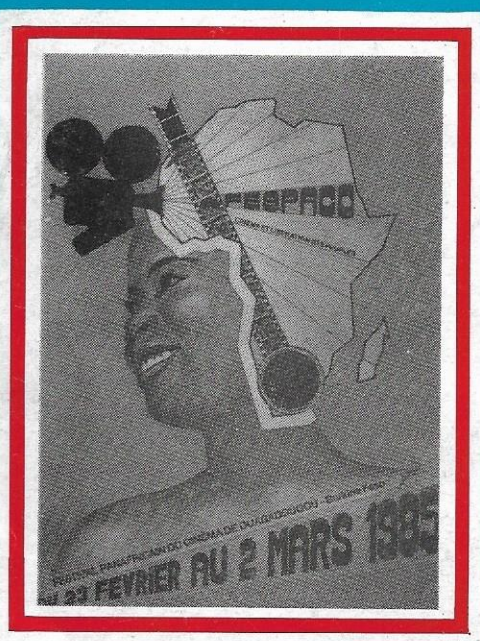
دراسات سينمائية

مجلة الجامعة الوطنية للأندية السينمائية بالمغرب السنة الأولى ـ العدد 1 ـ يونيو 1985 ـ الثمن 10 دراهم

السينما الإفريقية
من "قرطاج ٨٤"
إلى "واكادوكو ٨٥"



السينما المغربية ... مرة أخرى

دراسات سينمائية

مجلة الجامعة الوطنية للاندية السينمائية بالمغرب

—

المدير المسؤول ورئيس التحرير
آيت عمر المختار
59، زنقة مصطفى الرافعي،
الطابق الاول القنيطرة

—

عنوان المراسلة
ص . ب 70 القنيطرة

—

الحساب البريدي
رقم G 63 ـ 2198

—

ملف الصحافة : 85/1

رقم الايداع القانوني : 85/31

—

الناشر
« دار الاتصالات للنشر »
5، زنقة مستغانم
ص.ب. : 13622 ـ البريد المركزي
الدار البيضاء

—

طبع هذا العدد ب
الشركة الجديدة مطبعة لوبيس
زنقة لونكوي ـ الدار البيضاء

—

التوزيع : سوشبريس

محتويات العدد

□ **موضوع العدد : السينما المغربية... مرة أخرى** 3
- تساؤلات ـ نور الدين الصايل
- الفيلم المغربي : القراءة الثانية ـ خليل الدمون

□ **قراءات :** 8
- ابن السبيل : رمزية الهامش والضياع ـ عبد الاحد السبتي
- السراب : بين سندان الصورة ومطرقة الكلمة ـ شهوب محمد
- المكي مغارة ـ ع. الشيكر

□ **سينما القضية الفلسطينية :** 16
- ميشال خليفي وخطابه السينمائي ـ محمد نور الدين أفايه
- السينما العربية لم تقدم شيئا لفلسطين ـ حسان أبو غنيمة
- أيام لسينما القضية الفلسطينية

□ **متابعات :** 22
- السينما الافريقية من «قرطاج 84» إلى «واكادوكو 85»
  اشويكة إدريس وايت عمر المختار
- السينما في سويسرا : ملاحظات في الصناعة والابداع
  نعسيلة عمر

□ **تجارب ونظريات سينمائية :** 39
- نظريات من أجل سينما التحرر ـ جي هينيبل،
  ترجمة عزالدين الخطابي
- تصريح للتشينو فيسكونتي حول طريقة عمله

□ **وجوه بارزة في السينما العالمية** 44
- كلوبير روتشا ـ نادي السينما الجديدة

□ **حـوار** 52
- أربع حوارات مع بولان سومانو فييرا ـ الحوار الاول
  أجرى الحوار بيير هافنير ـ تعريب اشويكة إدريس

□ **مصطلحات وتقنيات سينمائية :** 62
- سلم اللقطات ـ فرانسوا شوفاسو، تعريب اشويكة إدريس

□ **وثـائـق :** 66
- النقد السينمائي بالمغرب العربي ـ
  ترجمة بلهاشمي أحمد ومسير أحمد

□ **لنتعلم التصوير ـ الرميلي عبد الحميد** 69

□ **بيان** 74

□ **رسالة مفتوحة (بالفرنسية)** 79
- الركاب يتهم

كلمة أولى ....

وفي بوثقة الأمل، ينصهر الحلم، يتشكل ليغدو حقيقة... «دراسات سينمائية »... سنوات عديدة كلها رغبة وإصرار لخلق هذا الاطار الحيوي. لم تكن الام - الجامعة عاقرا، إستعصى عليها المخاض، أسقطت أكثر من جنين، وفي كل مرة تتحرق ألما.. تكابد وتعيد الكرة من جديد.

وكان المخاض صعبا هذه المرة، مخاض سنين كاد أن ينفلت، ولكنها تصر. فكانت المغامرة، وكان هذا المولود المتواضع الذي نضعه بين أيدي منخرطي الجامعة والقراء ليؤدوا دورهم في تنشئته ورعايته.

رهاننا على المنخرطين والقراء يتخذ شكلين أساسيين :

الأول : أن يتجرأ الكثير منهم على الكتابة في مجال حيوي هو السينما. فقد ان الوقت لتتفتح الاقلام ولتخرج من شرنقتها الشفوية ولتوطر رؤيتها بمنهج جمالي يكشف حقيقة هذه الصور التي تملأ شاشاتنا.

فلتكن المجلة اطارا لصراع المناهج والرؤى، ولنخرج بنقدنا وقراءاتنا وتنظيراتنا من هذا الحيز الخجول المخصص لنا في الأندية السينمائية عبر النقاشات المبتسرة والزوايا الهامشية بالمجلات الحائطية، إلى مجال أرحب وأوسع.

الثاني : أن ينظروا في صورة هذا المولود، ويقلبوا جميع أبوابه وأركانه ليحددوا وجهة نظرهم. فنحن في أشد الحاجة إلى انتقاداتهم وارائهم وتوجيهاتهم، إذ بدونها لن نتطور ولن نستطيع تصحيح مسارنا.

إن دعمكم المعنوي والمادي هو أساس استمرارنا.

هذه انطلاقتنا، وأنتم الكفيلون باستمرارها، فلتتكاثف الجهود ولتتظافر العزائم ليكبر هذا المولود... □

المجلة

موضوع العدد

السينما المغربية ... مرة أخرى

تســـاؤلات

(1)

السينمائيون المغاربة مشتتون اليوم. لا تجمعهم المباديء التي التفوا حولها في بداية الستينات ثم في بداية السبعينات ثم في بداية الثمانينات، وكأن الوعي بضرورة وفعاليـــة التجمـــع والتعاضد يأتي للسينمائيين على شكل حمى... تنفجر فجأة ثم تغيب لمدة عشر سنوات تقريبا.

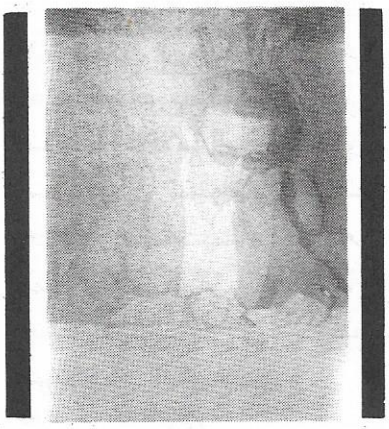
الموزعون وأصحاب القاعات ملتفون اليوم مثلما كانوا ملتفين دائما حوك مبادىء الربح التجاري بدون معاناة وتهميش الانتاجات الدولية الجادة بدون انتقاء ونفي كيان الفيلم المغربي بدون استثناء. فهم بالتالي صامدون في وفائهم المطلق لموقفهم المتحجر الاصلي، يأبون النقاش الجدي وبالاحرى المساومة...

أما الدولة فما زالت لم تنهج بصراحة طريق الدفاع الشرعي الشامل (وليس الجزئي فقط) على الانتاج الوطني وذلك رغم كل الايجابيات التي يمكن أن تقرأ في نص صندوق الدعم للانتاج.

(2)

ونظرا لانعدام سوق العرض بالمعنى التجاري (لان بث الافلام المغربية على شاشة التلفزة تجربة لا تشكل في المرحلة الراهنة إلا عملية إخبار غرضها إقرار كيان الفيلم المغربي من جهة، وتلبية رغبة هذه الافلام في الوصول إلى الجمهور الواسع...) أقول، نظرا لانعدام المجال التجاري، فكل مخرج/منتج أصبح يعمل في عزلة وكأنه في حالة فرار من مواجهة الواقع.

وأصبح المخرجون - والحالة هذه - يخضعون لتصورات شاذة في تعاملهم مع الابداع السينمائي : - منهم من يكتب الآن مشروعا حسب نموذج الرواية المرغوب فيه من طرف تلفزات العالم « المتقدم » (ذلك العالم



المتفتح المتقوقع الذي يحتاج إلى غرابة صور « التخلف » لتصعيد إحباطاته).

- ومنهم من يصور روايات حسب ما تسطره شروط العرض في المهرجانات الدولية - التي ما زالت تشكل أنا علويا في مخيلة المبدعين رغم الدرس الذي قدمه للعالم الثالث فيلم « ذكريات من سنوات الجمر » عندما نال الجائزة الاولى في أفخم مهرجانات العالم (مهرجان كان) دون أن يعينه ذلك ولو مثقال ذرة على أن يوزع عالميا !

(3)

فبدون السوق الوطنية المضمونة، أصبح المخرج/المنتج يبحث عن الاسواق (واقعية كانت أم وهمية) التي تقبل التعامل معه... دون أن يعلم أحيانا أنها لا تتعامل معه هو، بل مع نفسها ومع مخيلتها وتصوراتها - مستعملة إياه كأداة طيعة متواجدة بعين مكان التصوير.

(4)

و لا ضرورة هنا لاصدار أية إدانة. فكما أن الجمهور ينتج ويعاد إنتاجه باستمرار من خلال الاستهلاك للافلام المعروضة في السوق، فإن سنوات وسنوات العطش والتهميش تدفع بالمبدع إلى البحث الاعمى عن العمل. وهذا البحث في حد ذاته مشروع تمام المشروعية.

(5)

فكيف التنظير عندما تغلق كل أبواب الممارسة الواقعية ؟ وكيف التفاؤل عندما يستمر الماضي مسيطرا بكيفية مطلقة في أدنى رغبة تغيير ؟

إننا أصبحنا نستشف المستقبل بقاعاته السينمائية التي لا تحترم أي شرط من شروط الجودة التقنية و لا الراحة بالنسبة للمتفرج - وبأقماره الاصطناعية التي لا ترحم الانتاج الوطني و لا تحترم أي حد من الحدود الجغرافية بين الدول - وبسينمائيين غرباء في بلادهم أو مهاجرين إلى مراكز القوة الروائية بحثا عن العمل، أي عمل في سلسلة إنتاج الصور والاصوات.

(6)

أما النقد السينمائي الواعي بمشاكل الابداع ومشاكل الناس، والذي يرتبط أساسا بالقارىء، بالمستمع، بالجمهور فقد حكم عليه منذ زمان أن يتعامل مع ما يوجد بالفعل في السوق (وما يوجد هو الفيلم المستورد بما فيه من إنتاجات جدية قليلة كما وأخرى سخيفة سائدة كما) - أو أن يغدو صامدا في دفاعه الاستراتيجي المتكرر على مفهوم السينما الوطنية، وضرورة بروزها.

وعندما ينكب النقد على تحليل الافلام المستوردة ويتوفق أحيانا في نقل تلذذه بها إلى جمهوره، غالبا ما يحس بتناقض بين مجهوده النظري وبين مساهمته في تعزيز سيطرة البضاعة المستوردة...

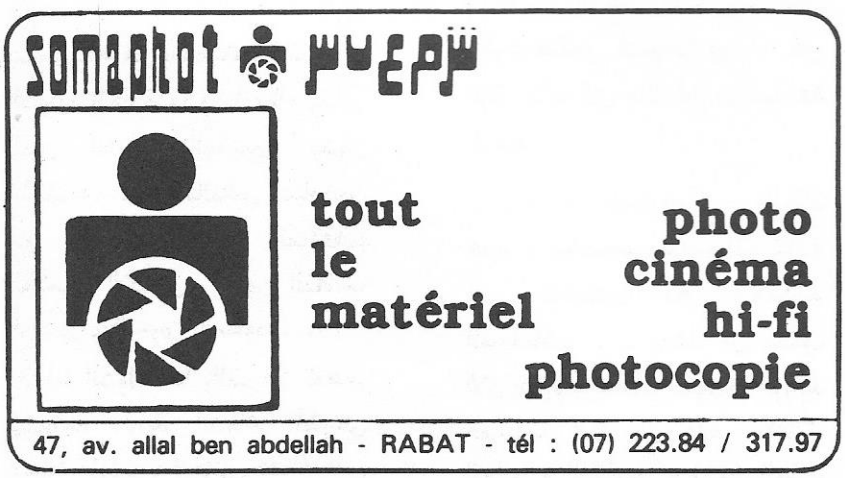
وعندما يرفض هذا التعامل ويقرر الانهماك في التحليل الاستراتيجي لما يجب أن يكون عليه حقل السينما ببلادنا، فغالبا ما يشعر بأن تأملاته - كيفما كانت دقتها وجديتها - لا تفرز أفلاما بالمقابل (نظرا للواقع الضاغط) وإنما تفرز تصرفات هيستيرية وتعويضات لموضوع غائب.

(7)

إلى متى سيستمر كل قول حول السينما الوطنية يصب في بحر الهذيان بعد عبوره قنوات الوعي الشقي المتستر بأقنعة الشعارات الوثوقية ؟

وإلى متى ستبقى علاقتنا بالانتاج الوطني علاقة إسمية كعلاقة المنادي بالمنادى عليه - والبعد بينهما زاخر بالضوضاء ؟.

نور الدين الصايل



الفيلم المغربي: القراءة الثانية

خليل الدمون

(1)

كانت القراءات الاولى للفيلم المغربي وليدة للفرحة. الفرحة الكبرى بالمولود؛ المولود الاول؛ المولود الجديد؛ المولود المحلي؛ الوطني؛ مولودنا نحن، بعدما كنا نقرأ فقط أفلاما غيرية نمطت أساليب وطقوس مشاهدتنا.

لم يعد المغرب / الوطن ديكورا فسيحا يتموضع ويتقولب داخل كاميرات فرنسية - أمريكية - إيطالية... لم يعد المغرب /الوطن سوقا آخر فقط، يدخل المتفرج البلدي شاشاته ليجسد بلديته ودونيته. والحقيقة أننا تعلمنا القراءة السينمائية قبل أن نتعلم الكتابة السينمائية بكثير. فانطبق علينا في مجال المشاهدة ذلك المثل المغربي الشهير : شف واسكت !..

ولد مولودنا المنتظر. ولد مرات كثيرة. لا زال يولد لحد الساعة. ومع ولادته تمخضت قراءات عديدة، سريعة، منفعلة، متأثرة، محتضنة، مساهمة في تلطيف عسر الولادة. إنه الايمان الاول بالذات : يطبخ فيك قدرة خارقة على مضغ الواقع، وعلى تخطي الحواجز؛ قدرة حقيقية، لكنها جنونية. هذه القدرة هي التي جعلت شارلي شابلن منذ 1947 يوقع على اندحار هوليوود : « أقولها صراحة، أنا شارلي شابلن، أصرح بأن هوليوود تحتضر. هوليوود لم يعد لها ما تقوله في السينما التي من المفروض فيها أن تكون فنا : إن العمل هناك يقوم فقط على ترويج سوق آلاف الكيلومترات من البيليكول »[1].

خط هذا التصريح يقارب إلى حد بعيد خط الدعوات التي سجلتها سينمات وطنية هنا وهناك : « لقد جعلونا دائما نؤمن بأن الحقائق تأتينا من الغرب، وبأن الفن لا يكون في متناول أيدينا إلا إذا قبلنا بدون قيد و لا شرط القوالب الفنية التي يقدمها لنا كصدقة وإشفاق.

« كثيرون أولئك الذين سقطوا في فخ الانسلاخ عن الشخصية. « الفنانون » المنتمون إلى إفريقيا الشمالية يحلون بباريس كما يحل الفنانون المصريون بلندن.

ونحن أبناء البلد الذين يلدون أطفالا كثيرين دون التفكير في الخروج من الحلقة المفرغة للتخلف،لقد كنا، وهذا قدر علينا، نأخذ ما كان يوجد أمامنا : الفولكلور.

« إن النقاش الطويل الذي بدأ منذ خمس عشرة سنة حول العمل الثقافي في البلدان المسماة بالمتخلفة، يسمح لنا اليوم، على ضوء الوضعية الحالية لمشكل الفن في هذه البلدان، بأن نؤكد بأنه لا يوجد فن بريء. إن السينمائيين الذين كانت لنا الفرصة بأن نلقاهم وبأن نتناقش معهم، يتحدثون جميعا عن مرحلة حتمية في الابداع السينمائي في العالم الثالث : السينما الوطنية...»[2].

بين إيمان شابلن وإيمان « سينما 3 » تقارب جد كبير، نابع من تلك القدرة الجنونية. إلا أنه مع الاسف يمكن الجزم : هوليوود لا زالت على قيد الحياة. والسينما الوطنية لا زالت تعيش ذلك المخاض العسير، على الاقل في هذا الوطن.

(2)

إن القراءة الاولى للفيلم المغربي التي واكبت ولاداته منذ البداية كانت ملقحة بسائلين قويين :

- سائل القراءات البدائية المطبوعة بالانبهار التام أمام الصورة المتحركة المستوردة من « بلاد الحضارة والتقنية والعلم ».

- سائل القراءات الغربية.

وذلك لسبب بسيط : لا يمكن أن نؤسس قراءة وطنية إلا إذا كانت لدينا ممارسات سينمائية وطنية؛ إذ بين الكتابة والقراءة ترابط جدلي مفتوح إلى الابد لا مندوحة لنا من تبطنه.

لما كانت الولادات الاولى، وكانت القراءات الاولى بروافدها الفكرية والفنية، كان هناك قاسم مشترك يجمع بينها جميعا : لم تكن تخضع البضاعة الوطنية لاي قراءة من القراءات إلا ليتم الحديث عن الظروف الصعبة لهذه الولادات التي كادت تكون مستحيلة. في كل صرخة مع استنشاق الهواء يكاد

لما كانت الولادات الاولى، وكانت القراءات الاولى بروافدها الفكرية والفنية، كان هناك قاسم مشترك يجمع بينها جميعا : لم تكن تخضع البضاعة الوطنية لاي قراءة من القراءات إلا ليتم الحديث عن الظروف الصعبة لهذه الولادات التي كادت تكون مستحيلة. في كل صرخة مع استنشاق الهواء يكاد يكون الفيلم المغربي / المولود الجديد اللبنة الاولى في مشروع هذه السينما / الكتابة الوطنية. لنحاول تجميع كل المداد الذي سال حول « وشمة » أو حول « ألف يد ويد » أو حول « الشركي » أو حول « أليام أليام » أو حول « ابن السبيل » أو حول « أيام شهرزاد الجميلة » أو حول « عرائس من قصب »، سنرى ذلك القاسم المشترك رابطا بين خيوط تلك القراءات.

(3)

لكـن

لكننا جميعا نعيش، هنا والآن، بعد إقـامة المهرجـان الـوطني الثـاني للفيلـم المغربي، نعيش كابوسا مهولا : هل بدأنا بالفعل ؟

إن الفيلم المغربي هو ما هو : نتيجة لمعطيات محددة لا بد من إعادة وضعها من جديد. وربمـا كان الجميـع، سينمائيـون مغاربة ونقاد مغاربة، وهم تحت تأثير الفرحة الكبرى بالمولود الجديد، يقللون من حجم هذه المعطيات ووقعها على نشأته وترعرعه؛ وربما الآن أصبحوا واعين بها، ويحسبون لها ألف حساب. إنها حقا معطيات موضوعية. بدون حلها لا يمكن أن تنطلق مسيرة الكتابة السينمائية في هذه البلاد، وبالتالي القراءة السينمائية :

أ ـ سلطة القطاع الخاص.

ب ـ غياب المركز السينمائي المغربي.

ج ـ تشتت السينمائيين المغاربة.

د ـ حيرة الجمهور.

أ ـ « من يتحكم في التوزيع، يتحكم في السينما »[3]. وإذا قلبنا الآية سنجد أنه لتحرير السينما لا بد من تحرير التوزيع. مهما كانت وطنيـة هؤلاء السينمائيين، فإن وطنيتهم ستبقى معلقة فوق رفوف النوايا الحسنـة، أو ستتحايـل على المنظـومـة والشبكـة الحاليتين من أجـل إقحـام منتوج بريء داخل 360 فيلمـا من طينة أخرى؛ داخل سوق جهنميـة حيث الموزع المحلي والمستهلك المحلـي في تعاقـد تام، بينمـا المنتـج والموزع الدوليـان يجنيـان كـل الثمار بكل ما يؤديه جني الثمـار من تسـرب خطيـر للعملـة الصعبـة وتعميـق مسلسـل التبعيـة السينمائيـة.

حقا مطروح أمام الجميع تنمية الانتاج الوطني، وتشجيع بناء القاعـات وتقـوية التجهيزات الاساسية التقنـية وتعميمهـا، والقبول بالعجز في هذه الميزانية وتنويع مصادر الافلام. لكن تبقى هذه الطرحـات مجرد متمنيات أمام سلطة القطاع الخاص وتبعيته. فتكسير المنظومة وإعادة بناء منظومة أخرى لا يمكن أن يتما بين عشية وضحاها، و لا أن يتما تلبية لرغبات. إنما يتمان بواسطة تقنيات أخرى أكثر جرأة.

ب ـ المركز السينمائي المغربي ؟ ساهم في إنتاج هذا المولود بطريقته الخاصة، وساهم في إنجاب هذا الكائن الغريب. ساهم في إطلاق الصرخة الاولى لكنه لم يتحكم في صيرورة هذا الكائن الغريب، بل يكاد يكون الفيلم المغربي بالنسبة للمركز دائما هو ذلك الابن العاق الذي لا يخلق له إلا الصعاب. بعد سنين قلـيلة سيحـتفل هذا المركـز بالذكرى الخمسين لميلاده وسيجد نفسه أنه خلال خمسين سنة لم يعرف أية محاولة جادة لبلورة سياسة سينمائية وطنـية، ولضبـط استراتيجـية للعـمل السينمـائي تعـطي الاسبقية للمنتوج الوطني إبداعا وإنتاجا واستهلاكا وقانونا...

ج ـ سينمائيونا نجوم في سماء بعيدة. كل الناس في هذا البلد مستعدون لان يقولوا شيئا عن السينما إلا السينمائيون. يصنعون أفلامهـم في صمـت. يعرضونهـا هنـا وهنـاك في صمت يجنون ما يجنون ويخسرون ما يخسرون، لكـن على لسان الآخريـن، إلا القليل. وإذا حدثت المعجزة وسمعنا صوتا من الاصوات، لا شك أنه سيكون صوتا للتحسر والبكـاء. لا منـاص من النـزول إلى هذه « الجوطـية » الكبيـرة. ويقـول المـثل المغربي : « من يرقص لا يخفي وجهه ».

د ـ في البدء عندنا كان المتفرج. قدمنا للمتفرج فيلما يدعي أنه وطني. قدمنـا للمتفرج / المنتـوج هوليوديـا علامة غيـر هوليودية. وقعت القطيـعة في البـداية، قطيـعة أدت إلى تعزيـز موقـف المـوزع المغربي : الجمهور عايز كده. بفعل هذا المتفـرج أصبح المـوزع يقـول بنخـوة : اصنعوا أفلامـا جيـدة ونحـن مستعـدون لبرمجتها في أحسن قاعاتنا.

(4)

ماذا كانت النتيجة ؟

لقد وقع خلـق مجمـوعة من القـوالب الجاهزة : سينما سوية ـ توزيـع سوي ـ استغلال سوي ومتفرج سوي. أضف إلى ذلك ما تقوم به الوسائل السمعية البصرية من تعزيز لهذه القوالب الجاهزة.

(5)

داخل هذا الجهاز نشأت سينمانا الوطنية و لا تزال. في هذا الاطار وجـدت كتـابة سينمائية متميزة وقراءات سينمائية متميزة. هذه القراءات التي يمكن تصنيفها إلى :

1 ـ قراءة فاعلة : قراءة الدربة والممارسة الطويلة مع السينما. قراءة تجمع ما بين التنظير للسينما والنقد. قراءة حاولت منذ البداية وضع العـجلات على السكة، ثم تتبعت دورانها على السكة لما كانت تدور. إنها القراءة التي عايشت ظروف المخاض، وانفعلت بها، بل وفعلت فيها مدة طويلة. و لا شك أن الاخ نور الدين الصايل صاحبها ومتزعمها.

2 ـ قراءة صحفـية ساهـمت الصحـف الوطنية في بلورتها وتكييفها. وما الصفحات السينمائية الاسبوعية التي تزخر بهـا كل الجرائد الوطنـية إلا منبـر عريض لهـذه القراءات. ورغم موسمية هذه القراءات وتواترها بين ما يعرض على الشاشات الكبيـرة أو الصغيرة، ورغم انحيازها لهذا المخـرج أو ذاك[4]، هكـذا بالمجـان، فإن القـراءات الصحفية ساهمت في خلـق أرضية خصبة لنقد سينمـائي مغـربي على يد أمثـال مصطفى المسناوي، عبد السلام بوخـزار، محمد صوف، حميد نحلة ومولاي ادريس الجعيدي وغيرهم...

3 ـ قراءات الاندية السينمائية، لو كانت الاندية توثق أعمالها وفي مقدمتها ما قيل عند عرض الافلام المغربية التي كانت تجد في الاندية السينمائية أكبر مجال للاحتكاك الحقيقي بالجمهور المثقف. ورغـم احتقـار السينمائيين لجمهور الاندية السينمائية فإن هذا الاخير قدم لهم ما لم تقدمه أي جهة سينمائية في هذه البلاد، من الدعم، ومن الفاعلية (المادية والمعنوية).

4 ـ القراءات الغربية. إن أفلامنا بحكم ضيـق السوق المحلـية، ونفـور الموزعيـن المغاربة منها، كانت و لا تزال، تبحث عن شاشات في بلاد الضباب. ولحد الساعة ـ

وهذه ظاهرة تستحق التحليل الموسع - استطاعت أن تثير ردود فعل في الخارج، إلى الحد الذي ظهرت معه قراءات غربية للافلام المغربية. إلا أن هذه القراءات، وهي مهووسة بالتنميط خلقت منذ الآن مدارس سينمائية مغربية وتيارات داخل « الكتابة المغربية » ؟ الاتجاه التجاري (الحياة كفاح - الصمت اتجاه ممنوع - عندما تنضج الثمار - القنفودي - الدوامة...) - الاتجاه الاجتماعي (شمس الربيع - ساعي البريد) - الاتجاه الثقافي (وشمة - الشركي - السراب - أحداث بدون دلالة) الاتجاه السياسي (حرب البترول لن تقع - أليام أليام)[5]، أو جعلت من الافلام المغربية نماذج حاولت أن تمرر من خلالها مجموعة من الافكار المسبقة وأن تسرب إلى « أعماق المجتمع المغربي » النفسية والاقتصادية والاجتماعية...[6]

(6)

إن القراءات الاولى المرتبطة بظروف الميلاد الاول ساهمت من قريب أو من بعيد، في جعل النقاش يتمحور حول كينونة الفيلم المغربي : إمكانية هذه الكينونة، وضروراتها. وبعد 20 سنة من هذا الحوار لا بد الآن من التعامل مع هذا المنتوج المغربي تعاملا آخر، للظروف والملابسات الجديدة :

1 - وقع تراكم وكم محترم لهذه الافلام بحيث لم يعد ممكنا ذلك التستر وراء القلة للتجاوز والسكوت على تلك الاخطاء البدائية التي كان يسقط فيها المخرج المغربي على مستوى الصوت أو على مستوى الصورة.

2 - الكل يعرف الآن أين يوجه الخطاب، ولمن يوجهه، وخصوصا لمن يبيع بضاعته.

3 - الجمهور المغربي الذي كان - إلى وقت قريب - يجهل كل شيء عن الافلام المغربية، أصبح بفضل الاندية السينمائية، وبفضل الشاشة الصغيرة قادرا على تلمس الصورة المغربية وتشخيصها.

نتيجة لهذه الوضعية الجديدة، يتحتم على كل القراءات أن تساير الوضعية الجديدة. أهم انطلاقة في هذا المجال تتمثل في ضرورة انسلاخنا عن جلد المبدع السينمائي، ونتركه « يعوم في بحره » على مستوى الانتاج والتقنية، ونظل كقراء بعيدين عن ملابساتها وحيثياتها حتى لا نسقط مرة أخرى بل مرات أخرى في ترجمة الاعمال السينمائية بدل نقدها وخلق ازدواجية في المعاني التي تكتسبها، وجعل لغة ثانية تطفو على اللغة الاولى للفيلم.

مطلوب منا تلك القراءة الثانية التي تستطيع خلخلة الكتابة السينمائية الموجودة، وغربلتها ومقاربتها إلى الاعمال الجادة. مطلوب ألا نتستر بأي نوع من أنواع الحجاب في هذه الغربلة. مطلوب في قراءتنا الجديدة أن نكون في مستوى المرحلة الثانية كما كنا في مستوى المرحلة الاولى حتى تكون قراءتنا فاعلة وبناءة.

خليل الدمون

الهوامش

(1) السينما : مطبوعات لاروس سلسلة ايديولوجيات ومجتمعات، ص. 138.

(2) Cinéma (3) مقدمة العدد الاول، يناير 1970.

(3) الطاهر شريعة، CinémaAction العدد 14 ربيع 1981.

(4) راجع ما كتب في بعض الصحف الوطنية عن بعض الافلام المغربية الرديئة.

(5) CinémaAction العدد 14 ربيع 1981.

(6) Dictionnaire des nouveaux cinémas arabes (Claude Michel Cluny)

COGEDIR

51, Rue Omar Slaoui, B.P. 156, Casablanca,
Tél. 22.41.04 + / Télex : 21737

Equipements et Produits
Photo et Cinéma
Amateur et Professionnel

- équipement de prise de vue et d'éclairage studio
- matériel de développement
- films amateurs et professionnels

IMPORTANT SERVICE APRES-VENTE

BOLEX
BRONCOLOR
CANON
ECLAIR
EIKI
FUJI
HASSELBLAD
LINHOF
MALLORY
MAY ET BAKER
POLAROID
R. C. A.
SUNPAK
SYLVANIA

إبن السبيل :
رمزية الهامش والضياع

فاطمة أطبيب في «ابن السبيل» لعبد الرحمان التازي

الحكاية بسيطة. الشخصية المركزية سائق يكلفه صاحب شاحنة بإيصال حمولة من التمر من انزكان إلى طنجة. نسافر مع السائق. يتوقف مرارا، يلتقي بعدد من الناس، وتحدث له سلسة من المشاكل. في مرحاض مقهى ينسى « الجاكيطة » فتسرق وبها مبلغ مالي كلفه به صاحب الشاحنة، فيبيع جزءا من الحمولة لشراء الوقود. ثم تسرق البقية خلال نومة استراحة. يسعف فتاة ألقى بها مجهولون على جانب الطريق، فتشير عليه بالحل : بيع الشاحنة والهجرة إلى أوربا القريبة، وذلك ما فعل، ينتهي الشريط عند البوغاز[1].

يتمحور الفيلم حول السفر. هذا البناء يساعد على التكثيف. تلتقي نماذج إنسانية واجتماعية متنوعة. الطريق خيط رابط، والحكي سفر عبر الانسان والمجتمع. تندمج عمليتا الرصد والكتابة. إلا أن الزوايا تختلف.

لنأخذ مثالا سابقا برع في توظيف هذا الاسلوب في بلد مشابه. في سنة 1979 كتب يلماز كوني سيناريو « القطيع » وأخرجه زيكي أوكتن[2]. فيلم تركي يعرفنا في البداية على عشيرتين من الرعاة الرحل بأعالي الاناضول. قساوة الطبيعة وصلابة النمط الابوي المهدد. نسافر مع عائلة بالقطار إلى أنقرة. يتضمن السفر مشروع بيع قطيع من الغنم لاشفاء زوجة مريضة. تتعرض البضاعة لسطو الادارة واللصوص. وفي العاصمة سيكون الانبهار ثم الاغتراب والخيبة ثم الانفجار.

السفر يقع في وسط التركيب الحكائي، والفيلم أقام مقطعا داخل الهيكل الاجتماعي : فيما بين الانطلاق والوصول نستعيد زمن تفكيك البنية العتيقة. كما أن المخرج اعتمد الايقاع الدرامي لالتقاط زخم لحظة تاريخية ساخنة. أما سيناريو « ابن السبيل» فقد استعمل زاوية أخرى هي زاوية الهامش.

شخصية سائقنا غير مألوفة. يمشي دون أن يلتفت حواليه. يتحمل المصاعب، وكل مرة يطرح مشكلته على من يكون بجواره، ويتبع النصيحة دون تمييز. يسدي الخدمات بتلقائية ودون انتظار المقابل. لا يثرثر مثل السائق المعتاد الذي يشغل فراغ الصمت مع الرفقة العابرة. باختصار، فهو البطل السلبي الذي يلعب دور الكاشف لما يحيط به. « أن-ترى أحدا لا يرى، تلك أفضل الطرق لرؤية ما لا يراه بنفاذ »[3].

هناك إذن إضافة إلى فاعلية السفركوسيلة للرصد في الرواية. بل زاد الفيلم بعدا ثالثا حيث جعل من السفر مجال العلاقة المتباعدة. الحوار قليل، والصمت يحتمل لان الكتابة تتخللها علامات للفصل والوصل : مقطع غنائي ملازم، مقتطفات إذاعية تأتي من بعيد. والصورة الملونة تسجل الاطار الجغرافي المتعدد. لكن الاهم هو أن ندرة الكلام تزيد في حدة التباعد. ينزعج المتفرج، لكن أي انزعاج ؟ لا يدعوه الفيلم إلى التجاوب السهل والتماهي، بل يضعه في موقع الرصد والانتظار والتساؤل. لا يحتاج المؤلف إلى بث خطاب أحادي الجانب لان القراءة تظل مفتوحة، والمؤلف يقترح على المتفرج أن يشاركه فيها، مع العلم أن الشريط يخاطب جمهورا غير متجانس. سوف أسوق بعض الامثلة.

السائق ينقل زوجا من السواح الاوربيين إلى مدينة الصويرة. يطعمهما، ويسمعهما شيئا من الموسيقى الغربية (من الترانزستور). وعند الوصول يفتح لهما الباب للنزول على طريقة السائق الخصوصي. كل ذلك أن يدور الحوار بين ابن السبيل وضيفيه : اختزال لهامشية الظاهرة السياحية في المجتمعات التابعة.

في بداية السفر، امرأة ثرية تستوقف السائق، فيتوقف بينما اخرون قبله لم يلتفتوا إليها. تطلب منه إصلاح عجلة سيارتها (مرسيديس). تشير من بعيد إلى مكان الادوات الضرورية وتنهر أطفالها لانهم اقتربوا من ذلك الرجل الذي ينتمي إلى بشرية أخرى. عند الانتهاء، تنفحه بقطعة نقدية (« قهوة ») فيرفض، ثم تقترح عليه بعض الحلويات من نوع « كعب الغزال » ملفوفة في منديل، فيقبل بخجل. في ظرف السفر والعطب، أعادت السيدة إنتاج مفهوم التشغيل/الاحسان.

مشهد ثالث. طلب من ابن السبيل أن ينقل « فقيها » من الصويرة إلى اسفي. شخصية مندمجة. المسافر لا يتكلم، لا ينطق إلا بما قل ودل، عند الحاجة فقط. وإذا به يأكل بشهية حلويات السيدة الثرية، وينظر بطرف العين وباستحسان إلى قرويات يرقصن على ظهر عربة تمر أمام شاحنتنا... ويدير مسبحة باليد الشاغرة. حفلة مفككة. ويقول له السائق : « الدنيا ناشطة ! ».

قلت إن القراءة مفتوحة. إلا أن الفيلم يضعنا منذ البداية في مستوى الرمز. القمر : إنتاج الاعماق/الهوامش، تتصاعد قيمته التبادلية كلما صعد في اتجاه الشمال. ذلك هو اتجاه السفر. الشاحنة مصبوغة بألوان غير مألوفة : لكي لا يخلطها المتفرج مع مثيلاتها على الطريق، بل لكي يشعر منذ الانطلاق بشيء من الغرابة، فهي تحمل شيئا اخر. طنجة، تسميها منشورات وملصقات وكالات الاسفار : باب افريقيا؛ ويسميها التاريخ القريب : مقر نواب الاجناس، عتبة الباب المفتوح، المنطقة الدولية المنطقة الحرة. و لا زال أهل طنجة، في الكلام المتداول، يضعون مدينتهم على هامش « الداخلية ». ومن سوس، ينطلق مقطع شعري يرافق « ابن السبيل » باطراد. الموسيقى من وضع عمر السيد، هذه ترجمة الأبيات إلى اللغة العربية :

فر العصفور وتوقف المطر
فأصبحت السماء صافية
لكن الشمس ما زالت بعيدة.

لنتتبع الان بعض محاور الدلالة. أعود إلى الهوامش. نسافر عبر شريط الساحل، الهامش الجغرافي، هناك بث التاريخ القريب حلقات الالحاق وسماها موانىء. لا نمر وسط المدن لاننا نسافر بالشاحنة. نتوقف في مقاهي السائقين. نلتقي بنماذج مهمشة : حارس السيارات والشاحنات، مهربون، « فتاة الشارع ». حلقة مفرغة من الضياع والاتلاف والعدوانية. تبديد الوقت، شجار ينتهي بالقتل. أما الضياع فيشخصه مصير البطل، وهو ضياع تدريجي.

أين تنتهي الهوامش ؟ أين تبدأ ؟ الفيلم لا يقتصر على هامشية المجال، بل يشير إلى ممارسات هامشية تغدي وتساهم

في استمرار البنيات العامة. هي ممارسات تعتمد القناع والنفي : تبادل مقنع، سرقة مقنعة، بطالة مقنعة، قتل مقنع، تهريب مقنع. وفي جل الحالات، الدعوة الطقوسية إلى شرب « قهوة » : أداء مقابل غير معلن، تسجيل صفقة مشبوهة، تغطية خداع. وينتهي الكلام بالتأكيد على « ما شفتيني ما شفتك ! ».

بصدد التبادل، يقيم الفيلم دورة اقتصادية نتتبع بوضوح أهم مراحلها. الحلوى - أحرة إصلاح العجلة تنتهي عند « الفقيه » الذي أضافها إلى النقل بالمجان مقابل ورعه ووعظه. السطو هو مصير مال وتمر مالك الشاحنة. ثمن الشاحنة يذهب إلى جيوب المهربين (المحليين والاجانب). الشاحنة ذاتها انتهت إلى « الخردة » حيث ستفكك ويعاد بيعها على شكل قطع.

وبدون احتداد العنصر الانفعالي، تلتقي وتتكاثف عناصر الدلالة في اخر الفيلم. قمة العدوانية المقنعة : أنقذ السائق الفتاة، وكساها، وأوصلها إلى طنجة، ودلته هي على من يشتري الشاحنة ثم عرفته على من يهربه بنفس الثمن. قمة الضياع : يفقد البطل كل شيء، يهرب من مواجهة مشغله، ويهاجر وفي جيب سترته صورة لابيه، وإسم وعنوان الفتاة. قوة عمل، وهوية، وحنين إلى الارض. ذهب إلى أرض الضياع المضاعف، حيث سيستوطن الهامش داخل المركز، لاعادة إنتاج المركز والهامش معا. أما الدورة الاقتصادية المصغرة، فقد صبت في أوربا. لنتتبع الشاحنة : أوربا أخذت ثمنها عند البيع (جاهزة أو في شكل قطع تنتظر التركيب) عبر قنوات الرأسمال القانوني، ثم حصل المهربون على جزء من ثمنها مقابل هجرة ابن السبيل. هنا تبادل في الظاهر فقط : يستورد الانسان دون مقابل، بل البائع يدفع المادة البشرية ويضيف إليها مبلغا ماليا. قمة الخداع إذن.

السفر الطويل يمتد من الجنوب إلى الشمال. محطة الوصول تحولت إلى نقطة انطلاق رحلة جديدة.

(1) لا أعتبر كلامي من قبيل التقييم، فهو قراءة في أنماط الحكي والدلالة. أغفلت عمدا مستوى الانجاز السينمائي؛ ذلك أن السيناريو هو عادة مجرد « بنية فرعية »، ينتفي مع مرحلة الاخراج.

(2) توجد البطاقة التقنية لهذا الشريط في : « La saison cinématographique », 81, La Revue du Cinéma, Hors-série, XXV, Paris, p. 345-346.

(3) كتب رولان بارط ملاحظات ثاقبة حول نموذج/مرجع، شارلو في « الازمنة الحديثة »، أنظر :

Roland BARTHES, « Le Pauvre et le Prolétaire », in « Mythologies », Paris, Seuil, coll. « Points », pp. 40-42.

السراب : بين سندان الصورة ومطرقة الكلمة

لا أحد يجرأ أن يتناول فيلم « السراب » (البوعناني ـ 1979) بسهولة، بمعنى أن هذا التناول يستوجب الوقار : إن ما قد يقال في شأنه لن يقال إلا بصوت خافت إن لم يكن مستترا. ذلك أن صوته ينفلت من بين الأصابع. هنا يكمن لغزه. في حديثي هنا عن فيلم « السراب »، سأحاول أن اتخذ وجهة نظر الناقد السينمائي؛ ذلك أن هذا الأخير يكون، في العمق، مناضلا، يعني أنه مع الفيلم أو ضده. من جهة أخرى، إن عملية النقد السينمائي ـ التي تأخذ كذلك بعدة اعتبارات نظرية، استيتيقية وفلمولوجية ـ محكوم عليها بأن تبقى كتابة هامشية، وبالتدقيق دبلية بالنسبة للكتابة السينمائية (كل ما يمكن قوله لن يكون إلا سطحيا، بمعنى أنه يحوم حول جوهر معين).

وإن عالم البوعناني، انطلاقا من « الذاكرة 14 » (1969) و « السراب » يتميز بحركة ثقافية خاصة أو نوعية قد تثير جدلا ممنهجا. يبدو أن مشروع البوعناني هو الحفر عن أشياء عتيقة وضائعة بلغة سينمائية عصرية. وهذا الحفر الأركيولوجي رهان جد صعب لأن وسيلته ذاكرة ذابلة تبدل جهدا عسيرا للتذكر، ولأن موضوعه عالم لا يستقر على قرار ويقترب من فنائه. عملية تبدو جد مستحيلة لأن الفضاء الذي تريد أن تتم فيه، فضاء يختلط فيه الحاضر بالماضي. فالحنين إلى الماضي/التراث هو، عند البوعناني، بحث عن « حقيقة » ضائعة، وهو الرد المزعج على ما آل إليه الحاضر من تردي. إن الانتقاد الحاسم، والذي لا يخلو من نكهة تهكمية، يمر، في عالم البوعناني، بالتموضع في زمن الانحطاط القديم والجديد. لكن ربما تكون صورتنا في الماضي أقرب إلينا، لذا يجب التفكير في الحاضر عبر صور الماضي، كما يجب التصالح والتسامح مع هذه الصورة لانها نحن. هنا تبدأ مغامرة السينما كوسيلة للبحث، والبحث قد يصيب أو لا يصيب لانه مجازفة أو مخاطرة :

ـ مخاطرة لأن ما يسمح به مخزوننا (تراثنا) السينماتوغرافي جد هزيل إن لم نقل منعدم («الذاكرة 14» مونطاج ما يسمح به أرشيف المركز السينمائي المغربي).

ـ مخاطرة لأن محاولة كتابة التاريخ سينمائيا قد تتحمل ضغطين يجعلان منها عقبة جد خطيرة، لا لأن كاتب التاريخ ينطلق من وجهة نظر محددة (السينما إنتاج لخطاب) فحسب، بل كذلك لأن السينما كفن تطالب أن تسجل نفسها عبر الذاكرة والحلم وبالتالي اللامعقول (فالصورة قد تكون مكبرة تارة، ومقلصة تارة أخرى، ومن مميزات الذاكرة ثغرات وقفزات النسيان واختلاط الزمان والمكان).

ـ ومخاطرة ـ وهي نتيجة لما سبق ـ قد تخص بالضبط الكتابة السينمائية والتي تتحدد كذلك ـ عند البوعناني ـ في موقف جمالي متميز.

التاريخ والسراب

ـ هل السراب فيلم عن التاريخ أو هو أول فيلم «روائي» للبوعناني ؟ في كلتا الحالتين، فهو فيلم يجب أن يخضع كما تحتمه السينما اجتماعيا وصناعيا، منذ البداية لشرطها الأولي : أن يكون «واقعيا»، مؤشرات جد نادرة تعلن عن المغرب تحت الحماية الفرنسية. لكن المهم لا يكمن هنا، لأن كل ما يمكن تشخيصه على الشاشة إنما « إيهام بالواقع » كما يقول المنظرون السينمائيون. والأكثر من هذا يبقى مرجع « التاريخ / الواقع » هو ذاكرة البوعناني ـ ذاكرة تتجمع فيها رؤى (بمعناها المباشر : النظر) وأحاسيس متضاربة. من ذاكرته يعطى للمشاهدة ما يمكن تسميته بالمخيل المجتمعي (= مؤشرات يتعلق بها البوعناني شخصيا ؟) والذي ينطلق منه خطاب سينمائي تاريخي. أول ما يتصور هذا المخيل ـ أول صورة «سينمائية» تراها العين منذ الأصل ـ هي تلك الصورة التي (تظهر في بداية شريط الذاكرة 14، وتلاحظ كذلك في السراب) تحكي عن الأبطال الملحميين (عنتر، سيدنا علي والسيف المشقوق، سيدي رحال البودالي... ـ وأول صورة ايروتيكية مضخمة كذلك. صورة آدم وحواء في الجنة). إنها صورتنا مضخمة، وبالتالي تحكي عن تاريخ (ميتافيزيقي ؟) ماجد، لم يبق منه غير الأطلال. إن ضياع «الحقيقة» منذ نهاية العالم (القرن 14) والحديث عنه لن يكون إلا في لحظة الموت (هذيان الرجل المحتضر في فيلم السراب عن الخيل والبطولات). من هذا المخيل تولد ـ كما توجد ـ أجسام ـ تتحرك في الفيلم ـ شبه انسانية شبه أسطورية، لكنها «واقعية». ومثلما يستحضر الماضي العميق، يأتي الحاضر (الماضي القريب)

بأساطيره وشخصياته العجيبة. علي بن علي، بطل أساطير الأحياء الشعبية الذي يشده لما يستطيع قوله وتحقيقه وتشخصيه. بطل «عصرى» إذن، ومضخم كذلك لكن الشخصيات التي تعتبره كذلك لا تقل أهمية عنه، لأنه ضميرها الفاعل (= الفنان) لما لا تستطيع فعله إلا عبر جسده، ولأن التاريخ - الذي تموج فيه هذه الشخصيات المتضاربة، المتنافرة والمتقاربة في نفس الوقت إلى حد تبادل أجسامها في ما بينها - سراب ! رؤية السراب هو ما آلت اليه آمال وأحلام جيل (البوعناني) ما بعد الحرب العالمية الثانية (والأجيال القادمة مادام «الواقع» ضاع).

في البداية، خبر يصدق : في أواخر الأربعينات، تقوم السلطات المحلية في احدى القرى بتوزيع الدقيق على المعدمين في المنطقة - معونة من يد ثانية أو ثالثة. غير أن هذه البداية نفسها تسوق حدثا لا يصدق : محمد بن محمد (على صيغة المغربي بن المغربي) أحد المنعم عليهم يكتشف في كيس الدقيق كمية هائلة من الدولارات(*). إنها بداية الحكاية الخيالية، حاملة بين طياتها إمكانية الحلم، والتي تتشابك خيوطها لتنتهي بالصدمة العنيفة حين أضحى الحلم وهما؛ بل حين اتضح أن الحلم كان منذ البداية وهما : لا لعدم استحالة تحويل الدولارات إلى نقود «وطنية» (= تأميمها) فحسب، بل كذلك، وبالأساس لأن المال (بتعريفه القوى علامة - وعلامة مستترة -) حلم «عصري» يتبدد في يد محمد بن محمد. فالمال (قيم جديدة ؟) يصبح لذاته لعنة : علي بن علي كطرف من ثالوث يجمعه بكل من محمد بن محمد والبوعناني، يعبر في منولوج وأعنية بينما يخلع عنه هيأة الملك لير (قضية ميراث) - عن احتقاره للمال. «الخرافة العصرية» تموت كذلك، كما يموت على بن علي جنب مقصلة.

