان - منحت المؤسسات الإعلامية تراخيص «غير إعلامية». وقد انعكس ذلك على الوضع المهني للعاملين فيها؛ إذ لم يُسجَّلوا بصفة صحفيين أو صحفيات.

كما أتاحت هذه الدول للمؤسسات تسجيل جزء من موظفيها فقط، والإبقاء على الآخرين بعقود «فريلانسر» بسبب الكلفة المرتفعة للتصريح عن كامل الفريق. ويزداد هذا العبء في الدول الأوروبية؛ حيث تفرض القوانين تسجيل جميع العاملين، في وقت كانت فيه هذه المؤسسات تعاني من تراجع التمويل عاماً بعد عام.

تشير الشوّاف إلى أن تلاشي التحديات أمام المؤسسات في سوريا يجعل نشاطها بصفتها كيانات إعلام «مستقلّة» تعمل بتراخيص غير إعلامية أمراً «غير مبرر» لاعتبارين: أولهما أن تمويلها غير المستقل سيفضي بها إلى خط تحريري تابع وبيئة إعلامية غير مستقرة لا تشجع على حرية الصحافة والتعبير، وثانيهما أن طبيعة تراخيصها لن تخضعها والعاملين الصحفيين فيها إلى قانون يصون حقوقهم، مشيرة إلى أن وجود قانون ناظم للعمل مع النقابات سيخفف من الإشكالات ويضمن حقوق الصحفيين والصحفيات ما أمكن.

تهميش وتهديد و«صفر تعويضات»

يروي أحد الصحفيين (فضّل عدم الكشف عن اسمه لأسباب مهنية) تجربته مع مؤسسة إعلامية بعدما أبلغها بقبوله عرضاً للعمل في مؤسسة أخرى. وبحسن نية، عرض على مؤسسته الحالية أن يمدد فترة عمله إلى شهر كامل بدل ثلاثة أسابيع، وفقاً لما ينص عليه نظامها الداخلي.

غير أنه فوجئ لاحقا باعتذار المؤسسة الجديدة عن توظيفه، في وقت عمدت فيه مؤسسته الأصلية إلى تهميشه طوال الأسابيع الثلاثة، وهي المهلة التي يُفترض أن يقضيها قبل مغادرته، حسب روايته.

اتجه الصحفي لاحقاً إلى مؤسسة إعلامية سورية بتمويل وطني خاص بحثاً عن قدر من الاستقرار الوظيفي، غير أنه - إلى جانب عدد من زملائه - واجه ما وصفه بـ «تهديدات متواصلة بالفصل» من قبل مدير القسم، وهو ما دفعه إلى البحث مجدداً عن عمل بديل - ولو براتب أقل - طلبا للخلاص.

لكن الضغوط المالية في دول

> **تعتقد هند أن تشابه المنظومة القانونية شكّل تحدياً مزدوجاً أمام الصحفي؛ فوضعه القانوني في بلد لجوء والتكلفة المالية المترتبة عن رفعه دعوى قضائية يجعل الشكوى خياراً بعيد المنال، كما أن تقديم شكوى بحق مؤسسة قد يقوض فرص انضمام الصحفي للعمل مستقبلاً مع كيانات أخرى، وفق تعبيرها.**

اللجوء - إلى جانب توجّه بعض المؤسسات السورية نحو الإغلاق أو الاكتفاء بموظفيها - دفعته إلى العودة إلى المؤسسة التي بدأ فيها مسيرته. ومع سقوط النظام، عبّر هو والمؤسسة عن نية العودة إلى سوريا، غير أن المؤسسة اشترطت عليه تقديم استقالته أولاً ثم التقدم بطلب عمل جديد بعد الوصول، على أن يُبت في قبوله من عدمه لاحقاً، وفق روايته.

قد يبدو الإجراء السابق مبرراً عند تعاقد المؤسسات مع موظفيها وفق رواتب تتناسب مع مستوى المعيشة في الدولة التي سيبدأ العمل فيها، غير أن اشتراط الاستقالة والتقديم من جديد يثير إشكالاً قانونياً ينمّ عن مجازفة قد تنتهي بخسارة الصحفي عمله الراهن مع المؤسسة وحقوقه المنصوص عليها في عقد عمله.

يرى الصحفي نفسُه أن بعض الكيانات الإعلامية التي تعتمد نظام الحصص الإنتاجية (Target system)المُقدَّر بالليرة التركية، تتبنى سياسة «صفر تعويضات» بغضّ النظر عن سنوات خدمة الصحفي. كما تُحتسب الإجازات المرضية من رصيد الإجازة السنوية. وفي ضوء هذه الممارسات، تبدو شعارات هذه المؤسسات بشأن الدفاع عن حقوق الصحفيين شكلية، ما دام التعويض «خطاً أحمر» لا يمكن المساس به، بحسب تعبيره.

تكاد هند مقصوص - وهي صحفية سورية - تتفق مع هذا الرأي حول العمل مع كيانات إعلام سورية؛ إذ تؤمن بأن المنظومة القانونية لمعظم الكيانات تشترك في إخلالها بحقوق الصحفيين.

تستعيد هند تجربة عمل خاضتها مع جهة إعلامية لعامين، انتهت باستدعاء الإدارة لها لإبلاغها هي وعشرين زميلاً وزميلة آخرين - بشكل فردي - بقرار الفصل دون سابق إنذار بداعي توفير النفقات. تقول هند: «انتابني شعور إحباط يشوبه الحزن وصدمة الاستغناء المفاجئ، لكن العيش في بلد لجوء يتطلب استعداداً نفسياً لتخطي ما حدث، وبحثاً فورياً عن عمل بديل في مدينة لا تحتمل نفقاتها رفاهية الانتظار والاختيار».

في سوريا، تعمل اليوم أكثر من 30 مؤسسة إعلامية بتمويل من منظمات وشركات غير سورية من أصل 451 مؤسسة، بصفتها «إعلاما مستقلا»، غالبيتها مواقع إخبارية وإذاعات ومحطات تلفزيون (غيتي).

تعتقد هند أن تشابه المنظومة القانونية شكّل تحدياً مزدوجاً أمام الصحفي؛ فوضعه القانوني في بلد لجوء والتكلفة المالية المترتبة عن رفعه دعوى قضائية يجعل الشكوى خياراً بعيد المنال، كما أن تقديم شكوى بحق مؤسسة قد يقوض فرص انضمام الصحفي للعمل مستقبلاً مع كيانات أخرى، وفق تعبيرها.

رد اعتبار باسم القضاء

خلافاً لتجارب هند وصحفيين آخرين، تقول إحدى الصحفيات اللواتي تحدثت إليهن مجلة الصحافة (تحفظت عن ذكر اسمها لاعتبارات شخصية): «مضيت نحو القضاء لأن ما واجهته لم يكن مجرد خلاف إداري عابر، وإنما مسألة كرامة وحقوق».

بدأت القصة خلال اجتماع عقدته مؤسسة إعلامية بهدف مناقشة زيادة الراتب الشهري، لكن الصحفية اعترضت على النسبة التي أقرتها المؤسسة كونها لا تتناسب مع ارتفاع تكاليف المعيشة في إسطنبول، ولا مع مهامها الفعلية بصفتها محررة ومترجمة، لكن الإدارة كانت أدرجت عقد عمل الصحفية ضمن فئة العاملين «وفق الحد الأدنى للأجور».

> **وفور انتهاء الاجتماع، تلقت الصحفية قراراً شفهياً يقضي بإيقافها عن العمل لأسبوعين دون راتب، مع طلب بحملها على تقديم استقالتها، عقبه بريد رسمي اتُهِمَتْ فيه بـ»التشكيك في نزاهة المؤسسة» و بـ»التحريض على الإضراب» و بـ»استغلال حاجة الموظفين»، لكن البريد - بحسب الصحفية - بدا خالياً من الاستشهاد بمادة محددة من القانون الداخلي.**

وفور انتهاء الاجتماع، تلقت الصحفية قراراً شفهياً يقضي بإيقافها عن العمل لأسبوعين دون راتب، مع طلب بحملها على تقديم استقالتها، عقبه بريد رسمي اتُهِمَتْ فيه بـ»التشكيك في نزاهة المؤسسة» و بـ»التحريض على الإضراب» و بـ»استغلال حاجة الموظفين»، لكن البريد - بحسب الصحفية - بدا خالياً من الاستشهاد بمادة محددة من القانون الداخلي. ومع بدء جلسات المحكمة، بادرت المؤسسة إلى طلب صريح من الصحفية بسحب الدعوى مقابل تسوية مالية، وهو ما جعلها توقن بأن اللجوء إلى القانون كان عين الصواب، وانتهى الأمر بكسبها القضية.

تؤمن الصحفية نفسها بأن ما تعرضت له هو «صدمة أخلاقية» لصحفية التحقت بمؤسسة إعلامية إيماناً منها بـ»مسارها المدافع عن كرامة السوريين ضد نظام جائر»، لتصبح «جزءاً من بيئة تعيد إنتاج أنماط النظام الذي تنتقده»، وهو ما أفقدها الثقة بالعمل مع المؤسسات الإعلامية السورية.

تحديات تكبّل مظالم الصحفيين

تتقاطع شكاوى معظم الصحفيين والصحفيات في مؤسسات سورية عند نقطة مشتركة تتعلق بطبيعة العقود وغياب التعويضات. وفي هذا السياق، ترى لينا الشواف أن الخلل يعود إلى إصرار الجهات المانحة على إلزام المؤسسات الإعلامية بالتصريح عن كامل كوادرها من دون أن تتحمل هذه الجهات أي مسؤولية مالية في حال إنهاء خدمات الموظف أو إيقاف العمل معه لأي سبب، بما في ذلك تعويضات الأمومة. وقد حال ذلك دون إدراج بند التعويضات ضمن ميزانيات المؤسسات؛ لأن الممولين لا يوافقون على تخصيص مبالغ كبيرة لهذا الغرض، وهو ما يضع المؤسسات في مأزق عند اضطرارها إلى الاستغناء عن أي موظف ما لم يتقدم هو بالاستقالة.

