ISSN 0851-1284

Etudes cinématographiques

دراسات سينمائية

مجلة الجامعة الوطنية للاندية السينمائية | السنة الثالثة عدد 1.3 ـ يناير/ فبراير 1991 | الثمن 10 دراهم

دراسات سينمائية

مجلة الجامعة الوطنية للأندية السينمائية بالمغرب
تصدر مرة كل شهرين

عنوان المراسلة :
ص. ب. 377 ـ القنيطرة
الهاتف: 37.22.38 (07)

المدير المسؤول ورئيس التحرير:
ايت عمر المختار

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

ملف الصحافة : 1 / 85
الإيداع القانوني : 13 / 85
ISSN : 0851 - 1284

التصفيف والمختبر :
برو موسلكسيون

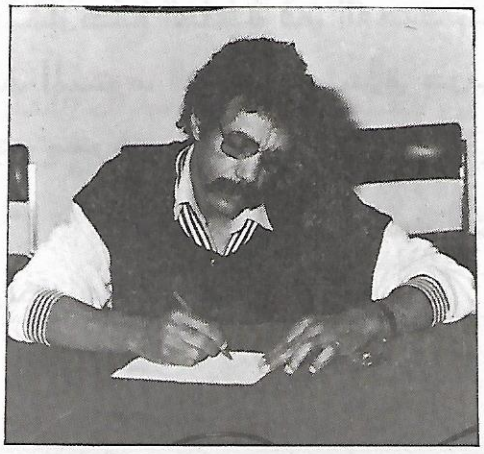
الإخراج الفني :
زغبوش عبد الحق

السحب :
مطبعة دار قرطبة ـ الدار البيضاء

التوزيع :
سوشبريس

مواد العدد

❐ عن رحيل محمد الركاب : شهادات ... آراء... ومواقف.		3
❐ التمدن والتخيل : حول المعمار المديني والمعمار السينمائي بالمغرب.	محمد نور الدين أفاية	12
❐ بعض معالم مكان الذاكرة، والمكان المشتهى في شريط «وشمة»	القري إدريس	21
■ في علاقة السينما بالأدب		
❐ حول مفهوم السرد الفيلمي : مدخل نظري عام	محمد كلاوي	24
❐ بين السرد السينمائي والسرد الأدبي: «عرائس من قصب» نموذجا	مودن عبد الرحيم	28
❐ السينمائي والمسرحي : حول التأثير والتفاعل	مكروم الطالبي امحمد	36
❐ نجيب محفوظ والسينما	(نـدوة)	39
❐ تكريم : البيرتو مورافيا والسينما	محمد بكريم	44
القسم الفرنسي :		
❐ Du rôle culturel du cinéma Négro-Africain	Pierre HAFFNER	56



صورة الغلاف : المرحوم محمد الركاب

الحساب البريدي :
FNCCM : G 2198-63

الحساب البنكي :
01 2202 76 291
البنك المغربي للتجارة والصناعة
وكالة محمد الخامس ـ الدار البيضاء

هذا العدد

بصدور هذا العدد، يكون قد مضى على وفاة محمد الركاب أكثر من ثلاثة أشهر. وعلى امتداد هذه المسافة الزمنية، كان الرجل حاضرا بشكل قوي- فالحدث لم يكن سهلا، والفاجعة أكبر من الاحتمال-

حضور في الحياة، حضور أثناء المرض، وحضور بعد الموت، ويستمر هذا الحضور لان الركاب طبع الواقع الثقافي/ السينمائي بحضوره القوي والفاعل.

يموت محمد أو يسقط كما تسقط ورقة خريفية، مع فارق أن الرجل كان في بدء البداية يهيء لمشروعه الثاني مذكرات منفى، بعد فيلمه الناجح حلاق درب الفقراء، لكن المنفى شاء أن يختاره، وأن يذكره بنفيه الخاص.

فإلى روح محمد الركاب نهدي هذا العدد الذي ينقل شهادات وآراء ومواقف عنه، كما يلامس في قضاياه وأبوابه العامة بعضا من الهموم الثقافية التي حاول الراحل أن يبلورها في أحاديثه ومحاضراته ومشاركاته الفاعلة في العديد من الندوات، بل نقلها إلى المستوى العملي في حلاق درب الفقراء، بتعامله مع نص مسرحي.

وكان الرجل على أهبة البدء في حلمه الثاني... ولكن هو الموت...

ساهم في هذا العدد

محمد نور الدين أفاية

القري إدريس

محمد گلاوي

مودن عبد الرحيم

مكروم الطالبي امحمد

كمال رمزي

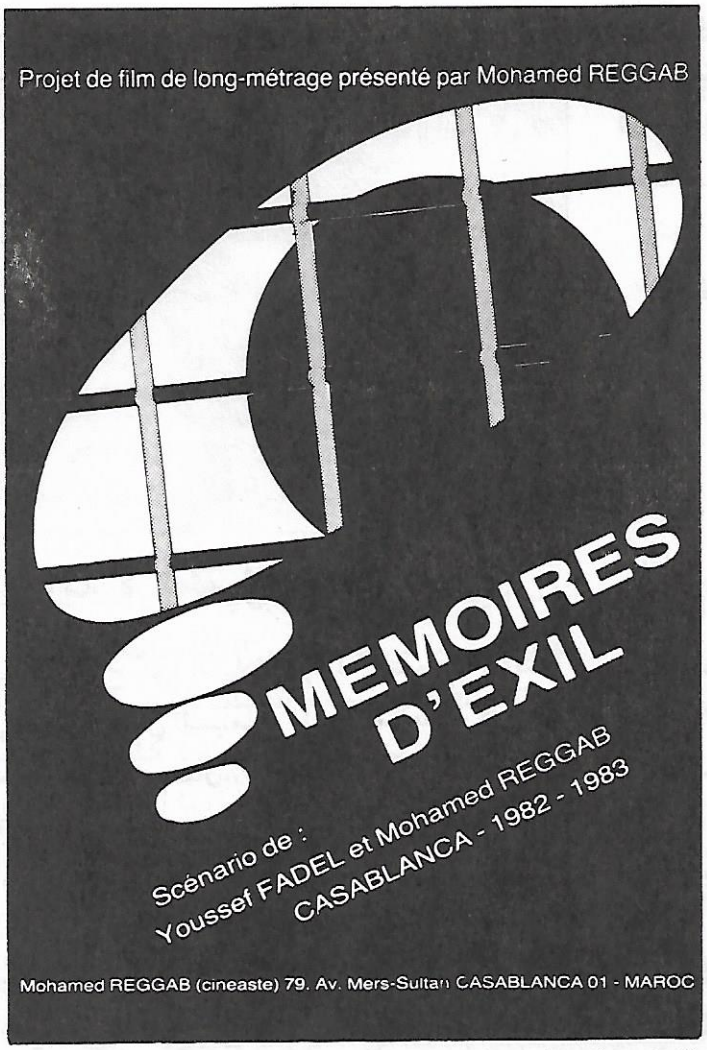
هاشم النحاس

نور الدين الصايل

محمد بكريم

معروفي عبد الكبير

Pierre HAFFNER



● مشروع فيلم «مذكرات منفى».

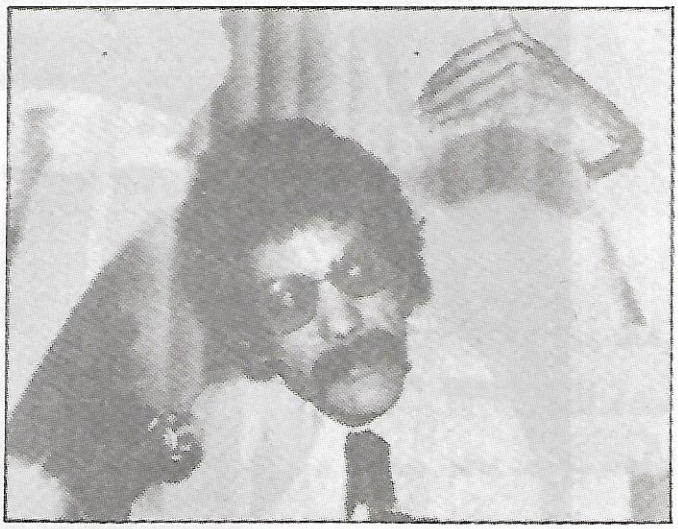
عن رحيل محمد الركاب

شهادات.. آراء.. ومواقف

كنا ننتظر إنجاز شريطه الجديد مذكرات منفى ففاجأنا خبر رحيله. هكذا، يأتينا الخبر من باريس. كانت ثقتنا في الطب هذه المرة كبيرة، قلنا بعد مرحلة من الرعشة مخافة أن نفقد الرجل: حمدا لله، عاد الطائر إلى سربه، وقلنا للحم بقية... ولكن هو الموت، خذلنا الطب مرة أخرى، فانطفأ الحلم الذي كنا نحلمه جميعا لأجل الرجل ولأجل السينما المغربية.

كان المرحوم محمد الركاب في السنتين أو الثلاث سنوات الأخيرة يقاوم مقاومتين: مقاومة ضد المرض، ومقاومة ضد الذين رأوا في فيلمه الجديد مذكرات منفى ما يزعج (!!)، والذي يزعج أنه كان عن فلسطين، وأنه كان جريئا أكثر من اللازم.

مذكرات منفى مشروع لم ينجز، وهناك من القوم من سيتنفس الصعداء.



كان رئة لا تحلم إلا بنقاوة الهواء

"توفي صباح يوم الثلاثاء (16 أكتوبر 1990) بمستشفى فوش بباريس السينمائي المغربي محمد الركاب بعد إصابته بمرض صدري عضال..".

هكذا يأتي النبأ ليصب الملح على الجرح، ويلهب فينا جحمة الفجع، ولما يزل في نفوسنا من أسى عبدالله ما يردع الاحتمال..

يموت محمد بعد أن اختار له قدره هذه الميتة القاسية والباردة: ميتة في صقيع باريس بعيدا عن حميمية الأحبة ودفء الوطن، وبرئة اصطناعية جامدة لا تتقن مغازلة الهواء.

يموت محمد أو يسقط كما تسقط ورقة خريفية، مع فارق أن الرجل كان في بدء البداية يهيئ لمشروعه الثاني عن "مذكرات منفى" بعد فيلمه الناجح "حلاق درب الفقراء" لكن المنفى شاء أن يختاره وأن يذكره بنفيه الخاص.

يموت محمد، أو يخرج المخرج... بعد أن خانه الهواء، هو الذي لم يكن سوى رئة تحلم بنقاوة الهواء...

مبكرا يخرج المخرج وهو في مبتدإ الدخول، ولو أمهله الموت قليلا، وهيأ له الوقت من الهواء ما يشرح صدره، لقعّد في الحقل السينمائي المغربي ممارسة سينمائية متميزة تمنح للحقل ملامحه المغربية، هو الذي أظهر من خلال شريطه الأول مهارة إبداعية جعل عمله يحصد من الجوائز ما يكفي لإثبات قيمته وجدارته

لذلك تبقى خسارة الحقل السينمائي المغربي في محمد الركاب خسارة كبيرة، فقط لأنه كان مبدعا كبيرا ... ولأن الفراغ في هذا الحقل كبير أيضا

عبد الحميد بن داوود

* * * *

الركاب: السينمائي الذي لم يتوان عن الصراع

تعرفت على محمد الركاب سنة 1976، إبان ملتقى السينما العربية بمكناس الذي نظمته الجامعة الوطنية للأندية السينمائية والذي اشترك فيه برهان علوية وسيرج داني وسيرج توبيانا، وآخرون. وقد دُفِعنا في هذا الإطار للتفكير في وضعية السينما المغربية، فتبلورت إحدى الأفكار التي اقترحها محمد الركاب وهي إشراك الجامعة الوطنية للأندية السينمائية في الإنتاج السينمائي وذلك بإقناع منخرطي الأندية السينمائية بالمساهمة بمقدار رمزي، لكن بالنظرلعدد المنخرطين فإن هذه المساهمة ستشكل حصة لابأس بها في إنتاج أحد الأفلام وقد بدأنا حينها في تعميق هذه الفكرة إلا أننا اصطدمنا بمشكل قانوني.

ولكن من جهة أخرى فإن فكرة مماثلة وهي فكرة العمل المشترك على مشروع واحد تجسدت في فيلم "رماد الزريبة" حيث أن الجماعة التي تكونت في مكناس استمرت في العمل بالدارالبيضاء.

لقد كان محمد الركاب مرتبطا جدا بقضية السينما المغربية، حيث كان يدافع عنها في كل المنتديات؛ على صفحات الجرائد وفي البرامج الإذاعية والتلفزية، فلقد أظهر عن استمرارية في صراع السينما المغربية ولم يحدث قط أن أبان عن "إجهاده".

بالنسبة للجمهور، كان محمد الركاب هو الناطق باسم السينمائيين المغاربة. لقد كانت له تلك الميزة وتلك القدرة لحمل هذا العبء وتعهد هذا المشعل. فهناك الكثير من السينمائيين الذين نفذ صبرهم أو استسلموا، لكن الركاب لم يتوان قط عن الصراع. فلقد لعب دورا هاما في التعريف بإشكالية السينما المغربية لدى الجمهور الواسع.

لقد اشتغلنا معا بالتلفزة، كما قمنا سويا بالتدريس في معهد الحسن الثاني للمواصلات السمعية ـ البصرية في بداية الثمانينات. إذ كان يدرس التصوير مع عبدالكريم الدرقاوي وكنت أنا أدرس الإخراج. لم تتوفر لمحمد الركاب إمكانية التفرغ كليا للعمل السينمائي، أي الوسائل والظروف المهنية للتعبير عن كل ما يريد، فلقد كانت تعترضه دائما ضائقات مادية وإنتاجية.

إن السينما مجال فني إذا حرم فيه السنمائيون الحقيقيون من الوسائل المهنية للتعبير فإنهم لن يعطوا سوى 10 إلى 20 بالمائة من إمكانيتهم. وإن خطر هذه الوضعية ينعكس أساسا في تزييف العلاقة بين السينمائي والجمهور.

فالسينما بالفعل مأساة، ويمكن القول أن موت الركاب لم يكن ناجما فقط عن أسباب فيسيولوجية. إن جزءا كبيرا من هذا الموت سببته الوضعية التي فرضت عليه كسينمائي والمفروضة كذلك على العديد من السينمائيين.

إن الكبت الذي نعانيه، وعدم التفهم من طرف المسؤولين ومن طرف الجمهور كلها أشياء لها مفعولها. فهناك سينمائيون آخرون يموتون: جسديا هم موجودون، ولكنهم محطمون كليا من الناحية المعنوية. وهذا يضر بهم كما يضر بالثقافة الوطنية.

وأعتقد أن أحسن تكريم نقوم به تجاه الركاب هو أن نمكن السينمائيين الحقيقيين من خلق سينما مغربية. فستكون هذه البادرة استمرارا للجهد الذي ما فتىء الركاب يقوم به من أجل قضية السينما.

كان الركاب علاوة على هذا رجلا حميما، خدوما وإنسانيا جدا. لقد كان يضع نفسه رهن الإشارة بالنسبة لأي مشروع سينمائي حتى في الأوقات التي كان فيها شديد المرض.

عبد القادر لقطع

(مخرج سينمائي)

* * * *

الطموح الذي انطفأ

مات محمد الركاب!؟

خبر من نوع الأخبار التي لا تحب أن تخترق طبلة اذنيك، وحين تسمعها تكاد لا تصدقها أو لا ترغب في تصديقها نظرا لانشحانها بالمفارقة. وحين تتأكد لك تحس باختلاط في داخلك يفقدك بوصلة نفسك، ويدفع بك عميقا في متاهة الألم التي لأحد ولا مخرج لها.

مات محمد الركاب، بعد أن صارع الموت طويلا، وبقي منشدا إلى الحياة، يغدي انشداده ذاك بطموحه إلى الارتقاء بتجربة، انتصبت في طريقها كل المشاكل والحواجز وعوامل الاحباط، إلى مستوى الجودة، وبانفتاحه اللا محدود على فضاءات متعددة، وعلى الناس، بحثا عما يؤسس تلك الجودة، ويعطي انطلاقة جديدة لمشروع سينمائي مغربي جديد يتخطى التجريب الضحل والرداءة واللاتواصل بين الفيلم المغربي والجمهور المغربي. وقد كان مشروع فيلم "ذاكرة المنفى" الذي انتظر طويلا أن تفتح أمامه أبواب الإنتاج منذ بداية الثمانينات محطة أساسية في طموح كبير انطفأ بموت صاحبه.

تعرفت على محمد الركاب لأول مرة بالمعهد العالي للصحافة، في نهاية 1978، حيث كان يدرس الوسائل السمعية البصرية، وكان لقاؤنا فيما أذكر حول فيلم وثائقي إيراني، عن تجربة بناء قرية بمساهمة البنك العالمي. كنا مجموعة قليلة من الطلبة، وكان الاختلاف بيننا كبيرا في تقييم الفيلم، وكان الركاب يسير اختلافنا بهدوئه المعهود، وبروح ديمقراطية جعلتني أحب الرجل المتواضع جدا، بدون تصنع، مثلما جعلت هذه الروح كل طلبة المعهد الذين تأتي لهم أن يتتلمذوا عليه، أو أن يلتقوا به، يحبونه.

ومنذ تلك اللحظة تمنيت أن أشتغل مع محمد الركاب، مثلما تمنى ذلك آخرون، وكانت أول فرصة هي سيناريو "ذاكرة المنفى" الذي نقلته إلى العربية منذ سنة 1984، وارتبطت به إلى حد بعيد، قدر ارتباط صاحبيه: محمد الركاب ويوسف فاضل به، وظللت أنتظر مثلهما أن تتاح فرصة الخروج من الكمون اللفظي إلى الوجود الفيلمي مثلما بقي محمد الركاب ينتظر، ويبحث عن منتج لذلك الطموح الفلسطيني، وعن دعم المركز السينمائي الذي لم يمنحه إياه إلا بعد أن أصبحت حالته الصحية خطيرة، وفي حالة عجز، عمليا، عن الاستفادة منه.

محمد نجيب كومينة

(صحفي)

محمد الركاب والمخرج السوفياتي كونتشالوفسكي (1961)

* * * *

مع الركاب تعلمت المهنة

أتذكر أن أخي مصطفى الدرقاوي عاد من فرنسا بعدما شرع في دراسة السينما في معهد IDHEC. عاد ومعه سيناريو فيلم "الجدران الأربعة" الذي كفلت بتصويره.

في سنة 1964 عاد محمد الركاب من الاتحاد السوفياتي بعد دراسته للتصوير بمدرسة السينما السوفياتية. لقد كان بشكل ما مستشارا فيما يخص تصوير هذا الفيلم. فمعه تعلمت المهنة. لقد كان موضوع هذا الفيلم حول الموت.

عندما عدنا -أنا وأخي- من پولونيا سنة 1972، كنا نسكن نفس الحي الذي يسكنه الركاب: حي مرس السلطان، لذلك كنا نلتقي يوميا.

إن ما ميز الركاب هو أنه كان إنسانا ودودا علاوة على قدرته العجيبة على حسن التصرف. فالركاب هو الذي جعلني أكتشف النادي السينمائي: "العزائم" سنة 1974، إذ طلب مني أن أقوم بمداخلة حول التصوير. هناك أيضا تعرفت على سعد الشرايبي. منذ سنة 1982 ومشروع فيلمه "مذكرات منفى" يحز في خاطره. لقد كان من المفروض أن يبدأ إنجازه في فبراير سنة 1991 بمشاركة نفس الطاقم الذي عمل مع الدرقاوي والشرايبي ولقطع وبنجلون ونوري. لقد اتفقنا على إنجاز المشاهد الخارجية في القاهرة خلال أسبوعين وكان الممثل الفلسطيني محمد بكري وممثلان من مصر هم الذين سيقومون بالأدوار الرئيسية.

أعتقد أن أحسن تكريم نقوم به تجاه محمد الركاب هو أن نعتني بأبنائه بأن نوفر لهم تربية جيدة وأن نجد صيغة ما لكي نظل دائما على اتصال بهم يجب أن نعلمهم من كان أبوهم ومن هم أصدقاؤه، إن هذا هو المهم.

محمد عبدالكريم الدرقاوي

(مدير تصوير).

* * * *

رحيل محمد الركاب:
الجيل الذي رأى النور في نهاية النفق

جيل عنيد ومشاكس، كما هي الحياة عنيدة، ومشاكسة، رفض وضعه كجيل -قنطرة، بل حول هذه الوضعية السيزيفية لصالحه بأن اقتحم ميدان التجريب: العمل الجماعي، الكتابة بصوت مرتفع، خلق زواج "متعة" بين العمل السينمائي والكتابة الأدبية، ثم خوض غمار الفن السابع بمفهومه الأكاديمي.

إنه جيل محمد الركاب الذي اعتبر الممارسة الإعلامية أقرب طريق إلى لغة الكتابة السينمائية، دقيقة، عصبية تتحاشى الاسهاب "الأخلاقي" والتحليل بقوالب جاهزة كما تتفادى التحول إلى مجرد مكبر صوت ايديولوجي. فالايديولوجيا لعبة حارقة اكتوى بلظاها الجيل القنطرة وتركت لديه طعم الرماد.. بالرغم من أن الجمرة لم تنطفىء وإنما عرفت "طريق الآلام" نحو المراجعة الجذرية، والنقد الذاتي أو العملية القيصرية التي أعطت أحيانا أجنة مشوهة، وغالبا ما منحت الحياة لحنين لفضاءات عذراء.

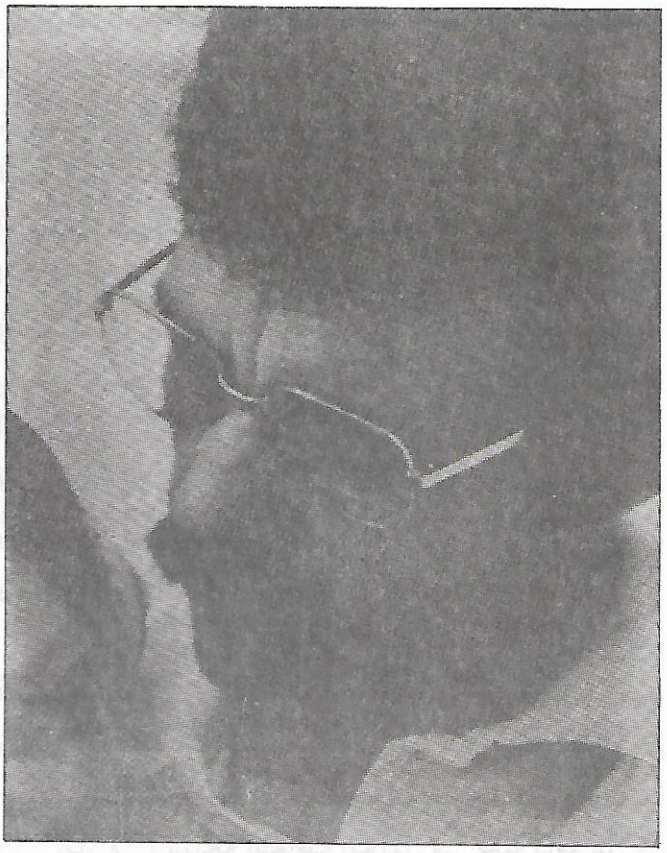
لذا فإن محمد الركاب كان يمتلكه الهوس الدائم بأن "يبدأ"

من جديد. ولكن كيف له ذلك وهو يعيش في محيط لم يملك القدرة على مسايرة طموح جيل يريد أن يبني تقليدا فنيا في أرض خلاء، جيل "صدمته" كون السينما صناعة يتحكم فيها منطق المال ويعترضها غياب الهياكل والبنيات الضرورية لينعة فن سينمائي وطني حقيقي.

صرخة في واد.. لم تكن كافية لكي تقتل في المهد طموح الجيل المبدع الذي طرق كل الأبواب، واختار العصامية كهوية وكمصير.

وحين يرحل محمد الركاب فإن جدارنا يزداد شرخا وتتبخر المساحيق والمراهيم التي حاولنا من خلالها أن نؤمن بأن المستحيل ممكن.. وإن بعد اليأس والتيه والجحود لا بد من أن نرى النور في نهاية النفق.

عبدالقادر شبيه
(صحفي)



* * * *

كان محمد الركاب شجاعا على جميع الأصعدة

«تعرفت على محمد الركاب صدفة سنة 1975. فقد كنت منخرطا في النادي السينمائي بسلا وبدأت أهتم بالسينما كإنتاج ثقافي ومجال للتفكير والمساءلة حين كانت للجامعة الوطنية للأندية السينمائية إمكانية الحصول على أفلام ذات جودة متميزة إن على الصعيد الثقافي أو الجمالي.

فلقد تطوع الركاب لإعطاء دروس في التصوير الفوتوغرافي والسينما لمنخرطي النادي بالمعهد العالي للصحافة، فكنت من بين المستفدين من هذه الدروس. وهناك تعلمنا الكثير حول التصوير وعمل الكاميرا والمونطاج والأجهزة والعمل السينمائي بصفة عامة.

هناك كذلك تمكنت من التعرف على إنسان له كل أبعاد الفنان ورجل الفكر، إنسان مهووس بهم ثقافة وطنه وعلى الخصوص هم انطلاقة سينما مغربية ووطنية.

لقد تمكنت من قراءة سيناريو «مذكرات منفى». وهذا السيناريو أخذ حجما أسطوريا لا يتوافق مع قيمته الضمنية، إذ هو في الحقيقة سيناريو محكم البناء مليء بالأفكار وبالإنسانية لأنه يعالج قضية إنسانية هي القضية الفلسطينية. قضية رجل فلسطيني مطرود من بعض السلطات العربية، ومطارد مرارا من طرف هذا النظام أو ذاك. هو كذلك تبيانة مليئة بالأفكار السياسية لأنه يتضمن مواقف سياسية.

منذ سنة 1982 لم يتوقف محمد الركاب عن الحلم وعن ربط مصيره بمصير هذا الفيلم. علاوة على هذا كان يأخذ الكلمة مرارا لانتقاد وكشف البنيات المادية للسينما المغربية. وما كان يميز مداخلاته هو صدقه وشفافيته الكبيرتين.

لقد كان الركاب شجاعا على جميع الأصعدة، فهو دائما كان يتحدى الواقع.

محمد نورالدين افاية
(ناقد سينمائي)

* * * *

لقد غدرتنا... الموت...

لقد عشنا -أنا ومحمد الركاب- سويا، فنحن من نفس الحي ودرسنا في نفس المدرسة.

محمد الركاب بدأ يشعر بالإعياء منذ «حلاق درب الفقراء» الذي نال منه وأتعبه كثيرا. لقد قام وحده بالإخراج والتصوير والمونطاج، وهوعمل كثير على سينمائي.

عمل الركاب أكثر من شهرين لمونطاج الفيلم في استوديوهات عين الشق معرضا في نفس الوقت لحرارة طاولة المونطاج وبرودة القاعة. فمصابيح الجهاز تطلق رائحة وحرارة جد مؤذيتين.

لقد كان من المفروض أن يبقى محمد الركاب في المستشفى ستة أشهر للنقاهة بعد فسل الرئتين، لكنه لم يطاوع أطباءه، فما أن قام حتى شرع في تهييء «مذكرات منفى» خشية أن يفقد المنحة التي خصصها له المركز السينمائي المغربي (1.500.000 درهم)، لأن القوانين تنص على ضرورة إنجاز الفيلم الممنوح خلال السنتين اللتين تليان الموافقة. لقد نصحته بأن يبقى في فرنسا وأن يهيأ فيلمه هناك، لكنه لم يأخذ بنصيحتي.

من الصعب أن نتكلم عن إنسان نعرفه جيدا، لقد غدرتنا وغدره الموت.

احمد البوعناني

(مخرج سينمائي)

الفنان والإنسان

لم يكن محمد الركاب شخصية عادية في حقلنا الثقافي، لم يمر في هذه الحياة الدنيا «مرور الكرام» من غير أن يترك من خلفه أي أثر يدل على أنه استوطن هذه الأرجاء وطاف فيها. فرغم قصر عمره ترك لنا محمد الركاب، قبل أن ينسل إلى العالم الآخر، بصمات فنية وثقافية ستظل تشده إلينا وتشدنا إليه باستمرار.

