Etudes cinématographiques

# دراسات سينمائية

مجلة الجامعة الوطنية للأندية السينمائية — السنة الثالثة - العدد الحادي عشر — ماي / يونيو 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

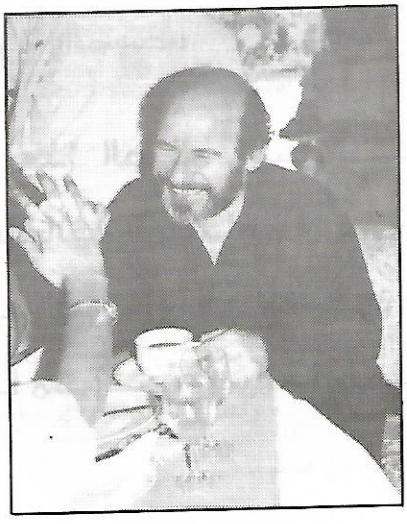
التوزيع :
سوشبريس


# مواد العدد


- هذا العدد — 2
- الملتقى الرابع للسينما الافريقية والمكاسب الجديدة — أيت عمر المختار — 3
- نور الدين الصايل : الملتقى الرابع والسينما الافريقية — حوار : ربيعة ريحان — 7
- الطاهر شريعة : السينما الافريقية وأنا... — حوار : خليل الدمون — 10
- بقلب مفتوح مع نوري بوزيد حول السينما : «ريح السد» و«صفايح ذهب» — حوار : عبد السلام بوخزار — 13
- فيتوري بلهيبة... ورحلة في قلب الذاكرة — حوار: عبد الرحمن أيت عمر بوشعيب الجاموسي — 25
- كمال رمزي : السينما العربية والفكر النقدي — حوار : نور الدين أفاية — 31
- عاطف الطيب والموجة الجديدة في السينما المصرية — حوار : امحيفظ محمد — 41

القسم الفرنسي

- LE CHEVALIER ET L'INSTITUTEUR Un portrait du cinéaste africain (heureux) — Pierre Haffner — 56

صورة الغلاف : نوري بوزيد


الحساب البريدي :
FNCCM : G 2198-63

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

# هـذا الـعـدد

في هذا العدد تستمر عطاءاتنا، ننجز وعدنا بمواصلة الانتظام، عاقدين العزم على تخطي كل الصعوبات والعراقيل، مادية كانت أو غيرها...

في هذا العدد نحاول أن نقدم للقراء الذين لم يحضروا معنا في الملتقى الرابع للسينما الافريقية بخريبة صورة حية عن هذه التظاهرة الهامة، ننقل لهم حواراتنا حول السينما الافريقية، قضاياها، همومها، مشاكلها، كل ذلك من خلال رجالات صنعوا ماضي هذه السينما بكفاحهم المستميت من أجل بلورة مستقبل أكثر اشراقا، لحضور صورة الافريقي وثقافته عبر الصورة والصوت.

هذا العطاء، اشتركت فيه مجموعة من الفعاليات المساهمة في الملتقى الرابع، نقاد، سينمائيون وأطر مسيرة للأندية السينمائية، وهذا مكسب نضيفه لمسيرتنا الثقافية.

## ساهم في هذا العدد

ايت عمر المختار

نور الدين الصايل

ربيعة ريحان

طاهر شريعة

خليل الدمون

نوري بوزيد

عبد السلام بوخزار

ايت عمر عبد الرحمن

الجاموسي بوشعيب

كمال رمزي

نور الدين أفاية

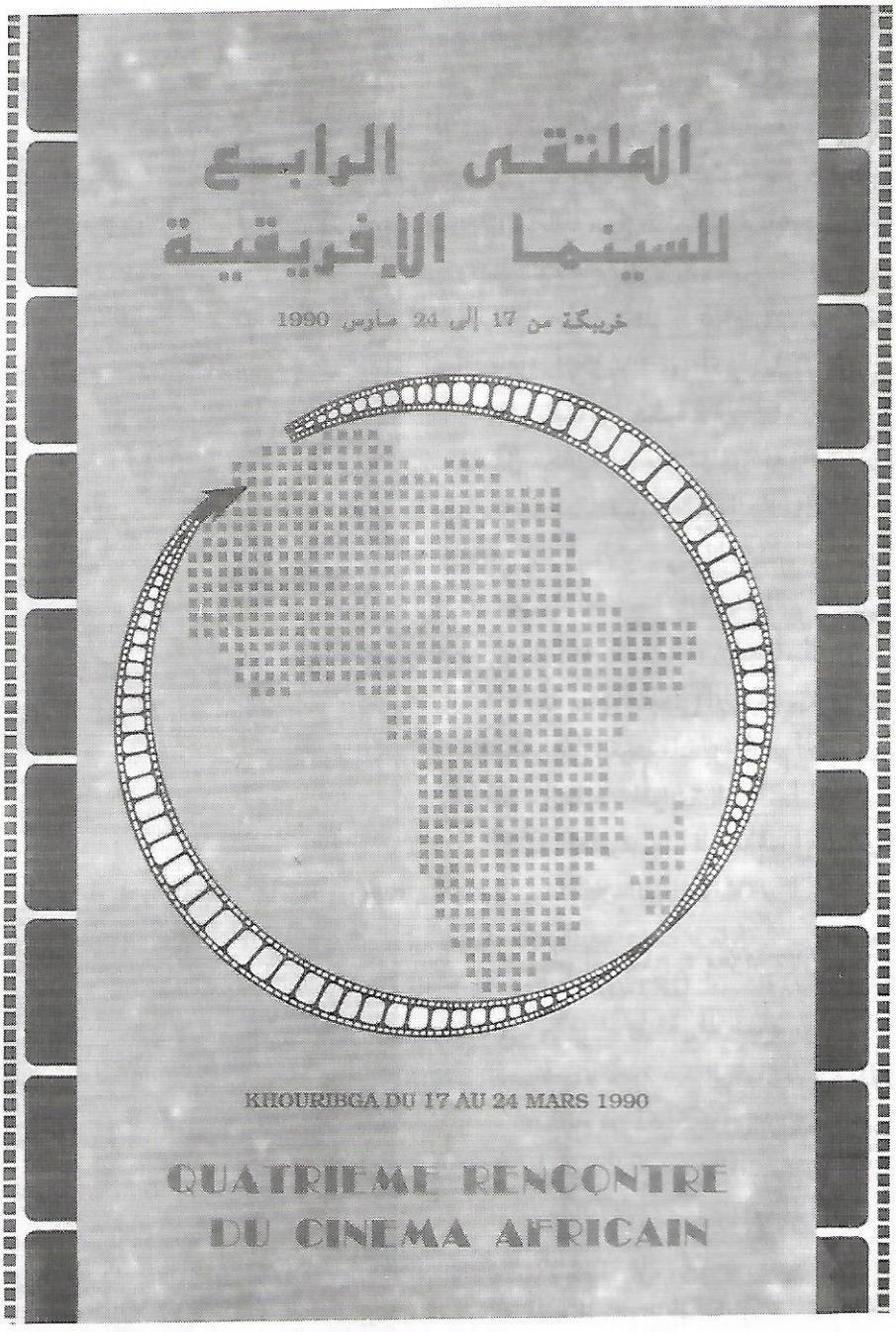
عاطف الطيب

امحفيظ محمد

الرميلي عبد الحميد

Pierre HAFFNER

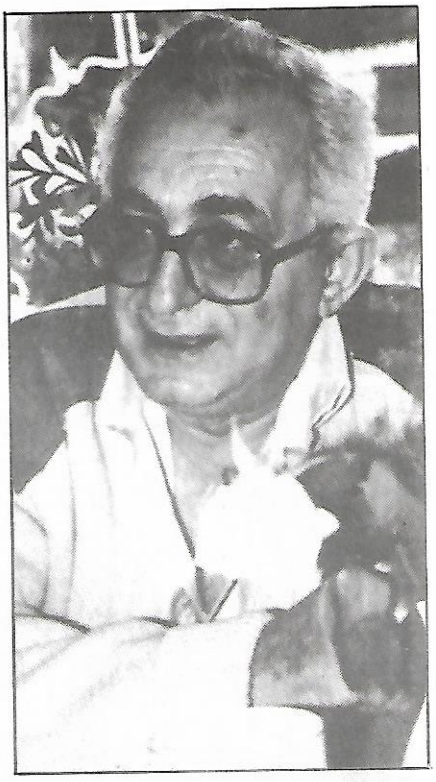
# الملتقى الرابع للسينما الافريقية و المكاسب الجديدة




ملصق الملتقى

ما بين 17 و24 مارس عرفت مدينة خريبكة أكبر تظاهرة دولية ـ في المجال السينمائي ـ عرفها المغرب في النصف الأول من السنة الحالية. بل إن هذه الدورة الرابعة 90 برهنت بصدق على التصور السليم والواضح الذي يجب أن ينهجه المنظمون في الدورات القادمة. وذلك بالحفاظ على المكاسب الحالية وتطويرها للرقي بهذه التظاهرة نحو مستوى مهرجان دولي بكل ما في الكلمة من معنى.

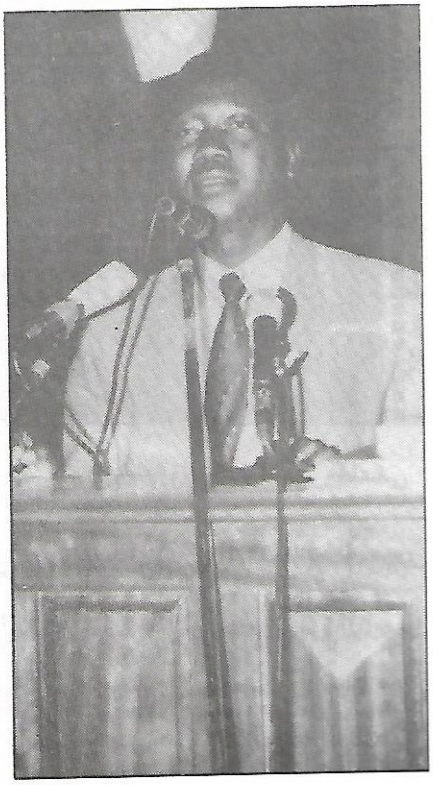
## خريبگة ... التربة / الأصل



منذ سنة 77 فتحت مدينة خريبگة دراعيها لاحتضان هذه التظاهرة التي انطلقت على شكل أسبوع سينمائي إفريقي صغير، يتحول الى ملتقى ثاني سنة 83 وثالث سنة 88. وقد برهنت هذه المدينة بدعم من مختلف هياكلها وأوساطها المختلفة (مجلس بلدي ـ مجلس إقليمي ـ سلطة محلية ـ شخصيات مختلفة) على أنها التربة اللائقة والحقيقية للدفع بهذه التظاهرة نحو مستوى أكثر تطورا، فهي التربة الأصلية التي ترعرع فيها هذا الجنين، وسيبقى فيها... عشرات الأسماء وضعت لبنات هذا الصرح الذي يتعالى الآن ويسمو، ليحتل مكانته بين باقي المهرجانات على مستوى القارة في سياق شروط المنافسة العادلة والبناءة قصد تحقيق النضج والتكامل.

## برنامج الملتقى

لقد برهن المجلس الإداري ـ وهو الهيأة التي أشرفت على اختيار برنامج الملتقى ـ بالملموس على القيمة المتميزة لما تم تقديمه من أفلام سواء على مستوى اختيار أفلام المسابقة أو أفلام التظاهرة الموازية التي خصصت لنجيب محفوظ. وقد اعتبر نور الدين الصايل ـ في كلمته الختامية ـ هذه الهيأة إحدى المكاسب التي حققها الملتقى الرابع وقد تضمن برنامج هذه الدورة الأفلام التالية :



فيلم الافتتاح : معركة تياوري ـ عصمان صامبين ـ السينغال

أفلام المسابقة الرسمية :

بادس ـ محمد عبد الرحمان التازي ـ المغرب

صفائح من ذهب ـ نوري بوزيد ـ تونس

قلب رحال ـ فيتوري بلهيبة ـ تونس

وردة الرمال ـ محمد رشيد بلحاج ـ الجزائر

الأراجوز ـ هاني لاشين ـ مصر

قلب الليل ـ عاطف الطيب ـ مصر

Zan Boco - G. Kaboré - Burkina Faso

Yaaba - I. Quedraogo - Burkina Faso

Bal poussière - H. Duparc - Côte d'Ivoire

Bouka - R.G. M'Bala - Côte d'Ivoire

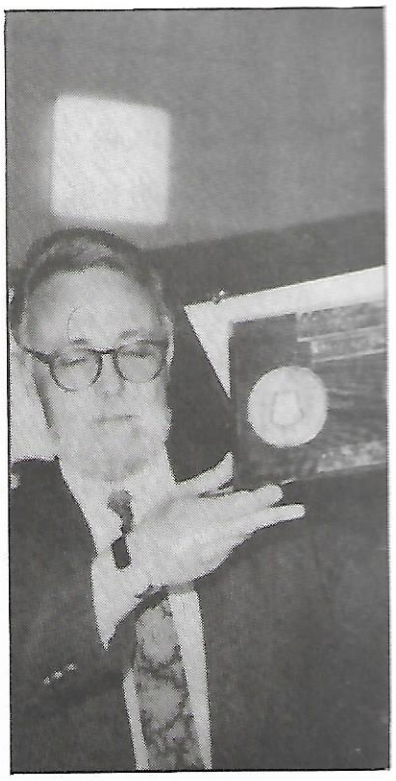
Falato - Mamo Cissé - Mali

Fin Zan - O. Sissoko - Mali

Les guérisseurs - S. Bakaba - Côte d'Ivoire/France

فيلم الاختتام : القلعة ـ محمد شويخ ـ الجزائر

## التظاهرة الموازية وتكريم نجيب محفوظ



المكسب الثاني الذي تحقق خلال هذا الملتقى هو كون التظاهرة الموازية تجاوبت مع حدث هام على المستوى العربي والافريقي ويتجلى ذلك في التكريم الذي خصصه الملتقى للكاتب الكبير نجيب محفوظ، وذلك بعرض اختيارات هامة من الأفلام التي شارك في وضع سيناريوهاتها أو اقتبست من أعماله الروائية وفيما يلي لائحة هذه الأفلام :

1 ـ درب المهابيل : توفيق صالح ـ 1955
2 ـ شباب امرأة : صلاح أبو سيف ـ 1955
3 ـ أنا حرة : صلاح أبو سيف ـ 1959
4 ـ زقاق المدق : حسن الإمام ـ 1963
5 ـ اللص والكلاب : كمال الشيخ ـ 1963
6 ـ خان الخليلي : عاطف سالم ـ 1966
7 ـ القاهرة 30 : صلاح أبو سيف ـ 1966
8 ـ السمان والخريف : حسام الدين مصطفى ـ 1968
9 ـ ميرامار : كمال الشيخ ـ 1969
10 ـ الشحات : حسام الدين مصطفى ـ 1973
11 ـ المذنبون : سعيد مرزوق ـ 1976
12 ـ الجوع : علي بدرخان ـ 1986
13 بالاضافة إلى شريط تسجيلي لهاشم النحاس بعنوان : نجيب محفوظ ضمير عصره. وهو محاولة للكشف عن العلاقة بين أعمال نجيب محفوظ الأدبية وتطورات المجتمع المصري. مدة الشريط 40 دقيقة من إنتاج المركز القومي للسينما.

وقد توجت هذه التظاهرة بندوة حول نجيب محفوظ والسينما شارك فيها مجموعة من النقاد

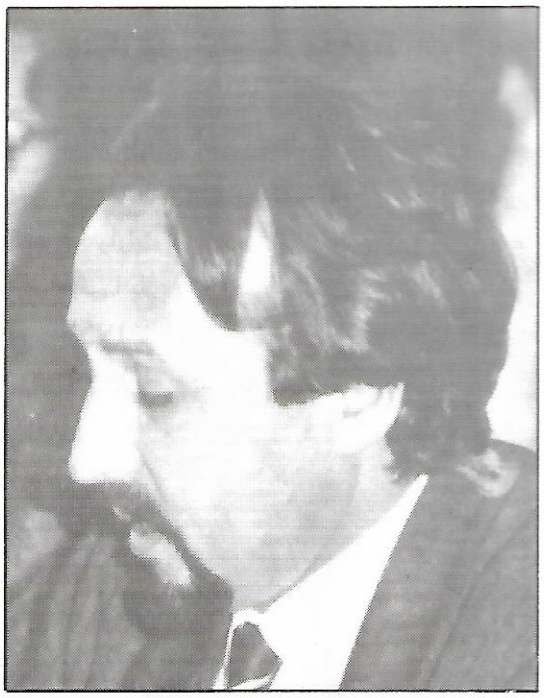
## لجنة التحكيم وجوائز الملتقى

المكسب الثالث وهو القفزة النوعية التي حققها الملتقى وتتمثل في لجنة تحكيم دولية برئاسة المخرج المصري توفيق صالح وقد برهنت هذه اللجنة على فعاليتها ونزاهتها طيلة أسبوع كامل من العمل الدؤوب والمستمر، وقد أسفرت أشغالها عن النتائج التالية:

ـ الجائزة الأولى : للمخرج التونسي نوري بوزيد عن عمله المتكامل في فيلم : صفائح من ذهب

ـ الجائز الثانية : للمخرج المغربي محمد عبد الرحمان التازي على رؤيته المتميزة في فيلم : بادس

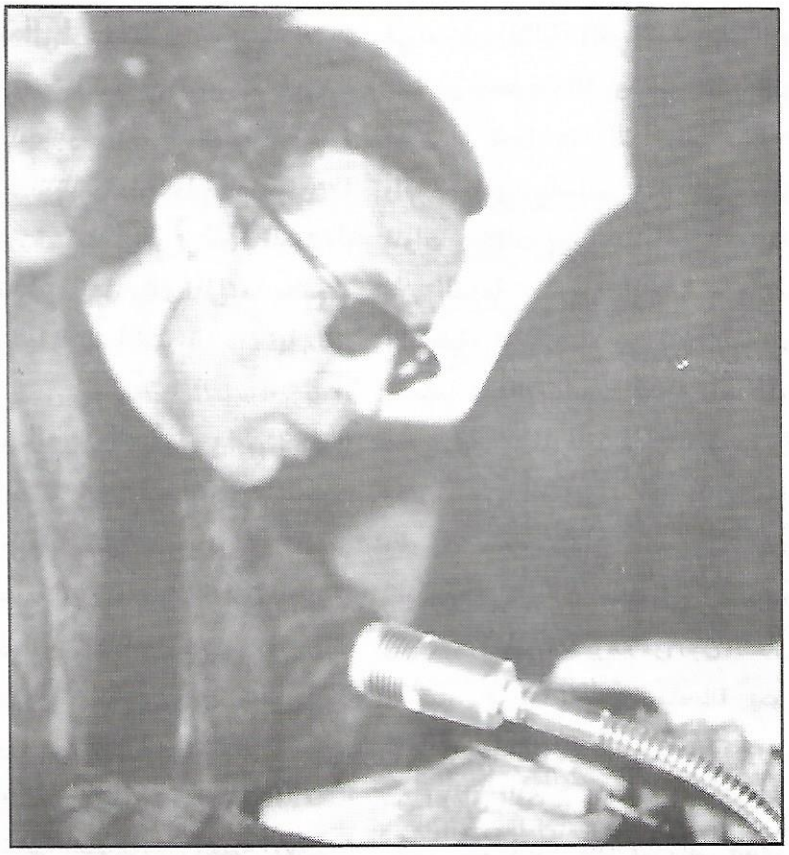
ـ الجائزة الثالثة : للمخرج البوركينابي على إخلاصه التام للواقع الإفريقي في فيلم : يابا (الجدة)



## الملتقى وطموحات المستقبل

لم يخرج الملتقى الرابع بتوصيات خاصة، غير أن الجميع تعاهد على اللقاء في الدورة الخامسة سنة 92، مقتنعين بإرادة الاستمرار والعمل على تطوير هذه التظاهرة لترقى الى مستوى ما يطمح اليه المنظمون وذلك لـ «المساهمة في تدعيم الرسالة الثقافية والفنية التي يضطلع بها هذا القطاع، وتشجيعا للتواصل والحوار بين السينمائيين ورجالات الثقافة الأفارقة وجميع المهتمين بالفن السابع، وللعمل على تنمية الهياكل والبنيات الأساسية للسينما الافريقية، وإغناء هذه التجربة والرقي بها آملين أن يرقى هذا الملتقى الى مستوى مهرجان سينمائي ذي إشعاع دولي». كما جاء في كلمة رئيس الملتقى الأستاذ محمد بركات.

# نور الدين الصايل
# الملتقى الرابع.. والسينما الافريقية



- ملتقى خريبكة وطد مكانته بين باقي المهرجانات. وصارت له خصوصيته.
- احيانا يكون التعامل العاطفي بين الناس اكثر مردودية من الوفاق الفكري
- الغرب يتلاعب بمصالح افريقيا عبر مبدعيها
- المساعدات تتيح للغرب ان يتموقع اكثر في المخيلة الافريقية
- نشر ثقافة سينمائية افريقية هو في ذاته إشكال
- ميكانيزمات السوق اعقد مما يمكن ان نتصور.

- حوار : ربيعة ريحان

**سؤال 1 :** ملتقى خريبكة.. لقاءات اخرى كثيرة... قرطاج، واكادوگو، موغاديشيو، الخ، بحكم متابعتكم لهذه التظاهرات الدولية، هل ترون ضرورة لهذا النوع من الحوار والتشاور، وهل يؤدي الى ما يخدم مصلحة السينما الافريقية؟

**نور الدين الصايل :** من خلال الملتقى لاحظنا كيف أن الغرب يتلاعب بمصالح إفريقيا عبر مبدعيها، نحن نعلم جيدا، صعوبة إقامة علاقات مباشرة - على أي مستوي - بيننا كأفارقة، علاقتنا تتم عن طريق الغرب، لهذا أؤكد من جديد وبالمناسبة على ضرورة هذه الملتقيات وأهميتها، لأنها توطد العلاقات المباشرة بيننا كأفارقة مهتمين بقضية السينما، إن أغلبية الأفلام الإفريقية - بمعنى إفريقيا ما تحت الصحراء - تعتمد على مساعدات أجنبية خصوصا منها فرنسا، هذه الاهتمامات من طرف الغرب عامة بإفريقيا ما تحت الصحراء هو نوع من استرجاع النفوذ الثقافي وماوراء الثقافي على القارة، وليس على مستوى الانتاج السينمائي وحده، وهذه الاهتمامات والمساعدات تتيح للغرب أن يتموقع أكثر في المخيلة الإفريقية، وأعتقد أن هذه نقطة أساسية يجب أن تواجه من طرفنا بمزيد من الحرص، بمعني أن نواجه هذا التموقع الغربي، والنداء الذي سيكون ضروريا في هذه المرحلة هو أن يصل الوعي بإفريقيا ككل الى إدراك واقع وحدود مصالحها، وتوحيد الكثير من الأمور وعلي رأسها أولا وحدة الانتاج ثم وحدة التوزيع، لكن إذا اكتفينا بهذا القول سنكون في منتهى المثالية، ولكي لا نكون مثاليين علينا أن نبحث عن الشروط الموضوعية التي يمكن أن تحول هذا النداء الى مشروع واقعي مادي، وأساس هذا النداء خلق قنوات وعلاقات بين السينمائيين الأفارقة، لأن القناعة بضرورة إفريقية «السينما الافريقية» لن تتم إلا من خلال علاقات إنسانية وجدانية وليست فكرية فقط، علما منا بأولية الاتفاق الفكري، لكنه وحده لا يكفي.. من الضروري أن يكون معنا بخريبكة مثلا سليمان سيسي وگاستون كابوري الى جانب سينمائيين مصريين وتونسيين ومغاربة وغيرهم من أجل التحاور والتشاور وربط الصلات فأحيانا يكون التعامل العاطفي بين الناس أكثر مردودية من الوفاق الفكري مما يؤثر بالتالي على اختياراتهم المادية. لماذا في رأيي ضرورة التأكيد على العلاقات الانسانية؟ لأن الآخر - أي الغرب - يعتمد المال كأداة قمعية بالاضافة طبعا للتقنيات والمعدات والمخابر، وبما أننا عاجزون في الزمن المنظور عن توفير كل هذه الوسائل المادية الاساسية في عملية الانتاج السينمائي، فعلينا أن نختار ميدانا آخر للمواجهة، ألا وهو ذلك الاتفاق الجماعي الوجداني والانساني الذي سيمكن السينمائي الافريقي من الاستفادة من هذه الامكانيات الغربية دون التفريط في هويته الثقافية الافريقية واستقلاله الابداعي الذي سيمكنه من طرح قضاياه وهمومه، دون أن تدفع به هذه المساعدات المادية والتقنية الغربية إلى توهم أن الغرب يشل إبداعه ويدفع به إلى تقديم الجانب الفولكلوري من ثقافته الإفريقية، وأيضا ألا نجعل الغرب يعتقد - ويدفعنا الى الاعتقاد أيضا - أن هذا هو المنحى الطبيعي الذي سيظل يحكم توجهاتنا ورؤانا السينمائية.

**سؤال 2 :** في غياب أي قنوات تنظيمية ثقافية جادة رابطة بين الشعوب الافريقية، كيف يستطيع ملتقى خريبكة الرابع تحقيق أحد مطامحه وبنوده الأساسية، وهو خلق دعم ثقافي فكري بين هذه الدول الافريقية.

**نور الدين الصايل :** نشر سينمائية إفريقية هو في حد ذاته إشكال، إذ لا يكفي أن تكون هناك ملتقيات ومهرجانات إفريقية، لنفترض أن ذلك بمثابة حل للاشكال، وأنه صار بإمكاننا من خلال هذه الملتقيات نشر ثقافة إفريقية، وأعتقد أنه من «العنترية» أيضا أن نكتفي بتنظيم مهرجانات سواء بخريبكة أو مغاديشتو أو قرطاج لنتصور أن الغرب قد وعى حقيقة حجمنا وكياننا وقيمة إنتاجنا، هذا أسلوب كان ضروريا أن يمارس في البداية ولو على صيغة استفزاز لكي يتجاوز فيما بعد، الآن أظن أننا في مرحلة التجاوز، فالسينما الافريقية التي فرضت نفسها في الستينات والسبعينات وكان حضورها قويا لم تستطع الي الآن اقتحام الميدان التجاري علي المستوي العالمي، وهذا يدفعنا الى طرح التساؤل التالي لماذا لم تنجح على هذا المستوى !؟ أظن أنه كان من الضروري أن نعي حقيقة أساسية وهي أنه لا يكفي أن يقال هناك سينما إفريقية، ولا يكفي أن تكون هناك مبادرات إفريقية حتي تفتح أمامها الأبواب فميكانيزمات السوق أصعب بكثير مما يمكن أن نتصور. نحن الآن في

مرحلة إعادة النظر في مفهوم كيان السينما الإفريقية ووصل بنا الوعي - بكل السينمائيين والمهتمين - الى أنه من الضروري إعادة العلاقات وبناؤها من جديد ما بين أطراف الإشكال، وأطراف الإشكال أساسا هم الأفارقة أنفسهم، وليس هناك طرف آخر، الطرف الغربي الذي اعتبر أنه يشكل العدو أو وَهْم الآخر الذي نحن في حاجة اليه، أو الآخر الذي يغار من عبقريتنا، الآن اتضح أن هذا الآخر اتخذناه كذريعة كي لا نواجه مشاكلنا الداخلية وأعني هنا القارية، إذن لا بد من تجاوز هذه المرحلة وربط علاقات وصلات مابين الأفارقة، لأن هذه العلاقات هي التي ستساهم في تطور إشكال السينما الإفريقية، ومن هذا المنطلق أيضا لا يمكنني في المرحلة الراهنة إلا أن أقول أن هذه الملتقيات والمهرجانات الإفريقية لا يمكن إلا أن تكون جيدة ومجدية...

