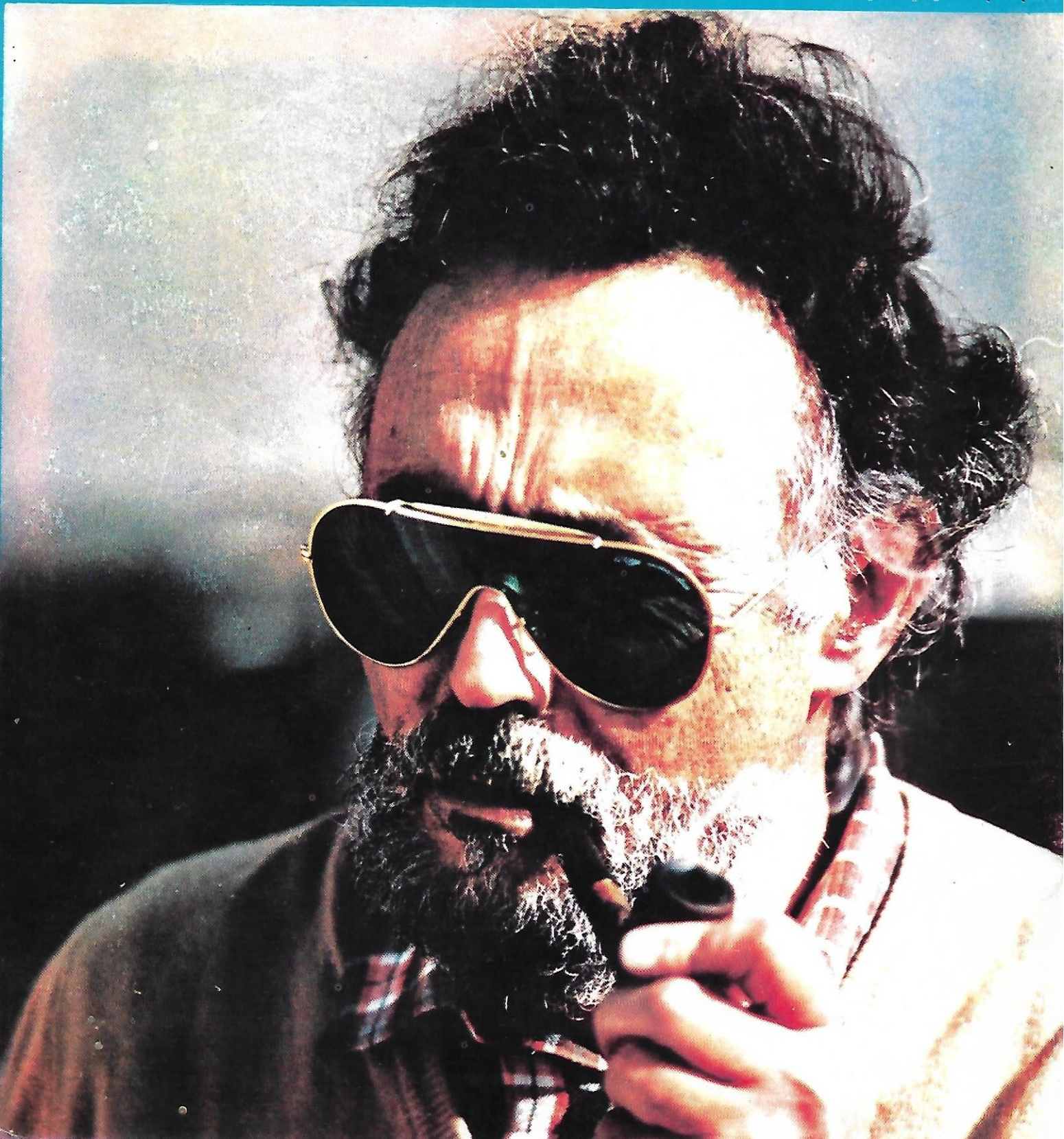
Etudes cinématographiques

دراسات سينمائية

مجلة الجامعة الوطنية للاندية السينمائية — السنة الثالثة ـ العدد العاشر — مارس/ أبريل 1990 — الثمن 10 دراهم



دراسات سينمائية

مجلة الجامعة الوطنية
للأندية السينمائية بالمغرب
تصدر مرة كل شهرين

عنوان المراسلة :
ص. ب. 377 ـ القنيطرة
الهاتف : 722.38 (01)

المدير المسؤول ورئيس التحرير :
أيت عمر المختار

هيئة التحرير :
نور الدين الصايل
عبد الكريم الشيكر
محمد نور الدين أفاية
خليل الدمون
ادريس اشويكة
محمد كلاوي

ملف الصحافة : 1 / 85
الايداع القانوني : 31 / 85
ISSN : 0851 - 1284

التصفيف والمختبر : فوطوكومبو
22، زنقة شارلفيل ـ بلفدير ـ الدار البيضاء

الاخراج الفني : زغبوش عبد الحق

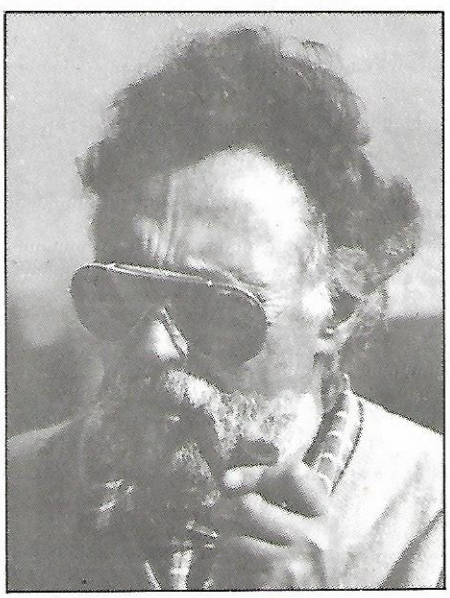
السحب :
مطبعة دار قرطبة ـ الدار البيضاء

مواد العدد

☐ كلمة العدد		2
☐ العرس الافريقي		3
☐ سليمان سيسي : النور والسينما الافريقية	عبد السلام بوخزار	7
☐ الرواية والسرد والاستفسار في السينما	محمد كلاوي	14
☐ توتراث الحلم ونقائضه : ملاحظات حول فيلم «بادس»	محمد نور الدين أفاية	22
☐ خيري بشارة : «الطوق والاسورة» و «يوم مر.... يوم حلو»	خليل الدمون	30
☐ هاشم النحاس والسينما التسجيلية	مصطفى نقبو	34
☐ وثيقة : النظام الاساسي (ج. و. ا. س. م)		40
☐ المعرض الوطني الرابع للفن الفوتوغرافي		47

القسم الفرنسي

☐ Le Sens de Khouribga Les cinémas africains et le rôle du Maroc	Pierre Haffner	55



صورة الغلاف : محمد عبد الرحمن التازي

الحساب البريدي :
FNCCM : G 2198-63

الحساب البنكي :
01 1220 281 291
البنك المغربي للتجارة والصناعة
وكالة محمد الخامس ـ الدار البيضاء

كلمة العدد

... شمعة ثالثة تضيء، لتزيح ستار ظلمة الجمود، ووطأة التوقف الإضطراري. عملنا هذا، إصرارنا على معاندة الواقع، ينبثق من أمل يسكن أعماقنا ويحرك دواخلنا، أمل يدفعنا دائما الى الاقتناع بأن الواقع الساكن إذا ما استمر على حاله، يغلفه الصدأ، ويتوقف عن الفعل والحركة، لينتهي إلى الموت...ذلك ما نخشاه...

وذلك ما يدفعنا الى المواجهة ... بإيمان قوي، وخطى ثابتة وبناءة، تتوخى مواجهة الظلمة والتعتيم لتسهم في إنارة درب الواجهة الثقافية السينمائية في بلادنا.

ليس بالسهل أن ننتقل من الشفوي إلى المكتوب، في مرحلة وجيزة، دون أن نكون قد راكمنا خبرات كثيرة وأخضعناها للتمحيص والنقد، لتكون أعمالنا المكتوبة أقدر على فهم متطلبات المرحلة ومستجدات الواقع، ممتلكة لأدوات العمل، خصوصا ونحن نتعامل مع أكثر المجالات الفنية دقة وتعقيدا.

تلك هي السينما الأداة السهلة الصعبة، والكتابة عنها لا يمكن أن تكون إلا في مستوى سهولتها وتعقيدها.

فلن تكون مهامنا سهلة...

إذ على مدى عشرات السنين، ونحن نكابد من أجل بزوغ ثقافة سينمائية وطنية... وتلزمنا عشرات السنين من أجل ترسيخها وتثبيتها. وإن تضافر جهود مختلف الفعاليات الثقافية بتعدد مشاربها، لقادرة على تحقيق هذا الهدف.

فليكن عددنا العاشر هذا، شمعة تضيء مسار ترسيخ الفعل الثقافي من أجل استمرارية بناءة وفاعلة.

العرس الافريقي في خريبكة

من 18
الى 24 مارس
1990

نور الدين الصايل ومحمد بركات رئيس الملتقى

تستعد مدينة خريبكة لاحتضان عرسها الافريقي، لتنفض عنها غبار الفوسفاط وتعب العمل ومشقة العناء ولو لمدة أسبوع واحد، تستعد لاحتضان ضيوفها الافارقة الذين جاؤوا ليباركوا الجهود المعطاة، وليقفوا على صدق الالتزام بتوصيات الملتقى الثالث (أبريل 1988) القاضية بانعقاد هذا العرس مرة كل سنتين، لمعانقة الابداع والخلق السينمائيين.

لقد سبق للندوة الصحفية التي عقدت بتاريخ 20 يناير 1990 أن قدمت الخطوط العريضة للملتقى الرابع سواء على مستوى التطور الذي حصل في بنيته التنظيمية (النظام الاساسي) بتحديد أهداف واضحة ودقيقة (البند 1) :

يتوخى ملتقى السينما الافريقية بخريبكة الاهداف التالية :

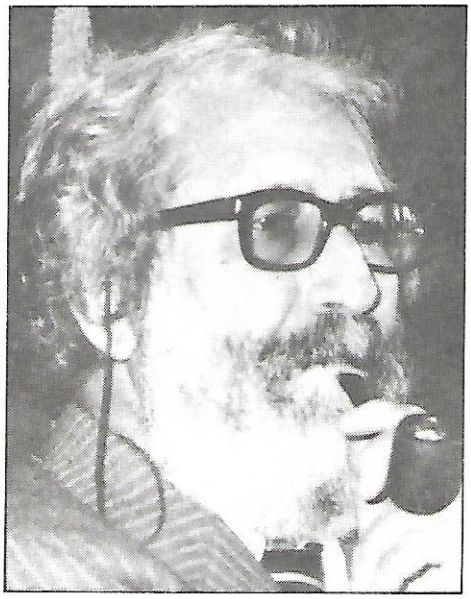
- الاسهام في اشعاع الثقافات الوطنية الافريقية عن طريق تطوير السينما الافريقية بوصفها وسيلة تعبير وظاهرة ثقافية وتربوية.

- تزكية انعاش السينما الافريقية بفتح مجال للاتصال والحوار بين السينمائيين والفنانيين ورجالات الثقافة الأفارقة، من أجل تعميق التعارف وتوسيع مجال صقل الأفكار واحتكاك التجارب.

- تثبيت وانعاش هياكل وبنيات سينمائية سليمة بالدول الافريقية.

- الاسهام في بناء الوحدة الافريقية على أسس السلام وتقوية روابط الصداقة بين الشعوب الافريقية.

الندوة الصحفية : 20 يناير 1990

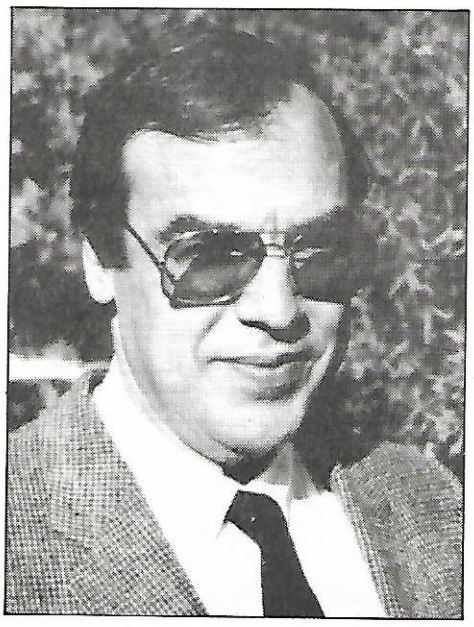


طاهر شريعة : حضور دائم

لقد حرص منظموا ملتقى خريبكة على إعطاء هذه التظاهرة مصداقيتها الافريقية وذلك بتطوير بنيتها الهيكلية واشراك مجموعة من الفعاليات (مجلس اداري) يتكون من مختصين في مجال السينما عموما والسينما الافريقية خصوصا. مهمته تحديد الإطار العام للملتقى والتداول في كل الامور المتعلقة بتوجهه طبقا للتوصيات النهائية المنبثقة عن الملتقى الثالث.

المجلس الاداري للملتقى الرابع

- طاهر شريعة : تونس
- احمد بدجاوى : الجزائر
- سمير فريد : جمهورية مصر العربية
- سليمان سيسي : مالي
- كاستون كابوري : بوركينا فاسو
- اندريه دافنتير : فرنسا
- نور الدين الصايل : المغرب



أحمد بدجاوي

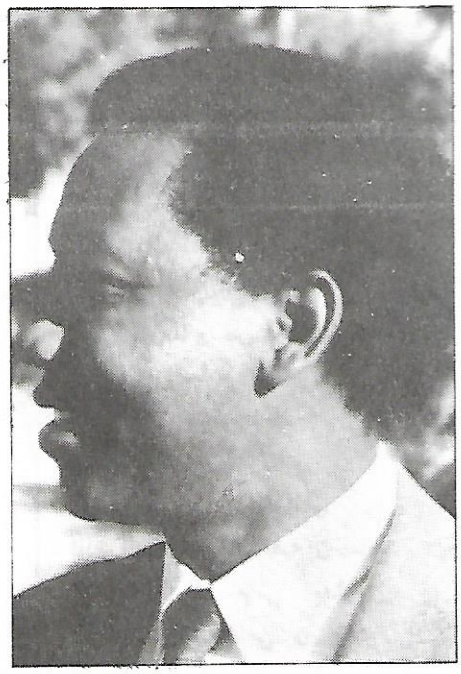
البرنامج العام

يشتمل ملتقى السينما الافريقية علي ما يلي :

1 ـ المسابقة الرسمية : وهي مفتوحة لأحدث الأفلام الروائية المطولة التي تنتجها الدول الافريقية على الا يشارك البلد الواحد باكثر من فيلمين اثنين في نفس الدورة.

وتتضمن المسابقة الرسمية للملتقى الرابع الأفلام التالية :

البلد	الفيلم	المخرج
الجزائر	Rose de Sable	محمد رشيد بلحاج
الجزائر	La grande boucle	رشيد بوبراس
Burkina Faso	Zan Boco	G. Kaboré
Burkina Faso	Yaaba	I. Ouedraogo
Côte d'Ivoire	Bal poussière	H. Duparc
Côte d'Ivoire	Bouka	R.G.M'Bala
مصر	الاراجوز	هاني لاشين
مصر	قلب الليل	عاطف الطيب
المغرب	بادس	محمد عبد الرحمن التازي
Mali	Fallatou	Mamo Cissé
Mali	Sin Zan	O. Sissoko
Niger	Mami Wata	M. Diop
تونس	Sabots en or	نوري بوزيد
تونس	ceour nomade	فيتوري بلهيبة
Côte d'Ivoire/France	Les guérisseurs	S. Bakaba



كاستون كابوري

نجيب محفوظ

2 ـ العروض الإعلامية : وهي مفتوحة لكل الأفلام ويمكنها أن تأخذ أشكالا مختلفة مثل المراجعات العامة أو التكريم أو الحلقات الخاصة.

وقد قرر المجلس الاداري أن يعمل الملتقى الرابع على تكريم الكاتب المصري الكبير نجيب محفوظ احتفاء بحصوله على جائزة نوبل، وذلك بعرض مجموعة من الأفلام التي كتب سيناريوهاتها أو ساهم فيها أو اقتبست من مؤلفاته الروائية.

وستكون هذه التظاهرة مفتوحة للجمهور.

3 ـ برنامج الندوات والحلقات الدراسية : التي سيتم تحديدها في كل دورة انطلاقا من أولويات وضرورات الاهتمامات الافريقية. بالاضافة الى النقاشات

المباشرة مع مخرجي الأفلام وعلى سبيل المثال لا الحصر سيحضر هذا الملتقى :

من تونس : نوري بوزيد ـ احمد بهاء الدين عطية

فيتوري بلهيبة ـ عبد اللطيف بن عمار

من ساحل العاج : روجي غنوان مبالا ـ سيدكي باكابا

من الجزائر : محمد رشيد بلحاج ـ رشيد بوبراس

من بوركينا فاسو : ادرسيا واد راغو ـ كاستون كابوري

من مالي : سليمان سيسي ـ سليف تراورى

من النيجر : مصطفى ديوب ....

من جمهورية مصر العربية : عاطف الطيب، هاني لاشين، هاشم النحاس

جوائز الملتقى

يعين المجلس الاداري للملتقى لجنة تحكيم دولية مهمتها اختيار الأفلام الثلاثة المؤهلة للفوز بالجوائز الكبرى المخصصة لأحسن أفلام المسابقة، وستضم لجنة التحكيم للملتقى الرابع كلا من :

ـ صالح توفيق : جمهورية مصر العربية ـ مخرج (رئيس الملتقى)

ـ سليمان رمضان : افريقيا الجنوبية ـ مخرج

ـ عز الدين المدني : تونس ـ كاتب

ـ احمد حسين : الجزائر ـ مكلف بالدراسات

Rancati Fiorano : ايطاليا ـ منظم وموزع

Timiti Bassori: ساحل العاج ـ سينمائي

الأندية السينمائية المشاركة في الملتقى

ـ النادي السينمائي : خريبكة

ـ النادي السينمائي : القصر الكبير

ـ نادي الشاشة : مكناس

ـ النادي السينمائي : اليوسفية

ـ نادي الشاشة : تطوان

ـ نادي الطليعة : سيدي سليمان

ـ النادي الثقافي للسينما : مراكش

ـ نادي الرائد للثقافة والسينما : الرباط

ـ نادي الصداقة للعمل السينمائي : برشيد

ـ نادي المدرسة و. ص. م : الرباط

ـ نادي الفن السابع : بركان

ـ نادي الفن السابع : طنجة

ـ النادي السينمائي : والماس

ـ النادي السينمائي : العرائش

ـ نادي العين الذكية : الفقيه بن صالح

ـ نادي الحوار السينمائي : شفشاون

ـ نادي الاشعاع الثقافي : ورزازات

ـ نادي الفن السابع : الجديدة

ـ النادي السينمائي : القنيطرة

ـ منتدى العلامة علي بن بري : تازة

ـ النادي السينمائي : الخميسات

ـ نادي البعث الثقافي : آسفي

الجامعة الوطنية للأندية السينمائية بالمغرب

و

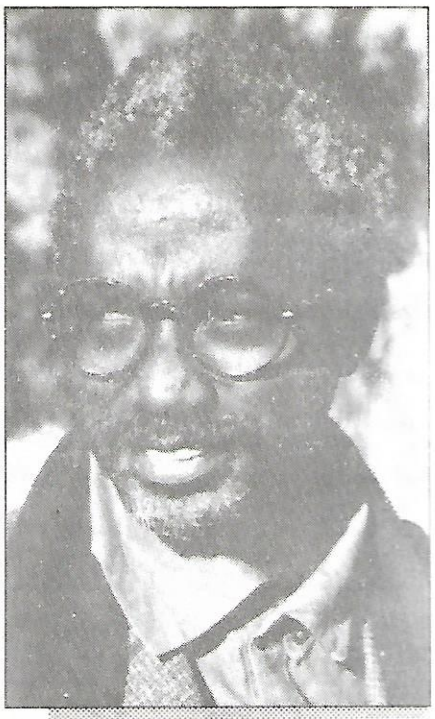
النادي السينمائي بخريبكة

يرحبان بالسينمائيين الأفارقة وبكافة المدعوين

في الملتقى الرابع للسينما الافريقية

خريبكة من 17 إلى 24 مارس 1990

سليمان سيسي
«النور» و السينما الافريقية



- وصلت الى الاعلان عما بداخلي ولم أتسبب بعد في الانفجار الضروري
- اني مع الوفرة في الانتاج السينمائي بشرط مراعاة الجودة
- السينما الافريقية توجد في مفترق الطرق
- المبالغة في الانفتاح على الثقافة الغربية غرّب سينمانا

أجرى الحديث : عبد السلام بوخزار

ـ سؤال : السؤال الذي يفرض نفسه بقوة في البداية لا بد وأن يصاغ بالطريقة التالية التي تثير الاستغراب قبل الاستفهام : كيف يصدق ان سينمائيا موهوبا يعتبر الآن من السينمائيين الكبار والقلائل في الساحة السينمائية الدولية لم يتمكن سوى من اخراج اربعة اشرطة روائية مطولة طيلة عشرين سنة ؟

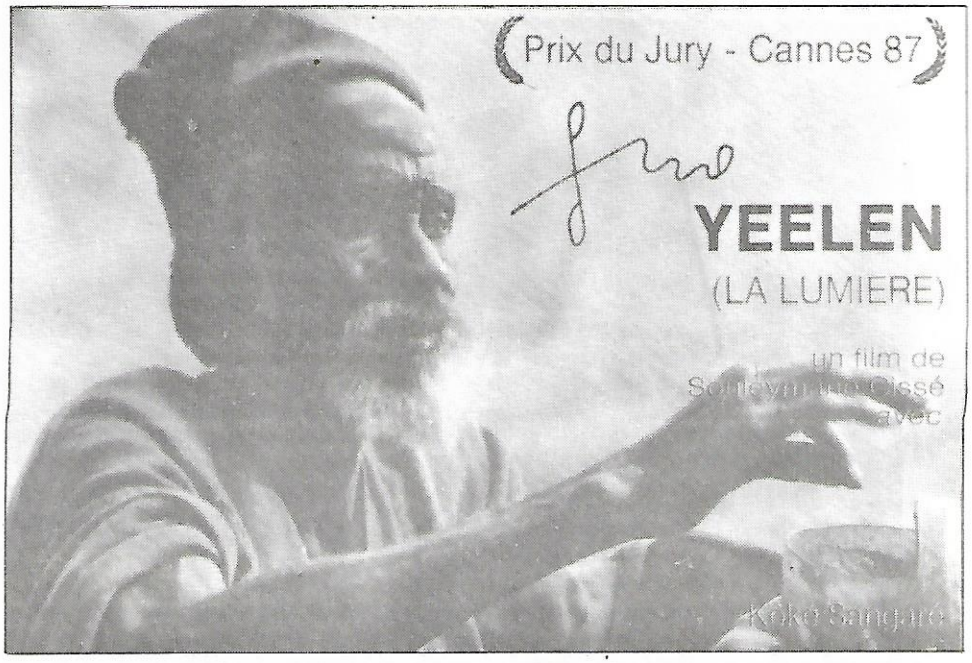
* سليمان سيسي : اعتقد ان هذا السؤال يثير اشكالا يمكن تفسيره بخصوصية وحميمية الافلام التي انجزها. لذلك لم تحظ في البداية بالاهتمام لانها اشرطة تعبر عن قناعتي الشخصية. ومن ثم كان علي ان اثبت ذاتي وطريقتي الخاصة في العمل السينمائي الشيء الذي تطلب مني مدة قد لا تبدو طويلة مع ذلك اذا اخذنا بعين الاعتبار معطيات الوضعية العامة للسينما الافريقية. وبطبيعة الحال كان علي في البداية ان اواجه مشاكل الانطلاقة، والتي لم تكن سهلة كما هو معلوم. اذ أنجزت شريطي الروائي الطويل الاول «DEN MOUSSO» أو «(الفتاة)» بمفردي وبامكانيات متواضعة. وبعد ذلك اخرجت فيلمي الثاني «BAARA» بمساعدة تقنيين أو ثلاثة وبوسائل محدودة للغاية. فيما اخرجت فيلمي الروائي الثالث «الريح» بمساعدة خمسة تقنيين مهرة.

اذن تم كل هذا بطريقة بطيئة وعلى النحو الذي اشرت اليه مما جعل هذه الاعمال السينمائية موشومة ببصمات معينة. لكن عند انجاز شريطي الرابع «النور» وضعت تحت تصرفي الامكانيات التي كنت في حاجة اليها، وحظيت بدعم اكبر حيث وجدت هذه المرة رهن اشارتي فريقا تقنيا متكاملا الامر الذي دفعني الى الاهتمام بالاخراج فقط. وهذا وذلك يعنيان في الحقيقة ان اخراج فيلم بالنسبة لي مكلف اكثر مما يمكن تصوره على مستوات عدة ذات الطابع المالي والعضلي والمعنوي والثقافي. وهي اشياء تتطلب مني تخصيص وقت طويل كي اتمكن منها، أضف إلى ذلك حاجتي الماسة الى التنفس بين فيلم وآخر. وقد يطول امر هذه الحالة الى سنة أو سنتين، فلما أنهيت شريط «النور» سنة 1987 وجدت نفسي غير قادر على مباشرة أي شيء من هذا القبيل. وربما يكون السبب في ذلك تصميمي على نسيان هذا الفيلم. ولهذه الغاية حاولت الاهتمام باشياء أخرى. وعبثا فعلت حيث ظل «النور» يطارد دني الى الآن نظرا لضغط الديون المترتبة عن انتاجه، والتي لم تسدد لحد الساعة.

لذلك تجدني اشرف بنفسي على توزيع وتسويق هذا العمل السينمائي. وعلى هنا ان اشدد على ضرورة فتح المجال بصفة خاصة على صعيد المغرب العربي ليتسنى لهدا الفيلم ان يرى النور الى جانب غيره من الاشرطة الافريقية[1]. واذا تمكنا من ذلك سنكون قد ساهمنا في تعبيد الطريق للجيل السينمائي الافريقي القادم لأننا نتمنى ان يتم توزيع انتاجاته في المستقبل القريب بصفة اوتوماتيكية ببلداننا حتى لا تكون غريبة في ديارها كما يكاد يكون الحال الآن. وقد اكون اطلت الوقوف عند هذه النقطة لانها ذات شجون. واظنها كافية لتفسير دواعي انجازي فيلم على رأس كل أربع أو خمس سنوات، فاعود لأقول بأن العمل السينمائي بقارتنا معقد للغاية وجد صعب. وبالنسبة لي تمنيت، دائما ان اخرج فيلما كل سنتين على الاقل.

ـ سؤال : كثيرون هم المخرجون المعروفون بـ «المؤلفين» الذين يقولون بأن تجربتهم السينمائية ما هي الا اعادة مستمرة لنفس الفيلم بطرق مختلفة وتلوينات اسلوبية متجددة. هل تعتبر نفسك واحدا منهم ؟

* سليمان سيسي : يبدو لي ان الامر يتعلق في نهاية المطاف بأمزجة المبدعين. اما فيما يخصني فالحالة ليست كذلك حيث ان المواضيع التي اختارها واعالجها سينمائيا مختلفة ومتنوعة الى درجة أن افلامي لا تتشابه فيما بينها حسب قناعتي الشخصية. فلكل واحد من الاشرطة الروائية الاربعة الطويلة التي اخرجتها عالمه الخاص به. ولن احاذي الاجابة المباشرة على هذا السؤال اذا صارحتك بأني مع الوفرة في الانتاج السنمائي بشرط ان يكون الحافز وراء ذلك هو التوفر على الموهبة الضرورية. فلست مع القول بالفيلم



الواحد الذي يتغنى به طيلة الحياة السينمائية. وفي هذا الاطار من واجبنا الا نهاب حكم الجمهور كيفما كانت تركيبته. فمن المفيد ان ينجح فيلم على مختلف المستويات من اصل 20 من الأشرطة. وأظن ان من يشتكي من ذلك هو على خطأ بين لأني أراه على العكس من ذلك محضوضا وكلي أمل في ان اكون محله !