فككل البسطاء العظماء الذين ينذرون دنياهم لخدمة الآخرين، كان الركاب أيضا بسيطا في حياته وخصصها لمعالجة هموم الآخرين قبل همومه، لقد كان بالفعل، كالشمعة يحترق لينير لنا الدروب والآفاق المعتمة، وليبلور لنا عوامل الضعف والتواكل والعجز.

ففي فيلمه اليتيم «حلاق درب الفقراء» لم يكشف لنا الركاب. فقط، عن فنية كبيرة، وقدرة فائقة على إدارة ممثليه وإبراز قدراتهم الإبداعية، وإنما تمكن أيضا من الغوص بعيدا في أعماق الشخصية المغربية، واستطاع أن يستجلي لنا جوانب كثيرة من تناقضاتها وعيوبها ومواطن ضعفها. فبحساسية الفنان المرهف تمكن في فيلمه هذا من أن يضعنا أمام مرآة كبيرة نستقرئ فيها عيوبنا ونتمعن جيدا عبرها عن المختفي من أسرارنا والغير المنتبَه إليه بحكم التعود والروتين. والكشف عن عيوب المجتمع وإبرازها لإثارة الانتباه إليها بغرض تصحيحها، أمر لا يتأتى لأي كان، وهو ليس بالسهولة التي تخطر أحيانا على البال، إنه من الأمور المعقدة جدا والتي لا يدركها إلا من أحس إحساسا صادقا بقضايا المجتمع، وكان واحد من أبنائه يحملهم هذا المجتمع في كل الأوقات، وتشغله قضايا الناس عن قضايا نفسه وذاته.

والركاب كان واحد من هؤلاء الذين شغلهم المجتمع عن أنفسهم، لقد انبرى يتألم لآلام المستضعفين ويشقى لشقاوتهم، ونسي نفسه تماما، نسي المرض الذي كان يأكل أجزاء من جسده، وظل وهو يناقش ويجادل حول القضايا الفكرية والفنية التي تثار في الساحة الثقافية ببلادنا. في غفلة تامة عن كل معاناته وأوجاعه الشخصية. هاجس واحد كان يؤرقه هو:

الاسهام برأيه الصادق والثاقب في تشخيص المواجع والمعوقات التي تنخر كيان المجتمع وتعيق تطور مسيرته الفنية.

وإن الألم الذي ظل يحس به الركاب لم يكن ناتجا فقط عن أوجاع المرض العضوي الذي استقر برئتيه. إن الألم ناتج عن مصدر خارج عن الذات. وعن الأعضاء التي تؤلفها. إنه ألم ينتجه المجتمع وتسببه ظروفه. ألم طاغ وضخم يغطي على الآلام التي تسببها أعضاء الذات.

عبدالسلام بنعيسى

* * * *

بصمات المبدع السينمائي في الحقل الثقافي...

بطبيعة واقع السينما المغربية حاليا، فأي سينمائي يفكر أولا في المشاكل والعراقيل التي تواجهه منذ البداية، ورغم ذلك، فليست هناك سينما مغربية ولكن فقط أفلام مغربية هذا السياق وهاته الاحالة تؤكد لنا حقيقتين: إننا لا نعرف فيلما له قيمة حقيقية من بين الأفلام المغربية القليلة، يتجاوز فيه المخرج إطار الذكرى ويلامس جوهر الحياة نفسها ومآسيها المتعددة من خلال البحث عن كتابة سينمائية خالصة ذات التحام متميز بالشكل الذي قدم لنا به المخرج الراحل محمد الركاب شريط «حلاق درب الفقراء».

ثم إن هذا، التميز هذا التفرد في الخطاب الإبداعي السينمائي الذي سار فيه محمد الركاب، عرف نفس الميزة والسمة البارزة في الحلقات التلفزيونية: "بصمات"، والحال إننا هنا أمام مبدع يسير إبداعه ضمن خط متواز مع تصوراته والخلفية الثقافية التي تؤسس بحثه الأ[illegible]صل والمتنامي لأجل الوصول إلى صيغة تأسيسه للكتابة السينمائية في المغرب.

لم يعتمد محمد الركاب في شريطه «حلاق درب الفقراء» على التمثيل أو على القصة، بل هو من صنف السينما المباشرة، صنف السينما المتعددة الدلالات والتي تشكف لنا عن دينامية متلاحقة، واظهر لنا محمد الركاب أنه ليس مستحيلا تحقيق أفلام سينمائية جيدة في المغرب.

لقد حمل محمد الركاب دائما هم السينما -كيف؟

والسينما- لماذا؟ وعمل على تعرية واقع الممارسة السينمائية في المغرب عبر ترصد مدى إيقاع تأثير الصورة/ الحركة/ الكلمة/ الصوت وانعكاساتها على شخصية المشاهد الغير المسلح وغير ذي مناعة كافية لمواجهة تيار سينمائي سائد يحمل قيم المجتمع الاستهلاكي.

هكذا كان محمد الركاب، من الجيل الذي حاول الخروج «بالسينما المغربية» أو بالفيلم المغربي من التفاهة اللامسؤولة إلى إضفاء نوع من الجدية على الممارسة السينمائية والاتجاه إلى تأكيد الذات بشكل متأصل، كان محمد الركاب من الجيل الذي عاش السينما لاكنتاج تسلية ديماغوجية ولكن كأداة إبداعية، حاول مساءلة وظيفة الفيلم وغرضه، وأبعاده الحقيقية في خضم الممارسة الثقافية بشكل عام....

ومحمد الركاب حاول الخروج بالفيلم المغربي من الاستلاب والدخول به إلى مرحلة التساؤل، الخروج من طور المحاكاة إلى مرحلة تحديد المقولة والوصول إلى التفرد والتميز بأسلوب ولغة

خاصة في إطار تأصيل الكتابة السينمائية وتمفصلها وفق تفكير حول الممارسة ذات الدلالة والتمرد على التلخيص في سرده لمصير المجتمع.

لا تدخل تجربة محمد الركاب إلا في سياق واقعية جديدة، لا تجسد نزعة بؤسية، فقط يحاول تأسيس كتابة سينمائية ذات نكهة ثقافية تحاول ترجمة الحاضر، ذات ارتباط بالتاريخ تاريخ المجتمع الذي ينمتي إليه، فالسينما عند محمد الركاب تتجه إلى بلوغ سلطة حقيقية تتمثل في استيعاب الذات ووعي الاحالة والميراث الثقافي....

حاول محمد الركاب عبر تدخلاته النظرية والنقدية وإسهامه في مختلف التظاهرات السينمائية الوصول إلى بلورة مشروع للسينما الوطنية، سينما تمتد خارج الإطار المنكسر للتجارب السينمائية الحالية التي تفتقر إلى اليات الدفع لبروز تجريب سينمائي متميز.

رحل محمد الركاب وهو في خضم معركة العوائق المادية والنفسية التي تعترض انخراط السينما وامتلاكها لغة حياة الإنسان والتعبير عن واقعه، وحاول مواجهة حرب الصمت والتجاهل، حرب النفي والاقصاء، وطبع الحقل السينمائي في المغرب ببصمات المبدع ورصانة المثقف الذي لا يكل من أجل الاستزادة في تكوينه المعرفي لأجل الوصول إلى امتلاك سلطة حقيقية في الميدان السمعي البصري.

جازولي عبد المجيد

كلمة وفاء في حق محمد الركاب

الموت تحدي

تحدي للزمن- تحدي للإنسان.

تحدي للغة.

أمام الموت تنفضح اللغة، تعلن عن عجزها العبارات المكرورة والمقولات الجاهزة تعبير عن موت آخر : موت اللغة.

ولدي أمام الموت : إما الصمت أو الشعر، فالشعر وحده انبعاث للغة لأنه انفتاح على الحياة لأنه إبداع...

والركاب مبدع... وهو بذلك، في عز غيابه يحقق انتصاره على الموت. كان في حياته يسعى لتحقيق انتصارات صغيرة في هذه الواجهة أو تلك... لكن انتصاره الكبير هو الذي حققه بحبه، بصدقه بقلبه الواسع سعة أحلامه وطموحاته وعشقه للسينما وللناس... فكسب بذلك رصيده الحقيقي والنهائي...

من حسن حظ علاقتي بالركاب أنني لم أتعرف عليه إلا بعد أن تعرفت على إنجازه الكبير «حلاق درب الفقراء» فانتقل إعجابي بالفيلم إلى اعجاب بالسينمائي. كان لقائي به أول مرة وفي جميع المرات الأخرى متأثرا بما خرجت به من الفيلم من تعاطف وتقدير، فظلت بالتالي علاقة محبة وصدق وصراحة، وكم من مرة كنت أخشى إزعاجه باستجواب أو مشاركة في ندوة ولكن كان دائما يتقبل كل المبادرات بالصدر الرحب وبالاستعداد التام رغم دقة وضعيته الصحية.. ولربما كان هذا جزء مما يفسر شعبيته الكبيرة لدى الشباب وجمهور الأندية السينمائية.

اليوم، وقد رحل عنا الركاب، نستحضر شيئا من حماسه وإصراره وصموده، نستحضر أيضا سمة كانت تطبع كل مساهماته الفكرية حول السينما وهي عدم الاكتفاء بالوصف والتحليل بل يتجاوز ذلك إلى اقتراحات عملية وتحديد المبادرات. وكم سيكون لقاؤنا اليوم(*) مخلصا لتلك الروح الطيبة إذا توصل إلى بلورة حد أدنى من المبادرات العملية تكون بمثابة العلامة أو الآية أو البصمة من بصمات حضوره المستمر في العين والقلب.

محمد بكريم

ناقد سينمائي

(*) ألقيت هذه الكلمة بمناسبة الذكرى الأربعينية لوفاة الركاب

الـركـاب
كان شمعة يتيمة في بيت فقير

ومات الركاب!

خبر نزل علينا كالصاعقة

حقيقة مرة لم نستسغ طعمها، لكننا دقناه بالرغم من عنادنا...

فإن يموت الركاب في هذا الظرف بالذات، حيث ينحسر العمل الثقافي عموما، والسينمائي على الخصوص في هذه البلاد الطيبة...

وأن يموت الركاب بعدما ظل يحترق - كشمعة مضيئة، يتيمة في بيت فقير - من أجل إنجاز مشروعه «ذاكرة منفى» بعد نجاح عمله الرائع «حلاق درب الفقراء» الذي شكل نقطة ضوء - تكاد تكون الوحيدة - في ظلام السينما المغربية.

وأن يموت الركاب بعدما كان بيته -كما عهدناه دائما- قبلة مشرعة الأبواب لكل المهتمين بالعمل السينمائي، كما لو أنه مقر دائم لهذا العمل في زمن تغلق فيه المقرات أو تفرض عليها القيود لمحاصرة كل عمل ثقافي جاد...

أن... وأن... وأن....

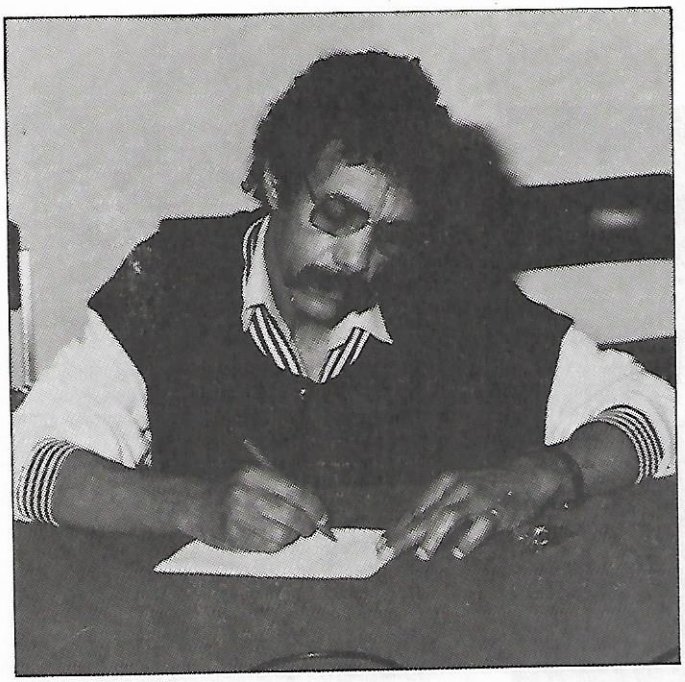
معنى ذلك كله، أن الركاب كان يموت ببطء، كل يوم، قبل أن يموت اليوم الموت كله، ودفعة واحدة.

ومعنى ذلك -كذلك- أن موت الركاب هو بحق خسارة كبيرة ليس فقط للسينما المغربية، ولكن أيضا للسينما العربية الجديرة بأن تنعت أنها جادة.

إننا كجمعيات ثقافية، ومن موقع الغيرة على الواقع السينمائي ببلادنا، وانطلاقا من علاقات عمل كانت تجمع بعضنا بالفنان الراحل الركاب.

- نسجل أن ضياع الركاب -نعم ضياعه - كان نتيجة حتمية لإهمال مقصود (؟؟) عانى منه الفقيد إبان السنوات الأولى لمرضه...

- ننحني إجلالا لروح الركاب الطاهرة.



- نعلن عن ميلاد «لجنة أصدقاء الركاب» مفتوحة في وجه الجميع من أجل دعم أسرة الفقيد والاهتمام بأعماله، عنوانها (النادي السينمائي الفن السابع بالجديدة - لجنة أصدقاء الركاب ص. ب: 337 النجد - الجديدة).

- يمكن مراسلة اللجنة أو الانضمام إليها حسب العنوان أعلاه.

التوقيعات: النادي السينمائي، الفن السابع
جمعية البعث للمسرح والسينما

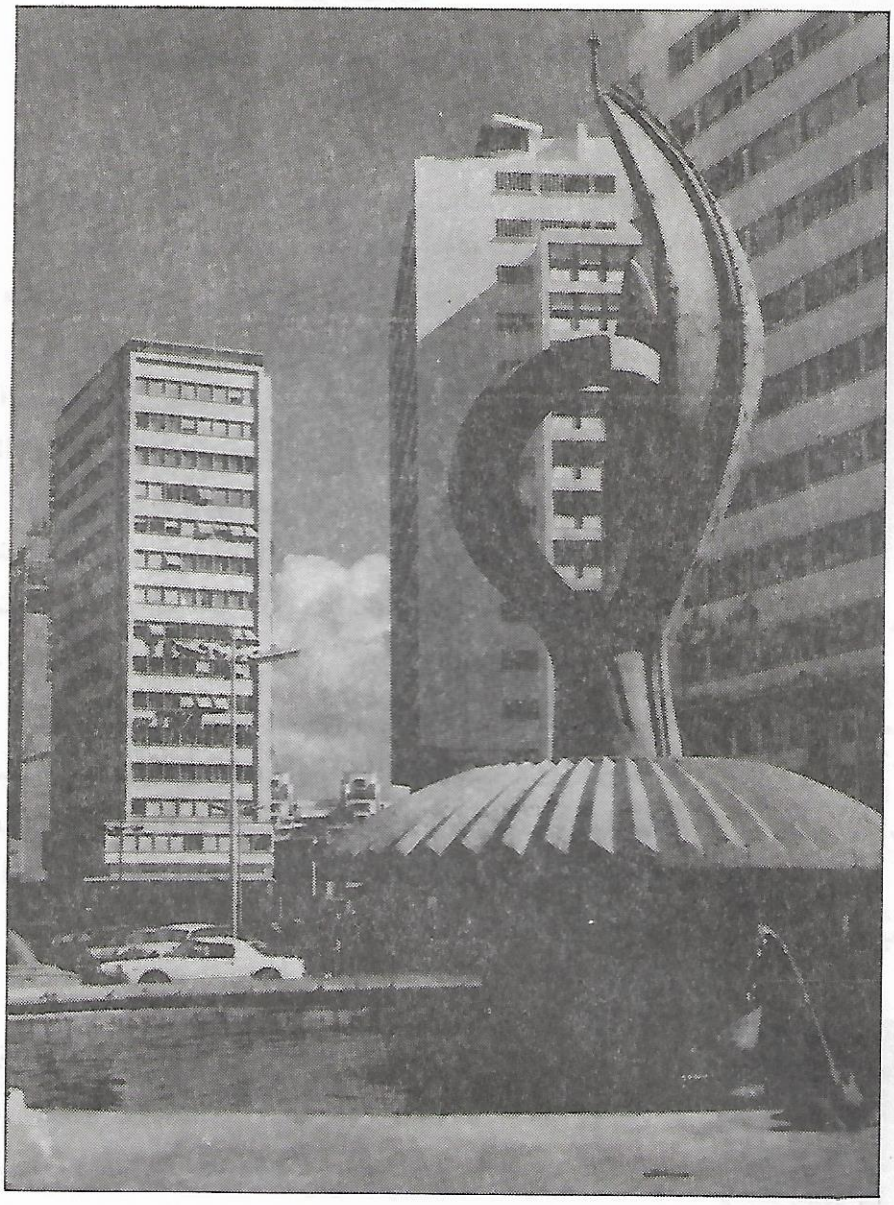
بمناسبة حلول الذكرى الأربعينية لوفاة محمد الركاب تم تنظيم العديد من الأنشطة السينمائية، نذكر من بينها :

- 25 نونبر بالمركب الثقافي سيدي عثمان : من تنظيم كلية الآداب ابن امسيك سيدي عثمان II . - الدار البيضاء.
- 30 نونبروفاتح دجنبر بقاعة الفن السابع وقاعة التجارة والثقافة من طرف جمعية خريجي المعهد العالي للصحافة ونادي الرائد بالرباط.
- 8 دجنبر بالمعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي.
- جمعية براعم المستقبل - فرع الرباط.
- أيام 11 / 12 / 13 دجنبر لجنة أصدقاء محمد الركاب - الجديدة.

التمدن والتخيل

حول العمار المديني والعمار السينمائي بالمغرب

محمد نورالدين أفاية



هل بناء وتشييد تجمعات سكنية يسمح لنا بنعتها بكونها مدينة؟ وهل إخراج أفلام، في سياق بطيء ومتقطع، يوفر لنا إمكانية القول بأن لنا سينما؟ إلى أي حد يمكن القول بأن الفضاء المديني يفترض التمدن أو يساهم في تكوينه؟ وهل يكفي صنع أفلام دون الاهتمام بمسائل الحكي والتخيل؟.

- 1 -

لا نريد أن نسترسل في طرح الأسئلة التي يمكن ان تمس المدنية أو السينما، أو أن تطرح العلاقة بينهما. ذلك أن صياغة هذه الاسئلة تقتضي تناول قضايا جوهرية تتعلق بالمدنية والتحضر وأساليب التدخل في الفضاء وترتيب حركة أجساد الناس .. الخ. كما تهم درجة تبني الحداثة الفكرية والجمالية، والرغبة في الكشف عن تناقضات المجتمع وصراع الانسان مع ذاته ومع الواقع والآخر من خلال السينما.

إن علاقة المدنية والسينما في المغرب تستدعي منا طرح سؤال التمدن والتخيل في الثقافة المغربية الحديثة، اي الاقتراب من نمط سلوك الفرد المغربي داخل المدنية وتحليل ايقاع حركته وموقفه من الاخر، ومن احترامه لمقاييس المدينة وشروط التعامل داخلها. كما أن هذا السؤال يستوجب علينا النظر في قدرة المبدع السينمائي المغربي علي إعادة صياغة أنماط الحياة المدينية في صور سينمائية، وتقديمها في شكل قصص وروايات تلتقط تفاصيل العلاقات الاجتماعية والعملية من خلال أساليب سينمائية مبدعة.

ومن المعروف ان أغلب المفكرين والفلاسفة الذين تبرموا من الوقائع العامة التي عاشوا فيها، واقترحوا عوالم أخرى مغايرة يسودها العدل والمساواة والأخلاق والتعايش، كل هؤلاء الفلاسفة ربطوا بين اساليب ترتيب الفضاء المديني بمشروع مجتمعي، وحتي وإن استندت تصوراتهم الى رؤى طوباوية. فاستشراف مجتمعات بديلة اقترن دوما باقتراح قواعد لمدن فاضلة. إلا أن الفرق بين «المدينة الفاضلة» و«المدينة الواقعية»، هو ان الاولى نتاج الرؤية الطوباوية بوصفها رؤية لا تعتمد علي مكان، بل هي رؤية اللامكان ذاته، في حين ان المدينة كما يتم بناؤها على الارض والواقع، فإنها امتداد مادي لخيال الانسان وترجمة لحاجاته ولرغباته في الحركة والاستقرار بهذه الطريقة او تلك.

وإذا كانت المدينة، بمعناها الكلاسيكي، تشير إلى «تجمع أكبر عدد ممكن من المساكن المرتبة في شكل زقق وأحياء»، فان هذا المعنى بقدر ما هو وصفي بقدر ما يوحي بتكتل الناس فيما بينهم في إطار فضاءات متجاورة. غير أن أغلب الاجتهادات النظرية التي جعلت من المدينة موضوعا للتفكير والبحث، تلتقي حول مفهوم المركز، أي ان المدينة كيفما كانت أشكال ترتيبها، وإحالاتها الثقافية، يكون لها مركز يساعد على اللقاء وعلى التبادل بين الناس.

إذا كان تنظيم المدينة يستجيب لإيقاع تحركات الناس ولمستوى الحركة الاقتصادية، والحاجات الاجتماعية والثقافية على اعتبار أن النسيج العام داخلها يولد لدى كل فرد أو مجموعة قدرة على المشاركة أو عدم المشاركة بالنسبة للفئات الهامشية في العلاقات العامة، وإذا كانت المدينة كذلك، ترجمة مادية لخيال الناس ولأساليب التدخل في المكان لخلق زمنية خاصة، فإن السينما، بوصفها حقلا ابداعيا، تمثل فنا مدينيا بامتياز. بل إنها وبحكم طابعها الجماهيري، تشكل رافدا من روافد الوعي المديني، ومجالا ينتزع الفرد والجماعة من الايقاع العام للحياة المدينية الى عالم التخيل والحكي الذي يتداخل فيه ما يحيل الى الواقع والخيال والحقيقة والوهم، بل اننا نجد، في بعض التجارب السينمائية تفاعلا هائلا بين صيرورة المجتمع وبين السينما. فالمجتمع الأمريكي بقدر ما حقق حلمه على أرض الواقع بتشييد النموذج الحضاري الأمريكي، بقدر ما بنى مدينة لسينما يقترن، بشكل لا مثيل له، بتاريخ هذا المجتمع وبشعوبه، وبحروبه وبأنماط عيشه. إن فيلم "راكتايم" لميلوس فورمان يؤكد بقوة على العلاقة بين تاريخ أمريكا وبين الصيرورة الخاصة لهوليود، بين إرادة القوة الواقعية والترجمة الخيالية والفنية لأساليب هذه الإرادة.

إن كيفية ترتيب المركز المديني والايقاع الذي يميزه حسب المجتمعات والثقافات، يجعل منه – اي من مشهد المركز – فرجة خاصة. فالمدينة الاسلامية، مثلا تعطي للمركز كل دلالات الفرجة من ألوان وأصوات وحركات ومشاهد. فحول المركز نجد، في غالب الاحيان، أسواق الحرفيين والتجار، كما يتوفر على أهم المؤسسات الضرورية للحياة الروحية والمادية، حيث يوجد المسجد، والكتاب القرآني، والحمّام، وسوق صغير (السويقة) او حتى قيسارية .. الخ [1]

إذا كانت الحركات اليومية للناس داخل المدينة، سواء كانت هذه الحركات نتيجة سلوك عفوي أو منظم، تخلق فرجة، فإن السينما تعمل، جهد الإمكان، علي تحوير بعض أشكال هذه الفرجة الى فرجة أخرى، ذلك أن للسينما دائما مدينتها الخاصة، لأنها تعبير عن فرجة لأشكال متعددة للفرجة في الوجود والمجتمع واعتمادا على صيغ متحركة ومتجددة دوما. إذ لا يكفي أعادة تقديم فرجة المدينة بايقاعها الرتيب وباشكالها التي لا تتغير إلا

الدار البيضاء تحمل اسم أحد الأفلام العالمية منذ سنة 1942

بشكل شديد البطء لأن السينما كفرجة تفترض تحرير الفرد والجماعة مما هو مألوف حتى ولو أنها توحي بذلك ، باعتبار أن إبداعية السينما تتمثل، في ما تتمثل فيه، في تحويل وتحوير لغات وحركات وتجارب الناس إلى حكايات وصور.

ومن ناحية أخرى، فإن تميز مدينة ما يتجلى في المظاهر المختلفة التي يتخذها الشكل الخصوصي الذي تنفرد به. فالمضامين تتنوع وتتعدد داخل المدينة كما تنوع وتتعدد تجلياتها الرمزية والتشكيلية، ولكن المدينة تبرز شكلها المميز، دوما، لدرجة أن شخصيتها الخارجية كثيرا ما تظهر من خلال شكل طازج وقوي من اشكالها. وليس من الغريب في شيء أن نجد كُتّابا وشعراء ورسامين .. الخ يرصدون مضامين وأشكال بعض المدن في رواياتهم وأشعارهم ورسومهم. للمدينة أبعاد جمالية تولّد أو توحي بالكتابة والإبداع وتحفز المخيلة والوجدان.

وبحكم ان السينما فرجة ونمط تعبيري فإن أصالة مبدعيها تتمثل، بالدرجة الاولى، في الشكل الخاص الذي ينحته من أجل صياغة صوره وأفكاره. فالزخم الابداعي للرواية السينمائية يبرز في الاسلوب الذي ينهجه الفاعل السينمائي في سرده ، أي في تلك العمليات الاجرائية المميزة التي يسلكها بهدف تأطير أجساد شخوصه ورصد الامكنة والازمنة التي تشكل بعضا من نسيج السرد السينمائي.

إن اشكال التدخل في الفضاء المديني تنتج "بلاغة مكانية" وتشكيلية، أما السينما فانها تصوغ بلاغة يحكمها الزمن ومنطق السرد. المدينة تفترض - وتولد في نفس الآن - انماط سلوكية مدينية، والسينما، باعتمادها على التخيل، تقدم فرجة وتمنح معرفة وتصقل الذوق الجمالي لهذا الفرد المديني.

- 2 -

يبدو ان طرح أسئلة المدينة، في الوقت الراهن، يفترض بشكل من الاشكال، الاقتراب من مسألة التمدن بالمغرب، وهل استطاع المغربي، بحكم كون أغلبية السكان من أصل قروي، أن ينتج سلوكات حضرية، تتناسب مع منطق المدينة؟ كما ان الحديث عن السينما، بوصفها ابداعا حديثا، يستدعي منا التساؤل عن قدرة الفاعل السينمائي المغربي على الاحتكام الى تخيله، وخلق أنماط سردية ساهمت وتساهم في تنشيط الحداثة الفكرية والجمالية.

ولان هذين الموضوعين يستدعيان تناول جوانب وأبعاد متعددة ومتداخلة، سواء فيما يتعلق بالمدينة او فيما يخص السينما، لاسيما وأنهما مرتبطين بالاستراتيجية السياسية والثقافية للدولة، وبدرجة حضور الخيال في عملية أخذ القرار فاننا سنتعرض الى بعض مظاهر وصور المدينة في الافلام المغربية.

وتجدر الاشارة الى أن السينما العالمية اهتمت، منذ بداياتها ، بشكل كبير، ببعض المدن لاسيما حين خرجت الكاميرا من حيز الاستديوهات، لالتقاط صور الناس داخل الازقة والاحياء والشوارع. هكذا اصبحت بعض المدن شخصيات مركزية في الافلام السينمائية، مثل نيويورك وباريس وروما وريو دي جانيرو والقاهرة وكلكوتا وهونغ كونغ وطوكيو... الخ. لذلك نعثر على عشرات الكتب التي تتناول حضور هذه المدن في السينما، ليس لانها تشكل موضوعا للسينما فحسب، أو لان هذه الاداة التعبيرية ترصد بعض الملامح المعمارية للمدينة، أو تتخذ منها ديكورا لالتقاط صورها، وإنما لأن السينما وليدة المدينة والمدنية، وعملية صياغة رواياتها تفترض تأطير شخوصها داخل الامكنة التي تتحرك فيها. ولانها عملت على خلق هذه الامكنة في استديوهات خاصة وداخل ديكورات مماثلة، فإنها اضطرت مع ذلك، الى الخروج منها

لالتقاط تحركات الجسد داخل الفضاء"الواقعي" أوما يوحي بأنه "واقعي".

