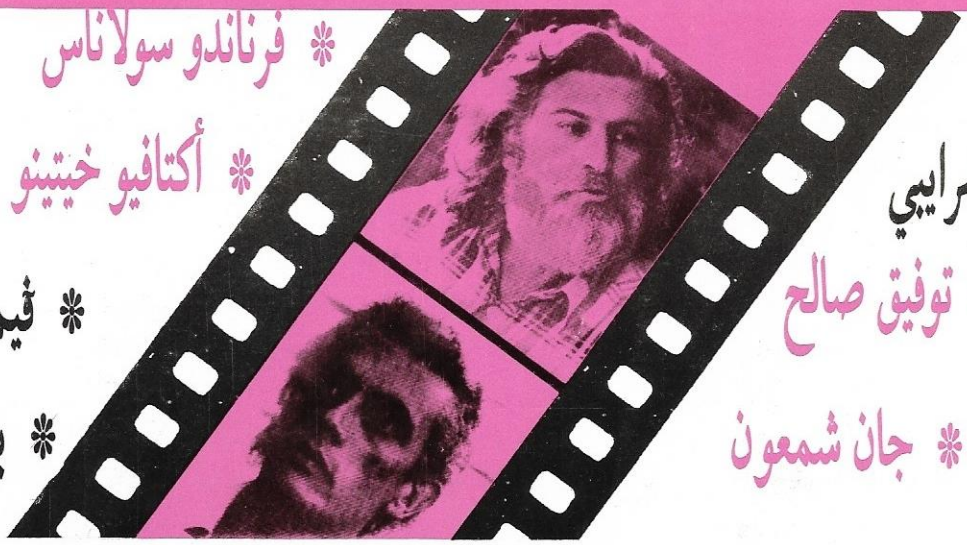
دراسات سينمائية

مجلة الجامعة الوطنية للأندية السينمائية — السنة الأولى ـ العدد الرابع ـ يونيو 1986 — الثمن 10 دراهم

* محمد حبشي
* سعد الشرايبي
* يوسف شاهين
* توفيق صالح
* مي مصري
* جان شمعون
* فرناندو سولاناس
* أكتافيو خيتينو
* ڤيم ڤاندرس
* بولان ڤيرا



مهرجان الفيلم العربي الرابع . مهرجان الفيلم العربي الرابع . مهرجان الفيلم

4EME FESTIVAL DU FILM ARABE

مهرجان الفيلم العربي

كلمة العدد :

النقد السينمائي بالمغرب: من النقاش الشفاهي المغلق إلى التحليل الكتابي المفتوح

بخطوتها الرابعة هاته، تكون المجلة قد استكملت سنتها الأولى ووفت مرحليا بالوعد الذي قطعته على نفسها اتجاه المشتركين وكافة القراء وحققت بالخصوص إحدى المهمات الرئيسية في التوجه الثقافي للجامعة الوطنية للأندية السينمائية بالمغرب، المتمثلة في «العمل على إصدار مجلة سينمائية وتكوين لجنة تحرير للاشراف عليها.

وعلى مدار هذه السنة، عانقت المجلة مجموعة من القضايا وحاولت الاجابة على أسئلة وهموم متعددة، كما طرحت استفهامات جديدة، مثيرة بذلك النقاش حول مختلف القضايا التي امتدت أصداؤها على مدى أزيد من عشر سنوات، سواء تعلق الأمر بنظريات السينما بأمريكا اللاتينية أو بواقع السينما العربية والافريقية، بما فيها المغربية التي احتلت حيزا هاما في صفحاتنا بإشكالاتها النظرية والفنية والجمالية والاقتصادية.

واستكمال السنة الأولى هاته، بإيجابياتها وسلبياتها، وإن كان في آخر التحليل لا يمثل سوى إسهاماً متواضعا في الساحة الثقافية الوطنية ولبنة صغيرة تنضاف إلى الصرح الذي بنته الجامعة الوطنية للأندية السينمائية عبر مسيرة زهاء خمسة عشرة سنة من المثابرة والاجتهاد في حقل الثقافة السينمائية، يشكل منطلقا حاسما لقفزة تكتسي أهمية بالغة: فتح مجال واسع لتجاوز قوقعة النقاشات «الشفاهية» المغلقة (داخل الأندية السينمائية) وتأسيس قاعدة متينة تسمح بتعميم التحليل الكتابي ذي الآفاق الواسعة. ولربما كان هذا عزاؤنا ضداً على كل المحن التي عشناها، وتحديا لكل الصعاب التي اعترضت طريقنا، وتمشيا مع قناعاتنا بضرورة صيانة مكتسباتنا الثقافية/ السينمائية، وصقل تكويننا المتواضع، وتجدير تجربتنا الغنية عطاء وجهدا والفقيرة كسبا فعليا وإنجازاً بعيد المدى.

نعم، إننا نعتبر أن الحصيلة إيجابية رغم النقائص والثغرات، وكافية لتمكين المهتمين من تراكم تدريجي وإيعاز مستمر يساهم في تطوير ثقافتهم السينمائية وبلورة مفاهيمهم الفنية والجمالية والقفز بهم من طور المشاهدة السالبة والنقد الشفاهي إلى طور بلورة تصورات واضحة لميكانيزمات العرض السينمائي واستيعاب مكونات الكتابة السينمائية، طور التعامل مع التحليل النقدي والتنظير المرجعي للسينما.

نعم، لقد خلقت المجلة صدى إيجابيا في الساحة الثقافية المغربية لأنها - أهو تحصيل حاصل؟ - شكلت منطلقا افتقده كل المهتمين بالمجال السينمائي منذ سنين خلت - باستثناء تجربة مجلة «سينما 3» التي لم تستطع التعمير طويلا - بل إن صداها تجاوز حدودنا الجغرافية ليجعل منها ذلك المنبر الحر، المستقل والمفتوح لكل الآفاق الفكرية الجادة. على أننا إذا كنا قد ربحنا الرهان الأول، فلأن القراء والمهتمين وقفوا بجانبنا ودعموا مجهوداتنا وتجاوبوا مع طموحاتنا. ولما كانت الاشادة بهذا الدعم لا تعدو عن كونها إحقاقا لحق، فإنها تمنح مبرر وجود قوي للمجلة وتشدد على مصداقيتها وتعطيها الزخم المتجدد باستمرار لمتابعة المسيرة.

فلتتكاثف جهودنا جميعا، جهود كل الأقلام الجادة والصادقة، لنتمكن من إشعال شمعة جديدة على رأس كل السنين القادمة، تنير دربنا في أفق تأسيس ثقافة سينمائية ديموقراطية مفتوحة الآفاق، متنوعة الممارسات، مناهضة لكل أشكال الهيمنة والعنصرية واللامسؤولية.

مجلة الجامعة الوطنية للأندية السينمائية بالمغرب
مجلة شهرية تصدر مؤقتا أربع مرات في السنة

العنوان : ص.ب. 377 القنيطرة
المدير المسؤول ورئيس التحرير:
أيت عمر المختار

هيئة التحرير:
نور الدين الصايل
إدريس أشويكة
خليل الدمون
عبد الكريم الشيكر
محمد نور الدين أفاية
محمد قاوتي
عز الدين الخطابي
فرحات علي
محمد شهوب
دهان محمد

الحساب البريدي : G 63-2198 - بالرباط
الحساب البنكي : 01 1220 281 291
البنك المغربي للتجارة والصناعة
وكالة محمد الخامس - الدار البيضاء

ملف الصحافة : 1/ 85
رقم الإيداع القانوني : 31/ 85

التصفيف: دار الخطابي للطباعة والنشر - الدار البيضاء
الاخراج الفني: زغبوش عبد الحق

تصوير ومونطاج
منشورات دار الاطفال
29 زنقة شارل فيل - بالمقدم - الدار البيضاء

السحب:
مطبعة « إتفاق بوبكري
زنقة بيرتلوت رقم 28 الدارالبيضاء
الهاتف 27.47.18/27.10.98

التوزيع : شوسبريس

محتويات العدد

القسم العربي

○ كلمة العدد 2

○ موضوع العدد
خاص عن مهرجان الفيلم العربي الرابع بباريس 2
إعداد: ادريس اشويكة

● تقديم 2
● لائحة الأفلام 3
● تعريف بجمعية السينمائيين والنقاد العرب في فرنسا 4
● ملخص ندوة «واقع السينما العربية خارج حدودها» 6
● حوار مفتوح مع توفيق صالح 7
● «زهرة القندول» لقاء مع جان شمعون ومي مصري . 15

○ قراءات:
● الشغف العنيف في فيلم «اسكندرية ليه؟» ليوسف شاهين 19
محمد نور الدين أفاية
● «آخر صفحة»، من أجل جمالية للنفي والابداع - عبد الكريم الشيكر . 24

○ أربع حوارت مع بولان سومانو فييرا
● الحوار الثالث تعريب: ادريس اشويكة ... 28

○ تجارب ونظريات سينمائية
● «نحو سينما ثالثة» فيرناندو سولاناس وأكتافيو خيتينو
ترجمة: عز الدين الخطابي ... 37

○ لنتعلم التصوير
● الحلقة الرابعة: مزايا ونقائص مختلف أصناف الآلات 54
إعداد: عبد الحميد الرميلي

○ وثائق
دور ومفهوم النادي السينمائي 59

○ متابعات
● على هامش ملتقى تطوان الثاني حول السينما المغربية/ الاسبانية 60
● المهرجان الوطني الأول لسينما الهواة 61
● على هامش لقاء «واقع السينما المغربية» الفيلم المغربي بين التراكم والتخيل 62

القسم الفرنسي:

○ أيام السينما المغربية بكيبك 65
○ سينما مغربية! أي واقع ! أية آفاق سعد الشرايبي 67
○ الممثل محمد حبشي عبر أفلامه أحمد عريب 71
○ تأملات في ثلاثة أفلام لفيم فيندرس محمد دهان 75
○ مذكرات منشط محمد دهان 79
○ كلمة العدد 80

- المقالات تعبر عن آراء أصحابها
- المقالات التي لا تنشر لا ترد الى أصحابها

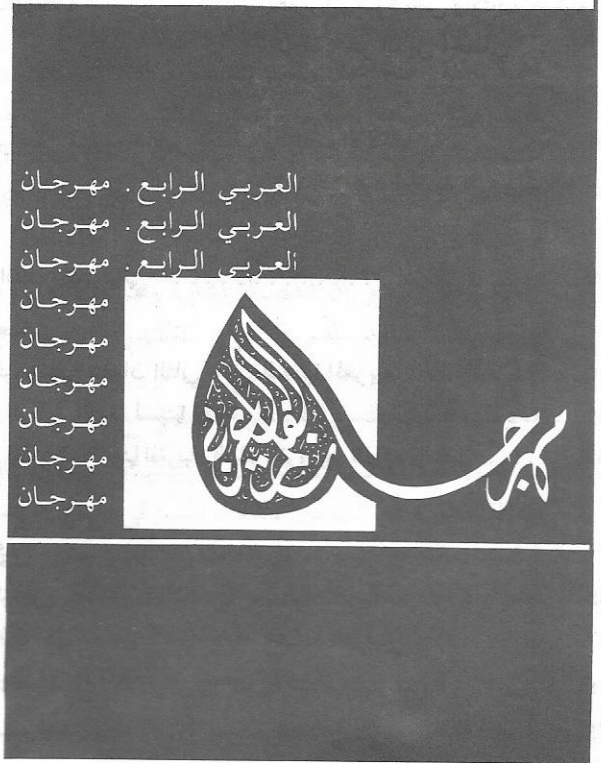
سحب من هذا العدد 5300 نسخة

خاص عن مهرجان الفيلم العربي الرابع بباريس

إعداد: ادريس اشويكة

تقديم:

من 2 الى 15 أبريل 1986 شهدت باريس، للمرة الرابعة على التوالي، تنظيم الدورة الرابعة من «مهرجان الفيلم العربي» وبذلك تكون «جمعية الدفاع عن الفيلم العربي» قد وفت إلى حد كبير بالوعد الذي قطعته على نفسها بإيصال هذا المهرجان إلى سن النضج. لقد أصبحت هذه التظاهرة فعلاً مؤسسة قائمة بذاتها، ورغم المخاطر التي لازالت تهددها - كما يعترف بذلك منظموها - فهي تحظى بدعم الجمهور والنقاد العرب والفرنسيين بباريس وبعض الدول العربية، كما تحظي بتأييد بعض محترفي القطاع السينمائي. وأبعد من ذلك كله لقد تعزز هذا المهرجان بميلاد «جمعية السينمائيين والنقاد العرب في فرنسا» التي تأسست يوم تاسع مارس 1986 بباريس وساهمت بشكل فعال في إنجاح المهرجان وبرزت من خلال تنظيمها لندوتين هامتين نورد فيما يلي ملخصا مركزا عن الأولى ونقدم جردا مفصلا لفحوى الأخرى.



لقد تعلقت الندوة الأولى بموضوع «السينما العربية خارج حدودها» وشارك فيها كل من وليد شميط، برهان علوية، آسيا جبار، ناصر خمير، علي عقيقة، رشا الأمير، وخميس الخياطي. أما الثانية فكانت تكريما خاصا بالمخرج المصري الكبير توفيق صالح أخذت شكل حوار مفتوح معه. على أنه، قبل هاتين الندوتين الهامتين، نود تعريف قراء المجلة بلائحة الأفلام التي عرضت في إطار المهرجان وكذا بجمعية السينمائيين والنقاد العرب بفرنسا عن طريق أول بيان صدر عنها والكلمة التي افتتحت بها «نشرتها التجريبية» التي من المفروض أن تتحول مستقبلا - وهذا طموح الجمعية - إلى نشرة معلومات شهرية مدعومة بمجلة سينمائية. متخصصة.

وفي نهاية هذا الملف نقدم حواراً مركزاً مع مخرجي أحد أهم الأفلام التي عرضت خلال الدورة ويتعلق الأمر بفيلم «زهرة القندول» والمخرجين اللبنانيين جان شمعون ومي مصري.

لائحة الأفلام التي عرضت في إطار مهرجان الفيلم العربي الرابع بباريس

أ) الأفلام الجديدة:

1 ـ قفص الحريم ـ حسين كمال (مصر ـ 1986 ـ 125 د)
2 ـ عصفور الشرق ـ يوسف فرانسيس (مصر ـ 1985 ـ 100 د)
3 ـ مشوار عمر ـ محمد خان (مصر ـ 1986 ـ 120 د)
4 ـ حادة ـ محمد أبو الوقار (المغرب ـ 1985 ـ 120 د)
5 ـ شمس ـ نجيب السفريوي (المغرب ـ 1985 ـ 90 د)
6 ـ حماد وحمود ـ ابراهيم جلال (العراق)
7 ـ العاشق ـ منير فناري (العراق ـ 1984)
الكأس ـ محمد دمك (تونس ـ 1985)
9 ـ خمسة في عيون الشيطان ـ فيتوري بلهيبة (تونس ـ 1985 ـ 26 د)
10 ـ سينما قرطاج ـ فريد بوغدير (تونس ـ 1985 ـ 26 د)
11 ـ الرفض ـ محمد بوعماري (الجزائر ـ 1983 ـ 110 د)
12 ـ طاحونة السيد فابر ـ أحمد راشدي (الجزائر ـ 1984 ـ 90 د)
13 ـ أنغام الخريف ـ مزيان يعلى (الجزائر ـ 1983 ـ 100 د)
14 ـ العدو الحميم ـ عمر أميرالاي (سوريا ـ 1986 ـ 55 د انتاج A2.
15 ـ لبنان رغم كل شيء ـ أوندري جيديون (لبنان ـ 1981)
16 ـ معركة ـ روجي عساف/ مسرح الحكواتي (لبنان ـ 1986 ـ 90 د)
17 ـ زهرة القندول ـ جان شمعون ومي مصري (لبنان ـ 1986 ـ 75 د)
18 ـ حياة النحل ـ هشام الجردي (لبنان ـ 1986 ـ 52 د)
19 ـ مالولا ـ ميشيل خليفي (فلسطين)
20 ـ المرأة العربية: أنا موجودة ـ سيد علي مازيف (الجزائر)
21 ـ البريء ـ عاطف الطيب (مصر ـ 1986 ـ 120 د)

ب) تكريم توفيق صالح:

وتكريما للمخرج المصري توفيق صالح عرض المهرجان أفلامه الروائية الطويلة التالية:

1 ـ درب المهابيل
2 ـ المتمردون
3 ـ صراع الأبطال
4 ـ يوميات نائب في الأرياف
5 ـ السيد البلطي
5 ـ المخدوعون
7 ـ الأيام الطويلة

ج) تكريم ماجدة:

تكريما للممثلة المصرية ماجدة (عفاف الصباحي) عرض المهرجان الأفلام التالية، والتي لعبت فيها ماجدة أدورا أساسية:

1 ـ أين عمري ـ أحمد ضياء الدين (1956 ـ 130 د)
2 ـ جملية الجزائرية ـ يوسف شاهين (1958 ـ 120 د)
3 ـ المراهقات ـ أحمد ضياء الدين (1960 ـ 150 د)
4 ـ هذا الرجل أحبه ـ حسين حلمي المهندس (1962 ـ 105 د)
5 ـ الحقيقة العارية ـ عاطف سالم (1965 ـ 120 د)
6 ـ الرجل الذي فقد ظله ـ كمال الشيخ (1968 ـ 150 د)
7 ـ من أحب ـ ماجدة (1967 ـ 120 د)
8 ـ النداهة ـ حسين كمال (1975 ـ 150 د)
9 ـ السراب ـ أنور الشناوي (1969 ـ 152 د)
10 ـ أنف وثلاثة عيون ـ حسين كمال (1972 ـ 142 د)
11 ـ العمر لحظة ـ محمد راضي (1979 ـ 130 د)
12 ـ أرضنا الخضراء ـ أحمد ضياء الدين (1956)
13 ـ الغريب ـ كمال الشيخ وفاتن عبد الوهاب (1957)

د) السينما العربية الشابة:

عرض المهرجان أيضا أفلاما عربية مختلفة تنتمي لما أطلق عليه اسم «السينما العربية الشابة»:

1 ـ ظلال على الجانب الآخر ـ غالب شعث (مصر ـ 1972)
2 ـ نورة ـ عبد العزيز الطلبي (الجزائر ـ 72/ 1973)
3 ـ النهر ـ فيصل الياسري (العراق ـ 1977)
4 ـ أبناء الصمت ـ محمد راضي (مصر ـ 1976)
5 ـ ألف يد ويد ـ ـ سهيل بن بركة (المغرب ـ 1973)

نشرة السينما العربية

لسان حال جمعية السينمائيين والنقاد العرب في فرنسا

النشرة التجريبية - NUMERO EXPERIMENTAL

كلمة أولى

في ٩ آذار/ مارس ١٩٨٦ اجتمع عدد كبير من السينمائيين والنقاد العرب المقيمين في فرنسا وقرّروا انشاء جمعية لهم تعمل على توحيد امكاناتهم وجهودهم، والدفاع عن طموحاتهم المهنية، وبلورة صيغ من العمل الجماعي المشترك للمساهمة في تنشيط ودعم حركة السينما العربية وحضورها الثقافي.

وكانت، قبل هذا الاجتماع التأسيسي، قد عقدت سلسلة اجتماعات تمهيدية لهذا الغرض شارك فيها عدد غير قليل من السينمائيين والنقاد وجرى على اثرها تكليف لجنة خاصة وضع مشروع برنامج عمل للجمعية ومشروع قانونها الاساسي ولائحتها الداخلية، وكذلك تحضير الاجتماع التأسيسي الاول للهيئة العامة. وبالفعل قامت اللجنة بما كلفت به، وعقدت الهيئة العامة اجتماعاً تمّ خلاله درس واقرار برنامج العمل. والقانون الاساسي واللائحة الداخلية، وانتخاب هيئة ادارية من ١٢ عضوا لمدة سنتين. وقامت الهيئة الادارية بدورها بانتخاب المكتب التنفيذي (في مكان آخر من النشرة اسماء اعضاء الهيئة الادارية والمكتب التنفيذي)، وبتشكيل اللجان الآتية: لجنة التمويل، لجنة صندوق دعم السينما، لجنة نادي السينما، لجنة المطبوعات والنشر، لجنة التظاهرات والمهرجانات السينمائية، لجنة الطلاب، لجنة مركز المعلومات والأرشيف ولجنة الابحاث والدراسات.

ليس صدفة ان يلتقي هذا العدد الكبير من السينمائيين والنقاد العرب المقيمين في فرنسا على ضرورة انشاء مؤسسة تجمعهم وتبلوّر طموحاتهم. فاذا كانت مشاكل وصعوبات السينمائي العربي في الوطن كبيرة وكثيرة، فهي في الغربة اكبر واكثر حدة. ولقد لمس السينمائيون عبر الممارسة والتجربة مرارة التشتت والعزلة، وادركوا انه ليس ثمة حلول فردية لمسألة السينما، وان النهوض معاً في عمل جماعي مهني بات امراً ملحاً لا يحتمل التأجيل.

وجمعية السينمائيين والنقاد العرب في فرنسا، وهي جمعية مهنية ثقافية مستقلة، اذ تأخذ على عاتقها هذه المهمة الكبيرة، تدرك ايضاً ان عليها القيام بجهود لا تقل اهمية ولاسيما في حقلي الثقافة والاعلام، ذلك ان الحضور الثقافي والاعلامي العربي الحقيقي في الخارج يعبّر عن نفسه اكثر مما يعبّر بواسطة السينما.

امامنا مشاريع طموحة في هذا المجال وفي غيره. وايدينا ممدودة للتعاون مع الجميع، افراداً ومؤسسات، فهدفنا الاساسي والاخير هو دعم السينما العربية وتعزيز دورها وحضورها.

ونتساءل مع غيرنا: لماذا لا تنشأ في عواصم اوروبية اخرى، حيث يتواجد كذلك سينمائيون ونقاد عرباً، جمعيات مماثلة؟ هذا ما سنسعى اليه مع زملائنا المنتشرين في هذه المدينة الاوروبية او تلك بهدف جمع الطاقات السينمائية العربية المبعثرة والمشتتة، بانتظار ان يتحقق نداء مهرجان القاهرة الاخير الذي دعا الى انشاء اتحاد عام للسينمائيين العرب.

ان رحلة الالف ميل تبدأ بخطوة. فلنبدأ.■

جمعية السينمائيين والنقاد العرب في فرنسا

تمر السينما العربية بأزمة حادة على مستوى الانتاج والتوزيع والاستثمار، وكذلك في علاقتها مع جمهورها، وتنعكس هذه الازمة بشكل خاص على السينمائيين العرب المتواجدين خارج الاقطار العربية.

في فرنسا، ثمة طاقات وامكانيات عربية كبيرة، ولكنها مشتتة ومتفرقة ومنعزلة وبالتالي، فهي عاجزة عن مواجهة واقع السينما العربية من جهة، مواجهة اسباب الازمة من جهة مما طرح ضرورة جمع الطاقات للتعاون فيما بينها، ثم فتح باب التلاقي والتعاون والتحاور مع التجمعات والمؤسسات العربية المختلفة.

لذلك تأسست في التاسع من شهر آذار (مارس) ١٩٨٦، في باريس جمعية السينمائيين والنقاد العرب في اجتماع حضره ما يقارب ٥٠ سينمائي وناقد عربي بعد سلسلة اجتماعات تمهيدية عقدت لهذه الغاية.

وقد تم انتخاب هيئة ادارية للجمعية مؤلفة من:

- وليد شميط رئيساً.
- احمد المعنوني نائباً للرئيس.
- صلاح هاشم لامانة السر.
- شيرين طنوس وعادل حيدر لامانة الصندوق.
- برهان علوية، ماجدة واصف، غسان عبد الخالق، حسن دلدول، خميس الخياطي، ابراهيم العريس، اعضاء.

ستعمل الجمعية على الدفع بأتجاه تأسيس:

- صندوق لدعم السينما.
- نادي سينمائي عربي بباريس
- اصدار نشرة معلومات شهرية ومجلة سينمائية شهرية متخصصة.
- دعم الحضور العربي في التظاهرات السينمائية الفرنسية وغيرها.
- تنظيم اسابيع سينمائية عربية في فرنسا.
- اعداد مشروع كتاب سنوي - شامل عن السينمات العربية يصدر بالعربية والفرنسية والانكليزية.
- انشاء مركز معلومات وتنظيم ارشيف سينمائي عربي
- وغير ذلك من النشاطات السينمائية والثقافية والاعلامية.

على هذا، ندعو الأخوة السينمائيين والنقاد العرب المقيمين في فرنسا للانضمام للجمعية وتوحيد جميع الطاقات، لعلمنا ان الاهداف التي نضعها والتي همها الاول خدمة السينما والثقافة العربية، لا يمكن الوصول اليها الا بتضافر كافة الطاقات والامكانات.

لجان الجمعية

١ - لجنة التمويل.
مسؤول: وليد شميط.
اعضاء: حسن دلدول وغسان عبد الخالق.

٢ - لجنة صندوق دعم السينما.
مسؤول: برهان علوية.
اعضاء: خميس خياطي، حسن دلدول، رشا الامير.

٣ - لجنة نادي السينما.
مسؤولة: ماجدة واصف.
اعضاء: خميس خياطي، غسان عبد الخالق، عادل حيدر، شيرين طنوس، رشا الأمير.

٤ - لجنة المطبوعات والنشر:
مسؤول: ابراهيم العريس
اعضاء: صلاح هاشم، ماجدة واصف، خميس خياطي، رشا الامير، شيرين طنوس.

٥ - لجنة المهرجانات والتظاهرات السينمائية.
مسؤول: خميس خياطي.
اعضاء: غسان عبد الخالق، ماجدة واصف، رشا الأمير، عادل حيدر، صلاح هاشم، شيرين طنوس.

٦ - لجنة الطلاب
احمد المعنوني.
اعضاء: ماجدة واصف، ابراهيم العريس، عادل حيدر.

وسيتم تشكيل لجنتي مركز المعلومات والأرشيف، والابحاث والدراسات، في وقت لاحق.

ندعو كافة الزملاء اعضاء الجمعية الانضمام الى اللجنة او اللجان التي تهمهم للمساهمة الفعلية في نشاطات الجمعية وفي انجاز مشاريعها.

ملخص ندوة

«واقع السينما العربية خارج حدودها»

افتتح الندوة الناقد التونسي خميس الخياطي، الذي طرح أساساً سؤالاً مفاده: هل يمكن اعتبار الأفلام المنجزة من طرف مخرجين عرب مقيمين بالخارج أفلاماً عربية.

تلاه بعد ذلك وليد شميط الذي عرّف بالجمعية الجديدة وبأهدافها التي تمنى أن تتجاوب مع متطلبات واقع السينمات العربية التي تعاني أساساً من غياب سياسة سينمائية واضحة المعالم على المستوى العربي بشكل عام.

أما برهان علوية، المخرج اللبناني، فقد ركّز تدخله حول الطريقتان التي تمكنان - حسب رأيه - من تطويق إشكالية السينما العربية بالخارج:

الطريقة الأولى تتوخى معالجة الموضوع من الزاوية التي تمكننا من حصر المعطيات التي تسمح بالتأكيد على وجود سينما عربية بالخارج؛ هل هناك فعلاً سينما عربية أم لا؟

الطريقة الثانية تكمن في محاولة الاجابة على السؤال التالي: كيف يمكن الحديث عن هذه السينما خارج الهجرة بشكل عام؟ مع التأكيد على أن الوطن ليس هو الرقعة الجغرافية، بل هو التاريخ، وأن معضلتنا الكبيرة تكمن في الفراغ الايديولوجي والثقافي الذي نعيشه، هذا الفراغ الذي نتج عن نوع من «التلوث» الايديولوجي لدى المثقفين العرب بشكل عام.

بالنسبة لآسيا جبار، شملت مداخلتها تحليلا أخذ ثلاثة اتجاهات:

1 - صمت العرب الذي نتجت عنه سينما مركزة حول الكلمة واللغة بشكل عام.

2 - موضوع الانفصال الذي يستوجب تأملا عميقا في التاريخ العربي وليس فقط في الأماكن العربية.

3 - مواجهة السينمائي لمشكل التوفيق قصد إرضاء الجمهور.

أما ناصر خمير، المخرج التونسي، فقد شمل تدخله أيضاً ثلاثة محاور رئيسية. تركز الأول حول مفهوم السينما بالخارج، التي اعتبرها «سينما القدر»، قدر رفض الرضوخ لواقع البلاد، قدر يفرض تجاوزه ابتكار قدر جديد بصورة شاملة؛ في حين تركز المحور الثاني، حول التأكيد على أن الذي يستفيد أكثر من السينما العربية حاليا هو النقد العربي؛ أما المحور الثالث فقد ناقش مفهوم «السينما العربية» بالمقارنة مع «السينما الكونية»، وفي هذا المجال أكد ناصر خمير بأنه ينجز «سينما عربية» في الوقت الذي ينجز فيه «سينما كونية» باعتبار أن كل ما هو كوني موجه للعرب أيضاً. وفي الأخير أكد بأن السينما العربية لن تكون حقيقية إلا بقدر ما تكون مرآة مزدوجة الانعكاس.

مداخلة علي عقيقة، المخرج الجزائري، صبت في اتجاه مناقشة مشكل الهوية. حيث أكد أن مأساة السينمائيين العرب المقيمين بالخارج، تكمن في كونهم يبحثون دوما عن هوية عربية وهم يعيشون خارج أوطانهم، بالاضافة الى كون هاته الهوية العربية المنشودة لا يمكن أن تكون واحدة على امتداد الكيان العربي باعتبار الاختلاف الموجود بين الشعوب العربية. فالجزائريون مختلفون مثلا عن باقي العرب... أما مأساة السينما العربية، فتكمن في إدراك العالم انطلاقا من منظور جغرافي، في حين يجب علينا أن نحدد هويتنا بالنسبة للعالم المحيط بنا.

أما رشا الأمير فقد تلت مداخلة مكتوبة غلب على نصها طابع أدبي مطنب، طالبت فيها أساسا بالعمل على إيجاد طرق عملية لممارسة القناعات والحد من المناقشات الفارغة...

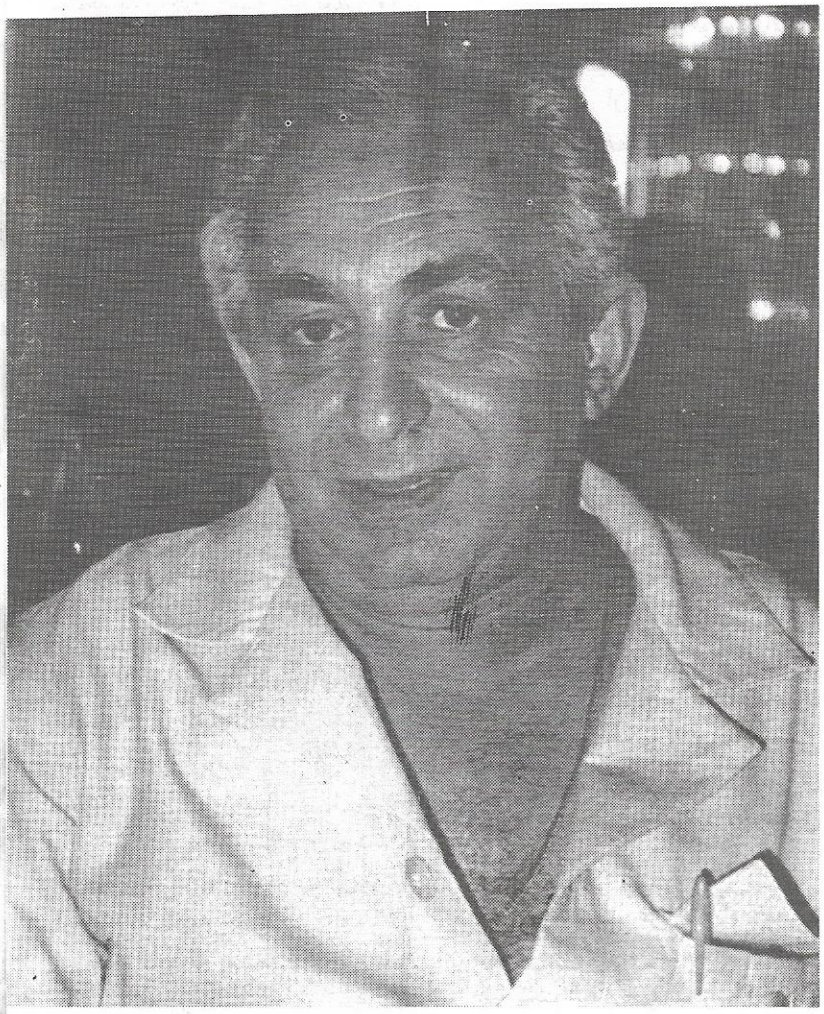
حوار مفتوح مع

توفيق صالح

● أنا لم أغادر مصر لأسباب سياسية

● ما أضفته هو هذه الجدية في معالجة القضايا المطروحه والعمل على احترام المشاهد واحترام فكره

● فهمنا للسينما العربية لا يجب أن ينطلق من تقييم أجنبي



فيلموغرافيا :
توفيق صالح

الأفلام الطويلة :

1 ـ دربْ المْهابيل ـ 1957 ـ 90 د
2 ـ صراع الأبطال ـ 1962 ـ 115 د
3 ـ المتمردون ـ 1966 ـ 120 د
4 يوميات نائب في الأرياف ـ 1968 ـ 123 د
5 ـ السيد البلطي ـ 1969 ـ 126 د
6 ـ المخدوعون ـ 1971 ـ 100 د
7 ـ الأيام الطويلة ـ 1981

الأفلام القصيرة :

1 ـ فن الدمى المتحركة ـ 1957
2 ـ القلعة ـ 1958
3 ـ تطورنا الصناعي ـ 1959
4 ـ من نحن ـ 1960
5 نحو المجهول ـ 1961
7 ـ الصناعة الثقيلة ـ 1962
8 ـ زيارة لهنغاريا ـ 1962
9 ـ فجر الحضارة ـ 1977

دراسات سينمائية ـ العدد 4 ـ يونيو 1986 ـ ص 7

ـ كلمة جمعية النقاد والسينمائيين العرب بفرنسا (وليد شميط)

يسرنا كجمعية، وطبعا برعاية مهرجان الفيلم العربي الذي احتفى هذا العام بالمخرج توفيق صالح، أن نكرمه بدورنا وبطريقتنا التي لا نجد سواها، وذلك بتنظيم هذا اللقاء مع هذا المخرج ـ الذي نعتز به، ونتابع مسيرته منذ ثلاثين سنة ـ ليحاور المثقفين والسينمائيين العرب المقيمين في فرنسا، وعندما نرحب بتوفيق صالح نرحب في نفس الوقت بالدكتور مصطفى محمد على عميد معهد السينما بالقاهرة ورئيس المركز القومي للسينما.

توفيق صالح غني عن التعريف، رغم أن أفلامه ـ على قلتها ـ غير معروفة بشكل واسع، فخلال ثلاثين سنة أخرج سبعة أفلام طويلة بالاضافة إلى مجموعة من الأشرطة القصيرة. لتوفيق صالح علاقة بالأدب، فمعظم أفلامه تعتمد على نصوص أدبية ومن تم فأعماله تشكل في الحقيقة سينما الموقف السياسي والاجتماعي سينما الوعي، السينما المرتبطة بمعاناة الجماهير وبأسباب هذه المعاناة (الجهل، التقاليد، الاستغلال، الحرمان... إلخ) فهي سينما الصراع الطبقي والقومي وهي في جوانب أساسية منها سينما تحريض فهي إذن سينما الالتزام الحقيقي بهموم المجتمع وقضاياه الأساسية. وهو بذلك يمثل بالنسبة لنا ـ كنقاد وسينمائيين قدوة، وإسماً مهماً ومسيرة تحترم.

مصطفى محمد علي: عميد معهد السينما بالقاهرة

يسعدني نيابة عن كل السينمائيين الشباب ـ وخاصة في مصر ـ أن أشكر مهرجان الفيلم العربي وجمعية النقاد السينمائيين العرب، لتكريمهم توفيق صالح الذي أعتز به كأحد الأساتذة الذين تتلمذت عليهم بمعهد السينما ضمن الدفعات الأولى التي تخرجت سنة 1963. وهو بذلك من أوائل الأساتذة ـ المخرجين الذين أسهموا في إنماء وإثراء الفكر الثقافي ـ السنمائي العربي.

وإذا عدنا إلى أفلامه ـ رغم قلتها ـ نجد بأنه أخرج خمسة منها بمصر مع القطاع العام، ولم يسبق له أن تعامل مع القطاع الخاص ونفس الشيء بالنسبة للأفلام التي أنجزها في سوريا والعراق. وهذا يعني أشياء كثيرة، أهمها أنه لم يسمح لنفسه بالهبوط بالمستوى الفني والفكري للفيلم إذ أن نسبة كبيرة من الأفلام الهابطة ـ في مصر خاصة ـ أنجزت ضمن القطاع الخاص.

وتوفيق صالح ـ بعد عودته إلى مصر في الفترة الأخيرة ـ واصل مسيرته الفنية بالتدريس في معهد السينما، بنفس التفاني والاخلاص الذي بدأ به في أوائل حياته الفنية. وكم كنا سعداء برغبتكم في تكريم هذا الأستاذ الكبير وعرض أفلامه، ومن تم ساهمنا كمؤسسه في توفيرها للمهرجان، وفي نفس الاتجاه سارت بعض المهرجانات الدولية، بينما كان الاهتمام السينمائي الغربي سابقا منحصرا في يوسف شاهين وصلاح أبو يوسف، وهذه العودة لأفلام توفيق صالح وإن كانت متأخرة ـ لأسباب متعددة ـ تبرز مدى قيمته ومستواه الفني حتى أننا لا نستطيع الاحاطة بعطائه الفني في هذه الكلمة القصيرة.

التدخل الأول

عرف المهرجان بأفلام توفيق صالح الروائية الطويلة، بينما عرضت قلة من الأفلام القصيرة مما يجعلنا غير قادرين على تكوين فكرة كاملة عنها.

توفيق صالح:

جزء من الأفلام القصيرة التي أنجزتها، هي أعمال مرتبطة بزمانها، إذ أن الدولة تطلب في كل سنة بمناسبة 23 يونيه، أفلاما قصيرة عن الانجازات والاستراتيجية المستقبلية للدولة، وقد أنجزت كل سنة فيلما قصيرا ضمن هذا السياق، واعتبر شخصيا أن اثنين منهم في مستوى جيد، ولكنها أفلام غير موجودة الآن. إذ أن هناك أشياء كثيرة تدخل الأرشيف دون تبويب أو أن يعرف لها رقم محدد. من الأفلام القصيرة التي أفتخر بها بعنوان «من نحن» (سنة 1960) ولأسباب سياسية لم أضع إسمي عليه، ولا يوجد به أي مخرج ولا يقال حتى بأنه إنتاج مصري، ولكن من إنتاج منظمة اخترعت إذاك «منظمة الطلبة الفلسطينيين» وموضوعه عن اللاجئين في غزة، ولما حاولت السؤال عن هذا الفيلم، قيل لي لا يوجد شريط من إخراجك بهذا العنوان. وهذه حقيقة حسب الكشوف الرسمية. والملاحظ أن كل الأفلام التي أنجزت قبل 67 أو كل جهة كانت تأتي مصر لتبحث عن مادة أرشيفية بعد 67 أخذت أجزاء من هذا الفيلم، بل إن فيلم المخدعون يتضمن أجزاء منه وخصوصا صور المخيمات والأسلاك الشائكة والهجرة في الصحراء، غير أن الفيلم لا وجود له في مصر الآن.

والحديث عن الأفلام القصيرة متداخل إلى درجة إضافة أشياء عليّ. فقد كتب النقاد أنني أنجزت فيلما عن

زيارة جمال عبد الناصر إلى الهند، والواقع أنني صورت أجزاء كبيرة من المادة الخام في الهند جزء منها تم تحميضه وطبع وشاهدته وانتظرت الأجزاء الأخرى ولم أشاهدها إلى الآن، وقد مضى على هذا الحدث أكثر من عشرين سنة. فالفلم لم ينجز والكلام الذي يكتب عنه غير حقيقي.

التدخل الثاني

يلاحظ أن أفلامك باستثناء «الأيام الطويلة» كانت بالأبيض والأسود، فهل هذا يعني موقفا محدداً من اللون أم أن ذلك يرجع لأسباب أخرى.

الألوان، ويتم التحميض والطبع خارج مصر. وبالنسبة لي كان من المفروض أن أنجز «المخدعون» بالألوان وقد قمت بدراسة خاصة في هذا الاطار ويمكن أن نلاحظ ذلك من خلال بنيات الفيلم. أنه مبني بطريقة لو كنا اتعملنا فيها اللون لكان معبراً عن مراحل الفيلم المختلفة، غير أن الظروف الانتاجية لم تسمح بذلك، ولا أعتقد أن الأبيض والأسود يضر بالمخدعون أو يقلل من قيمته وانعدام اللون دفعني إلى الاصرار على نوعية خاصة من الصورة التي يتطلبها الحدث إنها صورة بيضاء تكاد تحترق بشمس الصحراء.

- المخدوعون -

1971

توفيق صالح :

لم يكن اللون معمما في مصر، والقليل من الأفلام وفي حالات معينة هي التي يلجأ فيها إلى استعمال

التدخل الثالث.

كثيرا ما رددت في أحاديثك السابقة بأنك تعلمت السينما حقيقة في قاعة العرض، انطلاقا من هذه الذكريات ما هو تصورك بعد هذه الفترة لهذا الفن في العالم العربي وما مدى ارتباطه بالجماهير؟ وما هي علاقة الحوار بالصورة في الفيلم؟

توفيق صالح

أريد أن أوضح في البداية أن السينما في واقعنا العربي - وفي بداياتها الأولى بمصر - قد انطلقت من أساس فني سابق لها، وكل عمل فني لا يمكنه أن ينطلق من الفراغ بل لا بد له أن ينبني على تراث سابق له. ولكن لكي تصبح السينما فنا شعبيا مرتبطا بالجماهير - ولو كانت شكلا غربيا - كان عليها أن تعتمد على تراث موجود في الواقع وسابق للسينما. وأنا أعتبر أن السينما المصرية أصبح لها ارتباط بالجماهير بعد وصول الصوت، صحيح أن هناك أفلام قبل مرحلة الصوت ولكنها مجرد نسخ أو استلهام لأفلام رعاة البقر الأجنبية أو لنماذج أخرى، رغم أنها نقلت الانسان المصري إلى الشاشة بطربوشه وجلابيته وواكبها ذلك الحماس الوطني النابع من الواقع الذاتي المصوّر، وهذه عملية مهمة في حينها. وعندما أقول بأن السينما انتشرت وارتبطت بالجماهير من خلال الصوت فلأنها أصبحت امتداداً للأسطوانة، فأكثر أنواع التجارة نجاحا في مصر إذاك هي تجارة الأسطوانة، وأوائل الشركات التي أنتجت أفلاما في مصر هي شركات الأسطوانات «أوديوم» و «بيضافون» بل أن استديو مصر عندما بدأ الانتاج السينمائي كان فيلما غنائيا وهو «وداد» لأم كلثوم. إذن لكي تصل السينما إلى قلوب الناس وترتبط بهم، كان عليها أن تعتمد على شيء يعرفونه ويرتبطون به هم أصلا. فالسينما المصرية بدأت كامتداد للأسطوانة. صحيح أن الخطوات التالية استمدت أصولها من المسرح المصري السائد في العشرينات

والثلاثينات والمتميز باتجاهاته المتعددة وإلى أوائل الأربعينات ظلت السينما تعتمد على نظرية الأغنية وتحولت الأسطوانة إلى نوع من استلهام المسرح الغنائي. فالفيلم هو عبارة عن مجموعة من الأغاني يربطها خيط رفيع جدا من الدراما أو الأقصوصة التي لم تكن مهمة في العمل وإنما الأساسي هو الأغنية وفي الأربعينات حصل تطور واضح يرجع أساساً الى ظروف تطور المجتمع ككل. وأنا في حديثي لا أريد أن أتحدث عن تاريخ السينما كثيراً.

إن فهمنا للسينما العربية لا يجب أن ينطلق من تقييم أجنبي، وإنما من خلال التراث الذي نبعت منه ونشأت ضمنه. فنحن شعب كانت الكلمة أهم شيء في فكره منذ 14 قرنا، والتاريخ العربي لا يعرف - إلا منذ مرحلة قصيرة - الصورة، فهي شيء حديث. فالفن الاسلامي هو فن تجريبي ذهني. تلعب فيه الكلمة دوراً أساسيا، بل إن الأغنية العربية بشكل عام، لايزال تأثيرها في اللفظ وليس في النغم، ولا وجود عندنا لتأليف موسيقى وإنما لدينا تلحين كلام.

وبالنسبة للصورة السينمائية، رغم المونتاج، وبرغم ما يمكن أن تخلقه من معاني أو بعد ثالث غير موجود في الصورة من خلال المونتاج فإنها مع ذلك تظل مبهمة، أي تحتمل أكثر من معنى، والمشاهد يضيف إلى الصورة أشياء من عنده، وقد يحلم في الصورة خصوصا إذا كانت على مدى طويل في العرض، ويضيف إليها من خبرته الشخصية. فعندما تشاهد فيلما يتضمن تحديداً سياسياً أو اجتماعياً، فإن اللفظ هو الذي يحدد معاني الصورة، فلو قمت بسلسلة مونتاج لمجموعة من المشاهد، فأنت تفسر هذه السلسلة من الصور تفسيرك الخاص، ولكن عندما أضع الكلمة إلى جانب الصورة أحدد لك تفكيرك، وأوجهك إلى ما أريد. فاللفظ يحدد ما لا تحدده الصورة، وأنا لا أقول هذا للمطالبة بأفلام خطابية أو أي شيء من هذا القبيل، وكل ما أطالب به هو إنجاز فيلم جيد أولا وبعد ذلك قل ما تريد. هذه وجهة نظري ولكن من خبرتي يتأكد لي أن الحوار هو عملية ايقاظ للمشاهد، الذي يجلس في قاعة العرض (قاعة مظلمة) ومشاهدة الفيلم في القاعات السينمائية ينحصر في بؤرة محددة، وهذا التركيز حسب نوعية الصورة المعروضة يجعلك تدخل مرحلة الحلم بينما يلعب الحوار دوراً في عملية الايقاظ، عملية قد تكون سلبية لأننا نوقظ المشاهد من حلمه وخصوصاً عندما يكون الحوار سخيفا.

التدخل الرابع

انطلاقا مما قلته عن طبيعة الحضارة العربية، وكونها لم تعرف الصورة وإنما اعتمدت الكلمة وذلك في علاقة بالحوار الذي اعتبرته في الفيلم عنصر إيقاظ هذه اليقظة المستمرة إلى حدّ يجعل من الصورة عنصراً غائبا مما يعكس منظوراً للعالم فيه قصور - بالنسبة للمخرجين - في الجانب التكويني للصورة في السينما العربية بصفة عامة.

توفيق صالح

طبعا من حقك أن تبلور التصور الذي تراه وفقا لتقييمك الشخصي ولكن هناك ظلم إذا سمحنا بمثل هذا التصور، فأنا منذ أن وعيت ومن خلال تجربتي الخاصة وكذا من خلال الحوار مع الزملاء، أعرف أن من أكثر الأشياء التي يهتم بها المخرج - كيفما كان - هو تكوين الكادر، غير أن لكل مخرج بالاشتراك مع المصور فلسفته ووجهة نظره في استخدام الكاميرا. وفي بعض الأحيان هناك أسباب تقنية بل وإنتاجية تضطرك إلى التخلي عن أشياء كنت ترغب فيها غير أن الامكانيات لا توفرها لك. في «المخدعون» واجهت مشاكل تقنية لا علاقة لها بالجانب المادي، فتدريب العامل التقني في «الشاريوه» ليجعل الكاميرا تساير الممثل دون اهتزاز، عملية تحتاج إلى خبرة طويلة، وقد تطلب منا هذا الواقع وقتا طويلا مما دفعني إلى استخدم «الزوم» عوضاً عن هذه المشاكل.

