SCOM

السنة الثانية

# دراسات سينمائية

مجلة الجامعة الوطنية للأندية السينمائية | السنة الثانية ـ العدد السادس ـ أبريل 1987 | الثمن 10 دراهم

## ملف العدد : حول النقد السينمائي بالمغرب

# محتويات العـدد

## القـسـم العـربـي


□ كلمة العدد ..... 2

□ ملـف الـعـدد : النقد السينمائي

● النقد.. الفيلم بين الخالص والمختلط : نور الدين الصايل .... 3

● موقع النقد السينمائي في المغرب : محمد نور الدين أفاية .. 5

● تساؤلات حول النقد السينمائي في المغرب ادريـس القـري ..... 11

□ على هامش جلسات نقاش الفيلم المغربي

● حقيقة الصورة و/ أو صورة الحقيقة : عبد الكريم الشيكر ... 15

● عنوان مؤقت : أو ثنائية الذات والموضوع خليل الدمـون ..... 17

□ حـوار مع : جيلالي فرحاتي ..... 21

أجرى الحوار : أحمد بوغـابـة

□ ما بعد العائلة والموت : مقاربة لبعض مظاهر السينما الفرنسية ..... 26

محمد نور الدين أفاية

□ متـابـعـات

● أسبوع السينما المغربية (الدار البيضاء) ..... 34

● اللقاء السينمائي الوطني الأول (نادي الشاشة ـ مكناس) ..... 35

● النقد السينمائي في المغرب : واقع وآفاق : محمـد دهـان ..... 36

● نحو قراءة سيكولوجية لعملية التنشيط : محمد السغروشني ..... 37

□ ركـن التصـويـر : إعداد : الرميلي عبد الحميد

● الصورة الشخصية (الجزء الثاني) ..... 41

● حول معرض أولاد السيد داوود ..... 50


## القـسـم الـفـرنـسـي


□ عشرون سنة من السينما الافريقية : د. فريد بوغدير ..... 53

□ السينما الوطنية، سينما جهوية : حول المركز والمحيط : سعيد انتظام .. 57

□ بنية الفيلم السياسي عند سهيل بن بركة : أحمد عريب ..... 62

□ كلمة العـدد (بالفرنسية) ..... 63


صورة الغلاف : لقطة من شريط أموك لسهيل بن بركة


**دراسات سينمائية**

مجلة الجامعة الوطنية للأندية السينمائية بالمغرب
مجلة شهرية تصدر مؤقتا خمس 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 الشبكر
محمد نور الدين أفاية
عز الدين الخطابي
دهان محمد

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

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

التصفيف : دار الخطابي للطباعة والنشر
36، زنقة بروفان ـ الدار البيضاء(05)

الاخراج الفني : زغبوش عبد الحق

Labo photo TAWFIK

السحب :

مطبوعات شمس
shem's impressions
Bd. Hassan Alaoui — Quartier Arsalane
Rue 4 N° 75 — CASABLANCA

التوزيع : شوسبريس

# كلمة العـــدد

شهد الحقل السينمائي ـ الثقافي بالمغرب، في المرحلة الأخيرة، نشاطاً مكثفا، وتنوعت أشكال الحديث عن السينما بشكل لم يعهد في تاريخ الأفكار الرائجة حول مسألة السينما المغربية.

ولنضع القارىء في الصورة، نستعرض عليه مختلف هذه الأنشطة واللقاءات.

ـ ملفات الشاشة (التلفزيون) حلقة خاصة بالسينما المغربية.
ـ كلية الآداب والعلوم الانسانية II ـ الدار البيضاء (أسبوع السينما المغربية).
ـ اللقاء السينمائي الوطني الأول ـ نادي الشاشة ـ مكناس (حول اشكال النقد السينمائي).
ـ التدريب الثامن حول كتابة السيناريو بفاس ـ جمعية الفن السابع.
ـ اللقاء السينمائي الثالث بتطوان؟
ـ أسبوع السينما المغربية ـ نادي العمل ـ الدار البيضاء.

يضاف الى هذه اللقاءات أن السينما، أصبحت تدرس كمادة قائمة الذات في «المعهد العالي للمسرح والتنشيط الثقافي»، كما وضع تصور لتدريس السينما لبعض طلبة كلية الآداب (سيدي عثمان II في أفق تحضير دبلوم الدراسات العليا في السينما.

إن هذه الحركة وهذا الاهتمام بالعمل السينمائي لجديرة بالتسجيل، بل الأجدر هو ما تميزت به هذه اللقاءات ـ التي جعلت قضايا السينما المغربية أو غيرها موضوعا للتفكير والمناقشة ـ من كون أساليب الخطاب حول السينما بدأت تتسم بنضج متميز وبرشد فكري وجمالي نادرا ما تم تسجيله عند مقاربة مختلف مكونات العملية السينمائية سواء كانت إنتاجا أو إبداعا أو نقدا، أو حتى نظرا الى السينما كممارسة خصوصية داخل الحقل الثقافي المغربي.

إضافة الى هذا بدأت الأسئلة المطروحة على الفيلم المغربي تصاغ بشكل أكثر وضوحا ودقة. فسؤال السينما المغربية: أزمة إنتاج أم أزمة إبداع؟ يبدو وكأنه يكشف كل هذا التحول الذي بدأ يظهر على الحديث النقدي، كما يبرز درجة الوعي لدى مختلف الفعاليات التي تهتم من بعيد أو قريب بموضوع السينما في المغرب. ولاشك أن صياغة سؤال من هذا النوع تستتبعها مسؤولية فكرية لرصد طبيعة المكونات السينمائية المغربية من شروط إنتاج وتوزيع واستغلال إلى مقومات الفعل الابداعي من تخيل وسيناريو وتصوير ومونتاج... الخ.

ونحن، هنا في «دراسات سينمائية» لا نسجل هذه الملاحظات لاعلان احتفال متسرع بقضايا تحتاج بشكل عضوي، الى ممارسة إبداعية سينمائية لكي تكتمل شروط الحديث عن السينما. بل إننا نسجل مؤشرات هذا التحول للقول بأن السينما لم يعد مآلها منحصرا فقط على قرار المؤسسة الرسمية بقدر ما أصبحت مجموعة من الفعاليات لها القدرة، الآن، على التعبير عن آرائها وإصدار أحكامها والمطالبة بجمالية جديدة.

إن الأمر يتعلق إذن بمطلب جديد يضاف الى معاناة المخرج المغربي وما يواجهه من عوائق وتراكمات. نعم إن عملية صنع الفيلم عملية شاقة، وهواجس المخرج المغربي لا يعرفها أي حقل آخر من حقول الممارسة الثقافية. وبسبب ذلك، لربما تزداد أعباء المخرج لما تقتضيه المرحلة من نفَسٍ إبداعي جديد وما تفترضه شروط الانتاج من عقلانية وخيال.

إن تراكم الخطاب النقدي أعطى وسيعطي كيفاً ما. وإن هذه الظاهرة لتشكل تحدياً حقيقياً للمؤسسة السينمائية الرسمية بقدر ما تلح على السينمائيين بتقديم أعمال ذات إبداعية أكبر.

دراسات سينمائية ـ العدد 6 ـ أبريل 1987 ـ ص 2

# النقد.. الفيلم بين الخالص والمختلط

نور الدين الصايل

نور الدين الصايل في اللقاء السينمائي الأول.

شكرا على الدعوة التي وجهتموها لي حتى أتناول الكلمة في جمعكم هذا، وشكرا لنادي الشاشة وللجامعة الوطنية للأندية السينمائية على ما تقوم به من أعمال لتنمية الوعي السينمائي أو بكيفية أوسع الذوق الجمالي الذي هو أساس كل ممارسة نقدية.

موضوع ندوتكم هو النقد. وهو موضوع معروف الى حد ما، سبق أن حاولتم التنظير له لانتاج ما يسمى بالنقد السينمائي. إلا أنني أظن أن اختياركم لهذا الموضوع يستهدف الحديث عن النقد بمعناه الاحترافي.

هناك أولويات لابد من الاشارة إليها، من بينها أن كيان النقد ـ وهذا موضوع واسع جدا ـ كيان سالب، أي أنه لا يعيش إلا بكيان سابق عليه وهو كيان الابداع، فإذا لم تكن هناك أفلام، سواء كانت الأفلام وطنية أم أجنبية، فلا معنى لوجود النقد. لذلك فإن الكيان الأصلي للنقد هو كيان طفيلي إلى حد بعيد.

غير أنه حصل تجاوز لهذا التحديد الضيق جدا، أي اعتبار النقد شيئا زائدا وتابعا دائما للابداع. حصل هذا التجاوز عندما اعتبر النقد كإبداع من درجة ثانية، وهذا هو التصور السائد الآن. وأظن أن أحد أئمة هذا المنظور سبق له أن عمل لمدة بالمغرب وتكونت حوله مجموعة من المفكرين والنقاد المغاربة، ألا وهو «رولان بارث» الذي درس بالجامعة المغربية في بداية السبعينات.

كان النقد إذن في مفهومه القديم تطفل على شيء لابد وأن يكون سابقا عليه، أو إعادة إنتاج مبدعة للشيء الأدبي أو السينمائي. ولكن النقد كيفما كانت طبيعته فإن له وظائف، وهذا شيء معروف أيضا. فالنقد السينمائي قد يكون تلذذا محضا بالشيء المنتوج: الفيلم، وقد يكون ـ وهذا ما يجري به العمل ـ إشهارا صريحا أو مضمرا له. وهذه الوظائف المختلفة تكون ضمن إطار اجتماعي يلعب فيه القارىء أو المشاهد دورا أساسيا.

من الممكن إذن أن نتناول هذا الموضوع انطلاقا من وظائف النقد، ولكن يظهر لي أن معالجته من هذه الزاوية يستلزم نقاشا معمقا، إذ كيف نستطيع الحديث عن وظائف النقد، أو إنتاج النقد، دون أن تكون لنا صناعة سينمائية. لذلك فإن المشكل المطروح علينا الآن هو عدم التلاؤم الموجود بين النقد والانتاج الوطني. إذ أن عملية النقد تشعبت وتكاثرت بينما بقي الانتاج كما عرفناه منذ زمن طويل.

كل هذا في الحقيقة يشكل إطارا معتادا سبق لنا أن تداولناه في مناسبات كثيرة ولكم أن تعمقوه بالتدقيق والتحليل فيما بينكم.

لكن ما أريد أن أطرحه اليوم هو: كيف بمكننا الآن، في سنة 1987، أن نقر زاوية، لا أقول جديدة، ولكن زاوية مستقلة لطرح إشكالية النقد؟ فأنا لست من عشاق طرح الاشكاليات ولكنني أريد اليوم أن أتناول تقابلا، أظن أنه قد يساعدنا إلى حد ما على التقدم.

هناك مفهوم النصاعة الذي يفيد ما هو خالص في مقابل ما يمكن نعته بالملوث أو المختلط. معنى هذا أننا تصورنا لمدة طويلة أن هناك شيئا من النصاعة في الفيلم وفي النقد، أي هناك ما يمكن أن يسمى بالفيلم الخالص أو بالنقد الخالص أو بكل ما يشكل تلاعبات كلامية التي عادة ما يحاول صاحبها أن يظهر تفكيرا في أماكن لا تفكير فيها. نطرح فقط نعت الخالص وأطبقه على الفيلم أو على النقد، فأستخرج من هذه العملية مجموعة من الاستنتاجات والقضايا.

لقد تصورنا لمدة طويلة أن هناك ما يسمى بالفيلم الوطني، وكأن هناك نموذجا مسبقا يعرفه الناقد ويستطيع بمعرفته أن يقيس كل ما ينتج ويحكم عليه بالوطنية. أتصور كذلك أن هناك ما يمكن أن يسمى بالفيلم الجاد، وكأن هناك من الأوصاف ما يستطيع الفرد بتعرفه عليها أن يجعل نفسه ناقد أو في مرتبة القاضي الذي يستطيع أن يصدر الحكم.

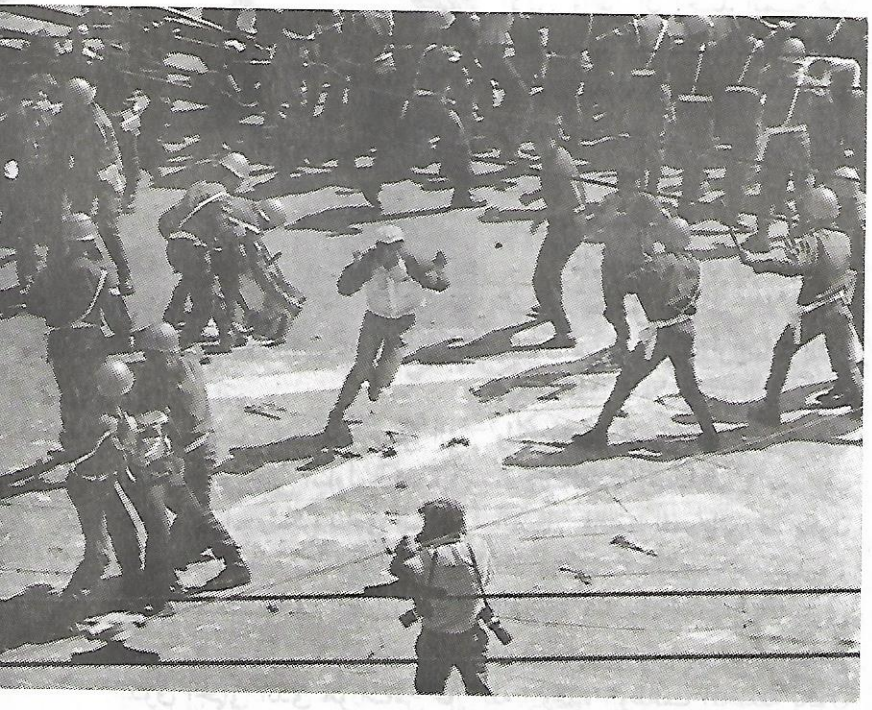
هذه النصاعة في النماذج التي حاول مجموعة من المفكرين،

وحاولنا جميعا في الأندية السينمائية أن نطرحها، تحتاج الى مساءلة: كيف يمكن أن نفكر بأن هناك شيئا مسبقا يمكن أن يوصف بالفيلم الوطني وبالتالي كيف التعرف على هذا الشيء المسبق من خلال الذات الحاكمة عليه، أي الناقد؟

عشنا إذن، ومازلنا نعيش، في إطار محدود ما بين الفيلم المحدد النموذجي الخالص، والناقد المحدد الفاهم العارف الخالص. عندما نشاهد الأفلام ونحاول فهمها بصدق والكتابة عنها بمسؤولية، وأقصد بالمسؤولية الكتابة التي عندما يقرؤها صاحبها مرة ثانية، يجد نفسه بأن كلامه مطابق لما فكر فيه أثناء لحظة الكتابة. فما يلاحظ في كتاباتنا المسماة «بالنقدية»، أن بها الكثيرا من الهذيان والقليل من السبك، وهذا يطرح مشكلا خلقيا الى حد بعيد.

وبدون الدخول في مقارنات إقليمية، عربية أو عالمية، أقول بأنه كثيرا ما يُتصَوَّر عند إصدار الكلام النقدي أن هناك نماذج محددة، وبالتالي يصبح إنتاج الخطاب النقدي إنتاجا مقولبا تماما، إذ نعرف ما يريد الناقد منذ الجملة الأولى، ونصل إلى استنتاجات محددة، دون أن يكون من الضروري قراءة المقال بأكمله. ونلاحظ أنه بقدر ما نجد بأن الأفلام يحددها الاختلاط في نسقها الداخلي وجسمها الوظيفي، بقدر ما نتساءل: ألا يكون الموقف الأكثر مسؤولية ومعقولية هو أن نواجه هذا النص المختلط بإحساس وكتابة مختلطين؟ وبمعنى آخر: كيف أسمح لنفسي أن أقول بأن هذا الفيلم عاطفي أو بوليسي أو سياسي؟ كيف يمكن أن أصل، انطلاقا من تجربة خاصة ومطالعات خاصة ومشاهدات عديدة للأفلام الى القول بأن التقاطع والتكامل هو الذي يحدد النص؟

لماذا أقول هذا؟ لأن أسهل ما يمكن أن يصدر في النقد هو ما يسمى بنقد النعت: الفيلم الجميل، الجاد، المسؤول... وهذا طبعا أضعف ما يمكن أن يُنتَج وأكثر ما يمكن أن يُنتَج. لماذا لا نتساءل في هذه المناسبة، عن هذه الحالة المرضية ونحاول أن نجد نهجا آخر للخروج بكلام آخر ولمواجهة أخرى في ميدان يهمنا هو ميدان السينما.