أن افلام "جان رونوار" مثلا، أو أفلام "الموجة الجديدة" جعلت من باريس فضاء مرجعيا بذاته كما أن السينما المصرية لا يمكن التأريخ لاشكالها وديكوراتها دون الحديث عن القاهرة. فبالرغم من بناء استوديو مصر، فان السينمائيين المصريين لم يستطيعوا الاستغناء عن شوارع وازقة القاهرة. لدرجة ان أفلام صلاح ابو سيف ومنذ "الاسطى حسن" جعلت من شعب القاهرة، بتناقضاته وتفاوت فئاته، بطلها المركزي ومرجعها المكون لنسيجها السردي والثقافي.

أما بالنسبة للافلام المغربية فاننا نلاحظ انه بسبب غياب التاسيس البنيوي للممارسة السينمائية، فان المخرجين المغاربة وجدوا انفسهم مضطرين الى تصوير افلامهم في الفضاءات الطبيعية، من قرى ومدن، لدرجة انه يمكن القول بان عددا من المدن المغربية اصبحت لها افلامها الخاصة، بل اننا نجد بعض المخرجين من جعل عملية تصوير افلامه ذريعة للتعبير عن ارتباطه بمدينته وعشقه لازقتها ورموزها واشكالها. والا فما معنى ان نجد مخرجين ذوي الاصل" الفاسي" مثلا يلحّون على تصوير بعض افلامهم بفاس، مثل فيلم"شمس" (1986) لنجيب الصفريوي، و"نهيق الروح" (1987) لنبيل لحلو، او ان نعثر على مخرجين ينتمون الى طنجة يصرون على اخراج افلامهم داخل فضاءات وأزقة طنجة، مثل "قفطان الحب منقط بالهوى" (1988) لمومن السميحي، او " عرائس من قصب" (1981) لجيلالي فرحاتي..الخ.

وبدون ان ندخل في تفصيل هذه الظاهرة ، تجدر الملاحظة بان اكثر المدن التي صورت في الافلام المغربية هي: الدارالبيضاء، فاس وطنجة. هناك مدن اخرى اتخذت كاطار مكاني لاخراج بعض الافلام مثل مراكش في فيلم "الف يد ويد" (1971) لسهيل بنبركة، او سلا، في فيلم "السراب" (1980) لاحمد البوعناني..الخ. ولكن المدن التي اصبحت لها شخصية حاضرة في الافلام المغربية هي الدارالبيضاء و فاس وطنجة. هكذا نجد افلام "شمس الربع" (1969) للطيف لحلو، و"اليام اليام" (1978) لاحمد المعنوني، و"رماد الزريبة" (1977) إخراج جماعي (من بينهم مصطفى الدرقاوي ومحمد الركاب) و"ايام شهرزاد الجميلة" (1982) لمصطفى الدرقاوي، و"ساعي البريد"، (1979) و"المطرقة و السندان" (1990) لحكيم نوري : وإفلام أخرى جديدة، مثل "عرس الآخرين" لحسن بنجلون، و"رواية اولى" (1990) لمصطفى الدرقاوي ، و"حب في الدارالبيضاء" (1990) لعبد القادر لقطع. كلها افلام جعلت من مدينة الدارالبيضاء فضاء لتصوير لقطاتها وتأطير شخوصها.

وبالنسبة لمدينة فاس وبالاضافة الى فيلم "شمس" لنجيب الصفريوي،

لقطة من شريط «شمس» لنجيب الصفريوي

و "نهيق الروح " لنبيل لحلو، نجد كذلك «44 واسطورة الليل» لمومن السميحي، و«باب على السما مفتوح » (1988) لفريدة بليزيد. أما مدينة طنجة فان كلا من مومن السميحي وجلالي فرحاتي عبرا عن ارتباط وجودي واضح بهذه المدينة في افلامهما : «الشركي او الصمت العنيف » (1976) و«قفطان الحب منقط بالهوى» لمومن السميحي، و«جرحة في الحيط » (1978) و «عرائس من قصب» لجيلالي فرحاتي.

اما بالنسبة للسينما العالمية، فان اغلب المخرجين ركزوا بصورة اساسية على مراكش، ثم طنجة وفاس وورزازات. لكن رؤية هؤلاء المخرجين للمدن المغربية تختلف، جذريا، - وهذا طبيعي - عن نظرة المخرجين المغاربة لها. ذلك أنها تشكل في كثير من الأفلام تجسيدا للصور المتخيلة لدى الغربي عن الشرق أو تمثل إطارا مكانيا وبشريا لتقديم مشاهد اغرابية عن الانسان المغربي، ومن خلاله الانسان العربي، بل ان بعضها جعل من المدن المغربية ذريعة للتعبير عن الخلفية العنصرية والإحتقارية التي تحرك بعض السينمائيين الأمريكيين والفرنسيين خصوصا في نظرتهم للمغرب وللعالم العربي، وبدون ان نستشهد بافلام قديمة نشير على سبيل المثال، الى افلام "الجواد الأسود" و "حريم " و "عشتار"... الخ. وهي كلها افلام امريكية تُفتح لها فضاءات المدن والقرى المغربية بسخاء وان كانت تنظر الى المغربي والعربي بكثير من الانتقاص و الاستهجان.

وإذا كانت أغلب الأفلام المغربية التي اتينا على الإشارة إليها تتخذ من مدينة واحدة أو اثنين إطارا مكانيا لتصوير قصصها، فإن فيلم «ابن السبيل» (1981) لمحمد عبد الرحمن التازي جعل من بعض المدن الواقعة بين انزكان وطنجة محطات لسفر بطله الطويل. وبالرغم من بساطة الرواية وسطحية بعض معاني متواليات الفيلم فإن اختيار المدن التي عبرها لم يكن اعتباطيا، ذلك أنه توقف في الصويرة ثم آسفي فالدار البيضاء والرباط، وتمت سرقته بين الرباط والعرائش الى أن انتهى به الأمر بطنجة لكي يركب البطل القارب الذي يؤدى به إلى المجهول والضياع.

ولعل المهتم بالانتاج السينمائي المغربي يلاحظ أن لائحة الأفلام التي صورت في مدينة الدار البيضاء تشكل اهم لائحة في الرصيد السينمائي المغربي. والأهمية، هنا، لا تعني فقط كمّ الأفلام

المنجزة ولكن القيمة النوعية النسبية لبعض هذه الأفلام. إن كلا من «أيام أليام»، «رماد الزريبة» يعالجان مشكلة الهجرة القروية إلى المدينة، والكيفية التي تستقبل بها مدينة الدار البيضاء هؤلاء المهاجرين، حيث يحصل الانتقال من عالم إلى آخر، ومن نمط علائقي إل نمط مغاير، ذلك أن بطل فيلم «رماد الزريبة» بمجرد ما تطأ قدماه أرض الدار البيضاء والعوائق والموانع تقف أمامه لكي لا تتم عملية دخوله إلى العالم المديني بالسهولة التي كان يتصور وهو في البادية. بل إن هذا الفيلم يظهر بقوة بلاغية كبيرة، إلى أي حد تقسو المدينة الكبيرة على المهاجرين القرويين، وكيف يستأنس المرء الحامل معه بعض علامات سذاجة البدوي، بالعنف الوحشي الذي تستقبله به الدار البيضاء.

غير أن محمد الركاب بعد ما ساهم في إنجاز فيلم «رماد الزريبة» انتقل إلى مستوى آخر في رصد بعض ملامح شخصية "الدار البيضاء" بأخراجه لفيلم «حلاق درب الفقراء». من الرؤية العامة والكلية انخرط في عملية التقاط تفاصيل الحياة اليومية في درب من أفقر دروب الدار البيضاء.

من النظرة البرانية المدركة لحقائق هذه المدينة الرهيبة انتقل الركاب إلى الانصات الى المشاكل الجزئية للناس. وهي في جزئيتها ومحدودية إطارها ـ درب الفقراء ـ لا يعمل هذا المخرج، في حقيقة الأمر، إلا على الكشف عن أكثر الوقائع

كلية في أكبر مدينة للمغرب الحديث. فمظاهر السلطة والاستغلال والمراقبة والحب والتواصل ترصدها رواية فيلم «حلاق درب الفقراء» بكثير من الصدق والشفافية. قد يلاحظ على إيقاع الفيلم بعض الطول، أو على حواره بعض الثرثرة ـ نظرا لكونه كان نصا مسرحيا من تأليف فاضل يوسف ـ ولكن هذا الفيلم يكشف كثيرا من المظاهر الاجتماعية والنفسية التي تجعل منه مادة حقيقية للتحليل السوسيولوجي والنفسي[2].

ـ 3 ـ

وفي سياق الحديث عن "أفلام الدار البيضاء" أريد أن أتوقف قليلا عند شريط قصير أنجز في سنة 1968 بتوقيع عبد المجيد الرشيش وعبد الرحمان التازي مخرجين، وعبد الله المتقي مصورا واحمد البوعناني مؤلفا، وهو شريط يعتمد على الصورة وعلى الموسيقى والضجيج في شريط الصوت وعلى التوليف والمونتاج. لا حوار فيه ولا كلام، لا شخوص فيه ولا ممثلين وهو بالرغم من قصره فإنه، يمثل، في نظري، أهم وثيقة مصورة في 1968 عن الدار البيضاء. إنه فيلم «ستة في إثنا عشر» الذي جعل من مدينة الدار البيضاء شخصيته المركزية ومن إيقاع حياة ساكنيها موضوعه الرئيسي.

ويبدو لي أن فيلم «6 في 12» هو من نوع الأفلام التي يصعب تلخيصها أو الكلام عنها أو الكتابة عنها، لأنه يستوجب الرؤية والمشاهدة إنه صُوَر لكي يُرى ويشاهد.

وهو لهذا السبب ـ ولأسباب أخرى عديدة ـ يشكل وثيقة ضرورية لعالم الاجتماع وللمؤرخ وللباحث السينمائي، فضلا عن المهندس المعماري وحتى من يشتغل بالسياسة. قد يبدو على ملاحظتي بعض المبالغة، ولكن من يعاود مشاهدة هذا الفيلم القصير سيرى إلى أي حد استطاعت مجموعة من السينمائيين المغاربة التقاط نبضات مدينة مغربية حديثة، وإلى أي مدى تتحول السينما إلى أداة للاحتفاظ على بعض علامات الذاكرة وعلى رموز ومظاهر المدن.

لقد عمل صانعو فيلم «6 في 12» على جعل فضاءات وإيقاع مدينة الدار البيضاء ضمن سياق زمني محدد، أي أنهم اقترحوا علينا نوعا من الاستعمال الزمني

لأمكنة متعددة داخل الدار البيضاء، وهذا الزمن يبدأ من الساعة السادسة صباحا وينتهي في الثانية عشر زوالا - و 6 و 12 هو عنوان الفيلم - وفي إطار هذه المدة الزمنية ترصد لنا الكاميرا أكثر ما يمكن تصوره من مظاهر وحالات وأشياء وحركات الدار البيضاء في أواخر الستينات.

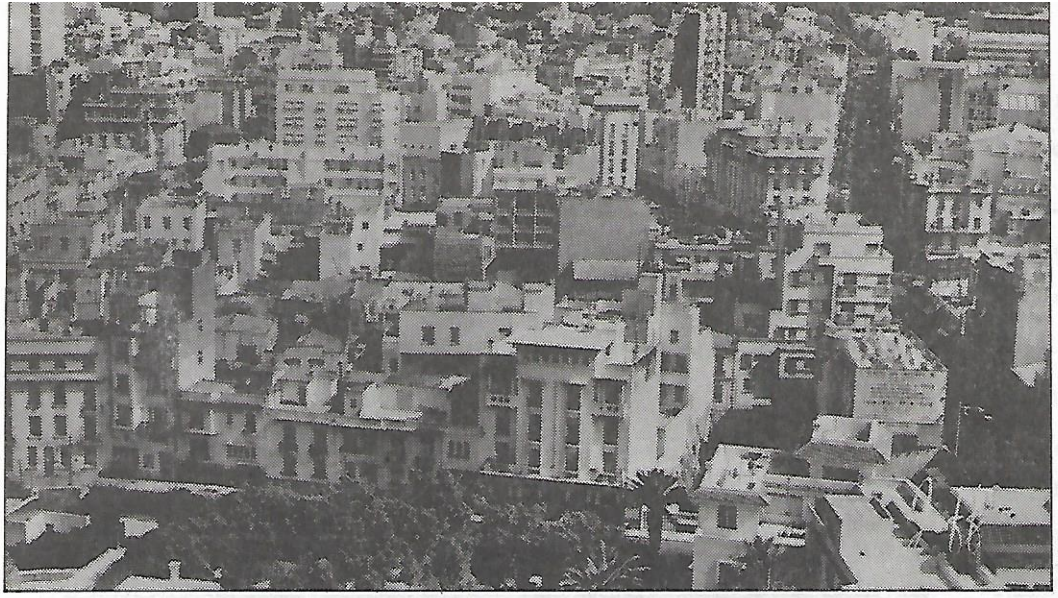
يبدأ الشريط بصورة لعملية غسل وتنظيف للشوارع وبصور لـ «الترام»، ثم تنتقل إلى التقاط صور أزقة شعبية تستعد للاستيقاظ للشروع في يوم جديد، وذلك بالتركيز على عناصر متحركة : حيوانات، أطفال، دراجة نارية، كانون، فتح الأبواب وحنفية مفتوحة. على إحدى الأبواب الصدئة كتبت جملة «عاش الوداد» بالفرنسية. وبعملية انزياح هادئة تنتقل الكاميرا من التقاط باب مقفل إلى نوافذ مفتوحة.

كيف يمكن تصوير مدينة الدار البيضاء بدون استحضار مينائها فهو رئتها ومتنفسها، وهو أحد أسباب تحديثها إلى جانب البنيات التحتية الأخرى التي عمل الفرنسيون على تشييدها مثل محطة القطار والمعامل.. وهكذا تتجول الكاميرا في الميناء ومحطة القطار والملعب، وترصد دخان المعامل، والسيرك، لتبين حركة الناس وهم يستعدون للعمل، وحركة التلاميذ وهم ذاهبون إلى المدرسة، وأصحاب بعض الأكشاك وهم يتهيأون لبيع الصحف والمجلات، الكشك الأول اختار لنفسه تسمية «القصص الأدبية»، أما الثاني فقد اكتفي بتعليق إطار إشهاري كتب عليه «فيليبس» والكاميرا حين تلتقط هذه المشاهد، تحاول، في كل مرة، أن تصور سرعة حركة الناس في الشوارع، وبعض العادات الجديدة لدى المغاربة مثل لعب «الفليبير» في المقهى والاستماع إلى موسيقى الروك وتدخين السجائر.

وبعدما صاحبت الكاميرا إيقاع الناس، انتقلت إلى المصعد لتقدم لنا نظرة مختلفة للدار البيضاء من فوق أسطح العمارات العالية. هذا الصعود يصادف وصول الساعة الثانية عشرة زوالا. حيث يخرج العاملون والموظفون بسرعة من مؤسساتهم للإلتحاق بمنازلهم أو بالحافلات أو بالمطاعم. وداخل أحد المطاعم تتوقف الكاميرا عند بعض الناس وهم يأكلون بطريقة عصرية أو يحاولون أن تكون كذلك. وبطريقة فيها كثير من التهكم يلجأ مخرجا الفيلم إلى مونتاج مواز يظهر فيه بعض الناس يأكلون وأسد يزأر وكأنه يحتج على شيء ما. مباشرة بعد ذلك تخرج الكاميرا إلى الشارع من جديد لتلتقط ملصقات الأفلام السينمائية وتصور المرأة وبعض إشارات المرور لتركز بعد ذلك على أرجل وأحذية المارة، حتى تصل إلى إظهار شابة مرتدية تنورة قصيرة جدا «ميني جيب». تنتقل بعد ذلك إلى تصوير موظفات البريد ولاسيما المشتغلات في التفلون، لتخرج مجددا إلى الشارع راصدة حركة الناس بل وممتطية حافلة مزدحمة بالركاب، وتبقى داخلها حتى تتوقف لتصور عملية خروج الناس منها وشريط الصوت يبرز دقات قلب، وكأن الأمر يتعلق بمدينة تنبض بالحياة، لها إيقاعها وزمنيتها وقانونها.. الخ.

هذه بشكل عام، أهم العلامات والموضوعات والظواهر والمشاهد التي التقطتها كاميرا فيلم «6 و 12»، وقد أشرت إلى أنه مهما كان أسلوب عرضها وتلخيصها، فإنه لا يغني عن مشاهدتها ورؤيتها. ذلك أن كثافة الصور وغناها الدلالي والرمزي يستدعيان وقفات تحليلية متأنية، وتفكيرا متعدد الاهتمامات. فهذا الفيلم يعرض علينا ، بحياد ماكر، لوحات وصور الدار البيضاء في أواخر الستينات. ونحن حين نعيد مشاهدته، يتأكد مجددا، دور السينما في كتابة تاريخ المدينة وفي استحضار ما كان وما انقضى، وفي إظهار لباس الناس وكيفية أكلهم وتعاملهم مع الظواهر الجديدة وأساليب تواصلهم وحركاتهم.. إلخ. كل هذا يجعل من هذا الفيلم القصير، ولكن البالغ الأهمية، وثيقة نادرة عن الدار البيضاء في 1968، وبسبب هذه الصفة، فإنها مازالت في حاجة الى تحليل وتفكيك، لاسيما وأنها استعرضت مظاهر اندثرت، وركزت على علامات الحداثة في مدينة مغربية بنيت على النمط الفرنسي الحديث.

إن الدار البيضاء كانت موجودة قبل تسميتها، ذلك أن أنفا، وهو إسمها الأول، كان قد دمرها البرتغاليون في القرن الخامس عشر، وبقيت محطمة تحت الأنقاض طيلة ما يقرب من ثلاثة قرون، الى أن أعاد بناءها السلطان سيدي محمد بنعبد الله في القرن الثامن عشر، وأعطاها اسم الدار البيضاء، اما التسمية الإسبانية «كازا بلانكا» فقد نعتها بها الأوربيون. ومنذ بداية هذا القرن وهذه المدينة تمثل المختبر الحقيقي لتحولات المجتمع المغربي وعلى جميع أصعدته الاقتصادية والسياسية والثقافية والاجتماعية. إن تاريخها تكثيف لكثير من تفاصيل تاريخ المغرب الحديث، فكيف إذن لا تتحول الى شخصية رمزية في الشعر والرواية وفي السينما؟ ولم لا تشكل نموذجا تحليليا للتمدن في المغرب؟ كما أن الأفلام التي صورت فيها أو جعلت منها



الدار البيضاء شخصية حاضرة في الأفلام المغربية

فضاء للكتابة، الا يتعين علينا النظر في قدرتها التخيلية وفي أنماط سردها، والتساؤل عن مدى التقاطها لنبضات هذه المدينة اجتماعيا وسينمائيا؟

- 4 -

يبدو جليا أن هذه الأسئلة تلخص عناصر إشكالية كبرى، تتداخل فيها اهتمامات متعددة. فالحديث عن المدن بالمغرب يستدعي أبحاثا سوسيولوجية وأنتروبولوجية تقف عند أنماط سلوك المغربي وطبيعة ردود أفعاله تجاه الحداثة، ومواقفة من ضوابط ومعايير المدينة ومن القانون، والممارسة السياسية والمدينة، ودرجة استعداده للمشاركة في صياغة المجال العمومي.. الخ. كما أن طرح مسألة السينما بالمغرب يستوجب النظر في الشروط المؤسسية والذاتية للممارسة السينمائية، والتساؤل من جهة ثانية، عن درجة حضور الوعي بأهمية هذه الأداة الإبداعية ودورها في الاحتفاظ ببعض لحظات التاريخ المغربي واختزان عناصر ذاكرته.

إنه لا يكفي أن يحمل المخرج كاميراته ويصور بعض مشاهد أو لوحات المعمار المغربي الماضي، فالحاضر يفرض حضوره في جماله وبشاعته، في تنظيمه وفوضويته. ثم إن أنواع العمل السينمائي كثيرة، قد يكون تسجيليا أو تاريخيا أو روائيا قصيرا، متوسطا أو طويلا. قد يصور في الخارج كما تبنى له شروط تصويره داخل ديكورات.. الخ. وهنا تنتصب مشكلة تمس العمل السينمائي، كما تهم كذلك قطاعات إبداعية وعلمية أخرى، ذلك أن المخرج السينمائي المغربي - حتى لو صرفنا النظر عن المشكلة المادية، واعتبرنا أن التمويل متوفر - يواجه مشكلة الغياب المزدوج للوثيقة وللمتخصص. فلو فرضنا جدلا أنه يريد تصوير فيلم ترجع أحداثه الى القرن التاسع عشر - لكي لا نرجع كثيرا الى الوراء - في مدينة من المدن. كيف يستطيع العثور على متخصص في تاريخ اللباس وتاريخ الهندسة المعمارية والديكور واللغة التي كانت تستعمل في ذلك الوقت؟ ذلك أن السينما عمل جماعي ولا يمكن لعقل واحد فيها وبشكل استثنائي، أن يحيط بكل شيء، لاسيما إذا كان الأمر يتعلق بالرجوع الى التاريخ والمجتمع واللغة والسياسة.. الخ.

لاشك أن مسألة التمدن والتخيل تحيل الى مجالين خصوصيين مختلفين، من حيث طبيعتهما وبنيتهما ومشاكلهما، وبالرغم من الاختلاف يمكن مقاربتهما من منطلق الثقافة العامة التي تولد التمدن - أو ما ليس كذلك - وتنتج التخيل. فالفضاء المديني له تخيله الخاص كما أشرنا الى ذلك، على اعتبار أن مركز المدينة وحركة الناس فيها يخلقان فرجة يومية معتادة، كما أن لكل مدينة شكلها المميز وشخصيتها التشكيلية الخاصة.

ولقد كان المغاربة يميزون، في السابق، بين مدن ينعتونها بالحواضر، وكانت هي تطوان، فاس، سلا والرباط. أما المدن الأخرى فكانوا يسمونها بالمدن المخزنية أي تلك التي كانت عواصم لبعض الملوك، مثل مكناس ومراكش. المدن الأولى احتضنت عبر التاريخ، هجرة أندلسية أثرت في صيرورتها وفي أنماط العيش فيها، أما الصنف الثاني من المدن، وبحكم كونها ارتبطت بالمحيط البشري والثقافي الخاص بالمنطقة التي فيها تأسست، فإنها تأثرت مع الزمن، بالحواضر وتفاعلت معها. أما المدن المتبقية فلم تنعت لا بالحواضر ولا بالمخزنية.

لقد كانت للمدن شخصيتها المتميزة والمتفاعلة مع المدن الأخرى في نفس الوقت، غير أنه بعد التقسيم الذي أحدثه الاستعمار الفرنسي بين المدينة القديمة والمدينة الجديدة، وبسبب الهجرة القروية الكاسحة الى المدن لدرجة لم تعد تتمكن من استيعاب العدد المتزايد للنازحين اليها والراغبين في

الاستقرار فيها. أصبحت كل المدن المغربية عبارة عن تجمعات سكنية لا رابط بينها ولا جمال فيها. بل إن «بشاعة» بعض الأحياء، وافتقادها لرموز المدينة الاسلامية أو لمكونات المدينة الحديثة، تسمح بالقول بأن هناك انحسارا حقيقيا للخيال واضطرابا فعليا في اتخاذ القرار العمراني[3]

إن المدينة لا تمثل شاهدا على ما يحدث في الواقع الثقافي من تغيرات فقط، بل وإنما تمثل الإطار الحقيقي لالتقاط درجات الوعي الثقافي لمجتمع من المجتمعات. لذلك فإنه إذا كانت الهجرة القروية قد خلخلت التركيبة السكانية والثقافية للمدينة بالمغرب، وإذا كان عبد الله العروي يعتبر بأن لنا مدنا بدون «وعي مديني»، فإنه يبدو لنا، أن المدينة، كيفما كانت طبيعتها وحجمها، هي فضاء لاحتضان الاختلافات، بل إنها تسهم في تكوين هذه الاختلافات.

فالمدينة تخلق علاقاتها الخاصة ونسيجها العائلي المتميز، كما أنها تنتج قيمها وتناقضاتها وتكون نظرة مختلفة للجمال وللزمن وللمرأة.. الخ. لذلك فإن تحولات المدينة بالمغرب خلخلت كثيرا من التصورات التقليدية مازات تعمل على تهديدها بالرغم من كل أشكال المقاومة، ومن ثم يصعب علينا الاقتصار على الحديث عن «وعي مديني» لأن الأمر يتعلق في الواقع، بأشكال متعددة من الوعي قد تتناسب و«معايير» التمدن وقد تتنابذ معها.

إن التحولات الثقافية التي تولدها، وتشهد عليها، المدينة تتمثل بشكل بارز، في «مجالين جوهرين في ثقافة شعب من الشعوب: وضعية المرأة وبنية العائلة»[4] ذلك أن التوسع الحضري للمدية يخلخل النظام الأبوي ويشتت نظام القرابة التقليدية ويشجع على بروز مظاهر الفردانية.

وإذا كان الأمر كذلك، فإن السينما بوصفها ظاهرة مدينية، فإنها تشكل مكونا أساسيا من مكونات المجال العمومي للمدينة الحديثة، سواء من حيث كونها فرجة أو وسيلة للتسلية أو باعتبارها مجالا للإبداع الثقافي والجمالي يؤثر في حساسية الناس ويغير بعض عاداتهم وتذوقهم. ولأن السينما تجعل من المرأة والعائلة والزمن.. الخ، موضوعات لها، فإنها تترجم، بشكل غير مباشر، ما تشهده المدينة من تحولات وتناقضات ولكن اعتمادا على أساليب تخيلية يتداخل فيها الواقع بالخيال، العالم الخارجي بالخيال، العالم الخارجي بمخزونات الذاكرة.

وانطلاقا مما تقدم يمكن أن نتساءل : هل استطاعت المدينة المغربية الحديثة أن تنتج أشكال تمدنها الخاص؟ وهل تمكن السينمائيون المغاربة من إبداع تخيلهم المميّز في أنماطهم السردية والجمالية؟

إن إشكالية التمدن والتخيل تدخل في سياق سؤال الخيال والإبداع في الثقافة المغربية الحديثة، ولاسيما الثقافة النخبوية منها، إذ الأمر يتعلق بأساليب التدخل في الفضاء وتحويله في شكل بناء ومعمار، كما يتعلق بأشكال تأطير الجسد المغربي في شكل صور وتوليف. فالبناء والمعمار يفترض جهدا بشريا وفكريا لترتيب أجزاء البناء ترتيبا منسجما مع الشروط العملية والجمالية للسياق المعماري. أما الصور وتوليفها في السينما فإنها تستدعي جهدا إبداعيا وتخيليا لنسج رواية فيلمية تستجيب لشروط الكتابة ومقاييس الجمال.

فالمدن المغربية أصبحت عبارة عن تجمعات سكنية متجاورة بدون تجاور، متقاربة بدون تواصل، ينقصها التراص والترابط لدرجة أنها تنتج علاقات متنافرة اجتماعيا وتشكيليا. أما الأفلام المغربية، فلا شك أنها أنتجت صورا جميلة، ولكن أغلبها يفتقد الى ما يمكن تسميته بـ «القدرة الروائية» فضلا عن أنها تتميز بكثير من الاضطراب على صعيد المونتاج.