ـ سؤال : امتدادا لما قبل السؤال الثاني لاحظت ان لائحة مقدمة او «جنريك» شريط «النور» طويلة حيث بدت بمثابة الاستثناء بالنسبة للسينما الافريقية. فكيف تفسرون لنا هذا التطور المحسوس الذي يخصكم بالدرجة الاولى؟

* سليمان سيسي : بالفعل «الجنريك» ـ وحتى الملصق ـ هما المرآة العاكسة لوضعية السينما الافريقية. اما بالنسبة لـ «فقر» جنريك أشرطتي الاولى فيعود، كما اشرت الى ذلك سابقا، الى اختياري معالجة مواضيع لم تكن تحظى باهتمام الناس في البداية. وحيث ان هذه الاعمال أتت كتعبير عميق عما يخالجني من مشاعر وغيرها، فقد سخرت كل طاقتي لتحقيقها، لهذا كنت منتج وسيناريست ومخرج اعمالي السينمائية الاولى في نفس الوقت. وعلى الرغم من معاناتي الطويلة من ذلك صرت الآن راضيا والحمد الله بما افعله دون ان أضطر الى تغيير قناعتي ومشواري السينمائيين. الا أن المشكل يظل مع ذلك قائما لا يتعلق بي فحسب، بل يشمل غيري من الزملاء وهو على شكل التساؤل التالي : هل سنظل كسينمائيين افارقة متشبثين بنفس المواقف لمتابعة مسيرتنا الشاقة بروح نضالية ام انه علينا ان نختار اتجاها آخر ؟ اذن سينمانا توجد الآن في مفترق الطرق.

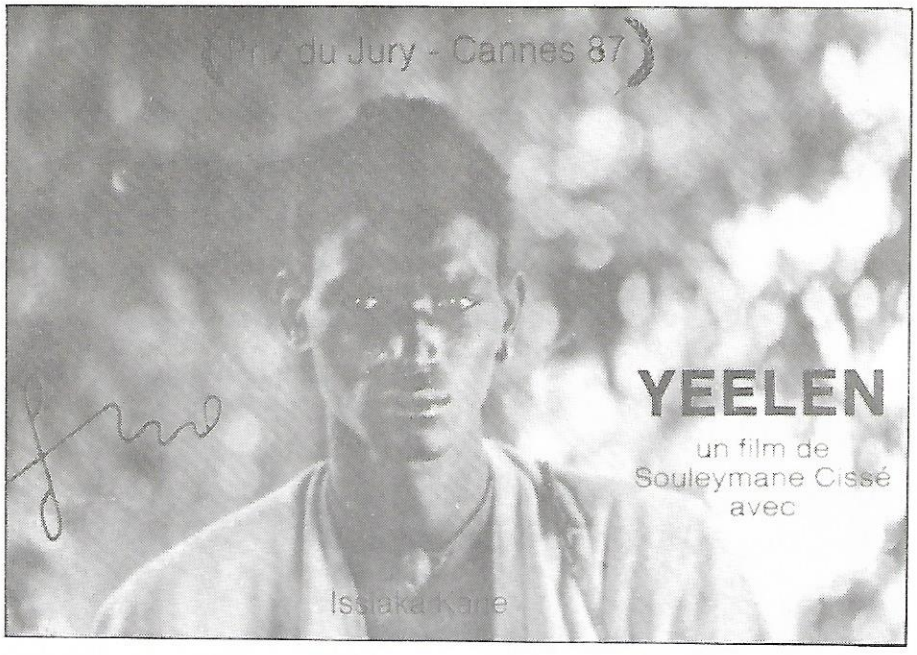
ـ سؤال : أوحت لي هذه الاجابة بسؤال يتعلق بمدى صحة الاعتقاد القائل بافتقاد السينما الافريقية لروح العمل الجماعي.

* سليمان سيسي : اذا كنت اكتب سيناريوهاتي واخرجها وانتجها بنفسي، *فهذا لا يعني اطلاقا ان هذا القول* ينطبق علي. فمنذ البداية حرصت على اكتساب روح العمل الجماعي. وتبعا لذلك لم اقم بعمل شيء في المجال السينمائي دون استشارة الفريق الذي يساعدني في أي شريط. ويتعدى الامر الخوض في التفاصيل ليرقى الى مناقشة بنات افكاري بذاتها التي اتخلى عن بعضها اذا ظهر لي ان زملائي في الفريق لا يشاطرونني اياها. فعلى سبيل المثال كنت دائما محاطا اثناء اخراج «النور» باربعة تقنيين لا اصور مشهدا ما الا بعد موافقتهم الاخيرة. وبالتالي لم نترك كبيرة ولا صغيرة دون ان نخوض حولها مناقشة طويلة وعريضة. وفي النهاية اتت نتيجة «النور» لتشهد على غنى هذه التجربة الجماعية. فالفيلم يعتمد في الحقيقة على عطاء كل عضو في الفريق لأن المخرج لا يقوم سوى بعملية تجميع لاحساسات الفريق باكمله. وليس له الا رأي واحد لا يمكن التعبير عنه في غياب مشاركة حقيقية لكافة المساهمين في عمله السينمائي. لذلك تبدو لي ضرورة العمل والحرص على ان تكون هذه الروح الجماعية الخلاقة حاضرة في كل شريط

حتى يقدم كل واحد اقصى ما عنده. وهذه هي الحالة المثلى التي يجب ان نصل اليها.

ـ سؤال : هناك من يعتقد جازما بأن احد الاسباب الرئيسية لأزمة السينما الافريقية هو قلة كتاب السيناريو بل يذهب بعض المهتمين الى حد القول بعدم وجودهم في الاصل. فهل تشاطروننني هذا الرأي؟

* سليمان سيسي : كلا، لست مع هذا الرأي. أعتقد ان مشكلة السيناريو مطروحة بحدة في الساحة السينمائية الدولية، ولا تمس السينما الافريقية بمفردها، انها ازمة عويصة لها صلة بندرة المواضيع. وهذا ما يفسر انحدار مستوى السينما على الصعيد الدولي سواء في امريكا أو آسيا أو اوروبا. من هنا مصدر تلك الصرخة المستنجدة التي اطلقت في السنوات الاخيرة منذرة بموت السينما. بمعنى آخر لم تعد السيناريوهات الحالية تأخذ بلب الجمهور كما كان ذلك من قبل. ففيما مضى كانت السينمات تتوفق في التغلب على هذا المشكل من خلال توظيفها لكل ما يتعلق بعنصر الزمن وتجديدها لاسلوب وأدوات كتابتها. اما الآن فالازمة محكمة بقبضتها لم يعد احد معها يعرف الى اي وجهة يولي عدسة كاميراته، لكن هذا لا يعني ان السينما الافريقية كغيرها تعاني فقط من ازمة السيناريو. بل ارى ان مشكل الاخراج هو الآخر لا زال مطروحا عندنا وبقوة.



فمن اللازم البحث عن حلول ناجعة لهما معا والافسيولد الفيلم الافريقي ميتا لأنه حتى وان كان سليما من الناحية التقنية فلن يمس احدا مادامت الازمة المذكورة على ما هي عليه. وعندها لن نكون الا امام صور باهتة وفارغة ولا روح فيها.

ـ سؤال : معنى هذا أن ازمة السينما الافريقية تتمظهر بالاساس في هذه الصورة بالذات؟

* سليمان سيسي : لا، لم ارد قول ذلك لأن المسألة اعمق من هذا بكثير. فكانت الازمة ولا زالت مرتبطة في هدا الاطار بصورة عامة بطبيعة العلائق الثقافية والاخلاقية السائدة في قارتنا السمراء. فالملاحظ اننا نبالغ في الانفتاح على الثقافة الغربية التي تعتدي علينا يوميا بوسائل ضغط واكراه وغزو رهيبة لاحيلة لنا حيالها الى أن صرنا مقيدين بها.

ولما نحاول الخروج من هذه الدوامة بتقديم ثقافتنا الخاصة نبدو مزعجين وغرباء في وسطنا لأن مرجعيتنا صارت الآن غربية بامتياز ومن الصعب الانفلات من اسرها أو تجاوزها. وهذه المفارقة او الدراما او الظاهرة الغربية ـ وسميها ما شئت ـ هي التي نراها ملقية بظلالها على اغلب الاشرطة الافريقية. المهم هو ان السينما الافريقية تعاني من مشكلة معقدة ومتشعبة الفروع. مثلا قد يكون هناك سيناريو جيد اذا صوره مخرج دون المستوى. ستكون النتيجة سلبية. ونفس الشيء لا بد وأن يتكرر في حالة ما اذا كان المخرج موهوبا على عكس التقنيين.

ـ سؤال : اسمحوا لي ان اقطع حبل هذه الافكار، وان اضع عليكم سؤالا شخصيا قد يكون فيه نوع من الاحراج : كيف ترون مستقبلكم السينمائي بعدما

نلتم كل هذه الشهرة والتقدير على الصعيد الدولي؟

* سليمان سيسي : (مبتسما) لا زلت ارى مستقبلي السينمائي كما كنت اتصوره قبل عشرين سنة. ومرة اخرى اضطر الى اعادة القول بأن نوع السينما التي اهواها لا أجد من يقاسمني حبها. ومع ذلك قناعتي العميقة لم تتغير، وأرى ان من واجبي مواصلة العمل السينمائي في نفس الاتجاه. وجميل ان يهتم الناس بسينمايا وبما افعله، وارحب بكل من يشرفني منهم بمشاركتي في العمل على تحقيق هذا الاختيار السينمائي. غير أن الوهم لن يصل بي الى مداه لأن هذه الجائزة أو تلك لن تدفعني بتاتا الى اعادة النظر قيد انملة في قناعتي. فطموحي هو ان اخرج افلاما تعطي دائما الاولوية للجودة، وان التمكن من التوصل الى التعبير عما احس به.

- سؤال : بعيدا عن التواضع، الا تعتقدون بأن الجمهور سيكون من الآن فصاعدا صارما في تعامله مع العطاءات القادمة للمخرج العالمي سليمان سيسي؟

* سليمان سيسي : حقا، اعي بذلك. لهذا اردد باستمرار بأن كل جائزة احصل عليها هي هم اضافي بالنسبة الي. فعند الحصول عليها احس قشعريرة مخيفة. وكانت الاخيرة (جائزة لجنة تحكيم مهرجان «كان» 1987 (2) أشد وقعا علي حيث ان ردود الفعل حول

«النور» كانت ابعد مما تصورته. واذا كان من الطبيعي ان ينتظر الناس الكثير في هذه الحالة، فإني اتمنى الا يفعلوا ذلك معي. ولا يعني هذا اني لن آخذ بعين الاعتبار مثل هذه الاشياء. فأن ينتظر مني تقديم عمل ما معناه ان هناك مشاطرة لوجهة نظري وطريقتي في العمل. لذا علي ان اعالج القضايا التي سأثيرها كما كان عهدي بذلك مع الحرص الأكيد على تطوير اسلوب المعالجة السينمائية. وهنا لا مفر من مصارحتك بأني لا أخفي ما يتركه في نفسي هذا الاحترام الذي احظى به هنا وهناك. وان كنت اعتقد ان هذا الامتياز لا يخصني. بل اعتبر أنه موجه في الحقيقة الى المخرجين الافارقة الذين سيأتون من بعدي. وهذا هو المهم بالنسبة لي.

- سؤال : اثارت نتيجة مهرجان «كان» 1987 جدلا واسعا واستياءا عميقا بسبب عدم انصاف شريط «النور» حيث اعتبر العديد من النقاد المشاد بمصداقيتهم دوليا حرمانكم من الجائزة الاولى لهذا المهرجان (السعفة الذهبية) بمثابة فضيحة وسابقة لا تغتفر. وحتى وان كان الوقت متأخرا نريد أن نعرف رأيكم في هذا الموضوع لانكم فضلتم التزام الصمت فيما يبدو حوله.

* سليمان سيسي : مما لا شك فيه انكم تعرفون ان الامر يتعلق بمكان لا مجال فيه الا للآلة الجهنمية وللصراع على المصالح الكبرى والمتعددة، فمن المستحيل على سينمائي مثلي آت من بلد لا نتوفر فيه الا بصعوبة على الامكانيات الضرورية للعيش ان يكون طرفا فيه، لذلك اظن ان التمكن من عرض «النور» داخل المسابقة الرسمية لهذا المهرجان، وحصوله على الجائزة المعروفة شيئان لا سيتهان بهما. وهو حدث سعيد يعد الانتصار الاول في حياتي السينمائية. نعم، تحدث الناس كثيرا عن شريطي وابرزوا قيمته. ومهما كانت النتيجة ففي

هذا تشريف غال. ذلك انه بعد فيلم الاخضر حامينا «وقائع من سنوات الجمر» (مهرجان «كان» 1975) لم تتضمن اية مسابقة شريطا افريقيا.

ـ سؤال : لكن قيل أن الاخضر حامينا احرز على السعفة الذهبية لاعتبارات سياسية.

* سليمان سيسي : كيفما كانت الخلفيات والتأويلات عندما تصدر لجنة التحكيم حكمها ينتهي الامر ويسدل الستار. وعندها علينا ان ننظر الى الجائزة كقيمة رمزية. فحصول فيلم افريقي عليها طيلة 40 سنة من عمر مهرجان «كان» انتصار للسينما الافريقية لا يمكن الاستهانة به، ولا يحق اجراء جدل حوله حتى وان كنا غير مقتنعين بما فيه الكفاية بمستقبله. اذن نحن امام علامة مهمة تلقي ببصيص من الامل في توصلنا الى تحقيق عمل ممتاز.

ـ سؤال : هل يمكن اعتبار «النور» امتدادا لاعمالكم السابقة أم نقطة تحول في حياتكم السينمائية ؟

* سليمان سيسي : اعتقد ان كل ما اعلنت عنه في «النور» موجود بطريقة أو بأخرى في اشرطتي السابقة. فمن الممكن تلمس نفس الهواجس التي عبرت عنها في فيلمي الاخير فيما سبقه لانني سجلتها تدريجيا وبطريقة بسيطة وساطعة للعيان. فكان هدفي من وراء ذلك هو تصوير منظومة الحياة. وما يبدو مثيرا في «النور» هو اني اردت من خلاله تفجير الاشياء وبصفة نهائية. ولا اعتقد اني توصلت الى احداث هذا الانفجار. وانما قمت فقط بالاعلان عنه. وسيحدث ذلك حين سأحس بأني اعطيت اقصى ما عندي.

ـ سؤال : لماذا هذه العودة الى الاسطورة ؟ هل لأن زمن السينما السياسية أو المباشرة قد ولى ؟

* سليمان سيسي : كلا. لقد عدت الى استخدام الاسطورة لسبب بسيط هو إني وجدتها طريقة أخرى للاقتراب من جمهور آخر بتوظيف اساليب تعبير مختلفة. لكن كل ذلك تم في نفس الاطار الذي حددته في بدايتي السينمائية. اي انه لم يطرأ اي تغيير يذكر على عمق مجال اشرطتي.

ـ سؤال : «النور» هو عن الزمن الضائع. أليس كذلك ؟

* سليمان سيسي : قد لا اغالي اذا قلت انه لن يعتبر «النور» عند مشاهدته غدا انه من الزمن الغابر. ففي كل لحظة من هذا الفيلم احساس قوي بأن المراد ليس تصوير حالة مجتمعنا، بل ضبط معالم مآله. واعتقد أن الامر على غاية من الاهمية ما دام يتعلق بتطور قارتنا. وللاسف لن نتمكن ـ كما هي عادتنا السيئة ـ من طرح مثل هذا المشكل اي هدر طاقتنا بسبب عدم تقديرنا واستغلالنا لعامل الزمن الحاسم في كل تطور ـ الا بعد مرور 20 أو 30 سنة. وهكذا ستضيع فرص الاستعداد لمواجهة تحديات القرن القادم. فيما يحافظ الاخرون على امكانياتهم وممتلكاتهم، ويسخرونها على احسن صورة في الاسراع بتقدمهم. ولن ينفعنا البكاء أو الندم عندما سنكتشف في يوم قادم تبذيرنا لكل شيء. وهذا هو القدر المأساوي لافريقيا. ولا أعرف بالضبط لماذا الساسة في بلدنا ساهون عن ذلك كرجال الاعمال والتقنوقراطيين والمفكرين الذين يبررون عجزهم عن تحمل مسؤولياتهم بهذا الخصوص بعدم توفر الامكانيات الكافية. وقد حاولت في شريط «النور» أن أدق ناقوس الخطر منبها ـ ولو بطريقة غير مباشرة ـ الى ضرورة الاستفادة اقصى ما يمكن مما تبقى لنا من وقت في الاتجاه الايجابي والبناء على أن تغير عاداتنا التي كانت سببا في هذا الزمن الضائع.

ـ سؤال : ولماذا كل هذا الاتساع في فضاء «النور» ؟

* سليمان سيسي : كان قصدي من وراء تصوير «النور» في هذا المكان المترامي الاطراف هو تحسيس الآخرين بأني اعيش في عالم يشكل فيه المكان محيطا غنيا بالدلالات الى درجة انه من الصعب، وان لم اقل من المستحيل، تحديد امتداداته.

ـ سؤال : وما قولكم في هذا الغطاء السحري او الخرافي الذي يغلف شريط «النور».؟

* سليمان سيسي : بلا ريب انكم لاحظتم تركيزي في «النور» على اللونين الاخضر والاصفر اللذين يؤشران علي الحضور القوي لبيئتي، ويساهمان في نفس الآن على خلق ذاك الجو السحري الذي يغلف «النور» كما ذكرتم. وهذا الجو السحري هو الذي يتسبب في فقدان شخصيات شريطي لذواتها دون ان تتوصل الى معرفة سحر الطبيعة المحيطة بها. من هنا ذاك الطابع السحري لصور «النور».

- سؤال : وعماذا يعبر حضور ضوء معين في «النور» ؟

* سليمان سيسي : لا شك انكم تقصدون ضوء الفجر الذي يمثل بداية كل شيء. فإذا كانت افريقيا قارة عتيقة، فإني اراها كقارة تولد من جديد. وقد بدأت تستنير بضوئها. حقا تم ذلك بطريقة بطيئة. لكن هناك تطورا ملموسا تحقق في هذا المجال. والذي لم يكن قبل 30 سنة. وهذه حقيقة لا يعقل انكارها. اما هذا التطور فلا يمكن لأي كان ان يجهضه لأنه جزء لا يتجزء من السيرورة التاريخية. قد تقف في وجهه عراقيل في مرحلة ما. لكن لن يتأتى توقيفه بالمرة. ومن ثم اعتقد جازما بأن يوم افريقيا سيأتي ولا مفر منه. ويومها ستفرض قارتنا نفسها على كل المستويات. ربما سيحدث هذا في القرون القادمة. لكن المهم هو أن المسلسل انطلق. فضوء بداية «النور» هو اعلان عن شيء جديد سيدخل تغييرا جذريا.

- سؤال : اخاف ان اذهب بعيدا في هذا السؤال : هل هذا الضوء يرمز من جهة اخرى الى واقع حال صورتنا أو سينمانا الافريقية ؟

* سليمان سيسي : لا أظن ذلك. فالامر هنا يتعلق بالاساس بالمعطيات الرمزية لكل صراع وتأويل معرفيين. وما شريطي الا اعلان - وترون اني اكثرت في استعمال هذه الكلمة التي اعتبرها مفتاح «النور» -

عن تمظهر معرفة عميقة قد تسمى «يلين» حسب لغتي. وهذا النور المشع ينتج في النهاية عن المواجهة بين معرفتين لكل من الاب والابن. ورغم تراجيدية هذا الصراع فانه يخلق متعة في ذات الآن يمكن مقارنتها بما خلفه اطلاق الصواريخ في العصر الحديث. وهذا الحدث وغيره مبنيان في الاصل على الصراع الذي يخلف هذا النوع من النور. إذن شريطي وعنوانه هما المعنى العميق لهذه المعرفة التي تظهر وكأنها خارج العالم ومن الصعب تلمسها.

- سؤال : هل يفهم من هذا ان الاشعاع المشار اليه لا يمكن ان يحدث الامن خلال صراع داخلي وليس خارجي؟

* سليمان سيسي : لا. أعتقد ان الاشكال مرتبط اساسا بانبثاق معرفة ما. وكذا بالقدرة والتمكن من استخدامها عند امتلاكها.

- سؤال : في الاتجاه الصحيح ؟

* سليمان سيسي : بطبيعة الحال. اي ان يتم ذلك في اطار الاستمرارية والا ينقلب هذا المسلسل المعرفي شرا باستخدامه كاداة تدمير. وفي النهاية اسارع الى القول بأن هذا لا يعني كذلك بأن النور لا يمكن ان ينبثق الا من خلال الصراع.

هوامش من وضع المجلة

(1) خلال الدورة الثانية يناير فبراير 1990 تمكن منخرطو الاندية السينمائية من مشاهدة هذه التحفة الافريقية الرائعة.

(2) حصل سليمان سيسي على تشريف آخر من ملتقى خريبكة الثالث ابريل 1988 بمنحه جائزتي النقاد والجمهور.

ترقبوا صدور

العدد القادم

11

من مجلتكم

دراسات

سينمائية

خلال

شهر ماي

الرواية والسرد والاستفسار في السينما
حول أفلام: عنوان مؤقت، عادة وكابوس

محمد عليوي

السينما فن الحركة، لكنها أيضا فن كتابة تشخيصية ذات نوعية خاصة. ويجب أن يفهم من هذا بداهة ما تولده الصور الملتصقة ببعضها من نسق عام للدلالة يجعل الشخص المشاهد في نفس الآن في وضعية استفسار متواصل

إننا نعلم بأن الحاجة في السينما للمتخيل وللروائي تمر ضرورة عبر إعادة إدماج بعدية للصور كوحدات مستقلة - كفوتوغرامات - داخل الحركة العامة للشريط وإلا فقدت هذه الصور هويتها وغائيتها.(1) لذا فإن عملية تنظيم الصور (المونطاج) التي ليست في الحقيقة سوى فترة - متميزة بدون شك - من العمل الكلي للخبر (السرد)، تعتبر حاسمة - بصفة قطعية - في مصير الرواية أي مجملا الطريقة التي ستبرمج بها قراءتنا للمحكي.

وطبيعي أن العمل السردي لا يمكن إدراكه خارج كيفية التمثيل التقني، وإذن خارج النسق الفكري المتعلق بكل جماعة من السينمائيين، بل و بكل سينمائي على حدة.

وعليه فإذا كان إنجاز «التوفيق» بين عالم القصة - من حيث أنه تتابع طبيعي للأحداث المروية - والمحكي الإيقوني - من حيث أنه هيكلة للمطلب الخبري - هو الهدف الدائم للسينمائيين «الرواة»، فإن هذا العمل الذي لا يستهدف المحكي بحد ذاته عند «غير الرواة»، يتم عن طريق إزاحة مفهوم «التسوية»: فالخطاب السردي هنا لا يركب عن طريق منطق المجاز المرسل للمحكي، بل بالأحرى عن طريق تفجيره.

يجب إذن أن نطرح جانبا كثيرا من سوء الفهم والمعاني المغلوطة حول ماهية «الرواية الجيدة»، لأن هذه الأخيرة لا تنحصر في منهج معين. فالسينمائي الجيد، كما يقال دائما هو الذي يعرف كيف يفكر (وتبعا لذلك كيف يعبر) بواسطة الصورة.

وإذا أثرت التذكير بهذه الفكرة التي تعتبر الآن بديهية جدا، فربما لأن السينما لم تكن قط في حاجة ماسة وملحة لتجسيدها قبل الآن، فأمام التكاثر الهائل لوسائل الإعلام التي وإن لم تشوش مجال الصور السينمائية كليا، فإنها على أي حال تنتج صورا وروايات أكثر من هذه الأخيرة ، باتت السينما ملزمة بأن تحتفظ أو تسترجع وظيفتها الأولية وهي أن تكون فنا للتمثيل، فطبيعتها وعظمتها بل وأيضا بقاؤها كلهم رهائن بذلك.

إن الرهان في هذه الحالة خطير للغاية، خطير لدرجة أنه يؤثر في مجموع استراتيجية العلاقات بين السينمائي والجمهور. صحيح أن السينمائي غير ملزم بالعمل من أجل الجمهور، ولكن كما يقول م.ا. أنطونيوني «الجمهور موجود على كل حال وهو الذي يشاهد، (2). فوجود هذا الجمهور - الذي ننظر اليه دائما بتعسف «كمشاهد رديئ» - هو الذي يجب بطريقة أو بأخرى أنه يوجه نظرة السينمائي. فالذي حقق مجد فنانين كبار مثل تشابلن وهيتشكوك وكوروزاوا ... هو أنهم عرفوا كيف يحتفظون - كل حسب منواله - بنظرة فاحصة للجمهور دون أن يمنعهم ذلك من إعطاء أشيائهم الخاصة. وفي هذا الصدد فإن ما يؤاخذ عليه الفيلم المغربي ليس

كونه كاسرا للسرد - فهذا اختيار مشروع - ولكن ما يظهره مرارا كعجز داخلي عن السرد وعن الرواية.

من هذا العجز عن «حكاية قصة» يستلهم المخرج الدرقاوي مادة للتدبر (وللتصوير): «مرات عديدة، يقول الدرقاوي، حاولت إبانة الموضوع - الوسيط الذي يتعلق بعملي في السينما، والذي يتعلق أيضا بعلاقتي مع هذا العمل، .....، لم أرد إذن أن أحكي - أن أنجز رواية منذ البداية، ولكنني أردت استغلال السينما بوسائل تمكنني من المعرفة الجيدة بكيفية سيرها، وفي حدود الممكن من إطلاع الجمهور على خباياها.»[3] ولربما خذلت هذه النية المعلنة: «فهم السينما وجعلها مفهومة لدى الجمهور» من طرف الطموحات الشخصية للمخرج، الذي اعترف مرارا من جهة أخرى أنه كان يأمل أن يقوم بأحسن مما قدمه. ولربما من أجل هذا لم تدرك هذه النية بسهولة من طرف المشاهد. غير أن الصدق الذي يستخلص من العمل لا يجوز التشكيك فيه، فلا شيء قادر على دفع الدرقاوي على المصابرة طوال تجربته الثلاثية لو لم تكن لديه رغبة صادقة في التغيير، تغيير شيء ما - وإن قل - لدى المشاهد.

من كل هذا نستخلص أن المسألة الناراتولوجية لاتزال الى اليوم تحتفظ بحدتها داخل الخطاب وداخل الممارسة السينمائية بالمغرب، بحيث ليس من المسلم به أننا استنفدنا جميع مظاهرها. وربما كان من المجدي أن نرى داخل هذا المنظور الى أي مدى وأي حد يعتبر المشاهد متورطا في صنع الفيلم المغربي الروائي.

ويظهر لي في هذا المضمار أن هذه الإشكالية مطروحة في ثلاثة أفلام - رغم كونها واضحة الاختلاف - من ضمن النتاجات النادرة والمتميزة التي أفرزتها الثمانينيات: «عنوان مؤقت» للدرقاوي و«حادة» لمحمد أبو الوقار و«كابوس» لأحمد ياشفين.