وأظن أن ملتقى خريبگة وطد مكانته بين باقي المهرجانات، وصارت له خصوصيته، وأنا أرى أنه كلما تكاثرت المنابر، وتعد اللقاءات تصبح هي الحل المناسب للحالة التي تعيشها السينما الإفريقية حاليا، إذ تساهم في خلق تفكير جدي لحل إشكال الانتاج والتوزيع، وأؤكد مرة أخرى أن تعدد هذه المنابر يجب أن يكون محط ترحيب وقبول... ولو كان بالامكان جعل مهرجان القاهرة ذا صبغة إفريقية - وهذا ما سبق أن اقترحته على رئيس المهرجان في لقاء إذاعي - لكان أفضل الا على هذا الاساس يصبح مهرجان خريبگة من زاوية التواصل الإفريقي هذه مهما جدا وضروريا أيضا، طبعا مع التأكيد على تطويره وتحسين شروطه.

**سؤال 3 : هل استطاعت السينما الافريقية من خلال ما راكمته من تجارب أن تتميز بخصوصياتها، وهل الأفلام المقدمة في الملتقى الرابع تعكس لغة خاصة ونوعا من التفرد ؟**

**نور الدين الصايل :** لكي يكون تفرد أو تكون خصوصية يجب أن تتهيأ أولا القاعدة المادية لخلق صناعة سينمائية بإفريقيا، فالبنى الاساسية لهذه الصناعة غير متوفرة، توجد بشكل نسبي في مصر، لكن لا توجد في باقي الدول الافريقية بكيفية كاملة، لأن مكونات الصناعة السينمائية يجب أن تكون متكاملة ومترابطة فيما بينها، كحياة تقنية وليس تقنين فقط، من مخابر وبيئة فكرية سينمائية تدفع الى التفكير والى الانتاج، بعد هذه المرحلة يطرح مشكل تنظيم التوزيع وضبطه والدفاع عن الانتاج الوطني أو الإقليمي أو القاري، وهذا ما يغيب عن الساحة السينمائية الإفريقية، ويجعل الصفة التي تطبعها هي التف، هناك مجهودات كبيرة في بقع مختلفة من إفريقيا، لكن ليس هناك تصور موحد علي هذا المستوى ولو بشكل نسبي، وليس هناك مستثمر إفريقي يتكلم لغة العصر الآني، ويعي بأن التنسيق الصناعي/التجاري على مستوى القارة في صالحه هو أولا كمتاجرة، وحتى لو اتخذنا منحي ليبراليا في توجهنا - والذي يبدو أنه هو الذي يستعمل الآن كدفاع عن حقوق المبدع في إفريقيا - إذا أخذنا بهذا المنحى يجب أن نأخذه بكل مشكلاته ومكوناته، وأن لا نرفعه كشعار فقط، وذلك حتي لا نكرر نفس المعاناة التي عرفها الانتاج السينمائي في ظل الانظمة الإفريقية التي نادت في فترة ما بالاشتراكية لكن دون أن تستوعب كل مشكلات هذا النظام، مما جعل القطاع العام لهذه البلدان يتحول الى معرقل لتطور الانتاج السينمائي حينما فرض على المبدع السينمائي أن يسخر فنه لخدمة مصالح سياسية ظرفية لهذه الأنظمة، ونفس الشيء يحدث الآن مع الأنظمة التي تدعى اللبيرالية، فالضحية أولا وأخيرا - من خلال التجربتين - هو المبدع أو المنتج السينمائي الذي يريد أن يعبر عن رأيه ويقول كلمته من خلال إبداعه، نعود للحديث عن التفرد أو الخصوصية هل يمكن في ظل الشروط التي أوضحنا سابقا أن نقول أن هناك خصوصية أو تفرد ؟ كيف يمكننا الجزم بذلك مع ما يحدث على مستوى الانتاج والتوزيع من تمزق وتشتت، نحن لا ننكر أن هناك خصوصية على مستوى الأفراد (سليمان سيسي مثلا. عصمان صمبين - النوري بوزيد..) فهؤلاء ينفردون بتميزهم الابداعي، ويصنفون عالميا كأجود المبدعين، لكن هذا لايدفعنا الى القول أن هذا التفرد واصف لحالة اجتماعية إبداعية عامة على مستوى القارة الإفريقية إذ ليست هناك سينما تونسية تنفرد بخصوصيتها كما هو الحال مثلا بالنسبة للسينما الفرنسية او الإيطالية - حاليا - أو الامريكية أو السوفياتية... إذن هناك تفرد على مستوى ذوات. لكن ليس هناك تفرد على مستوى تشكيلة.

# الطاهر شريعة : السينما الافريقية وأنا...

أجرى الحوار : خليل الدمون

الطاهر شريعة وغاستون كابوري (خريبكة 90)

**سؤال** - نعرف الطاهر شريعة كمؤسس لايام قرطاج السينمائية. نود أن نعرف أكثر علاقتك بالسينما الافريقية... فمتى كان أول اتصال لك بسينمانا القارة؟

**طاهر شويعة** - الاتصال الاول كان عام 1965 في مهرجان "كان" حيث عرض فيلم لشاب افريقي كنت أسمع عنه أوعلى الأصح، كنت أقرأ له بعض أدبياته الروائية، كما قرأت عنه بعض ماكتبه جورج سادول في مجلة كنت ملازما لقراءتها : les lettres françaises. كان لجورج سادول صفحة سينمائية يكتب فيها عن بعض الافلام ، ويغطي كل التظاهرات السينمائية سواء منها تلك التي تحدث في فرنسا، أو في ألمانيا، أو في روسيا. كتب جورج سادول عن فيلم (N'Daye) لمخرج سنيغالي عرض في مهرجانpoitier للفيلم القصير.

في كان 65 وفي "أسبوع النقاد" أشاد جورج سادول و A. Bazin ، و A. Martin بفيلم آخر لنفس السينغالي هو : " سوداء" لعصمان سامبين. وهكذا من خلال سادول وصداقته به، تعرفت على هذا السينغالي، وبسهولة تحول التعارف الى صداقة متينة حيث أهداني بعض كتبه، وأصبحت بيننا مراسلات كثيرة...

في هذه الاثناء كنا نهيئ للدورة الاولى من أيام قرطاج (يعني حوالي دجنبر 1966) فاتفقنا على أن يكون فيلمه ضمن أفلام المهرجان مع أفلامه القصيرة، وأن يساعدنا على التعرف والاتصال بالسينمائيين الافارقة...

تلقف عصمان سامبين الفكرة وتحمس لها، وكان من نتيجة ذلك أن دولا كثيرة حضرت في الدورة الأولى لأيام قرطاج كمصطفى المحسن من النيجر، تيمطي باسوري من ساحل العاج ، بولان ثيرا، وبابكر صامب وغيرهم. أولا ربط الصلة بيني وبينهم. ثانيا ضمن لي تواجدهم في قرطاج.

العصفور الثاني الذي أسقطناه في دورة 1966 يكمن في شيء آخر مهم جدا. ذلك أن الافلام التي كانت في أيام قرطاج آنئذ كانت كلها عربية، ومصرية بالذات. لم يكن هناك لافيلم تونسي، ولاجزائري ، ولا مغربي ، ولاحتى من سوريا، إضافةإلى أفلام أخرى من فرنسا، تركيا، وألمانيا إلى آخره. وكنت مشرفا على المهرجان في ذلك الوقت، أيضا كنت رئيسا للجنة التحكيم. حاولت بكل ما أوتيت من قوة أن أقنع الحكومة التونسية التي كان يمثلها وزير الثقافة والتي كانت تريد بأي وجه أن يأخذ المهرجان هوية الفيلم المتوسطي، وحاولت أن أقنع الجميع بأن هذا المهرجان يجب أن تكون له هوية تطلعية، مستقبلية، أكثر منها واقعية تعتمد على الواقع المحسوس بمعنى أنه إذا كان المهرجان في دورته الاولى تغيب عنه أغلب الدول العربية والأفريقية فإنه يجب أن نسعى في الدورات القادمة الى أن يكون عربيا إفريقيا. وهذا مادعا لجنة التحكيم الى إعطاء الجائزة الاولى لفيلم سوداء ـ لعصمان سامبين. وكان هو الفيلم الافريقي الوحيد، والروائي الوحيد من دول العالم الثالث.

وعند تقييمنا للدورة الأولى من أيام قرطاج في يناير 1967، كانت معركة أخرى، وإن كان لي فيها قدر غير قليل من التهور والاندفاع العاطفي أكثر منه قناعة عقلية، إذ كيف الدفاع عن سينما لاوجود لها على أرض الواقع. ومع ذلك صحت بكل قوة : يجب طرح فكرة البحر الابيض المتوسط، ويجب العمل على الاتجاه نحو افريقيا والعالم العربي. جاراني الوزير وجاراني أعضاء اللجنة فأصبحت بذلك هوية أيام قرطاج هوية إفريقية وعربية.

وفعلا في الدورات التالية، كانت المسابقة الرسمية تقوم أساسا على الافلام العربية والافريقية بالرغم من أن الافلام المعروضة في الجناح الاعلامي تشكل من 60 الى 80 ٪ والجمهور تحمس للفكرة وتجاوب معها خصوصا وأن السينما الافريقية والعربية بدأت تتحرك إضافة الى مصركان هناك المغرب ، تونس، الجزائر ، سوريا، العراق، وكان هناك أيضا النيجر، الكامرون، الگابون وڤولتا العليا آنذاك.

وبقدر ماكان هناك نمو في التواجد كلما كان اقتناع المشرفين بالتوجه الافريقي العربي.

إذن تعرفي بالسينما الافريقية بدأ من سنة 1965 في "كان" وعلى يد المخرج السينغالي عصمان سامبين.

**سؤال ـ** وتوطدت العلاقة بينك وبين السينمائيين الافارقة، خصوصا بعدما ساهمت أيضا في خلق منظمات وهيآت على المستوى الافريقي...

**الطاهر شريعة ـ** بالفعل كانت أيام قرطاج كالنبتة التي تحولت فيما بعد الى شجرة، فبين الدورة الاولى في عام

عصمان سامبين في أواخر الستينات

1966 والدورة الثانية في عام 68 تبلورت لدى السينمائيين الافارقة فكرة خلق تنظيم يجمع السينمائيين على مستوى القارة الافريقية. وهكذا نظمنا ندوة في مدينة الحمامات سنة 1968 جمعت أقطاب السينما الافريقية، وتم الاتفاق في هذه الندوة على العمل من أجل انشاء تنظيم قاري يمثل ويجمع كل السينمائيين الافارقة.

وكان أن حدث في الجزائر سنة 1969 بمناسبة المهرجان الافريقي للشباب والثقافة لقاء لكل السينمائيين الافارقة ونضجت الفكرة أكثر وتم تكليف جمعيتين سينمائيتين هما الوحيدتان اللتان كانتا موجودتن في ذلك الوقت وهما : جمعية السينمائيين التونسيين، وجمعية السينمائيين السينغاليين. حتى في مصر لم يكن هناك تنظيم للسينمائيين، تم تكليف السينمائيين من أجل العمل في قرطاج المقبلة لسنة 1969 على تهييء مشروع للفدرالية على المستوى القانوني، على المستوى التنظيمي، على المستوى الفكري والثقافي... كما تم الاتفاق على أن يتكون مكتبها التأسيسي في أكتوبر 1970 وفعلا تجاوز النقاش حدود القانون الاساسي للفدرالية، وانتخاب المكتب، بل تناقشوا في كل همومهم : فكان من بين الاولويات خلق مهرجانات رديفة لايام قرطاج بحيث تم الاتفاق على تقسيم افريقيا الى مناطق سينمائية :

المنطقة الشمالية تضم المغرب العربي ومصروالسودان.

المنطقة الشرقية تضم من جيبوتي إلى الموزنبيق الى مدغشقر.

المنطقة الجنوبية

المنطقة الوسطى

ثم المنطقة الغربية.

على أساس أن يكون لكل منطقة من هذه المناطق مهرجان خاص بها لما للمهرجانات من دور فعال في تحريك العجلة السينمائية.

الاولوية الثانية التي قمنا بعمل جبار من أجل تحقيقها : الاتصال بأمين عام منظمة الوحدة الافريقية من أجل الاعتراف بالفيدرالية الافريقية للسينمائيين وإعطائها صبغة ملاحظ في المنظمة. وكان من تواتر الاحداث أن انعقدت القمة الافريقية بالرباط سنة 1971. وفي الرباط اعترفت منظمة الوحدة الافريقية بالفدرالية وأعطتها كرسي ملاحظ بمعنى حق التدخل والعمل في الكواليس. وانتم تعلمون دور الملاحظ في أية منظمةدولية.

إذن هذا التحرك الواسع جعل النظرة الى السينما الافريقية تتحول من أحلام غامضة، ومن اندفاع عاطفي الى هياكل والى تنظيمات والى مسؤوليات. وجاءت الاحداث العامة لتعطي لهذه التحركات وجهتها على أرض الواقع.

وترسخت الافكار وتوضحت أكثر لما تحولت الامور الى مسؤوليات وأهم مسؤولية كانت إنشاء أول مهرجان ثان بعد قرطاج وهو مهرجان واكادوكو مع نفس الفرسان.

للتاريخ لابد من القول بأن مهرجان "واكادوكو" قام على اكتاف فرسان ثلاثة : أبابكرسامب الامين العام الأول للفيدرالية، عصمان سامبين، والطاهر شريعة بحيث قمنا بالمستحيل من أجل الاتصال بالجنرال لاميزانا الذي كان لرئيسا لدولة ڤولتا العليا آنذاك، بوركينا فاسو حاليا بعد ما كنا قد اتصلنا بسيكو توري، وهوفويت بواني وبعد ما قمنا بجولة في افريقيا الغربية. وخرجنا بعد شهور من الاتصالات على أن هذه الدولة الفقيرة تتكفل بكل ما يتطلبه المهرجان من تكاليف مادية، ويبقى على الجامعة أن توفر الافلام. رجعت الى هناك عام 1970 وعام 1971 وبقيت هناك لعدة شهور نظرا لانعدام التجربة عند المسؤولين هناك. فوضعنا القانون الاساسي للمهرجان، وأقنعنا شق الانفس رئيس الدولة والاطر الادارية التي تساعده بما يتطلبه المهرجان بحيث صادفتنا عراقيل لاتتصور قبل بدايته الاولى سنة 1981.

ومع ذلك نجحنا في تأسيس المهرجان كما نجحنا أيضا في تنظيم مهرجان ثالث بالصومال يضم المنطقة الشرقية، مع الاشارة الى أننا فشلنا مع أحمد سليم الامين العام لمنظمة الوحدة الافريقية في تنظيم مهرجانات أخرى.

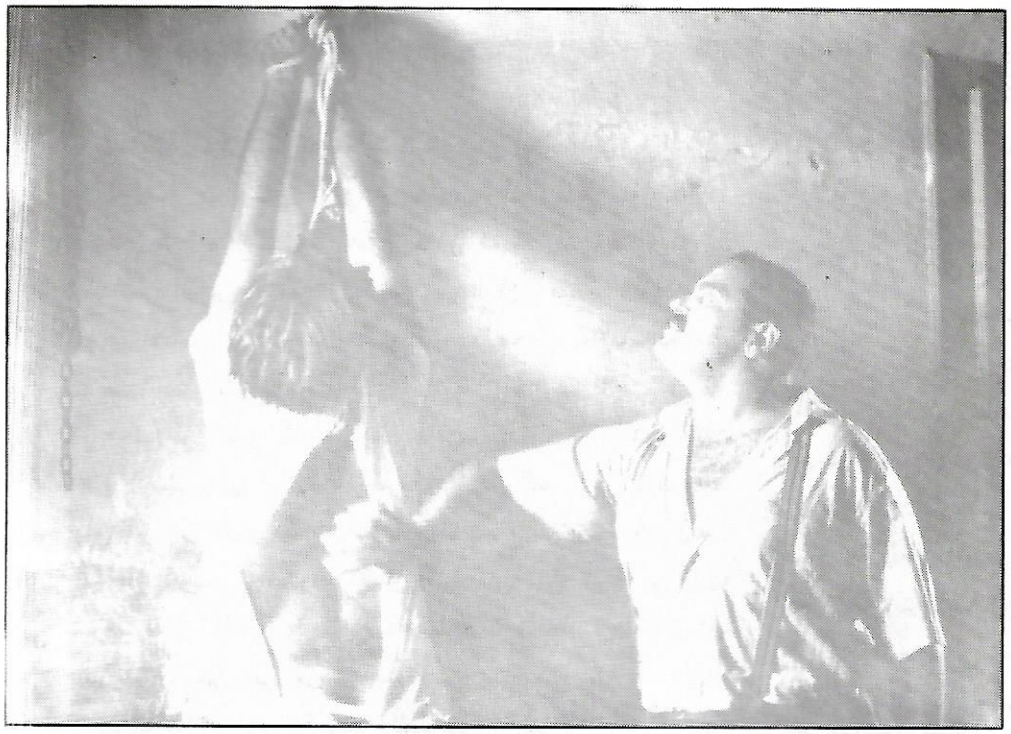
**س ـ هل تعتقد الآن بأن السينما الافريقية قد حققت هويتها الى جانب السينمات الاخرى وخاصة منها تلك السينمات المنتمية للعالم الثالث ؟**

**طاهر شريعة** ـ الجواب على هذا السؤال يقتضي أمرين :

1 ـ يقينا للسينما الافريقية هويتها : مثل الادب الافريقي والموسيقى والرقص، والتصوير والنحت. وبلا شك أن الافلام الافريقية التي تنتج سنويا في حدود 5 أفلام الى 6 أفلام روائية إضافة الى 30 فيلما قصيرا تشير بكيفية أو بأخرى الى نوعية ابداعية افريقية.

2 ـ بالنسبة للمحلل إذا وضعنا هذه السينما بجانب السينما الامريكية، فإنه سيجد صعوبة كبيرة في تحديد معالمها. لانها بالاساس ولقلة انتاجها، لاتعرف من طرف الجمهور، لم تشاهد بما فيه الكفاية. وبالتالي يمكن القول بأنها كمادة عملية خام موجودة ولكنها كهوية يمكن التعرف عليها بسهولة غير معروفة على الاطلاق.

# بقلب مفتوح مع نوري بوزيد حول السينما : «ريح السد» و«صفايح ذهب».



من لقطات التعذيب الجسدي في «صفايح ذهب»

- ❑ هدفي التعبير عن الأحاسيس مع خلق جمالية خاصة
- ❑ ضرورة تضييق رقعة الممنوع
- ❑ السينما المشاغبة تساعد على فضح ظاهرة الاغتصاب
- ❑ رضعت من ثدي السينما المصرية
- ❑ صفايح ذهب عن ليلي الطويل
- ❑ أفضل التضحية بالفيلم الثالث على أن تفسد الرقابة فيلمي الثاني.
- ❑ السينما صور وليست أفكارا
- ❑ السلطة تكسر السينما
- ❑ الصمت من ذهب سينمائيا.

أجرى الحوار وقدم له :

**عبد السلام بوخزار**

## تقديم :

كلنا نتذكر تلك الزوبعة العاصفة التي أثارها الشريط الروائي الأول للمخرج التونسي نوري بوزيد «ريح السد» في دورة 1986 لمهرجان قرطاج السينمائي التي حصل فيها على الجائزة الأولى (التانيت الذهبي). وقد وصلت الى حد أن «منظمة الدفاع عن حقوق الانسان في تونس تلقت طلبا مفاده أن الاتهامات التي تضمنها هذا الشريط ذات خطر شديد على «السلم الاجتماعي»... بل وحتى في القرى البعيدة عن العاصمة حدثت نقاشات وجدالات حول الفيلم بدون أن يشاهد طبعا».[1] والسبب في ذلك راجع بالأساس الى إظهار مشاهد الصداقة السمحاء القائمة بين أحد أبطال الشريط الهاشمي واليهودي الفنان «الطيب». فعلى الرغم من قلتها تفوقت بقوتها التعبيرية والغنائية حيث بدت كلحظات جميلة وممتعة أعانت الهاشمي على تفريغ ما بذاته من كرب وهَم. وعن هذه النقطة الحساسة التي استغلتها بعض الصحف والمجلات العربية المريضة بعقدة «السينما المصرية» في غير محلها قال نوري بوزيد أن : «اليهودي موجود في مجتمعنا، وهو ينتمي الى أقلية اجتماعية انصهرت في المجتمع التونسي، وهي تعيش داخل هذا المجتمع، ولم تتعرض لأي تزمت أو تعصب، ولم تظهر على سطح المجتمع أي عداوة أو صدام. وهذا يعني أن إمكانية التعايش مع هذه الأقليات موجودة، ومن هذه الإمكانية يمكن أن نستمد الحلول الشاملة..»[2] أما النقطة الثانية التي زادت في إفاضة الكأس فتتعلق بمعالجة «ريح السد» لقضايا نفسية وتربوية معقدة لم يسبق للسينما التونسية والعربية أن عالجتها ومنها الكبت الجنسي والسلطة التربوية وتدهور العلاقات بين الآباء والأبناء واستغلال الأطفال والاعتداء عليهم بالفاحشة، والهروب الى الخمرة والمومسات لنسيان المشاكل اليومية والشعوذة. وبخصوص تعامل نوري بوزيد مع هذه المشاكل - التي عانى منها بصفة خاصة الثنائي الهاشمي/فرفط - بعين سينمائية شفافة لم تعرفها السينما التونسية، وهي عين المثقف المتمسك بجذور بيئته الأولى التي يحبها ولكنه لا يصمت أمام سلبياتها، يوضح أن «المسألة الجنسية التي لم تتعود السينما العربية على طرحها تظل من أهم المسائل التي يجب التركيز عليها، فالتحرر الشامل والانعتاق الكلي لا يمكن أن يتما إلا من خلال التحرر الجنسي، أي بفتح هذا الملف الذاتي الذي يعامل عربيا بتراكمية - غريبة. ومهما يكن من أمر فأنا لا أقدم حلا واحدا في هذا الشريط للمسألة الجنسية وللتعايش العربي - اليهودي أو لغير ذلك من القضايا المطروحة. أنا أحلل وأقدم الواقع المعقد من رؤية فنية وحضارية ذاتية دون سقوط في التوجيهية الأخلاقية المباشرتين.. المهم بالنسبة لي أن أخرج الشيطان من أعماقي...»[3].

وإذا كان «ريح السد»[4] قد أحدث كل هذا الجدل غير الفني وغير البريء في معظمه، ولو أنه كان روائيا، فإن مخرجه عاد مجددا الى الاستمرار في وضع الأسئلة المصيرية على محك العقل والعاطفة العصابية مطبقا شعار الكلمة التي لاتقلق هي كلمة مزيفة في شريطه الثاني والأخير «صفايح ذهب». إذ كان «الفيلم العربي الوحيد الذي أثار ضجة عند عرضه في مهرجان «كان» سنة 1989، ضجة داخلية لأنه يتطرق بدون مواربة ولا لف ولادوران الى منزلة أحد التيارات السياسية العربية وإخفاقها في فرض هويتها، وضجة خارجية لأنه يعطي صورة غير مألوفة عن كيفية قهر المواطن العربي (التونسي) حينما يبوح برأيه ويقول: لا. هذه الـ «لا» تبدأ منها المحنة، يبدأ منها الترحال ويبدأ منها التساؤل. ماذا فعلت وكيف فعلت ولماذا فشلت؟ لماذا؟ سؤال فيه نصف الاجابة. يوسف سلطان لن يتساءل فقط، بل يبحث عن حلقات الفشل، فيكتشف أن الديمقراطية هي الحل الوحيد حتى وإن تضمنت في ذاتها ما قد يؤدي بها الى فقدان ذاتها. وبالرغم من ذلك، فهو مصر على الإيمان بها...»[5]. وهو فيلم حسب شهادة الناقد التونسي فريد بوغدير عن: «جوانب من السيرة الذاتية لصاحبه، وتجري أحداثه خلال ليلة واحدة هي مناسبة عاشوراء. وموضوعه يتعلق برجل أفرج عنه حديثا، وينتقل من لقاء الى آخر بحثا عن ذاكرته. وتؤكد القيمة السينمائية لهذا الشريط المنجز بدون تنازلات الى جانب أسلوبه المعبر والقوي والشاعري، على أن نوري بوزيد هو من أهم السينمائيين العرب الآن...»[6]. وهذه الشجاعة الصادقة لم ترق الرقابة التونسية حيث أنها لازالت معترضة على عرض «صفائح ذهب» في تونس مع أنه على حد قول نوري بوزيد يعبر عن جزء بسيط مما عاناه في السجن الذي قضى فيه تقريبا ست سنوات![7]

كل هذا دفعنا الى إجراء هذا الحوار مع نوري بوزيد لمعرفة المزيد عن هذه التجربة السينمائية الأصيلة والمجددة والخصبة. وقد تم ذلك بمدينة خريبگة يوم 20 مارس 1990، أي قبل أيام من حصول شريط «صفائح ذهب» على الجائزة الأولى للملتقى الرابع للسينما الإفريقية الشئ الذي ابتهج له المشاركون في هذه التظاهرة السينمائية بشكل منقطع النظير.