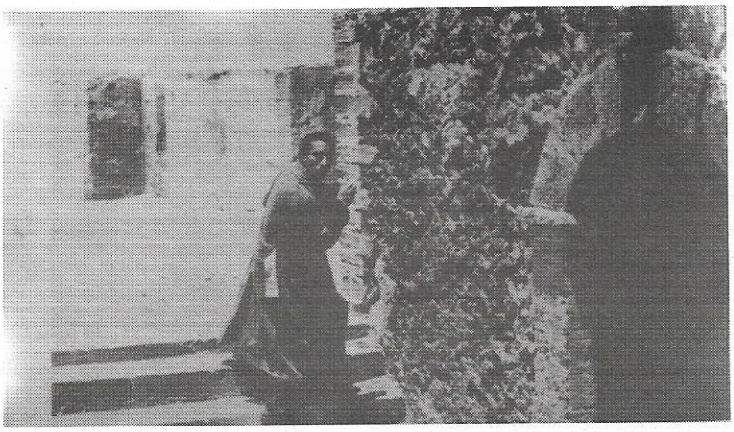
إن قضية محمد بن محمد ليس لها، في الفيلم، أي ارتباط مع أحداث جماعية (المقاومة). فلا يمكن تصنيف الفيلم ضمن ما يسمى «برواية اليسار» : لا يحاول أن يظهر انجراف القضية الشخصية في القضية العامة. كما لا يبحث عن الفاعلين في التاريخ. إنها الرؤيا الذاتية لتاريخ أعمق، تاريخ دفين : إلقاء الضوء على من يتغدون بالأوهام (مشهد تناول الحساء الهزيل في مقهى الفقراء البائس) أو يشترونها (حوش وداخل دار راجمة الغيب)، من يعيشون دوما على أمل أن الغد سيكون أفضل، لكنهم عطشى يتهافتون وراء سراب. هذا «التشاؤم» (التفاؤل والتشاؤم اعتباران يأخذ بهما النقد السينمائي !) ليس مفتعلا في عالم البوعناني، إذ أن هناك حتمية تتحكم في التاريخ ومصائر الناس (صورة الكف في نهاية «الذاكرة 14» والكفوف المرسومة على الحائط في دار راحمة الغيب)، والمستقبل المحتمل يخبىء شرا يستوجب درؤه (الكفوف). لذا فالاطار الخلفي لقضية محمد بن محمد هو التهيء لاقامة طقوس الجدبة في دار الشوافة، لاستئصال هذه الحتمية أو للتهادن معها. أما الانفتاح الذي قد تعبر عنه النار الملتهبة في المشهد الأخير على مقربة من البحر لا يعني في الحقيقة انفتاحا بقدر ما يعبر عن الديمومة وتكرار نفس السيناريو، كأن الزمن قد توقف.

إن الرؤيا الذاتية في فيلم السراب رؤيا ثقافية فريدة وجريئة : تعطي الحق في « قول » التاريخ لمن قد يوصفون «بدراويش» ولمن قد يقال عنهم أنهم مستلبون يؤمنون بالخرافات والشعوذة... إنها الرد التهكمي على خطاب التاريخ الموحد، لذا يمكن أن تدعي أنها إنسانية، وللدفاع عن نفسها تأخذ شكل الهديان والازعاج، الهديان بالمنولوجات والأغاني.. الازعاج بالملبس وبالوجوه والأجسام ذات الأحجام المتفاوتة... ويأتي التقسيم «المجتمعي» كلعبة، لعبة يرددها الأطفال : «اللي منا يجي لينا...» واللعبة تصبح مقولة «سياسية» (زيادة على أثرها الأسلوبي) على فم «الهداوي» الذي يؤكد بواسطتها إن امكن القول، «استقلالا اجتماعيا». لكن البوعناني يضل حبيس فكرة شعبوية بمعنى إرجاء الخطأ للآخر، والبحث عن هذا الآخر المتمثل في «هم» الواردة في حوارات الفيلم، وهي عملية بدون جدوى لأن «هم» مجردة، ولا تأخذ مضمونا ماديا إلا عندما تصبح «نحن». إذ ينتهي الكرنفال القديم - صورتنا - بصورة أخرى لنا، مضحكة هذه المرة : كرنفال «عصري» - المشهد الأخير صورة، في صباح أغشى على شاطىء مقفر بائس، لجماعة من الأشخاص يضعون «اقنعة» على وجوههم، يظهر أنهم ينهون سهرة العام الجديد، يمرون صدفة على مثن سيارة لندروفر تدوس رمل الشاطيء ثم يتوقفون وهم يقهقهون قرب جماعة من «الدراويش» منشغلين في جدبة صاخبة...

صورتنا الدفينة وصورتنا المستقبلية قد تجعلنا ندافع عن نفسنا ضدها. لكن الشاشة كالمرآة تعكسها لا لرفض تقمصها بل للتأمل فيها وبواسطتها.

«لغة» السراب

في الوقت الذي يكون فيه البوعناني «محافظا» (نسبة للحافظة او الذاكرة) على مستوى ما يسمى بالمضمون، يكون في اليسار المتطرف (= العصرنة) على مستوى الكتابة السينمائية، أو يحاول أن يكون مشروعه السينمائي كذلك، إن ما قد يثير الحيرة، قبل كل شيء، بعد الخروج من عالم السراب، هو عدم التمكن منه حسب ما علمه التقليد السينمائي. ذلك أن كتابة السراب لا يمكن أن تكون إلا سراديبية : لا يمكن أن تقول لنفسها إلا ما يقوله الهذيان. لكن الظروف الموضوعية لتطور السينما تفترض التقاءها بالحكي، كما أن هذا الأخير كان مناسبة للسينمائي المبدع أن يغني المعجم اللغوي للسينما باكتشاف مجموعة من الطرق الدالة الخاصة. إذ أن السينما ليست معجما قارا وإنما بحث من طرف المبدعين عن إنتاج المعاني والدلالات والآثار الأسلوبية. لكن قبل هذا، يمكن القول أن «القصة» في الفيلم السينمائي لها دلالاتها. واللغة السينمائية تتكون عبر وحدات فيلميه كبرى وتمفصلها. إنطلاقا من هذا، يظهر أن البوعناني، المتمكن من المونطاج، لا يريد أن يحكي، وإنما يترك فيلمه يحكي. ورغم خطية الزمن السردي في



الفيلم، فإنه يتكسر مع اختزاله (Ellipse) ومع تشتت الأمكنة التي تدور فيها الأحداث. وهذا الانكسار المزدوج لا يكون إلا اختياريا، لأن السينما ليست موضوعيا سوى اصطياد لجزيرات من «الواقع» ولأغراض شتى (من بينها سرد قصة السراب المستعصية عن الفهم).

وفيما يلي جرد للوحدات اللغوية الكبرى للفيلم (23 وحدة) :

1 ـ محمد بن محمد، رجل من احدى البوادي يتحدث عن همومه (صوت أوف) (Voix off)

2 ـ مكتب المراقب المدني (مغرب الأربعينات) حيث توزع أكياس من الدقيق على المعوزين في المنطقة، من بينهم محمد بن محمد، وعباس رجل من نفس المنطقة.

3 ـ محمد بن محمد وعباس في طريق عودتهما يتحدثان.

4 ـ محمد بن محمد ـ في بيته ـ يكتشف (معجزة لا تفسر) أوراقا بنكية في كيس الدقيق.

5 ـ يذهب محمد بن محمد ليطلع زوجته التي تعمل خادمة في بيت معمر فلاحي على خبر «كنزة».

6 ـ قرب ضريح منعزل يكشف لها عن النقود.

7 ـ في البيت يقرر محمد وزوجته الهاشمية الذهاب الى المدينة (الرباط ـ سلا) من أجل تحويل الدولارات الى عملة محلية. محمد قد ينتهز فرصة السفر لزيارة ابنه من زواج أول. أما الهاشمية فقد تقوم بتنفيذ التزاماتها تجاه زاوية جيلالة.

8 ـ ركوب محمد وزوجته في الحافلة المتجهة للمدينة، يظهر رحال (الهداوي)، رجل يدعو للنهاية الحتمية للعالم.

9 ـ الوصول الى المدينة. تستقر الهاشمية في دار الشوافة. ورئيسة فرقة جيلالة. محمد بن محمد يتحدث لزوجته عن الكيفية التي سيخاطب بها الشخص الذي سيحول له الدولارات في البنك.

10 ـ المدينة في صورة استعراضية «معرض الفرجة» : مشهد حركة ميمية يؤديها شخص سنتعرف عليه في إسم على بن علي، ثم أغنية لحسين السلاوي (يقوم بالأداء إبن هذا الأخير)

11 ـ محمد بن محمد متعب في مكان خال إلا من أطلال المدينة، تطل على البحر. يجد امامه فجأة على بن علي. يقوم هذا الأخير أمامه بحركات تمثيلية وأقول غريبة على محمد بن محمد.

12 ـ على بن علي يدفع بمحمد بن محمد الى جولة بحثا عن شخص غريب (من سيتعمل على تحويل الدولارات). وينتهي بهما المطاف في آخر المساء في مطعم شعبي ـ أغنية ثانية للحسين السلاوي.

13 ـ في اليوم الثاني، يدهب محمد للسوق بحثا عن إبنه .في الساحة يحل البوليس فيثير الهلع والبلبلة. فرار أحد الباعة المتجولين في أزقة المدينة الضيقة. محمد بن محمد يفر كذلك وراءه. البائع مقاوم يطمئنه على غياب إبنه.

14 ـ عودة الى دار الشوافة.

15 ـ مشهد محمد بن محمد يحمل جديا على ظهره بصحبة زوجته والهداوي رحال، زوجة محمد بن محمد ستقدم القربان الهدية لضريح ولي المدينة.

16 ـ يعود محمد بن محمد للقاء على بن علي في مسكنه بأطلال المدينة. يجده في هيأة أخرى. بعد منولوج طويل يغنى على بن على أغنية.

17 ـ يخرجان لمتابعة البحث عن الرجل الذي سيساعد على تحويل الدولارات، يمران في طريقهما على مومس.. يذهبان إلى مقهى «أوروبي».. تم يصلان أخيرا إلى الرجل، لكن هذا الأخير كان يهدي تم يلفظ أنفاسه الأخيرة.

18 ـ مشهد المقهى وشخصياته من بينهم قزم. على بن علي ينذره قائلا بان يرجع من حيث أتى.

19 ـ يعود محمد لمسكن علي بن علي فيجد ما به مقلوبا رأسا على عقب، فيفهم أن صاحبه قد حلت به مصيبة.

20 ـ يهيم محمد بن محمد على وجهه يائسا في أزقة المدينة التي أصبحت غريبة جدا والتي تؤدي به في آخر المطاف الى دهليز يشبه السجن حيث يلتقى باهم الشخصيات التي رآها من قبل : البائع المتجول، القزم، الرجل المحتضر، عباس ابن قريته وعلي بن علي الذي تعرض لخسارات... كلهم يضحكون عليه وهو يتبرأ منهم يخرجون من هذا السجن الغريب بدون أبواب، تم يغادره بدوره.

21 ـ في طريقه يصادف على بن علي مرميا قرب مقصلة، يحضر لموته، خائر القوة. همه الوحيد هو الخروج بسرعة من هذه المغامرة.

22 ـ يعود محمد بن محمد الى دار راجمة الغيب حيث تقام «الحضرة» بينما موسيقى عيساوة تتعالى و «الحال» تصل أوجها، لا يستطيع محمد بن محمد أن ينتزع زوجته من بين مجموعة «الراقصين».

23 ـ محمد بن محمد يلتجىء للبحر. مشهد الشاطىء حيث أشعل جماعة من «الدراويش» نارا يدورون حولها، وهم يتمتمون ـ تأتي من بعيد سيارة لندروفر بها جماعة من الأشخاص وجوههم مثقلة بالمكياج. يقهقهون ويسبون الجماعة الأخرى. يتبول أحدهم على آخر ما تبقى من لهب...

يتضح من هذا الجرد لوحدات فيلم السراب كيف أن هذه المقاطع تتوالى بشكل عادي على مستوى زمن السرد. لكن الرواية تتكسر على مستويين : من جهة، بما أن الرواية تفرض اختيار عرضها، فالأمكنة التي تدور فيها الأحداث تصبح تدريجيا غريبة. من جهة أخرى، ينبني الفيلم على ميزة اللا ـ توازن، بحيث يمر من ثلاث إيقاعات عامة :

1ـ إيقاع رتيب (محمد بن محمد في البادية)، 2ـ ايقاع متوسط (الجزأ الأول في المدينة)، 3ـ ايقاع متوتر حين تختلط عليه الأمور وبصورة إجمالية، فالفيلم ينطلق من ألم الى مخاض عسير لينتهي بحشرجات قاتلة.

بهذا لا يرضي البوعناني حس الادراك الطبيعي لدى المتفرج، بإمداده بوسيلة الفهم، لأن ذلك سيكون ضد الفيلم بإفقار التعبير السينمائي وهو بالذات النشاط الذي ينوى إنتاجه. الشيء الذي يطرح أساسا إشكالية ما يؤسسه البوعناني في السينما : ينطلق البوعناني من ثقافة إقليمية وصور أسطورية ليخلدها بتسجيلها سينمائيا. فقد يبدو أن اللحظة التي تهمه أكثر من غيرها هي لحظة كتابة السيناريو (البوعناني شاعر)، والسينما تصبح عملية لتقديس الأشياء المفكر فيها من قبل. لذا تكون الاطارات في فيلم السراب شبه صنمية، لأنها أكثر عمقا من العلة الحكائية. مما قد يطرح مشكل الانتقال الغير المقنع من إطار الى آخر. لكن أليست هذه « الحدلقة » (maniérisme) نوع من حب السينما ؟ وما قيل بالنسبة للفكر المؤسس لعملية الأفلمة، يتعقد أكثر عندما يلج عالم السينما، بحيث أن البوعناني في فيلم السراب يعطى نماذج وموضوعات من داخل السينما وخارجها في نفس الوقت. وهذا التضارب يأتي كنتيجة لتفاعل مكونات مختلفة :الايكونوغرافيا البدائية، الأساطير والأدب الشفاهي، الموسيقى، المسرح والسينما. ثم يعطى لهذه المواد من التفصيل والتمطيط ما قد يزعج. هذا الخليط قد يمس قبل كل شيء الأجسام التي تتحرك في الفيلم.

إن شخصية علي بن علي تأتي فعلا من خارج السينما، من الثقافة «المحادية» التي تتكون في الأحياء الشعبية، كما تجسد في نفس الوقت انطلاقا من مراجع سينمائية (ملابس الكوميديين الأولين في السينما، كما يقول عن نفسه : «سبع صنايع والرزق ضايع.. تمثيل، مسرح... شارلي شابلن، يوسف وهبي، بشارة وكيم... لا بغينا حاجة كنا خدوها بالفن»...)، لكنها في «الواقع» شخصية مرجعها المسرح : كما يعطيها الفيلم تريد تقليد رجال «الفرجة» ومردها لمرجعها الاساسي وسيلة لخلق سطحيتها ولتفادي حمولة «الواقعية» التي تعطيها السينما، إن اختيار عفيفي لهذا الدور له أكثر من دلالة، فهو أولا تكريم لطيف للفرقة الوطنية وتشخيصها لكبريات المسرحيات العالمية وهو من جهة أخرى، وفي العمق، تعبير عن لغز مستخصي يكمن في مقاربة «واقعية» السينما و «التشخيص» في المسرح. علي بن علي ليس في الحقيقة الا شبح للواقع : الخسارات التي تصيبه هدم للخرافة التي يتقمصها. ولاعطاء وجود للواقع المأساوي لا يبقى إذن سوى التشخيص المسرحي وعفيفي، على مستوى التشخيص، ضحية لشخصيات المسرح الكلاسكي ـ فكل من شخص هذه الأخيرة غزته وأصبحت موديله الملتصق به ـ لكن محاولته الوصول الى «عظمتها» تبوء دوما بالفشل. والنتيجة هي غلو في الاشارات والحركات أدت في نهاية المطاف إلى نوع من «التهريج التمثيلي » (cabotinage). وهذا ما يوافق شخصية علي بن علي : الممثل الغير الناجح أو البطل الفاشل.

طبعا، لتأكيد ذاته والوصول لعظمة خاصة به، تبقى لديه وسيلة وحيدة، أسلوبية هذه المرة : التمطيط أو الغلو الكلامي.

هذه الوظيفة الكلامية الاتية من بعيد الى السينما تلتصق بالشخصيات الاخرى كذلك، كظل لها مضاعف، ذلك أنها تتكلم الشيء أو الحالة أكثر مما تعيشهما فمحمد بن محمد محكوم عليه أن يعبر عن شخصية مذعورة (الحبشي يحسن هذا الذور أكثر من غيره)، لكنها قد تتخذ رأيا أكبر منها، تعبر عنها هي أو ظلها : علي بن علي. وبصفة عامة، لسان حال فيلم السراب ينطق عبر معادلة الأصوات كلها أوجلها، محمد بن محمد، علي بن علي، الرجل المحتضر، وحتى رحال «الهداوي»، كل واحد يأخذ قسطا من صوت البوعناني وكلها زوايا لرؤيا معينة للعالم، ورغم تعدد الأصوات الخصوصية والمجتمعة في صوت واحد، يظهر أن البوعناني يريد أن يضيف أشياء أخرى وكلاما آخر: وما هذه الشخصيات إلا تعبير عن رؤيا ذاتية؛ ما هي في الحقيقة سوى وسائل ميكانيكية يقوم بتحريكها وتحميلها الكلام. هذا هو منطق الصوت «أوف» الملتصق بجسد محمد بن محمد في بداية الفيلم. هو بروتوكول النص : من مقومات هذا النوع من الصوت السينمائي خلق مسافة تجعل أن كل ما يرى لا يقع الا في السينما، بذلك يكون المتفرج بعيدا عن الفكير في إمكانية انخداعه، مع أنه، باستعمال هذه الطريقة (صوت «أوف»)، يكون أكثر انخداعا، والانخداع يساوي الثقة في هده الحالة، فالكلام ينساب بسهولة، كلام «ميتولوجي» مغالى فيه، لأن الظروف التي قيل فيها اختفت مع الذين نطقوا به.

إن ما يحكم سينما البوعناني في فيلم السراب هو : المهم ليس ما يرى وإنما ما يقال. هذه الظاهرة مهمة جدا (لا يمكن إذن نسفها بالحكم على أن الفيلم ثرثار) لكنها تستلزم القيام بدراسة أخرى : تحليل شريط الصوت للفيلم. غريب مآل هذا الفيلم عندما ينطلق من ضرورة الصورة ليصل الى ضرورة الكلمة.

شهوب محمد

المكي مغارة

الشريط القصير «مغارة» الفائز بجائزة أحسن تصوير في المهرجان الثاني للسينما الوطنية بالدار البيضاء يشكل مرحلة جديدة على مستوى التعامل مع العمل التشكيلي المغربي.

لقد انتقلنا فيما يبدو من مرحلة البيانات النظرية العامة ـ مرحلة حاسمة كان همها الأساسي : من نحن ؟ كيف نختلف ؟ (أنظر عدد «أنفاس» الخاص بالفنون التشكيلية) ـ إلى مرحلة أكثر دقة ينصب اهتمامها، شيئا فشيئا، على ثنايا ومكونات لغة ـ بلاغة كل فنان على حدة.

إستطاعت عين ـ يد الرشيش/بناني أن تقبض (أليس التوليف Montage عملية بصرية ـ يدوية في آن واحد ؟) على ما يمكن إعتباره المدخل (الرئيسي) لعالم مغارة : الحنين لفضاء/بياض مستحيل. غير أننا نلاحظ ـ قبل أن نذهب بعيدا في هذه «المغامرة التأويلية» ـ أن قارة مغارة مؤطرة في الزمان والمكان، وبالتالي فإن مفهوم الحنين Nostalgie لا يمت إلى الشطحات الرومانطيقية الغارقة في الذاتية : أننا أمام رجل، ديناصور عنيد، يفكر بلغته الخاصة فيما اعترى الجسم والفضاء من تحولات... لذلك، إذن، نرى أنه من الضروري الاشارة إلى نقطتين : أولا : إن أعمال مغارة أهمها بل أغلبها توجد، شئنا أم أبينا، في علاقة تناصية ـ جدالية Intertextuelle et dialogique مع مدرسة تشكيلية عرفتها مدينة تطوان إبان عهد الاستعمار الاسباني : «برتوشي» الذي اكتفى بتأطير ـ بالاضافة الى أعمال ادارية لم تناقش بعد ـ أزقة وشوارع المدينة القديمة ضمن تصور كلاسيكي يعبر عن همومه الخاصة وبطرق متجاوزة حتى بالنسبة للفن الأوروبي القائم آنذاك. (المشاهد «الغرائبية» Exotiques العزيزة على صانعي ومنتجي الكارط بوسطال في المغرب أعادوا، في الواقع، إنتاج هذه البلاغة الكولونيالية. ثانيا : تؤسس أعمال مغارة نتيجة للاختيار التناصي ـ الجدالي الذي يخترقها فضاء ذو علائق متميزة بفضاء المدينة الذي يشكل، موضوعيا، المعطى المرجعي الاساسي بالنسبة للفنان.

ان الحنين المغاربي إذن هو النتيجة الطبيعية لهذه العلاقة المزدوجة : علاقة دقيقة مع التاريخ (تاريخ التشكيل بالمدينة وما ولده من ممارسة بصرية) ومع الواقع (الواقع ككتابة تشكيلية تحفر فوق أخاديد الفضاء / المدينة هندسة جنائزية). إنه يفكر في إمكانية إعادة التوازن «للأمور». بيد إن ذلك هو المستحيل بعينه : الثنائية الثابتة (الماضي / الحاضر، التشخيص / التجريد، الضوء / الظل، الرسم الزيتي / المواد الطبيعية (الحبل، البلاستيك، مواد صناعية، الزليج / الكتابات الحائطية / لعبة الأطفال المفضلة...) تجعل السكونية، الاستقرار غير ممكن.

إن الوقوف المتفحص على هذه الثنائية البنيوية تجعلنا ندرك أن الفنان يتوفر على أسلحة مضادة للحلول السهلة التي تسمى نفسها تارة «التراثية» (نسبة إلى فلكلورية الحرف) وتارة أخرى «الواقعية» (نسبة إلى كليشيهات الفن الواقعي الأوروبي : أنظر مثلا أعمال بن سيف) والتي تعجز، أيضا، عن إيجاد صيغة متقدمة تبلور كتابة تشكيلية تخرج العين / الوعي من الضبابية والارتجال :

★ ما يسمى بالتشخيص La figuration كإرث حضاري غربي واقع ملموس لا محيد لنا عنه (وسائل الاتصال الجماهيرية تخدمه ليل نهار).

★ الارث التجريدي (الخطأ مثلا) الخاص بالحضارة العربية الاسلامية و (ما قبل الاسلامية) لصيق بمخيلتنا وفضاءنا؛

لذلك كله فإن التساؤل الأهم، في نظري، يظل بدون محتوى ان لم يحلل علاقة الفنان بالفضاء بالمعنى الواسع للكلمة. هنا بالضبط نستوعب أهمية التأطير Cadrage المعتمد من طرف الرشيش / بناني اللذين وقفا عند هذه المعادلة الصعبة : اللوحة / المدينة اللتان تحولتا على يد مغارة إلى بنية فضائية واحدة، مستقلة بذاتها. (أتجرأ وأقول : إن الأعمال التشكيلية الأكثر إبتعادا عن الواقع هي الأكثر التصاقا به !) :

1) على مستوى اللوحة كوحدة مستقلة : لم تحد الكاميرا عن الحركات التالية : فوق / تحت، الهامش/المركز، أمام / خلف؛

2) على مستوى اللوحة وعلاقتها / حوارها مع اللوحة المرجع : اللوحة / جدار؛ اللوحة / نافذة؛ اللوحة / أزقة؛ اللوحة / أجسام متحركة في شارع ما؛ اللوحة / سماء / لون تطوان؛ جبالها...).

3) على مستوى الصوت / الصورة : استعملت الموسيقى بالاضافة إلى تعليق قصير لمغارة نفسه : صوت «أوف» voix off انطلاقا من النسقين التاليين : نسق مرجعي : أغنية للفنان شقارة، نشيد وطني؛ آذان الصلاة... نسق تحليلي : موسيقى جنائزية ذات طعم تراجيدي (أظن أنها للألماني Karl Orff صاحب Carmina Burana).

يمكن القول : إن التأطير سواء على مستوى الصورة أو الصوت محاولة جد دقيقة لقراءة اللوحة / المدينة (أو المدينة / اللوحة) باعتبارهما يشكلان بنية واحدة (un simulacre) تخضع في صيرورتها وتحولاتها لمبدأ الاستقلال والتطابق. بكلمة واحدة : شريط «مغارة» قمة من قمم السينما المغربية.

ع. الشيكر

مكناس : 4 أبريل 1985

ميشال خليفي وخطابه السينمائي

«هناك ورد في القلب، نحل وفراش في الحلق، ونساء وذكريات.. كل الحياة الجميلة موجودة في جسدنا الممزق المثبت على الصليب منذ ألفي سنة، فوق هذا الصليب نتمتع بحياة غنية لا سؤال ميتافيزيقي فيها»

محمود درويش

يتوهم كثيرا من يعتبر أن السينما تتلخص وظيفتها في إعادة إنتاج الواقع والأحداث، وأن الكاميرا عليها أن تلتقط ما هو مألوف ونقله إلى العين بشكله ذاك، ويتوهم أكثر من يعتقد أن الممارسة السينمائية تخضع لقوالب جاهزة علينا فقط أن نعمل على ملاءمتها مع الواقع الخصوصي لكي ننتج سينما خصوصية وأصيلة. إن السينما، باعتبارها جهازا تعبيريا من أجهزة الحداثة، تستدعي التعامل معها بوصفها كذلك، وليس بعقلية ضاربة جذورها في اللاهوت بمختلف أشكاله وتجلياته. من هنا يتبدى أن من شروط السينما هو أن تغوص في موضوعها وتتجذر فيه. وأن تراعى في عملية التجذر هذه هويتها المتحركة، وحركية موضوعها كذلك. وبمعنى آخر فإن التعامل الشعاراتي مع السينما لن يفيد عملية تطور السينما، كما أنه لن يُحرر الجمهور من وضعه الاستهلاكي، لأنه بكل بساطة، يقدم له سلعة استهلاكية تنفسية من نوع آخر، في حين أن التفكير «الهادىء» والممارسة

الهادئة والصبورة للسينما، بالرغم من توتر الواقع وصخبه، يمكنهما أن يقدما لنا وسائل استيعاب التوتر ومصادر الصخب.

احتراما لهذه الاعتبارات نوّد قراءة فيلم المخرج الفلسطيني «ميشال خليفي» : «صور من مذكرات خصبة».

ففيلم «ميشال خليفي» يتخذ من الخصب والتحرر موضوعا له. إنه يفكر في الخصب والتحرر من خلال السينما، بل إن الموضوع المستقطب للفيلم هو جدل الخصب والتحرر وهذا الجدل هو النسيج الذي يحبك كل القضايا الـ'معالجة في الفيلم. فالمرأة، الأرض، الجسد، المجتمع، الذكر، الاغتصاب، الاحتلال، فلسطين، النضال، الغناء.. الخ،، كل هذه التعينات 'صور لما أسميناه بجدل الخصب والتحرر. وهذا هو ما 'يشكل أصالة الفيلم، لأننا لم نتعود على مشاهدة مثل هذا النمط من التفكير على مستوى الكتابة السينمائية العربية، وأكثر من هذا أننا لم نستأنس من قبل بمثل هذا الطرح السينمائي من طرف فلسطيني. فضلا عن أن ميشال خليفي لم يحصر جدل فيلمه - جدل الخصب والتحرر - في الفضاء الفلسطيني، بل أنه وبقوة، كما يبدو، جدل ممتد، يوّظفه كهم خصوصي، لكنه ينزاح عن محليته ليشمل ما هو عربي وإنساني عام.

ما هي الأسباب التي دفعتنا إلى اعتبار الفيلم يعالج جدال الخصب والتحرر بواسطة السينما ؟ كيف طرح هذا الجدل فيه؟ ما هي مختلف الهموم التي توجد داخل الخطاب السينمائي للفيلم ؟ وما هي بالتالي قوة دلالة العنوان الذي يتخذه الفيلم ؟

أسئلة متعددة يمكن أن لا نتوقف من طرحها انطلاقا من الفيلم، لأن ميشال خليفي لا يعرض علينا مادة «فيلمية» غنية فحسب، بل يرصد لنا صورا، أرادها أن تكون خصبة. لهذا فإننا سنحاول تفكيك هذه المادة، ومساءلة تلك الصور، بمتابعة اللحظات الأساسية في الفيلم، وإن كان فيلم خليفي لا يوحي لك بأن هناك لحظات أساسية وأخرى ثانوية أو فرعية، بل كل مكونات الفيلم تمتلك القيمة نفسها.

يبتدىء الفيلم بصور لامرأة تتحرك، تتهيأ للخروج للعمل، وينتهي بالمرأة نفسها وهي تضرب على الصوف. فالمرأة/الجسد هي/هو القطب الجاذب في الفيلم برّمته، غير أن هذه المرأة/الجسد ممتد (ة) في المكان. في الأرض. هناك زواج وجودي رائع بين الجسد والأرض حيث يرتبط الخصب بالخصب. المرأة والطبيعة (الأرض). فالأرض مغتصبة، والمرأة غير مسموح لها بشرائها، من هنا

ينطلق البحث الدائم من أجل انتزاع شرعية الأرض من جهة، وانتزاع الاعتراف بخصب من هنا ينطلق البحث الدائم من أجل انتزاع شرعية الأرض من جهة، وانتزاع الاعتراف بخصب الجسد/المرأة ككيان هو بدوره مغتصب من طرف الرجل، من جهة ثانية.

إن «رومية فرح»، المرأة المسنة في الفيلم، دائما تتحرك، تعمل، وبعملها وحركتها ترسم نمط حياتها المؤسس على رفض حازم للأمر الواقع، على اعتبار أن هذا الأمر الواقع يسلبها أرضها (الاستبطان الصهيوني) من جهة، ولا يعترف لها بخصبها الطبيعي (النظام الاجتماعي الذكوري) من جهة ثانية. لهذا، فإن «رومية فرح» ستبقى متشبثة بوطنها / أرضها في الوقت الذي يهاجر فيه كل إخوتها، سواء إلى أمريكا، أو إلى الأردن ولبنان. وهي تتعرض إلى هذه المسألة بشيء من الغضب الجامح، الذي يظهر في الفيلم من خلال إشارة إلى إخوتها عبر الصورة المعلقة على الحائط، وهذه الاشارة ليست في حقيقة أمرها إلا إشارة استنكار، وإدانة لرجال ونساء سلكوا سبيل الهجرة، في حين أن «رومية فرح» قررت أن تعيش بهجرتها في خصوبتها، أو على الأصح بحثا عن هذه الخصوبة في الأرض المغتصبة. هجرة من أجل البحث عن الذات داخل المكان الأصلي للذات.

إن هذا الاختيار الذي يتبلور موقفا من الحياة ونمط وجود، يتجلى في امرأة أخرى في الفيلم : سحر. إنها المرأة التي ناضلت باستماتة ضد مؤسسة الزواج، وضد القيم التي تنسج مختلف المؤسسات حيث المرأة مُكبلة، محاصرة، صامتة، عاملة داخل إطار محدد يتلخص في الولادة وتربية الأطفال وتهيئة الطعام، والحرص على إرضاء الزوج. غير أن سحر قررت الطلاق بعد ثلاث عشرة سنة من الزواج، تابعت دراستها، حصلت على الاجازة في الآداب، ثم التحقت بجامعة «بيرزيت» للتدريس فيها. إن سحر شخصية نمطية الفيلم. إنها تكثيف لخطاب مستقل في الفيلم بل أنها ترقى بأسئلتها إلى مستوى التصور الفينومينولوجي للأشياء. إنها تكثيف لخطاب مستقل في الفيلم بل أنها ترقى بأسئلتها إلى مستوى إلتصور الفينومينولوجي للأشياء. فسحر امرأة لم تقم بقطيعة وجودية في حياتها فحسب، بل إنها تعيش القطيعة. لقد نسجت نمط حياة خاص من حيث الرجل غائب كجسد، لهذا خاضت نضالا طويلا من أجل الوصول إلى نبذ الرجل فيها كعامل اضطهاد واغتصاب، والعمل على صياغة شخصية جديدة، جسد آخر، امرأة مغايرة. إن سحر في الفيلم هو الاختلاف العنيف؛ هو الاختلاف الذي اكتسح هويته من خلال وعيه بذاته. وعنف هذا الاختلاف يتمثل كذلك في كونه يصطدم مع واقع جسور، وزمنية ذكورية سائدة لا تسمح بهذا النوع من الاختلاف، وهذا الشكل الجديد من الحضور للمرأة.

إن الزمنية الذكورية لا تتميّز بكونها لا تسمح باختلاف المرأة هذا فحسب، بل إنها تؤسس وجودها على اغتصاب هذا الاختلاف، أو بالأحرى على عدم الاعتراف بالخصب الطبيعي والانساني للمرأة داخل الزمنية العامة للمجتمع. لهذا، فإن سحر قررت أن تكتشف خصبها فيها من خلال تحريرها، ومن ثم بدأ عطاؤها وإبداعها (في السنة الجامعية الرابعة ألفت كتابها الأول، وبعد تخرجها مباشرة ألفت الكتاب الثاني، فضلا عن مساهمتها بالكلمات والحضور مع الفرقة الموسيقية).

ويبدو لنا أن سحر إضافة إلى كونها شخصية نمطية في الفيلم، وتُعبِّر عن هوية امرأة/جسد مغاير (ة)، فهي تعكس، بفارقها، تصورا محددا للوجود والحياة.

وهذا التصور، في عمقه، ينظّم الخطاب العام لميشال خليفي في الفيلم. بل يمكن أن نقول أن خطاب سحر هو خطاب ميشال خليفي ذاته، بكل ما يحمل من قرار وإصرار، وأيضا بكل ما يتضمن من معاناة وألم. لأن اختيار اختلاف من هذا الحجم من طرف سحر، باعتبارها امرأة، لا بد وأن يولّد شيئا من المعاناة (وهذه المعاناة تعترف بها باستمرار في الفيلم حتى نهايته.) هذا من جهة. ثم إن التصور الجدلي الرائع الذي يحمله خليفي حول المرأة، في الفيلم، يكتسب اختلافه هو أيضا من حيث كونه يحمل هما تحرريا مغايرا للمرأة (من هنا تأتي أهمية السؤال الذي يُطرح على سحر حول ماهية النضال. إن النضال عندها لا يقتصر على المشاركة في الاضرابات، والمظاهرات، وتنظيم الاحتجاج فقط، بل إنه نضال وجود عام يشمل الذات، والرجل، والعلاقات، والمؤسسة، ونظام الاستيطان الاسرائيلي. إنه نضال لا يعترف بالأولويات في التناقضات، لأن تحرر الانسان وتحرير الأرض عملية جدلية، فتحرير الأرض لا يمكن أن يتم عن طريق إنسان يضطهد ذاته ضمن علاقات اجتماعية قهرية) من جهة ثانية. لهذا فإننا نشعر بأن هناك تضامنا كبيرا بين ما تُعلن عنه سحر في أجوبتها وسلوكها اليومي وبين ما لا يقوله ميشال خليفي من خلال السؤال (وإن كان ميشال خليفي يوهمنا بواسطة أسلوب الاستجواب أن هناك حيادا ما)، وبخاصة لأن أسئلته مقتضبة إلى

غايتها، لدرجة أننا لا نعيرها، أحيانا، أي اعتبار بالقياس إلى مضمون الأجوبة التي تُقدمها سحر. إن خليفي يختفي وراء الصوت المنبعث من خارج إطار الصورة، ولكنه يظهر بقوة، بشكل أو بآخر، من خلال سحر، ونحن إذ نؤكد على عمق العلاقة الموجودة بين سحر وميشال خليفي، لا نريد القول بأن هذا الأخير يتماهى مع سحر، أو العكس، ولكننا نلح على كون الخطاب التحرري حول المرأة الذي حمله خليفي، في الفيلم، ليس روزنامة شعارات، أو ادعاءا بالتناقضات، بل إنه أصبح نمط حياة مُعاش يتجلى في سحر. لهذا، فإن صوت ميشال خليفي الآتي من خارج الصورة، باعتباره صوتا لذكر (الرجل)، كان منخفضا، ومقتضيا، لكي يترك الفرصة لسحر (المرأة) كي تحتل أكثر ما يمكن من فضاءات الصورة والصوت.. والحياة. ومن هنا يُطرح علينا السؤال التالي : ما هو موقع الرجل في الفيلم، وما هي قيمته ؟ أو بالأحرى ما هي صورة الرجل ومكانتها داخل خصب الذاكرة ؟

يبدو لنا، للجواب على هذا السؤال، أنه لا توجد في الفيلم صورة ـ صورة فقط ـ للرجل، بل إن هناك صورا للرجال، تتعدد وتتداخل، وتتلاقح لتعطي لنا نظاما من الصور في المجتمع وداخله، أي أن ما هو حاضر في الفيلم، في حقيقة الأمر، ليس للرجل، بل نظام اجتماعي، مؤسس على نسيج من العلاقات الاجتماعية غير المتكافئة، حيث الهيمنة للرجل. ومن ثم فإن الرجل، الذكر، الاب، غائب في الفيلم، ولكنه حاضر، بشكل طاغ، كمؤسسات، كمثل وقيم تنتجها، وتعيد انتاجها، هذه المؤسسات، بحيث أن هذا الانتاج، وعملية إعادة صياغته، لا يمكن أن يتما الا بناء على تغييب المرأة ككيان خصب. فالرجل كصور مؤسّسة كان هو تناقض سحر ورومية (سحر أحدثت القطيعة مع الرجل، وقامت بصياغة نمط حياة آخر مؤسّس على نفضه كعامل اضطهاد، ورومية فرح تستخف من الصور المضخمة التي تعطيها ابنتها للرجل، ومجموعة اخرى من النساء، حين كن يهيئن الحلوى). ثم أن صور الرجل، كما هي مُفكر فيها، لا تجعلنا نتعاطف معها. إن الفيلم يتعرض لنماذج لا تترك صورها الا أصداء باهتة، تنمحي بسرعة كبيرة أمام قوة حضور الصور التي يعطيها ميشال خليفي للمرأة. هكذا ننزعج أمام موقف ابن روميه حين كان يناقش مع امه وأخته قضية الأرض معلنا لهما بأن المحامي اقترح عليه تعويض أرضهم بأرض اخرى، ومبررا اتفاقه مع المحامي يكون السلطات الصهيونية سوف لن تتخلى لهم عن الارض وانها لا تعترف بأي قانون حتى ولو كانت قوانين الامم المتحدة نفسها. أمام موقف اني رومية هذا تسجل المرأة رومية تسجل المرأة ـ رومية ـ رفضا عنيفا. إنها لن تتخلى عن أرضها مهما طال الزمن وكان الثمن. ثلاثون عاما وهي تنتظر، ولكنها لن تعوض أرضها بأرض اخرى (كما أنها لم ترحل إلى أمريكا نأها لم ترحل إلى أمريكا أو إلى دول أخرى كما فعل أخواتها)، ولن تتفق مع ابنها الذي يعلن تنازله المخجل عن هذه الأرض، التاريخ، الذاكرة، إن النفي المتكرر الذي لم تتعب رومية من ترديده، طوال هذا المشهد، يحرك فينا ارتعاشة خاصة. إنه من أعنف مشاهد الفيلم. إنه يعنفنا لدرجة يجعلنا نتفاعل، شئنا أم أبينا، مع عنف الرفض الذي تنطق به رومية فرح، في الوقت الذي يبدو فيه موقف ابنها (الرجل) في منتهى الضآلة.

فرومية فرح، وسحر، في الفيلم، لا تدعيان التحرر، بل إنهما تمارسانه. وسلطة الرجل المؤسسية، بالرغم من ثقلها القهري، لا تصمد كثيرا أمام قرار المرأة حين تريد ممارسة خصبها وتحررها، أو على الأقل، هذا ما أراده الفيلم. لهذا رُسمت المرأة فيه بشكل تظهر لنا ممتدة في كل مجال الصورة، مثلما تمتد في الأرض (رومية وهي تقطف بعض أشياء أرضها المغتصبة من طرف الكمبيوتر)، مثلما تمتد في المدينة أيضا (اللقطة العامة لمدينة نابلس، تنتقل الكاميرا ببطء من اليسار إلى اليمين ونحن مستغرقون فيها كأنها تحتلنا. إلى أن تقف عند سحر وهي واقفة في شرفة منزلها تتأمل مدينتها. إن الكاميرا هنا لا تصطدم بسحر فجأة، إنها تحتضنها احتضان الام لوليدها، تعانقها بشكل تشعر وكأن هناك علاقة عضوية بين سحر والمدينة. وهذا الاحتضان الوجودي تواكبه موسيقى بالغة الدلالة والعمق، وكأنها تحتفل بهذا الارتباط غير المألوف بين المرأة والمدينة. تنقر أوتار الكمان نغمات تنقلنا إلى مستوى الاحساس بعمق العلاقة العشيقة بين سحر (أو ميشال خليفي، عفوا) والمدينة. أن هناك، في هذا المشهد، علاقة ثلاثية تؤكد جدل الوطن والانسان والفن. فالكاميرا حيث تنتقل من اليمين إلى اليسار، داخل المدينة، ومن خارجها، وتضم سحر اليها، لا ترصد لنا صورا، إنها تشهد. إن كاميرا ميشال خليفي في هذا المشهد، ونغمات الموسيقى التي تواكبها، تحكي لنا قصة علاقة بين إنسان ووطن (أو مدينة..)، ولكن بأسلوب قريب من الكلام الشعري).

فالمرأة في الفيلم، تواجه كل أشكال الاضطهاد والاغتصاب بالحب (حب الارض بالنسبة لرومية فرح، وحب سحر للمدينة..) وباختزان الصور في الذاكرة التي عرفها التاريخ العام والخاص، هكذا يتجلى البعد الانساني والتاريخي في فيلم ميشال خليفي (فالفيلم يبتدىء بتسجيل تواريخ الاحداث الاساسية التي عرفتها قضية فلسطين منذ

إن هناك تكثيفا للتاريخ في شخصيات الفيلم، اعتمادا على مفهوم الذاكرة. فسحر ليست شخصية عادية إنها المرأة الجيل الذي عاش اغتصاب الأرض منذ ولادته، عرف صدمة الارهاب منذ بداية تفتحه، وهو الآن يرفض الاحتلال، وكل أشكال الحصار، لتأسيس علاقة جديدة، وصياغة ذاكرة مختلفة.

فمسألة الذاكرة في الفيلم، لها ارتباط وثيق بمفهوم الزمن. إذ لا يوجد زمن واحد، بل أزمنة مختلفة، وما يميز اختلافهما هو التناقض العميق الموجود بينهما. ويمكن تلخيص أزمنة الفيلم الى ما يلي :

- الزمن الامبريالي
- الزمن الاجتماعي الذكوري
- الزمن الذاتي.

إن الذاكرة ـ أو خصب الذاكرة ـ محكوم عليها باليقظة الرائعة، لأنها تواجه أزمنة مختلفة ومتنابذة. فالزمن الامبريالي ـ الاستيطاني مؤسس على الاغتصاب، ومحاولة فرض هوية مفقودة والعمل على مسخ الهوية الاصلية الفلسطينية. فهذا

الزمن في الفيلم حاضر باستمرار كتناقض يومي، أي كتناقض حضاري وتاريخي، لهذا تبدو المواجهة عنيفة بين هذا الزمن وكلية المجتمع باختلاف أزمنته الاخرى، وعنف هذه المواجهة تبرز بشكل غير مباشر في لاءات (نفي) رومية فرح، ورغبتها في الالتحام بأرضها، وبصورة مباشرة أثناء مظاهرات الجماهير، ورمي الجنود الاسرائيليين بالحجارة. إنها ثورة شعب ضد الزمن الأمبريالي برمته، وأعمق صورة تؤكد هذا التضاد تتمثله في مشهد الشاحنة المدججة بالجنود والسلاح، والتى تنقل مجموعة من الشباب المعتقلين. إن ما يهمنا في هذه الصورة ليس مضمونها الذي يجسد العلاقة الصراعية بين سلطة قهرية اغتصابية وجماهير منتفضة رافضة وحسب، بل ما يثير الانتباه، كذلك، هو المعالجة السينمائية لهذه الصورة اذ تبدو الشاحنة مارة أمامنا، لكنها تتوقف فترة قليلة من الزمن إن توقف الصورة ليس مجانيا في شيء، بل هو، كما يبدو لنا، دعوة للنظر، بل تستدعيك الصورة لتسجيل شيء من الغضب والاحتجاج على ما يجري داخل الأرض الفلسطينية.

فالزمن الصهيوني في الفيلم، المرتكز على الاحتلال والسلب والارهاب، احتلال الأرض، وسلب الحرية وإرهاب الانسان، يتميز بحضور وحشي، يريد أن يمتد على أرض لها هويتها المتجذرة في لا وعي انسانها ووجدانه، كما ان هذا الزمن يبتغي اختراق جسد تتوفر فيه عناصر التحدي الحضارية والتاريخية والانسانية، إنه صراع يعكس تناقض زمنين. ومن هنا، بحكم التناقض ذاك، يفرض الشعب زمنه الخاص. وهو زمن مقاومه عامة. وما يميز هذا الزمن أيضا هو أنه متعدد الأبعاد، بله يتضمن بدوره، اختلافات عديدة، يمكن أن تصل إلى درجة التصادم والتنابذ.

وما أسميناه بالزمن الاجتماعي ليس واحدا في ذاته، إنه زمن شعب يستقطبه هاجس حضور الزمن الامبريالي، والقرار اليومي لرفض هذا الزمن. وهو أيضا زمن اجتماعي مؤسس على تصور خاص، غير متكافىء، للحياة والانسان. بل هو التصور الذكوري بالضبط. هكذا يكون الزمن الاجتماعي مرتكزا على منطلق رجولي 'مغلق بخطاب لا هوتي في بعض الأحيان. وهنا يبرز لنا المشهد الذي يجمع كلا من رومية فرح والفقيه. فهذا الاخير (كرجل) لا نراه في البداية. إننا نسمع حقيقته من خلال صوته الآتي - وبقوة - من خارج إطار الصورة صوت ينطق بكل عناصر الغيب، وبهذه العناصر - يتوهم استرجاع الأرض. إن سلبية رومية فرح أمام هذا الخطاب تريد أن تقول شيئا ما. ثم إن اختيار شخص الرجل الذي قام بهذا الدور، كان، بدوره، مقصودا وهذا الاختيار يجنح الى إعطاء صورة مشوهة للرجل الذي ينطق بعناصر هذا الخطاب.

فالزمن الاجتماعي هو، بدوره، زمن طاغ من جهة اعتباره مستندا إلى حضور ذكوري يلغى فيه مكانة المرأة، كعنصر إنساني خصب ومنتج. وبالرغم من أن هذا الزمن لا يمكن مقارنته بشراسة الاحتلال، فإنه، هو كذلك، يشكل عامل سلب للحرية من جوانب أخرى مختلفة.