ثلاثة أفلام تعكس ثلاث مقاربات للمسألة السردية:

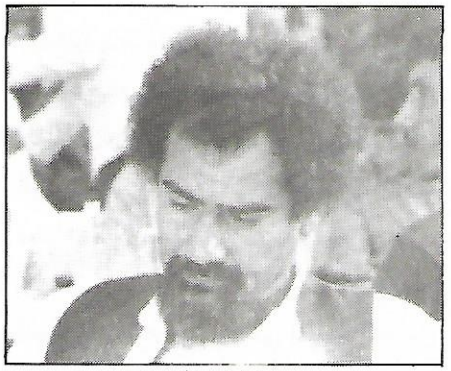
فالدرقاوي الذي ينتمي شريطه الى الصنف الميتافيلمي يحاول «إبطال الإشكالية بتحويل إخراجه الى تعرية حقة، إلى كشف «لحقيقة» السينما، لميكانيزماتها، لصعوباتها وكذلك للأجساد والأشخاص والأشياء المكونة لعالمها.

أما أبو الوقار الذي يستلهم مادته من ملكته المزدوجة «كرسام وسينمائي» فإنه لا يقبل الاعتراف إلا بتحكميه الخطاب الأيقوني، إذ لا يوجد بالنسبة إليه إلا شكل واحد للكتابة في السينما وهو شكل «سيادة الصورة».

أما ياشفين الذي يظهر أنه أقل طموحا فهو يعدد ويمازج ويفجر طرق التعبير لكي يحصل آخر المطاف على وحدة المحكي.

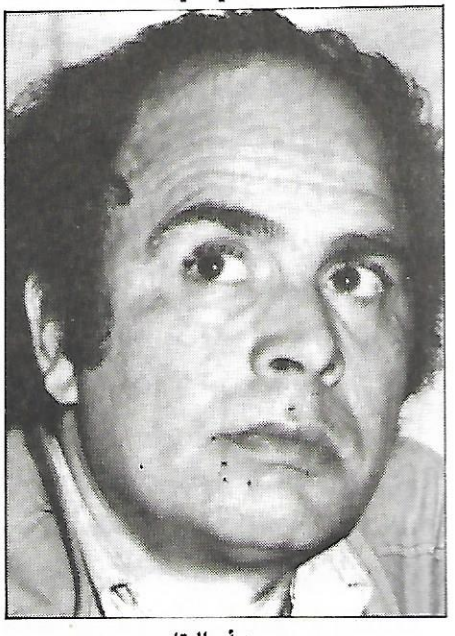
عنوان مؤقت
أو ليلة صمت شهرزاد

في أسوإ الحالات، قد لا نرى في آخر فيلم للدرقاوي سوى تمرين بسيط

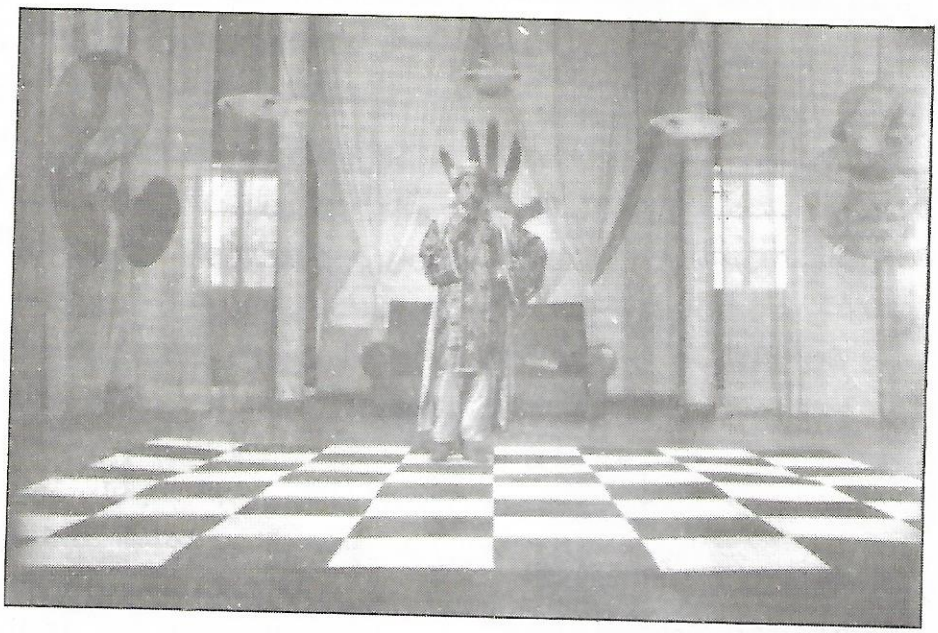


مصطفى الدرقاوي

احمد ياشفين



محمد أبو الوقار



عنوان مؤقت أم أحلام شهرزاد

حول الأسلوب ولعبة صرفة حول الشكل لا تستطيع إلهاب رغبة حنينية قد سبقت تدفئتها عند هواة السينما، أما في أحسنها فإننا نجد على العكس من ذلك بلورة موقف مجدد وصريح يحطم أعراف وضروب السينما المهيمنة. فمنتقدي الدرقاوي يجب أن يعترفوا له على الأقل بمزية كونه سينمائي لا يرضى البتة بالسهولة. فسينماه الطموحة جدا لا تتضمن تلقينية ما، نظرا لأنها سينما - بالمعنى الحقيقي للمصطلح - معمولة كليا من أجل المشاهد. فالمتفرج وهو أمام الشاشة، مستفسر (بفتح السين) باستمرار. فهو الشاهد الوحيد والحكم الوحيد. ويجب أخذ هاتين الكلميتين بمعناهما الحرفي لأنهما يظفحان من النص السينمائي ذاته لدى الدرقاوي الذي يجعل منهما علاوة على هذا الفكرة الخلاصة في كل أفلامه.

في هذا السياق، يعتبر «عنوان مؤقت»، من بين أفلام الدرقاوي، الأكثر حملا لانشغالاته الفكرية (تفكير حول السينما - الموضوع) والجمالية (استعمال كتابة متفردة) بالرغم من أن خطابه السينمائي الصرف يبقى مشوبا بالغموض.

إذن يجدر بنا القول على التو أن فيلم «عنوان مؤقت» مهم جدا، مهم ولو أنه يستعرض حدوده بإسهاب أكثر مما يكشف مزاياه التي تعتبر مزايا حقيقية فعلا. إضافة الى هذا، إذا كانت الاختيارات الأسلوبية للمؤلف قد تبدو على أنها ليست دائما من صنيعه (من الصعب فعلا أن لا نتذكر عند مشاهدة أفلامه اسم غودار)، فهناك قطعا جهد كبير لتحوير هذه القرابة (الحقيقية أو المزعومة) بواسطة البصمات الشخصية للمخرج. فالأثر الذاتي للدرقاوي يستشف عن كل المستويات إذ يعبر جميع مكونات سينماه لكي يطبعها بأصالة معينة، لدرجة أننا يمكن أن نتكلم بخصوصه بكل مشروعية ودون خشية المبالغة عن لمسة درقاوية صرفة. فهذه الوحدة في البنية هي التي تمكننا من مشاهدة كل فيلم من أفلامه - تراجعيا - واحدا عبر الآخر. فأنا شخصيا لم أتمكن من تصويب رؤيتي لفيلمه السابق «أيام شهرزاد الجميلة» إلا بعد مشاهدتي لفيلم «عنوان مؤقت».

إن «عنوان مؤقت» يقع على النقيض المطلق من الفيلم ذي القصة، بحكم قطيعته مع موضوع لقطة الفيلم الروائي نفسه أي القصة الخطية والشخصيات البطلة التي نتماهى معها والتطور الدرامي... فكل مشهد، إن لم تكن كل لقطة، هو تصوير لزخم سردي ذي تأثيرات خبرية متعددة بحيث لا يوجد هناك أي خواء داخل الفيلم. فالمتفرج مدعو دفعة واحدة إما أن يندمج مع عالم الفيلم أو يبقى خارجه، فالمشاهد تتراكم دون أن يظهر أنها تكون شيئا ما، ماعدا أنها تساهم كلها في طرح نفس المسألة، مسألة السينما التي يتم تصورها بصفة مزدوجة كموضوع للرغبة والألم في ذات الوقت. ومن هنا ذلك الانطباع بالفوضى وعدم الراحة الذي يحدثه الفيلم الذي يبدأ إضافة لذلك دون جينيريك وكأنه يحذرنا مسبقا من وهم أي عنوان مبسط (بكسر السين) لا تبرره غاية - إن صح القول - عدا كونه علامة يحملها بالضرورة كل فيلم إعلانا عن وجوده. ومن المحتمل أيضا أن الدرقاوي ابتغى من وراء ذلك التنبيه الى بقية قصة قد بدأت من قبل (من الممكن أن نشاهد

«عنوان مؤقت» على أساس أنه الحلقة الموالية لسابقه «أيام شهرزاد الجميلة») غير أنه يمكن كذلك الاعتقاد أن هذا يدخل ضمن كتابة ترمي الى زيادة درجة تواطئنا كمشاهدين عليهم أن يعيشوا مسار رواية لم تنجز أو هي في طريق الإنجاز.

وإن كان ولابد من تمييز ما يكون جوهر «عنوان مؤقت»، فسأقول بأن الأمر يتعلق بفيلم شخوص دون أن يكون والحالة هذه فيلما سيكولوجيا. فهؤلاء الشخوص - معظمهم رجال فن - لا يحيون فعلا إلا من خلال سلوكهم تجاه الحياة اليومية. فلا تظهر قطعا وبشكل جلي من المحكي أحلامهم وعواطفهم الدفينة ولا إدراكاتهم الماضية أو الحاضرة. فالدرقاوي ليس سينمائي الرغبات والعواطف، وإن أو رد نفسه بصيغة «أنا» (بتشخيص دوره الحقيقي كمخرج) فأنه لا يتوخى أيضا القيام بإنجاز سيرة ذاتية. فتوظيف ذاته ونوات عائلته ليست إلا وسيلة فقط لملامسة الواقع عن قرب وتدوين كثافة وامتداد التأثيرات «الدرامية» في الأمكنة.

من هذه الزاوية، فإن متابعة الفيلم ليست مستحيلة كليا. فوراء تشابك الحكايات - كل شخص يحمل حكايته الخاصة - نستشف لحمة روائية متماسكة، إنها عجز الفنان حيال إشكالية الفن.

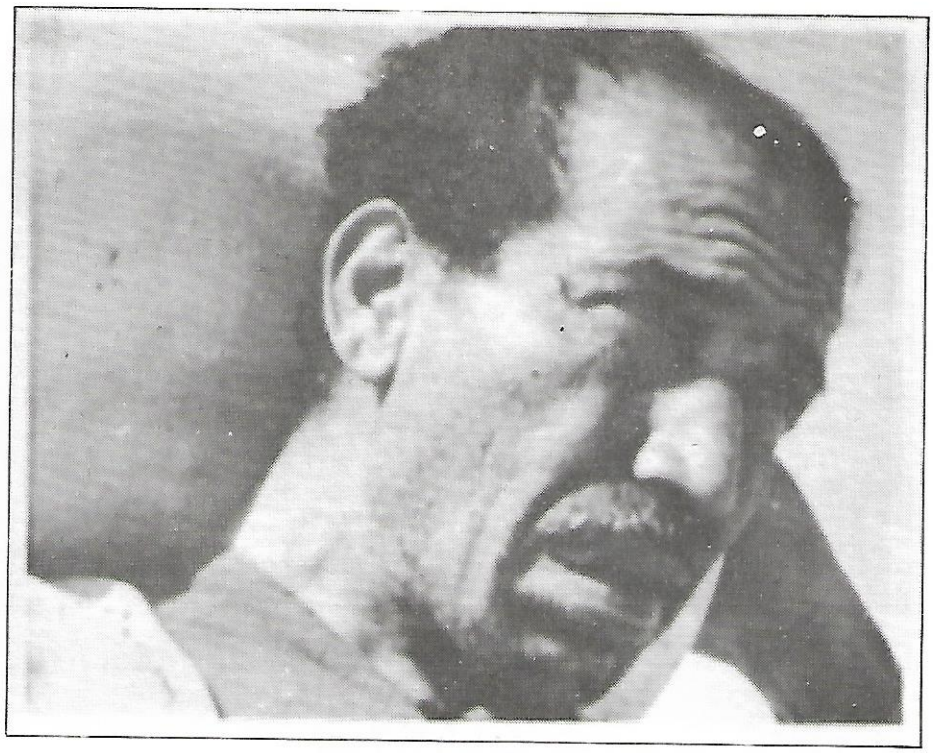
فما يقترحه الفيلم على مشاهده هو تفكير حول «حقيقة» السينما. تلك الحقيقة وإن كانت كلها مسجلة برموز سلبية فإن تمثيلها لا تعتوره أية ثرثرة

فيلم داخل فيلم

زائفة الفضح، فتركيبة الخبر كلها تنبثق من الداخل، من الغور، انطلاقا من النظرة بين النوات التي يسقطها الفيلم على المشاهد أو يتبادلها معه .

وهكذا فإن كل الحركات البانورامية وكل الترافلينات وبعضا من الأساليب الأخرى التي يستعملها المخرج، تحمل بنفس إرادة الشفافية هذه التي تنطوي على تعرية الحقيقة المحتجبة للسينما. وربما كان هذا ما يبرر ويعطي لمشهد «العري» كل قوته الدلالية وكذلك للوظيفة التي يستطيع تمثيل الجسد الأنثوي العاري تعهدها مع الصورة المجازية للحقيقة. غير أنه من الأكيد أيضا ومن خلال التدمر «المشكوك فيه» الذي يمكن أن يحدثه هذا المشهد لدى جماعة المتفرجين، فإن الدرقاوي يمد لهؤلاء مرآة «نفاقهم» بحصارهم داخل تناقضاتهم الذاتية!

«عنوان مؤقت» ينتهي بتصوير الموت، موت المخرج . وهكذا مع تدمير آخر الشخوص فإن المحكي يبهم دون أن ينتهي. فالفيلم يستهلك ذاته قبل أن يقال كل شيء. إذ نشاهد في المقطع النهائي تطاير عناصر سيناريو لم ينفذ بعد من أعلى إحدى النوافذ ثم يأتي بعد ذلك المشهد الرمزي جدا للقيء حيث يظهر المخرج، في زفراته الأخيرة، وهو يلقي طرا - كمن يريد أن يتظهر - كل ما لم يستطع التحدث إلينا به. فموت السينمائي في هذا الفيلم يتسجل كموت سينما تمت إدانتها وتم إعدامها من لدننا (نحن المشاهدين) لأنها لم تستطع الاحتفاظ بوظيفتها الأصلية ألا وهي حكاية قصة ما[4].



حادة : الحكي بواسطة الصورة

في صلب هذا التأمل حول الفن السينمائي، فإن «حادة» لأبي الوقار يبسط في الحقيقة نفس الطرح مع فارق أن كل رهان الكتابة بالنسبة لهذا المخرج يتجلى في أن الفعل السردي يجب أن ينتج داخل كل صورة على حدة بمعزل عن علاقتها مع السير العام للشريط. في حين يمكننا القول أن هذا الرهان في فيلم الدرقاوي يترجم بالخصوص بتعابير تنظيمية بمجموعة الصور في سياقها المتعاقب. لكن مع هذا تبقى هناك إرادة أولية مشتركة بين «عنوان مؤقت» و«حادة» وهي: كيف يمكن الوصول الى التحكم في الخطاب عن طريق الصورة؟

إن هم أبي الوقار الوحيد هو إنتاج الصورة وتركها تتكلم. لذلك فإن اللقطة بالنسبة إليه أهم بكثير من المشهد، وهذا الأخير أهم من المتوالية، وموازاة لذلك فإن الديكور أو اللون أو الضوء يفرض نفسه أكثر من حركات الكاميرا أو تموضع الممثلين. فليس للجهاز التقني الصرف حسب التخطيط الجمالي للفيلم، من وظيفة سوى مؤازرة اللغة الإيقونية ولا يمكن بأي حال أن يحل محلها. من هنا فإن الفيلم يحيلنا الى أصول ما سمي بالصفائية السينمائية التي تريد للسينما أن تكون وتظل فنا بصريا خالصا، ولما كان المخرج يتوصل، على فترات، الى أن ينفخ في عمله نفحة من روحه كرسام، فإننا لا نعدم أحيانا من أن نصير مشدودين بذلك الإحساس الغريب الذي لا يمكن وصفه، حينما نعيش تلك البرهة من السينما الحقة. ومع ذلك فإن «حادة» من حيث التيماتيك لا يعتبر بالفعل أصيلا. فمعالجة وضعية الفلاحين في قرية صغيرة ترزخ تحت وطأة الجفاف تيمة تعج بها معظم الأفلام المغربية. فلا شيء أكثر ابتذالا اليوم من الحديث عن بؤس الفلاحين وعن صراعهم مع تقلبات الطبيعة وعن نير التقاليد التي تجعل كل أشكال الاستغلال مشروعة، وعن استخذاء النساء... الخ. إلا أن ما يتفرد به فيلم «حادة» هو لعبة الشكل تلك التي اعتمدها المؤلف حول ديناميك الصور داخل القصة. فبعيدا عن السقوط في الوصف البسيط، عرف أبو الوقار كيف يبني، بفضل حركة التناوب الدائمة بين «صور زائفة» و«صور حقيقية»، بنية سردية مزدوجة، فالمقاطع تتتابع ضمن سياق الصور بحيث يلغي بضعها البعض الآخر، ودون شك أن المخرج أراد بهذه الازدواجية السردية الوصول الى هدف ثنائي: من جهة، فضح عدم جدوى الخطاب المتقن المتجسد في شخص شاب المدينة حميد، لأنه خطاب غير واقعي وزائف بالطبيعة. ومن جهة أخرى، وموازاة لذلك إظهار الصورة «الحقيقية» للحياة الريفية بكل فظاظتها وقساوتها. أما نقطة التقاطع الوحيدة فهي صورة الخادمة الصغيرة حادة، الممزقة بين خبث الآخر وكبرياء النفس والتي تُدفع بقوة الظروف - إذ اغتصبت من طرف نفس حميد السابق - لكي تطالب بحقها في العيش، وأن تثور كما ثارت المهمشة عائشة، ضد ظلم مجتمع عاق.

ونظرا لتفرده هذا واعتماده على سيناريو ذا مصداقية، فإن فيلم «حادة» يظهر أيضا كلوحة ذات غنى بصري يحقن في كل صورة العديد من الزموز والإشارات. لكن هذه الغزارة في الإحالات الرمزية هي التي تشكل في

بين الامتلاك والاغتصاب في «حادة»

نظري النقطة العمياء للفيلم. فإذا كان البناء السردي، وإن كان متشابكا، يستلزم حدا أدنى من الشفافية في الإخراج، فإن أبا الوقار انساق بإفراط وراء انشغاله بالصورة الجميلة، ناسيا أن أي إرادة لعدم البناء لا تكون مقبولة في السينما إلا إذا تحقق ذلك التوازن اللازم بين متطلبات السيناريو ونوايا الإخراج. وللأسف فإن هذا الإغفال قد أضر بسلاسة المحكي، فكانت النتيجة ملل المتفرج بعد الربع ساعة الأول للمسار المحير الذي انتهجه السينمائي. فلكي تتكلم الصورة هل من اللازم أن تتحمل عبء مضادها: الإطناب الزمزي، فالمتفرج دائما في حاجة الى ما هو متماسك ومسنود، وإرادة تلقينه طريقة للتفكير دون أن تؤخذ هذه «الحقيقة الأولى» بعين الاعتبار هي محاولة غير مجدية إن لم نقل مخاتلة! وفي حالة «حادة» فإنه لا يسعنا إلا أن نتأسف لذلك خصوصا وأن هذا الفيلم في نواحي أخرى قد نجح بصفة محترمة في اقتحام العتبة الفاصلة بين العمل الفني الأصيل ومنتوج الاستهلاك العادي.

كابوس : جمالية التوازن

في «كابوس» لياشفين، يُرسم الخط الجمالي الذي يهيكل النهج السردي - الإخراج - على خلفية توازن تتجلى في المحافظة على المعايرة «المناسبة» بين الشكل والمضمون: فلا جمالية للإبهار ولا شكلية جامدة. وانطلاقا من هذه الملاحظة يمكن القول أن «كابوس» يقع بشكل ما عند نقطة سقوط «حادة» و«عنوان مؤقت»، الشيء الذي لا يجب تأويله كحكم تفضيلي، لأن ذلك ليس هو المقصود من هذا القول. فحول سؤال «كيف نحكي رواية ما؟» الذي يطرحه الدرقاوي بشكل مجابه ويستثمره أبو الوقار على منواله، يجيب ياشفين ببساطة: «باقتصاد الخطاب وتبسيط الأسلوب»، امتيازان يثيراننا ويعطيان للفيلم مزيته الأساسية. وما نلاحظه في الفيلم من عدم تماسك ومن عيوب ليس ذا أهمية مادام لا يؤثر بشكل بارز في هارمونية المجموع.

ولقد أتيحت لي الفرصة من قبل[5] لعرض المنظور الذي ارتأيت أنه الأكثر ملاءمة لفهم هذا الفيلم، إذ ركزت بالخصوص على خطورة القراءة الحصرية التي تجعل منه فيلما تاريخيا أو بشكل أكثر محدودية يتمحور حول قضية المرأة. فمقولة الفيلم على ما أعتقد أكثر كثافة وأكثر عمقا بحيث قد نتجاوز الأهم فيه بحصره في بعد واحد، لأن المخرج بتعديد عناصر التفكير خلق عملا خصبا تقع فيه أقطاب الجذب على عدة محاور.

وإذا كان التاريخ موجود في الفيلم، فإن تسجيله لا ينبني انطلاقا من الدقة في إعادة التركيب. فهو لا يستبين إلا من خلال الصور المتجزئة التي تطفح بشكل ذاتي من عمق الذاكرة، ذاكرة ياشفين على وجه التحديد. ذكرى لاتزال حية على شكل ماض مليء بالكوابيس. ومن المؤكد أن الفيلم وهو يؤسس على فكرة الرؤيا الكابوسية قد يظهر كأنه مناورة إخراجية وذريعة لتبرير وإعطاء أصالة أكثر لاستعمال الفلاش - باك. غير أن ياشفين الذي لم يرد أن يجعل من فيلمه استحضارا منغلقا بسيطا لفترة منصرمة يستطيع التخلص ببراعة من فخ التكلفية (المانييريزم). وهكذا نفهم من المشهد الأخير، حين يعود سعيد من

من نماذج المرأة المغربية في «كابوس»

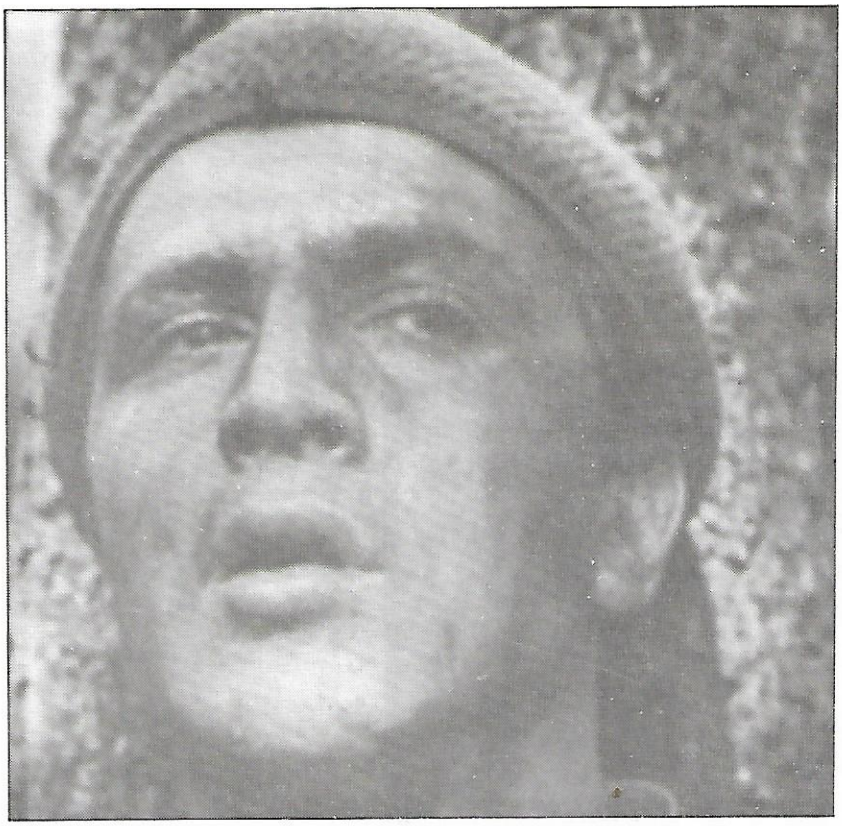
سفره «الخائب»، أن مقولة الفيلم تمس ما هو راهن كذلك.

وإذا كان «كابوس» لا يعالج التاريخ، فإنه كذلك لا يطرح قضية المرأة. فموضوعه هو الرجل والمرأة، كعنصري قصة ليس للماضي والحاضر فيها أية حدود. قصة مجتمع تقليدي يسود فيه الرجال ويقاوم بضراوة التطور الزمني. من هذا المنطلق يمكن أن نفهم لماذا تناول ياشفين الفرق بين الجنسين في مظاهره الأكثر حدة والأكثر حسما، وإن حدث أن عبر عن «وجهة نظره» حيال هذه المسألة (خصوصا في المشهد حول اجتماع النساء والمشهد الذي يليه...) فإنه لا يظهر لا كمعارض ولا كمؤيد للنسائية.

يجب البحث إذن عن موضوع الفيلم الحقيقي داخل وخلال المعاني التي تحيلنا إليها في الفيلم المسرحية التي تحمل عنوان «الإرث» والتي كان سعيد يرغب في مشاهدتها وهو في حالة اليقظة، لكنه يصبح بالرغم منه بطلها الرئيسي وقد انتابته حالة المشي نائما. هنا يبدأ محكي الحلم الذي يشكل الجزء الثاني من الفيلم الذي يحال إخراجه السينمائي أو بالأحرى إخراجه المسرحي إلى مرجعية مزدوجة: فمن وجهة نظر رمزية يمكن تفسيره على أنه «تحية إكبار» لأشرف الفنون، أما من وجهة نظر سردية صرفة، فإنه يترجم «تراجيديا» شعب تم - تاريخيا - انتزاع حقه في التعبير ومجتمع أصبح ضحية قيمه ومعتقداته الخاصة التي غرزت في الضمير الجماعي وجوب الخضوع الأعمى للأقوى. ولعل المشهد الذي يوضح أكثر هذه الوضعية هو دون شك ذلك المشهد المنجز على شكل طرفة لذلك الرجل العجوز النائم على حماره حيث يسوقه هذا الأخير «عفويا» الى مقر قوات النظام الاستعماري، ويمكن أيضا في هذا السياق إدراك معنى قصة الحب كلها بين بوشعيب وخديجة، فعوض أن يظهرا أي رد فعل لإنقاذ علاقتهما (عندما عزم أب بوشعيب الاقتران بخديجة كزوجة ثالثة) اعتقدا بالعكس من ذلك أن من واجبهما الخنوع «لقضاء» القدر. الأمر إذن يتعلق بإرث سلطة متدرجة وسلمية (من الإبن الى الأب، من الزوجة الى الزوج ومن الزوج إلى المقدم وإلى الشيخ، ومن هؤلاء الى ممثل النظام الاستعماري ثم من هذا الأخير الى التعليمات العليا المتلقاة بواسطة الهاتف...) هذه السلطة التي يزداد قمعها كلما كانت رمزية بالخصوص والتي تزاول باسم المخزن الذي لا يكف عن مباركته مهما وقع من أمر.

نرى إذن أن مادة الفيلم غنية وقابلة لضروب شتى من القراءات والتأويلات. غير أن ما يثير في الفيلم على الخصوص هو مرونته السردية. فياشفين يحيك خيوط قصته بما يكفي من الوضوح وذلك بالوقوف جليا عند كل حلقة من حلقاتها وبالاحتفاظ حيال الشخوص والوقائع بنظرة مستخفية دون أن تجعله والحالة هذه غائبا.