* **سؤال** : في البدء هناك سؤال تقليدي يجدر طرحه قبل غيره، وإن كنتم ضد كل ما هو كلاسيكي . فكيف كانت بداية حياتكم السينمائية؟

- **نوري بوزيد** : بدأت الخطوة الأولى على طريق السينما - كما هو الحال بالنسبة للعديد من المشاركين في الملتقى الرابع للسينما الافريقية بخريبكة - بالانخراط في أول نادي سينمائي بتونس «Lumière» الذي أسسه الطاهر شريعة بمدينة صفاقس كنت مغرما بالسينما وعمري أربعة عشر سنة الى درجة أنني قررت عامها أن أربط حياتي بالفن السابع. لذلك لم أحب دراسة العلوم فيما بعد مما دفعني الى اختيار العمل في التلفزة مباشرة بعد حصولي على شهادة الباكلوريا. وبعد أن خضعت لتداريب بها التحقت بمعهد الدراسات السينمائية العليا ببباريز «Institut de hautes Etudes Cinématographique» الذي اضطرني إغلاقه سنة 1968 لمتابعة دراستي السنيمائية بمعهد بروكسيل. ولما انتهيت من ذلك عدت الى باريز حيث اشتغلت بعض الوقت. وحين رجعت الى تونس فقدت حريتي بعد ستة أشهر. إذ قضيت خمس سنوات ونصف خلف القضبان بتهمة انتمائي الى منظمة «آفاق تونسية» حيث كنت عضوا في قيادة تنظيمها المعروف «Groupe d'Etudes et d'Action Socialistes tunisiennes» وعلى عكس أولئك المنتمين الى جيلي اشتغلت عقب خروجي من السجن كمساعد مخرج وعمري 38 سنة. فكنت مساعدا للذين أتوا من بعدي الى ممارسة السينما بل وحتى لمن هم أقل تكوينا مني. لذلك كان لزاما علي أن أقضي كل هذه المدة في هذا الهامش ليتم نسياني فيها على المستوى السياسي وحتى أقدر على تقديم مشروعي السينمائي. ومن حسن

حظي أني التقيت وقتها بالمنتج أحمد عطية الذي منحني ثقته الى حد أنه أعرب عن استعداده لإنتاج فيلمي الأول «ريح السد» كيفما كانت النتيجة. وهذا شيء بالغ الأهمية حيث أن المهم في العملية السينمائية عندنا هو العثور عن المنتج الذي يعد بالنسبة لنا بمثابة المؤلف أو أحد والدي الفيلم. أقول ذلك لأني لست متفقاً مع ما يسمى بالمنتج النموذجي وأعود الى البداية لأسجل بأن ما أتى بي في الحقيقة الى السينما هو الفيلم المصري فقد دأبت على مشاهدة كل الأشرطة المصرية المعروضة لما كنت في العاشرة من عمري. وبعدها تطور ذوقي السينمائي شيئا فشيئا.

## التعبير عن الأحاسيس مع خلق جمالية خاصة

* **سؤال** : هذه الاجابة تدفع بدورها الى طرح تساؤل عام آخر يتعلق برؤيتكم الخاصة للسينما وتحديدكم لوظيفتها.

- **نوري بوزيد** : ليست السينما بالنسبة لي وصفات جاهزة. فعليها ألا تكون مجرد دروس علما بأن أحسن طريقة لإعطاء الدروس تتم بالضبط من خلال الكف عن تلقينها في الميدان الفني. خاصة وأنه من المعروف أن الفيلم عمل درامي وفني وإبداعي، بمعنى أنه ليس بدراسة علمية ولا بخطاب سياسي. إذن لابد من التذكير بهذه المسلمات لاجتناب هذا الخلط السائد في تونس سواء في الأندية السينمائية أو في أوساط السينمائيين الهواة. وهذا ما يفرض على السينماذى أن يحاول التجديد في كل شيء خصوصا ما يتعلق بالشكل والهيكلة والبناء. فمن اللازم أن يساهم كل واحد منا قدر المستطاع في خلق أشكال التعبير السينمائي حتى تكون لسينمانا خصوصياتها لأنه من الضروري أن نجد جمالية سينمائية خاصة بنا بمعنى آخر من واجبنا أن نساهم في تقديم نظرتنا الخاصة ونسقنا المتميز وأحاسيسنا. فالسينما حسب رأيي هي تعبير عن الأحاسيس قبل كل شيء. وهنا أضرب المثل بالسينما المصرية

التي وصلت الى قمة التعبير عن الاحساس من خلال الميلودراما حيث تمكنت من إيجاد الأشكال الضرورية لتبليغ ذلك مما ضمن لها قوة التأثير على الجمهور. والآن يتمثل دور السينما الجديدة في تجسيد أحاسيسنا الحقيقية بشكل مختلف مع مراعاة الحرص الشديد على التوصل الى التأثير على الجمهور عبر ذلك. وهذا ما حاولت أن أفعله في باكورتي السينمائية «ريح السد». وبطبيعة الحال، لا يمكن أن يفهم من هذا أنه معاداة للسينما المصرية. لكن ذلك يعني ضرورة تجاوز نوع ونموذج ما عادا قادرين على الاضطلاع بالمسؤولية الملقاة على عاتقنا، ولزوم تخطي فترة إيديولوجية معينة تجاوزها العصر. ففي المرحة السينمائية الميلودرامية كان التركيز بالدرجة الأولى على عناصر أولية وطفولية. وحيث أننا لن نظل أطفال طيلة حياتنا كان من الملح أن نصل الى مرحلة الاحساس الراشد. وإذا كنت لا أرى عيبا في تحقيق هذا الارتفاع عن طريق الميلو دراما، فإن المطلوب في نهاية المطاف هو تكسير القديم سينمائيا وإلا سيتغلب الاحساس بالمرارة والألم الشئ الذي نعاني منه الآن بسبب ركود السينما المصرية.

## السينما المشاغبة

* **سؤال** : هل معنى هذا أن السينما حسب قناعتكم هي أداة فنية تعتمد أساسا على الفعل الإبداعي المشاغب؟

**ـ نوري بوزيد** : بالضبط، هذا هو النعت الذي ينطبق تماما على السينما التي أحاول المساهمة في إشعاعها. فمن الضروري أن تكون السينما مشاغبة على كل المستويات خاصة ما يتعلق منها بالأشكال الفنية. فالسينمائي الحقيقي هو الذي يفاجئ الجمهور بطرق تعبير جديدة. لذلك هناك مخرجون حقيقيون يخدمون الفن السابع بصدق فيما يعمد السينمائيون المزورون الى استغلال السينما. عندما شاهدت الأفلام الإفريقية «السوداء» التي عرضت في إطار الملتقى الرابع للسينما الإفريقية لاحظت أنها منجزة من طرف أشخاص يستغلون السينما بطريق سيئة من خلال تقديم مواضيع مغالية في رجعيتها واستخدام اللغة الفرنسية الأمر الذي يعطي الانطباع بأننا أمام ظاهرة معادة عن السقوط في شباك الاستعمار. لهذا ليست هناك أية علاقة بين هذا الاتجاه الذي تمثله أشرطة أمثال «les guerrisseurs» و «Bal poussièrre» وسليمان سيسي الذي أفضله الى حد بعيد لأنه يعبر عن انشغالات سينمائية حقيقية لا مكان فيها لما هو انتروبولوجي. فالسينما لا تعني إظهار أشياء غير معروفة خصوصا وأن هذه المسألة التي تم تجاوزها تقوم التلفزة بعرضها. في حين أن السينما فن يتطلب دقة كبيرة حيث أنه من السهل جدا الاخفاق في إنجاز الفيلم، ومن الصعب التوفق في إخراجه لأنه لا مجال للصدفة هنا. ومن جهة أخرى السينما ليست حكاية أو خرافة. فلو كانت كذلك لقلت بأن أمي وجدتي هما من أحسن السينمائيين في تونس. إذ أن خلق السينما الجديدة يبدأ بالتخلص من الأشكال الشفوية. وأعود مرة أخرى الى السينما المصرية لأشير الى أنه تحدث عادة متباعة أغلب أشرطتها وحلقات المسلسلات المصرية من المطبخ. بل إنك تعرف مسبقا أحيانا ما قد يقال فيها (مبتسما). إذن، مسؤولية السينمائي جسيمة حيث أن دوره يفرض عليه أن يساعد الجمهور على مشاهدة صورته الحقيقية بتعويده على النظر الى نفسه في المرآة حتى يتوصل الى الافتخار بصورته كما هي لا أن يخجل منها لأنها لا تشبه الغربي. فالسينما الجديدة هي التي تعكس على الشاشة الوجه البشع للجمهور الذي عليها في نفس الوقت أن تداعبه، أي أن هدفها الرئيسي يبقى في النهاية هو التأثير على الجمهور بتحسيسه بواقعه المر وإقناعه بضرورة الافتخار به مهما كان بئيسا ومقرفا. فمن رسالة هذه السينما أن يرى فيها مخاطبها بافتخار تربيته الفاسدة واغتصابه حتى يتجاوز واقعه الحالك. لذا أركز على أن السكوت عن ظاهرة الاغتصاب الرهيبة التي قاسينا ولازلنا نقاسي منها الأمرين هو بمثابة القبول ضمنيا بها و تركها وحالها الفتاك لذواتنا والمدمر لآدميتنا.

## تضييق رقعة الممنوع

* **سؤال** : ألا ترون بأنكم قد نسيتم عيون ومقص الرقابة مع أنها بالمرصاد لكم بالذات أكثر من غيركم؟

**ـ نوري بوزيد** : كلا، ما أردت أن أصل اليه هو إظهار دور رئيسي آخر على السينمائي أن يضطلع به والمتمثل في سعيه في كل عمل يزاوله الى توسيع أكبر ما يمكن رقعة الممكن على حساب تضييق مساحة المنوع وإبعاد حدود الرقابة. فمرة قلت في حديث مسجل في شريط فريد بوغدير «كاميرا عربية» ـ وربما كان ذلك متياسرا ـ : لا يهمني الفيلم الذي لا يفتح معركة مع الرقابة في شيء لأنه ليس هناك غير الممنوع. والآن لا أرى إلا قلة قليلة من الأشياء غير الممنوعة. فقائمة «المقدسات» كل يوم تطول. وبصراحة كانت عندنا «مقدسات» اسمها بورقيبة. ولما تمت عملية تنحيته قاموا بتقصيص فيلمي الثاني «صفائح ذهب». لأن ثمة «مقدسات» جديدة

التي انضافت الى سابقتها المحافظ عليها كما كانت. وهذا يخلص بي الى فكرة بالغة الأهمية مضمنها أنه جرى تعويد شعوبنا على نسيان ذاكرتها. ففي خزان هذه الذاكرة الجماعية أناس غير مرضى عليهم وبالتالي هم ممنوعين من الظهور. بعبارة أخرى أن كل صورة فيها ما يقلق النظام تحرق أو تخفى أو تمنع. إذن، أين هي ذاكرتنا؟ ومن سيبنيها؟ هذا مع العلم بأن الذاكرة في عصرنا ذات طابع مصور. وهنا يبدو دور السينمائيين حاسما لأنهم مطالبون أكثر من غيرهم بإيقاظ هذه الذاكرة وجمع صورها. خاصة وأن الناس تعودوا على سهولة الأمر الواقع وتكرار القول بأنه سيأتي يوم لذلك! غير أن هذا الانتظار لن يؤدي إلا إلى الاتيان على ما تبقى من هذه الذاكرة. لذلك تراني أصارع كي لا يحذف مشهد من فيلمي لأنه جزء من ذاكرتي. ومن اللازم أن تكون هناك مئات بل آلاف الأشرطة من هذا النوع حتى تؤدي السينما رسالتها في هذا المجال.

## أفضل طريقة لتكسير سينمائي هي منحه السلطة

* **سؤال** : ها أنتم وصلتم الى صلب معركتكم مع الرقابة التي تشغل الأوساط السينمائية وغيرها بتونس. فما سرضراوتها؟

- **نوري بوزيد** : يزعم خصومي في جهاز الرقابة وما عداه بأن تمسكي بحقي في عدم المس بشريطي آن من ادعائي. فهم يتساءلون بخبث قصد التضليل: لماذا لا تقبل بحذف مشهد؟ هل لأنك تقارن نفسك بفيلليني؟ لكني لن أدع حيلتهم تنطلي علي حيث أزايد عليهم بالقول بأني قد أكون بالنسبة لشعبي أهم من فيلليني. فهم واهمون لما يتصورون بأني سأقبل بتكسيري كما تقتضي غايتهم الرخيصة التي تستهدف تركهم يفعلون ما يشاءون بشريطي بقصته على مزاجهم. وإني واع تماما بأن تقديم تنازل ولو بسيط في هذا الاتجاه معناه بداية النهاية لأن مسلسل التنازلات لا ينتهي إلا بتدمير روح

السينمائي. فالأخطر بالنسبة للمخرج هو أن يقع في الشباك المنصوبة له ويبدأ بالتفكير حسب ما تمليه عليه الرقابة. أما أنا فلا أقوم إلا بما يفرضه علي ضميري وذاكرتي وإحساسي العميق وذوقي واحترامي الشديد للجمهور الذي تعلمت ألا أخفيه شيئا. لذلك أكرر بأن الجمهور راشد وناضج ولم يعد تحت الوصاية الشيء الذي يمنعني من اقتراح أية حلول عليه. فما أطمح اليه هو أن أتمكن من هزه وخلخلة أفكاره ومشاعره ودعوته الى التفكير في العثور على الحلول المناسبة له. وقد قيل عني كثيرا بأني متشائم لأني بالضبط لا أقترح حلولا على الجمهور. وإذا قمت بعكس قناعتي سأكون قد ادعيت بأن ما أملكه هو الحل الفريد بينما هناك حلول حسب كل فرد. فأنا أرى الحل في الثورة فيما يراه الآخر في الاسلام. وعلى الرغم من هذا الاختلاف في الرأي فإني لن أتخلف في الدفاع عن حرية من لا يشاطرني وجهة نظري بشرط أن يسود النقاش حول كل الحلول المقترحة. وأعتقد أن دور السينمائي ضروري وفي غاية الأهمية فيما يتعلق بالمساهمة في إشعاع روح الحرية رغم كل الصعوبات التي تعترضه على هذا الطريق الشاق. خاصة وأن رجل السينما محاط بهالة لا تصدق حيث يحظى بتقدير يفوق في الحقيقة شخصيته. لهذا يتأكد يوما بعد آخر بأن السينمائيين يمثلون سلطة حقيقية. وهي مسألة جد خطيرة. فشخصيا أرفض أن أمنح سلطة ما لأني أريد أن أكون دائما ضد السلطة. وأفضل طريقة لتكسير مخرج هي منحه السلطة. فعندها ينتهي أمره. والواقع أن السينمائيين ليسوا في حاجة الى ذلك لأنهم بالفعل سلطة. لكن لا أصدق أن يكون بينهم ما يسمى بالسينمائي الرسمي. فهذا لا معنى له لأنه لا يمكن أن يكون كذلك. فمهمة رجل الكاميرا تاريخية ولا علاقة لها بما هو ظرفي. بل السينما ترتبط، كما أسلفت، بالذاكرة الجماعية من ثم لا يمكن أن تكون لها حدود في الزمان أكان ذلك الماضي أم المستقبل لأنها «أبدية».

## الرضاعة من ثدي السينما المصرية

* **سؤال** : ما فتئتم تعبرون عن تأثركم وعشقكم للسينما المصرية على عكس غالبية السينمائيين المغاربيين الذي لا تجد على ألسنتهم وفي أشرطتهم مرجعيات سينمائية غير أوروبية. فما هو تفسيركم لحالتكم التي تكاد تكون خاصة في محيطنا السينمائي؟

**ـ نوري بوزيد**: أعترف بأني تعلمت أشياء كثيرة من السينما المصرية وعلى رأسها سلاسة الكلام. فقد تلمس في كل من «ريح السد» و«صفائح ذهب» غياب مشكلة الحوار بدليل أني لا أجد أدنى صعوبة في التقرب من الشعب. وكما تقدمت الاشارة الى ذلك، أعيد القول بأني تتلمذت في المدرسة السينمائية الميلودرامية المصرية التي وعيت فيها بما هو جمالي وشعوري. غير أن مشاعري الطفولية هاته نمت تدريجيا مع تفكيري. وإذا كان علي أن أختار أستاذا في المجال السينمائي فلن أجد أفضل من يوسف شاهين. ومن المثير أنه بيننا تشابه مع أن تجربتي الخاصة أتت من خارج السينما المصرية. غير أن هذه الميلودراما التي ترعرعت في أحضانها الى أن وصلت الى قمتها في الستينات بتقديمها روائع سينمائية مثل شريط «الحرام» لهنري بركات لم يعد ممكنا تقبلها بعد هزيمة 1967. فهذه السنة نقطة تحول كبيرة في الفكر العربي حيث استعاد فيها وعيه بالانهيار والإفلاس. والحالة هذه قد نعذر من فقد وعيه قبل 67 دون أن نتسامح معه مطلقا إذا ظل كما كان. هكذا أعود دائما الى يوسف شاهين لأنه مثلي تطور مع الأحداث وخضع لتغييراتها. والأبهى في الحياة أن يكون الانسان صادقا مع نفسه مما يجعله يحاول باستمرار تغييرها حين يكتشف أخطاءها. المهم أني مدين للسينما المصرية لأن مساهمتها كانت جد مهمة بالنسبة لتجربتي خصوصا على مستوى التمثيل والإحساس الذي اكتشفه المصريون مبكرا وصاغوه في قوالب سينمائية خاصة بهم. فلما تنتهي من مشاهدة «ريح السد» ستقول بدون ريب أنه من إخراج شخص أدرك طريقة تبليغ الاحساس بالشكل المناسب. لذلك تراني لا أكف عن الاعتراف بهذا الجميل الذي لولاه لكنت تائها كغيري بين الأطروحات النظرية التي تعتمد على السينما الأوربية. أقر بهذا وإن كنت جد متأثر ببازوليني ومفتون بفيلليني وبرغمان. لكن لا أقدر على صنع سينماتهم حيث أن السينما التي أسعى إلى إنجازها أقرب من لويس بونويل لأن واقعي أقرب منه. وعموما من المحبذ الاستفادة من كل العطاءات في هذا الباب على أن تتم أثر ذلك محاولة البحث عن طريق خاص وضروري. وحبي وتقديري للسينما المصرية هما اللذان يدفعان بي الى وضع يدي على جرحها المفتوح. إنه قوانين السوق التي صارت تغير كل الناس حيث أنها أقوى هناك من الجميع. فما ألاحظه على السينمائيين المصريين هو أنهم لا يتمردون بما فيه الكفاية ضد هذا النظام. وما يحدث لي الآن، أنا الذي أعتبر نفسي من أسرة السينما المصرية. أني أحس كلما شاهدت فيلما مصريا وكأني فقدت قريبا لي لأن تغيره لم يرقني. وعزائي أني عاشق متيم لشريط يوسف شاهين «العصفور» الذي قد أعتبره أهم فيلم عربي.

## أفضل التضحية بالفيلم الثالث على أن تفسد الرقابة فيلمي الثاني

* سؤال : ما هذا الاصرار الغريب من طرف الرقابة التونسية على خضوع شريطكم «صفائح ذهب» لمقصها مع أنه عرض في المسابقة الرسمية للمهرجان السينمائي الدولي «كان» سنة 1989؟

- نوري بوزيد : لازال الفيلم ممنوعا في تونس لأننا - أعضاء عائلة الشريط - نرفض دائما بتره فيما يرفضون - يستعمل الجمع غير المحدد - عرضه كاملا. ومن جهتي قدمت تنازلا بعد آلام شديدة حيث اقترحت إعادة بناء مشهد الغرام فوق المركب الذي حذفوه كله مع جميع مشاهد التعذيب. وهكذا أظهرت لهم حسن نيتي بالاعراب لهم عن تخلي عن لقطة أو لقطتين فيهما ربما نوع من خدش الحياء وإن كنت أريد أن أوضح حقيقة التعامل مع المرأة كحيوان من خلال تلك الطريقة العنيفة. لكني تشددت في موقفي الرافض لحذف أي صورة للتعذيب. وقد رفضوا اقتراحي زاعمين أن كل المقالات التي كتبت حول «صفائح ذهب» تصفه بأنه كله دعارة وعراء وسيدا؟! وهذا كذب لأن ما أقلقهم هو مشاهد التعذيب وليس مشهد الغرام. وثمة عدد من الناس كاتبوا الرئيس باعتباره ضامن الديمقراطية من جميع أنجاء العالم طالبين عرض فيلمي كما أخرجته. وإلى حد الآن مازلت أنتظر، وإن كنت أعتبر بعث النسخة الكاملة للفيلم الى الملتقى الرابع للسينما الإفريقية بخريبكة إشارة إيجابية قد تتبلور أكثر إذا خلف عرضه هنا أصداء طيبة. ومهما يكن من أمر فإني لن أتنازل أبدا عن أي مشهد من

مشاهد التعذيب لأنه إذا لم أفعل ذلك ستظل هذه الحكاية تطاردني طيلة حياتي بشكل مقلق. بالاضافة الى أني مبدئيا مع الحسم في مسألة الرقابة حتى وإن كان صراعي المستمر معها سيخلق لي مشاكل بالنسبة لفيلمي القادم. فمن المحتمل أن يمنعوني من تصويره أو أن يرفضوا تقديم الدعم لي لأنجازه. وهذا ما يخيفني بعض الشيء. إلا أنني في النهاية أفضل التضحية بالفيلم الثالث على إفساد «صفائح ذهب».

## صفائح ذهب عن ليلي الطويل

* سؤال : هل الصدفة وحدها زامنت إنجاز فيلمكم «صفائح ذهب» بالتحول السياسي الذي عرفته تونس؟

- نوري بوزيد : قصة الفيلم طويلة. فالسيناريو كتب وقدم وأخذ الدعم قبل أن يتغير النظام. أما إنجازه فتم بعد ذلك. وأظن أني لست في حاجة الى القول بأنه لا علاقة له بالنظام الجديد. ففي الوقت الذي كنت أبحث فيه عن مصادر التمويل رفضت أن أدخل أي تغيير على السيناريو الأصلي يتماشى وما يسمى بنظام العهد الجديد. وربما الظروف ساعدتني الى حد ما حيث كان من المستحيل أن أصور في السجن في ظل بورقيبة. وبما أن الحديث كان جاري أيامئذ عن الديمقراطية و«إلغاء كل الممنوعات» تمكنا من تصوير بعض الأشياء بما فيها زنزانتي. وأريد أن أنبه بهذا الخصوص أن «صفائح ذهب» لا يمثل إلا نفسي. وبالرغم من ذلك تم منع الفيلم لأنه يقلقهم بسبب عدم تفصيله ربما على قياسهم، وأود أن أوضح هنا كذلك بأن مشروع شريطي استفاد من الدعم مع أن وزارة الثقافة كانت ضده. والفضل في ذلك يعود الى ممثلي النوادي السينمائية والسينمائيين واتحاد الكتاب والفنانين الذين دافعوا عنه داخل لجنة الدعم وكانوا أغلبية. وبعد ذلك استدعاني وزير الثقافة وقال لي بالحرف: «لماذا تخرج الأموات من القبور؟».

وأجبته: ما الضرر في ذلك، عندي مشكل مع نفسي ولا حل له بتصوير حكاية حياتي، ولن أقدر على فعل أي شيء آخر إذا لم أتخلص من هذا المشكل.

* **سؤال** : هل تقصدون الحبيب بولعراس؟

- **نوري بوزيد**: كلا، بولعراس أتى من بعد. بل المعنى هو زكريا بن منصف. أما الأول فأتى من بعد وصارت لي معه مشاكل هو الآخر.

* **سؤال**: كعادة بعض السينمائيين ظهرتم بشكل عابر في «صفائح ذهب» مثلما فعلتم في «ريح السد». وإذا كان ظهورا صامتا للمرة الثانية فإنه قد يوحى في النهاية الى رغبتكم في إظهار المسافة القائمة بينكم وبين بطل «صفائح ذهب» يوسف سلطان. أترون في هذا اقتراب من ضبط رأس خيط الشريط الذي توفقتم في الإمساك به بسرعة في ذلك المشهد؟

- **نوري بوزيد** : الفيلم كله مبني انطلاقا من وجهة نظر يوسف سلطان. فلا وجود فيه لصورة أو صوت أو إيقاع ليست من نسيج ذاكرة يوسف سلطان باستثناء الصورة التي ظهرت فيما التي لا يمكن أن تكون تعبيرا عن وجهة نظره. وقد أردت أن أظهر من خلالها أني توصلت الى فهم لعبة صديقه «صغيّر» الذي استمر في الإيقاع به بواسطتها. ما عدا ذلك هناك تطابق فكري بيني وبينه.

* **سؤال** : هل معنى هذا أن «صفائح ذهب» كسابقه يقترب كثيرا من سيرتكم الذاتية؟

- **نوري بوزيد** : الفيلمان مرتبطان كثيرا بحياتي وماضيها وبمشاغلي. لكن لا أروي فيه قصة حياتي. إنهما سيرة ذاتية لجيل كامل تجنبت في تصويرها نفسي لأن

الجمهور لا تهمه حكايتي حيث أن الأهم بالنسبة إليه هو فهم مجتمعه. من هنا يظهر أن تصوري للسيرة الذاتية ليس هو نفسه الذي نجده عند يوسف شاهين أو فدريكو فلليني. فنظرتي تنطلق من أشياء معاشة أحاول من خلالها بناء جزء من الذاكرة المهددة بالاندثار. ثم أني بدأت مسعاي بالطفولة عاكسا طريقة تربيتنا حتى أفهم أسباب هذه الهزيمة التي أصابتنا على المستوى الحضاري. فكانت تلك التساؤلات حول كيفية تهيئتنا للدفع بحضارتنا ونحن مخصيون ومكسرون ومحروقون. لذلك أتى «صفائح من ذهب» بشكل خاص كمحاسبة ضروورية فرضت نفسها علي بقوة. فتملكني إحساس عنيف لما قمت بإخراجه حيث بدا لي أنه ضد كل الناس بمن فيهم الجمهور وذاتي بالدرجة الأولى. إذن هذا الفيلم هو عبارة عن معالجة نفسية لي. وقد تألمت كثيرا أثناء تصويره، واشتد الحال علي وقت الانتهاء من ذلك حيث رفضت مواده كلها. ففي لحظة غضب حاد قلت: لن أركبه مادام أمره انتهى بالنسبة لي في الوقت الذي تخلصت فيه من عقدتي بقبولها. وكان علي أن أسافر الى مونتريال التي قضيت فيها شهرا كي أنسى. وكانت المفاجأة أني أحببته من جديد بطريقة أقوى حين عدت الى درجة أني لم أقبل بتاتا أن يمسه أحد وكأنه جزء لا يتجزأ من ذاتي وكياني. فكنت كذاك الذي يتغزل في جرحه ولا يطيق أن ينعت ألمه بسوء.

## تفاؤلي مرتبط بالتضحية

* **سؤال** : بالفعل في «ريح السد» طرحتم قضية الأجيال بدءا بجيل الحقبة الاستعمارية ومرورا بجيل الاستقلال ووصولا عند الجيل الجديد الواعد بمستقبل أفضل. وقد لمست في النهاية تفاؤلك بما هو آت. فرغم قتامة الماضي كان عندكم دائما لمعان الذاكرة الخصبة بأشياء جميلة كالأغنية والتراث. وسؤالي هو. أفي هذا التفاؤل تلميح الى أن المستقبل سيعطي جيلا آخر غير مغتصب؟

- **نوري بوزيد:** نعم، وهذا ما حاولت التعبير عنه بتلك النظرات الدالة للطفل من البداية الى النهاية والتي يمسح بها المجتمع كله.