ولفتت الشواف إلى أن ضبابية المرجعية القانونية لدى الطرفين خلقت ظرفاً «مربكاً للجميع بلا استثناء»، وبيئة تنتفي عنها المثالية المؤسساتية سمحت بحدوث استغلال في بعض الأحيان من قبل الجميع؛ فالكل يعمل في بلد مضيف، حيث يواجه البعض فصلاً تعسفياً أو مضايقات يجرمها القانون، لذا أنشئت «رابطة الصحفيين» و«ميثاق الشرف» اللذين عالجا الكثير من القضايا المتعلقة بحقوق الصحفيين والصحفيات، حسب قولها.

وترى الشواف أن «هناك من قد يثبط من عزيمة الصحفي والصحفية على التقدم بشكواه للجهات المانحة بذريعة أنها قد تؤثر على مستقبله أو مستقبلها المهني وتدفع بالكثير من المؤسسات إلى التفكير مليّا قبل توظيف صاحب الشكوى، وهو ما منع الصحفيين والصحفيات من التحدث عن الشكاوى حتى مع المانحين».

> **تؤكد المنظمة أن جميع الشكاوى - ومنها تلك المرتبطة بحقوق الموظفين - تُؤخذ على محمل الجد وتُعالج وفق إجراءات محددة تهدف إلى الحد من المخاطر وتحسين الأداء. وتشير في الوقت ذاته إلى أن مسار التحقيق قد يواجه تحديات تُطيل أمده؛ مثل عوائق اللغة أو العمل ضمن بيئات قانونية وثقافية مختلفة.**

ضبابية المرجعيات القانونية تضع حقوق الصحفيين السوريين على المحك في ظل الكيانات الإعلامية «الهجينة»(غيتي).

الرأي الآخر

تفصح المعرفات الرسمية لعدد من الكيانات الإعلامية السورية عن الجهات المانحة لمشاريعها؛ إذ تتربع منظمة «IMS» على قائمة أبرز الجهات الدولية الرائدة في دعم مشاريع وكيانات الإعلام السورية. وفي سياق الشكاوى وحقوق الصحفيين، حاورت مجلة الصحافة منظمة «IMS» عبر بريدها الإلكتروني(6)؛ للوقوف على منهجية المنظمة في حماية حقوق الموظفين العاملين لدى المشاريع التي تدعمها، بما في ذلك المساءلة والشكاوى.

تعتمد IMS آلية للإبلاغ عن الشكاوى والمخالفات عبر موقعها الإلكتروني بوصفه القناة الرئيسة لتلقيها، على أن تُحال لاحقًا إلى مراجع خارجي مستقل للتدقيق، قبل إبلاغ المنظمة بالنتائج للشروع في إجراءاتها الداخلية وفق سياسة الإبلاغ المعتمدة لديها.

وتؤكد المنظمة أن جميع الشكاوى - ومنها تلك المرتبطة بحقوق الموظفين - تُؤخذ على محمل الجد وتُعالج وفق إجراءات محددة تهدف إلى الحد من المخاطر وتحسين الأداء. وتشير في الوقت ذاته إلى أن مسار التحقيق قد يواجه تحديات تُطيل أمده؛ مثل عوائق اللغة أو العمل ضمن بيئات قانونية وثقافية مختلفة أو صعوبة الحصول على وثائق وأدلة وشهادات كافية لإثبات الادعاءات، لكنها تؤكد أن هذه التحديات لا تؤثر في جدية التعامل مع الشكاوى.

أما عواقب تأكيد الشكوى فهي «تختلف باختلاف الشكوى وطبيعتها وخطورتها، وقد تتراوح بين الاحتيال والفساد وإساءة استخدام السلطة أو التحرش الجنسي». خلال التحقيقات، تشير IMS إلى احتمالية تعليق التمويل مؤقتاً وإبلاغ الجهات المانحة المعنية. وفي حال ثبوت صحة الادعاءات «قد يواجه الشركاء إجراءات تصحيحية أو عقوبات أو تحسينات إلزامية أو - في الحالات الخطيرة - قد يتطور الأمر إلى إنهاء التعاون المستقبلي مع مؤسسة IMS».

وتضيف المؤسسة أنه في حال تأكيد وقوع انتهاكات بحقوق الموظفين، ولم يعترف «الشريك الإعلامي» بالمشكلة أو يبادر في معالجتها أو إصلاحها، فمن المرجح أن تسحب المؤسسة التمويل.

وحول نشاطها في سوريا، توضح أن عملها يهدف إلى «تعزيز المرونة المؤسسية والحوكمة والاستدامة طويلة الأجل لتمكين المؤسسات الإعلامية الناشئة من تطوير قدراتها المؤسسية وأنظمتها وسياساتها الداخلية وممارساتها القيادية اللازمة للعمل بمسؤولية، وحماية حقوق موظفيها ورفاهيتهم، وضمان استمراريتها على المدى الطويل».

وتشدد المنظمة على أن عملها استشاري داعم ينصبّ على التطوير المؤسسي فقط، في حين تقع مسؤولية وضع الأسس الإدارية والقانونية الناظمة للعمل على عاتق المؤسسات الإعلامية نفسها، مشيرة إلى أن «الضعف التنظيمي متأصل في وسائل الإعلام أيضاً».

المراجع

(1) https://www.alquds.co.uk/إضراب-فريق-راديو-روزنة-BF.BB.EF/يثير-تساؤلا/

(2) https://aljumhuriya.net/ar/16/12/2024/بيان-حول-حرية-الصحافة

(3) Al-Fawaz. R. (2025). Examining the "Independent" and "Alternative" character of Emerging media: A case study of the Syrian revolution. http://www.ajsp.net

(4) مقابلة مع مدير الشؤون الصحفية في وزارة الإعلام السورية عمر حاج أحمد، لصالح مجلة الصحافة بتاريخ 28,02,2026

(5) مقابلة مع لينا الشواف، وهي صحفية سورية ومستشارة إعلامية وناشطة في مجال حقوق الإنسان، شاركت في تأسيس إذاعة "أرابيسك" في سوريا، وأسست لاحقاً إذاعة «روزنة» في باريس، كما دعمت تطوير الإعلام في دول مثل ليبيا واليمن والعراق. المقابلة لصالح مجلة الصحافة بتاريخ 15,04,2026.

(6) مقابلة مع منظمة IMS لصالح مجلة الصحافة بتاريخ 20,03,2026

التسلسل الوظيفي في الصحافة التلفزيونية... من الرقابة إلى الجودة

علي نجيب

يتناول المقال كيفية تحقيق الجودة في الصحافة التلفزيونية، وكيف أنها ثمرة لمنظومة عمل جماعية متكاملة ومترابطة، وليست مجرد نتاج للتنفيذ الفردي أو تعدد المهام.

ويشكل «التسلسل الوظيفي» محوراً أساسياً في هذه المنظومة، حيث يستعيد دور «حارس البوابة» الذي يدقق المعلومات ويحمي الجمهور من الأخبار الزائفة والبروباغندا، وهو دور تبرز أهميته القصوى في البيئات المشحونة والمعقدة.

قبل أن يظهر أي عمل تلفزيوني على الشاشة، يكون قد مرّ بسلسلة طويلة من القرارات والتفاصيل التي لا يراها الجمهور، غير أن ما يبدو مكتملاً عند لحظة البث لا يكتسب قيمته الحقيقية إلا في مرحلته الأخيرة: المراجعة؛ فالجودة في الصحافة التلفزيونية ليست نتاج التنفيذ وحده، بل هي حصيلة منظومة مترابطة تبدأ من الفكرة، وتمر بالإعداد والإخراج، وتنتهي عند تدقيق يحدد ما يصل إلى المتلقي بصيغته النهائية. تلك بديهيات معروفة في هذا المجال، ومع ذلك قد نجد أنها لا تحظى دائمًا بما تستحقه من اهتمام.

وباعتبار أن الصحافة التلفزيونية عملٌ جماعي، فإن تحقيق الجودة فيها لا يقتصر على المراجعة الفنية فحسب، بل يقوم على رؤية متكاملة لعمل المؤسسة، تبدأ من لحظة توليد الأفكار وتنتهي بخروج العمل واكتماله (1). هذا يعني أن كل مرحلة - من الميدان إلى غرفة البث - هي حلقة في سلسلة القيمة التي تحدد جودة المنتج النهائي واتساق عناصره ودقته في التعبير.

تُظهر التجربة المهنية أن تعدّد المهام داخل هذا المجال لا يحقّق بالضرورة جودة أعلى ما لم يُنظَّم ضمن تسلسل وظيفي واضح. وفي هذا السياق، غدت «اللامركزية في القرار الإداري ضرورة من ضرورات استمرار الزخم الذي أحدثه هدف تبني نظام الجودة الشاملة» (2)؛ حيث ينتقل مركز القرار من قمة الهرم الإداري التقليدي إلى «فرق العمل» التي تعتبر العمود الفقري لمشاريع الجودة، بما يضمن انسجام الأدوار وفاعلية كل مرحلة في تحسين المحتوى.

وهنا يستعيد التسلسل الوظيفي دور الصحافة التقليدية بوصفها «حارس البوابة». ففي ظل التدفق السريع للمعلومات عبر منصات التواصل، يصبح دور المؤسسة تحديد القضايا التي ينبغي أن يعي بها الجمهور، وحمايته من «المحتوى الزائف والمؤذي» عبر إخضاع المادة لمعايير دقيقة قبل النشر ومعالجتها بمهنية.

«وتشير الأدبيات الإعلامية إلى أن العمل الإعلامي يقوم على طبيعة تكاملية تتوزع فيها الأدوار ضمن منظومة مترابطة؛ بحيث يؤدي كل عنصر وظيفته في إطار من التنسيق الذي يضمن جودة المخرجات الإعلامية الخاصة بكل مؤسسة. (3) وهو ما يفسر أهمية وجود تسلسل وظيفي واضح يضبط العلاقة بين هذه الأدوار».