فالفيلم يتقدم خطيا (ننتقل من المحكي «الواقعي» إلى محكي الحلم لنصل الى محكي يأخذ بنفس القدر من الواقع ومن الحلم) وينتهي بحركة دورية. (المشهد الأخير من الفيلم يحيلنا مباشرة الى نقطة الانطلاق). هكذا فإن محكي الحلم يمدد محكي «الواقع» بنفس الشكل



الذي يمدد به الماضي الحاضر واللاشعور الشعور. وهذا، على كل، أحد التفسيرات للغز المفتاح القديم الذي يمده سعيد مستفهما للمشاهد عند نهاية الشريط. فياشفين الذي أراد أن يجعلنا نرى أكثر من أن نقرأ يترك لنا حرية فهم العلامات التي يعطيها إيانا إذ يضعنا دفعة واحدة بعيدا عن المكان الذي أخذنا منه، ومثل «عنوان مؤقت» فإن الفيلم هنا أيضا ينغلق على نفسه، ينقطع لكنه لا ينتهي، ومن جهتي، فإني أريد قبل أن أختم هذا المقال، التأكيد على حسن استعمال المخرج للإضمارات التي أعطت لبعض مشاهد الفيلم قوة سردية ذات قيمة إيحائية وخبرية مزدوجة. فنحن نتذكر أن مشهد اجتماع النساء كله قد تم اختزاله الى أقصى حد ممكن، بحيث أن الكاميرا لم تؤطر سوى الواجهة الخارجية لمكان اللقاء الذي تصلنا منه بعض الأصداء. ففكرة الإضمار تؤخذ هنا كعلامة كاشفة لطبيعة خطاب يلقى - خفية - باسم المرأة داخل منظومة اجتماعية لاتزال سيادة الرجل فيها متجذرة بعمق. هناك أيضا ذلك المشهد الآخر المؤثر جدا الذي نرى فيه ألوية عسكرية وهي تنتزع في غسق الليل فلاحين شبان من آبائهم لتجنيدهم عنوة في الجيش الفرنسي. فقد اقتصر ياشفين على تصرير أيدي وأرجل الجنود بلقطات كبيرة، تاركا وجوههم خارج مجال التصوير. إذ أن تصوير وجوههم يعني تحديد هويتهم وتبعا لذلك تعيين من هو الجاني الذي لا ينحصر في جهة واحدة أو في كل الأحوال ليس هو الجاني الحقيقي. وفي نفس سياق الأفكار هذا يمكن أن نستحضر أحدى اللقطات الجميلة جدا التي أنجزت بتطابق صورتين بواسطة تقنية الانمحاء المتسلسل (Fondu enchainé) : الأولى تؤطر يدي بوشعيب وخديجة وهما يتصافحان كإشارة لوعودهما، أما الأخرى التي تمحي الأولى تدريجيا فإنها تظهر أب بوشعيب ممتطيا صهوة جواده كما لو أنه يحول بين المحبين. هذا المستوى الرائع يكفي بحد ذاته لكي يخبر المشاهد على التو بحتمية فراق قريب. وفي الحصيلة فإن فيلم ياشفين ليس بالتأكيد من الأفلام الكبرى بل وربما لم يكن حتى من الأفلام الجيدة، ولكنه كأول فيلم لمؤلفه، فهو يكشف عن سينمائي حقيقي، ولا يعدم من ترك بعض الأثر في ذاكرة مشاهديه وهذا هو المهم. فماذا نريد أكثر من فيلم نبت وسط نطاق مناوئ لسينما نعيشها كما نعيش كابوسا لا كما نعيش حلما؟ ولقول الحق، فإننا لازلنا بعيدين كثيرا عن سينما أحلامنا.

لقد كانت هذه أيضا إحدى خلاصات «عنوان مؤقت».

هوامش :

* النص الأصلي مكتوب بالفرنسية، نقله إلى العربية : مصطفى تيباط.

1 - لدرجة أنه لا يجوز إنكار وجود اتجاه داخل النظرية السيميولوجية يعطي للصورة كما هي وظيفة سردية داخلية. راجع: A. BERGALA : INITIATION A LA SEMIOLOGIE DU RECIT. Les cahiers de l'audio-visuel. Paris pp. 15 et s.

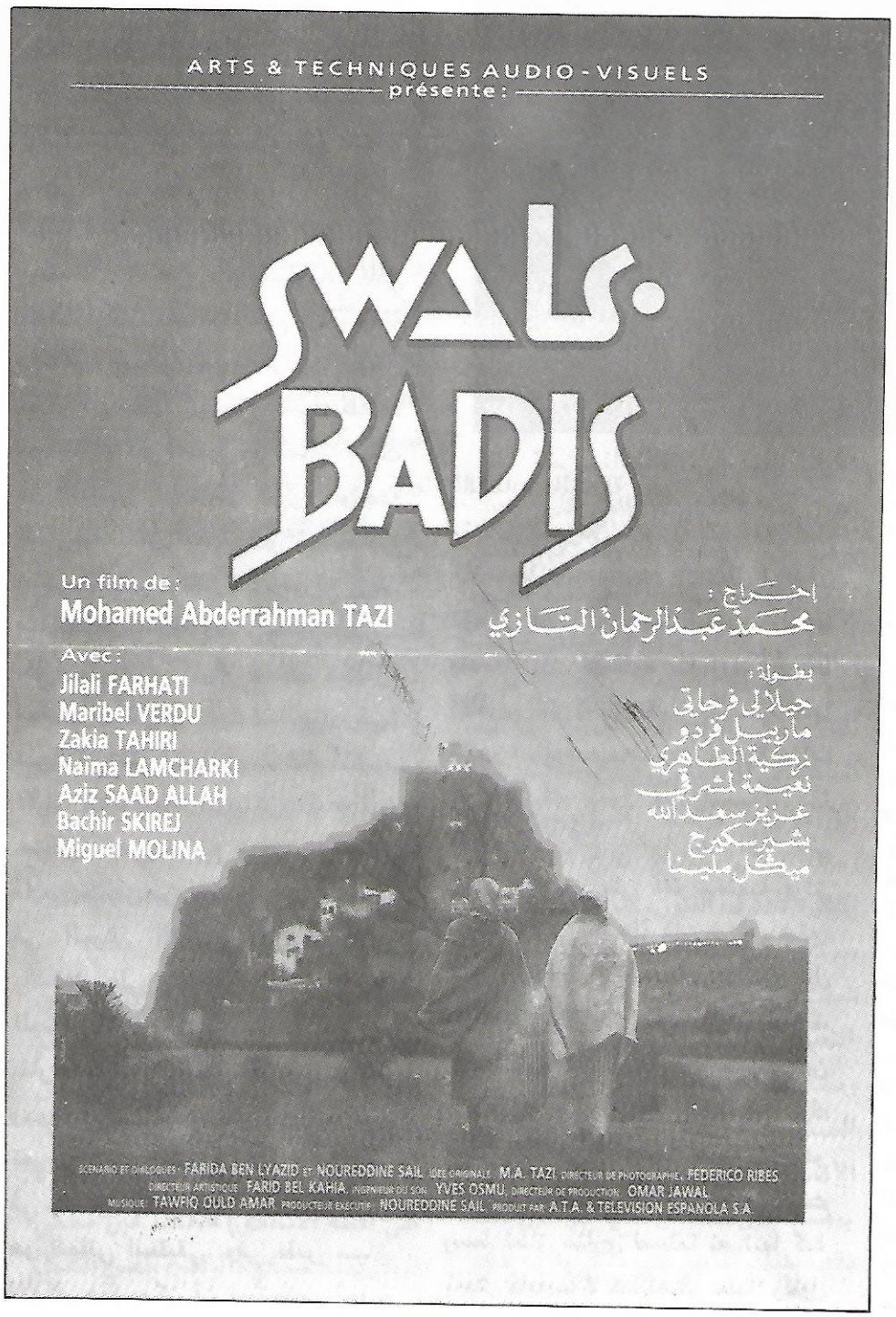
2 - رسالة موجهة إلى P. LEPROHN سنة 1958. انظر الكتاب المخصص من طرف هذا الأخير لأنطونيوني في:

CINEMA D'AUJOURD'HUI ed. Seghers. 1961. p 10

3 - انظر دراسات سينمائية. العدد الثاني. صفحة 3.

4 - نجد هنا كل أحجية شهرزاد (اسينما والسينمائي) المحكوم عليها من طرف شهريار (الجمهور) كي تحكي دون انقطاع حكاية حتى تستطيع الاحتفاظ بحياتها.

5 - راجع مقالتنا المنشورة بجريدة الاتحاد الاشتراكي عدد 9 ماي 1987.



توترات الحلم ونقائضه

ملاحظات حول فيلم «بادس»

محمد نور الدين أغاية

كثيرا ما يلاحظ على عملية إنجاز فيلم مغربي أن صيرورة إنتاجه تفتقد الى كثير من الضبط والتوجيه مما يؤثر، سلبا، على أسلوب صياغة صوره ولقطاته لدرجة يضطر معها المخرج، في أغلب الأحيان، الى تغيير مشاهد بأكملها كانت قد تم تخطيطها على الورق في نص السيناريو، لذلك فلا عقلانية الانتاج في المغرب تؤدي الى اضطراب في بناء الفيلم، ونحن حين نشير الى هذا العامل أي عامل الانتاج فلأننا نعتبر أنه في غياب بنيات إنتاجية واضحة، وفي غياب الحد الأدنى من الاحتراف في أسلوب تسيير الأفكار والاموال، فإن المخرج المغربي نفسه يضطر لأن يكون منتجا وكاتب سيناريو ومصورا ومخرجا وأحيانا ممثلا...

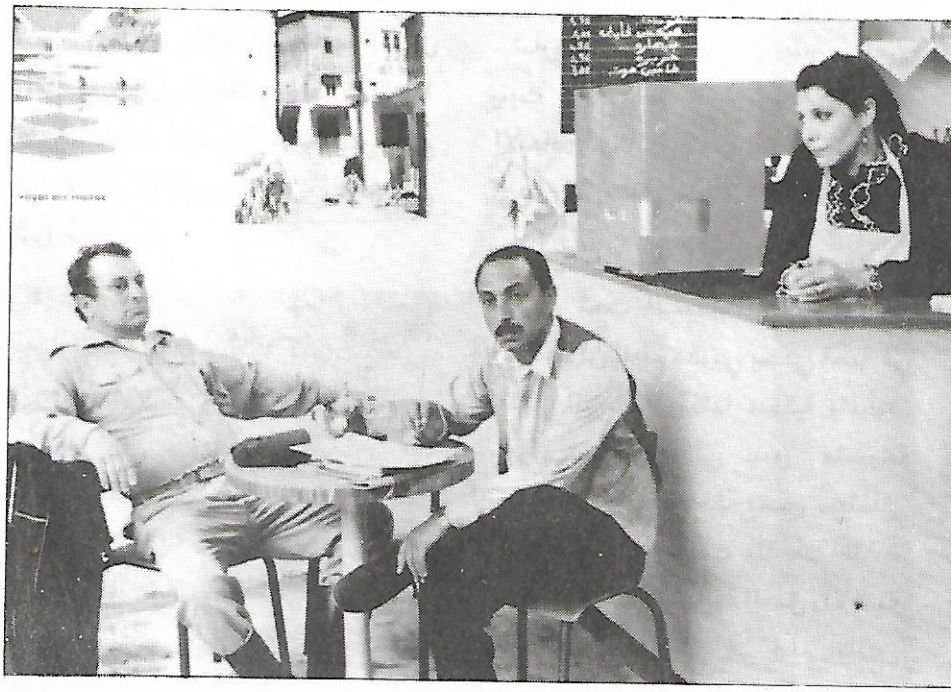
ولكي لا نفصل كثيرا في هذه المسألة التي لا يتعين الانتقاص من دورها وتأثيرها على المستوى الفكري والجمالي للفيلم المغربي، أقول إن تجربة التازي - الصايل، منذ فيلم "ابن السبيل" (1981) الى فيلم "بادس" أصبحت تفرض نفسها على كل من أراد أن يناقش او يحلل القضايا العامة المحيطة بعملية صنع الفيلم بالمغرب. ذلك أن هذه التجربة برهنت على قدرتها المتميزة عل معاندة الصعوبات التي تعترض العملية السينمائية. وأولى خصائص هذه التجربة تتمثل في التحكم نظريا في المشروع الكلي للفيلم، وثانيا فيما يمكن تسميته بالمغامرة المدروسة، ذلك أنه إذا كانت كل عملية انتاج فيلم في المغرب تعتبر مغامرة مالية واقتصادية كثيرا ما تؤدي الى الخسارة ومراكمة الديون، فإن تجربة التازي / الصايل تثبت ان المرء يمكنه ان يغامر داخل واقع سينمائي لاعقلاني ولكن اعتمادا على خطوات محسوبة وتدخلات تخدم في الأول والأخير إنجاز الفيلم في شروط مناسبة.

فمحمد عبد الرحمان التازي بمهاراته الفنية وبامتلاكه لأدوات تعبيره السينمائية، ونور الدين الصايل بثقافته وبقدرته على خلق مشاريع صور في شكل سيناريوهات، وبتحكمه في عجلة الانتاج. كل هذا جعل من هذا التنائي قادرا، وفي كل مرة، على اختيار الانسان المناسب في الموقع المناسب. فنور الدين كونجار في فيلم "ابن السبيل" لا يمكن التقليل من أهمية حضوره في الطاقم العامل في الفيلم، كما أن فريدة بليزيد، كمساهمة في سيناريو فيلم "بادس" وفريد بلكاهية في الديكور... الخ. لاشك أنهما أضافا للفيلم بعضا من عناصر مخيلتهما. المهم أن الثنائي التازي الصايل، كما قلت، وفي إطار تهييئ وإنجاز مشارعهما برهنا، مرة أخرى، على قدرتهما الكبيرة على التخطيط الجيد والتنفيذ المحكم. وبالتالي على احتراف ما أحوج السينما المغربية الى نظيره.

أشرت الى هذه المسألة لأنها تبدو لي أساسية في كل حديث عن قيمة ومستوى أي فيلم مغربي. لقد جاء الوقت لكي يتحرر سينمائيونا من نزعتهم البكائية عن الواقع اللامبالي ازاء مشاكلهم وينتقلون الى مرحلة خلق واقعهم المناسب لتحقيق صورهم وأحلامهم. (وفي هذا السياق نتمنى لتجربة جماعة الدار البيضاء ان تتوفق، هي بدروها ، في مشاريعها). ويبدو لي أن فيلم "بادس" يثبت ان وراءه حس ابداعي متعدد الأبعاد. فبماذا يتعلق الامر في هذا الفيلم واين تتجلى اصالته السينمائية؟

إن "بادس" اسم لفضاء مغربي (مازال تحت السيادة الاسبانية) وهو الآن عنوان لفيلم مغربي يحكي قصة في منتهى البساطة ولكنها محكية باسلوب يحول بساطتها الى صور منسوجة بحدق وبهدوء، ومصاغة بحس سينمائي وظف أجسادا وكلمات ولقطات للتعبير عن قضايا انسانية بالغة العمق والأهمية. ذلك أن الأمر يتعلق في فيلم "بادس" بالتوتر الوجودي الذي حصل بين ارادتين: ارادة الامتلاك والاستحواذ والمراقبة وارادة التعلم والحلم والتحرر. الارادة الأولى يمثلها الرجل (الصياد / بشير سكيرج، والمعلم جيلالي فرحاتي) والارادة الثانية تجسدها المرأة (موويرا (Maribel Verdu) وثريا / زكية الطاهري) وليس بين هاتين الارادتين أية إمكانية للتصالح أو الاتفاق. بل بالعكس تتفق العناصر المشاركة في التعبير عن الارادة الواحدة سواء بدافع المصلحة أو الرغبة أو الخوف (لأن الخوف من المجهول كثيرا ما يؤدي الى السيطرة) أو بدافع التواصل والنزوع العميق للتحرر (بالرقص أو الهروب كما يحصل بالنسبة لموويرا وثريا). ولكن ما يميز العلاقة بين الارادتين هو الاحتراس والخوف والتوتر.

والفيلم يستعرض تطورات هذا التوتر من خلال زوج (رجل وزوجته). قرر الرجل (وهو معلم) ان ينتقل بطريقة



المعلم (جيلالي فرحاتي) والصياد (بشير سكيرج)

طوعية ارادية من مدينة الدار البيضاء الى قرية "بادس" في شمال المغرب وهي قرية مطلة على البحر المتوسط محاصرة بالجبال لها انفتاح وحيد على البحر تجثم عليه صخرة ضخمة مازالت تحت الاحتلال الاسباني، أي أن المعلم انتقل من حياة مدينية يسمح للمرأة فيها أن تستمتع بهامش نسبي من الحركة والحرية الى فضاء منغلق جغرافيا واجتماعيا، ويبدو، من خلال الفيلم، أن قرار الانتقال جاء نتيجة رغبة الرجل في الانتقام من زوجته وفرض حراسة خاصة على تحرك جسدها، بل وممارسة مراقبة حتى على خيالها وحلمها. لأنه يتهمها بعدم الوفاء والاخلاص له. في هذا الفضاء المحدد تلتقي أسرة المعلم بأسرة أحد الصيادين الذي يعيش، فقط مع ابنته (موويرا) من أم إسبانية كانت قد هجرته الى إسبانيا، وبلقاء الاسرتين - لاسيما في الوقت الذي تربط فيه موويرا علاقة حب مع أحد الجنود الاسبان الذين يأتون كل صباح لسقي الماء - تبدأ قصة الفيلم في التشابك والتداخل بين عناصرها وشخصياتها. وتبدأ، بالمقابل، تعلن عن نفسها خطط ورغبات كل من موويرا وثريا من جهة والمعلم من جهة ثانية. هذا التشابك يتم التعبير عنه، بطرق مختلفة. منها الاندماج التدريجي للمعلم، باعتباره معلما، في واقع القرية ونسج علاقات اجتماعية مع عائلة الصياد وعلاقات محددة مع صاحبة المقهى وموظف البريد، تم اللقاء الذي سيحصل بين "موويرا" و"ثريا" حيث سيتم الاتفاق على أن تقوم ثريا بتعليم "موويرا" بعض مبادئ القراءة والكتابة وهو قرار، كما يظهر من الفيلم، لم يتخذه المعلم بشكل برئ.

غير أن العلاقة بين "موويرا" وثريا ستأخذ بعدا آخر وسينتج تعاطف وتحالف عجيب بين المرأتين الشابتين. فبالرغم من صعوبة التواصل بينهن فإن تفاعلا ما بدأ يتأسس بينهن، إذ أن مبرر لقائهن كان هو تعليم "موويرا". لكن هذه الاخيرة لها ثقافة من نوع آخر تعشق ممارستها في كل مرة تتاح لها الفرصة للتعبير عن علاماتها وحركاتها، فهي ابنة اسبانية، ولكنها اغتصبت من أمها لأن هذه الأخيرة هاجرت كل شيء ورجعت الى بلدها، غير أن "موويرا" بقي يسكنها، دوما، هاجس الالتحاق ببلد أمها والابتعاد عن الفضاء المراقب من طرف الذكور. وحين تختلي بذاتها وبمن يمكن أن تتعاطف معه تعطي لجسدها الحرية في أن يعبر عن رغباته وعن جماله في شكل رقصات إسبانية بالغة الجاذبية والاغراء. وبسبب التفاعل الذي حصل بين ثريا و"موورا" من جراء مبرر التعلم، أصبحت "موويرا، يدورها تعلم ثريا قواعد الرقص، بل إنه بقدر ما كان قرار تعلم "موويرا" مصدره الرجل وهو قرار خارج عن إرادة الشابتين بقدر ما كان الرقص وسيلة للوصول الى محاولة توحـ إيقاع حركاتهن، أو توحيد رغبتهن في الاتفاق على قرار الهجرة تم إفشاء "موويرا" لثريا بأسرار علاقتها مع الجندي الاسباني الذي يأتي كل صباح لسقي الماء، والتي ستعمل بعض العناصر (ولاسيما منهم موظف البريد) على كشفها وفضحها، الأمر الذي سيؤدي بالمعلم الى تعبئة سكان القرية

والى الذهاب أمام الصخرة المحتلة للاحتجاج على السلوك اللاخلاقي للجندي الاسباني متهمينه بتلويث ماء الناعورة. بالتبول فيه، ومعلوم أن فكرة هذه التهمة جاءت من المعلم لأن هدفه لم يكن يتمثل في تشويه سمعة "موويرا". فهو، في أعماقه، يريدها لنفسه، بقدر ما كان يسعى الى استبعاد الجندي الشاب الذي سقطت "موويرا" في حبه والتي كانت تحلم أنه بواسطته يمكن أن تهجر القرية.

المهم ستنتهي المفاوضات مع الاسبان الى تغيير الجندي الشاب بجندي أكثر سنا لتفادي وقوع أي حادث آخر. بعد ذلك بدأت تفكر كل من "موويرا" وثريا في الهروب وترك القرية. وذلك ما سيحصل فعلا غير أن أمرهن سينكشف وستتعبأ القرية من جديد كلها، نساءا ورجالا وأطفالا، لمعاقبة المرأتين ورجمهن حتى الموت.

وتنتهي إرادة الحلم والتحرر بالموت وإرادة السيطرة والمراقبة بالجنون. جنون المعلم في النهاية.

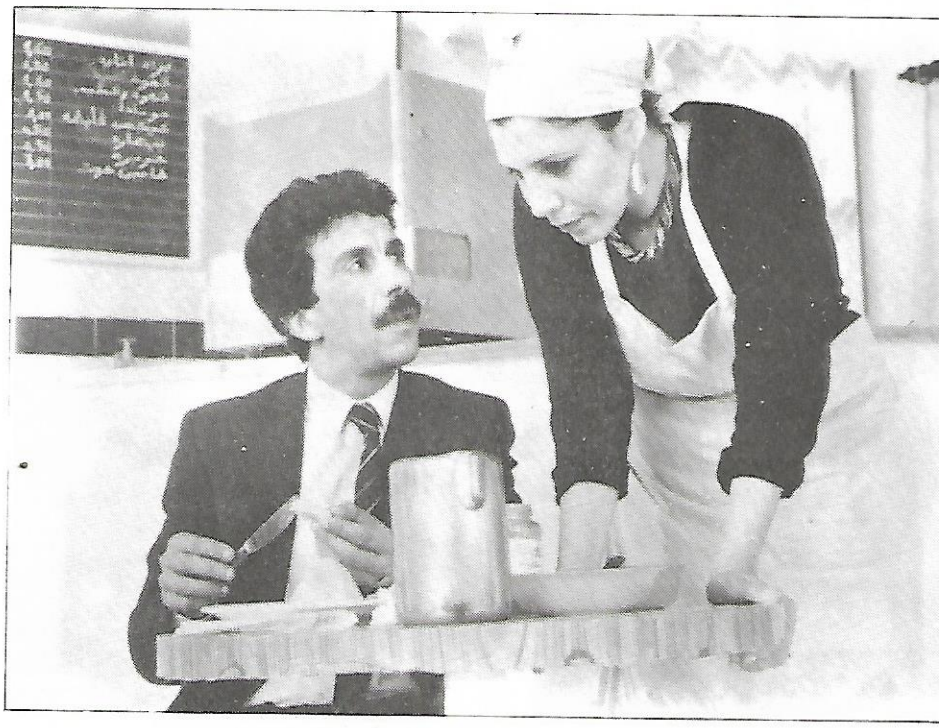
هذه هي البنية العامة للفيلم، غير أننا أغفلنا كثيرا من الشخصيات والعناصر التي ساهمت بشكل كبير في بناء حكاية الفيلم ولاسيما منها موظف البريد (سعد الله عزيز) وصاحبة المقهى (نعيمة المشرقي). وانطلاقا مما تقدم يمكن ملاحظة ما يلي :

أولا : إن فيلم "بادس" قدم لنا حكاية ذات مضمون اجتماعي وإنساني مصاغة بطريقة متقنة، لها بداية وعقدة ونهاية. استند مخرجه الى سيناريو بالغ

موويرا (Maribel Verdu) وثريا (زكية الطاهري)

الاحكام سواء من حين القصة أو رسم ملامح الشخصيات أو الدلالات الايحائية المتعددة التي تختزنها، ويبدو أن شخصيات فيلم "بادس" مفكر فيها بدقة مثيرة للانتباه، بل واختيار الممثلين وتوجيههم وإدارتهم كان من الضبط والاحكام مما يجعلنا نقول بأن عبد الرحمان التازي عبر عن إبداعية في إدارة ممثليه قل نظيرها في تاريخ السينما المغربية، إن اختيار ممثلين محترفين والقدرة على توليد الطاقة التعبيرية منهم يبوئان التازي مكانة متميزة في الممارسة السينمائية (وقد سبق لهذا المخرج في فيلم "ابن السبيل" أن أبدع في استخراج شخصية "عمر" من على حسن الذي لم تكن له أية علاقة بالتمثيل السينمائي). وهذه الملاحظة على بساطتها وجزئيتها، تمثل في نظري، مؤشرا دالا على قدرة التازي على التعبير عن أفكاره سينمائيا لأن مشكلة الممثل وإدارته في السينما المغربية مشكلة حقيقية نادرا ما نجد المخرجين المغاربة يتغلبون عليها.

ثانيا : بالرغم من أن حكاية الفيلم تبدو بسيطة فإن موضوعاتها لها دلالات عميقة على صعيد البنية النفسية للشخوص وعلاقاتهم الاجتماعية فالتوتر العام الذي ميز العلاقة بين الرجل والمرأة والخوف الكبير الذي يسكن الرجل من المرأة مما يجعله يعيش حالة ترقب دائمة بأن شيئا ما سيحدث وسيحدث ضده بالضرورة. لأنه بقدر ما تبتعد المرأة قليلا عن مراقبته بقدر ما يزداد خوفه من المجهول وبالتالي تتعاظم استيهاماته ويتحول كل ذلك الى سلوك قمعي يضيق من فضاء تحرك جسد المرأة. لذلك فإن



صاحبة المقهى (نعيمة المشرقي) وموظف البريد (سعد الله عزيز)

الانتقال الطوعي للمعلم من الدار البيضاء الى "بادس"، أي من الفضاء الواسع والمتشابك الى الفضاء المغلق كان بهدف إحكام الطوق على زوجته والانتقام منها. باعتبار ان كل فضاء مغلق يسمح بالمراقبة وباحتمال العقاب أذا تم تجاوز القواعد العامة. وقد تمكن التازي من تحديد أمكنته بدقة واضحة. لقد كان مقتصدا فيها ولكنه رسم إطارها وحدودها بشكل محكم في إطار ضبطه لملامح مختلف شخصيات الفيلم. فالمقهى وصاحبتها وموظف البريد ومكتبه والصياد وشاطئه ومنزله والمعلم ومدرسته وثريا والمنزل والناعورة وتحركات "موويرا" ولقاءاتها بالجندي الاسباني... الخ. غير أن المقهى كانت تشكل الفضاء الذي من خلاله تتم مراقبة كل تحركات وعلاقات سكان القرية.