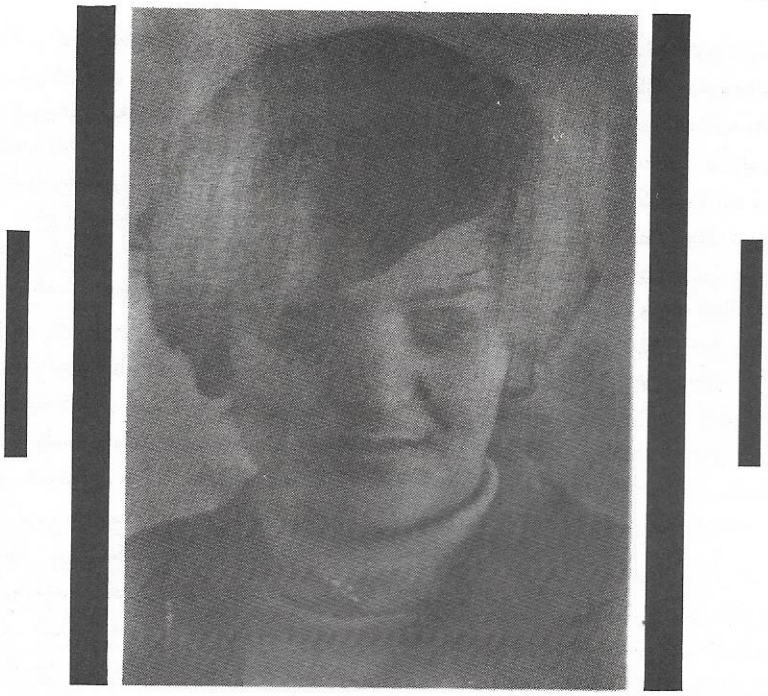
وما أسميناه بالزمن الذاتي فهو محاصر، إذن، بين زمنين متفاوتين في القهر والتعنيف. غير أن هذا الزمن الذاتي - بالرغم مما يمكن أن يظهر عليه من استقلالية وإرادة انفصال - يوجد داخل الزمن الاجتماعي العام. إنه يشكل هامشا من هوامش الزمنية المركزية. لأن سحر، ترحب بالتضامن العميق الذي يعيشه أفراد الحي، او المدينة، أو المجتمع، هي 'ترحب به، وتعمل باستمرار على الانفصال عنه في الآن نفسه. هي توجد داخله، ولكنها تخلق المسافات بينه وبينها، من هنا تستطيع سحر انتاج زمنها الخاص، الذاتي، المتميز بنوع من الاحتجاج على الزمنية الذكورية من جهة، وعلى الزمن الامبريالي من جهة ثانية.

إن سحر لا تعفي المرأة من النقد والطعن. لأنها تنغمس في ممارسة طقوس تمنعها من الحضور «النضالي» المنتج. فالمرأة المتحجبة، في نظر سحر، تفرض قيودها على ذاتها، بقدر ما تستكين لهيمنة منطق تهميشي ينسجه الرجل، وبالتالي استحالة أن تخلق هذه المرأة زمنها الذاتي الذي يمكن أن ينصهر في زمن الآخرين لصياغة نمط حياة أكثر خصوبة. فسحر تعتبر أن المرأة اذا لم تستطع الوصول إلى فهم ذاتها، ووعي حضورها ومحيطها، ستبقى رهينة زمنين متفاوتين في القوة والضغط : الزمن الذكوري، والزمن الأمبريالي. لهذا كان من المقبول أن يتخذ ميشال خليفي، في فيلمه، شخصيات نسوية نمطية، ونمطيتها تتجلى، إضافة إلى المعاني الأخرى التي تعرضنا لها، في قوة شخصيتها، وصرامة موقفها، وعنف اختيارها. هكذا لا بد لارادة خلق الزمن الذاتي أن تصطدم بقهر الأزمنة الأخرى. والزمن الذاتي في الفيلم، زمن عنيف في اختلافه، وعنفه لا يمس الأزمنة الأخرى فقط، بل يعلن عن إرادة تأسيس كينونة مغايرة، برغم الألم والمعاناة. إنه تعبير عن هوية أصلية، أرادت ن تنتج ملامح شخصية مختلفة.

فما 'يميز مختلف الأزمنة، في الشريط هو التنابذ والتصادم، لأن الزمن الامبريالي يستهدف اجتثاث معالم تراثية وتاريخية لشعب برمته، غير أن هذا الشعب ينتج باستمرار، أساليب مقاومته لارادة الاغتصاب هذه، ومن ضمن الوسائل المعبرة عن هذه المقاومة في الفيلم تبرز «ظاهرة» الغناء.

إن الغناء، في الفيلم، ليس للتعبير عن لحظة نشوة وفرح منفصلة، أو منظور إليه بوصفه وسيلة من وسائل التعبير الفني التي تعكس هموما فردية خالصة، بل هو اعلان للهوية ضد الزمن الامبريالي (المجموعة الغنائية التي تشارك معها سحر في جامعة «بيرزيت» بدأت بمحاولة انشاد قصيدة قدمتها لهم سحر مقتبسة من الفولكلور ومن التراث (كليلة ودمنة، ألف ليلة وليلة..) ثم بقصيدة أخرى تستنكر الاحتلال، وتغني للمقاومة. وتجدر الملاحظة هنا أن ميشال خليفي يتعاطف مع رجال هذه المجموعة، ويتعامل معهم بشكل إيجابي).

إلا أن ما يثير الانتباه أكثر، فيما يتعلق بظاهر الغناء في فيلم ميشال خليفي هو أغنية فائزة أحمد التي تنشدها إحدى الفتيات، وهذا المشهد 'يعبر عن جهد سينمائي متقدم جدا. فالفتاة، حين تبدأ إنشاد أغنية فائزة أحمد «آخذ حبيبي أنا



يا"م... آخذ حبيبي يا بنات الخ..)، نرى جسدها (وهي مكتفية بلباس داخلي خفيف)، ونسمع صوتها، غير أنه انطلاقا من هذين العنصرين (الجسد/الصورة، ثم الغناء/الصوت) يكشف لنا المخرج عن حقيقتها، باعتبارها شابة فلسطينية تنشد لفائزة أحمد داخل الوطن المحتل من جهة، وكإنسانة تنطق - من خلال هذه الأغنية - بحرمانها وكبتها من جهة ثانية. ولكن ما يشد الاهتمام أكثر هو اعتبار امرأة تحتفل بذاتها كجسد يتطلع للاجتماع بالآخر.

فحرمان الفتاة، وكبتها، تعبر عنها كل اللقطات التي نسجت حول أغنية فائزة أحمد، وما يميز هذه اللقطات هو كونها تأخذ صورا لأماكن فيها بعض الفراغ. ومن ثم فالمكان فارغ، ولكن الصوت المنشد يحاول أن يملأه برغبة ما؛ رغبة عنيفة تطمح للتحقق، والالتحاق بالآخر، أو الاجتماع به. والفتاة لا تملأ فراغ المكان بصوتها فقط، بل أيضا ببعض حركات جسدها التي تستعد للاحتفال به (تصبغ أصابع قدميها، وتغني).

إننا، للوهلة الأولى، نشعر بشيء من الذهول أمام هذا المشهد، ولا نقوم الا باعلان شيء من الضحك، لأننا لا ندرك عمق الدلالة المتوخاة منه. نضحك لأن الفتاة تغني لفائزة أحمد، ويواكب هذا الضحك، سؤال لا نستطيع صياغته بدقة، وما يمكن أن نقوله هو : هل هذه الفتاة الفلسطينية، في الفيلم تنشد كقريناتها في بلاد أخرى لفائزة أحمد ؟ وهل الفلسطينية، هي كذلك، تعرف فائزة احمد وتحب، وتعبر عن حرمانها وكبتها ؟ اي بعبارة أخرى : تعلن عن نمط حياتها داخل هذا الحصار والاغتصاب الذي يؤديه الزمن الامبريالي ؟

إن مشهدا بهذا العمق لا نعثر عليه كثيرا في السينما العربية، وهو ينم عن تفكير سينمائي يعرف كيف يوظف أساليبه وإمكاناته. إنه مشهد له جدله الخاص. يحمل كبته، احتفاله، جسده، حبه، هويته، ويرمي بنا في الفراغ : فلقطات الفراغ، وحال الانتظار التي تظهر على الناس من الشرفات تعطي لهذا المشهد عمقه الوجودي، والانساني، المتميز.

إن صور فيلم ميشال خليفي، تحرك فينا الدهشة والسؤال. وهي صور إنسانية نادرة المثال في جمالها، وعمقها، في السينما العربية، وهي صور لأن خليفي أرادها أن تكون كذلك بواسطة الفيلم. وتمشيا مع ما تعرضنا له، وانطلاقا من العنوان يتبدى لنا عمق دلالته، إذ أنه يكثف هموم الفيلم برمته. هي صور لكنها لصيقة بالذاكرة. وهذه الذاكرة. أرادها ان تكون خصبة. وهنا نتساءل : هل الخصوبة في الفيلم، تنسب إلى الذاكرة أم الى الصور ؟ أم أنها تنسب إليهما معا ؟

إن لفظة صور تجسد لنا الخصوصية السينمائية في عنوان الفيلم، والذاكرة ترصد تاريخ هوية أصلية. والخصب دليل تفتح وتحرر وعطاء. صور، ذاكرة، خصب؛ ثالوث جدلي مبدع في حركيته وتوتره، والمعالجة السينمائية لصور ميشال خليفي حين ربطها بالذاكرة والجسد الفلسطيني تثبت أن الأرض الفلسطينية هي فلسطينية (رومية فرح والأرض، سحر ونابلس.. ولا يمكن ان تنسب لغير الفلسطيني. هكذا تستدعيك صور الفيلم الى احتضانها، وحبها، وبالتالي الدفاع عنها، وقبل ان يتم هذا التلاقي لا بد وأن تفرض عليك شيئا من التأمل. من هنا تأتي أهمية مفهوم التحرر في الفيلم، الذي لا يرتكز على شعار، بل ينطلق من نمط وجود. والتحرر ليس واحدا، بل إنه متعدد. تحرر الوطن، وتحرر المرأة، وتحرر النظام الاجتماعي من العلاقات المؤسسة بالهيمنة الذكورية والاستغلال. أن هناك جدلا عميقا بين تحرر الانسان والوطن في فيلم ميشال خليفي، وهو لا يدعونا برفق لفهم هذا الجدل، بل يمارسه علينا بشيء من العنف. فرومية فرح، في لقطة نهاية الفيلم، لا تضرب على الصوف بعصاها فحسب، بل إننا نشعر باستفزاز خاص إزاء هذه اللقطة. إننا، ونحن نراها، نريدها أن تتحول الى لقطة اخرى، أو ان تنتهي وتتوقف بسرعة لأنها في حقيقة الأمر تخلخل الرؤية فينا، وتزعج اطمئناننا، وفي الآن نفسه تستدعينا - داخل عملية الخلخلة هذه شيئا فشيئا، للوقوف عند النهاية التي سوف يلتقي فيها كل من السينما والشعر، كل من ميشال خليفي ومحمود درويش.

لقد بدأ فيلم خليفي بالتاريخ (ورومية فرح ، وانتهى بالشعر (ورومية فرح وبين التاريخ والشعر كان خطاب سينمائي محكم الحبك والنسج.

محمد نور الدين أفايه

أيام لسينما القضية الفلسطينية

بتنسيق مع ممثلية منظمة التحرير الفلسطينية بالرباط، تنظم الجامعة الوطنية للأندية السينمائية بالمغرب، أياما لسينما القضية الفلسطينية.

وقد أصبحت هذه التظاهرة السنوية تقليدا قارا، خصوصا بعد مصادقة الجمع العام (دجنبر 83) عليها وتهدف بالأساس إلى التعريف بالقضية الفلسطينية عن طريق الصورة والصوت ومتابعة ما جد في هذا المجال من أفلام وثائقية وروائية.

وستعرض خلال هذه الأيام الأفلام التالية :

- سجل شعب : قيس الزبيدي (90 دقيقة) - تحت الانقاض : جان شمعون وماي مصري
- كلنا للوطن : مارون بغدادي (80 دقيقة) - على أرضنا : أنطونيا كاجيا (50 دقيقة)
- الهوية الفلسطينية : قاسم حول (40 دقيقة) - نعم للفلسطينيين حقوق : الامم المتحدة (53 دقيقة)
- مواجهة : قيس الزبيدي (25 دقيقة) - عمر ماهر : الامم المتحدة (25 دقيقة)
- لماذا ؟ : مونيكا مارور (35 دقيقة) - الصهيونية أمام التاريخ : الاتحاد السوفياتي (70 دقيقة)

وقد انطلقت هذه التظاهرة يوم الخميس 18 أبريل لتمتد إلى يوم 20 ماي في المدن التالية :

المرحلة الاولى :

من 18 أبريل إلى 5 ماي : الدار البيضاء - أزمور - آسفي - أكادير - تارودانت - ورزازات - مراكش - قلعة السراغنة - بني ملال.

المرحلة الثانية :

من 5 إلى 20 ماي : الرباط - القنيطرة - سيدي قاسم - مكناس - فاس - صفرو - طنجة - الراشيدية - تاوريرت - الخميسات - بالاضافة إلى مدن أخرى سيعلن عنها في حينها.

الناقد السينمائي الاردني حسان ابو غنيمة:

السينما العربية لم تقدم شيئا لفلسطين

افضل تجنب الحديث عن علاقة السينما العربية بفلسطين. فقد اساءت برغم حسن نواياها. اكثر مما افادت، وتكفي نظرة الى تاريخ السينما العربية لنكتشف ان القضية الفلسطينية كانت شبه معدومة في السينما العربية حتى عام ١٩٦٧. وما ظهر منها من افلام. كانت اما افلاما حاولت استقطاب تعاطف المشاهدين، بحكم تعاطفهم مع القضية من اجل الربح التجاري للافلام، او محاولات، برغم حسن نواياها، اضعف من ان تكون بمستوى القضية مثل فيلم «ارض السلام» الذي حققه كمال الشيخ بعد عام ١٩٦٧. وقد كانت مشاركة السينما العربية في الحديث عن القضية الفلسطينية هي مجرد فرصة للحديث عن حروبها مع الكيان الصهيوني اكثر منها للحديث عن اسس القضية الفلسطينية. وبعض الافلام التي انتجت عن العمل الفدائي، كانت افلاما مشوهة الى حد كبير. والى الحد الذي جعل الثورة الفلسطينية تمنع انتاج مثل هذه الافلام فيما بعد.

هذه الصورة السلبية لا تنفي وجود بعض الافلام الهامة التي حُققت عن القضية الفلسطينية في الساحة العربية، مثل «المخدوعون» لتوفيق صالح، و«كفرقاسم» لبرهان علوية، وغيرهما.

تفاؤل

تجاوب السينما العالمية مع القضية الفلسطينية كان اكثر اهمية من تجاوب السينما العربية، ولكن اغلب هذه الافلام كانت افلاما تسجيلية وثائقية ما عدا تجربة كوستا غافراس في فيلمه «حنة - ك» وهي تجربة تبعث على الارتياح والتفاؤل، بما يمكن للسينما الروائية ان تقدمه من خدمة للقضية الفلسطينية على مستوى عالمي، مع العلم بان هذا الفيلم قد تعرض لضغوط صهيونية حالت دون وصوله الى الراي العام العالمي كما يجب. □□

السينما الإفريقية

من " قرطاج "٨٤ إلى " واكادوكو " ٨٥

الجامعة الوطنية للاندية السينمائية بالمغرب «بقرطاج 84» و«واكادوكو 85» :

الحضور غير العادي والمحرج

بالرغم من مضي أكثر من ستة أشهر على اختتام الدورة العاشرة من مهرجان «أيام قرطاج السينمائية» ومرور ما يناهز الشهرين على اختتام الدورة التاسعة من «المهرجان الافريقاني للسينما بواكادوكو» FESPACO، فإننا نعتقد أن فرصة الحديث عنهما لم تتقادم بعد، وكيف يمكن أن يصير الامر كذلك في وقت لم يسل فيه مدادا مغربيا عن هذين اللقائين الهامين سوى بصورة عرضية ـ فأية جريدة أو مجلة مغربية أوفدت مراسلا صحفيا أو ناقدا سينمائيا لتغطية وقائع أحد المهرجانين ؟ ـ ولم يعرض بقاعتنا السينمائية ولا فيلما واحدا من بين الافلام التي شاركت في مسابقتي هذين المهرجانين ؟ فهل يكون السبب عدم استعداد أي موزع مغربي للمبادرة باقتناء حقوق التوزيع لفيلم إفريقي من نوع الافلام التي تشارك في مثل هذه المهرجانات ؟ كل الدلائل تشير الى ذلك، فأي موزع يمكنه التفكير في إمكانية الدخول في مغامرة مثل هذه مادام «سوق الخردة» المصرية / الهندية / «الهليودية» (معذرة لرواد السينما العالميين بهوليود !)... يوفر أوثق إمكانيات الربح ولو على حساب الاذواق الفنية للجمهور المغربي ومكونات ثقافته وشخصيته؛ عفوا كنا نريد أن نستطرد : ومادام الجمهور نفسه يقبل بشره كبير على استهلاك كل شرائط الحمى الجنسية والشطحات «السمورفية» والمماويل العاطفية والمبارزات العنيفة إلخ...

واكادوكو 85 ـ نبيل لحلو

لم تعر إذن أية جهة من الجهات المنتمية للقطاع السينمائي المغربي - باستثناء السينمائيين الذين شاركوا بأفلامهم في المسابقة الرسمية أو عرضوها على هامش هذه المسابقة (أحمد ياشفين - «الكابوس»، الطيب الصديقي - «الزفت»، نبيل لحلو - «نهيق الروح» و«إبراهيم ياش»، فريدة بورقية - «الجمرة»، بالنسبة لقرطاج؛ نبيل لحلو - «نهيق الروح» بالنسبة لواكادوكو) والتلفزة المغربية - أدنى اهتمام لتظاهرات سينمائية من المفروض أن تثير انتباههم، بل من المفروض أن يساهموا فيها بوصفها تدخل في إطار اختصاصاتهم أولا ولكونها تهدف إلى التعريف فيها بوصفها تتدخل في إطار اختصاصهم أولا ولكونها تهدف إلى التعريف بالفيلم الافريقي الذي يجهلون عنه كل شيء.. وعكس ذلك، شاركت - ولم يكن أحدا ينتظر مشاركتها - الجامعة الوطنية للاندية السينمائية بالمغرب في كل من المهرجانين. على أن مشاركتها استهدفت أمرين أساسيين إثنين : أولهما إرادة الاستمرار في إثبات حضور فاعل في الساحة السينمائية / الثقافية على المستوى الافريقي والعربي، حضور لم ينل منه لا ضعف الامكانيات المادية المتوفرة ولا مختلف العراقيل التي ترمي إلى كسر الاستعداد الدائم للبدل والعطاء الذي تميزت به منذ تأسيسها، وثانيهما الرغبة الدائمة في استمرار الصلة بينها وبين كل السينمائيين الافارقة وكل الجهات المهتمة بالقطاع السينمائي بشكل عام.

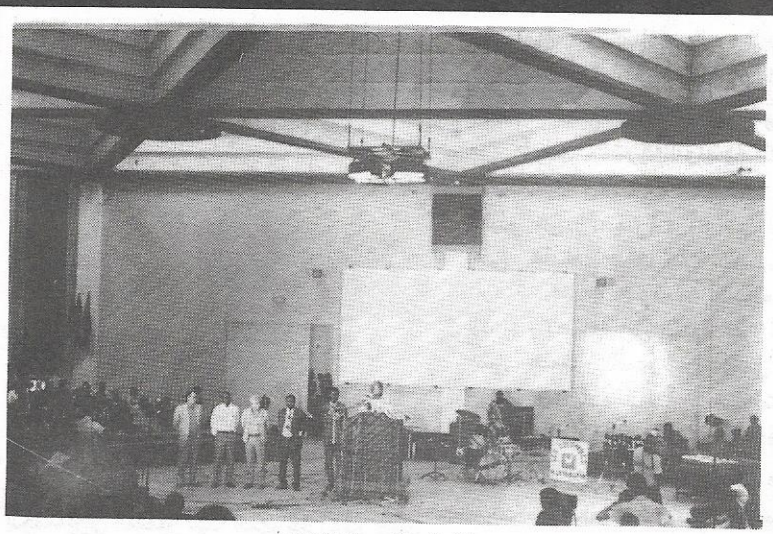
و لما كانت الجامعة هي الهيأة الثقافية الوحيدة التي شاركت في المهرجانين، كان حضورها محرجا ومزعجا ومثيرا للاستغراب ! فأغلب ردود الفعل الصادرة عن مختلف المنظمين والمشاركين وكذا تصرفات عدة جهات إزاء ممثلي الجامعة الوطنية للاندية السينمائية كانت تصب في اتجاه إعطائنا فكرة أن حضورنا غير مرغوب فيه وأننا لا نملك جواز الانخراط في «عالم السينما الافريقية» الذي يبقى الانتماء إليه حكرا على أشخاص معينين !

قرطاج «العرس» وواكادوكو «الاحتفال»

إن الذين عاشوا الدورة العاشرة من مهرجان «أيام قرطاج السينمائية» لم يفتهم دون شك ملاحظة الطابع الجماهيري المتميز لهذا المهرجان ولم يفتهم حمل ذلك الشعور الفياض بالارتياح إزاء الحركة الغير العادية بمدينة تونس التي تعطي انطباعا قويا بأن المدينة منخرطة كلية في المهرجان. وكيف لا، وكل قاعات المدينة تقريبا بالاضافة إلى ثلاثة مراكز ثقافية، تعرض أفلاما إما في إطار المسابقة الرسمية للمهرجان (ثلاث قاعات سينمائية) وإما في إطار إعلامي أو تكريمي (إثنا عشر قاعة سينمائية ومركز ثقافي). فمن الحادية عشرة صباحا إلى الحادية عشرة ليلا، بدون انقطاع، يتم عرض صور إفريقية على شاشات إفريقية. 22 فيلما في مسابقة الافلام المطولة وعددا مماثلا من الافلام القصيرة، حوالي عشرة أفلام من كل جنسية في إطار الاسابيع التكريمية التي خصت كل من السينما البولونية والسينما الجزائرية والسينما التونسية وسينما القضية الفلسطينية والمخرج صلاح أبو سيف والافلام الحائزة على التانيت الذهبي في الدورات السابقة، بالاضافة إلى عشرات الافلام التي تم عرضها في إطار إعلامي (أفلام تركية، فرنسية، هندية، سوفياتية، ألمانية، إنجليزية، هنغارية، يوغوسلافية، كورية، تشيكوسلوفاكية إلخ...) والافلام الخاصة بالاطفال. أكثر من مائة فيلم في المجموع، تعرض بكيفية دائرة ومستمرة، بالاضافة إلى العروض المنظمة في إطار «السوق الدولي للفيلم» المقام على هامش المهرجان من طرف «الشركةالتونسية للتنمية السينمائية والانتاج» SATPEC ويوم الفيلم غير المحترف (8 مم المنظم على هامش المهرجان كذلك، من طرف الجامعة التونسية للسينمائيين الهواة بالاضافة إلى الندوة التي عقدت على هامش المهرجان والتي كان موضوعها هذه السنة : «ندوات أيام قرطاج السينمائية : مراجعة وافاق»، جعلت من تونس - ولو مؤقتا - محطة سينمائية عالمية، ومكنت سكانها من عيش «عرس» سينمائي الشيء الوحيد الذي يحرج المدعوين له هو صعوبة الاختيار بين «الاطباق» المقدمة.

ف «أيام قرطاج السينمائية» تحولت، فعلا، إلى «عرس» سينمائي / ثقافي عالمي (وهنا وجب حقا أن نقف إجلالا للطاهر شريعة الذي بادر بإنشائها بجمع مختلف المساهمين في الابداع السينمائي بالجمهور التونسي الواسع؛ واللقاء ليس لقاء عبر الصور السينمائية فحسب بل لقاء جسديا أيضا : ففي كل لحظة، ببهو قاعة سينمائية أو أمام فندق، هناك مجموعة من المهتمين يأخذون صورا تذكارية مع أحد الممثلين أو المخرجين، أو يدخلون في حديث معهم...

والذين عاشوا الدورة التاسعة من المهرجان الافريقاني للسينما بواكادوكو لم يفتهم كذلك ملاحظة الطابع الشعبي المتميز لهذا المهرجان. فرغم ثقل الحرارة الاستوائية الجافة، وتباعد قاعات العرض - عكس تونس حيث تتركز مجموع القاعات وسط المدينة - الذي يستلزم بدل طاقات كبيرة للتنقل بينها قصد مشاهدة الافلام، فإن المشارك لا يستطيع أن يتغافل الالتفاف الشعبي المنضبط حول هذه التظاهرة، كما لا يستطيع أن يخفي دهشته أمام السلوك المثالي لجمهور



واكادوكو 85 - حفل الاختتام

الطاهر شريعة يقدم لجنة تحكيم وكالة التعاون الثقافي والتقني ويعلن عن نتائج مداولاتها

وكادوكو وطريقة التنظيم الذاتي التي يلتزم بها سواء داخل أو بأبواب القاعات، رغم أعداده الهائلة التي تأتي لمشاهدة الافلام المقدمة. غير أن حجم قاعات العرض وعدد الافلام المبرمجة لا يصل إلى حدود الامكانيات المتوفرة في قرطاج : حوالي ثمانية عشر فيلما في مسابقة الافلام المطولة، تكريم يتيم للسينما الجزائرية، بعض أفلام السود الغير الافارقة، بعض الافلام من أمريكا اللاتينية، بعض الافلام الخاصة بالقضية الفلسطينية والمناهضة للعنصرية... ثمان قاعات عرض أغلبها غير مغطاة (قاعتان مغطتان فقط تتم بهما عروض سينمائية أثناء (النهار)، ندوة حول «الادب والسينما»... هي الحصيلة الاساسية لمهرجان «واكادوكو» التاسع؛ غير أن ما يميز «واكادوكو» عن «قرطاج» هو ذلك الجو الاحتفالي الذي يسود المدينة طيلة أيام المهرجان : حفلات شعبية، موائد راقصة، رحلات إلخ.. فالموسيقى والرقص، هذا التراث الافريقي العريق، يصاحبان كل الانشطة حتى وجبات الاكل ! وهكذا فإذا كان سكان تونس يعيشون «عرسا» سينمائيا يثخمهم بمشاهدة عدد هائل من الافلام، فإن سكان «واكادوكو» يعيشون «احتفالا» يثخمهم موسيقى ورقصا ويمتعهم بحرية التجول بضع ساعات إضافية في كل ليلة (تم تأخير ساعة بداية حضر التجول إلى حدود الثانية صباحا طيلة أيام المهرجان ورفع كليا ليلة يوم الاختتام).

قرطاج «الغنية» و واكادوكو «الفقيرة».

وهكذا فبقدر ما كان مهرجان «أيام قرطاج السينمائية. 84» غنيا بالعروض السينمائية بقدر ما كان مهرجان «واكادوكو». 85» فقيرا في هذا المجال. وبغض النظر عن محدودية الافلام المبرمجة في إطار هذا الاخير، فإن عددا منها لم يتم عرضه إما لعدم التوصل بنسخ منها أو لاسباب تنظيمية وتقنية مختلفة. فهل يجد هذا «التقسيم اللامتكافىء» تفسيرا له في اختلاف وضعيتي كل من تونس وبوركينا فاسو الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ؟ أكيد، فالامكانيات المتاحة لتونس لا يمكن مقارنتها مع ما هو متوفر لبوركينا فاسو... وعلى أية حال فإن مهرجانا من هذا النوع يكون أساسا وبالضرورة فرصة لقاء بين العاملين في مجال السينما بمختلف الدول الافريقية تتيح الاحتكاك ومقارنة التجارب ومقارعة الآراء والافكار، فرصة لقاء تكتسي كل أهميتها حين نأخذ بعين الاعتبار التشتت والتمزق الحاصل في هذا المجال بين مختلف الجهات والعناصر المنتمية للقطاع السينمائي

تنظيم عقلاني وبهرجة إعلامية

لكن الطموح يخلق المعجزات. فبوكينا فاسو، البلد الذي يتوفر على إمكانيات مادية جد محدودة، يمتلك قدرات خارقة من الاندفاع والحماس تمكنه من تنظيم مهرجان «احتفالي» كبير يستنزف ميزانية الدولة بما قدره 2.620.000 فرنك فرنسي ويختار كشعار له : «السينما وتحرير الشعوب». شعار يتجاوز حجمه الوقع الحقيقي للافلام المعروضة، غير أن البوركيناسيين لا يعيرون أهمية قصوى لهذا الامر، بحيث يبقى الاساس أن يعبروا عن قناعاتهن فيما يخص السينما التي يتوقون إلى تأسيسها. وإذا كانت «أيام قرطاج السينمائية» تثير الانتباه بدقة تنظيمها، فإن «المهرجان الافريقاني للسينما بواكادوكو» يثير الانتباه بالبهرجة الاعلامية والدعائية التي تصاحبه. فـ«لقرطاج» التنظيم العقلاني - برنامج مضبوط في كل القاعات السينمائية، مواعيد محددة يتم احترامها عموما وبشكل دقيق، توفير كل الشروط التنظيمية لتسهيل التحرك داخل شبكة مختلف أنشطة المهرجان (الاستقبال، الاعلام...) - و«ولوكادوكو» البهرجة الاعلامية -

الشعارات في كل المناسبات، التركيز على الجانب الاحتفالي وإغفال الجانب التنظيمي والسينمائي، إلغاء عروض دون سابق إعلان، عدم احترام مواعيد مضبوطة...

تعقيد «حضاري» وتفتح «بدائي»

وبالرغم من ذلك فإن المشارك في «واكادوكو» لا يتأثر كثيرا بسوء التنظيم وضعف البرنامج نسبيا بالمقارنة مع «قرطاج» ! ذلك أن أمورا كثيرة، لا علاقة لها بهواية السينما، تستهوي المشاركين، وأساسها الاحتكاكا بهذا الشعب الذي يملك قدرات خارقة في التعايش والتجاوب مع الآخر والذي يحافظ، في ظروف مادية صعبة وشروط عيش قاسية، على أنبل أشكال العلاقات الانسانية في تاريخ البشرية. فهل يعود هذا الواقع إلى بساطة العيش، حيث لا وجود تقريبا للتعقيدات «الحضارية» الرأسمالية التي تسمم العلاقات الاجتماعية ؟ أم لغياب ذلك الارث الثقافي / الديني وما ولده من تقاليد وعادات خانقة في المجتمعات التي سادت فيها الديانات السماوية بكيفية مطلقة ؟ أم يعود إلى الامرين معا ؟ وكيفما كان الحال، فالانتقال من تونس إلى «واكادوكو» يولد لدينا بالضرورة شعورا بأننا إزاء نمطي عيش مختلفين وسلوكين اجتماعيين متمايزين وعقليتين متعارضتين إلى حد ما. فوضعية المرأة مثلا مختلفة في المجتمعين : ورغم ما يمكن أن يقال عن تحرر المرأة التونسية فإنها تبقى حبيسة مجموعة من الضوابط لا تعني أي شيء بالنسبة للمرأة البوركينابية التي تبقى أكثر تفتحا وتتحرك وسط المجتمع بتلقائية أكبر. ولكي لا يبعدنا هذا الامر المثير فعلا عن الحديث في مجال السينما نقول بايجاز شديد أن التعقيد «الحضاري» بتونس يقابله تفتحا يكاد يكون «بدائيا» (ليس بالمعنى القدحي للكلمة)، أو يحافظ على النفحة البدائية، بوكادوكو... إن البساطة والتلقائية والجو الاحتفالي هي أهم مميزات مهرجان «وكادوكو» بينما تميز مهرجان «قرطاج» بالضبط والدقة والتنظيم العقلاني.

والآن، وبعد محاولة إعطاء فكرة عامة عن كلا المهرجانين مع إبراز نقط اختلافهما، ماذا يمكن أن نستفيده منهما، بوصفهما تظاهرتين ثقافيتين/سينمائيتين كسبتا تجربة طويلة مكنتهما من احتلال مواقع مهمة ضمن المهرجانات العالمية؛ نعم، ماذا يمكن أن نستفيده بالنسبة لآفاق تطور القطاع السينمائي بالبلدان الافريقية ؟ ذلك هو السؤال المطروح.

أزمة هياكل أم أزمة إبداع ؟

طموحات بسعة الحلم وإنجازات بحجم اليأس

فما هي إذن الاستنتاجات التي يمكن أن نخرج بها على إثر تحليل أولي لموقع هاتين التظاهرتين داخل الوضع العام للقطاع السينمائي بالدول الافريقية ؟ أول ملاحظة تفرض نفسها علينا هي تلك المفارقة الصارخة بين الجهود التنظيمية الخارقة التي تبذلها مختلف الأطراف المشاركة - رسمية كانت أو غير رسمية - والطاقات الابداعية الكبيرة التي ينفقها كل المساهمين في عملية الابداع السينمائي من جهة والمكانة الفعلية للانتاج في مجموع الدول الافريقية. ضمن الاستهلاك العام للأفلام في مجموع الدول الافريقية. فهو شيء لا يصدق أن يتم هدر طاقات إبداعية لا محدودة بكيفية لا عقلانية. فالسينما الافريقية والعربية على حد سواء، تسير من سيء إلى أسوأ لدرجة يتحول معها الحلم القديم في تأسيس صناعة سينمائية خاصة ومتفردة كابوسا يخنق المبادرات ويزرع اليأس في صفوف المبدعين والمستهلكين على حد سواء. فهو شيء لا يصدق حقا أن يعاين المرء ما يجري بقرطاج خلال عشرة أيام بكاملها وبوكادوكو خلال ثمانية أيام. فلا يمكن للمرء إلا أن يصدم ويحس بالمرارة حالما يكتشف ذلك التناقض الصارخ بين طموحات لا يسعها الحلم وانجازات تقف عند حد الالم واليأس وهذا التناقض يتكون من شقان يصبان موضوعيا في نفس الاتجاه : التناقض في شقه الأول نلمسه حين نقارن بين حجم التظاهرتين وما تبذل فيهما من جهود مادية وأدبية وتنظيمية تنخرط فيها الهي)ات الادارية والثقافية الرسمية وغير الرسمية بكل ثقلها، وبين حقيقة ممارسات نفس الهيات بعد انتهاء «العرس» حيث تستمر في تزكية نفس شروط العمل في القطاع السينمائي، وهي شروط مجحفة للسينمائيين الافارقة وللسينما الافريقية عموما فمباشرة بعد اختتام «العرس» تعود دار لقمان إلى حالها : تنزع الملصقات واللافتات وتتفرق الجموع وتعود اعلانات افلام الجنس والعنف والسمورف إلى أماكنها بأبواب القاعات السينمائية. انتهت الاستراحة سنعود إلى العمل الجدي ! والتناقض في شقه الثاني نستنتجه من خلال القيمة الفنية للافلام المشاركة في المهرجانين فبعد مشاهدة هذه الأفلام وإجراء عملية مقارنة بسيطة بينها وبين الابداعات السينمائية السابقة نكتشف انحدارا تدريجيا صارخا لمستوى الانجازات. وبفعل ذلك يصبح التناقض صارخا بين الطموحات والمشاريع النظرية المعلن عنها وبين المنتوج النهائي المقدم للجمهور. وهكذا تلتقي سياسة الهيئات المسؤولة عن القطاع السينمائي

وممارسات السينمائيين أنفسهم لتعمق الازمة التي تتخبط فيها السينما الافريقية.

مسؤولية مشتركة في تعميق الازمة

على هذا الاساس يصبح من السهل اكتشاف الاسباب العميقة التي تكمن وراء تردي أحوال القطاع السينمائي بإفريقيا فحين نتفحص الامر بشيء من الصدق والنزاهة نرى بصورة واضحة ان المسؤولية مشتركة بين الطرفين ولا يتفرد بها طرف واحد فقط، فالجهات الرسمية المسؤولة عن القطاع السينمائي تستمر في سياسة «استراتيجية بضاعة رخيصة أفضل من انتاج محلي لا نملك زمام المبادرة فيه»، سياسة تترجم عمليا برفض أي تقنين دقيق للمهنة يضمن حماية الانتاج والمنتجين والمبدعين الوطنيين؛ أما السينمائيين فيستمرون بدورهم في العمل بطريقة عشوائية لا يخضعون نشاطهم لتخطيط عقلاني يأخذ بعين الاعتبار كل معطيات الواقع السينمائي المحلي بدءا بالجمهور وأذواقه المختلفة (بما فيها الأذواق التي صنعتها الافلام المستوردة) وانتهاء بما هو متوفر من طاقات مادية وبشرية، مرورا بكل المكونات الادبية والفكرية والفنية للعمل الابداعي. فكيف يصح إذن، والحالة هذه، أن نحصر العيب في الطرف الآخر فقط ؟ فالازمة ليست أزمة بنيات وحسب بل هي أيضا - وربما بالاساس - أزمة فكر وإبداع. وبعبارة اخرى فالخلل في الذات والموضوع في آن واحد، ولا سبيل لمعالجته دون قبول الانخراط في خطة تنظيمية وحدوية تستهدف فرض الانتاجات الوطنية. وتاريخ السينما العالمية حافل بالتجارب التي دلت على أن تركيز دعائم سينما وطنية قادرة على كسب جزء - ولو ضئيل في مرحلة أولى - من السوق الوطنية لا يتأتى فقط بالتنظيرات والمناقشات والانتقادات والمواقف الفكرية الرنانة بل، وبالأساس عبر ممارسة ميدانية متزنة وتمريس عقلاني للقناعات الفكرية.

«فالواقعية الجديدة» الايطالية في الأربعينات و«الموجة الجديدة» الفرنسية في الخمسينات، و«السينما الجديدة» البرازيلية في الستينات و«السينما الشابة» الالمانية في السبعينات الخ... لم ينطلقوا بصورة عشوائية ولم يبقوا حبيسي منطق «الظروف المادية لا تسمح بذلك» !

خطاب مكرور ومبادرات عملية شبه منعدمة

ربما يكون من أسباب تخلفنا المزمن، هذه العادة السيئة والمدمرة التي اكتسبناها - و لا ندري من أين ؟ - التي تجعل نقاشاتنا وخطاباتنا تتسينا في المهام العملية المطروحة على عاتقنا. فلقد تعودنا أن نناقش ألف ليلة ما يمكن حسمه في بضع دقائق ! وفي حالات كثيرة ننسى اتخاذ إجراءات عملية أو نؤجل الموضوع إلى حين. فجمعيات السينمائيين على امتداد التراب الافريقي والعربي أصبحت تمتلك رصيدا من محاضر الجلسات يكفي لتغطية رفوف أكبر مكتبة في القارة وربما لاشباع قنوات آخر ما أفرزته التكنولوجيا من آلات خزن المعلومات ! بينما المطلوب إيجاد حلول عملية للمشاكل المطروحة. وما يسري على الجمعيات المحلية يسري على « الجامعة الافريقانية للسينمائيين » FEPACI، يكفي الاشارة - للتدليل على ذلك - أن مداولات جمعها الاخير الذي أقيم بموازاة الدورة التاسعة « للمهرجان الافريقاني للسينما » استمرت عشرة أيام بلياليها (!) بينما كان من المفروض أن تنظم ما بين 19 و 23 فبراير 1985. والنتيجة ؟ فإذا ما استوخينا الايجاز أمكننا القول أن جميع المهتمين بالقطاع السينمائي - سواء النقاد أو المنتجون أو المساهمون في الابداع السينمائي... - أصبحوا يحسون بالوطأة الخانقة لهذا الخطاب المكرور

حفل الاختتام

كاسطون كابوري Gaston Gabore يقدم أعضاء المكتب التنفيذي وكتاب الجهات للجامعة الافريقانية للسينمائيين

الذي لا طائل من ورائه. فأين نحن من الطموحات الاولى ؟ ذلك هو السؤال الواجب طرحه بصدق وموضوعية وبشيء من القلق أيضا. نعم، أين القناعات الراسخة التي تصل إلى حد التصلب، والاندفاع اللامتناهي الذي يضرب عرض الحائط بكل أسباب الخوف والتردد والتراجع، والحزم القوي، والارادة الصلبة والاستماتة في المواقف والاستعداد الدائم للبدل والعطاء ؟... هل ضاعت في متاهات النقاشات الفارغة والحسابات الصغيرة ؟ وعلى أية حال، فإذا كان الامر فعلا كذلك فهي نتيجة طبيعية لوضعية دامت سنين عديدة : طرف يحلل ويناقش وطرف يعمل باستمرار على إغراق أسواقنا بمنتوجاته... لهم أسواقنا الواسعة ولنا التنظيرات والطموحات والاحلام الواهية وطبعا، بعض التظاهرات الدورية التي تفقد دورة عن دورة أسباب وجودها بقدر ما تضيع كل المجهودات المبذولة في متاهات لانهائية من المشاريع الفاشلة والوعود الزائفة والمواقف المموهة. وليكن صبرنا جميلا في انتظار قرطاج 86 ووكادوكو 87...

اشويكة ادريس
وأيت عمر المختار

مهرجان واكادوكو للسينما الافريقية

تعريف

لقد تم تأسيس المهرجان في يناير 1972، وتمت المصادقة عليه من طرف فيدرالية السينمائيين الأفارقة وفي سنة 1973 ينطلق المهرجان الرابع.

المهرجانات الثلاثة السابقة لم تكن سوى أسابيع سينمائية صغيرة، أولهما كان سنة 1969 بمشاركة خمس دول فقط، الاسبوع الثاني انعقد سنة 1970. ثم تلاه الأسبوع السينمائي الثالث سنة 1972، وفيه يرتفع عدد الدول المشاركة إلى 18 دولة افريقية وفيه يظهر «عمرو كندا» من النيجر وتكون السينما الافريقية قد تجاوزت مرحلتها الجنينية لتبدأ الطريق الصعب.

جائزة المهرجان الرابع كانت هي نصيب المغرب بشريط «ألف يد ويد» وهنا يلمع اسم سهيل بن بركة، ثم تتوالى الدورات بشكل منتظم كل ثلاث سنوات، وتبرز أسماء جديدة وتتنامى صورة إفريقيا على الشاشة.

«موناموتو» لديكونغي بيبا من الكامرون (76) و«بارا» أو الشغل لسليمان سيسي من مالي (79) من الأفلام الفائزة بجائزة أحسن شريط روائي طويل. وبعد 79 يتحول المهرجان إلى الانعقاد بشكل دوري كل سنتين، تظهر فيه أسماء «فاديكا لانسيني» من ساحل العاج بشريطه «دجيلي» الفائز سنة 1981، ثم سليمان سيسي مرة أخرى بفيلم «الريح» الفائز سنة 1983. وتكون جائزة هذه السنة 1985 من نصيب الجزائر عن شريط «حكاية لقاء» لابراهيم تساكي ستة عشر سنة مضت ولا زال المهرجان يواصل طريقه، وينوع أساليب عمله وينظم التظاهرات الموازية لأفلام المسابقة... (عرفت هذه السنة إحدى التظاهرات الهامة حول «الأدب والسينما الافريقية»

مع كل هذه الحركة وهذا الحوار المتواصل والدائم بين المخرجين الافارقة على مدار كل سنتين، فهل استطاعت السينما الافريقية أن تجد حلولا لمعضلاتها الرئيسية اللغة - الانتاج - التوزيع... الخ

المهرجان الافريقاني للسينما بوكادوكو - 85

أفلام المسابقة

قصة لقاء (إبراهيم تساكي - الجزائر).
الرفض (محمد بوعماري - الجزائر).
نيليسيتا (روي دوراتي Ruy Duarte - أنغولا).
ذكريات يوم (أرلاندو فورتوناتو Arlando Fortunato - أنغولا).
أيام مزعجة (بول زومبارا Paul Zoumbra بوركينا فاسو).
المتعاونون (أرتير سيبيتا Arthur Sibita - الكامرون).
إنتحارات (جان كلود تشويلان Jean Claude Tchuilen الكامرون).
كوميديا غريبة (كيتيا توري Touré Kitia - ساحل العاج).
بيتنكي أو الحق في الحياة (مادودا كياس ماسكادا Madeuda Kiesse Masecda - ساحل العاج).
العار (علي عبد الخالق - مصر)
كوكو رانتومي - الطريق إلى أكرا (كينغ أمباف King Ampaw - غانا).
سلطة المال Money Power (أولا بالوكون Ola Balogoun - نيجيريا).
دهالو دهالو Dahalo Dahalo (بونوا رامامبي Benoit Ramampy - مدغشقر).
نهيق الروح (نبيل لحلو - المغرب).
إنطلق الحفل (شيخ نكايدو با Cheikh N'gaido Ba - السينغال).
معركة تاكريف (محمد أحمد الزاوي - ليبيا).
الهائمون (ناصر خمير - تونس).

الفيلم العربي يفـوز في قرطاج 84

وفي واكادوكو 85

فرس «يانينكا لمهرجان واكادوكو «85

حكاية لقاء

البلد : الجزائر
المخرج : ابراهيم تساكي
35 ملم 80 دقيقة بالالوان

لقاء لا يشبه اللقاءات الاخرى العادية، إنه لقاء بين طفلين مصابان بالصمم والبكم، فهل توحد العاهة بينهما ليحدث التواصل، رغم التباعد الجغرافي والاجتماعي والثقافي بينهما.

الطفل جزائري، يعيش في ضاحية إحدى المدن التي حولها البترول إلى مجمعات سكانية تتعالى فيها العمارات وتختلط الجنسيات.

الفتاة من الغرب، وفدت مع والدها الذي يجوب أقطار العالم المحتاجة إلى تقنيين لاستخراج ثرواتها النفطية.

يلتقي الطفلان، تتولد العلاقة وتحل الاشارة والحركة محل الحوار، وتلعب الموسيقى والظلال الضوئية والصورة المحكمة دورها الرئيسي. ضمن هذا الحوار الصامت، تكتشف العلاقات الاسرية للطفلين ويتعرى التباعد المفروض عليهما دون إرادة. لقد ترك هذا الوافد الاجنبي زوجته في إحدى المصحات العقلية وخرج بحثا عن المال. عنصر اخر يربط الأحداث فالأب الجزائري توفيت زوجته وتركت له الطفل الاخرس، وأختيه اللتان تواصلان العمل بشكل دائم، دون أن نسمع منها كلمة واحدة تعبر عن تذمرهما، فقدان الام يضيف عنصرا نفسيا للعلاقة بين الطفلين.

ما طبيعة هذا اللقاء ؟

لقد فاجأ «إبراهيم تساكي» الجمهور الذي حضر لمناقشة شريطه، ورفض تقديم نفسه كما رفض تقديم عمله أيضا واكتفى بالقول «قد تكون هناء قراءات متعددة، غير أني أردت أن انقل بصدق وعن طريق الصورة ذلك الحوار الأصم بين الشمال والجنوب، إن حوارا بين الضعاف والأقوياء لا يمكن أن يتم، ولكنه ممكن بين طفلين كما في الحالة التي قدمت بها بطلا الشريط».

جوائز وكالة التعاون الثقافي والتقني بالنسبة لموسم 1984 - 1985

يشتمل برنامج العمل السينمائي لوكالة التعاون الثقافي والتقني لسنتي 1984 - 1985 على ستة مباريات سينمائية دولية وفيما يلي لائحة الافلام التي حصلت على مختلف الجوائز الممنوحة :

1) الجائزة الكبرى لسيناريو الفيلم المطول، وتقدر بثمانية ألف فرنك فرنسي منحت للطيف لحلو (المغرب) عن مشروعه الذي يحمل عنوان «شبهة» (Compromission).

2 الجائزة الكبرى للفيلم القصير، وتبلغ قيمتها ثمانون ألف فرنك فرنسي منحت للفيلم «بحار العطش» للمخرجة المصرية عطية الابنودي.

3) «التقدير الخاص الاول»، الذي تبلغ قيمته خمسة وستون ألف فرنك فرنسي منح من طرف لجنة تحكيم الافلام القصيرة لفيلم «شلل الاطفال» (La poliomyélite) من إخراج موسى يورو باتيلـــــي Moussa Yoro Bathily (السينغال).

اشتركوا ...

في

دراسات سينمائية

التانيت الذهبي « لأيام قرطاج السينمائية » 84

« هي الشام يا أمي... هي الشام تعالي اتطلعي... يا الله ما أحلى الشام يا أمي... » هكذا يصرخ الصغير عمر عبر نافذة الباص القادم من القنيطرة مناديا أمه التي أضناها الحزن، بينما يندفع أخوه « ديب » خارج الباص.