* **سؤال :** ألم تؤشرون كذلك على هذا الاحساس التفاؤلي باعتزاز الطفل أكثر فأكثر بكرامته مقابل إحساس بطلي «ريح السد» بالمهانة وعقدة الذنب تجاه المجتمع، وامتلاكه زمام المبادرة؟

- **نوري بوزيد :** يقولون عني بأني سينمائي متشائم مع أني في الواقع جدا متفائل. فحتى فيلمي الثاني ينتهي بتفاؤل كبير عبرت عنه الأغنية. والسبب في ذلك هو أن الناس ينظرون الى التشاؤم والتفاؤل نظرة تحذيرية ومجاملاتية. وهذه لعبة اجتماعية أرفضها. فأنا أحب وأكره في نفس الوقت الماضي كما كان. وهكذا هي محبتي لطفولتي ولمدينة صفاقس. إنها كموقف المحب الذي يهز زوجته أو عشيقته بعنف مطوقا إياها بسيل من الأسئلة مثل: لماذا لا تحبيني كما كما أحبك؟ وهل تستحقين حبي يا ملعونة؟ ولماذا لا تحب.. ـيـ.. نـ.. ـنـ.. ي؟ ولماذا تخونيني.. يلعن أبوك؟ أأستحق خيانتك وأنا المفتون بحبك وغير قادر على فراقك؟ بلى هذه هي العلاقة بالضبط التي أظهرها في كل ما أقدمه حتى السجن ربطتني به نفس العلاقة. وفي يوم ما سأخرج فيلما عن الأسر لأنه من الضروري إخراج أشرطة عن السجون، ومن الصعب علي الآن إنجازه لأن المسافة اللازم المحافظة عليها بيني وبين السجن لم تكتمل بعد. وهو عالم يعج بأشياء غريبة. ففيه نكتشف قوة الكائن البشري حيث يتأقلم داخله ويتوصل الى تحويله من مكان أنشئ لتدمير السعادة الى مجال سعيد! إذن نظرتي تبقى تفاؤلية لكن تفاؤلي ممزوج بالتضحية فكان من اللازم أن يضحي يوسف سلطان بنفسه لأن هناك جيلا ذهب كله ضحية حتى ينطلق الحصان من جديد.

## الأب كسلطة

* **سؤال :** بالفعل، نهاية «صفائح ذهب» مخالفة لبدايته. فبقدر ما كانت المشاهد الأولى قاتمة بقدر ما كان صهيل الفرس مبشرا في الخاتمة بمستقبل أفضل..

**نوري بوزيد :** (مقاطعا) هذه النهاية لا تختلف في شئ الى ما آل إليه «ريح السد». فعملية هروب «فرفط» كالمحلق هي نفسها التي يقوم بها الفرس في فيلمي الثاني.

* **سؤال :** شيء جديد آخر تضمنته هذه النهاية هو أن «صفائح ذهب» لا ينتهي بصورة الفرس الجامح. بل يختتم بالأغنية التي تصدح والشاشة بيضاء..

- **نوري بوزيد:** أعتقد أن الطريقة المثلى - وهذا منطق جد ديالكتيكي - المؤدية الى التفاؤل هي أن تبدأ بالتشاؤم الأسود. فالتساؤل القائم هو: كيف يمكن أن تكون متفائلا في جحيم مختزل في الذاكرة كيفما كانت جاذبية ديكوره؟ إنه جحيم يحتم عليك القيام بمحاسبة صارمة بالبحث عن الأجوبة لأسئلة مثل: ماذا فعلت خلال 44 سنة؟ وما هو منتظر مني؟ وما هو دوري في هذا المجتمع؟ وماذا علي أن أضيفه؟ وما هي مسؤوليتي إزاء هذه الأجيال الجاهلة الصاعدة؟ وكيف سأعين هؤلاء الأطفال الذي أفقدهم رامبو والرسوم المتحركة والتلفزة ذاكرتهم على استعادتها؟ وقصدي من سرد عينة من هذه التساؤلات التي لا تنتهي هو التأكيد على أن التفاؤل يمر قطعا بهذا الجحيم وذاك الألم الناتج عن فتح الجرح. وهذا ما لا تدركه الدعاية السائدة. بينما الجمهور مع فتح أعينه على الحقيقة المرة. لذلك حظي «ريح السد» بتقدير مشاهديه غم أنه كان قاسيا معهم وجعلهم يحسون بالألم لأنهم وجدوا أنفسهم أمام صور من الأب الذي كسرهم وأخصاهم. ونفس الحالة تواجههم في فيلمي الثاني الذي يغيب فيه الأب نتيجة تصفية الحساب معه حيث أن أبناءه لم يعودوا في حاجة إليه. فلما يعود إليهم ينتهي أمره كأب. فبالنسبة لهم هو مجرد فكرة لأن الأب المجسد هو السلطة التي لا يريدونها. فهم لا يبالون بالأب ولا بالعم تعبيرا عن اختيار الشباب المتستقبل عن اليسار واليمين، والآتي من رفضهم للإيديولوجيا.

## الاغتصاب

* **سؤال :** هكذا إذن ترون المستقبل الباسم؟

- **نوري بوزيد:** المستقبل المشرق مرهون في نظري بالتخلص من الايديولوجيات كيفما كانت، وبإعادة النظر في الواقع وحقيقة الأشياء بذكاء حي. ولن يتسنى ذلك مادامت هناك ميكانزمات جاهزة ومعتقدات جامدة. لذلك أشرت الى أن أحد مظاهر الاغتصاب الذي تعرض له يوسف سلطان متمثل في الإيديولوجيا التي فرضت عليه. وهذه صورة من الاغتصاب الذي عانى منه جيلنا على مختلف المستويات. فقد تعرضت شخصيا للاغتصاب الجنسي عند الشرطة (مبتسما). لعله أمر لا يصدق مع أنه حدث. إذ قاموا بتدمير ما هو إنساني فينا. والمجتمع هو الآخر لا يمكن أن يغتفر فيما تسببت فيه سلوكاته الشاذة جنسيا. فترى الناس يلعبون على حبل حكاية الضعف الجنسي، وهم الذين ساهموا في إفراز

ظاهرته. وهذا ما حاولت إظهاره في «ريح السد» من خلال سيرة الهاشمي و«فرفط».

* **سؤال** : هل هذه هي النقطة الرئيسية التي يلتقي عندها الشريطان؟

- **نوري بوزيد** : نعم، «ريح السد» و«صفائح ذهب» هما عن ظاهرة الاغتصاب.

* **سؤال** : وكيف تفسرون تلك الثنائية الحاضرة بقوة في «صفائح ذهب» التي يتوازى فيها يوسف سلطان والفرس؟

- **نوري بوزيد** : قد تفسرها أغنية الشريط التي أوحت بعنوانه. فكلماتها تقول: مولود على التراب الحامي / وكبرت مع الجبال/ بوك من حجر همامي/ امك احن موال/ مين روضك - مين روضوك - مين مزعوك لهبال - مين وسموك بلجام - مين عينوك حمال/ وربحت حروب لغيرك / اركض برطة على البحور يا حصان كبول (غير شرعي) - يا حصان ياغول/ خايف ليام تفوتك/ ولو كان زرعت صوتك/ لو كان جا ظفرك منجل/ لو كان جا عندك ڤرن تحط البلاد على ڤرنك، وتقول لها إرتحل؟/لو كان جات عندك يد، وما قصاه جدك، تحط السما في يدك، وتنفخ عليها عاد تبخر منها السحاب/ لو كان جا عندك ناب، وتبغث كيما الفيل/ أما انت قلبك غير زيد شردت به الخيل/ وموش ناوي تحط الركاب/ اركب برطة يا حصان كبول.. يا حصان يا غول.. وفي النهاية تقول الأغنية: سمعتك من بعيد مروح/ ما بين مسارب وقباب/ عليك نڤة دوخ القطران منها عضب/ وتنفض حملك وتروح/ وتخلي اللي يسب يسب، والا نسيت الاسرار.. والا يجيك عجب/ الصفيحة والمسمار أصلهم ذهب... وهذا تفاؤل لأنه هنا الاشارة الى السير على الذهب. فرغم كل شيء عندك قيمة لأن حتى صفائحك مدعاة «للافتخار» بحكم أنها من ذهب..

## مأساة اليسار

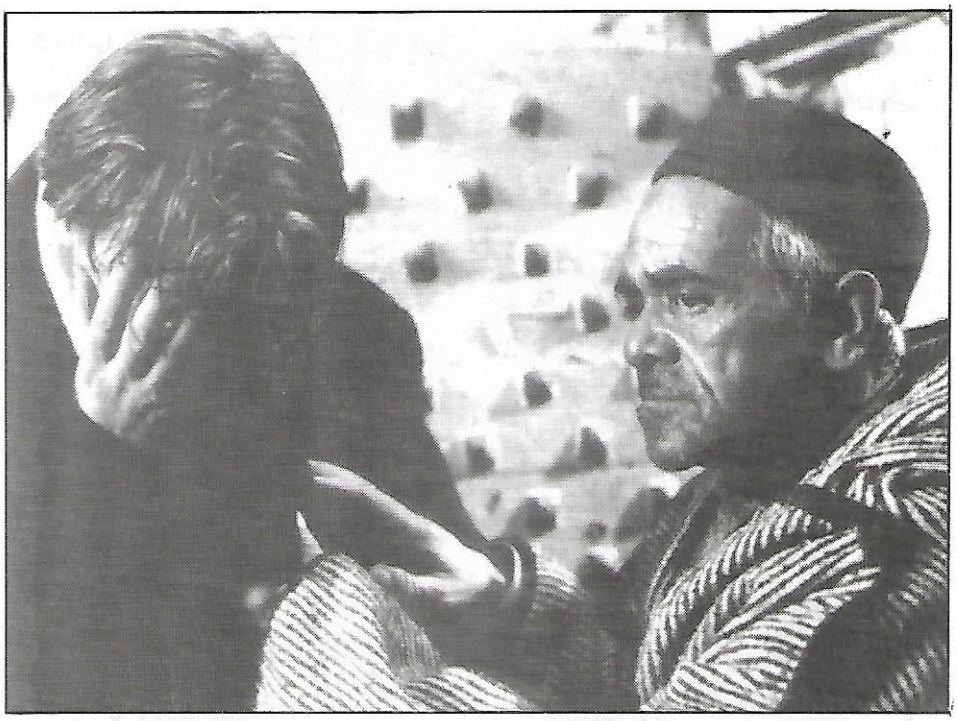
* **سؤال** : علاقة يوسف سلطان بأخيه عبد الله صدامية وحميمية في نفس الوقت. فهل معنى هذا أنهما وجهان لشخص واحد؟

- **نوري بوزيد**: يتألم يوسف سلطان حين يرى أن أبناءه تحرروا حيث تستفيق فيه أفكار تربيته القديمة القائمة على السلطة الأبوية والتي تلتقي وأفكار أخيه عبد الله الذي يمثل «الإخوان المسلمين». لكنه سرعان ما يرتفع على ذلك تاركا أولاده وحالهم. وهنا يكمن الفرق بينه وبين أخيه. فبعد إحساسه بالألم يتصارع مع نفسه ليفرض أفكاره الخاصة التي يقتنع بها. وهي أفكار توصل إليها بعدما صهرت التربية القديمة شخصيته. وتزداد حالته غرابة حين نعلم بأنه مجرد حامل لهذه الأفكار وليس مولد لها؛ كما تقول الأغنية «حمال وحصان». أما الأفكار التي أنجبها فهي نفسها التي يعلن عنها أخوه عبد الله.

وهذه هي مأساة تجربة اليسار عندنا - وربما حتى في العالم العربي حيث أنه لم يتوصل الى فهم الشعب ولا الاقتراب منه ولا معايشته. فكان الفيلم من قبل لا يعرف كيف يضع أربع جمل في فم شخص من الشعب. إلا أن الشريط المصري توصل الى ذلك وإن كان بفكرة قديمة. والمطلوب منا الآن هو تحقيق هذا الاقتراب بواسطة فكرة جديدة.

وما أشرتم اليه بخصوص العلاقة القائمة بين الإخوين سلطان صحيح، فهما كالهاشمي و«فرفط» في «ريح السد» مظهران لشخصية واحدة ينحدران من أب ووسط واحد. أي إنهما وجهان لعملة واحدة. لهذا تفاديت ما أمكن إظهار التطرف الديني بصيغة كاريكاتورية أو كشيء نكرهه. بل حاولت إظهار المسلم المتطرف كإنسان جدير بالاحترام. لماذا؟ لأنني أردت إبراز ما يخيفني في هذا المسلم. فهو إنسان محترم

يتوفر على تنظيم. وهنا يكمن الخطر. وليس لكونه كاريكاتوريا لأن الكاريكاتوري لا يخيف ولا يمكنه أن يتحرك. وما يخيفني أكثر في هذا المتطرف الديني هو أنه مُقْنِع ويحظى باهتمام الناس. إنه أقرب للشعب من أخيه يوسف سلطان ومنطقي مع نفسه أكثر من هذا الأخير. وهناك من رأي أن فيلمي متعاطف مع الاسلام المتطرف. لكنني اخترت فيه تجنب مهاجمة الأشخاص، والتركيز على مهاجمة نسق نظري وفكري. فما دام هذا المتطرف يملك ذاك النسق فهو يشكل خطرا. إذن، لا يجب القضاء على الأشخاص. بل المطلوب هو التخلص من الأفكار لأن لكل إنسان مكانته، ويجب أن يعيش رغما عني. وبالتالي ليس هناك في «صفائح ذهب» صراع درامي بين الأخوين عبد الله ويوسف سلطان. فلو كان ثمة صراع درامي لا نتهى الأمر بالقتل. غير أن الحالة هنا مختلفة. فلما يحتد التناقض بينهما يتعانقان في خضم الصراع. وكلما هاجم أحدهما الآخر تزداد المعزة بينهما. لهذا تتم المواجهة بينهما أمام الناس خصوصا وأن عبد الله جزء من يوسف الذي يبدو تبعا لذلك وكأنه في صراع مع نفسه. والحالة هذه، لا ينتصر أحدهما على الآخر. فلا يعرض الانسان إلا لعملية الاهتزاز التي تشتد وطأتهما على يوسف سلطان الذي يتداعى في لحظة ما ثم يسقط لأنه يمثل تيارا سقط. أما الآخر فليس له اجتماعيا أدنى شك. في حين يشك يوسف سلطان في كل شيء ويطالب بحقه في الشك. وقد اردت في اللحظة التي يتحدث فيها المسلم المتطرف عن جميع الحركات السياسية أن أظهر أن كل فئات المجتمع التونسي حاضرة في هذا الفيلم. بمعنى أنه فيلم يعكس حقبة من الزمن.



## آفة عدم الانصات للآخرين

* **سؤال** : من الملاحظ أيضا أن يوسف سلطان تربطه علاقة متميزة بصديقه «صْغَيَّر». فكيف لا يتفاهم هذا المثقف إلا مع مُسن شعبي؟

- **نوري بوزيد** : إذا رجعتم الى الفيلم ستجدون أن المسألة واضحة. فيوسف يزور في بداية اللقاء (صغير) في الدهليز. وهو الذي يقدم نفسه كمشارك في حرب الهند الصينية وفي حرب بنزرت بتونس التي قال عن عدم مد المتطوعين فيها بالسلاح: «غنينا يا فرنسا، بنزرت ما هي لينا أو تمينا مروحين». إلا أنه كلما جامله كلما اكتشف فشله. ثم هناك لقطة المومس مع (صغير) التي أردت من خلالها أن أثبت بأن علاقة المثقف بالشعب علاقة تبريرية رغم أن يوسف سلطان حاول بترتيبه لذلك الاستمرار في لعبة خلط الأوراق. إلا أنه في النهاية يفقد صديقه (صغير) في أحد الأزقة التي لا يعرفها بسيدي بوسعيد بعدما صار في غير حاجة لمبرر لأنه حل مشاكله بالتدريج. فقد عاشر صغير كحجة ليدعي بأنه كان الى جانب الشعب الذي خيب ظنه به. وهذه الخيانة تدل كذلك على أن المثقف لم يكن في يوم ما قريبا من الشعب حيث لم يحدث أن تخلى عن امتيازاته كمثقف. فنحن نريد التحدث، وأن ينصت الناس لنا. لكننا لا نرغب في «إرهاق أنفسنا» بالانصات للآخرين. إنها سمة جميع حركات اليسار العربية التي كانت وراء اندثارها.

* **سؤال** : وماذا عن علاقة يوسف سلطان بعشيقته زينب؟

- **نوري بوزيد**: تعبر علاقة يوسف سلطان بزينب عن إشكالية جد عميقة التي تتعلق بالبورجوازية المتنورة. وربما كنت قاسيا مع هذه الشريحة من المجتمع علما بأنها كانت دائما تغازل اليسار وتتعاطف أحيانا مع مناضلي اليسار المتطرف تحت تأثير نظرياته المصاغة بطريقة فراكفونية وبألفاظ جميلة.

كما أنها كانت تساعد اليسار عندما كان «موضة»، لكنه لما أصبح عبئا ومثيرا غيرت موقفها.

## السينما صور وليست أفكارا

* سؤال : من الناحية الفنية، هناك تغلب اللون القاني على «صفائح ذهب». فكيف تمكنتم مع ذلك الى تقديم فيلم هادئ تمتص زرقته تلك الصبغة القانية؟

- نوري بوزيد : أحب دائما أن أجمع في علاقتي بين المحبة والعنف. فانا عدو "المانوية" التي تنبني على الصراع بين النور والظلام. فهذا الفيلم مبني من وجهة نظر ذاتية عكست بواسطة يوسف سلطان، وان كنت قد احترمت جميع وجهات النظر. وإيقاع الشريط ينطلق مما يدور داخل رأس يوسف سلطان. فنراه يحاول تجميع القطع الصغيرة االتي تكون ماضيه الى أن يصطدم بشيء فتنهار هذه القطع. و«صفائح ذهب» يعبر تماما عن هذه الحركية التي تستمر في التنقل بين البناء والسقوط بالصدمة الى النهاية. فكان على أن أجد الصيغ أو الاشكال التي تعتبر عن عمق هذا كله. أما البنية فهي بالنسبة لي مجرد وسيلة وجزء من هذا العمق. والسينما حسب رأيي هي أحد بالفنون التي لاتتحمل التمازج مع اشكال فنية أخرى. فمثلا كلما تم اقتباس فيلم عن رواية إلا كان هناك تشويه في رواية أو الفيلم. ولهذا أحبذ أن تكون للسينما لغة وكتابة خاصتين. ولأنني أحب الرواية أرفض تحويلها الى شريط لأنني لاأستطيع مضاهاتهاأو السمو بهاإلى مستواها. فالشكل والمضمون عندي شيء واحد. فعند مانريد انجاز فيلم يتبلور لنا في الذهن على شكل صور وليس في صورة أفكار.

* سؤال : هل اختياركم الذكي للتداخل بين الماضي والحاضر هو الذي جعلكم تستغنون عن طريقة «الفلاش باك» الكسولة؟

- نوري بوزيد : من خلال هذا التداخل أردت أن أعبر عن التشتت، ، وعن تلك الزوبعة التي تعصف داخل رأس يوسف سلطان. وربما لاحظتم بأنها فوضى منظمة ومركبة. في اني لم اهتم كثيرا بترتيب اللقطات لأن المهم عندي هو التعبير عن الانفعالات والارتسامات والاضطربات التي يعيشها البطل.

## الصمت من ذهب سينمائيا

* سؤال : ومن أين يأتي هذا الاحساس بالانغلاق؟

- نوري بوزيد : إننا في بعض الاحيان نمارس القمع على انفسنا. إذ لانجد الشجاعة للتعبير عن مشاكلنا. وهنا تكمن المفارقة حيث أن حرية التعبير ممنوعة أو محدودة، مع ذلك نقوم بممارسة الرقابة الذاتية. فلو كانت لدى الناس الشجاعة الكافية لانتصروا في النهاية. إذن هناك دائما علاقة جدلية بين عملية القمع وظاهرة قبوله.

* سؤال-: كل ما سبق يدل على حضور السياسة في «صفائح ذهب». الا أننا لانسمع فيه خطابا سياسيا. فكيف تفسر ذلك ؟

- نوري بوزيد : السياسة متواجدة في كل المجالات. غير أننا قد لانحس بأن ثمة خطابا سياستها. فنحن أمام حوار سياسي جديد. إذ لم نعتد سماع مناقشة بين مسلم متطرف ومتياسر. ويبدأ هذا الحوار بالمال مارا بالعائلة لينتهي عند السياسة والايديولوجيا. وخلاصة قولي أن العالم العربي في حاجة الى أفلام تثير النقاش حول مشاكلنا السياسية. وأعتقد بأن فيلم «صفائح من ذهب» لم يحظ برضى اليسار واليمين والمتدينين المتطرفين لأنه لم يتسامح مع أي منهم.

* سؤال : في النهاية يمتاز فيلمكم «صفائح من ذهب» بقلة الحوار وقوة الصورة.

- نوري بوزيد: أنا ضد الفكرة التي أصبحت سائدة عبر الراديو والتلفزة والسينما والتي تؤكد على أن الحوار هو محرك الدراما. وهذا صحيح في المسرح فقط. أما السينما فهي في حاجة الى الصمت من جهة. ومن جهة أخرى يجب أن يكون الحوار في خدمة السينما وليس محركا لها.

---

(1) مجلة اليوم السابع عدد 10 نوفمبر 1986.

(2) صحيفة «القبس الدولي» - عدد 1987/1/14.

(3) «القبس» - نفس العدد المشار إليه آنفا.

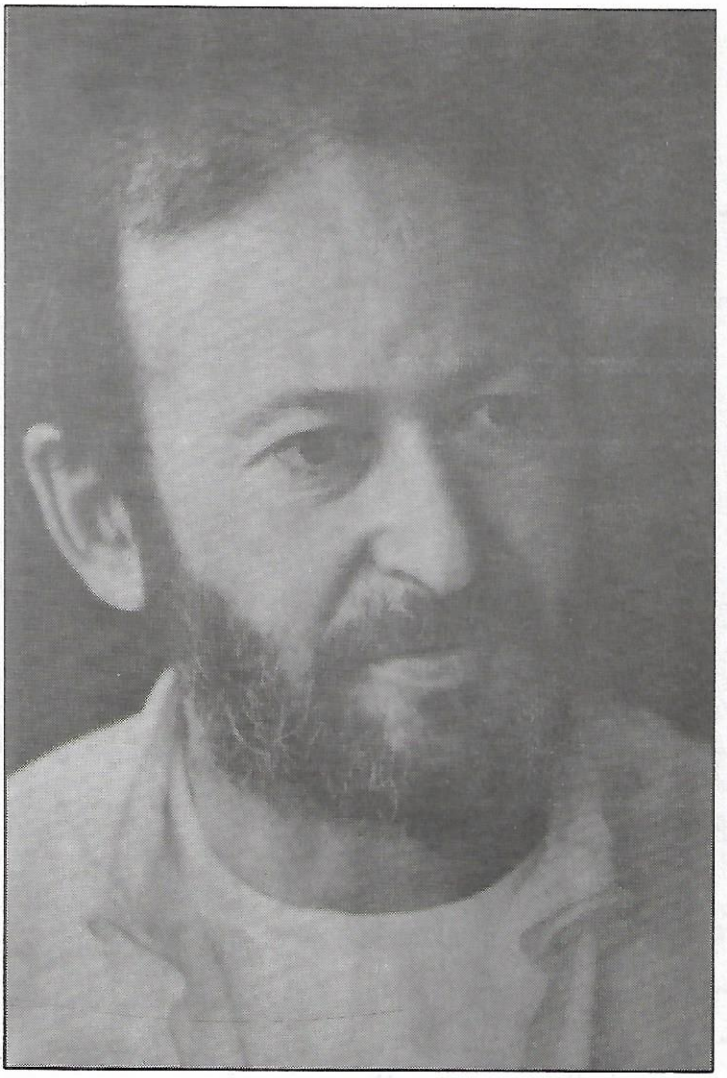
(4) عرضت الأندية السينمائية شريط «ريح السد» ضمن برنامج الدورة الثانية لموسم 89 - 90.

(5) خميس خياطي في مجلة «اليوم السابع» - عدد 12 يونيو 1989.

(6) مجلة «جون أفريك» - عدد 19 أبريل 1989.

(7) خلال شهر أبريل 90 سمحت الرقابة التونسية بعرض «صفايح ذهب»

# نيتوري بلهيبة... ورحلة في قلب الذاكرة



- على المخرج السينمائي ان يقوم بعمل مخلص وعميق ونابع من الاحساس
- الفيلم يحكي عن تحرر المرأة... وجنون الآخرين
- ليس من الضروري أن نعطي للتقنية أهمية تتجاوز ماهو مرغوب فيه.
- ليس هناك تصور واضح في عقلياتنا، أو خط واضح على المستوى الثقافي والسياسي:
- التخيل هو خلق مواقف، وتجسيم أفكار.

أجرى الحوار : عبد الرحمن ايت عمر
بوشعيب الجاسوسي

■ ناقشنا فيلمك «قلب رحال» وحاولنا قراءته حسب فهم كل واحد منا لمكوناته، واستخلصنا في النهاية أنك حاولت أن تقدم للمشاهد طرحا فكريا، إن لم يكن فلسفيا حول موضوع التراث والحضارة العربيين مارأيك ؟

ف. بلهيبة : من خلال نقاشات مع مجموعة من المهتمين، استنتجت خلاصة تنتهي الى القول بأن الفيلم صعب ونو تقنية معقدة مما يجعل الجمهور غير قادر على التواصل معه. وأظن أن هذا الطرح خاطئ في نظري لأنه يحتقر الجمهور ويعتبره بليدا وغير قادر على متابعة عمل من هذا النوع. وإن وسائل الاعلام هي المسؤولة عن هذه المهمة. وأعتقد أن علي المخرج السينمائي أن يقوم بعمل مخلص وعميق ونابع من الاحساس. فمثلا علي المستوى السياسي : عندما يقوم السياسيون بتقديم خطابات سهلة وفظة، فإنهم ينطلقون من أن الجمهور لكي يخدع فعليهم أن يقدموا له خطابات سهلة. وأكبر خدعة للانسان هي عندما تخاطبه بلغة رديئة.

بالنسبة للفيلم، فأنا مواطن من جنوب تونس، منطقة تونسية لها تاريخ متميز إذ أنها لم تتأثر بشكل قوي بالحضارة الغربية، لم يمسها المستعمر الفرنسي مباشرة. فالمقاومة السياسية التونسية فعلت بشكل قوي في الجنوب التونسي لدرجة لم يستطع معها المستعمر السيطرة على عقليات المواطنين ونوعية حياتهم وهذا ما جعل الذاكرة الشعبية تبقى سليمة. فقط بسبب السياحة والمدرسة الحديثة تلاشت بعض الأشياء من ذاكرة الشعب. وماكان يهمني

في الفيلم أن آخذ هذه الذاكرة واعرضها علي الجمهور بواسطة الشاشة كظاهرة حاضرة. بمعنى آخر أردت أن أرغم جمهوري على أن يعيش هذه الظاهرة كشئ موجود. في حين أنه منسي. وأن أرغمه على الاعتراف بها كحاضر. وهذا هو موقفي الشخصي. وربما هذا مادفع بعضهم الى القول بأنهم لم يفهموا الفيلم، وهذا طبيعي لأنها أشياء من هويتهم ولكنها منسية.