مسألة الاهتمام بتكوين الصورة، موجودة لدى كل مخرج ومصور، الخلاف فقط هو في وجهة النظر الكامنة وراء هذا التكوين، فلماذا يريد هذا المخرج ذلك التكوين بالضبط، قد يكون الهدف هو الوصول إلى نوع من الواقعية أو العفوية الطبيعية. بينما لا يرى المشاهد أو الناقد ذلك - أنا لا أدافع عن أحد - ولكن يجب أن نضع في اعتبارنا أن الاهتمام الأساسي للمخرج هو تكوين الكادر (المتدخل يوضح أن المقصود بكلامه، أن هذا الكادر الموجود في السينما العربية هو كادر مستورد من السينما الأجنبية، وليس هناك خصوصيات حضارية استطاعت العين العربية أن تصل إليها من خلال استخدام الكاميرا)

السينما عبارة عن كاميرا تسجل ما أمامها. ووفقاً لضبط العدسة وبعد الكاميرا عن الموضوع المصوّر. تحصل أحجام مختلفة للصور - وعندما نتكلم عن التراث العربي في الصورة، فإنه بالامكان إنجاز أبحاث متعددة في هذا المجال - وبعض المخرجين قد لا يهتمون بذلك، ليس لأسباب ثقافية ولكن لسرعة الانتاج، فيقولون لك « خليني واقعي، زي ما يحصل هنا دي الوقت نصور» وهذا يدفعك إلى القول بأنها مستلهمة أو مستوردة من السينما

- درب المهابيل - 1957

الأجنبية، وهي ليست كذلك، إذ أن الممثل يقف بعلاقة معينة مع محيط خاص، وقد لا أستطيع حسم هذه القضية الآن وبهذه السرعة.

وانطلاقا من تجربتي الخاصة - عندما كنت متحمسا - في البحث عن لغة سينمائية في فيلم «درب المهابيل» النتيجة أن الكثيرين قالوا بأنني نفذت عملا سياحيا، أعجبني الديكور والحارة وبعض علاقاتها، وفي ذلك الوقت تضايقت لهذه الآراء لأنني كنت منشغلا بكتابة جديدة وأفكر وأبحث عن هذه اللغة الجديدة، واكتشفت فعلا أنني لم أطور كثيراً اللغة السينمائية ولا أوجدت لغة مصرية، وإنما وجدت في الصورة دلالات مصرية، الدلالة ولغة الاشارة التي تخرج من الصورة غير أن التركيب نفسه لا جديد فيه. مما يدفعنا إلى التساؤل هل نستطيع الوصول إلى «كادر» خاص بواقعنا. في الوقت الذي نستفيد فيه من خلال إطلاعنا ودراستنا من كل ما سبقنا، فهل نستطيع إذن أن نصل إلى هذه الخصوصيات في تكوين الصورة؟ وأعتقد أن الدلالة التي تخرج من الصورة هي التي تشكل هذه الخصوصية، ولابراز هذه الدلالة أو لتأكيدها هناك أكثر من وسيلة تقنية سواء بواسطة الضوء أو الظل أو التكوين أو غيرها وحتى إذا لم يعي المخرج أو المصور أو كل الاطار الفني هذه الدلالة، فإنهم عندما يصورون أشياء حقيقية في تراثهم فإن هذه الدلالات تظهر لتميز حضارة عن أخرى.

التدخل الخامس

القضية المطروحة الآن في اعتقادي في منتهى الأهمية، أي إشكالية البحث عن جمالية عربية أصيلة في السينما، وهو موضوع نراه يشكل أحد الهموم الأساسية لدى مجموعة من السينمائيين العرب وخصوصا خارج إطار الانتاج السينمائي المصري وفي تقديري أن موضوع البحث في جمالية السينما، موضوع له أهميته القصوى.

توفيق صالح

قضية البحث في جمالية الصورة السينمائية بحث مطلوب ونتمناه، ولكن أعتقد أن البحث سيكون دائما مرتبطا بالموضوع المطروح في الرواية. فلو صورنا فيلما تدور أحداثه في حارة مصرية فإن البحث يخالف تصوير موضوع تاريخي كألف ليلة مثلا، وعملية البحث في كلتا الحالتين مختلفة. فقد يسقط المخرج في الحالة الأولى في نوع من التكوينات الغير طبيعية، ويصبح الموضوع ذهنيا، ويتحول من سينما حركة إلى بينما سكونية، سينما في العمل التاريخي، ولا أكون أمام دلالات حقيقية أستند إليها، وإنما هناك إبداع وخيال لا حدود له، بل إن البحث في مجال السينما عمليا غير محدود، الحدود هي حدود المفكر أو المبدع السينمائي فقط.

التداخل السادس

تجربتك السينمائية تشكل خصوصية مما يدفعنا إلى التساؤل عن الجسور المستند عليها في السينما المصرية السابقة لك؟ إضافة إلى أنه بعد خروجك من مصر كنت من السينمائيين القلائل الذين اشتغلوا في السينما المحلية العربية فكيف كانت تجربتك الخاصة في هذه البلدان؟

توفيق صالح

فعلا بدأت عملي اعتمادا على من سبقني. أنا لم آت بأشياء من عالم آخر، بل إنني امتداد للتراث السينمائي الذي سبقني، كل التراث المصري، ولا أستطيع أن أقول أنني مع بدر خان أو نيازي أو غيرهما، فقد تعلمت الكثير من الجميع بالاضافة الى أنني انتقلت الى فرنسا وأضفت الى ما تعلمته الكثير.

أنا لم أغادر مصر لأسباب سياسية، وفي مصر أو في غيرها حاولت إنجاز الأفلام التي أريدها، الفيلم في نظري هو إطار ثقافي أستطيع من خلاله أن أقول شيئاً محددا في مرحلة معينة، أو أشعر أن هذه المرحلة تفرض علي أن أقو ل شيئا خاصا، وهو نوع من الواجب، وهذا ما قمت به في كل أفلامي سواء في مصر أو في العراق، فـ«الايام الطويلة»أنجزته في حدود الممكن الذي أقدر عليه، وليس في حدود ما كان مطلوبا مني، أما *بالنسبة للفيلم القصير في العراق «فجر* الحضارات» فقد كان عملافي إطار بحث حول الألوان وتكوين الصورة وكل لقطاته صورت داخل المتحف، في محاولة لابراز الحضارة السومرية التي تؤكد أن هذا الانسان الموجود على أرض العراق له جذور ممتدة في التاريخ.

ويمكن تلخيص تجربتي في القطاع العام في سوريا والعراق ـ لا يوجد شيء خاص أقوله ـ بأنه من الناحية الانتاجية يتوفر لي كل ما كنت أطلبه، ولكن العمل في مصر أسهل بكثير جداً، إذ أن العامل الصغير يتوفر على خبرة لا توجد في الدولتين. فما تنجزه في نصف ساعة، يحتاج الى ساعات، وعندما اشتغلت هناك كنت اعرف بأنني لن أجد الخبرة المتوفرة في مصر ولذلك كنت متأكدا أنني ساشتغل ككل العمال الآخرين الى جانب عملي كمخرج وهذا ليس مشكلاً.

أما بالنسبة لخصوصيتي، فأعتقد أنني إذا كنت قد أضفت شيئاً ـ وهو قليل جدا ـ في نظري، هو هذه الجدية في معالجة القضايا المطروحة في كل فيلم، وكذلك العمل على احترام المشاهد واحترام فكره، وهذه ليست أكثر من خطوة صغيرة الى الأمام. ومع كل فيلم طبعاً كنت أحاول التقدم خطوة أخرى، وهكذا...

التدخل السابع

نلاحظ أن معظم أفلامك تستمد موضوعها (السيناريو) من أعمال أدبية روائية، لها كيانها المستقل ـ المسبق عن السرد في الفيلم. كما أن هذه الأعمال الأدبية ينتمي أصحابها الى مختلف الاتجاهات الأدبية، فمن تعادلية الحكيم إلى انسانية يحيى حقي إلى رومانسية صبري حافظ، الى *اتجاهات قومية بعثية وغيرها*..

فكيف استطعت أن تجد هذا الخيط الرابط بين كل هذه الاتجاهات المختلفة، وكنت أمينا في نفس الوقت لأفكار هؤلاء المؤلفين في أعمالك السينمائية.

توفيق صالح

أولا اختيار نص روائي كأساس لانجاز فيلم (سيناريو)، عملية صعبة. وأنا أتمنى وأدعو الناس ألا يلتجئوا اليها. لأن العمل الأدبي عالم مستقل ـ كما أشرت ـ ووحدة قائمة بذاتها، وأي عملية نقل إلى شكل فني آخر، تفقدها الكثير من جذور وأصول وجودها كعمل أدبي. لكن الظروف دفعتني إلى إنجاز أعمال أدبية، واجهت فيها صعوبات في التعامل مع النص الأصلي وتحويله الى سيناريو سواء بمفردي أو بالتعامل مع آخرين. ولقد عملت كل ما في قدرتي للحفاظ على فكر صاحب العمل وخصوصا في عملين أدبيين، وهما «رجال تحت الشمس» لغسان كنفاني، و«يوميات *نائب في الارياف» لتوفيق الحكيم*.

يوميات نائب في الأرياف ـ 1968

وإن كنت أضفت تفاصيل صغيرة، أو أنني من خلال أسلوب الاخراج أكدت على تفاصيل معينة، وذلك قصد إضفاء نوع من الحداثة ومن الرأي الشخصي على العمل الذي أقوم به.

ولعل «يوميات نائب في الأرياف»، هو من أكثر الاعمال التي عانيت معها، على اعتبار أنني أمام عمل كلاسيكي ضمن تراثنا الحديث ـ يعرفه الجميع ـ بالاضافة الى أننا تربينا على فكر توفيق الحكيم. وهذا وجه المشكل الأساسي، ويوم أن عرض علي المشروع، ذهبت إلى نجيب محفوظ ـ وكان إذاك رئيسا لمؤسسة السينما ـ للتخلي عن هذا العمل لاعتبارات متعددة وضحتها في حينه، فقد نرفض أفكار الكاتب ولكننا لا نستطيع أن نشوه فكراً نشأنا عليه، فأنا لو أنجزت العمل احتراما لفكر توفيق الحكيم، فستكون النتيجة هي الفشل، وبينما ذهبت للتخلي عن إنجاز العمل رجعت بعد أن أقنعوني بضرورة القيام به على اعتبار أن هذه فرصة لتقديم فكر هذا المثقف بشكل محترم، ومسؤوليتي تتحدد في هذا السياق، دون اعتبار للنتائج.

ومع ذلك، لو دققت في النصوص الأصلية وسيناريو الفيلم، فستجد فروقاً صغيرة ومستمرة، وإن كانت هناك مشاهد حافظت فيها على الحوار كما هو في النص الأصلي مع وجود تفاصيل كثيرة في الاخراج تغيرت عن الأصل تؤدي إلى الحداثة أو الرأي الشخصي، وتعطي بعداً حاضرا أو مستمرا.

بالنسبة للأعمال الأخرى حافظت على جوهر العمل الأدبي، ولكنني سمحت لنفسي بتعديلات كثيرة، فقد أضفت شخصيات كثيرة في فيلم «المتمردون» لا وجود لها في النص، مما دفع المؤلف صلاح حافظ إلى اتهامي بتشويه عمله الروائي ـ وهذه أشياء تمضي مع الزمن ـ ونفس الحكاية كانت في «السيد البلطي».

وفيما يتعلق بالاختلافات الفكرية الفاصلة، والتباين الواضح بين الكتاب الذين تعاملت مع نصوصهم الأدبية، أقول بأن هناك حداً أدنى من الفكر الموضوعي بالنسبة للتاريخ والمجتمع تجمع بين هؤلاء، وهذا الحد الأدني هو الذي يمكن أن نعتمد عليه.

التدخل الثامن

طرحت مشكلة الثقافة والتراث العربي بل واللغة العربية في علاقتها بالفيلم السينمائي، والواقع أنه إذا نظرنا الى اللغة العربية نجدها مكثفة ومختصرة ـ وهذا واقع اللهجة المصرية ـ في حين أن المخرج السينمائي لم يستفد من هذا التراث وهذا التكثيف الموجود في اللغة، بل العكس هو الغالب. وإذا رجعنا الى أفلامك نجد هذا في «الأيام الطويلة»الذي يظهر فيه نوع من الاستطراد في الحوار بالاضافة الى الطول الممل في بعض الأحيان.

توفيق صالح

السينما تريد ايقاعا سريعا، والايقاع في الفيلم العربي نابع من تراث وتقاليد البيئة التي يعكسها

السيد البلطي ـ 1969

الفيلم، ونحن ـ كنا الى حين ـ «نقعد على القهوة بالساعات، نشرب الشيشة» في استرخاء جميل جداً، فمفهوم الزمن لدينا معدوم، والفيلم هو تسجيل للزمن، وصحيح أم الأمور تتغير، والايقاع أصبح الآن أسرع، وعليه أن يبقى أسرع لتستطيع السينما أن تساير التطورات الحاصلة في المجتمع.

حول علاقة الفيلم باللغة، والتكرار، بل الاستطراد الذي يسقط فيه المخرج السينمائي، فلي وجهة نظر قد تكون خاصة ـ وإن كان هذا لا يعفينا من أننا سقطنا في هفوات ـ ففي «المخدوعون» مثلا الذي يعتبره بعضكم من أحسن أفلامي، لو دققتم جيداً ستجدون فيه أخطاء وقعت فيها أيضاً. ونحن عندما نريد كتابة سيناريو، نخاف الا تصل الفكرة الى المشاهد ـ وهذه هي المشكلة الابدية للمخرج ـ فالمشهد السريع نحاول دائما تداركه في المشهد اللاحق لندعم الفكرة مخافة عدم وضوحها وعملية التكرار هذه موجودة في السينما المصرية بشكل خاص، ومرجعها كما قلت هو التخوف الذي يخامر المخرج حول عدم وضوح فكرته، وهذا بالذات في الأحيان الجيدة.

أما في الأحيان الأخرى ـ وخصوصا في الأفلام الهابطة ـ فأنا اعتبر ذلك راجعا الى تأثير التلفزيون من الناحية الانتاجية. فالشريط الذي يسوق للتلفزيون يباع بالدقائق ـ كما يباع الثوب بالمتر ـ وهكذا عودنا الانتاج التلفزيوني على التمطيط، رغبة في ربح دقائق إضافية لها مقابلها المادي.

التدخل التاسع

ضمن علاقة السينما العربية بالتراث، أشرت الى ايقاع الحياة العربية، ونحن نعطي في أفلامنا نفس الواقع، بينما مهمة المثقف هي أن يسير أبعد من الواقع المؤطر، ليستشف التطور الذي يحلم به.

من جهة أخرى أخشى أن يكون هذا الطرح مغلوطاً حول علاقة السينما بالتراث العربي. إذ أن المشكل يستقيم في الحديث عن الأدب ـ والرواية بشكل خاص ـ وكذلك على صعيد الفن التشكيلي، بينما السينما هي شكل تعبيري أفرزه تطور المجتمع الغربي، مما يجعل أصوله وعلاقته بالتراث مسألة تكاد تكون عبثية.

توفيق صالح

كلامك صحيح وحقيقي، والبكاء على الماضي لن يفيدنا في شيء، ولكن الحاصل حتى الآن، هو أن المثقف العربي ليس فقط مبتعداً عن المساهمة في السينما العربية، ولكن ينظر اليها بطريقة متعالية وبكثير من الاحتقار، وقد حاولت أن أدفع أشخاصا للعمل في السينما ـ لهم وجهة نظر وموقف ومستوى معين ـ ولكن كانوا دائما ينظرون الى السينما بأنها استلهام تكنيكي لأشياء خاجة عن المجتمع، وأنها وُضعت لترفيه وتخذير الشعوب.

حول العلاقة بالتراث، الواقع أن هناك ارتباط بالأشكال الأدبية الأخرى، ولكن عندما ننظر الى المنفلوطي مثلا، والى طريقته في استلهام مضامين فرنسية وصياغتها بشكل عربي، عندما ننظر الى هذه التجربة والى ما وصلت اليه منذ كتابة القصة الى اليوم، سنجد أن هناك تطوراً كبيراً سواء في استعمال اللغة أو شكل البناء الروائي أو الدلالات المنطلقة من العمل الأدبي. لقد حصل تطور حقيقي في القصة، بل تغير كل شيء في الشعر العربي. فلماذا لا يضع المثقف العربي يده في يد الحرفي السينمائي ـ لا داعي لتسميته بالفنان ـ لماذا لا يحاولان معاً العمل على تغيير هذه السينما وتطويرها، مساهمة منهم في تغيير وتطوير المجتمع. إذ أن الشباب اليوم قد يأخذون عن السينما عادات وتقاليد قد لا يتأثر بها في بيته. فالتربية الآن تتأثر بالسينما والتلفزيون وغيرها من وسائل الاتصال الأخرى.

وما أنادي به وأتمنى أن تتكثف الجهود نحوه هو مساهمة المثقف العربي مساهمة فعالة في المجال السينمائي، حتى يتمكن من الخروج من برجه العاجي الذي يقتصر فيه على النقد والتفسير والتحليل. فعلى المثقف أن يضع يده إلى جانب السينمائي وأن ينزل إلى حقل العمل لتطوير هذه الفن وبالتالي هذه الأمة وشعوبها. وما ينقص المثقف الآن هو النزول الى ميدان العمل.

كلمة أخيرة: (وليد شميط)

ختاما نشكر توفيق صالح على مساهمته معنا، ولقد كانت هذه المداخلة الأخيرة ـ في الحقيقة ـ أحد الأهداف الأساسية من هذا اللقاء، وهو التأكيد على أهمية السينما والتأكيد بالنسبة للمثقفين على مشاركتهم في صنع هذا الفن الذي يصل في النهاية إلى الملايين. فمهما كان الشكل الابداعي للكتاب أو اللوحة أو القصيدة، فإن وصولها الى الجمهور يضل محدوداً جدا بالقياس للفيلم. وبالتالي، فدور المثقفين في هذا المجال دور أساسي وكبير ولا بد من التأكيد عليه. ونحن سعداء إذ توصلنا لبلورة هذه النتيجة بشكل طبيعي.

«زهـرة القنـدول»

الدفاع المستميت عن الطيبة والجمال في وسط يحكمه العنف والشراسة

جان شمعـون ومي مصري، إسـمان بارزان في مجال التـوثيق السينمائي للواقع اللبناني. فبعد بيروت التي صورا خرابها الدامي في فيلم «تحت الأنقاض» الذي سنحت للجمهـور المغربي فرصة مشاهدته في إطار أسابيـع «سينما القضيـة الفلسـطينيـة»، انتقلا الى الجنوب اللبناني. وإذا كان «تحت الأنقاض» قد سجل بطريقة فنية رائعة ـ صورة وتعليقا ـ الـوقائع الشرسة للدمار الـذي لحق بيروت، فإن فيلمهما الأخير «زهرة القندول» قد سجل، بطريقة لا تقل روعة وإتقانا، الوجه الحقيقي لواقع الجنوب اللبناني.

على أنـه مهـما اختلفت أمـاكن التسجيل، فان الهَمَّ يبقى واحدا، كما تكون الغاية واحدة أيضا: هَمُّ التعبير الصادق عن معاناة لبنان شعبا وأرضا وتاريخا، ومن ورائه معاناة البلاد العربية شعوبا وأرضا

«زهرة القندول» هي رمز ذلك كله. فكما تدافع هذه الزهرة على وجـودهـا وطيبتهـا وجمالها بواسطة تغليف ذاتهـا بدائرة من الأشـواك الحـادة، فإن خديجـة (الشخصيـة الـرئيـسيـة في الفيلم)، الممثلة الشرعيـة لسكـان الجنـوب اللبناني والناطقة باسمهم، تتحصن داخل وحضـارة. وغـايـة التأكيد على أن همجية وشراسة العدوان الاسرائيلي تعـزز الهـويـة الحضـارية للشعب اللبنـاني، وتشحـذ عزيمـة الدفاع عنهـا لديـه، بقـدر ما تدمر وتقتل وتشـوه فوق الأراضي اللبنـانيـة. فالتـدمـير المـادي لا يولد الترهيب المعنوي والتركيع الذاتي كما طمحت في ذلك إسرائيل ومن يقف وراءها، بل ولّد، عكس ذلك تماما، اقتناع الانسـان اللبنـاني عمـومـا بأن «اسرائيـل شر مطلق» لابـد من الصمـود ضده واجتثاث جذوره، من الأرض اللبنانية.

برج معنـوي متماسك مبني بعزيمة وإصرار على أسـاس كل المقومات الايجـابيـة للشخصيـة العـربيـة ـ الاسـلامـيـة، ضد الـعـدوان الاسرائيلي ودفاعا عن الوجود الذاتي والهوية المتميزة. وأبعد من ذلك، فإن هذا التحصين المعنوي، الذي يستمـد شرعيتـه وقـدرتـه على الاستمرار من تجاوب كل الجنوبيين معه، يتحول بكيفية طبيعية وعفوية قويـة، الى تحصين مـادي ملموس استطاع الوقوف في وجه أشرس آلية تدمـير سخـرهـا الغـرب لاحكـام سيطرته على الشرق.

فلنتعرف اذن، من خلال حوار مقتضب معهـما، على مخرجي فيلم «زهـرة القنـدول»، ومن خلالهم فلنعـانق معـانـاة وصمـود سكـان الجنوب اللبناني الذين يدافعون في عزلـة تامـة عن أرض وتـاريـخ وحضارة، لنا صلة وثيقة بها...

أجرى اللقاء: اشويكة ادريس

لقاء مع جان شمعون و مَيْ مَصري

من أجل رواية وثائقية

مي مصري وجان شمعون

ـ المجلة : نود في البداية، أن تعرفوا قراء المجلة بالحيثيات التي أدت بكم الى التفكير في إنجاز فيلم عن الجنوب اللبناني.

جان شمعون : الفكرة قديمة جدا، وتعود الى سنة 1979، حيث وضعنا مشروع فيلم حول المرأة في الجنوب اللبناني، وعملنا على إنجازه. وقد تعرفنا على «خديجة» الشخصية المحورية منذ ذلك التاريخ. وهذه المرأة عاشت تجربة غنية ومعاناة ذاتية مريرية في الجنوب. لقد عاشت حياة صعبة جدا سواء في وسطها العائلي، أو في علاقاتها بالناس، لانها كانت منذ صغرها تحبهم وتعمل على مساعدتهم، وتتبنى أحاسيسهم وتتجاوب مع عذاباتهم.

في البداية كنا نود إنجاز فيلم ينطلق من الواقع، ويحاول أن يلج تفاصيل هذا الواقع الجنوبي، باعتبار أن الجنوبيين ـ هم تاريخيا ـ عانوا الكثير. فاجتماعيا كانوا مهملين من قبل الدولة، وزاد من وطأة هذا الواقع الاعتداءات الاسرائيلية المتكررة.

خديجة بالنسبة لنا هي رمز المرأة الجنوبية التي تعاني وتكابد سواء في محيطها الداخلي من خلال علاقاتها أو حين تواجه الاعتداءات الاسرائيلية. وظلت معاناتها إلى أن كان الاجتياح الاسرائيلي للجنوب واعتقلت هي وزوجها كما أبرزنا ذلك في الفيلم. وبعد أن أطلق سراحها قررنا أن نتابع العمل وبدأنا بمباشرة التصوير. وجلسنا معها عدة جلسات، وقد ربطتنا بها علاقات قوية ـ ولم تكن طارئة أو سريعة ـ وهكذا كانت المحاولة لابراز معاناة المرأة الجنوبية

ومشاركتها أيضا في مقاومة الاحتلال بعد الاجتياح.

المجلة : يبدو أن الفيلم لم يعتمد على سيناريو محكم ـ منجز سلفاً ـ بكل تفاصيله وجزئياته، بل أعطيتم للعفوية دورها، وذلك تبعاً لمواقف الناس، ومواقعهم وعلاقاتهم بالاحتلال.

مي مصري: صحيح. نحن ذهبنا الى الجنوب، وعشنا مع أهله قرابة ثلاثة أشهر، كنا نُحضر، خلالها، السيناريو، ومن خلال هذه الحياة اليومية، صُغنا الشريط بطريقة تبعده عن الريبورتاج، وبذلك أخذ الفيلم شكله الخاص المرتبط بمضمونه.

المجلة : الفيلم يتميز، ضمن الافلام الوثائقية العربية في كونه لا يعتمد الجانب الوثائقي وحده، بل هو شيء متضمن في العمل، فكيف توصلتم الى هذا الشكل؟

جان شمعون: انطلاقا من تجربتنا السابقة، وعملنا في الفيلم الوثائقي، ـ ونذكر هنا «تحت الأنقاض» الذي شاهدتموه في المغرب ـ كانت تجربتنا تحاول أن تتطور بذاتها، من خلال طرح واضح وهو كيف تستطيع إنجاز فيلم وثائقي يقترب من الواقع وينطلق من صميمه، ويكون تعبيراً صادقاً عنه، ومن هنا بدأ تفكيرنا بالعمل على إنجاز فيلم روائي ذو نفس وثائقي تسجيلي، يأخذ شخصيات هذا الواقع، ويعكس معاناة الأرض وأبطالها الحقيقيين.

المجلة : هذه الحقيقة بارزة الى حد تجعل البعض يعتبره فيلما روائياً. فهناك أحداث كثيرة تدور حول الحدث المحوري، وهو حياة خديجة/ الأرض.

جان شمعون: نحن نعتبر أن هناك سيرة ذاتية لهذا المرأة ـ التجربة الغنية جداً التي تصل الى مستوى رمز المرأة الجنوبية. وهذه السيرة الذاتية كانت هي الخيط الرابط في الفيلم، والحكاية تنطلق منها الى باقي تجارب النساء، والى باقي قرى الجنوب اللبناني.

نحن لم نتدخل بشكل مباشر. أكيد أننا تدخلنا في بناء الفيلم ـ البناء والرؤية السينمائيين ـ ولكن هناك الواقع الذي أوحى لنا بهذا البناء، أي الناس الذين جعلناهم يتكلمون ـ النساء ـ خديجة هي التي تتكلم، تخبر، تحس، تشعر.. بجميع المراحل التي عاشتها.

المجلة : فعلاً، أعتقد أن الأمور التي تعطي الفيلم قوة خارقة، هي شخصية خديجة القوية، المرأة التي تتواجد في كل الواجهات، حتى طريقة الحكي عندها تتميز بفنية خاصة في محاولة الاقتراب من المشاهد وإقناعه.

على المستوى التقني ساهمتم في إيصال هذا الخطاب عن طريق الكاميرا التي تتحرك بتحرك خديجة، الكاميرا لم تكن جامدة ـ غلبة اللقطات الثابتة في أغلب الأفلام الوثائقية ـ بل على العكس، فإن العديد من القطات كانت متحركة... بالاضافة الى هذا، أرى أن الفكرة الأساسية هي ربط خديجة بالأرض، خديجة مُعبر تاريخي وثقافي عن الأرض، سواء في حديثها أو حركتها أو تعاملها مع الآخرين. فهل كنتم على بينة وعلم مسبق بهذه الجوانب قبل التصوير.

جان شمعون: أكيد، فقد أوضحنا في البداية تطور علاقتنا الخاصة أولا مع خديجة، وأبرزنا أنها تمثل رمزا للمرأة في الجنوب وعنواناً للارتباط بالأرض. وقد أنهينا الفيلم بما يوحي بذلك. فاللقطة الأخيرة تظهر خديجة وهي تتمرغ في التراب وتحضن الأرض.

المجلة : الفيلم يخاطب مشاعر الناس بطريقة قوية، تصل الى حدود الاقناع، وهذا الاقناع مبني على إثارة الأحاسيس والمشاعر الانسانية المتولدة عن إبراز واقع الاجتياح الاسرائيلي بآلياته الضخمة، ومقابلته بإنسان الجنوب اللبناني الأعزل الذي يقاوم بدون سلاح، فكيف استطعتم من الناحية السينمائية الوصول الى هذه النتيجة.

مي مصري: أهم شيء هو العمل على استمالة الناس لتجعلهم يحكون لك بصراحة وصدق عن تجاربهم، وهذا يتطلب أن تعايشهم وتفسر لهم ما تريد، لتدفعهم الى حب ما سيقومون به، وبالتالي، أن يفكروا هم بدورهم فيما يجب فعله، وكمثال على ذلك، ندرج مشهد المواجهة في المعركة الكبيرة، هذا المشهد لم نكن نتوقعه بنفس الصورة، فبعد أن وصلنا الى القرية، اجتمع الناس واقترحوا أن يقوم بعضهم بتشخيص الجنود الاسرائيليين في هجومهم على القرية، وبالتالي كانت هذه التلقائية والعفوية التي جعلت البعض يندمج مع المشهد إلى درجة أن أصيب البعض بجروح. بهذه الطريقة يمكن أن نصل إلى لحظات قوية. فالناس لهم طاقات إبداعية خلاقة، وعلى أرض الواقع نكتشف أشياء كثيرة.

ومن الجيد أن يذهب الانسان إلى مكان العمل دون أفكار مسبقة ـ عليه أن يكون ملماً بما يريده ـ منفتحا على الآخرين، مستوعبا لما يمكن أن يقع ليستطيع ترجمته على مستوى العمل السينمائي. وإذا كان الشخص صادقا فمن الممكن أن يقنع غيره. ولم يكن هدفنا الاقناع، وإنما كنا نريد أن نعبر بصدق عن هذا الواقع، فإذا استطعنا أن نقنع الناس الذين شخصوا المَشَاهد، وبالتالي، توصلنا الى إقناع المُشَاهد، فهذا شيء جميل.

المجلة: أنجزتم الفيلم بحجم 16 ملم، وأنتم تعرفون من خلال أنظمة التوزيع السينمائي أن أفلاما من هذا الحجم، وبالشكل الوثائقي، لا تجد الفرصة أمامها للعرض في القاعات، فكيف تنظرون الى مشكل التوزيع؟

جان شمعون: هذا صحيح. تعوقنا الآن مشكلة التوزيع، غير أننا سنحاول بقدر الامكان أن نوزعه على الصعيد الثقافي ـ نوادي السينما ـ كما تفعلون أنتم في المغرب، وهذه مسألة نعتبرها جد هامة في الوصول الى جمهور يهتم بالسينما بالدرجة الأولى، كما سنعمل على توزيعه على مستوى التلفزيون في البلدان العربية. وهناك محاولة لتحويل الفيلم الى حجم 35 ملم لتسهيل إمكانية عرضه في القاعات السينمائية. وإذا نجحنا في هذا العمل وتوفرت لنا الامكانيات لتحقيقه سنكون قد دللنا صعوبات التوزيع.

بالنسبة للفيلم التسجيلي عموماً، فمشكلة التوزيع قديمة، إذ أن الجمهور العربي تَعوّد ـ عَوَّدُوه ـ على الأفلام الروائية. وهذا خطأ كبير، إذ يجب أن يتعرف أيضاً على الفيلم التسجيلي الوثائقي نظراً لأهميته. وعلى الأفلام التسجيلية أن تخترق حصار التوزيع لتجد جمهورها.

المجلة: في المغرب تعرف الجمهور على شريط «تحت الأنقاض» ـ وذلك في إطار أسابيع لسينما القضية الفلسطينية ـ وكان من بين الأفلام الهامة التي تجاوب معها بشكل حماسي، يخالف أفلاما أخرى رغم جودتها، كما أن الجمهور تعرف أيضاً على «روجيه عساف» الذي كتب تعليق الفيلم، إذ سبق لفرقة مسرح الحكواتي أن زارت المغرب. فكيف كانت تجربتكم في التعامل مع روجيه عساف.

مي مصري: لقد عشنا جميعا ظروف الحصار في بيروت سنة 82، واستطعنا أن نخرج المادة الخام المصورة بصعوبة، ونقلناها إلى فرنسا. وهناك قمنا بعملية المونتاج. وتصادف أن كان روجيه عساف في فرنسا ذلك الوقت، بالاضافة الى علاقتنا القديمة به، إذ سبق لجان شمعون أن اشتغل معه في الفرقة، كما تربطهما معاً علاقة الصداقة والزمالة في الجامعة الى جانب التقارب الفكري والاهتمام بنفس القضايا، ولذلك التقينا بسهولة، وكتب نص التعليق، لأن روجيه عساف بدوره عاش حصار بيروت من الداخل، واستطاع أن يبرز مجموعة من التفاصيل، وأن يعكسها على مستوى الكلمة، مما جعل التعليق مناسباً جدا.

المجلة: بعد «زهرة القِنْدَوْل» هل هناك مشاريع سينمائية قادمة؟

جان شمعون: بالطبع هناك مشاريع، ولكن هناك صعوبات لتنفيذها. فنحن نبادر بشكل ذاتي، ونتمنى أن نحقق ما نريد إنجازه، متجاوزين مشكلة التمويل، وذلك ببناء ذاتنا، وتأسيس استقلالنا المالي لنتمكن من الاستمرار ومتابعة العمل وتحقيق الآراء التي نطمح اليها من خلال السينما.

وحول تمويل «زهرة القندول» اعتمدنا على امكانياتنا الخاصة، الى أن وصلنا الى منتصف العمل، ودعمنا مجلس الجنوب بمبلغ جزئي، ولاتزال الديون متراكمة، ولم نتمكن الى الآن من تغطية تكاليفه الكاملة تكاليفه الكاملة ـ وهذه مشكلتنا الخاصة ـ وهذا لا يعني أننا سنقف مكتوفي الأيدي، ولكننا سنحاول وسنعمل لانتاج أفلام أخرى رغم الصعوبات.

المجلة: هل ترون أن المستقبل ينبيء بإمكانية تحسين شروط توزيع الأفلام اللبنانية في العالم العربي؟

جان شمعون: هذا ما نطمح إليه، ليس فقط بالنسبة للأفلام اللبنانية، بل بالنسبة لباقي الأفلام العربية الجيدة. فنحن نريد في لبنان أن نشاهد الفيلم المغربي ونتمنى في نفس الوقت أن يشاهد الجمهور المغربي الأفلام اللبنانية، وهذا شيء طبيعي، ومن الضروري أن نلتقي ـ على الأقل ـ عبر السينما والثقافة، لأننا من منشأ حضاري وثقافي واحد، والعالم العربي ـ بصرف النظر عن السياسة ـ يجب أن يلتقي على أكثر من صعيد، لأننا نؤمن بأنه عبر ما هو ثقافي يمكن أن نصل الى تقاليد تعامل وحدوي.

باريس في 18 ابريل 1986

الشغف العنيف

في فيلم «اسكندرية ليه» ليوسف شاهين

محمد نور الدين أفاية

كان على يوسف شاهين أن يمر بتجربة الموت «كي يعرف أوليات الحياة» كما أعلن في إحدى المرات، أن للموت حضور ساحق حين يتعلق الأمر بالعمل على صياغة نمط حياة، إذ يغدو عنصر إلهام حين ينتقل المرء إلى بلورة هذه الرؤى للحياة في أشكال جمالية وصيغ تعبيرية فتجربة الموت لدى شاهين دفعت به إلى إعادة النظر في علاقته بالزمن والوقوف الحاسم أمام الذات فكان التحول الكبير الذي طرأ على تصوره للأشياء والذات والمجتمع والتاريخ، وكأنه أحدث نقلة إبداعية حولته من منطقة اللبس والغموض إلى منطقة التجلي والتسجيل الجريء للذات.

لقد أنجز شاهين عشرات الأفلام التي لم تخرج عن النسق الانتاجي السائد في السينما المصرية كما أخرج أفلاما عبرت بأشكال معينة عن لحظات التحول السياسي الذي عرفته مصر مع الظاهرة التاريخية والسياسية سنة 1952،

يوسف شاهين

أي أنه انخرط بكل ما يملك من إحساس في عملية صياغة الشعارات المرفوعة آنذاك بواسطة الفيلم. غير أن شاهين، باعترافه مرات عديدة كان قد اندمج في بوتقة الأحداث التي جرت في مصر طيلة الخمسينات والستينات، دون أن يدرك حقيقة ما يجري حوله أي بمعنى آخر أنه كان يفتقد النضج الفكري والسياسي الضروري لقراءة تلك المعطيات التاريخية العامة، وكتابتها من خلال السينما.

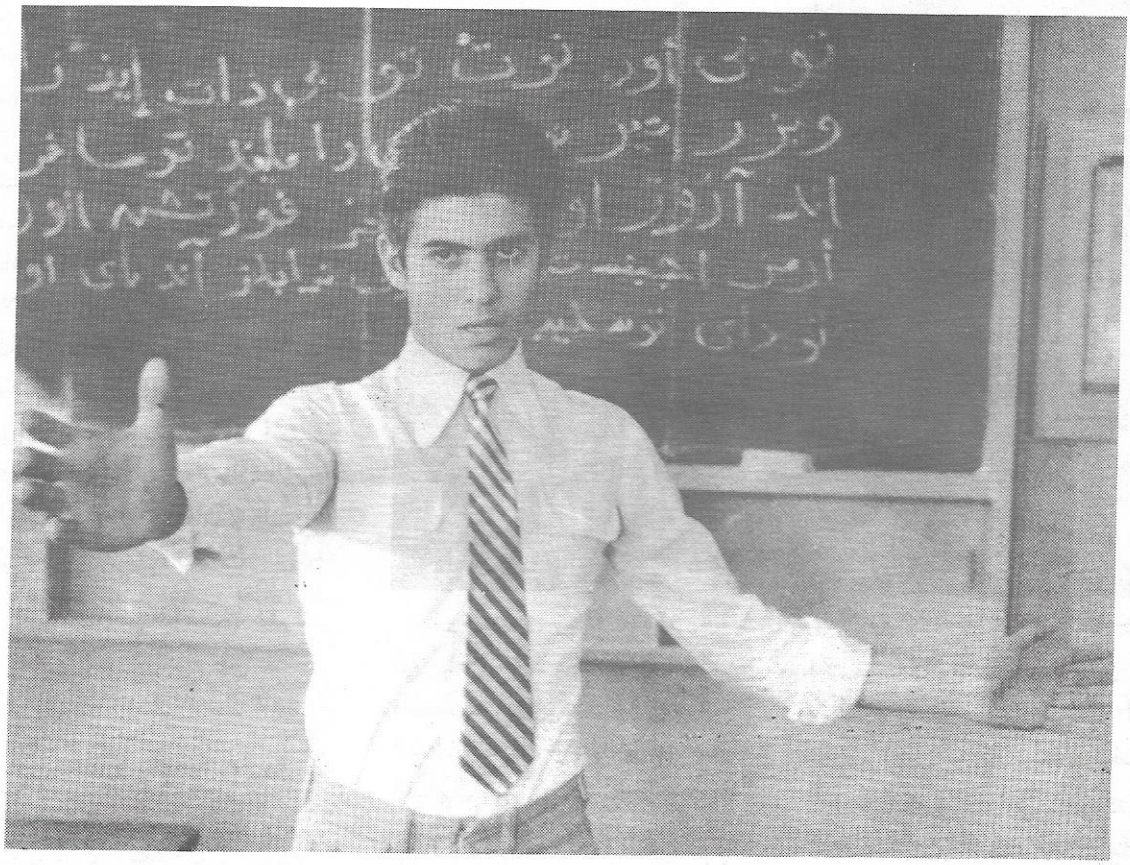
دراسات سينمائية ـ العدد 4 ـ يونيو 1986 ـ ص 19

غير أن شاهين بإخراجه فيلم «الأرض» و«العصفور» انتقل إلى مستوى آخر من النظر إلى الواقع التاريخي، وكون تصورا مغايرا ضمن سيرورة تحوله الفكري والجمالي والسياسي ـ لموضع الانسان والعلاقات الاجتماعية وكذا نوعية التناقضات واختلافها داخل المجتمع المصري خصوصا بعد هزيمة 67 (انظر دراسة إبراهيم العريس» يوسف شاهين: محاولة أولية للاقتراب من عالمه الفني». مجلة دراسات عربية العدد 5 ماي 1979). ويمكن القول أن الجزء الأخير من فيلم العصفور من أعمق وأجمل ما أعطته السينما العربية حتى ذلك الحين. وبهذا الفيلم يكون شاهين قد أعلن انتقاله إلى حقل إبداعي. مختلف في تصوراته وتساؤلاته وأدواته الفنية. هذا الحقل الذي سيتعبد، في البدء، في فيلم «اسكندرية ليه».

إن فيلم «أسكندرية ليه» يعكس علاقة جيدة مع الزمن عند يوسف شاهين، فهو يرجع إلى قراءة ماضيه ـ ماضيه الشخصي وبالأخص في فترة المراهقة بالتحديد. غير أن هذه القراءة يحكمها تصور مغاير للذات في راهنيتها قبل أن ينسحب على ماضيها ومن هنا فإن الفيلم، في نظرنا، يتعرض لشغف، يذهب بعيدا في عنفه ضمن سياق تاريخي محدد، وفضاء محدد كذلك.

فالفيلم يحاول أن يؤطر شغف شاب مراهق يعيش في مدينة محددة (الأسكندرية) وضمن فترة تاريخية متميزة وطنيا ودوليا (الأربعينات). والملاحظ، هنا، أن كل موضوع من مواضيع الفيلم (الذات المدينة، التاريخ) يحمل من الدلالات القومية، والرموز العنيفة ما يجعلها قابلة لأكثر من قراءة وأكثر من تأويل.

فاختيار ماض ذاتي من طرف المخرج يمكن أن يؤدي بنا إلى السقوط في اعتبارات ضيقة لن ترقي، في النهاية، إلى مستوى العمق الذي ينشده هنا الاختيار من طرف يوسف شاهين كما أن مدينة الأسكندرية بدورها، ليست ككل المدن. لأنها ليست مدينة وحسب إنها وطن إنها مفتوح ومنفتح، تضم في جغرافيتها فسيفساء إنسانية



يحيى في فيلم «اسكندرية ليه»

واجتماعية وحضارية تنطق بالاختلاف والتعدد. ومن ثم يمكن أن يسقطها اختلافها وتعددها في تعامل خطي ساذج مع دلالاتها ورموزها أما الأربعينات من هذا القرن، فإن سنواتها الخمسة الأولى ابتلعها منطق الحرب العمياء حرب الدمار الانساني الثانية، التي حركتها دواعي التميز العنصري والسيطرة على الانسان والعالم من هنا نقول بأن هذه المحاور الثلاثة التي اتخذها يوسف شاهين مراجع أساسية لفيلمه تنم عن جرأة نادرة و عن قدرة غير مألوفة على التأطير الجدلي ضمن رؤية سينمائية بالغة العمق والأصالة.

إن الحرب حاضرة في الفيلم بقوة، منذ البداية حتى الاكتشاف النهائي للوجه الحقيقي لأمريكا من طرف «يحي» الشاب المراهق المشدوه بالصور التي يحملها عن هذه البلاد. ويتعين تفكيك الفيلم برمته لادراك حقيقة الدور الذي لعبته الحرب في نسج ايقاعه، والتشديد على عنف بعض لحظاته الدالة. خصوصا وأنها تطل علينا باستمرار وبعنفها المعهود، حين تهم شاهين على تصعيد موقف، أو التأكيد على صورة دون أخرى.

فالحرب العالمية شنت على المستوى الدولي في الوقت الذي كانت فيه مصر تعرف، في الحقيقة، حربا يومية، تارة تتخذ أشكالا عنيفة وأخرى تهدأ بحكم القهر الاستعماري والوجود الانجليزي الكولونيالي هو الذي دفع بمصر أن تعلن الاحتجاج والثورة، حتى بلغت هذه الثورة درجة التنظيم الفدائي المسلح. إن الفيلم يؤكد بإلحاح كبير على هذه الحقيقة التاريخية، الاحتلال يجثم على الشعب المصري، وهذا الأخير يعمل على تجميع قواه وتوحيد فصائله بالرغم من اختلاف منطلقاتها، من أجل التحرير، فالواقعة الاستعمارية جعلت من مصر، وكما يوحي بذلك الشريط، حانة كبرى تعزف لحنا مرتبك الايقاع نشاز الأصوات لدرجة أن الأجساد النسوية الشبه العارية في الكابريه لا تتوقف عن الرقص بالرغم من إعلان حالة الطوارىء، والقصف الجوي.

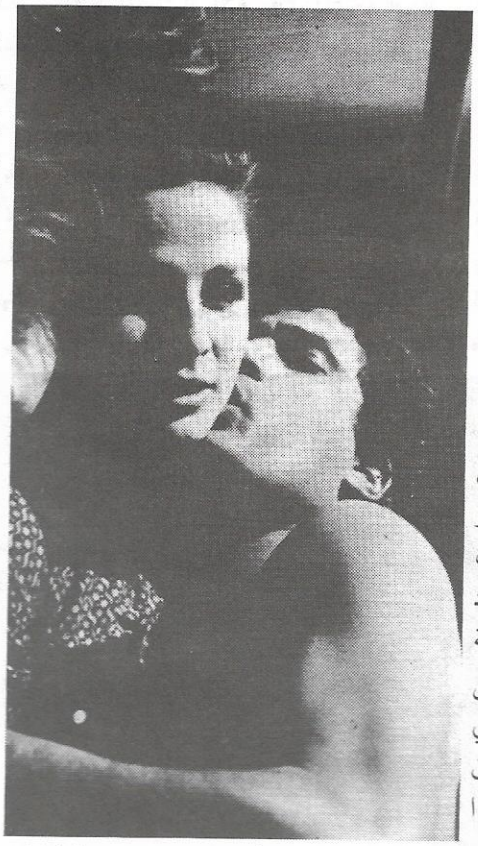
ويشكل الجندي النيوزيلاندي المجند في جيش الاحتلال الانجليزي مفارقة عجيبة فهو يظهر كأنه إنسان مقهور يبحث عن اللذة والارتواء إذ أنه لم يتوقف عن شرب الخمر، يتم اختطافه من طرف بعض العناصر المقربة من الحركة الوطنية، ويتكلف به أحد الضباط المصريين، الذي سيكتشف في النهاية، أن هذا الجندي يمقت الوجود الاستعماري الانجليزي، ويتعاطف بشكل ما، مع نضال الحركة الوطنية. وما يؤكد هذه الملاحظة هو المشهد الذي يظهر فيه الضابط المصري بصدد البحث عن قبر وإسم هذا الجندي في المقبرة التي دفن فيها الجنود الذين سقطوا في ساحة الحرب، يعثر على قبره وسيترحم عليه برهبة يتجلى لنا منها، ذلك التعاطف الكبير الذي كان بينهما، والذي كان غامضا قبل هذه اللحظة الجنائزية.

فيوسف شاهين نظر إلى الوجود الاستعماري الانجليزي من خلال رفض هذا الوجود أي أنه انطلق من نقيضه الذي تجلى في الحركة الوطنية التي لم تحضر النضال في العمل السياسي فحسب، بل انتقلت إلى مستوى أرقى من الكفاح الصدامي فضلا عن أن هذه الحركة ليست متجانسة في شيء، لأن هناك تيارات عدة يمكن أن تصل حد الاختلاف من حيث المنظمات والمباديء. لهذا فإن شاهين يبين لنا من خلال متوالية سينمائية بالغة الذكاء عملية الاتصال التي تتم بين العناصر الشابة للحركة، واحد أئمة الأخوان المسلمين حول إمكانية تكوين الجبهة الموحدة الضرورية لمواجهة الاستعمار. لقد كان رد الامام يعكس موقفا، جسد صاحبه في الأرض وكيانه في السماء. أي أنه موقف يسعى إلى طرد المحتل بالاهوت، بدل الانخراط في النضال الجبهوي لاستنزاف الاستعمار وإرغامه على الانسحاب.