ما معنى أن العناصر تختلط حتى تنتج النص السينمائي؟ معناه أننا إن أخذنا فيلما عرف كنموذج للفيلم السياسي، ولنأخذ كمثال شريد «زد» (Z) لكوستا غافراس الذي يعتبر نموذجا في هذا الميدان. إذا حاولنا أن نشاهده مرات عديدة، نجد أن الشعار الذي استعمل في هذا الفيلم، والذي قلص كل مضامينه، استعمل بكيفية إشهارية خالصة لدرجة يجعلني أعيش وهميا حالة الانسان القادر على إصدار نقد سينمائي حول الفيلم، بينما هذا الفيلم برمجني حتى لا أستطيع إنتاج أي خطاب آخر. والعملية الصعبة التي يواجهها، لا أقول الناقد بل المشاهد، هو أن أغلبية الأفلام تستطيع بوسائل شتى أن تبرمجك حتى لا تصدر كلاما آخر عدا

الكلام الاشهاري الذي يُنتَج عادة مع خروج الفيلم. بمعنى آخر، ان أغلبية النصوص النقدية حول السينما يبرمجها الآن، المنتج والأستوديو وتباع مثلما تباع البضاعة السينمائية.

ولذلك، وانطلاقا من وجهة نظر التفكير الهادىء والمتعمق في الأشياء، وليس التفكير السريع والمنبهر بذاته، عوض أن نطرح إشكالية النقد - وسأحاول طرحها من جديد - سأحاول معكم أن أطرح إشكالية الفيلم لأنه الأساس ولأنني ابتدأت بالقول بتجاوز النظرة القائلة بأن النقد كيان طفيلي

لأقول: هناك نوعان من الأفلام، النوع الأول هي أفلام تصنع كي يُقتصَدَ الكلام حولها، أي تلك التي لا يكون مخرجها أو منتجها في حاجة لأن يتكلم باسمها. وهناك أفلام تصنع ويتركها صاحبها الى الأبد وكأنها اكتملت، وكأن لا شيء لديه يزيده حولها. وهي بالذات تلك الأفلام التي يحلو لعينة من المشاهدين أو النقاد أن يطيلوا حولها الكلام لأنها تولد الكلام.

من الممكن أن نعمق نقاشنا حول هذه الأفلام فنسميها مثلا أفلاما مُوَلِّدة رغم أن العبارة غير كافية، وهي أفلام يظهر أن رغبتها الداخلية تتمثل في اقتصاد الكلام أو الثرثرة، والغريب أنها هي التي تثير أكثر الكلام في أغلب الأحيان. ولا علاقة بين هذه الإفلام ومسائل الصعوبة والسهولة، والسياسة أو عدمها والكوميديا الموسيقية أو عدمها... الخ

ولنأخذ أفلاما أظن أنها صنعت لتضع نقطة نهائية لكلام مخرجها أو منتجها بكيفية قطعية. ولنبق في مستوى أفلامنا المغربية ولنستشهد بفيلم «عنوان مؤقت» وأتساءل ـ خصوصا وأن صاحب الفيلم موجود معنا ـ ألم يصغ هذا الفيلم بكيفية شعورية أم لا، وهذا مشكل يتعلق بمسؤولية المخرج، حتى لا يبقى لمصطفى الدرقاوي أن يتدخل من جديد فيما يمكن أن يقال عن إشكالية السينما الوطنية؟ والغريب أن هذا الفيلم سوف تكتب حوله أوراق ومقالات ليحاول كل واحد إظهار ما اختفى منه وما تجلى وما تقاطع فيه.. الخ.

أفلام تضع نقطة نهائية للنقاش فتصوغ النقاش بشكل جديد. ونوع آخر من الإفلام يصنع كي ينتج أكبر كمية من الكلام حوله، وهي الأفلام التي يتخلص الناقد منها عادة بنعت أو بإشهار. وإذا حاولنا وضع نموذج مصغر نعارض فيه بين هذين النوعين من الأفلام، نستطيع أن نفهم، لا أقول أزمة الناقد ولا موقع الناقد بقدر ما نفهم الذات التي تحاول أن تصدر ما يسمى بالخطاب النقدي حول الأفلام. وفي المغرب إذا حاولنا أن نقابل الأفلام الأولى التي تحمل في ذاتها ما يمكن أن يسمى بكيان النقد، لأنها تريد وضع نقطة نهائية للكلام الزائد، بالأفلام الثانية التي تحمل أطروحات وشعارات، تحمل إذن إشهارا. إن قمنا بهذه المقابلة فسوف نفهم، بكيفية ملموسة، ولو بشيء من المرارة، ما يمكن أن يقال حول النقد السينمائي.

فالنقد السينمائي ـ ولا نعني النقد بمعناه الوظيفي ـ هو تلك المنطقة التي يحاوَل أن يُسجَّل فيها إما التفسير وما التعليق. فنجد الناقد يضع نفسه في موقع من يستخرج العبر ويريد أن يضعها في المتناول. وقد سبق لي أن قلت بأن هذه العبر، عادة ما تقدم مكتوبة من طرف المنتجين، لدرجة لا يبقى للناقد إلا دور إعادة الصياغة. أما بخصوص النقد/التعليق، ففي هذه الحالة قد ننزلق الى ما سبق لرولان بارث أن أسماه بالنقد الابداعي، النقد الذي يعيد تشكيلة النص بالتلذذ بها. ذلك التلذذ الذي يستطيع المشاهد أن يعيشه وهو في وضعية مشاهدة فيلم أو قراءة نص.

وإذا اعتبرنا أن هناك مسؤولية للناقد في كل هذه المراحل التي حاولت، بشيء من الصعوبة، أن أصفها، فلابد أن أركز على شيء أساسي وهو أن النقد تكوين شخصي دؤوب، وفي نفس الآن معاناة ومسؤولية في إصدار الخطاب النقدي. قد تظهر المسألة سهلة إن نحن توقفنا عند مستوى إصدار الخطاب الاشهاري، ولكنها في الحقيقة صعبة إن حاولنا أن نتفهم

الفيلم من الداخل بدون الرجوع الى نماذج خالصة، بدون المساومات المختلفة التي يمكن أن نجريها مع الميدان الاشهاري.

في هذا الاطار يكون التكوين ضروريا لأنه ليس من السهل بالاطلاق، أن يتحمل إنسان ما مسؤولية كتابة ثلاثة أسطر أو أربعة عن فيلم ما.

وبقدر ما يجب أن نطالب بهذا التكوين الشخصي والمعاناة النظرية بقدر ما يسهل أن نكشف عن عدم تسليمنا بكل ما يحكى لنا حول الأفلام. أن أقول بأن هذا الفيلم جميل، يجب أن يستمد حكمي مقوماته من معاناتي الشخصية حتى أتمكن من تذوقه نقديا، وتكون كتابتي حوله في مستوى ما أقوله أنا. وليست كلمة أنا هاته بأنانية بقدر ما تجعلني أشترك، نظريا، مع كل ما سبق أن قيل في هذا الموضوع.

وبمعنى آخر، من المستحيل أن نواجه الابداع السينمائي الآن بكل ما يعنيه من تداخل وتشابك لأبعاد مختلفة منها ما هو اقتصادي، لغوي، جمالي محض، وما هو سيميائي . . . الخ من المستحيل أن نواجهه في خطاب نقدي ـ ولو كان مكتوبا بأسلوب واضح وسهل ـ دون أن تكون لنا معرفة بمعلومات حول التحليل النفسي والنظريات الاجتماعية والجمالية، حول ما يشكل الآن، المواضيع الأساسية في الساحة الثقافية، ليست المغربية فقط بل العالمية. من المستحيل أن يصدر خطاب نقدي دون أن تكون هناك دراية، لا أقول بالمعنى الأكاديمي، بل أن تكون دراية وتلذذا حقيقيا بالنصوص النظرية المدشنة.

في هذه الحالة قد تصدر من أي واحد منا نصوص نقدية قد تكون جميلة، كما قد يكون لهذا النقد قيمته ومصداقيته. فمسؤولية النقد ليست فقط مسؤولية الاسم المكتوب تحت مجموعة من الأسطر بقدر ما هي مسؤولية خلقية تستلزم بعدا أساسيا ينطوي على ثقافة والتزام اجتماعي، بل قد يكون التزاما سياسيا. كل هذا سيعطينا الجسد الحي لنص نقدي له مصداقيته.

إن لم نأخذ بعين الاعتبار هذه التقابلات التي تحدثت عنها والتي تجعلنا أمام نتاج ننعته بالنص النقدي، فسنبقى في مستوى النصوص الاشهارية ـ وما أكثرها ـ ولقد ساهمنا ومازلنا نساهم في إصدارها.

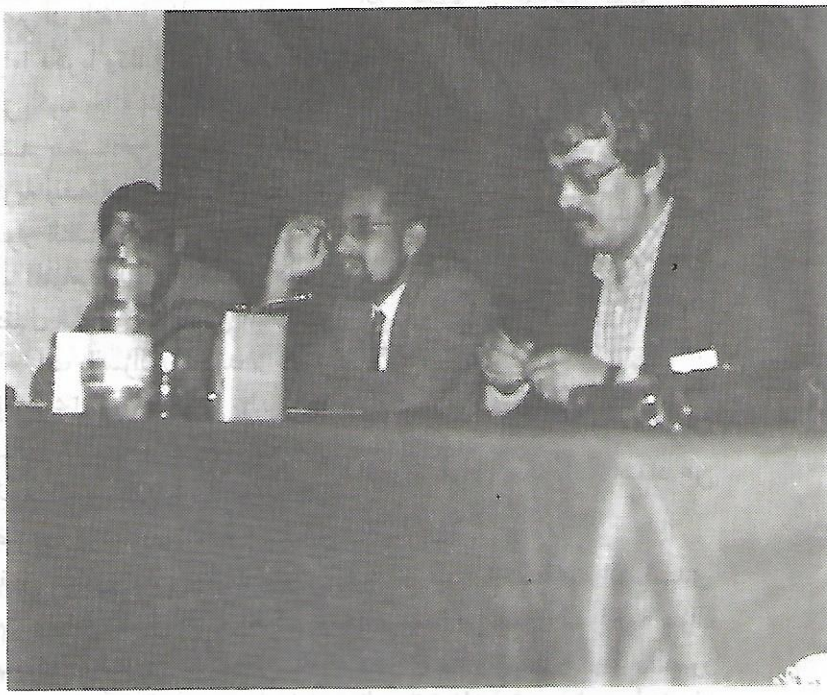
موضوع ندوتكم إذن، يلتقي مع ما أفكر فيه منذ مدة قصيرة، لهذا جئت لأطرح أمامكم مشروعا لم يكتمل بعد، إن وجدت معكم الحل سنكون قد تقدمنا جميعا وأنا بالخصوص، وإذا لم نجد الحل، فسيبقى الطريق أمامي طريلا لأجده وأقدمه لكم في يوم ما مكتوبا بكيفية أوضح مما قلته الآن.

جانب من الجمهور أثناء متابعته للعرض

# موقع النقد السينمائي

محمد نور الدين أفاية

في الوسط محمد نور الدين أفاية



إن الحديث عن النقد يستدعي منذ البدء، تحديد المعاني المختلفة التي يمكن أن يتخذها حسب الزمان والمكان والناس، لذلك فإن لمفهومه حمولات دلالية تختلف مضامينها باختلاف السياق التاريخي واللحظة الفكرية والاهتمامات السوسيو ـ ثقافية. فهو شك في المعرفة المكتسبة ومراجعة لأساسياتها.. وهو تأزيم للأشياء والنصوص والأفكار. وهو كما قال الفيلسوف الألماني كانط، محكمة تشرِّع للمعرفة وتضبط مجالاتها وحدودها... إلخ.

وبدون الدخول في عملية مواكبة تطور دلالات النقد يمكن القول بأن هذا الفعل إجراء في حاجة دائما إلى الآخر. وهذا الآخر هو الذي يضفي عليه شرعيته يبرر وجوده. ذلك لأن النقد هو خطاب، أو هو كما قال رولان بارت لغة ثانية تمارس على لغة أولى. ومن هنا فالنقد كإفراز ثقافي للابداع هو تكتيف للاعلان مزدوج: معرفة الآخر، أي معرفة الابداع أولا وثانيا ولادة جديدة في العالم، على اعتبار أن الابداع هو الذي يوفر للنقد إمكانية الوجود ويعطيه فرصة أخذ الكلمة.

وهكذا يتحول النقد إلى نشاط فكري أو إلى مجموعة من التدخلات الفكرية التي تنغرس في صلب الوجود التاريخي والذاتي للشخص الذي يقوم بها لأنه ليس هناك إبداع فني أو نقد فني ـ أو سينمائي فيما يخصنا ـ لا يتكىء على ثقافة، كما أنه ليس هناك ثقافة بدون شرطها التاريخي الذي يستدعي المحاسبة النقدية أو الحكم الجمالي.

غير أن النقد ليس هو العمل الابداعي فإذا كانت السينما تعيد تشكيل أشياء الواقع حسب الحساسية الثقافية والجمالية للذي يقوم بهذا التشكيل، وإذا كانت نتاج انطباع الواقع وصور المخيلة وتاريخ الذاكرة، فإن النقد لا يمكنه أن يدّعي كل هذا التركيب على اعتبار أن موضوعه هو الفيلم، من حيث إنه يتخذ منه خطاباً ليمارس عليه ما تيسَّر ـ أو ما عسر ـ من أحكامه واستنتاجاته، شريطة أن يبرهن على انسجامه الداخلي، لأن النقد لا يتمثل دوره في إصدار أحكام منطقية بقدر ما يستمد صلاحيته من قدرته على صياغة ملاحظاته وأفكاره بشكل متسق، وذلك ما سنتعرض له فيما بعد.

ولاشك أن العملية النقدية تدخل ضمن سياق سوق ثقافية معينة، مادامت كل ثقافة تعمل على إيجاد القنوات الملائمة لترويج إبداعاتها وعطاءاتها وتصوراتها، وتوزيع إنتاجاتها داخل اقتصاد ثقافي تبادلي يفرز نمطا محددا للتوزيع كما يخلق شكلا محددا للتلقّي والتذوق. قد تتميز هذه الثقافة بالاختلاف والتنوع ومع ذلك يبقى نمط الانتاج والاستهلاك هو نفسه طالما أن لهذا النمط القدرة على استيعاب المختلف ودمجه ضمن حركته وصيرورته.

فالنقد السينمائي الحقيقي يدخل في تراتبية السوق السينمائية، فهو يوزِّع أمام الأنظار المنتبهة للمؤلفين والمنتجين والمستغلين. نظاما معينا للكتابة. قد يقتصر دوره على إضافة بعض المعاني على نظام الصور الذي يقدمه الفيلم لكنه قد ينتقل إلى مستوى التأويل النقدي له.

هناك إذن نوعان من النقد: نقد تحت الطلب، ونقد تأويلي وتحليلي. الأول يتحرك داخل اعتبارات السوق وتستجيب لتطلعات المنتج والمخرج معاً، والثاني يتجاوز كل هذه الاعتبارات ليموضع خطابه ضمن التبادل الثقافي العام لأنه

يستوحي بعض عناصره من التاريخ والفلسفة والآداب وعلم الجمال.

ولكن ما موقع النقد السينمائي في المغرب؟ وما هي أهميته في العملية السينمائية؟

يجب القول أولا قبل أن نقترب من هذه الأسئلة أن النقد السينمائي في المغرب حاليا هو إفراز مباشر أو غير مباشر لتجربة الجامعة الوطنية للأندية السينمائية. فأغلب من يرون في أنفسهم صفة الناقد السينمائي إمّا أنهم كانوا منشطين لأحد الأندية السينمائية وإما أنهم إستفادوا من ممارستها الثقافية سواء من حيث الأفلام التي وفرتالجامعة إمكانية مشاهدتها في المغرب أو من حيث التظاهرات واللقاءات الثقافية التي كانت ومازالت تنظمها.

النقد السينمائي في المغرب إذن مرتبط أشد الارتباط بحركة الأندية السينمائية أكثر مما هو وليد سوق سينمائية وطنية أم غير وطنية لذلك فالناقد في المغرب رجل عصامي تشكل وعيه النقدي في سياق الممارسة الثقافية السينمائية والاحتكاك بالنصوص الضرورية لهذا الوعي.

هذه ملاحظة جوهرية يتعين التأكيد عليها بقوة لأنها حالة استثنائية في المغرب. فالنقد الأدبي مثلا يدرَّس في الجامعات وتوضح بعض مقاييسه في المقررات لكن النقد السينمائي إجراء نظري غريب عن المؤسسة التعليمية في المغرب وحتى سينمائيونا الذين تكوَّنوا بالخارج لم يساهموا في بلورة كتابة نقدية كان من الممكن أن تلهم بعض المبتدئين في النقاش حول السينما، اللهم إلا بعض الاستثناءات القليلة مثل حميد بناني في بداية السبعينات..