■ هل تعني إعادة الوعي العربي - الاسلامي، أو ايقاظ الضمير العربي ؟

ف. بلهيبة : إيقاظ الضمير العربي من الناحية الشاعرية خاصة. لأن شعبا بلا شعر هو شعب ميت. والشاعرية في نظري الآن اصبحت مفقودة، في طريقة الأكل واللباس. اختفت الشاعرية في الذوق والكتابة... الخ. إذ ساد في أيامنا هذه نوع من الاستهلاك الثقافي. وضدا على هذا الاستهلاك ذهبت الي اختيار رد فعل سياسي صارم دون الحديث عن السياسة. بمعني آخر أنني حاولت إعادة الموسى للجرح.

■ لاحظنا لدى الجمهور، وبالأخص أطر الاندية السينمائية - وهم الأكثر ارتباطا بفن السينما - انطباعا مهزوزا، ومترددا. فهل تعتقد أن هذه المسألة ناتجة عن أزمة الثقافة السينمائية لدى الملتقى. أم أن الشكل الذي تميز به فيلمك سبب لهم هذا التردد. باعتبار أن اسلوب الفيلم جديد عليهم الى حد ما في السينما العربية؟

ف. بلهيبة : الأزمة كبيرة. وهي أزمة عقلية عامة. فاختلاط الحضارات جعلنا نصل الى حلول بعقليات إما غربية أو مختلطة أو متزمة من الناحية الدينية. ليس

هناك تصور واضح في عقلياتنا، وخط واضح من الناحية الثقافية والسياسية، ولهذا فأنا قمت بعمل وأعطيته شكلا. وفي هذا الشكل حاولت أن أكون مخلصا لهذا الوضع. أنا لا أريد أن أعبر عن رأيي بشكل غربي ولا حتي بشكل تقليدي. ولكي أعبر عن رأيي كإنسان - اليوم - ممزق بين حضارات مختلفة. عبرت عن نفسي من خلال الفيلم كأعمى، يحاول الاحساس بشخص، أو يحاول الاحساس بالضوء لأن الاعمى يحس بالحرارة بواسطة بشرته، ويعرف أن الضوء آت من هذه الجهة أو تلك. بهذا الاحساس بنيت أسلوبي وأظن أن له مستقبل. وموضوع الفيلم يحكي عن تحرر المرأة ولكن في نفس الوقت يحكي عن جنون الآخرين، ويحكي عن وحدانية الأم، ووحدانية الأب، ويحكي مشكلة انتحار المرأة - التقليدية - أنا حاولت في فيلمي أن آخذ بثأري. فحينما ذهبت الي المدرسة وتعلمت ماذا علموني ؟ اليوم أقول أن هناك أشياء علموني إياها. جعلوا مني نموذجا لشخصية معنوية توجد في كل مكان. فقط ومن أجل الثأر أخذت الذاكرة وعكستها علي الشاشة وأردتها أن تكون كأشياء حاضرة. أما علي مستوى الاسلوب الذي اعتمدته فإن كل التداخلات بين الحضارة والعصرنة (كمضمون الفيلم) تتم على مستوى الاسلوب. فمثلا الانسان الذي نجده في المطار الجوي وبشكله الحديث. (الهادي). هو نفسه الانسان الذي يلتجئ للمرأة للتداوي بطريقة تقليدية وتقول له : «الخوف يحرق المكنون، يقطع الأحلام، وتذهب في ليلة 14 في الليل، وتشق خنفة الغياب» هذا النص ابدعته بنفسي. و«تشق خنفة الغياب»

رقـــيـــة

من وجهة نظر المتخيل يمكن أن تكون تأملا، أو تكون رحم امرأة حيث الغياب الروحي. ثم تقول : «رد بالك تخاف» . يذهب على الحصان، وينظر، ماذا يري ؟ يرى الجبال. تحلب القمر والضوء تحلب الخصوبة. كل هذه الاشياء موجودة. ولكن هناك شئ آخر وراءها. وهو هذه الرؤية الخيالية. ثم بعد ذلك يري خيام الرحل تخرج من الطبيعة ثم تختفي، وفي هذه اللحظة نسمع ضجيج طائرة وبالتالي نجد أنفسنا في قصة الفيلم ابتداء من المطار. ماذا يعني كل هذا ؟

■ حينما تطرقت الى مسألة الخيالي، وقدمت مثال الاعمى ظهرت لي فكرة التداخل بين الاحساس والعين. واستنتجت أنك حاولت أن تدفع المشاهد لكي تكون له عين ثاقبة لها علاقة بالاحساس بصفة قوية. فعندما تنظر الى شئ محدد تحس أن له تأثير على إحساسك، كما لاحظت تفاعلا بين الصورة وبين الخيال وبين ما هو مكنون، فإذن كيف يمكننا معالجة أو التوفيق بين حضارتين ؟ هل بالنظر بالصورة، بالعين ثم بالاحساس، وهو

إحساس عربي لا يمكن التفريط فيه، بل يجب الاحتفاظ عليه بالعين العربية التي ظلت متخلفة عن التطور الذي يشهده التاريخ باعتبار أننا أمة عربية تعيش على الملموس. وأن هاته العين التي اكتسبتها أنت بنفسك من الغرب حاولت أن تعمل على خلق بعض منتقيات بين حضارتين من أجل ايقاظ الضمير العربي ؟

ف. بلهيبة : أنا استنتجت فكرة هي أن كل الناس يريدون معرفة أنك داخل السيارة ولكنهم لا يريدون معرفة ماذا تحتاج ؟ شئ غريب. هناك شئ في الواقع لا يسير على مايرام. في فيلمي أحاول أن أنتقم للعربية كأني أثأر لذاتي. أحاول أن أمارس هذه اللغة وأتقنها، كما يتقن الفلاح استعمال فأسه. وأكثر من هذا السيطرة على التقنية. فاستعمال الضوء بذكاء شئ جد مهم، فهناك أفراد لهم القدرة على ضبط الضوء. ومعرفة ترجمته في السينما. وهذا يتم بمجهود شخصي وعبر تجارب عديدة، وكذلك الأمر بالنسبة للألم الذي يمكن أن يعبر عنه جسديا. فلهذا أنا مثلا رضعت من ثدي أمي، شربت حليبها. عندما أمرض تأخذني خالتي أو عمتي وتحضنني. عندما أجوع تطعمني، وعندما أبكي تواسيني. هذه أشياء من الطفولة. وهي أحاسيس معروفة فينا. ولا أظن بتاتا أن إنسانا ما يقوم بعمل ثقافي يستطيع أن يتخلى عن عواطف الطفولة. إنها طفولة غنية بالأحاسيس وقاعدة في نفس الوقت. ومن أجل أن أكون أمينا أكثر لهذه المشاعر والأحاسيس يجب علي أن أترجمها وأن اعترف بها، كما يجب علي تطويرها وانجاز

«رقية» ... والوشم على الجسد

كل ذلك بليونة على المستوى التقني - وليس من الضروري أن نعطي للتقنية أهمية تتجاوز حدود ماهو مرغوب فيه - لأن ما يهم هو كيفية كتابة فيلم يساهم في تاريخ الشعب ؟ علينا أن لا ننسى أن تاريخنا القديم كتبه أفراد لم يكونوا من الشعب. ولكننا اليوم نعيش فترة مغايرة، نعيش وضعا شعبيا. لذا علينا أن نكتب تاريخ شعبنا. فشخصيات الفيلم من أفراد الشعب اعطيتهم قيمة كبيرة في الشاشة وهي شخصيات من نتاج التخيل. والفن بدون تخيل لا يمكنه أن يتطور، والتخيل هو خلق مواقف، وتخيل أشياء مقترحة، وتجسيم أفكار.

■ اعتقد أن التعامل مع العمل الفني بشكل عام، سواء كان تشكيليا أو أدبيا أو سينمائيا يتم بصفة أساسية مع حامل المضمون le support واعني به البناء الأسلوبي الذي يعطي الشكل العام للفيلم. وهنا تكمن في نظري مشكلة المتلقي في تعامله مع الأفلام الجديدة مثل «الهائمون» لناصر لخمير وفيلمك «قلب رحال» و«ريح السد» و«صفايح ذهب» لنوي بوزيد وفيلم «حادة» لمحمد أبو الوقار وغيرها من الافلام المغربية الحديثة. ولكي اعطي مثالا عن ذلك سنأخذ لقطة من فيلمك وهي اللقطة التي تظهر عملية غسل عين ركية بلسان فتاح في لقطة مكبرة جدا. هذه اللقطة اعطيت لها تفسيرات وتأويلات مختلفة ذهبت الى حد التفسير الجنسي لحركة اللسان داخل العين. أو ربما أردت أن ترمز لغسل العين العربية باعتبار أننا نفتقد في ثقافتنا لتعامل العين مع الأشياء، أو لنقل أنها ضعيفة. إذن فغسل العين باللسان ربما

تعني تنظيف العين من أجل تعامل أقوى مع الأشياء. مارأيك ؟

ف. بلهيبة : وقد أضيف الى كلامك تنظيف عين امرأة لكي تنظر الى المستقبل بصفة مغايرة. من جانب آخر لدينا في عاداتنا الشعبية أشياء جد مهمة تتعلق بالاحساس وتربيته لذا فحضارتنا ليست سمعية بالأساس. صحيح أن هناك حضارة سمعية تعتمد علي الخطابة ولكنها ليست لها أية علاقة بالتداريب العاطفية الأولية التي ينشأ عليها الطفل في تربيتنا التقليدية إذ تكون لتنمية الأحاسيس دور كبير وستكون هذه المهمة صعبة حتما في واقع حضاري يزداد تعقيدا، ويزداد غني كلما تطورنا.

■ أنا أفضل كثيرا الحديث عن حامل الفيلم «le support du film» فله أهمية كبرى في تحقيق هدف المخرج وتبليغ رسالته. وكذلك انطلق من العنوان الذي أرى أنه معبر حقيقي عن مضمون النص الفيلمي وشكله ف «قلب رحال» أو «ركية» ربما يعني في البناء الفيلمي الترحال أو التجوال، و«ركية» بعد أن فقدت زوجها التقليدي ستقوم بعمليات ترحالية بين شخصيات شعبية من المجتمع التونسي. شخصيات مختلفة ومتنوعة. وفي علاقات متداخلة. فهناك شخصية تقليدية، وأخرى محافظة، وشخصية توفيقية، ثم شخصية منسلخة عن واقعها أو مزدوجة الشخصية وهكذا... في نظري البناء الفيلمي اعتمد على هذه التنقلات لركية حاملا لمضمون فكري حضاري. إذن فهو بناء متكامل في رأيي وقد لعب عنصرا اللون والضوء دورا مهما في تكامله. اليس كذلك ؟

ف. بلهيبة : «قلب رحال» هو شكل من أشكال الرحلة. وبه كثير من الرحلات الصغيرة وأكثر من ذلك هو مغامرة. هل تستطيع اليوم أن تقول : أنك ستأخذ معك المتفرج في مغامرة. ثم تعطيه مغامرة أخرى بدون صعوبات يعني هل «الرحل» الذين يقطعون مسافات كبيرة في الصحراء ستكون رحلتهم سهلة. هل الشخص الذي يركب السفينة بحثا عن السمك رجل رحال. الفيلم إذن مبني على الحركة سواء من ناحية الاسلوب أو المضمون. الحركة دائمة. وأظن أن أساس الحب مثلا هو الحركة. الحياة مبنية هكذا. نرحل في زمن قديم - عرض الفيلم وكأنه وقت حاضر منذ المشهد الأول - نرحل في الذاكرة الشعبية أي ننتقل الى الواقع بعد أن أهدى الرجل التقليدي لزوجته خلخالا من ذهب. وفي الوقت نفسه ننتقل الى ضياع الذهب في المرحاض هذه الصورة نفسها نعيشها اليوم. فكم من شخص فقد حياته بحثا عن الغنى والثراء. ثم ننتقل الى حالة أخرى غريبة هي أن «ركية» المرأة الحزينة على موت زوجها والملتحفة بالسواد لا نرى منها شيء سوى عين واحدة. هذه العين التي بقيت هي الكاميرا. ثم يأتي بعد ذلك الشبح الذي ظنته ركية روح زوجها العائدة - كما هو في خرافاتنا - وتقول له : «ابتعد عني، لم أعد أثق بك، لم أعد أحس بك» يعني ننتقل الخرافة الواقعية الى مجال سحري. نصعد بالمتفرج الي درجة أعلى، ثم ننزل به الى الواقع، الى أمها التي تقول لها «ماذا هناك؟ كيف حالك ؟ ماذا رأيت ؟، وماذا جرى لك ؟» بعد هذا المشهد. تقول لها ردا على اسئلتها : «إن زوجي أخذ شكل «كزوز» (أي رجل أسود) الرجل الاسود التونسي كما المغربي يمثل العلاقة التاريخية بين افريقيا السوداء وشمال افريقيا المغاربي. لم يكن له وجود من قبل في تونس. ولم يستطع تأكيد وجوده بسبب العنصرية. ولهذا فإني أظهرته كخيال في بداية الفيلم. ثم كواقع في بعض المشاهد الموالية، ثم تقول لها أمها «ردي بالك ياخذك النوم...» فشبح زوجها حاضر دائما في المكان. ولهذا تحذرها من النوم وتنصحها باليقظة، ثم بعد ذلك تضع لها «عصابة» على عينيها. وهذا هو أول رمز للمرأة المحكوم عليها بالاعدام. وتضيف في أقوالها «اكتمل حزنك. ردي بالك أن تفتحي عينيك قبل طلوع الشمس» وتجيبها ركية «الأمان على كل الاحجار، والاشجار، وعلي كل من يلاقيني» معناه أن ركية هي المرأة التي تعاهد الناس بأنها ليست موجودة لكي تضربهم، ولكن بالعكس من أجل ان تحبهم وتعطيهم الأمان ثم تنزل بعد ذلك الى شاطئ البحر وتنزع عنها الحمالة (غطاء) وتطلع الشمس ليوم جديد. وفي وسط النهار تنزع العصابة من عينيها لترى اليوم الجديد. ثم ترمي «كلة» زوجها في الماء وكأنها تتخلص من ظاهرة الموت. وفي هذه اللحظة استعملت الفلاش باك الوحيدة في الفيلم. حيث أنها

لما رمت بما ينكرها بزوجها في الماء. يظهر لها زوجها يحاول أن يجذبها معه الى البحر، ويريد أن يحملها معه كجزء من ذاكرته وهي تقول له «ابعد عني شرك» وانطلاقا من هنا سندخل الى واقعها الحقيقي، ومجتمعنا الحقيقي، في علاقات مع أشخاص، مع الطفل الذي سينزع غطاءها - معنى هذا أنك تغطيها، ثم تسرق لها غطاءها أي أنك تفعل بها ما تحب فعله، يعني تغطيها عندما تريد، وتعريها عندما يحلو لك - النتيجة أنها أصبحت تفجر عنفها في السوق حيث بدأت تتعرض للمضايقات، وهنا يظهر الأسود وهو إنسان منبوذ. وكأننا نقول ماذا تختارون الرجل الأسود أو المرأة ؟ بمعنى أوضح أن المرأة تتعرض للسلوك العنصري مثل الرجل الأسود. تمارس عليها العدوانية من طرف الرجل وقد يظهر ذلك بوضوح أكثر من خلال «الهادي» الشاب الذي رجع من ايطاليا وذلك عندما ألصقها بالحائط وأغلق فمها لكي يسكتها. والحقيقة هي أنه عندما نفرض على امرأة السكوت فإننا نعبر عن ضعفنا.

على كل حال هناك عدة شخصيات في الفيلم لها دلالات تتعلق بمجتمعنا فهناك شخصية المجنون. كما أن هناك أب ركية المهاجر، ثم رجل التضحية فتاح. وشخصيات أخرى مفتوحة لأكثر من تأويل.

عندما نفرض على المرأة السكوت، فإننا نعبر عن ضعفنا.

# السينما العربية والفكر النقدي

## - حوار مع كمال رمزي -

- الصدفة لعبت دورا كبيرا في اختياري للنقد كطريق وكعمل واحتراف.
- إن ابداعا بلا نقد، أمر مستحيل التخيل.
- شعوري الدائم أنني تلميذ صغير في مدرسة النقد بشكل عام.
- في الفكر عموما وفي النقد أيضا هناك باستمرار السائد والمتغير.
- الرقابة المتشددة على السينما... جعلتها أقل قدرة على التعبير الوطني والقومي والتحرري من بقية الأشكال الإبداعية الأخرى.
- السينما المغاربية تعبير خطير لأنه جوهريا يعني سينما تقابل ما يمكن أن نسميه لا حقا السينما المشارقية.

نور الدين أفاية

---

### تقديم :

للنقد وضعية إشكالية دائما. ويزداد دوره إشكالا حين يتحرك داخل سياق ثقافي مأزوم، أو لا يسمح المناخ العام، النفسي والاجتماعي والسياسي، بممارسة السؤال وبلورة أحكام نقدية. وإذا كانت هذه الملاحظة تنطبق على مختلف أشكال النقد، فما بالك بالنسبة للنقد السينمائي الذي يجد معاناة كبيرة في عملية انتزاع شرعيته الثقافية.

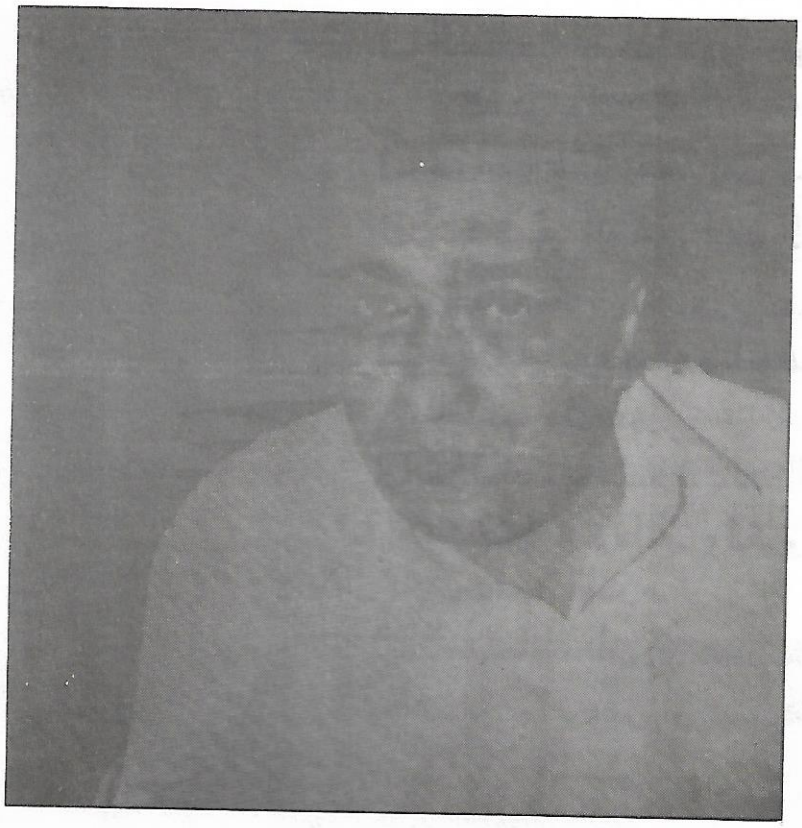
وإذا كانت مصر قد استطاعت خلق صناعة سينمائية متقدمة بالقياس إلى ما هو موجود في العالم العربي، وتمكنت من إنتاج أساطيرها ومخرجيها وجمهورها وسوقها، فإنها خلقت كذلك نقادها.

قد تكون لدينا ملاحظات حول نصوصهم وأساليب معالجتهم للفيلم المصري، قد نتحفظ على المستوى الفكري الذي يوجه أغلب الممارسين للعملية النقدية السينمائية المصرية، ولكن بالرغم من كل ذلك يعترضنا النقد السينمائي المصري بنصوصه وأسمائه وتراثه الذي أصبح مرجعا لا محيد عنه لكل اهتمام فكري يتخذ من النقد السينمائي العربي موضوعا له.

فأسماء مثل سمير فريد وهاشم النحاس وسامي السلاموني... وقعت نصوصا، تتفاوت في أهميتها وقيمتها، ولكن يصعب تجاهلها. بالاضافة إلى هذه الأسماء يتميز كمال رمزي بإدخال الهم الفكري في العملية النقدية السينمائية. قد نجد هذا الهم حاضرا في كتابات الأسماء الأخرى، لكن كمال رمزي يكتب عن السينما معتمدا على ذاكرة ثقافية متجذرة في التربة الفكرية المصرية.

وبهدوء فريد وبحذر كبير يتجرأ كمال رمزي على إصدار أحكامه واتخاذ مواقفه، وكأنه يريد أن يقول بأن النقد ليس في متناول أي متحمس أو منفعل، لأنه يقتضي التريث والتأني والتأمل في اختيار الكلمات المناسبة لاستصدار الأحكام المناسبة. فالنقد السينمائي هو انتقال من لغة السينما إلى اللغة الطبيعية، وفي عملية الانتقال تتدخل مختلف الحساسيات والأدوات والتجارب.

مع هذا الناقد المصري كان لنا الحوار التالي :



كمال رمزي

ـ م. ن. أفاية : تتوفر مصر على بنية إنتاجية لا بأس بها في مجال السينما. هذه البنية استدعت بطريقة أو بأخرى حديثا نقديا. وكناقد متيمز نريد أن نسألك لماذا اخترت الحديث النقدي كمجال للتفكير؟

ـ كمال رمزي : أعتقد أن الصدفة لعبت دورا في اختياري للنقد كطريق وكعمل وكاحتراف. فمنذ سن مبكر كنت منكبا على مشاهدة الأفلام والاستماع بشغف الى من يقول أن هذا الفيلم جيد وهذا رديء. وكنت بين نفسي أتمنى أن أعرف ماهي المعايير التي يقول بها شخص ويستطيع الحكم على هذا الفيلم أو ذاك. في هذه الفترة ـ فترة الخمسينات ـ لم يكن النقد السينمائي قد تبلور بما فيه الكفاية وكنت أجد دائما أن نقد الأدب متقدم. فالدكتور محمد مندور عندما كان يكتب عن ديوان شعر مثلا، كان يبرز مزاياه ويبرز مناطق الخلل فيه. بينما كانت المجلات السينمائية التي تهتم بأخبار النجوم وسرد قصص الأفلام لا تبرز القواعد النقدية التي يقوم عليها النقد السينمائي ولا تحكم على الفيلم حكما نقديا مبررا. ومع البحث المتوالي وقعت على ثلاثة كتب من الكتب الهامة جدا. كتاب «محاكمة الفيلم المصري» لبدر نشأت وصلاح زكي، وهو كتاب يحتوي على تقييم رايديولوجي للسينما المصرية. وكتاب «عزيزي شارلي» و«سفير أمريكا بالألوان الطبيعية» اللذان كتبهما كامل التلمساني. الأول مشاهدة إيجابية لأفلام شارلي شابلن والثاني نظرة نقدية الى إنتاج السينما الأمريكية. عندما قرأت هذه الكتب الثلاثة، أدركت أن هذا هو ماأبحث عنه، وبالتالي بدأت أولى محاولاتي في الكتابة النقدية. وربما كذلك لشغف والدي بمتابعة المناقشات النقدية، أصبح لدي شغف أن أكون طرفا بشكل ما في أية مناقشة نقدية، ونتيجة لعشقي للسينما أصبح من الطبيعي أن أتجه الى النقد السينمائي، ولو سألتني عن جدوى النقد السينمائي أو جدوى النقد بشكل عام، أقول لك أن إبداعا بلا نقد أمر مستحيل التخيل؟

ـ م. ن. أفاية : كان من الممكن أن يؤدي بك عشقك للسينما الى الإخراج السينمائي أو التمثيل، ولكن لماذا اخترت المساطة النقدية للفيلم السينمائي. هل للأسباب التي ذكرتها فقط أم لأسباب ذاتية نظرا لتكوينك ولحساسيتك الخاصة في التقاط الصور السينمائية.

ـ كمال رمزي : لا أستطيع الزعم أن لدي أية ميول نحو كتابة السيناريو أو الإخراج السينمائي. لم أفكر في هذا لحظة واحدة بالرغم من أن شأني في هذا شأن الجميع إذ كثيرا ما يطلب منهم المشاركة في كتابة سيناريو أو ما الى ذلك. هذه الفكرة بعيدة تماما عن ذهني، وأجد أنني دائما في حالة تعلم بالنسبة للنقد وأشعر دائما أنني تلميذ صغير في مدرسة نقاد كبار ربما ليسوا نقاد سينما ولكن نقاد أدب كالدكتور محمد مندور ويحيي حقي. وحتى الآن عندما أكتب مقالا أتخيل ماذا كان سيقول مثل هؤلاء لو قرأوه. فشعوري الدائم أني تلميذ صغير في مدرسة النقد بشكل عام وليس النقد السينمائي فحسب جعلني أشعر دائما أني في بداية الطريق، وبالتالي علي أن

أستكمل مشوارا طويلا حتى أصبح ناقدا وبناء على هذا ليس هناك مجال لترك هذا المشوار في بداياته للانتقال الى مجال إبداعي لم أستوعبه بما فيه الكفاية ولست مهيأ له.

- **م. ن. أفاية** : إذن أنت منذ البدء تميز بين الإبداع وبين النقد. وهذا تمييز طبيعي ومفهوم. نريد أن نتحدث معك في نفس السياق حول مسألة النقد باعتباره إجراءا فكريا عادة ما يكون في وضعية تابعة للإبداع أو هو كما يقول أبو حيان التوحيدي : «هو كلام على كلام». كيف تحدد أنت مفهوم النقد بصفة عامة وإلى أي حد تنظر الثقافة العربية الى النقد كمطلب موضوعي داخل بنيتها العامة وكيف تنظر من جهة ثانية الى أبعاد ودلالة النقد السينمائي عندك؟

- **كمال رمزي** : كُتِبت عن شكسبير وعن «هاملت» بالخصوص مئات الكتب. وليم شيكسبير يقرأ الآن ولكن لكي يستطيع القارئ أن يتفهمه بالشكل الأعمق والأوسع لا بد وأن يلجأ الى ماكتب عنه. إن قراءة «برادلي» عن شكسبيير تزيد شكسبير وضوحا. حتي قراءة «برنارد شو» في نقده لشكسبير تزيد هذا الأخير وضوحا. النقد هنا ليس عملية تابعة للإبداع، ولكنه عملية توسيع وتعميق وتفهيم لهذا الإبداع خاصة عندما يوضع هذا الأخير في سياقات متعددة : في السياق الاجتماعي، في السياق الفني، في السياق التاريخي... هنا يصبح النقد أقرب ما يكون الى الكشافات التي تزيد اللؤلؤة بريقا. لذلك لا نستطيع أن نتجاهل دور النقد أو أن نصفه بأنه كلام على كلام، وإن كان في تقديري أنه كلام على كلام لا يبطل قيمة هذا الكلام. فنحن نعيش بالكلام. والكلام هو أعظم منجزات البشرية. وهناك علم كامل في الطب يعتمد على الكلام : التحليل النفسي. وأنه إذا كان الكلام هاما سواء أكان سيئا أو جيدا فإن الكلام الذي سيعلق عليه هام أيضا. هذا رأيي في مسألة النقد كضرورة.