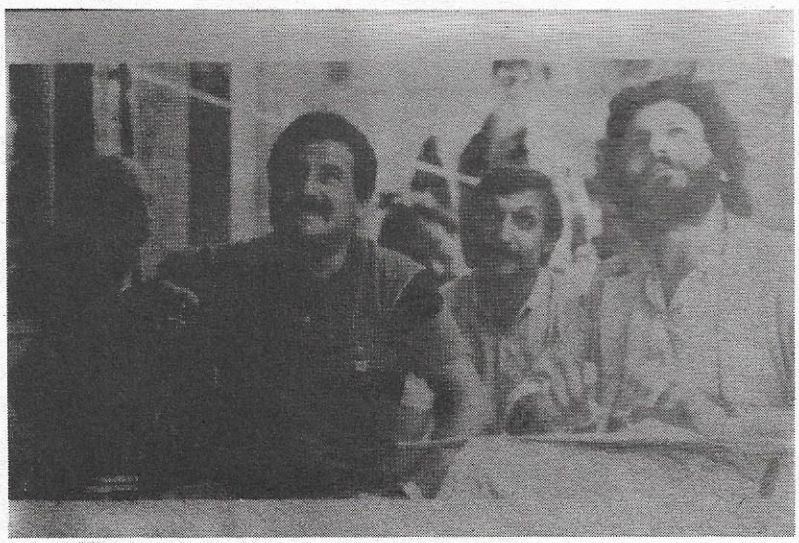
إنها الأم عشية عيد الجلاء (1952).

الصبيان يركضان في الشوارع نحو بيت الجد والشام تفيض بالأصوات والأضواء. عبر نافذة الغرفة الصغيرة حيث يعيش « ديب » مع أمه تظل المدينة تعج بعالمها المتدافع وتدعوه إليها. وفي دكان الكواء، أيضا حيث يشتغل « ديب » وسط عالم من المشاجرات واللنكات والأحاديث المختلفة، يلتقط ديب النداءات الخفية لأمه الصامتة.

...إنها المجروحة العاجزة، والتي من أجلها سيكون الطفل «ديب» رجلا. ينمو «ديب» في مجرى اندفاعات المدنية التي تبحث عن أبطالها.

ديكتاتورية عسكرية تسقط (1953). والشام منشغلة بأجواء الانتخابات الديمقراطية (1954).. وتبتهج الشام حين يؤمم عبد الناصر قناة السويس (1956)، وتنتفض تحت وطأة المصابيح الزرق المرتعشة في شتاء العدوان الثلاثي (1956) ثم تستحم بالأضواء والزينات والزغاريد عندما تعلن الوحدة بين مصر وسوريا (1958) وفي كل صفائح البلور تنعكس الوجوه، المآذن، خضار الشام، وكل يغني موالـه.. أحلامه.

يشهد «ديب» كيف يقتل رجل أخاه بمقص، ويرى أمه وقد خدعتها امرأة بزواج ستعود منه مهانة، فيمتلكه العنف، ويركض حاملا المقص في الحواري والأزقة وبمحاذاة سور دمشق، وبرغبة عارمة في القتل، لكنه سوق يسقط مدمى على اعتاب بوابة كبيرة. القمر مكتمل في السماء، والصبي الجريح مدعو لمشاهدته، بينما المدينة ماضية نحو الحلم لترتطم به.



نبذة من تاريخ ايام قرطاج السينمائية

• أسست الايام السينمائية بقرطاج سنة 1966 من طرف وزارة الشؤون الثقافية، وبمبادرة من السيد الطاهر شريعة الذي أصبح كاتبا عاما لها منذ البداية حتى موفى سنة 1972.

• لكل دورة يقع تعيين لجنة يشرف عليها وزير الشؤون الثقافية ولها مسؤولية تنظيم هذا المهرجان.

• لايام السينمائية بقرطاج قانون اساسي، ونظام عام داخلي يحقق لها سيرها وحمتها واستقلاليتها.

• تهدف الايام الى تنمية السينما العربية والافريقية.

• تقوم الايام السينمائية بقرطاج بدورها على المستوى العالمي للتعريف، ونشر الفلم العربي الافريقي بصفة خاصة وافلام العالم الثالث بصفة عامة.

• تناضل من اجل رفع مستوى السينمائيين العرب والافريقيين.

• بصفة عامة تشتمل ايام قرطاج السينمائية على التظاهرات التالية :

- المنافسة الرسمية المفتوحة لكل الافلام العربية والافريقية الحديثة والتي لم تمر عليها سنتين منذ انتاجها الى تاريخ تنظيم الدورة.
- قسم الاعلام : مفتوح لاعطاء كل المعلومات ويقدم فيه كل الافلام من مختلف الجنسيات للتعريف والاعلام.
- قسم أفلام الاطفال.
- عرض مختلف لبقية الفنون وذلك لتنشيط المدينة بمناسبة عام قرطاج السينمائية.
- قبل بداية كل دورة يقع دائما ملتقى يعالج موضوعا من المواضيع السينمائية والذي وقع اختياره من طرف اللجنة وهذه قائمة المحاور التي اهتمت بها أيام قرطاج السينمائية.

- 1966 — سينما بلدان البحر الابيض المتوسط والبلدان العربية.
- 1968 — الفنون التقليدية الشفاهية بافريقيا وعلاقتها بالسينما والتلفزة
- 1970 — الشريط الناطق في الافلام الافريقية والعربية.
- 1974 — انتاج وتوزيع الافلام بافريقيا والعالم العربي.
- 1976 — السينما، الادب، والتراث الشعبي.
- 1978 — مشاكل انتاج وتوزيع الافلام بافريقيا وبالعالم العربي.
- 1980 — السينما والتلفزة : منافسة ام تكامل ؟
- 1982 — الصورة والخلق والابداع في السينما العربية والافريقية.
- 1984 — ندوات ايام قرطاج السينمائية : مراجعة وآفاق.

إلى الأمام نحو فيدرالية قوية وفاعلة

المؤتمر الثالث لفيدرالية السينمائيين الأفارقة FEPACI

كان مقررا انعقاد المؤتمر الثالث لـ FEPACI ابتداء من 19 فبراير لتنتهي أشغاله يوم 23 فبراير، غير أن هذه الأيام الخمسة. لم تكن كافية، لم تكن هذه المدة قادرة على حسم الاشكالات والخلافات الكبيرة التي تعرفها هذه الفيدرالية سواء على مستوى البناء الهيكلي والقانوني، أو على مستوى القضايا النظرية والخلافات السياسية. يضاف الى ذلك التلاعب الذي مارسه بعض المسؤولين السابقين والاختلاسات المالية التي يتهمهم بها البعض.

كل هذه القضايا جعلت جلسات المؤتمر تمتد حتى ليلة 26 فبراير ومع إطلالة فجر اليوم الثاني ينفض الجميع عنهم ثقل هذه الصراعات والخلافات ليتمكنوا في الاخير من الخروج ببنية قانونية وهيكلية جديدة.

وهذه تشكيلة المكتب الفيدرالي. الذي يتكون من مكتب تنفيذي يضم ثلاثة أعضاء هم :

- الكاتب العام Kaboré Gaston
- نائبه Ovédrago Rasmani
- أمين المال Sanou Kalifa Emmanuel

يضاف إليه كتاب الجهات وهم :

- الجهة الشمالية ناصر قطاري تونس
- الجهة الغربية Béhanzin jacques (بينين)
- الجهة الوسطى Tchissoukou Ju Michel (الكونكو)
- الجهة الشرقية Mengistu Yihun Belay (أثيوبيا)
- الجهة الجنوبية Lionel Nga Kané (المؤتمر الوطني الافريقي A.N.C)

أيام قرطاج السينمائية 84

أفلام المسابقة

انقطاع (محمد الشويخ ـ الجزائر).
أنغام الخريف (مزيان يعلى ـ الجزائر).
أيام مزعجة (بول زومبارا Paul Zoumbara ـ بوركينا فاسو).
المهاجر (سانوكولو Sanou Kollo ـ بوركينا فاسو).
إنتحارات (جان كلود تشويلان Jean Claude Tchuilen ـ الكامرون).
المتعاونون (أرتير سيبيتا Arthur SIBITA ـ الكامرون).

كوميديا غربية (توري كيتيا Touré Kitia ساحل العاج) [(مادودا كياس ماسكدا Madeuda Kiesse Masecda ـ ساحل العاج). بيتنكي أو الحق في الحياة].

خرج ولم يعد (محمد خان ـ مصر).
حتى لا يطير الدخان (أحمد يحيى ـ مصر).
المسألة الكبرى (محمد شكري جميل ـ العراق).
ليلى والذئاب (هيني سرور ـ لبنان).
كابوس (أحمد ياشفين ـ المغرب).
الزفت (الطيب الصديقي ـ المغرب).
الفجر الأسود (دجينكاري مايكا ـ Djingarey Maiga ـ النيجر).
طبيب كافيري (مصطفى ديوب Mustapha Diop ـ النيجر/مالي).
نيليسيتا (روي دوارتي Ruy Duarte ـ أنغولا).
الحفل انطلق (شيخ نكايدوبا Cheikh N'gaido Ba ـ السينغال).
رحلة عيون (أنور هاشم ـ السودان)
أحلام المدينة (محمد ملص ـ سوريا).
الملائكة (رضا الباهي ـ تونس).
الهائمون (ناصر خمير ـ تونس).

الجوائز الرسمية لمهرجان

« أيـــام قرطـــاج السينمائية » ـ 84

1) مسابقة الأفلام الطويلة :
ـ الجائزة الأولى ـ التانيت الذهبي : « أحلام المدينة » (محمد ملص ـ سوريا).
ـ الجائزة الثانية ـ التانيت الفضي : « خرج ولم يعد » (محمد خان ـ مصر).
ـ الجائزة الثالثة ـ التانيت البرونزي : « المتعاونون » Les coopérants (أرتير سيبيتا Arthur Sibita ـ الكامرون).

2) مسابقة الافلام القصيرة :
ـ الجائزة الأولى ـ التانيت الذهبي : « الانقاذ » (أحمد الحسن ـ مصر).
ـ الجائزة الثانية ـ التانيت الفضي : «إيبا نديايي» Iba N'Diaye (بولان سومانو فييـــرا Paulin Soumanou Vieyra ـ السينغال).
ـ الجائزة الثالثة ـ التانيت البرونزي : « القرار » (عمر الزهيري ـ الكويت).

3) جائزة أول عمل سينمائي :
ـ «الزفت» (الطيب الصديقي ـ المغرب).
و« الهائمون » (ناصر خمير ـ تونس).

4) تقدير لجنة التحكيم الخاص :
ـ « سجل شعب » (قيس الزبيدي ـ فلسطين).
ـ « نيليستا » Nelistta (روي دوارتي Ruy Duarte ـ أنغولا).

5) جائزة أحسن تمثيل :
ـ جائزة أحسن ممثلة منحت لياسمين خلاط عن أدائها لدور الأم في فيلم « أحلام المدينة » (محمد ملص ـ سوريا).
ـ جائزة أحسن ممثل منحت لكل من يحيى الفخراني عن أدائه للدور الرئيسي في فيلم « خرج ولم يعد » (محمد خان ـ مصر) وسيديكي باكابا Sidiki Bakaba عن أدواره في أفلام « طبيب كافيري » « Le médecin de Gafiré » (مصطفى ديوب Mustapha Diop ـ مالي/نيجيريـــا) و« بيتانكي أو الحق في الحياة » « Petanqui » (مادودا كياس ماسكدا Madeuda Kiesse Masecda ـ ساحل العاج) و« انتحارات » « Suicides » (جان كلود تشويلن Jean Claude Tchuilen ـ الكامرون).
ـ جائزة تقديرية خاصة للطفل باسل الأبيض عن أدائه المتقن لدور الطفل/الشاهد ديب في فيلم « أحلام المدينة » (محمد ملص ـ سوريا).

جوائـز أخـرى

1) جوائز المنظمة الكاثوليكية الدولية للسينما :
ـ جائزة المنظمة منحت لفيلم « ليلى والذئب » (هيني سرور ـ لبنان).
ـ تقدير خاص لفيلم « أيام مزعجة » Jours de tourmente (بول زومبارا Paul Zoumbara ـ بوركينا فاسو).

2) ـ جائزة « هاني جوهرية » : « ليلى والذئاب » (هيني سرور ـ لبنان).

3) جوائز لجنة التحكيم الدولية للنقاد :
جائزة النقد الدولي منحت لفيلم « أحلام المدينة » (محمد ملص ـ سوريا).
ـ تقدير خاص لفيلم « كوميديا غريبة » Comédie exotique (توري كيتيا Touré Kitia ـ ساحل العاج).

الجوائز الرسمية لمهرجان وكادوكو ـ 85

الجائزة الأولى (فرس ياننكا) :

ـ « قصة لقاء » (إبراهيم تساكي ـ الجزائر).

جائزة أحسن سيناريو :

ـ « نكامبو » Ngambo (مامبو زينكا كوامي Mambu-Zinga Kwami ـ الزايير).

جائزة أحسن توليف :

ـ « سينما قرطاج » (فريد بوغدير ـ تونس).

جائزة أحسن تسجيل صوتي :

ـ « الهائمون » (ناصر خمير ـ تونس).

جائزة أحسن تصوير :

ـ « الهائمون » (ناصر خمير ـ تونس).

جائزة أحسن ممثل :

ـ كودجو إيبو كلي Kodjo Ebouclé عن دور الطيار النصاب في فيلم « أبلاكون » « Ablakon » (كنووان مبالا Gnoan M'bala ـ ساحل العاج).

جائزة أحسن ممثلة :

ـ شينا بيترس Shina Peters عن أدائها لدور Yemi في فيلم « Money Power » (أولا بالوكون Ola Balogun ـ نيجيريا).

جائزة مدينة وكادوكو :

ـ « قصة لقاء » (إبراهيم تساكي ـ الجزائر).

جائزة أحسن موسيقى :

ـ بيير أكيندينكي Pierre Akendengué عن ألحانه في فيلم « المتعاونون » (أرتير سيبيتا Arthur SIBITA ـ الكامرون).

جائزة الجمهور :

ـ منحت من طرف طلبة المعهد الافريقي للتربية السينمائية ـ جامعة وكادوكو (بواسطة استطلاع رأي 1200 من المشاهدين يتجاوز سنهم 15 سنة) لفيلم « نهج الأكواخ الزنجية » (أوزهان بالصي Euzhan Palcy ـ المارتينيك).

جائزة عمرو كاندا Omarou Ganda :

ـ « أيام مزعجة » « Jours de tourmente » (بول زومبارا Paul Zoumbara بوركينا فاسو).

جائزة أحسن تأطير للصورة :

ـ « تضامن في المعركة » « Solidarity in Strugle » (غانا).

جائزة الفن السابع الخاصة :

ـ « نيليسيتا » « Nelisita » (روي دوارتي Ruy Duarte ـ أنغولا).

جائزة أحسن فيلم قصير :

ـ « زواج مريم » Mariamu's Wedding (نانكايوما نكوجي Nangayoma Ngoge ورون ميلفيهيل Ron Mulvihill ـ تنزانيا).

جـوائـز أخـرى

ـ جائزة النقاد الأفارقة منحت لفيلم « كوكورانتومي » Kukurantumi (كينغ أومباف King Ampaw ـ غانا) بالاضافة إلى تقدير خاص للفيلمين القصيرين : « زواج مريم » و« عيسى الحائك » Issa le tisserand (إدريسا ويدراوكو Idrissa Ouedraogo ـ بوركينا فاسو).

ـ جوائز المنظمة الكاثوليكية العالمية للسينما O.C.I.C :

جائزة الفيلم الطويل : « أيام مزعجة ».

جائزة الفيلم القصير : « زواج مريم ».

تقدير خاص : « قصة لقاء ».

ـ جوائز المجلس العالمي للسينما والتلفزيون C.I.C.T :

جائزة الفيلم الطويل : « نيليسيتا ».

جائزة الفيلم القصير : « عيسى الحائك ».

ـ جائزة المعهد الثقافي الافريقي : « عيسى الحائك » بالاضافة إلى تقدير خاص لفيلم : « بحار العطش » (عطية الأنبودي ـ مصر).

ـ جائزة منظمة الوحدة الافريقية : « زواج مريم » بالاضافة إلى تقدير خاص لفيلم « قصة لقاء ».

ـ جوائز السوق الأوروبية المشتركة : لكل من الفيلمين القصيرين « ليتوقف زحف الصحراء » Halte au desert (أمادو تيور Amadou Thiors ـ السينغال) و « الصناعة التقليدية وبلدها » L'artisanat et son pays (سانو كولو دانييل ـ بوركينا فاسو).

4 ـ « التقدير الخاص الثاني »، الذي تبلغ قيمته خمسون ألف فرنك فرنسي، منح من طرف لجنة تحكيم الأفلام القصيرة للفيلم « غياب » للمخرج المغربي سعد الشرايبي.

5 ـ « جائزة تشجيع الاخراج السينمائي »، التي أقيمت دورتها الثامنة خلال الدورة العاشرة لمهرجان « أيام قرطاج السينمائية » والتي تبلغ قيمتها تسعون ألف فرنك فرنسي، منحت للمخرج النيجيري مصطفى ديوب Mustapha Diop عن فيلمه المطول : « طبيب كافيري » Le médecin de Gafiré.

6 ـ « جائزة تشجيع الاخراج السينمائي »، في دورتها التاسعة المقامة بموازاة الدورة التاسعة للمهرجان الافريقاني للسينما بواكادوكو، التي تبلغ قيمتها خمسون ألف فرنك فرنسي، منحت للسينمائي البوركينابي (من بوركينا فاسو) إدريسا ويدراوكو Idrissa Ouedraogo عن فيلمه القصير « عيسى الخياط ».

السينما في سويسرا

ملاحظات في الصناعة والابداع

نظمت السفارة السويسرية بالتعاون مع هيئة الفنون السويسرية أسبوع الفيلم السويسري. وقد استفادت بعض المدن المغربية من هذه التظاهرة السينمائية الهامة، كما تمكنت بعض الأندية السينمائية بالمغرب من تقديم أهم الأفلام التي تم عرضها (نادي الفن السابع ـ فاس، نادي الشاشة ـ مكناس، النادي السينمائي ـ القنيطرة)

وعلى هامش هذه التظاهرة التي أقيمت خلال شهر دجنبر 1984 تم إنجاز هذا الملف الخاص بالسينما السويسرية.

الحديث عن السينما السويسرية هو حديث عن صناعة لم تتأسس بعد؛ ذلك أن الفن السابع في سويسرا يعاني من مشاكل بنيوية أساسية تجعل ولادته مهددة دوما بالاجهاض. إن غياب وحدة لغوية، وثقافية تبعا لذلك، يجعل إنشاء خطاب سينماتوغرافي جاد وجيد مسألة صعبة. في سويسرا هناك ثلاث مناطق لغوية : سويسرا الفرنسية، سويسرا الألمانية (وهي تنطق لغة ألمانية محلية) وسويسرا الايطالية)، لذلك فإن المخرجين مضطرون للعمل من أجل سوق محدودة بالتراب الوطني، بل وبالمنطقة اللغوية التي ينتمون إليها، الشيء الذي يقلل من المردودية للمالية. كما أن عدم اهتمام السياسيين السويسريين بالمسائل الثقافية عموما وبالمسألة السينمائية على وجه الخصوص، يشكل كذلك، عائقا مركزيا في سبيل تأسيس صناعة سينمائية سويسرية.

ورغم بروز مؤشرات على إمكانية السعي من أجل تأسيس هذه السينما نذكر منها :

- وضع قانون مساعدة فدرالية موضع التنفيذ منذ 1962 سيحسن بشكل خجول ظروف الانتاج
- استقطاب السينما للعديد من الكتاب المسرحيين المرموقين وكذا مجموعة من الكتاب الشباب النشطين.
- اكتشاف مجموعة من المخرجين الشباب الذين استطاعوا العمل في التلفزة، وتمكنوا من امتلاك التقنيات المعاصرة من خلال عملهم بها.
- منذ 67 قدمت العديد من الأعمال في العديد من المهرجانات التي شهدت على هذا التطور في السينما السويسرية.

رغم ذلك فلا شيء يضمن أن هذه المؤشرات ستفتتح تقليدا دائما؛ لأنه ومنذ نصف قرن والعالم يحيي باستمرار ميلاد سينما سويسرية مبدعة وناضجة، وفي كل مرة تتحطم الامال الكبيرة على صخرة الواقع العنيدة والصلدة، لذلك فإن اراء كثيرة ترى بأن السينما السويسرية ستضمحل شيئا فشيئا، مثلما انبثقت من العدم، ستموت نتيجة لنقص المال والدعم.

إن دولة سويسرا تساهم في خنق جزء من ثقافتها القومية، وذلك بمنع الدعم الكامل للانتاج السينماتوغرافي؛ فالمكتبة السينمائية السويسرية المنشأة بلوزان منذ 1948 لا تتوفر على الوسائل التي تمكنها من القيام بمهمتها كمتحف وكذا كمركز للتنشيط والاعلام الثقافي السينمائي، كما أن البطالة بين الفنيين والاستقالة بين المخرجين اخذة في الانتشار، إذ أن التلفزة هي الفرصة الوحيدة للعمل في المجال التلفزي ومن تم في المجال السينمائي، لذلك فإن العديد من السينمائيين ينتهون

إما إلى الصمت والانسحاب من الساحة وإما إلى الهجرة (مثل : ميشال سيمون، كودار، ماريا وماكسيمليان شيل وأورسولا أندريس...).

وإذا أمكننا أن نتحدث عن إنتاج سينماتوغرافي نوعي منذ 70، فإن هذا الانتاج تم بعد تجارب «الموجة الجديدة» في فرنسا، حيث أن الشاب السويسري سيعي بأن محاولاته في تبني طرق الانتاج الهوليودية ستذهب سدى، إذ لا بد من رأسمال مهم لانتاج الافلام على تلك الطرق، ولا تكفي الارادة الحسنة والحاجة الملحة للتعبير عن الذات عن طريق الكاميرا : كودار الذي سيخرج فيلما باستثماره لأجرته كعامل ورشة لبناء سد سيطرح تحديا أمام الشباب المهووس بالسينما، ويحفز المخرجين الناشئين على الابداع وعدم الانهزام أمام شعب محافظ راض، قليل الميل الى الابداع الفني، ومفضلا الاحتفاظ بالقيم التي تم التوصل اليها على أن يخوض مغامرة ابداع قيم جديدة.

هكذا ستبرز نخبة من المخرجين السويسريين في سويسرا الفرنسية (الان تانير وجماعة الخمسة) وفي سويسرا الألمانية (والترمارتي، فريدي ميلشيور مورر...) وفي سويسرا الايطالية (ألفارو بيزاري، فيلي هرمان...)

وكل هؤلاء المخرجين يعانون من إيجاد جمهور لهم، ولو محدود بقاعات التجربة أو بالتوزيع الهامشي (الأندية السينمائية، الجمعيات الثقافية، المدارس..)، وإذا كان لهم أن يطمحوا إلى تلقي مساعدة مادية من طرف الدولة لتهييء السيناريو أو الاسهام في الانتاج أو بعد ذلك منحة التقدير إذا كان الفيلم مهما، فإن ذلك الدعم ضعيف بالنسبة لما يتلقاه المسرح البلدي لبعض البلديات، مع العلم أن ثلث هذه المساعدة المخصصة للسينما توجه لمساعدة الجريدة السينمائية السويسرية وكذا المعاهد والتنظيمات التي تعمل من أجل تهييء ولادة الفن السابع.

واضح، إذن، أن الدعم المالي للدولة يجب أن يتحسن بشكل جدي، إذ أن صناعة السينما في سويسرا تعاني من محنة هيكلية، ولا يمكن مقارنتها مطلقا بالصناعة السينمائية في أمريكا أو فرنسا أو إيطاليا، ذلك أن إنتاج فيلم في سويسرا أصبح مغامرة غير محمودة النتائج، فالمنتجون وغالبا فالمخرجون هم الذين تؤدي بهم، في حالة الفشل، إلى الأفلاس، كما أن التمويل يأتي أساسا من الهبات والدعم ـ الحكومي واسهامات التلفزيون والمؤسسات الخاصة والدينية.. وتمويل يأتي بهذه الطريقة لا يمكن أن يضمن استمرارية في الانتاج السينمائي المحترف على المدى الطويل، لذلك فإن إنتاج خطاب في حقل السينما وفي سويسرا هو إنتاج مستحيل.

ومع ذلك، لا ينبغي أن ننخدع بالاعتقاد بأن رفع الدعم المادي والتوزيع الجيد للمساعدات وكذا وضع تشريعات جديدة، يكفي لكي ينمو بسهولة في سويسرا فن سابع أكثر حيوية وأكثر حقيقية، وجدير باكتساح الأسواق الخارجية؛ فالسينما لا تحيا فقط بواسطة المال. بالطبع فهي، بلا شك، بحاجة ملحة إليه. لكن الفن السابع محتاج أولا إلى الحرية وإلى جو ثقافي نشيط وإلى تربة خصبة معدة من طرف اختصاصات أخرى كالادب والمسرح والموسيقى والرسم والرقص والفلسفة، يعني ذلك أن مشكل السينما السويسرية هو مشكل المسألة الثقافية عامة، وإنه مشكل يكشف عن تقادم بعض بنيات البلاد وضعف جهازها الثقافي القديم تجاه ضرورات المجتمع المعاصر.(1)

أ ـ وحدة كونراد شتاينر المفاجئة لكورت كلور Kurtgloor

1 ـ السرد، في الفيلم، خطي؛ حيث العملية السردية تتطور بشكل كرونولوجي وتدريجي، دون تكسير للمحكي بتكثيف الرؤيات والاعتماد على بناء تهيكله التوازيات والتقاطعات مما يسم الفيلم بطابع التقليدية والبساطة البنائية ويكشف عن المتلقي المحتمل للفيلم : متلقى/متفرج سلبي يكتفي بالاستهلاك.

2 ـ ويتمفصل هذ السرد بواسطة ثلاثة حوافز أساسية :

الحافز (أ) وفاة زوجة كونراد شتاينر.

الحافز (ب) : رسالة تصل إلى شتاينر تحدد له أجلا معينا لمغادرة الشقة والدكان.

الحافز (ج) : تعرف كونراد شتاينر على المرشدة الاجتماعية الشابة كلاوديا.

هذه الحوافز اعتبرناها أساسية لأنه بأولها (الحافز (أ) تنطلق العملية السردية، وبثانيها (الحافز (ب) تصل العملية السردية بالبطل إلى مأزق، وبثالثها (الحافز (ج) تأخذ العملية السردية طابعا انفراجيا حيث يعود التوازن النفسي إلى البطل.

فالحافز (أ)والحافز (ب) يساهمان في تغيير أسلوب الحياة الذي تعود عليه شتاينر، حيث سيفقد زوجته التي كان يعيش معها في شقة بإحدى العمارات، وبعد مضي فترة معينة سيخبر بضرورة إخلاء الشقة وكذا دكان عمله (حيث يعمل كإسكافي، إذ في سويسرا لا يسمح للعجزة بالسكن لوحدهم فلا بد لهم من ولوج دار العجزة فهي المكلفة بالاعتناء بهم، وبما أن شتاينر لا يريد أن يغادر الشقة التي قضى فيها سنوات طويلة ولا يريد التخلي عن دكانه وعن زبنائه، فهو قادر ـ حسب رأيه ـ على كسب عيشه بعرق جبينه دونما حاجة الى صدقات دار العجزة، ونتيجة كذلك لهذا الصراع بين الرغبة التي تملكته في أن يكون ما يريد وبين الأمر الموجه له من قبل السلطة والتي تريد أن تخطط له أن يكون ما تريد هي، يفقد توازنه وتساوره فكرة الانتحار.

غير أن تعرفه على المرشدة الاجتماعية (الحافز (ج) يساهم في التقليل من شعور اليأس عند شتاينر، بعد أن رفض في البداية التعامل معها ظنا منه أنها تختلف عن السلطة التي أرسلتها والتي تريد أن تنتزع منه شقته ودكانه وترمي به في دار للعجزة.

3 ـ وتقليدية الفيلم مدعمة بالتركيز على الممثل البطل كونراد شتاينر إذ هو الوحدة البنائية التي تلتصق بها الحوافز السابقة مما يلفت انتباه المتلقي/المتفرج إذ أنه بطل يتسم بصبغة الانفعالية، ويثير تعاطف المتفرج رغم أن شتاينر يخرق قاعدة اجتماعية سائدة في سويسرا (وهي ضرورة

وحدة كونراد شتاينر المفاجئة

كونراد شتاينر عمره 75 سنة، متزوج، مهنته صانع أحذية - عاش وعمل سنين عديدة في الحي القديم لمدينة زيوريخ، إن جذوره هنا ويشعر أن هنا وطنه وبيته. وعلى غير توقع تتوفى زوجته - وجدها مشلولة لا تتحرك عندما عاد إلى بيته ذات مساء - وبعد هذا بوقت قصير تلقى صدمة ثانية فقد طلب منه المالك الجديد للبيت أن يترك بيته ودكانه لأنه يريد أن يجدده، ومهددا بالبطالة، وبتغيير أسلوب حياته التي تعود عليها، وبفقدان استقلاله فقد ساورته فكرة الانتحار.

يرسل مكتب الخدمة الاجتماعية الخيرية أخصائية إجتماعية شابة - فلاوديا - لتعنى به. في البداية يرفضها، ولكنها تتمكن تدريجيا من أن تحوز على ثقته، ولكنها لا تستطيع أن تواجه شعور اليأس المتزايد في موقف الرجل العجوز.

إخراج : كورت جلور
سيناريو : كورت جلور
تصوير : فرانز راث
مونتاج : ألكسندر روب
صوت : هانز كونزي
تمثيل : سيليفيا جورست سيجفريد شتاينر
الانتاج والحقوق العالمية : كورت جلور زيورخ
النص الاصلي : اللغة الالمانية والسويسرية - 35 مم، ألوان، 102 دقيقة، عام 1975.

كورت جلور
ولد عام 1942
أفلامه :
1969 بستاني الريف
1970 إكس
1971 الاطفال
1973 أحسن سنة
1975 وحدة كونراد شتاينر المفاجئة
1978 الصيني
1980 المخترع
1984 رجل بدون ذاكرة

الحاق العجزة الوحيدين بالدار المكلفة بالعناية بهم) كما أنه هو الوحدة البنائية التي تربط بين جميع المشاهد والمتتاليات الفيلمية، وحتى اذا غاب جسديا فانه يكون هو موضوع الحديث، كما جرى في مشهد تحاور فيه المرشدة الاجتماعية كلاوديا رئيستها حول حالة شتاينر وذلك في مكتب الخدمة الاجتماعية، وهو مشهد نشاز، خلخل البناء الذي أشرنا إليه.

كما أن التقليدية تبرز من خلل الانتقالات، التي تتم بين بعض المتتاليات الفيلمية؛ حيث يتم ذلك عن طريق إطفاء الأضواء، وهي طريقة عتيقة قلما نشاهدها في السينماالمتأخرة، وكانت سائدة في بدايات السينما، وهي لربما اتية من تأثير المسرح؛ حيث استخدام الانارة كوسيلة تعبيرية مسألة مهمة، غير أن الفيلم اكتفي بهذا التأثير البسيط ولم نلاحظ أن تعامل جمالي مع الانارة.

4 ـ والصورة السينمائية في الفيلم، ونتيجة لما تقدم، لا يمكن أن تكون الا الصورة ـ المشهد، فهي تناسب السرد الخطي وكذا المحكي التقليدي، إن الصورة كوسيلة تعبيرية معتنى بها، غائبة عن الفيلم، إذ هي غير مؤنسقة في تركيبات تعتمد على التوازي أو التقاطع أو الاسترجاع واستغلال المجالات المختلفة. أن المتلقي/المتفرج لا يلتفت كثيرا، في هذا الفيلم، إلى حركة الكاميرا وزوايا التقاطها للقطات والمشاهد، وذلك أن مقصدية المخرج اشتهدفت نقل المحكي لهدف ايصال الخبر لابداعه ودفع المتفرج للمشاركة في خلق الدلالات وإنتاج الجوانب المسكوت عنها.

5 ـ التيمة التي يعالجها الفيلم تتعلق بالشيخوخة ومشاكلها في سويسرا، وقد تم التطرق إلى هذه التيمة عن طريق تتبع بطل كونراد شتاينر، وإلصاق ثلاثة حوافز أساسية له، مما جعله يعيش ظروفا صعبة، وتجاذبته الرغبة بين أن يكون ما يريد وبين أن يخضع لما تريد السلطة أن تفرضه عليه؛ فهو يرفض لذلك الذهاب إلى دار العجزة، ويريد أن يعمل وأن يحتفظ بشقته ودكانه، ويرفض الوحدة، وعندما تعرفه على المرشدة الاجتماعية الشابة يريد أن تدوم علاقته بها لربما كتعويض عن فقدان زوجته وابتعادا ابنه، ما يريده هو الحيوية الانسانية، والانفعال الانساني، والموسيقى (يقضي ساعتين وهو يستمع إلى سمفونية بتهوفن لما أراد أن يجرب الأسطوانة عند بائع للاسطوانات وذلك ليهديها الى المرشدة الاجتماعية)، يرفض أن تستوعبه المؤسسة (دار العجزة) وتدجنه وتجعله عالة، إنه يريد حريته، أن يكون ما يشاء، لذلك فإنه ينطلق أخيرا وبعد أن تم رفض رغباته ـ في إجازة الى بلد فيه الشمس والبحر والهواء المغاير، كحل مؤقت.

ب ـ هروبات صغيرة/ايف ييرسن
1979-yves yersin

1 ـ السرد يبدأ بمجيء الة (الدارجة النارية) إلى المزرعة التي يعمل بها بايب، العجوز (66 سنة) العامل الزراعي لدى عائلة دوبريكس منذ ثلاثين سنة. لقد مرت هذه السنوات الطوال هادئة ودون تغيرات أساسية، لم يكن فيها بايب يعرف من العالم الاعالم الضيقة، ولم يكن يستمد وجوده الا من عائلة دوبريكس.

غير أن الحافز الأساسي الذي سيفتح افاق رحبة للعملية السردية هو شراء بايب لدراجة نارية. والدراجة باعتبارها وسيلة نقل، سيتعامل معها بايب لأول مرة، بل إنه لا يعرف حتى كيف تعمل وكيف يمكن أن تساق. إن علاقة بايب بالتقنية كانت قائمة، في الماضي، على البعد والجهل، لكن بعد ثلاثين سنة من العمل وفي فضاء محدود جدا، سيلتقي بالتقنية في علاقة حب وتملك.

وبعد أن يأتي قطار البضائع، الذي يمر قريبا من الضيقة، بدراجته، سيتسلمها، وسيذهب بها بعيدا عن الأعين، حيث يأخذ في تلمسها قطعة قطعة ببطء وبهدوء وكذا بنوع من الدهشة والغرابة، مما أضفى على مشهد التلمس والتعرف هذا شاعرية متميزة ومتعة متسائلة عن العلائق بين الانسان والتقنية، وإذا كانت اللقطات المتوسطة والكبيرة قد ساهمت في خلق هذه الشاعرية المتميزة والمتعة المتسائلة فإن صمت الشريط الصوتي قد فسح المجال للمتلقي/المتفرج ليطرح تساؤلات عميقة حول التقنية والانسان عامة وربطها بالمرجع الذي يؤشر عليه سياق الفيلم، وكذا تساؤلات حول الامكانات السردية التي ستنتج عن شراء العجوز لدراجة نارية لا يعرف كيف تعمل.

وعند عودة بايب الى الضيعة وهو يدفع دراجته، سيضعها في غرفته وسيخفيها بحنان وحنو.

2 ـ وفي عطلة الأسبوع سيشرح العامل الايطالي الشاب (يعمل هو الاخر عند عائلة دوبريكس) للعجوز بايب كيفية عمل الدراجة، ثم يأخذ في تعليمه كيفية سياقتها.

وعند احدى المحاولات الانفرادية سيتمكن بايب من التحكم في مقود دراجته، وسيخترق المكان المحدود الذي كان يحاصره لمدة ثلاثين سنة، الى المكان الاخر المجهول، ومشهد الاختراق هذا مشهد نموذجي ورمزي؛ فقد تم الانتقال من تصوير البطل وهو يقود دراجته وهي تتذبذب إلى تصوير الطريق بواسطة كاميرا تتحرك على حركة الدراجة المتذبذة، ثم انتقل التصوير إلى مرحلة أخرى وهي صدم وجه المتفرج (الكاميرا) بالغابة وأشجارها الكثيفة المتشابكة والعالية والتي حجبت فيما سبق بالامكنة الأخرى عن بايب، أي كانت حاجزا بينه وبين العوالم والعقليات الأخرى، بينه وبين الصيرورة والتحول. ثم تم الانتقال بعد ذلك الى تصوير الاشجار من فوق وكأن بايب أخذ يتخلص من هذه القيود والقضبان، ثم تصوير الطريق والحقول المجاورة، إذ تبقى الصورة النهائية لهذه المتتالية الفيلمية هي السماء باعتبارها فضاء مفتوحا.

3 ـ عملية اكتشاف العالم الاخر ستغري بايب، وسيتعود على القيام بعدد من الهروبات الصغيرة، حتى أثناء العمل وسيلتقي بأناس اخرين وبفضاءات أخرى

هروبات صغيرة

يخوض بايب، وهو عامل زراعي عجوز، تجربة خاصة تغير مجرى حياته بعد ثلاثين عاما من العمل في نفس المزرعة، إذ يشتري دراجة بخارية صغيرة، ويبين الفيلم كيف أن هذه الخطوة تمثل بداية تحرره من الإعتماد على الآخرين والخضوع لهم، وتطور استقلاليته ووجوده الذاتي.

ويصف الفيلم عن طريق المقابلة، الظروف الحرجة في حياة المزرعة وحياة روبريكس التي تستخدمه، وهي فترة أزمة، وتغير وتحول عن القيم المعهودة. إن قدر بايب الفردي يقلق ويزعج حياة المزرعة العادية لدرجة كبيرة، وتهدد تجربته بتعريض أعضاء الجماعة التي ينتمي إليها للخطر. وعلى مستوى الرمز فإن الفيلم يصف رحلة ممكنة إلى المستقبل الذي يبدو لنا، حسب رغبتنا متمثلا في الإستقلال.

إخراج : إيف بيرسين
سيناريو : كلود موريه، إيف بيرسين
تصوير : روبرت ألاسراكي
مونتاج : إيف بيرسين
صوت : لوك بيرسين
تمثيل : ميشيل روبين، فابين بارو، لوران ساندوز، ميستا بريشاك، فريد بيرسون، دوردي روزا
الإنتاج والحقوق : فيلم وفيديو بروم شنز، لوزان
النص الأصلي : الفرنسية، 35 مم، ألوان، 138 دقيقة، عام 1979.

إيف بيرسين

ولد عام 1942.
أفلامه :
1965 سلة لحم.
1967 فالفيا.
1968 أنجيل.
1969 ـ 1980 الذي يقول لا.
1974 هايمبوزامنتر.
1979 هروبات صغيرة.
1981 مخترع ـ لوزاني.

(حقول، قرى مجاورة، معمل الشوكولاطة (حيث تعمل ابنة رب الضيعة)، سباق الدراجات النارية، مقهى...)

لكن عملية الاكتشاف ستؤثر في بايب، :«لم تعد تعمل كما كانت في السابق،» هذا ما قاله رب المزرعة له، ذلك أن بايب بعد اكتشافه لما وراء الفضاء الذي كان محصورا فيه : سيأخذ في البحث عن ذاتيته وهويته الخاصة وكذا استقلاله، مما جعله يصطدم بالعالم القديم الذي كان يعيش ضمنه.

فمرة، وفي أحد الهروبات، سكر بايب في مقهى، وتشابك مع الزبناء، وستعود به الشرطة لى الضيعة، بعد ذلك سيحطم بايب دراجته، ربما نتيجة للصدام الذي أخذ يتكرر بسببها بينه وبين عائلة دوبريكس، أو لربما لأنه لم يجد في العالم المكتشف ما يرضي لهفته للتعرف على الجديد، حيث سنجده، بعد ذلك، سيتعجل الطيار الذي ركب معه ليزور أكبر جبل في سويسرا، للعودة، لأنه لم يجد هناك غير الصخور والثلوج.

4 - لكن بايب سيكتشف الة اخرى؛ الة تصوير فوتوغرافي (ربحها في إحدى المسابقات على هامش سباق الدراجات النارية)، وستصبح الة التصوير الفوتوغرافي هذه وسيلة لاكتشاف العالم من حوله، كما أنه سيساهم في تصوير الفيلم بواسطة كاميرته، وذلك بالاطلالة على بعض مشاهد الفيلم من خلال هذه الكاميرا، وكذا بالتقاطه مجموعة من الصور بنفسه وللعائلة وللأشياء من حوله، ثم سيلصق هذه الصور في حجرته بعد تجديد طلائها. وعند هذه المرحلة من العملية السردية سيقع تعارض بين التصوير الفوتوغرافي والسينما؛ فالصور الفوتوغرافي كما يقول بارت : لقاء غير منطقي بين هنا والماضي، لذلك فهي تبرز لنا حقيقة عميقة، فهي تبرز لنا حقيقة عميقة، فهي وثيقة لواقع نحن بعيدون عنه، بينما السينما تطرح نفسها كتخييل يكون عامله حيا أثناء العرض.

إذن، أليست الصورة الفوتوغرافية تصويرا لعالم بدأ يتحول، تثبت لحظة التحول تلك في صور تابثة ؟ ثم أليست السينما (هنا شريط : هروبات صغيرة) استمرارية حركية وزمنية وحكاية ستفضي الى التحول ؟

5 - يقوم الفيلم على بناء متوازي، إنه يقدم لنا بايب والتحولات التي يعيشها، وكذلك يقدم لنا الضيعة وعائلة دوبريكس، والصراع بين الأب والابن حول الحفاظ على الضيعة ونظام الزراعة فيها كما هو أو تغيير هذا النظام، كما يقدم لنا الشريط ابنة صاحب الضيعة والعامل الايطالي الشاب وعلاقة الحب التي تقوم بينهما، وكذا التوتر الذي يصيب العلائق بين أعضاء العائلة جميعا.

6 - وما يلاحظ على المكونات التي ساهمت في تركيب الفيلم هو استغلال المخرج لبعض الصور التي التقطها بايب، وركبها في «جينيرك» الشريط والذي قدم في النهاية، كما أن اللقطات المستخدمة بكثافة هي اللقطات البعيدة والعامة وهي تساهم في إبراز المكان بالأساس والأشياء وكذا التأشير على التناقضات بينها، أما حركة الفيلم فبطيئة وهي ضرورية لرسم الحالات المنشود التعبير عنها؛ فالصورة السينمائية لا تستهدف نقل الأحداث على شاكلة المشهد، وإنما هي وسيلة تعبير، وتنم عن مقصدية تؤشر على رغبة في تفحص التفاصيل؛ تفاصيل الفضاءات والشخصيات والأشياء وإبراز المشاعر والهواجس والانفعالات، غير أن هذا البطء سيصيب المتفرج المعتاد على كثافة الأحداث وسرعة حركة الكاميرا بملل مضجر، ولعل هذا آت من تمرس المخرج باخراج الافلام الوثائقية، كما أن هذا النوع من المتفرج سيضجر من بعض المتتاليات الفيلمية التي يقل فيها الحوار كثيرا، حيث يتيح المخرج للغة الصورة أن تتكلم، بل إننا في بعض الاحيان لا نسمع وللحظات طويلة نسبيا أي صوت وكأن الفيلم صامت، ولا تبقى الا الكاميرا تعمل وتثير المتفرج للمشاركة في انتاج الاسئلة، غير أنه في بعض المتتاليات الأخرى نستمع الى موسيقى صاخبة تملأ الأسماع كما حدث عند صعوبات بايب التل وهو يدفع دراجته النارية لكي يعرف أين تغيب الطائرة.

7 - التيمة التي يعالجها الفيلم يمكن أن تكون هي البحث عن استقلال ذاتي ووجودي، وهذا ما أفضت إليه نهاية الفيلم (فقد قال رب الضيعة لبايب، بعد أن تخلى لابنه عن إدارة الضيعة : يمكن أن تحتفظ بغرفتك ويمكن ان تفعل ما تشاء وبالضبط هذا ما كان يبحث عنه بايب، أي الحرية في أن يكون ما يريد.

ومن زاوية ثانية يمكن اعتبار التيمة هي الصراع بين التجديد والجمود؛ بين الأب، رمز السلطة الأبوية والذي يريد الحفاظ على الضيعة كما هي، وبين الابن، رمز التمرد، والذي يريد تجديد الضيعة وأنظمة الزراعة فيها حسب وصايا المستشارين الزراعيين، وعلى ضوء هذا الصراع تتحدد مصائر باقي الشخصيات، هذا الصراع الذي سينتهي بانتصار الجديد، وانفراج الازمة التي تعاني منها عائلة دوبريكس.

8 - وللفيلم بعد مجازي، إذ يمكن اعتبار الامكنة المحدودة المنعزلة تحاصر الشخوص باخلاقها وأفكارها وعلائقها وطرق انتاجها التقليدية، لذلك فلا بد لهذه الشخوص من القيام بهروبات صغيرة لتكتشف العالم من حولها وذلك لتغير الذات والعلائق والبنيات العتيقة، إن الهروبات الصغيرة هي بحث عن وجود انفعالي ومادي مستقل وجديد، إنها سفر دائم للبحث عن أنا جديدة؛ أنا فردية جديدة وأنا مجتمعية جديدة.(2)

1) تم إعداد هذه الملاحظات حول الصناعة السينمائية في سويسرا من خلال مجموعة مقالات منشورة ضمن مجلة : سينما 70، سينما 74، سينما 75..

2) عرض هذان الفيلمان ضمن أيام السينما السويسرية التي نظمها النادي السينمائي بالقنيطرة في مستهل هذا الموسم.

نظريات من أجل سينما التحرر

ارتأيت ترجمة هذا الملف حول سينمات أمريكا اللاتينية، والذي ساهم فيه إضافة إلى الناقد الفرنسي جي هينيبل، مجموعة من منظري وسينمائيي أمريكا اللاتينية. ويشمل هذا الملف، مقدمة لجي هينيبل كما يتضمن نصوصا لكل من غلوبير روشا (البرازيل) خورخي سانخينيس (بوليفيا) خوليو غارسيا اسبينوزا (كوبا) فرناندو سولانس وأوكتافيو خيتينو (الارجنتين) ألبرتو روي سانشيز (المكسيك)، إضافة إلى مساهمات حوا السينما التشيلية والكولومبية.

إن قيمة هاته النصوص، لا تنحصر في كونها مجموعة « تنظيرات » حول السينما، بل إن أهميتها تتمثل في كونها صادرة عن سينمائيين، كان همهم المشترك هو البحث عن لغة سينمائية بديلة تأخذ بعين الاعتبار خصوصية بلدان أمريكا اللاتينية وشعوبها المضطهدة. وقد تناولت هاته النصوص الجانبين الفني والايديولوجي المرتبطين بالابداع السينمائي واضعة نفسها في مواجهة السينما السائدة : سينما هوليود. والنصوص مترجمة عن مجلة «صورة وصوت» : « Image et Son » ، عدد 340، يونيو 1979. وسنبدأ بمقال جي هينيبل على أن تأتي ترجمات النصوص الاخرى تباعا.

المترجم

لقد كانت السينما « المرجع » منذ 1895 إلى بداية الستينات بالنسبة لكل المهتمين بالسينما، هي تلك المرتبطة بالنصف الشمالي للكرة الأرضية، سواء تعلق الأمر بالغربيين أو السوفياتيين أو اليابانيين.

أكيد أنه ظهرت سينمات « وطنية » في جهات أخرى وعلى الخصوص في المكسيك، ومصر، والهند، إلا أنها كانت في أغلب الأحيان سينما إستهلاكية قائمة على الميلودراما. ويمكننا إذا أردنا التعرف على وظيفتها الايديولوجية، الرجوع إلى مقالة انريكي كولينا ودانييل د. طوريس : « إيديولوجية الميلودراما في السينما الأمريكية اللاتينية القديمة » (منشورة بمجلة السينما الكوبية : Ciné-Cubano عدد 73 ـ 74 ـ 75). كما يمكننا الرجوع إلى إحدى مؤلفات التونسي محمد عزيزة وخصوصا منها : « الصورة والاسلام » « L'image et l'Islam » Ed. Albin Michel ».