يوسف وهبي

إن الموقف الأكثر جرأة في الفيلم هو المتعلق باليهود المصريين في الأسكندرية لقد قرر اليهودي (يوسف وهبي) أن يرحل من المدينة بسبب التهديد النازي، غير أن أصالة هذا اليهودي تتجلى في الموقف الوطني الذي عبر عنه بخصوص الحركة الصهيونية في فلسطين. أنه يهودي مؤمن بعقيدته، لكنه يشعر بهويته الوطنية الراسخة في مصر. ويعتبر أن ما يجري في فلسطين من إرهاب واستيطان، وانتزاع للأرض العربية بالعنف، يشكل تهديدا لليهودية ذاتها، لأن فلسطين في نظره «بلد يجب أن تكون وطنا للاخاء والمحبة والتعايش»، وإذا انتفى هذا الشرط فإنه «سيصبح الأخ يقتل أخاه».

والفيلم يؤكد على علاقة إنسانية غنية بالدلالات، والتي تجلت في علاقة أحمد زكي الذي أدى دور المناضل الوطني وابنة اليهودي. إن الحب جمع بينهما ـ والذي كاد التهديد النازي أن ينسفه لأن ابنة اليهودي سافرت مع والدها ـ يشكل أسمى تعبير عن التعايش الانساني الحاصل في المدينة بين المصريين اليهود والمصريين المسلمين (وكذا المسيحيين). لأن علاقة أحمد زكي ومديحة كامل في الفيلم ليست لها أبعاد غرامية وحسب، بل تثبث بعمق، حقيقة التفاعل التاريخي الموجود بين مختلف العقائد المتواجدة في مدينة الأسكندرية. سينم عن هذه العلاقة إنجاب طفلة، تلدها ابنة اليهودي في إفريقيا الجنوبية، لكنها ستقرر الرجوع إلى مصر لرؤية عشيقها الذي ستجده قد اعتقل وحكم عليه بخمسة عشر سنة سجنا لأنه نفد عملية فدائية ضد إحدى الدوريات الاستعمارية. فزيارة ابنة اليهودي لأحمد زكي في السجن، تأكيد قوي لنوعية التلاحم الحاصل بين الطوائف الدينية من جهة وإعلان عن دعم اليهودي الوطني المصري للنضال الذي تخوضه الحركة الوطنية المصرية ضد الاستعمار الانجليزي.



أحمد زكي ومديحة كامل

إنه يبدو أن يوسف شاهين وظف كل هذه العناصر التاريخية والاجتماعية والانسانية (الحرب العالمية الثانية، الاستعمار الانجليزي تعدد الطوائف في المدينة، علاقة المسلم واليهودي من خلال الحب... إلخ) من أجل هدف واضح ومحدد. هو تأطير ذلك النزوع الذاتي الذي يتطلع بقوة إلى تحقيق الحلم. حلم يحيى بممارسة فن التمثيل ورغبته في الذهاب إلى أمريكا للتعلم وتصحيح أخطائه.

إن يحيى يحركه شغف عنيف، لدرجة أن هذا الشغف يتعالى على كل الاعتبارات الموضوعية التي يمكن أن تعترضه أنه يحمل رغبة ذاتية في تسجيل هوية مختلفة عما هو مألوف، وعما يطلبه منه الأب لهذا بدأ يكوّن في داخله إرادة قوية لبلورة هذه الرغبة، وذاتية خاصة تسعى إلى الاختلاف لأن شغف يحيى مختلف من كل جوانبه وزواياه مع أننا نسلم أن الشغف ـ أي شغف ـ لابد وأن يكون مختلفا من حيث التعريف.

إننا يمكن أن نقول، انطلاقا من هنا، أن شغف يحيى يشكل تمردا على الأب ـ وليس على أبيه فحسب كرجل، بل تمردا على الدائرة العامة التي يرعاها المجتمع ويعمل باستمرار على إعادة انتاجها لأن قرار الأسرة يريد أن يصبح يحيى مهندسا فيحيى ينتمي إلى أسرة بورجوازية صغيرة تعيش فوق طاقتها، أبوه محام، غير أنه يحتك بأبناء الفئات الميسورة (خصوصا مع ابن الباشا الذي أراد أبوه أن يصبح دكتورا فأرسله إلى لندن لهذا الغرض). ومع ذلك فيحيى بالرغم من نوعية ارتباطاته، ومطالب أسرته، فإنه اختار الطريق الصعب وانخرط في مجال حلمي، وسلك سبيل الجدية لتحقيق هذا الحلم.

إن يحيى في فيلم «اسكندرية ليه» عاش، منذ البدء ما يمكن تسميته «بصدمة السينما» وما يؤكد هذا التقرير هو المتوالية السينمائية التي

ينظمها يوسف شاهين حين كان يحيى داخلا إلى قاعة العرض السينمائي فاللقطة التي تأخذ يحيى من فوق حين كان في بداية صعوده الأدراج، لقطة موحية للغاية. إنها تعني، من بين ما يمكن أن تعنيه، شعور يحيى بالدهشة اللامتناهية، وانبهاره القوي بهذا العالم الذي يمتلك قوة السحر في جاذبيته. أي أن يحيى في ذهوله، داخل لحظة الاكتشاف هذه، يعلن اعترافه بقوة هذا العالم الجاذب، وضعف ذلك الشاب المصري المراهق. ومن هنا سيدخل مجال الرغبة العارمة في اختراق هذا الكون، وتغيير وضعيته من عنصر ضعيف مشدوه أمام هذه الآلة العجيبة إلى موقع أكثر قوة وتحكما في قوانينها.

فالدخول إلى السينما هو، في واقع الأمر، دخول إلى العالم المتخيل والانشداد إليه. وهو بداية السؤال السري الدفين بحيث أن هذا السؤال، غير المعلن عنه، ستواكبه بداية البحث عن الحقيقة داخل هذا المجال المتخيل. أو ركضا وراء حقيقة هذا المتخيل أو بالأحرى اكتشافا للذات / ومن خلال هذا المتخيل.

من هنا يتم انفجار الشغف بقوة، وتدشين ذاتي لا شعوري بتكون ذاتية مغايرة تحركها الرغبة في التمثيل والانخراط في عالم الفن والحركة. فشغف يحيى يسعى إلى صياغة ذاتية أخرى، وتمرد على مطلب الأب، أي احتجاج على رغبة الأب في احتوائه، وإقصاء رغبته الأصيلة، لدرجة تصل إلى مستوى العنف (حين صفع يحيى من طرف أبيه)، غير أن عنف الأب لم يرق إلى زخم الشغف العنيف الذي يحرك يحيى في باطنه لهذا لم يستلم، واستمر في البحث عن السبل الضرورية التي يمكن أن توصله إلى أمريكا. إلى أن اقتنع بالتدريج كل أفراد الأسرة، و جمعوا له - بصعوبة - المال الضروري للسفر إلى هناك.

إن شغف يحيى بالتمثيل والسينما، ككل أنواع الشغف يزعج ويرفضه الآخرون لأن المجتمع يعادي الميز وإرادة القوة التي يمكن أن تحرك المرء إذ أن الشغف في النهاية، يبقى مشروطا بأغراض أنانية على اعتبار أن هذه الأغراض يوظف من أجلها كل طاقاته... بل كليته.

إن فيلم «اسكندرية ليه» عمل تركيبي يضم الشغف والسينما لأن السينما كآخر الذات هي التي ولدت الشغف وأدت إلى الاختلاف، ومعلوم أن الاختلاف لا يكون إلا بالآخر ومن خلاله. فالشغف الذاتي ليحيى لاختراق العالم المتخيل للسينما (وأمريكا كآخر على مستوى مغاير) تحقيق بالفيلم ذاته. كيف؟

يوسف شاهين

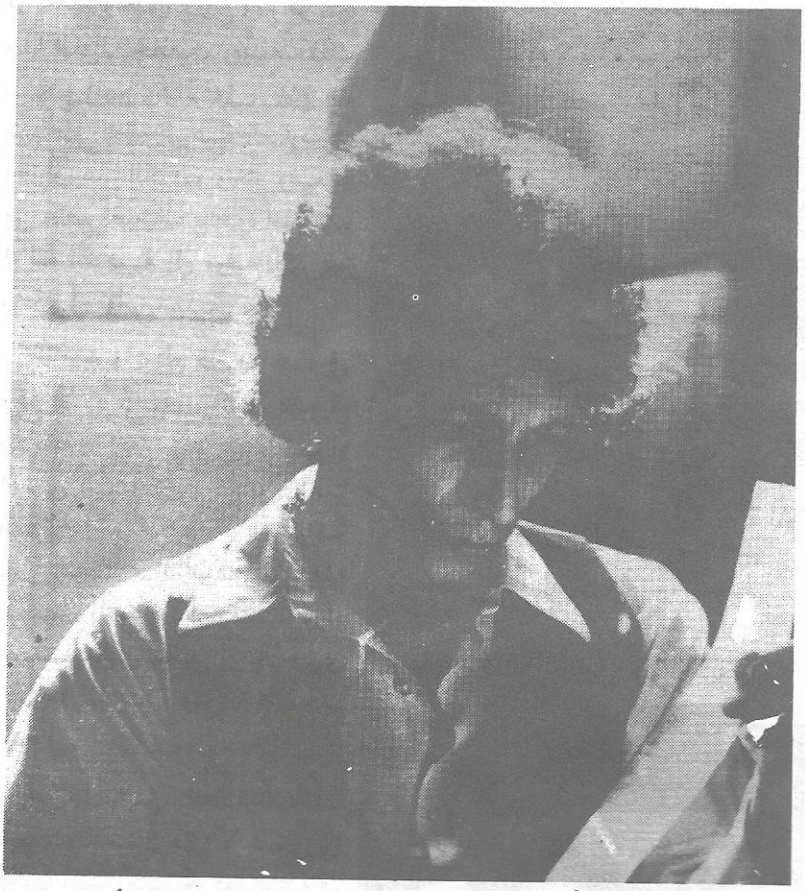
بالرغم من كون «اسكندرية ليه» ليس أول أفلام شاهين، ويتخذ من الماضي مصدرا زمنيا له، فإنه وكما يبدو، يشكل إعلانا لحالة من الوعي الجسور بالذات لدى شاهين، وتجسيدا لذلك الشغف العنيف الذي حركه من أجل البحث عن الحقيقة. حقيقة يوسف شاهين ذاته بواسطة السينما.

إن الفيلم يستدعي قراءات أخرى متعددة، لكننا نكتفي هنا بالقول أن هذا العمل السينمائي، وكعادة شاهين، وظف تشكيلة غنية من الأسماء والأجساد من الممثلين (محسنة توفيق، عزت العلايلي، محمود المليجي، أحمد زكي، فريد شوقي، مديحة كامل، يوسف وهبي... وآخرون) ولكن شخصية يحيى كانت الأكثر تميزا على الاطلاق. لقد كان إيمان يحيى بدوره جليا في كل حركاته وسكناته. لدرجة أن صمته كان يفضح شغفه أكثر من كلامه إنه شاهين المراهق... وأكثر.

فالتفكير السينمائي في هذا الفيلم تفكير ينم عن درجة عالية من التماسك والعمق، لأننا نشعر للوهلة الأولى، أننا أمام مخرج يحوز نظرة محدد للعالم والأشياء والناس، ويجد، من أجل بلورتها في صيغ سينمائية، إن صاحبها يمتلك ناصية آلته التعبيرية وبامتياز. من هنا نختم بالقول بأن يوسف شاهين «مؤلف كبير للسينما ليس فقط في العالم العربي، لأنه لا يتعامل مع السينما كطريقة لالتقاط الصور، بل إنه يضيف إلى هذه الصور أشياء أخرى تعمل على تفجيرها.

قراءة لشريط تلفزيوني لجيلالي فرحاتي:

«آخر صفحة»: من أجل جمالية للنفي والابداع



جيلالي فرحاتي

1 : تأكدنا (كم عدد المتفرجين الذين تشملهم هذه الـ«نا»؟)، تلك الليلة، خميس 85/9/19، أن جيلالي فرحاتي مخرج مبدع حقاً، مَرن وقادر على تحقيق المزيد من الأعمال ـ التجارب الطموحة، حيث أنه أتاح لنا فرصة التفكير في مسألة ذات طابع نظري إلى حدٍّ ما: التخفيف من حدة الأزمة المزمنة التي تتخبط فيها السينما الوطنية، إنتاجا وتوزيعاً وإبداعاً، (أغلب السينمائيين لم يستطيعوا الخروج من نفق الفيلم الأول ـ الأخير؟ ـ)، عملية أصبحت فيما يبدو مشروطة باستمرارية التعامل مع التلفزة الوطنية، وذلك أساساً: أ) للمساهمة في عملية مغربة الانتاج التلفزيوني ومزاحمة صور ـ أصوات «الآخر»؛ ب) لمقاربة وضبط قواعد التواصل مع ما يسمى بالجمهور الواسع؛ ج) للعمل على دمج النحو السينمائي في تربتنا وجعله يتكيَّف مع/ يكيِّف أفق انتظار المتلقي المغربي.

المتلقي وحدة مندرجة ـ حتماً ـ في بنية العمل السينمائي أو التلفزيوني: الصيغ تختلف من أداة إلى أخرى، غير أننا هنا لن نقف عند هذه الاختلافات بقدر ما سنهتم بالجوانب التي تُوحد بين الأداتين. الأسئلة التي تتبادر إلى الذهن أمام أي عمل هي: أي موقع ـ مواقع يرسمها الفيلم لمتلقيه؟ أي طريق يختار المخرج عند تعامله مع ذاكرة التلقي السينمائية: الارضاء والمغازلة أم القطيعة؟ القطيعة المتعاطفة أم القطيعة الانتحارية؟ بديهي أن تحمل الأفلام المغربية تصوراً ما عن متلقيها. لنتذكر تجربة «أيام شهرزاد الجميلة» لمصطفى البدرقاوي (82) التي تضمنت بين ثناياها همّاً ـ سؤالا محورياً: كيف يمكن استيراد وإعادة إنتاج النماذج السينمائية المصرية المهيمنة دون السقوط في الاغتراب؟

إن الاستيراد الذي لا يأخذ بعين الاعتبار نسبية الأنواع السينمائية السائدة منذ الثلاثينات بمصر مآله الفشل لا محالة. ذلك أن المتلقي (السائد؟) أمام مثل هذه التجارب - أعمال المصباحي مثلا الذي يطمح إلى منافسة النموذج المصري والهوليودي معاً - يجد نفسه مضطراً للقيام بمقارنة مُفاضلة لن تكون إلا في صالح السينما المهيمنة (عليه).

«آخر صفحة» وتجارب مماثلة لم تناقش بعد، مثل مسلسل صور عائلية لمصطفى الدرقاوي (85)، يمكن اعتبارهما، جمالياً وإنتاجاً، بمثابة المحاولات الأكثر جرأة لبلورة ميثاق لتواصل جديد من شأنه رسم وتأسيس جمالية قد نسميها مرحلياً جمالية النفي والإبداع والتي تقوم وظيفتها آنياً على ضرورة هدم الفارق الشاسع الموجود بين المشاهد الفعلي (أو السائد) والمشاهد المُتمنى.

2 : يتعلق الأمر في آخر صفحة بقصة جد عادية: رجل. سعد الله عزيز، وضع - بعد صراع مرير - حدّاً لحياة زوجته، جلس أمام فراشها حيث توجد جثتها هامدة، وأخذ يهذي وينطق - سمعنا سيلا من الاعترافات والتساؤلات الحائرة - بحقائق تخص العلاقة التي كانت تجمعه وإياها. علاقة كانت (و«مازالت»): يخاطبها بصيغة الحاضر في البداية وكأنها مازالت على قيد الحياة: هذه الازدواجية تشكل، ذلك ما سندركه لاحقاً وبالتدريج، أساس السيناريو والاخراج) قائمة على سوء تفاهم جوهري (أبدي؟). إن الرجل لم يقو على الاعتراف بعلامات سلوكها «المبالغ فيه» ! : حضور أصدقائها وصديقاتها، نشاطها الفكري. حيث أنها «سمحت لنفسها» بكتابة بعض القصائد عن المرأة... الخ، لم يقبل ولم يعترف بتغير «شريكة حياته» ! التي أخذت، عبر الأيام، تعيد النظر في بديهيات الوضع الذكوري: «عْلاشْ أنا رَاجَلْ ! ... لاَزَمْ تْوجْدْ لي المَاكْلة...» !

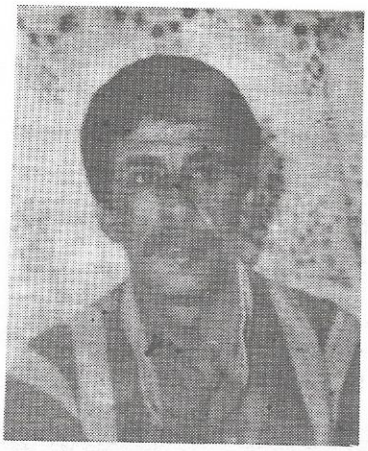
ما يهم في نظري يكمن في السؤال التالي: كيف توصل فرحاتي الى إدخال هواء جديد لقالب سردي تلفزي (وسينمائي) جدّ مقولب، ما هي الاضافة التي قدمها المخرج لخانة من أهم خانات الذوق السينمائي السائد: الفيلم الميلودرامي؟ إن الافلام القائمة على ما يمكن نعته بسيناريو (هو وهي) وتنويعاته، مع ما ينجم عن ذلك من قصص الوفاق، النفاق، الفراق، البكاء، العناق(؟)... الخ. أصبحت أكثر من مقبولة (موضوعاً) وأكثر من مُملّة (إخراجاً). المتفرج المُشبع بـ«سيولة» السرد المميّز لهذا النوع، يتعرض هنا الى صدمة سمعية - بصرية غير متوقعة (صفحة/ صفعة؟): قصة (هو وهي) يترجمها هنا جيلالي فرحاتي من وجهة/ زاوية نظره باستحالة اللجوء الى حركة الكاميرا المُسماة المجال - مقابل المجال (le champs contre) أو ما يُمكن وصفُه بتقنية التوزيع المُتساوي (العادل؟) [1] للقطات بين المتحاربين، المتخاصمين، قطبي القصة: «أنا حرّ... نْديرْ اللّي بْغَيتْ...»، تجلت جريته بالملموس من خلال احتلاله لحقل الصورة والصوت بمفرده (le champs et la voix in)، في حين أن زوجته/ الجثة ظلت، من البداية الى آخر لقطة/ صفحة خارجه (hors champs)، ما عدا رجليها وجزء من رأسها.

الوحدات اللّصيقة بالميلودراما، لم يطرأ عليها أدنى تغيير: عمارة، شقة، أثاث، خادمة، قاضي، هم، هن... الخ. حاول المخرج ألاّ يحيد عن أفق انتظار، توقعات أو ما يُسيل لُعاب/ دُموع المتفرج المتعوّد على مكونات النوع: ذكّره من جهة بالعوالم والاجواء المعتادة لديه ووضعه من جهة أخرى أمام عتبة تجربة جديدة: أي دلالة نمنح لازدواجية الحُضور/ الرجل والغياب/ المرأة؟ ما معنى أن يُوزع الحوار (الصوت) واللقطات (الصورة) «بالعدل والتقسيط» بين «هو وهي» كما تفعل السينما السائدة؟ أيمكن أن نقرّ ببراءة التقنيات السينمائية والتلفزيونية؟ أظن أن الهمّ الذي يؤرق بشكل ما جيلالي فرحاتي ابتداء من عرائس من قصب هو: من أي زاوية أؤطر موضوع المرأة وقصصها؟ ما هي السبل المُثلى والأقل استهلاكاً - سينمائياً - للوصول الى لمِّ ما يتقدم الىّ في شكل جسد/ شظايا - تارة صورة بدون صوت وتارة أخرى صوت بدون صورة -: «السكوت/ علامة/ الرضى»، وإعادة تركيبه (توليفه (Montage) 3 داخل بنية سينمائية متميزة تتناسب وخصوصية وضعيتها؟

ولنواصل تساؤلاتنا في نفس السياق: أليست قضية المرأة، في نهاية التحليل، هي أيضاً مسألة

صور (الهامش le hors champ) وأصوات (غائبة voix off) ؟ أليست الحيرة أو الطريق المسدود الذي وصل اليه الرجل، سعد الله عزيز، يرجع الى كونه يحتل جميع مواقع الفعل والخطاب، الصورة والصوت؟

3 : إن قلة الامكانيات المادية ـ شروط الانتاج المتوفرة (حالياً) للتلفزة الوطنية ـ وظفها فرحاتي بطريقة جعلها تتوافق الى حد بعيد مع هدفية الخطاب وبنيته الجمالية: بالاضافة الى الايقاع السردي الخالي من أي حشو لقطاتي، أخضع المخرج فضاء ومحتويات الشقة لتأطير (cadrage) جد صارم: المرآة حيث سيرى «البطل» المُمزق عن قرب ملامح وانفعالات (الآخر) الذي ما انْفكّ، عبر طوال الشريط، يتكلم (فيه): «أنا هاكا تربيت...». الضوء ـ الظل: استعملا بعناية وبدقة مُرهفة لمرافقة تحولاته النفسية التي تراوحت بين الثقة في النفس والارتياح تارة والشعور بالذّنب تارة أخرى. نار المدفأة استعملت لحرق أشعارها، تلك النار التي التقطتها عين المخرج من عدة زوايا مما أكسبها حضوراً مُقلقاً؛ الماء استعمل من طرف «البطل» لغسل ولمْحو الشّقة من آثار ـ علامات أشيائها وبالخصوص المساحيق ومستحضرات التجميل (Maquillage) أي بالضبط تلك الأدوات التي تمكّنها يومياً، أمامه وأمام الآخرين، من إتلاف الفواصل الثابتة بين الوجه والقناع، الحقيقة والرياء، والتي تُربك (أو تَفتِنُ) الواثق من رجولته البعيدة عن كل «أهتزاز»: واحديتُهُ المطلقة



سعد الله عزيز

تُقابلها تعدديتها «الشيطانية»! أحسسنا أن الشقة أنتقلت، بفضل إيحاءات الأشياء (objets)، من الفضاء العصري ظاهرياً الى الفضاء الأسطوري الموغل في القدم واللاوعي والذي أضفى مسحة مأساوية إن لم نقل كونية (النار/ الماء) على أزمة «البطل»/ الرجل!

فضاء الشقة الضيق والمغلق انفتح، شيئاً فشيئاً، ليصبح قابلا لقراءة مُتعددة قليلة، إن لم تكن منعدمة الأفلام الميلودرامية العربية التي تلجأ الى توظيف بمثل هذه الكثافة وهذه الدقة لحقل الصورة والوصوت ومحتوياتها: المميزات الدرامية والتشكيلية للشيء [2] ـ على سبيل المثال ـ غائبة عندنا [3]، لذا ليس غريبا أن تصبح الامكانيات الهائلة للسينما (نحواً/ أسالياً/ تقنيةً) مجرد فائض أو وسيط لا طائل من ورائه؛ واللغة الطبيعية هي النظام الذي لا محيد لنا عنه. [4].

4 : أين هو الواقع؟ أين هي السينما في آخر صفحة؟ أين تمتد الجسور والقنوات بينهما وبشكل يجعل كل واحد مهما يحاور الآخر وبشرط ألاّ يفقدا خصوصيتهما، تلك هي المعادلة/ الرغبة الابداعية الفرحاتية. (لنتذكر أن «عرائس من قصب» هدم الهوة الفاصلة والمصطنعة بين الوثائقي الاثنوغرافي والروائي). نصف ساعة استطعنا خلالها أن ندرك أنه يمكن اللّعب ـ بالمعنى الجدي للكلمة ـ داخل قالب مستهلك ولمِّ شتاته الخادع ضمن بنية مصقولة الى درجة أن الواقع (قد) ينفض عن كيانه بعض غبار الاقنعة التي تحجب عنا غرابته وعذريته. كنا على موعد تلك الليلة مع عودة الواقع. بيد أن هذه العودة أو الصدمة لم تتحقق إلا بفضل تداخل وتشابك العناصر التالية داخل بنية الفيلم ككل:

أ) مراعاة ذات المتلقي السائد ونظامه/ أفقه السينمائي ومحاولة خلخلتها من الداخل: القطيعة المتعاطفة. ب) عدم الفصل بين مضمون الشكل وشكل المضمون: السينما والتلفزة لا يتوفران على لغة واحدة وكونية (langue esperants) كما تظُن وتُوهمنا بذلك السينما العربية المهيمنة. نتيجة غياب أو انعدام الوحدة، اذن، سواء على صعيد المتلقي أو نحو/ تقنية السينما ذاتها، فان ما يسمى الواقع كذلك فقدَ أمامنا بهدوء تجانسه الخادع: لمسنا بدقة ازدواجية، بل درامية الحضور/ الغياب، المرأة/ الرجل، الصورة/ الصوت... لقد حقق فرحاتي «جُرحةْ أخرى [5]، جد عميقة هذه المرة، في «جدار» الميلودراما الكسولة التي «تسلسل» وقت المشاهد كما يحلو لها (ولنكن واقعيين ونضيف: له؟) دون أن تولد لديه أدنى إحساس قوي وجديد بواقعه/ ها: (هو/ هي).

عبد الكريم الشيكر

الهوامش:

(1) الخادمة (سعاد فرحاتي) عند الادلاء بشهادتها أمام القاضي بما جرى، احتلت بمفردها حقل اللقطة ـ المشهد، وظل هذا الأخير خارجها صوتاً وصورةً مثل باقي الشخصيات (هم/ هن). انه اختيار أسلوبي ثابت يؤدي وظيفتين متكاملتين، أولاً: التكيّف الذكي مع شروط الانتاج القائمة (ممثلان، البطل والخادمة، بدل ثلاث ممثلين أو أكثر). ثانيا: التشديد على الكثافة في التعبير لاعفائنا من المشاهد التي اصبحت فاقدة لكل دلالة، ثم إن جدلية احتلال/ عدم احتلال حقل الصورة/ الصوت جدلية مركزية في الشريط. «عرائس من قصب» و«آخر صفحة» يلتقيان على مستوى القاعدة الاقتصادية ـ الجمالية التي تتحكم فيها بنفس الدقة. إن فرحاتي آخذ في تأسيس ما قد نسميه جمالية الفقر (بدل فقر الجمالية).

(2) تطرح بالفعل ضرورة القيام بمقاربة منهجية للأشياء المتواجدة والمستعملة بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في الأفلام الميلودرامية وغيرها لتجديد وظائفها الروائية، السينوغرافية، الايديولوجية... الخ. ولنقرأ بالمناسبة هذه الملاحظات التي تلقي بعض الضوء على هشاشة وضعف السينما العربية وكيفية تعاملها مع الفضاء ومحتوياته:

« (...) Telle chaise n'est point un élément dramatique, un point rythmique du film: cette chaise en image ne permet pas aux personnages d'êtres attirés par elle pour ses différentes postures rituelles, autant de gestes qui font qu'elle se laisse asseoir, prendre ou jeter par les fenêtres. Que voyons-nous? Un objet **déplacé**, c'est-à-dire qui n'a pas son site dans la topographie dramatique. Présence nulle des objets et des choses (...) » KHATTIBI, **Maghreb pluriel**, Donoël / Smer, (pp 253-254), 1983.

يبدو أن هذه السينما لم تدخل بعد عصر الصورة وقواعدها، إنها مازالت تعاني من إرث خشبة الاذاعة، حيث الصوت ـ وما أدراكَهُ من صوت ـ يحتل المركز.

(3) نموذج مسلسل «**نافذة على المجتمع**» لفرقة البدوي الذي عرض خلال شهر رمضان (85): عقدة هذه الفرقة، في هذا المسلسل، هي رغبتها في منافسة وتقليد سيناريوهات وإخراج الميلودراما (الاجتماعية) الشرقية، التشخيص التمثيل ـ بغض النظر عن بنية الفضاء بمفروشاته «الحديثة» والشريط الموسيقي بنغماته «العذبة»... الخ. ـ لم يساهما في هيكلة أدوار ـ إحساسات جديدة: جميع الحلقات تضمنت القوالب البلاغية التالية: 1) المدخل أو محاولة عرض معطيات «العقدة» الاجتماعية (أصوات وحركات الممثلين تكون هنا خافتة، مُهذبة)؛ 2) مرحلة أوج الصّراع (الممثل مجرد باث للصُّداع والزّعيق: التوابل الشعبوية للزعري والدَّسوكين ساهما الى حد بعيد في ذلك الضجيج)؛ 3) الخاتمة أو لحظة الموعظة الحسنة (عودةالهدوء الى الخشبة (؟) والممثل يتحول من جديد ـ وبقدرة قادرة ـ الى باثٍّ مهذب.). إن هذه البنية الثلاثية لم تتعرض طيلة شهر بكامله لأدنى انتهاك (جمالي!)، أو خلخلة ما: الشكل لدى فرقة البدوي «لا يُقلقُه» المضمون حتى ولو كان اجتماعياً، جدّياً، ومليئا بالنوايا الحسنة. حيث يخفق البدوي (الشكل = المضمون) ينجح فرحاتي (شكل المضمون = مضمون الشكل).

(4) بالنسبة للغة فإن التعامل معها يتم على ما يبدو من خلال/ وبواسطة مقاييس أصبحت الآن شبه ثابتة، أولا: المقياس المعياري أو الرغبة في تركيب الحوار والجمل بنبرة الصوت (intonation) وفق قواعد الفصاحة الكلاسيكية. نموذج المسلسلات التاريخية والأدبية... الخ، حيث يُمنَحُ جسد اللغة المكتوبة القيمة كلها ويتم، نتيجة لذلك، تهميش، إن لم نقل مسحُ لغة الجسد وباقي مستويات الخطاب السينمائي. اللغة تقوم هنا مقام الدال والمدلول والمرجع في آن واحد. ثانيا: المقياس الفولكلوري الذي يتميز برغبته في اعادة انتاج ـ عن حسن نية أو عن كسل شعبوي ـ بعض الظواهر اللغوية والايديولوجية التي يُعتقَد أنها «تعكس الواقع». ان السينما لم ولن «تتكلم» قط مثل الواقع/ النموذج مهما كان مصدره: فصاحة المكتوب الجاهز أو تنوع الدوارج. ثالثا: المقياس التركيبي الذي يعمل جاهداً ـ بمساهمة الممثل وكاتب الحوار والسيناريو والمخرج ـ لأجل إيجاد تطابق نسبي، مختلف دوماً، بين الجسد/ الدور/ الكلام/ الفضاء. الممثل سعد الله عزيز، في «آخر صفحة» عبارة عن ذات أو حلبة تتحاور وتتصارع داخلها (دون إغفال لاوعي الممثل نفسه وتركيب شخصيته المتميز) أصوات/ نصوص المعتقدات والخطابات الاجتماعية، الأمر الذي جعل الدور الذي يفقد طابعه المقولب ليصبح نقطة لقاء لخطاب بدون مركز يضم الوعي واللاوعي، الفردي والاجتماعي، الراهن والموروث... نقطة لقاء خطاب ولغة مختلفين، غير مستقرين: يتحول الشريط إلى مخبر أو تجربة يتم داخلها البحث عن بناء لغوي جديد يتوافق مع «المقام» الروائي السينمائي دون أن يستوعبه أو يلقيه كما يحدث عادة. تكمن أهمية وحدود هذه النمذجة التي حاولت القيام بها في امكانية مراجعتها وتعديلها لاحقاً، كلاً أو جزءاً، على ضوء تحاليل تنصب على أفلام ـ عينات دقيقة.

الخادمة (سعاد فرحاتي)

مساهمتك بالمجلة = اثراؤها وتطويرها وإذكاء روح الحوار الفكري المفتح بواسطتها.

اشتراكك بالمجلة = ضمان استمرارها كمنبر ثقافي/ سينمائي حر.

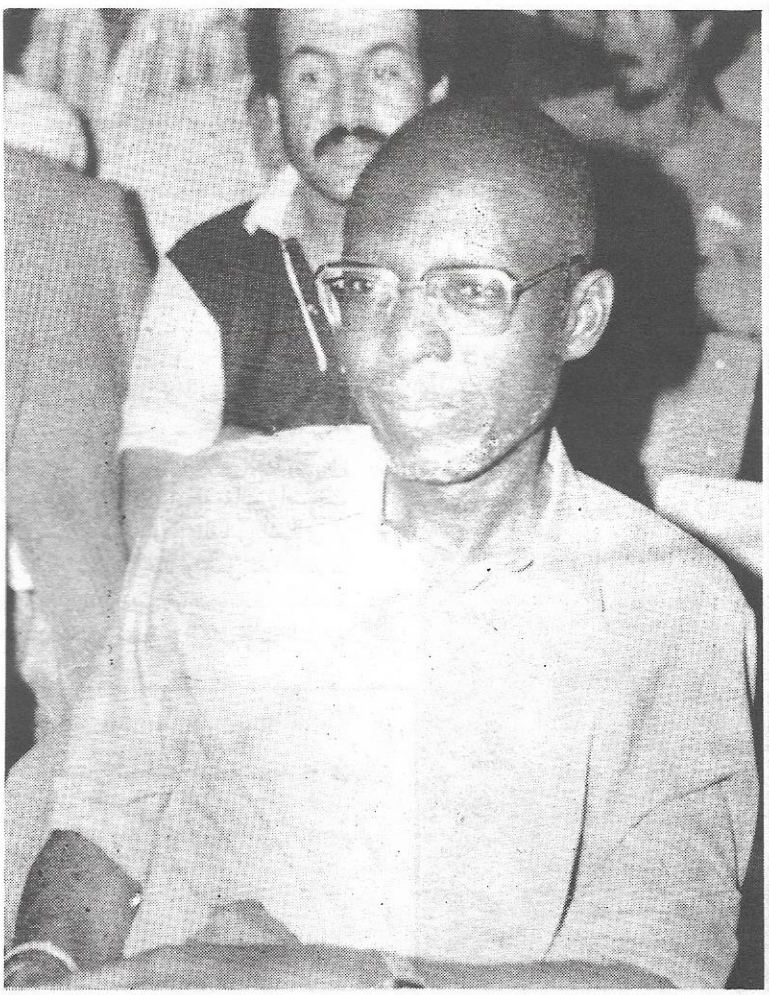
أربع حوارات مع بولان سومانو فييرا

الحوار الثالث

دكار،
16 فبراير 1980

تعريب ادريس اشويكة

سومانو بولان فييرا



دراسات سينمائية ـ العدد 4 ـ يونيو 1986 ـ ص 28

لم يكن في حسباننا، خلال لقائنا الأول مع بولان سومانو فيرا بالمهرجان العالمي للأفلام والتبادلات الفرنكوفونية بنامور [1]، أننا سنلتقي مجددا بعد أقل من سنتين بمناسبة اخر دورة من هذا المهرجان، وأن هذه الدروة ستنعقد بدكار وأنه ستتاح لي باستمرار فرص للاتصال المباشر ببولان وبكل هؤلاء السينمائيين السينغاليين الذين يعيشون مرحلة مناسبة بصورة خاصة للفن السابع الافريقي. هكذا منحتني دكار إمكانية تعميق تلك القضايا المتعلقة بتطور السينما الزنجية الافريقية، خارج إطار صحافة المهرجان وبالتطرق للمعلومات الاخبارية أقل، في بعض الأحيان، لما كان عليه الأمر خلال الحوار بين السابقين. ولربما لهذا السبب جددنا اللقاء بدكار مرة ثانية، على أن لقاء دكار الثاني كان أبعد عن مناقشة قضايا راهنة من الأول لكونه تعلق أساسا بقضية تكوين السينمائيين الأفارقة الأوائل (*).

وخلال لقائنا بدكار، كان طبيعيا أن نعيد تدارس موضوع لقائنا الأول وأن نعيد استحضار التطور القانوني والاقتصادي للسينما السينغالية. فبعد أن ركزنا خلال لقاء نامور على شركة S.N.C [2] وعلى تشكيل شركة SIDEC [3] عملنا هنا على تشريح ميكانيزمات مساعدة الدولة السينغالية لقطاع الانتاج السينمائي الذي أخرج الى النور أفلاما جديدة مثل «دجوم»، «رجل ونساء» أو فيلم فيرا نفسه: «تحت الاقامة الاجبارية». كما كان اللقاء أيضا مناسبة للتطرق لتاريخ التلفزة السينغالية الذي كان فيرا أحد مسؤوليها الأوائل.

لقد تحدثنا في تونس، خلال لقائنا الثاني، عن مشاريع فيرا؛ وبدكار بعد خمسة عشر شهرا كانت الوضعية مختلفة على هذا المستوى، لكون بولان كان على وشك تصوير فيلم برز موضوعه خلال هذه الفترة ولا يمت بصلة لمشاريع تونس. هنا تتاح لنا إذن، فرصة تتبع مسيرة فنان عن قرب، مسيرة سينمائي مبدع - على أننا نغفل أحيانا، حين نفكر في الناقد والمؤرخ والموثق، بأن فيرا فنان أيضا ! - فرصة استيعاب حقيقية كون كل مؤلف يشبه أمين رأسمال يتغير باستمرار...

لقد برمج فيرا لانجاز فيلم «قصة حب»، لكنه أنجز في النهاية أحد الأفلام السياسية الأكثر جرأة في السينما الزنجية/ الافريقية، لكونه ارتأى بأن الوضعية التاريخية لافريقيا وللسينما الافريقية تستوجب ذلك. وهذه الضرورة أعطت لصديقنا فيرا مرة أخرى فرصة للتذكير بالبعض من الأفكار التي يحملها بخصوص تكوين السينمائيين، كما مكنتنا من شيء أثمن من ذلك يتمثل في إحاطة أشمل بمشوار فيرا السياسي. ففيرا ليس بالتأكيد ذلك الحكيم الهادىء فقط، «المتربع» بشكل مريح، إنه أيضا ذلك الشغوف بالتاريخ والواقف بشموخ في خضمه.

بيير هافنير P. Haffener

(*) يتعلق الأمر بموضوع الحوار الرابع المقرر نشره في العدد القادم.

ملحوظة: كما هو الشأن بالنسبة للحوارين السابقين، ستقتصر هوامشي على إعطاء توضيحات تنحصر في الغالب، زمنياً في الفترة السابقة لتاريخ إجراء الحديث. كما يجد القارىء أيضاً إشارات لهوامش الحوارين السابقين على شكل: «انظر ب.س.ف.ا، هامش ...» أو «ب.س.ف.II، هامش ...».

ليس للسينغال تشريعا سينمائيا مستقلاً

- هل أصبح للسينغال، بعد السنة والنصف التي انقضت على لقائنا «بنامور»، تقنين مستقل للسينما، أم لازال العمل ساريا بالتقنين الفرنسي؟

● مازال التقنين الفرنسي ساري المفعول نسبيا. لقد صدر مرسوم ينظم «قانون المساعدة»، لكن «قانون المساعدة» هذا وجب اتبذاله ب «صندوق التسبيق على الدخل». ويتعلق الأمر هنا بمرسوم 12 أبريل 1978 الذي خلق بموجبه صندوق دعم الفنانين وتطوير الثقافة والذي سبق أن استحضرناه خلال لقائنا «بنامور».

- أليس هذا الصندوق هو الذي مكن من إنجاز الأفلام الثمانية الموجودة الآن في طور التصوير؟

● نعم، إنه يتحمل العبىء الأكبر من الفوائد: فالفوائد البنكية تصل عموما، في مثل هذه الحالة، إلى 13 ٪ ولقد قررت الحكومة أن تتحمل 8 ٪ منها والباقي (5 ٪) يتحمله السينمائيون، غير أن استثنائية عملية من هذا النوع جعلت البنك، على ما أعتقد، يخفض من نسبة فائدة السلف، بحيث يبقى على السينمائي في المجمل أداء حوالي 2 ٪ إلى 3 ٪ من الفوائد. وتقدم هذه السلفات حسب الموضوع المعالج وبالقياس إلى الدراسة الحالية المقدمة. وهناك فعلا ثمانية أفلام في طور الانجاز، خمسة أفلام طويلة وثلاثة أفلام قصيرة من بينها فيلم بالرسوم المتحركة.

- إذن، فالسينمائيون الذين يستفيدون من هذا الدعم، يبقون على أية حال مدينين للبنك؟

● نعم، فالأمر لا يتعلق بمنحة، ويجب عليهم إعادة تسديد المبالغ الى البنك.

- ووزارة الثقافة، ألم تخصص منحة ما لأي فيلم؟

● لقد بلغت ميزانية «صندوق الدعم»، بالنسبة للسنة التي أخذنا فيها السلف، 800.000 فف، وبلغت هذه السنة (1979 - 1980) مليون فرنك فرنسي. غير أن هذا الصندوق علاوة على تغطيته للجزء الأكبر من فوائد سلفات السينمائيين، يستعمل كذلك لتمويل عمليات منتظمة مثل التظاهرات السينمائية التي تقام خارج السينغال، أو الأسابيع السينمائية التي تنظم داخل البلاد. ولقد حصل أن توفرنا، في السنة التي حصلنا فيها على السلف، على رصيد يقدر ب 320.000 ف ف. وقبل ذلك طلب السينمائيون من الحكومة بذل مجهودات لتنمية إنجاز الأفلام القصيرة. لقد أرادوا أن تخصص كل وزارة ميزانية محددة لمثل هذه الانجازات. غير أن الحكوزمة لم تر في تلك الطريقة المثلى وقررت اختيار المواضيع المناسبة بنفسها. وهكذا تم الاتفاق على إنجاز عشر مواضيع في السنة من بينهم موضوعان تم إنجازهما هذه السنة بتوظيف رصيد صندوق الدعم... الأول من طرف ماكيت ديوب [4] Ma-guette Diop والثاني من طرف موسى باتيلي [5] Moussa Bathily . . .

- والأفلام الثمانية الأخرى؟

● سيتم إنجازها مبدئيا بتوظيف الرصيد الجديد بالاضافة إلى قرض خاص لا محالة، لأنه لم يكن من المقرر أن يمولوا على حساب صندوق الدعم...

- كيفما كان الحال، لا يمكن أن نمول إنتاج أفلام مطولة كثيرة بواسطة 800.000 أو مليون ف ف؛ إنه لا يعدو عن كونه مبلغا تكميليا.

● لذلك، فهذا الواقع لا يناسب السينمائيين الذين طالبوا دائما بإحداث صندوق التسبيق على الدخل، كما هو الشأن في كل الدول، هناك ضرائب مفروضة على السينما تبلغ 30 ٪ مقسمة مناصفة بين الدولة والجماعات المحلية. ولقد طالب السينمائيون دائما بتحويل مبلغ 15 ٪ الذي تتقاضاه الدولة إلى صندوق خاص يمكن عن طريق التراكم، من التوفر على رصيد لانجاز الأفلام. يمكن لهذا الصندوق أن يستعمل وفق طريقين: منح سلفات للسينمائيين قصد إنجاز الأفلام...

- هل يتعلق الأمر بسلفات يتم استردادها بعد الحصول على مداخيل؟

● نعم. كما يمكن لهذا الصندوق كذلك أن يضمن سلفات بنكية في حالة طلبها من طرف السينمائيين كتكملة لما حصلوا عليه من الصندوق أو لما يمكن أن يحصلوا عليه بطرق أخرى. أعتقد أن هذا المبدأ أصبح الآن مكسبا ويستمر العمل على تركيزه. هناك في الوقت الراهن عدة تصورات، بالنسبة للبعض يجب محاولة الحصول على مبلغ إجمالي عند الانطلاقة، يتم تغريزه تدريجيا بواسطة الاستردادات، في الوقت الذي يرى آخرون بأنه يجب تحويل الضريبة إلى الصندوق، تكوين رأسمال على مدى خمس سنوات، واكتساب استقلال مالي بهذه الطريقة. أنا شخصيا أرغب في أن تحول ضريبة الأفلام إلى صندوق التسبيق بصفة نهائية.

- كيفما كان الحال، فالأفلام المطولة التي استفادت من قانون الدعم لم تتعد استفادتها بعض الفوائد البنكية.

● أجل، لقد كانت سلفات عادية مع فارق وحيد يتمثل في أن السينمائيين لم

يكن بوسعهم أبداً كأفراد، الحصول على سلفات من هذا الحجم، لأنه ليس بوسعنا ضمان أي شيء ! في الحقيقة، الدولة ليست الضامن الفعلي، لقد أرادت القيام بعملية خارج إطار السينمائيين بشكل ما . . .

الفيلم الجيد لا ينجح دائما

ـ كما لو كانت تقوم بعملية رهن داخلي؟

●إنها لا تريد السير في هذا المجال. في الواقع، البنك المعني هو بنك للدولة، وإذا حصل أن مرت خمس سنوات دون أن تحصل الأفلام على مداخيل كافية لاسترداد السلفات سنكون تحت رحمة هذه البنك التي سترتد ضد السينمائين لكون الدولة غير مسؤولة. إننا واعون بكون هذه العملية تحمل مخاطر كبيرة، ونحن نقبل مبدئها لفتح الطريق. يمكن لفيلم معين أن ينجح تجاريا ويمكن مخرجه من الحصول على أرباح، كما يمكن لمخرج ما أن يعجز عن تسديد ديونه دون أن يكون مسؤولا عن ذلك، لأنه يمكن أن يكون فيلم ما جيدا ويفشل تجاريا. مع صندوق التسبيق على الدخل يمكن تعديل الكفة، وهذا ما نرغب فيه، إنه حل مجازف حقا في المرحلة الراهنة.

ـ إنكم تتحلون بشجاعة كبيرة، فهناك أناس كثيرون يجهلون أن مساعدة الدولة تنحصر فقط في ضمان سلفات لمدة معنية.

● نعم، إنهم يعتقدون بأن الأمر يتعلق بمنح بحيث أجد نفسي مضطرا أن أؤكد للتقنين العاملين معي : لا بد لي أن أحصر ميزانية الفيلم فلا تظنوا أن هناك منحة، ومن الواجب أن أدفع حسابات للبنك، يكون أولها هذا الفيلم الذي يجب أن ينجز في وقت محدد لأن استردادات السلف تبدأ يوم فاتح أبريل ! .

لا زلنا نعاني من نقص في التجهيز وفي التقنين

ـ هل انتهى تصوير بعض الأفلام الأخرى؟

●من المحتمل أن تكون ثلاثة أفلام جاهزة في حدرد فاتح أبريل، أما بالنسبة لي إذا شرعت في التصوير الآن صوف لن أنتهي منه قبل هذا التاريخ في أحسن الأحوال، وربما يكون الفيلم جاهزا خلال شهر يونيه أو يوليوز. . . سأكون مصطرا إلى بعث رسالة للبنك لطلب تأجيل الاسترددات نظرا للظروف المحيطة. هناك أيضا مخرجان لازالا في طور التحضير لأفلامهم وسيشرعون في التصوير بعدي لأننا نعاني أيضا من مشكل الآلات والتقنيين. . . إننا لا نتوفر على تقنيين في بعض المجالات ونجد أنفسنا عمليا مضطرين إلى انتظار بعضنا البعض، من فيلم إلى آخر !

ـ هل بإمكانك إعطائي فكرة عن الأفلام الجاهزة الآن؟ هناك فيلم مومار تيام Momar Thiam .

● نعم، هناك أيضا فيلم بن ديوكاي باي Ben Diogaye Beye وفيلم أمادو فال Amadou Fall. بالنسبة لفيلم تيام يتعلق الأمر باقتباس من بيراكوديوب (6) Birago Diop ؛ أما فيلم أمادو فهو عبارة عن روبورتاج/ مقابلة حول الذكرى السبعين لميلاد الرئيس سنغور (7) Senghor وبخصوص فيلم ديوكاي فهو فيلم ورائي حول تعدد الأزواج (8) .