في بيئة العمل التلفزيوني، يتحمل معدّ المحتوى مسؤولية محورية في صياغة المادة التي تُبنى عليها بقية المراحل، سواء أنتجت داخل غرفة الأخبار أو نُقلت من الميدان. وتتم هذه العملية ضمن تنسيق مستمر مع المنتج والمراجع الفني والتحريري، حيث تتشكل علاقة تشاركية تقوم على مراجعة المادة وضبطها وفق معايير تحريرية محددة، بما يعزز دقتها قبل الوصول إلى مرحلة الاعتماد النهائي.

ضمن هذا الإطار، تكشف الممارسة أن المراجعة لا تقتصر على رصد الأخطاء فقط، بل تمتد إلى تحسين الصياغة وإعادة ضبط الإيقاع العام للنص. وغالبًا ما تطرأ تعديلات تبدو بسيطة في ظاهرها، لكنها تحمل أثرًا واضحًا في دقة المعنى. على سبيل المثال، قد يُستبدل وصف «اندلعت اشتباكات» بـ «وقعت اشتباكات» لتفادي دلالة تصعيد غير مؤكدة، وهو فارق لغوي يعكس مستوى الحساسية في التعامل مع الخبر.

والمفردة في هذا السياق تمثل قرارًا تحريريًّا يحمل أبعادًا مهنية؛ حيث يحدد اختيارها زاوية التناول. الفارق بين «قتيل» و«شهيد» يوضح الانتقال من توصيف محايد إلى توصيف يحمل موقفا، وهو ما تنظّمه السياسات التحريرية داخل المؤسسات. كما أن استبدال «انسحاب» بـ «تراجع» أو العكس، يرتبط بتقدير دلالة الحدث وفق معطياته. وحتى الأفعال المستخدمة في نقل التصريحات مثل «قال» و«اعترف» تعكس مستوى الحياد أو التفسير. هذه التفاصيل تؤكد أن التحرير عملية دقيقة لإدارة المعنى تتجاوز الجانب اللغوي إلى التأثير في إدراك المتلقي.

> **الجودة في الصحافة التلفزيونية ليست نتاج التنفيذ وحده، بل هي حصيلة منظومة مترابطة تبدأ من الفكرة، وتمر بالإعداد والإخراج، وتنتهي عند تدقيق يحدد ما يصل إلى المتلقي بصيغته النهائية. تلك بديهيات معروفة في هذا المجال، ومع ذلك قد نجد أنها لا تحظى دائمًا بما تستحقه من اهتمام.**

وفي المقابل، قد يمتد الخلل إلى بنية العمل عند غياب التنسيق بين مراحله المختلفة. في إحدى التجارب الميدانية، أدى ضعف الربط بين الإعداد والإخراج والمونتاج إلى ظهور مادة لا تعكس الواقع كما هو، وهو ما استدعى معالجة لاحقة، أهمها الاعتذار بصورة رسمية وعاجلة. مثل هذه الحالات توضح أن تجاوز مرحلة المراجعة لا

في بيئة العمل التلفزيوني، يتحمل معدّ المحتوى مسؤولية محورية في صياغة المادة التي تُبنى عليها بقية المراحل، سواء أنتجت داخل غرفة الأخبار أو نُقلت من الميدان (غيتي).

ينتج خطأ محدودًا فقط، وقد يؤثر في مصداقية العمل كلّه.

ويمثل التسلسل الوظيفي الإطار الذي يضمن مرور المادة عبر مراحل متتابعة من التدقيق؛ تبدأ من الإعداد، مرورًا بالمراجعة التحريرية، ثم المعالجة الإخراجية، وصولًا إلى الاعتماد النهائي. وفي كل مرحلة تُضاف قيمة نوعية، ويُعاد تشكيل المحتوى بما يعزز دقته واتساقه.

في العمل الإخباري، يواجه الصحفي ضغط الوقت وتدفق المعلومات، فيفرض ذلك عليه مستوى عاليًا من الانتباه في صياغة الوقائع واختيار المفردات. ورغم ذلك، تظل المراجعة ضرورة مهنية لا يمكن تجاوزها؛ باعتبارها المرحلة التي تضمن سلامة المادة قبل بثها. لذلك تعتمد المؤسسات الإعلامية على أنظمة مراجعة متعددة المستويات للحدّ من الأخطاء وتعزيز جودة المحتوى.

وتشير الممارسة إلى أن كثيرًا من الأخطاء لا يرتبط بنقص المعرفة، إنما بلحظات استعجال تسبق البث. في إحدى الحالات، أدى عدم

> **تكشف الممارسة أن المراجعة لا تقتصر على رصد الأخطاء فقط، بل تمتد إلى تحسين الصياغة وإعادة ضبط الإيقاع العام للنص. وغالبًا ما تطرأ تعديلات تبدو بسيطة في ظاهرها، لكنها تحمل أثرًا واضحًا في دقة المعنى. على سبيل المثال، قد يُستبدل وصف «اندلعت اشتباكات» بـ «وقعت اشتباكات» لتفادي دلالة تصعيد غير مؤكدة، وهو فارق لغوي يعكس مستوى الحساسية في التعامل مع الخبر.**

تطابق أسماء المتحدثين وصفاتهم إلى إرباك تقرير متكامل، وهو خطأ أخلّ بجودة المادة. ولتجاوز مثل هذه العثرات، تؤكد التجارب المهنية الرائدة أهمية تبني «نموذج الاعتراف بالخطأ داخل غرف الأخبار»، بدءًا من أعلى السلم الوظيفي. فالشفافية والاعتذار ليسا ضَعْفًا، إنما أداة لتعزيز ثقة الجمهور، وتحويل الخطأ إلى «لحظة تعلّم» تمنع تكراره، بدلًا من الادعاء الزائف بنشر الحقائق دائما (4).

في السياق اليمني على سبيل المثال، تتسم البيئة الإعلامية بتعقيد إضافي ناتج عن عوامل سياسية وميدانية، وهو ما يجعل ممارسة العمل الصحفي أكثر حساسية وتشابكًا. في مثل هذه البيئة، لا يقتصر التحدي على إنتاج المحتوى، بل يشمل كيفية الحفاظ على التوازن المهني في الطرح، والتعامل مع الوقائع بمسافة تحترم المعايير الأخلاقية والمهنية. ضمن هذه البيئة المشحونة، غالبًا ما تكون «الشرارة الأولى» للخبر عبارة عن محتوى ينتجه المستخدم من الميدان، وهنا تبرز خطورة سقوط الصحفي في فخ «البروباغندا الممنهجة». لذلك، فإن التسلسل الوظيفي يعمل كمصفاة ضرورية تنقي المواد الصحفيّة؛ لفهم السياقات والأهداف التي تقف وراء ترويج بعض القضايا، وضمان عدم تحول المؤسسة إلى أداة لخدمة أجندات معينة دون قصد (5).

في ظل التدفق السريع للمعلومات عبر منصات التواصل، يصبح دور المؤسسة تحديد القضايا التي ينبغي أن يعي بها الجمهور، وحمايته من «المحتوى الزائف والمؤذي» عبر إخضاع المادة لمعايير دقيقة قبل النشر ومعالجتها بمهنية (تصوير: بابلو سانويزا- رويترز).

ويؤدي غياب دور التسلسل الوظيفي عامةً إلى بروز مظاهر فوضى مهنية، أساسها يكمن في تداخل المهام وعدم وضوح المسؤوليات وضعف آليات المراجعة، وهو ما يسمح بمرور أخطاء إلى الشاشة دون معالجة كافية. وهذا لا ينعكس فقط على جودة المحتوى؛ إذ يؤثر أيضا على صورة الصحفي والمؤسسة الإعلامية ومصداقيتها لدى الجمهور الذي بات أكثر وعيًا وقدرة على التمييز بين العمل المهني المتقن والعمل المرتجل على عجالة، ولا تكتمل فاعلية هذا النظام دون تأسيس مهني حقيقي قائم على إعداد كوادر صحفية مدركة لطبيعة مهامها ومؤهلة لأدائها.

اليوم، وبعد سنوات من العمل في هذا المجال، تشكل لدي انطباع آخر عن الكفاءة المهنية التي لا يمكن اختصارها بتعدد المهام أو تنوع الأدوار. إنّ الإتقان داخل منظومة واضحة ومترابطة هو ما يمثل كفاءة أكبر؛ فحتى الكلمة الواحدة، حين تُوضع في موضعها الدقيق وتخضع لمسار مراجعة منضبط، تغدو جزءًا من بناء مهني متكامل يعكس احترافية العمل وجودته، ويعزز دقة الأداء، ويحفظ تماسك المحتوى. وفي مهنة تقوم على التفاصيل، تصبح هذه المعطيات هي العامل الفارق والحاسم؛ بين عمل يُنجز ويُبث، وآخر يُصاغ بعناية فيبقى أثره حاضرًا في ذاكرة الجمهور، وقبل ذلك في وعي الصحفي نفسه.

> **لا يمكن اختصار الكفاءة المهنية بتعدد المهام أو تنوع الأدوار. إنّ الإتقان داخل منظومة واضحة ومترابطة هو ما يمثل كفاءة أكبر؛ فحتى الكلمة الواحدة، حين تُوضع في موضعها الدقيق وتخضع لمسار مراجعة منضبط، تغدو جزءًا من بناء مهني متكامل يعكس احترافية العمل وجودته، ويعزز دقة الأداء، ويحفظ تماسك المحتوى.**

المراجع

(1) العيفة وآخرون، «إدارة الجودة الشاملة في المؤسسات الإعلامية»، مجلة المعيار للبحوث والدراسات، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، العدد 42، جوان 2017.

(2) المرجع السابق

(3) المرجع السابق

(4) معهد الجزيرة للإعلام، «دليل أخلاقيات الصحافة في العصر الرقمي».