اضطراب في معمارية البناء المديني. واضطراب في معمارية الفيلم السينمائي. هذا ما تنتجه أمّية العين وانحسار التخيل. قد يبدو هذا الاستنتاج قاسيا. وهذا صحيح. ولكن قساوة هذا الاستنتاج لا ترقى الى قساوة التأثير، الذي يمارسه هذا الاضطراب العام في البناء وفي الكتابة، على الفكر والتقييم. لا شك أن هناك استثناءات، في بعض أحياء المدن وبعض أفلام السينما بالمغرب. ولأن عملية البناء عملية مرهقة، ولأن صنع الفيلم من أقسى الممارسات الإبداعية وأكثرها صعوبة، فإن قساوة البناء والإبداع تجعلنا أكثر يقظة في الحكم والتقييم حتى تغدو مدننا أكثر قدرة على خلق شروط الفرجة وصنع الأشكال الجميلة، وأن ينتزعنا سينمائيونا من رتابة اليومي ويحفزوننا على الحركة والعطاء.

الهوامش

(1) André Adam; La médina dans la ville d'aujourd'hui au Maroc; in Système urbain et d'veloppement au Maghreb, Ed. Cérès Productions, Tunis 1980. pp. 135 - 136.

(2) انظر تحليلنا لهذا الفيلم في كتاب: «الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل» دار عكاظ، الرباط 1988.

(3) Mohamed Naciri; L'aménagement des villes et ses enjeux, Magreb/ Machrek, N° 118, Oct, Nov. Dec. 1987.

(4) André Adam, Urbanisation et changement culturek au Maghreb, Annuaire de l'Afrique du 6Nord, 1972, p. 226.

بعض معالم مكان الذاكرة، والمكان المشتهى في شريط وشمة لحميد بناني

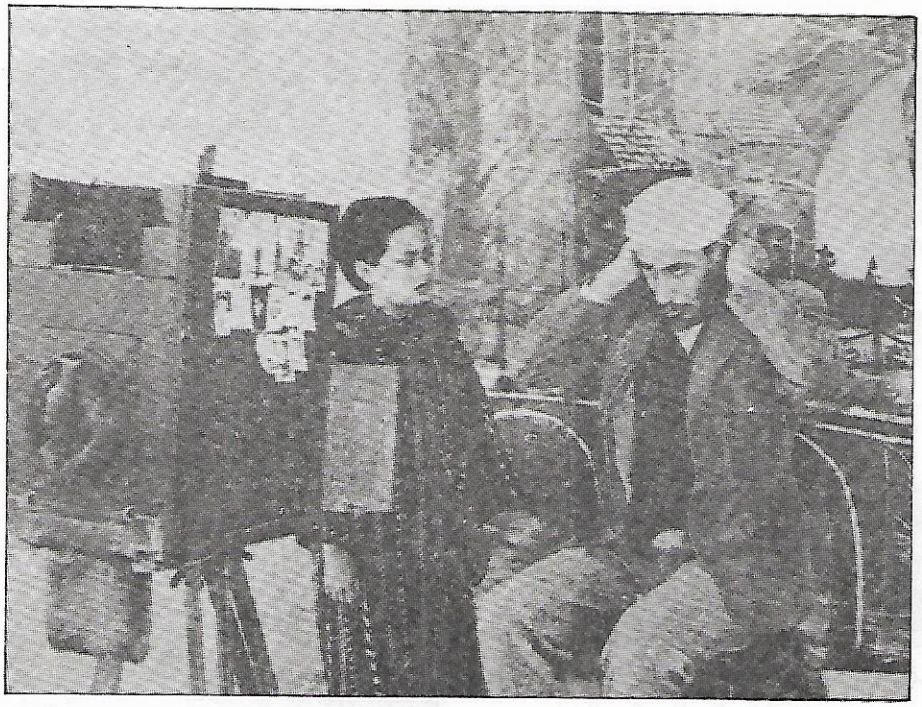
القري إدريس

شريط «وشمة» أثناء التصوير

يختزن الإنسان تجاربه الحياتية ـ عموما ـ بأشكال متعددة، تتراوح بين الرمز المنطوق واللون والشكل الهندسي والصورة بمختلف أشكالها، فوتوغرافية، سينمائية، تشكيلية، أو محمولة على إنتاج صناعي ما، تقليدي، معماري، صناعي، أو غير ذلك. في هذا الإطار يمكن اعتبار الصورة السينمائية ـ مادام الشريط السينمائي يحلل في نهاية المطاف إلى عدد من الصور المتتالية التي تبدو متحركة عندما تتناوب على شاشة العرض بمعدل حوالي 24 صورة في الثانية على مقاس 35 ملم ذاكرة/ وثيقة، تختزن انفعال الإنسان بفضاء ما، كما تعكس ـ وليست عملية الانعكاس هنا ميكانيكية كما يبدو لأول وهلة من المعنى المباشر للكلمة ـ تأثير هذا الإنسان، كفاعلية، في هذا المكان، ولعل هذا ما يفسر أن العديد من الدوائر العلمية اليوم، جعلت تقنية التصوير الثابت والمتحرك، من أدوات عملها الأساسية في خزن نتائج أبحاثها وملاحظاتها من جهة. ومنطلقا ـ من جهة ثانية ـ لهذه الأبحاث، كخزان لمعلومات سبق حفظها سواء بشكل مباشر، كأفلام البحث العلمي والأفلام الوثائقية، أو غير مباشر، كالأفلام الروائية والتسجيلية والروبورتاجات المختلفة، إخبارية وثقافية وحتى سياحية، قد يستخرج منها، بطريقة ما، "معطيات معينة". انطلاقا مما سبق إذن، يمكن التعامل مع الشريط المغربي "وشمة" لمخرجه "حميد بناني"، كـ"سلسلة" صور، تبدي لنا معالم مكان مغربي أصيل بكل تراتبياته وقيمه وتقاليد وطقوس الانسان المنفعل به، أفكار وتصورات ومعتقدات الإنسان الفاعل في هذا المكان أيضا. ومما يضفي على هذا الشريط ـ الذي يرى

الكثير من النقاد السينمائيين أنه البداية الحقيقية للشريط المغربي المبدع/ شريط المؤلف - نكهة جمالية على مستوى الصورة هو أنه مصور بالأبيض أسود، وما توفره هذه الثنائية لتعارض ميتافيزيقي عميق، من تدرج لانهائي بين الأسود والأبيض كطرفي نقيض لا ينفصل أحدهما عن الآخر.

تدور أحداث الشريط في جملتها داخل مكان "طبيعي" لا يحمل أي أثر للثنائية التعارضية المعروفة بها مدن المغرب، تلك الثنائية المتجسدة في: المكان المديني المغربي، الدالة على ثنائية حياة الإنسان المغربي بين: عالم تاريخي "تقليدي" بقيمه ونسيجه الاجتماعي المتضمن لقيم وتصورات عن الزمان والمكان والأبوة والأمومة والزواج والإنجاب والعمل والشرف والتكافل تتلاءم وشطره الأول، شطر يرتبط وينحفر في حفر الطير و"خدوش" عوامل التعرية على الأسوار الاسماعيلية المنتصبة كشواهد على تجذر ذلك العالم بكل مكوناته في مجتمع يهيم في لجج نهاية القرن العشرين. وعالم "معاصر" يفرض صيغا أخرى لمحتويات هذا النسيج الاجتماعي من قيم وتصورات وأفكار بإكراهات تتجلى مكانيا في الشطر الثاني، شطر ينغرس على شكل بنيات حديثة مختلفة الأشكال والهندسات، بعضها يتأسس في مجال مستقل ينمو ويترعرع خالقا مجالات جديدة للتعامل وفق مساحات ومسافات بمقاسات تفترض لغة وأزياء أنماط



سلوكية على مقاس هندسة المكان، وبعضها الآخر يخترق وحدة مكان الشطر الأول، مكان "وشمة" الممتد عن مكان التصوير الأصلي (نواحي مدينة مكناس وبالضبط سيدي علي لمغاسيين)، زارعا نوعا من التهديم والفوضى في وحدة وتناغم مدينة الأسوار و"مسالك الزيتون"، منذرا بعواقب تحديث غير محسوب التخطيط ولا مدروس الأهداف. ولا يخرج إطار صورة شريط وشمة عن فضائه البدوي الطبيعي التقليدي بكل تجدره وبساطة تأثيثه وصدق وتكامل قطعه مع ما يحمله الفاعلون الاجتماعيون فيه من قيم وتصورات للكون والحياة والانسان والنجاح والفشل والقضاء والقدر والحرية والمسؤولية والماضي والحاضر والمستقبل، ولا يخرج شريط وشمة إذن عن فضائه هذا، من خلال بطل الشريط (محمد الكفاط).

1 - تجاه العاصمة. في اتجاه الغرب (L'OUEST).

2 - على آلة نقل ميكانيكية (دراجة نارية).

3 - عبر طريق من الاسفلت.

4 - يخرج بسرعة جنونية ليموت!؟

هل هو تحذير من "حميد بناني" من التمزق القاتل الممكن حدوثه بمحاولة الخروج المتسرع والسطحي التخطيط من "ما قبل الرأسمالية" إلى "التحديث"؟

لنترك السؤال مطروحا ولنعد إلى المكان في هذا الشريط.

يبدو أن حميد بناني عندما وضع مشروع شريطه وعندما حمل كاميراه على كتفه متجها إلى مكان التصوير كان مفتونا، منفتح الذاكرة، مثار الشهية الجمالية، بمكان محدد المساحة، متكامل

المعالم والعناصر، في إطار تصور شامل لهذا المكان ككائن بتصوراته وقيمه ومعتقداته، وهو ما أثمر تناغما وانسجاما بين شخوص الشريط وسلوكاتها ومواقفها أمام مشاكلها وحياتها، تناغما وانسجاما، هو بالضبط تناغم وانسجام المكان التقليدي المغربي بكامل نمطه الحياتي المتجدر داخل "مدينة الأسوار" قبل أن يتفتق في البداية بوجود المدينة الجديدة، وفيما بعد بالتحديث العمراني العشوائي. هكذا نجد منبع الماء مرتبط بالسلاسل والتطهر من المس والدنس، وبساكنته ورمزها الثعبان. كما نجد الطريق الترابية بمحاذاة السور وتلك المرسومة - بثقل الخطوات عبر مدة زمانية ممتدة - بتعرج يلائم صعوبة التضاريس تلائم الدواب كوسيلة نقل. نجد كذلك نفس التناغم، بين بيت قروي وسط الحقول مؤثث بخشب تقليدي وقطع ثوب بدوية بأشكالها الهندسية (الحنبل، الموزون، الهيدورة، الطاولة الواطئة...) بفرن تقليدي بدوي وشكل معماري طيني واطئ دون طوابق عالية وحظيرة للدواب والمواشي، في انسجام مع إيمان بقيمة طاعة الأب وسلطته المطلقة (العائلة الأبيسية) ودونية المرأة وما يترتب عنها من سلوكاتها المراوغة وتحايلها على سلطة الزوج لإرضائه واسترجاع القيمة الذاتية وفقا لمعتقدات هي بدورها ملائمة لمكونات المكان البدوي المؤمن بنوع من الأنيمية التي مؤداها أن الطبيعة مأهولة بغير البشر من ذوي السلطة عليه

القادرين على الفعل في حياته وما يحتاجه ذلك من وسائط تتمثل في العطار/ الوسيطة/ التاجر/ المتربص بفرصة لتجاوز ظروفه هو الآخر. كل ذلك وسط معالم مكانية، وفضاء اجتماعي لا ينفصل عنها، يسجل غياب إطار حقيقي لاحتضان الطفولة وتنشئتها (بعقلانية وتخطيط استثماري لمراحل الطفولة الأولى حسب أهميتها وتدرجها في النمو)، فلا مدرسة في الصورة ولا نادي ولا دار شباب ولا ملاعب، بل مجرد فضاءات واسعة غير مؤثثة بيد الإنسان إلا من بقايا حضارة (بقايا أسوار اسماعيلية...) كانت، فضاءات غير مؤثثة إلا من معتقدات وقيم سلط مركزة تفصل الصغر عن الكبر، رابطة الصغر بالطاعة والامتثال الأقصى والكبر بالرأي الوحيد، وهو ما يجعل تلك الطفولة، تبادلا عشوائيا للعدوانية، واجتماعا على مكابدة الحرمان بسلوكات منحرفة هروبية، وشماتة في ضعيف يوفر موضوعا للاسقاط، اسقاط المعانَي منه، وتنفيسا بالتالي عن ضغط، لا مجال لتفريغه في مكونات فضاء فيزيائي حقيقي مقفر واجتماعي فارغ، وليذهب المرهف الاحساس، المستشعر لوحشة المكان والمشتهي لفضاء أكثر ملاءمة لإنسانية الإنسان. ليذهب في طواف عبر أمكنة المغامرة واللعبة القاتلة. لعبة دراجة الموت الحائطية، التي لن تفضي به إلا إلى حتفه.

هل هو مكان يصور سوداوية الفضاء انطلاقا من فقر تأثيثه المدقع؟

إنه بالأحرى، ولع - لا يخلو من مرارة - باسترجاع مكنونات ذاكرة خصبة يشتهي الوعي الذي يستحضرها التواجد في مكان أكثر ملاءمة، لطفولة لم تمر فرصة تفجير طاقتها الخلاقة بعد.

في علاقة السينما بالأدب

حول مفهوم السرد الفلمي

- مدخل نظري عام -

محمد كلاوي

«يوميات خادمة»، لويس بونويل - 1964.

إن إشكالية السرد الفيلمي كما تناولتها الدراسات الحديثة (السيميولوجيا ونظرية السرد) لا تكاد تفصل السرد عن مفهوم النقد في علاقته بمختلف مجالات الإبداع عامة. بل إن الدراسات السردية لا تعدو أن تكون مرحلة متأخرة في تطور مفهوم النقد ذاته.

وبديهي أن الصراعات التنظيرية والاديولوجية حول علاقة السينما بالأدب، باعتبارها ظاهرة تاريخية ارتبطت بميلاد السينما، قد كان لها كبير الأثر في بلورة وتطوير أساليب التعبير السينمائي، مما أفضى إلى إحلال السرد مكانة جوهرية في حقل النظرية السينمائية. هذه المكانة التي سوف تؤدي بالتالي إلى إثبات خصوصية السينما كفن ذي استقلالية وقيمة متميزة عن باقي أصناف الإبداع الفكري. وهكذا، فإذا كانت التحاليل التقليدية كما نجدها مثلا عند برتوميو وباطاي تراهن على وحدة الفيلم والرواية من حيث أنهما جنسين أدبيين

يعتمدان نفس القواعد والتراكيب النحوية والأسلوبية، فإن الاتجاهات الحديثة، بدءاً بأعمال كريستيان ميتز Christian METZ المعروفة، قد جعلت حدا للتيارات التقليدية، مستمدة طروحاتها من نظرية التحليل النفسي والسيميائية والبنيوية ومن نظرية الخطاب والتلقي والتلفظ...

وفي هذا السياق، تلزم الإشارة إلى أن كل هذه المقاربات والنظريات الحديثة، ذات كيانات سالبة، يقوم بعضها على بعض، وهي لذلك تحمل في طياتها وباستمرار، عنصري الجدة والتجاوز. وقد تكفي الإشارة في هذا الصدد إلى أن إحدى أهم الأسباب في تطوير الدراسات السردية يكمن أساسا في بلورة صيغ أسئلة هي ذاتها التي كانت تؤسس نواة نظرية السينما. إن مصطلحات مثل حكاية وخطاب ومحكي وسرد وقصة...، غالبا ما استعملت بدائل لبعضها على مستوى التنظير. وبالتحديد فإن ما كان يشوب هذا الاستعمال من غموض وتعميم، والحاجة الملحة في تصحيح المفاهيم، قد فتح آفاق جديدة في تقدم السيميولوجيا ونظرية السرد بشكل أدق. ذلك أنه إلى عهد قريب لم تعنى السيميولوجيا بمسألة الحكي السينمائي إلا في حدود حقل الدلالة أي فيما يساعد الدارس السميولوجي، بالدرجة الأولى، على استيعاب العلائق الزمنية والموضوعية في بنية الحكي. بعبارة أخرى، إن اهتمام السميولوجي بأدوات ومفاهيم نظرية السرد، كان يتسع أو يتقلص حسب ما يتطلبه منه العمل على تنوير هذا الجانب أو ذاك في سياق ومضمون الحكي. وما من شك في أن هذا المنحى التحليلي قد ظل مكبلا بشكل مباشر بالمقولات التي تحصر عضويا مفهوم السرد في عملية التوليف على اعتبار أن السرد ما هو إلا تنظيم لتعاقب الأحداث والزمن في عالم المحكي.

لهذا السبب لم يكن يبدو جليا أن تطرح مسألة السرد على مستوى الصورة كوحدة مستقلة وثابتة. غير أن بعض المنظرين قد حاولوا أن يثبتوا أن الحكي الايقوني قد يطبع كل وحدة من اللقطات والصور وذلك حتى قبل عملية التوليف ذاتها. فالحكي حاضر حسب هؤلاء في جوهر كل صورة على حدة بنفس القدر الذي يتواجد به في التوليف. بطبيعة الحال، فإن الآخذين بهذا الرأي يخترقون مجال الدراسات الدلالية.

وهكذا يميز الناقد والكاتب الفرنسي بيرگالا BERGALA بين ما يسميه بالتأثير الخيالي Effet fictionnel والتأثير السردي†Effet narratif†[1]. فالأول وهو الشائع يتجلى في كل ما ترسمه وتحدثه فينا الصور من حكايات وحالات ومشاهد تنتمي لمخيلتنا الجماعية، لأن كل صورة تشكل حلقة في مشهد خيالي تختزنه ذاكرتنا، سرعان ما يحيا بفعل التقمص. مثال ذلك صورة الملصق الفيلمي التي تُحيي فينا مجموعة من الإحالات المخزونة لكونها ترتبط بما هو ممثّل. أما التأثير السردي فهو ما تنضح به كل صورة بصرف النظر عن ديناميكيتها في سياق التركيب الفيلمي. ويستدل بيرگالا على ذلك بصورة لرجل وطفل كل منهما يحتل موقعا خاصا بالنسبة لاتجاه العدسة. فالرجل البادي من الخلف حاملا لجريدة يوجد في مقدمة الصورة، في حين يوجد الطفل الجالس أمام تلفاز في عمق الصورة ولكنه في وضع مقابل للعدسة. مبدئيا، كل تفاصيل هذه الصورة تحيلنا إلى نموذج الصور العائلية، لكن مضمونها السردي المتجلي خصوصا في طريقة استعمل عمق المجال والتأطير والاختيارات الشفرية يسقطها من خانة الصور العائلية حيث إن هذه الأخيرة تفترض عادة وضعا سطحيا للاشخاص، ونظرات متجهة صوب العدسة....

* * * *

طبعا لا يقوم البناء السردي في العمل الروائي دونما تكسير وبتر واختزال في النص. فالمؤلف أو السارد يقسم ويجزي ويعيد التركيب. وبناء على هذا العمل تتأسس الوحدات وتتجانس وتتشكل الدلالات. لكن من جهة نظر سردية صرفة، فإن بنية السرد لا تتغير مهما تعددت الكلمات (اللقطات) أو تقلصت، وكيفما كانت اللغة المستعملة، اللهم في الحالة التي يحصل فيها التباس على مستوى التراكيب الأسلوبية. وفي هذا المعنى يؤكد امبرتو إيكو بأنه فيما يتعلق بنية الروائية، لا يهم أن تكون مروية بتأني ومع وفرة الجزئيات المعهودة أو أن يتخلص الراوي منها في بضع جمل وتعقيبات[2].

غير أن المتفرج السينمائي على عكس القارئ قد لا يفلح دوما في تبيان الفارق بين ما هو مفهوم وما يستعصي فهمه. فإذا كنا نستطيع أن ندرك عن طريق الحدس، حتى قبل معرفتنا الواعية بقواعد اللغة، مختلف أوجه التعبير عن الزمن الماضي مثلا، فإن معالجة هذه المسألة سينمائيا ليست على نفس القدر من البساطة. وسعيا منهم لتدارك هذا العجز،

«الاسم كارمن» - جون لوك غودار - 1983

عمد السينمائيون منذ البداية، إلى ابتداع البطاقة المكتوبة وتقنية العمليات الاسترجاعية.

فالفيلم على عكس الرواية ليس بمقدوره دوما خلق مسافة فاصلة بين زمن الحكي وزمن السرد. إن لقطة الأم في فيلم بودكين مثلا وهي تحمل العلم لا تسمح لي بالتعرف على السارد لكون الحكي والسرد في هذه اللقطة يندمجان. ولعل هذا ما دفع البعض إلى حد إسقاط صفة الحكاية عن الفيلم مادام أن الحدث الفيلمي لا يعرف سوى زمن واحد هو الحاضر. كذلك لقد كانت إحدى مفارقات سيميولوجية السينما أنها لم تهتم إلا بالصورة، ومادامت الصورة قد تتحقق بدون حوار/ وصوت فقد اعتبر هذا الأخير مجرد وسيلة لتعزيز المعلومات المتضمنة في الصورة. لكن الحقيقة تجلو على أن تحليل الحكي داخل فيلم معين لا يتوقف عند حدود الصورة حتى في السينما الصامتة "لأن مفهوم الخرس كما يقول يوري لوتمان لا يتماثل مع مفهوم انعدام اللغة بأي شكل من الأشكال". فعلى نقيض الرواية التي تنبني فيها الحكاية على نمط سيميولوجي واحد (الكلمة) حتى وإن تنوعت وتشعبت طرق السرد، فإن السينما تقوم على مستويين على الأقل في الحكي : الصورة والحوار. وهذا لا يفيد حتميا تطابقهما وسيرهما بالموازاة. صحيح أن اقتحام الصوت لمجال الصورة قد زعزع كثيرا وضعية بعض عمالقة السينما الذين وقفوا منه موقفا سلبيا وأحيانا عدائيا (شابلن -بودكين...). لكن ذلك لا يجب أن يؤدي بنا إلى الاعتقاد بأن السينما المتكلمة أوالناطقة ليست سوى "سينما صامتة زائد الحوار"، بل لغة جديدة تطرح بدورها قضايا نظرية واستتيقية بشكل عام. وإلا أين نضع أفلام مارغريت دوراس وجان لوك گودار؟ فكلا من الصورة والحوار يتضمن معلومات خاصة ومختلفة ترتبط بالحبكة

القلمية، ويبقى الأهم في كل هذا هو استجلاء الصيغة التي يجوز فيها نعت ترابط بعضهم ببعض حكايته!

وهنا يجابهنا السؤال أو الأسئلة المحورية في النظرية السردية، كيف تحكي الصورة وكيف تتحقق الدلالة؟

لحد الآن لازالت الآراء تتضارب بخصوص تحديد مصطلحات النظرية السردية لأن كل استخدام خاص لهذه المصطلحات لا يخلو من مغامرة على المستويين المنهجي والمعرفي. وتفاديا للخوض في مثل هذه المتاهات النظرية التي ليست على كل حال هي الغاية من هذا العرض، فسوف أقتصر على محاولة تحديد علاقة السارد بالمسرود في حقل الصورة السينمائية التي لا تتوفر على خاصيات اللغة المكتوبة.

* * * *

يحدد جيرار جينيت خاصية النص الحكائي في توفر عنصري الخطاب والرواية[3]. فلا بد من مضمون حكائي ولابد من سارد يتحقق به هذا المضمون، مع الإشارة طبعا إلى الفوارق التي يقيمها جينيث بين مفاهيم "Histoire" التي تعني لديه مدلول أو مضمون الحكي و" recit التي يحيل بها إلى النص السردي أو الدال ثم "narration" التي يقصد بها ما يسميه بالفعل السردي المنتج.

من هنا يصبح لزاما التفريق منهجيا بين المشاهد (بفتح الهاء) والمحكي حتى نستبين نوعية علاقة السارد بالشخوص وموقعه بالنسبة للأحداث المسرودة. فهناك حالات : إما أن يكون السارد والبطل على

«الأم» - بودوفكين - 1926.

قدر متكافيء بمعرفة الأحداث وإما أن يكون الأول أقل إدراكا لمجرياتها. وهذا الوضع الثاني هو الذي يطرح بعض الإشكالات لكونه قد يحدث انزلاقا من النص السردي إلى المضمون/الحكاية. وهذا الانفصام يكون له انعكاسات قصوى على معرفة المشاهد بالمجال والمكان والأحداث من ناحية والشخوص من ناحية ثانية. فمعرفة المشاهد هنا رهينة بما تقدمه الصورة، وعليه فكل غموض قد يتطرق إليها يؤثر على درجة التقمص بالنسبة إليه. فالأفلام التي تبدأ عادة بالتراقلينغ الطويل لا تسمح لي بمعرفة ما إذا كنت أنظر عبر عيون الكاميرا/ المخرج أو من موقع الممثل. (مثال "مذكرات خادمة" للويس بونويل). وقد عمد بعض المنظرين في هذا الإطار إلى استخدام مفاهيم محددة قصد فرز العلاقة بين ما تؤطره الكاميرا وما يحتمل رؤيته من طرف الممثل "ocularisation"، والوضعية التي تحتل فيها الكاميرا موقع الممثل "ocularisation interne" ثم تلك التي لا تجمعهما فيها أية صلة "ocularisation externe"[4].

7) خلاصة القول، إن موضوعة السرد الفيلمي لا تتحدد في مقولة معينة كما لا يمكن إخضاعها لقوالب جاهزة. لكن مدى جودة فيلم ما أو رداءته تقاس حتما بمدى قدرة المبدع على تسخير أدوات اللغة السينمائية في تحديد منحى الوظيفة السردية وفقا لرؤياه وانشغالاته وأهدافه. وما من شك في أن هذا هو ما يحدد بالتالي مكانة المخرج في حقل الإبداع الفني.

هوامش:

(1) انظر كتاب بيركالا:
Initiation à la semilogie du recit-

(2) راجع كتابه:
Structure absente. Paris, 1972.
mercure de France. p. 21

(3) يقول جينيت في تعريف الحكاية:
"Le recit, le discours narratif ne peut être tel qu'en tant qu'il raconte une histoire, faute de quoi il ne serait pas narratif, et en tant qu'il est proféré par quelqu'un, faute de quoi il ne serait pas en lui même un discours".: Discours du recit un Figure III, Paris. 1972:

(4) انظر بالخصوص مقالة فرانسوا جوست في مجلة "Communications"،ع. 38. ص: 192 وما بعدها.

بين السرد السينمائي والسرد الأدبي

عراش من قصب نموذجا

سودن عبد الرحيم

إشكالية السينما المغربية هي إشكالية السرد المغربي، ذلك أن وضعية الصورة تُفسِّرُ وضعية المكتوب، ووضعية هذا الأخير تُفسِّر وضعية الصورة. يتضح ذلك عبر هذه المظاهر التي تحكمت في السردين:

1) حداثة التجربة السينمائية زمنا -خاصة على مستوى الشريط الطويل- وحداثة الكتابة السردية المغربية -خاصة على مستوى السرد الروائي-[1] التي لم تتجاوز العقود الثلاثة، ولعل هذه العقود الثلاثة تمثل بدورها وبالنسبة للشريط السينمائي الطويل عُمْرَ التجربة السينمائية المغربية (أُنْجِزَ أول شريط سينمائي مغربي طويل لمحمد عصفور سنة 1956).