غير أن النقد في المغرب باعتباره إجراءا فكريا وكتابة حول خطابات يتميز بكونه حالة إشكالية، ذلك أن النقد يستدعي شروطا تاريخية وفكرية ونفسية، فهو يشكل عصب الحوار الثقافي الذي يميز ثقافة ما وهو المقياس الذي به نقيس مدى استقبال هذه الثقافة للرأي المخالف والاعتراف بالسؤال. فالنقد لا أهمية له إذا لم يخلخل الجاهز ولم يولد ردود أفعال. لذلك فإن الحديث عن النقد السينمائي في المغرب يجر بالضرورة الى تناول كيفية استقبال الحقل الثقافي المغربي للنقد بشكل عام. ومدى تقبل البنية الفكرية للمحاكمة والتأويل. فكم من ناقد غير مساره الثقافي بسبب التعامل الانتقاصي مع استنتاجاته وأحكامه؟ وكم من مبدع التجأ إلى الصمت بسبب المواقف التعسفية لبعض النقاد؟

لهذا يتعين علينا أن نتساءل عن العوامل الثقافية التي تكمن وراء هذا التباعد الموجود بين المبدع والناقد، وعن خطورة هذا الاستبعاد المتبادل بالنسبة للعملية الابداعية في المغرب، لأن مساءلة هذه العلاقة تؤدي بنا إلى النظر في ما يمكن تسميته بالموقع الابستمولوجي للنقد في الحقل الثقافي. فكثيرا ما نسمع المخرجين يقولون بأن النقد السينمائي غير موجود في المغرب وحكم من هذا النوع من التطرف في تصورنا، لا يمكنه أن يؤدي إلا إلى تطرف مضاد من طرف البعض ممن يمارسون النقد.

ويبدو لنا أن هذا الالغاء المتبادل لا يفيد السينما في شيء لأن الظاهرة السينمائية في المغرب تحتاج إلى إنصات منتج بين مختلف الفعاليات التي تسهم في صياغة الفلم. لأن أهمية كل تفكير في السينما سواء كان إبداعا أو نقدا هو أن يكون تفكيرا بالفعل، أي أن يخرج السينمائي أفلامه وأن يكتب الناقد تقييمه لكي تتغير الحساسية الجمالية للناس شيئا فشيئا. كل هذا داخل مناخ يتحرك فيه الناقد باستقلالية واعية بذاتها، فليس المطلوب من الناقد أن يتجنب الصرامة النقدية حين تكون ضرورية لأن التنازل عن الصرامة المبررة هو في حد ذاته ابتعاد عن السلوك العادل.

شرعية الخطاب النقدي يستمدها من ضرورة مواجهة سؤال وجودي وفكري تطرحه عليه الصور السيمائية المغربية. وعليه ـ أي هذا الخطاب ـ أن يقترب من هذا السؤال بصياغته بشكل آخر، ليقول: كيف أطرت هذه السينما الجسد المغربي؟ وكيف عملت على إعادة تشكيل ذلك القسط من العالم الذي تمكنت عين ومخيلة المخرج من التقاطها؟ ثم كيف عبر السينمائي المغربي عن إحساسه بزمنه روائيا؟

فالسينما، كما هو معلوم، ليست رصدا انعكاسيا للواقع بقدر ما هي اشتباك جمالي وبصري بين ما انطبع في المخيلة من أشياء الواقع وما اختزن في الذاكرة من رصيد رمزي، وما يمتلك الفاعل السينمائي من قدرة على التخيل. لذلك فإن النقد السينمائي يجد نفسه أمام صورة مركبة ومتعددة ومن أجل فهمها وتأويلها يتعين عليه امتلاك حساسية نقدية تبلورت نتيجة تكوين نظري فلسفي وجمالي ومشاهدة متواصلة للصور السينمائية وحديث دائم عنها

سواء كان هذا الحديث شفويا أو كتابيا.

إن النقد السينمائي في المغرب يمكن تقسيمه إلى ما يلي: نقد شفوي، ونقد صحفي، ونقد ذو نفس تحليلي وتأويلي. والنقد الشفوي مرحلة ضرورية في الحركة النقدية لكل ثقافة، إلا أنه داخل هذا النقد يتعين التمييز بين مستويات الحديث الشفوي، فليس كل مناقش للأفلام داخل قاعات الأندية السينمائية مثلا ندرجه في النقد الشفوي، على اعتبار النادي السينمائي هو فضاء ثقافي وتربوي يوفر إمكانية أخذ الكلمة، قد تتبلور هذه الكلمة لتصبح نقدية وقد يتلاشى صداها داخل جنبات القاعة. ولا شك أن هذا النقد لعب دورا حاسما في بروز الحديث النقدي المكتوب.

أما النقد الذي ينتشر على أعمدة الصحف فيجب الاحتياط عند الحكم عليه، لأنه غالبا ما تتخذ صيغة النقد الصحفي معنى سلبيا، في حين أن الصحيفة وسيلة يستعملها الخطاب النقدي لتوصيله تقييمه وأحكامه. قد نجد كثيرا من المقالات النقدية المتسرعة في الصحف، ولكننا قد نعثر في نفس الوقت على مقال تحليلي نقدي التجأ إلى الصحيفة اليومية بسبب غياب منابر نقدية متخصصة باستثناء مجلة «دراسات سينمائية».

ومع ذلك فالنقد الشفوي ضروري، والنقد الصحفي مطلب إعلامي وثقافي، وعملية التراكم النقدية عملية حاسمة في صيرورة الكتابة النقدية التحليلية. فليس عيبا أن يتم التعبير عن كل الآراء مهما كانت ناقصة ومتسرعة وغير ناضجة، لأن التدخل النقدي ذو النفس التحليلي لا يتعلم فقط مما هو ناضج ومكتمل، ولكنه يتعلم أيضا مما هو ناقص ورديء.

وسواء تعلق الأمر بالنقد الشفوي أو الصحفي أو التأويلي، فإن كل حديث عنه يستدعي الانتباه إلى الشروط الثقافية والتاريخية التي أنتجته كما يفترض النظر إلى موقعه الفعلي في العملية السينمائية.

إن النقد صياغة كتابية للفليم باعتباره لغة تعتمد على المجاز والرواية والاستعارة. ويمكن أن نقول بأن العمل السينمائي الجيد لا يحتاج، بالضرورة، إلى اختصاصي أو قارىء متميز لكي يفهم، ولكن حين يتعلق الأمر بإعطاء قيمة ما لهذا العمل، يقتضي الأمر معرفة مناسبة وكفاءة فكرية وجمالية يمكن من تحديد طبيعة هذه القيمة. لماذا؟ لأن عملية إعطاء قيمة معينة للفيلم، هي في حقيقة الأمر نتيجة تلمس لما قدمه هذا العمل السينمائي من جديد أو غير متعارف عليه. فالصورة السينمائية، كما قلنا، مركبة ومتعددة، ويمكن أن تحتمل من الدلالات ما لم يكن يتوقعه صانعها. والجديد في الابداع الفني لا يكون ظاهرا بقدر ما يكون غير منتظر ومنفلت دوما. لذلك فإن النقد السينمائي يُحَسِّسُنا بتفرد العمل الفني وتميزه. قد يسقط النقد في الخطإ، وهذا أمر عادي ولكن حكمه يبقى في حقيقة الأمر رهان ذاتي يعكس قدرة الناقد على المغامرة في إصدار أحكامه ومحاورة أسئلة الخطاب السينمائي.

ومن هنا نقول بأن النقد السينمائي يصعب إخضاعه لمنهج محدد أو تطويع أفكاره وأحكامه لقواعد ومقاييس ثابتة، فكل إنتاج إبداعي يفرض أسلوبا مناسبا للقراءة، لذلك يصعب القول بمنهج نقدي في المجال السينمائي. قد يستمد هذا النقد بعض مقوماته من مكتسبات العلوم الانسانية أو الفلسفة أو علم الجمال... إلخ. ولكنه يبقى خطابا متموجا على الدوام لأن هويته تتحدد بالقدرة الابداعية لموضوعه أي بالمستوى الفكري والجمالي والثقني للفليم. الأمر الذي أدى بالناقد الفرنسي «أندري بازان» إلى قول ما معناه أن الجمهور سيختار دائما الفيلم الجيد عن الفيلم الرديء، ولا يمكن للناقد أن يغير من قيمة الفيلم بتربية ذوق الجمهور وتوجيه حساسيته بشكل مسبق، بل على العكس من ذلك أن قيمة الفيلم الحقيقية هي التي تقوم بهذه التربية.

ليس معنى هذا أن النقد يجب أن ينحصر دوره في تقديم العمل السينمائي أو الاستجابة للالحاح الدعائي للمخرج أو التقوقع في هامش العملية السينمائية، بل إنه جزء مكوِّن للفعالية السينمائية لاسيما حينما يرقى إلى محاورة أسئلة الفيلم والكشف عما لم يستطع كلام الفيلم التعبير عنه.

ويجوز القول بأن النقد السينمائي كإجراء فكري وكخطاب حول خطاب هو في حقيقة الأمر عنصر من المسألة الثقافية، لأن الحديث عنه يلزم النظر إلى موقعه في العملية السينمائية كما يستدعي التساؤل عن حقيقة هذه العملية داخل التبادل الثقافي المغربي العام. والنقد باعتباره كتابة جديدة تتخذ من الفيلم مناسبة للتفكير في قضايا يفرضها السينمائي المغربي بوصفه فاعلا ثقافيا

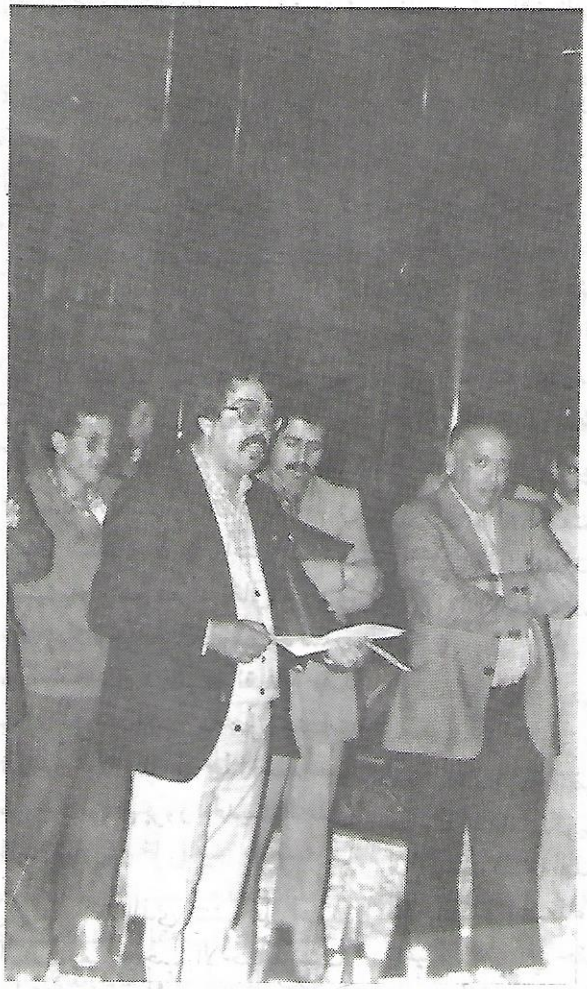
ومعبّرا عن تحولات زمنه الاجتماعي والثقافي، ولكنها ـ أي هذه الكتابة ـ تتجاوز، أحيانا إطار الفيلم لمقاربة أسئلة تتعلق بالوجود والهوية والجمال...

لا نريد أن نقول بأن كل الكتابات النقدية يجب أن تكون على هذا المستوى من التحليل والتأويل، ولكن ما يبدو ضروريا في هذه المرحلة من الركود التي تجتازها السينما المغربية هو الوقوف على ما يشكل عوائق لهذه السينما سواء منها ما يتعلق بالعوامل المادية والاجرائية لانتاجها أو ما يرجع إلى البنية الداخلية للكتابة السينمائية فيها مثل السيناريو والموسيقى والممثل والتخيل... إلخ. لقد آن الأوان لتحويل ضعف السينما المغربية إلى مصدر لقوتها كما قال الأستاذ نور الدين الصايل، كما حان الوقت لتعميق النظر النقدي في الفيلم المغربي بخروجه من دائرة الأحكام المتعسفة إل صياغة أفكاره بتواضع فكري معتمد على تكوين ثقافي متعدد الاختصاصات يسعفه على القيام بقراءة تسهم في تشكيل الوعي السينمائي وتشارك في تربية الحساسية الجمالية للناس.


## إصدارات

**يصدر قريبا عن منشورات «عيون المقالات» الكراس الثالث من سلسلة «فهم السينما» تحت عنوان:**

**الحركة**

# اللقاء السينمائي الوطني الأول

## كلمة الافتتاح

السادة أعضاء المجلس البلدي.

الاخوة ممثلي الأندية السينمائية المشاركة في اللقاء السينمائي الوطني الأول بمدينة مكناس، أيها الحضور المحترم:

يشرفني باسم المكتب المسير لجمعية نادي الشاشة بمكناس، أن أرحب بكم في حفل افتتاح اللقاء السينمائي الوطني الأول لمدينة مكناس، حول «أشكال النقد السينمائي بالمغرب». هذا اللقاء الذي جاء تتويجا للعديد من المجهودات التي تبذلها جمعيتنا خدمة للثقافة السينمائية الوطنية منذ الستينات (أي منذ أكثر من 20 سنة) ومساهمة منها في تنشيط الساحة الثقافية في مدينتنا إلى جانب كل الجمعيات الثقافية الحية. وما كان ليتم هذا اللقاء لولا تحمس وديناميكية أعضاء مكتب الجامعة الوطنية للأندية السينمائية بالمغرب، ولولا استجابة أغلب الأندية المنضوية تحت لوائها.

ولقد وقع اختيارنا لموضوع «أشكال النقد السينمائي بالمغرب» كمحور للتناظر في هذا اللقاء، اعتبارا منا للأهمية القصوى التي يكتسيها النقد السينمائي من حيث مساهمته في تربية وتطوير الذوق السينمائي لدى المتفرج المغربي. كما أن أهميته تأتي أيضا من كونه يسائل الخطابات السينمائية الرائجة في الساحة السينمائية بالمغرب، حين يكون بالطبع نقدا مسؤولا وجادا.

ولعل مشاركة العديد من الأندية السينمائية اليوم في نقاش مختلف تظهرات الخطاب النقدي السينمائي بالمغرب، يدفعنا إلى التفاؤل والتكهّن بجدية المساهمة التي سيقدمها لقاؤنا الوطني الأول للممارسة السينمائية داخل الجامعة الوطنية للأندية السينمائية بالمغرب. ونحن إذ نعتبر هذا اللقاء خطوة في الطريق الطويل الذي شقته جمعيتنا في الحقل السينمائي منذ سنوات عديدة وفقا للتوجه الثقافي للجامعة الوطنية، نتمنى أن تتكثل كل الجهود من أجل ترسيخ هذا التقليد خدمة للثقافة السينمائية.

ورغم ضعف إمكانياتنا المادية من جهة وطموحنا الكبير من جهة أخرى، فلقد أصررنا على تنظيم هذا اللقاء معتمدين على تضحيات كل الغيورين على الثقافة السينمائية.

ولا يسعنا، في الأخير، إلا أن نشكر كل الجهات التي مدت لنا يد المساعدة في تنظيم هذا اللقاء.

ومن جديد مرحبا بكل المشاركين في اللقاء السينمائي الوطني الأول لمدينة مكناس.

وشكرا

# تساؤلات حول النقد السينمائي بالمغرب

القري ادريس

**تمهيد:**

سنحاول في هذا المقال - وهو غير كاف بالطبع - توضيح سؤال نراه يشكل مأزقا حاليا بالنسبة لحقل هام من حقول الثقافة المرتبطة بهموم التخلف والتبعية في المغرب، والسؤال هو الآتي: على ماذا يمكن أن ينصب النقد السينمائي في بلد غير منتج للسينما إنتاج حد أدنى كميا، موزع فعليا على طول وعرض البلاد المنتجة؟

**1) - حول تعريف النقد:**

لقد كان النقد - بصفة عامة - الأداة الخلاقة في الحياة الانسانية منذ بداياتها الأولى، وبفضله تطورت المعرفة الانسانية وتطبيقاها، إذ أن عملية التقدم لا تتم أبدا بمنأى عن تعرية سلبيات ما هو قائم وطرح السؤال المقاوم بإصرار لاعتباره - أي ما هو كائن وقائم سواء في المعرفة النظرية أو تطبيقاتها المختلفة - كامل مقدس لا يقبل الفحص. ولعل ممارسة النقد السينمائي سواء من طرف النقاد الممتهنين أو المخرجين أنفسهم أو الهواة على اختلاف مستوياتهم وتخصصاتهم، قد أسهمت بالدور الأساسي في تقدم السينما شكلا ومضمونا إلى جانب التقدم التكنولوجي في الصناعة السينمائية. من هنا فإن النقد السينمائي إنما هو ذلك الجزء الحيوي من الممارسة النظرية العامة ذات الطابع التحليلي التركيبي المنقب عن مدى وصول هذا الشريط أو ذاك إلى مستوى من الابداع في تعبيره السينمائي، انطلاقا من لغته السينمائية المستعملة، ومدى إبداعيتها والقيم التي يدعو إليها صراحة أو ضمنا، من خلال تحريكه للشخوص والأشياء. **إنه تعريف إجرائي.**

**2 - هدف النقد السينمائي:**

إن الهدف الأساسي من النقد السينمائي حسب التعريف الاجرائي السابق إنما هو الدفع إلى الأمام بالانتاج السينمائي في بلد ما، فإذا كانت السينما مبدئيا، خطاب ذو اتجاه واحد يكتسي طابع التجريد والاحتيال على وعي المتفرج - غير المثقف عامة وغير المثقف ثقافة سينمائية خاصة - فإن النقد السينمائي هو تلك الممارسة الاجتماعية التي تتصدى لنرجسية الفنان السينمائي وثقته في إبداعيته وامتلاكه المعرفة لتبدي له نسبية ما قال، وقابلية للنقاش عن طريق سبر أغوار ذلك العمل والكشف عن أسلوبه ومضامينه، وبالتالي خلفياته وفلتاته. إلا أن هناك أهدافا أخرى متداخلة مع هذا الهدف للنقد السينمائي، وهي متناقضة في آن واحد حيث أنها تتراوح بين الدعاية للسينما والتشجيع على الاقبال عليها من جهة والمساهمة في تجاوز النظر إليها كتسلية بريئة من جهة ثانية بالاضافة إلى المشاركة في خلق تراكم نقدي نظري عن الابداع الفني والبحث في الاشكاليات المختلفة المتعلقة بالفن كممارسة ثقافية إنسانية من جهة ثالثة ومن جهة رابعة تكوين مخرجين متميزين ينتقلون من النقد إلى الاخراج.