(5) المرجع السابق

الصحافة المغربية بين دعم الدولة وهيمنة السوق: هل ينقذ «اقتصاد المعلومة» المهنة؟

أنس الشعرة

تعيش المؤسسات الإعلامية في المغرب أزمة هيكلية عميقة، ناتجة عن هشاشة نموذجها الاقتصادي بين الدعم الحكومي التاريخي ومنطق السوق غير المتكافئ. أدى هذا الوضع، مصحوباً بسيطرة رأس المال السياسي والاقتصادي، إلى فقدان الاستقلالية التحريرية وجعلها امتداداً لدوائر النفوذ ورأس المال. فهل يمكن معالجة الأزمة بالانتقال نحو «اقتصاد المعلومة»؟

تواجه العديد من الصحف في العالم اليوم أزمة مالية عميقة تتجاوز التحديات التقنية والتحريرية وغيرها من الأزمات المرتبطة بجوهر المهنة. أزمة حقيقية تطالُ نموذجها الاقتصادي، على الأقل منذ مطلع الألفية الثالثة الذي دخلت فيه الشركات والمؤسسات الصحفية - خاصة المطبوعة منها - والذي وصفه الباحثان فيليب مايير ويوان زهانغ بـ «لولب الموت»: حيث تؤدي الأزمات المالية المتوالية إلى تقليص الميزانيات، فيتراجع مستوى جودة المحتوى، وينصرف القراء، فتتقلص المبيعات وحصص الإعلانات، وهو ما يفاقم الأزمة في حلقة مفرغة (1).

ضاعفت الطفرة الرقمية من تعقيد هذا الوضع، حينَ ظنّ الناشرون أن الانتقال إلى النشر الإلكتروني (الرقمي) سيخفض تكاليف الإنتاج ويقف عندَ هذا الحد، لكنهم اكتشفوا لاحقًا أن التحولات البنيوية التي أحدثتها التحولات الرقمية قلبت قواعد المنافسة وغيّرت جذريًا أنماط استهلاك الأخبار.

يرتبط الأمر بأزمة بنيوية؛ أي أنها ليست عرضية أو ظرفية بل تعكس خللًا هيكليًا عميقًا في النموذج الاقتصادي «التقليدي» للصحافة (2) الذي ظلّ يعتمد على الإعلانات بوصفها مصدرًا رئيسًا للتمويل، وهو ما جعلَ المؤسسات والشركات الإعلامية عرضة لتأثيرات الممولين ولمنطق السوق غير المتكافئ.

الحالة المغربية.. نموذج اقتصادي هش ومتآكل

في الحالة المغربية، تتخذ أزمة النموذج الاقتصادي أبعادًا أكثر تعقيدًا؛ ذلكَ أنّ معظم الفاعلين في القطاع - سواء في الصحافة المطبوعة أو الرقمية - يعتمدونَ على قنوات تمويل محدودة وغير ناجعة، أبرزها الإعلان والمبيعات وإيرادات «أدسينس» والدعم العمومي، في غياب سياسات عمومية واضحة المعالم عن حال ومآل هذه المؤسسات، تخرجها من قوس الأزمة وفق مسار إستراتيجي وتدريجي واضح (3).

ألقى هذا الوضعُ المتأزمُ الضوءَ على الاستقلالية التحريرية لهاته الصحف، وفتح المجال أمام ممارساتَ تركز على الإثارة والمحتوى السطحي لجذب الجمهور، وهو ما أسهم في تآكل الثقة بين الصحافة والجمهور، وأضعف قدرتها على أداء دورها بصفتها مصدرًا رئيسيًّا وموثوقًا به للأخبار.

> **في الحالة المغربية، تتخذ أزمة النموذج الاقتصادي أبعادًا أكثر تعقيدًا؛ ذلك أنّ معظم الفاعلين في القطاع - سواء في الصحافة المطبوعة أو الرقمية - يعتمدونَ على قنوات تمويل محدودة وغير ناجعة، أبرزها الإعلان والمبيعات وإيرادات التسويق عبر الإنترنت والمبيعات والدعم العمومي.**

لفهم مدى بنيوية الأزمة ينبغي العودة إلى الخلف؛ أي من جهة نشأة الصحافة المغربية في سياق هيكلي لم يكن يُعنى بتطويرها بصفتها مؤسسة اقتصادية مستقلة، بل بوصفها أداة سياسية أو دبلوماسية. ففي عهد الحماية الفرنسية، تحوّلت الصحافة إلى منصة دعائية ممولة من الدولة الاستعمارية، من خلال صحف بعينها مثل، Lag L'Écho du Maroc Vigie Marcaine التي كانت لها أدوار جوهرية في نشر خطاب الحماية وتثبيت شرعيتها(4).

بعد الاستقلال، ورثت الصحافة هذا النمط: الصحف الحزبية والرسمية التي ظلت تعتمد على الدعم المالي الحزبي أو الحكومي (الدولة)، دون أن تعتمد على السوق أو القراء ليكونوا مصدرَ تمويل مستدام. هكذا تشكّلت مأسسة اقتصادية هشة لم تؤسس المشروع الصحفي كمقاولة (شركة) إعلامية قائمة بذاتها، بل استمرّت رهينة لعلاقات القوة والسلطة والتوظيف السياسي والرمزي.

في العقود التي تلت الاستقلال، ظلّت الدولة هي المتحكم المركزي في مصادر التمويل: الإعلانات الحكومية والدعم العمومي الانتقائي، إلى جانب الإطار التشريعي المقيد. ومع مطلع التسعينيات ودخول مرحلة الانفتاح الإعلامي، ظهرت تجربة الصحف الخاصة: جريدة الصباح، ولوجورنال، Telquel، والأحداث المغربية والمساء وغيرها من الصحف، لكنها غالبًا ما تميزت بتمويل من رجال أعمال، أو عبر شبكة دعم حزبي، وهو ما يبقي استقلالها الاقتصادي محكومًا بمصادر تمويل مرتبطة بالسلطة السياسية أو الاقتصادية . صحيح أنها بصمت على أفق مهني جديد إلا أنها لم تستطع التخلص من إرث الاعتماد المالي على دعم الدولة أو بيئات سياسية متغيرة، فأسفر ذلك عن نماذج اقتصادية معرضة بشكل دائم للهشاشة المالية، وزاد من تبعيتها لمنصات عابرة للحدود مثل غوغل وفيسبوك، وأفقدها

القدرة على تحويل المعلومة إلى قيمة اقتصادية ذاتية ومستدامة.

إنّ البعد التاريخي للصحافة المغربية يقدّم تفسيرًا مباشرًا لسؤال محوري: لماذا ظلّ النموذج الاقتصادي للصحافة المغربية يراوح في أزمته البنيوية رغم التحولات الرقمية؟ والحق أن الصحافة المغربية لم يكن لها أساس متين يربط استقلاليتها الاقتصادية باستقلاليتها التحريرية، بل ظلت دائمًا رهينة لعوامل خارجية متعاقبة: سلطات الحماية أولًا، ثم الدولة، والفاعل السياسي (الحزبي)، وهو ما جعلها تدخل السياق الرقمي محمّلة ببنية هشة عاجزة عن التأسيس لمقاولة إعلامية مستقلة ومستدامة.

وفقًا لذلك، فإن هذا البعد التاريخي، يمكن وصله أيضًا بدائرة أوسع مرتبطة بالهشاشة، فإن المحاولات المحدودة للانفتاح على نماذج تمويل بديلة؛ مثل المحتوى المدفوع (5) الذي يظل انتشاره داخل الحقل الصحفي المغربي محدودًا ب فعل مجموعة من العوامل البنيوية والسوسيو-اقتصادية. فمن جهة يواجه هذا النموذج مقاومة ثقافية متجذرة لدى الجمهور الذي اعتاد لسنوات طويلة على مجانية الوصول إلى المحتوى الإخباري من خلال الوسائط الإلكترونية (الرقمية) - وهو ما يجعل من فكرة الأداء (الدفع) مقابل الخبر تصطدم بتمثلات اجتماعية راسخة حول الإعلام بوصفه خدمة عمومية أو متاحة بلا مقابل - ومن جهة أخرى، تتداخل العوامل الاقتصادية، لاسيما أن هناك نِسبًا من «المستهلكين الرقميين» ينتمون إلى فئات اجتماعية ذات قدرة شرائية محدودة، وهو ما يضعف فرص نجاح نموذج الاشتراك المدفوع خارج الفئات النخبوية.

> **بعد الاستقلال، ورثت الصحافة هذا النمط: الصحف الحزبية والرسمية التي ظلت تعتمد على الدعم المالي الحزبي أو الحكومي (الدولة)، دون أن تعتمد على السوق أو القراء ليكونوا مصدرَ تمويل مستدام.**

إلى جانب ذلك، ليست هناك مبادرات رسمية (مؤسساتية) لدعم هذا التحول نحو المحتوى المدفوع، سواء من خلال إستراتيجيات محكمة من صنيعة السياسات العمومية والوزارات ذات الاختصاصات المتداخلة

ألقى هذا الوضع المتأزم الضوء على الاستقلالية التحريرية للصحف، وفتح المجال أمام ممارسات تركز على الإثارة والمحتوى السطحي لجذب الجمهور، وهو ما أسهم في تآكل الثقة بين الصحافة والجمهور (تصوير: عمرو دلش - رويترز).

أي نقاش حول بناء نموذج اقتصادي بديل لن يكون ذا جدوى ما لم يترافق مع مراجعة عميقة لبنية التملك، ووضع آليات مهنية ومساءلة تضمن فصلًا حقيقيًا بين منطق التمويل ومنطق الإنتاج التحريري (غيتي).

مثل وزارة الانتقال الرقمي وإصلاح الإدارة، أو من خلال إستراتيجيات الفاعلين في السوق الإعلانية الذين ما يزالون يفضلون الاستثمار في منصات التواصل الاجتماعي ذات الانتشار الأوسع والأثر اللحظي المباشر. كل هذه العوامل تضع النموذج الاقتصادي المدفوع أمام تحديات هيكلية تتطلب معالجة عميقة تشمل إعادة بناء علاقة الثقة مع الجمهور، وتحسين جودة الخدمات المقدمة، والتفكير في صيغ هجينة تجمع بين المحتوى المجاني والمحتوى المدفوع في إطار إستراتيجيات مرنة ومستدامة.