صحيح أن موظف البريد من خلال وظيفته تتاح له فرص الاطلاع على ما هو جديد وترقب تحولات الأمور، لكن المقهى كانت أكثر الأمكنة التي تسمح بالتصنت على أحوال الناس ومراقبة تحركاتهم. وهنا تجذر الاشارة الى أن لقطات التازي مفكر فيها، بشكل دقيق فتركيزه علي اللقطة الكبيرة للتعبير عن الحالات الشعورية للشخوص وعلى اللقطة المتوسطة لصياغة العلاقات بينها أعطى للنفس السردي بعدا سينمائيا جاذبا، تم إن إيقاع متواليات الفيلم، بالرغم من بطئه في بعض الأحيان، داخل هذه الأمكنة التي أشرنا إليها، يذكرنا بأسلوب "إيريك رومير" لا شك أن المقاربة تحتاج الى تبرير ولا شك أيضا أن "إيريك رومير" نادرا ما يختار فضاءا مغلقا مثل فضاء بادس لتصوير أفلامه، لأن عملية الانتقال من مكان الى مكان آخر بعيد يسمح بإدخال نوع من الحيوية على إيقاع فيلمه ولاسيما في ثلاثيته الأخيرة (الشعاع الأخضر). وبولين في الشاطئ... الخ). وأنا اذ أذكر "رومير" ليس للمقارنة أو للتلميح بأن القيمة السينمائية لفيلم باديس تستمد من عنصر خارج عنه، بل للقول بأن النسيج الروائي للفيلم وعملية تأطير أجساد شخوصه ورصد توتراتهم وحركاتهم تمت بلغة سينمائية دقيقة ومنسجمة. بسيط في صياغتها ولكنها مقنعة في خطابها، عميقة في موضوعاتها ولكنها موحية في علاماتها. ليس هناك شيء مجاني في السرد ولا نلاحظ أدنى ارتباك في نسج لقطات الفيلم وضبط إيقاع متواليات. اللهم الا اذا استثنينا المشاهد الأخيرة التي صورت فيها عمليات الرجم. حين وقفت كل من "موويرا" وثريا وأحاط بهن سكان القرية، نساء وأطفال ورجالا. لقد كانت لقطات هذه المتوالية من أعمق وأهم مشاهد الفيلم حيث أنه أمام قرار القرية بتجريم الفتاتين وقتلهن، انتصب جسد "موويرا" راغبا في الرقص. وكأن الأمر يتعلق بشعور نسوي دفين بتحدي الموت، بالاستمرار في التعبير عن الحرية والتعالي على الارادة الجماعية في محاصرة الرغبة والحلم. إلا أن هذا المشهد الدرامي كان من الممكن استغلاله سينمائيا بطريقة أفضل. صحيح أن الرسالة بلغت، ولكن صياغة لقطات الرجم والسقوط التدريجي لجسدي "موورا" وثريا، كانت في حاجة الى عناصر سردية أخرى تعطي للتصعيد الدرامي قوته وتأثيره. لاسيما وأن تصوير مشهد

قتل المرأتين انتقل بعد ذلك الى التقاط صورة عامة نرى فيها المعلم يتحرك وكأنه فقد يقينه. فموت المرأتين وجنون المعلم نتيجتين مأساويتين كانتا في حاجة الى شيء من الجهد السينمائي لاستثمارهما أكثر على صعيد البناء الدرامي لنهاية الشريط..

ثالثا : لقد لوحظ مرارا على الافلام المغربية نقصها التخيلي، وأغلبها يكتفي برصد الاحداث والشخوص والمشاهد التي يقرر تقديمها في شكل صور دون أن تحكم عملية الرصد هذه حملة تخيلية وحكي سينمائي يقدم للمشاهد فرجة ويقترح عليه نماذج وحالات إنسانية واجتماعية مفكر فيها بطريقة سينمائية منسجمة ومقنعة في تناسق صورها وأصواتها وتوليفها... الخ. ذلك لأن السينما إذا كانت رواية وحكاية وحلما وتخيلا منبثقا من خزان ذاكرة المبدع، فإن الفيلم المغربي كثيرا ما "يعكس" هذا السياق ولكن دون صياغته بأساليب تخيلية تنقل المغربي، وغيره، من وضعية المتفرج الى وضعية المشاهد. والأمثلة في هذا الإطار كثيرة.

وإذا لوحظ هذا النقص. إذن، على أغلب الأفلام المغربية فأن "بادس" يعوض هذا النقص تماما لأنه يقدم لنا حكاية متكاملة الأطراف. بسيطة في نسيجها، محكمة في سردها، ولكن عميقة في علاماتها وصورها. وإذا كان التخيل عبارة عن نمط من التمثل يقوم على انتزاعها مما سبق مشاهدته، ويصوغ عالما لا يحيل، بالضرورة، الى مرجع نموذجي، وإذا كان هذا العالم ينسج مقوماته الداخلية التي يمكن أن تجد لذاتها مرتكزات رمزية في تاريخ الذاكرة التي يتحرك داخلها فعل التخيل أو في الاستيهامات أو الخيال الشعبي... الخ. فأن كل ذلك يجعل من الصورة المتخيلة صورة متعددة ومزدوجة الابعاد: بعد يحيل الى ذاكرة المبدع؛ وبعد يرجع الى حالات رمزية من الواقع الموضوعي.

إذا كان التخيل بهذا المعنى فإن فيلم "بادس" يستجيب في بنيته وإيقاعه لكثير من شروط الكتابة التخييلية. فما أسميناه بتوترات الحلم والمراقبة بين إرادتي المرأة والرجل والصراعات النفسية المترتبة عنها، وأسلوب ترجمة الرغبات والمصالح في النسيج العام للحكاية، كل ذلك تمت صياغته بلغة سينمائية تراعي أبجدية السرد السينمائي وتجمع بين ما هو مباشر وعادي في الشخوص والعلاقات وبين ما هو استعاري ومجازي.

وفي هذا السياق يمكن أن نلاحظ أن كل النساء في "بادس" يحركهن حلم معين. ولاسيما "موويرا" و"ثريا"، بل حتى صاحبة المقهى تحلم بتشييد فندق بالقرية لاجتذاب السياح والزوار، وللاغتناء والخروج من إطار المقهى الضيق الذي لا يسمح إلا بمراقبة تحركات الناس والاطلاع على أسرارهم. صحيح أن هذا المكان - المقهى - هو مكان للقاء وتزجية بعض الوقت والاستماع الى الراديو ومشاهدة التلفزيون وفضاء لتبادل وجهات النظر حول أمور السياسة العربية والدولية، أي أنه مكان لاستهلاك الزمن ومتابعة أخبار الناس، غير أنه في نفس الوقت، يشكل فضاءا تريد صاحبته تخطي حدوده لبناء "نزل" تغير من خلاله إيقاع الحياة اليومية والوجوه والتجارب.

وهكذا يبدو من الشريط أنه بقدر ما تتشبث النساء بالرغبة في تجاوز أوضاعهن من خلال الحلم والتخطيط، بقدر ما يسعى الرجال الى تركيز واقع الحال ومراقبة كل إرادة لتغييره أو تخطيه، بل إن المرأة تعاند قرارات الرجل بكثير من الدهاء. ذلك أنه في الوقت الذي أراد كل من المعلم والصياد تعليم "موويرا" أبجدية القراءة والكتابة من طرف "ثريا" وفي إطار العلاقة التي تأسست بين المرأتين تحول قرار تعليم "موويرا" إلى واقع آخر بحيث انتقلت فيه "موويرا" من وضعية المتعلمة الى موقع المدربة حيث تعلم "ثريا" قواعد الرقص الإسباني. أي أنه في كل مرة يتاح لهن هامش من الحرية فإنهن يفضلن الرقص. وبمجرد ما يشعرن بقدوم المعلم فإنهن يتظاهرن بتعلم القراءة والكتابة. ومعلوم أن قرار تعليم "موويرا" يدخل ضمن رغبة واضحة في إدخال المرأتين ضمن بنية يريد المعلم أن يتحكم فيها ويستفيد منها. بنية الضبط والمراقبة والميل نحو امتلاك رغبات المرأة وجسدها وعقلها.

لا أريد أن أطيل في هذه العلاقة المتوترة، لأن ما هو أساسي فيها هو التنابذ الموجود بين نزوعات المرأة وضوابط الرجل، بل إن الاتفاق بين المعلم والصياد لم يكن مجانيا، لأن محمد عبد الرحمان التازي من خلال "لعبة مرآة" يعكس كل واحد في الآخر. إذ أنه بالرغم من السذاجة الظاهرة للصياد

ثريا، ونظرة نحو المجهول ...

ودهاء المعلم، فإن الأول يجسد امتداداته في الثاني، وهذا الأخير يجد في الأول سنده وحليفه، بل إن المعلم، أحيانا، يستغل حسن نية الصياد أو سذاجته، من أجل تحقيق خططه وانتصاراته. وستظهر هذه الحالة في العملية الاحتجاجية التي نظمها وتزعمها المعلم من أجل "تبديل" الجندي الإسباني الشاب بدعوى أنه يلوث نقاء ماء الناعورة.

وهنا تبرز ملاحظة أخرى، ذلك أن الماء في الفيلم لم يدخله محمد عبد الرحمان التازي، في حكايته بطريقة بريئة، وقد ظهر ذلك بقوة فيما يخص ماء الناعورة. فالادعاء بأن الجندي الاسباني يلوث ماء الناعورة بالتبول فيه يفيد شيئا آخر غير المعنى المباشر الذي يمكن أن يفهم من هذا الاتهام. فارتباط الجندي بالناعورة وعلاقته بمووبرا، ورغبة المعلم في امتلاك "مووبرا" وعدم تشويه سمعتها أمام ناس القرية، أدت به الى ترويج تهمة التبول في ماء الناعورة بدل مواجهة الاسبان بحقيقة علاقة الجندي بـ"مويرا". المهم أن التوازي الذي عمل التازي على نسجه بين "مووبرا" والماء، في هذا المشهد، يعبر عن قدرة سينمائية على صياغة متواليات فيلمه مجازيا.

يظهر التعبير المجازي في كثير من متواليات الفيلم كذلك نكتفي بالاشارة الى الصور المتكررة للشبكة، لاسيما حينما يتعرض الفيلم لحالات نفسية تكون فيها بعض الشخوص تتحدث عن تفاصيل وهمها وحلمها. وصور الشبكة كثيرا ما تحيل الى دلالات رمزية تفيد استحالة إمكانية الانفلات من إرادة المراقبة. وبالتالي يبقى الحلم وهما صعب التحقق

ونود أن نشير، من جهة أخرى أن عنوان فيلم "بادس"، مهما يكن، يحيل الى منطقة مغربية محتلة. فحتى لو تم اختيار هذا العنوان، فقط لرواية تفاصيل قضية اجتماعية بدون أدنى إشارة الى الزمان والمكان الذي تجري فيه أحداثها، فإن الحمولة الرمزية لعنوان "بادس" تحتمل أكثر من سؤال. فلماذا لا يمكن تبرير ذلك من خلال الفيلم؟ ثم هل يمكن إرجاع غياب هذا البعد السياسي لضغوط الانتاج المشترك بحكم أن الفيلم من إنتاج المغرب، إسبانيا وفرنسا؟

هذه أسئلة تبدو لي مشروعة على أكثر من صعيد، لأنه من الصعب تجاهل واقع قائم يتشكل جرحا في كيان الذات حتى ولو افترضنا أن الفضاء الذي تجري فيه أحداث الحكاية مجرد تخيل ولا علاقة له بجغرافية الوطن. هذا على مستوى الملاحظة المباشرة، لكن قد يكون في هذه المسألة اعتبار أعمق يتعلق بحضور الآخر في الذات واكتساحه لبعض تفاصيل الهوية، سواء من زاوية وجود الاسبان باعتبار أن "مووبرا" من أب مغربي وأم إسبانية. وكيفما كانت درجة حضور هذا الفهم الفلسفي في الفيلم فإن المسألة تبقى مطروحة وقابلة لأكثر من تأويل.

ويمكن أن نسجل في الأخير، أنه إذا قمنا بمقارنة بسيطة بين فيلم "ابن السبيل" وفيلم "بادس"، يتبين لنا بوضوح أن محمد عبد الرحمان التازي قام بنقلة نوعية بخصوص تحكمه في

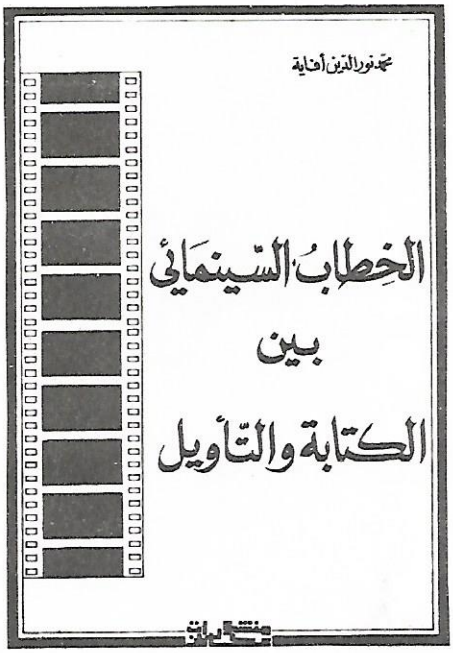
أدواته التعبيرية. "فابن السبيل" على بساطة معالجته وبتركيزه على شخصية مركزية ("عمر" سائق الشاحنة) تقوم بدور الكاشف لمختلف الأوساط والأمكنة التي تمر منها، من خلال سفره من إنزكان الى طنجة، فإنه يتناول، مع ذلك، قضية تتعلق بدرجة الوعي بالذات وبالعالم المحيط بها. أما فيلم "بادس" فإنه، في نظري، لا يركز على شخصية بعينها، إذ أن كل الشخصيات تتساوى من حيث القيمة وتختلف فقط من حيث الدور والوظيفة. ثم إنه إذا كان "ابن السبيل" ملئ بالغمزات والايحاءات لقضايا من دون تناولها بشكل مباشر (مثل المرأة والسياحة وتأثير وسائل الاتصال...) فإن فيلم "بادس" لا يتخذ من شخصية ما ذريعة للإيحاء بأي شيء، لأن كل موضوع وكل عنصر يجد مبرره داخل بنية الحكاية التي يعمل السرد السينمائي على حكيها حيث جعل من التوتر الوجودي العام بين الحلم والمراقبة لحمة هذا الحكي.

إن محمد عبد الرحمان التازي في فيلم "بادس"، وبالرغم من كل الملاحظات التي أتينا على تسجيلها، قدم لنا عملا سينمائيا متكاملا، ومع أن هناك عناصر أجنبية (لاسيما في التمثيل وإدارة التصوير...) فإنه من الملاحظ أن قدرة التازي على اختيار العنصر ا لمناسب ورغبته الواضحة في التعبير عن صوره وأفكاره جعل من العنصر الأجنبي يخدم استراتيجيته، هو، على صعيد الكتابة، أكثر مما يشوش على الانتماء المغربي للفيلم (كما حصل لتجارب مغربية عديدة من بينها "قفطان الحب" لمومن السميحي)، بمعنى آخر أن التازي كان سيد تجربته وتوفق فيها بامتياز سواء على مستوى التجسيد البصري للسيناريو أو على مستوى اختيار الممثلين أو على صعيد التركيب العام للفيلم. فالجيلالي فرحاتي وسعد الله عزيز (الذي أعتبره من أهم ممثلينا في المغرب والذي مازالت طاقاته لم تستثمر بعد) ونعيمة المشرقي والبشير سيكرج وماري بيل فيردي وزكية طاهري، كل هؤلاء الممثلين عملوا على التماهي، بقوة، مع أدوارهم، بل وأبدعوا في ذلك لدرجة أننا نادرا ما نعثر على مشهد يفتقد الى الاقناع من طرفهم. وهذا جانب بقدر ما يرجع الى شخصية الممثل بقدر ما يتوقف أيضا، كما أشرت الى ذلك سابقا، على قدرة المخرج على إدارة ممثليه وتوليد طاقاتهم الابداعية.

وقد أكد التازي على تحكم واضح في صوره ومتواليات فيلمه إذ كان بعضها في منتهى الجمال. وبالرغم من تضييق بعض لقطات الفيلم فإن كاميرا التازي التقطت من شاطئ "بادس" أجمل المشاهد والصور، هذا إضافة الى أن الحوار كان من أنجح حوارات الأفلام المغربية إحكاما وفصاحة، ولا أقول هذا الكلام من قبيل التمجيد المجاني ذلك لأن الأفلام المغربية تعاني من بين ما تعاني منه، من لغة الحوار (وهذا موضوع يستحق وقفة أطول من هذه الاشارة) أما حوار "بادس" فإنك لا تشعر معه بأدنى غرابة أو بالمقاومة إزاء قاموسه وأساليب نطق ألفاظه.

كل هذه الاعتبارات تدفعنا الى القول بأن عملية إنتاج فيلم "بادس" "انتجت"، هي بدورها، مخرجا مقتدرا أعطى للرصيد السينمائي المغربي المتواضع أهم أفلامه في أواخر الثمانينات، إن لم نقل أهم فيلم في تاريخ السينما المغربية.

اصدارات سينمائية



خيري بشارة : «الطوق والأسورة» و «يوم مر... يوم حلو»

ـ هناك أفلام جادة لكنها مزيفة

ـ لا أصنع أفلاما لارضاء الآخرين لكن لارضاء نفسي

أجرى المقابلة : **كليل الدمون**

من فيلم : «الطوق والأسورة»

خيري بشارة جاء الى قرطاج 88 حاملا سفرين كبيرين : الاول فيلمه الجديد «يوم مر... يوم حلو» مع واحدة من أكبر الممثلات في الوطن العربي : فاتن حمامة، والثاني الصدى الطيب الذي تركه فيلمه السابق «الطوق والاسورة».

بعد عرض الفيلم وقعت «اللخبطة» عند المشاهدين بحثا عن خيري بشارة في «يوم مر... يوم حلو» من خلال فيلم آخر كبير هو الطوق والاسورة. وحوسب خيري بشارة نتيجة لذلك محاسبة عسيرة، الا أن المخرج بتواضعه، وحبه لعمله استطاع أن يقنع الجمهور ويدخله في الفيلم.

1 ـ خيري بشارة، لتحك لنا عن علاقتك بالسينما.

ج ـ كان لي خال درس المسرح في انجلترا في الحرب العالمية الثانية. وتربيت داخل بيته منذ ان كانت لي 7 سنوات. وبالنسبة لنا نحن الذين جئنا من البادية، كان شخص خالي شخصا فريدا من نوعه : كنت مفتونا به لدرجة كبيرة ؛ بلباسه، بحلاقته، بسجارته الانجليزية. وكانت له «سحارة» عبارة عن صندوق كبير وبداخله كتب.

كان همي الوحيد أن أفتح السحارة وأقرأ ما بداخلها من كتب. كانت هذه الكتب كتب في المسرح والسينما الانجليزيين : من هذه الكتب والمجلات اكتشفت عالما كبيرا هو عالم المسرح.

من جهة أخرى كنت اختلس نقودا من جدي لاذهب الى دور السينما بحيث كان احتكاكي مبكرا مع الافلام : أول فيلم شاهدته : «موقف الاطوبيس» الذي تمثل فيه مارلين مونرو.

اذن منذ ذلك السن وأنا مسحور بالشاشة وبالخشبة، مسحور خصوصا بطقوس المشاهدة. ما بين 13 و16 سنة من حياتي عايشت ازدهار المسرح المصري، وفيه تكونت التكوين الاولي : عايشت سعد اردش الذي كان يترجم ليوسنكر، وأداموف الى الحد الذي كنت اتمنى أن أكون ممثلا مسرحيا. كنت استشير مع خالي فكان يقول لي : قبل أن تقدم على شيء يجب أن تتأكد من اختيارك ولا بد وأن يكون اختيارك مميزا عن اختيارات الآخرين.

داخل هذا الجو أيضا قرأت كتاب «فن الفيلم» لارنست لندكرين. وهذا الكتاب يقدم فكرة عن بناء الفيلم : المونتاج، التصوير... الخ وتبين لي آنذاك أن هناك ساحرا بالنسبة لي :

مايسترو اسمه المخرج. فأردت أن أكون مخرجا. تقدمت الى معهد السينما فقبلت. وكان ذلك بين 16 و 20 سنة. وكانت تجربتي الاولى مع الاخراج تقوم على 14 فيلما قصيرا وتسجيليا

2 ـ هل كان لك نموذج يقتدي به، أو كنت مفتونا بمدرسة معينة؟

ج ـ غرمت في البداية أساسا بالسينما السوفياتية، وكذلك بالموجة الجديدة في فرنسا، وأيضا بالسينما التشيكية بالخصوص عن طريق هرتزل، وفورمان. كنت مولعا بالمخرج اليوغسلافي ماكابيف وبگودار في «A bout de souffle» وب «تريفو»، وتعلمت من هؤلاء أن أتحدث عن الناس العاديين، عن الاشياء البسيطة في الحياة : أريد أن أتحدث عن العادي لا عن الاستثنائي.

فردوس عبد الحميد في «الطوق والأسورة»

نموذج القصاص تشيخوف كان موجودا أمامي وكنت مولعا بشخصيات وعوالم تشيخوف، فأنا مدين لكل هؤلاء الذين وجهوني الوجهة التي أسير فيها اليوم.

ودخلت الى الممارسة السينمائية بدأت كمساعد لعباس كامل في فيلم : «أنا الدكتور» وهو مقتبس من مسرحية «أنا الدكتور كنونك»، ثم كمساعد للمخرج توفيق صالح في «يوميات نائب في الارياف».

بعدها سافرت الى بولونيا في بعثة لم أشعر هناك بالغربة لاطلاعي على السينما البولونية. قبل ذهابي الى بولونيا كنت محملا بالافكار والنظريات، لكن كانت تنقصني جرأة الحياة. فجاءت الفترة البولونية لتحررني من التكثيف الاجتماعي والعقلي في القيم : هذا التكثيف الذي هو سمة في المجتمعات العربية. اكتشفت عشق الحياة، وعدت متزوجا بامرأة وقفت معي 18 عاما تقريبا. مونيكا فتاة صلبة عاشت معي أحلك اللحظات. وهي التي دفعتني لحد الآن الى انجاز الافلام التي أحبها، لم تطلب مني أن أنجز أفلاما تجارية لكي نعيش رغم أنه بامكاني أن أخرج فيلمين في السنة.

3 ـ هل حقيقة هناك صعوبة وصول أفلامك للجمهور ؟ هل مرد ذلك الى كتابتك الخاصة ؟

ج ـ لا أعتقد أن أفلامي لا تصل الى الجمهور على الاقل في مصر، أفلامي شاهدها ملايين المتفرجين «العوامة 70» عرض في القاهرة للمرة الاولى وصمد 7 أسابيع. بعد ذلك عرض في التلفزة، وترك صدى كبيرا. «الطوق والاسورة» نفس الشيء. وبالتالي أعتقد أن أفلامي لها نجاح معقول.

أنا ضد السينما التجارية، ولكن أيضا ضد الافلام التي لا تصل الى الجمهور، أو لا يتقبلها الجمهور. من تجربة لاخرى أطور ممارستي ؛ أحاول. كما لا أريد أن أقدم أفلاما في قاعات فارغة. في كل مرة أعود. أقرأ. أتأمل استقبال الجمهور لافلامي في مصر. من هنا استفيد من المسرح. للمسرحيين علاقة وطيدة بالجمهور، ولهم جدل كبير بين الدراما والناس. وأنا أستفيد منه كثيرا.

حقيقة لا أصنع افلاما لارضاء الآخرين، ولكن لارضاء نفسي، انما الدور الاجتماعي على المدى البعيد للسينما لا بد وأن تكون لدى المخرج مرونة للتخلي عن الكثير من أحلامه.

صنعت الفيلم الأخير لاعلى أساس انني أعرف مسبقا من أين سيهاجم، ولكني أخرج من تراث مقبول عند الناس. وأنا مستفيد من الف ليلة، ومن دراستها، ولن أستفيد بتاتا من مسرح يوسف وهبي. ممكن أن استفيد من بريخت، ومن كل الانتاجات الابداعية التي تحمل تجارب صادقة أرفض النموذج الغربي البارد : ممكن ان اعشق فلليني، كوروساوا، فيسكونتي، ولم أعد اعشق كودار.

إن الافلام التي تأخذ كودار نموذجا أفلام مزيفة. من هنا يمكن أن أقول بأن «العوامة 70» وثيقة اجتماعية لحالات سياسية للسبعينات في مصر، و«يوم مر... يوم حلو» وثيقة اجتماعية لحالات سياسية للثمانينات في مصر أيضا.

4 ـ ما موقعك من السينما المصرية ؟ وكيف ترى هيمنة السينما المصرية.

ج ـ قبل محاربة السينما المصرية يجب محاربة الهيمنة الامريكية أولا، لأن السينما المصرية صورة مصغرة للسينما الهوليودية. السينما المصرية مثلها مثل غيرها : لا بد وان تكون السينما التجارية مسيطرة فيها. أنا شخصيا لا أحاربها مباشرة، أحارب فقط الهبوط والسقوط.

بالنسبة للمتفرج العادي يجب الا نطلب منه دائما أن يشاهد سينما جادة. يجب أن نحافظ عنده على نوع من التوازن وله الحق في أن يشاهد أيضا فيلم مغامرات. فيلم «زوربا اليوناني» سينما جادة تجعلني اعشق الحياة داخلي على توازن. وهو عندي أعظم من الافلام الجادة المزيفة مثل «Z» لكوستا كافراس مثلا.

5 ـ الا أننا نلاحظ أن هناك موجة جديدة داخل السينما المصرية، وأنت داخلها

ج ـ فعلا هناك مجموعة من السينمائيين. عندنا حد أدنى من الاتفاق رغم أنه مختلف. نركز بالاساس على أهمية السينما في تنوير الناس، وفي زيادة وعيها بالواقع. الا أن كل واحد فينا يرى الشكل بطريقته الخاصة. واعتقد أننا أبطال لاننا نصنع أفلامنا في الظروف الانتاجية داخل السينما المصرية.

6 ـ يلاحظ أن النقد السينمائي المصري لم يعد يلعب نفس الدور الذي كان يلعبه سابقا.

ج ـ النقد السينمائي المصري متخلف عما نصنعه. والسبب أننا تجاوزنا حدود النقد. في أواخر الستينات كانت هناك حركة نقدية مزدهرة، مبشرة، تنبؤية، الآن الابداع تجاوز النقد. النقد عندنا أصبح يلفه نوع من العداء. والعداء، هناك موجود عند كثير من المبدعين العرب، ومعهم بعض النقاد. يجب أن يكون هناك تآزر لاننا كلنا في قارب واحد : نقد سينمائي، وابداع سينمائي.

أفلام خيري بشارة الروائية :

1980 الاقدار الدامية

1981 العوامة 70

1986 الطوق والاسورة

1988 يوم مر... يوم حلو

حصل خيري بشارة على :

ـ جائزة أحسن فيلم لعام 1981 من جمعية النقاد السينمائيين

ـ جائزة أحسن فيلم لعام 1986

ـ «الطوق والاسورة» : احسن اخراج والجائزة البرونزية في مهرجان فالنسيا 1986

ـ أحسن ممثلة : فاتن حمامة في يوم مر... يوم حلو، في مهرجان قرطاج 1988.

السينما المصرية ليست طويلة فقط !

هاشم النحاس و السينما التسجيلية

السينما المصرية في تعريفها المتداول هي الافلام الروائية الطويلة وممثلوها ومخرجوها. والحال ان للشريط القصير في مصر اهمية بالغة من حيث كم الانتاج والدور الذي يلعبه في مختلف اوجه الحياة المصرية.

هاشم النحاس، احد رواد الجيل الثاني لحركة الفيلم التسجيلي بمصر، ورئيس جمعية النقاد السينمائيين المصريين، يتولى في هذا الحديث مهمة الدفاع عن الفيلم التسجيلي مبرزا اضافاته في هذا المجال.

هاشم النحاس سيحضر ملتقى خريبكة 90 حاملا معه اخر عطاءاته التسجيلية وهو فيلم «نجيب محفوظ ضمير عصره».