- **م. ن. أفاية** : ولكن نريد أن نصل معك الي مستوي آخر من النقاش. نعلم أن الثقافة العربية تولدت داخل مجتمع له علاقات محددة يسيطر عليها الأب بكل الدلالات المختلفة التي يجسدها هذا الأب. حيث أن هذه الثقافة نادرا ما تعترف للآخر باستقلالية النظر واختلافه في الإدراك لما هو موجود. كيف يمكن للنقد أن يجد وينتزع اعترافه داخل بنية ثقافية لا تقر بالاختلاف

وتعمل بكل وسائلها - لأن لها قدرة على ذلك - على استيعابه واحتوائه. بالاضافة الي هذا كيف تنظر الى أبعاد وضرورة النقد السينمائي في الثقافة السينمائية العربية حاليا؟

- **كمال رمزي** : أنا متفق معك في أن الشعوب العربية جملة فوجئت في بداية هذا القرن بأنها تُوطأ من قبل القوى الاستعمارية. والمنطقة العربية كلها قمعت وكانت مقموعة من قبل في نظم ابوية. ومهما كان شكل هذه النظم فإنها كانت نظما تعامل فيها الشعوب معاملة الأبناء الذين لم يبلغوا سن الرشد. وحين جاء الاستعمار استمر القمع بأشكال أخرى، وهذا ينطبق أيضا على المسار الفكري العام. ولهذا لم يكن من المصادفة أن تكون الثقافة العربية في بداية هذا القرن على درجة كبيرة من التواضع. فلم تكن هناك أشواق ولا آمال، ولم تكن هناك أسئلة مطروحة، وأن الواقع كان يبدو كما لو كان قدرا لا مفر منه. لكن باستمرار كان هناك من ينتبه الى أن حياة أخرى من الممكن أن تكون موجودة. وليس مصادفة أن يظهر شاعر شعبي مثل «ابن عروس» ويقول :

ما حد خالي من الهم حتي قلوع المراكب..

حسك تقول للندل ياعم حتى ولو كان علي السرج راكب..»

أقول أنه حتي في المجتمعات القمعية الشديدة القمع، هناك دائما من يرى نافذة من الضياء ينفذ منها. وهذه الرؤية تجد باستمرار من يتلقفها ويسير بها خطى الى الأمام. وقد حدث هذا بالنسبة للنقد. فالأشكال الشعرية مثلا كان متفقا عليها ولم يكن واردا الخروج عنها فجاءت جماعة الديوان للمطالبة بأن تكون القصيدة جسدا واحدا وروحا واحدا ثم أتت بعدها حركة شعرية أخرى تقدمت خطى بعيدة عن جماعة الديوان وقدمت رؤية مختلفة للعالم الشعري وهكذا دواليك... فهناك باستمرار من يأتي لينقد السلف وجوانبه السلبية ويضع قواعد جديدة، لكن هذه القواعد حينما تصبح هي بدورها أغلالا فهناك من سيأتي ليحطمها. في الفكر عموما وفي النقد هناك باستمرار السائد والمتغير. السائد الذي يريد أن يطمس أية إمكانية للتغيير، والمتغير الذي يرى أن الحياة إذا لم تتغير فإنها تصبح في حكم الموت. وهذا موجود في الثقافة وموجود أيضا بالنسبة للنقد. ولا أريد أن أتدخل في السياسة بشكل مباشر ولكن بحكم الضرورة لابد وأن أقترب من هذه النقطة. فابتداء من الأربعينات بدأت نزعات نقدية تضع العمل الإبداعي في سياق اجتماعي وتحلله تحليلا على قدر كبير من الطبقية. هذا التيار الذي تبلور لاحقا على يد محمد مندور وشرحه محمد غنيمي هلال ضمن ما شرحه من اتجاهات نقدية ثم انطلق على يد محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس وغيرهم... كل هذا أعطى للناقد السينمائي قاعدة صلبة للفهم وللخبرة وللدراية بعلاقة العمل الإبداعي بما حوله من ظروف محاولا الإجابة على السؤال : من أبدع هذا ولمن يتوجه ومن يخدم ؟... بالنسبة للجانب الفني أقول أنه من السهل جدا معرفة اللغة السينمائية - التكنيك السينمائي - وليست هناك لوغاريتمات سينمائية. وربما يتوقف بعض النقاد المخادعين عند لقطة لكي يسردوا تفاصيلها التقنية بمعني الإضاءة وزاوية الكاميرا والميكساج.. الخ مهملين التوجه العام للفيلم. وفي منظوري أن علي هذا النوع من أنواع النقد السينمائي استيعاب التجربة النقدية العامة في الأدب وفي المسرح وفي الفنون التشكيلية... أي في الفنون الستة المعروفة ويلحقهم بمعرفة سمات وتفاصيل الفن السابع. في العالم العربي هناك تراث في نقد الفنون الستة إذا أضيفت اليه المعرفة بتفاصيل اللغة الفنية للفن السابع أصبح النقد السينمائي بعدها على درجة من القدرة على رؤية العمل السينمائي للإبداع إن صح هذا التعبير.

- **م. ن. أفاية** : نبقي في نفس الأطار ولكن في مستوي آخر. إن ما ذكرته من وسائل التعبير الفنية الستة المعروفة بعضها من إنتاج الحداثة، ولا أريد هنا أن أطابق الحداثة بالغرب ولكن الغرب هو الذي قدم لنا هذه الانتاجات. واستطاع الفكر العربي بطريقة من الطرق أن يتفاعل مع هذه الوسائل وأن ينتج فيها، لكن السينما كحقل إبداعي لم يستطع الفكر العربي أن يدمجها ضمن أسئلته أي لم يدخلها كمجال للسؤال بحكم أنها تؤطر الجسد العربي وتحاول أن تواكب تحركاته... يحيى حقي الذي ذكرته سابقا كتب تعليقات وخواطر حول أفلام، لكنه لم يكتب نصا أو كتابا عن السينما كظاهرة اخترقت المخيلة العربية في وقت مالم يقف عند الانعكاسات والنتائج التي ولدتها هذه الظاهرة على مستوي الذوق العربي والحساسية العربية. كيف تفهم هذا الواقع على الصعيد الفكري؟

فاتن حمامة وعمر الشريف : نموذج من سينما الخمسينات

ـ كمال رمزي : سؤال وجيه جدا. هناك كتاب قام بتجميعه فؤاد دوارة ليحيى حقي وصدر بعنوان «في السينما» والملفت للنظر أن موقف يحيى حقي من السينما موقف مزدوج. فتجد في هذا الكتاب أرق ما كتب عن سحر المشاهدة السينمائية، ولكنك تجد بالمقابل أن يحيي حقي يقول أكثر من مرة في نفس الكتاب أن السينما ليست هي ذلك الإبداع العظيم مثل الرواية ومثل الشعر... هذه الازدواجية نجدها متوفرة عند الكثير من الكتاب لأنه فعلا نظر الى السينما نظرة أقل من حجمها الحقيقي، ربما لأن السينما العربية كانت متواضعة في بداياتها ولأن الرقابة المشددة على السينما من قبل الاستعمار ومن قبل النظم قزمت هذه السينما وجعلتها أقل قدرة على التعبير الوطني والقومي والتحرري من بقية الأشكال الإبداعية الأخرى. إذن فهناك سببين الأول متعلق بالنظرة الأخلاقية الضيقة من طرف المفكرين والكتاب، والثاني الرقابة المشددة التي ولدت بالتحديد في ظل الاستعمار. ولكن إذا نظرنا الآن الى النقد السينمائي أو النشاط الثقافي السينمائي سنجده ربما أكثر حيوية وأكثر حضورا من النشاط الأدبي. أنا أحدثك الآن وأنا في المغرب...

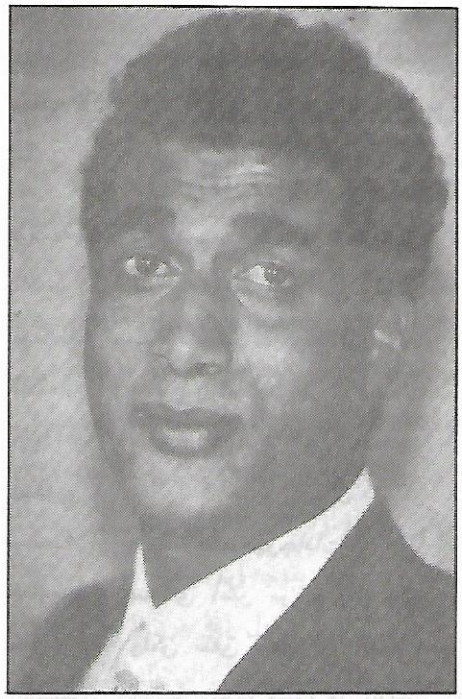
ـ م. ن. أفاية : لماذا ؟...

ـ كمال رمزي : قبل أن أقول لماذا، لنتفق حول هذه النقطة وأنت خير من يدري هذا وخير من يعايشه. ستجد من الناحية الكمية قطاعا ضخما جدا من الشباب المغربي الشغوف بالسينما. يناقشها مناقشة بالغة الجدية ويهتم بها ربما أكثر من اهتمامه بالشعر أو الرواية... ستجد هذا. هل نتفق على هذا من البداية ؟

ـ م. ن. أفاية : هنا بصراحة قضية اشكالية. السينما كوسيلة خصوصية للتعبير لها سحرها وقدرتها علي الجذب تستطيع استقطاب شباب يريد أن يأخذ الكلمة. لم يستطع أخذها في المجالات الإبداعية الأخرى فأخذها في الحديث النقدي عن السينما إما من خلال ناد أو جمعية أو من خلال مهرجانات... الخ. فالموضوع يستحق أكثر من سؤال لكي نقترب منه ولكن نتفق معك أن القطاع السينمائي يستقطب عددا كبيرا من الناس وربما يرجع هذا للبعد الجماهيري وللبعد الديموقراطي للسينما كذلك. فالكل يشاهد نفس المشاهد ونفس اللقطات... علي العموم فالموضوع يستحق الكثير من النقاش... لكن ما نريد أن نخلص اليه هو أن الكثير من الفلاسفة والمفكرين في الغرب تساءلوا عن ظاهرة السينما. لأن السينما ظاهرة إبداعية وفنية وبشرية. كيف تصوغ كلام الناس وتصورا جسادهم وتعكس معاناتهم بطريقة تختلف عن الشعر وعن الرواية وعن المسرح... هذه الأسئلة لم يطرحها المفكرون العرب ؟ هذا إذا سلمنا جدلا أن المفكرين العرب يستطيعون أو يقومون بصياغة الأسئلة. هذا هو الهاجس الذي نريد أن نصل اليه من خلال هذا السؤال :

كيف تنظر الى هذا الأمر بحكم انتمائك لوطن جعل من السينما جزءا مكونا لكيانه الثقافي؟

ـ كمال رمزي : في السينما كما في الثقافة. هناك السائد وهناك المتغير. من الممكن أن يؤثر مقال في الناس ومن الممكن أن تؤثر قصيدة في البعض. لكن فاتن حمامة هي الأكثر تأثيرا وعماد حمدي هو الأكثر حضورا. فالنظرة التي نظرت بها السينما للمرأة والتي سادت خلال عدة عقود ككيان مستكين، طريقته في الحياة هي الميل الى البكاء والاستسلام. هذه النظرة ليست تعبيرا عن وضع ولكنها تدشين لوضع المرأة في البلاد العربية. ولو حدث أن قدم مفكر سينمائي فاتن حمامة بشكل يختلف عن الشكل الذي ظهرت به لتغير الكثير من أوضاع المرأة العربية في مرحلة مبكرة عن المرحلة التي تغيرت فيها بالفعل. نفس الشيء بالنسبة لعماد حمدي الذي ظل لفترة طويلة يمثل فتى الشاشة أو الفتى النموذجي. فعماد حمدي كان هو التعبير السينمائي عن مصطفى لطفي المنفلوطي الذي يظل عنده الماضي أقوى من الحاضر والحاضر أقوى من المستقبل. فقد كان الوفاء بالنسبة له، كما هو الشأن بالنسبة للمرأة يأخذ معني سلبيا. معني عبادة الموتي والحياة في ظلهم وعدم رفض الموروث والسائد. فالسينما كانت جزءا من الثقافة العربية. وكما أن في الثقافة استثناءات فكذلك الشأن بالنسبة للسينما. هذه الاستثناءات تتغير في ظروف معينة ومع أجيال متوالية. فصورة المرأة مثلا بعد ثورة يوليو اختلفت عن الصورة التي كانت لها قبل هذه الثورة باختلاف إحسان عبد القدوس عن يوسف السباعي ومحمد عبد الحليم عبد الله وكلاهما يمت بنسب الى مصطفى لطفي المنفلوطي ـ لننظر الي بعض الكلاسيكيات مثل «أنا حرة» التي تقدم فتاة ربما من المرات القليلة التي تجرؤ علي طرح الأسئلة. فكل مرحلة لها أبطالها، وفي المرحلة التي تليها لا بد وأن يتقدم أبطال جدد ربما بصعوبة ولكنهم يتقدمون ليقدموا على الأقل محاولة للانفلات من السائد والموروث وربما أستطيع مواصلة القول بأنه الآن مع الانتعاش النسبي للحركة الشعبية والحضور الشعبي أصبح حتي شكل النجوم يختلف عن الماضي. لم يعد النجم ذلك الشاب الجميل الذي يمسك بسلسلة مفاتيح ويركب السيارة... ولكنه أصبح يرتدي بنطلون الجينز وفانيلا لا يكاد يغيرها مثل عادل إمام أو أن شعره لم تمش فيه أسنان المشط مثل أحمد زكي أو شخص يطلب العدل مثل نور الشريف في الكثير من أفلامه. فهناك دائما تغيرات ويقوم النقد في الكثير من الأحيان بحماية هذا التغيير وتوجيهه بشكل ما والوقوف الي جانبه وتفسيره لكي يزيد الأمور وضوحا بالنسبة للمتفرج وربما بالنسبة للمبدع أيضا. هنا يتجلى الدور المضياء للنقد.



أحمد زكي

ـ م. ن. أفاية : هل تتفقون بحكم اهتمامكم النقدي مع من يقول بأن ما يوجد في الوطن العربي هو السينما المصرية، أم أنكم تعتبرون أن هناك سينما عربية لها هويتها التي تختلف حسب اختلاف المناطق والأقطار والأساليب ـ كيف تتصورون هذه المسألة؟

ـ كمال رمزي : تعبير «الفيلم المصري» لم يظهر الا منذ سنوات قليلة. وكان يطلق على الفيلم المنتج من طرف مصر سواء داخلها أو خارجها إسم «الفيلم العربي». وهذه التسمية لا تأتي من مجرد كونه يتحدث باللغة العربية ولكنها تأتي من خلال أمرين على درجة كبيرة من الأهمية. الامر الأول أن جمهوره الطبيعي هو الجمهور العربي داخل مصر وخارجها، والأمر الثاني هو أن السينما في مصر كانت تستقطب عددا كبيرا من الفنانين العرب من كل الأقطار العربية. إذا راجعنا أسماء الممثلين والممثلات والمخرجين... سنجد عددا لا يستهان به من غير المصريين. نذكر على سبيل المثال لا الحصر سيدة الإنتاج الرفيع آسيا، بدر لاما وابراهيم لاما، سعاد محمد، نجاح سلام، صباح، فريد الأطرش، هنري بركات... ولم تكن هناك أية حساسية للعمل

في استديوهات مصر ولهذا كان من المنطقي جدا أن يطلق علي الفيلم المنتج من طرف مصر اسم الفيلم العربي. لكن من الأمور الطبيعية ومن الأمور المفيدة أيضا أن تكون هناك مراكز لإنتاج الأفلام في البلاد العربية الأخرى.

ولن يكون هناك أي نوع من أنواع التنافس بين السينما خارج مصر والسينما داخلها. بل بالعكس، إذ أجد أنها ستحقق نوعا من التكامل. وما يزعجني الآن هو تعبير يتداول في الأدبيات النقدية. إنه تعبير «السينما المغاربية» وهو تعبير خطير لأنه جوهريا يعني سينما تقابل - وعلي النقيض - مايمكن أن نسميه لاحقا «السينما المشارقية». فإذا كنا في السياسة نطالب بشكل ما من أشكال الوحدة في الاقتصاد، في التعليم... الخ فمن باب أولى في مجال الفن والسينما أن لا نضع مقابلات من نوع «سينما مغاربية»و«سينما مشارقية».

- م. ن. أفاية : ولكن ألا يعني ذلك أن صيغة «السينما المغاربية» تحيل فقط الي مكان، الي منطقة جغرافية أكثر مما تحيل الى كيان ثقافي متميز. وما وجه الخطورة؟

- **كمال رمزي** : سأقول وجه الخطورة وأنت تدرك ماأعنيه، وربما تلمسه بشكل أو باخر. هناك متاعب بين الحكومات العربية تنشأ وتختفي، ويغذيها باستمرار بعض كتبة الأنظمة في هذا النظام أو ذاك. وتجد أصداء هذه التغذية في قول بعض ضيقي الأفق وسيئي النية أن أحد كوارث الجمهور العربي هو الفيلم المصري. وتجد من المصريين من يقول أن المغرب العربي يريد أن ينتزع مكانة مصر السينمائية. وبتقديري أنه يليق بنا أن نرفض كلا الطرفين تماما. أما عن مسألة الجغرافيا فأجد أن تدشين هذا الخلاف بناء على البعد الجغرافي تدشين من الممكن الرد عليه بإمكانية أن ينتقل الفنان من الجزائر مثلا للعمل في مصر وأن ينتقل الفنان من مصر للعمل في المغرب أو في تونس.. الخ. فهناك مصير مشترك بين الشعوب العربية وهذا المصير ينعكس أيضا على السينما، وسأحاول شرح هذه النقطة. كان هناك في داكار ثلاثة دور عرض تعرض أفلاما عربية أي مصرية. الان لا يوجد أي فيلم عربي يعرض في داكار سواء من مصر أو من خارج مصر وأرى أنه اذا استطاع الفيلم المنتج في تونس مثلا ان يشق الطريق مرة أخرى الي سينمات داكار أو غيرها من البلاد الإفريقية فإنه سيفسح المجال الى الفيلم المنتج في مصر والعكس صحيح. والمسألة هنا ليست مسألة ابعاد جغرافية ولكنها مسألة وحدة مصير هذه السينما وأنه من الممكن أن نتكامل اقتصاديا وفنيا وبشريا وجماهيريا لنصبح أقوى وأشد تأثيرا وأكثر اكتمالا.

- م. ن. أفاية : هل ما تقوله بصدد الحديث عن المصير المشترك وعن التكامل التقني الفني والبشري والفكري... الخ يدخل ضمن ما يمكن تسميته بتصور مستقبلي. فيلاحظه المرء هو أن الأفلام المنتجة في المغرب العربي لا تشاهد ولا تستهلك في مصر. لماذا ؟

- **كمال رمزي** : في بداية السبعينات قامت جمعية نقاد السينما المصريين بتنظيم بانوراما للأفلام الجزائرية. وقدمت هذه الأفلام في العديد من دور العرض وحققت نجاحا فائقا. وقد استقبلها قطاع لا يستهان به من الجمهور استقبالا حماسيا يليق بها بالفعل. لكن هذه المحاولة لم تتكرر مرة أخرى. فهناك العديد من الأسباب التي تدخلت لمنع الأفلام المنتجة في المغرب العربي من العرض داخل مصر وربما منعتها نفس الأسباب من أن تعرض داخل الأقطار التي أنتجتها. ويسأل عن هذا الموزعون، فدور الموزع في البلاد العربية دور إن لم نقل هو من أسوأ الأدوار فهو من أخطرها لأن هذا الموزع يتحمس لتوزيع فيلم من نفايات الأستوديوهات الأوروبية أو الآسيوية أكثر من تحمسه لتوزيع فيلم من إنتاجه الوطني ناهيك عن إنتاج دولة شقيقة وهذا الوضع ليس موجودا خارج مصر فقط ولكنه موجود خارجها وداخلها أيضا. إذا سرت في شوارع دمشق أو القاهرة أو الرباط ووقفت أمام دور العرض فستجد مجمل الأفيشات أفيشات أفلام من الدرجة الثانية أو الثالثة. فالموزع وصاحب دار العرض هما المسؤولان عن هذا التردي في توزيع الأفلام العربية داخل الأسواق العربية. ولا أريد أن أكون مغامرا وأقول أنه سلوك أقرب الى الخيانة. فإذا كانت المؤسسات العربية الكبيرة التي تجمع مجموعة أقطار في شكل من أشكال الوحدة قد اتفقت فيما بينها على أن تكون السينما جزء من عملها علي تدعيم أواصر العلاقات وذلك عن طريق عرضها في هذه البلاد وتبادل المنتجين أفلامهم مع بعضهم البعض فإن هذا المسلك سيمكن من عرض الأفلام المنتجة في المغرب العربي في

المشرق العربي وبالعكس. وأقول أن الكثير من الأفلام العربية الجيدة تعرض لأول مرة. فكيف لم تصل هذه الأفلام الى الجماهير، هنا يسأل الموزع المغربي...

**ـ م. ن. أفاية :** سبق لهذه الأفلام أن عرضت في مدن أخرى...

**ـ كمال رمزي :** عرضت عرضا تجاريا... ؟ وجميع هذه الأفلام... ؟

**ـ م. ن. أفاية :** البعض منها...

**ـ كمال رمزي :** لكنني أعتقد أن الأفلام المهمة لم تعرض عروضا جماهيرية من خلال موزع، ونفس الوضع بالنسبة لمصر. الموزع لا يريد أن يشتري الا فيلما رديئا بثمن بخس يحقق من ورائه أكبر مكسب ممكن. وأعتقد أنه إذا عرض فيلم مثل «وشمة» أو «ابن السبيل» أو أفلام الأخضر حامينا مثل «يوميات سنوات الجمر» أو الفيلم التونسي «عزيزة» فإنه سيجد جمهوره وسيربي هذا الجمهور ويعوده على اللهجة وعلى الطبيعة وسيقربه من هذه الأعمال بشكل أكبر.

**ـ م. ن. أفاية :** ذكرت هذه الأفلام وبحكم اهتمامك بالسينما العربية بشكل عام ومشاركتك في مجموعة من اللقاءات والمهرجانات. كيف تنظر كناقد للسينما المغربية من حيث خصائصها الفكرية والجمالية. وهل يمكن القول بأن هناك عناصر أو خصائص تميز الفيلم المغربي عن نظيره المشارقي وعلى أي صعيد.

**ـ كمال رمزي :** في الأفلام المنتجة في مصر تلعب الحكاية دورا كبيرا. والقص الروائي هو السائد. وهذا القص يتطلب شخصيات. ولهذا فليس من باب المصادفة أن تجد الممثل في السينما المصرية نجما، وقد تعود الجمهور العربي محلي هذه الأفلام بدرجة كبيرة. أما في الأفلام المنتجة في المغرب العربي وبالتحديد في الأفلام الجزائرية نجد أن الاهتمام بالصورة اهتمام ملفت للنظر : التكوين والتصوير والألوان... كما أن هناك نفحة حداثة تجدها متوفرة في الأفلام المنتجة في المغرب العربي أكثر مما هي عليه في الأفلام المنتجة في مصر. وربما لن تجد نجوما بالمعنى المتفق عليه في أفلام المغرب العربي وربما يرجع لهذا أحد أسباب عدم توزيع هذه الأفلام بشكل واسع. فمن الممكن أن يبيع المنتج فيلمه على أساس أنه فيلم لفريد شوقي أو لنور الشريف ولكن من الصعب أن

تبيع فيلما باسم مخرجه بالنسبة للمغرب العربي. صناعة النجوم في استوديوهات القاهرة لها مشوار طويل وطابور يمتد من عماد حمدي الى رشدي أباظة الي أحمد رمزي الى عادل إمام... هذا لا يتوفر بنفس الدرجة في أفلام المغرب العربي، فلو تحقق نوع من التوازن والتكامل بين الطرفين لأصبح الأمر علي درجة كبيرة من الغنى ومن الثراء. ولهذا قلت لك في البداية أنه لو تحقق شكل أكثر فاعلية وأكثر ارتباطا بين الفنانين في المغرب العربي والمشرق العربي لكان من الممكن أن تنتج أفلام أكثر قوة من الأفلام المنتجة في المشرق وفي المغرب. ودعنا نحلم... لو أصبح رأس المال والإنتاج مشتركا ولو أصبح الفنانون والفنيين مشتركين وليكن المخرج أيا من كان، سيصبح للفيلم - إنتاجا وتمثيلا ورؤية ولغة - سمة عربية أكثر عروبة من الأفلام المنتجة في المشرق العربي أو المغرب العربي. أحد الفروق أيضا بين السينما في المشرق والسينما في المغرب هو أن الإنتاج في مصر ضخم جدا من الناحية الكمية غير أنه في المجمل أفلام لا يرضى عنها المصريون أو غير المصريين فيما عدا خمسة أفلام أو ستة أفلام مميزة تنتج كل عام. في المغرب العربي ندرة في عدد الأفلام المنتجة. وهذه الندرة ندرة مخيفة وتزداد مع السنين. فمن الأمور العصية على الفهم بالرغم من أية تفسيرات قد تقوم أن نجد أن المغرب مثلا كان ينتج سبعة أفلام في العام منذ سنوات طويلة وأنه الآن ينتج فيلما أو فيلمين. فمهما كانت التفسيرات فهناك شيء ما أكبر من هذه التفسيرات. فعدم مواصلة الإنتاج السينمائي في المغرب يهدد صناعة السينما التي كان من المفروض ومن المنطقي أن تنهض أكثر من هذا. وأعتقد أنه بنهوضها ستعزز أفلام المشرق العربي وليس الأمر أمر منافسة ولكنه أمر تكامل.

**- م. ن. أفاية :** هناك من المصريين من يقول بأن الوضع الحالي على صعيد توزيع الصور الفيلمية في العالم العربي هو وضع منطقي... وأن هذه الحالة حالة تاريخية مبررة بحكم أنه في العالم العربي كان هناك دائما مركز... فمصر الآن هي المركز الثقافي للثقافة العربية بشكل عام ومن بينها السينما. الي أي حد تتفقون مع هذا الرأي ؟

**- كمال رمزي :** دعني أسألك : هل التاريخ قدر ؟ التاريخ ليس قدرا. وقبل أن توجد السينما في مصر لم تكن هناك سينما في مصر. فما أريد أن أقوله هو أن السينما لم تظهر فجأة في مصر أو لم يلق بها من السماء الى مصر، ولكنها جاءت إثر المحاولات الدؤوبة الطويلة. وهذا الوضع ليس استثنائيا لأنه من الممكن أن يكون موجودا في بقية الدول الأخرى. والإنتاج الجزائري كان كثيفا وجادا ومميزا في فترة من الفترات ولكنه للعديد من الظروف تقهقر من الناحية الكمية. وحتى بالنسبة لما قلته بأنه كان هناك دائما مركز فأنا لا أتفق مع هذا لأن نهوض أي مركز كان يأتي نتيجة نهوض عام. ففي فترات الازدهار، لم يكن هذا الازدهار في منطقة واحدة وبقية المناطق العربية الأخرى خراب. بل بالعكس كان الازدهار موجودا في المنطقة العربية كلها وربما كان مجسدا أكثر في بعض المناطق. ونفس الأمر بالنسبة للسينما، إذ أرى أن تدهور السينما المصرية يؤثر بالسلب في بقية الإنتاج السينمائي العربي والعكس صحيح أيضا، فلو توقفت جميع الأقطار العربية عن الإنتاج السينمائي فسيصبح الإنتاج المصري السيء هو السائد. وليس هناك أية حتمية في ظهور السينما في مصر واستمرارها في هذا البلد. لقد حدث أن وفد العديد من الفنانين العرب الي السينما المصرية ولمعوا فيها كنجوم ومن المنطقي أن يتكرر هذا الآن. ولا أريد أن يفهم من هذا أني أطالب بأن يأتي كل فنان يريد أن يعمل بالسينما الى حرص، بل العكس أرى أن من حق أي فنان من أي بلد عربي أن يعمل في مصر ومن حق أي مصري أن يعمل في السينمات خارج القطر المصري. ومن أكثر الأفلام إكتمالا الأفلام التي أنجزها بعض المخرجين المصريين خارج مصر. فالمسألة أقرب الي الأواني المستطرقة اذا ارتفعت في جزء ارتفعت في بقية الأجزاء وبالعكس.