ـ والأفلام التي ستأتي من بعد؟

● هناك فيلم «العين» للمخرج تيرنوساو Thierno SOW وفيلم «دجوم، تاريخ شعب» (10) لبا بكر سامب Ba-bacar Samb المهيآن للتصوير من المحتمل أن لا ينتظر سامب انتهائي من التصوير لأنه ينجز فيلمه ب 35 مم .

ـ يظهر أن هناك تغييرا مهماً بالمقارنة مع عملية تمويل الخمسة أفلام المزامنة ل «السوار البرونزي» (11) ، لقد كان الأمر يتعلق عمليا بمنحة.

● العملية كانت تعني آنذاك شركة عمومية تنتج بطريقة مشتركة، لكن هذا الانتاج المشترك لم يكن سوى عملية شكلية، لأن التمويل الحقيقي للفيلم كانت تضمنه الشركة في حين اكتفى المخرجون باحتساب مساهمتهم العملية، لدرجة أن هذه الأفلام موجودة بالمختبرات السينمائية باسم الشركة وأن المخرجين، بالرغم من مشاركتهم في الانتاج، لايمكنهم سحب نسخ من أفلامهم. . . هناك بالتالي أفلام مجمدة ومخرجون يحاولون إعادة شراء حقوقها. . .

ـ كنت أعتقد أن الشركة لم تعد قائمة.

● إنها في طور التصفية. في رأيي لم يكن هناك سوى إنتاج مشترك فعلي واحد وهو فيلم «خالا»، لكن حتى في هذه الحالة كذلك لا يتوفر سامبين على

سامبين عصمان

إمكانية التعامل المباشر مع المختبر قصد سحب نسخ من الفيلم، وهو يطالب كذلك بشراء قسط الشركة الوطنية ليتمكن من حرية التصرف بفيلمه. ربما تمكن البعض من سحب نسخة سالبة/وسيطة انطلاقا من نسخة موجبة، لا أدري بالضبط، يجب التوفر على نسخة موجبة جيدة جداً... وبدون نسخ لا يمكن للسينمائيين أن يبيعوا أفلامهم، لا يمكنهم أن يعملوا أي شيء. إن هذه الشركة الموجودة في حالة تصفية لازالت مستمرة في استغلال الأفلام، هنا وبعدة بلدان أخرى، والمخرجون يتوصلون بمقابل حقوقهم، لكن لم يعد هناك عمليا أي مسؤول والأمور تمشي بصورة عفوية.

- في هذه المرحلة كنت تبدي أحكاما قاسية بخصوص قيمة هذه الأفلام المنتجة من طرف الشركة الوطنية للسينما باستثناء «خالا».

● نعم لقد كان حكما نقديا. أما «خالا» فكان من المفروض أن ينجز دون مشاركة الشركة الوطنية للسينما، لكن هذه الأخيرة طلبت ذلك من شركة «دوميريف» [12] قصد استغلال اسمها علاوة على كونها متيقنة بأن فيلما من إنجاز سامبين يكون غالبا مضمون الجودة. وبالفعل لقد كان الفيلم الوحيد الذي وزع بصورة طبيعية، أما الآخرون فقد فشلوا [13].

- ربما تكون التجربة الجديدة أكثر إيجابية لكونها تحمل السينمائيين مسؤولية أكبر، أو لكون الاختيار أكثر دقة... هل وزارة الثقافة هي التي كانت وراء هذاالاختيار؟.

● نعم، عن طريق لجنة وطنية. غير أنه تم التأكيد على تنحية كل الذين استفادوا من مساعدة الشركة الوطنية للسينما. لقد كانت هناك عدة سيناريوهات جاهزة بما فيها مشروعي الخاص، ومن بين التسعة مشاريع المقترحة اختارت اللجنة ثمانية سيناريوهات. لم أشاهد لحد الآن سوى فيلما واحدا من بين الأفلام التي استكمل إنجازها وهو فيلم «ساركال Sargal لأماذوفال الذي عرض خلال حفل ساهر بسورانو بحضور رئيس الدولة. إنه فيلم روبورتاجي تحقيقي ولا أعتقد شخصيا في إمكانية تسويقه بصورة جيدة...

- هل هو فيلم رسمي؟

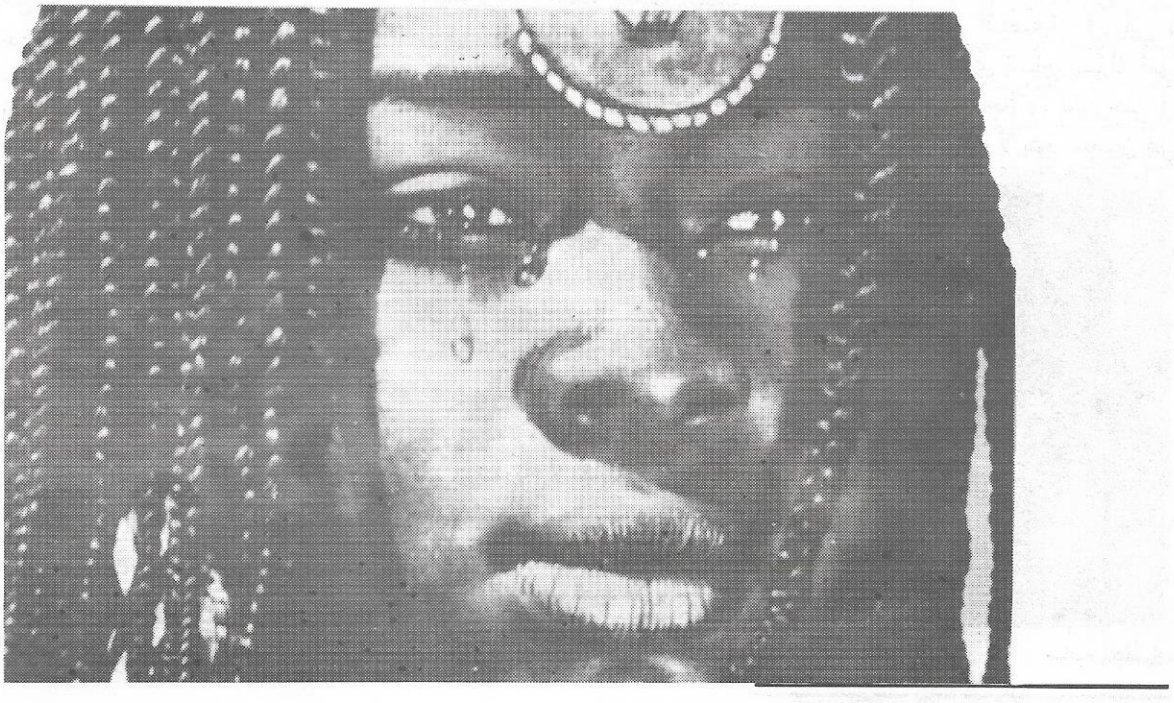
● لا، ليس كذلك، لكنه غير محكم التنظيم. من المحتمل اعتباره وثيقة قيّمة على أساس حقيقة الحدث المحكي، الشيء الذي يمكن أن يسهل استغلاله على مستوى التلفزيونات. باستثناء هذا الفيلم، لا يمكن لي أن أتحدث عن قيمة الأفلام التي ستنجز، إنني لم أطلع على السيناريوهات ويجب مشاهدة الأفلام قبل الحكم عليها.

- لنغير موضوع الحديث. هل بإمكانك إخباري بالدول التي تنشط فيها SOPACIA [14] (شركة المساهمة السينمائية الافريقية) بصورة أفضل.

● في كل الدول باستثناء السينغال والدول التي أممت السينما.

- مالي وفولتا العليا إذن، بالنسبة لغينيا أعتقد أنها تراجعت في ذلك.

● نعم، إن غينيا تتابع العمل مع SO-



PACIA . أما SIDEC (شركة الاستيراد والتوزيع والاستغلال السينمائي) فتتابع التوزيع في كل من مالي وفولتا العليا. ومن أجل تخفيض الكلفة تنظم عمليات شراء مشتركة. كما أن SOPACIA تشكل عمليا وريث مصالح الشركتين السابقتين [15] وهي تتحكم في سوق كل من ساحل العاج، الكامرون وبعض الدول الأخرى.

ـ لقد سبق أن قلت لي بأن SIDEC سنقوم بتجديد قاعاتها، فيحين لا ألاحظ أنها تقوم بمجهودات خاصة في هذا الاتجاه.

● إن الهدف الذي سطرته لنفسها يتلخص في تجديد القاعات الموجودة بالعاصمة وخلق قاعات أخرى داخل البلاد. إنني أعتقد بأنهم سيحققون ذلك، لقد قابلت مسؤولهم التقني وهم يستعدون لتشييد عمارة لاستيعاب مقر الشركة، وتجديد قاعتي ABC و VOG أما قاعة Le Paris فإنها لن تجدد لأنه من المقرر أن يتم تحويلها إلى مركب يضم قاعتين أو ثلاثة، والتصاميم جاهزة لذلك...

الخزانة السينمائية: مكسب هام جداً

ـ لقد سبق أن تطرقت في حديثك إلى إمكانية خلق خزانة سينمائية

● لقد اجتمعنا بالوزير الأول في هذا الشأن، ليس قصد تدارس إيجابية مثل هذه الخزانة، لأن هذا الأمر تم حسمه الآن، بل قصد النظر في كيفية تسييرها وتمويلها. هناك الآن ملف جاهز، ولقد شرعنا في العمل من خلال هيكل مصغر، كما أن قاعة le Club ستضعها SIDEC رهن إشارة الخزانة السينمائية. ستنظم العروض هناك، والآن يجب الحصول على مقرات لخزن الأفلام كما يجب التوفر على هيكلة إدارية...

ـ هل توجد كل القاعات في ملكية SIDEC ؟

● لا، فمن بين القاعات الموجودة في حوزة SIDEC هناك قاعات تستغلها مباشرة وأخرى تدار من طرف جهات أخرى بالنيابة؛ إضافة إلى ذلك هناك قاعات في ملكية الخواص.

ـ ولكنهم يحصلون على كل الأفلام من SIDEC ؟.

● نعم، لأنها تحتكر التوزيع والكل مضطر للتعامل معها قصد الحصول على الأفلام، لكن الخزانة السينمائية، ككل الخزانات، بإمكانها إنشاء أرصدة خاصة.

ـ لقد قلت لي أن دكار تجلب سنويا خمسمائة فيلم جديد، لكنني لا ألاحظ ذلك بحيث لا ينم الاعلان عن أكثر من فيلمين أو ثلاثة أفلام جديدة أسبوعيا.

● لا أعرف عدد الأفلام المستوردة بالضبط حاليا، غير أنه فيما سبق كانت القاعات تمارس البرمجة الثنائية، وكل قاعة، باستثناء اثنين أو ثلاثة، كانت تبرمج أفلاما خاصة.

ـ متى ثم الاستغناء عن نظام البرمجة الثنائية؟

● سنة 1977 على ما أظن، ونتيجة لذلك فإن عدد الأفلام المستوردة يكون قد انخفض بالضرورة.

ـ يظهر لي أن هناك قناتان خاصتان: Le Plazza و Le Paris

● لا هذا غير صحيح، في الواقع كان لكل من شركتي COMACICO و AMJJ2 قاعة برمجة خاصة: Le Plazza بالنسبة لـ SECMA و Le Paris فيما يخص COMACICO هاتان القاعتان أصبحتا بطبيعة الحالة قاعتي برمجة خاصة لـ SIDEC.

ـ إنها قاعات مختصة نوعا ما، ويظهر أن Le Paris أكثر «ثقافية».

● حسب الجمهور، Le Plazza لها جمهور مختلط نسبيا مكون غالبا من اللبنانيين والسوريين، أما Le Paris فجمهورها مكون من الأوربيين.

انطلاق التلفزة السينغالية في ظروف صعبة

ـ يمكننا تغيير موضوع الحديث والانتقال إلى التلفزة السينغالية. إلى أي تاريخ يعود تأسيس هذه التلفزة؟.

● لقد انطلقت سنة 1972، وقبل ذلك كانت هناك تلفزة تربوية تمولها اليونسكو. لقد كان من المقرر أن تتأسس التلفزة سنة 1962 حيث سافرت إلى فرنسا لاجراء تدريب هناك، ب L'O.R.T.F. في هذا الاطار. لكن المحاولة الانقلابية الفاشلة وضعت حداً لهذا المشروع... لقد تم آنذاك إنشاء استديو استفادت منه التلفزة التربوية إبان خطواتها الأولى. وكانت أجهزة التلفزيون التي تمكن من متابعة البرامج التربوية نادرة جداً.

مصطفى ألسان

سنة 1972 مكننا وجود قمر اصطناعي من تتبع وقائع الألعاب الأولمبية بميونيخ، وهكذا، على إثر هذه الألعاب، ثم التفكير في إحياء مشروع التلفزة وتم تجميع كل العناصر الموجودة لتشكيل تلفزة وطنية. لقد عملت خلال سنتين، ما بين 1972 و 1974، كمدير للبرامج، علما أننا انطلقنا في ظل شروط سيئة ولم نستطع تنظيم الأستوديو بشكل يتناسب وبرنامج الثلاث ساعات ونصف من البث اليومي... وأخيراً تمكنا تدريجيا من اقتناء التجهيز الضروري وتكوين التقنيين، غير أنه يجب الاعتراف بأن الوضعية لم تصل إلى درجة الاكتمال بعد، فكل شيء يتم بطريقة تجريبية...

- وعدت إذن لمصلحة السينما سنة 1974؟

● نعم، غير أن وجوب ضمان تقنيين للتلفزة نتج عنه تقلص مصلحة السينما إلى حد كبير.

ميد هندو

- هل يوجد اليوم مخرجون سينمائيون يعملون فقط لصالح التلفزة؟ وفي هذه الحالة هل يعتبرون كموظفين؟

● أجل، لقد كان لي معاونون أصبحوا اليوم يشكلون من يصطلح على نعتهم بالمنتجين التلفزيونيين: يسهرون على برنامج من تصورهم الخاص ويتولون أحياناً إخراجه بأنفسهم. نعم، هناك سينمائيون مستوظفون، وجمعية السينمائيين تضم أيضاً العاملين بالتلفزة.

- لكن هل هناك أشخاصاً قاموا بدراسات سينمائية فقط، وعند عودتهم للسينغال وجدوا أنفسهم موظفين بالتلفزة؟

● نعم، هناك من تابع دراسات سينمائية ليس فقط بفرنسا، بل بالهند، وعلى سبيل المثل فالشخص الوحيد، على ما أعتقد، الذي تابع دراساته بمدرسة فوجيرار Vaugirard، يوجد على وشك العمل بالتلفزة.

- لكن كل الذين قدموا أشرطة قصيرة في إطا رآخر دورة «للمهرجان العالمي للفيلم والتبادلات الفرنكفونية» هم أشخاص مستقلون [16]

● نعم، لقد درسوا بالمعهد المستقل للسينما الفرنسية. وأظن أنه سبق لي أن أكدت لك أن الابداع لا تكمن حاجته الماسة في التكوين التقني بقدر ما هو في حاجة الى الايمان والتجربة والموهبة؛ فمأساة السينما السينغالية في الغالب - لا مفر من الجهر بذلك - ترجع على أية حال إلى أنه على مستوى المبدعين/ المخرجين، هناك أشخاص لا يتوفرون ثقافياً على تكوين متكامل، لا يمتلكون قاعدة ثقافية صلبة يتشغلون في مجال السينما هكذا... ربما يكون هذا الواقع، هو الذي ألحق الضرر بالسينما السينغالية في بداياتها، وبالسينما الافريقية عموما. لقد حصل أن برز بعض العباقرة مثل مصطفى ألسان [17]، Mustapha Alassan أو عمرو غاندا [18] Omarou Ganda، عصاميي سينما الاستثناء. لكن الذين أحرزوا تكوينا صلباً مثل سليمان سيسي [19] S. Cissé أو سارا مالدورور [20] S. Maldoror يتوفرون على نظام فكري، على فكر محدد...

- وميد هوندو [21] Med Hondo.

● هوندو كذلك سينمائي عصامي، لكنه كان يتوفر عند الانطلاق على تكوين سياسي، لقد كان يتمتع بوعي كبير ويمتلك ثقافة فنية واسعة.

الغرب ضد الاستقرار بإفريقيا

عمرو غاندا

- ستشرع قريبا في تصوير أول فيلم روائي لك، لقد حصلت على المساعدة من أجل إنجاز «وعد الأزهار»، كيف انتقلت الى «تحت الاقامة الاجبارية»؟

● مبدئيا يجب إنجاز الفيلم الذي نحصل على السلف من أجله، لكنني عندما رجعت كناقد إلى ما أنجز من قبل قلت مع نفسي: يجب البحث عن

شيء مغاير نوعاً ما، فهناك ما يكفي من روايات الحب، رغم أن طريقة معالجتي الخاصة يمكن أن تكون مهمة . .

مع ذلك كنت مضطرا لانجاز هذا الفيلم، لكنني استغليت لقاء عرضيا مع الكاتب السينغالي عبده أنتا كا Abdou Anta Ka لقد كانت له فكرة مسرحية جد عامة، وبعد الحديث الذي دار بيننا قلت له أن الفكرة تهمني ويمكن تحويلها إلى فيلم، لكنني لم أكن أفكر في إنجاز الفيلم على الفور؛ طلبت منه تخطيط صفحة أو صفحتين وتقابلنا بعد ذلك عدة مرات، طورنا الموضوع وانطلاقا من ذلك قسمت الكل الى مشاهد، كتبت السيناريو وهيأت التقطيع التقني . . .

ـ هكذا اخترت في النهاية العمل على إنجاز الفكرة الجديدة، ولديك سيناريوهات أخرى جاهزة . . .

● اخترت الفركة الأخيرة، لكنها الأكثر أهمية لأن لها حقاً مبرر وجود، وتستجيب لواقع راهن، لقد وقع اختياري عليها على هذا الأساس.

ـ إنه موضوع جريء، تضايق منه وزير الثقافة.

● لم أكن أعتقد أن موضوعاً كهذا يمكن أن يعرف صعوبات في بلد مثل السينغال، مع كل ما يكتب على صفحات الجرائد الوطنية، والجرائد الأجنبية التي تصل الى هنا، ومع وجود أحزاب المعارضة التي لها مكانتها على أية حال وتتحرك بحرية، إنه شيء لا يصدق ! بالنسبة لي شخصيا فالفيلم، الذي يحكى صعوبات رئيس في مزاولة مهامه، لا يشكل انتقادا لبلد معين. إنه تحصيل لواقع فعلي: هناك تكسير مستمر للاستقرار داخل دولنا، هناك قادة يجعلون أنفسهم محط سخرية، لكنني أردت أن أبين أنهم، في العمق، ليسوا مسؤولين الى درجة كبيرة، وأن هناك على أية حال، وفي الأساس إرادة بعض البلدان الغربية في أن تبقى أغلبية الدول في وضعية تبعية، وأنه في حالة عدم تحلي الحكومات بقدر كاف من المرونة، فإن هذه القوى الأجنبية تملك إمكانيات تكسير استقرارها. هذا كل ما في الأمر، وتلك هي فكرتي الأولية، أما إضافة أنتا كا فتمثلت في الفكرة القائلة بوجود هياكل ديمقراطية داخل التنظيم السياسي لبلداننا في العصر القديم، وأنه في العمق، إذا ما رجعنا الى تلك الهياكل يمكننا أن نستقي منها مادة لبنيات سياسية تناسب طباع بلداننا الافريقية، إضافة الى إيجابية عدم التقيد المبالغ فيه بالنظام الغربي.

ثقافة الغرب تحظى بالأسبقية

ـ أليس هناك تقارب بين هذا الطرح وبعض الايديولوجيات مثل أطروحة الأصالة بالزايير ؟

● لكن، هل كانت هناك فعلا اديولوجية إفريقية؟ لم يحصل قط أن مورست فعلا إيديولوجية افريقية.

ـ إن فيلمك يُبيِّن كيف ينتهي الأمر بتزييف التقاليد وإفراغها من محتواها الأصلي.

● إن الغرب لا يرغب في الابقاء على افريقيا الأصلية. فبتعريب بلد مثل المغرب، اضطر أغلب الغربيين إلى الرحيل، القضاة مثلا، لأنه وجب الترافع بالعربية . . . بعض المغاربة كذلك وجدوا أنفسهم مضطرين لدراسة العربية ! لكن الغربي في بلاده يتجانس فعلاً مع محيطه، لا يواجهه أي مشكل خاص ولا يلزمه بذل أي مجهود خاص . . . إذا ما سافر فرنسي إلى الولايات المتحدة مثلا، وإذا مكث بها من 5 الى 10 سنوات سيتكلم الانجليزية بصورة مؤكدة، لكننا هنا نرى الكثير من الغربيين يستقرون 15 سنة دون تعلم اللغة المحلية. إنه أمر غير طبيعي ! في النهاية فإن ثقافة الغرب هي التي تحظى بالأسبقية، وهي ليست في حاجة الى التقاليد.

ـ لكننا في سيناريو فيلمك، نرى أن التقاليد يعاد إحياؤها من طرف الافارقة في اتجاه تكريس وضعية معينة وعدم تغيير أي شيء.

● لا أعرف بعد ماذا سيعطي الفيلم، هناك النوايا لكن في النهاية يفقد المخرج السيطرة على منتوجه. لأنني أرغب في أن أجعل الناس يحسون بأن لدى الرئيس (في الفيلم) إرادة في تأسيس شيء أصيل انطلاقا من مفاهيم إفريقية، لكنه يبقى رغم كل شيء رجل سياسة يجب عليه اعتبار حقيقة وضعيته . . . إنه كذلك رجل سلطة: لا أحد يغادر السلطة بسهولة، وبالتالي فإنه يعتمد تأجيل تنحيته باللجوء إلى مناورات معينة.

ـ سوف تفاجيء الكثير من الناس، لأنك في منظور الكثيرين ذلك الرجل الهادىء، الطيب، المغمور، في حين ستنجز فيلماً سياسياً مباشراً.

● ذلك يعني أن الناس لا يعرفونني جيداً ! مع العلم أنني عشت حياة طلابية نضالية، لقد كنت مناضلا في الحزب الشيوعي، وكنت في اليسار بشكل فاصل . . .

ـ لم تعد تنتمي إلى الحزب؟

● لم أحرز قط على بطاقة الحزب، لكنني كنت رفيق درب. هناك أيضاً واقع كوني حللت ببلد ليس ببلدي [22]، لقد كنت فيه أجنبيا لمدة من الزمن وبالتالي لم أنخرط مباشرة في العمل السياسي لأنه لا يمكنني ذلك. في النهاية ربما أصبحت وطنيا بعض الشيء مع الحفاظ على كل قناعاتي . . .

ـ ألا يجب تجاوز الوطنية؟

● نعم، إنني أتجاوز هذ االاطار. . . من بين الأفلام التي سيجري تصويرها، هناك مواضيع أخرى مهمة، «دجوم» و«العين»، وهما أيضا موضوعان سياسيان لكنني لم أرد قراءة السيناريوهات لكي أتفادى احتمال التأثر بها.

ـ في المجمل يتملكنا الاحساس على أية حال، بأن العدو اللذوذ يبقي دائما هو الانسان الأبيض ! ففيلم سامب يضع الشرف الافريقي مقابل المكر الاوروبي الاستعماري أو الاستعماري الجديد، وفي فيلمك هناك مستشار أبيض يميل الى الصلافة. . .

● لقد أجريت تعديلات على هذا الدور، يجب انتظار النتائج، فهذا أمر غير واضح المعالم. إنني سينغالي وأشتغل بالسينغال، وتبعا لذلك فإن الناس أخذو السينغال بشكل طبيعي، كمرجع، لكنني في الواقع لازلت ربما دون خطورة ما يجري في بعض البلدان الافريقية؛ فالمستشار التقني، مستشار الرئيس، في بعض الدول، يكون في أغلب الأحيان جاسوساً إلى حد ما، أليس كذلك؟ إنني لا أشير الى أية دولة، لكن القول بأن مثل هذا الرجل يخدم لمصلحةالبلد المضيف ليس بالخبر اليقين، إنه يعمل لابقاء هذا البلد في فلك بلده الخاص. هذا طبعاً تصور عام لكل ما يمكن أن يحدث في أماكن أخرى. . .

ـ شكل من أشكال الحكايات الخيالية؟

● إنها حكاية أسطورية (Fable)، وسأحاول أن لا أغالي كثيراً، لكن بعض الأشياء تقع فعلاً، بعض مناحي الشخصيات تتشابه، وليس من المفروض أن تُنسب الأقوال التي ينطق بها رئيس الدولة في فيلمي إلى رئيس حقيقي لمجرد أنها تمشي في اتجاه تفكيره. . .

الهوامش:

1 ـ «المهرجان العالمي للأفلام والتبادلات الفرنكوفونية» FIFEF بدكار انعقد ما بين 11 و 17 نونبر 1979. انظر ب.س.ف.ا، هامش 4.

2 ـ «الشركة الوطنية للسينما» S.N.C، شركة سينغالية للانتاج السينمائي.

3 ـ «شركة الاستيراد والتوزيع والاستغلال السينمائي» SIDEC شركة وطنية سينغالية.

4 ـ ماكسيث ديوب Maguette Diop درس السينما بالمعهد المستقل للسينما الفرنسية. وهنا يتعلق الأمر بفيلمه القصير «ابن من؟».

5 ـ موسى باتيلي Moussa Bathily اشتغل كمدرس تاريخ قبل أن يعمل كمساعد مخرج، بعد ذلك أنجز الفيلم الروائي «تيا بو بيرو» Tiabu Biru سنة 1978. هنا يتعلق الأمر بفيله القصير «شهادة الاحتياج» Le certificat d'indience.

6 ـ يتعلق الأمر بالفيلم الروائي «سا داكا الشاعر الجوال» Sa Dagga- Le troubadour بالنسبة لمومار تيام Moumar Thiam انظر ب.س.ف.ا، هامش 24.

7 ـ يتعلق الأمر بفيلم «سارغال» Sargal. لقد سبق لأمادو فال Amadou Fall أن أنجز الشريط المتوسط «السفر» Le voyage سنة 1974 والفيلم القصير «إرث بامبا» L'héritage de Bamba سنة 1975.

8 ـ يتعلق الأمر بفيلم «رجل ونساء» Un homme, des femmes لقد اشتغل بن ديوكاي باي Ben Diogay Beye كصحفي قبل أن يتكون سينمائيا بواسطة العمل كمساعد مخرج. سبق له أن أنجز الأفلام القصيرة «سامبا طالي» Samba Tali و«أمراء سان جيرمان دي باري، السود» Les princes noirs de St.-Germain - des-Pres سنة 1975.

9 ـ بالنسبة لـ تييرنو ساو Thierno Sow انظر ب.س.ف.ا، هامش 16.

10 ـ بالنسبة لبابكار سامب Babkar Samb انظر ب.س.ف.ا، هامش 7.

11 ـ بالنسبة لتيديان آفّ Tidiane Avv انظر ب.س.ف.ا، هامش 16.

12 ـ «فيلمي دوميريفّ (ابن البلد) هي شركة سامبين أوصمان المنتجة أو المشاركة في إنتاج مجموع أفلامه.

13 ـ انظر ب.س.ف.ا، الهوامش 20، 23 و24.

14 ـ تأسست «شركة المساهمة السينمائية الافريقية» سنة 1973 وتحولت في نهاية 1979 الى «الاتحاد الافريقي للسينما» انظر ب.س.ف.ا، هامش 26؛ وكذا مقالي الذي يحمل عنوان «وضعية السينما الزنجية/ الافريقية» المنشور بمجلة «الشهر بإفريقيا» العدد 184، باريس 1981.

15 ـ يتعلق الأمر بـ«الشركة السينمائية الصناعية والتجارية الافريقية» و«الشركة الافريقية للاستغلال السينمائي».

16 ـ يتعلق الأمر بالمخرج سامبا فيليكس نديايي Samba Félix Ndiaye بالنسبة لفيلم Gety Tey والمخرج الشيخ نكّايدو با cheick Ngaïdo Ba بالنسبة لفيلم Rewo Dande Moyo وأخيرا المخرج أوصمان ويليام مباي Oussmane William Mbye الذي قدم فيلم Doomi Ngacc.

17 ـ سينمائي نيجيري اكتشفه جون روش J. Rouch أنجز عدة أفلام قصيرة (‹Aoure› ، 1962 ـ «خاتم الملك كودا» 1964 . . .) رسوم متحركة وأفلام لكراكيز («موت غاندي»، 1965 ـ «سامبا الكبير» 1978 . . .) فيلم متوسط («عودة مغامر»، 1966) وأفلام روائية («امرأة، فيلا، سيارة، مال»، 1972 ـ «تولا أو سيد المياه» 1972 . . .).

18 ـ سينمائي نيجيري اكتشفه أيضاً جون روش، تكون بالمركز الثقافي الفرنسي بميامي، أنجز على الخصوص أفلاماً متوسطة: «كاباسكابو Cabascabo (1968) و«المتعدد الأزواج» le wazzou polygame (1971) وأفلاما مطولة: «الشيطان» Saïtane (1973) و«المنفي» (1980).

19 ـ انظر ب.س.ف.ا، هامش 28.

20 ـ انظر ب.س.ف.ا، هامش 27.

21 ـ سينمائي موريتاني أنجز كل أفلامه تقريبا بفرنسا حول مشاكل الهجرة. من بينها الأفلام المطولة: «شمس O» ‹Soleil O› (1969) «الجديان ـ الزنوج جيرانكم» les Bicots-négre, vos voisins (1973) و ‹West Indies› (1979).

22 ـ ازداد فيرا ببورتو ـ نوفو Porto Novo بالبنين.

«نحو سينما ثالثة»

فرناندو سولاناس وأكتافيو خيتينو
ترجمة: عز الدين الخطابي
فاس: غشت 1985

يتعبر نص «نحو سينما ثالثة» بدون شك، من أشهر النصوص النظرية التي تمّ انجازها بأمريكا اللاتينية. وقد ظهر لأول مرة في أكتوبر 1969 بالارجنتين، وترجم الى عشرات اللغات. كما نشره فرانسوا ماسبيرو في مجلته Tricontinental عدد 3 ثم نشر بعد ذلك في مجلة «السينما السياسية» (Cinéma politique) عدد 3، سنة 1975 وقد أعاد كل من سولاناس وخيتينو نشره في كتابهما: «السينما، الثقافة، والتحرر من الاستعمار». وقد عمل هذان السينمائيان الأرجنتينيان على تعميق مفهوم السينما الثالثة، باعتبارها أكثر من مجرد سينما مُناضلة.

منذ عهد قريب كانت أية محاولة لابداع سينما على هامش النظام القائم أو ضده - باعتبارها سينما مناهضة للاستعمار سواء في البلدان المستعمرة أو الخاضعة للاستعمار الجديد أو حتى في الميتروبولات الامبريالية - تبدو مغامرة مستحيلة. وقد بتيت السينما وإلى فترة قريبة مرادفة للفرجة وللتسلية من حيث كونها موضوعا للاستهلاك. وفي أحسن الأحوال كانت السينما تشهد على انحلال القيم البرجوازية وتبرز المظالم الاجتماعية، لكنها وبصفة عامة، لم تكن تتجاوز إطار سينما النتائج، وما كان بإمكانها أن تصبح سينما الأسباب. ومن ثم فهي لم تتعد كونها سينما مخادِعة موجودة خارج التاريخ باعتبارها سينما فائض القيمة. ضمن هذا الوضع، فإن السينما كأهم أداة للتواصل في عصرنا، لم تعمل إلا على الاستجابة لرغبات المصالح الايديولوجية والاقتصادية لأرباب المؤسسات السينمائية، أي لسيادة السوق العالمي للسينما، وهم في أغلبهم أمريكيون شماليون.

فهل من الممكن الخروج من هاته الوضعية؟ وكيف يمكن إنجاز سينما تتجاوز كلفتها آلاف الدولارات، في الوقت الذي توجد فيه مؤسسات التوزيع والعرض بين يدي العدو؟ [1] وكيف يمكن ضمان استمرارية العمل؟ ثم كيف يمكننا الوصول الى الشعب عن طريق السينما؟ وكيف يمكن التغلب على القمع والرقابة المسلطين من طرف النظام القائم؟

والحال، أن الاسئلة يمكن أن تتعدد، الا أن الامر غالبا ما يؤدي - وبالنسبة للكثيرين إلى الشك أو الى أعذار مثل: «لا يمكن أن توجد سينما

ثورية قبل الثورة» أو «إن السينما الثورية لم تتحقق سوى في البلدان المتحررة» وكذلك، «بدون مساندة سلطة سياسية ثورية لا يمكن أن يقوم فن أو سينما للثورة».

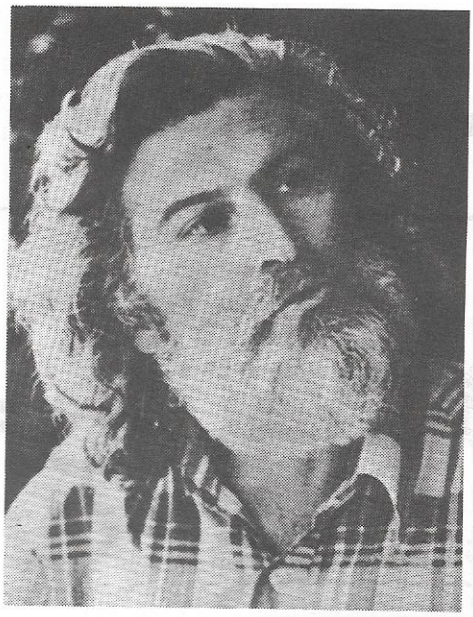
والخطأ يتمثل هنا، في كون تصور الواقع والسينما، لا يختلف البتة عن تصور البرجوازية. إذ لا تكون النماذج المقترحة خارجة عن نماذج الانتاج والتوزيع والاستغلال التي بلورتها السينما الهوليودية، وذلك بسبب من كون التصور السياسي والاديولوجي على مستوى السينما، لا يتميز عن تصورات الاديولوجيا والسياسة البرجوازية. وفي التحليل الأخير، فإن ذلك يؤدي الى سياسة إصلاحية تتمثل في الدعوة الى محاورة الخصم والى التعايش، مع إخضاع التناقضات الوطنية للتناقضات الحاصلة بين الاتحاد السوفياتي والولايات المتحدة الامريكية، باعتبارهما ـ وكما يتوهم الكثيرون ـ الكتلتين الوحيدتين.

وهذا كلّه لا يمكنه إلا أن يشجع على قيام سينما مرتبطة بالنظام القائم، وفي أقصى الحالات، سينما يمكن أن تُشكّل الجناح «التقدمي» لسينما النظام القائم. وباختصار، سينما محكوم عليها بانتظار أن يُحل الصراع العالمي سلميا لفائدة الاشتراكية كي تغير هي بدورها من نوعية قضاياها. وإن المحاولات الأكثر جرأة لأولئك الذين بذلوا جهداً في مواجهة قلعة السينما الرسمية، قد انتهت وكما عبر غودار Godard عن ذلك، وبشكل جيد: «بالسقوط أسيرة القلعة».

آمال الستينات

Les éspoirs nés des années 1960

لكن هناك تساؤلات واعدة قد طُرحت على الساحة، وهي تساؤلات



فرناندو سولاناس

تعبر عن وضعية تاريخية جديدة، لم ينتبه اليها رجل السينما الا بعد وقت متأخر، وهذا ما يقع عادة للفئات المثقفة في بلداننا.

فمرور عشر سنوات على الثورة الكوبية، وملحمة النضال الفتنامي، ونمو حركة التحرر العالمي التي انطلقت من العالم الثالث، وبتعبير آخر، وجود جماهير ثائرة عالمياً، كل ذلك أصبح معطىً قائماً، ماكان بإمكان هاته التساؤلات أن تُطرح بدونه. إن ميلاد وضعية تاريخية وإنسان جديدين، من خلال النضال المناهض للامبريالية، قد تطلب أيضاً موقفاً جديداً وثورياً صادراً عن السينمائيين في مختلف جهات العالم. كما أن السؤال حول ما إذا كانت السينما المناضلة ممكنة قبل الثورة، قد حلّ محله سؤال آخر، وهو: هل من الضروري أم لا، وجود هاته السينما من أجل المساهمة في قيام الثورة؟

وقد كان للجواب بالايجاب أثره في تطور محاولات ستعرف الانتشار عبر بلدان عديدة. ويكفينا الاشارة الى بروز اتجاه News Réels الامريكي الشمالي، واتجاه Ciné giornali النابع من حركة الطلبة الايطاليين، وأفلام Etats généreaux الفرنسية، وكذلك حركة الطلبة الانجليز واليابانيين، وكلها اتجاهات شكلت استمرارية وتعميقاً لأعمال كل من جوريس ايفانس Joris Ivens وكريس ماركر Chris Marker.

ويكفينا الآن أن نرى أفلام سانتياغو ألفاريث Santiago Alvarez بكوبا، أو الاعمال التي تقوم مجموعة من السينمائيين بإنجازها «في وطننا جميعاً» ـ كما كان يقول بوليفار ـ وذلك من أجل سينما أمريكية لاتينية ثورية.

إن مناقشة عميقة حول دور المثقف والفنان في عملية التحرير، ستغني اليوم آفاق العمل الثقافي في العالم أجمع. لكن هاته المناقشة تتأرجح بين قطبين:

ـ الأول يدعو الى إخضاع كل الامكانيات الفكرية لوظيفة سياسية أو سياسية عسكرية، ترفض خصوصية كل نشاط فني، على اعتبار أن مثل هذا النشاط يتم إدماجه من طرف النظام القائم.

ـ والثاني يدافع عن ازدواجية عمل المثقف، فمن جهة هناك «العمل الفني» و«امتياز الجمال»، ومن جهة أخرى هناك الالتزام السياسي الذي يأخذ شكل توقيع على عرائض مناهضة للامبريالية. أما في الواقع، فإن هاته الازدواجية لا تعني سوى فصل الفن عن السياسة.

وفي نظرنا أن هذين القطبين يقومان على خطأين:

الاول صادر عن تصور للثقافة والعلم والفن والسينما كمفاهيم عالمية وذات معنى واحد.

والثاني لا يدرك بوضوح أن الثورة لا تبدأ بأخذ السلطة السياسية من يد الامبريالية والبرجوازية، ولكن تبدأ في الوقت الذي تقرر فيه الجماهير ضرورة التغيير وتبدأ طلائعها المثقفة بدراسة هاته المسألة وإنجازها على مختلف الجبهات.

إن كلا من الثقافة والفن والعلم والسينما، يستجيب دائما لمصالح الطبقات المتصارعة و هناك ضمن أوضاع الاستعمار الجديد مفهومان متنافسان للثقافة والفن والعلم والسينما، فمن جهة هناك التصور السائد، ومن جهة أخرى هناك التصور الوطني. وهاته الوضعية ستظل قائمة طالما أن ما هو وطني لا يتماثل مع السلطة، وطالما بقي الوضع الاستعماري أو شبه الاستعماري قائما، بل أكثر من هذا، إن هاته الازدواجية لا يمكن تجاوزها لتحقيق الشمولية والعالمية، إلا إذا ما سادت أفضل القيم الانسانية وأصبح تحرير الانسان شاملا.

وفي انتظار ذلك، يبقى أن لنا ثقافتنا ولهم ثقافتهم، لنا سينمانا ولهم سينماهم. فثقافتنا، وباعتبارها اندفاعة نحو التحرر، ستستمر حتى يتحقق هذا التحرر وستكون ثقافة مدمِّرة، تستقطب إلى جانبها فنا مدمِّرا، وسينما مدمِّرة. إن عدم الوعي بهاته الثنائية يدفع المثقف عموما إلى تناول التعبيرات الفنية أو العلمية مثلما تتناولها الطبقات المهيمنة على العالم، وهو لا يضيف في أحسن الأحوال إلا بعض التعديلات الطفيفة. والملاحظ في هذا الاطار أننا لا نعمق بما فيه الكفاية إمكانيات مسرح أو هندسة معمارية أو طب أو علم نفس أو سينما تخدم الثورة ضمن ثقافة نابعة منا، ومنجزة من طرفنا. كما أن المثقف يرتبط بهاته الأشكال متفردة، باعتبارها كيانا ينبغي إصلاحه

أكتافيو خيتينو

من الداخل وليس من الخارج، وبأساليب ونماذج خاصة وجديدة تميزها وتنوعها.

إضرام النار
Attiser le feu

من البديهي أن الثقافة والوعي الثوريين لا يمكن أن يتحققا على مستوى الجماهير إلا عبر الاستيلاء علي السلطة السياسية، لكنه ليس أقل صحة، كون تنظيم الوسائل العلمية والفنية إضافة إلى الوسائل السياسية العسكرية، قد يمهد الطريق أمام الثورة كي تصبح أمرا واقعا، ويسهل بالتالي إيجاد حل للمشاكل الناتجة عن قيامها. إن على المثقف أن يتأكد عبر نشاطه، من جبهة العمل التي يستطيع أن يفجر فيها وبنوع من الحساسية والعقلانية، طاقته الأكثر فعالية. وما أن يحدد جبهة عمله حتى يبين بدقة وداخل هاته الجبهة، أين يوجد خندقه، وأين يوجد خندق العدو فبهذه الطريقة، وفي إطار البحث القاسي الدراماتيكي اليومي، سيتم إنجاز سينما وطب وثقافة من أجل الثورة، كأساس يرتكز عليه منذ الآن، الانسان الجديد الذي تكلم عنه «تشي غيفار». ولا نعني هنا الانسان المجرد أو «تحرير الانسان» عموما، بل إنسانا آخر، قادرا أن ينهض على أنقاض الانسان القديم المستلب - وهو «نحن» - الذي سيقوم الانسان الجديد بتحطيمه وذلك بإضرام النار منذ الآن.

إن النضال المناهض للامبريالية، والذي تخوضه شعوب العالم الثالث ونظائرها بالتروبول يشكل ابتداء من اليوم مرتكز الثورة، وإن السينما الثالثة بالنسبة لنا، هي التي ترى في هذا النضال أفخم تظاهرة ثقافية، علمية وفنية في عصرنا، وهي التي تتضمن الامكانيات الكبرى لبناء شخصية متحررة انطلاقا من كل شعب، إنها باختصار تحرير لثقافة من الاستعمار. والجدير بالملاحظة، أن ثقافة بلد خاضع للاستعمار الجديد مثل سينماه، ليس سوى التعبير عن التبعية الشاملة التي تفرز نماذج وقيما ما هي وليدة حاجيات التوسع الامبريالي. فلكي يفرض نفسه، يحتاج الاستعمار الجديد إلى اقناع شعب البلد التابع بنقصه، وعاجلا أم آجلا، فإن الانسان الناقص يعترف بتفوق الانسان الأرقى منه منزلة، وهذا الاعتراف يعني تحطيم كل وسائل دفاعه. يقول المُضْطَهِدُ للمضْطَهَدُ، إذا أردت أن تكون إنسانا فيجب أن تكون مثلي، وأن تتكلم لغتي وأن تنكر وجودك وتتماهى بذاتي.

في السابق، وبالتحديد في القرن 17، أعلن المبشرون اليسوعيون بأن الهندي الأحمر - في أمريكا اللاتينية - قادر على نسخ الآثار الفنية الأوربية. هكذا إذن، فإن المثقف الخاضع للاستعمار الجديد - والذي هو عبارة عن ناسخ أو مترجم أو مؤول، وفي أحسن الأحوال متفرج - سيجبر على عدم

تحمل مسؤولية الابداع والخلق. وبذلك «يزدهر» الكبت، ، والاجتثاث والهروب والمحدودية الثقافية، والانشغالات الميتافيزيقية وخيانة الوطن [3].

إن الثقافة تصبح مزدوجة اللغة، ليس بسبب استعمال لغتين، ولكن بسبب تواجد نموذجين ثقافيين في التفكير. الأول وطني خاص بالشعب والثاني غريب ويهم الطبقات الخاضعة لما هو خارجي. وسيكون إعجاب الطبقات العاليا المحلية بالولايات المتحدة الأمريكية وبأوربا هو «ثمن خضوعها»، ومع استعمار الطبقات العاليا، تُدخل الامبريالية إلى صفوف الجماهير، وبشكل غير مباشر، معارف يتم هضمها دون التحكم فيها [4] وكما أن الشعب الخاضع للاستعمار الجديد ليس سيد الأرض، فإنه كذلك ليس سيد الأفكار التي تحيط به.

وإن معرفة الحقيقة الوطنية تفترض التعمق في غابة الأكاذيب والغموض، التي تساهم التبعية في خلقها. فالمثقف مجبر على ألا يفكر بطريقة عفوية، وهو إذا ما قام بذلك فسوف يتعرض لمجازفة التفكير بالفرنسية أو الانجليزية، وليس أبدا بلغة ثقافه تخصه، لأن هاته الأخيرة مثلها مثل عملية التحرر الوطني والاجتماعي، مازالت غامضة وفي بداياتها الأولى. وإن كل معطى، وكل خبر وكل مفهوم وكل ما يحيط بنا، يعتبر بمثابة عالم مغلق من الأسرار التي يصعب تفكيكها.

هل كل سينما جديدة ثورية؟
Tout cinéma nouveau est-il revolutionnaire?

إن وسائل الاتصال الجماهيري تميل إلى الاجهاز على كل وعي وذاتية وطنية قادرين على النماء، وعملية التحطيم هاته تبدأ منذ شروع الطفل في تلقي المعارف والتعليم والنهل من الثقافة المهيمنة. ففي الأرجنتين نرى أن 26 قناة تلفزيونية ومليون جهاز استقبال وأكثر من 50 محطة بث إذاعية ومئات الجرائد والمجلات وآلاف الأسطوانات والأفلام إلخ... تساهم في تعميق دورها الاستعماري عبر عملية «تثقيف» الذوق والوعي وذلك إلى جانب التعليم ذي التوجه الاستعماري الجديد في الابتدائي والثانوي والجامعي على السواء. «بالنسبة للاستعمار الجديد، فإن وسائل الاتصال الجماهيرية أكثر فعالية من النابالم. فالواقعي والحقيقي والعقلاني بالاضافة إلى الشعب، كل ذلك يوجد على الهامش من القانون، كما يتحول كل من العنف والجريمة والهدم إلى نقيضه، فيصبح هو السلم والنظام و «الأمر العادي»[5]. وهكذا تصبح الحقيقة مرادفة للتدمير لأن أي شكل للتعبير أو الاتصال الجماهيري يحاول إظهار الواقع الوطني على حقيقته، يعتبر نوعا ممن التخريب.

وفي وقتنا الحالي، إن كلا من التغلغل الثقافي والاستعمار البيداغوجي ووسائل الاعلام يتحد في محاولة يائسة لامتصاص وتحييد وإلغاء كل تعبير يستجيب لمحاولة التحرر من الاستعمار. فالاستعمار الجديد يحاول بجد تشويه وامتصاص أشكال الثقافة التي يمكن أن تنشأ على الهامش من مقترحاته، وهو في ذلك يعمل على إزالة كل ما يجعل منها عنصرا فعالا وخطيرا، أي أنه يعمل على جعلها غير مسيسة، وهذا معناه باختصار، فصل العمل الثقافي عن ضرورات الكفاح من أجل التر الوطني. وإن أفكار مثل «الجمال ثوري في حد ذاته» كل سينما جديدة ثورية»، هي مجرد طموحات مثالية عاجزة عن التأثير في الوضع الاستعماري الجديد، ولهذا فإنها تستمر في تصورها للسينما والفن والجمال كتجريدات ذات طابع شمولي وليس كجانب أساسي من الصيرورات الوطنية للتحرير.