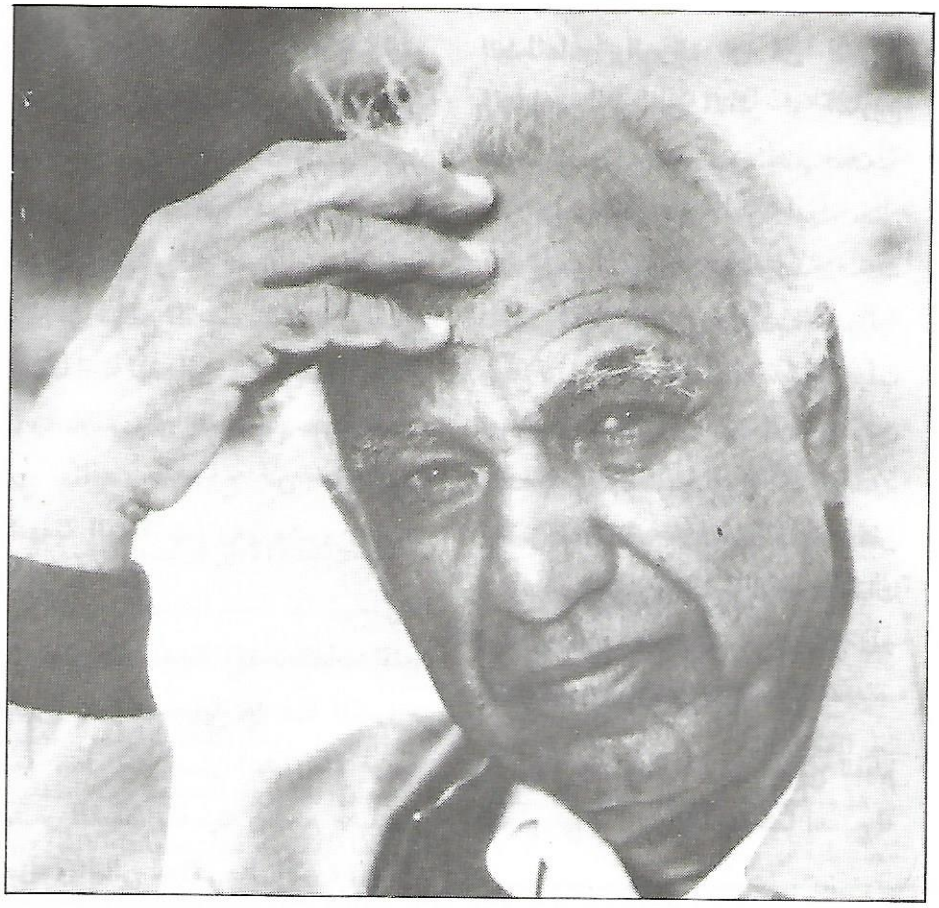
مما يؤسف له ان السينما التسجيلية المصرية لم تحظ بالاهتمام خارج مصر وتكاد تكون مجهولة تماما بالنسبة للعالم العربي رغم ان لها اهمية كبرى ويمكن ان تقوم بدور عظيم كعمل من اعمال الفن في توحيد الوجدان العربي وفي تعريف العالم العربي بعضه ببعض بما لايقارن بأية وسيلة اخرى من وسائل التعريف التي يمكن ان يقوم بها اي عمل من اعمال الفن الاخرى.

السينما التسجيلية في مصر بدأت مع بداية السينما نفسها، بل يمكنني ان اقول ان السينما المصرية بدأت أساسا تسجيلية قبل ان تكون سينما روائية.

اول شريط سينمائي مصري كان شريطا تسجيليا وهو من تصوير صاحب الكلوب العصري، صور نفسه ليعرضه على جمهوره كوسيلة من وسائل جذب الجمهور الي المقهى وظل هذا المقهى موجودا حتى عهد قريب جدا يحمل هذا الاسم.

من الاعمال السينمائية الاولى في مصر شريط «عودة سعد زغلول» صوره محمد بيومي وهو رائد السينما المصرية بحق ورائد السينما التسجيلية، وكان اول تعبير له عن نفسه هو تصوير سعد زغلول عند عودته من المنفى. كما انه اصدر مجلة سينمائية حملت اسم «آمون» وقد صدرت منها بعض الاعداد.

وواصلت السينما التسجيلة وجودها مع السينما الروائية بعد ذلك، وان كانت السينما الروائية قد طغت بأهميتها على



صلاح أبو سيف من رواد الجيل الأول

السينما التسجيلية لكن مع ذلك ومنذ البداية نجد ان هناك من بين أعلام الشخصيات المصرية من تنبه لاهمية هذه السينما وفي مقدمتهم «طلعت حرب» الذي أسس بنك مصر والذي أسس الاقتصاد المصري الحديث وظهر هذا بإنشاء استديو مصر ايضا في اهتمامه بالسينما وهو من الاوائل الذي انتبهوا لاهمية الفيلم التسجيلي حيث بدأ بانتاج افلام عن الشركات التابعة لشركة بنك مصر.

ومن هنا ادرك اهمية هذا الفيلم كوسيلة اعلامية عن النشاط سواء كان نشاطا اقتصاديا او غير ذلك من اوجه النشاط القومي.

واعتقد ان معظم المخرجين المصريين القدامى مروا بشكل او بآخر بعمل فيلم تسجيلي مثل صلا ح ابو سيف ونيازي مصطفى واحمد كامل مرسي واحمد بدرخان رغم انهم اشتهروا بأفلامهم الروائية بعد ذلك.

وما قبل 52 اهم الشخصيات التسجيلية كانت في اعتقادي «سعد نديم» الذي يعتبر في رأينا رائد السينما التسجيلية المصرية والذي واصل العمل بعد 52 وقدم العديد من الافلام.

* * *

ثورة 52 تنبهت أيضا لأهمية الفيلم التسجيلي ومن بدايتها شرعت في انتاج افلام تسجيلية لتنوير الشعب ببث مبادىء الثورة وتأكيد أهدافها والاعلان عن منجزاتها وبذلك استطاعت الى حد كبير ان تجمع الشعب حولها من خلال استخدامها لهذه الوسيلة، وأحب ان اذكر بوجه خاص بدور الفيلم التسجيلي الهام في متابعته لمشروع من مشاريعنا القومية الهامة جدا وهو مشروع السد العالي.

فقد كانت هيئة الاستعلامات تنتج شهريا فلما تسجيليا عن هذا المشروع مما جعل منه بحق (مشروعا) قوميا يشعر الشعب بأهميته ويجمع مشاعره حوله وبالتالي حول رجال الثورة ورجال الدولة الذين يقومون بمثل هذه المشاريع. واعتقد ان هذه الافلام كانت من ابرز الادوارالتي قام بها الفيلم التسجيلي في مصر بجانب الأدوار الاخرى مثل الارشاد الصحي والارشاد الزراعي والتعليم والتربية وبعض الافلام العلمية والرياضية. وهكذا استطاع الفيلم التسجيلي في مصر ان يغطي العديد من الاحتياجات التي لا يمكن تغطيتها بوسيلة اخري وخاصة في مرحلة ما قبل التلفزيون.

حتى اذا ما جاء التلفزيون في سنة 61 انتج الفيلم القصير بفزارة بحكم احتياج التلفزيون وامكانيات العرض، وانتجت العديد من الافلام عن مختلف الصناعات والحرف او عن التاريخ الاسلامي او عن الاثار او التاريخ الفرعوني وما شبهه من افلام اعلامية كان للفيلم التسجيلي دوره فيها، حتى 67 ويعتبر هذا التاريخ فاصلا حيث تأسس المركز القومي للافلام التسجيلية ومُنح هذا المركز امكانيات معقولة وجُلب له اثنين من الخبراء التشيكوسلوفاكيين احدهما للفلم التسجيلي والآخر للرسوم المتحركة واعتقد ان هذا المركز كان المدرسة الحقيقية التي أرست بثبات قواعد الفيلم التسجيلي في مصر بعد المحاولات السابقة المتنوعة.

فمنذ قيام هذا المركز اصبح للفيلم التسجيلي تقاليده الخاصة كما اصبح له مكانه الخاص الذي يتجه اليه المخرجون الذين ينوون العمل في هذا المجال ابتداء من تخرجهم من معهد السينما.

ويواصل هذا المركز انتاجه السنوي فأحيانا يكون في حالة نشاط فينتج ما يقرب من 50 فيلما وأحيانا يكون في حالة ركود فلا ينتج اكثر من 15 فيلما، لكنه في النهايه يستمر في انتاجه سنويا.. ولازال حتى الآن.

ومن خلال هذا المركز بدأت في الواقع تتعمق بعض الاتجاهات السابقة كما ظهرت اتجاهات جديدة وشخصيات جديدة، فعندنا الآن ما يمكن ان نسميه بثلاثة اجيال: الجيل الاول وهو الجيل الرائد ابتداء من المرحوم سعد نديم

وصلاح التهامي. ثم نجد الجيل الثاني وانا اذكر هنا الاجيال التي تفرغت للسينما التسجيلية بقطع النظر، كما ذكرت عن الروائيين الذين يتدخلون احيانا بفلم تسجيلي او ما شابه ذلك، انا اقصد انه اصبح الآن هناك مخرج تسجيلي لم يكن موجودا قبل 52 مثلا، (فيما عدا سعد نديم)، الآن اصبح هناك مخرج تسجيلي متخصص ،لا يعمل افلاما روائية ويصل الي مستويات من المهارة بحيث لا يمكن ان ينافسه فيها المخرج الروائي، هذا هو ما اقصده. فهناك ثلاثة اجيال على الأقل: جيل الرواد ومنهم الآن صلاح التهامي والجيل الثاني ومنهم احمد راشد والمتحدث (هاشم النحاس) وهناك جيل الشباب وهم عدد كبير جدا افضل من يمثلهم مدحت قاسم وعواد شكري وعادل عبد الرزاق وعبد اللطيف عمر ومحمد شعبان ونادية سالم والكثير من الشباب، فهناك ما لا يقل عن 50 مخرجا يعملون الآن في هذا المركز.

وفي اعتقادي يمكن ان نقول بأن الفيلم التسجيلي في مصر قد امتد بالطول تاريخيا وبالعرض تنوعا فشمل من ناحية التنوع العديد من المجالات بالاضافة الي المجالات السابقة التي ذكرتها.

يظهر الآن اتجاهان لهما اهمية خاصة وهما الاتجاه الاجتماعي وهو الاتجاه الذي كان لي حظ بدايته بفيلم « النيل أرزاق» بالتحديد ومحاولاتي الأخرى فيما بعد والتي جذبت اليها بعض التلاميذ الذين يحاولون السير على هذا المنوال ومنهم محمد شعبان ونادية سالم من الجيل الجديد. طبعا في هذا الاتجاه الاجتماعي يقع تقديم الفيلم بشكل خاص أي ليس بشكل إعلامي.

وهناك الاتجاه النقدي الذي تمثله «عطيات الأبنودي» وآخرون من الشباب وإن كانت الأبنودي تعتبر رائدة في هذا الاتجاه بأول أفلامها «حصان الطين»، ثم توالت أعمالها التي تقدم فيها انتقادات صارخة لبعض مظاهر القصور في مجتمعنا المصري، آخرها على ما اعتقد «بحر العطش».

هذه احاطة سريعة على السينما التسجيلية في مصر.

* * *

هاشم النحاس : من رواد الجيل الثاني

اما بالنسبة لموقعي في هذه الخريطة فأعتقد أن الدور الأساسي الذي قمت به هو محاولة خلق الفيلم الفني في مقابل الأفلام الاعلامية بأنواعها المختلفة والتي تتحدث عن الصحة أو الاسكان او التعمير او حتى احيانا عن الاعمال الفنية عندنا مثلا مجموعة كبيرة من الافلام التسجيلية عن الفنون التشكيلية وهي أفلام جميلة جدا وممتعة حقا.

بجانب هذه الأطر او هذه الموضوعات التي تطرق لها الفيلم التسجيلي يمكن ان اجمل ما اضفته في الاشياء التالية:

أولا : ربما كنت أول من اهتم بالانسان المصري البسيط لا يزاحمني في هذا الاتجاه غير عطيات الابنودي. في الواقع نحن بدأنا في سنة واحدة ما قبل عطيات وما قبل هاشم النحاس كان الاهتمام دائما كما يمكنك ان تدرك بالمشروع أو بالمؤسسة أو بالتوجيه. الانسان البسيط عبارة عن متلق لم يكن الانسان البسيط بطلا فهو مجرد أداة في الأفلام السابقة: مثلا السد العالي هو المشروع المهم: نحن نرى عمالا، لكن ليسوا هم موضوع العمل الفني وانما موضوع العمل الفني هو السد العالي إن التعمير ويمكن ان نقول ان اول اعمال ركزت على الناس البسطاء هي أفلامي وأفلام عطيات الأبنودي، وقبل ذلك لم يكن التركيز عليهم لأسباب كثيرة جدا أسباب سياسية واجتماعية واقتصادية اذ لم يكن هناك اهتمام بالفيلم كعمل

فني، ولكن وجود المركز القومي لأفلام التسجيلية الحقيقية أتاح لنا هذه الفرصة فبدأنا نفكر فيها، وطبعا التفكير لم يبدأ مرة واحدة بوجود المركز لكن بدأ بالتدريج وبدأت أشعر بان هذا هو الدور الذي يجب ان اقوم به، لأنني انا ايضا اخرجت افلاما من النوع الاعلامي عن التعمير وعن الصحة وما شابه ذلك. ولكني ادركت انه ليس هذا ماكنت اريده من عملي الفني وانما اريد ان اعبر عن نفسي وليس عن مؤسسة وهذه هي اول اضافة لي في ميدان الفيلم التسجيلي وهي التعبير عن الانسان البسيط.

ثانيا : اضافة اخرى وهي محاولة ان يكون الفيلم التسجيلي تعبيرا عن ذات الفنان وليس تعبيرا عن رأي مؤسسة.

ثالثا : العامل الثالث وهو القدرة عن التعبير الشعري فأنا اهتم جدا في أفلامي بهذه الناحية ابتداء من 81 قررت ألا أعمل الا نوعا واحدا من الافلام واعتقد ان هذه المجموعة التي انجزتها تعطي انموذجا واضحا لمفهوم الفيلم الشاعري او الفيلم القصيدة.

وفي كل مرة كنت اختار مجموعة من الناس او مهنا، بيئة معينة انا اصلا احبها واشعر ناحيتها بعاطفة شديدة جدا تدفعني للتعبير عن هذا الحب بالصورة. فما احاول ان اكتشفه هو هذا الشيء الجميل في الانسان المصري حتى ولو كان هذا الشيء مختفيا وراء مظاهر سطحية تغطيه. ما معنى هذا ؟ معناه ان النظرة السطحية لبعض الفئات التي اتصورها لا تعطيهم قيمتهم الحقيقية وانا احاول... ان اكتشف القيمة الحقيقية لهؤلاء (الناس) وهدفي هو ان اصل من ذلك الي التعبير عن هوية هؤلاء الناس، التعبير عن شخصيتهم، عن سماتهم، وفي اعتقادي ايضا انني اميل الي قدر من التمجيد، الى قدر من الايمان بقدرة هؤلاء الناس لأن لهم قدرة ولهم موهبة ولهم صلابة في العمل، بل اعتقد يقينا انهم يملكون ما لا يملكه المثقفون، وهذا هو دافعي فعلا لحبي لهؤلاء الناس.

ان لديهم اشياء كثيرة جدا وهي التي تمنح حياتنا الاستمرارية وتطبعها بالجمال ونحن مدينون لهم اكثر من كونهم مدينين لنا. غير ان نظرة المثقف المتعالية تغمط حقهم وتعطيه هو حقا اكثر. ومن هنا اعتبر افلامي ردا على نظرة المثقف المتعالية التي هي نظرة متخلفة وليست مع الحياة نظرة لهؤلاء الناس بالشكل الذي أريده هي نظرة فيها نوع من التقدير لقيم الحياة الأساسية وكيف ان الحياة من الممكن ان نحياها وأن نجعلها حياة جميلة بقدر ما نبدع فيها، مهما تكن هذه الحياة قاسية في الصحراء وفقيرة لكن الانسان بصلابته وبجلده في العمل يمنح هذه الحياة شيئا من الخضرة - ان لم تكن كلها فهي شيء من الخضرة علي الاقل في وسط الصحراء انا ابحث دائما عن العامل الابداعي ولذلك ففي كل فيلم تجدني اهتم بالتعبير الابداعي المرتبط بالعمل. فمن خلا ل عمل المرأة وهي تحيك السجاد (والعمل هنا شكل تعبيري) نكتشف مدى احساسها بجمال الالوان ومدى قدراتها الحركية الصعبة والخاصة جدا. في اي فيلم من افلامي تجد ان الانسان الذي اعرضه عليك ليس بسيطا كما نتوهم، انما هو انسان مركب وشديد التركيب اكثر من اي مثقف يتصور نفسه انه مركب وعميق.

ان هذه المشاعر لم تطرح من قبل من طرف السينما العربية وانا ادعو - وقد كان حلمي ان اكون داعيا - لهذا الاتجاه في كل السينما العربية لكن يبدو ان هذه الدعوى تأتي الآن متأخرة جدا اذ في نظرى انه كان يجب ان تبدأ منذ مدة، فحركة السينما التسجيلية داخل العالم العربي بطيئة جدا وبالتالي ظلت افلامي حبيسة داخل مصر او تخرج الى اروبا لتحصل على الجوائز ثم تعود فقط، وحتى في مصر لا تجد وسيلة الانتشار اللازمة التي يمكن بها ان تأخذ حقها من التأثير. ورغم ذلك أشعر انني قمت بدوري في تقديم هذا الانموذج.

لكن اتوقع انه ربما يوجد من يواصل هذا الدور في مصر او في البلاد العربية واتمنى ان يتم هذا حتى لا تكون التجربة مقصورة على محاولتي ثم تموت، لأننا بحاجة الى مثل هذه النوعية من الافلام

وفي اعتقادي انها النوعية التي تعطي للفيلم التسجيلي احترامه كفن وليس كوسيلة اعلام.

وهذا هو المفهوم الذي لم يصل اليه المسؤولون حتى الآن في العالم العربي كله ومن الصعب ان يوجد، الي ان نوجد النموذج وقد وجد النموذج لكن المسأله هي كيف يصل للناس والمسؤولين؟ هذا ما انتظره.

* * *

أفلامي بالضبط 27 فيلما قصيرا أهمها:

«النيل أرزاق» - «الناس والبحيرة» - «توشكا» - «خيامية» - «نشوة ابو احمد» - «في رحاب الحسين» . هذه اهم افلامي التي تحمل المفاهيم التي عبرت عنها وقد عرضت في اوروبا وحصلت على جوائز ونالت التقدير ايضا في مصر لدى المثقفين ولدى مختلف الجهات، وان كانت لا تجد الترحيب في العرض بالتلفزيون لأسباب ادارية وأسباب غريبة ليس لها أساس موضوعي ولكن ليس هناك عداء لها، وليس هناك ترحيب بها لأن الترحيب ما زال غالبا للأفلام الاعلامية اكثر منه للافلام التي هي من هذا النوع الذي يحتاج ايضا الى قدر من الحس والتذوق حتى يمكن تقديره.

وما زال عملي متواصلا.

أجرى الحديث : مصطفى نقبو

ج. و. أ. س.
الأندية السينمائية المنخرطة
89 - 1990

1 - نادي الشاشة - مكناس
2 - النادي السينمائي - القنيطرة
3 - نادي المدرسة و. ص. م. - الرباط
4 - نادي الرائد للثقافة والسينما - الرباط
5 - نادي الثقافة السينمائية - الرباط
6 - نادي ثقافة وسينما - سلا
7 - نادي الفن السابع - طنجة
8 - النادي السينمائي - خريبكة
9 - نادي الفن السابع - بركان
10 - نادي الاشعاع الثقافي - ورزازات
11 - نادي الفن السابع - الصويرة
12 - نادي البعث السينمائي - آسفي
13 - النادي السينمائي للفن السابع - الجديدة
14 - النادي السينمائي الثقافي - مراكش
15 - نادي العمل السينمائي - الدار البيضاء
16 - نادي الحوار السينمائي - شفشاون
17 - النادي السينمائي - والماس
18 - نادي الطليعة السينمائي - سيدي سليمان
19 - النادي السينمائي - اليوسفية
20 - نادي العين الذكية - الفقيه بن صالح
21 - النادي السينمائي - بني ملال
22 - نادي الشاشة - تطوان
23 - النادي السينمائي - العرائش
24 - النادي السينمائي - القصر الكبير
25 - نادي منتدى ابن بري - تازة
26 - نادي الصداقة للعمل السينمائي - برشيد
27 - النادي السينمائي - الخميسات
28 - نادي النخيل السينمائي - الراشيدية

وثيقة

الجامعة الوطنية للاندية السينمائية بالمغرب

النظام الأساسي

انطلاقا من مبدأ تعميم الوثائق على الأطر المسيرة للاندية السينمائية وكذا منخرطيها.
وفي إطار التحضير للجمع العام العادي للجامعة.
ارتأينا نشر أهم وثيقة تنظيمية تمكن القارئ من التعرف على أهداف الجامعة وبنياتها التنظيمية.

الباب الأول : مقتضيات عامة

الفصل 1 ـ تكونت ما بين الجمعيات المنخرطة في هذا النظام الاساسي جامعة وطنية مستقلة تحت اسم الجامعة الوطنية للاندية السينمائية بالمغرب. (ج. و. ا. س. م) F. N. C. C. M.

الفصل 2 ـ تخضع الجامعة لمقتضيات الظهير المورخ بثالث جمادى الاولى 1378 الموافق لـ 15 نونبر 1958 كما تم تعديله وتتميمه كما تخضع لهذا النظام الاساسي.

الباب الثاني : الاهداف

الفصل 3 ـ تهدف الجامعة الى :

أ ـ تركيز العلاقات الثقافية والتنظيمية ما بين هيئات الجامعة بتنمية وتنسيق انشطة الاندية السينمائية في جو من المسؤولية والحوار. وحسب الاتجاه الذي يحدده الجمع العام.

ب ـ المساهمة في تطور الحركة السينمائية المغربية وفي بزوغ ثقافة سينمائية وطنية والعمل من أجل ثقافة ديمقراطية في الواجهة السينمائية.

ج ـ القيام بكل عمل من شأنه ان يوسع حركة الاندية السينمائية ويساهم في ترسيخ الثقافة السينمائية في جميع انحاء المغرب.

د ـ القيام بكل عمل من شأنه ان يساهم في وضع شروط التكامل والممارسة المشتركة بين جامعات الاندية السينمائية العربية والافريقية بشكل خاص والجامعات الدولية التي لا تتنافى اهدافها والتوجه العام للجامعة.

هـ ـ العمل على التنسيق مع الجمعيات الثقافية الوطنية التي لا تتنافي اهدافها والتوجه الثقافي العام للجامعة.

الباب الثالث : المقر

الفصل 4 ـ مقر الجامعة مؤقتا هو عنوان رئيسها، ويمكن تغييره متى ارتأى المكتب الجامعي ذلك.

الباب الرابع : العضوية

الفصل 5 ـ يخضع انخراط اي ناد سينمائي في الجامعة الى الشروط التالية :

ا ـ ان يكون النادي معترفا به كجمعية ثقافية طبقا للقوانين الجاري بها العمل.

ب ـ ان يقبل من طرف المكتب الجامعي بعد ان يلتزم باحترام النظام الاساسي والنظام الداخلي والمالي والتوجه الثقافي للجامعة.

ج ـ ان يؤدي واجب الانخراط وفق التنظيم المالي للجامعة.

الفصل 6 ـ تفقد العضوية في الجامعة على اثر الاستقالة او الطرد بصفة مؤقتة او نهائية.

الباب الخامس : التنظيم

الفصل 7 ـ يتكون تنظيم الجامعة من :

ـ الجمع العام العادي والجمع العام الاستثنائي

ـ المكتب الجامعي

ـ الفروع الجهوية

الفقرة الاولى : الجمع العام

الفصل 8 ـ تتخذ القرارات التي تهم حياة الجامعة وسيرها ونشاطها في اطار الجمع العام العادي او الجمع العام الاستثنائي.

الفصل 9 ـ يتكون الجمع العام من ثلاثة ممثلين من المكاتب المسيرة للجمعيات المنخرطة في الجامعة.

الفصل 10 ـ لكل ناد سينمائي ممثل في الجمع العام صوت واحد.

الفصل 11 ـ يراس الجمع العام ويدير مداولاته رئيس المكتب الجامعي او نائبه ويقوم الكاتب العام او نائبه بتحرير محضر الاجتماع.

الفقرة الثانية : الجمع العام العادي

الفصل 12 ـ يعقد الجمع العام العادي مرة كل سنتين

الفصل 13 ـ لا تكون مداولات الجمع العام العادي صحيحة الا اذا كان عدد الاندية الحاضرة يمثل اكثر من نصف الجمعيات المنخرطة في الجامعة على الاقل، واذا لم يتوفر هذا النصاب حتى بعد توجيه دعوة ثانية فان الجمع العام العادي يمكن ان ينعقد مهما كان عدد الاندية الحاضرة.

الفصل 14 ـ ينظر الجمع العام العادي في جميع الامور التي تهم الجامعة وعلاوة على ذلك فانه ملزم بـ :

ـ مناقشة التقريرين الادبي والمالي للمكتب الجامعي والمصادقة او عدم المصادقة عليهما.

ـ انتخاب مكتب جامعي جديد وتسطير البرنامج العام.

الفصل 15 ـ تتخذ القرارات في الجمع العام العادي بالاغلبية المطلقة لاصوات الاندية الحاضرة.

الفصل 16 ـ بعد استقالة او اقالة المكتب الجامعي تنتخب لجنة لتسيير الجمع العام.

الفقرة الثالثة : الجمع العام الاستثنائي

الفصل 17 ـ ينعقد الجمع العام الاستثنائي كلما اقتضت الضرورة ذلك.

الفصل 18 ـ يمكن عقد الجمع العام الاستثنائي بطلب من المكتب الجامعي او ثلثي الاندية المنخرطة في الجامعة.

الفصل 19 ـ تكون مداولات الجمع الاستثنائي صحيحة بحضور اكثر من نصف الاندية المنخرطة وذلك حينما يكون

المكتب الجامعي هو الجهة المطالبة بعقد الاجتماع، واذا لم يتوفر النصاب حتى بعد توجيه دعوة ثانية فان مداولاته تكون صحيحة مهما كان عدد الاندية الحاضرة.

الفصل 20 ـ حينما تكون الاندية هي الجهة المطالبة بعقد الجمع العام الاستثنائي فان مداولاته لا تكون صحيحة الا بحضور ثلثي الاندية المنخرطة في الجامعة، واذا لم يتوفر النصاب توجه دعوة ثانية ويبقى شرط الثلثين ضروريا.

الفقرة الرابعة : المكتب الجامعي

الفصل 21 ـ يسهر على تسيير الجامعة بكل اجهزتها مكتب جامعي علي الصعيد الوطني.

الفصل 22 ـ يتكون المكتب الجامعي من سبعة اعضاء ينتخبهم الجمع العام العادي من بين المرشحين لمدة سنتين قابلة للتجديد. وعلى كل مرشح للمكتب ان يكون قد تحمل المسؤولية لمدة سنتين على الاقل في احد او عدة مكاتب من الاندية السينمائية المنخرطة في الجامعة.

الفصل 23 ـ تتكون مناصب المكتب الجامعي من : رئيس ونائبه ـ كاتب عام ونائبه ـ امين المال ونائبه ـ مستشار.

الفصل 24 ـ ينفذ المكتب الجامعي قرارات الجمع العام وينسق بين انشطة الفروع الجهوية ويتحمل مسؤولية تطبيق البرامج التنظيمية والثقافية والمالية المقررة من طرف الجمع العام.

الفصل 25 ـ في حالة شغور احد مناصب المكتب الجامعي يمكن للمكتب أن يعين عضوا جديدا من احد مكاتب الاندية في المنصب الشاغر بعد استشارة الفروع الجهوية والمصادقة على هذا التعيين.

الفصل 26 ـ يمثل المكتب الجامعي امام السلطات العمومية والمنظمات الوطنية والدولية ويدافع عن مصالح الاندية المنخرطة.

الفقرة الخامسة : الفروع الجهوية

الفصل 27 ـ تساعد الفروع الجهوية المكتب الجامعي، في تطبيق البرامج التنظيمية والثقافية وفقا لقرارت الجمع العام.