## 1 - السينما المغربية كموضوع للنقد:

إن اعتراضا من قبيل أن السؤال الذي طرحناه في تمهيدنا لمقالنا هذا، يفترض استنفاذ كل ما يمكن قوله حول ما هو موجود بالفعل من أشرطة سينمائية مغربية يعتبر - فيما نعتقد - اعتراضا غير مؤسس. ذلك أن السينما أية سينما، ليست بالفعل ذات فاعلية من الناحية الاجتماعية/التربوية إلا بمقدار اتصالها المباشر بمختلف الشرائح الاجتماعية في بلدها المنتج لها بالدرجة الأولى، وهنا نطرح توزيع الشريط المغربي كمسألة حياة أو موت هذه السينما كمؤسسة اجتماعية تربوية وإعلامية.

إن وجود السينما المغربية أو عدم وجودها هكذا، يتعلق بوظيفتها في استفزاز الفعاليات الذهنية والتخيلية لجمهور المشاهدين المغاربة من خلال طرح رؤيا ما - بغض النظر عن مواقف هذه الأشرطة - تحليلية أو وصفية أو تحريضية نقدية... إلخ تتناول حياة هذا الجمهور الجمعية في إحدى أو كل لحظاتها الزمانية الثلاث.

إن النقد الموجه والحالة هذه للسينما المغربية سيكون ضربا من الممارسة الثقافية المنفصلة عن أهدافها النظرية المفترضة نظرا

للحصار الذي تعانيه هذه السينما من طرف الموزعين خاصة [1]، ولا مبالاة المسؤولين عامة، وباعتبار الكيان الضعيف والمهزوز على المتسويات الثقافي والجمالي والاجتماعي - عن أهداف النظرية في هذا الاطار على واجهتين:

1) عدم إمكانية تأدية النقد السينمائي لوظيفته الأساسية ألا وهي الدفع إلى الأمام، من حيث الكيف خاصة، بالانتاج الوطني، انطلاقا من عوامل متعددة لا حاجة لنا بالتفصيل بها هنا [2].

2) إن اقتصار هذا النقد على ما هو موجود من إنتاج وطني يؤدي إلى نتيجتين سلبيتين: أولاهما: عدم تمكنه من تحقيق تراكم نظري وبالتالي تأسيس نفسه كممارسة نظرية لها مفاهيمها ومقولاتها وأدواتها التحليلية ومناهجها، وذلك نظرا من جهة لهزال هذه السينما الت سينصب عليها من جهة، ونظرا للوضعية الثقافية العامة التي يتحرك ضمنها كجزء من ثقافة العالم الثالث، حيث الغزو الثقافي والتبعية الثقافية بالتالي. ويتجسد هذا الأمر في انعدام تقريبا، مكتبة سينمائية وطنية إنتاجا وقلة الملتقيات والحلقات، صعوبة النشر، صعوبة ممارسة البحث نظرا لشبه انعدام الامكانات المادية والنظرية... إلخ. ثانيهما: محدودية المتوجّه إليهم هذا النقد، وهم قلة قليلة جدا، حيث يعتبر جمهور نوادي السينما هو الأقرب إلى الثقافة السنيمائية المهتم بها مبدئيا إلا أننا نلاحظ أن نسبة لا تكاد تذكر من هذا الجمهور نفسه تقرأ عن السينما. وبغير انتظام، قراءات صحفية ونسبة أخرى أقل بكثير تقرأ كتبا تحليلية نظرية حول السينما. ولن نخوض في أسباب عدم التعاطي للقراءة.

إن المتعاطين حقيقة ولو بشكل سطحي غير منتظم مع الثقافة السينمايية لا يعوضون بأي حال من الأحوال الجمهور الأساسي - افتراضا وفي أفق الفعالية الاجتماعية والتربوية لهذا النقد - للنقد السينمائي وهم الأغلبية المتضررة من التعاطي للفرجة السينمائية وهم جمهور [3] الجاهلين، الذين غالبا ما يكون حتى اختيارهم للأفلام على أساس لا شعوري، له علاقة كبيرة بالكبت والاحساس بالحرمان والقهر الاجتماعي، والنفسي بالتالي، وإلا فلماذا تختار الأغلبية أفلام النهاية السعيدة، والعنف، والجنس، والرعب، والعاطفة الرخيصة، والقوة الفردية المبهرة كـ BELLES BLONDES ET BRONSEES, LE SOLDAT, RAMBO والأفلام الهندية والعربية التجارية، و MAD MAX ... إلخ إنها ممارسة الحلم والعينين مفتوحتين قصد الهروب، وتنفيس المكبوتات، من عاطفة وجنس وتفريغ الرغبة في المقاومة بالاسقاط. هكذا هو الدور المخرب للسينما السائدة.

إن تكثيف ممارسة النقد لتحقيق الهدف المفترض الأول قد يساهم في خلق جو من الضغط على أولي الأمر قصد العمل على حل مشكلة السينما المغربية من مختلف جوانبها ولكن هذا الدور الممكن للنقد لا يمكن أن يتحقق ما لم ينادي بالحقوق أصحابها الأولون، أي المخرجون قبل غيرهم ولن يكون ذلك على المستوى الفردي إلا صرخة في واد.

إن ما سقناه لحد الآن ليس إلا وجهة نظر تتوخى طرح الاشكالية والكشف عن أبعاد نرى أنها لم تطرح للنقاش علانية على الأقل. ومحاولة شق جدار الصمت المنطلق من تقديرات نجهلها ولا نحاول تخمينها، إن كل ما طرحناه، ينبني على تصور [4] للنقد سبقت محاولة توضيحه في مقال اكتسى طابع التلخيص والتركيز نشرناه سابقا ولعل تصور ذلك ينطلق من قناعة أن النقد الفاعل لا يمكن أن يكون إلا مفتوحا للأغلبية الساحقة «المغرمة» بالسينما.

## II - السينما السائدة كموضوع للنقد:

إن النقد السينمائي المتخذ من السينما المغربية موضوعا له لن يكون في نهاية المطاف إلا نقدا يدافع عن استراتيجية إعلامية ثقافية وطنية تشمل ميادين أخرى تعانق نفس الهموم وتعاني نفس الحصار واللامبالاة في أفق البحث المستمر والتشريح الدؤوب لوضعية ثقافية متردية لا تكفي

الشعارات والادانات لرفعها بل لابد من البحث عن أسبابها وميكانيزماتها بعيدا عن المقولات الجاهزة و«قس على ذلك...» التي لم تفد منذ عقود من العمل بها. وبالطبع فإن التزام النقد بهذه الاستراتيجيا لا يعني عدم الاهتمام بتحليل الأشرطة المغربية الموجودة بالفعل بل إن الدفاع عن تلك الاستراتيجيا يمكن أن يتم من خلال تحليل تلك الأفلام نفسها ولعل أشرطة «كابن السبيل» و«الشركي» والأيام الأيام» و«ألف يد ويد» و«حلاق درب الفقراء» و«وشمة» وغيرها تتيح هذه الامكانية نظرا للمواضيع خاصة التي تتطرق إليها مبدإيا.

### 1) طبيعة السينما السائدة وتأثيرها:

في ظل الوضعية الحالية بالمغرب، لا يخفى على أحد أن «السينما السائدة» هي السينما الموجودة بالفعل من حيث الفاعلية الاجتماعية والتربوية أي أنها هي التي تمارس مهمة إعادة التربية والتداخل في طريقة التفكير والتصرف بل وفي تكوين المواقف من الذات والآخر. وإذا كانت هذه السينما أمريكية وأوروبية في غالبيتها، وهندية أو مُنْتَجَة في هونغ كونغ (أفلام الكاراطيه) أساسا، فإن أغلبيتها الساحقة تلعب دورا خطير السلبية على مستويات تأثيرها وتشتد هذه الخطورة عندما يتعلق الأمر بالأشرطة المستوردة من الدول التي نتبعها اقتصاديا وماليا وثقافيا وعسكريا والتي غالبا ما تعكس وجهة النظر الأمريكية الأوربية حول مشكلات متعددة معاصرة كالارهاب وحركات التحرر والحروب الأمريكية والظواهر الاجتماعية المرضية في العالم المتقدم كالعنصرية والشذوذ الجنسي والاجرام والشعوذة الدينية والأمراض النفسية وصراع الشرق والغرب، والأفلام التاريخية الدعائية للسياسة الرأسمالية وحلفائها... إلخ.

### 2) هل يمكن أن تكون السينما السائدة موضوعا للنقد؟

إن خطورة الآثار الناتجة عن هذه السينما تخلق نوعا من الاستفزاز للنقد كي ينصب على هذه السينما بكثافة، إلا أن هذه الفكرة في رأينا تحتاج إلى توضيح ذلك أن موضوعا للنقد كهذا سيكتسي النقد معه - إذا لم يحترس - طابعا إيديولوجيا بالاضافة إلى نخبوية المتوجه إليهم، يبتعد به عن الرصانة النظرية والعطاء المبدع، وإذا ما التفتنا إلى حالة النقاشات داخل الأندية السينمائية بالمغرب التي هي نقاشات إيديولوجانية غالبا - ذلك أن النقد الاديولوجي له أسسه ومفاهيمه وأصوله - تعكس تعثر هذه الأندية، عند أداء وظيفتها الأساسية: وهي نشر ثقافة سينمائية تتولد عنها بالتالي قدرة على القراءة النقدية السينمائية للأشرطة. إذا ما التفتنا إلى هذه الوضعية داخل الأندية السينمائية بالمغرب، سندرك أن نقدا ينصب على السينما السائدة مغرقا في الأحكام القيمية والتصنيفات الأخلاقية لن يزيد الطين إلا بلة. علما بأن الأندية السينمائية تعتبر بمثابة المعهد المكون لأغلب ممارسي الكتابة في هذا الميدان بالصحف والمجلات والملتقيات بالمغرب قدمائهم وحديثيهم.

## III - آفاق

إن القصد من هذه الأطروحات والتساؤلات ليس هو تثبيط الهمم أو إعطاء نظرة سوداوية وسد جميع الأبواب نظريا في وجه المهتمين، بل على العكس من ذلك. إنما نحاول توضيح الحالة الراهنة للنقد السينمائي بالمغرب والآفاق التي يمكن أن ينطلق إليها في أفق تصورنا للنقد.

نعتقد أنه على النقد أن يتخذ من كل أصناف الكتابة وكل قنوات الاتصال وكل الاطارات الجمعوية والثقافية أدوات لتحقيق نفسه وتأدية مهمته في ظل وضعيتنا الحالية العامة ووضعية سينمانا الوطنية كجزء لا يتجزأ من وضعية رياضتنا وفلاحتنا واقتصادنا.. الخ، فعلى النقاد في نظرنا العمل على خلق إطار لجمع شتاتهم يهيء لهم جمع شملهم وتبادل الخبرات والرأي فيما بينهم وتوفير حد أدنى من الامكانات النظرية والمعنوية والمادية لتحقيق تراكم نظري يحفز على مكابدة مصاعب النشر والتأليف، والدراسة والتحليل المنهج

المستفيد من كل الروافد الثقافية الأخرى من سوسيولوجيا وسيكولوجيا وتاريخ وسيميولوجيا قصد خلق تقليد القراءة الرصينة الموضوعية والتنظيرات الفلسفية العلمية حول السينما عموما والمغربية خصوصا في آفاق مستقبل متطور لا محالة. ومما لاشك فيه أن مغاليات متعددة في هذا الميدان الحيوي لها من المؤهلات المعرفية والعلاقات الواسعة والحرة التنظيمية ما يمكنها، إذا هي أخذت زمام المبادرة، من تحقيق ما ندعو إليه إذا توفر لها الحماس والدعم من طرف الخبرة المهتمين.

إن عملا كهذا قد يفتح آفاقاً قوية جدا - بالنظر إلى طابع الاطار القانوني الذي سينتظم فيه النقاد - لتحقيق إسهام النقد في الصغط لتغيير واقع السينما المغربية من جهة وللاتصال بأوسع الفئات وتوعيتها بحقيقة السينما ووظيفتها وطبيعتها وخصوصياتها وتاريخها من جهة ثانية ونقصد هنا بالضبط بالاضافة إلى الملتقيات المفتوحة شعبيا للجميع والحلقات وغيرها... البرامج الاذاعية والتلفزية سواء التي تعرض أشرطة مختلفة يتبعها نقاش جماعي مفتوح أو غير مفتوح مع المشاهدين بالتلفون مثلا أو بالبريد أو لا يتبعها نقاش مباشرة حيث يمكن تصور صيغ متعددة لبرامج كهذه يمكن أن تصل حد إنتاج أشرطة قصيرة تربوية كثيفة نسبيا موضوعها الأساسي النقد السينمائي أساسا وحقيقة السينما بالتالي....

إن وجود ممارسة تقترب مما اقترحناه هنا اليوم في التلفزيون - وعلى كل فقد كان التلفزيون دائما يعرض أشرطة سينمائية مع اختلاف في الكيف - تدفعنا - رغم عدم رغبتنا هنا في إبداء ملاحظات حول هذه التجربة - إلى القول أن مجرد الاكتفاء بعرض الأشرطة دون مناقشة بأي شكل من الأشكال غير كاف مطلقا إلا في حدود تعامل مع نخبة قليلة جدا من المشاهدين هم في الغالب النقاد الممارسون الذين لا يمتهنون هذه الحرفة ولا يمتلكون إمكانيات وأوضاع تصرفهم عن الاستغناء عن العروض السينمائية في التلفزيون. أما في تصورنا، فإن الجمهور - كما يقول ابن رشد - موجه في مشاهدته للأشرطة باحتقانه اليومي من كبت وإحباط وإحساس باستحالة تحقيق الطموحات المختلفة، ومن ثمة، فهو لا يرى من الأشرطة - على جودتها - إلا ما يمكنه من ممارسة حلم يقظة سعيد ينفس به عن احتقانه المهدِّد بالانفجار وهكذا تضيع إمكانية خلق ذوق «وتوعية سينمائية بالجودة» ليصبح العرض ذو هدف لا يبتعد كثيرا عما يحققه الشريط الهندي والأمريكي المبهر أو العربي المصري الرخيص من تأثير سلبي في نفسية الفرد على المدى البعيد وفي تشكيل السلوك والتفكير والمواقف.

إن الأمر يختلف في بعض الأحيان عندما يتعلق الأمر بشريط مغربي أو شريط كعمر المختار مثلا.

إن الدور التربوي للتلفزيون لا يمكن أن يستقيم إلا بالنزول إلى مستوى الممارسة التربوية منهجيا، مستوى العموم عموم المشاهدين، وتلك إشكالية لا نلقى بها على عاتق مسؤول بعينه على كل حال.

إن ضرورة العمل الجماعي مطروح هنا بإلحاح ويمكن أن تفتح آفاقا متعددة غير التي ذكرناها، هكذا نتساءل لماذا غياب الشريط القصير بالمغرب من فئة 16 ملم و8 ملم في الوقت الذي لا يتطلب فيه إمكانيات كبيرة؟ لماذا غياب ولو ناد سينمائي واحد يضطلع بمهمة التجريب في إنجاز أشرطة من الفئتين المذكورتين عوض عرض الأشرطة من منطلق التضحية الجماعية؟

إنها مجرد تساؤلات وأفكار آثرنا الدفع بها أمام المهتمين مع أمل إثارتها للنقاش والنقد عوض المزيد من الصمت واللامبالاة... نقول هذا ونحن واعون بطبيعة العمل الثقافي وصعوبات ممارسته حاليا.

1 - انظر حول هذه النقطة مقالنا المنشور في مجلة الرائد، عدد (2، 3)، أكتوبر 1985 المعنون بـ: «السينما المغربية بين المعوقات الذاتية والموضوعية».

2 - انظر نفس المرجع

3 - إن ما نقصده هنا بالجاهلين ليس إلا كل الأفراد على مختلف المستويات والجنس والأعمار غير المالكين لأدوات النقد السينمائي لممارسة قراءة نقدية موضوعية أولا، أيديولوجية ثانيا للفيلم السينمائي ولاشك أننا نضم هنا المتعلم وغير المتعلم.