استقلالية مفقودة

إن البعد البنيوي لأزمة الصحافة المغربية لا يمكن فهمه بمعزل عن النسق الذي تتحرك فيه وبِنيتها الداخلية، وهو ما يتضح في إطار جدلية الحقل الصحفي، وأصول ملكية وسائل الإعلام. فقد شهد تاريخ إدارة الصحافة في المغرب ازدواجية (ثنائية) تميل إلى الجمع بين الهيمنة الرمزية للدولة والرغبة في ضبط المجال العمومي. ومع بداية التسعينيات، وفي خضم موجة الخَوصصة (الخصخصة) والانفتاح الاقتصادي، برز تحوّل تدريجي في طبيعة المالكين؛ من فاعلين حزبيين أو نقابيين إلى فاعلين اقتصاديين أو سياسيين أو أكاديميين، أي من خارج الحقل الصحافي -نسق التكوين والمسار- دخلوا إلى المجال إما بدافع الاستثمار أو بغرض التأثير السياسي والاقتصادي.

> **إنّ البعد التاريخي للصحافة المغربية يقدّم تفسيرًا مباشرًا لسؤال محوري: لماذا ظلّ النموذج الاقتصادي للصحافة المغربية يراوح في أزمته البنيوية رغم التحولات الرقمية؟ والحق أن الصحافة المغربية لم يكن لها أساس متين يربط استقلاليتها الاقتصادية باستقلاليتها التحريرية، بل ظلت دائمًا رهينة لعوامل خارجية متعاقبة.**

أحدثت هذه التحولات خللًا عميقًا في منطق الاستقلالية التحريرية؛ إذ لم تعد المؤسسات الصحفية تحتكم إلى قواعد المهنة بالدرجة الأولى، والمساهمة في النقاش العمومي والتأثير في الرأي العام، بل أضحت في كثير من الأحيان امتدادًا لدوائر النفوذ ورأس المال الرمزي أو الاقتصادي. ومن هنا، يتعذّر فصل أزمة النموذج الاقتصادي عن شرط ملكية وسائل الإعلام؛ فالعلاقة بين التمويل والتحرير ليست علاقة تراتبية بسيطة، بل هي علاقة معقدة، قائمة بالأساس على منظومة قيم (أخلاقيات المهنة)، في مقدمتها المهنية والاستقلالية. ومع ذلك، فإن رهانات المؤسسات - خاصة تلك التي تضمن لنفسها موقعًا مريحًا في سوق الإعلان أو حظوة لدى السلطة - قد تُضعف هذه القيم وتؤثر سلبًا على طبيعة العلاقة بين الممول والتحرير.

وعليه؛ فإن الحديث عن استقلالية التحرير في الصحف المغربية يرتبط جوهريًا ببنية الملكية وموقع المؤسسة داخل الحقل الصحفي أكثر من ارتباطه فقط بالكفاءة التحريرية أو المهنية. ومن هذا المنطلق، فإن أي نقاش حول بناء نموذج اقتصادي بديل لن يكون ذا جدوى ما لم يترافق مع مراجعة عميقة لبنية التملك، ووضع آليات مهنية ومساءلة تضمن فصلًا حقيقيًا بين منطق التمويل ومنطق الإنتاج التحريري (6).

اقتصاد المعلومة.. أمل الصحافة

لم تتمكن المؤسسات الصحفية المغربية - إلى حدود اليوم- من أن تحوّل المعلومة (Information) إلى قيمة اقتصادية، أي إلى «سلعة عمومية» - إذا جاز الاقتباس من لغة الاقتصاد - لا تقل أهمية عن التعليم والصحة (7)؛ فغالبية المؤسسات الصحفية ما زالت تحتفظ بالبنية الاقتصادية التقليدية وهو ما يجعلها عاجزة عن الابتكار والاستثمار بالشكل المطلوب.

إن نقل المعلومة من مساحتها الاقتصادية إلى المجال العمومي، هو انتقال يؤسس للنظر إلى الإعلام بوصفه خدمة عمومية، ويعيدُ ترتيب أولويات الصحافة في زمن تحكُّم الرأسمال الإعلامي بإستراتيجية غرف التحرير، ويحررها من أصفادِ التدني الاستهلاكي للمعلومة، وهو ما يعني أن المعلومة ليست خيارًا تجاريًا فقط؛ بل هي قناة تتوطد فيها علاقة المستهلك بصانع المعلومة (الصحفي)، في مساحة عمومية -اجتماعية.

واجهت المؤسسات الإعلامية الكبرى مثل واشنطن بوست، وإلباييس، وغيرها من الصحف الكبرى، مشكلة أزمة النموذج بتطوير بنية المعلومة، ونسق الأطر المرجعية -التشريعات، أخلاقيات المهنة، مصادر التمويل- والبحث عن بدائل جديدة في مصادر التمويل، مع تطوير وتنويع المضامين (المحتويات) الإخبارية التي تواكب التحولات الرقمية المطردة، دون إغفال الذكاء الاصطناعي وموجاته (8) التي تعِد بمزيد من التحولات في المنظومة الرقمية.

لا يعبر الذكاء الاصطناعي عن أي «برانية» تتجاوز نسق «اقتصاد المعلومة»، و«اقتصاد المنصة» (Platform Economy) الذي يكثف حيوية الاتصال البشري اليوم، ويفسر ممارساته وتحولاتِه القيمية والنفسية والاجتماعية، بَل هو جزء منها، ما يعني أنه جزء من تحولاتها اليوم، لذا فإن النظر إلى الأطر النظرية والتطبيقية في الذكاء الاصطناعي كجزء من هذه المنظومة ينبغي أن يندرجَ ضمن «المفكر» فيه، بوصفه من الحلول الجوهرية في تطوير الصناعة الصحافية، بما هي صناعة اقتصادية بالأساس، وهو ما سينعكس -في سياق الاستثمار المعقلن واحترام معايير المهنة وأخلاقيتها- على المنظومة الاقتصادية والتحريرية والإنتاجية للمؤسسات الإعلامية.

كما لا ينبغي النظر إلى اقتصاد المعلومة كخيار تقني معزول، بل كاستثمار استراتيجي يعيد تموضع الصحافة داخل الاقتصاد الكلي في الدولة. فالصحافة، بوصفها إحدى أهم القنوات المنتجة للمعلومة، مدعوة إلى توظيف تقنيات الذكاء الاصطناعي في تطوير نماذجها الاقتصادية والتحريرية والإنتاجية، بما يضمن تحويل المعلومة إلى قيمة اقتصادية مستدامة.

يتعذّر فصل أزمة النموذج الاقتصادي عن شرط ملكية وسائل الإعلام؛ فالعلاقة بين التمويل والتحرير ليست علاقة تراتبية بسيطة، بل هي علاقة معقدة، قائمة بالأساس على منظومة قيم (أخلاقيات المهنة)، في مقدمتها المهنية والاستقلالية. ومع ذلك، فإن رهانات المؤسسات - خاصة تلك التي تضمن لنفسها موقعًا مريحًا في سوق الإعلان أو حظوة لدى السلطة - قد تُضعف هذه القيم وتؤثر سلبًا على طبيعة العلاقة بين الممول والتحرير.

لا ينبغي النظر إلى اقتصاد المعلومة كخيار تقني معزول، بل كاستثمار استراتيجي يعيد تموضع الصحافة داخل الاقتصاد الكلي في الدولة (غيتي).

إن إدمـاج هـذه الأدوات يمكـن أن يعيـد صياغـة العلاقـة بيـن المعلومـة والسـوق، مـن خلال فتـح آفـاق جديدة للاشـتراكات الذكيـة، والإعلانـات الموجهـة، وتحليـل سـلوك الجمهـور، بمـا يسـمح للصحافـة المغربيـة بالانتقـال مـن منطـق التبعيـة والدعـم إلـى منطـق الاندمـاج في اقتصـاد المعرفـة. وهنـا يصبـح اقتصـاد المعلومـة، مدعومًـا بالـذكاء الاصطناعـي، ليـس مجـرد مجـال تقنـي بـل سياسـة عموميـة شـاملة تحـدد مكانـة الإعلام داخـل البنيـة الاقتصاديـة الكليـة.

الازدواجية.. آلية لاستدامة الأزمة

بالعـودة إلـى مسـألة الثنائيـات التـي تطبـع النسـق السياسـي المغربـي (القدامة/الحداثـة، الشـريعة/المواثيق الدوليـة...)، فإنـه لا يمكـن النظـر إليهـا بوصفهـا مرجعيـات سياسـية أو فكريـة معزولـة، بـل باعتبارهـا آليـات تنعكـس على بنيـة النمـوذج الاقتصـادي للصحافـة مـن جهـات عـدة: سياسـية واقتصادية وتشـريعية أسسـت لازدواجيـة في آليـات تمويـل الصحافـة؛ بيـن اعتمـاد تقليـدي على الدولـة والدعـم العمومـي والارتبـاط بالسـلطة، ومحـاولات تحديـث اقتصـادي لـم ينجـح في ترسـيخ اسـتقلال مالـي مسـتدام.

وعلى هـذا النحـو، فـإن هـذه الثنائيات ليسـت مجـرد خلفيـة تفسـيرية، بـل هـي جـزء بنيـوي مـن إدامـة الأزمـة؛ إذ أبقـت النمـوذج الاقتصـادي للصحـف المغربيـة معلّقًـا بيـن منطـق التبعيـة ومنطـق السـوق، دون أن يحسـم موقعـه داخـل اقتصـاد المعلومـة أو يضمـن اسـتقلاليته التحريريـة.

المراجع

(1) Philip Meyer, Yuan Zhang, «Anatomy of a Death Spiral: Newspapers//:and their Credibility,» citeseerx.ist.psu.edu, «accessed Aguste 2025 ,29». https .bit.ly/3BcEzV9

(2) Julia Cagé, Benoit Huet, L›Information est un bien public Refonder la propriété des médias, Edition Seuil, 2021, p 144.