2) انعدام التَّراكُم الإبداعي المُنْتِج، أقصد انعدام الرصيد "الفيلموغرافي" الذي يسمح ببروز الأنساق والاتجاهات والخصائص النوعية والأسماء المبدعة الخ. ومرجع ذلك - حسب اعتقادي- يعود إلى هذه القطيعة -وهي قاسم مشترك بين أجناس إبداعية متعددة-الملموسة بين أجيال السينمائيين. ومن ثم أصبح الإبداع السينمائي إبداعاً فردياً -من بداية الفيلم إلى نهايته إنجازاً وتمويلاً وتوزيعاً- يعتمد المهارات الفردية والمجهودات الشخصية قبل أن يصدر عن سياق رابط بين التجارب، صادر عن التلاقح والتراكم والتواصل. والأسئلة كثيرة في هذا المجال: شريط "وشمة" (1970) لا علاقة له بالسابق (شمس الربيع 1969) -شكلا أو مضمونا. فالأول يصدر عن رواية متكاملة للذاكرة والمجتمع، ذاكرة طفولة ويفاعة ومراهقة،

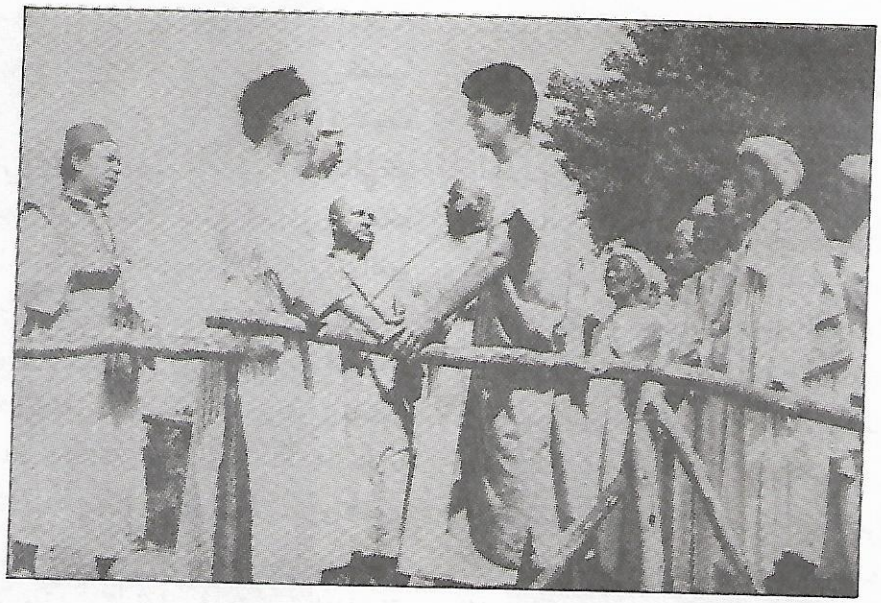
وذاكرة مجتمع قمعي طقوسي، ذاكرة حركة وذاكرة ثبات، أو جدل الحياة المتجددة والموت المتراكم. بالمقابل نجد النصوص السردية القصصية والروائية تعيش بدورها هذا التنافر الحاصل بين التجارب وأشكال الكتابة. فنصوص "زفزاف" لا علاقة لها بنصوص "غلاب" ونصوص هذا الأخير لا علاقة لها -بالرغم من قاسم التزامن المشترك- بنصوص "عثمان باحُسي" في "السعيد والشقي" أو "محمد بن التهامي" في "ضحايا حب" ...الخ.

3) وعلى هذا الأساس فإن عملية التحقيب[2] للإنتاج السينمائي من جهة أو للإنتاج الإبداعي من جهة ثانية يصبح عملا محفوفا بالمخاطر مادام العقد الزمني مجرد وسيلة للتحقيب الزمني، وليس وسيلة للتحقيب الفني. فبجانب "غدا لن تتبدل الأرض". وهو شريط أجمل ما فيه عنوانه - نجد "السراب" بكتابته السينمائية المتميزة التي تأرجحت -سلبيا وإيجابيا- بين المشهد السينمائي والمشهد المسرحي، وبجانب "الشريط-الروبورتاج" أو "الشريط-الإعلاني"، الذي يقدم عادة قبل الشريط الرئيسي بهدف فتح شهية المتفرج تاغُنجة/الحال) نجد الشريط العادي والذي ينتج أحيانا من الموضوعات الضخمة لأهداف عديدة (ألف يد ويد/أموك) وبجانب الشريط المستند إلى أفقية السرد (ساعي البريد) نجد الشريط الذي يمارس تكسر السرد بوسائط تقنية عديدة (عرائس من قصب). وعلى هذا الأساس يجب أن يكون التحقيب مستندا إلى الخصائص الجمالية متجاوزاً العنصر الزمني دون إلغائه. ولعل الأمثلة التالية توضح ذلك من خلال السؤال التالي: ما الذي يجمع - على اختلاف موقعها الزمني- بين الأشرطة التالية: "وشمة" -"ليام أليام" -"عرائس من قصب" -"حلاق درب الفقراء"...؟ الجواب قد نجده في الرؤية المتقاربة لمخرجيها، وبالتالي قد نجده في طبيعة -بالرغم من الموضوعات والمضامين المختلفة- التعامل السردي الذي تجاوز حركته الأفقية من جهة، ونوع موقع السارد من جهة ثانية، ورسم أبعاد الصراع الاجتماعي من جهة ثالثة عن طريق تأطير اللوحات الدالة المحفزة لحركة السرد السينمائي سواء باللونين الأبيض والأسود أو بالألوان المختلفة (مثلا: لوحات التربية القمعية في وشمة/لوحات الهجرة والمفاضلة بين البادية والمدينة في "ليام أليام" أو "حلاق درب الفقراء" /لوحات الإحباط اليومي في "عرائس من قصب"...الخ).

4) لا تقتصر القطيعة -كما سبق الإشارة- على أجيال السينمائيين، بل تمتد أيضا إلى الإبداع الأدبي. ولا شك أن حبرا كثيرا قد سال حول هذه العلاقة المفتقدة بين الأدباء والمخرجين السينمائيين،

خاصة أن طبيعة الإبداع - كما هو معلوم عند الجميع -تقتضي نوعا من التلاقح والإخصاب والإستنبات،[3] لعناصر عديدة في الكتابة الإبداعية بصفة عامة. وإذا كان النص الأدبي قد أخذ الكثير على مستوى المونتاج (التوليف) وتداخل الأزمنة واللحظات واللقطة المكبرة والمصغرة...وأخذ أيضا الموضوعات المشتركة وأسماء الأبطال وطريقة كتابة الجنيريك...الخ، إذا كان الأمر كذلك - سواء على مستوى التأثر أو التأثير- فإن السينما المغربية نجدها مازالت تقدم رجلا وتؤخر أخرى لأسباب عديدة. نعم للمخرجين مبرراتهم، ولكن هل يعقل أن تظل السينما المغربية مقتصرة على شريطين سينمائيين (نستثني شمس الربيع، الذي كتبه عبدالكريم غلاب للسينما بمفهوم الحوار المسرحي عوض أن يخضعه لقوانين السيناريو أي كتابة اللقطة المصورة...) هما: "باموا"، و"حلاق درب الفقراء" ..؟؟ هل هو توجس المخرجين أم فقر النصوص الأدبية؟ هل هو تصور المخرجين للكتابة السينمائية التي يقوم بها المخرج أو يعتقد أنه قادر على القيام بها عبر مراحلها المختلفة: (السيناريو/الحوار /الديكور/الإنارة/الصوت/وباقي الأكسسوارات الخ) ولعل هذا الوضع هو الذي دفع ببعض المخرجين سواء بوعي أو بدون وعي- إلى الاعتقاد بأن الكتابة السينمائية هي كتابة المخرج لاغير ، في حين أن مختلف مراحل الشريط هي مساهمة في الكتابة السينمائية فالجانب الصوتي للشريط ليس عملية تقنية محضة بل إن الصوت إحساس وانفعال بوضع الشخصية التي تتكلم حسب مكوناتها الفيسولوجية والسيكولوجية كما أن الصوت المرتبط بالموسيقى التصويرية ليس عملية تقنية محضة كذلك بل إنه -أي الصوت -إحساس بدور آلة ما، وبطبيعة الصوت الصاخب والحاد...الخ.

5) يعاني السرد المغربي-سواء على مستوى الصورة أو على مستوى المكتوب-من إشكالية القراءة ولا شك أن وضعية القراءة في الإنتاج السينمائي تعد أكثر مأساوية من غيرها. ذلك أن معظم الأشرطة المغربية لا يتم إنتاجها في أفق هذه القراءة المرتبطة بمتفرج يعايشها زمانا ومكانا بل يتم إنتاجها في أفق قارئ مغاير (قارئ أجنبي أو مغاربي أو عربي) يفارقها زمانا ومكانا كما أن معظم هذه الأشرطة لا تضع في



«عندما يثمر النخيل» - 1969

اعتبارها خلق تربية جمالية مبنية على المتعة والتذوق الرفيعين بل تهدف إلى إبراز القدرة على إنجاز شريط ما على المستوى التقني دون غيره، كما أن هذه الأشرطة موجهة إلى القارئ "الغريب" تهدف إلى البحث عن تزكية مركزية ما سواء كانت مركزية جمالية أو سياسية- تمنحها جواز المرور حتى في بلدانها الأصلية!! وفي إطار هذه المعرفة يفقد الشريط المغربي استقلاله الفكري والجمالي، وتصبح إشكالية التخلف- وهو محور مركزي في الكثير من الأشرطة المغربية - إشكالية يعاد إنتاجها بفهم مغلوط (مثلا الظواهر الإثنوغرافية- ظاهرة المجذوب في الكثير من الأفلام).

إن القراءة - سواء كانت حدسية أو ممنهجة- مسؤولية مشتركة تتقاسمها عدة جهات ليست في حل من المسؤولية، أهم هذه الجهات نذكر:

"أ - الأندية السينمائية التي مازالت تلح - بعد عمر ليس بالقصير- على ماذا يريد أن يقول الفيلم عوض إثارة أسئلة حول كيفية القول، لغة وتقنيات ورموزا ودلالات...الخ. فالشريط على غرار النص الأدبي -تصور استعاري لواقع محتمل ممكن على ضوء ما هو كائن.

ب- الكتابات النقدية التي يمارسها بعض المهتمين والباحثين في الميدان السينمائي تستند إلى جهد فردي، غير مسنود بتراكم مافي هذا الميدان، يعكس مقاربة ما لا تخلو من فائدة أو أهمية غير أن الإشكال الجوهري في معظم الكتابات يعود إلى طبيعتها أي يعود إلى مفاهيمها النظرية والإجرائية أو بعبارة أخرى: تستند هذه الكتابات إلى ممارسة نقدية تستوحي مفاهيم النقد الأدبي عوض استيحاك مفاهيم النقد السينمائي[4] ومن جهة أخرى، تمثل المحطات السابقة أفقا مفتوحا على الإنتاج الإبداعي المكتوب والشفهي، ولكن - وفي كل الأحوال- مع مراعاة الاختلاف بين الصورة السينمائية والصورة الأدبية الأولى تحتاج إلى رؤيا متكاملة ومجموعة عوامل مساعدة على المستوى التقني والمناخي ونوعية الآلة المستخدمة في التصوير (الآلة اليابانية المتقدمة ليست هي الآلة الفرنسية خاصة أن جودة الصورة قد ترتبط بجودة الأدوات التقنية قبل أن ترتبط بعناصر أخرى). أما بالنسبة للصورة الأدبية فهي لقاء مباشر أو لقاء اللحم باللحم. مع البياض، وعليها أن تفتك به قبل أن يفتك بها.

ج- في نفس السياق تطرح الكثير من الأسئلة حول الكتابة السينمائية المختصة سواء كانت على مستوى صفحات الجرائد أو بعض المنشورات الأخرى أو على مستوى المجلة السينمائية المختصة (دراسات سينمائية المعبرة عن الجامعة الوطنية للأندية السينمائية). ولعل أهم هذه الأسئلة تتمحور حول العلاقة بين الشريط وأهل الحرفة. وقديما قالوا: "الشعر صناعة، ولكل صناعة أهلها من هنا نلمس في هذه الكتابات غلبة الأدبية، على الحرفية وطغيان المعجم الأدبي على المعجم التقني وضعف "الفيلموغرافيا" المغربية تاريخا وتوثيقا وتوضيحا، والتركيز على "الأشرطة الظاهرة". وخلو المجلة- ما عدا بعض الإشارات السريعة في صحف معينة- من المصطلح الجمالي سينمائيا الذي يفتقده رواد الأندية السينمائية، فضلا عن ضعف أو انعدام المتابعة التاريخية والجمالية للشريط المغربي (مثلا هل يعرف القارئ معرفة تاريخية و جمالية أول شريط سينمائي مغربي؟ بل هل يعرف تاريخيا وجماليا الأشرطة المغربية الأساسية في تاريخ السينما المغربية؟ ما هي ملامح التطور والجمود في الشريط المغربي؟ دور التراكم السينمائي؟ ...الخ.

وإذا كان الأمر يطرح أيضا بالنسبة للأجناس الأدبية التي تفتقد مجلتها

المتخصصة، فإن من نتائج ذلك – وهي نفس النتائج بالنسبة للشريط السينمائي – افتقاد القراءة الجادة المتميزة التي تزداد وضوحا وفعالية وتطورا بحكم افتقاد التصور الواضح و الحرفية المتخصصة التي يتجاوز فيها أهل الحرفة سلبياتهم ويمتنون أدواتهم المنهجية والجمالية.

د – ولعل القراءة الوحيدة المتوفرة عند الجمهور على اختلاف مستوياته – هي القراءة المقايسة، أو محاكمة الشريط المغربي بمفاهيم الشريط الأجنبي، وتصبح المقارنة –بناء على ذلك – غير متكافئة بحكم الفوارق المتباعدة بين الشريطين مما يكون سببا جوهريا في تعميق ظاهرة الاستلاب التي تربي عليها الجمهور واطمأن إليها بحكم الإغراءات المتعددة.

هـ ـ ينظر الجمهور الحالي سواء كان عفويا أو منظما إلى السينما كوسيلة من وسائل المتعة أو التنفيس الذاتي قبل أن ينظر إليها كموقف أو رؤية تفسر ما يجري في العالم . وعلى هذا الأساس تصبح المشاهدة فاقدة لعنصر القراءة، هذه الأخيرة التي تحولت إلى مجرد وظيفة استهلاكية تسمح وسط الظلام بالرغم من اختلاف الأشرطة بالتعليق والنقيق والتصفيق... الخ. والغريب أن تعامل الجمهور مع الأشرطة سينمائيا لا يختلف عن تعامله مع الأشرطة عن طريق الفيديو، الأمر يشبه إلى حد بعيد تغيير زوج الأحذية ثم الالقاء بها بعيدا . الاختلاف الوحيد هو مكان ـ وهو لا يخلو من تأثير ـ العرض.

وبالإضافة إلى هذا وذاك يخلق «الفيديو» في إطار علاقته بالسينما ـ ما أسميه بالفرجة المقارنة على غرار الأدب المقارن ـ بالمعنى السلبي مادام الرائج على مستوى أشرطة الفيديو هو نفسه الرائج على مستوى القاعات السينمائية. ومادامت هذه الأخيرة تخضع لرقابة ما ولمواضعات اجتماعية وقوانين زجرية... الخ، فإن «الفيديو» وهو بعيد عن الرقابة والزواجر القانونية، يمكّن من تركيز المتفرج السلبي الاستهلاكي الذي يفضل ـ خاصة إذا أضفنا وضعية القاعات السينمائية ماديا وأخلاقيا ـ إقفال الأبواب عليه، وعدم مغادرة دفء الفراش مستهلكا نفسه بنفسه.

6) يثار أيضا، في إطار الحديث عن مشاكل السينما المغربية، الإشكال المادي، سواء بوعي أو بدون وعي، الذي يربطه البعض بضعف الإنتاج كما وكيفا. قد لايخلو الأمر من صواب، من حيث المبدأ، مادامت تكلفة إنجاز الشريط ليست هي نفس تكلفة إنجاز المؤلف، ولكن إذا كان بالإمكان الحديث عن طبعات شعبية للكتاب، فهل يمكن الحديث عن «طبعات شعبية» للأشرطة السينمائية؟ إن التصور الحالي لمعظم المخرجين السينمائيين للإشكال المادي ينطلق من مقارنة خفية أو ضمنية مع الأشرطة الأجنبية لنفقاتها الباهظة في حين المقارنة السليمة تقتضي الانطلاق من طبيعة الإنتاج السينمائي لكل بلد أو منطقة معينة[5] ، ومن ناحية أخرى أطرح التساؤل التالي: هل الأزمة مادية أم أزمة الرواية القاصرة في التعامل مع الجوانب المادية للفيلم خاصة أن أشرطة كثيرة عرفت بنفقاتها الباهظة التي لم تشفع لرؤيتها الكسيحة؟[6] إن أشرطة عديدة عالمية لها قيمتها –وهذا لا يعني إهمال الجانب المادي– أنتجت في ظروف مادية قاهرة وحملت شعار السينما الوطنية بامتياز عوض أن تقتصر على حمله جغرافيا مما يكون سببا في الإساءة إلى الشعار ذاته.

«شمس الربيع»، لطيف لحلو ـ 1970

7) من الإشكاليات الأساسية المطروحة على السرد المغربي -خاصة المكتوب منه- تفصيله على مقياس الموضوعات الكبيرة أو الضخمة (موضوعات السجن أو الاعتقال- الاضطهاد الطبقي أو الاجتماعي...الخ). وإذا كان لهذه الظواهر وجودها المادي في الواقع الموضوعي من ناحية، وإذا كان لنصوص رائدة متميزة عبّرت بالرغم من ذلك عن هذا الواقع الخانق (الأتووت لمصطفى المسناوي/ الفاركونيت لعبد الحياز السحيمي..) إذا كان الأمر كذلك فإن نصوصا كثيرة توسلت بالموضوع الضخم، وفشلت في تحقيق سرد مقنع ولكنها في نفس الوقت ضمنت شهرة مؤقتة لم تمكن من خلق سرد مقنع له حوافزه وخصائصه وطرائقه. وفي المقابل نجد الشريط السينمائي من خلال تجربة ثلاثة عقود - يسقط في التكرارية (موضوع الريف والمدينة في حين أن المطروح - كما هو وارد عند السوسيولوجيين- ترييف Ruraliser المدينة - نموذج المجنوب في أشرطة السبعينات - بعض الظواهر الشعباوية مثل افتعال اللهجة البدوية والمبالغة فيها- نموذج الطيب دائما (الفقير) والشرير دائما (الغني)...الخ. وقد أنتجت هذه التكرارية ، أو على الأصح هذه النمطية في الرؤية والتصور نمطية على مستوى الكتابة السينمائية سواء على مستوى السيناريو والحوار أو على مستوى الإخراج. وهذا ما يفسر ضعف بل انعدام العلاقة بين النص الأدبي والمخرج السينمائي. فالأشرطة المستندة إلى النص الأدبي محدودة (شمس الربيع/ حلاق درب الفقراء...) الشيء الذي يثبت رغبة المخرج في تقديم شريط يساير شكلا من أشكال النمطية المذكورة أعلاه ويصبح الوضع شبيها بوضع الكثير من الأشرطة السينمائية الغنائية المصرية. الأغنية أولا ثم الشريط ثانيا. والأغنية -بكلماتها ولحظاتها الميلودرامية...الخ- هي المحفز الأساسي للفيلم عوض أن يمتلك الشريط محفزاته السردية النابعة من حركة السرد الأفقية أو المتقاطعة أو المتوازية...الخ. والأمر لا يقف عند حدود الأشرطة الغنائية التي أخلصت للنمطية بشكل لا مزيد عليه ("الحياة كفاح" الذي مثل فيه عبدالوهاب الدكالي بخاتمة الذهبي الضخم في أصبعه وملابسه العصرية بالرغم من عناصر التمويه فضلا من تسريحته الحداثية المنتسبة إلى الستينات...الخ كذلك "دموع الندم" بجوقته المعروفة) أقول إن هذه النمطية لا تقف عند الشريط الغنائي، بل تمتد إلى أشرطة عديدة تحاول معالجة بعض الظواهر الاجتماعية. ونذكر على سبيل المثال (غدا لن تتبدل الأرض)، بالرغم من الحشد الضخم من الممثلين المصريين واللبنانين والمغاربة...الخ، الذي لم يتجاوز الصورة المشوهة للصراع الكلاسيكي بين الواجب والعاطفة بمواقف درامية مفتعلة اعتمدت على تفخيم الصوت واستعراض حركات نمطية في الكلام وفي حالات الغضب والفرح...الخ.

8) على ضوء ما سبق يصبح من الصعوبة بمكان تصنيف الأشرطة -كما سبقت الإشارة- من حيث الكتابة السينمائية (سيناريو وإخراج...الخ). ذلك أن العديد من الأشرطة لاتنضوي.. تحت إطار الأفلام القصيرة (زمنا وبنية سينمائية) ولا تحت إطار الأفلام الطويلة (زمنا وبنية سينمائية). نفس الحكم أيضا يصدق على نصوص سردية مكتوبة لا تدخل لا في القصة القصيرة (على مستوى الشكل) ولا في إطار القصة الطويلة .في المستوى السينمائي نجد الكاميرا المنفلتة من بين الأصابع، وفي المستوى الثاني نجد الإسهال السردي الذي هو عرضة للمزاج في حالة التوقف أو الاستمرار. في المستوى الأول نجد "التوليف" السادج بين اللقطات والصور والأوضاع. وفي المستوى الثاني نجد التركيب المتعسف بين الحالات والأزمنة والأحداث. في المستوى الأول نجد الأشرطة المنفلتة البعيدة عن كل تصنيف (الحال/ تاغنجة مثلا) مما يصعب على المتتبع إدراجها في إطار الأشرطة الغنائية أو "التسجيلية" أو "الربورتاج" الصحفي أم هي مجرد افتتاحيات سينمائية تمهد للشريط الأساسي الذي ينتظره المتفرج بلهفة. والأمر يشبه إلى حد بعيد - كما سبقت الإشارة - الأشرطة التي تفتح شهية المتفرج قبل أن يتعامل مع الشريط "الحقيقي" (مثلا الأشرطة التي تتحدث عن لاعبي كرة القدم المشهورين/ أو تقدم فيها حفلات غنائية Show/ أو أشرطة توثيقة أو وثائقية لكائنات وظواهر إنسانية وكونية...الخ).

بالمقابل أيضا يستعصي التصنيف على الدارس للسرد المكتوب عند اصطدامه بنصوص لا تنضوي تحت أي جنس أدبي. ومن تم يصعب على الباحث تصنيف نصوص يسيطر فيها ضمير المتكلم مثل الخواطر/ الاعترافات/ صفحات من السيرة /حكاية بضمير المتكلم...الخ. ويصبح السؤال : هل المكتوب حاليا جنس أدبي جديد أم ضفاف جنس أدبي قديم يستعد للتحول...الخ.

عرائس من قصب بين السرد السينمائي والسرد الأدبي.

لعل ما يثير الانتباه - أول وهلة - في هذا الشريط عنوانه الجميل الذي يلخص مسار الشريط من بدايته إلى نهايته - فالعرائس القصبية - لعبة الفتيات ذات الاستيهامات الجنسية المغلفة بأحلام النوم واليقظة - عنصر جوهري - والعرائس في الشريط توجد من قصب ومن لحم ودم أيضا في حالة تفاعل دائم - تحكم في عملية التقطيع Decoupage السينمائية التي مارسها صاحب السيناريو (فريدة بليزيد) أولا ثم المخرج (جيلالي فرحاتي) الذي ركب الشريط تركيبا سرديا جديدا ظل مخلصا لتلك العلاقة بين المرأة وعروستها القصبية الشيء الذي أنتج حالات عديدة من التماهي (نفسيا واجتماعيا) بينهما عبر لحظات الشريط .

تتناوب على الشريط أزمنة ثلاثة أساسية:

1) زمن الشخصية المركزية (عائشة) التي يقدمها سارد عليم بوسائط عديدة في مختلف أوضاعها انطلاقا من الطفولة مرورا بالمراهقة وصولا إلى النضج الذي وئد في المهد لأسباب عديدة (فقر /تقاليد/ جهل...) حاول الشريط تقديمها من منظور شاعري تابع فيها تحولات الشخصية وحلمها بالبيت والزوج والولد واللقمة النظيفة ليصل بها إلى الإحباط المتناسل عبر ردهات المحاكم - بعد موت الزوج - والعمل في المنازل والسقوط أخيرا في الإثم (الحمل الغير الشرعي) لتبدء مسيرة أخرى عبر عنها الشريط بلوحات أخرى سيطرت فيها فكرة

الموت (تكرار صورة المقابر -صوت المقرئ- الأحاديث اليومية العادية حول الموت)، إن السارد - كما سبقت الإشارة - عليم بماجرى وبما سيجري للشخصية المركزية، فهي حكاية عادية تتكرر كل يوم في الكثير من المناطق غير أن تميزها الجمالي يتحدد في الوسائط التالية :

- ديكور طبيعي دال لحومة تقليدية أثث - دون افتعال - بأثاث بسيط، وأطلّت من نافذة -وهي صلة الوصل بالعالم الخارجي- مفتوحة على غناء جبلي معبر، وأصوات متعالية لأطفال يلعبون لعبة المرأة والرجل أو العروس و العروسة...

ولما كانت الحومة تقليدية فإنها تعكس -دائما- العلاقة بين الظاهر والباطن: الظاهر هي الجدران الباردة ذات اللونين البارزين في الشريط وهما الأحمر والأزرق. واللونان يتناسلان بمتواليات سينمائية أخرى داخل الشريط مثل أحمر الشفاه المأخوذ من الطابع الأحمر لقالب السكر، ودم الحيض الشهري/ودم إسقاط الجنين...الخ. أما الأزرق فهو لون الجدران والأبواب والسماء والبحر...الخ.

يأتي الباطن - باطن الحومة التقليدية- ليتجسد في طبيعة السكن معمارياً الذي يعكس نوعاً من الخوف أو الرغبة في الاختفاء عن أعين الغير لأسباب عديدة، كما أنه يقدم -سينمائيا- اللقطات الأساسية للشريط (مثلا ظهور الزوج الجندي من أعماق الدرب وهو يصعد الدرج بشكل متدرج -علاقة المنزل بفضاء القبور- اختفاء عائشة في زوايا البيت لممارسة متعتها البريئة...الخ).

والعلاقة بين الظاهر والباطن تتعدى ذلك إلى تقديم حركة الشخصية المركزية -والشخصيات الأخرى- في الحياة اليومية بوسائل معينة. تتحكم فيها الرغبة المتناقضة في الظهور والاختفاء. ففي الوقت الذي يقدم فيها البيت كأصغر وحدة بنائيا ينفتح بدوره على وحدة صغرى أخرى وهي الحومة التي تنفتح أخيرا على وحدة كبرى مجسدة في لقطة "بانورامية" لمدينة طنجة مصحوبة بالصدى الأكتم لموسيقى "الهجهوج" الحزينة. وبموازرة هذا الانفتاح

جيلالي فرحاتي، مخرج فيلم «عرائس من قصب».

المتدرج على مستوى المعمار، نجد الحركة البطيئة المتدرجة أيضا ل"عائشة" -وباقي الشخصيات الأخرى- في حياتها اليومية (الأكل بنوع من الاحتراز وكأنها تخفي شيئا /الكلام الصامت /همس الجارات /طريقة سقي الماء وكأنها تمارس عملا سريا ...الخ) وأخيرا اضطراب هذا الإيقاع اليومي بسقوط خبر موت الزوج كالصاعقة.

2) الزمن الثاني هو الزمن التاريخي وهو زمن يأتي على ضفاف السرد السابق مفسرا بعض عناصر مأساة الشخصية المركزية. ومن أهم هذه المؤشرات الإشارة إلى سنة 1953 وحادث الشهيد علال بعبدالله وملابساته المعروفة (محاولة اغتيال بن عرفة/ كلام المذيع الأجنبي). وبالإضافة إلى هذا أو ذاك نجد مؤشرات أخرى تجسدت في حديث امرأة عن سجن زوجها/ التقاعد من الجيش/...الخ.

وإذا كان الزمن التاريخي - كما سبقت الإشارة - عنصرا أساسا في بلورة مأساة الشخصية المركزية (موت الزوج مثلا) فإن وظيفته الأساسية -فضلا عن السابق- هو إبراز حالات الموت اليومي التي تعاني منها الشخصية في مستويات عديدة سواء على مستوى جسدها (طمع شقيق الزوجة صاحب المنزل الذي كانت تعمل فيه) أو على مستوى وضعها النفسي (وحدتها وهي تواجه الكل) أو على مستوى البعد الأساسي الذي يؤشر عليه الزمن التارخي وهو تقديم يتم الشخصية المجازي أي يتم جيل بأكمله انتهى في وقت مبكر بالرغم من الطموحات العريضة. وهذا يؤدي بنا إلى الحديث عن الزمن الثالث.