وفي النصف الشمالي أيضا تطورت تجارب السينما السياسية سواء تعلق الأمر بالواقعية الاشتراكية في الاتحاد السوفياتي أو الواقعية الايطالية الجديدة (وقد اعتبرا من أهم الاتجاهات في هذا الاطار).

وقد كان للهزات السياسية في الستينات والتي عرفتها عشرات البلدان في مختلف القارات أثره في ظهور سينمات حاملة لاشكاليات ولجماليات جديدة في تاريخ الفن السابع. وإذا كانت « الموجة الجديدة » في فرنسا (باستثناء غودار) لم تثر سوى زوبعة عابرة دون تأثيرات عميقة، فإننا نرى العكس في بلدان أخرى، حيث سيعاد النظر بشكل جذري في أشياء كثيرة، وهذا هو الحال بالخصوص في أمريكا اللاتينية.

ـ سينمات في حالة هيجان : Cinemas en transe

يمكننا القول، إستنادا إلى الفيلم

البرازيلي الشهير ـ يتعلق الأمر بفيلم غلوبير روشا : « أرض هيجان » المنجز في 1967 (المترجم) ـ أن السينما مع بداية الستينات قد دخلت في حالة « هيجان ».

هل من الضروري والحالة هذه التذكير ـ إنطلاقا من فيلم « ريو 40 درجة »، المنجز في 1957 ـ بظهور السينما الجديدة في البرازيل Cinema Novo، والتي ستعبر عنها أفلام كل من غلوبير روشا، كارلوس ديغيس، روي غيرا، نيلسون بيريرا دوس سانتوس، جواكيم بدور دي أندرادي، ليون هيرمان وجوستاف دهال ؟ هل من اللازم التذكير ببروز السينما الكوبية في هافانا بعد 1959، مع أفلام كل من سانتياغو ألفاريث، خوليو غارسيا اسبينوزا، غتييرث أليا، همبرتو سولاس، ومانويل أوكتافيو غوميز ؟

هل من اللازم علينا أن نذكر بالدوي الأرجنتيني والذي عبر عنه في 1968 فيلم « ساعة نيران » (La Hora de los Hornos) وهو إنجاز مشترك من فرناندو سولاناس وأوكتافيو خيتينو من مجموعة « سينما التحرر » والتي مهدت لها محاولات فرناندو بيري سنوات قبل ذلك بأفلام مثل : Tire die و Los inundados ؟. هل من الضروري أن نذكر بميلاد مجموعة « أوكامو » في 1965 مع خورخي سانخينيس في بوليفيا، وبالتأثير الذي مارسته أفلام مثل « دم الكندور »، « شجاعة الشعب » و« خارج من هنا » ؟ وكذلك Pueblo chico و Chuquiago لأنطونيو أكينو ؟ هل من الضروري التذكير، وفي إطار شرعية أخرى، بمجهودات السينما الشيلية في عهد الوحدة الشعبية وسالفادور أليندي (1970 ـ 1973) وبمخرجين كبار أمثال : ميغيل ليتين، هلفيو سوطو، ألدو فرانثيا، راوول رويث وباتريسيو غوزمان ؟ أو في كولومبيا وأسماء مثل : كارلوس وخوليا ألفاريث، مارتا رودرغيث، وخورخي سليفا ؟ أو في الأوروغواي وأسماء : ماريو هندلير، فالتير أشوغار، إضافة إلى مؤسس « سينماتيك العالم الثالث » ؟

والجدير بالذكر أن « العدوى » ستنتشر في السنين الأخيرة وإن بأشكال مختلفة في كل من المكسيك، البيرو، فنزويلا، بورتو ريكو، بناما، بل حتى عند الشيكانوس ـ الأمريكيين من أصل مكسيكي ـ في « عرين الوحش »، أي الولايات المتحدة الأمريكية.

إن النقطة المشتركة لدى هاته السينمات في اعتبار الولايات المتحدة الأمريكية وكما يشير إلى ذلك عنوان فيلم لخورخي سانخينيس : « العدو الرئيسي » سواء على المستوى السياسي أو الجمالي[1].

إن هدفنا ليس القيام بعرض شامل وتاريخي للسينمات الأمريكية اللاتينية منذ 20 سنة؛ ذلك أن العملية قد تم إنجازها بطريقة أو بأخرى، ثم إن « مجلة السينما » قد اشتركت مع مجلة « الشاشة » و « Film Edition » في نشر عمل جماعي تم تهييؤه من طرف 24 ناقدا وتحت إشراف ألفونسو كوميثيو داغرون وكاتب هذه السطور، وعنوان الكتاب هو : « سينمات أمريكا اللاتينية ». ويمكن أن نجد فيه تقريبا كل ما يتعلق بسينما القارة الأمريكية من بدايتها إلى يومنا هذا.

ـ تحرير النقد Décoloniser la critique

في هذا الملف الذي أشرفت عليه جماعة « سينما العمل » أردنا إثارة الانتباه إلى ظاهرة خارجة عن إطار إنتاج الأفلام وأقل من ذلك شهرة، ونعني بها السعي لتحقيق خطوة نقدية أصيلة في بلدان أمريكية لاتينية عديدة. وما قلناه في بداية هذا العرض حول هيمنة سينما « الشمال » إلى حدود الستينات، صحيح أيضا اليوم بالنسبة للنقد. وبالفعل، فإذا ما راجعنا « الفهرست العالمي للدوريات السينمائية International index to film periodicals »، الذي تنشره الفيدرالية العالمية لأرشيفات الفيلم F.I.F.A بالأنجليزية؛ فإننا سنرى أن 80 في المائة من المجلات السينمائية الموجودة تنشر في النصف الشمالي من كرتنا الأرضية، وأن بعض البلدان (الولايات المتحدة الأمريكية، فرنسا، إيطاليا، أنجلترا) تملك نصف هاته المجلات.

وعلى العموم فإن النظريات السينمائية قد أنجزت أساسا ومنذ البداية من طرف الغربيين والسوفياتيين. وتعتبر باريس في هذا الاطار عاصمة محظوظة تستعمر موضاتها الفكرية مناطق كثيرة من العالم من أهمها أمريكا اللاتينية (وهذا أيضا ما أكده كوستا غافراس في لقاء تلفزيوني معه). وإن المرء ليس ملزما أن يكون من أتباع هربرت ماركوز حتى يعتبر هذا النقد « ذا البعد الواحد » والمنتشر كخيوط العنكبوت، غير سليم بالمرة. وأول من فضح هاته الهيمنة الثقافية في اعتقادنا هما الأرجنتينيان : فرناندو سولاناس وأكتافيو خيتينو في أحد النصوص الهامة المتضمنة في كتابهما : « السينما، الثقافة والتحرر من الاستعمار » وقد كان عنوان النص : « مساهمات من أجل آراء نقدية متحررة Apuntes para un juicio critico des colonirado » وهو نص نشر لأول مرة في العدد الثاني من مجلة « سينما العالم الثالث » ببوينس إيرس في نوفمبر 1969. وسنحاول الآن أن نقتطف منه أهم فقراته :

« هل من الممكن تحليل فيلم أمريكي لاتيني بنفس الرؤية التي نحلل بها فيلما أروبيا أو أمريكيا شماليا ؟ هل توجد مقولات ومعايير وافتراضات تمكننا من تحديد نقد سينمائي عالمي ؟

وإذا ما كان الامر عكس ذلك، فما هي الاسس التي يمكن أن يقوم عليها النقد في البلدان التابعة ؟ (...) تاريخيا، نلاحظ أن تمركز السينمات الاوروبية والامريكية الشمالية قد أدى إلى صياغة نظرية ونقد سينمائيين وإلى قاعدة شاملة تقوم على مقاييس محددة من المعايير والقيم. وتجدر الاشارة إلى أن هاته الصياغة هي نتيجة لاستيعاب وتمثل القسم الاكبر من السينما الاوروبية للنماذج المفروضة من طرف السينما الامريكية الشمالية (والذي يقابله الابتلاع التدريجي لاقتصاديات العالم القديم من طرف الامبريالية الامريكية). إن التصورات النقدية قد نضجت انطلاقا من رؤى متشابهة، لسبب بسيط وهو كونها نتاجا لاوضاع تاريخية متشابهة، بحيث أن الفرضيات تحولت إلى

قضايا، وهاته الاخيرة إلى قواعد وأصبحت الافتراضات نصوصا. في هذا الاطار لم يهتم أحد بالبلدان النامية، لاننا لم نكن موجودين ! لم نكن على الاكثر سوى متفرجين محيطيين ومتخلفين (...).

- الاحترام القائم على المجاملة La révérence obséquieuse

« لقد بذلت كل الجهود لنشر التصورات المنجزة في البلدان المهيمنة على نطاق واسع في العالم. وبما أن كل شيء ينتهي بأن يصل إلينا، فقد انتقلنا فجأة من حالة المتفرجين المندهشين إلى حالة المستهلكين المنذهلين.

لقد بدأنا نحن أيضا نستهلك منتوجات ابشتاين Epstein وديلا فولبي Delle Volpé وأستروك Astruc وأرستاركو Aristarco[2]. وقد وصلتنا موضوعاتهم ومعاييرهم، ونصوصهم محاطة بهالة « البعد العالمي الذي لا يناقش »، وهو بعد لم يقم هؤلاء الكتاب أنفسهم بإعطائه، نظرا لانشغالهم بأوضاعهم الخاصة (...).

طبعا إن الخطأ لا يرجع إلى ابشتاين أو ديلا فولبي، ولكن إلى التاريخ وبالتدقيق إلى تاريخنا، نحن الذين لسنا بعد واعين بما فيه الكفاية بوضعيتنا وبإمكانياتنا (...) فحينما يحدد منظر أو ناقد من المتروبول نماذج ومقولات تعرف فيما بعد رواجا في باقي العالم - وباقي العالم هو نحن ! - فإنه يشغل كل الامكانيات التي منحتها له وضعيته التاريخية الخاصة (...) إن النقل الالي لهاته الافكار المنجزة في المتروبول، واستهلاكها السلبي من طرف مثقفي البلدان التابعة، سيحولانها إلى أجهزة في الة الاستيلاب الثقافي (...).

إن النقد المستعمَر وبسبب من استيلابه أمام مقولات ونموذج المتروبول، لن يكون سوى نسخة كاريكاتورية من النقد المتروبولي (...) فيجب علينا أن نفضح الجدالات المستوردة والتحليلات السينمائية العقيمة لانجازات برغمان وأنطونيوني والاحترام القائم على المجاملة اتجاه كل اسم مجدته المجلات المختصة في أوروبا (...). بالنسبة لهذ النقد الخاضع، فإن العمل السينمائي يجب أن يقيم وفق معايير الجمال والابداع والفن التي فرضت عالميا من طرف ثقافة المتروبولات الامبريالية الكبرى، وكأن هاته المعايير صالحة للانسانية جمعاء، في حين أنها ليست سوى نتاج حاجات تاريخية لطبقات اجتماعية محددة في مرحلة معينة من هيمنتها على السلطة (...) والحال أننا نعارض بالضبط المقولات الجمالية التي فرضتها البرجوازية الغربية والمعبرون عن مصالحها من أجل الحكم على الجمال والابداع والفن والسينما في عصرنا هذا...»

- نحو « مركزية متعددة » جغرافيا Vers un « polycentrisme » géographique

من المؤكد أنه لا يمكننا الاتفاق كليا مع صياغات هذا النص. أولا لانه يحيلنا إلى المشكل الدائم للعلاقة بين الابداع الفني والمجتمع. ونحن نعلم أن ماركس رغم تأكيده بأن الفن هو نتاج حقبة تاريخية وبالتالي علاقات طبقية محددة (وإن كان ماركس في الحقيقة لم يعمق كثيرا تأملاته الجمالية تاركا لنا فقط اراء متفرقة هنا وهناك) فإنه كان يتعجب في نفس الوقت كيف نقدر حق قدرها روائع من المرحلة العبودية[3].

و لا يخفى على أحد إلى أية انحرافات أدى التصور الميكانيكي للعلاقة فنمجتمع، بالسينما الصينية بعد الثورة الثقافية، على سبيل المثال.

ثانيا، إن تقبل هذا النص بحرفيته قد يؤدي ببعض مخرجي العالم الثالث المتخوفين من النقد إلى « ممارسة إرهابية » : إنها الحكاية المشهورة للاسود الذي ينعت الفتاة البيضاء الرافضة لاغراءاته « بكونها عنصرية » ! (يمكن الرجوع في هذا الاطار إلى الشريط القصير والممتع : « أمراء سان جرمان دي بري السود » للمخرج السينغالي بنديوغاي باي).

كل هذا لن يزيل عن الملاحظات التي أوردناها قيمتها - يقصد ملاحظات سولاناس وخيتينو (المترجم) - وسيكون من الافيد بالنسبة « للجميع » أن تبرز في ساحة النقد السينمائي مركزية متعددة جغرافيا وفعلية، تقوم على مبدأ تعدد المعايير. وهذه من بين الاهداف التي نتوخاها من وراء هذا الملف الذي ضمناه مجموعة نصوص أنجزت ونشرت بأمريكا اللاتينية منذ عشرات السنين. ونحن لا نقترحها « كمعبد » يجب أن يزار بكل احترام وبنوع من « التقديس » العالم ثالثي : فهي ككل النظريات حول السينما تحتوي على سلبيات ومبالغات وأخطاء، وسيكون من غير اللائق أن نسقط في تقديس بالمقلوب.

فكل النصوص تنتسب إلى السينما « الشعبية ». لكن الشعار لا يمكنه لوحده توضيح التعقد الكبير الذي يميز أذواق الجمهور في الحقيقة. وقد اضطر اسبينوزا في هذا الاطار إلى وضع تمييز بين « السينما الشعبية » و« السينما الجماهيرية »، وهو تحديد أسهل على الورقة منه في الواقع. إن هذا الأمر يدفعنا إلى التساؤل فيما إذا كان تأثير السينما الأمريكية الشمالية يرجع إلى امبريالية M.P.E.A.A التي غزت العقول[5] دوالب أو إلىلغتها وبنيات تواصلها الداخلية ؟

7) أغلب النصوص، وفي الوقت الذي تنادي فيه بتجاوز الواقعية الجديدة « سينما التشهير » فإنها ترفض مسبقا أي مسعى واقعي إشتراكي قائم على تمجيد الأبطال النماذج، وعلى صياغة شخصيات تكون لسان حال الحزب وخصوصا على محاولة محو التناقضات - وإن كانت السينما الكوبية لم تسلم من هذا الاغراء -.

إن هذا التجاوز للخيار التقليدي - والمبتذل - لكل من الواقعية الجديدة، والواقعية الاشتراكية، ستحققه « السينما الجديدة » البرازيلية وذلك بجمعها بين سينما المؤلف في صيغة جديدة وبين حماس استوائي متأثر كثيرا بتقليد الواقعية السحرية للأدب الأمريكي اللاتيني[6].

8) إن آخرين (سانخينيس في فيلم « العدو الرئيسي » وسولاناس في « ساعة نيران الجمر ») قد حاولوا تحقيق هذا التجاوز بخلق بنية حكائية جديدة، تعطي الأهمية بالخصوص لما سماه خيتينو في

نص حديث له « بالذاكرة الشعبية ». والأمر يتعلق هنا بوضع بنيات مفتوحة مهمتها تكسير العرض التقليدي للوقائع، والتركيز على تناقضات الحياة التي يتم تأجيجها بدل تجاهلها. ونحن نقترب هنا من التعريف البريختي للواقع والذي يهدف إلى « تعرية السببية المعقدة للعلاقات الاجتماعية ».

9) جل النصوص تؤكد على ضرورة تشجيع سينمات ذات أساليب متنوعة، سينمات تعيد النظر في القطيعة القائمة بين ما هو مباشر وما هو خيالي. فالسينما الوثائقية ـ وقد نقول « المناضلة » ـ تعتبر العنصر الأساسي الذي يتم من خلاله بناء الأشكال الأخرى للسينما بما فيها سينما التخيل؛ ربما لأنها بطبيعتها أكثر « تشبعا بالواقع ».

10) كل النصوص تتحرك بشكل أو بآخر في دائرة الصراع القائم بين الشعب (وهو مفهوم غير دقيق لأن الاحالة الماركسية تتميز بالعمومية في هذا الاطار) وبين الأوليغارشية المحلية الخادمة المطيعة للامبريالية الأمريكية، من هنا يتم النظر إلى الثقافة باعتبارها عملة ذات وجهين :

- ثقافة مهيمنة وهي ثقافة الطبقات المستغلة.
- ثقافة وطنية شعبية وهي ثقافة الطبقات المستغلة.

وحسب خيتينو فإن السينمائيين يريدون أن يصبحوا « مسجلين جدد » لمآثر الشعب الحقيقي.

إن هذا الشعب أصبح « مختارا » نوعا ما، بفعل نتائج التحليلات التي استقت من الماركسية أغلب أجزاء ترسانتها النظرية، بحيث أضفت على الماركسية خصوصية تذكرنا بمسعى فرانز فانون.

لقد استطاع هذا التحليل السياسي (رغم بعض التعثرات التي تلمسها وبشجاعة هلفيو سوطو والذي كان لشكه المنهجي المثمر وقع غير منتظر) أن يبرر الواقع الثنائي لمجتمعات أمريكا اللاتينية.

وقد لاحظ السينمائي الهولاندي يوهان فان ديركوكن[7] في حوار له مع روبير دودكان بأن هاته التحليلات لا تنطبق على واقع المجتمعات الغربية المتقدمة (حيث تسيطر الطبقات المتوسطة) لهذا اعتبر أن تصورات بعض السينمائيين الأمريكيين اللاتينيين كانت جد تبسيطية، وهو رأيٌ يمكن أن نتفق معه في حدوده الضيقة. يبقى علينا ألا نرفض هاته التحليلات « نظرا لطابعها غير الملائم »، ففي إطار التطور المرغوب فيه لما سميته قبل قليل « مركزية متعددة جغرافيا » فإن كل المهتمين في فرنسا بالبحث النظري حول السينما السياسية يجب عليهم أن يقرؤوا بتمعن النصوص التي اقترحناها، كنصوص « مختارة » بشكل خاص من الأدب الغزير الذي واكب ممارسة السينما السياسية منذ 20 سنة (...). □

جي هينيبل Guy Hennebelle
ترجمة : عز الدين الخطابي
(فاس ـ أبريل 1985)

هـوامـش

1) إن مفهوم « سينما أمريكية » أو « سينما هوليودية » يعني هنا غالبية الانتاج الأمريكي الرديء والذي يسيطر على 60 في المائة على الأقل من شاشات الغرب والعالم الثالث. (ج.هـ).

2) إن الكاتبان يعنيان هنا استهلاك ثقافة غربية (من مسرح وسينما ـ م ـ) بعيدة عن مشاكل وتطلعات الانسان الأمريكي اللاتيني. ـ المترجم ـ.

3) يقصد هنا إعجاب كارل ماركس بملحمة هوميروس : الالياذة والأوديسا. ـ المترجم ـ.

4) نعرف جميعا الجدل الذي أثارته أفلام كوستا غافراس بدءا بفيلم زاد Z إلى « المفقود » و« حانا «ك» » ألخ... باعتبارها أفلاما تستخدم الحدث السياسي كوسيلة فقط لتقديم حبكة هي إلى الأفلام البوليسية أقرب. و لا يسعنا هنا إلا أن نذكر بالنعت الذي كان يطلقه الناقد نور الدين الصايل على أفلام كوستا غافراس باعتبارها نوعا من الهوليودية المقلوبة Hollywoodisme à l'envers. ـ المترجم ـ.

5) M.P.E.A.A وهي اختزال لـ : Motion Pictures Export Association of America وهي المؤسسة المكلفة بالقضايا والمشاكل المترتبة عن توزيع الأفلام الأمريكية في العالم. ـ المترجم ـ.

6) عبر عن هذا الاتجاه بشكل دقيق الروائي الكولومبي الحائز على جائزة نوبل في الآداب : غابرييل غارسيا ماركيز خصوصا في رائعته : « مائة عام من العزلة ». ـ المترجم ـ.

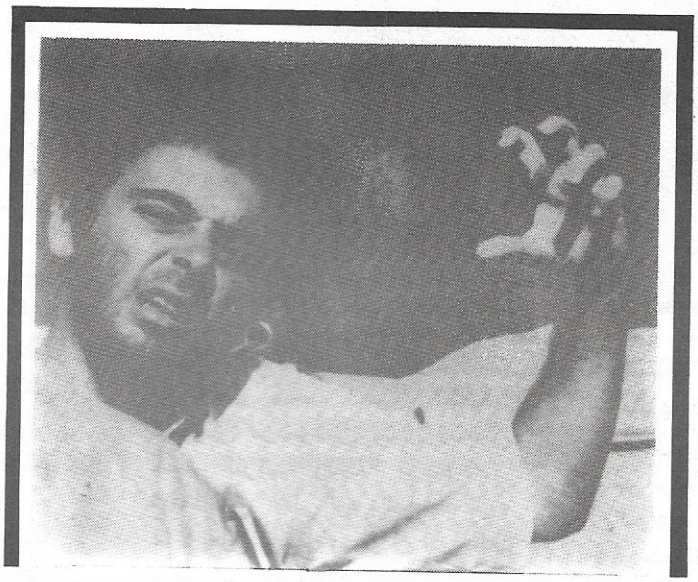
7) لعل أهمية هذا السينمائي التقدمي بالنسبة إلينا تتمثل في موقفه المساند للقضية الفلسطينية، وقد تجلى ذلك في فيلمه الرائع « الفلسطينيون ». المترجم ـ.

تصريح للتشينوفيسكونتي حول طريقة عمله

Visconti sur le plateau de La Caduta degli Dei (Les Damnés)

« لا أذكر قط أنني، خلال فترة عملي السينمائي كلها، أعدت أو قلبت لقطة ما أو غيرت شيئا سبق أن أعددته بدقة. فخلال عملية التصوير لا أشاهد الصور الملتقطة، حتى التجريبية منها، لأنني لا أريد مشاهدتها؛ الأمر الذي يزعج مدير التصوير الذي يعمل معي والذي أصبح الآن يعرفني جيدا، بل أشاهدها أحيانا بعد شهر من التقاطها. إن الشيء الذي يخامرني والذي أريد تحقيقه لا أريد مشاهدته في جزئياته، لا أريد مشاهدته قبل اكتماله النهائي، وعندما يكتمل فإنني أقبله كما هو. ربما يكون ذلك غرورا من طرفي لكوني أعتقد بأنني لا أخطيء أبدا، مع أنني عكس ذلك، غالبا ما أخطيء. إنه خطأ أرتكبه عن وعي، وأنا مقتنع بذلك، لكنني لا أستطيع إصلاحه أبدا. لم يسبق لي أن قلت : لقد صورت هذا المشهد على هذا الشكل، طيب غدا سأعيد تصويره بطريقة مخالفة تماما. لا، لم يحصل هذا قط. إنني أعرف ما أريده بالضبط، لكنني أجده في الوقت المناسب، و أريد أبدا أن أعرفه مسبقا. ولكي لا أعيد نفس المشهد، فإنني أصور بواسطة ثلاث كاميرات في نفس الوقت. لقد إتبعت هذه الطريقة عند ثلاث كاميرات في نفس الوقت. لقد اتبعت هذه الطريقة عند تصوير « روكو وإخوته » و« الفهد » وخصوصا بالنسبة القليلة الأهمية، ذلك أنني لا أحب إعادة تصوير نفس المشهد للمشاهد الهامة بل وحتى بالنسبة للمشاهد القليلة الأهمية؛ ذلك أنني لا أحب إعادة تصوير نفس المشهد من زاوية مختلفة. ومع ذلك فإنني أعرف مسبقا ما سيصلح لي عند التركيب ولهذا السبب فإنني أضع الكاميرات الثلاث في أماكن مختلفة وأوجه الممثلين إلى العمل. ولقد جرت العادة أن أعمل حسب الطريقة التالية : كاميرتان موضوعتان بشكل متناسق حسب التركيب والثالثة موضوعة... كيفما اتفق. لأنني أريد دائما أخذ شيء ما لا يعرفه الممثل ودون أن أقوله له. بمعنى أنني أضع هذه الكاميرا (الثالثة) في وضع معاكس تماما للمشهد الذي أصوره، لأنها تعطيني غالبا أشياء لم أكن أنتظرها، خفية حقا : نظرة غير متوقعة، حركة غير منتظرة والتي تكون غالبا تلك الحركة التي تطبع المشهد بالطريقة الأكثر واقعية والأكثر قوة. ولكن لم يسبق لي كذلك أن صورت نفس اللقطة مرتين حتى باستعمالي ثلاث كاميرات. كما أنه لم يخامرني أبدا أدنى تردد فيما يخص إختيار المكان المناسب لوضع الكاميرات. فهناك مخرجون لا يعرفون أبدا أين يضعوا الكاميرا، والذيـن يصورون ثم يصورون... أما أنا فبمجرد ما أقف وسط الديكور أقول « لروتونو Rotunno Giuseppe » (مدير التصوير الذي لازم فيسكونتي ابتداء من فيلمه « الليالي البيضاء » سنة 1957) : هذه الكاميرا هنا، والثانية هناك، والثالثة في هذا المكان، ضعها في أماكنها (أي الكاميرات). وأعود أصور وأعمل مع الممثلين. أريد أن أقول أنني لم أتردد أبدا، ولذلك فإن الاتهامات الموجهة من طرف أشخاص يعتبرون السينما كدار للمجانين، إتهامات غير معقولة. لم أعد أبدا تصوير مشهد ما، لم أغير الديكور، لم أغير لباسا ما، لانها أشياء أعددتها مسبقا وبروية ولانه عمل إعدادي يشاركني فيه مساعديي والتقنيون الذين يشتغلون في هذا الميدان. إنني أعطي توجيهات، أختار كل الأشياء إلى آخر قماش سيستعمل وبعد ذلك لا ينتابني أي أسف. ربما ارتكبت أخطاء، لأنه قيل لي : إذا أحسست بالندم من حين لآخر يمكنك أن تحسن أعمالك. بالعكس، يمكنني أن أقدم تحسينات على عملي، إلا أنه لن يبق ذلك العمل الذي تصورت في ذهني والذي يكمن هدفي الوحيد في تحقيقه كما تصورته تماما. فهناك بطبيعة الحال مائة طريقة أخرى للعمل، لكنها لن تكون طريقتي، ولذلك أعتقد بأن الأهم هو أن يحمل دائما إنجاز ما طابع شخصية محددة.

كلوبير روتشا



«إن بلدا متخلفا ليس لزاما عليه أن يملك فنا متخلفا»

كلوبير روتشا

«إن المجاعة التي يعاني منها الامريكي ـ اللاتيني ليست فقط مؤشرا مقلقا على الفقر الاجتماعي، إنها جوهر مجتمعه. من هنا نستطيع تحديد ثقافتنا على أنها ثقافة المجاعة. وهنا تكمن الاصالة المأساوية «للسينما الجديدة» على خلاف السينما العالمية : إن أصالتنا هي مجاعتنا، وهي في نفس الوقت بؤسنا المدقع، هذا البؤس الذي يُحس به دون أن يفهم»

كلوبير روتشا

"Pays en transe, cinéma en transe... Etat de transe tropicale, de sous-développement... il est nécessaire que le cinéma dépasse la phase de transe pour arriver à une phase moins névrotique et plus efficace. Le passage de la névrose culturelle à l'action culturelle sera le premier acte du spectacle"

Glauber Rocha

"Didactique ou dénonciateur, agressif ou critique, agitateur ou organisateur, démystificateur ou fabuliste, le "cinéma nôvo", considère qu'être réaliste signifie discuter les aspects du réel et non user d'une formule de réalisme européen déjà dépassée (Salut Lukacs !), afin de déterminer, à priori, un réalisme de bonne conscience...".

Glauber Rocha

من هو كلوبير روتشا ؟

« عبقري عرقه، ملاك وشيطان الثقافة البرازيلية، فنان يحظى بتقدير عالمي، مجنون، محب للظهور، خائن، مثقف ذو نفوذ عالمي، منشط ومحرض ثقافي، مخرب، فاشستي، فوضوي، بروتستاني، كاتوليكي، ماكومبي، عنيف، فاسد، نذل، مهمش، ذكاء خارق، أب أسرة، صديق كبير وعاشق كبير، وحيد، ناسك، مرح، معذب، سخي، طريف، رقيق، متوحش، مرهف، مكتئب، قذر، فظ، متعجرف، شاذ، عمالي، بوهيمي، خلاسي، يهودي، باهياني، زنديق، متزمت، مأساوي، صوفي؛ من هو كلوبير دي أندراري روتشا ؟ « إننا لسنا مسؤولين عن الأعمال التي نمارسها فحسب بل أيضا عن الصورة التي يكونها الآخرون عنا، ولكن كيف يمكن لشخص واحد أن يولد كل هذه الارتسامات وأن يثير كل هذا الانفعال ؟ » بهذه الطريقة لخص كوسطافو ضال Gustavo Dahl الصفات والصور - المتكاملة أحيانا والمتعارضة أحيانا أخرى - التي كونها مثقفون مختلفون عن روتشا، ويضيف ضال : « إنه (أي روتشا) يمثل قوتنا في حين أننا نحن، أي البرازيل، نمثل حلقة الضعف فيه، كما كان يقول باولو إيميليو Paulo Emilio. ربما كان العكس هو الصحيح؛ وعلى أية حال فهناك مسألة أكيدة هي أن كلوبير روتشا يوجد على كفة الميزان بينما توجد البرازيل قاطبة على الكفة الأخرى. إن خاصية الأسطورة تكمن في اجتذاب ونشر الأصداء والجنون، إنحطاط واستقرار الحضارات التي تنتمي إليها وكذا امتلاك وتوزيع اللاشعور الجماعي، ولكل بلد « البكاسو » الذي يستحقه وكذا الآثام التي هو في حاجة إليها... والاثارة الكلوبيرية التي تبدأ من كتابته الوطنية - المستقبلية وتنتهي إلى مشروعه البديل للترشيح لرئاسة الجمهورية مرورا بالتمديد الزمني للمخططات، يعطي تربة خصبة للنباتات المضرة ويفتح مجالا رحبا للحسد والانتقادات النميمية..» وكلوبير روتشا - الذي سنتعرف عليه أكثر من خلال الدور البارز الذي لعبه في خلق وتجدير « السينما الجديدة » بالبرازيل ومن خلال كتاباته وأعماله السينمائية - المزداد يوم 14 مارس 1939 بفيطوريادا كونكيسطا بمنطقة باهيا بالبرازيل، قد تخلى عن دراساته القانونية ليتفرغ إلى الصحافة والنقد السينمائي. ولقد اضطر إلى العيش في المنفى إبتداء من سنة 1971 بسبب مواقفه الأدبية والفنية والسياسية تجاه الوضع القائم، حيث جاب عدة دول وأنجز عدة أفلام : « الأسد دو الرؤوس السبعة » (بالكونكو)، « رؤوس مقطوعة » (بإسبانيا)، « كلارو » (بإيطاليا)، « تاريخ البرازيل » (بكوبا). ثم عاد إلى البرازيل سنة 1976 معلنا عن إعتقاده في تفتح النظام تحت رئاسة الجينرال « جينريل » مثيرا بذلك ردود فعل حادة سواء داخل البرازيل أو خارجها وخصوصا في أوساط اليسار الأوروبي. ولقد توفي روتشا عن سن لا تتجاوز 43 سنة وفي منعطف حاسم من تاريخ عمله السينمائي، وبهذه الوفاة المبكرة يوم 22 غشت 1981 تكون السينما المعاصرة قد فقدت أحد وجوهها اللامعة. وعن هذا المخرج الكبير تقول بيير سيلفي Pierre Sylvie : « إذا ما أردنا تأليف كتاب حول روتشا يجب عنونته كالتالي : « عشرون سنة من السينما البرازيلية » ويجب أن نضمنه أبوابا حول المسرح، الأدب، الشعر، الموسيقى، النقد، السياسة والسينما الأجنبية مع زوايا خاصة بكل من إيزنشتاين، فورد، ويلس، كودار، كوبولا، روسيليني، بازوليني وكوروساوا. يجب أن نضمنه تاريخ السينما خلال العشرين سنة الأخيرة والتي كان فيها كلوبير الشخصية الرئيسية والمؤرخ الرئيسي كذلك. يجب أن نحكي حياة كلوبير في المنفى (في كوبا، فرنسا، إيطاليا، الولايات المتحدة وكذلك الاغتراب الداخلي وسط البرازيل نفسها) وكيف أنه استنهض عدة طاقات واستنفد طاقاته في كل من البلدان التي مر بها... ويجب أيضا أن نستعرض كل فصول تاريخ توزيع الأفلام البرازيلية بالبرازيل منذ خلق « ديفيلم » في الستينات إلى التجربة الحديثة المتمثلة في خلق تعاونية للسينمائيين البرازيليين، وكذا تاريخ الانتاجات المشتركة بين البرازيل وهذا البلد أو ذاك لأن كلوبير، رغم أنه لم يكن مسؤولا شخصيا عن كل هذه الصفقات، هو الذي أوحى بها. يجب التطرق أيضا لقصة زوجات كلوبير الطويلة... لقد تزوج أربعة أو خمسة مرات... وعشق آلاف المرات. وقصة خصامات ومصالحات كلوبير مع أصدقائه، وقصة الشتائم - الانفعالية في غالب الأحيان - التي فاه بها وبصفة عامة قصة « المواقف السوريالية » لكلوبير. والقصة البالغة التعقيد لمناوراته الستراتيجية - السياسية - الايديولوجية - الثقافية وآخر فصولها - إنخراطه الصارخ في سياسة التفتح « الديمقراطي » للجنرالات جيبزيل وفيكويريدو - لا زالت إلى يومنا هذا تثير سيلان الحبر « الأحمر » و« الأبيض » والحقد والحماقات...».

ومن كل ما سبق نستشف أن الحياة العملية لكلوبير روتشا - رغم قصر عمره وبغض النظر عن جانب المغالاة في الكثير من الكتابات حول مواقفه وأعماله - كانت غنية وغزيرة بالصراعات والعطاءات الايجابية. على أن مسار كلوبير روتشا المأساوي لا يمكن فهمه بعمق دون معرفة وضعية أولئك المثقفين البرازيليين الشباب الذين عاشوا منذ عشرين سنة خلت. أملا كبيرا وانتهوا في أغلبيتهم إلى الهجرة والاغتراب.

من كتابات كلوبير روتشا

إن الاطلاع على كتابات روتشا من العناصر التي يمكن أن تلعب دورا مهما. في تمكيننا من تكوين صورة متكاملة عنه لانه يفتح لنا المجال للتعرف بشكل أكثر عمقا عن تطلعاته وآراءه ومواقفه. وفيما يلي مختارات من بعض مقالات كلوبير روتشا، سبق ان نشرت على اعمدة مجلات سينمائية مختلفة وفي تواريخ متباعدة.

1 ـ جمالية العنف :

(...) أود في البداية تحديد مشكل العلاقات ما بين ثقافتنا والثقافة المتحضرة بصيغ أقل محدودية من تلك التي يستعملها الملاحظ الأوروبي. وبالفعل ففي الوقت الذي تعاني فيه أمريكا اللاتينية وباستمرار من بؤس فظيع، فإن الملاحظ الأجنبي لا ينظر إلى ذلك كواقع مأساوي ولكنه ينظر إليه كمعطى تقليدي في ميدان بحثه. إن هذه الميزة الظاهرية في كلتا الحالتين هي نتيجة وهم صادر عن حب الحقيقة (أخذ أغرب الأوهام الاصطلاحية التي تسربت إلى البلاغة الاتينية) هذا الحب الذي تكمن وظيفته في الخلاص بالنسبة لنا نحن سكان أمريكا اللاتينية، في حين أن هذا لا يمثل بالنسبة للأجنبي إلا حبه في الاستطلاع لا غير، وبتعبير آخر لا شيء أكثر من تمرين بسيط في الجدل. وعلى هذا المنوال فلا الأمريكي ـ اللاتيني يوصل بؤسه الحقيقي للانسان المتحضر ولا هذا الاخير يفهم حقيقة الشخصية الشقية للأمريكي اللاتيني.

في العمق، يمكن إيجاز وضعية الفن بالبرازيل حتى اليوم؛ فالتفسيرات الخاطئة للواقع البرازيلي أبرزت مجموعة من الالتباسات لا على المستوى الفني فحسب بل على المستوى السياسي كذلك.

فالملاحظ الأوروبي يهتم بمشكل الابداعات الفنية للبلدان المتخلفة من حيث أنها تشفي تشوقاته للحياة البدائية. ولكن هذه البدائية تبدو هجينة، إنها موروثة من العالم المتحضر ومشوهة في فهمها لأنها مفروضة وقد كيفها الاستعمار بطرقه الخاصة.

فأمريكا اللاتينية يسيطر عليها الاستعمار، والفرق ما بين استعمار الأمس واستعمار اليوم يكمن فقط في كون هذا الأخير متطور أكثر؛ بل إنه في الآونة الأخيرة يبحث عن أشكال استعمارية جديدة أكثر مرونة.

إن المشكل الدولي لأمريكا اللاتينية مسألة استبدال المستعمر لا القضاء عليه، فتحررنا يبقى تحت نفوذ استعماري جديد.

إن التغيرات الاقتصادية قادتنا إلى الشلل الفلسفي، إلى العجز الواعي أو غير الواعي في بعض الاحيان. وهذا سيؤول بنا إلى العقم في الحالة الأولى وإلى الهستيريا في الحالة الثانية وينتج أيضا عن هذا الوضع إن توازننا لا يمكن أن يُبنى عن طريق تنظيم عضوي بل يتأتى عن طريق مجهودات جبارة قادرة على تجاوز هذا العجز الذي نعاني منه. فنحن لم نعم حرماننا إلا في المرحلة التي بلغ الاستعمار فيها أوجه. وإذا كان المستعمر اليوم يفهمنا فهذا لا يرجع لفصاحة حوارنا بل سبب ذلك هو الاحساس الانساني الذي يمتلكه هذا الأخير عند الحاجة.

وأكثر من هذا، فالوصاية الأبوية التي يتسم بها المستعمر هي الوسيلة التي يستعملها لمعرفة لغة البكاء ولغة الألم الخفي. لهذا فالمجاعة التي يعاني منها الأمريكي ـ اللاتيني ليست فقط مؤشرا مقلقا على الفقر الاجتماعي إنها جوهر مجتمعه. من هنا نستطيع تحديد ثقافتنا على أنها ثقافة المجاعة، وها هنا تكمن مأساة أصالة السينما الجديدة Cinéma Novo على خلاف السينما العالمية : إن أصالتنا هي مجاعتنا،

وهي في نفس الوقت بؤسنا المذقع. هذا البؤس المحسوس والمجهول أيضا.

وعلى أي، فاننا نعرف ذلك، نعم نعرف على أن القضاء على المجاعة لا يخضع لتسطير برنامج تقني متقدم ولكنه يخضع لثقافة المجاعة التي تزرع الألغام في البنيات الطبقية لتجاوزها نوعيا.

والتعبير الاكثر اصالة لثقافتنا، ثقافة المجاعة، هو العنف. فالتسول كتقليد موروث عن الشفقة الفادية والاستعمارية كان هو السبب في الثبات المجتمعي والتدجيل السياسي والتبجح الثقافي الكاذب.

إن السلوك العادي للانسان الجائع هو العنف. لكن عنف هذا الأخير ليس بالعنف البدائي. إن جمالية العنف وقبل أن تكون بدائية فإنها ثورية وهذه هي اللحظة التي يرى فيها المستعمر (بكسر الميم) وجود المستعمر (بفتح الميم).

رغم كل ما سبق، فهذا لا يكون مطبوعا بالحقد بل على عكس ذلك إنه مليء بالحب، ولو تعلق الامر بحب وحشي شبيه بالعنف لأن هذا شيء آخر، غير حب المجاملة والاعجاب، إنه حب الفعل والحركة وحب التغيير...

كلوبير روتشا ـ 1965

2 ـ مغامرة الابداع :

منذ التجارب الأولى المتبعة سنة 1964 («شاطىء الرغـــبة» Os Cafajestes ـ «عـــاصفة» porto des Caixas - ... Barravento) وإلى حدود التجارب الحالية التي ستكون خطابية إلى حد كبير، فإن السينما الجديدة تنتقل من مرحلة الاكتشاف الصرف والحدس إلى مرحلة التأمل والقطيعة مع جذورها الخاصة. إذ اللغة التي تبحث عنها السينما الجديدة ـ والتي تخضع لعوامل إجتماعية وسياسية وإقتصادية ـ قصد تواصل فعال مع الجمهور ومساعدته على التحرر، لا يجب أن تكـون أكاديميـة تنطلـق من عقلية تنظيرية بقدرما يجب أن تنبني على أساس تعدد الأساليب الفردية التي تضـع، بصفة مؤقـتـة، المفاهيـم اللغوية موضع تساؤل... فانطـلاقـا من دينامية هدم داخلي للثقافة يمكن لنـا أن نتحدث عن الديالكتيك... لكـن المشكل لا يتعلق، كما يدعى البعض، بالاختيـار ما بين «الوطني» و «الكوني». إنه يكمن في الخلق انطلاقا مما هو موجود وتحويل ميـزاته

إلى قواعد متحولة لفكر دائم التحول. وبهذه الطريقة سنمتلك أسلوبا فنيا دوليا طـلائعيا، ويكون الابداع هو العامل الوحيد المساعـد على تطوير أسلوب خاص بالعالم الثالـث... وفي رأيي فإن مرحلة الوضوح سيتم تجاوزهـا في السنوات القادمة دون أن يعني ذلك القضـاء نهائيا على كل الجوانب التضليليـة في ثقافتنا. إن السينمائيين مقتنعون بأن النظرة النقديـة ليسـت كافية؛ إن الجمهور يجب أن يتلقى صدمات من نـوع آخر قادرة على زعزعة كل مشاهد. ففيلـم «أرض في هيجـان» قد جاء في هذا الاطـار، وكانت النتيجـة : صراعـا مفتوحا أتاح مناقشـات على مستويـات متعـددة فاتـحة بذلك الطريق أمام طرق تواصل جديـدة. وقـد نعت بعـض منظري اليسار هذا الفيلـم بـ «الفاشية» لانه فيلـم ديمقـراطي حقـق تجاوبـا مع الجمهور.

جدلية كانت أم مدينة، عدوانية أو نقدية، محرضة أو منظمة، توضيحية أو خيالية، « فالسينما الجديدة » تعتبر على أن الواقعية تعني مناقشة ملامح الواقع وليست هي الواقعية بالمفهوم الاوروبي المتجاوز...

إن النظريات تموت إذا لم تخرج إلى حيز التطبيق، إن « السينما الجديدة » موجودة، إنها إجابة خلاقة، ممارسة نشيطة في بلد غني من حيث الامكانيات والملابسات.

وعلى كل حال فإننا لا ننوي أن نجعل من « السينما الجديدة » حلقة مغلقة من السينمائيين. إن نضالنا يهدف إلى خلق عقلية معينة وذلك بواسطة زعزعة السلطة عن طريق السينما وتحويل هذه الاخيرة حقيقة إلى سينما جديدة في مستوى بلد جديد، حتى ولو حدثت تعثرات في وقت مبكر تثير تخوفات بالنسبة لمستقبل هذه السينما. ومع ذلك فمهمة المثقفين، كيفما كانت منهجياتهم، ستكون هي خلق ثقافة ناضجة تشكل حافزا للشعب، بعيدا عن كل تخوف. فما بين تقديس التقاليد المزيفة ومغامرة البحث، فإن السينما الجديدة قد اختارت الطريق الثانية.

كلوبير روتشا (1968)

3 ـ من الجفاف إلى الواحة

حاشية : لا يصح القول إطلاقا على أن « السينما الجديدة » قد انتهت سنة 1970. فالوضع في البرازيل جد مزر وصناعة السينما هي مغامرة اقتصادية : الامريكيون والاوروبيون يهيمنون على السوق. وإنتاج « السينما الجديدة » مخاطرة سياسية : بالنسبة لليمين يرى في

« السينما الجديدة » الهدم والتحريض وبالنسبة لليسار ينعتها بالعمل المجاني.

المعهد الوطني للسينما بالبرازيل يكره « السينما الجديدة »، وأغلبية المثقفين البرازيليين محافظون. إنهم يقولون : « يجب التخلص من هؤلاء الاطفال » الذين يحاولون إنتاج أفلام سينمائية في بلد يفتقر إلى نجوم بارزة في مرتبة كاري كوبير Gary Cooper. لكن « السينما الجديدة » ما زالت حية.

إن لويز كارلوس باريتو إنسان ذو نظرة واقعية : « إن مركز التوزيع ببلادنا شبيه بحزب سياسي بكل تنظيماته وأخلاقياته... وحريته في الابداع ». يقول لنا أصدقاؤنا في أوروبا : « إذا لم تتوفر لديكم الامكانيات المادية وإذا لم تكن عندكم ضمانات رسمية، وإذا كنتم لا تتمتعون بحرية كاملة أمام الرقابة، فكيف يمكن لكم بعد هذا أن تصوروا أفلاما ! ».

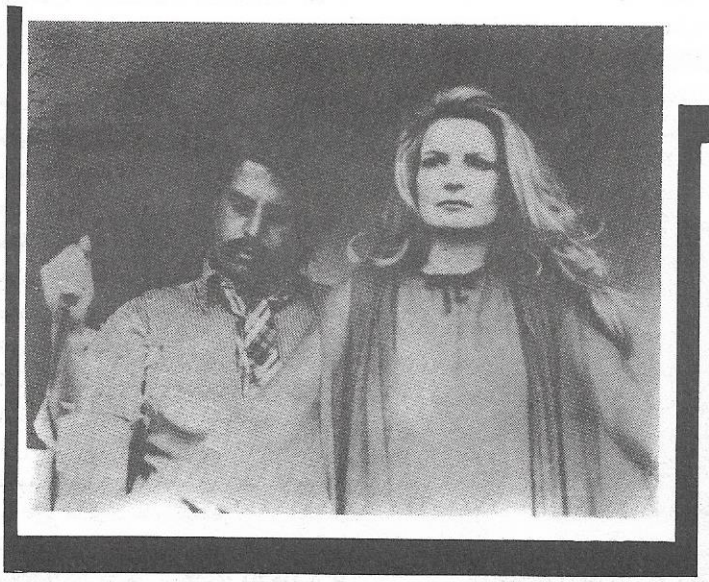
اقتصاديا : نحن هم مزارعو السينما. من قبل، أي سنة 1962، كنا قد زرعنا أرضا قاحلة؛ وتخلصنا من كل التخوفات حتى نتمكن من إنجاز عملنا السينمائي. وفي سنة 1969 كنا قد أنتجنا أفلاما عديدة... وبعد الجفاف، ثم قبل أن تنبت الارض القاحلة نخيلا كنا في مرحلة المواجهة وأنتجنا أفلاما عديدة أيضا...

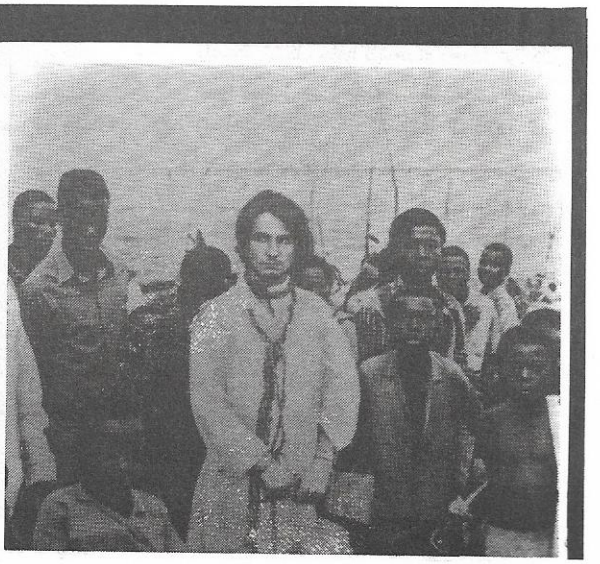
يمكن الحكم على أن السينما ليست ذات أهمية كبرى. لكن وجود « السينما الجديدة » دليل على وجود البلاد. الناس كلهم في حيرة داخل البرازيل؛ وأنا أتساءل : « كيف حدث وأن أنجزنا أفلاما في الوقت الذي نفتقر فيه إلى إمكانيات مالية و لا توجد لدينا ضمانات رسمية والرقابة جد متشددة بل والامبريالية تسيطر على سوقنا الداخلية ؟ ». و لا يمكن إعطاء جواب مقنع على هذه التساؤلات إلا إذا ما آمنا على أن هناك وعي طبقي. يجب أن يتضامن المزارعون الفقراء وينتظموا لخدمة الارض وبيع منتوجاتهم بالسوق الداخلية. إن الناس يفضلون علب المصبرات المستوردة ولا أحد يجرؤ على القول للناس بأن حليب الكوكو أحسن بكثير من الكوكاكولا. والمثقفون (التقنيون..) ينصحون : « يجب بيع حليب الكوكو داخل زجاجات الكوكاكولا ». إننا صنعنا كوخا داخل سوق السينما : « توزيع فيلم ».