(3) الملاحـظ أن الحكومـات المتعاقبـة خصوصًـا مـا بعـدَ دسـتور 2011، لـم تعـط أهميـة كبـرى في سياسـاتها العموميـة للإعلام؛ فالإجـراءات التـي واكبـت الصحـف بعـدَ الأزمـة الصحيـة (كوفيـد-19)، كانـت بالأسـاس تهـمّ برفـع الدعـم العمومـي.

(4) Ilham El Gaoual, Taib Berkane, The Media and Societal Transformations in Morocco, https://rsisinternational.org/journals/ijriss/articles/the-media-and-societal-transformations-in-morocco/

(5) عبـد الرحيـم بلشـقار، الصحافـة الرقميـة مدفوعـة الأجـر: تحديـات النمـوذج الاقتصـادي ومتطلبـات التطويـر، (الدوحـة، معهـد الجزيـرة، 2021).

(6) يمكـن اسـتلهام تجربـة قانـون حريـة الإعلام الأوروبـي (European Media Freedom Act)، الـذي وضـعَ قواعـدَ جديـدة لحمايـة تعدديـة واسـتقلال الإعلام في الاتحـاد الأوروبـي. وتضمـن هـذه القواعـد حمايةَ الاسـتقلالية التحريريـة، وحمايـة مصـادر الصحفييـن، وتعزيـز شـفافية ملكيـة وسـائل الإعلام، وتضمـن الشـفافية في الإعلانـات الحكوميـة لمقدمـي خدمـات الإعلام والمنصـات الرقميـة.

لمزيـد مـن التفصيـل يمكـن العـودة إلـى الموقـع الرسـمي للجنـة الأوروبيـة: https://commission.europa.eu/strategy-and-policy/new-push-european-democracy//2024-2019-priorities protecting-democracy/european-media-freedom-act_en

(7) Cagé, Huet, L›Information est un bien public Refonder la propriété des médias, Edition Seuil, 2021, p 130

(8) Mustapha Suleman, Michael Bhaskar, The Coming Wive Technology, Power, and the Twenty-first Century›s Greatest Dilemma, Crown Publishing Group, a division of Penguin Random House LLC, New York, 2023.

هل أصبح الذكاء الاصطناعي زميلًا خفياً في غرفة الأخبار؟

فرح راضي الدرعاوي

هل يسرق الذكاء الاصطناعي روح الصحافة أم يمنحها قوة وقدرات جديدة؟ يعيش الصحفيون صراعاً بين تسريع مهامهم وخشية غياب الإبداع، بالاعتماد الكبير على هذه التقنيات. وفي ظل غياب سياسات تنظيمية، يبرز التحدي الأهم: هل نفصح عن استخدامنا لها للجمهور؟ وما هي حدود الاستخدام التي تحافظ على مصداقية المهنة وثقة القراء؟

تقبع نهى خلف مكتبها تحاكي شات جي بي تي بعد أن أصبح جزءاً من عملها اليومي، رغم أنها كانت من أشد الرافضين لفكرة الكتابة عبر الذكاء الاصطناعي. فبالنسبة لها لم يكن الأمر مجرد أداة، بل مسألة تمس هويتها بصفتها كاتبة نشأت على حب الكلمة ومارست الكتابة الصحفية والأدبية منذ صغرها قبل أن تتخصص في القضايا الحقوقية والإنسانية. لذلك بدت لها فكرة كتابة قصة إنسانية عبر «روبوت» لا يملك إحساساً أمراً يصعب تقبله.

تقول نهى إن رفضها لم يدم طويلاً؛ فمع بدء عملها في مؤسسة لكتابة المحتوى طُلب منها استخدام هذه الأدوات لتسريع وتيرة الإنتاج، «في البداية عاندت كثيراً وشعرت بشيء من الرفض؛ كيف يمكن أن أعتمد عليه في كتابة خبر؟ ما قيمة ما قد يقدّمه؟ لكنها تستدرك: «مع ضغط العمل بدأت باستخدامه تدريجياً، ليس بناء على قناعة، بل بدافع الحاجة» لتجد نفسها لاحقاً في حالة من التناقض؛ فهو يساعدها على الوصول إلى المعلومات بسرعة لكنه يسلبها متعة البحث التي كانت جزءاً من شغفها وعلاقتها الخاصة بالكتابة.

لم تكن نهى الوحيدة التي تعيش هذا التناقض، فقد أظهر استطلاع أجرته معدّة التقرير أن 37,3٪ من الصحفيين يشعرون بالحزن نتيجةَ تراجع دورهم الإبداعي، في حين عبّر 27,5٪ عن شعورهم بالراحة والإنتاجية، وأشار 23,5 ٪ إلى شعورهم بالقلق والتوتر وفقدان السيطرة على العمل إلى جانب الغضب الناتج عن عدم قدرتهم على فهم هذه التقنيات أو استخدامها.

ترى عبير أبو طوق الصحفية المتخصصة في الإعلام الرقمي أن السؤال لم يعد: هل نستخدم الذكاء الاصطناعي أم لا؟ بل أصبح يتردد بهذه الصيغة: كيف نستخدمه دون أن يؤثر على بنية المادة الصحفية وجودتها؟

استخدام واسع وإفصاح محدود

في ظل تسارع التحول الرقمي دخلت تقنيات متعددة إلى العمل الصحفي كالواقع المعزز والافتراضي وأدوات التدقيق اللغوي والكتابة الصوتية وتوليد ومعالجة اللغة الطبيعية إلى جانب النظم الخبيرة والشبكات العصبية، ليصبح الصحفي مطالباً باستخدام هذه الأدوات لإنتاج المادة الإعلامية بمختلف أشكالها، ويؤكد ذلك 41,9٪ من الصحفيين المشاركين في الاستطلاع؛ إذ أشاروا إلى أن هذه التقنيات أصبحت مفروضة عليهم بحكم طبيعة عملهم.

كما تشير نتائج الاستطلاع إلى أن 78,4٪ من الصحفيين يستخدمون تقنيات الذكاء الاصطناعي في تحرير الأخبار وإعداد المحتوى مع تفاوت في وتيرة الاستخدام؛ حيث يستخدمه 45,1٪ أحياناً، و31,4٪ بشكل دائم و23,5٪ بشكل نادر.

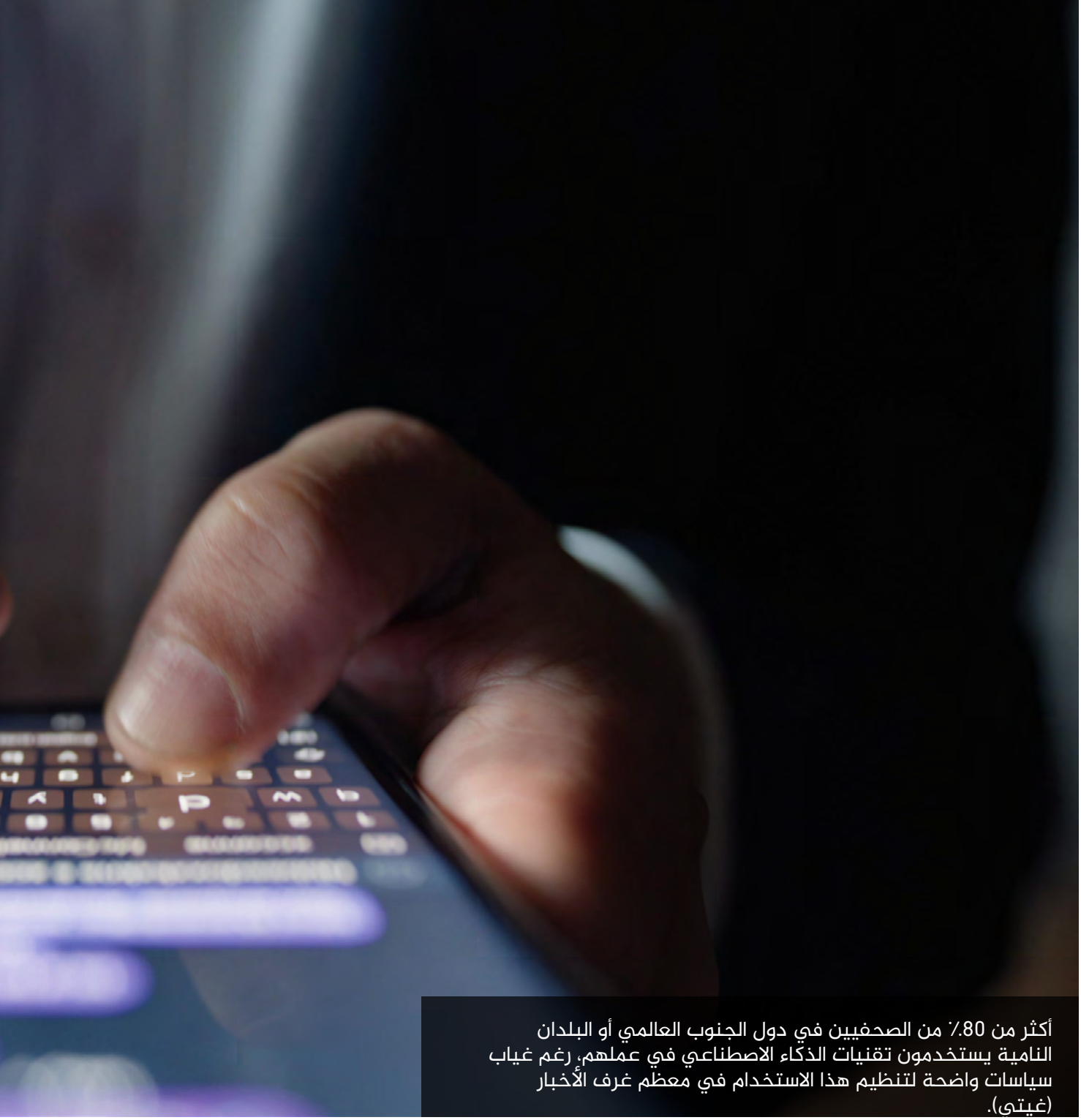
وفي هذا السياق يوضح خليل النظامي المدير التنفيذي لقناة عرب سكاي الرقمية أن هذه التقنيات تحوّلت إلى أداة تشغيلية مؤثرة، خصوصاً في التحقيقات الاستقصائية والتقارير المعمّقة وصحافة تحليل البيانات، مشيراً إلى استخدامها في بناء الخط الزمني للقصص وتلخيص الملفات الطويلة وتفريغ المقابلات ومقارنتها مع مصادر أخرى، وهي ليست موجة عابرة، بل امتداد طبيعي للتطوّر.