الفصل 28 ـ تشكل الفروع بعد شهر علي الاكثر من انعقاد الجمع العام العادي للجامعة.

الفصل 29 ـ تتكون الفروع الجهوية من مندوب واحد عن كل ناد ينتمي الى الجهة.

الفصل 30 ـ تجتمع الفروع مرة واحدة علي الاقل في كل دورة. وكلما اقتضت الضرورة ذلك.

الفصل 31 ـ يعين كل فرع جهوي في اجتماعه الاول مقررا يسهر على ضبط المحاضر ويتابع تطبيق البرامج بالتنسيق مع المكتب الجامعي.

الفصل 32 ـ يشرف المكتب الجامعي على عمل الفروع. وينسق بين مختلف الانشطة على الصعيد الوطني.

الباب السادس : المداخيل والمصاريف

الفصل 33 ـ تتكون مداخيل الجامعة من مداخيل عادية واخرى غير عادية.

أما العادية فتتكون من :

ا ـ ممتلكات الجامعة وادخاراتها وقيمها.

ب ـ الهبات والوصايا والمعونات الغير المشروطة والانخراطات لفائدة الجامعة.

ج ـ كل الموارد ذات صبغة المداومة، وكل المداخيل العابرة بدون تشغيل خاص.

واما غير العادية فتتكون من :

ا ـ الاعلانات الغير قارة والتي تقدم قصد انجاز مشروع خاص.

ب ـ الهبات والوصايا والمنح الشرطية الاستعمال في الزمان او المكان.

ج ـ الموارد التي تنتج عن بيع ممتلكات وقيم الجامعة.

الفصل 34 ـ تتكون مصاريف الجامعة من عادية وغير عادية.

اما العادية منها فتتكون من :

ا ـ المصاريف المتعلقة بالادارة والتسيير.

ب ـ المصاريف الناتجة عن نشاط الجامعة الثقافي كما حدد في هذا النظام الاساسي، وكما يوجهه الجمع العام

واما غير العادية فتتكون من :

ا ـ استعمال الاعانات والموارد الغير قارة ذات التعيين الخاص.

ب ـ استعمال الهدايا والوصايا لصالح الجامعة مع تعيين خاص

ج ـ استعمال الموارد الناتجة عن التصرف في ممتلكات وقيم الجامعة

الفصل 35 ـ للجامعة نظام مالي يضبط مسطرة المداخيل والمصاريف على كل المستويات، ويتم المصادقة عليه من طرف الجمع العام.

الفصل 36 ـ تسحب المداخيل بتوقيعي الرئيس وامين المال.

الباب السابع : مقتضيات مختلفة

الفصل 37 ـ في حالة حل الجامعة يعين الجمع العام شخصا او عدة اشخاص ويوكلفهم بتصفية الحسابات، ويدفع الرصيد المتبقى الى جمعية تسعى الى هدف مماثل او جمعية خيرية معترف بها.

الفصل 38 ـ النشاط داخل كل هيئات الجامعة نشاط ثقافي بدون مقابل ولا اجرة

الفصل 39 ـ للجامعة نظام داخلي، يضبط العمل لتنظيماتها ويتم المصادقة عليه من طرف الجمع العام.

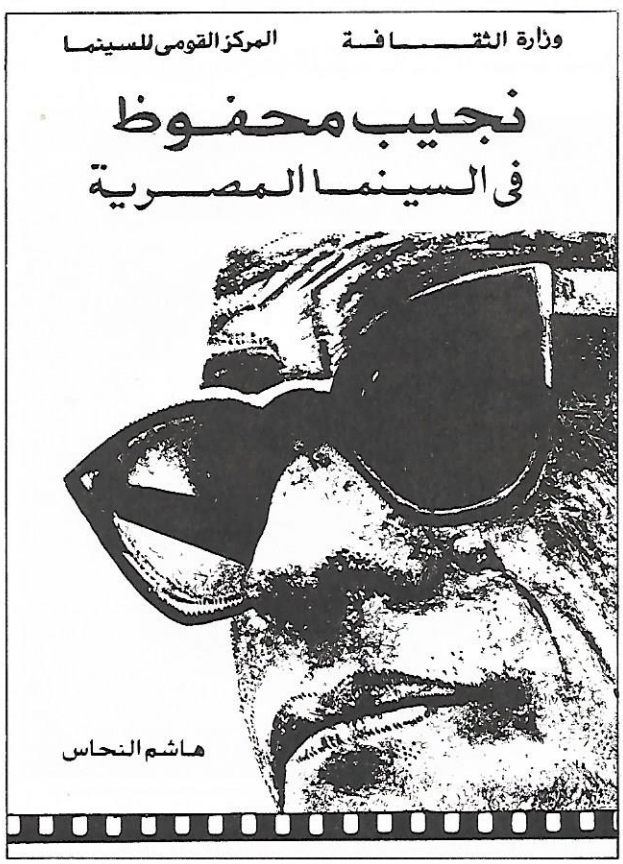
الفصل 40 ـ يلغي النظام الاساسي المصادق عليه بتاريخ : 11 مارس 1973.

والمعدل من طرف الجمع العام الاستثنائي بتاريخ 29 دجنبر 1981.

الفصل 41 ـ صودق على هذا النظام الاساسي من طرف الجمع العام الاستثنائي بتاريخ 30 شتنبر 1984.

تكريم نجيب محفوظ
الأفلام المشاركة

1 ـ درب المهابيل
2 ـ شباب امرأة
3 ـ أنا حرة
4 ـ اللص والكلاب
5 ـ زقاق المدق
6 ـ القاهرة 30
7 ـ خان الخليلي
8 ـ السمان والخريف
9 ـ ميرامار
10 ـ الشحات
11 ـ المذنبون
12 ـ الجوع
13 ـ «نجيب محفوظ ضمير عصره» فيلم تسجيلي لهاشم النحاس



الجامعة الوطنية للأندية السينمائية ومجلتها دراسات سينمائية

تتقدمان

بخالص شكرهما وامتنانهما

الى

وزارة الشؤون الثقافية والسيد محمد بنعيسى

على الدعم الدائم والمستمر الذي مكن دراسات سينمائية من مواصلة صدورها

مدير المجلة والسيد محمد بنعيسى والتزام بمواصلة الدعم (مارس 1988)

الجامعة الوطنية للأندية السينمائية بالمغرب

تعمل في الواجهة السينمائية على

* ترسيخ دعائم ثقافية ديمقراطية مفتوحة الآفاق، متنوعة الممارسات.

* نشر الوعي النقدي المسؤول عن طريق مجلتها دراسات سينمائية.

* رفع المستوى النظري بفهم السينما واستيعاب المفاهيم الجمالية في العملية السينمائية.

* خلق ذوق فني / جمالي لدى منخرطي الاندية السينمائية، يمكنهم من التجاوب مع الاعمال الابداعية في مجال السينما.

* * *

انخراطك باحد الأندية السينمائية يضمن لك :

* التعرف على إبداعات سينمائية هامة لا تتاح مشاهدتها بالقاعات التجارية نظرا لتهميشها من طرف نظام التوزيع السينمائي السائد حاليا بالمغرب.

* الاطلاع على مستجدات عالم السينما، وتطورات الثقافة السينمائية.

* الاحتكاك بالرأي الآخر في إطار حوار فكري متفتح على كل الأفكار والنظريات والمفاهيم...

دراسات سينمائية

مجلة

الجامعة الوطنية للأندية السينمائية بالمغرب

عنوان المراسلة :

ص. ب. 377

القنيطرة

الاشتراكات

(ستة اعداد)

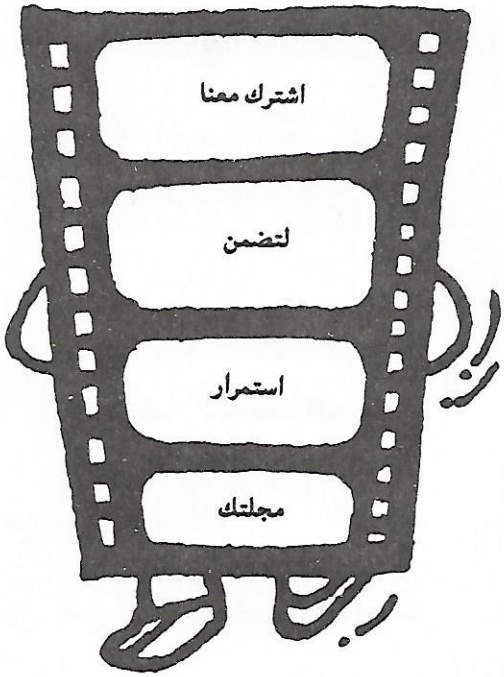
منخرطو الأندية : 40.00 د

اشتراك عادي : 50.00 د

المؤسسات والأندية : 60.00 د

اشتراك تشجيعي : غير محدد

أيها القارئ، مجلتك تعاضدك على الانتظام في الصدور مرة كل شهرين



ابعث قسيمة الاشتراك مرفوقة بحوالة بريدية باسم :

دراسات سينمائية

ملاحظة : يدخل في الثمن أعلاه أجور البريد

قسيمة الاشتراك

ستة اعداد

الاسم العائلي : .....

الاسم الشخصي : .....

العنوان : .....

المدينة : .....

ارغب في الاشتراك ابتداء من العدد الحادي عشر

تشكر إدارة المجلة

الحاج محمد الشعبي

و

شركة سيب ش.م.

Société C.I.B.E. s.a

على

دعمهما للمساهمة

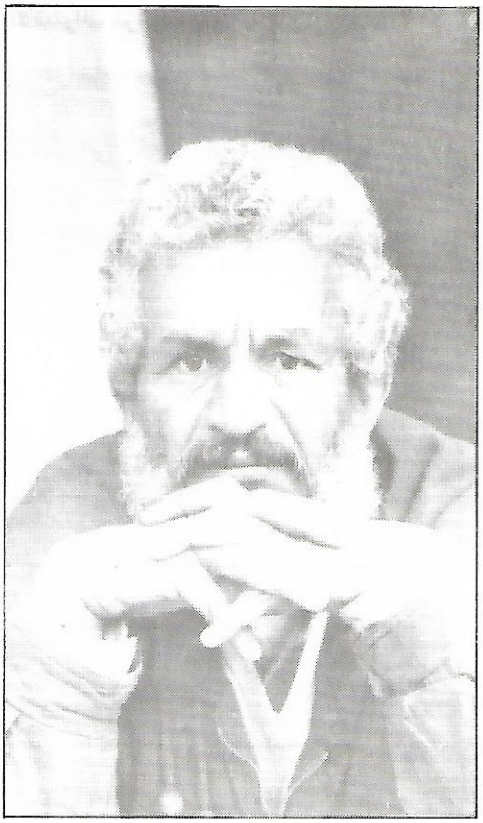
في إصدار العدد العاشر

من **دراسات سينمائية**

«فيزيون 90»

مجلة ثقافية باللغة الفرنسية

العدد الأول ـ مارس 1990



هبولي

Habouli

يعرض

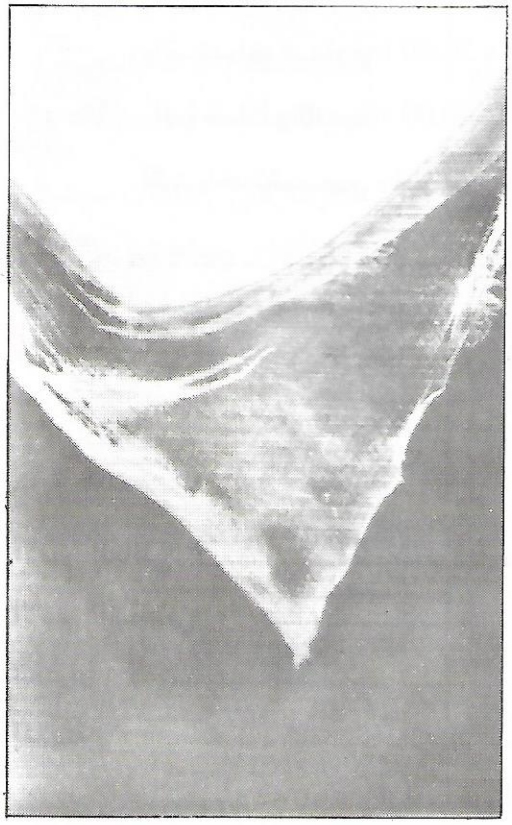
من 9

إلى 24 مارس 90

بقاعة

المركز الثقافي الفرنسي

الرباط



من الصور الفائزة في المعرض الوطني الرابع للفن الفوتوغرافي مارس 1990

(2). Toute la presse écrite marocaine était présente. Parmi les invités étrangers citons les cinéastes Mahmoud Zemmouri (Algérie), Gaston Kaboré et Pierre Yaméogo (Burkina-Faso), Hachim Nahass et Tewfik Saleh (Egypte), Jacques Oppenheim (France), Souleymane Cissé (Hali) et Ngangura Mwezé (Zaïre), et les spécialistes Tahar Cheriaa et Mustapha Nagbou (Tunisie), Serge Daney (France), ainsi que le cinéaste-journaliste Paul Mouketa (Gabon).

(3). in Catalogue de la Troisième Rencontre, rédigé par Driss Chouika, responsable de la programmation et de l'animation. Remarquons, outre son intérêt - il contient en particulier l'important Manifeste de Niamey (mars 1982) - Ses belles qualités d'impression ainsi d'ailleurs que celle des deux livraisons du Journal précédemment cité, et des invitations, sur papier glacé, en arabe et en gothique...

(4). La multiplication est simple : trois salles de 800 places chacune (le Lux, le Météor et la salle de l'OCP), trois projections journalières dans chaque salle, entre le 2 et le 9 avril.... Remarquons que les entrées étaient prises en charge par les organisateurs.

(5). Voici les titres des films marocains projetés au cours de la manifestation : Noces de sang (S. Ben Barka, 1977), Alyam Alyam (A. Maânouni, 1978), Le Facteur (H. Noury, 1980), Poupées de roseau (J. Ferhati, 1981), Le Coiffeur du quatier des pauvres (M. Reggab, 1982), Les Beaux jours de Sharazade (M. Derkaoui, 1982), De l'autre côté du fleuve (M. Abbazi, 1982), Absence (S. Chraïbi, 1982), Brahim Yach (N. Lahlou, 1982), Titre Provisoire (M. Derkaoui, 1984), Le Jour du forain (M. Derkaoui et D. Kettani, 1984), Cauchemar (A. Yachfine, 1984) et Zeft (T. Seddiki, 1984). Cette liste de films relativement récents donne une idée de la productivité marocaine.

(6). Ababaca Samb-Makharam est mort le 7 octobre 1987 à l'âge de 53 ans, Paulin Vieyra le 4 novembre à 62 ans, et Jean-Michel Tchissoukou début 88 à 46 ans.

(7). Les courts métrages de Hachim Nahass - Le Nil, Les Tentures, Les Gens et la mare, Bouchka - furent une découverte éblouissantes. Nahass s'exprime uniquement par l'image, le son et le montage, mais ses films y puisent une force documentaire et plastique rare. D'après le réalisateur il y aurait actuellement , en Egypte, un véritable courant de courts métragiste, instauré par lui, œuvrant dans le même sens stylistique. Sur un autre plan, Khouribga a permis à un large public de découvrir l'important Journal d'un substitut de campagne (Tewfik Saleh, 1968), œuvre à la fois drôle et tragique, qui démontre comment l'on peut analyser et critiquer les travers d'une époque historique en passant par une autre...

(8). in L'Opinion, 8 avril 1988, également in Journal de la Troisième ... N°1. Citons encore ce paragraphe de Benhima : "manifestement, et c'est là où réside une des insuffisances les plus marquantes du cinéma africain, les productions de notre continent souffrent souvent d'un défaut de cohérence. En effet, l'artiste pour réussir doit d'abord être profondément en accord avec son œuvre et le message qu'elle veut siginifier. S'il y a aliénation, schizophrénie, ou même simple désir de paraître autre que l'on est, il ne peut y avoir comme résultat que l'échec et le scandale du mensonge apparent".

(9). Soulignons le fait qu'aux Journées Cinématographiques de Carthage et au Festival Panafricain de Cinéma de Ouagadougou, l'on a vu, ces dernières sessions, un "marché du film", à l'instar de Cannes ou d'autres grands festivales, mais il paraît certain que très peu d'affaires s'y soient conclues, étant également de notoriété publique que les distributeurs, privés ou nationaux, des pays hôtes -la Tunisie et le Burkina Faso- n'ont, en règle générale, jamais acquis les droits d'aucun film primé...

(10). Cissé, citoyen cinéaste et Youssef Chahine nous parle, in L'Opinion, 8 avril 1988.

(11). in Histoire du cinéma mondial, Flammarion, Paris 1972, p. 498. Remarquons qu'il n'existe actuellement aucun livre sur l'histoire du cinéma marocain. Citons cependant Le Régime adminstratif du cinéma au Maroc, de Dominique Maillot, publié par l'Université de Rabat en 1961. On trouvera des chapitres importants consacré au Maroc dans Les Cinémas africains en 1972, Société Africaine d'Edition, Paris 1972, et dans les numéros 14 (Cinémas du Maghreb, Paris 1981) et 43 (Les Cinémas Arabes, Paris 1987) de la revue Cinémaction.

Par ailleurs il existe de précieux travaux universitaires, citons Visions de la société marocaine à travers le film de court métrage, de Jaïdi Moulay Driss (Strasbourg, 1982).

(12). Les manifestes sont notamment parus in Afrique-Asie N° 67, 7 octobre 1974, et in Cahiers du cinéma N° 254/255. Il semble que Cinéma 3 ait vécu sur quatre numéros. Etudes cinématographiques paraît à Casablanca (B. P. 377, KENETRA/Maroc) et c'est la revue de la Fédération Nationale des Ciné-Clubs.

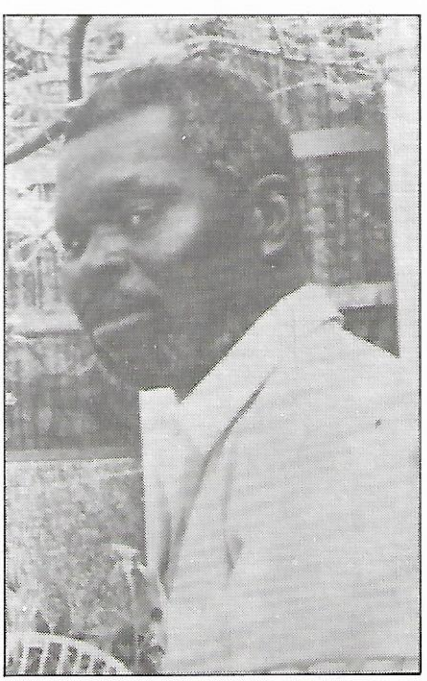
(13). in Variétés, journal mensuel, N° 4, Casablanca, Mars 1988.

(14). in Le Libéral, Magazine indépendant d'Information, N° 6, Casablanca, Avril 1988. Soulignons l'intérêt de ce magazine, dont l'équipe rédactionnelle est majoritairement féminine.

(15). Remarquons qu'en juillet 1987 le Centre du Cinéma Marocain avait organisé, à Rabat, une manifestation particulièrement ambitieuse, avec des projections, des ateliers, des cours, la présence active de Salah Abou Seif... D'parès certains témoignanges, l'échec fut la mesure de l'ambition, et l'idée de "miser" sur Khouribga s'en trouve confortée.

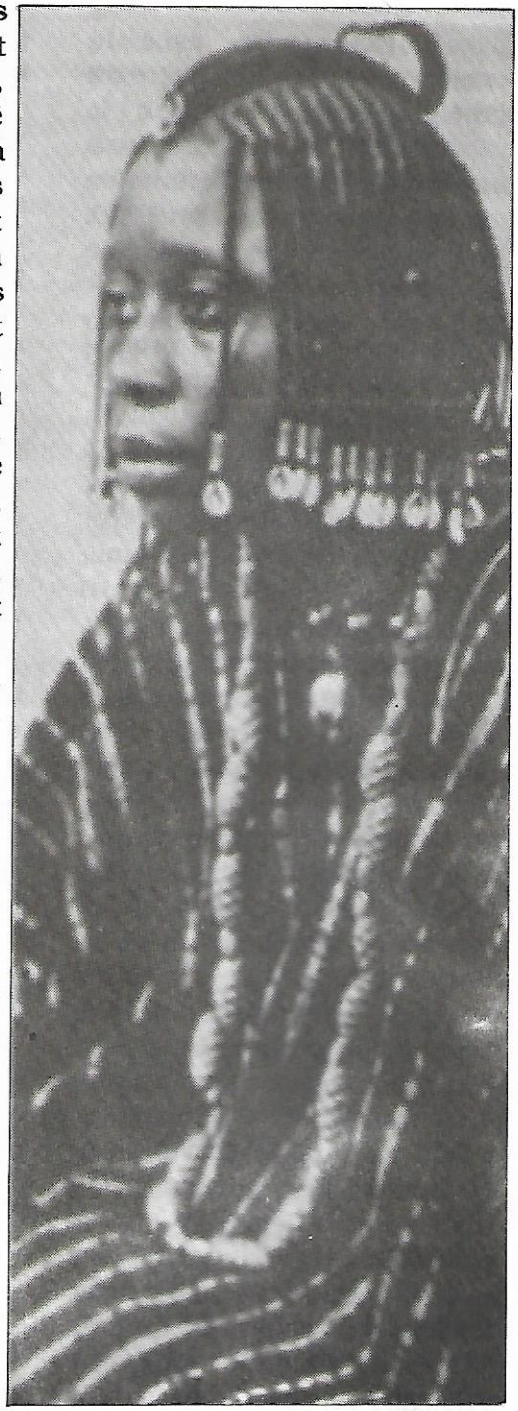
(16). Soulignons le fait qu'il ne s'agit pas de prendre la place de qui que ce soit : les JCC, le FESPACO et le MOGPAAFIS ont chacun sa spécificité, différente de celle de Khouribga.

Le symposium -rétrospective de Mogadiscio qui, par le fait qu'il est à la fois arabe et africain, paraît, d'un certain point de vue, proche de Khouribga, mais sa situation géographique et linguistique -ici nous pensons essentiellement à l'anglophonie- l'en distingue radicalement. Ajoutons enfin qu'audelà de ces quatre manifestations bien d'autres restent possibles, notamment en Afrique Centrale : la multiplication des manifestations ne peut nuire à la créativité.



Marocaine des Economistes à Rabat, pour l'architecture, des Journées d'Etudes sur la ville de Taroudant à la Faculté des Lettres d'Agadir, pour la littérature, des journées de Consécration de l'œuvre de Cheikh Mekki Naciri, et pour l'esthétique, au Centre Culturel Français de Marrakech et à l'Université Cadi Ayyad un colloque international sur l'esthétique de l'Espace...

Paradoxalement, parce que Khouribga n'est pas une ville universitaire, parce qu'elle ne présente pas un site architectural remarquable, parce que c'est une ville ouvrière qui a à peu près l'âge du cinéma, et aussi parce qu'il y fait plutôt froid et qu'il n'y a pas la mer, s'y retrouver c'est pour réfléchir, pour travailler, pour questionner dans toutes les directions cet obsédant septième Art, qui pourrait être le plus fort de tous et qui, incontestablement, en terre africaine, est encore loin derrière la musique, l'architecture, la littérature, et souvent l'artisanat, et, si l'on veut bien aussi considérer les cultes comme une manifestation de l'art, l'organistion des grandes fêtes religieuses ou politiques. Si Khouribga s'est avéré propice à ce travail, il est certain qu'il doit le renforcer et que pour cela il présente les meilleurs atouts. Nous ne revenons pas sur l'évidente bonne volonté et l'efficacité des pouvoirs locaux, ni sur le dynamisme des responsables de la fédération des ciné-clubs, ni sur l'heureuse initiative de créer de nouvelles infrastructures, naturellement nécessaires, insistons seulement sur l'esprit d'ouverture et de tolérance, dont nous avons constaté mille témoignages, sur la simplicité également, à tous les niveaux. Tout ceci lié, et lié à la situation cinématographique, mais aussi géographique, et peut-être surtout à la situation politique du Maroc, incite fortement à penser que les rencontres de Khourigra devraient, naturellement et nécessairement, répondre, systématiquement, aux Journées de Carthage, au FESPACO et, à l'autre bout du continent, au MOGPAAFIS[15] "Répondre" signifie également "prendre la parole"; actuellement, à considérer l'ensemble de la situation, il nous semble quelque peu scandaleux, dans la stratégie des cinémas africains, d'entendre si peu la parole marocaine, et nous ne pouvons que souhaiter qu'elle s'amplifie à partir de Khouribga.



Notes :

(1). "A titre indicatif, les films qui ont été projetés durant la saison en cours sont Pauline à la plage (E. Rohmer), Arbre sans racines (C. Christov), Le Grand voyage (M. Tazi), Senso (L. Visconti), Deux Choses dans la vie (J. Hawbral), Ran (A. Kurosawa), Alyam Alyam (A. El Maanouni), La Fille en chemisier rouge (L. Xiaoya), Pièce Inchevée pour piano (N. Mikhalkov), Le Charme discret de la bourgeoisie (L. Bunuel), Adoption (M. Miszaros), "in Journal de la Troisième Rencontre du Cinéma Africain, N°1, Khouribga 1988.

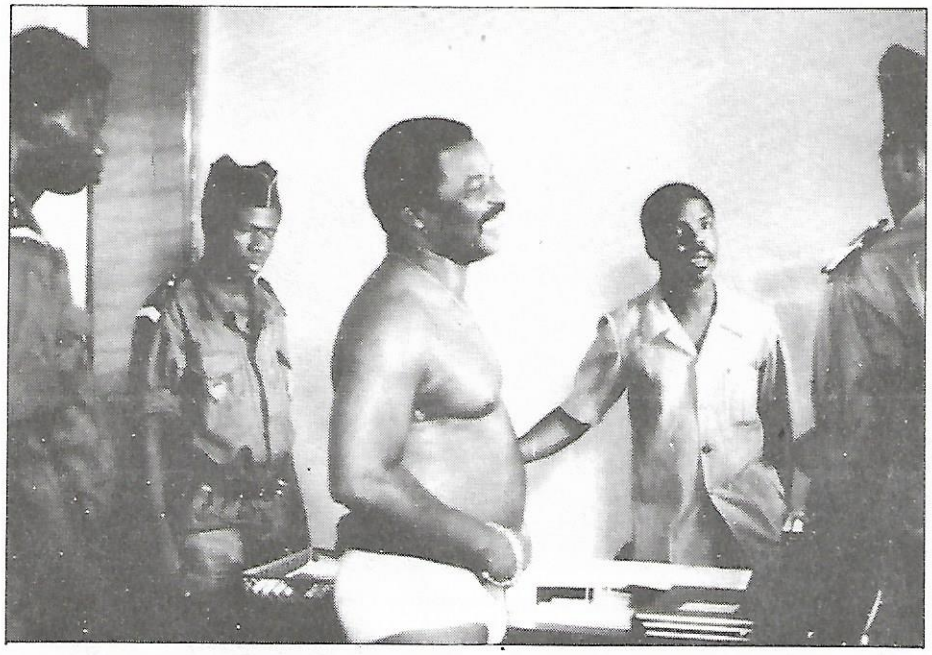
Cette page d'histoire nous paraît essentielle, avec la création, en 1944 du Centre du cinéma marocain, sur le modèle du CNC français, une forte impulsion cinéphilique, un parc de 160 salles en 1960, gérées, dès cette époque, par une majorité de Marocains.