سياسة : إذا ما رقصت « الصامبا » فإنك ستخطو، وإذا لم تفعل فإنك ستتوقف ! فالجمهور ليست لديه ثقة كاملة فينا، لكن المهم هو اقترابه منا. بعد « توزيع ـ فيلم » تزايد نشاط « السينما الجديدة » بـ 40%. فزيليتو فبانا كان من السباقين : يجب ملء السوق بحليب الكوكو حتى يهيمن على الكوكاكولا... هنا يكمن عملنا، التنظيم الاقتصادي يتم انطلاقا من المغامرة الاقتصادية. ولكن كيف ؟

الهدف واحد : قلب السينما الاستهلاكية الاميركية الاوروبية والبرازيلية، وإحلال محلها سينما جدلية. نعم، إننا متخلفون، لكننا لا نرغب في الجوع المدقع و لا في الامراض المزمنة التي نحملها في نواتنا منذ ولادتنا. إن عبارة « سينما سياسة » عبارة رخيصة ونحن السينمائيون البرازيليون منشغلون بالعمل والانتاج حتى الموت وليس لدينا وقت نضيعه في حقل التهريج العالمي. نريد فقط أن تفتح لنا السوق العالمية أبوابها. جمهورنا ضحية للسينما العالمية. بورجوازيتنا ضحية الاستعمار والواقعية الجديدة والموجة الجديدة... ويبدو واضحا أن الاستعمار سيستمر حتى بعد الثورة. إن « فوكس » (Fox)، « ميتـــــرو » (Metro)، « بارامـــــــــونت » (Paramount)... هم أعداؤنا. لكن إيزنشتاين، روسيليني، كودار، هم أيضا أعداؤنا، إنهم يهمشوننا. أصدقاؤنا القلائل هم النقاد الذين يقدمون لنا أعمالا جادة سواء تعلق الامر بنقاد برازيليين أو غيرهم...

(من ملف خاص أنجزه نادي السينما الجديدة بالدار البيضاء)





كلوبير روتشا والسينما الجديدة

لقد جاء ميلاد « السينما الجديدة » بالبرازيل خلال سنوات 1959 - 1962 نتيجة حركة مجموعة من السينمائيين بزعامة بيريرا دوسانتوس وكارلوس ديكس وكلوبير روتشا. وإن كانت أعمال هؤلاء السينمائيين تنشد نفس الهدف، فإن المسالك كانت تختلف بحسب الافلام المنجزة. « فالسينما الجديدة » لم تكن لتدعي تأسيس مدرسة جديدة أو حركة منغلقة، إذ أنها وضعت نصب أعينها الوصول إلى خلق سينما تنبع من البرازيل، عن البرازيل بعيدا عن الانضباط لاسلوب معين أو مقنن للعمل السينمائي، في إطار الالتزام بقضايا الجماهير ومحاولة الكشف عن واقع البرازيل. ولقد طرحت « السينما الجديدة »، ومنذ البداية، نفسها كسينما جديدة في مواجهة الغزو الهوليودي والانتاجات المحلية التي ترى في السينما الهوليودية المثل الاعلى.

إن ظهور « السينما الجديدة » البرازيلية - إلى جانب السينما التشيكية والسينما الهنغارية - خلال الستينات قد شكل حدثا سينمائيا هاما أثار انتباه النقاد في الغرب، وتمكنت خلال هذا العقد من فرض نفسها ليس فحسب على الصعيد الوطني، بل وكذلك على الصعيد العالمي؛ مظهرة عن المقدرة في مارسة تأثيرها خارج حدود البرازيل، دون التنكر لاصولها كسينما نابعة من « العالم الثالث ».

لقد حاول بعض النقاد ربط ميلاد « السينما الجديدة » بالبرازيل ببعض الافلام التي تتطرق إلى الواقع الاقتصادي والاجتماعي للريف، والتي أنجزت في مطلع الستينات. صحيح أن بعض الافلام التي شكلت الخطوات الاولى نحو تأسيس هذه السينما قد تناولت واقع الريف، وصحيح كذلك أن ثلاثة أفلام جد هامة في عمر « السينما الجديدة » قد تناولت هذا الواقع (« حياة جافة » لبيريرا دو سانتوس؛ « البنادق » لروي كيرا؛ « الآلاه الاسود...» لروتشا). إلا أنه يجب القول أيضا أن « السينما الجديدة » لم تكن لتفرد اهتمامها إلى الواقع الريفي؛ ففيلم « Os Cafajestes » (وهو أول فيلم مطول لروي كيرا) الذي يعتبره كلوبير روتشا أول فيلم في « السينما الجديدة » يتناول واقع الريف البرازيلي، يضاف إليه فيلم « العاصفة » (Barravento) أول فيلم مطول لروتشا وعدة أفلام أخرى أنجزت في البداية تناولت كلها الواقع الحضري أو جانب من جوانب هذا الواقع.

إن الاهمية الخاصة التي تحظى بها « السينما الجديدة » البرازيلية وسط التيارات العالمية تأتي من كونها قد استطاعت أن تتعامل مع معطيات الواقع من خلال تفكير نقدي في إطار محاولة إعادة النظر في البنيات الايديولوجية والاجتماعية والسياسية التقليدية؛ هذا على مستوى مصادر الابداع الفني. أما على مستوى الكتابة السينمائية - المتأثرة أصلا بالواقعية الجديدة الايطالية، ثم بالسينما السوفياتية (بودوفكين، إيزنشتاين، دوفيينكو) والسينما الامريكية - فإن « السينما الجديدة » حاولت أن تطرح تعاملها مع ومساءلتها للواقع من خلال جمالية لها خصوصيتها وحداثتها. من هنا تأتي الارادة المزدوجة : إرادة محاربة ايديولوجية مهيمنة من خلال ايديولوجية أخرى وإرادة تحديد هاته من خلال لغة تكون خاصة بها. ومن هنا يأتي كذلك البحث عن تأسيس ثقافة جديدة تنتمي إلى مجموع بلاد « العالم الثالث » كبلدان مقهورة تعاني من « اللاثقافة » والبؤس والجوع. فمن خلال ثورتهم ضد الاضطهاد والقمع، ضد واقع الجوع والعنف، استطاعت « السينما الجديدة » أن تؤسس جمالية حية وأصيلة، في مستوى عنف وجوع الحياة اليومية. وبهذا، يكون سينمائيو « السينما الجديدة » قد أعطوا شكلا سينمائيا لنضالهم، يشكل فيه هذا التمثل الفني للنضال استمرارا للفعل وحافزا على تحريض الآخرين.

لقد ارتبطت « السينما الجديدة » في بدايتها بأسماء ظلت مسايرة لها. من بين هؤلاء المخرج نيلسون بيريرا دو سانتوس الذي يعتبر فيلمه « جفاف » « Vidas Secas » أهم فيلم في بداية « السينما الجديدة »، كارلوس ديكيس، روي كيرا وكلوبير روشا. وقد حدد فيريرا دو سانتوس كحد أدنى للعمل في إطار « السينما الجديدة » فيما يشبه ميثاقا يمكن تلخيص نقطه فيما يلي :

- العمل على خلق سينما هادفة.
- معرفة الواقع البرازيلي.
- إشعاع ثقافة وطنية.
- معرفة مشاكل البلاد.

وإذا ما أردنا الوقوف على تطور « السينما الجديدة »، فإن قولة كارلوس ديكس تحدد هذا التطور في مختلف مراحله. يقول كارلوس ديكس في سنة 1971:

« لقد كانت أكثر واقعية، أكثر « التزاما » بالمعنى التقليدي للكلمة،

وإجتماعية أكثر. كما أنها خضعت كثيرا للتأثيرات الاجنبية. بعد هذا، تعـــددت الاتجاهـــات : روتشا و« أوبراته »، فيريرا دو سانتوس ورمزيته؛ كل واحد - بطرق مختلفة - حاول أن يجد لنفسه أسلوبا خاصا به، وأن يحدد رؤيته الخاصة للسينما البرازيلية تأخذ مسارا جديدا وهاما. فلأول مرة في البرازيل، توجد محاولة تجاوز الواقعية التقليدية التي مورست حتى الآن. وهذا شيء مهم بالنسبة لي ».

ويعتبر كلوبير روتشا من أبرز رواد « السينما الجديدة » إن لم يكن أبرزهم على الاطلاق. ورغم أن انطلاقة « السينما الجديدة » كانت في نهاية الخمسينات في الوقت الذي كان فيه عمل روتشا ينحصر في النقد السينمائي، فإن « السينما الجديدة » كتجربة متميزة وأصيلة مرتبطة في أذهان كل النقاد والمهتمين باسم كلوبير روتشا. ولقد عرفت حياة روتشا العملية مسارا فريدا : ففي سنة 1971 عندما اشتدت وطأة القمع والارهاب الديكتاتوري، ثم عاد إلى البرازيل سنة 1976 بعد أن أدلى بتصريحات لصالح الجنرال جيزيل GEISEL - رئيس البرازيل آنذاك - الذي رأى فيه روتشا الرجل القادر على إعطاء البلاد نفسا « ليبراليا ». ولقد أثارت هاته التصريحات، التي جاءت في وقت كانت البلاد فيه لا تزال تعيش في جو العنف - ضجة في أوساط اليسار الاروبي. إن رهانه هذا لم يلق تفهما، خاصة وأنه صادر عن رجل عرف بماركسيته، و لا يمكن اعتباره إنتهازيا يتملق للنظام القائم.

إن روتشا لم يفتأ يندد بالامبريالية، وهو شيء له دلالته ببلد كالبرازيل؛ حيث أن 90 في المائة من الافلام المعروضة أمريكية. ولم يفتأ كذلك يحذر من السينمائيين البرازيليين، المنبهرين بالسينما الهوليودية، الذين يدعون معالجة قضايا وطنية باستعمال تقنية وفن على الطريقة الامريكية، ولم يخف روتشا تأثير السينما الامريكية على جمهور البرازيل في تكوين صورة مشوهة عن واقعه. ومن هنا يأتي عدم فهم « السينما الجديدة » على الصعيد الوطني.

لقد جاءت « السينما الجديدة » في وقت كان فيه البحث عن هوية ثقافية وطنية داخل البرازيل أحد المحاور الهامة التي تأخذ باهتمام الادباء والفنانين والمثقفين ولن يكون غريبا إن نتجت عن هذا الهاجس مواقف متطرفة شملت حتى الميدان السينمائي، وفي هذا الصدد، يقول روشا : « إني أكره النظريات السينمائية، لاني مقتنع بأن هاته النظريات صالحة لاصحابها، الذين يوفقون في خلق أفلامهم انطلاقا من نظرياتهم الخاصة بهم. وإن نظريات إيزنشتاين جميلة بالنسبة لايزنشتاين. ونظريات بريخت في المسرح جميلة بالنسبة لمسرح بريخت. هكذا، فإن إنجاز أفلام انطلاقا من نظريات الآخرين يشكل عملية بليدة، لانه لا يمكن تحقيق إبداعات فنية من خلال النظريات ».

ورغم أنه لم يكن منظرا، فلقد أبدى تصورا للعمل السينمائي، وتمكن من تحديد موقفه الجمالي، الذي عبر عنه في بيانه « جمالية الجوع » الذي أصبح يشكل أحد أسس « السينما الجديدة » وسينما أمريكا اللاتينية بوجه عام. أن « جمالية الجوع » هذه، أرادها أن تكون برازيلية. فـ « البرازيل بلد موسيقى. وأنا أعتبر أن السينما هي تركيب موسيقي يتكون من أزمنة وفضاءات موسيقية (...) إني أحب الموسيقى، وفي البرازيل كل الناس موسيقيون (...) لست أدري إن كان كل السينمائيين ينشدون نفس الهدف الذي أنشده. فأنا أخطو أكثر فأكثر في اتجاه أفلام موسيقية، حيث الغناء والرقص. لكن هذا لا يمنعني من إنجاز أفلام درامية أو سياسية. كل ما هنالك أنها ستكون مغناة. لان الناس في أمريكا اللاتينية يعبرون عن أنفسهم

من خلال الغناء والرقص. إن تاريخ البرازيل الحقيقي لن تجدوه في كتب التاريخ، ولكن في الاغاني. ».

ورغم هذا فتجربة كودار يظهر أنها كانت حاسمة في تطور جمالية كلوبير روتشا في بداية السبعينات، حيث ولد نفيه ابتعادا عن مصادر إبداعه الشعبية لفائدة تأثره بكودار. وفي نفس الوقت يبرر قطيعته هذه بكونه أصبح ضحية احتواء من طرف الهياكل السينمائية السائدة في البرازيل : « عندما تصبح الافلام شعبية، فإنها تصبح تجارة مربحة بالنسبة للمنتج. لقد قررت الرفض القاطع لهذا النوع من العلاقات ».

إن الافلام التي أنجزها خارج البرازيل لم تلاق استحسانا من طرف النقاد الاروبيين، نظرا لاختلافها عما تعود هؤلاء النقاد في أفلام العالم الثالث. وبهذا يصبح روتشا منبوذا من طرف النقد إضافة إلى كونه منبوذا من طرف سلطات بلده. فيغيب روتشا عن ساحة الاحداث ويمر بأزمة صعبة. وبدافع العودة إلى جذوره الثقافية؛ وهو في المنفى؛ يقرر إنجاز فيلم عن تاريخ البرازيل، جمع فيه بين مختلف مكونات الثقافة الشعبية التي أنتجها البرازيل خلال تاريخه.

« إن السينما لم تعد بالنسبة إلي مجرد فن. إنها أكثر من ذلك... فأنا لا أريد أن أتابع استغلال الجهل المتفشي. إن أحد الاسباب التي أبعدتني عن السينما البرازيلية هو التشويه الذي عانت منه حركة « السينما الجديدة ».

إن أفلامه الاربع التي أنجزها خارج البرازيل تحمل تأثيرا واضحا لكودار وبريخت. إنها أفلام مناهضة للامبريالية، والرأسمالية، والفاشية والعنصرية؛ حيث أهمل المنطق والتسلسل الزمني لفائدة تركيب ذهني (collage intellectuel) يهدف إلى إنتاج لغة ثورية.

إنجازات روتشا

الافلام الطويلة :

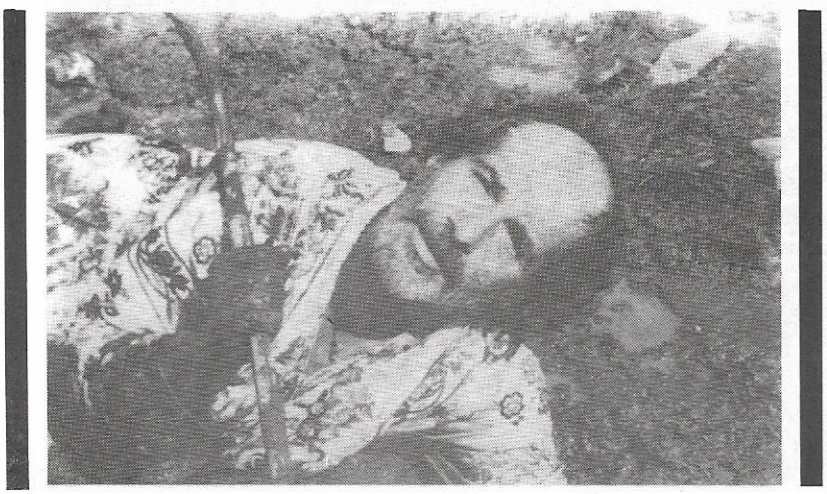
Barravento	1962	عاصفة
Le Dieu Noir et le Diable Blond	1964	الاله الاسود والشيطان الاشقر
Terre en Transes	1967	أرض في هيجان
Antonio das Mortes	1968	أنطونيو الاموات
Cancer	1968 - 1972	كانسير
Der Leone have sept cabecas	1970	الاسد والرؤوس السبعة
Têtes coupées	1971	رؤوس مقطوعة
Tatu-Bola	1972	طاتو - بولا
Claro	1975	كلارو
Jorge Amado dans le cinéma	1979	جورجي أمادو في السينما
L'âge de la Terre	1980	عمر الارض

الافلام القصيرة :

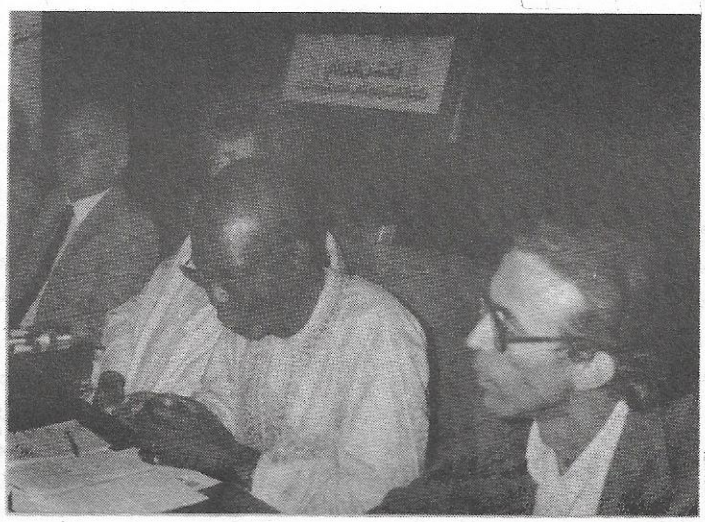
Um dia na rampa	(1957)
Opatio	(1958)
A cruz na praça	(1959)
Amazonas, Amazonas	(1965)
Maranhào	(1966)
Di cavalcanti	(1977)

إنتاجات أخرى :

مراجعة نقدية للسينما البرازيلية	1963
Riverào Sussuarana (رواية)	1973
ميلاد الآلهة (سيناريو)	1973
ثورة السينما الجديدة	1981



أربع حوارات مع بولان سومانو ڤييرا



الملتقى الثاني للسينما الإفريقية - بولان فييرا في الجلسة الافتتاحية

لما بلغ الاعداد لصدور العدد الأول من مجلة «دراسات سينمائية» أطواره النهائية، طلبنا من الناقد السينمائي بيير هافنير Pierre Haffner أن يساهم في أعدادها الأولى بدراسة تحليلية نقدية لاحدى جوانب سينما العالم الثالث التي يختص بتدريسها بجامعة ستراسبورغ بفرنسا، فجاء اقتراحه بأن تكون مساهمته الأولى هي سلسلة الأحاديث التي أجراها مع بولان سومانوفييرا Paul in Soumanou Vieyra ما بين 1978 و1983 نظرا لأهميتها بالنسبة لتاريخ السينما الافريقية واعتبارا للدور البارز الذي كان لبولان فييرا في مسار هذا التاريخ لا كسينمائي فحسب بل كعنصر فعال بشكل عام ساهم بكل طاقاته وباصرار لايلين في تأسيس شيء أصبح يطلق عليه اليوم «السينما الافريقية». لقد انخرط بولان فعلا، بقوة وبصدق وعن قناعة في الصراع من أجل خلق وتجدير العمل السينمائي بإفريقيا. فكان عطائه على كل الواجهات حيث فرض شخصيته كمؤطر ومنظم ومخرج ومورخ وناقد وموثق الخ...

وهكذا اقتنعنا بأهمية ترجمة هذه السلسلة من الأحاديث بالنسبة لكل المهتمين والمتتبعين لخطوات السينما الافريقية ولكل هواة السينما بشكل عام.

المترجم

التحاور إشراك للآخر وكسب لتعاطفه وتواطئه.

نقدم هنا أربعة أحاديث مع بولان سومانو فييرا Paulin Soumanou Vieyra تم تسجيلها على امتداد الفترة الواقعة بين 1978 و1983. وحسب علمنا فهذه «سابقة» بالنسبة للسينما الزنجية - الافريقية، إذا ما اعتبرنا أن الأمرلايتعلق هنا بمجموعة من الأحاديث بقدر ما يتعلق بحديث واحد تم إعداده على امتداد خمس سنوات. وهذا ما يميز أيضا نصنا عن صيغة العمل الصحفي. وإذا كانت الأحاديث مع فييرا نادرة نسبيا، فالحوارات مع سينمائيي إفريقيا السوداء ليست كذلك، بل مكنت وفرتها من وضع كتابين مرجعيين(1). لكن الأمر ينحصر غالبا، بالنسبة لهذا المخرج أو ذاك الصحفي، في إعطاء «وجهات إخبارية ظرفية» مع احتمال نشر مجموعة منها يوما ما؛ ويمكن أن نعتبر كمثال عن ذلك، الكتابات المذكورة أعلاه بالاضافة إلى ما قام به بولان نفسه، إلى حد ما، في الدراسة المخصصة لسامبين أوسمان Sembene ousmane(2). وبالنسبة لنا، لم نكن ننوي بين 1978و 1983، إعطاء وجهات إخبارية ظرفية بقدر ما كنا نعتزم الاستمرار في حوار توقف مؤقتا سنة 1983. لماذا هذا الحوار مع بولان فييرا، الذي سبق له أن كتب بشكل أو بآخر، مجمل ما سيقوله لنا، والذي كتب وبكل تأكيد أكثر من أي شخص آخر عن الأفلام الافريقية وعن مشاكل هذه السينما «الشابة» التي ظهرت مع استقلال الدول الافريقية ؟ سوف يكون مبرري الأول ذو صبغة عاطفية : إنها الصداقة. إن الذين لا يحترفون الحديث - على أن المحترفين يعترفون بذلك أيضا - يعرفون أننا لانتحاور بطلاقة مع أي شخص، ومرجع ذلك لسبب بسيط هو أن التحاور إشراك للآخر وكسب لتعاطفه وتواطئه، إنه، يحمل في طياته نوعا من الانصهار المتبادل لكل طرف في الاخر.... فاللقاء يرتكز لا محالة على طرح أسئلة، تتوخى غالبا درجة قصوى من الموضوعية، غير أن هذه الأسئلة، في هذا النوع من العلاقات، نختار طرحها على شخص محدد ولا نود طرحها على آخر ولو كان على نفس المستوى من الكفاءة. هذا يعني أن الأمر لا يتعلق باستمارة وأننا نجازف بخطر السقوط في الذاتية.

هكذا يتحول التحاور إلى شهادة، وهذا، دون شك، هو الأمر الذي يستهوينا إلى درجة كبيرة في حالة هذا المؤرخ - السينمائي الذي شاهد كل أفلام قارته وشارك في كل تظاهرات سينمائييها. إن بولان فييرا كمؤرخ ومدون، يشهد أكثر مما يحكي، فأعماله النقدية وكتبه حررت غالبا في صيغة المبنى للمجهول، وهو يذهب أبعد من ذلك حين يتحدث حتى عن إنجازاته الخاصة بصيغة الغائب. أما كسينمائي، فهو ينفق من طاقاته العملية في سبيل التوثيق والتنظيم وإدارة الانتاج أكثر مما ينفق في أعمال خاصة، وحين ينجز فيلما روائيا فإنه يستقي من الحكايات التراثية، وبالنسبة لفيلمه المطول الوحيد، «تحت الاقامة الاجبارية» En résidence surveillée فقد استلهم من «المحيط السياسي السائد»(3). الشيء الذي يعني أن بولان فييرا، على كل هذه المستويات وبالنسبة لكل هذه الممارسات، «يتجاوز» ذاتيته الخاصة إلى أقصى حد بالرغم من «الحضور» الدائم، طبعا، لتلك الذاتية. وهذا الحضور بالضبط هو ما حاولت، وبجهود

واعية إلى حد ما، إحقاقه وإعادته إلى نصابه، وهنا وجب أن أكون أكثر وضوحا بخصوص لقاءاتنا المتتالية؛ فمن المؤكد أنني لم أكن أعرف في البداية، حين لقائنا الأول بالمهرجان الدولي للفيلم والتبادلات الفرنكفونية بمدينة نامور في شتمبر 1978، أن الأمر يتعلق بمنطلق «لمتوالية»، كما لم أكن أعرف أنني سأكون ضمن لائحة الممثلين في فيلم «تحت الاقامة الاجبارية» في دور صحفي...

لن أذهب إلى أبعد من هذا الحد في تقديم بولان فييرا، فشخصيته وتجربته كإنسان وكسينمائي «تعبر» أحاديثنا في أكثر من محطة. أريد فقط أن أؤكد أن الأمر يتعلق بأحاديث ليس إلا، وأنني حرصت أكثر ما يمكن على أن يبقى الأمر كذلك. يمكن أن يحصل شعورا ما بالأسف على عدم وجود الأجوبة الشافية على كل الأسئلة التي يمكن طرحها، كما حصل لا محالة لأحدنا، ومن حين لاخر، أن أبتعد عن الموضوع، بالاضافة إلى كون إنتاجات مخاطبي تأتي غالبا بعناصر ومعلومات أوفر... إلا أن الهدف من شهادة مثل هذه لايكمن في إبراز «كل الحقيقة»، بل تلك الحقائق التي تتدافع في الذهن في لحظة معينة من مسار حكايته. وبذلك يضحى من المحتمل أن نكون غير بعيدين من عمل المؤرخ نفسه، على أن الأمر يتعلق بمؤرخ وعي، يسعى إلى التقاط صور هذا الوعي في أنسب اللحظات. وسأترك للقارىء حرية التفسير والبحث عن شهادات أخرى أو وثائق أخرى، كما أنني سأقتصر في هوامشي الخاصة على إعطاء توضيحات تنحصر غالبا، زمنيا، في الفترة التي أجري فيها الحديث. وعلى أية حال، يبقى من الواضح، أن تاريخ السينما الزنجية الافريقية لا زال في بداية الطريق.

بيير هافنير Pierre Haffner

ستراسبورغ، فبراير 1984.

الحوار الأول

نامور (بلجيكا)،
17 شتمبر 1978

هل هناك حقا تجربة سينغالية ؟

- إنك تسير مصلحة السينما بوزارة الاعلام بالسينغال، فهل بإمكانك إعطائي فكرة عامة عن التجربة السينغالية في إنتاج وتوزيع الأفلام ؟

- يجب التساؤل أولا عما إذا كانت هناك حقا تجربة سينغالية ؟ لقد سبق أن سجلت فعلا بعض المحاولات الفردية... في البداية كنت أمثل بشكل ما مركز هذه الانتاجات بحكم مسؤوليتي كمدير لمصلحة السينما بوزارة الاعلام التي كانت تتوفر عمليا على كل ما كان من الممكن أن يوفره السينغال في مجال تجهيزات الانتاج السينمائي؛ وهكذا فعلاوة على ما كنا ننجزه من إنتاجات تتعلق بالأخبار السينغالية، كان بإمكاننا مساعدة إنتاجات حرة : إنتاجات Samb, Sembene إلخ... لقد ساعدت هذين المخرجين في البداية، بعد ذلك تكفلت بمسؤولية إنتاج أفلامهم إما وزارة التعاون الفرنسية (5) أو هيئات أخرى مقابل حقوق التوزيع غير التجاري التي كانوا يتقاضونها مسبقا للتمكن من إنهاء أعمالهم.

- تتحدث عن هيئات أخرى غير وزارة التعاون ؟

- أجل، كانت هناك هيأة «الأخبار الفرنسية» التي سبق لها أن تدخلت كشريك لهيأة «الأخبار السينغالية».

فالأفلام الأولى، «بوروم ساريت»(6) (Borom Sarret) أو «وذاب الثلج»(7) (Et la neige n'était plus)، تم إنجازها في هذا الاطار، في حين تابعت من جهتي، صحبة المجموعة التي كانت تعمل معي، إنجاز دوريات وأخبار مصورة لفائدة الحكومة. بعد ذلك أنجزنا وبنفس الطريقة تقريبا فيلم «السوداء...»(8). ثم جاء مشروع فيلم «الحوالة»(9) سنة 1968 الذي تقدم به Sembene للمركز الوطني للسينما بباريس، لأن اتفاقيات التعاون بين السينغال وفرنسا التي كان يجري بها العمل انذاك كانت تجعل من السينغاليين ومن كل أفارقة المستعمرات الفرنسية السابقة بصفة عامة، مواطنون دووا امتياز، يتمتعون عمليا بنفس امتيازات الفرنسيين... وفي سنة 1974 تمت مراجعة بعض هاته الاتفاقيات بحيث أصبح من المفروض الحصول على تأشيرة للخروج من السينغال كما حصلت مشاكل فيما يتعلق بدخول السينغاليين إلى التراب الفرنسي والفرنسيين إلى التراب السينغالي على إثر إحداث ضمان العودة إلى أرض الوطن يعني ضرورة امتلاك تذكرة العودة... فالأشياء تعقدت وتصلبت فيما يخص تنقل الأشخاص وفيما يخص التعاون، لكن Sembene حصل سنة 1968 على «تسبيق عن الدخل» من المركز الوطني للسينما تمكن من إنجاز فيلمه ضمن شروط احترافية.

أخطاء كثيرة على مستوى تقنية الاخراج وعلى مستوى التركيب التعبيري والكتابة السينمائية.

وزارة التعاون لم تساهم بأي شيء في إنجاز فيلم «الحوالة» ؟

إن مبدأ المركز الوطني للسينما يتلخص في كون المساعدة تمنح إما للمخرج أو لكاتب السيناريو أو للمنتج. وعندما تمنح للمخرج فمن المفروض على هذا الأخير أن يتعامل مع منتج فرنسي. وبالنسبة «للحوالة» فلقد وصلت المساعدة إلى مبلغ 300.000 فرنك فرنسي الذي مكن من إنجاز الفيلم بالاشتراك مع الوكالة الفرنسية للفيلم (Comptoir Francais du film) فيما يخص الانتاج. بعد ذلك تابع Sembene مسيرته في حين اتجه مخرجون اخرون نحو شركتي التوزيع COMACICO و SEGMA (10). ولقد كانت هذه الأخيرة أكثر تفتحا حيث شاركت مثلا في إنتاج فيلمي جونسون طراوري Johnson «الفتاة الشابة»(11) (Diankhz-Bi) و«المرأة»(12) (Dieghe-Bi) وقامت بمجهودات كبيرة في توزيعها مكنت Jhonson من الحصول على إمكانيات مادية ومتابعة إنجاز الأفلام. على أن المخرجين الأفارقة في تلك الفترة لم يكونوا يعيرون أهمية كبيرة للجودة التقنية حيث كان يهمهم في الدرجة الأولى إنجاز مشاريعهم والتمكن من عرض أفلام على الشاشات السينمائية وعندما نقوم بتحليل هذه الأفلام على مستوى تقنية الاخراج وعلى مستوى التركيب التعبيري والكتابة السينمائية نكتشف أخطاء كثيرة... لقد تم العمل على هذا المنوال إلى حدود 1974/1973، وبموازاة هذه المسلكيات الفردية كان هناك تنظيما للسينمائيين السينغاليين في شكل جمعية وطنية.

- ما هو عمر هذه الجمعية ؟

لقد تأسست سنة 1967/1966 مباشرة بعد إنعقاد المهرجان العالمي للفنون الزنجية Festival International des Arts Nègres.

- لقد تأسست قبل الجامعة الافريقانية للسينمائيين (FEPACI) بحيث كانت بشكل ما نواة لها.

- نعم، لقد خرجت الجامعة الافريقانية للسينمائيين إلى الوجود سنة 1972 بقرطاج، لكن هذا التأسيس سبقه سنة 1971 بالجزائر العاصمة مشروع تنظيم دقيق. ولقد لعب السينغاليون الدور الاساسي في تأسيس هذه المنظمة.

استمرار إنجاز الأفلام بطريقة فردية وشخصية - «العقبانية» -

- هذا أمر غير متوقع شيئا ما. فهل يعود ذلك إلى امتلاك السينغال لتقاليد قوية في التنظيم ؟

- أكيد. ولا يجب أن ننسى أنه بالسينغال، عكس عدة بلدان إفريقية، وجدت «الامة» قبل إنشاء «الدولة» فهذه الجمعية أسست من طرفنا نحن الاوائل أو لنقل أنها كانت من مبادرتنا لقد قلنا لانفسنا قبل أن يتفق الجميع على ضرورة خلق جمعية يجب بكل بساطة خلق نواة تضم مجموعة من الاشخاص ينظمون. يوجدون هياكل للاستقبال ويهيئون أنظمة أساسية، بعد ذلك سينخرط اخرون... مع ذلك لم يتم الامر بهذا الشكل ويرجع ذلك إلى كون الشبان كان يدورون في فلك تحركه قوى استعمارية جديدة، إنهم كانوا يقولون بأن الاوائل يريدون التحكم في كل شيء، بأن هناك سامبين (Sembene)، أنا، (Samb) واخرون... لقد كانت لنا مسحة يسارية قوية ! وهكذا أسست القوى المحافظة جمعية منافسة لتصبح هناك جمعيتان للسينمائيين بالسينغال، لكن بعد سنة ونصف، حوالي سنة 1970، اقتنعنا بعبثية هذا الامر وتم تنظيم اجتماع عام أدمجت على إثره الجمعيتين مع الاحتفاظ بتسمية جمعية الاوائل جمعية السينمائيين السينغاليين المتحدين. هنا سأقوم بجرد سريع للاحداث. فلقد استمر إنجاز الافلام بطريقة فردية، شخصية، يغني «العقبانية» («mégotage»)[13]، وبحكم موقعي، كنت أملك إمكانيات التسيير، لكن هذه الامكانيات لم تكن لتمكنني من إنجاز فيلم مطول، وأعترف هنا أنه كان بودي إنجاز فيلم مطول انذاك. لقد شغلت منصبي منذ 1960 وكان بإمكاني استعمال وسائلي لانجاز فيلم مطول، لقد

كان ذلك ممكنا، لكن وجهة نظري كانت تتجه نحو إنجاز مجموعة من الاشرطة القصيرة ومساعدة الاخرين على إنجاز أفلام، لانني كنت أعتقد أن وضعيتنا ستتحسن أكثر مع ازدياد عددنا ففي سنة 1966 أنجز سامبين (Sembene) فيلمه المطول «السوداء...»، لكنه في النهاية لم يكن فيلما مطولا ! لقد انطلق سامبين (Sembene) في إنجاز فيلمه دون تحديد مسبق، وبعد انتهاء عملية التوليف اكتشفنا أن مدة عرض الفيلم تبلغ 65 دقيقة وبذلك وجب تصنيفه ضمن الافلام المطولة الا أنه وبالرغم من اشتراك هيأة «الاخبار الفرنسية» في الانتاج، لم يكن من الممكن تسجيله كفيلم مطول فرنسي - سينغالي ويرجع ذلك لعدم احترام معايير الانتاج المشترك.. فمدير التصوير كان فرنسيا[14] لكنه لم يكن يتوفر على البطاقة المهنية ! إضافة إلى أن هذا الانتاج المشترك لم يتم تسجيله في البداية بالمركز الوطني، وبعد ذلك طلب هذا الاخير إزالة 5 دقائق من الفيلم ليصبح عرضا قصيرا، وفي اخر المطاف سجل الفيلم بالمركز الوطني كعرض قصير، وحصل على جائزة جان فيكو (Jean Vigo) ولم يتم عرضه كفيلم مطول الا في حالات قليلة : فالخمس دقائق المنجزة بالالوان بعنتيبة (Antibes) غالبا ما تختفي.

وفي سنة 1973، وأمام ضغط جمعية السينمائيين الذين طالبو بوضع أسس للعمل السينمائي، قررت الحكومة تأسيس «مكتب السينما»، وهو إلى حد ما عبارة عن صورة مصغرة للمركز الوطني للسينما، قصد الاهتمام بكل المشاكل المطروحة في مجال السينما، وعين على رأسه السينمائي إيف ديان Yves Diagne[15] كما عين لمساعدته سينمائي اخر تيديان اف Tidiane aw[16]. إلا أن هذه التجربة طغى عليها الارتجال ولم تعط شيئا يذكر نظرا لغياب سياسة سينمائية واضحة واستمر الوضع على هذا الحال إلى أن قررت الحكومة، على إثر تدخل بليز سانغور Blaise Senghor حفيد الرئيس، تنظيم شركة للانتاج. ولقد تأسست فعلا هذه الشركة سنة 1973...

مجاملة الأصدقاء والضغوط السياسية.

- ما هي التسمية التي أطلقت على هذه الشركة انذاك.

الشركة الوطنية للسينما، لقد تأسست وعين رئيسا - مديرا عاما لها، وكان الشخص المعين يشغل منصب مدير ديوان وزير الثقافة انذاك. قلت حينما : سيكون الوضع مريحا إذا كان الرئيس - المدير العام من كبار هواة السينما، فإذا كان مثل شريعـــة[18] أو سادول Sadoul[19]، اللذان يجبان السينما دون أن يشاركا في اخراج الافلام، سيكون جد متفتح على كل أماني ورغبات واقتراحات السينمائيين... لكن الحقيقة كانت غير ذلك بحيث اتضح أنه لم يكن يحمل حبا خاصا للسينما كما اتضحت عدم أهليته للتسيير الاداري، لقد كانت هذه الشركة شبه عمومية وكان من الفروض أن تساهم فيها الدولة ب 51 % على أن تكون مساهمة شركتي COMACICO , SECMA والرابطة السمعية - البصرية الدولية - التي انبثقت عن وزارة التعاون الفرنسية وكذا أربعة أو خمسة أبناك ب 49 % . أما رأسمال الشركة فقد كان من المفروض أن يصل إلى مبلغ 1.200.000 فرنك فرنسي، لكن المبلغ الذي تم رصده فعلا لم يتجاوز 920.000 فرنك فرنسي، وعندما ندقق الحسابات نجد أن مساهمة الدولة بلغت 70 إلى 75 % : لقد كانت الشركة تحصل على الارصدة من مختلف الابناك بضمان من الدولة. فالرئيس - المدير العام نظم شركته بطريقة سيئة للغاية. لقد كان عليه أن ينظمها على شكل شركة حرة : جمع السيناريوهات، قرائتها والاهتمام بتلك التي تمتلك قيمة ثقافية أو تربوية، والتي تقدم مشاريع قابلة للاستغلال الايجابي ولو تطلب الامر الاستعانة ببعض السينمائيين.. بدل ذلك تم التركيز، مع الاسف، على الاداريات، حيث شكلت لجنة القراءة من أشخاص غير مؤهلين للقيام بقراءة سليمة لتقطيع معين، أضف إلى ذلك مجاملة الاصدقاء والضغوط السياسية...

- نستقرىء من كل هذا تنحية كل الاوائل وعدم إشراكهم في الامر.

- أجل، لقد تمت تنحيتهم عمليا... لقد اتضح لي بعد شهرين أو ثلاثة ضعف مستوى الرئيس - المدير العام ذلك أنني لم أكن لاتصور حماقة تصل إلى حد الدخول في انجاز خمس مشاريع لافلام مطولة دفعة واحدة في وقت تنعدم فيه التجهيزات الضرورية إضافة إلى عدم القيام بأية دراسة للعرض والطلب وبأية مقاربة تدريجية : لقد كان من الافضل في البداية فتح الطريق بإنجاز فيلمين مطولين لكسب ثقة الابناك...

لقد تم إنجاز الافلام الخمسة، وكان أولها «السوار البرونزي» (Bracelet de Bronze)[20] الذي رفض سيناريه أول الامر تم قبل بعد تدخل أحد مستشاري الرئيس الفرنسيين، لقد تمكن تيديان اف من المساهمة في إنجاز هذا الفيلم، واكتشف الرئيس المدير العام ضرورة تجاوزه لهذه الدائرة المحدودة... في هذه الاثناء كنت اشتغل مع سامبين Sembene كمدير للانتاج وكنا قد جمعنا الامكانيات المادية الضرورية لانجاز فيلم «خالا» Xala[21] قال لنا كوردا ساف Korka sow حينها : بما أنكم تعدون لانجاز Xala، فإنني أساهم معكم في الانتاج ! وقبلنا لما كان من المفيد بالنسبة لنا الحصول على إمكانيات إضافية، وهكذا أنجز فيلم دون أن يقدم سيناريه لاية لجنة... وهذا بالضبط ما كان يجب أن يعمل به الرئيس - المدير العام فيما يرجع إلى اختيار المواضيع، وكان Xala عمليا الفيلم الوحيد الذي تمكن من تغطية مصاريف إنتاجه.

فشل المسؤولين في تنظيم الانتاج واستمرار إرادة العمل لدى السينمائيين.

- ما هي الافلام الثلاثة الاخرى ؟

هنـــاك فيلـــم «نديانكـــان» Diangane N'[23] للمخرج جونسون طراوري وهو فيلم صادق ثم «باكس» Baks[24] للمخرج تيام مومار Momar Thiam وهو فيلم جيد لكنه ينتهي إلى خاتمة معارضة تماما لما كان يود الوصول اليه، ذلك أنه في نهاية المطاف مجد استعمال المخدات في الوقت الذي كان يريد محاربتها ! ولقد منع الفيلم على الاشخاص الذين يقل سنهم على 15 سنة، ثم لا يتجاوز سنهم 18 سنة، بعد أن لوحظ أن البطل يمثل نموذجا سيئا بالنسبة للشباب... بعد ذلك شرعت الشركة في إنجاز عدة أفلام من بينها «الاختيار» (L'option)[25] للمخرج تييرنو ساف Thierno Sow لقد تمت المشاركة في الانتاج (في الوقت الذي لم تتم فيه مشاهدة اللقطات التجريبية !) وفي نهاية المطاف كان الفيلم خسارة كبرى وأعتقد أن إنتاجه كلف 500.000 فرنك فرنسي.. لقد كانت الشركة تحصل على الاموال من الأبناك ما دامت الدولة تعطي الضمان على ذلك، لقد كانت بكل بساطة جهازا بيد الحكومة بينما كان الوضع يحتم عكس ذلك ! كان يفرض عليها كل شيء، يقال لها : تكفلي بهذا، تكفلي بذاك !...

لقد تم إذن إنجاز الافلام الخمسة المذكورة بالاضافة إلى أفلام قصيرة، ثم تحميضها بالمختبرات الفرنسية وسحبها في أشرطة من فئة 16 مم، وكل هذه الافلام، التي كان يدعى أنها إنتاجات مشتركة بين الشركة الوطنيـــة والمخرجين، ثم تسجيلها في إسم الشركة الوطنية، الشيء الذي يؤكد أن السينمائيين السينغاليين أرادوا الاستفادة من الشركة لحساب أفلامهم الخاص : لقد كانوا يحتسبون أجور عملهم، وعمل التقطيع إلخ... ويسجلون 50 % في حين أنهم في نهاية المطاف لم يدفعوا ولو مليما واحدا، كل شيء كان يؤدى من طرف الشركة، فوق هذا كله لقد كنا تابعين للتشريع الفرنسي، وفي هذه الحالة لا يمكن لاي شخص أن يساهم بمجموع أجر عمله، ففي هذا التشريع لا يمكن رصد أكثر من نصف الاجر... وإذا ما قمنا بحساب دقيق لمساهمات الاشخاص الفعلية سوف نجد أنها لم تتجاوز 15 % الشيء الذي لا يحق معه التحدث عن إنتاج مشترك بالمعنى المتعارف عليه. وهكذا بدأ كوردا ساف (Korka Sow) يفقد السيطرة على زمام الامور خلال تلك الفترة، وابتداء من 1975 بدأنا نستشف نهاية الشركة، ثم شاع، سنة 1976 خبرا مفاده أن الشركة سيعاد تنظيمها، لكن الوزير الاول قرر في النهاية حلها نظرا لسوء تسييرها الاداري... والكل عاجز، في الوقت الراهن، على تقديم حصيلة للحسابات، فإرادة العمل السينمائي مستمرة لدى السينمائيين بينما انتقل الرئيس - المدير العام إلى الشركة الوطنية للمالية ! إنها وضعية مأساوية! عندما حلت الحكومة الشركة، طرحت أسئلة كثيرة من طرف العديد من السينمائيين، ومن طرف الجمعية كذلك فإذا كان الامر يتعلق بسوء التسيير الاداري يجب أن يبحث في أسباب ذلك، أما إذا كان الامر يتعلق بشخص معين وجب تغييره ما دام المبدأ مقبولا... على أننا كنا نرغب بالخصوص في خلق تنظيم مشابه للتنظيم الكندي، مكتب وطني للسينما، يمكن من إنتاج افلام بفضل التسبيق عن الدخل وبفضل النسبة المستحقة كرسوم للدخول.

- كيف يمكن تنظيم التسبيق عن الدخل ؟

- بفرنسا تأخذ الدولة س % عن كل تذكرة ويتم تحويل هذا الرصيد لصندوق خاص؛ بعد دراسة السيناريوهات يقول المركز الوطني للسينما كلمته ويدفع جزءا من تمويل الفيلم؛ فإذا حصل الفيلم على مداخيل وجب على صاحبه إعادة تسديد ما أخذه وفي حالة العكس فإنها خسارة هينة ! وهذا أمر ممكن بفرنسا لان الهيأة التي تمول هي نفسها المكلفة بمراقبة مداخيل العروض وبالتالي فهم يعرفون بالضبط قيمة مداخيل فيلمك وحتى في حالة بيعه بالخارج فإنك تمر بالضرورة عبر قناة المركز الوطني، وهكذا، فبعد ثلاث سنوات - وهذه فترة معقولة - تتم معرفة ما إذا حصل الفيلم على مداخيل أم لا. بالنسبة لنا لم تتم الامور بهذا الشكل لان الحكومة قامت بتنظيم السينما على شكل شركة شبه عمومية. ولما كانت الشركة الوطنية للسينما أول شركة سينمائية تأسست بالسينغال فلقد كلفت في نفس الوقت بالانتاج وبالتوزيع؛ وفي تلك الفترة بالذات قررت شركتا التوزيع SECMA, COMACICO بيع قنوات توزيعهما، وحين تقدمت شركت U.G.C[26] لاقتنائها كان رد فعل الحكومة كالتالي : لا، لا يعقل أن نستبدل شركة فرنسية حرة بأخرى مثيلة لها، بل سنحاول تنسيق الجهود عن طريق خلق شركة شبه عمومية. وتم ذلك فعلا وبلغت مساهمة الدولة 80 % بينما ساهمت U.G.C بـ 20 % ، على أن حصيلة حسابات الشركات السابقة تم ضبطها على أساس أن تتحمل الشركة الجديدة تبعاتها. ولقد أطلق على هذه الاخيرة اسم شركة الاستيراد والتوزيع والاستغلال السينمائي (SIDEC) أما COMACICO و SECMA فقد أسستا شركة أخرى قصد التمكن من متابعة توزيع الافلام في البلدان التي لا تتوفر بعد على شركات وطنية، أطلقا عليها اسم SOPACIA، مقرها بدكار وتمر عبر قنوات لا حصر لها من الوساطات عن طريق U.G.C. وشركات أخرى. تأسست شركة التوزيع (Sidel) إذن سنة 1974 وكان تنظيمها معقدا للغاية، لدرجة أنك تجد عمليا موظفين رسميين في كل منصب...

التمويل للسينغال وحق القرار لفرنسا.

- لقد تأسست SIDEC على أنقاض جزء من شركتي COMACIO و SECMA، فأين كانت مقرات هاتين الشركتين قبل ذلك ؟؟

- بدكار. COMACIO كانت في البداية مستقرة بالمغرب، وانتقلت إلى دكار سنة 1926. أما SECMA فكانت تمول من طرف BIAO... هاتان الشركتان، اللتان تم استرجاعهما من طرف الدولة السينغالية و U.G.C.، احتفظتا بكل موظفيهما، وهكذا أصبح لكل منصب موظفين رسميين اثنين، وبالطبع فقد تحول الوضع إلى كارثة لم يخفف من حدتها تعيين مجلسا إداري تحت رئاسة بليز سانغور وبمساعدة ممثل عن U.G.C. فعلى مستوى دكار كان هناك مديرا عاما « إيف ديان » Yves Diagne) ومثيله الفرنسي. ولما كان من المستحيل اتخاذ أي قرار دون موافقة باريس على ما يجري بدكار، فلقد كانت الامور تسير بطريقة سيئة للغاية.