الطليعة المثيرة للضجيج
L'avant-garde tapayeuse

إن أية محاولة للاعتراض، حتى ولو كانت عنيفة، لا تفيد في تعبئة وتحريض وتسييس قطاعات الشعب ولا تتمكن من تسليحها عقلانيا وحسيا من أجل النضال، لن تشكل أي خطر على النظام القائم، بل الأدهى من ذلك، سيستقبلها هذا النظام بنوع من اللامبالاة وأحيانا بنوع من الارتياح.

وليس الكلام الحاد والخروج عن المعتاد والتمرد وعدم الرضى، سوى منتوجات تنضاف إلى سوق البيع والشراء الرأسمالي باعتبارها بضائع للاستهلاك، وبالخصوص في وضعية تحتاج فيها البورجوازية نفسها إلى جرعات يومية من الصدمات والعناصر المثيرة والعنف المضبوط[6] أي لذلك النوع من العنف الذي يصبح مجرد ضجيج حينما يتم امتصاصه من طرف النظام القائم. ومن الأمثلة على ذلك، الأعمال التشكيلية ذات المسحة الاشتراكية والتي تتهافت عليها البورجوازية الجديدة من أجل تزيين شققها وقصورها الصغيرة، والأعمال المسرحية المعارضة والمثيرة للضجيج حول طليعيتها والتي تصفق لها الطبقات المهيمنة وكذلك أدب الكتاب السياسيين المنشغلين بالسيمانتيقا وبالانسان الموجود على هامش الزمان والمكان، والذي يتيح لدور النشر ولمجلات النظام بأن تظهر بمظهر الديموقراطية والتفتح الفكري. وأيضا سينما المعارضة التي ألقت بها شركات التوزيع الاحتكارية في الأسواق التجارية الكبرى.

وفي الواقع، إن مجال «الاحتجاجات المسموح بها» من طرف النظام القائم، أكبر بكثير مما يقره النظام نفسه، وهو ما يخلق لدى الفنانين الوهم بأنهم لا يعون بأن الفن المناهض للنظام نفسه، يمكن أن يمتص من طرف هذا الأخير، وبالتالي يستخدم في نفس الوقت كقيد وكتصحيح ذاتي ضروري[7].

إذابة الجمالية في الحياة الاجتماعية

Dissoudre l'esthétique dans la vie sociale

إن كل هاته المحاولات «التقدمية» تصبح في النهاية الجناح اليساري للنظام، ولا تعمل إلا على تحسين منتجاته الثقافية، وهذا راجع إلى غياب الوعي بما يجب فعله، وكذلك بما هو في متناول أيدينا، وعدم الوعي أيضا بالاداة الفعلية لتحررنا، وبكلمة إلى غياب عامل التسييس. في هذا الاطار يكون محكوما على هاته المحاولات بأن تنتج أفضل الأعمال اليسارية التي يمكن لليمين أن يقبلها، وبالتالي أن يستخدمها من أجل استمرار بقائه.

«فلنعمل على وضع الكلمات والأفعال الدرامية والصور، حيث يمكنها أن تلعب دورا ثوريا، وحيث يمكنها أن تكون مفيدة وذلك بتحويلها إلى أسلحة النضال»[8].

وفي نظرنا، إن إدراج العمل الثقافي كفعل أصيل في صيرورة التحرير، وموضعته وفق متطلبات الحياة قبل متطلبات الفن، وإذابة الجمالية في الحياة الاجتماعية، كل ذلك، يشكل المنبع الذي نستقي منه - وكما عبر فانون (Fanon) عن ذلك [9] - إمكانياتنا في التحرير، حيث سيتم انطلاقا منه، إنجاز ثقافة وسينما وجمال متميزين؛ أو على الأقل إنجاز ما يهمنا بالخصوص ونعني به: ثقافتنا وسينمانا والمعني الذي نعطيه للجمال.

إن المنظورات التاريخية لأمريكا اللاتينية ولأغلب البلدان الخاضعة للامبريالية لا تتجه نحو تقلص سياسة القمع بل إلى زيادتها. فنحن لا نسير باتجاه أنظمة ديموقراطية بورجوازية بل نحو أشكال ديكتاتورية للحكم. وإن النضالات الهادفة إلى تحقيق الحريات الديموقراطية بدل أن تنتزع تنازلات من النظام القائم، فإنها على العكس، تدفعه إلى تقليص هاته الحريات نظرا لهامش المناورة الضيق الذي يملكه هذا النظام. لذا، يمكننا التأكيد بأن واجهة الديموقراطية البورجوازية قد انهارت منذ زمن طويل.

كما أن الحلقة التي تم فتحها في القرن الماضي بأمريكا اللاتينية مع أولى محاولات تأكيد بورجوازية وطنية متميزة عن المتروبول - في الأرجنتين مع النظام الاتحادي لروزاس Rosas في الباراغواي مع لوبيث وفرانسيا Lopez et Francia ، وفي التشيلي مع بنخيدو وبلماثيدا Bengido et Balmaceda - واستمرارها في قرننا عبر المحاولات الوطنية البورجوازية والوطنية الشعبية، والديموقراطية البورجوازية لكل من كارديناس Cardenas وايريغوين Yrigoyen وهايا دي لاطوري Haya de la Torre وفارغاس Vargas وأغيري ثيردا Aguirre Cerda وبيرون Peron وأربينث Arbenz إلخ، قد اكتملت - أي الحلقة - دورتها من وجهة نظر الامكانيات الثورية المتاحة.

وإن مسؤولية تعميق هذه التجارب التاريخية راهنا، تقع على عاتق الأوساط التي أدركت بأن القارة توجد في وضعية

لقطة من شريط «أبناء فيرو» لسولاناس

حرب، وهي تتهيأ تحت ضغط الظروف لكي تجعل منها فيتنام الحقبة المقبلة.

ولا يمكن لعملية التحرر الوطني أن تتحقق في إطار هذه الحرب، إلا إذا ما أصبحت في نفس الوقت عملية تحرر اجتماعي، باعتبار الاشتراكية هي الأفق الحقيقي والوحيد لأي صيرورة للتحرر.

لا مكان للسلبية

Pas de place pour la passivité

في الوقت الحالي، لا مكان في أمريكا اللاتينية للسلبية أو للبراءة، إذ أن التزام المثقف لا يقاس فقط بالكلمات و الأفكار، ولكن بالمخاطر التي يتحملها وبالانجازات التي يقوم بها خدمة لقضية التحرير. فالعامل الذي يقوم بالاضراب مجازفا بفقدان عمله ومصدر قوته، والطالب الذي يخاطر بمستقبله، والمناضل الذي يظل صامتا تحت التعذيب، كل واحد من هؤلاء، يُلزمنا بفعل شيء هو أكثر من مجرد حركة تضامن عابرة [10]. وحينما تحل «وضعية الأمر الواقع» محل «وضعية الحق»، يكون المثقف - باعتباره عاملا في الجبهة الثقافية - ملزما بأن يصبح أكثر جذرية، حتى يكون في مستوى عصره، وحتى لا يتبرأ من ذاته فيما بعد. والجدير أن عجز كل المفاهيم الاصلاحية قد بات مكشوفا بما فيه الكفاية، ليس فقط في المجال السياسي، لكن أيضا في مجال السينما وخاصة هاته الأخيرة التي يعتبر تاريخها هو تاريخ الهيمنة الامبريالية، ولاسيما الهيمنة اليانكية Yankee [11].

سينمات وطنية

Cinémas nationaux

إن ثقافة ما أو سينما لا تصبحان وطنيتين بمجرد وجودهما ضمن إطار جغرافي محدد، بل إنهما تعتبران كذلك بفعل استجابتهما للحاجيات الخاصة بتطور وتحرر شعب من الشعوب. والسينما السائدة حاليا في بلداننا، والتي تم إنجازها لتبرير وقبول الشعبية التي هي مصدر نموها، لايمكن أن تكون سوى سينما تابعة ومتخلفة. وإذا ما كان ممكنا الحديث في بداية تاريخ - أو ما قبل تاريخ - السينما، عن سينما ألمانية أو إيطالية أو سويدية إلخ... متميزة بشكل واضح، ومستجيبة لخصائص وطنية محددة، فإن مثل هذه الاختلافات قد زالت اليوم. فقد تلاشت الحدود بموازاة مع التوسع الامبريالي اليانكي ونموذج السينما الذي تم فرضه أي السينما الأمريكية [12]. ويبدو من الصعب حاليا، أن نميز - ضمن السينما التجارية وحتى ضمن ما يسمى ب «سينما المؤلف»، في البلدان الاشتراكية والرأسمالية على السواء - عملا متحررا من نماذج السينما الأمريكية. فقد بلغت هيمنة هاته السينما حدّا، جعل أعمالا ضخمة مثل فيلم «الحرب والسلم» للسوفياتي بوندار تشوك Bondar Tchouk مثالا ساطعا على الخضوع التام للنماذج المفروضة من طرف السينما الأمريكية - على مستوى البنية واللغة إلخ... وبالتالي الخضوع لأنماط تصوراتها الخاصة.

وإن إذعان السينما للنماذج الأمريكية - حتى ولو اقتصر الأمر على بعض الصيغ - وللغتها السائدة، يؤدي إلى تبني بعض الأشكال الايديولوجية التي نتجت عنها تلك اللغة بالذات. كما أن امتلاك نماذج تبدو وكأنها مجرد نماذج تقنية وصناعية وعلمية إلخ... يؤدي إلى وضعية التبعية على مستوى المفاهيم. ذلك أن السينما وإن كانت صناعة، فإنها على العكس من الصناعات الأخرى، قد تم التفكير فيها ووضع أسسها كي تُوَلِّدَ ايديولوجيات محدّدة. فوجود كاميرا 35 ملم و 24 صورة في الثانية ومصابيح قوسية وقاعة تجارية للمتفرجين، كلها معطيات قائمة، لكنها لم توجد لايصال أية إيديولوجيا كيفما كان نوعها، بل لتلبي قبل كل شيء حاجيات ثقافية ومتطلبات فائض القيمة لايديولوجيا معينة تعكس وجهة نظر محددة حول العالم، ألا وهي ايديولوجيا الرأسمال الأمريكي.

بناء التاريخ أم التعرض لتأثيراته

Construire ou subir l'histoire

إن التقبل الميكانيكي لسينما تعتبر كفرجة تعرض في القاعات الكبرى في مدة ثابتة، بحيث تولد بنياتها المغلقة وتموت على الشاشة، يُلبي - أي التقبل الميكانيكي - بالتأكيد المصالح التجارية لجماعة المنتجين، ولكنه يؤدي إلى امتصاص أشكال التصور البورجوازي للوجود باعتباره استمرارية للفن البورجوازي المزدهر في القرن 19. فالانسان لا يعترف به - في إطار هذا الفن - إلا كموضوع سلبي للاستهلاك، وبدل الاعتراف له بالقدرة على بناء التاريخ لا يُسمح له إلا بالحق في قراءة التاريخ والاستماع إليه والتعرض لتأثيراته.

والسينما باعتبارها عرضا، تتوجه إلى كائن مُزدَرد، وذلك هو أرفع مستوى يمكن للسينما البورجوازية أن تبلغه. فالعالم والوجود والصيرورة التاريخية، كل هذا يبقى سجينا داخل منظر أو مشهد لمسرحية أو ضمن شاشة العرض السينمائي. والانسان يُنظر إليه باعتباره مستهلكا للاديولوجيا وليس صانعا للاديولوجيات. هكذا، وانطلاقا من مثل هذا التصور تتفاعل الفلسفة البرجوازية مع عملية الحصول على فائض القيمة بشكل لا مثيل له.

والنتيجة، أننا نجد أنفسنا أمام سينما مدروسة بعناية من طرف المختصين في تحليل الدوافع، والسوليولوجيين وعلماء النفس والباحثين باستمرار في أحلام ومكبوتات الجماهير، سينما هدفها بيع الحياة عن طريق الأشرطة، بحيث تصبح الحياة مثل السينما، ويصبح الواقع هو ذلك الذي تتصوره الطبقات المهيمنة.

السينما الثانية أو سينما المؤلف

Le second cinéma:

cinéma d'auteur

لقد برزت أول إجابة على هذا الشكل من السينماالذي ندعوه بالسينما الأولى ضمن ما يسمى ب «سينما المؤلف» cinéma d'auteur أو «سينما التعبير» cinéma d'expression أو «الموجة الجديدة» la nouvelle vague أو «السينما الجديدة» cinéma novo أوما يعبر عنه اصطلاحيا «بالسينما الثانية Le second cinéma .

وتعتبر هاته الاجابة خطوة متقدمة، بالقدر الذي تعبر فيه عن مطالبة المؤلف بالحرية في التعبير ضمن لغة غير متقنة، وهي انفتاح نحو محاولة التحرر من الاستعمار الثقافي، لكن هاته المحاولة وصلت إلى نقطة لم يعد فيها من الممكن تجاوز الحدود المسموح بها من طرف النظام القائم. وهكذا سيكون مؤلف السينما الثانية قد وقع داخل القلعة التي تكلم عنها غودار، أو هو على وشك الوقوع.

إن البحث عن سوق مكونة من 200.000 متفرج في الأرجنتين ـ وهو الرقم المفترض فيه أن يغطي تكاليف إنتاج مستقل ـ واقتراح تطوير آلية الانتاج الصناعي بشكل موازي لآلية النظام القائم، حتى يتم توزيع الشريط وفق المعايير التي يفرضها النظام نفسه، وكذلك النضال من أجل تحسين قوانين حماية السينما «واستبدال الموظفين الرديئين بمن هم أقل رداءة في المردودية» إلخ... إن كل ذلك عبارة عن محاولة لا آفاق لها، اللهم إذا أردنا أن تصبح هاته المحاولة، وبشكل رسمي، الجناح الشاب والمعارض داخل المجتمع الرأسمالي أو الخاضع للاستعمار الجديد.

والحال أنه لا يمكن تحقيق بدائل واقعية ومختلفة عما يقدمه النظام القائم، إلا إذا ما أخذنا بعين الاعتبار الشروط التالية: إنجاز أعمال لا يستطيع النظام احتواءها، أعمال بعيدة عن حاجاته ومتجهة بشكل مباشر وصريح نحو النضال ضده. ويبدو أن أيا من هذه الشروط لا يدخل ضمن البدائل التي تقدمها السينما الثانية، لكننا يمكننا أن نجدها، مقابل ذلك، في الاتجاه الثوري نحو سينما للتحرير موجودة على هامش النظام ومعادية له، ألا وهي السينما الثالثة Le troisième cinéma .

مثقفون منفصلون عن الشعب

intellectuels coupés du peuple

لقد كانت أكثر وظائف الاستعمار الجديد فعالية، تتمثل في فصل بعض الأوساط الثقافية وخاصة الفنانين عن واقعهم الوطني وجعلهم منتظمين وراء مفهوم: «الفن العالمي والنماذج العالمية». وبهذا أصبحنا نرى المثقفين والفنانين عموما في مؤخرة النضالات الشعبية، إن لم يكونوا معادين لهاته النضالات. ومعلوم أن الشرائح الاجتماعية التي ساهمت بقدر كبير في بناء الثقافة الوطنية ـ باعتبارها حافزا نحو التحرر ـ لم تكن هي النخب المثقفة، بل على العكس، كانت هي الأوساط الأكثر تعرّضا للاستغلال والأقل تمدّنا.

وقد كانت المنظمات الشعبية وبحقّ، حذرة دائما من «المثقف» و«الفنان»، ذلك لأن هؤلاء حينما لا يكونون أداة مباشرة بيد البرجوازية والامبريالية، فانه يتم استخدامهم بطريقة غير مباشرة، على اعتبار أن أغلبهم لم يذهب أبعد من الدعوة الى سياسة محبّذة لـ«السلام والديمقراطية»، كما أن أغلبهم يخاف من كل ما له صبغة وطنية، ومن انتقال عدوى السياسة الى الفن، وعدوى النضال الثوري إلى الفنان. وهكذا، فان هؤلاء، قد عملوا على حجب الأسباب الداخلية المحدّدة لتناقضات المجتمع الخاضع للاستعمار الجديد، مبرزين مقابل ذلك الأسباب الخارجية التي «وإن كانت هي شرط التغير، إلا أنها لا يمكن بأية حال أن تكون أساسه» (13).

وفي حالة الأرجنتين، فإن هؤلاء قد استبدلوا النضال ضد الامبريالية والأوليغارشية المحلية، بالنضال الديمقراطي ضد الفاشية، الأمر الذي أدى الى طمس التناقض الأساسي لبلد خاضع للاستعمار الجديد وتعويضه «بتناقض هو مجرد نسخة من التناقض العالمي» (14).

إن انفصال الأوساط المثقفة والفنية عن عملية التحرر الوطني والذي يساعد على فهم الحدود الايديولوجية لهاته الأوساط، يتجه اليوم نحو التقلص. لأن الجميع بدأ يكتشف على أنه يستحيل تدمير العدو دون التحالف قبل ذلك في النضال من أجل مصالح مشتركة. لقد بدأ الفنان يشعر بأن عدم امتثاله وتمرده الفردي غير كافيين. كما اكتشفت المنظمات الثورية الفراغ الذي قد يتركه النضال من أجل السلطة

السياسية على الساحة الثقافية. وتعتبر مشكلة صناعة الأفلام، والقيود الايديولوجية التي يواجهها السينمائيون في البلدان الخاضعة للاستعمار الجديد الخ... كلها عوامل موضوعية تفسر لماذا لم تُعط المنظمات الشعبية للسينما الاهتمام الذي تستحقه. فمازالت الصحف والمعلومات المطبوعة والمجلات الحائطية والخُطب وسواها من أشكال الاعلام والتفسير والتسييس، الشفوية، تشكل وسائل الاتصال الرئيسية بين المنظمات والشرائح الطليعية والجماهير.

لكن واقع كون بعض السينمائيين قد حددوا مواقفهم السياسية، وأنجزوا بذلك أفلاماً تخدم قضية التحرير، قد سمح لبعض الطلائع السياسية بأن تكتشف أهمية السينما كوسيلة للتواصل. ويمكنها ـ نظراً لخصائصها المتميزة ـ أن تجذب جمهوراً ذا أصول وتوجهات مختلفة، أثناء زمن العرض، وهو جمهور ما كان ليحضر بذلك التنوع لسماع خطبة أو محاضرة سياسية. فالسينما تظهر إذن كحجة لها فعاليتها في جمع الناس، إضافة الى المضمون الايديولوجي الذي تحمله وتوجهه بالتالي.

السينما الثالثة

Le troisième cinéma

إن قدرة الصور السينمائية على التركيب والاختراق، والامكانية التي توفرها الوثيقة الحية عن واقع عار، والقوة المتوفرة لدى الوسائل السمعية البصرية للتفسير، كل ذلك يجعل السينما متجاوزة لأي نوع آخر من أنواع التواصل. ويبدو من غير الضروري القول بأن الأعمال التي تتمكن من استغلال الصورة بشكل ذكي، وتحديد تصورات ولغة وبنية نابعة من السرد السمعي البصري، تحرز على نتائج فعّالة في مجال تسييس وتعبئة الأطر، وكذلك على مستوى الجماهير حينما يكون ذلك ممكنا. إن الطلبة الذين نزلوا إلى شارع 18 يونيو بمونتفيديو Monte video، ووضعوا المتاريس إثر عرض فيلم ماريو هانلدر Marion Handler «أنا أحب الطلبة» Me gustan los estudiantes وأولئك الذين تظاهروا في ميريدا Merida وكاركاس Carcas وأنشدوا «الأممية» إثر عرض فيلم «ساعة نيران الجمر»، والالحاح المتنامي على أعمال مثل أفلام سانتياغو ألفاريت Santiago Alvarez [15] والأفلام الوثائقية الكوبية، والنقاشات والاجتماعات التي تتم بعد العرض السرّي أو شبه السرّي لأفلام السينما الثالثة، كل ذلك مكن من فتح طريق ملتوية وصعبة أصبحت تتبعها الآن منظمات جماهيرية في المجتمعات الاستهلاكية مثل: ciné giornali liberi بإيطاليا، والاتجاه الوثائقي لـ Zenga Kuren باليابان، الخ.

وللمرة الأولى في أمريكا اللاتينية تظهر منظمات مستعدة لاستخدام السينما من أجل أهداف سياسية وثقافية. ففي التشيلي يمد الحزب الاشتراكي أطره بمواد سينمائية ثورية، مصدرا توجيهاته في هذا الاطار. وفي الأرجنتين تعرب جماعات ثورية بيرونية Peronistes وغير بيرونية عن اهتمامها بهذا المجال. ومن جهته فإن الأوسبال O.S.P.A.A.L [16] يساهم في إنتاج وتوزيع أفلام تخدم النضال المناهض للامبريالية. وهكذا، فإن المنظمات الثورية قد أحست بضرورة الحاجة إلى أطر يعرفون كيفية استخدام الكاميرا ومُسجل الصوت وآلة العرض بأكبر قدر من الفعالية. لذا فإن النضال من أجل انتزاع السلطة من العدو، في إطار عمل جماعي، يمكن أن يشكل أرضية

لقطة من شريط «أبناء فييرو» لسولاناس

لالتقاء الطلائع السياسية بالطلائع الفنية، وأن يزيد تبادل الخبرات فيما بينهما غنى وعمقاً.

إزالة الهالة السحرية للسينما

Effacer l'aura magique de cinéma

لقد كانت بعض المظاهر التي شكلت عائقا وحتى وقت قريب أمام استخدام السينما كأداة ثورية، تتمثل في نقص المعدات، والصعوبات التقنية، والتخصص الذي تتطلبه بالضرورة كل مرحلة من مراحل العمل وكذلك التكاليف المرتفعة إلى غير ذلك. إلا أن التقدم الذي تم إحرازه في كل ميدان من هاته الميادين، مثل تسهيل استعمال الكاميرا ومسجلات الصوت، والتحسينات التي تمت في مجال الأشرطة، حيث أصبحت لدينا أشرطة ذات حساسية عالية، يمكنها أن تلتقط الصورة دونما حاجة إلى إضاءة خاصة، وأساليب الاضاءة الأوتوماتيكية كذلك، والتقدم الحاصل في المجال السمعي البصري، أضف إلى ذلك انتشار هاته المعارف في مجالات واسعة الانتشار ومتخصصة، بل وحتى بعض المجالات غير المتخصصة. كل هذا سيساهم في إزالة كل غموض عن العمل السينمائي، كما سيزيل تلك الهالة الشبه سحرية التي جعلت السينما تبدو وكأنها وقف على «الفنانين» و«العباقرة» و«المحظوظين» دون غيرهم. والحل أن السينما غدت أكثر فأكثر في متناول طبقات متزايدة العدد، وتعتبر تجربة كريس ماركر بفرنسا ذات أهمية كبرى، حيث زوّد مجموعة من العمال بكاميرات بعد أن دربهم على كيفية استخدامها، وكان الهدف من تلك التجربة هو جعل العامل يصور نمط نظرته للعالم كما لو كان يقوم بكتابة هذه النظرة. وقد فتحت هاته التجربة بالنسبة للسينما، آفاق غير معروفة من قبل، وعلى الخصوص، فقد تم إبراز تصور جديد للعمل السينمائي ولمعنى الفن في عصرنا.

طرزان أم لومومبا ؟

Tarzan ou Lumumba

إن الامبريالية والرأسمالية سواء في المجتمع الاستهلاكي أو في البلد الخاضع للاستعمار الجديد، تقومان بتغطية كل الأشياء خلف حجاب من الصور والمظاهر. ذلك أن الصورة المهتمة بالواقع تعتبر أهم من الواقع نفسه. فعالم الصور هو عالم يسكنه الخيال والأشباح حيث البشاعة تأخذ وجه الجمال، والجميل يصبح مشوهاً. فمن جهة هناك الخيال، ذلك العالم البرجوازي المُتخيَّل الذي تشع منه الرفاهية ويشع التوازن والمنطق الصحيح والنظام والفعالية وإمكانية «أن يصبح المرء شيئا ذا قيمة وشأن». ومن جهة أخرى هناك الأشباح التي نمثلها نحن الكسالى، اللامبالون، المتخلفون والمشاغبون.

إن الانسان الخاضع للاستعمار الجديد، يصبح، حينما يقبل بوضعيته، إما خائنا في خدمة المستعمر أو كانغادين Gangga Din أو عم توم Oncle Tom » [17] متنكرا لطبقته ولبني جنسه، أو بليدا يدعو تعاطفه مع العدو إلى الضحك.

لكن حينما يرفض هذا الانسان وضعية الاضطهاد، فإنه يعتبر ـ بالنسبة للاستعمار ـ كائنا حاد المزاج، متوحشاً وآكلا للأطفال.

إن الثوري بالنسبة للنظام القائم ولأولئك الذين يفتقدون النوم لخوفهم من الجياع، هو عبارة عن مجرم، قاطع طريق ومُغتصِب وبالتالي فإن أول معركة تجري ضده لا تتم على الصعيد السياسي بل في إطار القوانين البوليسية.

وهكذا فكلما ازداد تعرض الانسان للاستغلال، كلما اعتُبر عديم الأهمية، وكلما قاوم كلما تم وضعه في مصاف الوحوش. ويمكننا تلمس ذلك في شريط: «وداعا افريقيا» الذي أنجزه الفاشيستي جاكوبيتي Jacopetti ، فالمتوحشون الأفارقة ـ حسب منظوره ـ هم عبارة عن حيوانات دموية ومدمّرة، قد تصبح عرضة لفوضى مُنفرة بمجرد غياب الانسان الأبيض. لكن طرزان قد مات وحلّ محلّه أناس من طراز لومومبا Lumumba ولوبيمكولا Lobemgola ونكومو Nkomo ومادزمبموطو Madzimbamoto ، وهذا أمر لا يمكن للاستعمار الجديد أن يقبله. لقد حلت الأشباح محل الخيال، وعلى الانسان إذن أن يصبح كائنا معرضاً للموت حتى يستطيع جاكوبيتي أن يصور إعدامه بشكل ملائم.

أنا أصنع الثورة إذن أنا موجود. تلك هي نقطة الانطلاق نحو اختفاء الخيال والأشباح، وتركهما المكان للانسان الحي. وإن سينما الثورة هي في نفس الوقت سينما هدم وبناء: تدمير الصورة التي صنعها الاستعمار الجديد لنفسه ولنا، وبناء واقع نابض وحي، يعيد للحقيقة معناها في شتى تعبيراتها. كما أن إعادة الأمور إلى نصابها وإعطائها معناها الحقيقي هو عبارة عن عمل هدام بشكل كبير سواء في إطار وضعية الاستعمار الجديد أو ضمن وضعية المجتمعات الاستهلاكية. وفي هاته الأخيرة، يبدو أن الالتباس البين، وشبه الموضوعية التي يتحلّى بها الاعلام في الصحافة المكتوبة والأدب، الخ.. والحرية النسبية التي تتوفر عليها المنظمات الشعبية في إيصال أخبارها

بنفسها، لا يكتسي كل ذلك، أية أهمية تذكر، بل يصبح أداة للتقييد حينما يتعلق الأمر بالراديو والتلفزيون باعتبارهما أكثر الوسائل الاعلامية خطورة، وهما اللذان يقوم النظام القائم باحتكارهما وتسخيرهما لمصالحه. ولعل أحداث ماي في فرنسا سنة 1968 خير دليل على ما أكدناه.

السينما الوثائقية والسينما الثورية

Cinéma documentaire et cinéma revolutionnaire

في عالم يهيمن عليه اللاواقعي، يتم الدفع بالتعبير الفني نحو الوهم والمُتخيّل والرمز والعلامات والاشارات المنسابة بين السطور. وهكذا ينفصل الفن عن الوقائع الملموسة التي تعتبر اتهاما للاستعمار الجديد، ويتقوقع حول ذاته، ويتبختر في عالم من المجرّدات والأشباح، أي أنه يضع نفسه خارج الزمن والتاريخ.

إن بإمكان هذا التعبير الفني أن يذكر الفيتنام أو أمريكا اللاتينية. لكنه يظل بعيدا عنهما، فحيث يفقد الفن فعاليته وإمكانياته، يصبح غير مسيَّس، من جهة أخرى، والسينما المسماة بالوثائقية ـ مع أخذنا بالمفهوم الواسع لهذه الكلمة، وهو مفهوم يتأرجح بين المعنى الديداكتيكي (التعليمي) وبين إعادة بناء الواقعة أو الحادثة التاريخية ـ تشكل على الأرجح الأساس الذي يجب أن تنطلق منه السينما الثورية. فكل صورة توثق، وتشهد وترفض وتعمق حقيقة وضعية ما، هي أكثر من مجرد صورة سينمائية أو واقعة فنية، إنها تصبح شيئا لا يقدر النظام القائم على هضمه. وإن الشهادة على حقيقة وطنية، هي أيضا أداة مهمة للحوار وللمعرفة على الصعيد العالمي، إذ لا يمكن لأي شكل من أشكال النضال الأممي أن ينجح ما لم يكن هناك تبادل للتجارب بين الشعوب، وما لم يتم التخلص نهائيا وعلى كل الأصعدة، عالمية وقارية ووطنية، من التجزئة التي تجهد الامبريالية في تثبيتها.

ولن تكون هناك إمكانية للوصول إلى حقيقة واقع ما، إذا لم يتم القيام بفعل يُغير ذلك الواقع عبر مختلف أشكال وجبهات النضال. وإن قولة ماركس: «لا يكفي أن نفسر العالم بل المطلوب هو تغييره» [18]، تستحق منا أن نكررها في كل لحظة.

سينما دفاعية أم ديالكتيكية؟

Cinéma apologétique ou dialéctique?

انطلاقا من هذا الموقف، يبقى على السينمائي أن يكتشف لغته الخاصة التي سوف تنبع من تصوره النضالي المؤمن بالتغيير، ومن خاصية الموضوع الذي سيتطرق إليه. وهنا تنبغي الاشارة إلى وجود مواقف دوغمائية وقديمة لدى بعض الأطر، وتتمثل في مطالبة السينمائي أو الفنان بتقديم نظرة تبريرية للواقع، تعكس الشكل الذي تتمنى هذه الأطر أن يكون عليه ذاك الواقع، وليس حقيقة هذا الأخير. وقد أدت هاته المواقف، التي تخفي في العمق انعدام الثقة فيما توفره إمكانيات الواقع نفسه، الى استخدام اللغة السينمائية كتعبير مثالي عن واقعة ما، وإلى إزالة تناقضات الواقع العميقة، وخصوبته الديالكتيكية التي بدونها سيفقد الفيلم جماله وفعاليته. هذا، وإن واقع الصيرورة الثورية في العالم أجمع، ورغم جوانبه الغامضة والسلبية، يتضمن خطاً سائداً، وتركيباً غنيا ومثيرا بشكل لا يسمح فيه بوضع تصور عنه، عبر نظريات فئوية أو متحيزة. كما أن السينما الهجائية أو التعليمية أو التقريرية أو الشاهدة أو كل شكل نضالي للتعبير، يظل صحيحاً، وسيكون من العبث وضع معايير جمالية محددة للعمل.

فالمهم هو الانفتاح على الشعب وتقديم كل ما هو أفضل إليه، وكما قال تشي غيفارا «يجب احترام الشعب بإعطائه كل ما هو جيد». وسيكون من الأحسن ـ وأمام الرغبةالكامنة لدى الفنان الثوري في تخفيض مستوى البحث واللغة إلى شكل من الشعبوية الجديدة Néo-populisme ـ أخذ المعطيات السالفة بعين الاعتبار، لأن الجماهير لا يمكن أن تتحرر بسهولة من الآثار التي تركتها فيها الامبريالية.

وإن الفعالية التي حققتها أفضل أعمال السينما المناضلة، تؤكد على أن الشرائح الاجتماعية التي تعتبر متخلفة، قادرة على إدراك المعنى الدقيق لمجموعة مترابطة من الصور، وإدراك مفعول التوليف (المونتاج) وكذلك أية محاولة لغوية تخدم فكرة واضحة. ومن جهة أخرى فإن السينما الثورية ليست بالأساس تلك التي تصور أو توثّق أو تظهر وضعية ما بشكل حيادي، ولكنها

سينما تؤثر في تلك الوضعية عن طريق التحريض والتصحيح، أي أنها تقوم بعملية الاكتشاف عبر التغيير. هذا وإن الاختلافات الموجودة بين فعاليات التحرير تؤدي إلى استحالة تحديد قواعد ومعايير عالمية، ذلك أن سينما لا تصل في مجتمع استهلاكي إلى مستوى الواقع الذي تتحرك في إطاره، قد تلعب دوراً محرّضاً في بلد خاضع للاستعمار الجديد، كما أنه ليس من الضروري أن تلعب سينما ثورية في وضعية الاستعمار الجديد، نفس الدور في حالة إذا ما تمّ نقلها بصورة آلية إلى المتروبولات.

العمل الفني الكامل
L'œuvre d'art parfaite

إن التدريب على استعمال السلاح يمكن أن يكون عملا ثورياً حينما توجد، بشكل ضمني أو صريح، شرائح اجتماعية مستعدة لأن تناضل من أجل السلطة. لكنه لا يعود ثوريا حينما تكون الجماهير غير واعية بأوضاع استغلالها أو عندما تكون قد تعلمت استعمال السلاح من قبل. وهكذا فإن السينما التي تتمسك بفضح آثار السياسة الاستعمارية الجديدة، تقع في فخ اللعبة الاصلاحية عندما يكون الوعي الجماهيري قد سبق وأن تعرف على هذه الآثار. فالعمل الثوري في هاته الحالة يتمثل في البحث عن الأسباب واستكشاف طريقة التنظيم والتسليح الهادفة إلى إحداث التغيير. وعلى سبيل المثال فإن الامبريالية باستطاعتها أن تَرْعَى الآن أفلاما تهدف إلى مكافحة الأمية، إلا أن مثل هاته الأفلام تلائم المصالح الامبريالية راهنا. وعلى العكس من ذلك، فإن إنتاج أفلام كهاته في كوبا بعد انتصار الثورة يعتبر عملا ثوريا لا لبس فيه، إذ أن هاته الأفلام، ورغم أنها انطلقت من واقع تعليم القراءة والكتابة، إلا أن هدفها يختلف بشكل تام عن هدف الامبريالية: ففي عملية محو الأمية يتم تدريب الشعب بغية تحريره وليس من أجل إخضاعه.

لقد عمل نموذج العمل الفني الكامل، للفيلم المتكامل والمُنجَز وفق القواعد التي تفرضها الثقافة البرجوازية ومنظروها ونقادها، على تثبيط همة السينمائي في البلدان التابعة، خصوصا عندما يحاول هذا السينمائي أن ينجز نماذج مماثلة ضمن واقع لا يوفر لا الثقافة ولا التقنية ولا العناصر الأولية لتحقيق مثل تلك النماذج. من جانب آخر، نرى أن ثقافة المتروبول قد احتفظت بأسرارها القديمة العهد، والتي ساهمت في ميلاد نماذجها. وحينما يقوم الفنان من البلد التابع بنقل هاته النماذج إلى الواقع الخاضع للاستعمار الجديد، فانه يعبر بعمق عن استيلابه، نظرا لأن هذا الفنان لا يستطيع أن يستوعب في بضع سنوات أسرار ثقافة ومجتمع تمت بلورتها خلال قرون وفي ظروف تاريخية مختلفة تماما.

وعلى العموم، فان محاولة تقليد أعمال سينمائية تم إنجازها في البلدان المهيمنة تبوء بالفشل، نظرا لوجود واقعين تاريخيين لا رابطة بينهما. وهكذا فإن هاته المحاولة الغير الناجحة تؤدي إلى شعور بالنقص والاحباط.

والملاحظ أن هاته المشاعر ترجع الى الخوف من المجازفة عبر دروب جديدة تماماً، وهي مجازفة تؤدي الى النفي الكامل «لسينما الآخرين». فهناك خوف من الاعتراف بخصائص وحدود وضعية التبعية. وهذا الاعتراف سيؤدي الى اكتشاف الامكانيات الكامنة داخل هاته الوضعية وبالتالي الى إيجاد أشكال وصيغ أصيلة لتجاوز هاته الأخيرة.

النظرية والنقد والتجريب
Théorie, critique et experimentation

إن وجود سينما ثورية لا يمكن أن يقوم بدون الممارسة المتواصلة والمُمنهَجة، وكذلك بدون البحث والتجريب. وإن السينمائي الجديد سيكون مرغما على المجازفة في المجهول، وعلى القفز في الفراغ أحياناً، معرضاً نفسه للفشل، مثله في ذلك مثل رجل حرب العصابات الذي يشق طريقه في الغابة مستعينا بسلاحه الأبيض. في هذا الاطار الذي يتميز بالتموضع على هامش ما هو معروف، والتحرك وسط الأخطار الدائمة، تتجلى إمكانية اكتشاف إبداع أشكال وبنيات سينمائية جديدة تهدف إلى طرح تصور أكثر عمقاً حول واقعنا.

إن عصرنا هو عصر فرضيات غير منتظمة وعنيفة يتم إنجازها بالكاميرا في يد والحجر في اليد الأخرى. وهي فرضيات لا يمكن تقييمها بالاستناد إلى قواعد النظرية والنقد التقليديين.

فمن خلال الممارسة والتجريب اللذان يزيلان كل استيلاب، تتولد أفكار من أجل نظرية ونقد سينمائيين هما من إبداعنا. «فالمعرفة تبدأ مع الممارسة، وإثر إحراز المعارف النظرية بواسطة الممارسة ينبغي العودة إلى الممارسة، مرة أخرى [19] وحينما ينخرط السينمائي الثوري في هاته الممارسة، فإنه يواجه عقبات كثيرة يجب أن يتغلب عليها، فهو يعاني من العزلة التي توفرها وسائل الترفية الموجودة بحوزة النظام القائم، ولكنهم يجدونها في الأخير صعبة المنال. إن هذا السينمائي سيتحول، وكما يقول غودار [20] من بطل للدراجات الى مجرد راكب دراجة مجهول - مثل راكب دراجة فيتنامي - منغمس في حرب فضيعة وطويلة الأمد. لكنه سيكتشف أيضا بأن هناك جمهوراً متقبلا، يعتبر أعماله وكأنها من إنجازاته هو - أي الجمهور - وبالتالي فانه يتماهى معها، ويبدي كل الاستعداد للدفاع عنها ورعايتها أكثر مما قد يدافع عن أي بطل للدراجات في العالم.

هل الكاميرا بندقية؟
La camera : un fusil?

في هذه الحرب الطويلة حيث تعتبر الكاميرا بندقية، فإننا في الواقع ننخرط

ضمن نشاط غواري Guerilla ، لهذا فإن عمل جماعة السينما الغوارية Ciné-guérilla ، يجب أن يخضع لقواعد انضباط صارمة، سواء بالنسبة لمناهج العمل أو بالنسبة لأمن العاملين.

فحرب العصابات لا يمكن أن تتقوى اذا لم تعمل بمفهوم الأطر والبنيات العسكرية. وهذا حال جماعة السينما الثورية أيضا. وإن هاته الجماعة موجودة، فهي إذن مجموع متكامل من المسؤوليات، وتركيب لمختلف الامكانيات وذلك بالقدر الذي تعمل فيه بانسجام مع قيادة تقوم بمَرْكَزَة تخطيط العمل، كما تحافظ على استمراريته. وتُظهر التجربة بأنه ليس من السهل الحفاظ على انسجام جماعة ما حينما تخضع لضربات النظام القائم ولسلسلة المتواطئين معه المتسترين أحياناً تحت شعار «التقدمية». كما تبدو الصعوبة حينما لا يكون هناك حافز خارجي مباشر وساطع، وحينما يضطر أفراد الجماعة الى تحمل متاعب وتوترات عمل يتم إنجازه وتوزيعه بطريقة سرية. وغالبا ما يتنصّل الكثيرون من مسؤولياتهم، إما لأنهم لا يشعرون بقيمتها، وإما لأنهم يطالبون بقيمة لا توفرها سوى سينما النظام القائم، ولا يمكن أن توجد ضمن السينما السرية. هذا وإن ولادة الصراعات الداخلية واقع قائم في أية جماعة سواء كانت مهيأة إيديولوجياً أم لا. وفي بعض الاحيان، فإن عدم الوعي بهذه الصراعات الداخلية على الصعيد النفسي والمزاجي، الخ... والافتقار إلى النضج لمواجهة مشاكل العلاقات، كل ذلك يؤدي إلى تعارضات وصراعات تفرز مواجهات فعلية، تتجاوز بدورها إطار الاختلافات الايديولوجية أو الأهداف المُتوخى تحقيقها.

ولهذا، فإن الوعي بمشاكل العلاقات وتحديد المهام وتحمل المسؤولية بالتزام، وتلك هي المهمة النضالية الفعالة، فالسينما الغوارية تُبلتر السينمائي وتحطم الارستقراطية الفكرية التي تمنحها البرجوازية لأتباعها. وباختصار، فانها ذات توجه ديمقراطي، بما أن روابط السينمائي بالواقع تؤدي الى ادماجه بالشعب أكثر. في هذا الاطار، فإن شرائح طليعية تساهم إلى جانب الجماهير في إنجاز العمل السينمائي حينما تدرك بأنه امتداد لنضالها اليومي. ولقد بين شريط «ساعة نيران الجمر» - وهو من إنجاز كاتبي هذه السطور - الكيفية التي يمكن بها إنجاح فيلم رغم الظروف المناوئة، وذلك حينما يتوفر دعم المناضلين والاطارات الشعبية.

إن السينمائي الثوري يعمل انطلاقا من تصور جديد كليا لدور المخرج وعمل الجماعة والأدوات والتفاصيل الخاصة بالشريط. فهو - قبل كل شيء - يمول نفسه بنفسه من أجل انتاج أفلامه، ويوفر التجهيز على مختلف الأصعدة ويتدرب على استخدام مختلف التقنيات. ولعل أثمن ما يمكله يتمثل في أدوات عمله باعتبارها ضرورية لكسب التواصل مع الناس. فالكاميرا هي عبارة عن أداة لقلع الصورة-الذخيرة Arracheuse d'ima-ges-munition بدون كلل، وجهاز العرض هو عبارة عن سلاح.

فبإمكانه إطلاق 24 صورة في الثانية. لهذا ينبغي على كل عضو في الجماعة أن تكون له دراية ولو عامة بالآلات المستعملة، إذ عليه أن يكون مستعدا لتعويض الآخرين في أية مرحلة من مراحل الاخراج. وبذلك يتم القضاء - وينبغي أن يتحقق هذا الأمر - على أسطورة التقنيين الذين لا يعوضون. كما ينبغي أن تُعير الجماعة اهتماما كبيرا للتفاصيل الصغيرة في عملية الاخراج، وللاجراءات الأمنية المحيطة بهاته العملية. ويمكن لأدنى تهاون، قد لا يكون له أي تأثير على مسار السينما التقليدية أن يهدم عملا تطلب إنجازه أسابيع وشهورا، بالنسبة للسينما الغوارية.

وكما هو الأمر في حرب العصابات، فإن أي فشل في السينما الغوارية قد يعني خسارة العمل بأكمله أو تغييراً لكل الخطط المتعلقة به «ففي حرب العصابات يبدو مفهوم الفشل حاضرا ألف مرة، أما الانتصار فيبدو أسطورة لا يحلم بها سوى الثوري» [21]. إذن يجب أن تتوفر القدرة على الاهتمام بالتفاصيل، وكذلك النظام والسرعة، وخصوصا الاستعداد للتغلب على الضعف والراحة والعادات القديمة ومناخ الحياة شبه العادي الذي تختفي وراءه الحرب اليومية.

فكل فيلم هو عبارة عن عملية مختلفة أي إنجاز مختلف يتطلب تغييرات في المناهج من أجل تضليل العدو وعدم تنبيهه خصوصا وأن مختبرات التحضير مازالت بين يديه. وإن نجاح العمل السينمائي يرتكز إلى حد كبير على قدرة الجماعة في أن تظل صامتة وعلى استمرارية حذرها، وهو موقف صعب التحقيق في وضع يبدو ظاهريا وكأن لا شيء يحدث، وحيث يكون السينمائي متعودا على أن يعلن عن كل ما يفعله، لأن ذلك يعتبر - ومن منطلق التقييم البرجوازي - أساس الشهرة والترقي.

إن شعار «اليقظة الدائمة، والحركة الدائمة» هو أمر لازم بالنسبة للسينما الغوارية. إذ يجب الظهور بمظهر من يعمل في مشاريع متعددة، كما يجب القيام بتجزئة المواد التي تكون قيد الانجاز واستخدام مساعدين عديدين، ومزج مادة العمل بعناصر

أخرى وتركيبها ثم تفكيكها، وإثارة البلبلة، والعمل على محو كل التأثيرات وكل الآثار التي قد تبدو سلبية. إن كل ذلك يبقى ضروريا مادامت الجماعة لا تمتلك مختبرات - ولو بدائية - لتحضير الأفلام، ومادامت جل الامكانيات متوفرة في المختبرات التقليدية.

هذا وإن التعاون على مستوى الجماعات من بلدان مختلفة قد يكون ضمانة لاكمال عمل ما، أو إنجاز مراحل من هذا العمل إذا ما كان يتعذر إكماله في البلد الأصلي، بالاضافة إلى ذلك، هناك حاجة ضرورية إلى مركز استقبال لمواد الأرشيف التي يمكن أن تستخدمها جماعات مختلفة، وإلى فتح آفاق التعاون على المستوى القاري وحتى العالمي من أجل استمرارية العمل في كل البلدان. ويمكن أن يتجلى ذلك في لقاءات دورية - إقليمية كانت أم أممية - من أجل تبادل التجارب والمساهمة في التخطيط لاعمال مشتركة إلخ . . .

طليعة سياسية وفنية

Avant-garde politique et artistique

إن السينمائي الثوري ومجموعات العمل سيكونون في المراحل الأولى، هم المنتجين الوحيدين لأعمالهم، إذ سيكون عليهم تحمل أكبر مسؤولية فيما يخص الحصول على الامكانيات الاقتصادية التي قد تسهل استمرارية عملهم. وفي هذا المجال لا تمتلك السينما الغوارية تجربة كافية تسمح لها بوضع قواعد محددة. فالتجارب الموجودة لم تؤكد سوى على شيء واحد وهو القدرة على الاستفادة من الظروف الخاصة لكل بلد. لكن، ومهما كانت الظروف، فإنه لا يمكن إنجاز فيلم بدون دراسة مسبقة للجمهور المتقبل وبالتالي بدون تصور خطة لاسترجاع والأموال التي تم توظيفها في الفيلم. وهنا تطرح من جديد الحاجة إلى علاقة وثيقة بين الطلائع الفنية والطلائع السياسية، لأن هذه العلاقة مفيدة لكل دراسة مشتركة لأشكال الانتاج والتوزيع واستمرارية العمل. وإن توزيع السينما الغوارية لا يمكن أن يخضع إلا لآليات التوزيع التي توفرها التنظيمات الثورية، ومن بين هاته الآليات تلك التي يبتكرها ويكتشفها السينمائي نفسه. فكل من الانتاج والتوزيع و الامكانيات الاقتصادية المحدودة، يجب أن ينتمي إلى استراتيجية واحدة، ولسوف يؤدي حل المشاكل المرتبطة بهاته المجالات إلى تشجيع آخرين كي ينجزوا سينما غوارية، وهم بانضمامهم إليها سيقوون من شوكتها.