L'indépendance fut proclamée en 1956, douze ans après eut lieu le Premier Festival du Cinéma Méditerranéen à Tanger, et Mohamed Tazi présenta **Vaincre pour vivre**, véritable début, selon certains, du cinéma marocain indépendant, auquel il faut lier, en 1958, la création des actualités marocaines et, en 1968, l'installation de laboratoires à Casablanca. Aujourd'hui l'on parle d'une soixantaine de longs métrages et d'au moins 250 courts métrages produits par le CCM, souvent de fiction; Souhel Ben Barka est à la tête d'un complexe cinématographique important et dirige le Centre du Cinéma ave les compétences d'un professionnel ambitieux. La réflexion, le travail des cinéphiles, à la périphérie de cette production - et de la production mondiale, car le cinéphile marocain est parmi les plus cultivés - est essentiel; dès 1970 Noureddine Saïl crée une revue de cinéma, cinéma 3, en 1974 paraît le **Manifeste des Cinéastes Marocains**, en même temps que, à Mohammedia, un manifeste de la critique, et le projet, malheureusement toujours à réaliser, d'une Fédération Maghrébine des Ciné-Clubs. En 1985, enfin, paraît la revue **Etudes Cinématographiques**, qui en est actuellement à sa huitième livraison(12).

Comparer cette situation à celle de la plupart des Etats africains serait spectaculairement désavantageux pour ces derniers, mais aussi bien les rencontres et les collaborations s'imposent. La fin des années 80 nous paraît d'ailleurs particulièrement propice : quatre films français sont en cours de coproduction avec la télévision marocaine, "à partir de mars 1989, le Maroc sera le premier pays arabe et africain à développer un projet de télévision privée", cette seconde chaîne sera captée à Paris et dans l'ouest africain, à cet effet de nouveaux studios sont en construction à Casablanca, cent dix stagiaires marocains sont en formation en France... (13) Voici des réalités et des projets audiovisuels dont il va falloir "jouer", étant clair que, par aux-mêmes, ils ne sont pas automatiquement d'un apport positif pour les cinéastes marocains et africains... Farida Benlyazid, première réalisatrice marocaine, a trouvé pour son premier long métrage, **Une Porte sur le ciel**, des corpoducteurs français et tunisiens, mais aucun marocain, elle insiste sur un danger que nous avons souvent relevé chez les participants de Khouribga : "J'espère ne pas décevoir et contribuer à cette culture marocaine, dont personne ne veut plus"(14). Gageons qu'un développement de Khouribga ne peut que contribuer à la reconnaissance de toutes ces cultures africaines.

LES ATOUTS DE KHOURIBGA

Concluons à présent sur le "sens" des rencontres cinématographiques de Khouribga. D'autres lieux, d'autres villes sont sans doute des villes de rencontres, les rencontres de la Colombe blanche de Tétouan, déjà citées, ressemblant Salah Abou Seif, Youssef Chahine, Ettore Scola, Agrès Varda, Théo Angelopoulos, Michel Khleifi, Naceur Khémir et d'autres, quelques jours avant Khouribga, sans qu'aucun de ceux-ci ne soit "descendu" jusqu'à la capitale des phosphates, paraissent devancer celles de Khouribga, "Casa ce serait formidable" nous a confié l'un des responsables, il y a Rabat, Tanger, etc...(15) Au-delà des lieux, il faut souligner une vitalité intellectuelle proprement fantastique! En même temps que Khouribga, et sans être exhaustif, et sans compter la présence Le Bernard Haller au Casino ou au Centre Culturel Français de Marrakech, ni le tournoi de Bridge de Casablanca sous l'égide de la Fédération Royale Marocaine de Bridge, ni les compétitions concernant les quarts de finales du Championnat National des Etablissements Sociaux, notons, pour l'économie, un colloque sur la construction d'une économie maghrébine, réuni par l'Association



ABLAKON, de Gnoan M'Bala

et les distributeurs n'étaient guère présents à Khouribga.

Insistons encore sur cette question de la distribution, telle qu'elle se présenta à ces rencontres, et pour cela suivons Souleymane Cissé, dont les propos sont toujours d'une remarquable et virulente clarté : "Dans les pays africains on refuse Yeelen au nom du mépris pour le cinéma africain". Le refus vient-il de ce que la distribution échappe aux Africains? Ce n'est pas ce qu'affirme Cissé : "Les Africains qui ont le monopole de la distribution en Afrique doivent changer leur comportement vis-à-vis du produit africain". Cissé rappelle qu'aucun de ses films primés, à Tunis ou ailleurs, n'a été distribué en Tunisie, au Maroc ou en Algérie... En écho à ces affirmations, dans le même journal, on a pu trouver des remarques tout aussi fortes de la part de Youssef Chahine, présent pratiquement en même temps au Maroc, au festival de Tétouan. En l'occurence Chahine stigmatise ce nouveau "chancre" de la diffusion qu'est la piraterie : "tous les cinémas sont en crise parce qu'il y a la piraterie internationale. La vraie mafia, celle qui s'occuppe de toute drogue et maintenant du vol des cassettes et des films sur lesquels il y a un gain extraordinaire! "Et Chahine n'hésite pas à durcir davantage la dénonciation : "Aujourd'hui tout gouvernement qui ne fait pas une législation contre le vol des cassettes est tout aussi criminel que la mafia"... Pour lui il n'y a pas d'hésitation, "vos distributeurs sont des bandits", et, en amont, au niveau le plus large comme tout simplement sur le plan de la production, le constat va dans le même sens, celui du cri d'alarme : "En général les Arabes adorent plutôt s'entredétruire... Pourquoi y a-t-il, entre nous, ce besoin de salir l'autre?", dans ces conditions, la coproduction, "faite pour t'aider à surmonter tous les vols et toutes les pirateries "légalisées" qui t'empêchent de pouvoir faire le prochain film", est elle-même fortement compromise[10].

LE CINEMA ET LE MAROC

Dans cet inquiétant contexte la place de Khouribga, et de l'initiative marocaine, est exemplaire. Rappelons ici quelques tratis essentiels du cinéma et de la cinéphilie au Maroc, ils expliquent pourquoi, à notre sens, Khouribga peut devenir, dans la stratégie des cinémas africains, un des lieux les plus importants, à l'instar de Tunis, de Ouagadougou ou de Mogadiscio. Il y a ici d'abord comme une très ancienne "tradition cinématographique", "pendant la guerre, rappelle Georges Sadoul, le Maroc rêva de concurrencer l'Egypte pour la conquête du vaste marché islamique. Avec l'appui d'une grande banque française, la BNCI, un studio assez bien équipé fut construit à Rabat. On y réalisa, en 1946, six films (dont quatre en arabe), en 1947 quatre (dont deux arabes) et six en 1948 (dont trois arabes et américain). Mais les résultats financiers ayant été décevants, le studio cessa, après 1950, toute activité régulière"[12].

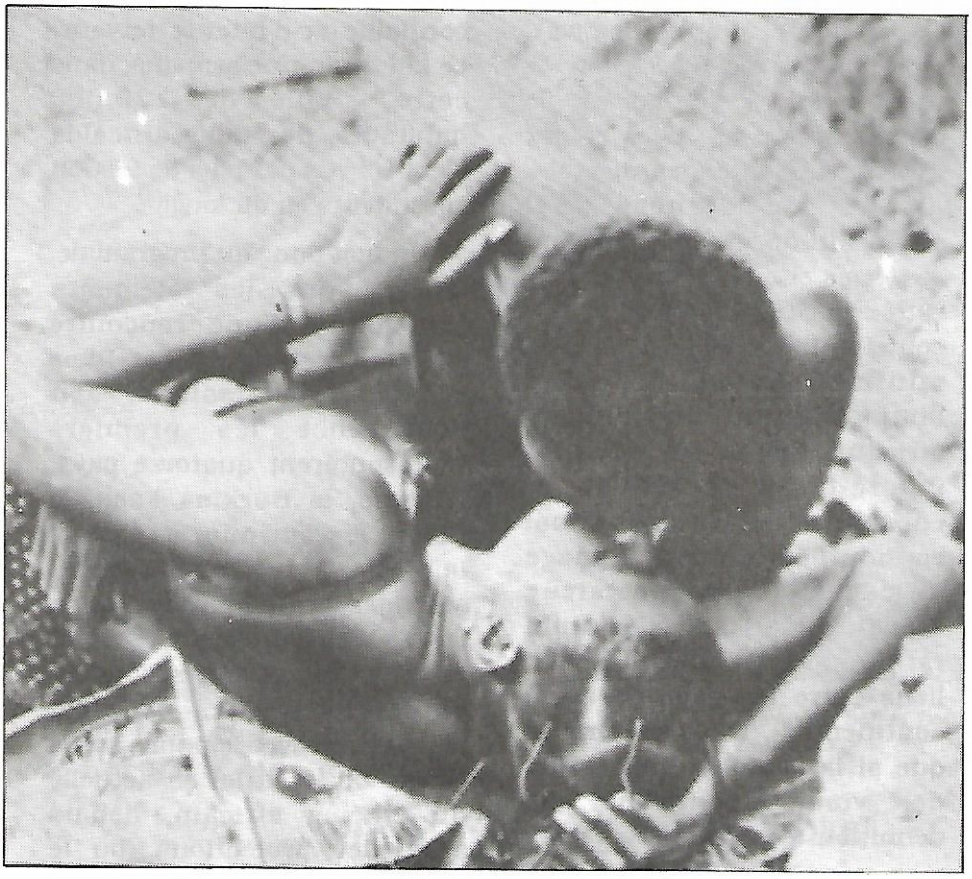
une véritable prise de conscience, car, encore une fois, dans cette région d'Afrique, les spectateurs ont pu découvrir une importante réalité culturelle continenta[7].

Si la fréquentation, l'attention, les applaudissements sont les indices de l'intérêt du "grand public", c'est dans les discussions, les débats, et dans les journaux que l'on a pu suivre le "travail" de cette prise de conscience, placée d'emblée sur le plan continental, le Maroc, l'intelligentsia marocaine, œuvrant ainsi, par le cinéma, aux Etats-Unis d'Afrique... Dans le premier numéro du **Journal de la Troisième Rencontre du Cinéma Africain** Ahmed El Marsaoui propose un article qui va tout à fait dans ce sens, L'Opinion affirme que "le crédo de l'unité n'est pas au crépuscule" puisque "Khouribga revit l'espoir"... Dans son article **Crise du Cinéma Africain, Crise de l'authenticité?**, souvent repris, Driss Benhima questionne la culture, la société, l'esthétique, il en souligne les éclatements, les métissages, les caractères polymorphes, "il est temps de reconnaître la nature melting-pot de la culture africaine", cette non-reconnaissance expliquant "cette perversité particulière à l'intellectuel africain, qui l'empêche trop souvent à produire du vrai, donc du beau" et amenant cet aveu qui a dû troubler plus d'un lecteur : "... dans le domaine de la spontanéité et de l'efficacité esthétique, les films du sud du Sahara, projetés cette semaine

Baara, de Souleymane Cissé

montrent une certaine avance sur le cinéma maghrébin. Encore un coup porté, après le football, au complexe de supériorité habituel au Maghrébin par rapport à l'ensemble du continent[8].

A la réflexion, il faut ajouter la pratique, étant entendu qu'elle ne peut d'abord que se borner à la nature forcément limitée d'une rencontre, qui doit "fabriquer de la rencontre"... Du moins Khouribga a-t-il doné des preuves objectives de sa volonté de ramener les intention à la réalité : le Prix Paulin Vieyra, doté d'une somme de 15.000 dirhams, (10.500 FF) attribué au même film que celui qui obtint le Prix du Public, doté d'une somme de 25.000 dirhams (17.500 FF) entraîna l'achat des droits de **Yeelen** par le centre marocain du cinéma , qui acquit également des droits de **Yeelen** par le centre marocain du cinéma, qui acquit également des droits d'exploitation pour **les Folles années du twist**. Ce sont des actes concrets rares dans un festival[9] auxquels il nous paraît normal d'ajouter : un important projet de production - avec Tewfik Saleh, qui n'a plus tourné depuis quinze ans et qui réaliserait, pour une maison privée marocaine, une comédie musicale. La résolution de ramener les rencontres de Khouribga de cinq à deux ans, ce qui ne pourrait être que bénéfique pour le cinéma africain, et, enfin, mais c'est peut-être "l'acte" le plus important, la volonté de créer une société marocaine de distribution de films africains, et exclusivement de films africains. La conjoncture paraît favorable à une telle création, l'Etat, le CCM, la fédération des ciné-clubs y œuvreront certainement avec courage, "le problème, nous confia Driss Chouika, est de convaincre les exploitants", d'autant, il faut le souligner, que les exploitants



Saïtane, d'Oumarou Ganda

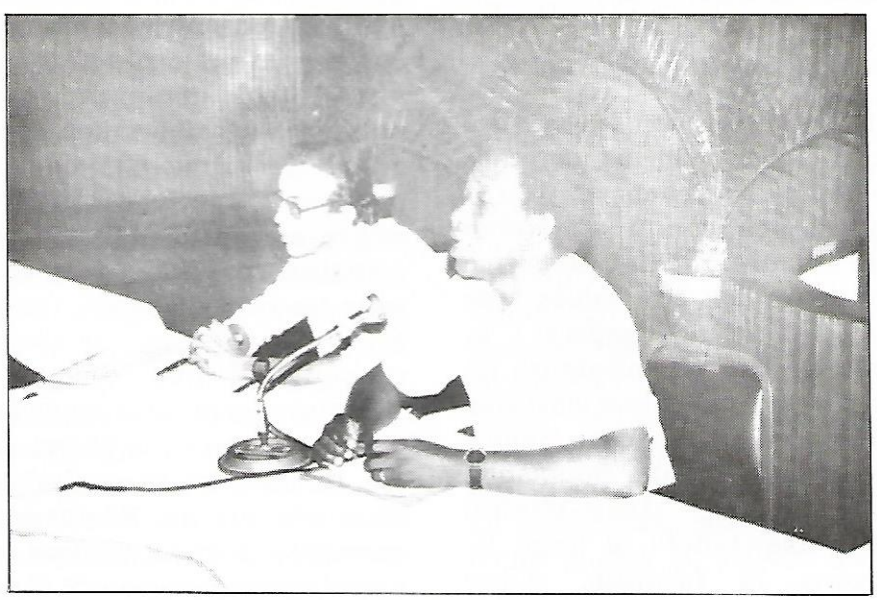
tres", non un "festival en plus", il ne s'agit donc pas, en particulier, de miser sur la nouveauté - la plupart des films présentés étaient connus des invités, "fréquentant" ailleurs le cinéma africain; néanmoins, avec cette présentation, Khouribga a su faire preuve d'initiative. Remarquons d'abord, pour les spectateurs, la gratuité des projections, et les répétitions des projections de Khouribga dans les villes proches de Oued-Zem et de Boujaâd. Ensuite, parallèlement aux films d'Afrique noire, les spectateurs purent suivre une intéressante et rare rétrospective de films marocains : il est entendu qu'en dehors des membres avertis des ciné-clubs, le cinéma marocain a toutes les "chances" d'être aussi peu connu au Maroc qu'ailleurs...[5] Une troisième initiative doit être saluée avec le plus grand respect : la volonté des organisateurs de rendre hommage aux cinéastes disparus Ababacar Samb-Makharam, Paulin Soumanou Vieyra et Jean-Michel Tchissoukou[6]. Il s'agit là, osons la formule, d'une première continentale, que nous souhaitons voir répétée de manifestation en manifestation, le travail de Samb, de Vieyra et de Tchissoukou restant à maints égards exemplaire. Cette exemplarité, Khouribga a su la marquer en fondant le "Prix Paulin Vieyra", récompensant un film africain pour son originalité stylistique, sa générosité d'inspiration son enracinement dans la réalité et l'imaginaire africain. Le choix du jury alla à **Yeelen**, qui obtint également le "Prix du Public" une double reconnaissance également, en somme, une première continentale.

LES ENJEUX

La programmation entrevue, il est à présent utile de réfléchir sur les enjeux de la manifestation. Deux plans peuvent ici être distingués, le plan théorique, la réflexion, la connaissance, le savoir, et le plan pratique, en particulier la question de la distribution. Avec ces rencontres, il s'opère, sur le plan national d'abord, une véritable découverte, une puissante sensibilisation à ce qu'est le cinéma africain, en particulier le cinéma négro-africain. La non actualité des films projetés, pour les neuf-dixièmes, touve ici tout sons sens, car elle a répondu à une demande "populaire" dont nous avons pu mesurer la force ; la liberté de ton, l'audace des "messages" de films tels que **En Résidence surveillée, Jom, Le Vent ou La Leçon de sordures**, ou de films de facture moins parfaites comme Le Nouveau venu ou Histoire d'Orokia, ou d'apparence plus frivole comme La Vie est belle, ont connu un retentissement impressionnant, et provoqué

inconditionnelle des autorités locales, la municipalité, le Conseil provincial, mais aussi le Centre du cinéma marocain et surtout la Fédéation nationale des ciné-clubs... Quatre ministres étaient présents à l'ouverture - ils annoncèrent la création d'un nouveau complexe culturel et sportif -, il ne se passa pas une journée sans que le festivalier invité ne soit l'hôte du président du conseil provincial, du directeur de l'office du tourisme, du ministre de l'artisanat, du directeur de l'Ocp ou du gouverneur. Il et vrai que ces rencontres coindicèrent avec le 27ème anniversaire de l'intronisation du Roi Hassa II, coincidence qui ne pouvait qu'augmenter l'éclat de la manifestation.

clair : il s'agissait d'être autre chose qu'un simple "Festival" en plus, une réelle occasion de rencontre, d'échange et de confrontation des idées et des expériences entre les diverses parties concernées", il s'agissait de vœux à la fois modestes et ambitieux : "Puisse cette rencontre apporter une contribution concrète - aussi minime soit-elle - à l'implantation du cinéma africain sur le sol africain. Puisse-t-elle constituer et consolider un autre canal communication en l'image africaine et le spectateur africain... Puisse-t-elle enfin raffermir et consolider les liens entre les pays de notre continent"[3]. Disons d'emblée que si la complète réalisation des vœux appartient par définition à l'avenir, au temps



Saïl , Kaboré

LE PROJET DES RENCONTRES

Le projet déclaré des ces troisièmes rencontres était qui suit le temps de la manifestation, le projet de rencontre, d'échange et de confrontation fut, lui, pleinement réalisé, dans une atmosphère de grande cordialité et d'intense ferveur. Le fait qu'en une semaine, dans cette ville de 120.000 habitants, des films africains aient été vus par plus de 50.000 spectateurs en dit long![4]

Un mot donc du programme. Quels sont les éléments principaux d'une rencontre cinématographique? Les films et les discussions, en l'occurence les premiers représentèrent quatorze pays, l'Algérie, le Burkina Faso, le Bénin, le Cameroun, le Congo, la Côte d'Ivoire, l'Egypte, Madagascar, le Mali, le Maroc, le Niger, la Tunisie, le Sénégal et le Zaïre, et les secondes, conférences de presses, discussions avec le public sur le thème de la situation actuelle du cinéma africain, débats après les projections, ou le lendemain matin, permirent d'entendre des personnalités aussi diverses que le grand cinéaste égyptien Tewfik Saleh, Souleymane Cissé, Tahar Cheriaa, Mohammed Zemmouri, Ngangura Mweze ou Hachim Nahass. Ces débats, en arabe ou en français selon la personnalité de l'intervenant, étaient suivis par des centaines de cinéphiles attentifs, des constats parfois très sévères furent faits, mais toujours dans un remarquable esprit de discipline et de tolérance, esprit que nous avons également pu constater dans les échanges plus personnels entre les invités et les représentants de la presse nationale.

Pour des raisons aisément compréhensibles des "rencon-

LE SENS DE KHOURIBGA

Les cinémas africains et le rôle du Maroc

Pierre HAFFNER

Benamar, Saïl et Boughdir (Khouribga 83)

LA CAPITALE DES PHOSPHATES

Les troisièmes rencontres du cinéma africain de Khourbga se déroulèrent entre le 2 et le 9 avril 1988. Khourbga? Ce n'est pas un haut lieu du tourisme marocain, c'est d'abord 18 millions de tonnes de phosphates par an, extraites de mines souterraines ou à ciel ouvert, c'est un personnel de 10.000 agents, qui font cette ville, qui en font le football, le commerce, l'école, la culture... Depuis 1967 Khouribga a également un ciné-club, avec 200 membres, un film par semaine, une programmation d'une variété et d'une richesse inattendue[1], une vitalité soutenue, comme le reste, comme en grande partie ces troisièmes rencontres, par l'Ocp, l'Office chérifien des Phosphates. Très exactement ces troisièmes rencontres s'expliquent par cette cinéphilie et ces phosphates, étant entendu qu'il faut y ajouter un important engagement pour la cause du cinéma africain, engagement rappelé par cent banderolles, en arabe, en français, au-dessus des rues, autour des places, et jusque dans les villes que l'on traverse lorsque l'on descend de Casablanca à Khouribga, dans l'une des voitures mises par la municipalité à la disposition des invités.

Les précédentes journées eurent lieu en 1977 et en 1983, se déroulant donc, jusqu'à présent, au rythme d'une manifestation tous les cinq ans. De l'avis des "anciens" la session de cette année (Avril 1988) est la plus importante: un budget de 900.000 dirhams (630.000 FF), une centaine d'invités nationaux, une trentaine d'étrangers venus du monde arabe, d'Afrique Noire et d'Europe[2], la participation

...à notre sens, Khouribga peut devenir, dans la stratégie des cinémas Africains, un des lieux les plus importants à l'instar de Tunis, de Ouagadougou ou de Mogadiscio.

Pierre HAFFNER

تحت اشراف وزارة الشؤون الثقافية
Sous le patronage du Ministère des Affaires Culturelles

تنظم الجامعة الوطنية للاندية السينمائية بالمغرب
La Fédération Nationale des Ciné-Clubs du Maroc

بمساعدة وكالة التعاون الثقافي و التقني (باريز)
L'Agence de la Coopération Culturelle et Technique «Paris»

لقاء الثاني للسينما الإفريقية

خريبكة (المغرب)

LA 2ème RENCONTRE DU CINEMA AFRICAIN

KHOURIBGA «Maroc»

du 3 au 10 Septembre 1983 من 3 إلى 10 شتنبر

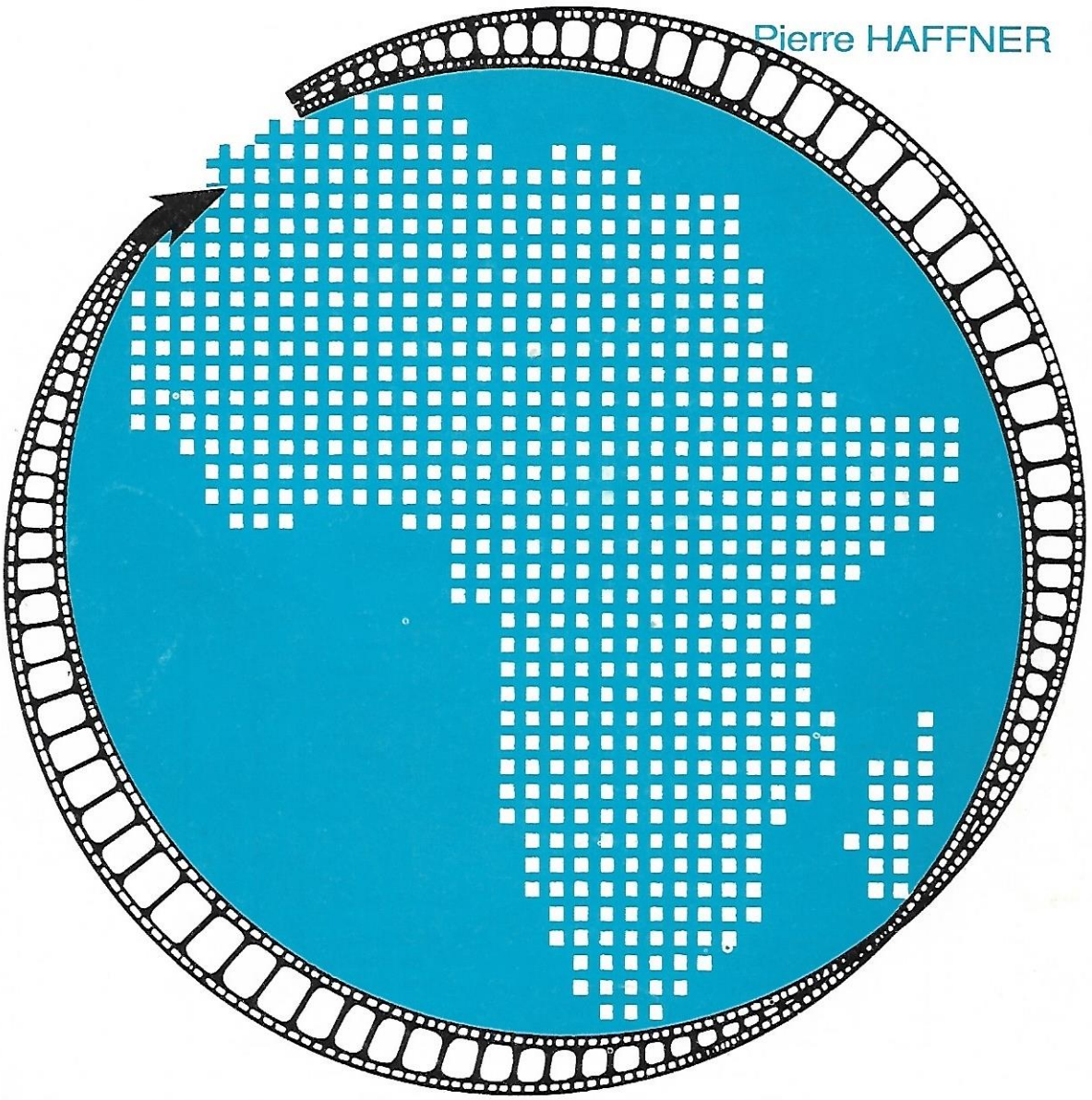
1 - Muna Moto	(Cameroun)	(الكامرون)	1 ـ مونا موطو
2 - Pousse-pousse	(Cameroun)	(الكامرون)	2 ـ السائق
3 - Notre fille	(Cameroun)	(الكامرون)	3 ـ بنتنا
4 - La chapelle	(Congo)	(الكنغو)	4 ـ الكنيسة
5 - Sambizanga	(Congo/France)	(الكنغو ـ فرنسا)	5 ـ سانبيسانغا
6 - L'herbe sauvage	(Côte d'Ivoire)		6 ـ الحشيش المتوحش (ساحل العاج)
7 - Djeli	(Côte d'Ivoire)	(ساحل العاج)	7 ـ دجيلي
8 - Baara	(Mali)	(المالي)	8 ـ الشغل
9 - A Banna	(Mali)	(المالي)	9 ـ النهاية
10 - Toula	(Niger)	(النيجر)	10 - تولى
11 - Emitaï	(Sénégal)	(السنغال)	11 - اميطاي
12 - Jom, histoire d'un peuple	(Sénégal)	(السنغال)	12 ـ جوم، تاريخ شعب
13 - Sejnane	(Tunisie)	(تونس)	13 - سجنان
14 - En résidence surveillée	(Sénégal)	(السنغال)	14 ـ تحت الحراسة
15 - Soleil des hyènes	(Tunisie)	(تونس)	15 ـ شمس الضباع
16 - Caméras d'Afrique	(Tunisie)	(تونس)	16 ـ كاميرات افريقيا
17 - Amok	(Maroc)	(المغرب)	17 ـ أموك

QUATRIEME RENCONTRE DU CINEMA AFRICAIN

KHOURIBGA DU 17 AU 24 MARS 1990

...à notre sens, Khouribga peut devenir,
dans la stratégie des cinémas Africains,
un des lieux les plus importants à l'instar de Tunis, de
Ouagadougou ou de Mogadiscio.

Pierre HAFFNER



QUATRIEME RENCONTRE DU CINEMA AFRICAIN

KHOURIBGA DU 17 AU 24 MARS 1990