3) الزمن الاديولوجي - يتحكم الزمن الاديولوجي في الزمنيين السابقين. فالواضح أن الحدث المركزي -على بساطته- المتجسد في فقد العائل، تحكمت فيه نزعة ثقافية ترتبط بمناصرة المرأة وإدانة ما يحيط بها من إحباط، لا يعني هذا الكلام أن الشريط يدحل في إطار "النزعة النسائية" Féminisme الدفاع عن قضية المرأة، ولكنه يتوسل بهذه القضية ليقدم لنا شريطا يعالج مأساة إنسانية حاول المخرج إيهامنا بواقعيتها المتخيلة التي ابتعدت عن الخطاب الاديولوجي الزاعق من ناحية، أو الميلودراما الفاقعة المفتعلة. من هنا كان تقديمه لهذه المأساة يتم عبر المحطات التالية: -ا) التركيز على الحرمان، الحرمان من طفولة طبيعية بأحلامها البسيطة وألعابها الساذجة...الخ. والحرمان امتد أيضا إلى إلغاء الصوت أو تقديمه بشكل مكتوم حتى في حالات الغضب بالنسبة للشخصية المركزية التي كان المخرج يتابع حركة جسدها (اليد وهي تأكل /حمل وعاء

الشرب / مسح بلاط المنزل/ ...الخ). المرأة مجرد منفّذ، تعمل دون أن تتكلم، تنفذ دون أن تناقش/ تتحرك بحركة دائبة دون أن تتوقف برهة للاستراحة أو التأمل.

والأزمنة الثلاثة متداخلة – وهذا هو الجانب الهام في الشريط – دون أن تتقاطع فيما بينها مقدمة لحظات غنية على مستوى السرد السينمائي من جهة، وعلى مستوى الدلالات من جهة ثانية. من هنا قدم الشريط عناصر سردية تعد مشتركة بين هذا الأخير والسرد الأدبي. وسأكتفي بالتركيز، في هذا الإطار، على عنصرين أساسيين هما:

1) **الاستباق**: أي حكي حدث لم يقع بعد ، أثناء تقديم حدث واقع بالفعل. ومن أهم الأمثلة: تقديم العرس قبل وقوعه من ناحية، وتقديمه –من ناحية أخرى– بموازاة حالات الاستعداد المصاحبة للأعراس عادة (مثلا من خلال لقطات الحمام (الرحيل من القرية إلى المدينة). فالرجل ينتقل من القرية إلى المدينة والسارد –في نفس الوقت– يستمر في سرده مقدما ما سيحدث لاحقا، وهناك أمثلة أخرى مثل الزوج المنتمي إلى الجيش الإسباني...الخ.

2) الاستذكار أي استرجاع حدث سابق على الحدث المحكي، والشريط يقدم بامتياز هذا العنصر في معظم لقطاته. ولعل انتصار السارد –إيديولوجيا– لقضية المرأة فرض عليه التركيز على لقطات حميمية فرضت عليه بدورها توقيف حركة السرد. من أهم هذه اللقطات إلتي، تم فيها التركيز على الآتي:

ا– ماضي الشخصية: موت الزوج المجند/ المقارنة بين الماضي والحاضر/ لقطات الطفولة من خلال احتفال الإسبانيين المرحة/...الخ.

ب ـ استرجاع أحداث سابقة عن الأحداث المحكية مثل: تعليم الصلاة من طرف الأم/ أحداث بن عرفة/ التزين أمام المرآة.

ولاشك أن هذين العنصرين (الاستباق والاستذكار) قد ولّدا –وبنجاح ملحوظ– نوعا من التداخل بين الأزمنة والحالات عند تقديم المشاهد الدالة التي كان المخرج يلح عليها لإثارة انتباه المتفرج إلى قضايا عديدة (لقطة التزين أمام المرآة/ القبور/ أحمر الشفاه المصنوع من طابع القالب الأحمر/ تقاليد إثنوغرافية في الاستحمام والتطيب والتطير أو التشاؤم/ بانوراما طنجة ثم الحومة بعد ذلك.../ لعبة الألوان...الخ).

وإذا كان الفن السينمائي هو فن المشهد بامتياز فإن قدرة المخرج على التأطير المكاني (من الداخل إلى الخارج ومن الخارج إلى الداخل أومن الحومة إلى الحياة الصاخبة ومن هذه الأخيرة إلى الحومة) ثم قدرته على التأطير الزمني (ربط تحولات حياة الشخصية بتحولات المجتمع) فإن ذلك لا يمنع من الإشارة إلى أن بعض المشاهد قد لا تخدم المشاهد المركزية الأساسية التي أخضعت أحيانا لنوع من التراكم الإثنوغرافي الزائد دون أن يخل ذلك بجمالية شريط سينمائي يعد من أجمل اللوحات السينمائية المغربية./.

* * * *

هوامش :

(1) لاشك أن عمر السرد المغربي الحديث قد يقترب من نصف قرن خاصة على مستوى القصة القصيرة، في حين ارتبط ظهور الرواية ببداية الستينات مع العلم أن الإبداع المغربي سرديا قد تداخلت فيه –بوعي أو بدون وعي– تجارب السرد الطويل بتجارب السرد القصير. وفي كثير من الأحيان أبدع المغاربة –خاصة في الأربعينات والخمسينات من هذا القرن– نصوصا قصصية لا يشفع لها طولها أو قصرها أثناء عملية التصنيف. ذلك أن نصوصا طويلة –من حيث الكم– كانت نصوصا أقرب إلى القصة القصيرة شكلا وبنية والعكس بالعكس صحيح.

(2) يجب أن يقوم التحقيب على أساس فني (جمالي) عوض أن يقوم على التصنيف الكرونولوجي البسيط. فالشريط السينمائي المغربي المنتج في السبعينات قد يتجاوز شريطا سينمائيا مغربيا منتجا في التسعينات.

(3) مصطلح استخدمه محمد قاوتي أثناء حديثه عن مسرحية بوغابة في مقابلة تلفزيونية.

(4) وهوأمر مشترك بين الكتابة السينمائية وفنون أخرى، مثلا "النقد التشكيلي" الذي يتحدث فيه أصحابها عن دلالة اللون الأسود القاتمة ودلالة اللون الأبيض تم تتقاطر التأويلات مع العلم أن اللون في العمل التشكيلي بنية قائمة بذاتها أي بنية تأسيسية غير محتاجة إلى البحث عن الرمز والبعد...الخ.

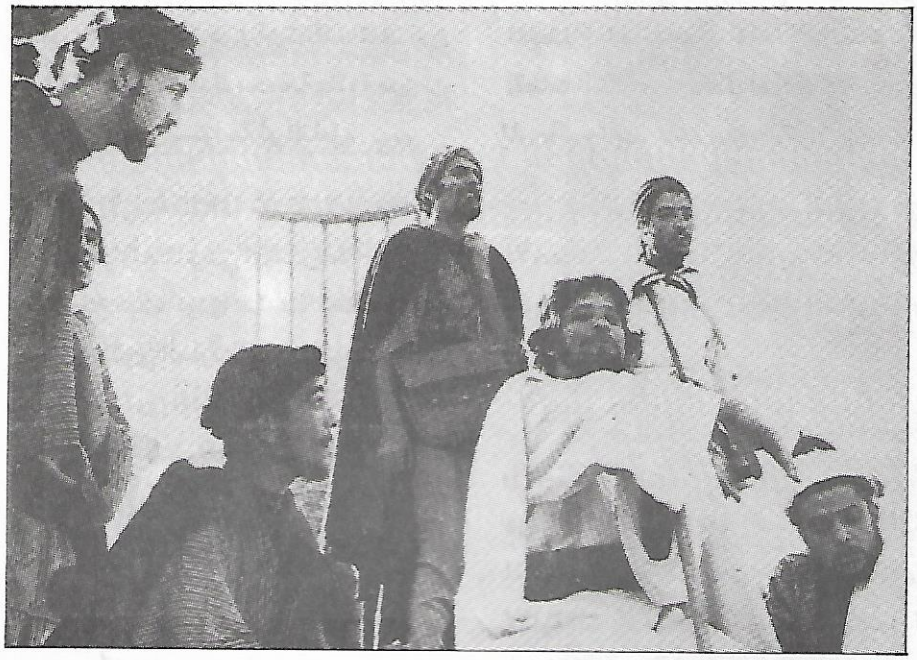
(5) هناك تجارب سينمائية "مناضلة" في أمريكا اللاتنية وبعض الدول الإفريقية، بل هناك تجارب الشريط السينمائي الفقير "على غرار" "العرض المسرحي الفقير" في أوروبا أيضا، مثلا تجربة السينما "تحت أرضية" Under-grownd.

(6) "غدا لن تتبدل الأرض" "دموع الندم"..الخ.

(7) المبالغة في تقديم بعض المظاهر الاحتفالية مثل الاستعداد للعرس من بداية الدخول إلى الحمام إلى الدخول الشرعي.

السينمائي والمسرحي
حول التأثير والتفاعل

مكروم الطالبي احمد



الطيب الصديقي في أحد مشاهده المسرحية

لعل إشكالية تفاعل الفنون مع بعضها، من أعقد القضايا الجمالية المطروحة على اهتمامات علم الجمال المعاصر. ويساهم في هذا التعقيد عدة عوامل، منها على سبيل المثال، تلك الصعوبات التي تروم تحديد مستويات التأثير والتأثر بين هذا الفن أو ذاك. إضافة إلى أن عملية رصد هذا التأثير المتبادل، تارة، والمتوقف على طرف واحد تارة أخرى، تلزم المتتبع لتاريخ الفن بمختلف تمظهراته وتحولاته النوعية، دون إهمال البحث عن مدى ملاءمة هذه التحولات لواقع المجتمع، على اعتبار أن هناك صلة وثيقة، وإن كانت جد معقدة، بين الهزات التي يعرفها المجتمع من جهة، وبين المتغيرات التي تطال بنية التعبير في بعض الفنون.

إن ظاهرة تعايش الفنون، ليست وليدة الساعة، بل هي متجذرة في تاريخ الفنون، ولقد لفتت أنظار العديد من المهتمين، حيث تناول كل واحد حسب اهتماماته الخاصة نموذجا معينا من الفنون محاولا الوقوف عند هذا التلاقح المتبادل. ولعل في تلك العلاقة المتبادلة بين الفن الدرامي والفن السابع، دليل واضح على أن منطق الحدود والحواجز، ينهار أمام عالم الخلق والابداع الانساني.

إلا أن هذا لن يمنعنا من محاولة طرق باب السؤال والمساءلة، وفق التسلسل التالي: من أين نشأت هذه العلاقة الحميمة، بين ذلك الفن العريق الذي عرف خطه التطوري عدة محطات هامة، ابتداء من «يوريبيدس» مرورا بـ «شكسبير» وصولا إلى «آرتو» و«بريخت». وبين هذا الفن السينمائي الذي لم يكن مجرد اختراع آلي فقط، وإنما كان تطويرا هائلا للفن الدرامي القديم دون تغييب ملامحه الخاصة؟ على أي مستوى من المستويات تتم

تلك العلاقة؟ ما هي طبيعتها؟ هل هي علاقة احتواء أم علاقة امتداد، ثم هل يمكن الحديث فيها عن النفي والالغاء أو عن شيء آخر نسميه، تجاوزا، حلولا وإشراقا...؟ وأخيرا ما هي حدود إمكانية التأريخ لهذه العلاقة؟!

تلك كانت بعض الأسئلة الشائكة التي تبدت لنا ونحن نحاول القبض على تلابيب موضوع كثير التناسل، والتوالد، وهي أسئلة تحمل لامحالة، في كل واحدة منها قضية كبرى جديرة بأن يفرد لها حيز خاص يستوجب قليلا من الدقة والتأني، وهو ما لا يسمح به المقام في مقالة مستعجلة كهذه... إلا أن هذا لن يعفينا من محاولة الاقتراب من بعض تلك الأسئلة.

يقسم "بيير نوديل" الفنون حسب الحواس، إلا أن المسرح والسينما بالنسبة له يكونان صنفين مستقلين يجمعان بين السمعي والبصري، ونحن نرى أنه عبر هذه الثنائية يحضر ذلك التداخل والتلاقح بين الفنين، وعبرها كذلك نضع اليد على أخطر إشكالية تؤرق مجال النقد المسرحي، ونعني بها إشكالية تأرجح الفن الدرامي بين العرض والنص. وهنا يطرح التساؤل التالي : ما صلة هذه الإشكالية بموضوع تفاعل الفنين؟ للإجابة عن هذا التساؤل لا بأس من وقفة قصيرة تتيح لنا وضع بعض المتميزات الأساسية، وهي تتعلق في جزء كبير منها بالخطاب المسرحي الذي عملت مجموعة من المخرجين المعاصرين على خلخلة ثوابته المقدسة، ونخص هنا بالذكر المخرج «أنتونان أرتو» الذي شن حملة على خرافة النص وديكتاتورية الكاتب، حيث كان حريصا على إخلاء السبيل لخطابات أخرى عبر الحوار، كما أفرد مجالا واسعا للفضاء البصري، وهنا لا بد من الإقرار بالحقيقة التالية وهي أنه إذا كان لا مناص من الحديث عن تفاعل حقيقي بين هذين الفنين فإنه يمكن الجزم بأن ذلك لم يتحقق إلا في هذه المرحلة التي شهدت إنجازات مخرجين كبار توزعت اهتماماتهم بين الفن المسرحي والسينمائي.

إن العلاقة التي توجد بين هذين الفنين، قد ارتقت في بعض نماذجها إلى مستوى الخلق والابتكار فحاولت بذلك أن تستلهم أكثر مما تستنسخ، فتوصلت إلى أن تخلد روائع مسرحية استوحت بعض وسائل تعبيرها من فن السينما، كما تمكنت من جهة أخرى من أن تمدنا بتحف سينمائية رائعة استقت معينها من أعمال مسرحية ناجحة. غير أنه تنبغي الإشارة إلى أن عملية التفاعل لم تكن دائما لتتم على أحسن وجه، فأرشيف السينما العربية مثلا، يختزن نماذج رديئة لهذا التفاعل، فلو أغمضت عينيك واستمعت على مدى ساعتين إلى حوار أي فيلم عربي «جماهيري» ستشعر كما لو أنك شاهدت الفيلم كله، وماهذا إلا لأن السيناريو الحركي في الفيلم ينبني عادة من حول الحوار كواصف وتابع له. هل نعني بهذا أن السينما الجماهيرية العربية هي سمعية في المقام الأول؟ أجل، إلى حد بعيد، طالما أن كل الأحداث إنما تدور على مستوى السمع دون أن تعطي للحيز البصري دورا كبيرا يلعبه. ولعل أسبابا عديدة تكمن في خلفية هذا الواقع منها ما يتعلق بكون السينما العربية «الجماهيرية» إنما أتت منذ بداياتها كمكمل للمسرح...[1] ولا شك أن سلطة الحوار هذه على نماذج معروفة من السينما العربية، كان من تركات العهد الذي كانت فيه علاقة السينما بالمسرح لا تتجاوز عملية تصوير بعض العروض المسرحية التي غالبا ما حققت نجاحا شعبيا كبيرا. وعملية التصوير هذه ابتدأت بشكل جزئي مع السينما الصامتة، حيث كان يُقتصر على تصوير مشهد أو مشهدين، بحيث يستحيل أن يتذوق الفيلم إلا من سبقت معرفته بالعرض المسرحي.

وطبيعي جدا، أن تُفرز هذه المرحلة البدائية نتائج هجينة عجزت كل العجز على تذويب المسرحي في السينمائي، وقد تبدى هذا واضحا على مستوى الحوار، الذي - وكما سبقت الإشارة - لم يستطع الانضباط والخضوع لمستلزمات الفن السينمائي، بمعنى آخر لم يتشكل هناك وعي بضرورة خلق «حوار» من نوع خاص، يحترم مقتضيات اللغة السينمائية التي كانت هي الأخرى في طور التشكل والبناء.

بعد التراكم الذي حققته الكتابة السينمائية في مجال البحث عن لغة خاصة ومتميزة، بدأت تنشأ علاقة جديدة بين النصوص المسرحية المشهورة وبعض الأعمال السينمائية، وهي علاقة يمكن أن نقول إنها تميزت ببعض النضج والوعي بخصوصية السينما على اعتبار أنها قبل كل شيء فن الصورة. وهكذا استأثرت نصوص «شكسبير» بنصيب الأسد، فبرع العديد من السينمائيين وتفننوا في توظيف مفردات اللغة السينمائية، كل حسب قناعاته الفنية ووسطه الاجتماعي ومؤثراته الفكرية. وهو الشيء الذي أفرز لنا عدة لوحات فسيفسائية ونماذج متباينة من أشهر شخصيات مسرحيات شكسبير. فكنا مع

المخرج «لورانس أوليفييه» أمام قراءة فرويدية «تؤكد دور الأب الفاسد في المأساة، وتبرز أهمية علاقة الابن بالأب لا بالأم، كما يذهب التحليل النفسي...»[2] ويؤكد المخرج «كوزنتسييف» تشبثه بخصوصية الفن السينمائي، وذلك في تصريح له بمناسبة إخراجه لفيلم «هاملت» سنة 1964، قائلا «... ويهمني أن يحترم فيلمي روح شكسبير، وسأحاول فيه أن أبرز الشعور العام والفلسفة العامة للشعر، ولكن لن أستخدم التعبير المسرحي، وإنما التعبير السينمائي...»[3]

واضح جدا، أن المسافة التي قطعتها السينما في رحلة البحث عن تفاعل حقيقي مع الابداع المسرحي قد استنفدت منها مجهودا جبارا قبل أن تنتقل إلى المرحلة التي استطاعت أن تعي فيها ذاتها وخصوصياتها التعبيرية التي هي بالأساس الكتابة بالصورة، كما يقول «كوكتو». وبديهي أن تبدع كل كتابة أساليب حكيها، وصرفها، ونحوها بالمعنى الذي تكون فيه نسقا خاصا من الرموز والدلالات، تستدعي معرفة خاصة بمقوماتها، معرفة تمكن بدورها من إنجاز كتابة ذات اشكال ومضامين خاصة أيضا.

إن البعد الثاني لهذه العلاقة / التفاعل يجعلنا نركز الحديث عن الخطاب المسرحي، وعن الاستعدادات التي أبان عنها لمعانقة بعض الخصوصيات الفنية والتقنية التي يطفح بها الخطاب السينمائي، وإلى أي حد بلغت مرونته وسعة صدره؟

لن ننكر بأن بنية العرض المسرحي قد تعرضت لتكسير العديد من القوالب البارزة التي ظلت، إلى عهد قريب، من أقدس المقدسات في الفن الدرامي، وقد كان للخطاب السينمائي دور هام في خلخلة هذه البنية، الشيء الذي أدى إلى خلق شبه قطيعة مع أشكال العرض الكلاسيكي. ولعل تجربة المخرج الألماني «بريخت» خير شاهد على هذه الخلخلة. فقد أكد هذا المخرج في مقالة له عن دور الفيلم في المسرح الملحمي على وجوب استخدام الفيلم تدريجيا في الحدث المسرحي، مشهدا بعد مشهد، لكي يكون بوسع المتفرج أن يستوحي الصورة السينمائية المرتبطة بالحدث المسرحي، إذ في هذه الحالة سيتحول الفيلم إلى مشارك في الحدث التركيبي أو إلى جوقة بصرية...[4]

إن «بريخت» وهو يعمد إلى توظيف هذه التقنية لم يقم سوى بتطوير مشروع كان قد بدأه «بيسكاتور» الذي لم يحالفه الحظ ولم تمهله الظروف السياسية لإتمام تجربته الجديدة وإخراجها إلى نطاق واسع. هذا وتجدر الإشارة إلى أن هذه التقنية قد عرفت انتشارا واسعا في أعمال مسرح الهواة، خاصة في مرحلة السبعينات، ونادرة هي العروض المسرحية التي استوعبت بالفعل هذه التقنية ووظفتها التوظيف الصحيح.

إن مستويات حضور الفعل السينمائي في العرض المسرحي والتجريبي منه على وجه الخصوص تتميز بالثراء والخصوبة، كما تأخذ أبعادا جمالية واسعة، تم فيها افراد مساحة هامة لحضور الصورة وتكسير العديد من الأنماط التقليدية...

وهكذا فقد تم تجاوز مقولة محدودية الفضاء المسرحي عبر تحطيم الشكل الهندسي الكلاسيكي للخشبة، والذي كان إلى عهد قريب يختزل الفضاء المسرحي في نقط محدودة: (يسار، يمين، عمق، مقدمة...) كما عمل على تكسير أعداد الفصول التي حددها أرسطو في أربعة، وأعيدت تركيبة العرض المسرحي عن طريق تقطيعه إلى متتاليات وهو ما يسمى في المجال السينمائي: بـ "Découpage" كما استلهم العرض المسرحي تقنية «الفلاش باك» التي تعتبر كذلك من إحدى خصوصيات الفيلم السينمائي، وفي هذا السياق كذلك تم توظيف المؤثرات الصوتية والضوئية وظهر ما يسمى بالموسيقى التصويرية التي ترافق بعض المشاهد من العرض المسرحي.

بعد كل هذا وذاك، من الأجدر بنا أن نشير إلى أن الاستفادة من تقنيات العمل السينمائي تبقى عملية جد مشروعة، وذلك في الحدود التي يحتفظ فيها للفن الدرامي بطابعه المتميز. ولعل من أهم هذه المميزات اعتماده الكلي على الانسان/ الممثل، وما يختزنه من طاقات إبداعية تتيح له إمكانيات البحث والتجريب المستمرين.

هوامش :

(1) ابراهيم العريس، «مدخل أولي لدراسة جمالية تلقي الفيلم الجماهيري»، مجلة الوحدة، السنة الثانية، العدد 12.

(2) فاطمة موسى، «هاملت في القرن العشرين»، نشرة نوادي السينما، مجلد 62، عدد 3.

(3) سمير فريد، «مسرحيات شكسبير في السينما»، الموسوعة الصغيرة، عدد 155، ص. 32.

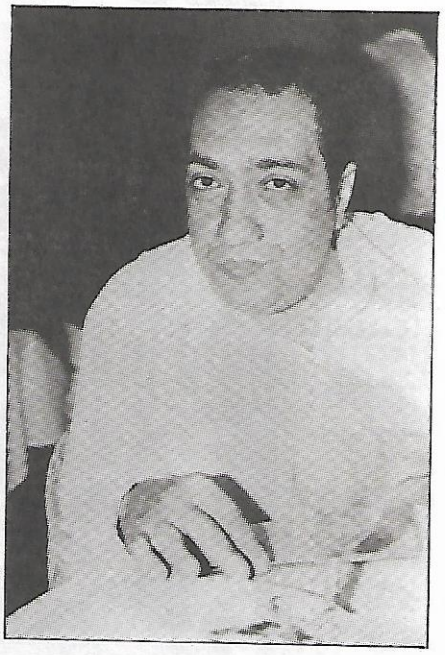
(4) قيس الزيدي، «مسرح التغيير»، مقالات في

نجيب محفوظ و السينما

عرفت الساحة الثقافية في المغرب خلال سنة 1990، نقاشا واسعا حول موضوع علاقة الأدبي بالسينمائي. فبعد ندوة نجيب محفوظ والسينما بخريبة (مارس 1990) من تنظيم الجامعة الوطنية للأندية السينمائية بالمغرب، عقد الملتقى الثاني للسينما والرواية بالدار البيضاء، من طرف نادي العمل السينمائي (ابريل 1990)، ثم ندوة السينما والرواية، من طرف اتحاد كتاب المغرب وأصدقاء السينما بتطوان (ماي 1990).

ضمن هذا المحور نورد آراء بعض النقاد حول السينما ونجيب محفوظ ودور الأدبي في السينمائي.

كمال رمزي



من الملفت في نجيب محفوظ انه لم يكتب أي مقدمة لعمل من أعماله الأدبية إلا مرة واحدة . عندما كتب مقدمة " أولاد حارتنا " ، وهي لا تزيد عن صفحة ونصف. كتبها بطريقته الخاصة ، وبنفس الأسلوب الروائي . وهي مقدمة عندما نتأملها نجدها مثل المنجم، كلما توغلنا فيها كلما إكتشفنا رسالة نجيب محفوظ ودوره الذي كان يدركه من بداية كتاباته الى آخر عمل له .

كتب في هذه المقدمة ما معناه ، أنه من القلائل في الحارة التي كتب عنها – من القلائل –الذين يجيدون فك الحظ . وأن حظه ليس أكثر من حظ المظلومين من أهل الحارة . وأن هؤلاء المظلومين كانوا يلتجئون إليه ليكتب لهم الشكاوي والمظالم ، ويرسلها بانتظام الى المسؤولين ، فلا تلقى إلا مصيرا بائسا في سلة المهملات . ومع ذلك فإن الناس – كما يقول هو – " كانوا يأتون إلي حاملين متاعبهم ، وأكتب عن مظالمهم لأرسلها إلى كل الجهات ولا تتوقف الكتابة".

تحمل هذه المقدمة مفهوم نجيب محفوظ عن الكتابة الأدبية، أي أنه كاتب منحاز إلى أبناء حارته بالمعنى الواسع للكلمة. فأعماله الأدبية ، تنحاز إلى جانب العدل ضد الظلم، إلى جانب الفقراء ضد الأغنياء ، والضعفاء ضد الأقوياء، والعمل ضد البطالة .

والسينما في جانب من جوانبها ، التقطت هذا الخط وحاولت أن تترجمه إلى صور على الشاشة ، من أول فلم اشترك نجيب محفوظ في كتابته مع صلاح أبوسيف سنة 1948 ، وهو فيلم " مغامرات عنتر وعبلة ".

في هذا الفيلم أعطى لقصة عنتر وعبلة مغزى جديدا ، وهو أن القبائل العربية لن تنتصر على الغزاة الرومان الا اذا توحدت . واستمر نفس التصور في العديد من السيناريوهات ، نذكر من بينها " درب المهابيل " لتوفيق صالح، الذي يحمل مغزى واضحا ، عندما يحذر من الثروة التي تأتي بل عمل . إذ هي ثروة تحيل حتى أطيب الناس إلى وحوش كاسرة. وابتداء من السبعينات نلاحظ في رواياته السخرية من شخصية " الفتوة ". وروايته الطويلة " الحرافيش " مليئة بذلك . فتوات يُظهرون في البداية ادعاء العدالة، وما أن يتسلموا السلطة والثروة، ينقلبون ضد من حملوهم على الأكتاف ووضعوهم على رأس السلطة . وفكرة " الفتوة " بدأت عند نجيب محفوظ في السينما قبل الأدب ، وذلك منذ سنة 1955 في فيلم " فتوات الحسنية " . وقد أبرز فيه أن تجميع القوة لدى شخص واحد أو فئة واحدة ، إنما يعني القهر والإستبداد. وفي رواية " الحرافيش " – التي تحولت الى اعمال سينمائية – وفي القصة الاخيرة منها " التوت و النبوت " يبرز فكرته، التي اعتبرها شخصيا رسالة نجيب محفوظ ، إذ يقول لنا ببساطة وعمق ، أن العدل لا يمكن أن يتحقق إلا إذا حمل كل شخص في يده

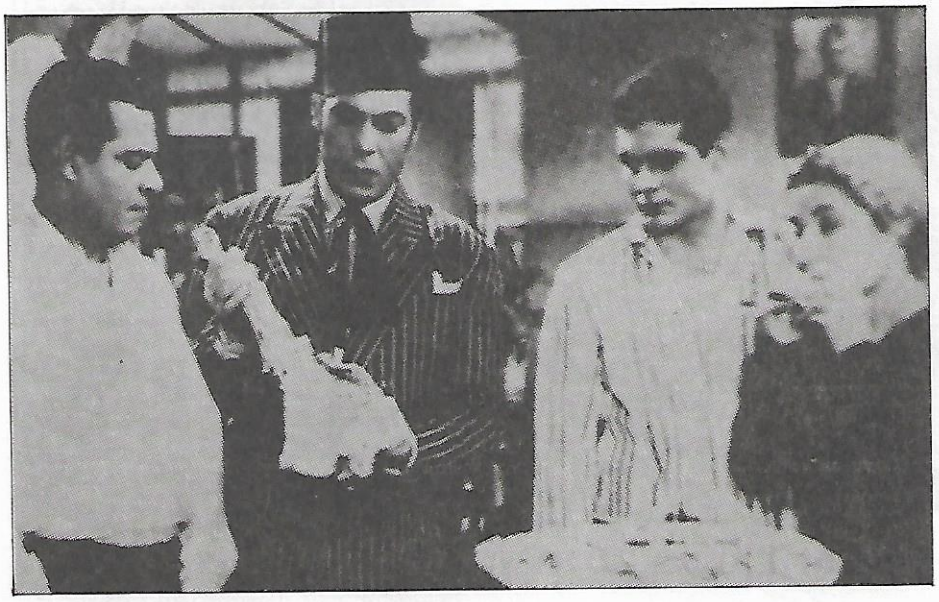
«درب المهابيل»، إخراج توفيق صالح، 1955.