- مع أن السينغال يملك 80% من الرأسمال.

- لقد كان الطرف الفرنسي هو المالك لحق القرار لانه هو الذي يزود بالافلام، وحتى على مستوى السينغال فقد كان من الضروري جمع توقيعي المدير العام السينغالي ومساعده الفرنسي... فلاقتناء أبسط الاشياء، المسامير مثلا، كان من الضروري الحصول على التوقيعين ! وهكذا استحال تسيير الامور بطريقة سليمة، وبالتالي عرفت الشركة وضعية مالية متدهورة إن لم نقل مأساوية؛ وبالرغم من ذلك فلم يتم حل الشركة، بل أعيد تنظيمها وتم تعيين عبد الرحمن توري كمسؤول وحيد، رئيسا - مديرا عاما. ولما كانت الوضعية المالية مأساوية فقد تخلت الدولة عن عائداتها الضريبية لفائدة الشركة... لقد كانت السلطات العمومية تحصل 30% من المداخيل، مقسمة مناصفة بين الدولة والبلدية، أما باقي المداخيل أي 70% فيقسم بين الموزع (30%) والمنتج (40%). وبفعل تخلي الدولة هنا عن حصتها الضريبية لفائدة الشركة - وهذه الحصة كانت تصل تقريبا إلى 3 ملايين فرنك فرنسي - ولمدة عدة سنوات، مكن هذه الاخيرة من معالجة الموقف. ولقد أعطيت كامل السلط للرئيس - المدير العام قصد التمكن من إصلاح الوضعية المالية، فقام فورا بإحالة عدد من الموظفين على التعاقد كما قام بتسريح اخرين ذاهبا بذلك إلى حد خلق مشاكل اجتماعية دون أن تتدخل الحكومة. وهكذا أصبحت SIDEC في الوقت الراهن تحصل على أرباح.

- وكيف توظف هذه الارباح ؟

- إنها تريد إصلاح كل القاعات السينمائية بالبلد، كما تعتزم تشييد مجمع من ثلاث قاعات بدكار. ذلك هو التطور الظاهري الذي حصل في مجال الانتاج والتوزيع بالسينغال. أما الحقيقة الصارخة فتكمن في إعدام أية نية تمكن من إنتاج الافلام مع اختفاء الشركة الوطنية. وبعد أن وعت الحكومة هذا المشكل، بفضل تحركات السينمائيين بالخصوص وكذلك الجمعية التي تدفع دائما بالعملية إلى الامام...

- تعني « سامبين » وأنت !

- أبدا ! هناك حركة السينمائيين؛ هناك « سامب » مثلا، ثم شبان مثل N'Gaido Ba, Ben Diogaye Beye والشبان الذين يتخرجون من المدارس... إن الامر بالنسبة لهم ذو أهمية قصوى، إنهم يتخرجون من المدارس والامكانية الوحيدة المتاحة لهم، عمليا، هي التلفزة، وهذه الاخيرة تتحفظ إلى حد ما في توظيف السينمائيين... في نهاية المطاف قالت الحكومة بضرورة خلق « قانون للمساعدة ». ما هو « قانون المساعدة » هذا، في حقيقة الامر ؟ لقد تم تخصيص 800.000 فرنك فرنسي لصندوق أو « قانون المساعدة » هذا، على أن رصد هذا المبلغ لا يستهدف تمويل الافلام بقدر ما يستهدف تحمل فوائد السلفات البنكية. بصورة عامة، فعندما يحصل شخص ما على سلف من بنك معين، تكون نسبة الفوائد 13%، والدولة، بموجب القانون المذكور، تمنح 8% شريطة أن لا تتجاوز السلفة مبلغ 500.000 فرنك فرنسي عن الفيلم الواحد. وهنا ندخل حقا في التعقيدات الادارية : ستعين لجنة، تعين بدورها لجينة تعهد إليها مهمة دراسة السيناريوهات؛ واللجنة، التي يرأسها وزير الثقافة، تنتقي ثلاثة مشاريع أفلام تعرضها على بنك معين، دون أن تحدد لنا فيما إذا كانت الحكومة قد ضمنتنا لدى لا يمكن أن يكون فيه الاملا إلا كذلك ما دامت الدولة هي التي قدمت هذه المشاريع للبنك ! فهذه هي الطريقة الجاري بها العمل في الوقت الراهن، ولم يؤخذ أي قرار نهائي لحد الان؛ فلقد تم وضع السيناريوهات وقالت اللجنة كلمتها في البعض منها، وعلى اللجنة أن تختار الان ثلاثة من بين السبعة أو الثمانية سيناريوهات المسجلة. أما السينمائيون فهم غير متفقون على حصر الحد الاقصى للسلفة في مبلغ 500.000 فرنك فرنسي ويطالبون برفعه إلى 800.000 فرنك فرنسي لانه يستحيل في الظروف الراهنة إنتاج فيلم جيد بأقل من ذلك. بالاضافة إلى ذلك فهم يعترضون على كون الحكومة تتحمل فقط 8% من الفوائد خصوصا وأن نسبة الفوائد لا تصل إلى 13% حين يتعلق الامر بهيأة رسمية بل تنحصر غالبا في 5%...

لقد قلنا : لا ! إننا نعرف جيدا هذا الميكانيزم ! بالنسبة لهذه المرحلة، سيحاولون إذن دراسة السيناريوهات وحسم عملية الانتقاء، ويبقى للوزير الاول حق التقرير فيما يخص رفع الحد الاقصى للسلفة من 500.000 إلى 800.000 فرنك فرنسي بعدها، فإذا ما استطعنا حصر نسبة الفوائد في 5%، ستدرس الحكومة إمكانية زيادة عدد الافلام التي سيتم إنجازها.

إن المخرجين أنفسهم الذين يتحملون، عمليا، عبىء السلفة؛ ولقد تم إجراء حسابات أفادت أنه إذا ما تم إعفاء الافلام السينغالية من أداء ضريبة الدولة والبلدية وتم حصر حصة شركة التوزيع في 15%، ستعود، عمليا، 85% من المداخيل للمخرج الشيء الذي سيمكنه من استرداد سلفاته البنكية بسهولة... وعلى أية حال فهذا أمر لن يستنزف ميزانية الدولة، لاننا نستهلك خمسمائة فيلم جديد سنويا وأنه ضمن الخمسمائة فيلم هذه سيكون هناك على الاكثر سبعة أو ثمانية أفلام سينغالية، وهي نسبة عديمة الاهمية عمليا. بعد ذلك طالبنا بإنشاء « صندوق للتسبيق » يمول بحصة 15% العائدة للدولة وبتخفيض حصة المنتج - أعتقد أننا كنا قد طالبنا بتخفيض 10% - وبهذه الطريقة كان من الممكن أن نحصل سنويا على مبلغ يتراوح بالتقريب بين ثلاثة وأربعة ملايين فرنك فرنسي. وهكذا يكون من الممكن تمويل بعض الافلام عن طريق « قانون المساعدة »، مع تحمل الدولة لفوائد السلفات، وأفلام أخرى بواسطة « صندوق التسبيق » الذي يمكن التعامل معه كما نتعامل مع بنك، فأربعة ملايين فرنك فرنسي تمكن من إنجاز خمسة أفلام تقريبا، وفي الاخير طالبنا كذلك بأن تسجل كل وزارة ضمن ميزانيتها مبلغ 100.000 فرنك فرنسي يتم تخصيصه لانتاج أفلام قصيرة، ووجود حوالي 22 وزارة سيمكن من إنجاز 22 فيلما قصيرا تهتم بمواضيع تهم هذه الوزارات. لكن الحكومة قالت : لا، هذا الامر سيطرح مشاكل عديدة، من الممكن أن يتم تقديم نفس المشروع لعدة وزارات والحصول على منح متعددة لنفس الفيلم، يجب أن يتم الامر على مستوى الحكومة العامة وسوف نخصص لهذا المشروع مليون فرنك فرنسي بالنسبة لهذه السنة، وهو رصيد يمكن من إنتاج عشرة أفلام قصيرة. وتبعا لذلك شكلت لجنة على مستوى وزارة الثقافة قصد تدارس أمر هذه الافلام التي سيتم إنجازها من طرف مخرجين سينغاليين. وعلى أية حال فمن الضروري أن يتمكن هؤلاء المخرجون من العمل وكسب عيشهم، ومن ضمن المليون فرنك فرنسي يمكنهم أن يأملوا في الحصول على ستة أو ثمانية ألف فرنك فرنسي...

- ويمكن لشركة التوزيع بدورها أن تستثمر في مجال الانتاج بعد أن تكون قد أنهت مشروع إصلاح قاعاتها.

- فعلا، فإمكانية استثمار الارباح قائمة، كما يمكن للشركة كذلك أن تقدم تسبيقات عن الدخل.

- إن تجربتكم في مجال التوزيع إيجابية إلى حد كبير.

- نعم، إلى حد الان.

- هل هناك أيضا تحسن فيما يخص جودة الافلام المعروضة ؟

- حسب الظروف، فهناك الجودة أحيانا والرداءة أحيانا أخرى...

- هل للشركة معايير خاصة في اختيار الافلام ؟

- ذوق الجمهور ! على حد قولها، وفي واقع الامر فإن الشركة تقوم بنشاط تجاري و لا تركز عموما على الجانب الثقافي للافلام. وفي هذا المجال أيضا، طالبت جمعية السينمائيين بتخصيص قاعة خارجة عن نطاق SIDEC تختص في تقديم أفلام ذات طابع ثقافي؛ ويمكن تصورها على شكل خزانة سينمائية تعرض أفلاما يتم الحصول عليها من مختلف الجهات، أفلاما صعبة...

ضاعت منا فرصة فريدة لخلق خزانة سينمائية بالسينغال.

- هل تشكل الخمسمائة فيلم المستهلكة سنويا جزءا من خزانة أفلام في ملكية البلد ؟

- لا، إنها تعود من حيث أتت، و لا نملك أكثر من حق التوزيع؛ وسيكون أمرا هائلا إذا أمكن الاحتفاظ بهذه الافلام !

- في الزايير مثلا، تقف الامور عند حد استغلال خزانة الافلام القديمة، فعمليات الاستيراد تقلصت إلى حد كبير في الوقت الراهن.

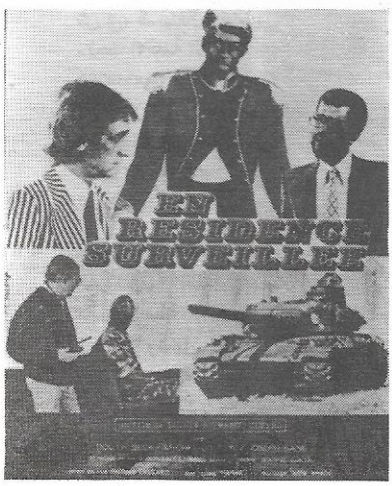
- لقد كانت هذه حالة شركتي COMACICOو SECMA اللتين كانتا تحصلان على حقوق التوزيع لثلاث أو خمس سنوات؛ بحيث كانت هذه الافلام تتجول بإفريقيا بأكملها وحين تعود إلى السينغال، الذي كان بداية ونهاية القناة، يحتفظ بها هناك. ولقد كنت أنوي انذاك تجميع هذه الافلام وخلق خزانة سينمائية لكن فاتني ذلك وضاعت الفرصة...لقد أتلفوا نسخ الافلام بعد انتهاء مدة حقوق توزيعها.

- هل هناك بساحل العاج شيئا يماثل تجربتكم بالسينغال ؟

- إن ساحل العاج يتابع تعامله مع شركة SOPACIA التي تتزود بالافلام عن طريق U.G.Cو Gaumont وتوزعها عبر قنواتها المحلية بكل من ساحل العاج والكامرون إلخ...

- شكرا Paulin، لقد كان علينا التحدث عنك وعن تجربتك، سنلتقي ربما ثانية بقرطاج.

أجرى الحوار بيير هافنير
نقله إلى العربية : اشويكة إدريس



هوامش :

1 - السينما الافريقية سنة - 1972 - العدد 20 من مجلة «إفريقيا الأدبية والفنية» L'Afrique Littéraire et Artistique الشركة الافريقية للنشر، باريس، 1972، وكذلك «سينمائيو إفريقيا السوداء» العدد 49 من نفس المجلة، باريس 1978.

2 - كتابات بولان سومانو فييرا : بدار النشر «الحضور الافريقي» Editions Présence Africaine :
- «السينما وإفريقيا»، باريس 1969 - «سامبين أوصمان السينمائي»، باريس 1972 - السينما الافريقية من البدايات إلى 1973، باريس، 1975. ومن نشر O.C.I.C/L'harmatan : السينما بالسينغال، باريس / بروكسيل، 1983.

3 - فيلموغرافية موجزة لبولان سومانو فييرا :
- إفريقيا على نهر السين Afrique -sur- seine، ش.ق أنجز بالتعاون مع مامادو سار Mamadou Sarr، فرنسا، 1955.
- ميلاد أمة Une Nation est neé، ش.ق، السينغال، 1961.
- لامب، Lamb ش.ق، السينغال، 1963.
- سينديالي Sindiely، ش.ق، السينغال، 1964.
- مول Mol، ش.ق، السينغال، 1966.
- نديونكان N'Diongane، ش.ق، السينغال، 1966
- السكن الحضري Habitat Urbain، ش.ق، السينغال، 1976.
- تحت الاقامة الاجبارية En résidence surveillée، ش.ط، السينغال، 1981.
- بيراغو ديوب Birago Diop، ش.ق، السينغال، 1981.
- إيبا نديايي Iba N'Diaye، ش.ق، السينغال 1983.

4 - المهرجان العالمي للفيلم والتبادلات الفرنكفونية (اللغة الفرنسية) FIFEF تأسس سنة 1967 بمدينة دينار Dinard وشمل برنامجه في البداية أفلاما «ناطقة» بالفرنسية قبل أن يصبح أرضية «للتبادل» بالنسبة لمجموع جهات العالم الناطقة بالفرنسية؛ ولقد تنقل تباعا بين كل من سويسرا ولبنان أورليانا الجديدة وبلجيكا والسينغال، وحظي بمكانة نشيطة في تاريخ السينما الافريقية إلى حدود 1980 حيث نظم للمرة الأخيرة.

5 - للمزيد من المعلومات حول دور وزارة التعاون الفرنسية يمكن مراجعة الاستجواب الذي أجري مع المسؤول عن هذا الدور جان روني دوبري Jean-Rene Debrix (الذي توفي سنة 1978) المنشور بمجلة «إفريقيا الأدبية والفنية»، العدد 49.

6 - «بوروم ساريت»، إخراج سامبين أوصمان، ش.ق، السينغال، 1962

7 - «و ذابت الثلوج»، إخراج بابكارسامب ماكارام Babacar Samb Makharam، ش.ق، السينغال، 1965. لقد تكون سامب بالمعهد الايطالي «Centro sperimentale» بروما.

8 - «السوداء...» (La noire de..) سامبين أوصمان، ش.ط، السينغال 1966.

9 - «الحوالة» Mandabi، سامبين أوصمان، ش.ط، السينغال، 1968.

10 - للمزيد من المعلومات حول هاتين الشركتين راجع كتاب بيير بوميي Pierre Pommier، «السينما والتطور بإفريقيا السوداء الناطقة بالفرنسية»، بيدون Pedone، باريس، 1974

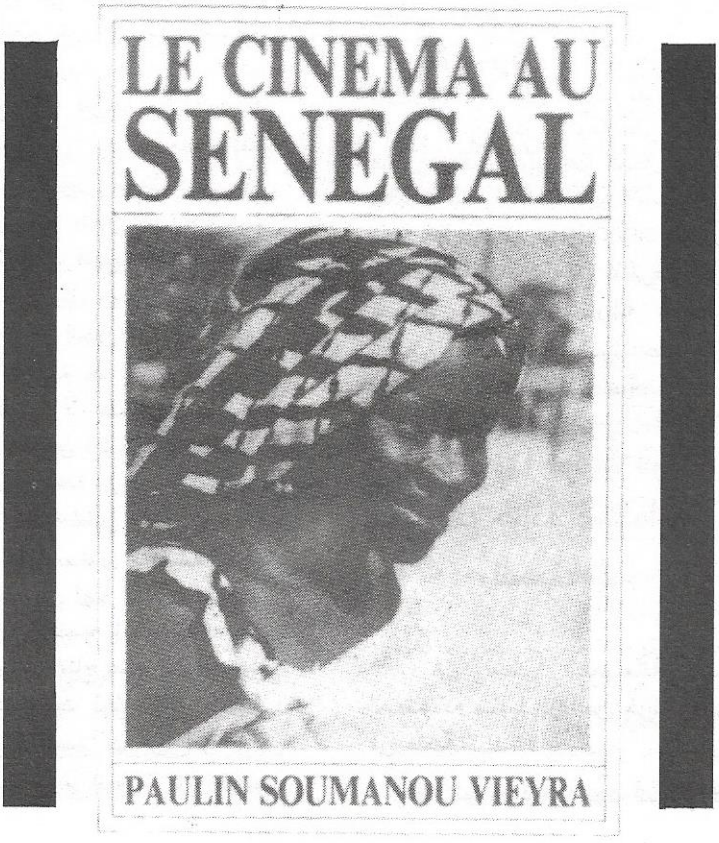
11 - «الفتاة الشابة»، جونسون طراوري، ش.ط، السينغال، 1969، لقد تكون جونسون طراوري بـ«المعهد الفني المستقل للسينما الفرنسية» Conservatoire Indépendant du Cinéma Français بباريس.

12 - «المرأة»، جونسون طراوري، ش.ط، السينغال، 1970.

13 - عبارة مستعملة من طرف سامبين للتعبير عن الصعوبات والعقبات التي تعترض السينمائيين الأفارقة المنتجون لأفلامهم.

14 - لقد كان مدير التصوير هو كريستيان لا كوست Christian Lacoste الذي سبق له أن شارك مع سامبين في تصوير فيلم «بوروم سارين».

15 - لقد تكون إيف ديان بمعهد الدراسات السينمائية العليا بباريس (I.D.H.E.C) وأنجز بعض الأفلام القصيرة.



16 - درس تيديان آف بألمانيا الفيدرالية وسبق له أن أخرج فيلما قصيرا «من أجل الذين يعرفون» Pour ceux qui savent الذي تحول فيما بعد إلى فيلم طويل، 1970-1976.

17 - تخرج بليز سانغور (المتوفى سنة 1976) من معهد الدراسات السينمائية العليا بباريس. ومن بين إنجازاته الفيلم القصير «الماكال الكبير بتوبا» Le Grand Magal à Touba السينغال، 1961

18 - الطاهر شريعة مؤسس مهرجان «أيام قرطاج السينمائية» ومسؤول عن الأنشطة السينمائية بوكالة التعاون الثقافي والتقني (A.C.C.T). من مؤلفاته : «شاشات الوفرة أو سينمات التحرر بإفريقيا» Ecrans d'abondance ou cinémas de Libération en Afrique, SATPEC تونس 1978.

19 - إننا نعرف جورج سادول من خلال مؤلفه الضخم : «التاريخ العام للسينما». Histoire générale du cinéma، أما كونه سبق أن نشر كتاب «سينما الدول العربية» Les cinémas des pays arabes - المركز القومي العربي للسينما والتليفزيون، بيروت، 1966 - فأمر لا يعلم به سوى القليل من المهتمين.

20 - «السوار البرونزي»، تيديان آف، ش.ط، السينغال، 1974.

21 - «خالا»، سامبين أوسمان، ش.ط، السينغال، 1974

22 - - الرئيس - المدير العام للشركة الوطنية للسينما.

23 - «نوبانكان»، جونسون طراوري، ش.ط، السينغال، 1975.

24 - «باكس»، مومار تيام، ش.ط السينغال، 1974.

ومومار تيام هذا مخرج عصامي سبق له أن أنجز عدة أفلام قصيرة بالاضافة إلى الفيلم المطول «كريم» Karim سنة 1971.

25 - «الاختيار»، تييرنو ساف Thierno Sow، ش.ط، السينغال، 1974. لقد درس تييرنو ساف بالمعهد الفني المستقل للسينما الفرنسية وسبق له أن أنجز، بتعاون مع بيير بلونشار Pierre Blanchard وباب ساف Pap Sow، الفيلم المطول «كيريبو، قرية جبريل نديايي» Guereo, Village de Djibril N'Diaye ش.ط، السينغال، 1970.

26 - فيما يخص التوزيع بإفريقيا السوداء الناطقة بالفرنسية، راجع التقرير الهام لبيير روتفيلد. Pierre Roitfeld، «إفريقيا السوداء الناطقة بالفرنسية»، Unifrance Films، باريس، 1980.

واكادوكو 85 - بولان سومانو فييرا

سلم اللقطات

بين تصوير الشيء من مسافة بعيدة والصورة المكبرة لهذا الشيء، هناك مجموعة من الحالات يمكن حصرها في عدد محدد من النماذج بغرض تسهيل التواصل بين مجموع التقنيين أثناء الاخراج. ومجموع هذه النماذج أو أحجام اللقطات هو ما يصطلح على تسميته بـ « سلم اللقطات » Echelle des plans.

ولما كان من ابتكار المخرج، فإن سلم اللقطات لا يحدد انطلاقا من العلاقة بين الشيء المصور والمتفرج، بل انطلاقا من العلاقة بين الشيء المصور والاطار الذي يحتويه. وبإمكاننا تقسيم هذا السلم إلى جزئين، وهي عملية تقودنا إلى تصنيفين، الاول حسب الديكور والثاني حسب الشخصيات.

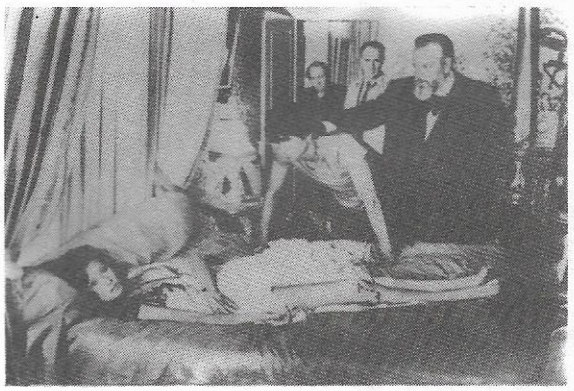
فالتصنيف حسب الديكور يأخذ بعين الاعتبار الاهمية المعطاة لمكونات الديكور داخل الاطار، وهو على الشكل التالي :

1 ـ اللقطة الجامعة Plan d'ensemble هي اللقطة الأساسية التي تصور الديكور في مجموعه أو على الأقل ما هو أساسي فيه.

دجنبر محمد لخضر حمينة

2 ـ اللقطة الجامعة الكبرى Plan de grand ensemble (أو اللقطة العامة Plan général أو اللقطة البعيدة Plan lointain) : هي التي تضع الديكور في إطار أكثر شمولية، وتستعمل هذه العبارة كذلك حين يكون الديكور شاسعا.

لا وجود لهم مصطفى أبو علي



العقد الهائل La décade prodigieuse كلود شابرول Claude Chabrol

3 ـ اللقـطة نصف الجامـعة Plan de demi-ensemble أو (Ensemble rapproché) : هي التي تؤطر قسما فقط من الديكور وتخصص حيزا مهما نسبيا للشخصيات التي تتحرك داخله.

أما التصنيف حسب الشخصيات فيأخذ بعين الاعتبار القسم المؤطر من جسم الانسان وهو على الشكل التالي :

صامبيز انكا Sambizanga سارة مالدورور Sarah Maldoror

4 ـ اللقطة المتوسطة Plan moyen : هي التي تؤطر الشخص بكامل قامته، من القدمين إلى الرأس.

الحق في الحب Le droit d'aimer إيريك لوهونك Eric Le Hung

5 ـ اللقطة الامريكية Plan américain : هي التي تؤطر الشخص في حدود نصف جسمه الاعلى انطلاقا من أواسط فخذيه.

حركة خاطئة Faux mouvement فيم فيندرس W. Wenders

6 ـ اللقطة الاولى Premier plan : هي التي تؤطر الشخص في حدود نصف جسمه الاعلى انطلاقا من صدره.

7 ـ اللقطة الكبيرة Gros plan هي التي تؤطر وجه الشخص إلى حدود كتفيه

ليزا Liza ماركو فيريري Marco Ferreri

8 ـ اللقطة المكبرة Trés gros plan (أو Plan macro) : هي التي تصور قسما فقط من الوجه (الفم أو العينان أو عين واحدة إلخ...).

وحين يتعلق الامر بلقطة مكبرة تصور شيئا ما بدل شخص معين يطلق عليها اسم : Insert.

على أن هذه التعريفات ليست دقيقة جدا ومن الخطأ اعتبارها كذلك لعدة أسباب من بينها :

أولا ـ التسميات الواردة تختلف من سينمائي لاخر ويمكن إضافة تسميات أخرى مثل « اللقطة المقربة » Plan rapproché (تأطير الشخص انطلاقا من وسط جسمه أو صدره بالنسبة للبعض، وانطلاقا من ركبتيه بالنسبة للاخرين، وفي هذه الحالة فإن اللقطة يصطلح على تسميتها أحيانا « باللقطة الايطالية » Plan Italien)، « اللقطة نصف المتوسطة » Plan semi-moyen الخ...

ثانيا ـ إن العاملين بالحقل السينمائي لا يعطون نفس الحجم لنفس التسمية، فـ « اللقطة الامريكية » مثلا يمكن أن تؤطر الشخص انطلاقا من أواسط فخذيه أو من وسط جسمه إذا لم تأخذه انطلاقا من ركبتيه، غير أن هذا الامر لا يستوجب إثارة قلقنا لسبب بسيط يتلخص في كون هذه التسميات تستمد أساس وجودها بوصفها مصطلحات عملية يمكن تدقيقها بنعوث إضافية أكثر تفصيلا، فالمهم هو أن يتمكن مجموع طاقم الفيلم من التفاهم خلال عملية التصوير. أما بالنسبة لهواة السينما والنقاد السينمائيين فهذه التسميات التقريبية كافية للتواصل فيما بينهم.

و لا شك أنه من الضروري والمهم أن نتحدث، ولو بإيجاز شديد، عن الوظيفة الاساسية لكل لقطة. فاللقطات المصنفة حسب الديكور (اللقطة الجامعة ـ اللقطة الجامعة الكبرى ـ اللقطة نصف الجامعة) تكون لها غالبا وظيفة وصفية؛ إنها تعطينا نظرة محددة عن مكان الفعل وتصف لنا الديكور. أما تلك المصنفة حسب الشخصيات فيمكن تقسيمها إلى قسمين : اللقطات الروائية واللقطات النفسية. وهكذا فاللقطات الروائية (المتوسطة ـ الامريكية ـ الاولى) تستعمل لوصف الفعل وتركز أولا وقبل كل شيء على سلوك الشخصيات؛ فيما توظف اللقطات النفسية (الكبيرة ـ المكبرة) في اتجاه الكشف عن الحالة النفسية للشخصيات وتتوخى تمكين المشاهد من الغوص في أعماقها.

عن فرنسوا شوفاسو F. CHEVASSU
تعريب وإعداد : اشويكة ادريس

وثائق

النقد السينمائي بالمغرب العربي

بزوغ النقد السينمائي بالمغرب العربي :

إن الانتاجات السينمائية المغاربية ينظر إليها في الغالب طبقا للنموذج الجمالي التجاري الذي استطاع الغرب بلورته على حساب نماذج سينمائية أخرى ممكنة. وبحسب ذلك فان النقد السينمائي المغاربي ليس إلا صورة سلبية كنموذج من النقد لا يعمل إلا على جعله يعيش استيلابا من طبيعة مزدوجة : ذلك ان هذا النقد المغاربي في الوقت الذي يعترف فيه بكونية النقد الغربي، فانه يمنع نفسه [من ثم] من التفكير في نموذج سينمائي ليس هو ذلك النموذج الموصوف والمفروض من طرف النموذج النقدي الغربي السائد. وهكذا فان عمليتي النسخ والتقليد تعتبران سمتين طاغيتين على النقد السينمائي في المغرب العربي. ويهمنا في الوقت الراهن، أن نقوم برصد بعض المعطيات النظرية التي يمكن أن تتيح توجيه النقد السينمائي في المغرب العربي نحو افاق انبثاق سينما مغاربية.

1 ـ أسباب وضعية التجميد :

ما تجب ملاحظته في البداية هو ضيق الحيز الذي تخصصه الصحافة في المغرب العربي للنقد السينمائي، وكذلك الغياب التام للمجلات المتخصصة في الميدان السينمائي، وهذا كله في الموازاة مع غياب الحد الضروري من الحوافز لدى أصحاب القرارات السياسية فيما يخص الأهمية التي يجب أن تعطى للسينما ولدور النقد السينمائي كعوامل [من شأنها أن] تمكن المغاربيين من التحكم في زمام أمورهم، بمعنى كعوامل تساعدهم في تطبيق ممارستهم على واقع يتحكمون فيه. ومن الملائم هنا أيضا أن نلاحظ كيف أن الخطاب النقدي السينمائي في بلدان المغرب العربي هو خطاب تغلب عليه الذاتوية، ومتقطع ومحدد في إطار قاعدة عامة تتميز بضآلة الاطلاع وهشاشة وضعف الأسس النظرية الواضحة التي يقوم عليها، الأمر الذي يفسر في جزء كبير منه لماذا كان النقد السينمائي في هذه الأقطار غير مأخوذ بعين الاعتبار من طرف السينمائيين المغاربيين رغم كون هذا النقد يزعم أنه يعنيهم مباشرة، وهو الأمر الذي يفسر في نفس الوقت لماذا كان هذا النقد ذاته مهملا من طرف النموذج الغربي السائد الذي يوفر له مع ذلك ميدان عمله الفعلي. وفي الواقع فإن التناقضات الذاتية تبدو مؤثرة في خلق وضع غير عادي بين النقاد والسينمائيين المغاربيين من جهة، وبين النقاد أنفسهم من جهة أخرى، ثم أخيرا ـ بين هؤلاء وبين زملائهم المحسوبين على موجة الرفض الراديكالي للنموذج الغربي السائد داخل البلدان الغربية ذاتها.

وهكذا وانطلاقا من الشروط الاقتصادية [التي لا تعمل لصالح قيام نقد ولا سينما حقيقيين] يمكن أن نلاحظ طغيان ثلاثة نماذج في النقد السينمائي ببلدان المغرب العربي، وهي نماذج يمكن رصدها عبر ثلاثة مستويات تتمفصل فيما بينها ويتم استثمارها داخل النقد المغاربي بصورة يمكن تشبيهها في النهاية بحالة عصابية.

لقد تحتم على سينما أقطار المغرب العربي منذ بداية البزوغ ألا تنطلق إلا بعد اعادة النظر في وضعية السوق السينمائية المهيمن عليها من طرف شركات التوزيع الرأسمالية وعلى رأسها الشركة الاحتكارية الأمريكية المعروفة باسم : (M.P. E.A.A.) (1). وفي جانب ثان فقد فرض على سينما هذه البلدان أن تنطلق منذ البداية من مواجهة النتائج المترتبة منطقيا عن هذه الوضعية والمتمثلة في غياب بنية تحتية [التي بدونها لا يتصور قيام إنتاج سينمائي]، كما فرض عليها كذلك أن تواجه عملية تشويه الأفق الثقافي التي يعتبر الجمهور المتلقي موضوعا لها، هذا الجمهور الذي لا يمكنه ـ والحالة هاته ـ إلا أن يطالب بالمزيد من الانتاج المشوه (بكسر الواو وتشديدها) والذي يساهم في تكريس أسس هيمنة النموذج السينمائي الغربي ببلدان المغرب العربي، وهو الأمر الذي يساهم في العرقلة على ميلاد إنتاج سينمائي محلي. في حين، وهنا تكمن المعضلة، فإن ما يؤخذ على النقاد السينمائيين المغاربيين هو غياب مهول للنظرية الجدلية التي ينبغي توفرها في الميدان الذي يشتغلون به : الحقل السينمائي. إن مثالية هؤلاء النقاد تكمن في كونهم ظلوا يتأرجحون إلى حد السخافة بين الممارسة النضالية المغاربية التي تحتم بالضرورة العمل على ميلاد نقد بناء من جهة وبين ممارسة نقدية تتخذ من التعتيم سلاحا لها، ويضاف الى ذلك السقوط في نزعة ذاتوية بدلا من اعتناق النظرية الموضوعية. وهكذا فان سمتي القدح والسباب، عوض البرهنة والتحليل، هما السمتان الطاغيتان على هذا التحليل. وبهذه الصورة يكون النقد المغاربي قد انصرف إلى تدمير ذاته بنفسه وبالتالي الانتهاء إلى حالة من الاستيهام المرضي. إن هذه الوضعية تشكل عاملا مهما في تكريس هيمنة النموذج الغربي على السوق السينمائية المغاربية.

2 ـ جبهتان في الانبثاق النقدي السينمائي ودور النقد :

إنه لمن الواضح بأن انبثاق سينما مغاربية مشروط بالعمل على إقامة توازن حقيقي بين المستويين الاقتصادي والثقافي. وسيكون مطلوبا من هذه السينما أن تخوض المواجهة إن عاجلا أو آجلا وأن تعمل على خلق سينما من جنسية مغاربية وعلى

فرضها كسينما مؤسسة على إنتاج تراكمي مغاربي دون الاقتصار - فقط - على بعض أفلام المخرجين التي يمكن امتصاصها بسهولة من طرف النموذج الغربي السائد. وبذلك ستنم هذه السينما عن حالة صحية للابداع السينماتوغرافي في أقطار المغرب العربي. والغريب في هذا الأمر أننا لم نر إلى حد الآن أية دولة من دول المغرب العربي قد اتخذت مبادرة الانتاج الوطني ولو على المستوى النظري. بل والاغرب من ذلك أن النقد المغاربي قد تجاهل حتى الآن اتخاذ موقف واضح من هذه الوضعية مكتفيا، بدلا من ذلك، بتوجيه الاتهامات إلى المخرجين السينمائيين وليس إلى الشروط التي تتحكم في توجيههم، فهو لذلك يكون قد اهتم بالنتائج وأهمل الأسباب. وإن رفض الايديولوجيا الممررة بواسطة الأفلام التي تقوم بتوزيعها الشركة الاحتكارية الأمريكية الآنفة الذكر، أو من طرف شركة التوزيع الفرنسية المعروفة باسم (Gaumont) يمكن أن تلجأ هذه الشركات ذاتها إلى التخفيف من حدته وذلك باللجوء إلى توزيع أفلام (جادة) لمخرجين عالميين مرموقين من أمثال : فيلليني وبونويل إذا ما ارتأت هذه الشركات أن أفلاما من ذلك المثيل يمكن أن تذر عليها أرباحا مادية إضافية وهامة. وهكذا فمن أجل الحد من الزيف الذي تمارسه الشركات التوزيعية هاته يصبح من المطلوب العمل في المقام الأول على إغلاق أبواب الأسواق الوطنية أمامها أو العمل على تقليص توغلها في هذه الأسواق في أقل الأحوال. ومن هذه الوجهة - بالذات - يجب طرح مشكل النقد في المغرب العربي، وهو بذلك سيكون قادرا على استرداد واقعه المسلوب من جهة أولى، كما سيساهم - انطلاقا من هذا - في تطوير تناقضات [نظرية] تتميز بالجدية من الناحية النوعية من جهة ثانية، وذلك لأن هذه التناقضات سيتم التعبير عنها بكيفية عقلانية : وهي تناقضات ستتحدد من خلال المواقف السياسية الموضوعية للسينمائيين والجمهور معا، وذلك طبقا لمعايير اجتماعية استطيقية واقتصادية وهكذا فإنه في وضع يتميز بغياب مثل هذه النظرة لاشكالية الانبثاق فإن النقد السينمائي بهذه الأقطار سيبقى محكوما عليه بالاستمرار في الصراع ضد الطواحين الهوائية، وذلك في وقت سيمتلك فيه دائما كل المبررات الديماغوجية اللامجدية لتفسير حالة الضعف التي تلازمه.

النقد المغاربي في مواجهة الجمهور :

يستطيع المتتبع لقضية السينما في المغرب العربي أن يميز بين ثلاثة أنواع من الجمهور :

أ - جمهور يعتبر مهتما بالسينما وممتلكا لمحفزات معينة اتجاه الفن السينمائي، كما يعبر على وعي بالدور التاريخي لوظيفة السينما، ويتكون هذا الجمهور في معظمه من بين فئات الانتليجينسيا في أقطار المغرب العربي.

ب - جمهور المناسبات والفرصة، ويعتبر هذا النوع الثاني من الجمهور أقل وعيا بدور السينما، ولكنه يمتلك هو الآخر بعض المحفزات تجاه هذا الفن، ويتخذ من السينما وسيلة من وسائل الهروب واللهو.

ج - جمهور واسع يتكون أساسا من سكان الأرياف، وهو جمهور يبقى بعيدا عن النقد المكتوب، لكنه قابل لأن يخضع لعمليات التحسيس التي تقوم بها الوسائل السمعية البصرية للاتصال الجماهيري.

وفي هذا السياق ذاته يمكننا إبراز نوعين من العلاقات بين النقد السينمائي المغاربي من جهة وبين جمهوره من جهة أخرى :

أ - علاقات تنبني على نموذج مرجعي ثقافي مشترك.

ب - علاقات تتميز بغياب نموذج مرجعي ثقافي مشترك الأمر الذي يجعلها عرضة لعملية التضليل التي تمارسها إيديولوجية النموذج الغربي السائد.

وبما أن المهمة الرئيسية التي يجب أن يتصدى لها الخطاب النقدي في المغرب العربي توجد في وضع يتعارض من حيث المصلحة التاريخية مع سيطرة النموذج الجمالي والاقتصادي الرأسمالي فإن قيام حوار منظم ومستمر بين هذا النقد وجمهوره يصبح مهمة ضرورية ولازمة. ومن أجل هذا العمل فإن مسألة توفر الدعائم المادية والبشرية تبقى قضية مهمة وضرورية للمساهمة في عملية انبثاق النقد السينمائي في المغرب العربي.

وعند الحديث عن الوسائل المادية يبقى من المفروض إعادة النظر في هيكلة وسائل الاعلام الجماهيرية مع توسيع انتشارها لجعلها قادرة على تلبية الحاجيات الثقافية المتنامية باستمرار لدى مجتمعات المغرب العربي. ولهذا يصبح من اللازم العمل على مضاعفة القوافل السينمائية المتنقلة، وكذا المراكز الثقافية، والخزانات السينمائية الوطنية (السينماتيك) والأندية السينمائية، وخلق وتشجيع المجلات المتخصصة في الميدان السينمائي. وإن توفر هذه الوسائل وتظافرها من شأنه أن يساهم بكيفية فعالة في عملية انبثاق السينما والنقد المغاربيين.

أما فيما يتعلق بالعنصر البشري، فإنه سيتعين على هذا النقد أن يتوفر على حد أدنى من الصرامة الفكرية مع الانطلاق في المقاربات التي يقوم بها من واقع مجتمعات المغرب العربي، وعلى هذا، فإن تأسيس جبهة للنقد السينمائي في أقطار المغرب العربي يمكن إن تكون بمثابة حل ناجع في هذا الصدد، وفي هذا الاطار فإن المطلوب من أية مجلة سينمائية سيتم العمل على خلقها في هذه البلدان أن تأخذ بعين الاعتبار واقع اللهجات واللغات المتميز بالتعدد والاختلاف في هذه الاقطار.

النقد السينمائي المغاربي في مواجهة النقد السينمائي الغربي :

1 - أوجه التشابه والاختلاف بين النقد السينمائي المغاربي والنقد السينمائي الغربي السائد :

إن القيام بتحليل للنقد السينمائي الغربي (وليكن النموذج هنا هو النقد الفرنسي مثلا) يقودنا إلى التمييز بين تيارات متعددة :

1 - نقد سينمائي يميني يصعب معه أي نوع من التعامل المشترك.

2 - نقد تقدمي تقليدي - الذي بفعل ذلك - يؤخذ عليه عدم إعادة النظر في

النموذج السينمائي السائد والذي تتم عبره الهيمنة الاقتصادية الرأسمالية الغربية وهي هيمنة تتجلى في سينيفيليا استيطيقية وسيادة السينمات «الكبرى» وهنا يكمن الاستناد إلى «سولاناس» « Solanas » السينمائي الأمريكي اللاتيني لنصف معه هذا النقد بأنه لا يشكل سوى الجناح اليساري للنموذج الرأسمالي ويوفر ضمانة قوية لاستمراريته.

3 ـ نقد أكثر راديكالية والذي يعيد النظر باستمرار وبكيفية دقيقة في النموذج السينمائي الغربي السائد، وبذلك يلتقي مع كثير من أهداف النقد السينمائي المغاربي المنبثق، ومن البديهي ألا يقوم أي نوع من العمل المشترك إلا مع هذا التيار من النقد شريطة أن يكون هذا العمل مؤسسا على قاعدة من الحوار الخصب المتبادل بين الجانبين.

ومع ذلك، وكيفما كانت أهمية أوجه التشابه الايديولوجية بين النقد في المغرب العربي وبين هذا النقد الغربي الراديكالي الذي يشهد تناميا مستمرا في بلدان الغرب، فإن المحددات التاريخية والسوسيو ـ ثقافية تجعل من هذا الاختلاف أمرا ضروريا ومشروعا بينهما.

وبهدف تعويض الحوار الأصم [غير المنتج] الذي يعيشه النقد المغاربي بحوار أصيل، فإنه يتوجب على النقد السينمائي المغاربي أن يتصلب ويتقوى ليبني لذاته قطبا للتفكير المستقل. وسيكون من الحيوي التفكير في خلق مجلات سينمائية مغاربية في أقرب وقت والتي يجب أن تشكل منبرا تنطلق منها وعبرها استراتيجيا نضالية ضد النموذج الغربي المهيمن.

2 ـ خطاطة أولية لاستراتيجيا مشتركة :

وهكذا فعلى ضوء الملاحظات السابقة فان النقاش الجاري حول النقد السينمائي في بلدان المغرب العربي سينجح في تحقيق أهدافه إذا ما هو أخذ بعين الاعتبار أرضية العمل المشتركة التالية :

أ ـ على المستوى العام :

سواء تعلق الأمر بالنقد المغاربي أم بالنقد الراديكالي الغربي فانه يتعين في كل الأحوال الاستفادة من بيان مونريال الصادر في 1974 والذي يدعو إلى بلورة «نقد وسينما من نوع جديد»، وذلك بالانطلاق من نقط أربعة :

ـ إعادة النظر في سيادة نوع الهواية السينيفيلية التي تقوم على الفصل بين ما هو جمالي وما هو إيديولوجي، مع العمل على تطوير نقد نضالي يقوم بفضح إيديولوجيا السينما المهيمنة والأخذ بعين الاعتبار ضرورة التضامن مع السينمات التقدمية.

ـ التخلي عن الفكرة القائلة بوجود نوع من السينمات «الكبيرة» تستحق التوزيع على الصعيد العالمي في مقابل نوع من السينمات «الصغرى» لا تستحق ذلك.

ـ تغليب المعايير السياسية على حساب المعايير الجمالية المجردة التي تزعم على أنها لا سياسية مع الحث على بلورة جماليات جديدة تستمد أسسها من إيديولوجيا تقدمية.

ـ العمل على خلق اللامركزية في النقد السينمائي.

ب ـ على المستوى المغاربي :

إن النوعين من النقد السابقين يمكنهما، بل ويجب عليهما أن يدخلا في نضال معا وذلك بـ :

ـ العمل على التعريف بالواقع المتناقض لسينما المغرب العربي وبالعراقيل التي تعاني منها (وعلى رأس هذه العراقيل الهيمنة الاقتصادية والثقافية التي تمارسها شركات التوزيع الاحتكارية الأمريكية وحليفاتها).

ـ التصدي لعملية التشويه التي تتعرض لها الأفلام المغاربية من طرف الصحافة اليمينية التي تقوم بإنتاج خطاب فلكلوري إزاء هذه الأفلام مع النظر إليها نظرة احتقار واستخفاف ورياء.

ـ العمل على إنشاء سينمات وطنية أصيلة في العالم.

ـ دعم المهرجانات واللقاءات السينمائية التي تنظم سواء في أقطار المغرب العربي، في القارة الافريقية أو في أقطار العالم الثالث بوجه عام. وفي هذا الصدد يجب تصعيد الحملة ضد هيمنة الفيدرالية الدولية لجمعيات منتجي الأفلام (F.I.A.P.F.) والتي تريد فرض وصايتها على المهرجانات السينمائية التي تقام في العالم الثالث.

ـ العمل على استغلال المنابر التي لا زالت موصودة حتى الآن أمام هذا النقد والتي تتمثل في المهرجانات الدولية، ولكنها توفر منابر مفيدة، وعليه فإنه يتعين إيلاء أهمية أكبر للمهرجانات التي تقام بالعالم الثالث ما دامت هذه المهرجانات الأخيرة تظل خارج هيمنة الشركات الدولية الاحتكارية لتوزيع الأفلام، وهذا هو الاتجاه الذي يجب أن يعمل فيه النقاد السينمائيون.

ـ إن العمل المشترك بين النقد المغاربي والنقد الغربي الراديكالي لا يصبح ممكنا وإيجابيا إلا بالعمل على تكوين كتلة لسينما ثالثة كما حددها كل من سولاناس (Solanas) وجيتينو (Getino) وعلى هذا الاساس يبقى من اللازم خلق جبهة تتكون من النقاد التقدميين في العالم.

مدينة المحمدية : 18 غشت 1974.

ترجمة : بلهاشمي أحمد
مسير أحمد

ساندوا مجلة دراسات سينمائية

لنتعلم التصوير

يرحب الركن باقتراحات وتوجيهات وانتقادات القراء هواة التصوير، كما يعتزم تخصيص حيز لنشر صور الهواة.

ملحوظة : تبعث الصور إلى عنوان المجلة مصحوبة باسم وعنوان صاحبها والطريقة التقنية المتبعة لالتقاطها ونوع الالة.

من إعداد : الرميلي عبد الحميد

- تقديم

نال فن التصوير خلال هذا القرن أهمية متزايدة في حياتنا. فعبر السينما والتلفزيون، والكتب، والمجلات، تمكن فن التصوير من احتلال مكان فسيح في تسليتنا. ويعتبر دوره في الاعلام، والتعليم فريدا في نوعه؛ وبالاضافة إلى هذا الدور الاجتماعي، أصبح التصوير كذلك من الهوايات الاكثر انتشارا في العالم. وهو كذلك وسيلة كفيلة بحفظ وصون تجاربنا الاكثر أهمية؛ كما أنه مناسبة للتعبير عن أنفسنا.

إن الفرق بين صورة عادية وصورة ناجحة، يكمن عادة في تميز الاهتمام، والعناية المنوطة بهذه الصورة. فبالاهتمام، والعناية نتمكن من المرور من مصور مناسبات غالبا ما يخيب أمله بالنتائج المحصّل عليها، إلى مصور « هاو » فخور بما ينجز من صور. إنه ليس من الضروري الحصول على معارف تقنية عالية. إذ يكفي أن نعير التقاط الصورة نفس الاهتمام والعناية التي نعيرها عادة لمجالات أخرى من حياتنا.

II - مما تتركب آلة التصوير ؟

تعمل الات التصوير تبعا لمبدأ واحد. إذ تتركب جميعها من علبة تضم بكرة مستحلب حساس (Pellicule) من جهة وبها بوابة تعريض من الجهة المقابلة. تمكن هذه البوابة الضوء من المرور إلى داخل العلبة. ينطبع الضوء على المستحلب الحساس، فيعطي الصور (السالبة). كل أنواع الات التصوير ابتداءا من أبسطها وأقلها ثمنا إلى الاكثر تطورا وتعقيدا، مخططة وفق هذا المبدأ، كلها ترسل النور على المستحلب الحساس للحصول على الصورة (السالبة Négatif).