أشكال جديدة للتوزيع

Des formes nouvelles de diffusion

إن توزيع هذا النوع من السينما في أمريكا اللاتينية مازال في بداياته الأولى، في حين أن ردود فعل النظام القمعية تجاه هاته السينما أصبحت حقيقة مقننة. ويكفي أن نرى التدخلات التي قام بها النظام الأرجنتيني لمنع عرض بعض الأفلام وقانون القمع السينمائي الصادر مؤخرا والمتيز بطابعه الفاشي الواضح، ونفس الشيء يلاحظ في البرازيل حيث تتزايد القيود يوما بعد يوم على الرفاق الأكثر نضالية في إطار «السينما الجديدة». أما في فنزويلا، فإن منع وسحب تأشيرة شريط «ساعة نيران الجمر» أصبح واقعة معروفة. وباختصار، فإن الرقابة في القارة بأجمعها تقريبا، تمنع كل إمكانية لتوزيع الأفلام، فإن أية محاولة لايجاد أشكال جديدة للتوزيع، سيكون مآلها الفشل. لكن - ولحسن الحظ - فإن كلا من الأفلام والجمهور متواجدان حالياً في أمريكا اللاتينية.

وقد فتح ظهور مثل هاته الأفلام، المجال لعرضها بطرق خاصة في بعض البلدان. ففي الأرجنتين تتم العروض في شقق ومنازل وبحضور جمهور لا يتعدى 25 شخصا. أما في التشيلي فتعرض الأفلام في بعض الكنائس وفي الجامعات والمراكز الثقافية - التي يتضاءل عددها باستمرار - وفي حالة الأورغواي، فقد تمت العروض في أكبر قاعة للسينما بمونتيفيديو وأمام 2500 متفرج يملؤون القاعة ويجعلون من كل عرض تظاهرة حماسية مناهضة للامبريالية. [22] لكن الآفاق المستقبلية على مستوى القارة لا تدع مجالا للشك في أن استمرارية السينما الثورية ستقوم على بنيات تحتية سرية بشكل دقيق.

أخطاء وإخفاقات

Des erreurs et des échecs

إن الممارسة تتضمن الأخطاء والاخفاقات. وهكذا فقد أدى نجاح العروض الأولى ببعض الرفاق، ونظرا لعدم تعرضهم للعقاب، إلى التخفيف من إجراءاتهم الأمنية. [23] في حين أن رفاقا آخرين، ونظرا للمبالغة في الحذر أو ربما لخوفهم، قد قلصوا من عدد جمهورهم إلى درجة أن عملية التوزيع كانت تنحصر في دائرة الأصدقاء. والواقع أن التجربة الخاصة لكل بلد، هي وحدها القادرة على إظهار أفضل الوسائل التي ليست منطبقة بالضرورة على كل الحالات. هذا ويمكن في بعض الأماكن تثبت بنيات تحتية مرتبطة بتنظيمات سياسية وطلابية وعمالية إلخ . . أما في أماكن أخرى

فيجب طبع وبيع نسخ متعددة إلى تنظيمات تتولى بنفسها الحصول على الأموال اللازمة لتغطية ثمن النسخة - أي الثمن الصافي مع ربح بسيط. وتبدو هاته الطريقة في العمل - حيثما كان ذلك ممكنا - هي الأكثر مردودية، لأنها تسمح بلا مركزية التوزيع مع خلق شروط صموده، كما تسمح بتوزيع سهل على المستوى الوطني وتجعل من الممكن استخدام الفيلم استخداما سياسيا بشكل عميق، وتمكن من استرجاع الأموال المستمرة في إنجاز الفيلم، وذلك لبيع أكبر عدد من النسخ.

صحيح أن التنظيمات في بعض البلدان لا تكون على وعي بأهمية مثل هذا العمل، وحتى لو كانت واعية، فإنها لا تتوفر على الامكانيات الملائمة لكي تقوم بواجبها في هذا الاطار. وفي مثل هذه الحالات يمكن استخدام طرق أخرى، فعلى سبيل المثال يمكن تسليم النسخ لمنظمي العروض الذين يساهمون بقدر مالي يشكل نسبة مائوية محددة متناسبة مع المدخول الذي تدره هاته العروض.

أما الهدف الأمثل الذي ينبغي التوصل إليه فهو إنتاج سينما غوارية بواسطة أموال تتم مصادرتها من البرجوازية، أي أن هاته الأخيرة هي التي ستؤدي الثمن الذي ليس في التحليل الأخير سوى فائض القيمة المنتزع من الشعب. ولكن طالما بقي هذا الطموح بعيد المدى بشكل أو بآخر، فإن الامكانيات المتوفرة لدى السينما الثورية من أجل استرجاع تكاليف الانتاج والتوزيع، هي إلى حد ما، شبيهة بإمكانيات السينما التقليدية، إذ أن على كل متفرج أن يدفع مبلغا معادلا لما يدفعه لأفلام النظام القائم. فتمويل وإعانة وتجهيز ومساندة السينما الثورية، عبارة عن مسؤوليات سياسية أمام المناضلين والتنظيمات الثورية. فمن الممكن صناعة فيلم، لكن إذا لم يسمح توزيعه باسترجاع تكلفة إنتاجه، فسيصبح من المتعذر إنجاز فيلم ثان وإن شبكات أفلام 16 ملم الموجودة بأوربا - ومنها 20 ألف مركز. بالسويد، و30 ألفا بفرنسا إلخ - ليست أفضل نموذج بالنسبة للبلدان الخاضعة للاستعمار الجديد، ومع ذلك فإنها تظل إمكانية ينبغي الاستفادة منها من أجل تحصيل الأموال، خصوصا في ظرف تستطيع فيه هذه الشبكات أن تلعب دورا هاما في الدعاية لنضالات العالم الثالث التي تزداد صلتها بالنضالات المتنامية في المتروبولات. إن شريطا عن حرب العصابات الفنزويلية يمكن أن يقول للجمهور الأوربي أكثر مما تستطيع 20 كراسة توضيحية قوله. ونفس الشيء يصح عندنا بالنسبة لشريط حول أحداث ماي بفرنسا أو شريط عن أوضاع الطلبة بجامعة بيركلي بالولايات المتحدة الأمريكية.

سينما جماهيرية

Un cinéma de masse

هل ندعو إلى أممية السينما الغوارية؟ ألا نرى نوعا من الأممية الجديدة ينبثق من خلال نضالات العالم الثالث والأوسبال - منظمة تضامن شعوب آسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية - والطلائع الثورية في المجتمعات الاستهلاكية؟.

إن السينما الغوارية في هاته المرحلة، ورغم كونها مقتصرة على شرائح محدودة من السكان، هي سينما الجماهير الوحيدة والممكنة اليوم، لأنها الوحيدة المعبرة عن مصالح وطموحات وآفاق الأغلبية الساحقة من الشعب. وإن كل عمل هام للسينما الثورية يشكل صراحة أو ضمنا حدثا وطنيا وجماهيريا. وهاته السينما الجماهيرية التي ليس لها من هدف سوى التأثير في الجماهير، تفتح عند كل عرض - وكما هو الشأن بالنسبة لغارة عسكرية ثورية - مساحة محررة وإقليما متحررا من الاستعمار. ويمكن لهاته السينما أن تحول الاجتماع إلى مظاهرة سياسية باعتبار هاته الأخيرة وكما يؤكد فرانز فانون FRANZ Fanon «عملا طقوسيا، ومناسبة متميزة يتاح فيها للانسان بأن يستمع ويُسمع صوته».

إن على السينما المناضلة، وبالرغم من ظروف القمع المفروضة من طرف النظام القائم، أن تكون قادرة على الاستفادة من الامكانيات الجديدة التي تنفتح أمامها؟ فمحاولة التغلب على الاضطهاد الاستعماري الجديد، تستوجب اختراع أشكال للتواصل متنوعة، وتدشين إمكانيات جديدة بالتالي. ومن جانبنا، كنا نلجأ، قبل وأثناء إنجاز شريط «ساعة نيران الجمر»، إلى أساليب متنوعة لتوزيع الأفلام الثورية رغم قلتها في تلك المرحلة.

وعلى هذا الأساس، فإن كل عرض موجه للمناضلين والأطر الوسطى والمحرضين السياسيين والعمال والطلبة، يتحول وبدون قصد منا، إلى نوع من اجتماع موسع لخلية تحتل فيه الأشرطة حيزا لا بأس به إلى جانب قضايا هامة أخرى. وهكذا استطعنا وجه جديد للسينما يتمثل في مشاركة ذلك الذي كان حتى وقت قصير يعتبر مجرد متفرج. كما توصلنا إلى إدراك أن توزيع هذا النوع من السينما لن يكتسب معناه الحقيقي، إذا لم تكمله مساهمة الرفاق، وذلك بفتح نقاشحول القضايا التي يطرحها الفيلم [24].

فضاءات حرة

Des espaces libres

وقد اكتشفنا كذلك أن الرفيق الذي يحضر العرض، يكون على وعي بأنه

بفعله ذاك ينتهك قوانين النظام القائم، ويعرض سلامته الشخصية لقمع محتمل. فهذا الرفيق لم يعد مجرد متفرج بل العكس، فمنذ اللحظة التي قرر فيها الحضور والمشاركة في العرض، ومنذ اللحظة التي تحمل فيها مسؤوليته، وساهم بتجربته الحية في الاجتماع، فإنه أصبح ممثلا وبطلا أكثر فعالية من ممثلي الفيلم. فمثل هذا الشخص كان يبحث عن أشخاص آخرين ملتزمين مثله كي يلتزم بدوره تجاههم. وهكذا تراجع المتفرج ليفسح المجال أمام الممثل الذي كان يبحث عن نفسه من خلال بحثه عن الآخرين.

خارج هاته المساحة التي ساهمت الأفلام مؤقتا في تحررها، لا يمكن أن نجد سوى العزلة واللاتواصل والحذر والخوف، أما ضمن الفضاء المحرر فقد جعل الظرف من الجميع متعاونين في العمل المزمع إنجازه، مما جعل النقاشات تتم بصورة عفوية: ومع تواصل التجارب فإننا نضطر إلى إدخال عناصر جديدة أثناء العروض - مثلا إدخال تعديلات على مستوى الاخراج - وهاته العناصر تدعم القضايا المطروحة في الأفلام ومناخ العرض وتعبير المشاركين وكذلك الحوارات. ويمكن أن يتجلى ذلك في عدة أشكال في الموسيقى أو القصائد المسجلة أو في بعض النماذج من الفن التشكيلي أو الملصقات أو من خلال المنشط الذي يسير النقاش ويقوم بتقديم الفيلم، والرفاق الذين يأخذون الكلمة وبيدهم كأس من الخمرة والجعة. من خلال هاته المعطيات جميعا أدركنا بأننا نملك ثلاثة عناصر بالغة القيمة وهي:

- أولا: الرفيق المشارك والعنصر الممثل/ المحرض الذي يساهم في الاجتماعات.
- ثانيا: الفضاء الحر حيث يعبر الشخص عن همومه ويعرض مقترحاته ويصبح مسيسا متحررا.
- ثالثا: الشريط، الذي تتمثل أهميته في كونه ذريعة وقنبلة قابلة للتفجير.

سينما العمل
Un cinéma d'Action

لقد استنتجنا من هاته المعطيات بأن أي عمل سينمائي يمكن أن يكون فعالا، شريطة أن يعي السينمائي نفسه بأهميتها كمعطيات، وأن يكون مستعدا لاخضاع شكل عمله وبنيته ولغته وأهدافه إلى تلك التظاهرة وأولئك المتظاهرين المساهمين في العملية الابداعية...)

بهذه الطريقة وُلد الشكل الذي سميناه بالسينما التظاهرة (Cinéma manifestation) ، وسينما العمل، وهي أحد التجليات التي نعتقد بأنها تأخذ أهمية كبرى في تأكيد خط السينما الثالثة، وهذه السينما التي قمنا بإنجاز تجربتها الأولى، مازالت تتبع خطواتها الأولى مع الأجزاء الثانية والثالثة لشريط «ساعة نيران الجمر» - وقد سميناها «تظاهرة التحرير» وهي تتضمن أقساماً هامة، منها على الخصوص، «المقاومة» و«العنف والتحرير».

ولقد قلنا في بداية «تظاهرة التحرير» ما يلي: «أيها الرفاق، إن الأمر لا يتعلق بمجرّد عرض سينمائي أو فرجة، إنه بالدرجة الأولى تظاهرة، أي إظهار وحدة مناهضة للامبريالية. فلا مكان هنا إلا لأولئك الذين يتماهون مع هذا النضال، وبالمقابل لا مكان هنا للمتفرجين وللمتواطئين مع العدو، بل فقط للفاعلين والأبطال الذين يحاول هذا الفيلم أن يكون شاهداً على أعمالهم وأن يعمق مواقفهم. إن الفيلم هو ذريعة لفتح الحوار وللبحث عن الارادات، وهو مطالب بإيجادها، وإننا نقدم إليكم تقريراً كي تتم مناقشته بعد العرض». وأضفنا في مكان آخر من القسم الثاني: «إن النتائج التي قد تتوصلون إليها باعتباركم الفاعلين الواقعيين وأبطال هاته القصة، هي ذات أهمية كبيرة. وإن التجارب التي جمعناها، والنتائج التي استخلصناها تحمل قيمة نسبية، فهي ستكون ذات فائدة بمقدار ما تنفعكم أنتم الذين تجسدون حاضر ومستقبل التحرير. فالذي يهم على الخصوص هو العمل الذي يمكن أن ينبثق عن هاته النتائج، والوحدة التي تقوم على أساس هذه الوقائع. ولهذا السبب. فإن الفيلم يقف هنا كي تتمكنوا أنتم من إتمامه».

سينما غير مكتملة ومفتوحة
Un cinéma inachvé, ouvert

ومع السينما التظاهرة نصل الى سينما غير مكتملة ومفتوحة، سينما المعرفة بالأساس. وتتمثل الخطوة الأولى في عملية المعرفة، في الاحتكاك الأول مع أشياء العالم الخارجي، وهي مرحلة الاحساسات - وتجسّدها في الفيلم الطراوة الحيّة للصورة والصوت -

أما الخطوة الثانية، فهي تركيب للمعطيات التي ولدت الاحساسات ونظمتها وأنجزتها، أي مرحلة المفاهيم والأحكام والاستنتاجات - وتتجسّد في الفيلم من خلال المعلّق والروبورتاجات والتفسيرات والراوي الذي يسيّر العرض - التظاهرة Pro-jection-manifestation -

وأما الخطوة الثالثة، فهي مرحلة المعرفة. ومعلوم أن الدور الفعال للمعرفة لا يتجلى فقط في القفزة النشيطة من المعرفة العقلانية إلى مجال

الممارسة الثورية (. . .) الممارسة التي تتولى تغيير العالم، وتلك بصفة عامة هي النظرية المادية الجدلية المتعلقة بوحدة المعرفة والممارسة. [25] ـ وهذه المرحلة تتمثل في عرض الفيلم التظاهرة ومشاركة الرفاقد وفي ما ينتج من اقتراحات للعمل، وكذلك، في الأعمال نفسها التي تنجز فيما بعد.

ومن جهة أخرى، فإن كل عرض لفيلم تظاهرة، يفترض إخراجا متميزاً، نظرا لكون المساحة التي يُنجز في إطارها، والامكانيات التي تساهم في تشكيله ـ هنا الممثلون المشاركون Ac-teurs - participants ـ والزمن التاريخي الذي يتم فيه هذا العرض، كل ذلك خاضع للتغير المستمر.

وهذا معناه أن نتيجة كل عرض سوف تعتمد على من ينظمه ومن يشارك فيه، كما ستعتمد على المكان والزمان الذي يتم فيه العرض، حيث تكون إمكانية تقديم التنويعات والاضافات والتعديلات غير محدودة. وهكذا فإن عرض فيلم تظاهرة يعبر دائما بطريقة أو بأخرى عن الظرف التاريخي الذي أنجز في إطاره، وإن آفاق هذه التظاهرة لا تُستنفذ مع النضال من أجل السلطة، بل يمكن أن تستمر بعد الاستيلاء على هاته الأخيرة من أجل تعزيز مكانة الثورة.

أنواع لا متناهية

Une infinité de genres

إن إنسان السينما الثالثة، سواء تعلق الأمر بالسينما الغوارية أو السينما التظاهرة، ومع كل ما تتضمنه من أنواع لا متناهية ـ كالسينما الرسالة والسينما القصيدة والسينما الدراسة، والسينما المقالة والسينما الإخبار الخ. . . ـ سيُعارض السينما الصناعية بسينما حِرفية، والسينما التخيلية بسينما علمية، وسينما الشخصيات بسينما الموضوعات، كما سيُعارض سينما الأفراد بسينما الجماهير، وسينما المؤلف بسينما الجماعة، وسينما التضليل الاستعماري الجديد بسينما إخبارية، وسينما الهروب بسينما تقول الحقيقة، وسيواجه السينما السلبية بسينما عدوانية، والسينما المؤسساتية بسينما غوارية، وسينما الفرجة بسينما تظاهرة باعتبارها سينما العمل، وسيقابل سينما الهدم بسينما الهدم والبناء في نفس الوقت. وفي مواجهة السينما التي تم إنجازها من أجل الانسان القديم سيصنع سينما تلائم الانسان الجديد الذي يمكن لأي واحد منا أن يُجسده.

إن تحرير السينمائي من جهة، وتحرير السينما من جهة أخرى، يشكلان وقائع متتابعة، باعتبار كل واحدة من هاتين العمليتين، تساهم في التحرر الجماعي من الاستعمار. وإن المعركة تبدأ من الخارج ضد العدو الذي يهاجمنا، ولكنها تجري أيضاً بالداخل ضد أفكار ونماذج العدو الموجودة في كل واحد منا. إذن فنحن أمام عمليتين وهما الهدم والبناء. فالعملية التحريرية تُظهر عبر ممارستها أكثر الحوافز صفاء وحيوية. وهي تجابه استعمار العقول بثورة الوعي، وبهذا يتم تفحّص وتقصّي وإعادة اكتشاف العالم، بحيث نشهد ولادة ثانية واندهاشاً مستمراً. إن الانسان يستعيد هنا براءته الأولى وقدرته على المغامرة والسخط الموجودين الآن في حالة فتور.

كما أن تحرير الحقيقة الممنوعة يعني تحرير طاقة السخط والتدمير. فحقيقتنا باعتبارها حقيقة الانسان الجديد الذي يتبلور عبر التخلص من كل العيوب التي مازال يجرها وراءه، هي عبارة عن قنبلة ذات طاقة لا محدودة، وهي في نفس الوقت الإمكانية الوحيدة للحياة. وضمن هاته المحاولة فإن السينمائي الثوري يغامر، مُسلّحاً بملاحظاته الهدامة.

إن الموضوعات الكبرى والتاريخ الوطني، وعواطف الحب، والقطيعة بين المقاتلين، ومجهودات شعب بدأ يفتح عينيه، كل هذا يولد من جديد أمام عين الكاميرا المُحرِّرة من الاستعمار، إذ يشعر السينمائي لأول مرة بأنه حر، كما يكتشف على أن كل ما يوجد ضمن حدود النظام القائم لا يساوى شيئاً، وبالمقابل، فإن أي عمل يكون على الهامش من النظام أو ضده يصبح كل شيء، لأن جميع الأشياء في حاجة إلى الانجاز من جديد.

وكما قلنا في البداية، فإن ما كان يبدو في الأمس مغامرة مستحيلة، أصبح اليوم يطرح نفسه كضرورة وكإمكانية لا مجال للتهرب منهما.

مقترحات للعمل

Des propositions de travail

هذه اذن بعض الأفكار غير المرتبة وبعض المقترحات للعمل، لا تتعدى كونها خطاطة أولية لفرضيات تولدت عن تجربتنا الشخصية، وبإمكانها أن تلعب دوراً إيجابياً إذا ما سمحت بفتح جدل خصب حول الآفاق الثورية الجديدة للسينما.

وإن الفراغات الموجودة على الجبهات الفنية والعلمية أمر معروف، وإذا نحن لم نقم بملئها، فإن الخصم سيقوم بهذه المهمة لصالحه.

ولربما طرح البعض السؤال التالي: لماذا الاهتمام بالسينما دون غيرها من أشكال التواصل الفني الأخرى؟

والحق أننا إذا كنا قد اخترنا السينما كمركز لمقترحاتنا، وكقاعدة لهذا النقاش، فلأنها من جهة، هي جبهة عملنا، ومن جهة أخرى، لأن ميلاد السينما الثالثة يعني ـ على الأقل بالنسبة لنا ـ الحدث الفني والثوري الأكثر أهمية في عصرنا.

الهوامش

ملحوظة: إن المراجع التي أشار اليها الكاتبان في هذا النص، لم يتم فيها تحديد الصفحة، ولا دار النشر ولا حتى الاصدار ـ المترجم ـ

(1) المقصود هنا، المؤسسات الأمريكية الشمالية، ونحن نعلم جميعا الآثار السلبية التي تتركها على السينمات الوطنية، ويكفي في ذلك أن ننظر إلى حالة الاختناق التي تعاني منها سينمانا الوطنية بالمغرب، بفعل التوزيع واستغلال القاعات.

انظر: نور الدين الصايل: «ملاحظات حول السينما المغربية». الثقافة الجديدة، عدد 16 ـ السنة الرابعة ـ 1980. الصفحة 140 وما يليها. ـ المترجم ـ

(2) وهو اتجاه ينتمي إلى اليسار الجديد، وقد تجلت تصورات هذا الأخير في مختلف النشاطات الفنية والأدبية في أمريكا الستينات. ويمكننا أن نذكر في مجال الأغنية مثلا بروز ظاهرة بوب ديلان (Bob Dylan) وجوان بايز (Jean Baez) اللذين أثرت مضامين اغانيهما بشكل كبير على شبيبة تلك المرحلة ـ المترجم ـ.

(3) انظر شريط «ساعة نيران الجمر» (la Hora de Los Hornos)، وكذلك «الاستعمار الجديد والعنف». ـ سولانس وخيتينو ـ.

(4) انظر: خوان خوسي هيرناندیث أرّيكي Juan José Hernandez Arregui «الامبريالية والثقافة». ـ س.خ. ـ

(5) نفس المرجع السابق.

(6) لنسجل هنا العادة الجديدة التي أكتسبتها بعضُ الشرائح من البرجوازية العليا الباريسية والرومانية، والمتمثلة في تخصيص أيام العطل للسفر إلى فييتنام من أجل مشاهدة هجومات الفييتكونغ عن قرب، ـ س.خ.

(7) إروين سلبير Irwin Silber «الولايات المتحدة الأمريكية: استيلاب الثقافة». مجلة Tricontinental عدد 2 ـ 1969. ـ س.خ. ـ

(8) مجموعة الفن التشكيلي الطليعي بالأرجنتين. ـ س.خ. ـ

(9) بالنسبة لفرانز فانون، ولمزيد من التفاصيل حول صيرورة التحرر من الاستعمار، يمكن الرجوع الى كتابه الهام: «معذبو الأرض Les Damnés de la terre». ماسبيرو، باريس 1974 ـ المترجم

(10) يمكن الرجوع إلى «ساعة نيران الجمر» وكذلك «العنف والتحرر». ـ س.خ. ـ

(11) إن لفظة اليانكي Yankie والتي تعني الأمريكي الشمالي، لها دلالة احتقارية، وهي ردّ فعل المُضطهَدين في أمريكا اللاتينية تجاه «العدو الرئيسي» أي الولايات المتحدة الأمريكية ـ المترجم ـ

(12) من الواضح هنا أن الأمر هنا يتعلق بالسينما الهوليودية باعتبارها النموذج المهيمن عالميا ـ المترجم ـ

(13) ماو تسي تونغ: «في الممارسة». ـ س.خ. ـ

(14) رودولفو بولغروس Rudolfo Pulgross «البروليتاريا والثورة الوطنية». ـ س.خ. ـ

(15) يعتبر سانتياغو ألفريس من أبرز السينمائيين الكوبيين إلى جانب كل من خوليو غارسيا اسبينوزا وهمبرتو سولاس. ـ المترجم ـ.

(16) O.S.P.A.A.A.L. هي اختزال لـ Organisation de Solidarité des peuples d'Afrique, d'Asie et d'Amerique Latin أي منظمة تضامن شعوب إفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية. ـ س.خ. ـ

(17) إن سولاناس وخيتينو ينتقدان هنا كل المواقف المُهادنة للرأسمالية والامبريالية، وما يتفرع عنهما من عنصرية واستغلال، الخ. وهما في نفس الوقت يدينان الكتابات المتسامحة والتي تصبح في آخر الأمر متواطئة مع القوى المهيمنة. ـ المترجم ـ.

(18) وهي الأطروحة الأخيرة من الأطروحات الأحد عشر (11) حول فيورباخ، والتي صاغها كارل مارس في ربيع 1845، ونشرها انجلز لأول مرة سنة 1888 كملحق لكتابه «لودفيغ فيورباخ ونهاية الفلسفة الكلاسيكية الألمانية» ـ المترجم ـ

(19) ماو تسي تونغ: «في الممارسة». ـ س.خ. ـ

(20) إن هاته الاحالة الى غودار والتي نتلمسها لدى الكثير من سينمائيي أمريكا اللاتينية، يمكن تفسيرها بالتأثير الذي مارسه هذا السينمائي الفرنسي ـ السويسري الأصل ـ، وعبره الموجة الجديدة على السينمائيين في أمريكا اللاتينية ـ المترجم ـ.

(21) تشي غيفارا: «حرب العصابات». ـ س.خ. ـ

(22) قامت الأسبوعية Marcha بتنظيم عروض سينمائية بعد منتصف الليل وكل يوم أحد صباحاً، حيث عرفت إقبالاً جماهيرياً واسعاً ولقيت استحسانا كبيراً. ـ س.خ. ـ

(23) في هذا الاطار تدخل البوليس في مقر للنقابة ببوينس إيريس واعتقل 200 شخص. والسبب في ذلك يرجع إلى الخطأ المُرتكب في اختيار مكان العرض. ـ س.خ.

(24) إن هذا التأكيد على أهمية النقاش بعد عرض الأشرطة، ذو مغزى عميق لأنه هو الذي يسمح بالحديث عن مساهمة ومشاركة المتفرج. وأعتقد أننا في الأندية السينمائية، مطابلون بتثمين هاته الممارسة، وإلا سيظل الحديث عن مساهمة المنخرطين مجرد كلام فارغ ـ المترجم ـ

(25) ماو تسي تونغ: «في الممارسة», ـ س.خ. ـ

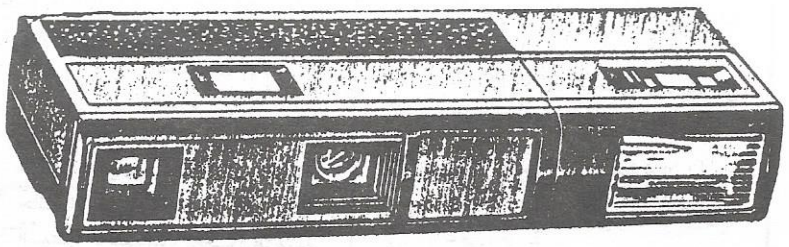
لنتعلم التصوير

إعداد: الرميلي عبد الحميد

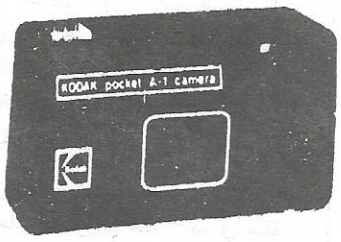
مزايا ونقائص مختلف أصناف الالات

الحلقة الرابعة

1 ـ للصور التذكارية فقط آلة 110 و 126



* الوزن والحجم مخفض للغاية. * صنف اقتصادي إذا كنا نريد الاكتفاء بصور تذكارية. * سهولة في الاستعمال وبساطة في الضبط. * الآلة النموذجية بالنسبة للأطفال. * عدم إمكانية تغيير العدسة. * الضبط الميكانيكي في بعض الأحيان نسبي. * مجال الاختيار في أنواع الأفلام جد ضيق. * لا يمكن تجاوز مقياس 13×18 سنتمتر إذا ما أردنا تكبير الصورة. * امكانيات محدودة جدا مردُّها الى التبسيط التام لسجاف الآلة (Diaphragme)، ووقت التعريض (إذ لا يتجاوز في الغالب 60/1 ثانية مما لا يمكن معه التقاط صورة طفل يجري أو أي موضوع متحرك).

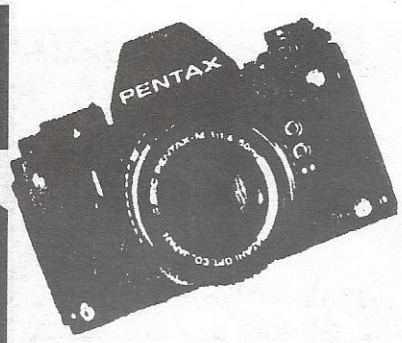


2 ـ الآلة النموذجية للمبتدىء:

الآلة ذات جهاز التصويب البسيط 24×36

* قليلة الوزن صغيرة الحجم. * أصناف كثيرة جميع ضوابطها أوتوماتيكية (التعريض وأحياناً ضبط وضوح الرؤية). * مزوّدة بعدسات عالية الجودة. * حجم المستحلب الحساس يُمَكِّنُ من تكبير الصورة الى مقياس 30×40. * مجال الاختيار واسع في أنواع الأفلام، ملونة أو أسود وأبيض. * الضوابط والاستعمال جد بسيط على العموم. * تكون العدسة ضعيفة الجودة في النماذج الواقعة في أسفل السلم. * عدم إمكانية تعاوضية العدسات. * إمكانيات محدودة في تقنيات التصوير الخاصة مثل التصوير المقرَّب، تصوير الحيوانات، تصوير المواضيع البعيدة.

3 ـ النموذج الأجود:
الآلة ذات التصويب الانعكاسي 24×36

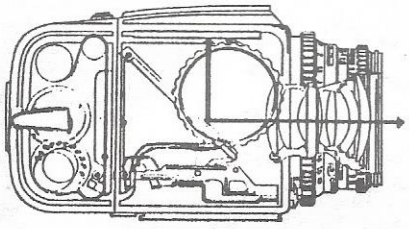


* الوزن والحجم مقبولان. * إمكانية تعاوضية العدسات. * تشكيلة كبيرة من العدسات والتوابع بأثمنة تنافسية (Compéti-tifs) * نظام قياس مدة التعريض TTL (عبر العدسة والتسمية إنجليزية Through The Lens) * مجال الاختيار في أنواع الأفلام جد واسع. * سلم الأثمنة جد متفاوت. * إمكانية الحصول على صور جيدة بعد التكبير. * دقة عالية في معالجة الأفلام. * يمكّن هذا الحجم من الحصول على صور مكبرة مقبولة من مقياس 30×40 سنتمتر. * في حالة الأعطاب يتطلب الاصلاح تقنيين أكفاء، خاصة في حالة أعطاب القياس الأوتوماتيكي الالكتروني المعقد.

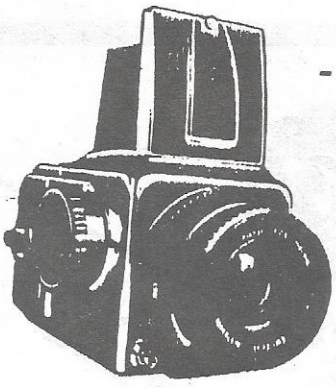
* مزايا ومساويء نظام قياس TTL ، خاصة في الحالة الأوتوماتيكية التامة.

4 ـ خاص بالمحترفين:
آلة التصويب الانعكاسي 6×6

ـ أ ـ



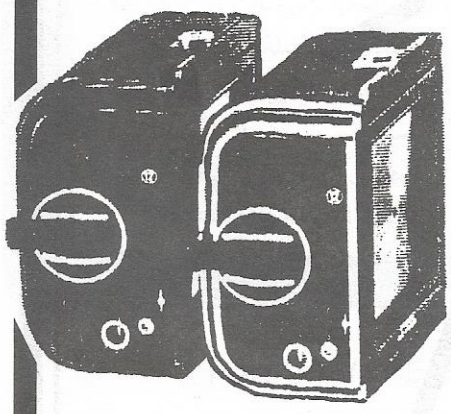
ـ ب ـ



* تصويب انعكاسي عبر عدسة التقاط الصورة، التي يمكن في نفس الوقت أن تكون متعاوضة (الشكل ـ أ ـ). * أمكانية استخدام أظهر (Dos) متعاوضة تمكن من المرور بسهولة من فيلم ملون إلى فيلم أسود وأبيض، أثناء استعمال بكرة أحدهما، (الشكل جـ). * عدسات ذات جودة جيدة جداً، عولجت بإتقان لتعطي نتائج عالية في الألوان والوضوحية (درجة الوضوح المتأتية عن عدد ثابت من الخطوط أو النقط التي تتألف منها الصورة). * إمكانية مزامنة الفلاش مع جميع أزمنة التعريض، وذلك بفضل الغالق المركزي. * وزن وحجم أكبر من الأصناف السابقة.

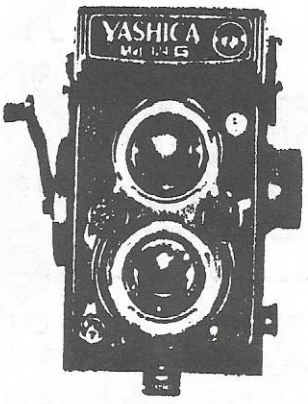
* استخدام الرجل الثلاثية مفضل في الغالب على الاستعمال اليدوي. * تعقد بعض الضوابط. * الثمن المرتفع للمستحلب الحساس، ولتحميضه وطبعه، وكذلك لوازم المخبر. * إعادة التأطير أثناء الطبع. * محاسن ومساويء المقاس المربع.

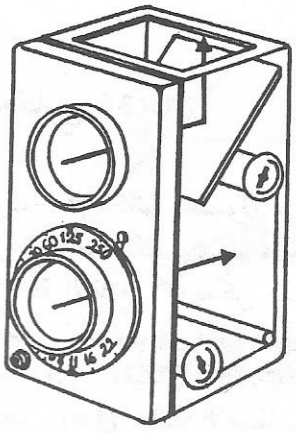
ـ ج ـ



5 ـ يجب التفكير جيداً قبل أختيار هذا الصنف

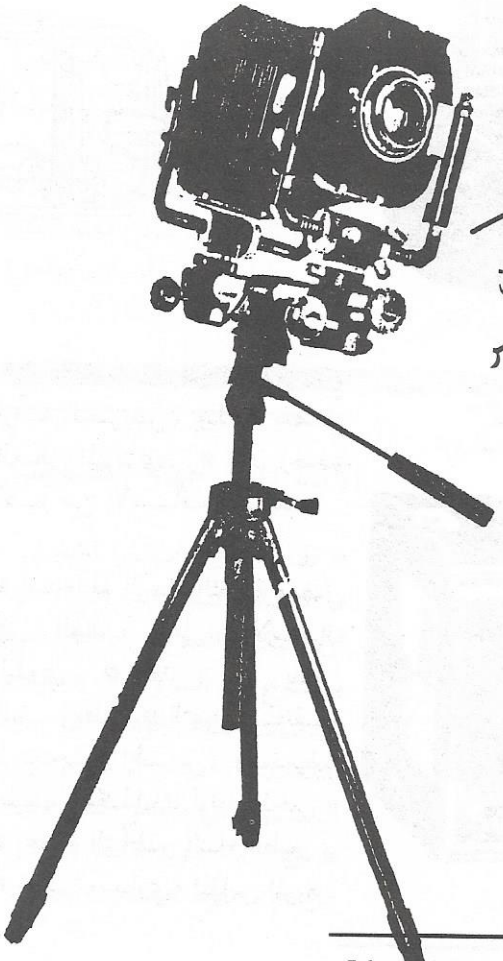
الآلة 6 × 6 ذات العدستين





* مقاس كاف للحصول على نتائج جيدة عند نسبة التكبير العالية، مع ضمانات في جودة معالجة المستحلب الحساس.
* صلابة الآلة تمكن غالباً من الحصوص على صدف جيدة.
* الغالق المركزي صامت، مع امكانية التزامن ثانية الى 1/500. * التأطير من علو الصدر، وكذلك بمُصوِّب رياضي من مستوى العين.
* امكانية اختلاف المنظور في المسافات القريبة بسبب وجود عدسة التصويب على محور مغاير لمحور عدسة التقاط الصورة. * انعدام إمكانية تغيير العدسة. * ثقل في الوزن وكبر في الحجم أحياناً.
* أثمنة لوازم المخبر جد مرتفعة.
* محاسن ومساويء المقاس المربع 6×6.

6 ـ فقط للمحترفين الحجم الكبير



* الحد الأقصى من الامكانيات.
* الحد الأقصى من الوضوحية في جميع نسب التكبير. * عدسات ذات جودة عالية. * مقاس المستحلب الحساس الأصلي كبير.
* تشكيلة توابع هامة. * فلاش مزامن لكل أزمنة التعريض.
* أعلى مراقبة «للمنظور» (Perspective) وعمق المجال (Profondeur de champ) * ظهر متعاوض بالنسبة للفيلم المسطح، او الفيلم على ب رة. * آلة ثقيلة الوزن وصعبة الاستعمال غالباً. * لا يمكن استعمالها الا على رجل ثلاثية قوية وثابتة. * الآلة وتوابعها باهضة الثمن. * ارتفاع سعر الفيلم ـ المسطح. وكذلك تكاليف تحميضه. * آلة مستبعدة جداً من ميدان الهواة.

بمجّرد حيازتنا للآلة التي توافق ذوقنا، نفكر في التقاط الصور، صور كثيرة، لأقاربنا، لاخواننا الصغار، لمشاهد من حياتنا اليومية، وأحيانا لمناظر طبيعية أخذت بلبنا . . .

لكن التقاط الصور شيء ـ بإمكان أي إنسان أن يقوم به، لأن ذلك لا يتطلب أكثر من الضغط المُطلَق ـ وخلق الصورة، تسجيل لحظة من لحظات الحياة، شيء آخر يتطلب مهارة ودربة.

إن الأمر ليس بالصعب، كما أنه ليس بالهين، إذ يكفي شيء من الدربة، والعين اليقظة لتحقيق ما يبدو صعباً، وسنحاول جميعاً خلال الأعداد المقبلة أن نتعرف على الجانب التقني/ الفني لالتقاط الصورة، وسيكون أول موضوع نتطرق اليه هو: كيفية التقاط الصورة الشخصية (Portrait)

Portrait de FELLINI

«صورة فليني»

par Elisabeta CATALANO

دراسات سينمائية ـ العدد 4 ـ يونيو 1986 ـ ص 57

مدخل: تطرح يَدُ «فيليني» (المخرج الايطالي) - التي يمدها وكأنه يريد الاحتماء بها من هجوم المصور - كل مشكل الصورة الشخصية. إنه رد فعل الصيد الذي يُسدِّد نحوه الصياد: «لا تُطلق!» والحركة هنا تعوض الصوت.

بغض النظر عن انسجام الملامح، والجمال أو القبح، يبقى الوجه هو جزء جسمنا الذي يقرأ عليه أحسن من غيره: طبعنا، وماضينا السعيد أو التعيس، وخطايانا، ورغباتنا، وحسراتنا. لذلك كان الوجه أول شيء يحفظ من السرقة والاغتصاب؛ ثم هناك الاعتقاد الفطري، بأن الوجه هو الذي نقدمه للآخرين أكثر عرياً.

يعتقد أغلبنا أن الصورة الشخصية حكم موضوعي عنا، فهي نتيجة مدة زمنية تشبه لمح البرق، عبر عين زجاجية ترى حسب قانونها البصري، وحسب منظورها Perspective وحسب زاويتها، وحسب تكبيرها وتجسيمها (Grossissement). إنه جزء من مائة جزء الثانية الذي لن يتوقف عن الدلالة على شبهنا - داخل إطار أو ألبوم - بالنسبة لأجيال متلاحقة.

ألا نقبل بسهولة أن الصورة هي وسيلة تقليد أو استنساخ ميكانيكي، وبالتالي فهي موضوعية محضة؟

تجيبنا صورة «فيليني»، إذ أنه يمد يده، وأنه يريد حماية وجهه، إلا أن اليد لا تتوقف في إخفاء الوجه، إنها في الواقع تُسْلمه. إلا ان النظرة الماكرة، والابتسامة، والابتسامة على حافة الشفتين تفضح هذا الاخراج: تقول اليد: لا، أما الوجه فموافق والعين متواطئة في هذه الصورة الشخصية، التي حاولت إليز بيطا كاطالانو Elisa-betta Catalono أن تقدمها لنا كصورة شخصية مسروقة.

يَمحي القناع - الذي هو النموذج (Modèl) هنا، المحتمي ضد هجوم العدسة - بمجرد بداية ولادة التعبير، الذي كانت العين قد جمنته عبر جهاز المراقبة والتصويب، فيطلقُ الأصبُعُ الغَالقَ في الثانية التي تلمعُ فيها النموذج لتترجم اللحظة.

ولكن ماذا عن ضبط وضوح الصورة، والضوء الجيد، والزاوية الملائمة، واختيار العدسة، والمرشح (Filtre)، والتأطير...؟

سنحاول معالجة كل المشاكل العملية، والنظرية، والجمالية، خطوة خطوة، ودون تقنيات لا فائدة منها، للتمكن من حيازة الثقة، وردود الفعل التي تمكن من التعبير بحرّية عبر الصورة الشخصية.

قسيمة الإشتراك — Bulletin d'abonnement

الإسم الكامل ..... Nom et prénoms

العنوان ..... Adresse

..... Vous fais parvenir la somme

أدفع لكم مبلغ ..... pour un abonnement d'une année (4 numéros)

مقابل اشتراك سنوي (اربعة أعداد)

ابتداء من العدد: ..... à partir du numéro

بواسطة:

☐ شيك بنكي باسم «دراسات سينمائية» الحساب رقم: 291 81 12202 01 بمسي - الدر البيضاء
Compte numéros 01 1220 281 291 BMCI - CASABLANCA

☐ un Chèque Bancaire à l'ordre de: «DIRASSAT CINIMAYA»

☐ تحويل للحساب البريدي رقم الحساب 36 G - 2198 : الرباط

☐ Virement Postal à l'ordre de «DIRASSAT CINIMAYA» C.C.P 2198-63 G - RABAT

☐ حوالة بريدية باسم «دراسات سينمائية ص.ب. 377 : القنيطرة

☐ MONDAT Postal à l'ordre de«DIRASSAT CINIMAYA» B.P. 377 - KENETRA - MAROC

قيمة الإشتراك — Tarif D'Abonnements

(أربعة أعداد)

***المغرب :**

اشتراك عادي :	35,00 درهم
منخرطو الأندية :	30,00 درهم
المؤسسات :	50,00 درهم
اشتراك تشجيعي :	غير محدد

MAROC

Normal:	35,00 DH
Adhérents Ciné-Clubs:	30,00 DH
Etablissements:	50,00 DH
Soutien:	Non limité

*** الخارج :**

ETRANGER:

	الأفراد	المؤسسات	Individus	Etablissements
العالم العربي :	60 درهما	100 دهـ	60,00 DH	100,00 DH
أروبا واسيا :	80 ف.ف	120 ف.ف	80,00 FF	120,00 FF
إفريقيا :	CFA3000	CFA 5000	3000 CFA	5000 CFA
دول أمريكا :	$10	$15	10$	15$

Pays Arabs:	60,00 DH
Europe et Asie:	80,00 FF
Afrique:	3000 CFA
Amériques:	10$

دور ومفهوم النادي السينمائي

(1) إن تحديد مفهوم النادي السينمائي وحصره في مجموعات مشاركين، تُخوِّل لهم بطاقات النادي دخول قاعات العرض ودردشات حول الفيلم المعروض، هو تحديد ضيق وبالتالي لا يفتح آفاقا متسعة فيما يخص إشكالية السينما الوطنية. إذن فالنادي السينمائي لا يبحث عن التحف السينمائية فقط، وإنما يجب أن ينظر الى السينما نظرة تتعدى الجمالية المجردة، ويعتبرها وسيلة يمكن أن يكون لها دور في عملية التغيير الاجتماعي. وعلى هذا فالسينما ليست أداة للتسلية كما أنها ليست موضوعا تتطارحه نقاشات المثقفين فحسب بل إنها أخطر وأهم وسيلة اتصال جماهيري. ومن هذا المنطلق لا يكون النادي السينمائي سوى خطوة أولى لمجموعات خطوات ستمتد وتتسع شيئا فشيئا لتشمل كافة نواحي حياتنا الثقافية (مسرح - قصة - شعر - تشكيل - موسيقى..) على أن الهدف الأساسي يبقى هو خلق تيار ثقافي وطني واسع قادر على ضرب هيمنة الثقافة الامبريالية وبناء الشخصية الوطنية.

(2) وانطلاقا من مقولة «إن السينما أهم الفنون» فإن إشكالية السينما الوطنية لا تنفصل بالحتم عن واقع الثقافة الوطنية في ظل نمط الانتاج التبعي للسوق الرأسمالية، التي تغزو أفلامها سوقنا السينمائية وما يدور في فلكها. وفي هذه العملية الاحتكارية خنق لما يمكن أن نسميه سينما وطنية. ولتوضيح هذا الواقع فإننا نرى:

* (أ) **احتكارات التوزيع**: (280 صالة عرض تقريبا) تهيمن على علاقاتها التجارية شركات أمريكية أوروبية (بيترو كودوين ماير) وعلاقاتها بالوكلاء المحليين المتشددة. ونتيجة لهذه العلاقة نجد أن 50 بالمائة من عائدات قاعات العرض تحول إلى الخارج.

* (ب) **دور المركز السينمائي المغربي**: يتجلى بوضوح في هيكلته المبنية على المراقبة المهنية والترخيص ودور الرقابة وإنتاج أفلام إعلامية تحت الطلب (الوزارات والمصالح الادارية).

* (ج) **أما القطاع الخاص**: فينحصر دوره في إنتاج أفلام الاشهار.

* (د) **السينمائيون الوطنيون**: يعتمد إنتاج هؤلاء الضئيل على هبات بعض العاطفين (أصدقاء) وجيوب أصحابها، إن لم يتعرض لمقص الرقيب وحجزه بالاضافة لاحتكارات التوزيع المفروضة مسبقاً (وشمة - الشركي...). وفي التحليل النهائي لهذه المعطيات، نلاحظ انعدام رأسمال وطني لهذا الصناعة - الفن المفقودة.

(3) وتكبر الاشكالية في صورتها الأعم - الثقافة الوطنية - وفي إطار وسائل وعلاقات الانتاج السائدة والمشار اليها في السينما الوطنية كمثال نجد أن الثقافة السائدة هي ثقافة الطبقة المسيطرة بكل مؤسساتها (الاقطاع - الوكلاء - السماسرة) وبإفرازاتها (التعزيم - الجنس - الغيبيات - الرعب... الخ) التي تحول الانسان في هذا المجتمع الى مستهلك يدفع ثمن تخديره واستلابه مرتين وبالتالي الخضوع لأطروحاتها (الصمت اتجاه ممنوع/ عندما يثمرالنخيل/ الحياة كفاح... الخ).

(4) **النتائج**: وعلى ضوء هذا الواقع والمعطيات المشار إليها، تظهر أهمية النادي السينمائي ودوره الفعال في القيام والمساهمة في خلق وبلورة وعي متقدم لدى المنخرط، حيث تتميز حركة الاندية السينمائية في ضرب الطمس الثقافي وبناء الشخصية الوطنية عن طريق فرز تيار ثقافي قادر على العمل مع منابر ثقافية أخرى لفضح وتعرية أبعاد هذه العلاقات، ومن هنا يكون دور التنشيط الرباط الوسيط بين الممارسة - والنظرية في تعميق هذا الوعي. والأندية السينمائية كخزان لطاقات إبداعية (المنخرطين) وبالتضافر مع جهود سينمائيينا الوطنيين المعرقلة من طرف هيمنة السوق الامبريالية على الدفع لارساء أسس مستقبلية لسينما وطنية هاوية. وهنا نوجز تجربة غير بعيدة عنا قام بها منخرطو الأندية السينمائية بتونس حيث نجد هذه الحركة:

قبل سنة 1962: لم تعط إنتاجها إلا في ظروف وحالات صعبة.