ولا يقتصر استخدام الذكاء الاصطناعي على المهام المتعددة، بل يمتد إلى تفاصيل العمل الصحفي اليومية، حيث أظهرت نتائج الاستطلاع أن 51٪ من الصحفيين يستخدمونه في توليد العناوين، و43,1٪ في البحث وجمع المعلومات، و39,2٪ في تلخيص المواد، فيما يلجأ 25,5٪ إلى صياغة النصوص الأولية، و21,6٪ إلى التدقيق اللغوي والتحرير، و13,7٪ إلى تحليل البيانات.

هذا الحضور الواسع للذكاء الاصطناعي في مختلف مراحل الإنتاج الصحفي يطرح تساؤلاً يتجاوز مسألة الاستخدام بحد ذاتها: هل يتم الإفصاح عن هذا الدور؟؟

> **تشير نتائج الاستطلاع إلى أن 78,4٪ من الصحفيين يستخدمون تقنيات الذكاء الاصطناعي في تحرير الأخبار وإعداد المحتوى مع تفاوت في وتيرة الاستخدام؛ حيث يستخدمه 45,1٪ أحياناً، و31,4٪ بشكل دائم و23,5٪ بشكل نادر.**

على مستوى الممارسة، تشير تجارب الصحفيين إلى تباين واضح في هذا الجانب؛ إذ يقول أحمد - وهو صحفي يعمل في المجال الإخباري - إنه لا يفصح دائماً عن استخدامه



أكثر من 80٪ من الصحفيين في دول الجنوب العالمي أو البلدان النامية يستخدمون تقنيات الذكاء الاصطناعي في عملهم، رغم غياب سياسات واضحة لتنظيم هذا الاستخدام في معظم غرف الأخبار (غيتي).

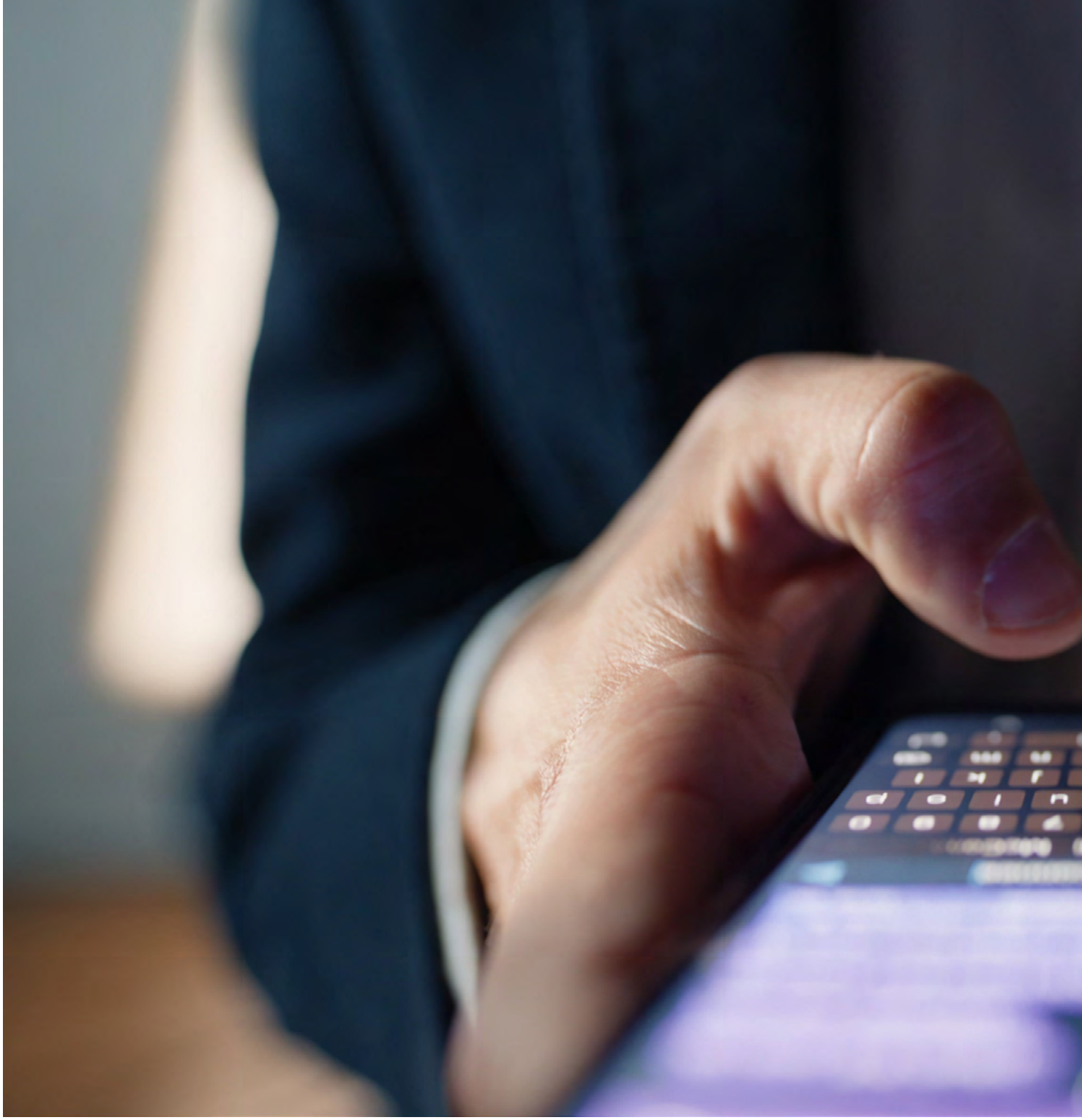
للذكاء الاصطناعي، موضحاً أنه يلجأ إليه في مهام مثل تفريغ المقابلات أو التدقيق اللغوي أو الوصول إلى معلومات أولية، دون أن يرى ضرورة للإفصاح عن ذلك؛ باعتباره استخداماً تقنياً مساعداً.

وبصورة مشابهة، يوضح رياض أنه يستخدم هذه التقنيات في توليد العناوين وتلخيص المواد الصحفية، دون اعتبار ذلك جزءاً يستوجب الإفصاح، طالما أن الدور البشري لا يزال حاضراً في الصياغة النهائية.

في المقابل تعكس بعض المواقف قدراً من التردد؛ حيث تعبر روان الصحفية المتخصصة في الإعلام الرقمي عن شعورها بالحرج عند إرسال مواد جرى تطويرها بالذكاء الاصطناعي؛ انطلاقاً من قناعة بأن الاعتماد عليه يجب أن يبقى في حدود الدعم لا الاستبدال.

وتؤكد نتائج الاستطلاع هذا التباين؛ إذ أظهرت أن 43,1٪ من الصحفيين لا يفصحون عن استخدامهم للتقنيات، مقابل 56,9٪ ممن يفصحون عنه،

تشير نتائج الاستطلاع إلى أن 78,4٪ من الصحفيين يستخدمون تقنيات الذكاء الاصطناعي في تحرير الأخبار وإعداد المحتوى مع تفاوت في وتيرة الاستخدام؛ حيث يستخدمه 45,1٪ أحياناً، و31,4٪ بشكل دائم و23,5٪ بشكل نادر.



وهو ما يشير إلى غياب معايير واضحة تحكم هذه الممارسة، كما تتقاطع هذه النتائج مع دراسات دولية حديثة تشير إلى أن نسبة كبيرة من المحتوى الصحفي المنتج بالذكاء الاصطناعي لا يتضمن إشارة صريحة له .

«الغياب الكبير»

مع دخول تقنيات الذكاء الاصطناعي بشكل متزايد إلى غرف الأخبار، تكشف نتائج الاستطلاع عن فجوة مقلقة في التنظيم المؤسسي؛ إذ تبيّن أن 78,4٪ من المؤسسات الإعلامية لا تمتلك سياسات واضحة لاستخدام هذه التقنيات مقابل 21,6٪ فقط لديها أطر تنظيمية، وهو ما يضع هذا الاستخدام في منطقة رمادية تفتقر للضبط والمعايير الواضحة.

وتؤكد ذلك دراسة صادرة عن Thomson Reuters Foundation حيث إن أكثر من 80٪ من الصحفيين في دول الجنوب العالمي أو البلدان النامية يستخدمون تقنيات الذكاء الاصطناعي في عملهم، رغم غياب سياسات واضحة لتنظيم هذا الاستخدام في معظم غرف الأخبار.

يقول طارق النواصرة - وهو معد برامج في قناة المملكة - إن القناة لم تعتمد حتى الآن سياسة تشغيلية موسعة لاستخدام تقنيات الذكاء الاصطناعي في التحرير؛ نظراً لعدم توظيفها بشكل مباشر في

إنتاج المحتوى الصحفي، فيما يشير رئيس تحرير في إحدى المؤسسات الإعلامية الأردنية (آثر عدم ذكر اسمه) إلى أن غياب السياسة لا يعني المنع، بل يرتبط ذلك بوعي الإدارة واستعدادها للتحول الرقمي وقناعة الصحفيين بأهمية هذه التقنيات.

يرى خليل النظامي أن وضع بروتوكول واضح لاستخدام الذكاء الاصطناعي داخل غرف الأخبار أمر ضروري؛ إذ إن ترك الأمر للاجتهادات الشخصية يخلق فوضى ويؤدي إلى تفاوت في المعايير ويعرّض المؤسسة للمساءلة. بينما تعتقد أبو طوق أن غياب السياسات يمكن تعويضه بوضع قواعد واضحة ومكتوبة مع مراجعتها بشكل دوري لمواكبة التطورات التقنية وضمان الاستخدام المهني الصحيح.