4 - مقال بعنوان: «نقد مبدع لسينما مبدعة» نشر في جريدة «الاتحاد الاشتراكي» على الصفحة السينمائية عدد: 632 بتاريخ: 27 أبريل 1985. إلا أننا نعتبر توضيحنا هنا لوظيفة وهدف النقد تكملة لما نتمكن من توضيحه في المقال المذكور نظرا لخصوصية الكتابة في الجريدة وخاصة صغر المساحة.

5 - نقصد بذلك السينما المسيطرة كما على حصص العرض في القاعات العمومية بغض النظر عن جنسيتها باستثناء الأشرطة المغربية فقط والقليل جدا من الأشرطة المصرية الجيدة كالعصفور، الكرنك... الخ

# حقيقة الصورة و/أو صورة الحقيقة

عبد الكريم الشيكر

تمثّل الواقع صوتا ـ صورة عملية تتم ضمن صيرورة متعددة الجوانب ولا نهاية لها. الواقع بهذا المعنى ليس نظاما قبلياً ـ كما يظن أصحاب «السيناريو الايديولوجي»، السيناريو المرتكز على صورة جاهزة «للحقيقة» ـ بل مجموعة من الانظمة العلاماتية المتشابكة والتي لا تمتلك ـ بالضرورة ـ صفة النموذجية.

علمتنا سينما الحداثة أن الكتابة السينمائية الواعية إلى حد ما «بموقع قولها» تقوم على مبدأ «استحالة قول كل شيء» أي أن السينما ـ ابتداء من ازنشتاين، مرورا بأنطونيوني، وصولاً إلى كودار وآخرين ـ تصنع لنفسها أنساقا تعبيرية وأسلوبية تقول/تكتب بواسطتها ما تعتقد أنه «الحقيقة» لكنها تعمل في نفس الآن وضمن نفس الانساق ـ إلى درجة أن ما يسمى «الحقيقة» لا ينفصل البته عن الأنساق نفسها ـ على فتح المجال للتشكيك في كل ما يمت بصلة إلى منطق الأطروحة. إن الفيلم انطلاقا من هذا التصور يحول دون بروز القراءة ـ التلقي «**الناصعيْن**» (بتعبير ن. د. الصايل.

ولنتساءل في أفق همومنا: إلى أي حد يُبرمج أو يُبرمج الفيلم المغربي كلا منا ـ كتاباتنا عنه من جهة وعن السينما من جهة أخرى؟ ما هي أنواع الخطابات التي يُولدها الانتاج الوطني سواء منه التلفزي أو السينمائي؟ أنحن واعون ـ بمدى «نصاعة» أو «تلوّث» ـ خطابنا عن السينما بشكل عام؟ ألم يحن الوقت لنحترس من هيمنة مقياس «السيناريو الايديولوجي»، صورة الحقيقة الجاهزة التي لا علاقة لها بمنطقي الصورة والصوت، على المعجم المعتمد من مقاربة النص السينمائي؟ أهمية فيلم ما تكمن في مدى مطابقته للسيناريو السالف الذكر. غير أن اللغة السينمائية بحكم طبيعتها المادية/الرمزية لن تكون إلا مركبة، غير متجانسة بنية تتداخل فيها وتحدد آلياتها عدة أنظمة، مما يفرض حتما خطابا نقديا لن يكون إلاّ «ملوّثا»، غير ناصع يبحث باستمرار عن الايقاع المناسب لكل فيلم على حدة. إن النقد مطالب ببلورة خطاب مُلتوي، غير منغلق ينهل من معاجم مختلفة ويحترس بالخصوص، من النعوث: «أن تنعث (Adjectiver) معناه ـ كما قال رولان بارت ـ أن تقتل بمعنى ما» [1]. لذلك فإن سؤالا بديهيا يفرض نفسه:

أين نضع الفيلم الذي ينجز في ظل أو رغم الظروف المادية الصعبة سواء هنا في المغرب (والعالم الثالث عموما) أو هناك (أمريكا وأوربا بالخصوص)؟ ألم تصدر أمريكا أفلام ما يُسمى «بالإستلاب» وفي نفس الوقت أفلام ما يسمى «بالنقد الذاتي»؟ ألم تفلت بعض الافلام الأمريكية من هذين النّعتين لتشوش عليهما ضمن بنية سردية جدّ متميّزة، تبعث على القلق أكثر مما تبحث عن اليقين ـ المسالك المتوقعة والسّهلة: فيلم ميكل شِيمينو

دراسات سينمائية ـ العدد 6 ـ أبريل 1987 ـ ص 15

الاخير «سنة التنين» الذي وزع هذه السنة في المغرب. أين نضع ضمن نفس التصور فيلم نجيب الصفريوي شمس (85) الذي يلهث بروح جدية/ساخرة وراء رغبة روائية ورغبة وثائقية شريط يريد «التأريخ» بوسائل السينما لشخصية سينمائية جد دالة - الحاج الذهبي - والتوثيق لحدث سياسي جد هام من تاريخ بلادنا - الانتخابات التشريعية بفاس، سنة 83؟ فيلم يريد التقاط علامات الجنسي (تعدد الزوجات/قيمة البكارة/حرية المرأة) والديني (الوظائف الاجتماعية) والطبقي (التركيبة والتراتب الاجتماعيتين بفاس واللغوي (تعدد المستويات اللغوية ووظائفها الاجتماعية - الرمزية) والسياسي (مكونات وطبيعة التجربة - المخاض الديمقراطي في المغرب). فيلم شمس بحكم الطبيعة المركبة للسيناريو الذي يرتكز عليه يقوم على إيقاعين:

- إيقاع اللقطة: أداة التقاط العلامات المتنوعة والمتنافرة (النفس الوثائقي).

- إيقاع السرد: أداة التقاط وتتبع مسيرة كل شخصية على حدة: بالخصوص الحاج الذهبي وابنه وشمس ومن يحوم حولهم. (النفس الروائي).

ثمة متوالية جد دالة على مستوى بنية الفيلم ككل: في مقر حزب الحاج الذهبي وأثناء المعركة الانتخابية سيقوم أخ شمس الصغير باحتلال موقع الراوي ليلتقط بواسطة آلة فوتوغرافية مجموعة من الصور: أوراق نقدية + الناخبون يقبلون يد الحاج الذهبي + الحاج الذهبي يلقي كلمته - وعوده. إن حضور هذه المتوالية داخل البناء العام للشريط يكشف إلى حد ما المنطق الداخلي للسرد الذي يتراوح بين إيقاع بطيء (صور ومشاهد شبه مستقلة بذاتها) وإيقاع سريع (وأحيانا متوتر باعتبار تعدد الشخصيات). فالايقاع الاول يناسب بنية اللقطة والاهتمام بمكوناتها الداخلية [2] (صور التجربة الديمقراطية وإيقاعها الخاص خلال الحملة الانتخابية)؛ أما الايقاع الثاني فإنه يناسب السرد ورغبته في نسج خيوط قصة عائلية محورها الحاج الذهبي منذ عهد المقاومة إلى فترة ما بعد الاستقلال.

غير أنني حينما أختزل فيلم شمس أو غيره من الافلام ذات الصلة بالمرجع الاجتماعي إلى نمذجة اجتماعية ما: نماذج للمرأة المغربية مثلا وأحكم على مدى مطابقتها «للسيناريو الايديولوجي» الذي يضم حتما - نمذجة اجتماعية مثالية «لواقع المرأة» فإنني أتساءل: ما مصير «حقيقة الصورة» في شمس في أي موقع من كلامي - خطابي الواثقين من ذاتهما أصنع مجموع الانساق: السخرية، التوليف، المسرحة والتباعد، التناص أو علاقة الشريط بنوع سينمائي خاص: «القصة العائلية».. الخ، التي بدونها لن تكون ثمة نمذجة اجتماعية أو غيرها من الإحالات المرجعية؟ أيمكن الفصل بين ما هو «حقيقة» وما هو «صورة»؟ ألسنا مُطالبين بضرورة وضع حد للمسافة الفاصلة بين صورة الحقيقة وحقيقة الصورة والجمع بينهما ضمن تصور جدلي وبعيدا عن جميع أشكال الثنائيات؟ أن ننسى السيناريو الايديولوجي - المرادف بصيغة أو بأخرى لمفهوم الواقع - مقدمة لا مناص منها لقراءة النص السينمائي [3].

## الهوامش:

(1) R.B -ar lui-même, Paris/Seuil (p 47)

(2) ليس صدفة أن يحصل الفيلم على جائزة أحسن صورة في مهرجان واكادو وكو الاخير. (فبراير 87).

(3) بصدد مفهوم الواقع: أثناء مشاهدتي شمس كنت أتساءل إلى أي حد استطاع المخرج «نسيان» المحطات التي تكاد تكون شبه حتمية في أغلب الافلام الوطنية: تلك المشاهد النموذجية التي أضحت بمثابة ضريبة يؤديها جميع المخرجين المغاربة - ولو بدرجات متفاوتة - (لمن؟)، مشاهد تهيمن على البنية الوصفية حيث يتم استعراض الحفلات والشعائر والطقوس المحلية، «العيْب» - كل العيب - يكمن بالطبع في زاوية اللقطات وسلمها وكيفية إدراجها (التوليف) في البنية العامة للرواية السينمائية. بالنسبة لشمس فإن هما وحساسية «ميطا - سينمائية» حاضرين في هذه المحطات وأخرى

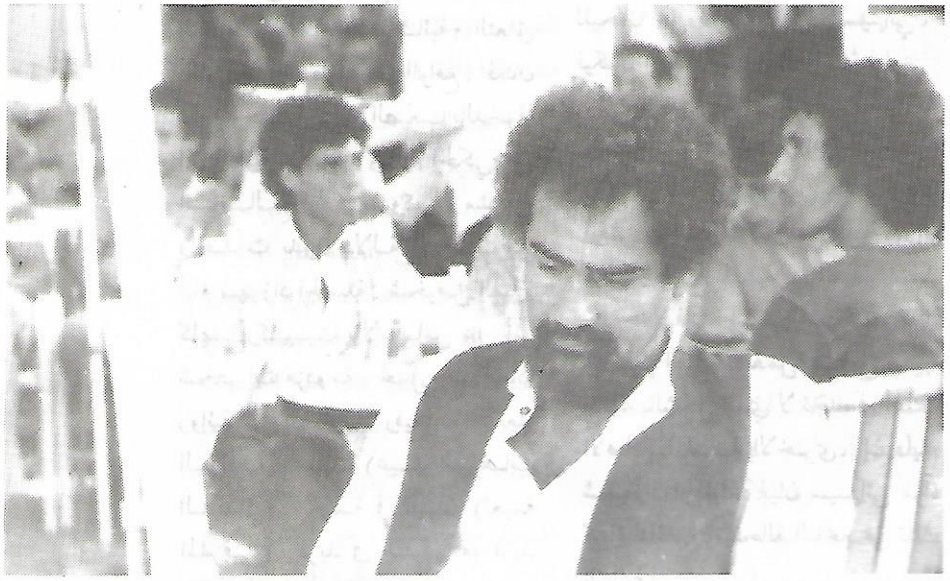
أ) حفل الزفاف كما أطره ووظفه المخرج لم يرو ظمأ المتفرج - المُتلصص (Loyeuriste) إذ أن الموسيقى الاندلسية (جوق الاتحاد الرايس) تم بتْرُ «يدها» الاولى (دقيقتان وكفى!) بعنف جليّ؛ كما أن لباس العروسة - محطة أكثر من أساسية - قدم في البداية من الخلف (القفا) بواسطة لقطة مكبرة وبإضاءة (عمق أسود) وضعتنا أمام تشكيل جد غريب، تشكيل يصعب من الوهلة الاولى إدراك مميزاته. التوليف الموازية ساهم أيضا في توليد نوع من السخرية: لقطة بداية الحفل - العروسة والعريس فوق طبق من خشب - موازي للقطة نهايته - العروسة تخلع ثيابها.

ب) الطفل يتساءل مع أخته شمس: «ما معنى الديمقراطية ما معنى البرلمان؟» مثال يدل على أن الحوار في أغلب المتواليات يعبر عن رغبة قوية في الابتعاد عن الكليشيهات (الطفولة = البراءة = السذاجة) السائدة في السينما العربية.

ج) الاعتماد على الهواة - أجساد منتقاة بذكاء وحساسية تشكيلين - أضفى على الفيلم مسحة من التباعد: أفكر هنا بالخصوص في الحضور الجسدي (رنة الصوت) للحاج الذهبي الذي يولد لدينا انطباعا بوجود «عين» ثالثة يُطل/نُطل من خلالها على «الدور» الذي يؤديه. أغلب الممثلين المغاربة لديهم حضور «لغوي» أكثر منه جسدي» إن هذه «الفوضى» المولدة لنوع من السخرية والغرابة تجعل الشريط يفلت من قبضة الأطروحة التي تتهَدَّدُهُ في أي لحظة لكونه اقترب كثيرا من «الظرف السياسي» السخرية والقرابة اللذان أدخلا عنصري التباعد والتشكيك في تجانس الواقع لغة/تشخيصا/فضاءً.

# عنوان مؤقت أو ثنائية الذات والموضوع

خليل الدمون



في البدء إشارة. لا يمكن لي أن أدعي بأن ما سأقوله في هذه القراءة الأولية للفيلم، يمكن اعتباره قراءة نهائية لفيلم مصطفى الدرقاوي الاخير: عنوان مؤقت؛ وذلك لمجموعة من الاعتبارات الموضوعية والاخلاقية أهمها أن مشاهدتي للفيلم كانت مشاهدة أولى وفريدة: خلال اللقاء الذي نظمه نادي الشاشة بمكناس بتنسيق مع الجامعة الوطنية للأندية السينمائية بالمغرب.

أضف إلى كون المشاهدة كانت وحيدة لحد الآن وبالتالي لا يمكن الوقوف على كل مكونات الفيلم خصوصا وأننا أمام عمل متكامل، دسم، وقوي يحتاج إلى مراجعات متعددة، أضف إلى ذلك أنني في هذه المشاهدة عشت تجربة فريدة من نوعها لا أستطيع لحد الساعة أن أفسرها مع نفسي تفسيرا منطقيا: إنني انبهرت بالفيلم أيما انبهار لقدرته الخلاقة على امتلاكي من أولى لقطاته إلى آخرها، ولجرأته الكبيرة في موضعه الذات والموضوع إلى الحد الذي ترى أولا وتسمع ثانيا حشرجة ما لكل من السينمائي والسينما [1].

ولقد توجت تلك التجربة بجلسة رائعة أعقبت مشاهدة الفيلم وكان لي شرف تسييرها بحضور المخرج نفسه، وحضور ممثلي الاندية السينمائية. لقد سمحت لي تلك الجلسة بالانصات بإمعان، بود، وبإخلاص إلى أدق أنفاس مصطفى الدرقاوي السينمائية، إن في الفيلم، ان في ذهنه، إن في تصورنا، إن في واقع السينما في المغرب كإطار مخزني (بكل ما تحمله كلمة المخزن من دلالات سلطوية)، إن في إمكانيات الحكي الصادق والعنيف عندما تتوفر هذه الامكانيات على حساب مجموعة كبيرة من «الحقوق» [2] البدائية لكل فنان يحترم عمله وجمهوره، خصوصا إذا كان هذا الحكي مذيلا بتوقيع مصطفى الدرقاوي.

انطلاقا من هذه الاعتبارات سأحاول مناقشة «عنوان مؤقت»، أو متابعة نقاش «عنوان موقف» على أساس أن هذه المتابعة ستعالج بالأساس ظاهرة مصطفى الدرقاوي في السينما المغربية. أقول ظاهرة لأنه فنان يعامي من السينما ويقاسي منها، ويهوى أن يستمر في هذه المعاناة على حساب كل شيء، مثله في ذلك مثل سينمانا الوطنية. وبالتالي فإنه يقف أمامنا في أعماله الفنية، وفي أقواله عاريا، صادقا: يصعب علينا أن نفرق فيه وفي معاناته بين ما هو ذاتي عنده وما هو موضوعي. فالظاهرة الدرقاوية تقوم أساسا على ثنائية: ذات وموضوع. وتتفرع هذه الثنائية فروعا شتى متشابكة متعانقة حتى تخال نفسك في بوتزل [3] لا مخرج منه، ولا مخرج له.

الثنائية عند مصطفى الدرقاوي نقطة مركزية. تجلت عنده بوضوح في فيلميه الاخيرين: «أيام شهرزاد الجميلة» و«عنوان مؤقت». كما يمكن أن نستشفها من الحوار الذي أجراه معه كل من اشويكة ادريس ومحمد قاوتي [4]. وكانت واضحة بالنسبة لي عند مناقشته لفيلمه بمدينة مكناس.

لقد تخرج مصطفى من مدرستين سينمائيتين: المدرسة الفرنسية (الغربية)، والمدرسة اليولونية (الشرقية)، وعاد إلى الوطن ليتحرك في مساحة جد ضيقة ومنقبضة بالنسبة لفنان وَلِه بالسينما. كان أن عاد إلى الوطن بعد غياب دام حوالي عشر سنوات: فكان «عليه أولا أن يتعلم كيف يحكي قصة طويلة، بطريقة جديدة، قابلة للتكيف مع واقعه الخاص، وقادرة في نفس الوقت على إعطاء تصورات ممكنة نحو سينما جديدة بكل معنى الكلمة» [5]. وكان عليه ثانيا أن يبحث عن موضوع معين فيلمه، إنما كانت تلك الفترة التي قضاها بعيدا عن واقعه تشكل بالنسبة

إليه عائقا في اختيار الموضوع الملائم: سيناريو جاهز [6].