في سنة 1962: تم خلق جمعية السينمائيين الهواة، ولعبت الجامعة الوطنية التونسية للأندية السينمائية دور وأداة وتوجيه كل الطاقات الابداعية عن طريق دورات تدريبية ترتكز على مستويات ثلاث: (الصورة - التوثيق - أفلام الفيكسيون)

فهل الأندية السينمائية المغربية (42) ناديا عاجزة عن القيام بمثل هذه التجربة؟

لكن المفهوم الصحيح للنادي السينمائي والمبني على عدم الفصل بين النظرية والممارسة نحو تدعيم جهود سينمائيينا الوطنيين يجعل هذه الأندية مناخا صحيحا ومؤهلة مرحليا لتلعب هذا الدور ولفك الحصار المضروب حول الساحة السينمائية.

(2) **مناظرة الأندية السينمائية بالدار البيضاء أيام تكوينية لمنشطي الأندية السينمائية من 24 الى 26 دجنبر 1976**

متابعات

على هامش اللقاء الثاني

للسينما المغربية ـ الاسبانية بتطوان (مارس 1986)

لن يختلف إثنان حول أهمية التظاهرة التي عشناها مؤخرا بمدينة تطوان. لذلك سوف نكتفي هنا بإبداء ملاحظتين رئيسيتين:

أ ـ أدركنا أن لا شيء من الأفق حاليا يوحد السينمائيين: الدور البداغوجي والنقدي اللذان اضطلع بهما النقد في فترة ما غابا ليحل محلهما القذف المجاني والاتهامات المتبادلة الرخيصة خلال النقاش الذي دار حول التجربة السينمائية المغربية اكتفى البعض باتهام «النقاد» وحتى السينمائيين الذين «لا يفكرون في الجمهور...» في خضم الصخب المجاني يضيع منا الواقع العنيد: بالمقارنة مع النضج الجمالي والتقني اللذين وصلت إليهما جارتنا فإن الانتاج المحلي مازال يعاني من نقائص أولية عدة: الصوت ضعيف ومسطح، التمثيل دون المستوى، الضوء غير مضبوط وغير منسجم مع أغراض السيناريو... إلخ.

ينبغي الاعتراف أن المنحة ـ الصمت المطبق حول هذه النقطة يدل على التوجه الفردي والانتظاري الذي أخذه السينمائيون كبديل نهائي ووحيد لوضعيتهم ـ أعطيت لمن هبّ ودب وتم «إغراق» السوق، نتيجة غياب مقاييس جمالية وموضوعية دقيقة، بأعمال تكاد تكون في مستوى تجارب ومحاولات الهواة. بالاضافة إلى ذلك، فإن المنحة أصبحت اليوم مجرد ذريعة للتشكيك ليس فقط في مقدرة السينمائي المغربي بل في أهمية وضرورة السينما الوطنية ككل.

حوار الصمم السائد حاليا داخل القطاع ينسينا أن السينمائي مطالب بطرح قضاياه المهنية والجمالية (وجهان لعملة واحدة) ـ والتي هي قضايا تمس عين/ أذن الأمة ـ وحملها للدفاع عنها بلغة هادئة. نحن في حاجة إلى من يساعد الجمهور/ المجتمع على الوصول إلى مرحلة «الرغبة السينمائية» بدل الاكتفاء «برغبة الذهاب إلى قاعة السينما» ـ إنها مهمة إعلامية تضيع منا عند كل لقاء. لذلك كله فإننا لا نملك إلا أن ننادي مثلما فعل مصطفى الدرقاوي مؤخراً: «حبّذا لو كانت لدينا سينما «رسمية»!» (أنظر: د.س. عدد: 2).

ب): من بين الأفلام الوطنية التي أتيحت لنا فرصة مشاهدتها، تجربة سعد الشرايبي «غياب» الذي طرح من خلال سيناريو جد مصقول ظاهرة غياب و/أو موت الأب داخل أسرة متوسطة: الصراع الحاد الذي دار بين أفراد العائلة حول كيفية توزيع أو عدم توزيع ما تركه رب العائلة يشكل محور الشريط. إن فكرة الغياب الجسدي أو الرمزي ـ بياض البنية المسكوت عنه ـ أداة ذكية لتعرية التوازن أو التجانس المؤقت دوماً.

تظاهرة تطوان كشفت هي الأخرى رغبة واعية/غير واعية للاسراع بقتل/محو الأب وإحداث الفراغ الذي قد يأتي بجديد ينعم به «الجميع». إن المخرج قرّر أن يُغيّب الأب ولم يُمته بل أعاده في نهاية المطاف إلى «خانته» بعدما تفككت العديد من «الحقائق»! أن نتصرف وكأن «الآخر» فارق الحياة: العلامة الدالة في الشريط ـ التظاهرة معاً. ولنتساءل بدون لف أو دوران، وبالخصوص، بحسن نيّة: من له المصلحة في إقصاء رمز الأب ـ ولنسميه بصوت عال: الجامعة الوطنية للأندية السينمائية التي لم تتم الاشارة إليها ولو دقيقة واحدة! ـ والانقضاض على مكاسب أكثر من خمسة عشر سنة من التراكم الغنيّ؟ أن نضع صورة/صوت الأب في المقام اللائق بهما معناه عمليا أن نفكر في مصير «الأبناء» «القاصرين» البعيدين عن «جرأة الكبار». الجرأة التي لاشك فيها لكونها قادرة على تحريك المياه الآسنة والمساهمة في خلق ممارسة متعددة، التي لن تكون إلا في صالح مستقبل السينما الوطنية.

المجلة

دراسات سينمائية ـ العدد 4 ـ يونيو 1986 ـ ص 60

متابعات

المهرجان الوطني الأول لسينما الهواة
مـــارس 1986

تطبيقا للبـرنامج العام الذي خططته «جمعية الفن السابع»، وبغية اكتشاف وتشجيع هواة السينما، نظمت هذه الأخيرة المهرجان الوطني الأول لسينما الهواة تحت شعار:

«من أجل وعي سينمائي هادف ومسؤول»

وهكذا كانت قاعة علال الفاسي ومعهد تكوين أطر الشبيبة والرياضة بالمعمورة ما بين 1 و3 مارس على موعد مع أول تظاهرة من هذا النوع، تظاهرة طالما راودت حلم الجميع، مرورا بمبادرات بعض الأندية السينمائية وتطلعات هواة الفن السابع، والمحاولات الرامية إلى تأسيس جامعة للهواة على غرار الجامعة التونسية.

هذا، والى جانب الأفلام التي شاركت في المهرجان لتتبارى في إطار المسابقة، عرف المهرجان أنشطة موازية منها عرض أشرطة تقنية لفائدة الهواة المشاركين، كما نظمت مناظرة في جلستين حول آفاق سينما الهواة بالمغرب.

أفـــلام المســابقـــة

1 ـ فلاحي الحوز: بنشعبان عبد الرزاق ـ مراكش
2 ـ مدينـة بلا قلب: إنجـاز جماعي: أيت عمـر عبـد الـرحمن، صبانة محمد عبد الفتاح، أيت عمر المختار ـ القنيطرة.
3 ـ نظرة تجريبية: مصطفى التدموسي ـ الدار البيضاء.
4 ـ عيد المولد النبوي: محمد السواك ـ فـاس.
5 ـ عـيـد الأضـحـى: محمد السـواك ـ فـاس.
6 ـ تادغيشت: العلوي حسن ـ الدار البيضاء
7 ـ مدينة فاس: الانصاري محمـد ـ فـاس.
8 ـ الـشـبـيـه: مؤادين جمال ـ بني ملال (ابـلاشـتراك مع هواة فرنسيين بمدينة إيكس ـ أون ـ بروفانس).

جـوائـــز الـمـهـرجـان

ـ جائزة الانتـاج: مناصفة بين شريطي «الشبيه» و«فلاحي الحوز».
ـ جائزة الاخراج: لعبد الرزاق بن شعبان عن شريط «فلاحي الحوز.
ـ جائزة التصوير: لموحى السواك عن شريط «عيد المولد النبوي».
ـ جائزة السيناريو: لجمال المؤداني عن شريط «الشبيه».
ـ جائزة الأمـــل: لحسن العلوي صاحب شريط «تادغيشت».

بينـما تم التنـويـه بالأشرطـة الأخـرى، باستثنـاء «مـدينة فاس» لمحمد الأنصاري الذي لم تدرجه اللجنة في التقييم.

. . . ثمةانطباع آخر خلفه هذا اللقاء السـينـمائي هو وضـع ذاك الاسقـاط «المحـترف» الـذي يعتـبر هذا التجـريب شكلا من «سينما الأطفال» محل تساؤل، على اعتبـار أن الأمـر السينمائي لا يتعلق بشيء اسمه «صراع الأجيال»، فبمكانيات محدودة للغـاية، استطاع بعض الهواة ان يتـوفقوا الى حد ما في تصـويـر عنـاصر تتحـدى حتى الكبـار. ولعـل أول شيء ملموس في أكثر من عمل سينمائي هاوٍ، هو محاولـة استيعاب أداتين أساسيتين في الكتـابـة السينمائية: هما البداية والنهاية. وهذا ما ظهر بطريقة محكمة في «الشبيه» لجمال مؤادين الـذي فاز بالجـائـزة الأولى بالمناصفة وجائزة السيناريو، ، حيث يقع تفكيـك بنيـة السرد التقليـدية من خلال عكس الآية التركيبية مثلما نجده في سينما الـواقعيـة الجـديـدة بإيـطاليـا. ونفس الاحساس يولده شريط «مدينة بلا قلب» لأيت عمر الذي يوظف هو الآخر، بشكل ذكي، ومـوحي، هذيـن الـعنصرين، مستفيداً من «سينما ـ الحقيقة الفيرتوفية».

لكن أغلب الأفلام الأخرى المتراوحة بين النزعة الوثائقية والنفس الروائي، لم تمسـك جيـدا هـذا المفتـاح، فكان مجال حركـاتهـا ضيقـا بعض الشيء، شأنها في ذلك شأن زمانها المحدود في يوم ما. ولو قدر لعبد الرزاق بن شعبان أن يتغلب على هذا، مع تشـذيب تقني، ولمسـات فنيـة تدقيقيـة، لكـان شريـطه الجميـل «بـدو الحـوز» الـذي حصل على الجائزة الأولى بالمناصفة، وجائزة الاخراج، في مستوى رفيع، وهي الملاحظة ذاتها التي تنطبق على شريط لمحمد السواك «عيد المولد النبوي» و«عيـد الأضحى» اللذين ينـزعـان نحو الاحتراف. وإن كان عنواناهما لا يتصفان بالايحـاء والجـاذبيـة كبـاقي أفـلام الهـواة والمحترفين على حد سواء.

عبد السلام بوخزار
الاتحاد الاشتراكي ـ ص 5
العدد 964 ـ 36/ 3/ 1986

متابعات

الفيلم المغربي بين التراكم والتخيل

على هامش لقاء «واقع السينما المغربية»
(الرباط : 27 ـ 28 ماي 1986)

لاشك أن النشاط الثقافي الذي نظمته جمعية خريجي المعهد العالي للصحافة، كان لحظة قوية لطرح ومناقشة قضايا السينما في المغرب من جديد. ويحتوي عنوان اللقاء: **«واقع السينما المغربية»** على أكثر من دلالة بقدر ما يحتمل أكثر من تأويل. لأن الحديث عن هذا الواقع تَزَامَنَ، بالفعل، مع لحظة **«توقف»** تعرفها حركية إنتاج الفيلم المغربي، قد تكون وقفة، بالمعنى الموسيقى، لتستأنف الجوقة نشيدها من جديد، كما يمكن أن تكون وقفة تنفسية نتيجة اضطراب في مفاصيل الجسد السينمائي، يحتمل أن يترتب عنها اختناق إذا لم يسارع هذا الجسد نفسه، واعتمادا على قدراته الداخلية المتبقية لاسترجاع بعض من عناصره التي تُخوِّل لأي متحدث عنه شرعية التحاور معه.

لم يتعرض المشاركون في اللقاء إلا إلى محورين: الأول يتعلق ب **«إشكالية الكتابة السينمائية في المغرب»** وقد شارك فيه محمد الركاب، محمد الدهان قمري البشير، والثاني يمس: **«السينما المغربية والجمهور»** تدخل فيه كل من نور الدين الصايل وجمال الدين ناجي. وكان من المنتظر أن تقام ندوة أخرى في موضوع **«الانتاج السينمائي في المغرب»**.

لا نسعى، هنا إلى تغطية ما تمّ التعرض إليه خلال يومي اللقاء (27 ـ 28 ماي 1986) بقدر ما نريد أن نقترب من بعض المسائل التي تبدو لنا في غاية الأهمية عند الحديث عن موضوعات مثل: **الكتابة السينمائية** و **الجمهور والسينما** و **«الانتاج»** إلخ، لاسيما وأن هذه الموضوعات تشكل، كما أشار إلى ذلك الأستاذ نورالدين الصايل، أهم ما يمكن أن يقال عن السينما في المغرب.

ومن الوهلة الأولى نلاحظ أن الفاعل السينمائي في المغرب، والمخرج بشكل أخص، محاصَر بكل الأسئلة ومطوق بكل أشكال النقد. يلتقي فيها ما هو ذاتي بما هو موضوعي، وتتداخل فيها مسألة الانتماء الثقافي بالاعتبارات الاقتصادية والسياسية. إنه متورط في كل لحظات التاريخ ومستويات التبادل الاجتماعي. الأمر الذي يجعل منه، في تصورنا، كائنا إشكاليا بإمتياز لأنه لا يتوقف الأمر لديه عند الهموم التي يحملها المثقف أو الباحث أو الأديب أو عند تلك المشاغل التي تسكن الصحفي أو الأستاذ بل إنه يتعين عليه في عمليته السينمائية، مواجهة قضايا تهم الاقتصاد والقانون والسياسة والفن والهوية والتقنية. وعليه أن يستجمع كل هذه المستويات في تدخله الاخراجي أو السينمائي لأن تموّجات الواقع العملي تفرض عليه ذلك.

وهنا يجد نفسه أمام تراكم هائل. تراكم للمشاكل والقضايا والحواجز والرموز. بل إن الأمر يتعلق بتراكم متعدد المنطلقات والأبعاد. وهنا نشير إلى أن عنوان فيلم نورِ الدين كونجار وفيلمه ذاته، يكثف، في نظرنا، كثيرا من عناصر أزمة المخرج المغربي، سواء في علاقته بمادته الفيلمية أو بالواقع الاجتماعي أو الثقافة الوطنية أو العملية السينمائية ذاتها.

فعنوان «تراكم» ليس سينمائيا في شيء بقدر ما يلخص الحالة التي يوجد فيها المخرج أمام أشياء الواقع ومكونات الرموز. هل نسميها حالة الحيرة؟ هل ننعتها بالانسحاب من ساحة الفعل الابداعي والالتجاء إلى الكلمات والأشياء ذات الدلالات الفضفاضة والعامة؟

إنه يبدو لنا، وفي سياق مساءلة هذه الوقفة الحالية للسينما المغربية، أن تعينات الواقع المغربي تتميز بغنى لا حدود له ولكن تخيُّل المخرج المغربي، بالمقابل، يعبر عن فقر لا ملامح له. لذلك نعتبر أن مجاز «التراكم»، يوحي بذلك الاضطراب الكبير الذي يحدد علاقة المخرج المغربي بالرصيد

الاجتماعي والرمزي للواقع المغربي من جهة، وبخصائص العملية السينمائية من جهة أخرى.

من هنا نجازف بالقول بأن مسألة التراكم، سواء تعلق الأمر بتراكم الأشياء والواقع الموضوعية أو المادة الفيلمية أو الهموم، تشكل عائقا فعليا أمام الفعل السينمائي المغربي المتميز بضعف ملحوظ على مستوى التخيل باستثناء بعض الحالات القليلة.

إن السينما، كما هو معلوم، لا يقتصر دورها على إعادة إنتاج الواقع. لأن الفاعل السينمائي يتعامل مع عناصر هذا الواقع بوعي مختلف واعتمادا على أدوات إجرائية قد لا تكشف عن هذا الواقع كما يقدم نفسه. ومن ثم يُشكل التخيل شرطا مكونا للعملية السينمائية على صعيد الكتابة والعمل الاخراجي. والتخيل صياغة رمزية لصور ينتجها الجسد المبدع ويعمل على ترجمتها اعتمادا على الأجهزة السينمائية. قد تكون هذه الصورة واعية أو لا واعية وقد تكون واقعية أو لا تتم إلى الواقع بصلة، المهم هو أن نكون قادرين على قول ما نريد ونسج أقوالنا في شكل روايات بواسطة السينما.

هذه بديهية قد لايختلف حولها اثنان. لكن المخرج المغربي بسبب التراكم الذي تحدثنا عنه، ينسحب من التخيل ويوظف كل طاقاته التقنية والاجرائية في عملية رصد الواقع وتركه يقدم نفسه. لاشك أنه يقدمه لنا، كما يراه هو، ولكن المهم أنه يسقط في حالة يُعظّم فيها أشياء الواقع ومنطوقاته ويقلص من قدرة الفعل التخيلي على الصياغة السينمائية لهذه الأشياء.

ولهذا السبب نجد أن جل الأفلام المغربية ترهن نفسها بموضوعات ذات مضامين انتربولوجية أو تلتزم بالحدود القصوى للعمل الوثائقي. والأمثلة هنا كثيرة. ولهذا السبب أيضا نغامر بالقول بأن الفيلم المغربي لم يستطع أن يجد له جمهوره المغربي، لأن هذا الجمهور، يبدو وكأنه غير مستعد لمواجهة نفسه وصوره اليومية التي تلح الأفلام المغربية على تقديمها له، وغير مستعد أن يشاهد صوراً لا تنقله من رتابة الأشياء وطغيان الهموم الواقعية إلى عالم رمزي مغاير من حيث أسلوب روايته وحضور شخوصه وطبيعة مضامينه وأبعاده الجمالية.

ليس معنى هذا أنه على المخرج أن ينفصل عن بعض قضايا مجتمعه لكي يُرضي المتفرج، ولكن هذا المخرج يريد أن يقول كل شيء في فيلم واحد، وبأسلوب تجميعي تكديسي، ويتم إغفال طبيعة العملية الابداعية التي تقضي النظر، لربما إلى نفس الأشياء والموضوعات، ولكن برؤية مختلفة ومن زاوية مغايرة. وحالات برغمان وشارلي وفيم فيندورز، وفرانسوا تروفو، ، وآخرون تؤكد هذه الحقيقة، لأنه كلما غيرنا زاوية النظر وابتعادنا عن موضوعنا كلما نضج العمل الابداعي وامتلكنا عناصر هذا الموضوع.

ولذلك نتج عن الاتصال غير المبدع للمخرج المغربي مع موضوعاته انفصال مهول مع جمهوره، لاسيما وأن هذا المخرج غير مسكون، سواء في وعيه أو لا وعيه، بردود أفعال الجمهور - وأي جمهور؟ - بقدر ما هو متقل بهاجس الآخر الغربي، وإلا كيف نفسر هذه المشاهد العديدة من الأعراس والطبخ واللباس والبادية والهوامش التي يتلذذ بها المتفرج الغربي ويجد فيها بعض أشكال الغرابة المغربية أو بعض حرمانه، ولكن «المتفرج» المغربي ينفر منها ويبتعد عنها.

والمشكلة إذن ليست في الموضوعات ولكن في الذات التي تتعامل معها وفي الصياغة السينمائية لها.

ونشير إلى أن هذا الحديث لا يغفل، إطلاقا، الأهمية القصوى التي تتخذها شروط الانتاج والاستهلاك، ولكن القدرة عل معاندة الواقع والزخم الابداعي، هو بدوره، يستطيع خلق شروطه الانتاجية، ولذلك فالمسألة الابداعية في المغرب، لا يجوز التقليل من أولويتها بدعوى شروط الانتاج غير المشجعة.

ولذلك نقول إن المخرج المغربي بقدر ما يشترط عليه واقع السينما في المغرب أن يكون مخرجا حقيقيا بالمعنى الابداعي التخيلي بقدر ما يتعين عليه التعامل مع عناصر الانتاج بصرامة عقلانية. فكم من إمكانيات الانتاج ضاعت سدى بسبب التبذير وانعدام التنظيم العقلاني؟

هل يتعلق الأمر بحالات ذاتية؟ أم أن المسألة قضية حضارية تستدعي النظر في علاقة الذات المغربية بعناصر الحداثة؟

لاشك أن هذا السؤال يطرح قضايا نظرية ذات طبيعة إشكالية، ولكنه يبدو لنا أنه وارد بشكل ملح. كيف يمكن لأي شخص أن يبدع ويدعي الاختلاف وهو يكرس، في سياق الممارسة، الانماط السلوكية السائدة التي تعرقل وتحول دون الانفتاح والعطاء؟.

عائق التراكم، ضعف التخيل، هاجس الاخر، مسألة العقلانية، قضية التوزيع والجمهور، مطلب الابداع والكتابة، كلها مسائل تحاصر الفاعل السينمائي في المغرب، ويبدو لنا أن «واقع السينما المغربية» الراهن الذي يتميز، كما قال البعض وكما هو ملحوظ، بوضع يذكر بحالة الفيلم المغربي لما قبل «وشمة»، يمكن أن يسمح بمواجهة حقيقية للمخرج المغربي مع ذاته للانطلاق من جديد بدل الانسحاب وسلوك سبل الانكسار.

ولاشك أن تراكما آخر بدأ يظهر، وبقوة على هامش العملية السينمائية، ويتعلق بما يقال ويكتب عن السينما المغربية. ويتعين الانصات إلى أسباب ومبررات حديثه هو كذلك. خصوصا وأنه قيل عن السينما في المغرب أكثر مما أنتجته كما قال جمال الدين ناجي في اللقاء.

إن رهان التخيل والصياغة الروائية مازال مطروحا بإلحاح على العمل السينمائي في المغرب والتحرر من كثير من أوهام المراحل السابقة أصبح ضرورة تفترضها اللحظة الزمنية والثقافية وتغيرات عناصر الحداثة وتحولات شروط المشاهدة لذلك نعتبر، أن تأكيد الأستاذ نور الدين الصايل في الندوة على ضرورة تحويل ضعفنا إلى عنصر محفز للخروج منه تأكيد يستدعي كثيرا من الاهتمام وقدرا كبيرا من المبادرة والفاعلية.

محمد نور الدين أفاية

مراسلات

BRAVO !

Trois numéros déjà! je vous félicite et espère que la volonté, les sacrifices qui ont guidé à l'élaboration de ces numéros se perpetue, grandisse, trouve son souffle auprès d'une large audience de collaborateurs. Pour faire vivre ce vieux rêve que nous avions tous.

Vous l'avez concretisé, c'est essentiel. Maintenant vous avez la responsabilité historique de le continuer.

Une suggestion: Equilibrer la quantité des pages entre les deux langues.

Une remarque: le tire est limitatif!

Bon courage

Saad Chraibi

كما توصلت المجلة بمجموعة من المراسلات يشيد فيها أصحابها بالجهود المبذولة من أجل استمرار هذا المنبر، وقد ساهم البعض منهم بمجموعة من الاقتراحات سواء على مستوى الاخراج الفني أو تبويب الأركان، وكذا اقتراح أبواب جديدة لاغناء المجلة، ونورد على الخصوص مراسلات كل من:

- حميد حمزاوي، طالب بشعبة السينما في إيكس - أون - بروفانس بفرنسا.
- محمد حامد علي، طالب بمعهد السينما بالقاهرة
- حسن التوزاني من الجزائر
- مجدوبي حسين من تطوان، وقد ساهم بمقالة حول «التقنيات السينمائية».
- محمد قشيقش، من مكناس الذي ساهم بترجمته لمقالة بعنوان «هوليود وغضب الفلاحين».

● والمجلة إذ تشكر جميع الذين راسلوها تعدهم بالعمل على نشر مساهماتهم وفقاً للامكانيات المتوفرة في أعدادها اللاحقة.

Au Maroc, le cinéma...

Il en va du cinéma marocain comme de toutes les cinématographies dites nationales, c'est-à-dire toutes celles qui, ne disposant pas d'espace commercial vital, s'évertuent, en ordre dispersé et souvent avec des moyens de fortune, de prouver qu'elles existent.

Vu sous cet angle, le cinéma marocain compte une cinquantaine de longs métrages et quelques centaines de courts métrages. Avec cela, le Maroc est dans la norme. Ces films ne sont que rarement distribués dans les 230 salles du pays, et quand par miracle il leur arrive de l'être, cette distribution est tellement restreinte, mal lancée, artisanale qu'elle équivaut inévitablement à un rendez-vous manqué.

Que peuvent les cinéastes dans la situation de fait qui maintient et reconduit la puissance des grands pôles de production/distribution (les USA et accessoirement l'Europe, l'Inde et l'Égypte) ? Que peut le public dans cette situation de fait qui le produit et qu'il reproduit lui-même en se mettant au diapason de ce qu'elle lui offre comme modèle de fiction ? Que peut la critique dans cette situation de fait qui le pousse à des refus extrêmes et donc à des simplismes assez déroutants ?

Je pense qu'à l'occasion de la rencontre entre une dizaine de films marocains et quelques milliers de spectateurs québécois ces questions comme d'habitude feront l'objet de longs débats. Il en sortira l'envie d'en débattre encore et encore... Au point d'en arriver — peut-être — à dire au Canada : De te fabula narratur (phrase emblématique qui clôture l'espoir et ne s'ouvre que sur la répétition).

Au commencement, il y avait une sorte de volontarisme irrévérencieux vis-à-vis de la production étrangère courante. C'était le temps, vers 1968-1969, où le groupe SIGMA 3 affinait ce qui allait donner en 1970 le premier film marocain de valeur : « Wechma » (Traces).

Film fondateur, « Wechma » va tracer une profonde ligne de fuite devant bon nombre de réalisateurs :

- Smihi qui procède en 1975 avec « Chergui » à une sorte de lecture éclatée d'une enfance à Tanger.
- Ferhati qui désarticule le bavardage assourdissant de la même ville en filmant les gestes du muet dans « Brèches dans le mur ».
- Bouanani qui creuse dans « Mirage » (1979) l'historiographie populaire en la parsemant d'images d'Épinal où le Maroc se découvre à travers les préjugés des colons.
- Abderrahmane Tazi qui ascétise dans « Le grand voyage » l'itinéraire initiatique de la chute sans appel avec comme contrepoint la montée vers le nord.

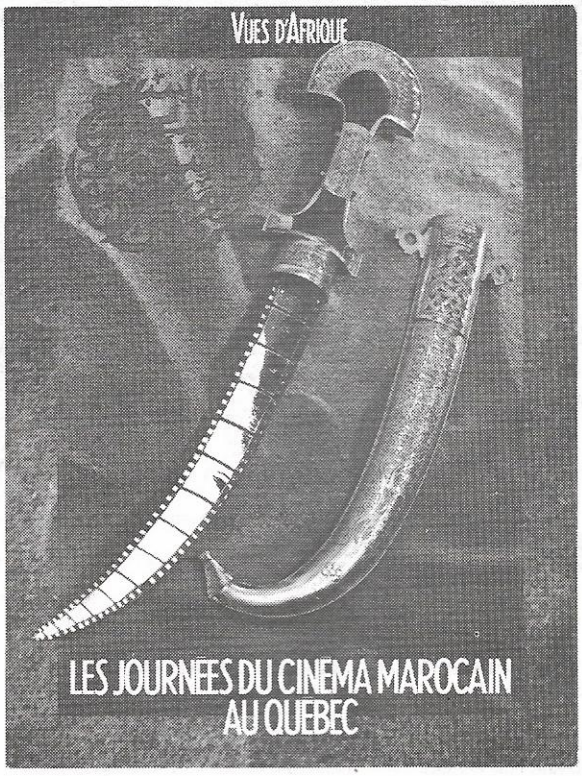
On ne peut évidemment pas inférer à partir de « Wechma » toute la théorie de films qui l'a suivi... Ce film constitue une date, certes. Il est toutefois le film d'un style et l'appel d'une tendance. La voie qu'il ouvre se trouve insérée dans un réseau de voies qui vont un peu dans toutes les directions avec peut-être deux ou trois orientations qui tendent à s'affirmer comme étant principales.

- Une orientation ethnographico-sociale où le propos se ramène à la saisie d'images spécifiques d'une région particulière du Maroc avec un background fiction servi souvent comme surplus. C'est un peu le cas des « Mille et une mains » (Souheil Ben Barka, 1972), d'« Alyam Alyam » (Maanouni, 1977), de « Noces de sang » (Souheil Ben Barka, 1978), de « 44 ou Les récits de la nuit » (Moumen Smihi, 1982), « Taghounja » (A. Achouba, 1982), « Le jour du forain » (A. Derkaoui / Driss Kettani, 1984), « Zeft » (T. Seddiki, 1984).
- Une orientation néo-réaliste où la société marocaine actuelle est interrogée, parfois rudoyée mais où l'on sent toujours une sorte de manque à narrer. C'est le cas de « Soleil de printemps » (L. Lahlou, 1969), « Al Kanfoudi » (N. Lahlou, 1975), « Le facteur » (A. Noury, 1978), « Le coiffeur du quartier des pauvres » (M. Reggab, 1982), « Cendres du clos » (Derkaoui / Reggab, 1977), « Poupées de roseau » (J. Ferhati, 1982).
- Une orientation « textualiste » où l'on sent la préoccupation du texte à filmer, des corps à composer avec, un peu en abîme, des interrogations sur la fiction cinéma elle-même. C'est le cas de toute la tendance ouverte par « Wechma ». Et peut-être un peu par des films comme « Les beaux jours de Sheherazade » (1982), « Brahim Yach » (N. Lahlou, 1982), « Hadda » (1984) et surtout « Titre provisoire » (M. Derkaoui, 1984).

Mon propos dans cette courte présentation n'étant pas de faire oeuvre exhaustive mais de donner juste quelques repères sur l'état de la cinématographie marocaine dans son mouvement, il me semble utile de préciser, pour finir, qu'il y a une vie réelle du cinéma au Maroc, et que, de cette vie et du devenir dont elle est féconde, il y a fort à attendre — malgré les difficultés, peut-être même à cause de ces difficultés (qui sont du reste inhérentes au reflux des fictions du tiers-monde).

Noureddine Sail
Directeur de la Programmation et de la Production (Radio-télévision marocaine)

M. Noureddine Sail a bien voulu proposer la sélection des films des années 80, qui constituent le panorama présenté aux Journées du cinéma marocain au Québec.



L'organisation "Vues d'Afrique" a organisé au QUEBEC en collaboration avec d'autres organismes, des journées du cinéma marocain du 15 au 20 Avril 1986. Cette manifestation a vu la projection des films suivants:

- ALHAL - AL JAMRA - AMOK - HADDA
- LALLA CHAFIA - LE GRAND VOYAGE
- LE JOUR DU FORAIN - ZEFT -
- LES BEAUX JOURS DE CHEHERAZADE
- POUPEES DE ROSEAU
- 44 OU LES RECITS DE LA NUIT
- LE COIFFEUR DU QUARTIER DES PAUVRES

Ainsi que plusieurs débats et rencontres sur des thèmes se rapportant au cinéma Marocain. Les lecteurs trouveront ci-après le discours prononcé par le Ministre des affaires culturelles au cours de la séance d'ouverture des journées, ainsi que l'article de présentation de N. Saïl.

L'idée d'organiser au Canada
et plus précisément à Montréal des Journées du cinéma africain est digne de respect.
Le tour échoit,
en cette nouvelle édition de vos Journées, au cinéma marocain.
En tant que Ministre des Affaires Culturelles du gouvernement du Royaume du Maroc,
je ne peux que me réjouir de l'intérêt que les organisateurs portent à nos images.
Cet intérêt, vous me l'avez fait savoir, ne concerne pas que le cinéma.
Demain la peinture et la chorégraphie marocaines seront présentes au Canada
pour répondre encore plus à l'attente de votre public. Et il y a fort à parier
que ce processus devienne irréversible.
Les films marocains
que vous avez retenus pour votre manifestation montrent la diversité des thèmes
et des styles qui caractérisent la création cinématographique marocaine.
En cela, vous avez su dégager
un échantillon tout à fait représentatif de nos films — et je vous en félicite.
Il reste toutefois qu'à mes yeux ce premier pas
dans la reconnaissance cinématographique mutuelle gagnerait, ô combien,
à préparer les conditions d'une coopération plus forte
qui pourrait et devrait passer par la co-production de films.
Je souhaite donc
à vos Journées le plein succès qu'elles méritent largement.

Mohammed Benaissa
Ministre des Affaires Culturelles du Maroc

CINEMA MAROCAIN ! QUELLE REALITE! QUEL AVENIR!

Il est vrai qu'il ne faut pas beaucoup de courage pour parler de l'absent. Mais cela implique.

Parler du vide, du manque, de l'inexistance de notre cinéma constitue un sentier largement battu. Et pourtant, à ne pas en parler, nous donnons l'impression de la compassion, de la complaisance.

Il faut donc evoquer, reevoquer les motifs de ce vide, et souligner que sa longevité est revelatrice d'un aspect grave, dramatique pour nous: le manque de désir de notre société de se reflechir en image. Manque de desir, où peur de se réflèter? de se donner à voir? de donner à voir et donc à constater, à analyser à obliger à trouver des réponses, des solutions.

Plusieurs instances impliquées dans ce problème, confirment que la cause du vide actuel se trouve justement dans l'excés qu'ont eu les cinéastes marocains à montrer l'indémontrable à ne pas montrer suffisament de quiètude, à insister toujours sur ce qui imquète, or ce qui inquiète, révèle.

La limite de ce type de reflexion trouve sa réponse dans la non perpetuité du cinéma rose, plat et sans sensibilité ni émotion vrais.

Le problème est donc double, nous ne produisons plus d'images d'un côté, et nous avons peur de la vérité de ces images d'un autre côté. Où alors, parce que nous en avons peur, nous ne produisons plus ces images.

Sommes nous en droit de demander ou est passé l'esprit créateur de nos cinéastes?

La tentation de répondre qu'il est très occupé par sa survie (la publicité) est grande. Mais encore une fois il manque un élément à l'équation: sur les quelques dizaines de cinéastes qui existent, seuls quelques privilégiés se nourissent (bien) de ce secteur.

Et les autres? ils végètent avec leurs projets de films entre les mains, passant de bureau en bureau à la recherche de l'oiseau rare pour produire.

Un distributeur me confirme avoir reçu plus de cinquante projets de films. A la question:
Pourquoi vous n'en produisez aucun? la réponse est simple?

- Aucun ne m'intérésse. C'est facile.
Alors vers quoi, vers où va notre cinéma?

- Devant le manque d'intérêt manifesté et déclaré des autorités de tutelle.

- Devant l'impossibilité de trouver des fonds dans le privé pour la production.

- Devant l'inertie, l'aphatie de nos cinéastes.

- Devant le silence (approbateur?) des medias et du public.

La réponse est de fait. Depuis presque trois ans, deux films de long métrage ont été tournés. Dont l'un financé grâce a une prime provenant de l'étranger.

Un rapide Flash Back nous rappelle qu'en temps de crise, les années 70, certains créateurs, zélés, passionés, ayant un rapport d'amour à leur art, leur métier, ont réussi à produire, à tourner.

Que la fausse illusion du début des années 80, portait en elle même les limites de sa survie. Prouvés à partir de 84, confirmés à nos jours.

Les fanatiques de la qualité, convaincus que c'est en temps de crise qu'on crée, souhaitent revoir des expériences audacieuses, s'inspirant de l'esprit des années 70.

Ceux par contre dont le seul souci est de tourner soutiendront, sans résultats, la seconde expérience.

En attendant c'est une tranche de notre histoire visuelle qui s'écrit, nous en ressentirons les douleurs dans plusieurs années.

Alors esprit créateur, reveille toi!!

SAAD CHRAIBI

دراسات سينمائية - العدد 4 - يونيو 1986 - ص 67

ne et Samy Frey réunis pour le besoin du film **"Le garde du corps"**, sa maîtrise et sa fidélité à son jeu sobre et distingué.

Enfin de compte, à travers les différents personnages qu'il a dû incarner, Habachi faisait preuve d'une incontestable maîtrise de l'interprétation au cinéma, créant une symbiose entre sa propre personnalité et le personnage incarné. Jouant dans une dizaine de films dans une filmographie nationale qui compte quelques soixante films, sa biographie reste désormais indissociable de l'histoire du cinéma marocain.

Filmographie de l'acteur Mohamed Habachi

1962 : Lawrence d'Arabie - Grande Bretagne - de David Lean

1963 : Nuits Andalouses - Maroc - De Larbi Bennani

1977 : Soleil des hyènes - Tunisie - de Ridha Béhi
Prix de la meilleure mise en scène au festival international de la francophonie à Nice du 5 au 9 Octobre 1979

1977: Les du clos - Maroc - Réalisation collective mais signée Mustapha et Abdelkrim Derkaoui, Mohamed Reggab, Saâd Chraibi, Noureddine Gounjar et Abdelkader Lagtaâ

1978 : Noces de sang - Maroc - de Soueil ben Barka

1980 : Le mirage - Maroc - de Ahmed Bouanani. Prix de la critique et prix des meilleurs dialogues, meilleur décor et meilleur acteur (Mohamed Habachi) au premier festival national du cinéma à Rabat en Octobre 1982.

1982 : Le coiffeure du quartier des pauvres -

1980 : Taghounja - Maroc - de Abdou Achouba. Mention spéciale du jury au festival de Carthage en 1980

1981 : 44 ou les récits de la nuit - Maroc - de Moumen Smihi. Prix de "Venise" au festival de la Mostra de Venise en septembre 1985.

1982 : Le coiffeure du quartier des pauvres - Maroc - de Mohamed Reggab. Prix du meilleur acteur (Mohamed Habachi) au festival de Ouagadougou en 1983.

1983 : Bamou - Maroc - de Driss Mrini
Prix d'or au 7ème festival du Caire en Novembre 1984

1983 : Le garde du corps - France - de François Leterrier

Références:

(1) : Articles de Fouad Naouir paru dans l'hebdomadaire "Al Ayame" N° 5 de Mars 86 intitulé "Cet homme hanté".

(2) : Interview de Ridha Béhi accordée à Jamal Eddine Naji parue dans "LAMALIF" N° 99 de Juiller /Août 78 sous le titre: "S'armer d'une connaissance avant de faire un film populaire.

(3) : Article de Said Afoulous paru dans "LE MESSAGE DE LA NATION" du 12 au 19 Septembre 84 intitulé "Mohamed Habachi ou le chômage d'un acteur de métier"

(4) : Article de Férid Boughdir paru dans "JEUNE AFRIQUE PLUS" N° 6 Avril 84 intitulé "L'acteur africain existe-il?

AHMED ARAIB

---

logue conçu par un homme de théâtre en l'occurence Tayev Saddiki. Heureusement que Habachi et Papas ont pu donner un certain dynamisme et une certaine chaleur au film qui par son folklore ses dialogues et son histoire baroque nous transportait dans une réalité si différente de la notre.

Curieusement, dans le personnage du fiancé dupé, Habachi retrouvait son ancien rôle de **"Nuits andalouses"** celui du réticent anti-héros face au couple combien parfait du héros (Abdellah Amrani / Laurent Terzieff) et la fille amoureuse (Silvia fernandez-Jamila). C'est l'illustration marocaine du fameux triangle amoureux: une femme entre deux hommes à laquelle Mohamed Habachi ajoute un piment d'originalité et de populatrité. Mais c'est dans **"Le mirage"** que Mohamed Habachi a atteint son apogée: "Acteur habité au visage sensible, Habachi est très à l'aise dans le fantastique, l'inquiétant, l'irrationnel"(4), tel est Habachi du **"Mirage"** qui se confirmait solennellement sur la scène cinématographique marocaine.

Dans le rôle de l'entêté Mohamed Ben Mohamed, empêtré dans un large manteau militaire, il faisait preuve d'une maîtrise frappante nous permettant d'admettre sans peine ce personnage victime de son époque, celle du Maroc des années quarante encore sous protectorat où la misère, l'obscurantisme et le charlatanisme dominent.

Par contre, dans le petit rôle du fonctionnaire bibliothécaire de **"Taghounja"** un film qui se présente comme un récit lyrico-épique sur le phénomène de Nassa El Ghiwane, Habachi ne satisfaisait pas son public habitué à le voir tenir des rôles plus importants. Ainsi, dans ce personnage de Mekki, Habachi n'a pas pu nous donner le plaisir q'on attendait de lui malgré le rôle burlèsque que lui assignait le réalisateur Abdou achouba.

Même sous la direction du cinéaste Moumen Smihi pour le besoin de son film **"44 ou les récits de la nuit"**, Habachi, dans le rôle de Ba Driss, adhérait difficilement avec le personnage du conteur et se trouvait perdu dans cette fresque historique retraçant les événements qui ont secoué le Maroc pendant quarante quatre ans de domination étrangère. Cependant l'on peut déceler un effort non négligeable de la part de l'acteur, à la voix inquiète et brisée, pour relater les exploits de nos héros de toujours tels Antar et Saif Dou Yazan.

Incarnant habilement le rôle de Miloud dans **"Le coiffeur du quartier des pauvres"**, un rôle principalement dramatique, Habachi faisait preuve d'une aisance et d'une facilité d'adaptation qui confirmait le choix judicieux du réalisateur Mohamed Reggab. il traduisait si bien les souffrances et les malheurs du pauvre et malheureux Miloud qui n'arrivait pas à intégrer une société injuste et inquiétante qui est la notre, et qui, de ce fait, ne trouve d'autre refuge que de s'allier avec les marginaux. encore une fois, Habachi, endossant le rôle principal, nous permettait de suivre la trajectoire dramatique du coiffeur spolié de sa femme et de sa boutique, ses seuls liens avec la société.

Grâce à l'apport talentueux de Habachi, le film fût sublime, mais la beauté du film n'arrivait pas à dissiper un point noir situé au niveau du doublage. En effet, pour la première fois, l'on remarque que Habachi a été privé de sa voix, cette voix ronronnante et excitée à laquelle les publics cinématographique et théatral se sont déjà habitués. priver Habachi de sa voix qui est une partie indissociable du corps, c'est le priver d'un élément fondamental de sa nature d'acteur au profit de celle de l'acteur Saâd Allah Aziz qui ne peut restituer la qualité de la voix, donc la qualité de l'interprétation. C'est là une gageure qu'on ne saurait oublier facilement. Heureusement que cette voix, naïve et vibrante, Habachi la retrouve dans le film suivant **"Bamou"** de Driss Mrini où il incarne le malin et provocateur sheikh du village Ouizzaght, au service de son maître le gouverneur général. Dans le personnage du sheikh, Habachi symbolisait les forces du mal et don le chatiment est attendu avec impatience de la part du spectateur. Mais il n'en était rien dans ce film où Driss Mrini ne voulait pas assigner à son sujet une simple lutte entre le bien et le mal.

Enfin, c'est dans le rôle de ce sahraoui rusé errant dans le désert, prêt à guider les étrangers perdus dans cette terre inhospitalière, que Habachi prouvait, même à côté de vedettes telles que Jane Birki-

"Demeuré l'une des personnalités les plus étrangeres du milieu artistique marocain, par ses traits, son jeu et son expérience" (1), Mohamed Habachi, à travers les différents personnages qu'il a incarnés, bien qu'on peut les situer dans le même contexte social - un genre que Mohamed Habachi, excelle - ce confirmait de plus en plus, au fil des années, toujours si expréssif, si naturel.

Le succès populaire, Habachi le doit à deux éléments caractéristiques: la spontaniété et le genre de personnage qu'il campe. or la spontaniété a été révélée dès les débuts des années soixante dans ce court métrage intitulé **"Nuits Andalouses"** où Habachi incarne le fiancé frustré devant le héros aimant et aimé (Abdellah Amrani) méritant mieux les nobles sentiments de la gracieuse fille amoureuse (Silvia Fernandez). Ainsi Habachi était parfaitement integré dans cette ambiance baroque illustrée par les gestes mimiques et danses des acteurs autour de cette histoire d'amour qui relève des contes de fée.

Mais c'est dans le personnage du fou du village dans **"Soleil de hyènes"** que Habachi a pu démontré son pouvoir d'intégrer ses rôles. il a fini par donner une autre dimension à son personnage, celui du fou tant recherché dans le cinéma maghrébin, jusqu'à fasciner le sinéaste tunisien Ridha Behi: "Quant à Habachi, c'est le meilleur, il est pour moi un grand acteur du monde arabe...

Ce fût pour moi la découverte, le bijou qu'on trouve sur une plage déserte et dont on ne sait quoi faire!...

Il a une richesse en lui, une spontanéité et une facilité d'adaptation, plutôt un effort de donner toujours meilleur. Habachi étonne, il m'a dépassé lors du tournage. Initialement, son rôle avait peu d'importance mais il m'a finalement obligé à rendre son personnage plus important du fait qu'il l'a fabriqué même. Dans le scénario, j'avais un idiot du village sans grande importance" (2).

Dans le personnage d'Ali, l'idiot et aide-forgeron, Habachi dérangeait dans le film surtout par son fou-rire, son langage - vérité, une forme de cynisme que le réalisateur a utilisé comme réaction face à Tahar (Ahmed Snoussi) qui exagérait dans son sérieux.

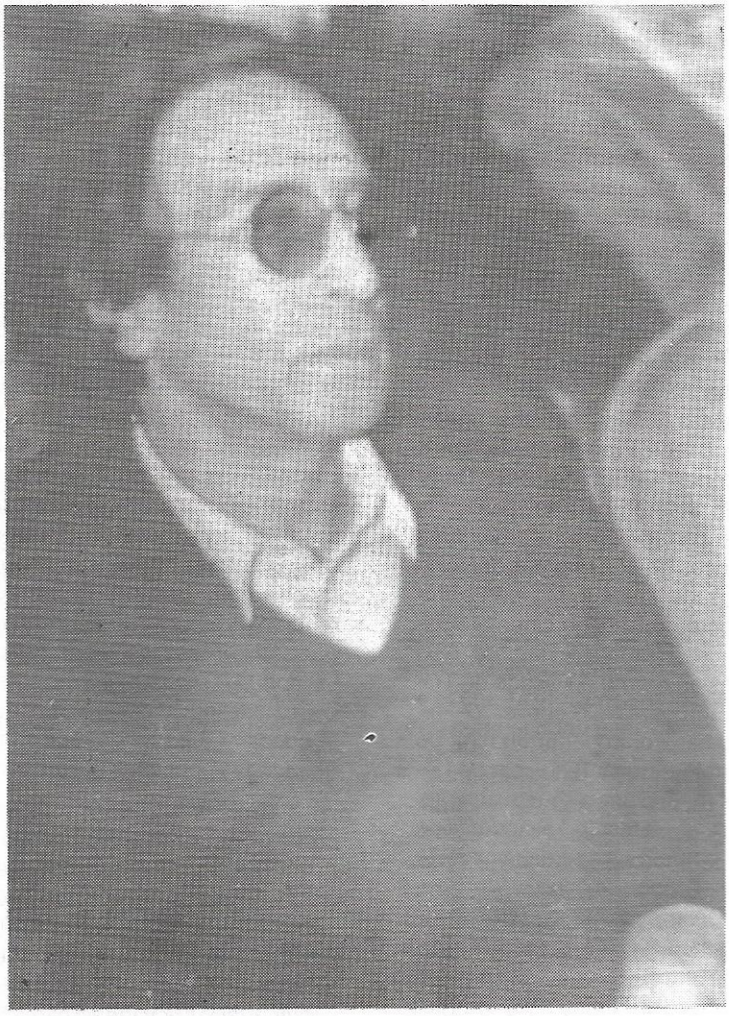
"Improvisateur qui affirme se diriger lui-même, cette improvisation et cette faculté qu'il a de se diriger lui-même sans guide" (3), lui vaut d'être choisi pour interpréter le rôle d'Abdelkader, son premier grand rôle dans cette réalisation collective qu'est **"Les cendres du clos"** où Habachi incarnait le jeune Khammas qu'écrase la vie dans la campagne et qu'anéantissent les problèmes quotidiens de la ville.