في ميدان التطبيق تعد بعض الاجهزة ضرورية لكل الة تصوير (انظر الشكل 1). قبل كل شيء يجب التوفر على جهاز للمراقبة والتصويب (Viseur) يمكن المصور من توجيه الته نحو الموضوع وتأطير الصورة حسب ما يناسبها. أما بوابة التعريض (Ouverture) فيجب أن تكون ممكنة الضبط بواسطة جهاز يطلق عليه سجاف الة التصوير (Diaphragme) لتحديد كمية الضوء التي تسلط على المستحلب الحساس. نجد كذلك « العدسة » (Objectif) التي تجمع الضوء لترسل صورة على المستحلب الحساس. وتتوفر الة التصوير على شاشة متحركة تسمى « الغالق » (Obturateur) تغلق بإحكام بوابة التعريض لمنع تسرب الضوء إلى داخل العلبة إلى حين أخذ الصورة. نضغط إذن على « المطلق » (Déclencheur)، يفتح « الغالق » لفترة جد وجيزة تبعا للضبط (Reglage) المحدد للوقت الضروري فقط لمرور كمية الضوء اللازمة. هناك أيضا جهاز « لف - إعادة اللف » (Dispositif de rebobinage) يمكن من تمرير المستحلب الحساس الذي طبع وإحلال جزء جديد محله أمام

العدسة. وأخيرا الية « إيضاح » (Mise au point) تقوم بضبط وضع العدسة إلى الامام أو إلى الخلف لتحديد أحسن وضع لها بالنسبة للمستحلب الحساس، الذي يعطي صورا واضحة للمواضيع البعيدة كتلك التي هي قريبة من الآلة.

جميع آلات التصوير - باستثناء أبخسها ثمنا - مجهزة بهذه الاجهزة، بشكل أو باخر.

1 - جهاز المراقبة والتصويب (Système de visée)

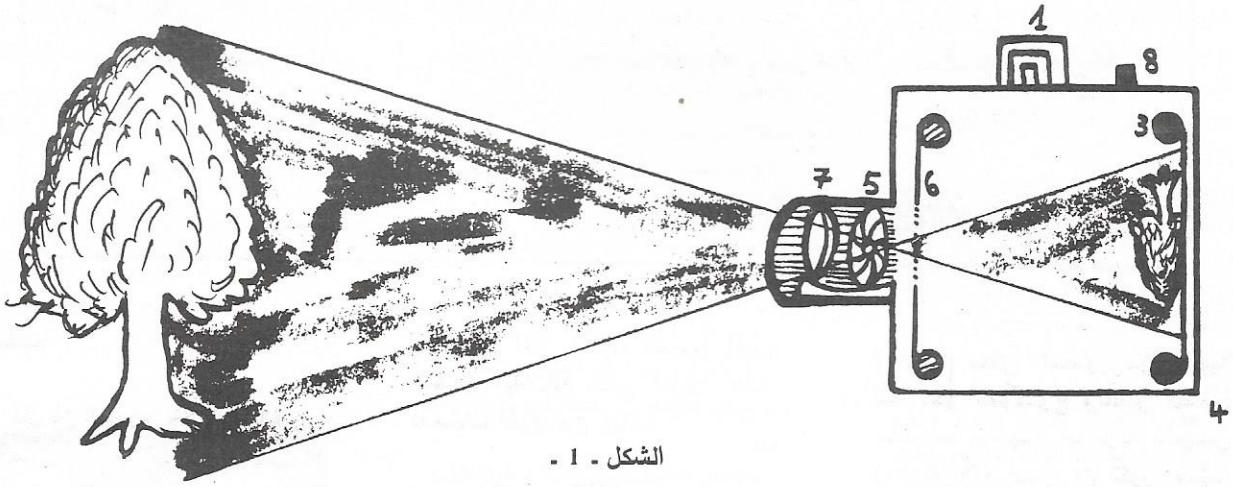
2 - المستحلب الحساس (Pellicule).

3 - جهاز لف - إعادة اللف (Dispositif de rebobinage).

(الآلات التي تستخدم لوحات حساسة أو قطع من المستحلب الحساس تتوفر على جهاز لا يسمح إلا بمستحلب حساس لصورة واحدة أمام العدسة).

4 - هيكل الة التصوير (Châssis) عبارة عن علبة تضم مجموع الاجزاء، تحفظ المستحلب الحساس من الضوء الغير النافذ من العدسة وقت التقاط الصورة.

5 - سجاف الة التصوير (Diaphragme) جهاز ضبط الضوء يتكون عادة من مجموعة دقيقة من الصفيحات (Lamelles) المعدنية يغطي بعضها البعض مكونة بوابة متغيرة الحجم، ويمكننا فتح « السجاف » لتمكين كمية كبيرة من الضوء من المرور نحو المستحلب الحساس، كما يمكننا « إغلاقه » لتقليل هذه الكمية.



الشكل - 1 -

6 ـ الغالق (Obturateur) جهاز اخر لضبط الضوء، وهو شاشة صغيرة واقية تفتح وتغلق في مدة زمنية لتترك كمية محددة من الضوء تدخل إلى الآلة وتطبع على المستحلب الحساس. الية « الغالق » الشديدة التعقيد في بعض آلات التصوير موضحة في الشكل أعلاه بستار به نافذة تدخل الضوء القادم من العدسة.

7 ـ العدسة (عين الآلة) (Objectif) تجمع أشعة الضوء المنبعثة من الموضوع المصور، وتعطي على المستحلب الحساس في مؤخرة الآلة صورة مقلوبة (شكل 1 رقم 2).

8 ـ المطلق (Déclencheur) جهاز أوتوماتيكي (أو إلكتروني يلحق ببعض آلات التصوير) يؤمن الانفتاح الاوتوماتيكي « للغالق ».

III ـ النماذج الاربعة الرئيسية لآلات التصوير الفوتوغرافي

توجد مئات النماذج لآلات التصوير، لكن تدخل كلها ضمن النماذج الاربعة الرئيسية، تبعا لجهاز التصويب المجهز به.

فالاصغر حجما والابسط تركيبا من بين النماذج الاربعة هي : ـ الآلة ذات جهاز التصويب البسيط والآلة وحيدة العدسة ذات التصويب الانعكاسي.

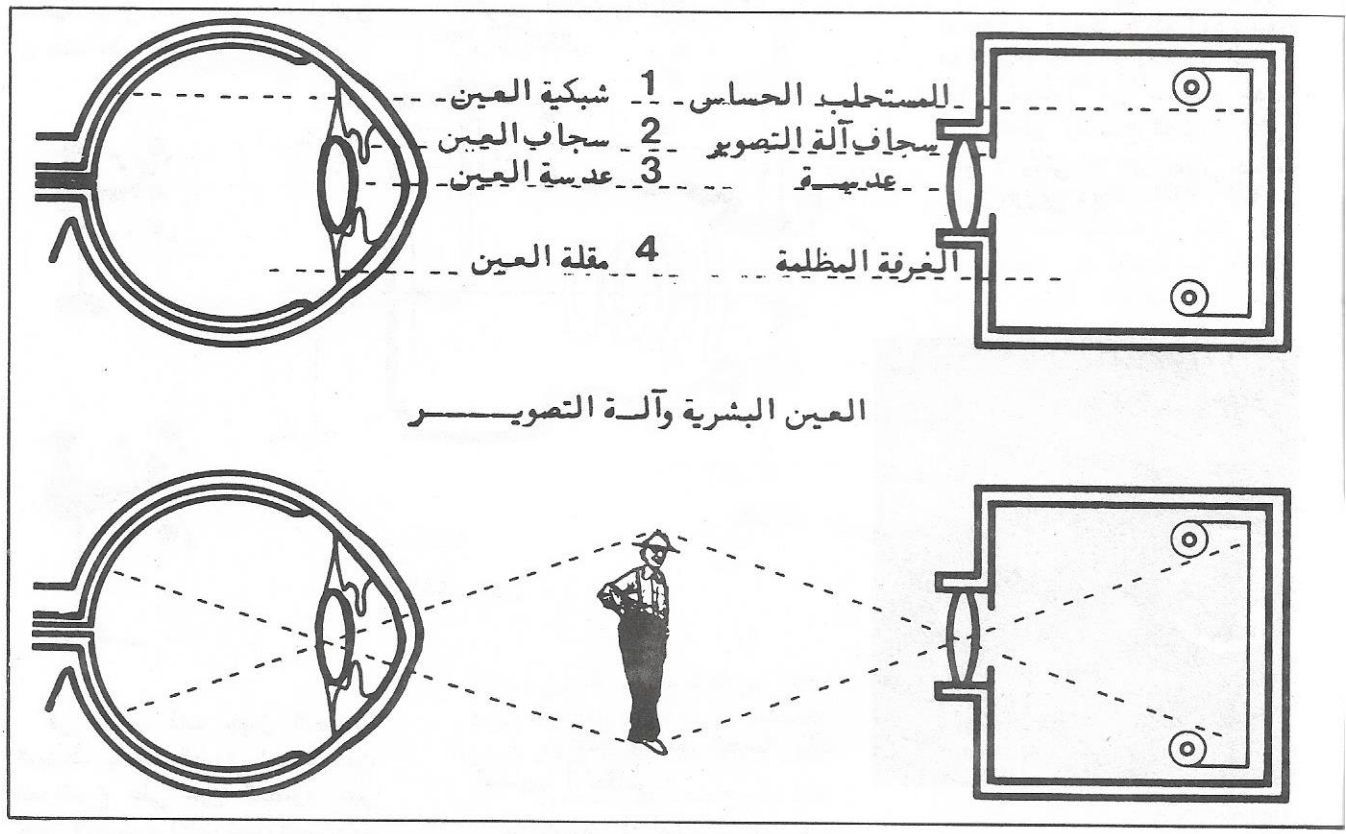
وهذه النماذج يوضع جهاز تصويبها مقابل العين؛ وهكذا نحصل في « العيني » (Oculaire) على امتداد مباشر للمشهد الموجود أمامنا. وهكذا يمكن إنجاز « لحظيات » Instantanés سريعة.

1 ـ الآلة ذات جهاز التصويب البسيط (انظر الشكل 3).

تتركب الآلة ذات جهاز التصويب البسيط من « عيني » (Oculaire) (رقم 1 الشكل 3) يتكون عادة من عدسات بسيطة تعطي للعين مشهدا مطابقا للصورة تقريبا. وفي الآلات المزودة بآلية إيضاح يمكن ضبطها، يؤطر جهاز التصويب البسيط الموضوع المصور بدقة، ويكون في بعض الآلات موصولا بالعدسة بـ « مقياس مقرن للمسافة » يدل المصور على الضبط المناسب لوضوح الصورة.

ـ مزايا الآلات ذات جهاز التصويب البسيط :

فالباب تكون النماذج الاكثر بساطة هي الاقل ثمنا والاكثر متانة. أما في النماذج الاكثر إتقانا ذات « مقياس



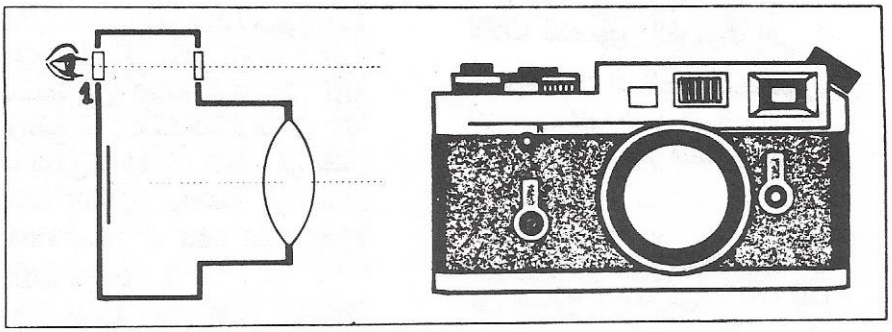
الشكل ـ 2 ـ مقارنة بين الة التصوير والعين البشرية

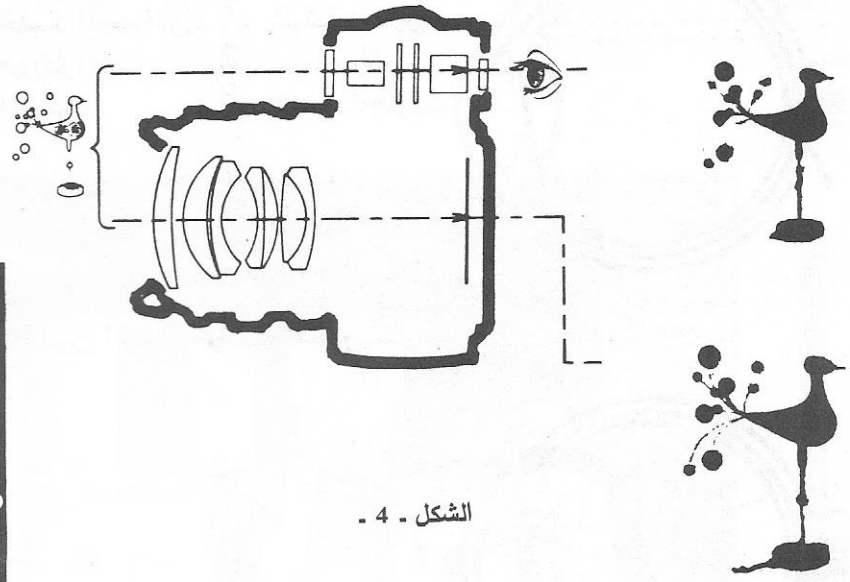
المسافة المقرن » (Télémètre couplé)، فإيضاح الصورة أكثر جودة خاصة عندما يكون الضوء خافتا.

- مساوىء جهاز التصويب البسيط :

يميز جهاز التصويب البسيط العيب المدعو « اختلاف المنظور » (Parallaxe)، الذي يمنع المصور من رؤية ما « تراه » العدسة تماما (انظر شكل 4).

يجب على المصور عادة ضبط المسافة بين الموضوع والآلة بسلم المسافات على العدسة بعد قياسها تقريبا، ويمنع التصويب الذي يكون مقابل العين من رؤية ضوابط التحكم في الآلة. وما دام جهاز التصويب واضح الرؤية، فسرعان ما ننسى ضبط العدسة، كما يمكن أن نضع أصبعا أمامها، أو أن ننسى نزع غطائها، دون أن يدلنا على ذلك جهاز التصويب.





الشكل - 4 -

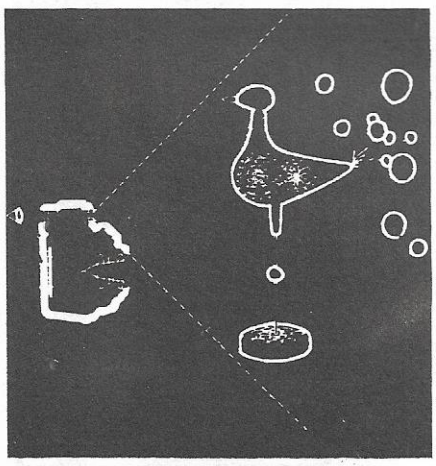
في الآلات ذات جهاز التصويب البسيط، يسقط الضوء المنبعث من الموضوع على عين المصور عبر جهاز التصويب، لكنها تصل المستحلب الحساس عبر طريق اخر هو العدسة (انظر الشكل أعلاه).

الفرق الموجود بين ما يشاهده المصور وما « تراه » العدسة ينتج عنه عيب « اختلاف المنظور »، وهكذا فإن كانجهاز التصويب « يرى » العصفور كله (الخط المتقطع في الرسم أعلاه) فإن العدسة لا « ترى » الموضوع كله (الخط المتصل في الرسم أعلاه) وهكذا لن تلتقط صورة رأس الطائر.

2 - الآلة وحيدة العدسة ذات التصويب الانعكاسي :

من البديهي أن أفضل وسيلة لرؤية ما « تراه » آلة التصوير تماما، هو أن ننظر مباشرة عبر العدسة، إذ يمكننا بهذه الطريقة تأطير الموضوع بدقة، والتحديد الواثق لمناطق المشهد التي ستكون واضحة والتي ستكون ضبابية، ابتداء من الامامية (Premier plan) حتى الخلفية (L'arrière-plan).

تعطي الالة وحيدة العدسة ذات التصويب الانعكاسي هذه النتيجة، بواسطة مرآة (شكل 6 رقم 1) و« بلورة موشورية) (Prisme) (شكل 6 رقم 2)، تمكن المصور من استخدام عدسة الآلة لتأطير وإيضاح الصورة، الشيء الذي لا يتأتى لنا عبر جهاز تصويب بسيط (الشكل 3).



الشكل - 5 -

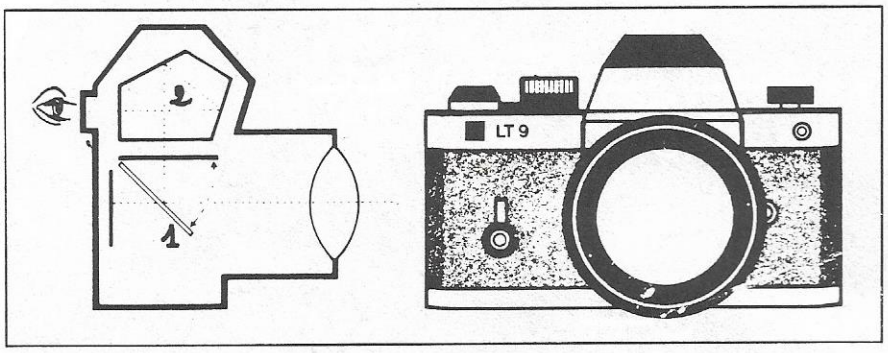
- مزايا الآلة الوحيدة العدسة ذات التصويب الانعكاسي :

أبرز المزايا هي انعدام عيب « اختلاف المنظور » (الشكل 7)، كما أن إيضاح الصورة بسيط وسريع، مما يساعد على التقاط الصور الخاطفة (à la sauvette)، ما دامت تمر عبر العدسة نفسها، وتعمل هذه الطريقة للتصويب عبر كل العدسات الطويلة البعد البؤري منها والقصيرة. إذ أن كل ما « تراه » العدسة يراه المصور، بينما في الآلات ذات جهاز التصويب البسيط (الشكل 3)، لا يمكن الاعتماد على صورة جهاز التصويب لايضاح صورة العدسة.

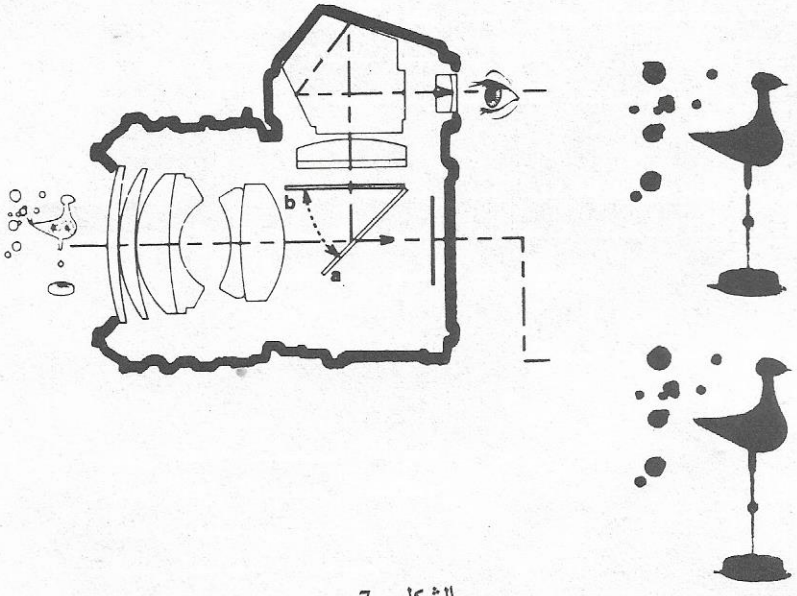
- مساوىء الآلة وحيدة العدسة ذات التصويب الانعكاسي :

أكثر وزنا وأكبر حجما من الالة ذات جهاز التصويب البسيط. وهي كذلك أكثر تعقيدا وبالتالي سريعة العطب، ولكونها تتوفر على مراة متحركة، فهي أكثر « ضجيجا »، إذ يحدث الاطلاق صوتا حادا على العكس، فإذا كنت تريد مفاجأة الناس لالتقاط صورهم، فإن هذه الخاصية تقف عائقا في طريقك. إلا أن هناك طرقا تمكن من التغلب على هذا العائق.

تعتبر المرآة (a) المنحنية بـ 45 درجة بالنسبة لمصدر الضوء حجر الزاوية في تشغيل الآلة وحيدة العدسة ذات التصويب الانعكاسي (انظر الشكل أعلاه)، يصل الضوء عبر العدسة فتعكسه هذه المرآة على قطعة « زجاج غير لامع » (Verre dépoli) بأعلى الآلة، ومنها تخترق الاشعة الضوئية « بلورة موشورية » خماسية الزوايا (Prisme pentagonal)، فتقلب الصورة، وتجعل اليمين واليسار مكانهما، لاعطاء صورة في وضعها الطبيعي، وفي وقت التقاط الصورة ترتفع المراة



الشكل - 6 -



الشكل - 7 -

مؤقتا إلى الوضع (B)، فتغطي زجاجة التصويب، وبما أن « الغالق » يوجد خلف المرآة، فإنه ينفتح للوقت اللازم فقط لطبع المستحلب الحساس.

نتيجة لما سبق يعطي التصويب عبر العدسة صورة مطابقة لما تراه العين (انظر صورة الطائر أعلاه).

الجامعة الوطنية للاندية السينمائية بالمغرب
فرعي الشمال والشرق

بيان

نحن الجمعيات والنوادي السينمائية المنضوية تحت لواء الجامعة الوطنية للاندية السينمائية بالمغرب والمنتمين لفرعي الشمال والشرق، المجتمعين بفاس يوم الاحد 7 أبريل 1985 في دورة عادية لتدارس مشاكل الجامعة والاندية، واعتبارا لما أثارته المذكرة 162 الصادرة عن وزارة الشبيبة والرياضة التي تضرب في عمقها مجانية النشاط الثقافي والتربوي بدور الشباب. ونظرا لتضرر بعض الاندية مباشرة من هذه المذكرة، كتوقيف نادي الانبعاث السينمائي بالمنزل عن أنشطته، ونادي الفن السابع بتيفلت وطرد مجموعة من الجمعيات الثقافية بفاس من دار الشباب - البطحاء والقدس.

نندد بمضمون هذه المذكرة ونطالب بالتراجع الفوري عن تطبيقها، ونطالب بفتح المجال أمام جميع الجمعيات الثقافية والتربوية والاجتماعية للاستفادة من خدمات دور الشباب.

الاندية الموقعة

1 - نادي الثقافة السينمائية - الرباط.
2 - نادي الحوار السينمائي - شفشاون.
3 - النادي السينمائي - سيدي قاسم.
4 - النادي السينمائي - القنيطرة.
5 - النادي السينمائي الاصيلي.
6 - النادي السينمائي - القصر الكبير.
7 - النادي السينمائي - العرائش.
8 - نادي الطليعة - سيدي سليمان.
9 - نادي الشاشة - تطوان.
10 - نادي الفن السابع - طنجة.
11 - نادي الانبعاث السينمائي - المنزل.
12 - نادي هاني جوهرية - وزان.
13 - نادي الامل السينمائي - جرسيف.
14 - نادي الامل السينمائي - تاوريرت.
15 - نادي إيزنشطاين - فاس.
16 - نادي الجمعية الثقافية - غفساي.
17 - النادي السينمائي - الخميسات.
18 - النادي السينمائي - صفرو.
19 - النادي السينمائي - الحسيمة.
20 - نادي الشاشة - مكناس.
21 - نادي الشاشة - الحاجب.
22 - نادي الفن السابع - فاس.
23 - نادي الفن السابع - تيفلت.
24 - نادي النخيل السينمائي - الراشيدية.

Malgré l'invitation par le Ministère de l'Information - faite à la demande de l'Ambassade Belge - pour présenter le film au Festival de Bruxelles, nous n'avions jamais reçu l'autorisation d'exportation.

Devant le mutisme total des responsables du C.C.M., je n'ai plus répondu à une dizaine de manifestations culturelles étrangères où mon film aurait pu être vendu ou distribué etc.....

Entre temps, la banque produit des intérêts, notre film reste bloquer pendant que sa carrière s'anéantie. Cet état déplorable nous interdit désormais l'exploitation de notre film.

QUEL APPORT PEUT REALISER LE CINEMA NATIONAL ?

la production cinématographique nationale est une nécessité historique pour l'affirmation de la personnalité culturelle marocaine, un puissant moyen d'éducation, d'incitation au développement en même temps qu'un important secteur économique devant s'insérer pleinement dans la politique de développement et faire connaitre nos valeurs dans le monde entier.

"LE COIFFEUR DU QUARTIER DES PAUVRES", étant distingué parmi les œuvres du tiers monde, avait été retenu, pendant sa participation à Berlin, pour être distribué à partir du 1er Mars 1984, dans les salles d'Art et d'Essai en Allemagne, en Autriche et en Suisse. Un contrat de diffusion avait été signé mais cet important projet est resté en instance tant que la qualité technique du film n'est pas encore améliorée par les responsables du C.C.M. Auparavant, deux ventes avaient été déjà réalisées sauf que notre banque d'Etat n'a encore pas reçu d'avis du payement. La première vente faisait état d'une acquisition des droits culturels par le Ministère des Affaires Culturelles Tunisien à 4.000 $ US et la seconde par le Consorcium Inter-africain de Distribution (C.I.D.C.) de Ouagadougou.

Ces deux ventes avaient été contractées grâce à la participation du film aux deux Festivals très connus, à l'échelle Arabo-Africain, des critiques et marchés internationaux de films.

Le film a également été demandé, l'année dernière par les télévisions Française, Hollandaise, Espagnole et Allemande.

Une proposition d'achat de l'œuvre était faite, lors du festival international de Cannes 84, par l'Egypte au nom de l'union des Ecrivains et Critiques de Cinéma -qui achète cette même année cinq films marocains - et ce grâce aux actions culturelles louables de notre critique Nour Eddine SAIL. Notre film est invité également pour être projeté, au sein de plusieurs manifestations, en vue d'être acheté par la Lybie, le Brésil, le Canada, l'Italie et les Etats Unis.

Toutefois, devant ces offres multiples qui incitent notre désir à produire davantage, nous restons soumis aux décisions irresponsables et négatives de l'administration dont le rôle est de veiller sur l'application d'une loi crée par l'Etat pour servir, et non pour détruire, le cinéma et le cinéaste marocains.

L'AVANT DERNIER ESPOIR

Craignant d'avoir été victime d'un abus de pouvoir, n'ayant obtenu aucune réponse ni aucune explication à toutes mes réclamations, aux différents appels de la presse marocaine et aux espoirs de nos artistes et hommes de culture nationaux susceptibles d'être prises en considération, je mets les responsables du Centre Cinématographique Marocain devant leurs responsabilités. Je les accuse d'être à l'origine d'une situation qui risque d'entrainer de grâves conséquences.

Je regrette d'avoir à rappeler que je n'ai pas d'autes ressources que les fruits de ma profession de cinéaste (que je n'exerce que rarement), étant incapable de régler toute situation financière, je demande publiquement au C.C.M. de libérer mon film en autorisant son exportation, en ordonnant la refonte de la bande Sonore, de procéder au tirage des trois copies défectueuses déjà facturées, de régler le problème de la banque à partir de la prime et de nous aider à exploiter le film aussi bien au Maroc qu'à l'Etranger afin de nous permettre de régler le crédit du Complexe de Rabat et de nous préparer à une prochaine production nationale.

Mohamed REGGAB
Cinéaste

(1) A moins de ne viser que la Prime et de réaliser artisanalement un film sans valeur culturelle, technique et esthétique. Et ce, par le truchement de la nature des pellicules et leurs formats moins onéreux. A moins de tourner sans aucun respect aux normes élémentaires du cinéma en passant outre les exigences d'un scénario sérieux et en comptant sur la gratuité des décors, des costumes, des comédiens et de certains frais de production etc... c'était en tous les cas, l'objet de quelques films marocains qui ont disparu sans laisser de traces et que la Presse Nationale avait qualifié à temps de "Produit gratuit pour une prime d'Etat à fond perdu".

(2) Le Film a représenté le Maroc en étant projeté à :
- Tunis - Le Caire, Alexandrie -Ouagadougou - Mogadiscio -Dakar -Venise - Valladolid, Madrid, Barcelone - Paris - Berlin - Moscou -Cannes - Montréal et Nantes.

(3) "LE COIFFEUR DU QUARTIER DES PAUVRES" a obtenu les distinctions suivantes :
- Mention spéciale de la critique au 1er Festival National de Rabat 1982
- Prix de la meilleure image au 9ème Festival de Carthage 1982
- Prix de la meilleure interprétation masculine au 8ème Festival Panafricain de Ouagadougou (Burkina Faso) 1983
- Distinction du Festival International de Berlin 1984
- Mention spéciale de la "M J C" de Cannes 1984

PRESENCE DU FILM MAROCAIN A L'ETRANGER[2]

Les manifestations cinématographiques étrangères doivent constituer pour nos films l'intérêt essentiel et la seule possibilité pour nos productions d'être vendues ou placées en distribution ou diffusées par certaines télévisions ou au moins d'être vues et échangées. Notre film "LE COIFFEUR DU QUARTIER DES PAUVRES", malgré ses faiblesses techniques avait le mérite de représenter dignement notre pays, notre cinéma et notre culture en décrochant, loin de son pays, plusieurs distinctions[3].

Notre seule chance est d'être invité par certains organisateurs de Festivals dont leur intérêt se porte à notre pays, à toutes nos expériences artistiques et culturelles à travers notre cinéma. Nous savons que les hommes de culture cinématographique sillonnent le monde entier pour découvrir des œuvres qui répondent aux exigences de leurs Festivals.

En Septembre 1983, lors de la participation de notre film au "Festival des trois continents" où j'étais représenté par un homme de théatre marocain, le Directeur du Festival International de Berlin, ayant été principalement intéressé par le thème et la construction du film, m'avait envoyé en mon nom propre une invitation pour assister au Forum où notre film avait été définitivement selectionné. Il se proposait de le traduire en allemand au frais du Festival et de prendre en charge toutes les dépenses inhérentes au transport de l'œuvre et à son dédouanement etc...

J'avais demandé au C.C.M. les autorisations relatives à l'exportation du film et ma participation à une manifestation culturelle afin d'être exonéré - suivant la loi en vigueur - des droits du timbre de sortie de 500 DH. Après avoir formulé à trois reprises cette même demande en vain, j'avais regagné, tant bien que mal, la ville de Berlin le 15.2.84 et voici la réponse à ma dernière lettre, que je n'avais reçue qu'à mon retour du Festival le 29.2.84 :

"Lettre n° 16/41/FT.D.F.S. du 14.2.84

Suite à votre lettre, j'ai l'honneur de vous rappeler que dans la mesure où vous désirer participer à une manifestation internationale, il vous appartient de prendre l'attache du C.C.M. - Division du Fonds de Soutien - pour procéder à votre inscription officielle selon les modalités et le réglement arrêtés par les organisateurs. Par ailleurs, je vous informe que le C.C.M. ne livre plus aucun document administratif dans le cas d'une participation personnelle. Signé : Le Directeur du C.C.M."

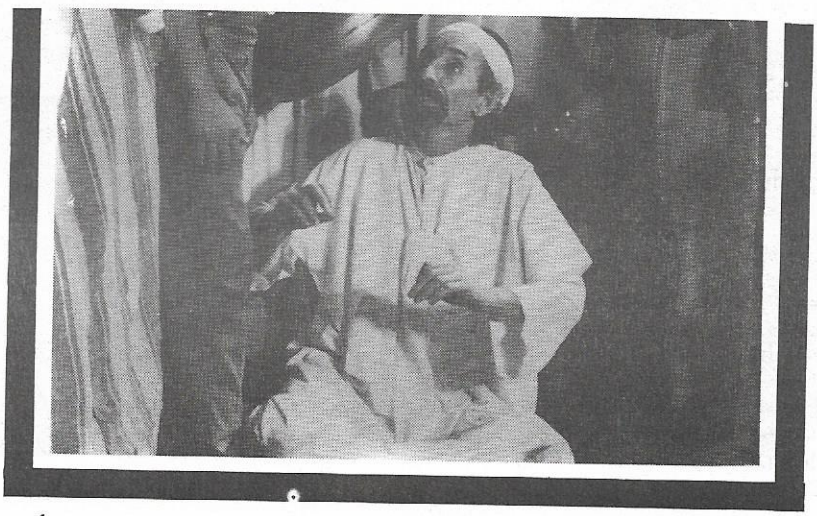
J'estime que cette nouvelle décision, qui tente à marginaliser nos films en empêchant un cinéaste de présenter sa création et ses expériences à l'étranger est d'autant plus grâve qu'elle étouffe aussi bien la liberté de la production que celle de la diffusion de nos œuvres. Alors que nous essayons à l'étranger, d'affronter des horizons internationaux, de faire connaitre notre pays et sa culture et de s'imposer à côté de cinéastes plus exprimentés pour tenter d'acquérir leurs techniques et d'élargir nos connaissances.

Ceci n'aura que de bénéfiques incidences sur le développement de notre culture qui doit franchir la barrière de la résignation, afin de s'inscrire dans le combat national que mène notre pays.

Invité par la Belgique qui organisait "Le Festival du Cinéma Arabe" à Bruxelles, ensuite par le Directeur de la Maison du Maroc de Paris et la Maison du Cinéma de Grenoble, une demande habituelle, accompagnée des invitations, était déposée au C.C.M. le 27.6.84, en vue d'obtenir l'autorisation d'exporter le film.
La réponse provenant de la Direction du C.C.M., me demandait tout d'abord "de rembourser le crédit de la banque." Ensuite, pour ce qui est l'objet de ma récente demande, le C.C.M. informait :

"(...) qu'aucun document administratif ne vous sera plus remis tant que vous persisterez à ne pas répondre aux lettres que mes services vous adressent."

Une réponse a été immédiatement adressée au Directeur du C.C.M. rappelant que l'exportation d'un film -ayant obtenu son visa - est un droit et non une faveur ; et que je n'ai jamais reçu de la part d'aucun service, une correspondance qui, nécessitant une réponse de ma part, serait restée sans suite. Les seuls courriers dont je garde encore les originaux sont des lettres d'information relatives aux différentes manifestations étrangères. Le rôle de ces services consiste, entre autre, à nous informer sur les activités qui ont un rapport avec le cinéma et surtout celles qui peuvent nous offrir de placer les films nationaux dans des marchés étrangers.



Le C.C.M. qui devait se charger de la répartition du montant de la prime pour régler le Crédit de la banque et celui du Complexe, avait décidé, au terme d'un contrat, de ne verser pour la banque que 100.000 DH. (Les 82.000 DH restés enregistrés à notre Débit sont devenus aujourd'hui 132.000 DH).

Il avait ensuite réservé 40.000 DH destinés au tirage des affiches, à la publicite et au sous titrage en vue d'entamer la commercialisation du film. Le C.C.M. avait gardé enfin 160.000 DH pour couvrir une partie du Crédit avancé par le Complexe et dont le montant surprenant n'avait été révélé qu'après l'octroi de la prime.

COMMENT ETERNISER LE SOMMEIL D'UN FILM NATIONAL

Le C.C.M. s'était réservé également le droit d'encaisser toutes les recettes réalisées par le film jusqu'à épongement total des crédits contractés auprès du Complexe et la banque. Cependant, il possède toutes les garanties puisqu'il est propriétaire et de la prime et du produit réalisé ainsi que du négatif du film. Quoique la loi lui confie le pouvoir de produire, distribuer et exploiter, le C.C.M. ne fait rien pour s'occuper de la diffusion du film.

Par conséquent, le cinéaste ne peut ni libérer son film, ni se libérer pour tenter d'écouler sa production et se préparer pour en réaliser une autre. (Depuis le début de sa carrière commerciale au Maroc, ce film a rapporté environ 26.000 DH à ses producteurs. Depuis presque plus d'un an, c'est le C.C.M. qui perçoit la recette dont on ignore le résultat). Entre temps, le film s'éternise dans son sommeil et le cinéaste dans sa désespérance.

LA SCIENCE EST L'AFFAIRE DES SCIENTIFIQUES

La première copie qui avait obtenu le prix de la meilleure image lors de la 9ème cession du Festival de Carthage nous avait encouragé pour demander le tirage de trois autres copies en insistant sur le réenregistrement du "SON OPTIQUE" dont la qualité était défectueuse.

Le "report optique" a été effectivement refait (opération complexe et fort coûteuse) mais la qualité du Son était pire que la première.

Les raisons inhérentes à l'incompétence de certains techniciens et à l'absence d'un "ingénieur de Son" étaient déjà connues par le Public.

Les trois copies nous avaient été livrées à la dernière minute le soir même où la Presse Nationale, les cinéastes, les attachés culturels et les hommes de lettres avaient été invités pour assister à la grande "Première" du film au 7ème ART à Rabat. Dès le lendemain, toute la presse avait regretté de constater deux grandes faiblesses que représentait la copie.

La première a trait à des erreurs d'étalonnage qui avaient altéré la cohérence de l'image. La deuxième faiblesse est autrement plus grâve que le "Report Optique" effectué au Complexe de Rabat a complètement dégradé le Son obtenu après mixage, provoquant une saturation qui a rendu les dialogues quasiment inaudibles.

En attendant le réenregistrement du SON OPTIQUE et le tirage d'autres copies, le film avait entamé sa carrière malgré les faiblesses techniques qu'il représente. Le C.C.M. après avoir commercialisé le film qui avait fait salle comble pendant trois semaines successives au 7ème ART à Rabat, s'était accaparé des recettes sans même nous aviser du montant restant ignoré jusqu'à aujourd'hui.

DEFI OU INDIFFERENCE DU C.C.M.

Une autre lettre qui avait été déposée le 30 Mai 1983 au C.C.M. expliquait que la bande Son avait nécessité beaucoup d'investissements financiers et humains et pour ne pas compromettre la carrière de notre film, notre lettre priait Monsieur le Directeur "de vouloir intervenir pour faire procéder à un nouveau report optique pour tirer des copies de remplacement.

Encore une fois de plus, aucune réponse n'était donnée malgré les incessantes réclamations et le témoignage de plusieurs journalistes à qui, une démonstration avait été organisée pour projeter la copie de travail accompagnée du "SON MAGNETIQUE" enregistré correctement à Casablanca. Jusqu'à ce jour, le film représente les mêmes anomalies techniques et c'est à l'encontre du cinéma national et au détriment du public innocent, qu'il est projeté dans les salles commerciales.

à l'intervention du C.C.M. auprès d'une banque en vue d'obtenir une seconde "AVANCE SUR PRIME" sous forme de Crédit. Ce deuxième système - qui semble très ambigue et dangereux -aurait été bénéfique s'il avait été décrété par une loi des finances, servi par un organisme financier d'Etat sans intérêt et garanti par le Fonds de Soutien alimenté par le cinéma.

ABSENCE D'UN DEVIS

Par lettre déposée au C.C.M. le 25 Juillet 1981, j'avais sollicité mon inscription au "CREDIT CLIENT" auprès du Complexe de Rabat et afin d'être sûr de l'œuvre, (en l'absence d'un tarif clair et exaustif) toutes les listes de nos besoins avaient été établies avec détail et précision et soumises en vue d'être chiffrées, par les responsables de la Division Technique, aux tarifs appliqués en 1981. Le format des fournitures et du matériel, initialement demandés, étaient en 16 mm. Ceci naturellement pour des raisons financières puis pour les besoins de vouloir faire un film où la fiction intervient très peu. Mais aucune suite n'avait été donnée à cette demande estimée indispensable. Et voilà comment mon projet allait subir sa première transformation et comment j'étais acculé à tourner en 35 mm.

16 OU 35 MM QUELLE DIFFERENCE ?

Rappelant que le C.C.M. avait adressé à tous les producteurs une Note Circulaire n° 1/PRO/81 du 12 Mai 1981 qui confirmatographique nationale en mesure de réaliser les travaux nécessaires à la production de film en **16 et 35 mm...** y compris le gonflage en 35 mm", aucune autorisation, pour effectuer des travaux à l'Etranger, ne sera plus livrée.

Confiant dans les rapports que souligne cette note du C.C.M., toutes les prédispositions avaient été prises pour réaliser mon film en **16 mm** y compris l'engagement d'un ingénieur de Son étranger qui devait, en l'absence d'un technicien marocain, procéder à la prise de Son directe et assurer le mixage des bandes Sonores.

Plus tard, le Chef de la Division du Fonds de Soutien devait nous informer (contrairement à l'objet de la note du C.C.M.) que le complexe n'était pas en mesure d'effectuer des travaux en **16 mm** ni le gonflage en **16/35 mm.**

Devant ce manque de choix et l'assurance d'avoir de larges facilités en utilisant le 35 mm - Format qui va augmenter le budget initial de plus de trois fois et qui exigera du scénario d'être complètement amélioré - je m'étais réfugié a adopter le deuxième système "D'AVANCE SUR PRIME"

CREDIT SANS GARANTIE

L'attestation qui m'avait alors été livrée par le C.C.M. (n° 757 du 20/8/81) certifiait que "Le producteur peut prétendre à une prime qui pourrait atteindre ou dépasser 180.000 DH (Cent quatre vingt mille dirhams) sur le Fonds de Soutien à la promotion de la production cinématographique".

L'origine de ce document - qui n'était adressé à personne était déposée, comme il m'avait été indiqué verbalement par les responsables du C.C.M., à une banque de Casablanca. - Faut-il souligner qu'aucune garantie de ma part n'avait été signifiée à la banque ? J'avais compris, après l'accord m'autorisant le Crédit, que "l'attestation du C.C.M.", (quoiqu'elle ne représente apparement aucun engagement) devait signifier en soi une garantie au terme d'un commun accord entre les deux établissements.

INFRASTRUCTURE INCOM PLETE

Le tournage avait commencé le 8 Octobre 1981 pour prendre fin deux mois après ; mais les opérations Montage et Sonorisation du film avaient nécessité dix mois de travail pénible et des dépenses supplémentaires énormes. Ceci revient au fait que l'infrastructure existante n'était pas en mesure de répondre aux exigences des producteurs ; encore plus pour ceux utilisant le format 35 mm.

A titre d'exemple, le Complexe de Rabat (considéré parmi les plus importants de l'Afrique), ne possède qu'une seule table de montage 16 et 35 mm sonore et une visionneuse 35 mm valable seulement pour le montage de l'image. Devant cette situation les responsables étaient obligés de répartir l'horaire de montage à une cadence, d'une nuit sur trois au moins, pour chaque réalisateur. Les salles de montage étant exclusivement réservées toute la journée pour les travaux du C.C.M.

Un film de long métrage, nécessite au moins trois mois de travail acharné avec une équipe de plusieurs techniciens. Si l'on doit respecter le programme imposé par le C.C.M., chaque cinéaste doit monter pendant dix mois au moins pour achever son œuvre.
Sans parler des intérêts élevés qu'enregistre chaque jour la banque, les déplacements d'une ville à l'autre et les souffrances du travail nocturne. (Si j'insiste sur le travail de nuit, c'est parce qui les Services de Comptabilité du C.C.M. vont majorer à 100 % les tarifs de location du matériel). Notant que c'est le travail humain qui mérite d'être majoré.

OÙ VA LA PRIME ?

Le film étant terminé, tant bien que mal, il avait bénéficié d'une prime de Fonds de Soutien de 300.000 DH en Janvier 1983.

A cette date, la banque qui nous avait avancé au terme d'un crédit, la somme de 130.000 DH, réclamait 182.000 DH, c'est-à-dire que 52.000 DH, représentant seulement des intérêts, devront être défalqués de l'aide de l'Etat.

Mon coproducteur et moi-même avions demandé, vainement aux responsables de régler, d'abord et rapidement, la totalité du Crédit de la banque qui est, quotidiennement, producteur d'intérêt très élevé. Nous avions également demandé à ce que le montant exorbitant des factures présentées par le Complexe soit revisé, que soient appliqués les tarifs de l'année 1981 et que toutes les anomalies soient réctifiées.
En dehors des promesses, nous demeurons, jusqu'à ce jour sans réponse écrité.

lettre ouverte

REGGAB ACCUSE

"LETTRE OUVERTE A L'OPINION PUBLIQUE NATIONALE"

FILM ET CHATIMENT

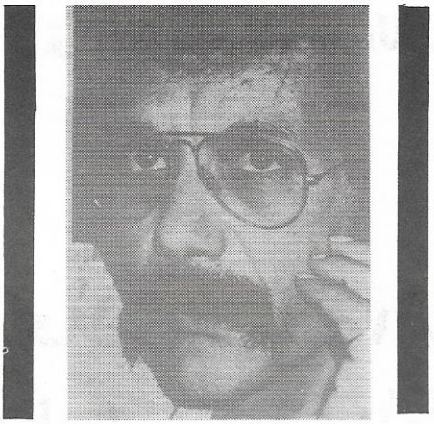
En ce mois d'Avril 1985 (trois années après la naissance et la mort d'un film national) à la demande d'une banque qui semble avoir engagé contre moi une procédure juridique, un secrétaire greffier du tribunal de 1ère instance de Casablanca s'est présenté, pendant mon absence, à mon domicile pour établir une liste visant une "Saisie" de mes meubles (vieux de plus de 15 ans) provoquant ainsi une perturbation au sein de ma famille. Ceci pour le seul crime d'avoir coproduit et réalisé un film qui ne m'appartient plus. (Ordre de saisie n° 3246/85 du 2/3/85).

Si je me réfugie aujourd'hui à la Presse Nationale, et par elle à l'Opinion Publique, c'est parce que malgré les multiples demandes et réclamations adressées au Centre Cinématographique Marocain (C.C.M.), je me vois privé de mes droits légaux et de tous les soutiens dont tous les cinéastes marocains ont le plus besoin pour lutter contre la léthargie que connait notre cinéma.

THEORIE OU POLITIQUE

La création par l'Etat d'un Fonds de Soutien à la promotion

QUEL SOUTIEN A LA PRODUCTION DU FILM ?



de la production et de l'exploitation cinématographique, constitue une étape essentielle pour l'emergence d'une industrie du film et son développement dans notre pays. Cette aide a été accueillie avec enthousiasme par tous les cinéastes. Ce nouveau souffle a permis également l'éclosion de nouvelles œuvres et la naissance d'un Festival national du cinéma.

Cette politique pouvait et devait assurer la continuité de toute création cinématographique sérieuse et constructive sensée enrichir notre patrimoine culturel.

UN FILM EST UNE OEUVRE GIGANTESQUE

Il est de notoriété générale que le cinéma repose sur une technique fort coûteuse, ce qui a toujours constitué une entrave pour la majorité des cinéastes marocains. Cependant, malgré la création du Fonds de Soutien qui ne devait intervenir qu'après l'achèvement du film, le cinéaste marocain demeure incapable de produire sans un apport financier provenant du privé[1]

CREDIT : FACILITE OU PIEGE ?

Le C.C.M. a instauré depuis le démarrage du Complexe Cinématographique de Rabat une politique visant à motiver et à faciliter la réalisation de nombreux films. Cette politique s'est concrétisée par la création de deux systèmes "D'AVANCE SUR LA PRIME"

Le Premier Système permettait au cinéaste de s'inscrire au "CREDIT CLIENT" auprès de la Division Technique du Complexe afin de s'équiper en matériel, de s'alimenter en fournitures, d'utiliser le laboratoire, de monter et sonoriser sa production. Ce système fort louable, pouvait constituer, à lui seul, une aide très importante si les tarifs de location, la valeur et la capacité du matériel, le délai de montage et la qualité des travaux étaient satisfaisants.

Le Deuxième Système permettait au producteur de s'inscrire, grâce

مكتبة الكرامة

109 الزنقة 15 الرياض العالي - الدار البيضاء

قرب ثانوية مولاي عبد الله

توفر لكم :

- كتب ومجلات حول السينما
- كتب ودراسات حول القضية الفلسطينية
- كتب الأطفال
- كتب أدبية ودراسات متنوعة
- إلى جانب ذلك تضع رهن إشارتكم آلة تصوير حديثة بثمن مناسب.

8 100

Bientôt à Casablanca - Aïn Diab
L'ouverture du complexe cinématographique

LE DAWLIZ

Qui regroupe :
3 salles de projection
- une salle Art et Essai
- une salle 1ère vision
- une salle grandes reprises

Un studio de tournage
Un laboratoire de développement
Un laboratoire de tirage
Un laboratoire de son .....