وهنا كان الذي حدد المسار الابداعي لمصطفى الدرقاوي: التقاطع داخل هذه الثنائية؛ التعلق بالواقع والقطيعة مع الواقع. فكان توجهه حتما إلى الحل الصعب بالدخول إلى ثنائية جديدة: محاولة الحكي عن استحالة الحكي، وكان مشروع «أحداث بدون دلالة» وبالخصوص أيام شهرزاد الجميلة: شخوص الفيلم كلها ركبت بالاساس على أنها شخصيات مزدوجة. تحمل معها أبعادا روائية مرتبطة بخيط رفيع مع الابعاد الواقعية: عبده (عبد الوهاب الدكالي). نعيمة في الفيلم (نعيمة المشرقي). فريد في الفيلم هو فريد بلكاهية - مريم في الفيلم هي مريم فخر الدين كرمز، كنظام علامات في الواقع الفني.

إضافة إلى هذا وذاك نجد أن هذه الشخوص داخل الفيلم قد بنيت على ثنائيات لها جذورها في الواقع (فريد + مريم) + (عبدو + نعيمة)-+ (العبدي + العربي): ثنائيات مضافة إلى بعضها تتكسر على مستوى البناء شيئا فشيئا كلما كانت هناك محاولة للبحث عن طريقة للسرد السينمائي، فيكون الفشل وتكون العزلة.

إن «أيام شهرزاد الجميلة» ولاداعي للعودة إليه من جديد، فقد نوقش هذا الفيلم بما فيه الكفاية، وإن كان الجميع قد رفض الفيلم عند خروجه، فإن الجميع اليوم أصبح يرى فيه ذلك الفيلم / العمل المتكامل خطابا وتقنية بالشكل الذي لا نجده في أغلب الأفلام المغربية الاخرى، إن «أيام شهرزاد الجميلة» بيان سينمائي مرآة كبيرة لتلك الاستحالة الناتجة عن تلك الثنائية.

وإذا كان مصطفى الدرقاوي كمخرج في أيام شهرزاد الجميلة طل شيئا ما متباعدا، وهو يعالج معاناة مصطفى الدرقاوي بجعل فريد ينوب عنه في التعبير عن هذه المعاناة، فإنه في «عنوان مؤقت» قرر أن يكون مصطفى هو نفسه الذي يجسد معاناة مصطفى. وهنا سيصبح لتلك الثنائية طعم آخر، أكثر فنية، أكثر لذة، وأكثر عمقا.

يبدأ فيلم «عنوان مؤقت» بدون كتابة الجنريك إشارة إلى أن الشريط تابع. تابع لشريط آخر. إلا أن شخوص الفيلم كممثلين، كصور وان كنا قد شاهدناهم في أيام شهرزاد الجميلة بتلك الصورة المزدوجة فإنهم هنا - رغم محافظتهم عى اسمائهم الواقعية - يلتصقون بمصطفى (الروائي والواقعي) أيما التصاق بل يتمحورون حوله، ويصبون معاناتهم في معاناته. ويستمر الفيلم تقريبا على وتيرة واحدة همه الأساسي تسليط الضوء على التقاطع بين الذاتي والموضوعي عند المخرج مصطفى. وهنا نقف على العمل الجبار على مستوى الصورة وعلى مستوى الصوت. إذ نادرا ما تصطدم بتلك الاخطاء التقنية البارزة في الأفلام المغربية عادة على مستوى الانارة، على مستوى الصوت، على مستوى الربط بين اللقطات، أو على مستوى السرد. إن «عنوان مؤقت» في هذا الباب خطوة جبارة في التحكم في الأدوات التعبيرية.

إن الوتيرة التي اشتغلت بها كاميرا مصطفى تسير بين البانورامية حينما يتعلق الامر بشخوص الرواية والطرافلينغ الخلفي لما تدخل اللقطة الجمهور المتفرج على هذه الشخوص. وحركية الكاميرا على هذا الشكل تقابلها حركية مماثلة على مستوى الصوت: عالم الاطار الفني داخل الفيلم يقابل بضجيج مضبوط في الواقع: تختلط فيه أصوات مصطفى وكريمو والجمهور المتفرج والاذاعة والتلفزة، بل وأصوات الحلم واليقظة.

كلما عادت الكاميرا إلى الوراء ليفتح مجال التصوير أمامها (وعادة يشعر المشاهد بالراحة والاطمئنان لأنه يكتشف ما يحيط بالحدث)، كلما

مصطفى الدرقاوي
«عنوان مؤقت»

أحسست بالضيق والمحاصرة، لأن الكاميرا تكشف لك عيونا مراقبة رديئة داخل شريط صوتي موبوء وفي نفس الوقت متفجر. ولقد أخذ هذا العمل من مصطفى الدرقاوي الوقت الكبير:

«في فيلمي لا نجد الصورة المضببة إلا مرة واحدة؛ عند الانتقال من سيناريو كمال ومصطفى عندما يريان شخصية تذكرهما بعزوز الغرباوي . . .

. . . إن هذه الضبابية مقصودة، وهي نتاج تعبيري عن استعمال مرشح ضوئي خاص لاعطاء هذا الانتشار الضبابي. فهذه الضابية مقصودة تنعدم فيها الفنية، لكن إنارة عبد الكريم تدخل المشاهد بسرعة إلى عالم الغرابة أو إلى عالم الهذيان. . .

. . . بالنسبة للصوت، ويا للأسف، إنها مشكلتي. إني أدافع عن نفسي دائما بكيفية رديئة. . لأنه، وهنا سأرجع إلى الشكل، وإلى الامتداد الذي تحدثتم عنه بين «شهرزاد الجميلة»، و«عنوان مؤقت»، هذا الامتداد غير صحيح تماما. لأن كل الافلام التي أخرجتها لحد الآن (حوالي 20 فيلما (الروائية والتسجيلية)، كلها أعطيتها نفس الاهتمام.

في كل أفلامي اشتغلت بالصوت المباشر لأنني أومن بأن الصوت المباشر وحده الذي يستطيع التعبير عن الصورة، ولأنه بالبوسطسانكرو لابد وأن نحصل بكيفية أو بأخرى على صوت زائد. فلماذا إذن سأسجل انطباعا عن الواقع، وألصق له صوتا غريبا بعد ذلك. لهذا كنت ولازلت أرفض البوسطسانكرو.

. . . أما هنا، في عنوان مؤقت، فلقد استعملت عمدا البوسطسانكرو لأنني أعتبر بأنني فتحت مشكلا بالنسبة لي في فيلمي «أحداث بدون دلالة»: مشكل العلاقة بين الواقع والكاميرا. في «أيام شهرزاد الجميلة» كنت أبحث عن سيناريو جمعت عناصره انطلاقا من «أحداث بدون دلالة». ولو كان سيناريو «أيام شهرزاد الجميلة» ناجحا، فإن هذا النجاح كان سيشكل فشلا بالنسبة لي. لأنه في مكان ما كان فشل السيناريو مقصودا في «أيام شهرزاد الجميلة».

. . . وهنا لابد من الاعتراف بأنني قضيت سبعة أشهر محبوسا في قاعة للمونطاج، وفي بعض الاحيان كنت أقضي ستا وثلاثين ساعة هناك وبدون انقطاع. خلال هذه السبعة أشهر تولدت عندي فكرة السيناريو. فعندما نقول سيناريو بهذه الطريقة فإنما ستكون تجربتي، وتجربتي أنا وحدي: إنها عنوانت مؤقت. لهذا كان من الضروري أن يكون «عنوان مؤقت» كفيلم، وأن يكون صوته أيضا عقابا فرضته على نفسي: البوسطسانكرو. فكانت النتيجة مفجعة بالنسبة لي، لأن «الخطأ» هنا يكمن في العلاقة بين الصورة والصوت. وهذا «الخطأ» لا يوجد بتاتا في أفلامي السابقة. (لأن البوسطسانكرو صوت خاطىء وليس صوتا حقيقيا). وهنا تأتيني فكرة الباحث ميتز [7]: عندما نصطنع الواقع نحصل على قوة الانطباع الذي نريد إعطاءه لهذا الواقع. إنها لعبة التمثيلية اصطناع الواقع، لعبة المرآة.

. . . هنا في هذا الفيلم أؤكد بأن للصوت جودة نادرة، لأنني اشتغلت فيه بكيفية قوية. والميكساج كذلك كان مضبوطا بدرجة كبيرة. وهنا أتساءل: ألا يكون الضجيج الموجود في الفيلم، وتلك الضوضاء ألا يكون مصدرها ذلك «الخطأ»؟

هناك عامل آخر لا بد من الاشارة إليه: القاعة التي شاهدنا فيها الفيلم لا تسمح للمشاهد بالوقوف على المجهود الذي بذلته على الشريط الصوتي؛ لأن قاعاتنا مجهزة بالكيفية التي تتلاءم وتقديم أصوات مصنوعة في الاستوديو. وكلما كان هذا الصوت المصنوع في الاستوديو كاملا كلما كان واضحا عند العرض.

. . . وهنا أقول بأنه ليس المخرج حقيقة، هو الذي يخرج أفلامه، بل تخرجه أيضا تلك الظروف المحيطة به، أضف إلى ذلك قاعات العرض في المغرب: طريقة تقديمها للفيلم، إذن تفرض أسلوبها، كتابتها، لغتها السينمائية، الخ. . . الخ. . .

. . . وهنا أصل نقطة أخرى هامة تتعلق بالقطيعة بين الشكل والمضمون، وبالعلاقة الواجب توفرها بينهما داخل الفيلم. إننا هنا أمام شكل من المضمون. إذ كل مضمون يحمل بين ثناياه بذرة من شكل معين. . . فالشخصية التي تطفو على الفيلم هي شخصية مصطفى. بينما كل الشخصيات الاخرى هي شخصيات متعاونة معه. وهذه الشخصيات الممثلة في الفيلم تنتمي كلها للفن وتعيش هي أيضا ظروفها. وهنا أعترف بأنني أستغل أصدقائي من أجل التعبير عن أفكاري أنا. وهذا قبيح جدا. لقد تعاملت مع هذه الشخصيات بطريقتي الخاصة. . . لايمكن لي أن أسرد. وهذا هو أنا. لا يمكن لي أن أصور أي شيء ثم تقديمه بشكل واضح وجميل. أتمنى أن أصل إلى هذا المستوى في المستقبل، ولكن لاسباب ذاتية وأخرى غير ذاتية لا يمكن أن أقوم بعمل لن

أتمكن من متابعته إلى النهاية . . . » [8].

من هنا نبرز كل التقاطعات الموجودة في الفيلم في إطار رسم بياني يوضح لنا من جهة قلق المخرج وضجره من هذه الوضعية الشاذة التي يعاني منها سواء على مستوى روائيته التي يُجرِّبُها أو على مستوى الواقع السينمائي الذي سيحُاكم هذه التجربة، ومن جهة أخرى هوس السينمائي المغربي المتجلي في أن يقول أشياء كثيرة، وكثيرة في ظرف ساعة ونصف من العرض. إذ الفيلم من هذه الناحية قنبلة مرقونة أينما وكيفما ضغطت عليها تكون قابلة للانفجار: إدانة للذات وإدانة للموضوع. في هذا السياق تمر أمام المشاهد لوحات كبيرة: التلفزة التي تنتهي من بث برامجها؛ الاذاعة التي تبدأ برامجها الصباحية بتفسير القرآن؛ مشاهد للحلم؛ تناول المحرم؛ التشكيل في الديكور وفي الجسد أيضا: مشاهد كبيرة تكسر عند المشاهد تلك الرغبة في الاطمئنان على أنه فهم كل شيء وأنه قد استوعب عمق الاشكالية المطروحة.

لا يمكن الوقوف هنا على كل العلامات المتداخلة التي يدحرجها الفيلم أمامك في لغة سينمائية متميزة عبرت عنها الكاميرا في قلق مطرد إن في الشريط الصوتي، إن في المشاهد الداخلية منها على وجه الخصوص، نظرا للحيثيات التي أشرت إليها في البداية. إنما يبقى الفيلم فوق هنا وذاك عبارة عن تساؤل آخر عام من التساؤلات التي طرحها مصطفى الدرقاوي منذ أول فيلم روائي له إلى الآن: تساؤل كبير«يهديه إلى أولئك الذي يفكرون، لهم قابلية التفكير، إلى كل الذين يحبون السينما» [9]. لأنه يعلم أن تساؤلاته (وهذه إشكالية أخرى من الاشكاليات المتعلقة بالواقع السينمائي في المغرب: إشكالية الجمهور وعلاقته بالرواية) ربما لن تصل، لن تحقق ذلك التواصل، لن تحقق ما يصبوا إليه مصطفى الدرقاوي منذ البداية.

إن مصطفى الدرقاوي مُصِرٌ (إلى حدود الانتحار) على هذا التحقيق، وهنا في الختام تأتيني هذه المفارقة بين تحقيق الافلام (Réalisation ou Réalisa-tion) وإخراجها (mise en scène)، فكلمة إخراج تنطبق تماما على مصطفى بالمعنى الولادي للكلمة تذكرنا بمشهد الولادة في فيلم 9 أشهر لمارطامينراس. إذ الولادة عبارة عن إخراج، والاخراج هنا إصرار، معاناة من أجل التعبير، تم تقديم هذا المولود إلى شبه المستحيل. إنه إصرار على الحياة في بؤرة الموت، إصرار مشوب بالتفاؤل/ التشاؤم/ الخوف من الفشل.

خديجة . . و«عنوان مؤقت» لقطة من الشريط

## الهوامش

1 ـ السينمائي هنا والسينما: مرتبطان أساسا بكل سينمائي مغربي

2 ـ مع الاسف الشديد يصر سينمائيونا على ألا تكون لهم حقوق.

3 ـ ألعوبة غربية.

4 ـ دراسات سينمائية العدد 2

5 ـ نفسه

6 ـ الجاهز بمعنى السائد في إطار ما يسمى بالسينما السائدة في مقابل السينما الجادة

7 ـ Metz باحث مشهور متخصص في البحوث العملية حول علم النفس والسينما: وهنا إشارة إلى هذه البحوث

8 ـ هذا جزء من تدخل المخرج مصطفى الدرقاوي في مكناس أثناء مناقشة الفيلم في اللقاء السينمائي الوطني الأول بمكناس

9 ـ نفسه.

طنجة في 1/ 4/ 1987

**«عنوان مؤقت»**
**مصطفى الدرقاوي**
**أو ثنائية الذات والموضوع**
**خليل الدمون**

# حوار مع: جيلالي فرحاتي

أحمد بوغابة

**□ آخر إنتاج شاهدناه لكم كان الفيلم التلفزيوني القصير «آخر صفحة» وآخر إنتاج سينمائي هو «عرائس من قصب» سنة 1981. فلماذا هذا الغياب؟**

■ هذا الغياب ليس سرا وإنما لأسباب مادية. فالسينمائي الذي يخرج فيلما وينال إعجابا ينبغي أن يفكر جيدا قبل أن ينجز فيلما آخر. وأظن بأن أشياء بسيطة بالنسبة «للمبدع» المغربي هو أن يعطي وقتا للتفكير قبل أن يقوم بعمل جديد. فمثلا فيلم «جرحة في الحائط» أخرجته سنة 1977، وفيلم «عرائس من قصب» سنة 1981. أتمنى لو كان بإمكاني إنجاز فيلم كل سنة ولكن قضية المشكل المادي هو العائق الأساسي... وكذلك المشكل الإبداعي لأنه ينبغي التفكير طويلا في كل مشروع جديد ومحاولة القيام بنقد ذاتي الذي لابد أن يمر من خلاله المبدع... فهذه الأسباب هي التي جعلتني أتخلى بل أقف وقفة تأملية إذا أردت، لأن المشاريع موجودة ولكن ينبغي التفكير جيدا قبل القيام بأي خطوة.

**□ إذن المشكل المادي هو العائق...**

■ العائق الأساسي بالنسبة للانتاج... يمكن أن نضع في مستوى واحد المشكل الابداعي والمشكل المادي... الابداعي كما قلت لك هو أن يفكر المبدع جيدا. فالفيلم الذي سأنجزه هو ثالث فيلم لي. فيلمي الأول نال الاعجاب والثاني أحسن منه لهذا غير مسموح لي بالرجوع إلى الوراء بل ينبغي من الضرورة أن أمر من مرحلة نقدية ـ ذاتية... وهذا ما أقوم به حاليا...

**□ عين مؤخرا سهيل بنبركة على رأس المركز السينمائي المغربي. كيف تنظرون لهذا التعيين؟ وهل تعتقدون بأن سهيل بنبركة سيعطي دفعة للفيلم المغربي؟ وهنا سأربط هذا السؤال بأجوبتك: هل سيحل المشاكل المادية للسينمائيين المبدعين المغاربة؟**

■ كل المسؤولين الذين كانوا على رأس المركز السينمائي المغربي اقاموا بمحاولات جديرة ولكن الظروف التي كانت تحيط بالسينما المغربية ـ ولازالت ـ لم تكن تسمح لهم بأكثر من ذلك...