Le film qui se veut une analyse de tous les maux dont souffre la société marocaine, nous fait découvrir la réalité socio-économique du Maroc à travers le personnage mi-rêveur, mi-crédule d'Abdelkader mais derrière qui se cache toute une classe en prise avec l'expoitation et le féodalisme de la campagne mais aussi la misère, l'oppression et négligence de la ville. Dirigé par le cinéaste souheil Ben Barka, à côté des vedettes internationales Irène Papas et Laurent Terzieff pour le besoin de son film **"Noces de sang"**, Habachi retrouvait en quelque sorte les poncifs traditionnels du théâtre, accentués par un dia-

1980 : Le mirage - Maroc -

"L'ACTEUR MOHAMED HABACHI

A TRAVERS SES FILMS



Mohamed Habachi

Le cinéma marocain compte peu d'acteurs véritablement cinésmatographiques. Nés et entrainés sur les scènes de théatre, les acteurs marocains, lors de leur passage au cinéma, par leur jeu, restent profendément marqués par une forme d'expréssion théâtrale qui leur est difficile d'abandonner.

Cependant, quelques acteurs arrivent à distinguer entre les exigences de l'interprétation cinématographique et celles du théatre. L'acteur Mohamed Habachi peut être cité comme un exemple honorable dans ce sens. D'autre part, vu son expérience au cinéma, au théatre et à la télévision, il mérite plus qu'un arrêt.

Couronné de deux prix d'interprétation pour ses rôles respectifs dans **"Le mirage"** et **"le coiffeur du quartier des pauvres"** , Mohamed Habachi, au jeu sobre et adapté, à l'expréssion sincère et débordante, à l'air naïf et étonné, au talent sûr et reconnu, présente aujourd'hui un cas dans le cinéma marocain, ce cinéma qu'il a cotoyé depuis ses débuts à la veille des années soixante. A travers les personnages les plus épars qu'il a pu incarner dans les films marocains et autres, depuis le personnage du fou dans **"Soleil des hyènes"** à celui du sheikh véreux et impitoyable de **"Bamou"**, Habachi se voyait parfois confier les rôles les plus ingrats notamment celui de l'antipathique fiancé de **"Nuits andalouses"** ou même le fiancé dupé de **"Noces de sang"**. Mais c'est dans le rôle du paysan que Habachi a pu prouver son vrai talent d'acteur surtout dans **"Les Cendres du clos"** où il incarnait le paysan dépaysé. Ajoutons pour compléter cette glorieuse filmographie, des rôles secondaires mais divers allant du conteur dans **"44 ou les récits de la nuit"** au bibliothécaire dans **"Taghounja"** ou même le nomade dans **"Le garde du corps"**.

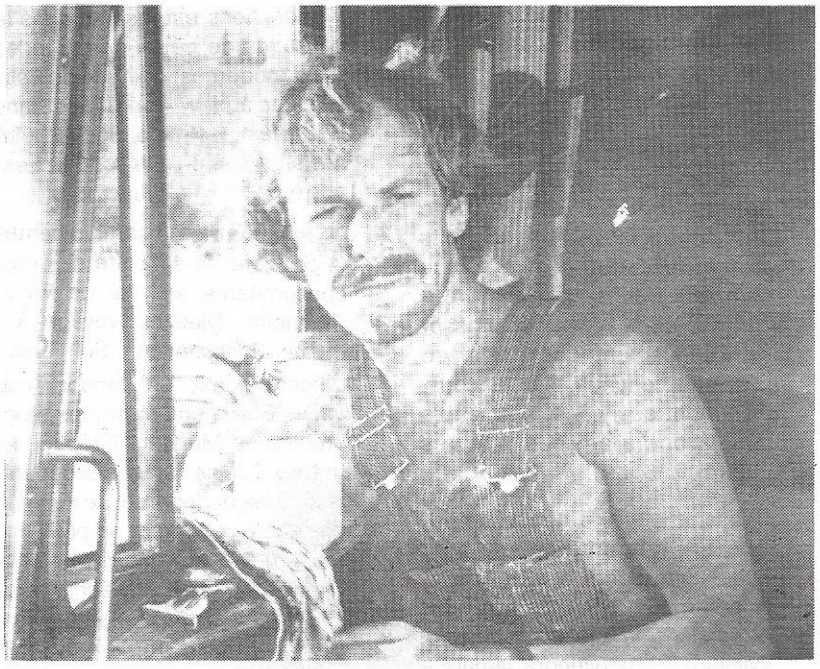
دراسات سينمائية - العدد 4 - يونيو 1986 - ص 71

NASTASSJA KINSKI dans **Paris, Texas**

ce des siens, son frère, Anne la femme de se dernier, Hunter son fils et enfin Jeanne, celle qui ne peut parler mais qui se trouve dans l'impossibilité de voir. Il y a un problème de regard entre Travis et Jeanne. Quand celle-ci parvient dans l'obscurité à voir au-delà du miroir la silhouette chancelante de Travis, c'est déjà trop tard. Travis s'apprête à partir et ne la voit plus. Ils ne peuvent communiquer que dans l'opacité totale, Travis qui continue à percevoir Jeanne dans le miroir éclairé s'en détourne quand il se décide enfin à parler, pour dire sa douleur et son amour infinis. Il faut voir et revoir plusieurs fois Paris-Texas pour en saisir toute la beauté tragique. On peut croire, après une première vision du film, qu'il s'agit ni plus ni moins que d'un affreux mélo sentimental dont on peut se passer avec les temps qui courent. C'est tout l'Art de Wim Wenders: derrière la banalité apparente il y a une trouvaille, l'expression d'une vérité profonde de l'être et qui peut se formuler sous la forme d'une question: Qu'est ce qui se passe dans la conscience des êtres qui se sont aimés et séparés? Que devient l'Autre et qu'est ce que je suis pour l'Autre après ma mort?.

A cette question Jeanne répond. Tu existes comme une voix prégnante qui perd peu à peu de sa consistance, mais que je retrouve dans la parole de tout ceux qui disent l'infinie douleur d'être. Tu es une parole qui ne meurt pas, seulement je ne peux pas te voir, parce que c'est interdit, parce que je ne peux pas tant qu'il y a de la lumière c'est ainsi que Travis et Jeanne sont condamnés à ne pas se voir. Cette métaphore du clair-obscur, est l'une des plus belles inventions de Wim Wenders, la plus émouvante aussi, car l'on ne voit vraiment qu'avec les yeux du coeur ces retrouvailles "posthumes" ont quelque chose d'irreversible, face à face impossible après la mort. C'est pourquoi Paris-Texas est l'un des films les plus poignants de l'histoire du cinéma. harry Dean Stanton (Travis) incarne à la perfection le rôle d'un homme atteint au plus profond de son être et qui traîne sa douleur dans une fuite en avant pour ne pas sombrer. Il exorcise ses démons en marchant. "J'ignorais quelle rage m'habitait en ce temps là "dira t-il dans cet ultime face à face avec Nastasia Kinski (Jeanne). Cette angoisse, Harry Dean Stanton parvient à nous la faire partager par les moindres nuances de son expression. Ici le corps de l'acteur fait partie intégrante du langage cinématographique. L'émotion naît de l'expression même du visage de Travis. Impossible d'oublier ce regard hagard au début du film, ou ce sourire qui naît au coin des lèvres quand il retrouve Jeanne. C'est un véritable kaléiodoscope ou l'on peut voir se dessiner tour à tour l'espoir, la douleur, une tendresse infinie pour les êtres et les choses.

Wim Wenders reste fidèle à ses thèmes favoris. Ceux qui ont vu et aimé Alice dans les villes, faux mouvements, Au fil du temps, l'Ami américain, retrouveront sans difficultés certaines obsessions de l'auteur: le voyage et la route, l'enfance, les lumières de la ville, l'incomunicabilité entre les êtres et l'anbiguité des rapports humains, la solitude et les grands espaces... Wenders traduit à sa manière la sensibilité des années soixante dix finissantes et celle du cébut des années quatre vingt, décennie de la grande dérive. Il y a un peu de la douleur du monde dans ces beaux plans de Paris-Texas. Le titre n'est pas une supercherie pour appâter le spectateur mais une métaphore pour dire le tragique de la condition humaine. La solitude de Travis c'est celle de nous tous, car "Le desert croît", Au delà de la fiction qui n'est somme toute que l'histoire d'un couple banal comme le dira Travis lui même, à la fin du film, (quoique de ce point de vue là l'histoire est très belle et il faut saluer Sam Scepard qui a écrit le scénario), il y a toute la dimension existentielle et humaine qui nous touche. Paris Texas est la demeure de l'être, une demeure nue guettée par les oiseaux de proie. La soif de Travis exprime cette quête inassouvie de l'humain, qui le condamne à une errance sans fin. Sur des "chemins qui mènent nulle part". Wim Wenders a inventé un nouveau tipe de personnage. On pourra désormais parler de héros wendersien, arpenteur infatigable de la terre des hommes, être à l'affût au passé souvent douloureux et dont l'avenir est incertain. Il voyage en camionnette, s'arrête dans les bars et les chambres d'hôtel, aime le néon et la nuit des grandes métropoles, écoute un enfant parler de l'origine du monde, des navette spatiales, et des galaxies lointaines. Il y a un charme psychotique qui émane de ce héros si peu positif, un sorte de schizophrénie heureuse et silencieuse qui nous séduit et nou touche car nous pressentons en elle un écho de notre propre douleur.



Rudiger Vogler dans **Au fil du temps**

AU FIL DU TEMPS

Le deuxième film que nous avons choisi d'analyser brièvement pour mieux illustrer cette unité de l'oeuvre de Wim Wenders a pour sujet le cinéma lui-même. Au fil du temps (1976) se déroule pour une bonne partie dans les salles et les cabines de projection. Bruno, l'un des deux protagonistes principaux du film, est un réparateur de projecteurs. Il parcourt la campagne en camion et s'arrête dans les petits villages pour réviser l'équipement des salles. C'est l'occasion pour Wim Wenders de livrer ses réflexions sur la situation actuelle du cinéma dans son pays et en particulier dans les petites villes allemandes. Il donne aussi la parole aux gens du métier, en particulier les petits exploitants qui parlent de la mort du cinéma, du diktat des grands distributeurs, de l'invasion du marché du film par les sous produits commerciaux. Certains petits gérants préfèrent fermer leur salles plutôt que de "montrer des films où les hommes trébuchent bêtement comme figés et abrutis, ou toute joie de vivre leur est détruite...

Au fil du temps, c'est aussi l'histoire d'une amitié. Bruno et Robert voyagent comme la plupart des héros wendersiens. La métaphore du voyage a un double sens dans ce film. C'est en même temps une exploration de l'espace et une incursion dans le passé des personnages principaux.

Au fil du temps est un film sur la mémoire. Lorsque Bruno revient à sa maison d'enfance, il éprouve une forte émotion et se sent libre' "Je me suis vu pour la première fois comme quelqu'un qui a vécu. Et que ce temps vécu était mon histoire. C'est une sensation très reassurante". La persistance de la maison même délabrée et vide assure Bruno de la continuité de son moi et libére sa mémoire car toute coscience a besoin de repères topographiques qui lui donnent le sentiment de sa propre durée. Reconnaître un lieu c'est se retrouver d'une certaine manière. Dans le cas de Robert, le retour au pasé signifie avant tout un réglement de comptes avec le père. Lorsqu'il revient chez lui après dix ans d'absence, il est enfin en mesure d'exprimer sa révolte en présence de ce père autoritaire. "Je l'ai toujours laissé en paix, lui il ne m'a jamais laissé tranquille" dit-il. Il obligera ce vieillard qui continue tout seul à imprimer et à éditer un journal de province, à consacrer une page entière pour dénoncer l'oppression des femmes, comme tribut aux soufrances qu'il a infligées à sa propre épouse.

Au fil du temps est peut-être le film plus pessimiste de Wenders. Si les héros des autres films trouvent une échappatoire dans l'Art ou l'amitié, les protagonistes d'Au fil du temps semblent voués à la solitude et l'errance. Les deux amis se séparent à la fin du film parce que le voyage a révélé les défauts qu'ils camoufflaient. Ce voyage tout au long de la frontière des deux allemagnes les a révélés à eux-mêmes et les a rendus transparents l'un pour l'autre. Leur amitié n'a pas résisté à l'épreuve du voyage et du temps.

PARIS-TEXAS

L'histoire de Travis est celle d'un homme qui a perdu le lien, et qui se trouve égaré comme un radeau en haute mer. Paris-Texas s'ouvre sur un panoramique hallucinant: un homme seul marche à travers un désert de pierres. Il a soif et tente de boire dans un bidon vide. Un vautour le guette.

Cette ouverture magistrale donne le ton du film. Wim Wenders est plus que jamais le cinéaste de la solitude et du désepoir. Mais il sait tirer de la détresse de ses personnages une étrange poésie qui évoque pour nous certaines mélodies du free-Jazz. Travis est notre frère de douleur, une souffrance muette située entre la lucidité et la folie. S'il accepte enfin de parler c'est parce qu'il se retrouve en présen-

FAUX MOUVEMENT

Ce film réalisé en 1974 est une adaptation du Wilhelm Meister de Goethe transposé dans le contexte de l'Allemagne contemporaine . L'acteur Robby Muller interprète le rôle d'un romancier en mal d'inspiration. Wilhelm Meister décide donc de voyager pour trouver la matière d'un roman. La critique a souligné avec raison la contance du thème du voyage dans le cinéma de Wenders. Les héros wendersiens sont des êtres à l'affûils voyagent pour échapper à leur angoisse, trouver une échappatoire face à la stérilité qui les menace. Wilhelm Meister quitte Gluckstadt dans le Nord de l'Allemange, prend le train où il rencontre un couple étrange (le vieux Leaters et sa jeune compagne Mignon). Cette séquence d'inspiration kafkaienne donne le ton du film et annonce les rencontres ultérieures. C'est d'abord Thérèse (Hanna Schygulla) que Meister entrevoit dans un train parallèle avant de les retrouver à Bonn. Le petit groupe déambule dans les rues de Bonn et se retrouve à l'aube sur une terrasse avec un poête autrichien qui récite ses poèmes devant ces auditeurs subjugués.

Certains critiques n'ont retenu de ce film que son aspect "intimiste" et "désenchanté". A notre avis il faut replacer "Faux mouvement" dans le contexte historique de l'Allemagne contemporaine; il ne peut être compris qu'en référence au drame d'une génération qui n'a pas vécu directement la guerre et qui assume pourtant le lourd héritage du passé. C'est ainsi du moins que l'on peut comprendre le rapport entre Wilhelm Meister et le vieux leaters: ce dernier représente aux yeux de Meister la génération responsable du désastre. Il avoue avoir tué un juif dans le passé et tente de se justifier en invoquant l'atmosphère particulière de l'époque, marquée par l'aveuglement collectif et l'ignorance.

Mais cet alibi ne peut servir d'argument aux yeux de Meister, et ne tient pas à disculper cet exnazi qui continue à dormir avec un fouet à la main. Lorsque Meister tente vers la fin du film à précipiter le vieux dans le fleuve, il cherche en fait à se débarrasser symboliquement du poids du passé qui continue à hanter consciemment ou inconsciemment la génération allemande d'après guerre.

Faux mouvement est par ailleurs une reflexion sur la solitude la difficulté de vivre et de créer, l'incommunicabilité entre les êtres dans le monde moderne. Wilhelm ne parviendra jamais à rencontrer vraiment Thérèse; Dès le départ leurs trains roulaient sur des voies parallèles. Les protagonistes masculins de Wenders n'ont pas leur place dans le couple, à l'exception peut-être de Jonathan dans "l'Ami américain". Ils sont condamnés à une solitude irrémédiable (Travis dans Paris Texas, Robert dans "Au fil du temps"...) Il sont seuls par choix ou à la suite d'un malheur. Dans "Faux mouvement" nous assistons au suicide d'un protagoniste qui n'a pu survivre à la mort de sa femme. Dans "Au fil du temps", un homme jette désespérément des cailloux dans la nuit à la suite de l'accident tragique ou sa femme vient de périr. La solitude des personnages wendersiens est inscrite dans le paysages de béton des grandes cités modernes: solitude de Félix Rüdiger à New York (Alice dans les villes), solitude de Wilhelm Meister sur un banc public entouré de HLM à Francfort.

Un autre thème semble hanter le cinéaste: la difficulté de créer concomitante au mal de vivre. "Wilhelm Meister voyage en quête d'inspiration. Son désir d'écriture est un rapport mal vécu. Comment expliquer cette stérilité de Meister? Il répond lui même: "Je ne suis pas désepéré. je suis las et déprimé. Je ne veux pas écrire puisque je ne peux pas m'interesser aux autres" Il ajoute cependant "J'aimerai écrire quelque chose d'absolument nécessaire". Mais au lieu de trouver la matière pour un roman, ils recontre des inconnus qui lui donnent une caméra. Cette fin du film est elle la fin de l'errance? Wilhelm Mirster fait cette trouvaille au moment ou il croyait avoir tout perdu. Félix aussi aussi (dans "Alice dans les villes") avait du mal à rédiger son reportage sur les métropoles américaines, par contre il était gagné par une véritable fièvre de photo et braquait d'une manière frénétique son appareil polaroïd sur les être et les choses pour lutter contre l'angoisse... L'image semble être investi d'un pouvoir cathartique, c'est du moins la solution que Wim Wenders prône pour lui même et pour certains de ses héros.

Rüdiger Voler et Hanna Schygulla dans Faux mouvement.

REFLEXIONS SUR TROIS FILMS DE WIM WENDERS

DAHAN MOHAMED

Les cinéphiles marocains connaissent maintenant assez bien l'oeuvre de Wim Wenders dont la plupart des films ont été diffusés dans les ciné-clubs. L'auteur de Paris Texas représente un cas particulier dans le "jeune" cinéma allemand. Ses films se caractérisent par un style très personnel, à base de sensations et d'affects que l'auteur discipline et oriente pour leur donner une forme visuelle. C'est un cinéma qui n'a rien d'intellectuel contrairement par exemple aux oeuvres de Kluge ou Schlöndorff. C'est un cinéma des "tripes", proche de l'oeuvre musicale dans son inspiration et ses effets, et qui vise surtout à atteindre la sensibilité du spectateur, à lui faire partager les émotions de l'auteur. Wenders se sert de l'image comme support visuel pour exprimer ses propres angoisses, ses rêves, ses obserssions. Il scrute l'univers intérieur et extérieur à travers le filtre d'une sensibilité poétique, prenant prétexte d'une histoire dont les péripéties et les protagonistes sont réduits au munimum. Souvent il n'y a pas d'histoire à proprement parler mais "un état de choses". Le film se transforme en cours de tournage comme c'est le cas pour "Alice dans les villes" dont la partie européenne a été tournée pratiquement sans scénario. Quelquefois le film naît d'une phrase, un fait divers lu dans un journal comme ce fut le cas pour Paris Texas. Mais à l'origine il y a toujours une angoisse que les héros wendersiens cherchent à fuire ou à surmonter. Nous essaierons dans cette étude de montrer quelques constantes de l'oeuvre de Wim Wenders à partir de l'analyse de quelques films diffusés récemment dans notre pays.

دراسات سينمائية ـ العدد 4 ـ يونيو 1986 ـ ص 75

Wajda

COMMUNIQUE

J.C.C 1986

La 11e session des Journées Cinématographiques de Carthage (J.C.C.) aura lieu à Tunis du 14 au 25 Octobre 1986.

Il y a lieu de rappeler que les J.C.C. qui célèbrent cette année leur 20e anniversaire (1966-1986) sont un festival culturel international biennal dont le but essentiel est de favoriser la promotion des cinémas africain et arabe tant au niveau de la production qu'à celui de la diffusion.

Présidées par le Ministre des Ministres des Affaires Culturelles, les J.C.C. ont pour Directeur, M. Taoufik Besbès, et pour Secrétaire Général, M. Moncef Ben Ameur.

Le programme officiel du festival comprend les sections suivantes :

— Une compétition officielle ouverte aux films africains et arabes.

— Une section information ouverte aux films de toutes origines.

— Une section films pour enfants

— Une section rétrospective.

— Un marché international du film.

— Un colloque sur l'art et l'industrie cinématographique dans les pays africains et arabes.

La date limite d'inscription des films est fixée au 31 Août 1986.

Les copies des films doivent parvenir au siège du Comité Directeur des J.C.C. au plus tard le 15 Septembre 1986.

que pour les cinéphiles marocains. La filmothèque fédérale s'enrichit de nouvelles acquisitions grâce aux accords conclus avec la F.T.C.C. et la cinémathèque d'Alger. Des films maghrébins inédits furent distribués dans la plupart des ciné-clubs: "Le Charbonnier" de BOUAMARI, "Sanaoud" de Slim RIAD, "Et demain" de Brahim BABAI... La vocation tiers-mondiste de la fédération s'affermit parallèlement à ces échanges avec le Maghreb. L'Amérique Latine fut présente sur nos écrans par la diffusion des films de Glauber Rocha(3), Jorge Sanjines(4), Octavio Gomez(5) et tant d'autres. Ce fut une période faste pour les ciné-clubs qui virent le nombre de leurs adhérents doubler et tripler en quelques semaines. La Fédération totalisait quelques trente mille adhérents au milieu des années soixante dix et fut sans doute le premier rassemblement culturel organisé qui ait atteint cette ampleur dans notre pays.

Notre passion du cinéma fut nourrie par le répertoire fabuleux des oeuvres programmées au fil du temps. Tout cinéphile abrite une cinémathèque imaginaire dans les vastes entrepôts de sa mémoire. Nos rêves, nos désirs et nos pensées les plus intimes sont marqués à notre insu par ces rencontres éphémères, ces multiples visages et payasages qui ont défilé devant nos yeux sur tant d'écrans.

Cherchez bien, vous avez peut-être rencontré l'être aimé un soir dans une salle obscure, comme l'héroine de la "Rose pourpre du Caire" dans le beau film de Woody Allen. Vous avez peut-être fabriqué le scénario de votre vie alors que vous étiez sous hypnose devant un écran magique, dans un rêve qui vous poursuit toujours de son intensité.

Il me plaît de croire que tant de compagnons rencontrés au hasard des films continuent à vivre en nous et par nous une autre vie, un autre destin. je crois à cette vertu séminatrice de la culture et de l'Art, à cette alchimie merveilleuse qui nous métamorphose et nous enrichit par le biais des grandes oeuvres de l'esprit et du coeur.

Un film de Wajda hante ma mémoire depuis que j'ai commencé à rédiger cet article. Je pense inévitablement à «Cendres et diamant», à Maciek dont la mort pure à la fin du film préfigure en quelque sorte la disparition tragique de l'acteur Cybulski. Je pense à cette interminable nuit qui a révélé sa vérité à Maciek, à ces paroles de Krystna que je relis dix ans après: "De toi comme d'une bûche résineuse, se détachent un à un des lambeaux en flammes. Consumé par le feu, tu ignores en flambant, si tu atteindras la liberté ou si, de ce qu'il y a dans ton âme, il ne restera que des cendres que la tempête emportera vers l'abîme... "

(*) La Traduction arabe de ce document a été publiée dans le 1er numéro de la revue.

DAHAN MOHAMED
(A SUIVRE)

Poudovkine

manent à l'échelle nationale, un espace de parole et d'échange eui marqua la sensibilité de toute une génération de cinéphiles.

L'année 1974 fut celle du Maghreb. Le premier train fédéral partit vers l'est, vers Alger la blanche, où se tenait une rencontre magnrébine des ciné-clubs. Ce voyage entrepris en pleine canicule, fut une véritable odyssée pour les quarante participants marocains partis de Rabat, pour représenter la F.N.C.C.M. Nous quittâmes la capitale dans un branle-bas et une effervescence dignes de vrais conquistadors. Mais la chalheur torride de Juillet eut vite raison de notre bel enthousiasme, et transforma notre équipée joyeuse en voyage d'enfer. A peine franchi le poste douanier de "Zouj Bghâl", nos vivres commençaient à se raréfier dangereusement, et nos gosiers à se déssécher par manque d'eau. La fatigue et la poussière firent le reste. Nous arrivâmes tant bien que mal à la gare d'Alger où nous fûmes reçus en grande pompe par les frères algériens.

Mais dès le lendemain nous fûmes entourés d'une suspicion qui dégénéra bientôt en conflit ouvert. Il était question à cette époque d'un projet d'union entre les trois fédérations maghrébines, et la F.A.C.C. voulait tirer profit de cette rencontre pour s'octroyer le monopole de l'initiative, et faire de la future Fédération maghrébine une courroie de transmission idéologique du Grand parti frère. Nous nous opposâmes naturellement à cette orientation qui risquait de compromettre à long terme l'autonomie de notre fédération. Notre charte était incompatible avec toute forme de sujestion et à fortiori à l'égard d'une instance politique étrangère, fût-elle maghrébine. Etait-celà cause du revirement d'attitude que nous crûmes déceler chez nos hôtes, après l'accueil châleureux des premières heures? Quoi qu'il en fût notre délégation fit preuve d'une maturité et d'un grand sens des responsabilités, qui eurent raison de l'hostilité manifestée par nos partenaires. Les ponts ne furent pas rompus avec nos frères algériens qui déléguèrent ce même été une centaine de reprsentants, pour participer à la rencontre maghrébine de Mohammédia qui fut organisée cette fois-ci par la F.N.C.C.M.

Dès notre retour, le Bureau Fédéral déplaça son état major au centre Claude Monet à Mohammedia, pour préparer la grande manifestation prévue pour le mois d'Août. GHAZI s'occupa de la restauration et de l'intendance, avec un tatent digne d'un vrai chef cuisinier. Noureddine s'activa pour mettre sur pied l'infrastructure colossale nécessaire pour

Antony Perkins dans **"le Procès"**

la réussite de cette renconte...

Cette grande manifestation inaugura le cycle des rencontres arabes et africaines, organisées par la F.N.C.C.M. De nombreux cinéastes et critiques arabes et occidentaux furent présents cet été à Mohammedia. Heny SROUR présenta son film "L'heure de la libération a sonné" devant un public enthousiaste. Charles BELMONT vint avec son film Histoire d'A. qu'il venait à peine d'achever. Abdellah LAROUI paricipa à une table ronde à propos du cinéma maghrébin à côté de Guy HENNEBELE, SAÏL et Slim RIAD. Une rétrospective des principaux films maghrébins fut organisée dans les principales salles de la ville. Le célèbre casino de Mohammedia, se convertit le temps d'une saison en centre culturel maghrébin.

A l'issue de cette rencontre un document fut élaboré au sujet du cinéma et de la critique au Maghreb. Ce texte connu par les cinéphiles sous le nom de Charte de Mohammédia fut largement discuté et diffusé dans les ciné-clubs. (*)

Cette ouverture maghrébine de la Fédération fut bénéfi-

DOVJENKO

reau fédéral encourageait toutes les initiatives pour créer de nouveaux ciné-clubs, conformèment aux objectifs inscrits dans la charte de la F.N.C.C.M. La prolifération des associations affilées à la Fédération exigeait du BF de grands efforts pour l'organisation du circuit fédéral. A l'absence quasi-totale de structures matérielles rendait l'entreprise d'autant plus ardue. je revois encore Noureddine travaillant à des hures impossibles pour établir des plannings, verifiant image après image la succession des bobines, emballant des boites de pellicule dans des cartons et des sacs de fortune, cherchant patiemment la suite perdue d'un Wajda, ou l'amorce d'un Andréi ROUBLEV... "La culture est lourde à porter" me disait-il alors que nos épaules ployaient sous le poids des films emballés et prêts à être expédiés, pour être projetés dans quelque ciné-club de Oued Zem ou de Sidi Kacem. La fédération fut d'abord, une école de travail et de persévérance. Nous y apprîmes le sens des médiations, ce qui signifie la patience et le travail du négatif". La moindre réussite supposait un don intégral de l'être, une somme considérable d'efforts collectifs, une vigilance et une disponibilité de tous les instants. L'action fédérale était le résultat d'une synthèse entre l'activité manuelle et le travail intellectuel. Notre amour du cinéma passait d'abord par un contact physique avec la pellicule. Les films habitaient chez nous. L'appartement du Président devint une véritable cinémathèque nationale, où l'on était du reste, toujnours assuré de rencontrer quelque personnage important du monde du septième Art: cinéaste étranger de passage, critique, journaliste... Une activité fébrile régnait au 9 rue d'Oran, où défilait en permanence le cortège ininterrompu des visiteurs. le téléphone sonnait à tout moment pour rappeler de nouveaux devoirs, annoncer d'autres tâches urgentes, d'autres sollicitations impromptues.

Animateurs itinérants nous répondions à l'appel des clubs nouvellement crées dans les petits centres urbains, pour aller sur place animer des débats avec un public jeune et enthousiaste. La parole et l'image établissaient des ponts, libéraient l'imaginaire d'un public qui avait soif de communication et de culture. le regard neuf de ces spectateurs enrichissait de nouvelles significations ces images tirées de l'oubli des cinémathèques et des boîtes de pellicules moisies. Une nouvelle critique, éloignée des formalismes d'avant garde et des vaines préciosités de salon émergeait de ces rencontres chalheureuses et spontanées.

Eisenstein (à gauche)
pendant le tournage d'«IVAN»

Les oeuvres d'EISENSTEIN, DOVJENKO, POUDOVKINE retrouvaient une nouvelle jeunesse dans ces séances mémorables, où la vérité des images était confrontée à la réalité du vécu. Je me souviens encore du débat pasionnant qui suivit la projection du chef d'oeuvre de DOVJENKO, "La Terre". "Ce qui reste sur terre d'une vie humaine, et même de la vie des générations entières, c'est la beauté" avait écrit quelque part le grand cinéaste soviètique. Ce fut un bonheur pour nous d'aider à faire découvrir ces images d'une pureté totale, ce «cantique des cantiques du couple homme-nature» où l'artiste exalte l'amour de la terre, et magnifie l'effort des hommes dans leur quête séculaire de progrès et de justice. La public salua d'une ovation ininterrompue ce film, vieux d'un demi siècle, et manifesta une intelligence de lecture digne du grand réalisateur. Nous revenions singulièrement enrichis de ces pérégrinations qui nous conduisaient, au hasard des sollicitations, dans les différentes régions du pays. La Fédération était devenue un forum per-

SOUVENIRS D'UN ANIMATEUR

LA DECENNIE PRODIGIEUSE

La Fédération Nationale des ciné-clubs du Maroc fut créée au printemps 73. Des négociations laborieuses précèdèrent la tenue de la première assemblée générale qui se tint le 11 Mars de cette même année. Je me souviens encore des longues réunions préparatoires qui se déroulaient dans un petit bureau, place des Alaouites à Rabat, où notre petite délégation, conduite par Nouriddine, tentait de convaincre des partenaires quelque peu récalcitrants. Le conflit éclata au grand jour entre M. Choukri, ex. Président du C.C.J.R.(1), qui convoitait le poste de Président de la Fédération, et M. Sail qui fut unanimement mandaté pour occuper ce même poste. Un modus vivendi fut trouvé et M. Choukri fut élu secrétaire général. Cette "cohabitation" fut de courte durée, car M. Choukri dut renoncer quelques mois plus tard à sa fonction au sein du bureau fédéral.

C'est au cours de ce même printemps qu'eut lieu à Rabat le première rencontre d'animateurs. Une forte délégation arriva de Tunisie, conduite par Moncef Ben M'Rad, Président de la F.T.C.C. (2) Des garçons et des filles avaient traversé tout le Maghreb par train, et étaient arrivés à Rabat une se-

Abdellaj Laroui
dans **un stage de F.N.C.C.M**

maine avant la date fixée pour le début de la rencontre. Nous étions pris de court. Tant mieux, la fête n'en sera que plus longue et la joie de la découverte plus intense. Un programme fut improvisé. Jugez-en: Le procés d'ORSON WELLES, Baby Doll d'ELIA KAZAN, Nazarin et Terre sans pain de Luis Bunuel... Des débats très animés suivaient les projections qui avaient lieu dans la salle du Ministère de la jeunesse et des sports au centre ville. Les discussions se prolongeaient sur les terrasses de cafés et se prolongeaient en fête rythmée par des chants maghrebins. Je revois encore cette ronde joyeuse de garçons et de filles discutant, chantant sous le feuillage épais d'un platane, une nuit de pleine lune. Nous étions vraiment transfigurés par la grâce infinie de la rencontre. Plus tard nous fûmes rejoints par les stagiaires qui arrivèrent au Centre Yakoub El Mansour, où se déroula le reste de la rencontre. Tables rondes, travaux de commissions, réunions plénières se sont succédées avec un rythme soutenu, durant une dizaine de jours. Un protocole d'accord fut signé avec les responsables de la F.T.C.C pour l'échange de films et d'animateurs, et fut le point de départ d'une coopération fructueuse entre les deux fédérations. Un débat sur la co-production au Mahreb fut organisé en présence de quelques cinéastes nationaux... BOUANANI vint présenter son film "Mémoire 14", très apprécié des cinéphiles tunisiens. Latif LAHLOU participa à la rencontre avec son "soleil de printemps" qui a été programmé la même année dans les ciné-clubs...

* * *

La création de la F.N.C.C.M suscita un véritable mouvement culturel à l'échelle nationale. En quelques moins le réseau fédéral couvrit la plupart des grandes villes et s'étendit aux petites localités et aux bourgs reculés. Le bu-

Dirassat Sinimaiya
Etudes Cinématographiques
Revue de la Fédération National des Ciné-Clubs du Maroc
Revue mensuelle
paraissant provisoirement
4 fois par an
Adresse: B.P. 377 - KENETRA - MAROC.

Directeur Résponsable
et Rédacteur en chef:

*AIT Omar Mokhtar

Comité de Rédacteur:

*Noureddine SAÏL
*Driss CHOUIKA
*Khalil DAMOUN
*Abdelkrim CHIGUER
*Mohamed Noureddine AFAYA
*Mohamed KAOUTI
*Azzeddine AL KHATTABI
*Ali FERHAT
*Mohamed CHAHOUB
*Mohamed DAHHAN

C.C.P: 2198-63 G - Rabat
Compte Bancaire: 01 122 02 81 291 BMCI,
Mohamed V - CASABLANCA.

Dossier de presse: 1/85
Dépôt légal: 31/85

Photocomposition:
EDITIONS AL KHATTABI - CASABLANCA

Maquette
ZARHBOUCH Abdelhak

Distribution: Sochpress

IMPRIMERIE TIFAK BOUBAKRY
28, Rue Berthelot Tel.27.47.18/27.10.98
CASABLANCA

ce numéro a été tiré à
cinq mille trois cents exemplaires

SOMMAIRE

PARTIE FRANÇAISE

■ Editorial 80
■ Souvenirs d'un Animateur ..... Mohamed Dahan 79
■ Réflexions sur trois films de Win Wenders .. Mohamed Dahan 75
■ L'acteur Mohamed Habachi à travers ses films .. Ahmed Araïb 71
■ Cinéma marocain! Quelle réalité! Quel avenir.. Saâd Chraïbi 67
■ Les Journées du cinéma marocain au Quebec 65

PARTIE ARABE

■ Manifestations .....
- A propos de la rencontre «Réalités du cinéma marocain»: Le film marocain entre l'accumulation et l'Imagination 62
- Le 1er Festival National du cinéma Amateur 61
- A propos de la 2ème rencontre de Tétouan sur le thème "Cinéma marocain et Cinéma espagnol" 60

■ Documents:
■ Conception et rôle du ciné-club 59
■ Apprendre la photographie:
4 - Avantages et Inconvénients des divers types d'appareils ..... Abdelhamid RMILI 54
■ Expériences et Théories cinématographiques:
- Fernando Solanas et Octavio Getino
Textes traduits par Azeddine ALKHATTABI 37
■ Quatre entretiens avec P.S VIEYRA
Pierre Haffner, texte traduit par Driss CHOUIKA 28
■ Lectures:
- "Dernière Page": Pour une esthétique de la négation et de la création Abdelkrim CHIGUER 24
- L'amour violent dans le film "Alexandrie, Pourquoi?" de Youssef Chahine M. N. AFAYA 19
■ DOSSIER: SPECIAL 4 ème Festival du film Arabe à Paris.
Dossier réuni par: Driss CHOUIKA
- "Fleur d'AJONC"
Entretien avec Jean Chamoun et May Masri 15
- Avec Tawfic SALAH, à Bâtons rompus 7
- Résumé de la table ronde sur le thème:
"Le Cinéma Arabe en dehors de ses frontièrs" 6
- L'association des cinéastes et critiques arabes en France 4
- Liste des films programmés 3
- Présentation 2
■ Editorial .....

Les opinions et avis émis dans la revue n'engagent que leurs auteurs.

Les articles non publiés sont archivés.

EDITORIAL

La critique cinématographique au Maroc: Des discussions "orales" fermées à l'analyse écrite ouverte

Avec ce quatrième numéro, la revue clôt sa première année, tenant ainsi provisoirement, la promesse faite aux abonnés et à tous les lecteurs, et réalisant surtout l'une des principales directives de la charte culturelle de la Fédération Nationale des ciné-clubs du Maroc: «oeuvrer dans le but de la sortie d'une revue cinématographique et mettre sur pied un comité de rédaction qui en prendra la charge».

Cette revue a pu, tout au long de cette année, embrasser toute une série de problèmes ainsi qu'elle a essayé d'apporter des éléments de réponse à plusieurs interrogations et soucis. Elle a également posé de nouvelles interrogations, réamorçant ainsi le débat sur les divers thèmes dont les échos se sont repecutés pendant plus de dix ans, qu'il s'agisse des théories cinématographiques Latino-américaines, de la réalité des cinémas Arabe et Africain, y compris le Cinéma Marocain dont les problèmes tant théorique, qu'artistique, esthétique et économique, ont occupé une place importante.

Si le parachèvement de cette première année, avec ses réussites et ses déboises, ne représente en dernière analyse qu'une modeste participation dans le domaine culturel national et une petite prierre que la FNCCM ajoute au rempart qu'elle construit depuis plus de quinze ans avec entrain et persévérance, dans le domaine de la culture cinématographique, il ne constitue pas moins un point de départ capital d'un progrès très important: Laisser la porte grande ouverte en vue du dépassement du ghetto des discussions «orales» fermées (à l'intérieur des ciné-clubs) et la constitution d'une base solide qui permettra de généraliser l'analyse écrite ouverte à des horizons plus larges . Là réside peut-être le réconfort qui nous a permis de faire face à toutes les difficultés qui ont jalonnés notre route et d'être en parfaite symbiose avec nos convictions, notamment celles de la necessité de préserver nos acquis culturels dans le domaine du Cinéma, de parachever notre modeste formation et d'asseoir notre expérience riche en efforts mais pauvre quand aux acquis effectifs et aux réalisations à longue portée.

Oui, nous considérons que le bilan est positif, en dépit des balbutiements et des erreurs, et qu'il est amplement suffisant pour mettre à la portée des interessés, progressivement et continuellement, la possibilité de développer leur culture cinématographique, mûrir leurs concepts artistiques et esthétiques, dépasser le stade de la vision aliénante et de la critique orale et passer à celui de l'épanouissement de conceptions limpides sur les mécanismes de la projection cinéma et de l'écriture cinématographique, au stade où l'on pourra composer facilement avec l'analyse critique et les bases théoriques du cinéma.

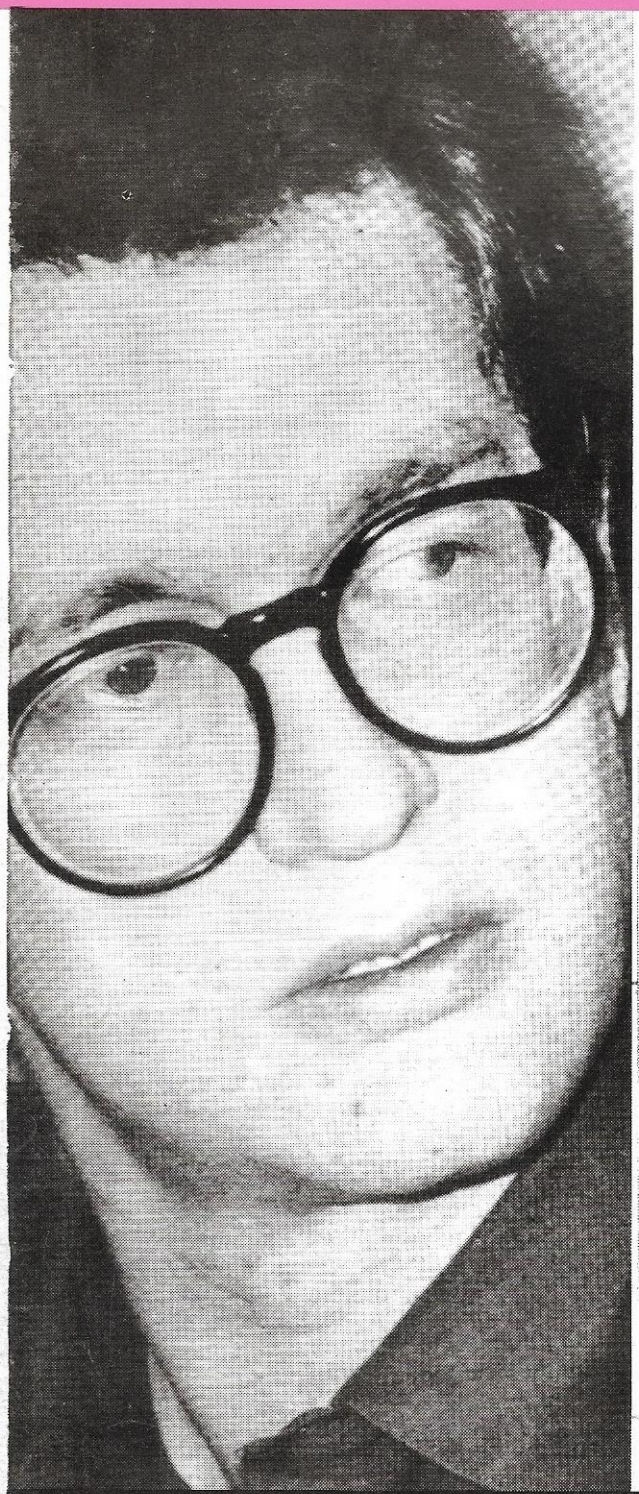
Oui, la revue a eu des echos positifs, dans le domaine culturel au Maroc (est-ce un constat de fait?). ce qui a constitué une base de départ que ceux qui s'interessent au cinéma n'ont pu avoir depuis plusieurs années (Excepté l'expérience de «Cinéma 3» qui n'a pas pu tenir longtemps). Bien plus, ses echos ont dépassé nos frontières géographiques pour tendre à faire d'elle cette tribune libre, autonome et ouverte à tous les horizons de la pensée de qualité. Toutefois, si nous avions pu gagner notre premier pari, c'est grâce aux interessés qui ont appuyé nos efforts et qui ont fait siennes toutes nos ambitions. Et quoique cette louange n'est que justice faite, elle n'en a pas moins une grande importance, de par le fait qu'elle donne une forte raison d'être à la revue, lui assure sa crédibilité est lui procure l'energie, sans cesse renouvelée, de continuer la marche.

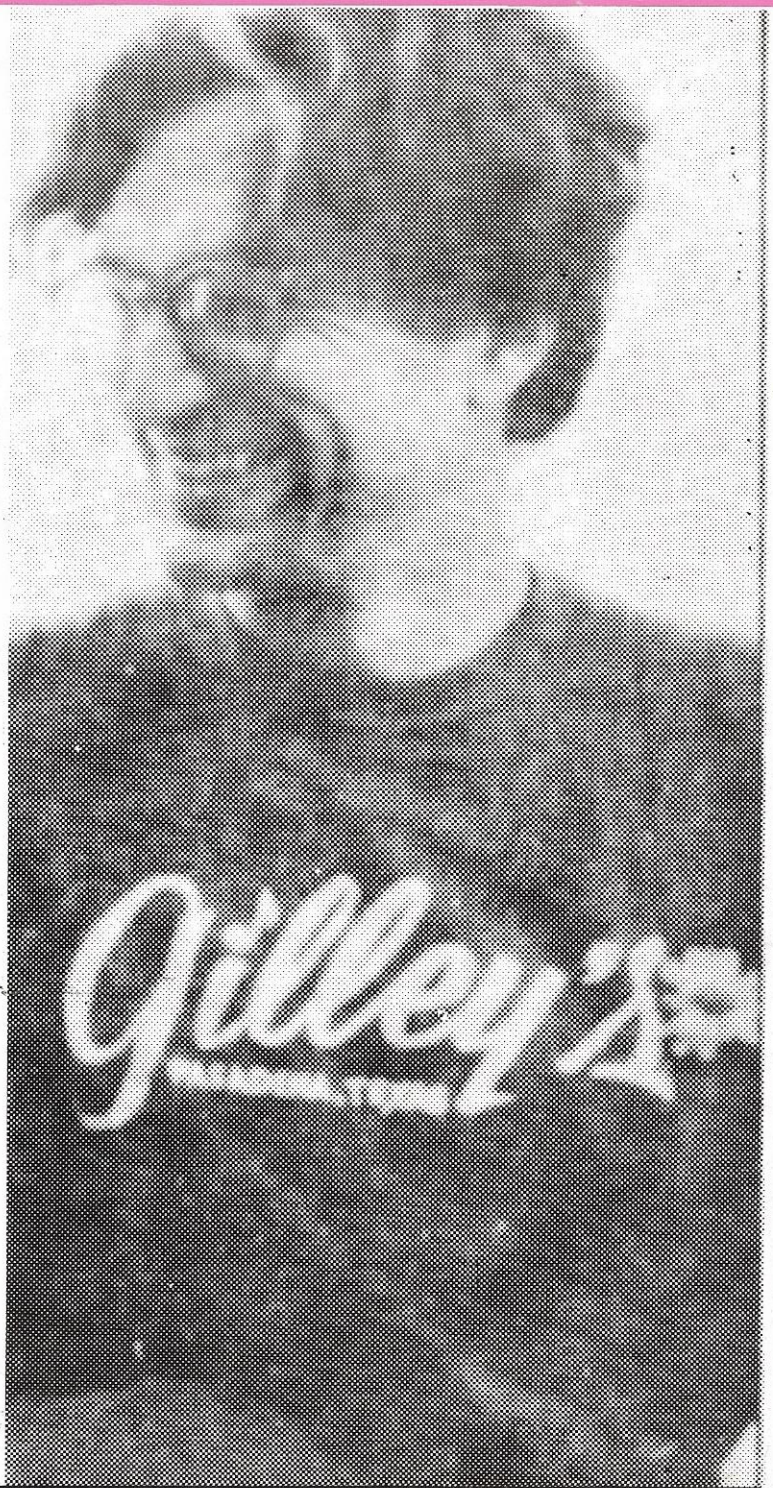
Que toutes les plumes sérieuses et honnêtes se mettent en symbiose, pour que nous puissions fêter continuellement les prochaines années de notre revue, pour que nous puissions instituer une culture cinématographique démocratique, ouverte à tous les horizons, diversifiée quant à ses pratiques, agissant contre toutes les formes de domination, de racisme et d'irésponsabilité.

DIRASSAT CINIMAIYA

(Etudes cinématographiques)

Revue de la F.N.C.C.M. N° 4 - Juin 1986 Prix 10 DH





WENDERS