ويشدد النظامي على أن تمرير مادة صحفية أنتجت كلياً أو جزئياً باستخدام الذكاء الاصطناعي على أنها «إنتاج إنساني بالكامل» يعد سلوكاً غير أخلاقي، خصوصاً عندما يشارك الذكاء الاصطناعي في كتابة

٪43,1 من الصحفيين لا يفصحون عن استخدامهم للتقنيات، مقابل ٪56,9 ممن يفصحون عنه، وهو ما يشير إلى غياب معايير واضحة تحكم هذه الممارسة، كما تتقاطع هذه النتائج مع دراسات دولية حديثة تشير إلى أن نسبة كبيرة من المحتوى الصحفي المنتج بالذكاء الاصطناعي لا يتضمن إشارة صريحة له

إن ترك أمر استخدام الذكاء الاصطناعي داخل غرف الأخبار للاجتهادات الشخصية فإن ذلك يخلق فوضى ويؤدي إلى تفاوت في المعايير ويعرّض المؤسسة للمساءلة (تصوير: مارتون مونوس - رويترز).

نـص المادة أو صياغـة الاسـتنتاجات، موضـحاً أن اسـتخدام الأدوات التقنيـة البحتـة مثـل التصحيـح اللغـوي وتفريـغ المقـابلات يبقـى مقبـولاً بشـرط أن يظـل الصحفـي هـو المسـؤول الأول عـن المحتـوى.

ماذا عن الإفصاح للجمهور؟

يـرى النظامـي أن الـذكاء الاصطناعـي أداة مسـاعدة تحسّـن جـودة المحتـوى الصحفـي وتختصـر الوقـت، لكـن في ظـل غيـاب السياسـات المؤسسـية، يبقـى السـؤال: هـل يجـب إعلام الجمهـور بكيفيـة إنتـاج المحتـوى؟

تـرى عبيـر أن اسـتخدام تقنيـات الذكاء الاصطناعـي لـم يعـد خافـياً على أحد؛ إذ بـات حتـى غيـر المختصيـن قادريـن على تمييـز المحتـوى المنتـج جزئـياً أو كلـياً عبـر الـذكاء الاصطناعي.

لكـن الواقـع مختلـف فالمؤسسـات لا تفصـح غالـباً عـن ذلـك؛ فقـد أظهـرت نتائـج الاسـتطلاع أن 35,5٪ مـن المؤسسـات لا تفصـح عـن اسـتخدام هـذه التقنيـات، مقابـل 38,7٪ ممـن يفصحـون، فيمـا أفـاد 16,1٪ بعـدم معرفتهـم، و9,7٪ بـأن الإفصـاح يحـدث أحيـاناً.

وعلى المسـتوى العالمـي أظهـرت دراسـة Trusting News أن 93,8 ٪ مـن قـرّاء الأخبـار يريـدون إعلاناً واضـحاً عنـد اسـتخدام الـذكاء الاصطناعـي، كمـا أظهـرت دراسـة دوليـة أن 61,3٪ مـن جمهـور الولايـات المتحـدة يطالبـون بالكشـف عـن المحتـوى المنتـج بالـذكاء الاصطناعي، و49٪ منهـم يرغبـون في تمييـز النصـوص والصـور التـي أنشـأها الـذكاء الاصطناعـي.

يؤكـد النظامـي أن تمريـر المحتـوى المنتـج بالـذكاء الاصطناعـي دون علم الجمهـور يهـدد المصداقيـة ويضعـف الثقـة، بينمـا تـرى أبـو طـوق أن وضـع بروتوكـولات واضحـة لتعريـف الجمهـور بالتقنيـات المسـتخدمة في إنتـاج المحتـوى حـق أساسـي للمسـتهلك.

ويشـدد النظامـي على أن مواثيـق العمـل الصحفـي يجـب أن تتضمـن بنـداً واضـحاً للإفصـاح الإلزامـي عنـد اسـتخدام تقنيـات وأدوات الـذكاء الاصطناعـي، بحيـث تبقـى الأولويـة دائـماً للإفصـاح، بينمـا يمكـن الاكتفـاء بالإشـراف والتحريـر البشـري عنـد اسـتخدامها في مهـام داعمـة كالتفريـغ والتلخيـص وتنظيـم الملفـات بمـا يسـرع الإنتـاج ويضمـن الحفـاظ على مصداقيـة المحتـوى وقيـادة الصحفـي في غـرف الأخبـار.

المراجع

(1) الاسـتطلاع مخصـص فقـط لكتابـة مقـال مجلـة الصحافـة، وليـس بحـثاً منهجـياً يخضـع لآليـة اسـتطلاع الـرأي أو مقومـات الاسـتمارة العلميـة، ولذلـك فإنـه نتائجـه نسـبية وغيـر قابلـة للتعميـم.

(2) Russell, J., Karpinska, M., Akinode, D., Thai, K., Emi, B., Spero, M., & Iyyer, M. (2025). AI use in American newspapers is widespread, uneven, and rarely disclosed. arXiv preprint arXiv:2510,18774.

(3) Radcliffe, Damian. «Journalism in the AI era: Opportunities and challenges in the Global South and emerging economies.» Available at SSRN 2025) 5229014).

(4) Trusting News. (2025, August 12). Disclose AI use (even if it hurts trust). https://trustingnews.org/disclose-ai-use-even-if-it-hurts-trust/

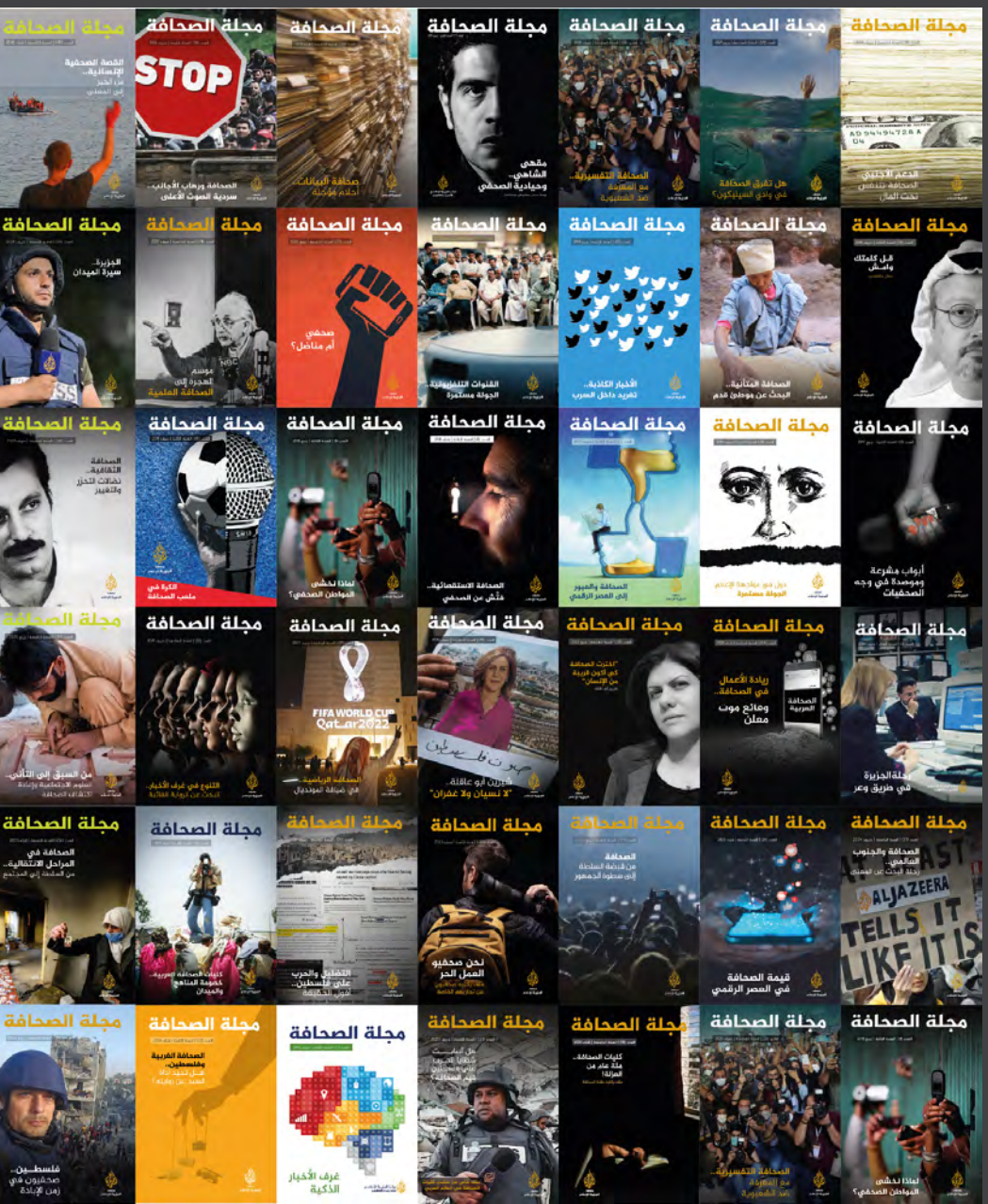
(5) Liederman, E. (2025, February 5). Consumers want AI transparency from media publications. eMarketer. https://www.emarketer.com/content/consumers-want-ai-transparency-media-publications?utm_source=chatgpt.com

دعوة للكتابة

تدعو مجلة الصحافة الكتاب والباحثين والمهتمين بالشأن الإعلامي إلى إرسال مقالاتهم ودراساتهم ومراجعاتهم المتخصصة في مجالي الصحافة والإعلام، بشقّيهما المهني والأكاديمي. وتفتح المجلة صفحاتها للنقاش حول قضايا المهنة وتحولاتها، واستشراف مستقبلها، ومواكبة أبرز المستجدات والتحديات التي تهم الصحفيين وطلبة الإعلام والباحثين.

ترسل مقترحات النشر عبر البريد الإلكتروني:

Ajreditor@aljazeera.net



معهد الجزيـرة للإعلام
ALJAZEERA MEDIA INSTITUTE