أما فيما يخص تعيين سهيل بنبركة إنه يبشر بالخير للسينما المغربي. لأنه سينمائي يعرف مشاكل السينمائيين المغاربة، شاهد أفلامهم وناقشهم وشارك فيها كما شاهدنا أعماله كذلك. فهو ذو تقنية عالية. وعاشر السينما المغربي. هذا هو رأيي الشخصي.

**□ نستنتج من هذا بأنه...**

■ أظن بأن هناك أمل.

**□ عادة بعض الناس حين يتحملون بعض المسؤوليات يقدمون تنازلات ـ رغم تاريخهم السابق ـ وذلك لأسباب كثيرة إما مصلحية ـ ذاتية وإما لدوافع أخرى، وأحيانا الواقع نفسه يفرضها.**

■ فحتى لو مرت سنة لا يمكننا أن نحكم عليه لأن هناك الماضي والحاضر والمستقبل في باله... ولكن ينبغي أن يبني أعمدة جديدة انطلاقا من

مفاهيمه، أي النموذج السينمائي المغربي.

أما قويدر بناني فقد قام بأعمال إيجابية لا يصح أن ننزعها منه ولكن أظن بأن قرار الحكومة هو تعيين سينمائي على رأس المركز السينمائي. وهذا إيجابي جدا.

**□ كسينمائي ماذا لديكم كاقتراحات لسهيل بنبركة، باعتباركم معنيين بالأمر مباشرة؟**

■ الاقتراح الأول الذي يمكنني أن أقدمه وأظن بأنه على علم به كما في علمه كثير من القضايا المتعلقة بالسينما المغربية هو تلك المنحة التي كانت تعطى... في الحقيقة من ناحية كانت تقيِّد... لم تكن إيجابية تلك المنحة وإنما سلبية إلى أقصى درجة لأن السينمائي كان مُقيدا.. فهو على علم بأنه سيتسلم المنحة فيُراكم الديون ليجد نفسه في النهاية بأن الديون تتجاوز المنحة التي حصل عليها. ولهذا أقترح على سهيل بنبركة أن تُقسم المنحة إلى اثنين. في البداية يدرس السيناريو من طرف لجنة واعية لها اختصاص في الميدان وتُقترح عليها لائحة التقنيين الذين سيعملون في ذلك الفيلم وكفاءتهم التقنية والسينمائية. وبعد دراسة هذا المشروع واستخلاص بأنه يستحق الانجاز عندئذ تقسم تلك المنحة فيعطى له المقدار الأول ليشرع في العمل. وحين سيصل المخرج إلى المرحلة الأخيرة قبل الشروع في التركيب والميكساج والصوت.. أي مرحلة Post-production يقدم له المقدار الثاني المتبقى ليتمم عمله. وعندما يضبح الفيلم ككيان حاضر، تشاهده لجنة خاصة فتعطى له منحة رمزية كتشجيع، وستكون بطبيعة الحال أقل أهمية مما كانت عليه من قبل. أظن بأن هذه هي الوسيلة الوحيدة لاخراج السينما المغربية من صمتها.

**□ إذن هذا هو الاقتراح الوحيد الذي تقدمه لسهيل بنبركة...**

■ هذا هو الاقتراح الآني والسريع والملح.. في المغرب لدينا كثير من المبدعين، وعندنا مواضع كثيرة وإمكانيات يمكنها أن تنافس على المستوى العربي بصفة عامة.

**□ وهذا بُرهن عليه في عدة أفلام...**

■ فعلا وقد تأهلت في مهرجانات دولية ونالت الجوائز كأفلام سهيل بنبركة. نحن كذلك لدينا إمكانيات ثقافية وفكرية وفنية يمكنها أن تنافس السينمات الأخرى.

**□ ألا ترون أن بإمكان سهيل بنبركة أن يُعدّل بعض القوانين مثلا أن يعفي الفيلم المغربي من الضرائب و...؟**

■ هذه هي المرحلة الثانية. ففي نفس الوقت الذي تقدم فيه مساعدات مادية للفيلم المغربي ينبغي كذلك أن يُحل مشكل التوزيع كفرض على القاعات: قاعة بطنجة أو إثنين وثلاثة أو أربعة بالبيضاء. أي في كل مدينة تعيين قاعات تتخصص في عرض الأفلام المغربية مع إعفاء الفيلم المغربي من الضرائب جذريا ولمدة 10 سنوات لكي يتمكن السينمائيون من العيش من خلال ثمار إنتاجهم.

غير ممكن أن ينجز السينمائي المغربي فيلما بـ 70/60 مليونا ويبقى نصف العاملين فيه بدون راتب لأنهم كانوا يعتمدون على مردود السوق فيقع سوء التفاهم بين العاملين في الفيلم ابتداء بالممثلين مرورا بالتقنين إلى المخرج والمنتج، مع أن المشكل هو سوء حظ الفيلم المغربي. وبعد مرور 3 و4 سنوات يبيعه لمنظمة ما أو جمعية بهدف أداء الواجبات المترتبة عليه.

هناك كثير من السينمائيين لا يشتغلون في السينما فحسب وإلا فلن يتمكنوا من العيش. فمنهم من له مسؤولية الأسرة أو بعض المسؤوليات الأخرى أو... أو... ينبغي أن يُفهم على أن السينما بدورها مهنة زيادة على كونها وسيلة فنية وثقافية.

**□ قانون سنة 1980 للمركز السينمائي به فصل يسطر على الإعفاء من الضرائب ولمدة 10 سنوات كتشجيع لكل من ساهم في بناء قاعة سينمائية...**

■ بطبيعة الحال، عندئذ سيربح كل من الموزع وصاحب القاعة... ولكن لم يطبق شيء...

□ **بالنسبة للفيلم المغربي أم بناء القاعات السينمائية . . .**

■ لا . . لا . . لأن الموزعين يعرفون مهنتهم جيدا . . . يمكن أن يسطروا لائحة من المصاريف غير موجودة من أجل أن يضع نوعا من التوازن بين الضرائب وخسائره . . . إذا أعفي الفيلم المغربي من الضرائب سيبقى جزءا من المدخول للمنتج وقدر آخر للمركز السينمائي ليُطعم المنح كذلك للموزع وصاحب القاعة .

□ **هنا مطلوب شيئا من الروح الوطنية في التعامل مع الفيلم المغربي من أجل التعاون .**

■ بطبيعة الحال . . .

□ **كغيرة على الفيلم المغربي . . .**

■ ينبغي أن يكون قرار حكومي لكي يُطبق . فإذا كان مجرد روح وطنية فكثير من الأشخاص لا يعملون بها . السينمائيون لهم الروح الوطنية أكثر من الذين يشترون ويوزعون الفيلم .

□ **استعملتم مرارا صيغة «السينما المغربية» . ومنذ السبعينات والنقاش يدور حول هذا الاشكال ، هل «السينما المغربية» موجودة أم لا؟ أم لدينا مجرد أفلام مغربية؟ ففي نظركم هل أنتم مقتنعون بوجود «سينما مغربية»؟**

■ سبق أن طرح علي مثل هذا السؤال . . وحين أتكلم بعفوية ، أقول السينما المغربية لكي يُفهم كلامي وقصدي فأي سينما أتكلم عليها . هل سينما سوبر 8 (Super 8) أم سينما الهواة . . . السينما المغربية في الحقيقة بالنسبة لمن هم خارج المغرب يوضحونها كسينما مغربية ولكن بالنسبة لنا إذا أردنا أن نكون موضوعين ينبغي أن تكون لنا سينما فردية . كل واحد يخلق سينما خاصة به باستثناء سينمائيان أو ثلاثة وجدوا طريقهم وأسلوبهم . ولحد الآن لا يوجد سينمائي مغربي يمكن إدخاله في إطار جماعي يمكننا أن نسميه : سينما مغربية .

كل سينمائي يؤسس شركة خاصة به ، يكتب السيناريو ويستعمل مصطلحاته انطلاقا من نموذج الدراسة التي تلقاها ؛ فمنهم من درس بالاتحاد السوفياتي والآخر بالولايات المتحدة الأمريكية أو بفرنسا أو بلجيكا . إذن ، السينما المغربية مازالت لم تتكون كظاهرة محددة ومعروفة . . . أنا كسينمائي مغربي قمت بإخراج فيلم «عرائس من قصب» وسينمائي آخر «ليالي شهرزاد» أو «الناعورة» أو بامو» . فكل المحاولات فردية تسودها المغامرة وفي النهاية لا يجد مخْرَجاً لكيانه لماذا؟ لأن ليس هناك هيكلا أو قاعدة تأخذه وتحتضنه . أعطيك مثالا يؤسفني كثيرا . . حين تتأهل أفلامنا للمهرجانات الدولية لا تصاحبها لجنة تحت إشراف المركز السينمائي لتدافع على السينما المغربية . وإنما نكون وحدنا معزولين ورغم ذلك نحاول أن نتكلم على الأقل باسمنا . . .

□ **هذه الفكرة مهمة جدا ويمكن إدراجها في إطار الاقتراحات التي يمكننا تقديمها لسهيل بنبركة .**

■ نعم وقد سبق أن تمت محاولتين ولكن في حلة غير مشرفة . . . حين شاركت في مهرجان «كان» كانت هناك لجنة لم أرها تعمل ولم تتصل بي وكانت مكونة من شخصين وربما من ثلاثة أشخاص . لهذا من الأفضل أن ترافق اللجنة الأفلام المغربية المؤهلة للمهرجانات سواء بـ «كان» أو «قرطاج» أو «البندقية» أو غيرها لتدافع عليها وتعرّف بالسينما المغربية . مثلا فيلم ما سيعرض غدا ، ضمن أسبوع النقد في «كان» ينبغي على تلك اللجنة أن تجمع الصحفيين وتعمل ما أمكن لترتيب لقاءات مع الاذاعات وقنوات التلفزة لاجراء استجوابات وندوات مع السينمائيين المغاربة ، لأن الفيلم ممّول بأموال الدولة ، وعليه فمن الضروري على تلك اللجنة أن تصطحب الأفلام المغربية لمساندتها ماديا ومعنويا ودعائيا وفكريا .

خلال المهرجانات ، نحن السينمائيون المغاربة نكون معزولين مثل اليتامى ووحدنا نحاول فرض فيلمنا المغربي . إنه بإمكاننا أن نعمل الكثير خلال تلك المهرجانات ولكن تفلت منا أشياء أخرى إما لضيق الوقت أو

لجهلنا بها أو لضعف إمكانياتنا... وهذه أظن من البديهيات التي ينبغي للمركز السينمائي المغربي أن يقوم بها.

□ **ما هو في رأيكم الدور الذي لعبته الأندية السينمائية لخدمة الفيلم المغربي؟ وهل استطاعت هذه الأندية تطوير الجمهور المغربي وتثقيفه سينمائيا؟.**

■ بطبيعة الحال دور الأندية السينمائية مهم جدا ثقافيا وفي نشر الأفلام المغربية ولكن عيبها - والذي يؤسفني كثيرا - هو أن نشاطها يكون محدودا. لماذا لا تقوم في بعض الأحيان بعرض الأفلام المغربية - مجانا - على الجمهور الواسع دون منخرطيها كتنويه خاص بالسينما المغربية وخلق نقاش بين أعضاء النادي والجمهور الغير منخرط. كم من شخص يجهل تماما بوجود النادي السينمائي. إن هذا الأخير لا يعرفه سوى الذين لهم اهتمام بهذا المجال وكذلك الطلبة في الجامعات والمدارس والثانويات بالاضافة لأصحاب الفكر والثقافة. هؤلاء هم جمهور النادي السينمائي، أما ذاك الانسان الذي يمكننا أن نسميه الجمهور «العادي» لا يعرف ما هو النادي السينمائي وما هي أهدافه لو كان النادي يشارك الجمهور خارج نموذجه لكان له صدى أكثر وأكثر.

□ **سبق للأندية السينمائية أن أنجزت أسابيع سينمائية خاصة بالفيلم المغربي ولكن لم يكن مجانا كما ذكرتم.**

■ ينبغي شيئا من التضحية مرة كل سنة... وبالعكس ستربح الأندية أكثر مما تخسر وخصوصا أن الساحة المغربية تشهد حركة ثقافية وفنية لا يستهان بها.

□ **ولكن أغلب الأفلام المغربية عرضت بالتلفزة وبالتالي هل لازال بإمكاننا إنجاز مثل اقتراحكم...**

■ ينبغي الاعتراف بأن الفيلم إذا عرض بالتلفزة يفقد المستقبل فيموت. فحتى إذا وجدت الرغبة لعرضه فإن الجمهور لا يبالي به باعتباره عُرض أكثر من مرة. ولابد من تسجيل بأن هناك أفلام يمكن إعادة عرضها مادام مضمونها لم يُستهلك بعد. مثلا «وشمة» عُرض مرارا ولازال يثير نقاشات متتالية والكتابة عنه لم تُستنفذ حيث تطلع علينا كتابات عنه لحد الآن. لأنه الشريط الذي وقّع السينما المغربية وكان الانطلاقة الفعالة للسينما المغربية.

□ **هل تعتقدون بأن هناك أفلام مغربية أخرى تجاوزته...**

■ أقول بأن «وشمة» هو الذي أعطى الانطلاقة. هناك أفلام أخرى مهمة مثل «ألف يد ويد»، «ابن السبيل» من الأفلام التي أعطت الجديد، وهي معروفة ومشهورة. وهناك أفلام مغربية غير معروفة بتاتا رغم أنها عُرضت في القاعات ولكن لا يتذكرها أحد.. يوجد في السينما المغربية أفلام تترك بصماتها وأخرى عابرة فقط.

□ **سؤالي الآن حول الناقد السينمائي نور الدين الصايل. تحمل مسؤولية البرمجة والانتاج بالتلفزة المغربية. وقسم مهمته هاته إلى فترتين: فترة ما قبل «تحرك» التلفزة وما بعد «التحرك». فهل قدم شيئا مهما عبر التلفزة للفيلم المغربي؟ هل خدمه وعرّف به؟ وعلى مستوى المتفرج هل استطاع أن يطوره باعتبار التلفزة جهاز جماهيري وواسع جدا؟.**

■ نور الدين الصايل غير خاف على أحد. إنه الانسان الذي قام بأعمال عديدة في إطار السينما. لا ينبغي أن ننسى بأنه من مؤسسي الأندية السينمائية. ولا ينبغي أن ننسى كذلك بأنه ناقد سينمائي معروف على الصعيد الدولي. يمكن أن نعتبره ممثلا من ممثلي السينما المغربية... شارك في الكتابة السينمائية كما شارك في الانتاج. وحين عُين بالتلفزة في قسم الرامج قام بمبادرة لا ينبغي أن تنسى نهائيا. فالجمهور المغربي الذي لا يذهب إلى القاعة السينمائية تلمشاهدة الفيلم المغربي تمكن من مشاهدتها في التلفزة وتتبعها والتعرف عليها. وهذا الفضل يرجع لنور الدين الصايل. ورغم عمله بالتلفزة لازال سينمائيا. هذا ما يمكنني قوله عن نور الدين الصايل. أما

الجـوانب السلبية في الـبرامج التلفـزيونية فلا أظن أنه يتحمل المسؤولية لأنـه ليس لدينا جمهور واحد بل جماهير. هناك من يفضل كذا أو كذا. فكم من شخص في أسرة يتمنى أن يملك جهـازين للتلفزة لأنه لا يرغب في مشاهدة الأفـلام والمسلسـلات المصرية. وإذا كان له شيء من الحظ ويسكن بشمال المغرب يتمكن من إلتقاط القنوات الأوربية كإسبانيا وجبل طارق. . . لمشاهدة الأفلام الـدولية تاركـا زوجتـه وأولاده أو عائلتـه لمتـابعة الأفلام المصرية. وعليه، فالتلفـزة المغربية مطلوب منهـا أن توازن بين كل الفئـات وتحـاول أن ترضي الجـمـيع أو الأكثـرية، خصـوصـا كما قلت سابقا لدينا جماهير وليس جمهورا واحـدا بالخصـوص الجمهـور المتواجد داخل البيوت.

□ **فريدة بليزيد سبق لها أن كتبت سيناريو فيلم «عرائس من قصب» حاليا تقوم بإخراج الفيلم الـذي كتبتـه كذلـك وعنـوانـه بالفرنسية:** (Une porte sur le ciel) **«بـاب السماء» إذا أردنا أن نعـطيـه هذا الاسم بالعربية ولا أدري كيف ستسميـه بالعربية. كيف ترون هذه الخـطوة. هل تعتقدون بأنها في مستوى إخراج الفيلم أم تكتفي بكتابة السيناريوهات.**

■ قبل أن نعطي مثال فريدة بليزيد كمخرجة، لابد أن نذكر بقضية مهمـة وهي أن كثـيرا من الأشخـاص قامـوا بإخراج أفلام وهم ليسـوا مخرجـين ولا داعي لاعـطاء الأسـماء لآنـك تعرفهم جيدا. أمـا فريدة بليزيد فلهـا تجربـة منـذ كانت بفـرنسا حيث قامت بإخراج فيلم تلفزيوني عن المـرأة العـربية لحسـاب التلفـزة الفـرنسية كما تابعت دروسـا في السينما. عملت في فيلم «جرحة في الحـائط» كمنتجـة وكمساعدة مخرج. في «عـرائس من قصب» كتبت السينـاريو وعملت مديرة الانتـاج. وبـالتـالي فباستطاعتها إخـراج الأفـلام. وعندما ينضج الكيان/الفيلم عنـدئـذ يمكننـا نقـده، وهـذه مسـألـة أخـرى. فيمكننا أن نصرح بأنها تعمل في ميدانها ولم تسقط اعتبـاطيا على ميدان السينـما بل إنها تستحق إخراج الفيلم مادام هذا طموحها منـذ مدة كما أن كتابتها سينمائية محضة. . . أظن بأنني أجبت على السؤال الذي طرحته علي.