جزء " نبوت " وفي يده الأخرى " توتة ". وهذا الرمز واضح، فالثروة لا بد وأن توزع بعدالة ، والقوة ايضا لا بد أن تكون موجودة عند الجميع. فالقوة الموزعة هي الدرع الواقي من اجل العدل . والثروة ايضا لا بد ان تكون موجودة لدى الجميع. وهذه في نظري هي الرسالة التي إستطاع نجيب محفوظ أن يبلغها بواسطة الأفلام التي إقتبستها السينما عن أعماله الروائية.

* * * *

هاشم النحاس

أريد بداية ، أن أعبر عن سعادتي لارتباطي بروايات نجيب محفوظ. فمند أن وعيت قرأت له، وعندما فكرت في الكتابة تعاملت مع أعماله. وكنت سعيد الحظ عندما عملت معه مباشرة في السينما، بعد رئاسته للجنة قراءة النصوص السينمائية. وحينما بدأت احتراف السينما على مستوى الإخراج جربت من خلال فيلم يرتبط بنجيب



«بداية ونهاية»، صلاح أبو سيف، 1964.

محفوظ ايضا . ثم تابعت أفلامه وكتبت عنها، وكان لي الحظ أن أنشر كتابين هما : "السينما المصرية و نجيب محفوظ " و"نجيب محفوظ والشاشة ". ثم كان حظي كبيرا عندما أخرجت فيلم " نجيب محفوظ ضمير عصره " عقب حصوله على جائزة نوبل . في هدا الفيلم حاولت أن ألخص تجربتي وإحساساتي وقراءتي لاعماله . ومن تم سأحاول تحديد مجموعة من الحقائق عن علاقة نجيب محفوظ بالسينما المصرية، ودلالات هذه الحقائق .

أولى هذه الحقائق ، هي أن نجيب محفوظ أول أديب عربي يدخل للسينما منذ 1945. ودلالة دلك ، أنه أضفى بتدخله المباشر- للكتابة للسينما - القيمة الثقافية التي كانت تفتقدها. والعلاقة بين السينما والثقافة لازالت حتى الآن علاقة تكاد تكون مفقودة. فتنبؤه بأهمية السينما، ومشاركته الفعلية في كتابة السيناريو يدل على وعيه بأهمية السينما كمجال ثقافي. ومن بين الأفلام التي كتبها مباشرة للسينما نذكر: "المذنبون "،

" درب المهابيل "، " شباب امرأة ". وهي أفلام ليست مأخودة عن رواياته، كما كتب أيضا سيناريو " أنا حرة " عن رواية إحسان عبد القدوس.

ثاني هذه الحقائق، هي أن نجيب محفوظ، من أكثر الأدباء الذين تعاملت معهم السينما. 60 فيلما حتى الآن. ودلالة ذلك في نظري، أنه أعطى للسينما المصرية هذا الحظ من العمل. والسينما أيضا، بهذا القدر الكبير من الأفلام، أعطته الكثير من الشهرة، وأوصلت أفكاره إلى أكبر عدد ممكن من الناس، مما لا يمكن أن يحدث من خلال الكتاب فقط .

الحقيقة الثالثة، وهي أن أفلام نجيب محفوظ تعتبر من أهم الأفلام في تاريخ السينما المصرية، كما عمل فيها أهم

المخرجين المصريين. وأن أفلامه لها دلالات في تطور العلاقة بينه وبين السينما. إذ كتب لها في البداية مباشرة، ولكنها لم تنتبه إليه، – ربما لعدم قدرة تطورها وعدم إنتباه السينمائيين له – ولم تنتبه السينما لأعماله الأدبية الا في أواخر الستينات. أول فيلم أخرج عن أعماله هو " بداية و نهاية " (1964). ثم توالت بعد ذلك رواياته. أما القصة القصيرة – وهذا غريب ويدعو الى التأمل – فلم تقترب منها السينما إلا في سنة 1972، ثم توقفت حتى الثمانينات، لكي تعود إليها مرة أخرى.

ما هي دلالة هذه الحقيقة ؟ أن يبدأ هو بالكتابة مباشرة للسينما، ثم تبدأ السينما في التعامل مع رواياته، وأخيرا التعامل مع قصصه القصيرة. أعتقد أن السينما لم تقترب من القصة إلا في مرحلة معينة أرى أنها مرحلة أكثر نضجا، ولذلك سنجد بأن الأعمال المقتبسة عن رواياته هي أفضل من الأعمال التي كتبها مباشرة للسينما في بداياته الأولى.

حقيقة أخرى، وهي قضية أطرحها للنقاش، وهي الأمانة. ما هي الأمانة ؟ وما هي الخيانة في نقل أعمال نجيب محفوظ للسينما ؟ إلى أي مدى نتمسك بهذه الأمانة؟ وهل يمكن الخروج عنها مع الإحتفاظ بقيم معينة وبالإحترام للعمل ؟ وهل يمكن أن نخرج عن الأمانة في نقل العمل الأدبي ومع ذلك نحتفظ للعمل باحترامه؟.

* * * *

نور الدين الصايل

من اللازم التأكيد على أننا لسنا بصدد تمجيد نجيب محفوظ، لأنه لايحتاج الى ذلك . فما كتبه من مؤلفات روائية، كاف ليجعلنا أمام كثافة إنتاجاته التي تمجده حق التمجيد.

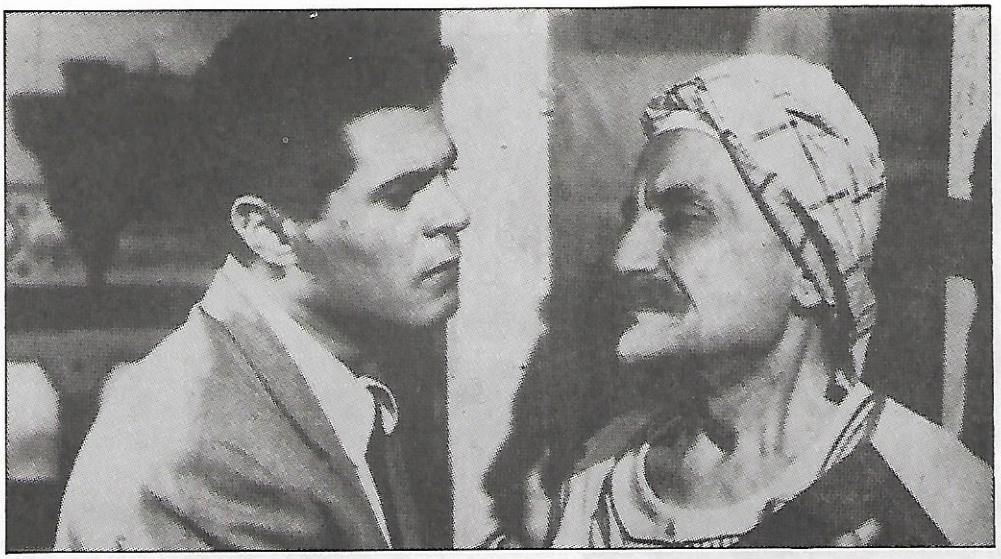
ما يجب التأكيد عليه، هو ما يرتبط أساسا بفهمنا وتعاملنا مع ميدان الإبداع السينمائي. ومع كاتب تعامل مع هذا الإبداع، وأصبح تعامله يطرح إشكالية خاصة في نظري، للإجابة عنها، أنطلق من الفرضية التالية :

تتبني هذه الفرضية على مجموعة من التساؤلات، تبلورت عبر مشاهداتي لافلام نجيب محفوظ، وبكيفية متأخرة، لما قرأته له. فالسينما هي التي عرفتني على كيانه ككاتب . وما يهمني هو أن أسائل نصه السينمائي، وأجد أن هذه المساطة تلتقي مع إنتاجاته الأدبية. وهي قضية حسمت منذ زمن قديم في تاريخ السينما ، ألا وهي علاقة السينما بالأدب، وهي قضية يقف منها البعض مواقف متعارضة نظرا للجهل السائد بالسينما والأدب في آن واحد. لا أومن بهذا التداخل، ولا أومن بأن هذا التعامل الحتمي، لأنني أومن بميدان السينما بإعتباره قادرا على الإبداع بكيفية غريبة وبعيدة القوة.

قد لا يكون من اللازم أن يستعين ميدان السينما بالأدب – وهذا طبعا لا يعني عدم اعتبار الإبداع الأدبي – ولكن أريد أن أوضح أن هذه العلاقة، هي علاقة ترتبط

بالأمانة لاأقل ولاأكثر. هي علاقة أخلاقية، لماذا ؟ لأنها تطرح قبل كل شيء قضية الأصل وإعادة إنتاجه.

إذا اعتبرنا أن النص الأدبي هو الأصل، يبقى إذن الطرح الوحيد الذي يمكن أن نفهم به هذه العلاقة، هو ما علاقة الأصل بالإعادة؟ وهل هو فعلا طرح وحيد أم أن هناك طروحات أخرى. فالإخراج السينمائي المقتبس عن أعمال روائية قد يكسر في بعض الأحيان هذه العلاقة، أي قد يصبح الفيلم مختلفا جدا من زاوية المشاهد الذي قرأ الرواية .قد يصبح مختلفا جدا بالنسبة للنص الأصل – ونحن في ثقافتنا العربية بل في حضارتنا العربية نقدس الأصل ونقدس النص – من هنا فإن إشكالية الإقتباس، ما هي الا طرح لمنهجية كتابة السيناريو. فلا يغرينا أحد بكون الإقتباس معضلة لا يمكن التحكم فيها، لأنها



«زقاق المدق» - إخراج حسن الإمام، 1963.

عملية تقنية محضة، لا تطرح على هذا المستوى أي إشكال. فمنهجية كتابة السيناريو أو إشكالية الإقتباس، هي نفس الشيء كيف ما كان النص. ولأننا نجد دائما في الإقتباس الأصل/ الرواية - سواء كانت " حرب وسلم " لتولستوي، أو رواية ل" دوستويفسكي " أو "بروست"، وبالأحرى إن كانت رواية لنجيب محفوظ الغزير الإنتاج - أن الأصل يصبح في هذه الحالة يحاكم الإقتباس. وبكيفية غير مشروعة يُحاكم من وجهة نظر قارئ الرواية، الذي لن يقبل أبدا إلا بأن يكون الفيلم هو النص المكتوب في أصله، نظرا لما نقدسه في الأصل على أنه كتابة. فما نطلبه من الإقتباس هو الأمانة. وهو موقف أخلاقي بالطبع. بمعنى أن يضمن لنا العمل السينمائي نسق الرواية المكتوبة، كما هي في الأصل (المعنى العام - الإطار - الشخصيات). لكن من المستحيل أن نطلب من السينمائي أن يحافظ على النص المكتوب كما هو، لنشاهده على الشاشة. فالتطابق ما بين النص الأدبي المكتوب والنص المرئي المصور هو في نظري كلام فارغ، ينطلق من جهل بتقنيات العمل الروائي، وجهل بتقنيات كتابة النص السينمائي أي السيناريو.

لماذا أعتبر شخصيا أن نجيب محفوظ كان عبقريا في زاوية تعامله مع السينما كروائي. لأن عبقريته، تأتي من كونه شكّل داخل الإبداع السينمائي المصري، وخاصة في الخمسينات، مُخيلة مُحدّدة (un imaginaire) لها مجموعة من المؤشرات. أي إخترع عالما ، فهمته السينما وأدركت بأنه في آن واحد عالمها، عالم مليء بالمؤشرات الواقعية القابلة للتصوير. عبقريته تأتي من كونه طابق السينما المصرية في اللحظة المعينة التي كانت السينما المصرية فيها محتاجة الى شخص يعيد تركيب مؤشرات الواقع كتابة، حتى تصبح قابلة للتصوير كما هي. بل إن المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ قابل لكي يصبح حوارا سينمائيا . وعبقريته تأتي كذلك من كونه حدد مخيلة أصبحت قابلة لـ "السنمأة " (إن صح التعبير) فأنجبت هذه المخيلة المحدّدة انبثاقا عن نص مكتوب، سينمائيين فرضوا شكلا ونوعية خاصة من الأفلام، هي التي سميت بأفلام الواقعية المصرية. والأب الروحي لهذه الإنتاجات هو بالطبع، صلاح أبوسيف.

هذه المخيلة المحدّدة من طرف نجيب محفوظ، أصبحت بعد نجاحها والتقائها بجماهير مصر والدول العربية، شيئا فشيئا مخيلة محدِّدة. أي تحدُّ من مخيلات أخرى ممكنة. لأن المخيلة المحدّدة من طرف نجيب محفوظ أصبحت سائدة، وتمنع موضوعيا أن تتجلى مخيلات أخرى. وبشيء من الدقة أصبحت من محدِّدَة من طرفه (أي نجيب محفوظ) إلى مُحدَّدة لأسلوب. وما نتج عن ذلك ، هو أن ما كان جيدا على مستوى الإبداع السينمائي أثناء ظهور دعوة الواقعية مع صلاح أبوسيف، تدهور فأعطانا أفلاما واقعية سائدة لا مستوى لها . - وقد يكون نجيب محفوظ مسؤولا بدون شعور عما حدث - هذه المخيلة هي التي أصبح لها حدود في إطار سوق الإنتاج، وبالتالي أصبح نجيب محفوظ بدوره لا يُطلب منه إلا أن يحاكي نفسه فيما سبق أن شكل نجاحه.

* * * *

تكريم

البرتو مورافيا والسينما(*)

محمد بكريم

توفي يوم 26 سبتمبر 1990، عن سن يناهز الرابعة والثمانين. أحد أكبر كتاب هذا القرن، إنه البرتو مورافيا.

كان روائيا، قصاصا، كاتب حوليات ومحبا كبيرا السينما، بل وشاعرا كما يقول عنه صديقه بازوليني. يقول أ. مورافيا بطريقة جميلة عن الموت : "نحن نشبه الزهور، نولد ونموت هذا كل ما في الأمر".

ولد أ. مورافيا في 28 نوفمبر سنة 1907 بروما في وسط اجتماعي يعتبر نسبيا مرفها. وقد وقع انقطاع فجائي في تردده على المدرسة. نشرت روايته الأولى "اللامبالون" سنة 1929 وقد استقبلت استقبالا حسنا. ذاع صيت مورافيا وترجمت مألفاته التي تناهز أربعين كتابا إلى خمسة وثلاثين لغة .

هذا الكاتب الكبير كان أيضا رجل مجتمع، في شبابه وقف ضد الفاشية فأصبح زيادة عن ذلك مناضلا كبيرا من أجل السلم والمحافظة على البيئة .

وهناك قطاع كبير من جمهوره تعرف على مؤلفاته بواسطة السينما، والكثير من رواياته تم اقتباسها للسينما : "الإحتقار" من طرف ج.ل. جودار(63)، لاكيوسيارا (la Ciociara) من طرف فطوريو دي سيكا (1960)، اغوستينو (agostino) من طرف بولوجيني (1962)... الخ. لقد كان يكتب بنفسه سيناريوهاته ويهتم عن قرب بإخراج الأفلام التي ساهم فيها. كما نجده معلقا على الأحداث السينمائية على أعمدة جريدة (L'Espresso) .

يقول أ . مورافيا عن علاقته الفنية وانجذابه لفن السينما : "إن حياتي ككاتب

كانت من قريب أو بعيد تهمها السينما. انه امر محتوم عندما نشعر بالحاجة لسرد حكايات. أثناء طفولتي كنت دائما أعتبر الدراما كقمة لفن الأدب. وكان أبي يتوفر على كثير من المسرحيات، وهكذا قرأت مبكرا لشكسبير، موليير، غولدوني، تشيخوف. اتمثل الحياة كمسرح. أعتقد أني أملك نزعة عميقة تدفعني للحكي، نولد روائيين ويمكن ان نصبح كتابا، ولكن أعتقد أننا لا يمكن أن نصبح روائيين .. في كل رواياتي هناك أكثر من أربع شخصيات أو خمسة. في الغالب أتبع خطا أرسطيا، وحدة المكان والزمان. ولكن من المتعذر على أن أروي في إطار زماني . إن زماني هو دائما ذا طابع مسرحي أي قريب جدا. أخيرا ما دام الفعل إتفاقيا فهو يحدث في الحال. إنه زمن مسرحي وليس زمن الديمومة ... تتطلب السينما مثل المسرح فترة متصلة، وهذا أيضا يضايقني. رغم ذلك هناك الكثير من رواياتي التي أقتبستها السينما. أولا لأنها مآس حورت إلى روايات وتعطي للسينمائيين أوضاعا واضحة، أشخاصا حقيقيين. وبالتالي هناك كثير من السينما برواياتي.. وإذا شئنا الدقة ففيها (أي رواياتي) سرعة ووثيرة ذات طابع سينمائي. هذه الوثيرة هي التي توجد عند ستاندال وتنقص فلوبير. وبروست يتميز أيضا بهذه الحركة في الكتابة. أنا نفسي وفيّ لمدرسة الإيقاع أو الوثيرة. وهذه الأخيرة أستمدها من السينما. إنها وثيرة الفعل والمدة السينمائية وهي تختلف عن وثيرة الأدب. فعلى سبيل المثال نجد في مؤلف بلزاك "الأب غوريو" سبعين صفحة من الوصف لمسكن عائلي بينما يستطاع السينما أن تقوم بذلك في دقيقة واحدة.

فدريكو فلليني

ومن بين ما تعلمته من السينما أن وصفي للأماكن والأشخاص يغلب عليه الجفاف. للأدب أسلوبه كما للسينما طريقتها في التعبير ولا مجال لإنكار ذلك. بالشاشة تتعرف فورا على الأسلوب المتميز لكل سينمائي (هل أسلوب برسون يشبه أسلوب فلين أو برگمان؟).

الكتابة لا يمكن الاستغناء عنها بالنسبة لكل فن يعتمد على القص، ولكن أعتبر السينما فنا يتجاذبه الفن التشكيلي والسرد، إنها مثل رسم متحرك....

السينما فن ينتسب للحاضر، ويمكن أن نقول بأن الماضي لا وجود له في السينما، فحتى عندما نقوم بعملية "فلاش باك" فإننا لا نعمل ببساطة إلا على تغيير الزمن الحاضر، وليس الماضي. إن السينمائيين يدعمون أفلامهم الروائية يتواتر الصور وأساليب مثيرة للأحلام.. ولكن كل هذه ليست إلا حيلا... مبدئيا أحب السينما التي تعتمد على النص الجيد، ولا أتحدث أبدا عن السينما التجارية، حتي عندما تكون في غاية الاتقان، كما نجد في فيلمي الدكتور جيفاغو ولورانس العرب. إنهما فيلمان ناجحان على المستوى التجاري ولكنهما لا يثيران اهتمامي. وما يمكن أن يثير اهتمامي هو أداء ممثل جيد، ولكني لا أكتب أبدا في هذا الموضوع وربما نتج ذلك عن أسباب أدبية صرفة... أقوم باستثناء يتعلق بالسينما الأمريكية التي أصبحت سينما الفرجة، لها جاذبيتها حتى في إطار ابتذالها. هناك جانب من الغرابة في

السينما الأمريكية ودرجة اتقانها، هذا الاتقان الذي لم يستطع الأوروبيون منافسته. إنها نوع من الآلة الكبيرة، صناعة سينمائية تطبعها سذاجة كبيرة لا نعرفها هنا بأوروبا...

والأمريكيون مازالوا يحتفظون لحد الآن بهذا الجانب البدائي من بداياتهم. بالمقابل نجد أن الميزة الطاغية في السينما الأوروبية هي استخدام الخيال والاستكمالية، كما يلاحظ ذلك في أسلوبي (انطونيوني وبرسون). إن هذا الخيال، هذه الدعاية، هذا الاختراع أو هذا الجانب السوريالي هو ما احب عند "بونويل" أو عند "فلليني"، احب فوق كل شيء المخرجين الذين يعملون ما يحلو لهم. الكاميرا في حد ذاتها ذات علاقة وثيقة بالطبيعة، ولا يمكنها أن تكون غير ذلك. احب أن تتوق السينما إلى ما يتجاوز الكاميرا وأن تأخذ حريتها. غودار يبدع، إنه أستاذ. بالطبع أحب الأفلام القديمة، ولكن نوقي يميل إلى الأفلام الطليعية ... لا يجب أن تكون السينما فنا موضوعيا إذا لم يكون هناك غير إعادة إنتاج الواقع فسوف نبقى أسرى للصورة. إن الكاميرا مخادعة وهي تتناول كل شيء...

يجب أن يتحكم المخرج في الكاميرا مثلما يتحكم في ريشته. وعن هذه الطريقة نتعرف على أسلوب هذا المخرج... كل السينمائيين الذين اقتبسوا أعمالي ذهبوا أبعد مما قالت. وفيما يخص هل فهموا هذه الأعمال، يصعب توضيح ذلك. في الحدود التي يكون فيها الموضوع عاما بإمكانهم فهمها. على سبيل المثال أجد أن "بولوغوني" في فيلم "اغوستيني" قد فهم جيدا علاقة الأم بطفلها. يمكن القول على العموم بأن الكاتب فنان وأن المخرج فنان آخر. إنهما يُلقيان نظرتين مختلفتين على نفس الحكاية. فالكاتب يمكن أن يطلب من السينمائي أن ينجز فيلما جيدا ولا يطلب منه أن يبقى وفيا للنص. فليس له الحق في ذلك. والسينمائي يتوجب عليه أن يكون أصيلا، وإذا كان أصيلا فهو لا يبقى وفيا لنص الكاتب، إذا بقي وفيا له لا يصبح أصيلا. لست مدققا في هذا الأمر مثل بعض الكتاب الذين يسارعون إلي إعلان ما لحق نصوصهم من خيانة على أيدي السينمائيين.

بالطبع إذا لم يكن المخرج وفيا وأنجز فيلما رديئا، يمكننا أن نتأسف على كونه غير وفي...

أكتب عن السينما ومعاييري في الحكم بسيطة جدا، إنها معايير استعملها في نشاطي النقدي ويمكن تلخيصها في سؤالين:

- ماذا أراد المخرج القيام به؟

- وهل نجح في ذلك؟

إني لا أكتب محاولات حول المسألة، وإنما أكتب مقالات.

أعتبر هذه الأنشطة النقدية المتعلقة بالسينما مثل رابطة للتحاور مع قارئي، رابطة ذات طابع شفاهي إذا شئنا.

(*) قام بتجميع النص وتركيبه:
محمد بكريم

نقله إلى العربية: معروفي عبد الكبير
عن أسبوعية ليبيراسيون (المغربية) العدد 398
وقد أخذته بدورها عن Studio Magazine
العدد 10

جون لوك غودار

دراسات سينمائية

مجلة

الجامعة الوطنية للأندية السينمائية بالمغرب

عنوان المراسلة :

ص. ب. 377

القنيطرة

الاشتراكات

(ستة اعداد)

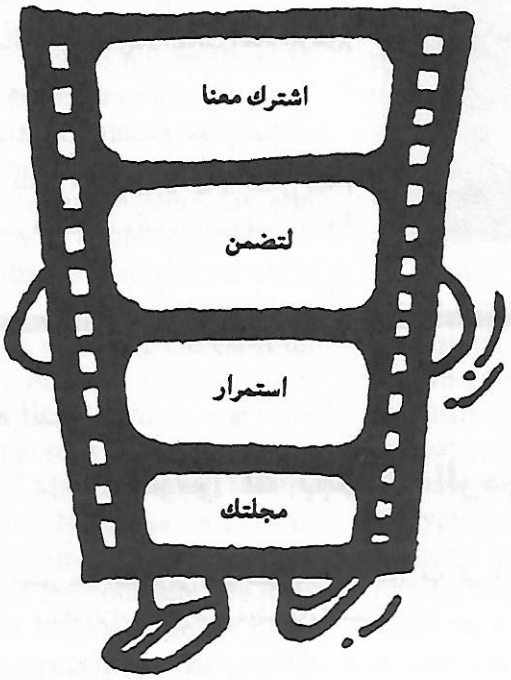
منخرطو الأندية : 40.00 د

اشتراك عادي : 50.00 د

المؤسسات والاندية : 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 _____

تعزية

بكامل الأسى والحزن ينعي أعضاء المكتب المسير لنادى الصداقة للعمل السينمائي ببرشيد وفاة الكاتب العام المرحوم قصير عبد السلام.

وبهذه المناسبة الأليمة يتقدم أعضاء المكتب باسم كافة المنخرطين بأحر تعازيهم إلى أسرة الفقيد وأسرة التعليم وكافة أصدقائه.

كلمة التأبين :

طوبى لك بجمال الرحيل..!

يرحل عنا قصير عبد السلام في وقت نحن أحوج ما نكون فيه إلى بذله، إلى عطائه، إلى عرقه السخي، إلى صدقه ونزاهته، إلى صبره وتحمله وتضحيته...

فرغم المعاناة، ورغم الألم، ورغم المرض المزمن القاتل، ورغم الموت الذي كان يترصده في كل لحظة... لم يتوان - قصير - عن العطاء والبذل بكل سخاء ونزاهة ونكران ذات...

اختار قصير عبد السلام أو يودعنا بصمت مثلما اختار - عندما كان حاضرا معنا - أن يعمل ويعطي ويبذل في صمت... يعمل ويعطي ويبذل، ويبدع في العمل والعطاء والبذل. نعم، لقد كان قصير مبدعا في كل شيء... كان مبدعا في هدوئه ولطافته، كان مبدعا في صمته وحكمته، كان مبدعا في لغته وتعامله، كان مبدعا في كل مواقفه؛ إذ كان سيد المواقف الصعبة واللحظات الحرجة... والأكثر من هذا كله، أنه كان مبدعا حتى في موته... مبدعا في موته لأنه لم يمت مستسلما ولا خانعا، بل مات شاهرا حقنة «الأنسولين» ضد موت ظل يتربص به الدوائر منذ حداثة سنه... عاش قصير ما يقارب العشرين سنة شاهرا سلاحه ضد الموت كي يتأتى له أن يُهرِّب من الهدوء، ومن اللطافة، ومن الصمت، ومن الحكمة، ومن الكلمات، ومن المواقف... ما لم يستطع الموت أن يأخذ معه حين أخذ جثمانه... وهكذا يكون قصير عبد السلام قد عرف كيف يسخر من الموت، وعرف كيف يبدع موته الخاص، فلم يترك إلا جثمانا هامدا أعياه الصبر وأنهكته التضحيات... جثمان منهك ومنخور لانه استنفد كل إمكانيات العطاء... ولأن صاحبه اختار أن يعطي الشيء الكثير... اختار «أن يعطي للحياة ما لم تستطع هي ذاتها أن تعطيه إياه»... كانت هذه هي العبارة التي كان قصير يواجهنا بها - عندما كانت الحياة تشتط في إعطائه حقه من النبض والحركة - من بين أشياء كثيرة استطاع أن يهربها خارج جسده... ها نحن - أخانا - نحتضن كل ما رسّخت فينا من هذا وذاك نتبناه ونسير على هديه في اتجاه الحلم الجميل الذي التقينا في دروبه وأخذنا على عاتقنا أمر تحقيقه...

ولأن كل شيء فيك جميل، سنبقى نحبك ونحلم بك ونتحدث عنك ونحكي عن موتك الجميل... لقد كان موتك جميلا حقا مادام لم يجرؤ أحد منا على بكائك... فطوبى لك بجمال الرحيل...