**- م. ن. أفاية :** نرجع قليلا الي الوضع النقدي في الفكر العربي. ولنحدث على سبيل الحلم كما سبق أن أشرت : هل يمكن تصور وضع نظرية نقدية جمالية عربية لمقاربة الفيلم العربي.

**- كمال رمزي :** هناك دور للناقد السينمائي في العالم النامي - دعنا لا نستخدم كلمة العالم المتخلف - هذا الدور ليس دور من يجلس خلف طاولة ليكتب رأيه في فيلم. ولكنه دور من يعمل على المشاركة بشكل ما في صيغة هذا الفيلم ليس عن طريق العمل فيه ولكن في أداء رأيه في مراحل إنجازه وإبداء وجهة نظره للمخرج كما أنه من الممكن أن يشاهد هذا الفيلم قبل

مونطاجه الأخير. فليكن هذا النوع من التعاون هذا في البداية ثم عليه في مرحلة تالية بعد أن يقدمه ويشرحه ويشاهده مع الناس. في هذه الحالة سيفهم الكثير وسيعلم الكثير. هذا عن دور الناقد أما عن تكوينه فاعتقد أنه بلا استعادة التراث النقدي للفنون الستة السابقة للفن السينمائي فإنه لن يفهم لغة السينما بشكل واضح وأنه إذا لم يستفد من الكتابات النقدية الأوربية فإنه سيفوته الكثير. وأكيد أن كيفية التكوين وكيفية العلاقة بين الموسيقى التصويرية وبين الشخصيات التي تتحرك على الشاشة ودور المؤثرات الصوتية في الفيلم... كل ذلك من الدروس المعروفة عالميا ولا أعتقد أن هناك نظرية عربية من الممكن أن تأتي بشيء آخر غير ماتفق عليه وغير ما تعرفه البشرية كلها. فعندما يظهر شخص على الشاشة في أي فيلم من الأفلام وهو يتشاجر مع شخص آخر وهذا الآخر يرفع سكينا مثلا ثم ينتقل المخرج الى مشهد آخر يظهر فيه شخص يذبح دجاجة فإن أي متفرج في العالم سيفهم أن أحد الأشخاص قد قتل الآخر. هذه لغة عالمية وليست لغة قاصرة على شعب دون الآخر. إذن فعلي المخرج أن يستفيد من التراث ولكن يبقى موقفه السياسي وفهمه لتاريخه وفهمه للظروف الاجتماعية داخل وطنه وموقعه من كل هذا ومن خلال ذلك تصبح له معاييره الخاصة المستمدة من الدروس العامة المتفق عليها في العالم كله. لكن أن تكون هناك نظرية نقدية عربية بالنسبة للسينما فلا أعتقد أن هذا وارد.

لقطة من من فيلم «الأراجوز» للمخرج هاني لاشين
من الأفلام المشاركة في الملتقى الرابع للسينما الافريقية

# عاطف الطيب والموجة الجديدة في السينما المصرية

احسيفيظ محمد

- **سؤال** : الأستاذ عاطف... المعروف أنك تنتمي الى جيل من السينمائيين، اتفق النقاد والمهتمون علي أن هناك ملامح مشتركة بين كل مخرجي هذا الجيل، مما يمنحه تميزه قياسا الى الجيل السابق... أنا أود أن تشير من وجهة نظرك الخاصة لأهم الملامح التي تشترك فيها هذه الموجة الجديدة؟

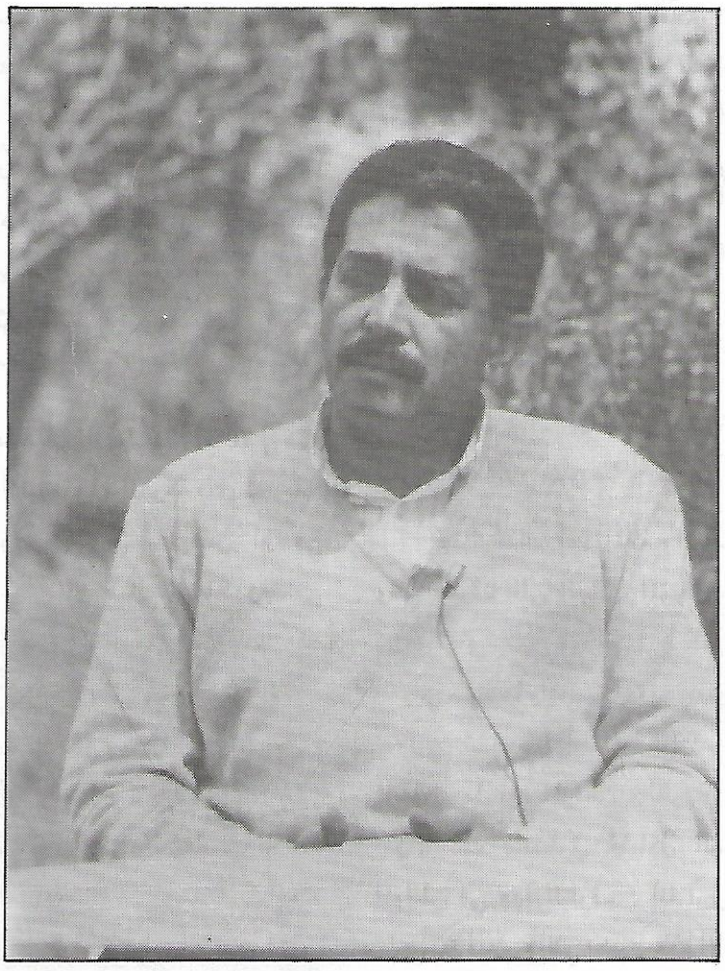
- **عاطف الطيب** : أهم هذه الملامح هو ارتباط هذه الحركة بكل مجريات الأمور، سواء في داخل مصر أو في خارجها، بمعنى أن هناك ارتباط وجداني وارتباط سياسي يجعل معظم أفلام هذه الحركة غير بعيدة عن الحس الشعبي للناس، وارتباط الناس بأفلام هذه الحركة سواء استهجانا أو إعجابا... فهذا في حد ذاته يمنح لوجود هذه الحركة طابعا لم يكن للأفلام القديمة (باستثناء أفلام يوسف شاهين، صلاح أبو سيف، كمال الشيخ، كامل التلمساني، فهذه أسماء تستثني بالطبع). أيضا، أحد هذه الملامح المهمة جدا، أن لكل مخرج طابع خاص يمكن أن تصنف أفلامه به، بمعنى أنه لو تكلمنا مثلا عن رأفت الميهي فسنجد أنه ينهج نهجا أقرب الى «الفانطازي» .. لو تكلمنا عن خيري بشارة فسنجده شديد الارتباط بالبحث في الجنور... محمد خان : نجد حمالياته السينمائية تجعل من أفلامه نوعا من التفكير الخالص للسينما... نجمع كل هذه الملامح ونجد أن هناك تكاملا يطبع هذه السينما المصرية الجديدة.

هناك أيضا الاهتمام بالمد الثقافي العربي وتأثيره على السينما المصرية وتأثير السينما المصرية فيه، فهذا كان أهم ما يشغل معظم مواضيع هذه الأفلام، والوقائع التاريخية التي تؤكد هذه العلاقة كانت موجودة بشكل كثيف في أفلام كثيرة مثل «سواق الاتوبيس» وزوجة رجل مهم «وأحلام هندوكاميليا» و«الطوق والأسورة»... بحيث أن المتفرج العربي لم يعد بإمكانه القول أن الفيلم المصري يعالج مشكلة مصرية بحتة، ولكن من المؤكد أن هذه المشكلة - التي تناقش من خلال الفيلم المصري - لها تأثير على المواطن العربي أينما كان وجوده.

هناك كذلك، أحد الملامح الهامة جدا ألا وهي تطرقنا الى الجانب المسكوت عنه من قبل، أعني التطرق الى مشكلة الإنسان العربي سياسيا واقتصاديا واجتماعيا، بمعنى أنه حين تخضع مواطنا ما لظرف ما ومدى التفاعل ما بين المواطن والظرف، فإنه من المؤكد أنك ستتطرق لمشاكل السلطة مع المواطن في هذا الظرف... أنا أرى أن هذا ملمح من الملامح التي تكسب هذه الأفلام نوعا من الجرأة يراها البعض وقاحة وهي جرأة في التعبير وإصرار على هذه الجرأة الي الآن.

- **سؤال** : ما سر هذه المفارقة : إذ في الوقت الذي نجد فيه هذه الملامح المشتركة التي تحدثت عنها، تجمع بين كل مخرجي هذه الموجة، الا أنها لا تطمس خصوصية وتميز كل مخرج ؟!

- **عاطف الطيب** : في رأيي أن تميز مخرجي هذه الحركة عن بعضهم، هو بالذات ما يمنح لهذه الحركة نفسها غنى وثراء إنسانيين، بمعنى أن منهجي (ولنقل بشكل مجازي) في التفكير الجمالي، مختلف عن التفكير الجمالي لرأفت الميهي.. وأنت لا يمكنك



عاطف الطيب

أن تستهجن أو تستحسن هذا أو ذاك، إن طبيعة القضايا التي نتناولها في أفلامنا نجد لها الشكل الفني، أو التكتيك الجمالي المناسب. فهذا في رأيي لا يخلق مفارقة، بل يولد ثراء وغنى بين أفراد هذه الحركة، لكن الملمح الأساسي الذي يجمع كل هؤلاء هو الأرضية الواقعية في التفكير وهذا ما لا يمكن تغافله.

**ـ سؤال** : نعلم أنك قد عملت كمساعد مخرج مع يوسف شاهين وشادي عبد السلام... ماعلاقتك أنت، وبشكل أعم ما علاقة كل أفراد الموجة الجديدة المصرية بجيل الرواد علي المستوى الابداعي.. يعني هل هناك انفصال أم هناك امتداد ؟

**ـ عاطف الطيب** : سأتكلم عن هذه العلاقة، بدءا من متابعتنا لأفلام الرواد، فلقد كان هناك تحمس لأفلام هؤلاء الرواد : صلاح أبو سيف، يوسف شاهين، كمال الشيخ في بعض أفلامه، كامل التلمساني، حسين كمال... (وبالطبع لا بد أن نميز شادي عبد السلام عن كل هؤلاء)، فحماسنا لأفلام هؤلاء الأساتذة كان نابعا من أنهم يصنعون أفلاما متميزة عن الأفلام السائدة في هذه الفترة، سينما تخاطب وجداننا وعقولنا بشكل يدفعنا إلى أن نصبح مختلفين عما نحن عليه، هذا اثمر أنه عندما وجدت علاقة التلمذة مع يوسف شاهين وصلاح أبو سيف في معهد السينما، كان لدينا الكثير من التساؤلات الهامة عن تحليل لقضية ما، تطرح من خلال الفيلم أو من خلال أسلوب التفكير عند هؤلاء الأساتذة.

للأسف الشديد، أنا لم أعمل مع صلاح أبو سيف وإن كنت قد تتلمذت على يديه بالمعهد العالي للسينما ... بالمقابل عملت مع يوسف شاهين كمساعد مخرج في فيلم «اسكندرية ليه»، والحقيقة أن محكي العملي أضاء لي الكثير من النقط المظلمة التي تشغل المرء في سينما يوسف شاهين : منها مثلا التنظيم الشديد في التفكير، ومدى اهتمامه الدائم بموضوع فيلمه، والديالكتية المتواصلة ما بين موضوع هذا الفيلم وما يحدث من أحداث عامة في نفس وقت صنع الفيلم، هذا أضاء الكثير من الحاجات التي لم أكن متنبها لها عند شاهين، اضافة الى طبيعة العمل وطبيعة تكنيك يوسف شاهين وكيفية تنفيذه الخ... ودلالة العمل في فيلم «اسكندرية ليه» كانت منعكسة عندي أن على الاهتمام بعناصر أخرى وأن الاهتمام بالجماليات يجب أن يكون في حدود ما يؤكد مضمون الفيلم.

**ـ سؤال** : هذا الكلام يسمح لي بإثارة قضية تتعلق بطبيعة أفلامك، أعنى اعتمادك على الحكي المسترسل والحدوتة، هل ذلك نتيجة ضغوط انتاجية أم هو اختيار جمالي واعي ؟

**ـ عاطف الطيب :** لا، لا.. صحيح أنه قد أطلق علي مجموعة أفلامي أفلام الاعتماد على الحدوتة، لكن هناك سياق يجمع مجموعة من الأحداث والشخصيات تجعل درجة اهتمام المشاهد بالقضية التي أطرحها اهتمام شديد جدا، وأنا لا أرى أن هناك تنازل تجاري.. لكن ربما طبيعة حكيي للسينما مرتبط أشد الارتباط بطفولتي حيث كنت أحب الإنصات للحواديث، ومرتبط بمشاهداتي المستمرة للسينما، فأنا أحب مشاهدة الأفلام التي تؤثر في وجدانيا. فكان من الضروري أنه عندما أصنع أفلام أن يصبح هناك اهتمام بتفاصيل وقائع ما يحدث، بعني أن هناك حدثا ما، وعلي أن أكون أمينا في تقديم تفاصيل هذه الواقعة بشكل يؤثر ويحفز وعي المتفرج نحو القضية التي أطرحها، لذلك كان اهتمامي بتفاصيل الحكاية.

أعود الآن إذا سمحت، الى سؤالك السابق لأتكلم عن علاقتي بشادي عبد السلام فأنا أري أن شادي عبد السلام هو أحد أهم خمسة مخرجين في العالم، يعني أنه إذا ذكرنا كوروساوا، روسوليني، أو رسون ويلز... سنجد شادي ساهم في تطوير السينما في العالم الثالث، بفيلم واحد وهو ما لم يستطع كثيرون من خلال أفلام عديدة القيام به.

شادي عبد السلام من خلال تأمله الشديد، ومن خلال اهتمامه بالاحتكاك الحضاري بين الثقافات المختلفة، أسس نظرة الى المستقبل، فرغم تقديمه لمواضيع ذات صبغة تاريخية، فإن اهتمامه بالمستقبل أكبر، ولعل هذا ما يميزه، وهو أنه يرى المستقبل بعين مختلفة جدا عن الذين حوله، وكان شغله الشاغل هو العلاقة ما بين الجذور والواقع وما سيحدث، ولقد كان معظمنا متأثرا بهذا النهج في التفكير الى الآن.

وإذا كان المرء يدين بفضل لأحد، فشادى هو أول من أدين له، من خلال عملي معه ومن خلال محاوراتي المستمرة معه ومن خلال صداقتي معه. إن شادي عبد السلام يعتبر أحد الشخصيات المصرية التي أثرت في مبدعي الفنون المصرية والعربية بشكل لم يستطع أحد القيام به.

**ـ سـؤال :** لنتكلم الآن عن البنية الإنتاجية في مصر، والتي تتميز حاليا باكتساح الانتاج الخاص وانقضاء عهد

القطاع العام الذي ولى، وهل لك أن تعلق لي علي رأي لصلاح أبو سيف يعتبر أن مصير السينما الجادة لن تقوم له قائمة الا في حضن القطاع العام باعتباره يفسح مجالا أكبر للابداع.

**ـ عاطف الطيب** : أنا أختلف مع صلاح أبو سيف في قوله بأن القطاع العام يتيح حرية كاملة في التعبير.. هناك الكثير من الأحداث التي حدثت أثناء صناعة السينما عن طريق القطاع العام منها أنه لم تكن هناك حرية للتعبير...

**ـ سؤال** : من الزاوية السياسية ممكن. ولكن المقصود أن في القطاع العام لا تطرح المردودية التجارية بحدة وبالتالي يمكن للطاقات الابداعية أن تتفتح بعيدا عن ضغوط الربح التجاري الذي يستلزمه القطاع الخاص

**ـ عاطف الطيب** : منظور القطاع العام الذي ننادي به الي الآن، هو أن الدولة يجب أن تتيح الفرصة دوريا لخمسة أفلام طويلة، وخمسة مخرجين جدد وخمسة كتاب سيناريو جدد وخمسة مديري تصوير جدد... بحيث تصبح المردودية التجارية لهذه الأفلام غير واردة... وإذا كان من دور للقطاع العام فهذا هو ما يجب القيام به، أي تقديم من يستحق أن يقدم بشكل ليس فيه ضغوط تجارية أو سياسية. ولكن معظم إنتاج الحركة الواقعية الجديدة في مصر كان من خلال القطاع الخاص، وهذا ليس دفاعا عن القطاع الخاص، ولكن في رأيي أن من يريد صنع سينما لها دلالتها، فذلك لا يتم عن طريق القطاع الخاص ولا القطاع العام، ولكن عن طريق إرادة صناع هذه السينما.

القاهرة الآن تصنع حوالي 70ـ80 فيلم في السنة مؤكد أن بينها أفلام جيدة، سنة 90 مثلا هناك ليس أقل من 15 فيلم جيد كلها انتاج خاص. هذا راجع لأن مخرجي هذه الأفلام لهم تميزهم، البعض عاني كثيرا في محاولة صنع فلم ولكنه صنعه ! أنا لا أومن بالضعف الانساني في صناعة السينما.. أنا لا أومن بأن شخصا تفرض عليه قيود ويصنع سينما بالرغم عنه... إذا كنت تريد القيام بسينما لها طابع خاص، فإنك تستطيع ذلك وليس هناك حلول وسطى.. فمادامت السينما تعني شيئا بالنسبة لك، مسألة وجود أو اختيار، فأنت إما تصنع هذه السينما أولا... ولا أفهم كيف أعلق مشاكل خاصة بدعوى أو الدولة لا تريد مساعدتي، فأنا أصطدم بالدولة وبفكر الدولة من خلال الرقابة، فمابالك لو أن الدولة نفسها تمنحني المال لكي أشتغل ؟!

**ـ سؤال** : أريد الآن أن أطرح عليك ملاحظة أثارتني من خلال مشاهدة أشرطتك، وتتعلق بالحضور الدائم للممثل «نور الشريف في جل أعمالك، ونحن نعرف أن مسألة تفضيل ممثل معين لها دلالتها عند بعض كبار المخرجين، أفكر الآن في علاقة «مارتن سكورسيزي» ب « روبرت دي نيرو»، ما هو سر هذا التعامل مع نور الشريف؟

**ـ عاطف الطيب** : أنا ونور الشريف من نفس العمر، وصداقتنا ممتدة حتي من قبل اشتغالي بالاخراج، فقد كان طالبا بمعهد الفنون المسرحية، وأنا كنت طالبا بمعهد السينما، كان هو في فريق كرة القدم للفنون المسرحية وكنت أنا في فريق الكرة بمعهد السينما، فالخلفية الانسانية والخلفية السياسية هي التي كانت تحكم علاقة نور الشريف باختياراتي.

أيضا هو أحد الممثلين القلائل الذين يدركون جيدا ما هي طبيعة عمل المخرج أثناء التنفيذ، كذلك وعي نور الشريف يجعله مدركا لأهمية الموضوعات التي تقدمها هذه الحركة وأفلامي بالذات. لذلك عمل معي نور الشريف 6 أفلام من مجموع 14 فيلما تمثل فيلموغرافيتي. وهناك أخيرا الارتياح الشخصي، فأنا أرتاح للعمل معه، وهو يرتاح لذلك أيضا، مما يؤدي إلى الانسجام ويخلق سينما لها مذاق خاص.


**ترقبوا صدور**

**العدد القادم**

**12**

**من مجلتكم**

**دراسات سينمائية**

**خلال شهر يوليوز**

# دراسات سينمائية

مجلة

## الجامعة الوطنية للأندية السينمائية بالمغرب

عنوان المراسلة :

ص. ب. 377

القنيطرة

---

## الاشتراكات

(ستة اعداد)

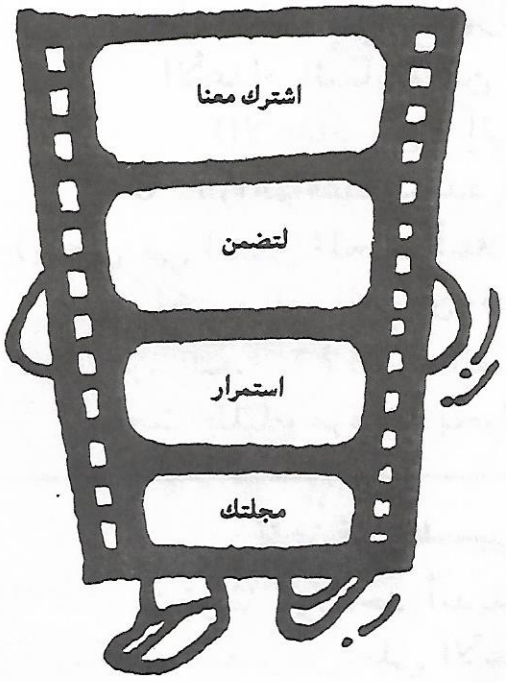
منخرطو الأندية : 40.00 د

اشتراك عادي : 50.00 د

المؤسسات والأندية : 60.00 د

اشتراك تشجيعي : غير محدد

**أيها القارئ، مجلتك تعتمد 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

# عـــرض خـــاص

هل ترغب في الحصول على
الأعداد السابقة من المجلة
(الأعداد من 1 إلى 10)
8 دراهم فقط للعدد الواحد
(يدخل في الثمن المحدد أعلاه أجور البريد)
اكتب إلى العنوان التالي :
ص. ب. 377 ـ القنيطرة
ابعث طلبك مرفوقا بحوالة بريدية

---

## للمنخـرطـين

أذا كنت منخرطا في أحد أندية الجامعة الوطنية
يمكنك الحصوص على الأعداد السابقة
بسعر : 7 دراهم فقط.
اطلب الأعداد التي ترغب فيها من المكتب المسير

---

❑ هـل ترغـب في الحـصـول على
مجلد السنة الأولى من المجلة
الثمن : 40 درهما

❑ هـل تـرغـب في الحـصـول على
مجلد السنة الثـانـيـة
الثمن : 50 درهما

ابعث طلبك إلى عنوان المجلة أعلاه
أو اتصل بالمكتب المسير
للنادي السينمائي بمدينتك

## 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.

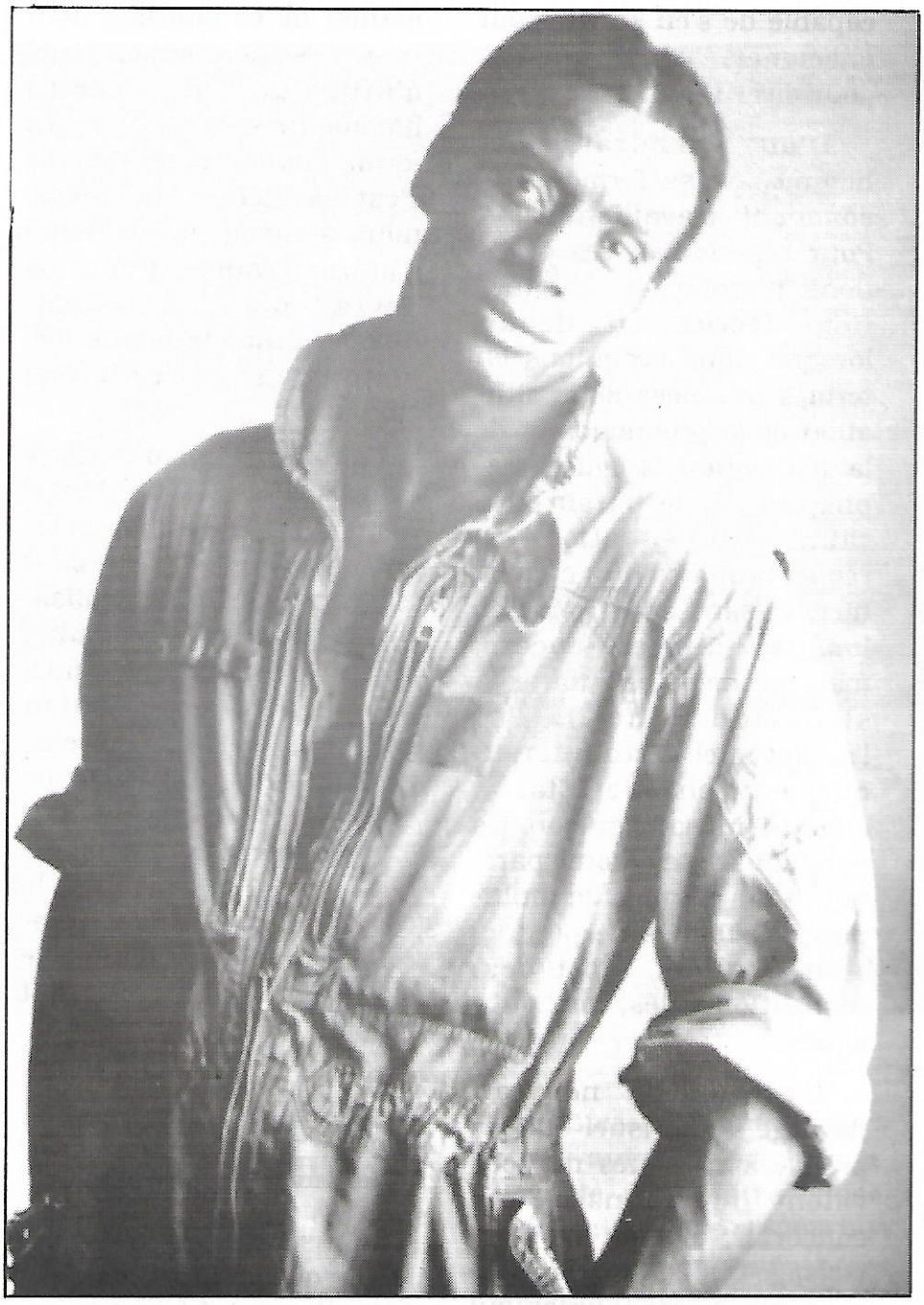
* * *

**انخراطك بأحد 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...



SIDIKI BAKABA Réalisateur du film " Les guérisseurs"

ments, de réaliser, avec une finition techniquement supérieurs, des œuvres comparables à la majeure partie du capital filmique de l'histoire du court métrage en Afrique Noire. Ceci est, encore une fois, autorisé par une véritable révolution technologique -le passage de la pellicule à la bande magnétique- qui s'est imposée d'ores et déjà dans pratiquement tous les Etats africains.

Quant à cet "honnête homme", cet homme "qui aura n'importe quelle bonne formation sauf celle de cinéaste", c'est l'instituteur, c'est le professeur, c'est le journaliste, mais aussi l'artisan, le paysan, la mère au foyer... Le paysan peut devenir le scribe, tous peuvent s'ils ont un message, une information, ou un histoire à délivrer, après une initiation minimale, parler aux yeux et aux oreilles.

De fait, en ce domaine comme ailleurs, il s'agit actuellement d'entrer dans une véritable ère culturelle démocratique, de remplacer, en somme, la personnalité de chevalier solitaire et un peu fantasque du cinéaste africain par la volonté du Citoyen, qui a déjà appris à devenir un homme en apprenant à parler, et qui, ayant également été initié aux langages des images et des sons, tels qu'ils se pratiquent et sont connus autour de lui, peut transmettre ce savoir aux autres.

**P.H.**

Strasbourg, 15 Mars 1990

* * * *

métier ou réalisent leur vocation. Tout ceci s'explique.

## A LA RECHERCHE D'UN CINEASTE HEUREUX

A présent la tentation est forte, non pas de trouver d'autres explications, il est pourtant clair que mille nuance se-raient nécessaires, mais d'entrevoir une autre personnalité de cinéaste africain, donc une autre formation et un autre parcours de réalisateur, car il est entendu que la raison, ou simplement l'instinct de conservation, appelle une alternative et comme une normalisation de la situation du cinéaste qui, après tout, devrait aussi pouvoir être un homme comme les autres...

Ce que nous allons dire maintenant ne concerne donc plus l'artiste d'exception, cet homme étrange choisi par le destin, pour être à la fois l'honneur et la victime de la société, mais un travailleur du cinéma, un homme de sons et d'image, un homme qui saurait écrire en sons et en images des histoires, des discours scientifiques, religieux, moraux, politiques, puis ferait des tableaux vivants et modernes avec des contes anciens, des chansons, des affaires de famille, un technicien épris de son outil, et capable de s'en servir, pour enseigner, pour amuser, pour divertir...

D'où viendrait cet homme, où se formerait-il, comment travaillerait-il ? Pour répondre à ces questions, revenons sur la situation décrite au début, lorsque nous évoquions en termes très négatifs la situation de la production et de la réalisation cinématographiques sur le terrain africain, cette situation est réelle, aujourd'hui comme hier, et sans doute pour de longues années encore, mais ce n'est pas toute la situation de tout l'audiovisuel africain. Pratiquement chaque Etat a aujourd'hui sa télévision, les magnétoscopes sont partout, il y a partout de multiples possibilités de production vidéo, privées, institutionnelles, ou publiques.

C'est ici un nouveau paysage audiovisuel que les premiers cinéastes ne pouvaient ni connaître ni concevoir, et c'est dans ce paysage que l'autre cinéaste a sa place, cet ouvrier qui risque de ne jamais connaître ni les très grands honneurs ni les très grands hôtels, et qui d'ailleurs n'y pensera guère puisque sa formation et sa pratique l'en éloignent.

Quelle sera donc la formation de ce cinéaste heureux ? Nous sommes tenté d'affirmer que cette homme ne sera pas d'abord formé comme cinéaste, car c'est le début du piège, nous sommes même tenté d'affirmer que cet homme devra d'abord suivre n'importe quelle bonne formation, sauf celle de cinéaste...

Mais que disons-nous exactement ? Que le cinéma, ou, mieux, que les langages audiovisuels, pour les candidats à la réalisation, ne doivent plus apparaître comme des fins, des métiers à formation exclusive, mais des moyens, des outils dont l'usage ne doit plus être réservé à une caste fermée, mais, comme l'écriture, le dessin, le chant ou simplement la parole articulée, à n'importe quel honnête qui en aurait besoin.

## LE CHAVALIER ET L'INSTITUTEUR

Nous ne cherchons pas la provocation. Il faut actuellement bien se rendre compte que l'on peut se servir d'images et de sons avec des facilités techniques extraordinaires : il est par exemple actuellement possible, sans grand apprentissage technique et sans immenses investisse-

"ZANE BOKO" de GASTON KABORE

## LA FOI

Voici pour la formation, et pour ce qu'elle entraîne. A deux reprises nous venons de prononcer le mot "foi", nous devons encore en user, car la plupart de ces candidats à la profession de cinéaste le sont par vocation, comme un futur homme ne devient prêtre ou marabout que s'il a la foi et se sent appelé. Presque tous les cinéastes que nous connaissons sont des cinéastes purs, incapables d'être autre chose, incapables de faire autre chose, d'autant que le cinéma est le seul métier qu'ils aient voulu apprendre.

Faut-il chercher l'origine de cette foi ? Il y a certainement la séduction "naturelle" du cinéma - comment résister à ce spectacle qui captive tant les foules !-, mais aussi, et sans doute plus sûrement, parce que l'on fait du cinéma en Afrique depuis trente ans et que l'appel est d'autant plus pressant que les anciens ont ouvert la route et montré quelles sublimes fonctions, politiques, morales et artistiques, le cinéma africain peut et doit assumer.

Nous n'insisterons pas davantage sur ces points, nous savons à présent d'où viennent les cinéastes, où ils sont formés, par quelles voies ils exercent leur

tion du cinéaste africain, ce point de départ qui est aujourd'hui la source, contre quelques joies incommensurables, de si nombreux malheurs et qui, demain, pourrait être différent, avec plus de chances ou de probabilités qu'il n'en faudrait rassembler pour changer la situation d'ensemble de l'industrie et du commerce du film en Afrique.

Troisième Prix de Khouribga 90 ( YAABA)

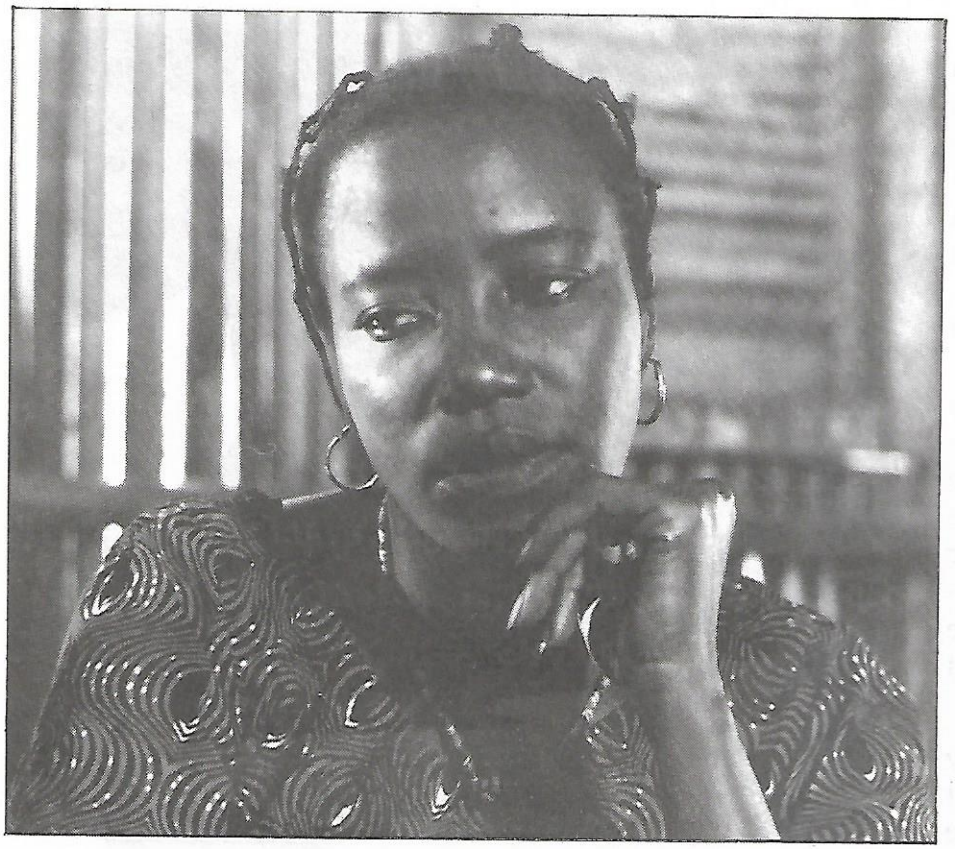
## L'APPRENTISSAGE

Revoici donc la question initiale : comment devient-on cinéaste en Afrique ? quelle est la formation du cinéaste africain ?

Disons tout de même que cette étape de la formation, cette étape d'avant la pratique, d'avant le vécu-même de cinéaste, est la moins problématique, en ce qu'elle est dans la plupart des cas réglée de l'extérieur, puisqu'il n'y a guère de formation proprement dite sur le continent. Le candidat cinéaste doit quitter l'Afrique pour apprendre les bases du métier, mais il la quitte comme un étudiant et non comme un travailleur émigré. On va donc le trouver à Paris, à Bruxelles, à Rome, à la Havane, là où il y a des centres de formation au cinéma, publics ou privés, selon les possibilités de l'étudiants, publiques ou privées, c'est-à-dire des bourses, des aides gouvernementales, ou des moyens personnels, grâce à une situation familiale aisée, ou d'heureuses rencontres.

Actuellement la majeure partie des cinéastes passe par des centres de formation privés, en payant donc, et parfois cher, les études, et en se retrouvant avec un diplôme souvent peu reconnu par les pouvoirs publics. D'où, pour ce cinéaste, la difficulté et l'actuelle quasi impossibilité de trouver un emploi dans un secteur public, d'où, lorsque la foi est vive, et quelle que soit la situation, pour un film, les cinq étapes à haut risque décrites tout à l'heure.

Il en va quelque peu autrement pour l'étudiant boursier formé dans le public, car il lui reste une chance de trouvez plus ou moins rapidement un emploi dans un ministère. Dans ces cas la foi est mise à l'épreuve de la fonction publique, et l'on peut dire que les cinéastes formés ainsi font peut-être moins de films que leurs collègues, mais que s'ils en font c'est en prenant à peu près les mêmes risques.



"BOUKA" : Un film de R. G. M'BALA

laboratoires, peut-être des amis, commencent à le harceler.

Ici, en cette cinquième étape, ce peut être le succès, la fortune, même provisoire, mais il est rare que la mise se retrouve, il est rare que l'exploitation couvre les frais de la production, et rien n'est donc achevé, et l'on comprend qu'il faille à cet homme, après toutes ces épreuves, bien de la sérénité et bien de la témérité, et une foi bien profonde dans sa mission, pour entreprendre, dans ces mêmes conditions, car il n'y a aucune raison pour qu'elles changent, un nouveau projet. Combien seront-ils à passer au second long métrage ? Quelques-un, la minorité des minorités.

## UNE VIE DE TOUS LES DANGERS

Voici donc l'homme, et non pas l'artiste, et voici le travail, et non pas l'art, mais sans l'âme d'un artiste et sans la conviction de faire une œuvre, aucun Africain n'entreprendrait de suivre un chemin si dur, et c'est pourquoi il y a un cinéma africain, contre toute les données objectives qui inciteraient à ce qu'il n'y en ait pas.

Cet homme, quelle que soit la nature de son travail, nous devons à la fois l'admirer et le plaindre. L'admirer, parce qu'il fait ce qu'aucun homme normal, sauf peut-être dans un situation désespérée, ne parvient à faire. Le plaindre, parce que, quel que soit le degré de réussite, c'est aussi toujours un degré d'échec, et qu'il n'aura jamais aucune garantie contre les mille formes que peut prendre la mauvaise fortune. Cet homme, en somme, vit dangereusement, quel que soit son entourage.

Il y a ici, actuellement, pour le cinéaste africain, une véritable fatalité, ou plutôt "comme" une véritable fatalité, car ce destin n'est pas entre les mains d'un dieu prévoyant ou vengeur, aux desseins obscurs interdits à l'intelligence humaine, ce destin s'explique. Et il s'explique d'abord par ce que nous disions de la situation du cinéma en Afrique, qui fait du cinéaste africain un travailleur migrant, puis un représentant de commerce, mais aussi par d'autres raisons, qui font qu'un homme devienne, dans une telle situation, un cinéaste contre vents et marées.

Il nous faut donc à présent remonter les cinq étapes décrites à la forma-

Une nouvelle série, plus stressante encore, est le jeu des festivals. Là il s'agit de prix, d'honneur, ou également de mépris, d'ignorance : le film aura-t-il la chance, en tel festival, de faire partie de la compétition ou non? passera-t-il dans des conditions techniques acceptables? les personnes les plus influentes le verront-elles ? Le festival, si c'est une fête pour le festivalier, pour l'amateur, pour le cinéphile, pour nous, est une torture pour le cinéaste qui présente un film.

Et après ce festival il y en aura nécessairement d'autres, le plus possible lorsque le cinéaste est encore peu connu, parce que cela multiplie les chances du film, parce que les bonnes rencontres sont toujours possibles, mais aussi les mauvaises, les regards qui se détournent, l'indifférence de ceux que le cinéastes considérait parfois comme des amis, des frères.

Ce grand jeu, avec ses hôtels de luxe, ses invitations, les rencontres de hauts responsables, parfois de Chefs d'Etats, peut cesser au bout de plusieurs mois sans résultats concrets tangibles, c'est-à-dire sans que le film ait vraiment trouvé des voies normales et efficaces de distribution.

Timité Bassori, Cinéaste du Côte d'Ivoire (Khouribga 90)

## LE COMMERCE

Et voici, pour la majorité des cinéastes, une cinquième étape, sans grand hôtel, sans billet prépayé, sans comité d'accueil. Le cinéaste va rencontrer des distributeurs et des exploitants de salles, au coup par coup, pour placer son film non plus, comme dans un festival, comme une œuvre, mais comme une marchandise, et le marchand en veut ou n'en veut pas, fixe souvent les conditions les plus difficiles, les moins acceptables.

Pour être sûr des recettes, le cinéaste est parfois à l'entrée de la salle où passe son film, qui avec le caissier, à la fin de la projection, pour faire les comptes, un peu par manque de confiance, par prudence, surtout parce que cet argent il en a véritablement besoin, parce qu'il doit vivre -au cours de ces cinq étapes il a dû s'en inquiéter souvent-, parce qu'il a peut-être une femme, ou plusieurs, et des enfants, et aussi, les cas contraires sont rarissimes, parce qu'il a des dettes, parce que les banques, les

Le réalisateur Suleman Ramadan d'Afrique du Sud

franchies-, le travail n'est pas achevé pour autant, loin, très loin de là, dans la plupart des cas, le cinéaste doit à présent repartir, et reprendre son bâton de pèlerin, y compris dans la mesure où souvent une nouvelle quête est nécessaire : la réalisation terminée se posent en effet toutes les tracasseries de laboratoire, de montage, de mixage, de toute cette post-production sans laquelle il n'y a pas de film.

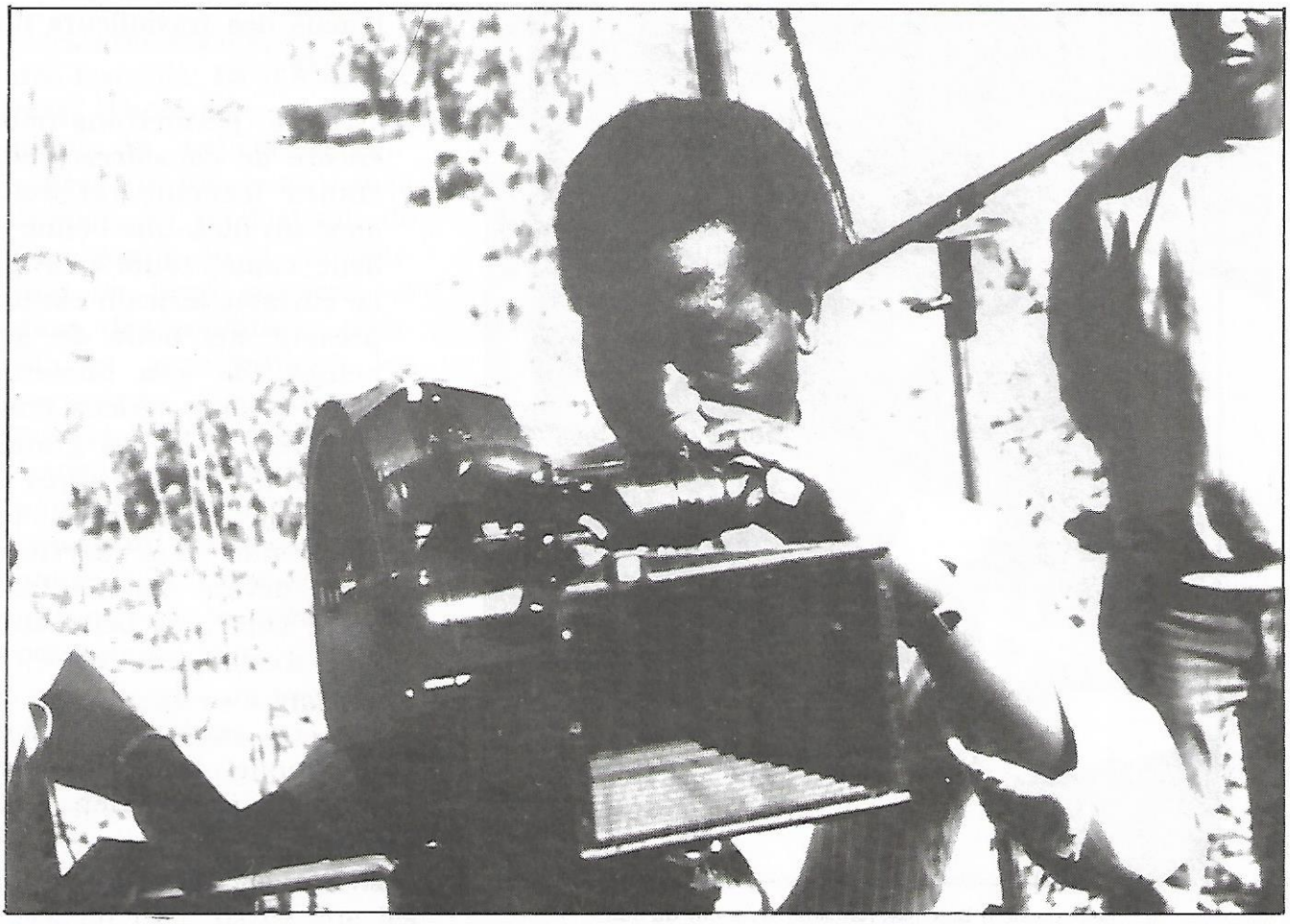
Et ce travail, pratiquement, pour tous les cinéastes africains, se fait en dehors de l'Afrique. Il faut donc retourner là où l'on avait trouvé les sous, à Paris, à Munich, à Bruxelles, ailleurs, c'est un exil qui peut durer des semaines, des mois, au cours desquels l'argent manque souvent, et l'ouvrier-cinéaste doit cependant continuer à vivre et à travailler...

On commence à comprendre en quoi cet ouvrier africain n'est plus tout à fait dans les mêmes conditions que le cinéaste français ou italiens ; si grandes soient leurs soucis ils ne sont jamais des travailleurs immigrés.

Mais permettons-nous encore de considérer cette étapes franchie, et voici donc un film, une bonne et belle copie, toute neuve... Le cinéaste africain est-il à présent au bout de ses peines, de son immense peine ? Nous serions tenté de dire : mais les grands soucis, les grandes affres, la peine la plus grave, les voici non pas derrière, mais devant lui! Ce film, cette copie, si belle soit-elle, n'est qu'une copie, et souvent au sens premier du mot, un exemplaire, à partir duquel tout peut être possible, mais rien n'est joué.

## LE GRAND JEU

Cette quatrième étape est vraiment celle du grand jeu : il faut commencer à montrer son travail fini aux autres. C'est d'abord une série de projections pour la presse, lorsque le cinéaste parvient à les organiser ou à les faire organiser, c'est une nouvelle série d'épreuves, comme des examens de passage, chaque image, chaque idée peut être louée ou dénigrée, le cinéaste va être sensible jusqu'à la manière dont le critique, en train de visionner son film, respire...



G. KABORE : Tournage de "ZAN BOCO"

## LE TOURNAGE

Cependant admettons que notre cinéaste ait la chance de rassembler une bonne partie de la somme calculée pour réaliser son travail, le voici donc dans les conditions de travailler, avec du bon argent, peut-être même avec du bon matériel - que dans la plupart des cas il va louer et importer- et peut-être même avec de bons techniciens -qu'il va également "importer", ainsi que d'une part peuvent l'exiger ses bailleurs de fonds et de l'autre, souvent, sa conscience professionnelle-, mais aura-t-il pour autant réunir les meilleurs conditions de travail ?

L'essentiel reste à faire, c'est-à-dire le film, c'est-à-dire organiser le travail sur le terrain, compter avec les comédiens, souvent non professionnels, les mille aléas de tout travail dans un pays sous-développé, d'où mille fatigues, répétées de jour en jour, de semaine en semaine, quelque fois d'année en année, car il n'est pas rare qu'un tournage finisse par se faire par petits bouts, sur de petites périodes dispersées dans de grands morceaux de temps...

## LA FINITION

Mais admettons encore que notre cinéaste vient d'achever la réalisation de son film - et retenons que voici deux étapes, harassantes, la recherche des moyens et la réalisation

## UN METIER SELON LES CONDITIONS DU TRAVAIL

Il n'est pas du tout sans intérêt de se poser la question de la personnalité du cinéaste africain, cela permettrait par exemple de répondre à une question que se posent de nombreux jeunes : comment devient-on cinéaste ?

On peut commencer par se demander s'il est pertinent de se demander si le cinéaste africain a une personnalité particulière, ou s'il est tout simplement le frère du cinéaste français, américain, brésilien, etc..? Il est clair que cette parenté existe, qui justifie d'ailleurs qu'à Cannes, à Rio ou ailleurs les rencontres sont non seulement possibles, mais fructueuses et exaltantes. Il est clair également qu'au-delà de ces rencontres, on connaît de réels, partenariats de travail, des collaborations efficaces.

Mais les conditions de travail font le travailleur, et dans l'ensemble on ne fait pas du tout du cinéma, en Afrique, dans les mêmes conditions qu'à Paris, à Hollywood ou à Rio.

A ceci on sait qu'il y a une raison fondamentale : en Afrique l'industrie du film est, pratiquement dans tous les Etats, mais surtout dans les Etats d'Afrique Noire, voisine du degré zéro. Si des infrastructures minimales existent ça et là, elles ne génèrent en effet pas pour autant une véritable industrie, car il n'y a de véritable industrie que s'il y a une politique de production et de vente, et l'on sait bien qu'une telle politique, ferme et suivie, est absente dans pratiquement tous les Etats africains, y compris, cette fois, ceux qui sont, du point de vue des infrastructures -les pays du Magreb en particulier- les plus développés.

Le travailleur de cette non industrie cinématographique, le cinéaste africain, nous apparaît donc d'abord, au mieux, comme un ouvrier, un artisan, perpétuellement à la recherche de ses outils de travail. Cette recherche perpétuelle, on sait ce qu'elle signifie : tracasserie sans fin, débrouillardise, compromission, épuisement.

## L'ARGENT

Cela Commence avec le financement : le cinéma, peut-être surtout en l'absence d'industrie, coûte cher. Les idées sont là, l'Afrique est riche de choses à dire, de choses qui n'ont jamais été dites par les cinéastes non africains, et surtout le sous-développement est comme sur-alimenté d'histoires : le ventre qui a faim pleure et crie et le cinéma africain peut être fait de ces cris et de ces pleurs. Mais ces histoires il faut les réaliser, lorsque l'on a le malheur de vouloir être cinéaste, et de ne pas pouvoir se contenter de les composer à la main sur une feuille de papier / ou sur une toile... Commencent donc les tracasseries.

L'absence d'industrie signifie l'ab-sence de producteurs et d'investisseurs, et pour le cinéaste cela signifie un premier voyage, un voyage qui fait penser non à celui d'un homme d'affaires allant visiter des partenaires qui l'invitent dans les grands restaurants, mais à celui d'un pèlerin d'un ordre mendiant, à la recherche de rencontres bénies qui financeraient la réalisation de son histoire. Ce voyage, cette quête, peut durer des années, chaque cinéaste africain peut en témoigner, nous en connaissons un et des meilleurs pour lequel cela dure maintenant depuis plus de vingt ans, pour d'autre la moyenne est de trois ou quatre ans, pour beaucoup la quête ne parvient pas à sa réalisation, et la grande histoire se transforme souvent en petite, sinon en spot publicitaire pour un Office du Tourisme.

# LE CHEVALIER ET L'INSTITUTEUR

## Un portrait du cinéaste african (heureux)

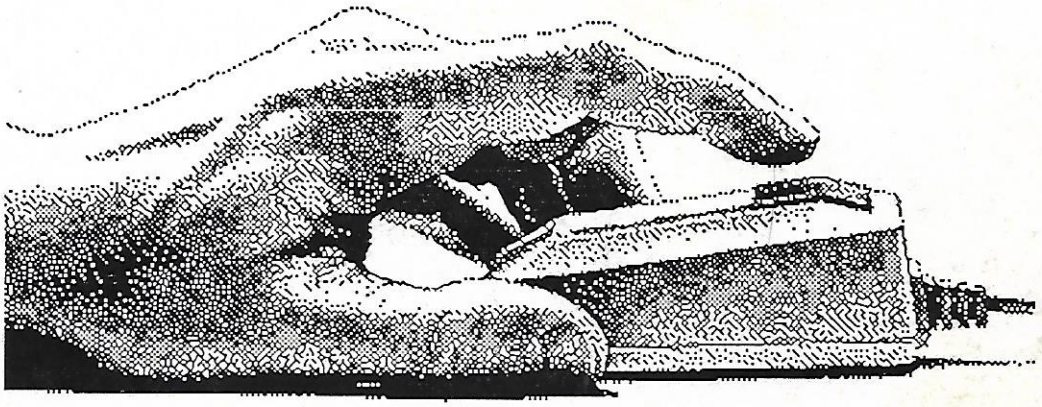
Pierre HAFFNER

Pierre HAFFNER

Des cinéastes africains à KHOURIBGA 90

صففت وصممت هذه المجلة بكاملها على حاسوب :

# آبل ماكنتوش



الجهاز الذي يتيح الآن جميع أشكال وأنواع التصفيف المطبعي العربي واللاتيني، بواسطة طابعة اللايزر....

للمزيد من المعلومات، اتصلوا بالوكيل الخاص بـ آبل :

## حلول إعلامية

4، زنقة جان بوان ـ الدار البيضاء

الهاتف : 22.25.04/ 22.30.27 / 26.49.79

تليكس : 24750