حسان محمد عبد الفتاح

عن مكتب نادي الصداقة للعمل السينمائي - برشيد

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...

ce sont des faits évidents; que , concernanyt la troiséme définition, le CNA soit en lui-même son original, nous ne pouvons en douter, et lorsque nous parlions de défauts il faudra nous expliquer-; nous visions peut-être ce qui conforte le plus sûrement cette originalité.

Quant à la sincérité, cette convergence de la figure et de l')ame, qui intéresse tant le 7éme Art, elle concerne sons doute d'bord le cinéaste, ... Osons donc clairement la question: le cinéaste NA est-il un authentique créateur? Ou est-il un comédien plus ou moins habile à"profiter" des situations, une sorte de politique sons foi ni loi, un opportuniste? Mais si tel était le cas , si le cinéaste NA n'atait que ce comédien, comment expliquer qu'il assume, sur son continent, les rôles que nous le voyons assumer? Comment expliquer cette ardeur combattive, qui a dégà coûté la sonté, phsique et mentale, et la vie, à auelques-uns des meilleurs d'entre eux? Remarquons seulment que, tous comptes faits, sur l'ensemble des Etats NA indépendants, il n'existe qu'un véritable film de fiction hagio-graphique à l'égard d'un puissant en place,DEMAIN, UN JOUR NOUVEAU, du Gabonnais Pierre-Marie Dong, qui évoque en effet, en termes sublimes, en images sublimées du réel, la vie et l'oeuvre du Président Albert-Omar Bongo.

Mais prenons rapidement la question des défauts, puisque, paradoxalement, nous y voyons des qualités. Qu'appelle-t-on les défauts du CNA ? On lui reproche communément d'être un cinéma "sons moyen". Nous avons nous-même souligné l'absence d'infrastructures, on peut ajouter la rareté, en AN , des bons techniciens, à tous les niveaux, d'où un ensembles, disons, pré-industriel, ou, simplement, artisanal. Cet artisant, on le devine , procéde plus de la débrouillardise, de l'adaptation d'un sustéme "D", en, particulier pour la réalisation et pour la post-production, que d'un artisanat organisé - ce serait concevable-, comme celui du travail du fer dans la forge tradition le paradoxe : cette dépendance des aléas est génératrice de libertés, de même que l'artison, face à l'ouvrage, est plus libre que l'industriel, face à la commande.

On connaît les contraintes de l'industrie cinématographique, dans les pays développés comme dans les pays sous-développés, l'Inde et l'Egypte restant pour nous des références nécessaires; on sait ce qu'elles impliquent, c'est-à-dire, en siplifiant à l'extrême, la rechérche du spectacle, donc le développement de genres cinématographiques, et, en même temps, les genres appelant cette dialectique, le systéme des stars. Et voici un enchaînement qui ne concerne en rien le CNA Son caractére artisanal l'empêche, quelque fois pour le meilleurn, toujours pour l'intéressant, ratement pour le pire, de construire un tel cinéma , et le conduit diretement, par sa spécificité technique et la volonté de ses auteurs, à détourner l'écran des stéréotypes d'un imaginaire de consolation, qu'en Afrique on exploite jusqu'à l'outrance, pour l'offfrir aux ipages d'un réalité qu'il conveint, sons cesse, de redresser. Voici donc les rôles du CNA pleinement fondés dans la patiére cinématographique elle-même.

L'ont pourrait réfléchir plus avant aux questions de style ou de langage, ce serait autant d'éléments supplémentaires à porter au copte de ce qui fonde les roles du CNA , mais ils ne nous apprendraient rien de plus sur eux. Plutôt que d'aborder une analyse esthétique, rappelons-nous, pour terminer, quels films les cinéastes, qui ne sont pas des Africain, nous proposent actuellement de l'Afrique et des Africains, car il faut tout de même reparquer que leurs images restent trés nombreuses et trés fortes, au point que, cette fois, l'industrie cinépatographique - essentiellement américaine, anglaise et française-continue, vis-à-vis de la distribution et de l'exploitation, d'avoir le monopole des ipages de l'Afrique.

Que voyons-nous sur nos écrans? Dans l'ensemble , justement, des images qui ne sont pas celles de l'"Afrique réelle", c'est-à-dire contemporaine, mais des ipages de la mythique Afrique des grands espaces d'OUT OF AFRICA,de la trouble et fragile Afrique des grands espaces d'OUT OF AFRICA, LA ROUTE DE NAIROBI ou CHOCOLAT, quelquefois, plus sur nos écrans de télévision que dans nos salles, de cette Afrique bonne enfant, paysages géortaphiques et humains d'histoires de courses, de chasses, de diamants volés, d'aventuriérs hénéreux ou sans scrupules... Le politique africain n'est certes pas totalement absent, mais plus du point de vue d'un attendu ETAT SAUVAGE ou CRIDE LIBERTE, que de ce quotidien que le cinéaste NA, et en définitive lui seul, veut et sait montrer, aux Africains et au monde, parce que son intérêt à lui n'est ni le cinéma ni l'aventure, mais la réalité, cette vie qu'il faut, coûte que coûte, changer.

besoin d'être reconnu pour ce qu'il est.

Ce besoin, nous le trouvons dans une troisiéme dimension du rôle du CNA en dehores de l'Afrique , et particuliérement dans les pays développés, c'est la dimension polémique : le filme NA devient, ici comme au niveau panafricain, un outil de lutte. Le savoir entre donc dans une dynamique particulièrement complexe; il s'agit par le film, d'amener à une connaissance juste de l'Afrique, d'amener à de nouveaux rapports, sociaux, économiques, politiques, envers l'Afrique, et envers le cinéma luimême. D'où , souvent, la présence active, parfois jusqu'à l'activisme, du cinéaste NA sur le "terrain" de l'éxploitation de son travail. Il ne faut pas se leurrer sur le réalisme de cette fonction polémique : une projection, pas plus qu'un colloque, ne change la réalité, puisaue c'est d'elle que se nourrit, en bonne part, la possibilité, pour le CNA , de continuer d'exister, dans la mesure où, encore une fois, ce cinéma n'éxiste pas par une force industrielle ou commerciale.

C'est dire aussi, pour terminr cette réflexion sur le rôle du CNA en dehors de l'Afrique, mais c'est également valable pour l'Afriqu, la parginalité du phénoméne que nous analysons, à tous les niveaux, y compris l'éattitude de la critique occidentale,lorsqu'elle trate d'un cinéma, à l'évidence hors-sustame, comme si , malgré tout, il était du sustéme , c'est -à-dire inscrit dans la production cinématographique industrielle. industruelle . C'est ici un aspect ramarquable , aui nous permet de poser la question de l'authenticité du CNA , c'est peut-être à cause d'une qualité qui dépasse tous les défauts: la qulkité d'être vrai.

Muna Moto , de Dikongue-Pipa, Caméron, 1975.

V - L'AUTHENTICITE

Est-il bien utile de définir l'authenticité?Concernant l'Afrique, le mot a, certes, une résonance particulière, l'on ne peut s'empêcher de le souligner, mais les définitions de littré redoupent vien celles de Mobutu ou de Senghor, et nous paraissent, pour cet exposé, à la fois satisfaisantes et saggestives. Littré propose essentiellement trois significations: ce qui est revêtu des formes officielles, "un titre authentique"; ce dont l'autorité ne peut être contestée, "une tradition authenticité d'une pièce". Pour être plus complet, ajoutons tout de même que les philosophes ont, à la fin du 19éme siécle, l'exacte correspondance entre, disons, la figure et l'âme.

Voici donc, particuliérement grâce à Paul-Emile Littré, une série d'un maniement bien utile: qu'il soit revêtu de formes officielles, le CNA, souvent produit, sinon dans tous les cas, grâce à l'appui décisif de tel ministére de l'information ou de la culture, voure de telle présidence -et lorsqu l'on sort du cinéma de fiction de auteurs, il s'agit quasi exclu-sivement d'un cinéma officiel d'Etats, ne doit pas être négligé-, ne laisse guére de doute; que ,concernant la seconde définition, le film NA s'affirme comme incontestablement thentiques, qu'en particulier il cherche à montrer des tradition authentique, et une gerstuelle, une oralité, des moeurs, des situation conformes à la réalité,

Lambaaye , Mahama Traoré. (1972).

pris la Lybie, le Soudan ou l'Egypt, ajoutons enfin l'existence d'une "Charte des cinéastes africains", rédigée à Alger en 1975; qui, concernant ce rôle, est bien claire : face à la situation " de domination et d'extraversion culturelles, il est nécessaire et urgent de reposer en termes libérateurs la problématique interne du développement et du rôle que doit jouer dans cette démarche globale la culture et le cinéma" ... Ce texte, soulignons-le, a été adopté lors du second congrés de la Fédération Panafricaine des Cinéastes, car, professionnes du cinéma, au-delà des associations nationales crées dans la plupart des Etats.

IV - LA VOIE EXTERIEURE

Quittons à présent le continent Africain pour nous attacher au rôle du CNQ ailleurs qu'en Afrique, particuliérement en Europe et dans les pays développés. La fonction télévisuelle du CNA va encore être privilégiée : la complicité complexe du spectateur NA ou africain fait place à une curiosité, à un entérêt , relatifs aux regroupements de spectateurs concernés. Il faut souligner ce fait , car dans l'ensemble il est rarissime qu'un film NA bénéficie d'une exploitation commerciale, donc plus ou moins anonyme, au profit- le terme est presque poqueur, le profit étant financiérement minimal et à trés longue échéance- d'une diffusion paralléle, quasi élitaire.

Cette fonction télévisuelle, dans ces conditions, va trouver sa dimension culturelle, voire pédagogique, renforcée : le CNA reçoit pour mission d'enseigner l'Afrique aux non Africains, il va leur enseigner la société africaine, ses qualités et ses défauts, il va leur apprendre ce qu'est une ville, les rapports entre la ville et le village, il va expliquer tel aspect, plus ou moins contemporain, de l'histoire africaine, etc...

Souvent, au-delà des films, ce rôle "glisse" du savoir, de la transmission des caractéristiques véritables d'un monde, au spectaculaire, c'est-à-dire à faire passer ce monde en un objet de curiosité, de fascination, de mystére... Le meilleur exemple, qui est aussi, comme il est logique dans ce cas, le plus grand succés commercial, en France, du CNA , c'est YEELEN, du Malien Souleymane Cissé, 'spectacularisé" à l'excés par les médias, la séduction et l'étonnement remplaçant la compréhension et la réflexion. On pourrait encore évoquer, puisque ce fut un autre relativement grand succés commercial, VISAGES DE FEMMES, de l'Ivoirien Déséré Ecaré. Ici la spectacularisation ne s'est pas articulée sur le mystère, l'insolite ou le pagique, qui depuis longtenps caractérisent, en Occident, la perception du monde africain, mais sur la sensualité, l'érotisme, autre "complexe" de l'Occident par rapport à l'Afrique, étant entendu que YEELEN et VISAGES DE FEMMES s'articulent de fait bien plus sur le social et le politique que sur la pagie et l'érotisme. Nous voyons dans cette spectacularisation du CNA sur les écrans un rendement pour une fois économiquement réel, si non suffisant et un danger, celui de reconduire indéfiniment la fausse connaissance d'un sous-continent, qui a certainement

ture industrielle... Montrer, corriger, accuser, démontrer, nous pounons arrêter ici la présentation du rôle du CNA sur le plan intérieur.

III - LA VOIE PANAFRICAINE

Sur le plan extérieur, je dirai en un mot qu'il s'agit, pour le CNA, d'assumer un rôle "télévisuel" , c'est-à-dire de porter au loin les images de l'Afrique que nous venons d'entrevoir, au loin mais d'abord à l'ensemble de l'Afrique , étant entendu que les limites géographiques de l'AN ne recouvrent pas celles de l'Afrique, et que, sur le plan à la fois cultures et politique, c'est de la plus haute importance. Ce rôle télévisuel "inter-africain" est fondamental, d'abord parce qu'il fait connaître l'Afrique à elle-même, ce qui, du point de vue de ce ^édium, est une nouveauté historique entiérement sous la responsabilité des cinéastes. Ce rôle, disons, cognitif, recouvre les trois rôles décelés plus haut, et peut ainsi faire connaître le Sénégal à Bangui, le Niger à Kinshasa, le Cameroun à Nairobi, etc., mais aussi Dakar à Rabat, Bamako à Tunis, Niamey au Caire, etc., et ceci ,pour en avoir été un témoin, est souvent une trés grande surprise, d'une étonnante audace , selon la force et la pugnacité des films présentés.

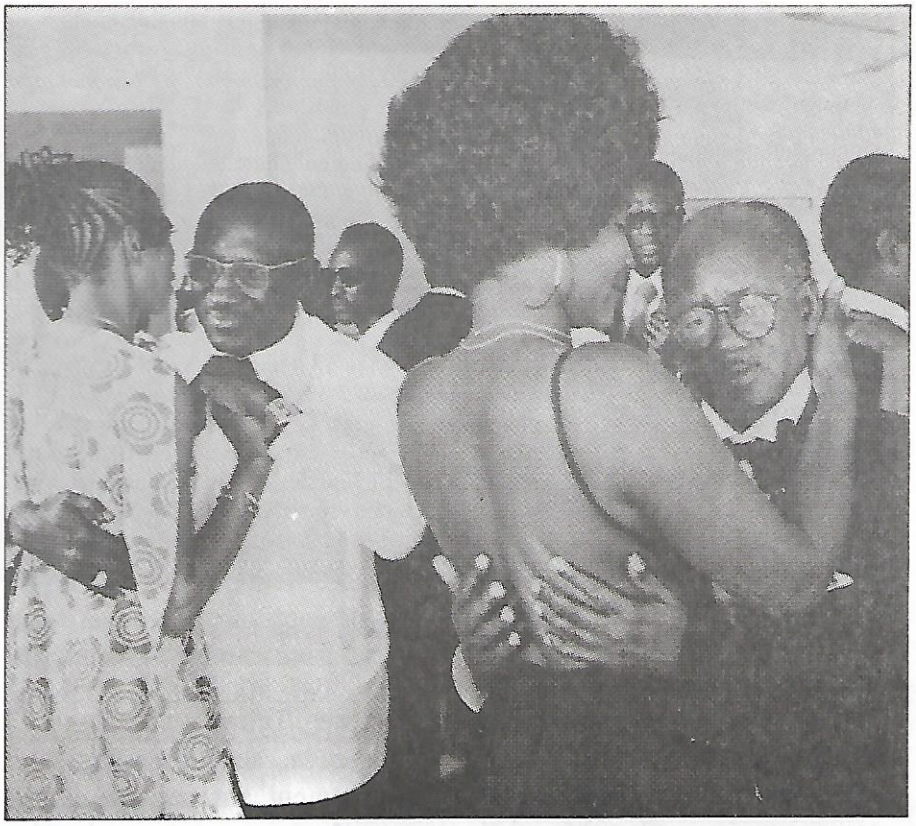
En ce sens, dans la ligique de ce que nous disions du CNA, cette immense fonction "ambassadrice" de "représentation" : l'enjeu n'est pas, pour le cinéaste dont le film est ainsi comme "expatrié", de montrer son pays dans une vitrine, mais de participer, par cette sortie de chez lui, à

Garga M'bossé , de Mahama Traoré. (Sénégal, 1974).

une nouvelle dynamique, qui est celle du combat panafricaniste. Et voici sans doute le rôle suprême du CNA en Afrique, son ultime responsabilité : avec le film, par son œuvre, le cinéaste africain participe à la construction de l'Afrique. De ce rôle nous pourrions relever de vombreuses traces dans la volonté déclarée des cinéastes, pratiqument tout au long de cette grande génération que compose actuellement les cinéqstes africain, manifestations de ces cinéastes: les JCC et le FESPACO.

Historiquement premiéres, quisq'elles sont nées en 1966, les Journées Cinématographiques de Carthage ont dans leurs textes de fondation et de réglementation, cette idée active, militante, du panafricanisme. Le Festival Panafricanisme qu'il l'inclut dans son titre Remarquons qu'il existe, depuis 1981, un troisiéme festival relativement importante, le MOGPAFIS, à Mogadiscio. Ici encore l'Afrique est concernée dans son ensemble et l'attitude est celle du militantisme; il s'agit d'ailleurs plus d'un lieu de réflexion que d'un festival, qui est peut-être en train de déborder sa propre cause, quisque de panafricain ce symposium, par volonté politique, est devenu "pan-arabo-africain" : Mogadishu Pan-African-Arab-Jilm Symposition, MOGPAAFIS.

A ces grandes manofestations du rôle panafricaniste du cinéma - d'AN, mais aussi, de ce point de vue , d'Afrique du Nord, y com-



Xala , de Sambène Ousmane. (1974)

puisque c'est sur elle que s'applique le miroir. Nous trouvons des hommes, des femmes, des enfants, des situatoins d'hamonie et d'entente, plus souvent de contradictions, à cause du travail, à cause de l'argent, à cause des désordres sociaux, à cause de l'histoire, à cause de l'inadéquation entre léducation et la réalité...

Voici bien aussi la grande théorie des thèmes du CNA: le couple, la polygamie, la religion, l'éducation sentimentale, l'équation des enfants, les rapports sociaux, le bureau , l'entreprise, le travail du paysan, l'exploitation de la femme, etc, etc... Le CNA est une encyclopédie des travers de la société NA, avec la volonté, plus ou moins déclarée, d'indiquer une essue aux effrayantes contrtadictions entre le passé et l'avenir , plus précisément entre le monde des "traditions", plus ou moins mythiques, souvent foklorisées, rarement entre le passé et l'avenir, plus précisément entre le monde des "traditions", plus ou moins mythiques, souvent folklorisées, rarement entre le monde du père et celui du grand-père, c'est-à-dire la mériode colniale elle-même ,et le présent, qu'il faudrait tout de même parvenir à aménager, à rendre viable, et non pas l'avenir, car aucun cinéaste africain ne se hassarde à rendre viable, et non pas l'avenir, car aucun cinéaste qfricain ne se hasarde à rêver au future .

Cette fonction de correction ,ou de moralisation, est assumée avec plus ou moins de force ou de vilolence. C'est ici que le tempérament des cinéqstes entre en jeu, c'est eci que l'on distinguera les meilleurs, les plus efficaces, les moins ambigus, ls plus ennuyeurx, etc... Ces distinctions n'ont, pour notre réflexion, qu'une importace secondaire, reconnaissons tout de même que l'Afrique a mal, trés mal, lorsque le Malien Sissoko lui renvoie l'image de ses enfants, le Malien Cissé celle de ses adolescents, le Sénégalais Sembène celle de ses bourgeois, le Sénégalais Samb celle de ses chefs, etc...

Le rôle de correcteur, la fonction morale, devient parfois celui de l'accusateur, et la morale fa it alors place à la politique, d'où ces couples inattendus, Sembène-Senghor, Cissé-Traoré ... Montrer, corriger, accuser, il reste u, rôle essen,tiel, assumé qussi avec plus ou moins de force, et sans, encore une fois, qu'il faille le situer avant ou aprés les autres, c'est celui de démontrer, d'expliquer, de démonter. Le cinéma, c'est bien connu, recante des histoires, il peut également réfléchir l'histoire, il peut en indiquer les étapes, et il est pratiquement obligé de le faire s'il veut sérieursement corriger ce qui se passe dans le présent. On ne s'étonnera donc pas de ce que les meilleurs, Med Hindo, Sembéne, Souleymane Cissé, Haîlé Gérima, mais aussi Moustapha Diop, Jean-Michel Tchissoukou, Kaboré&, Vieyra, Oumarou Ganda, Samb et d'autre encore, aient tous traité de l'histoire, on ne s'étonnera mlus du rêve de Sembéne de raconter, en huit heurs, l'épopée de Somory Touré, et toujours sons infrastruc-

d'une absolue pauvreté économique et d'une incontestable richesse politique et culturelle, incite à la réflexion. L'incitation est d'autant plus forte que le cinéma devient ainsi, pour l'observateur, un témoin de ce qu est, acteellement, l'AN, une sorte de simulacre, d'où certainement l'extraordinaire succès, auprès de publics malheureusement limité - ceci s'explique aisément-, des films NA.

II - LA VOIE INTERIEURE

Pour simplifier l'analyse du rôle culturel du CNA, nous allons distinguer trois voies: La voie intérieure à l'AN elle-même, la voie intérieure à l'Afrique plus largement, et la voie extérieure, le rôle assumé par le CNA ailleurs qu' en Afrique. Concernant l'AN, le CNA assume un premier rôle, inhérent à sa nature, mais avec, dans ce contexte, une signification renforcée: le cinéma montre. Le cinéaste NA filme son entourage -dans l'ensemble c'est à prendre au sens direct, car il'n y a guère de cinéaste travaillant en studio, puisqu'en AN il n'y a guère de studio!- et renvoie donc, par le film, l'image de lui même à cet encourage. Pour se rendre compte de l'importance de ce rôle, il faut se rappeler notre définition de l'AN, puisque cette Afrique, récement décolonisée et largement néocolonisée, a été longtemps privée de sa propre image, et l'est encore la plupart du temps. "Se voir", sur un écran, rien que se voir -en train de manger, de danser, de prier, d'avoir un uniforme, ou de marcher dans une rue, ou de gratter la terre, etc... -quel événement!

Baara , de Souleymane Cissé, 1978.

Nous sommes nous-même encore émus par une photo de notre enfance ou de nos dernières vacances, imaginons alors l'émotion d'un groupe social se voyant renvoyée son image sur le mur ou la toile d'un cinéma! Sur cet écran s'étalent d'habitude des figures d'acteurs, des corps de stars, les plus connus et les plus appréciés étant actuellement encore, dans de nembreux pays NA, ceux de la plus grande source d'image cinématographique du monde, l'Inde... Il faut toujours garder à l'esprit la situatiun NA de la distribution, et donc de l'exploitation cinématographique, pour mesurer l'importance des rôles présentés ici, et en même temps pour rester lucide sur l'importance réelle de ces rôles. Mais quoi qu'il soit, la tentation du "rien que montrer" guette toujours le cinéaste NA, d'autant qu'il est souvent, aujourd'hui encore, le premier à le faire. Pensons par exemple à la Guinée-Bussau, au Liberia, au Tchad, au Togo, à l'Ouganda, au Boutswana, etc., pratiqement absents des écrans, nous devenons aisément le désir des cinéastes de ces pays de montrer enfin, à leurs fréres et aux autres, de véritables images de leurs villes ou de leurs champs...

Reconnaissons cependant que ce rôle demande à être vite dépassé, qu'il implique même son depassement quasi immédiat, comme le fait de me voir dans un miroir me conduit à revoir ma coiffure, à corriger mon expression, à jouer, déjà, un rôle... "Corriger", voici sans doute, pris dans un sens moral, le second rôle du CNA. Il ne faut pas le situer dans l'histoire, comme une étape, c'est une fonction plus au moins prononcée, plus au moins présente, d'une manière constante. Ici il faudrait évoquer les thèmes des films NA, on pourrait en dresser l'inventaire, voir ce que nous y trouvons d'une manière récurrente... dans notre vie quotidienne,

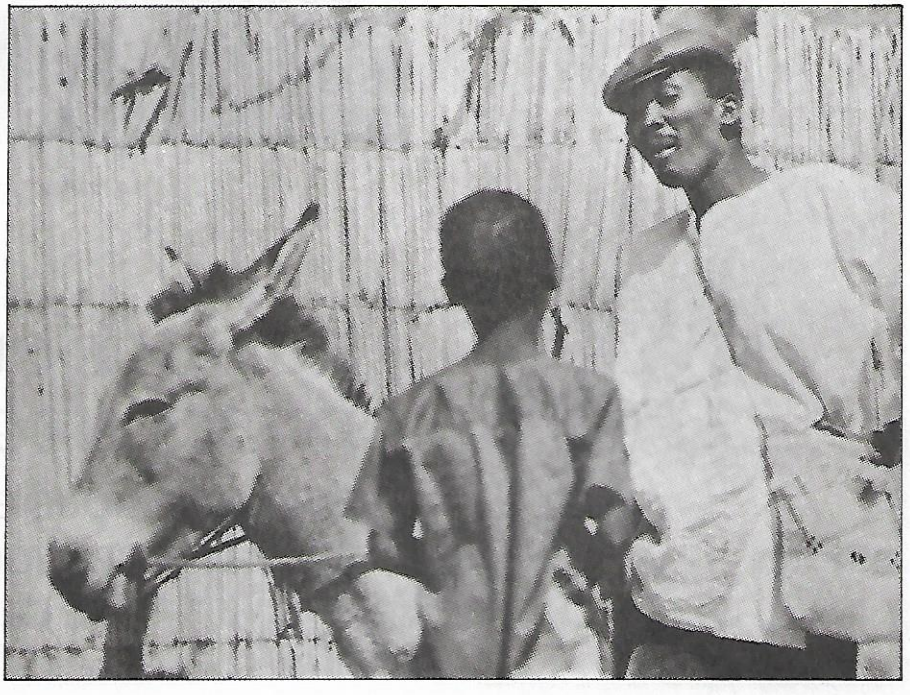
I - DEFINITIONS

Lorsque l'on s'interroge sur le rôle culturel du CNA , il convient de définir ce dont on parle et, sans doute, jusqu'à un certain point, de justifier son choix. La définition du CNA n'impose pas un exercice particulièrement périlleux, mais il faut tout de même être prudent. Cet exercice n'est pas particulierement périlleux, dans la mesure où chacun accepte, avec une relative spontanéité, et le concept d'AN et celui de cinéma, d'autant qu'ils sont largement banalisés: ne parle t-on pas sans sourciller, de musique NA, de littérature NA, voire de musique Africaine, de peinture africaine, etc...? quant au cinéma, il est bien connu que tout le monde sait de quoi il s'agit ! Mais c'est justement à cause de cette banalité qu'il convient d'être prudent, et de rappeler que ces notions banales sont également complexes.

La complexité de l'An est si dense qu'il faut, sinon l'analyser, du moins la souligner, et comme la simplifier, ce que nous pouvons faire en mettant ensemble le cinéma et l'AN. Chaque Etat d'An constitue un réseau de structures, de faits et d'événements prodigieusement complexe, a fortiori chaque région, ou chaque ensemble d'Etats, plus ou moins naturellement regroupés... Il est un lieu où ces complexités trouvent une convergence. c'est lorsque l'on situe ces pays comme des Etats anciennement, et encore récemment, colonisés, plus indépendants politiquement qu'économiquement, peu ou prou néocolonisés. Il faut donc moins se référer à la culture qu'à l'économie ou à la politique pour déterminer l'AN étant entendu que tout est lié et que l'économique, le politique et le culturel vont avoir à "jouer" en même temps.

C'est ici qu'il convient de simplifier la notion de cinéma, en retenant d'abord la production cinématografique, ou la réalisation de films, en remarquant aussi, comme pour les Etats, une évidente convergence: la production de cinématographique, dans les Etats africains au sud de Sahara, est partout dans une situation à peu près identique. Et cette situation se définit, elle aussi, moins culturellement qu'économiquement et politiquement, car aucun pays d'AN ne dispose d'une véritable industrie cinématogrphique, et que donc, s'ils'y fait des films, ce ne peut être que par une volonté d'abord politique, Pour être clair, nous pouvons certainement affirmer que l'ensemble des Etats Na n'est pas aussi développé, sur le plan de la production cinématographique, que la seule Suisse. Remarquons également que, pour cette quarantaine d'Etats, il ne s"est pas produit, en moyenne annuelle depuis les indépendances, plus de films de long métrage de fiction qu'en Suisse...

Ces remarques sur les définitions nous ont permis de situer notre sujet et, déjà, justifient notre choix, étant entendu qu'un phénoméne aussi paradoxal que le CNA,



Kodou , de Ababacar Samb. (1971)

Le mandat , de Sembène, 1968.

DU ROLE CULTUREL DU CINEMA NEGRO-AFRICAIN

POUR L'AFRIQUE ET POUR LES AUTRES, ET DE LA QUESTION DE L'AUTHENTICITE DE CE CINEMA

PIERRE HAFFNER

abréviations utilisées:

CNA= cinéma négro-africain, NA= négro-africain, AN= Afrique Noir.

Projet de film de long-métrage présenté par Mohamed REGGAB

MEMOIRES D'EXIL

Scénario de :
Youssef FADEL et Mohamed REGGAB
CASABLANCA - 1982 - 1983