□ **نعم. . . ولكي نختم هذا الحوار بقي لي سؤال واحد. هل حاليـا لديكم مشروعـا سينـمائيا وتـقـومـون ببعض المبـادرات لإنتـاجه أم تنتظرون حتى تتوفر الامكانيات والظروف لذلك؟**

■ سبق لي أن كتبت سيناريو منذ مدة طويلة ولكن كما سبق لي أن قلت في البـداية بأن هنـاك مرحلة ـ في حالة ما إذا كان المبدع السينمائي متواضعا ولو مع ذاته ـ لابـد أن يتسـاءل فيهـا وأن لا يتسرع في أعماله. وهكذا بدأت في مراجعة ذلك السيناريو لكتابته من جديد. وحـين سأتـأكـد من نفسي بأنـه فعـلا يمكن تسميتـه سينـاريو عنـدئـذ سأقـوم ببعض المبـادرات وسـأدق الأبواب حتى أجد المموّل.

□ **شكـرا جيـلاي فرحـاتي، ونتمنى أن نشاهد لكم فيلما ثالثا، وينـال نفس الاعجاب والاجماع الذي حظي به فيلمكم «عرائس من قصب».**


## إعـلان

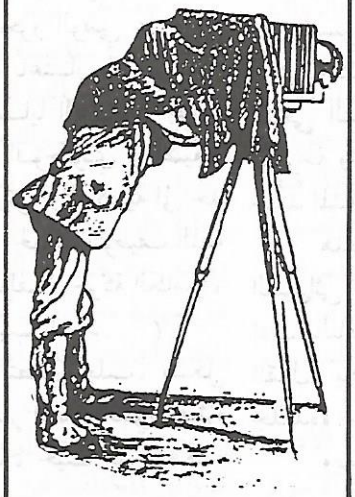
**تصوير فوتوغرافي**

يدعـو نادي الـتـصـوير الفـوتوغرافي للجمعية الثقافية بالقنيطرة، كل أندية التصوير، والمصـورين المسـتـقلين الى المشاركة في:

**معرض القنيطرة الوطني لفن التصوير الفوتوغرافي**

المـوضـوع: حر ـ المشاركون: الهواة، والأندية ـ الصـور: أسـود وأبيض، 10 صور كحد أعلى لكل مشارك ـ مقاس الصور 24 × 18 كحد أدنى.

للمـزيد من المعلومـات: الجمعية الثقافية بالقنيطرة، نادي التصوير
ص.ب: 87 ـ القنيطرة



# ما بعد العائلة والموت
# مقاربة لبعض مظاهر السينما الفرنسية

**1) من حساسية الى اخرى:**

يتفق كثير من المهتمين بالتأريخ للسينما، حول اعتبار السينما الفرنسية، اليوم، ولدت مع ما اطلح على تسميته بـ«الموجة الجديدة» التي عملت الصحافة على اقتراحها سنة 1958 للاشارة الى خصوصية بعض الافلام التي بدأت تنتج في أواخر الخمسينات على يد كل من «تروفو»، «ريفيت»، «غوادر» و«شابرول» وآخرون.

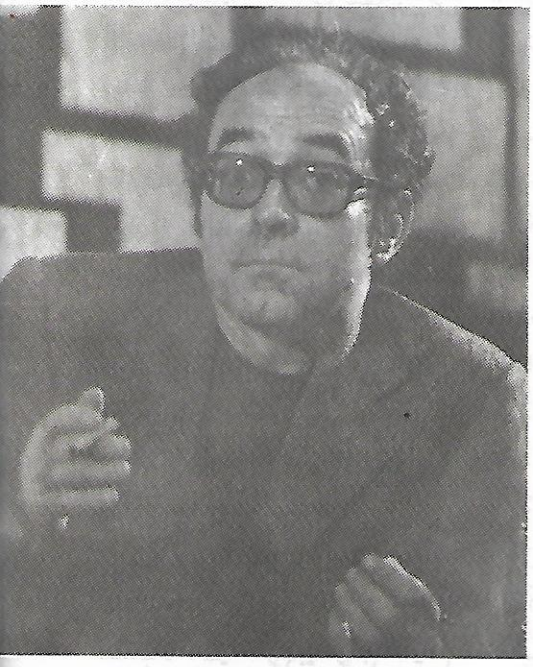
ويبدو ان هذا التيار السينمائي الجديد أتى بحساسية مغايرة تماما للسينما الفرنسية لما بعد الحرب العالمية الثانية، سواء من حيث الموقف من السينما كأداة للكتابة، او من حيث التصور الذي حملوه عن الانسان والمجتمع والطبيعة والمرأة والجمال. والتقى داخل هذا الانتاج السينمائي، كل من الاعتبارات التاريخية والسياسية التي ميزت فرنسا في هذه المرحلة (تأثيرات حركة التحرر الوطني على وعي النخب الفرنسة باعتبار بلدهم دولة استعمارية). والقضايا الفكرية والجمالية (الدرس الفلسفي الوجودي في صيغته الفرنسية على يد سارتر، والماركسية الى حد ما). مع الاساليب الجديدة لتوظيف اللغة السينمائية (مفهوم المؤلف، حركة الكاميرا، أهمية المونتاج، أساليب السرد...).

قضايا هذا التصور تجلت، بشكل اساسي، في الاعتبار المتميز الذي اعطوه لعناصر الطبيعة، حيث انتجت هذه الموجة لقطات ومشاهد تعبر من خلالها عن الحاح واضح على تمجيد الطبيعة. كما اعطت للجسد الانساني اشكاله المختلفة على مساحة الصورة، بدون ارتباك او احتشام، وللجسد النسوي في الدرجة الاولى. وبذلك يكونوا قد قطعوا مع نوع من المحرم الذي فرض على السينما الفرنسية منذ بداياتها الاولى الى اواسط الخمسينات. وتقديم الجسد، في عريه على الشاشة لم يكن يقتصر على مشاهد شبقية او ذات مضامين جنسية فقط، بل كانت بعض الافلام تقدمه في صيغة تأملية تسعى الى الكشف عن جسد الانسان في حقيقته العارية.

أما المسألة الثالثة التي ركزوا عليها، بشكل متفاوت وحسب ثقافة كل مخرج على حدة، فانها تتمثل في رصد بعض تجليات الاستلاب التي انتجها المجتمع الغربي المعاصر. وبعنى اخر ان السينما اصبحت مع مؤسسي «الموجة الجديدة»، حقلا لتكثيف كثير من الاهتمامات الفكرية ذات المنحى الوجودي، وليست فقط وسيلة للفرجة والتسلية والتنفيس على مكبوتات جسد المشاهد.

هذه الخصائص التي ميزت الانتاج السينمائي الفرنسي، في أشكاله الجديدة، ادت بالناقد الفرنسي «جورج سادول» الى القول بان الامر يتعلق بـ«رومانسية جديدة».

ويمكن القول بان هذه الحركة



**جان لوك غودار**

الجمالية والفكرية عملت على ادخال مفهوم الشخص كبعد اساسي من ابعاد العملية السينمائية. سواء كان الشخص في معناه العام او بمعنى اضفاء السمات الشخصية التي يعبر عنها ابطال وشخوص الافلام والتي ترجع بشكل من الاشكال، الى المؤلف. اذ ان هذا الاخير اصبح يتخذ من الممثل قناعا، ولا نقول وسيلة لصياغة رواياته، والتعبير عن ذاتيته.

يصعب على المرء ان يحصر مختلف المؤثرات التي مارستها هذه «الموجة» على اشكال الممارسة السينمائية الفرنسية في الستينات والسبعينات وعلى تطور التعامل

مع الموضوعات والادوات السينمائية في العالم. وعلى الرغم من عدم تجانس مقوماتها الموضوعية والذاتية سواء من حيث القضايا المثارة او الاسماء المبدعة فان عناصرها تكاملت لتخلق حساسية مغايرة مازالت امتداداتها تتفاعل الى الان.

ويظهر ان افلام الثمانينات في فرنسا صهرت الثرات السينمائي الفرنسي - وغير الفرنسي - ووظفته في شكل كتابة جعلت من الموضوع مرشدا لاساليبها السينمائية وبعثت قضايا ووسائل حياتية ووجودية تكثف حالة القلق الذي بدأ يخيم على الوعي الفرنسي بسبب الاخفاق المتكرر لكثير من الاحلام وسقوط العديد من الوعود.

فموضوعات العائلة وتفكك عناصرها المكونة لها، والعلاقة بين المرأة والرجل، ونمط الحب الذي يمارس داخل هذه العلاقة، والموت والسلطة . . الخ كلها موضوعات بدأت تفرض نفسها على العمل السينمائي الفرنسي في الثمانينات في الوقت الذي كانت تطرح في أواخر الستينات والسبعينات بأشكال هجومية وانتقادية. ولا يعني هذا ان انتكاسة ما حصلت في اساليب النظر او تراجعا على مبدأ الاختلاف الذي هيمن على الحساسية الثقافية والسلوك الاجتماعي للفرد الفرنسي في السبعينات، لكن المجتمع استطاع ان يحتوي بعض التطلعات والاوهام التي حركت الفئات الفرنسية الشابة في السنوات العشر الاخيرة، وعمل على تاطيرها ضمن مؤسسات محددة لا تهدد توازنه وانسجامه بل لربما تعطي لتركيبته دينامية اكثر تفتحا وقبولا لما هو مغاير.

سنحاول ان نقدم اربعة افلام فرنسية انتجت في الخمس سنوات الاولى من الثمانينات، وذلك بالقيام بمقارنة داخلية لها، تنفذ احيانا الى المنطق العميق الذي يتحكم في سرد بعض هذه الافلام ولكنها تكتفي احيانا اخرى، باستعراض ما شكل الاساس البنيوي لبعضها الاخر. وذلك كله من أجل تلمس بعض تجليات التوتر الذي بدأت تعبر عنه تناقضات الذات الفرنسية.

**2 - «شخصي جدا» أو الكتابة بالفعل.**

لاشك ان الكتابة اختيار وجودي عارم. تولدت عن تراكم رمزي ومعرفي للممارسة الفكرية لشخص الكاتب. ام جاءت نتيجة وقائع متعددة رمت بالذات المطلعة الى الكتابة، لصياغة منطوق هذه الوقائع ومعانيها وتوتراتها.

ومن المعلوم ان السينما، باعتبارها جهاز ادواتي معقد، هي وسيلة ايضا، من وسائل الكتابة والتعبير، بل إنها استطاعت، عبر تاريخها القصير ومغامراتها الهائلة، ان تستقطب كل وسائل التعبير التي انتجتها المخيلة الانسانية. وان توظف كل الفنون واشكال الابداع في عملية تشكيلها للحوار والاصوات. .

ولعل الادب، في كل الاحوال يبقى، مصدرا، له امتياز خاص، من مصادر الابداع السينمائي، بل ان تطور علاقات السينما بالادب ادى الى قلب اساليب الحوار بينهما، لانه في الوقت الذي كانت فيه السينما تلتجىء الى الادب لاستيحاء موضوعاتها واستلهام سيناريوهاتها، اصبحت السينما في بعض الاحيان مجالا يرصد الوقائع والاشياء من اجل توفير فرص الكتابة الادبية، والروائية منها بوجه خاص.

ويمكن ان نقول بان فيلم «شخصي جدا» «لبيير جوليفي» (1985) يدخل في هذا النموذج من الافلام التي يتداخل فيها السينمائي بالكتابة الروائية، وتصبح الرواية اداة لانجاز فيلم، والفيلم مجال لكتابة الرواية.

«بيير جوليفي» يجمع في فيلمه بين الشخصي والاجتماعي بذكاء واضح. وبين الرغبة في اكتشاف الحقيقة وتشابك الادوار داخل التنظيم الاجتماعي المليء بالاسرار والالغاز.

ان الفيلم ينسجه تحرك شخص من بدايته الى نهايته، يشتغل كمفتش شرطة وفي نفس الوقت تحتله رغبة جامحة في الكتابة. وهل يستطيع ان يوفق المرء بين مهنته كمفتش شرطة وميله العارم الى الكتابة الروائية؟

هذه هي شخصية «جان كوثار» الذي قام بتجسيدها «بيار أرديتي». شخصية يتجاذبها منطق الرغبة ومنطق الواقع. او بتعبير آخر تتصارع بين القيام بوظيفتها الاجتماعية والعملية وبين الاستسلام لحساسيته ككاتب يتعامل مع اشياء الواقع التي يصطدم بها كمادة لصياغة روايته.

يبدأ الفيلم بلقطة تظهر مكانا فارغا مظلما، وبموازاة هذا التقديم نستمع إلى صوت خارج إطار الصورة يروي قصة حب ويتحدث عن علاقة شخصية بامرأة، إنه «جان كوثار» يقرأ على نفسه بعضا مما كتب، في وقت هو مسؤول فيه، هو وأحد زملائه، على إلقاء القبض على امرأة مشتبه في أمرها. ينتقل إلى مركز الشرطة وهنا يطلب منه الضابط أن يعتني في المرات المقبلة، بمسألة الزمن في تقاريره وأن يتفادى استعمال التعابير الشاعرية. فيكون رده المباشر على هذه الملاحظة هو أنه ليست له ساعة لتساعده على ذلك.

هذا هو المؤشر الثاني الذي يبين علاقة «جان بالمؤسسة والذي يظهر إلى أي حد يمتلك ايقاعا شخصيا لا علاقة له بمنطق الانضباط والتحديد.

سيقرر مباشرة الذهاب إلى باريس، لزيارة دار النشر التي سلمها مخطوط روايته. وسيكون رد الناشر، بعد أن تعرف على مهنة «جان» إن هذه الرواية جيدة، ولكنها أعادت كتابة «مدام بوفاري» لذلك فهي في حاجة إلى كتابة جديدة، أو بالاحرى في حاجة إلى مادة تعطيها نفسها الروائي المختلف عن المألوف.

سيستغل مقامه في باريس لزيارة عائلته التي لم يرها منذ ثمانية عشر عاما. أي منذ وفاة أمه. فترة طويلة ولاشك، يمكن أن تتغير فيها أشياء وعقليات وعلاقات. ماذا وجد؟ أو ماذا سيجد؟

أبٌ يعيش حياة فنان تشكيلي له علاقة مع امرأة شقراء أثارت انتباه «جان» منذ النظرة الاولى. وأختٌ متزوجة من رجل لم يستطع أن يخلق أدنى تواصل معه. تميز هذا اللقاء الأول بلغة سيطرت عليها المجاملة. ولكن حوار وتحركات ونظرات الناس تظهر وكأن «جان» أمام بنية مغلقة محكمة الاتساق. إن الأمر يبدو، هنا، وكأن «جان» ليس بصدد زيارة عائلية لأنه يعرف أن العائلة، عنده، افتقدت منذ زمان وأن ثمانية عشر سنة ليست بالزمن القصير في عصر انسان أو عضو من العائلة. من ثم أصبح من المطروح عليه أن يعيد اكتشاف العائلة في حقيقتها، أو على الأصح، أن يقوم بزيارة مغايرة لها بدون أن تحول لغة المجاملة دون اكتشاف موقع كل واحد منهم، لا سيما وأنه مفتش يعرف كيف يكشف عن الخيوط السرية.

إعادة اكتشاف عناصر عائلته تلتقي مع صراع وجودي من أجل تلمس الحقيقة. وما هو شخصي في هذه الرحلة يتصادم مع بنية تتجاوز كل الاعتبارات الشخصية. كل هذا سيتبلور في شكل كتابة روائية، وسيتحول المفتش الموظف، الشرطي، إلى كاتب ينشر حقيقته وكلماته من وراء القضبان. لأن «جان» سيسجن بسبب قتله أحد الأعضاء الفاعلين في التنظيم السري الذي يتاجر بأجساد النساء والذي تشرف عليه أخته.

«جان» سافر إلى باريس لزيارة العائلة وإذا به يجد نفسه مرغما على السفر داخل أسرار العائلة حتى يتضح له نسيج العلاقات الملغزة التي أثارت انتباهه منذ اللقاء الأول. فالفيلم يبين كيف أن الاحداث المتتالية تمنعه من مغادرة باريس للالتحاق بعمله والاتصال بصديقته التي انتقلت هي بدورها، إلى مرسيليا. لأنه في كل مرة يقرر الذهاب إلا ويحول دون ذلك موت شخص ما.

سينتحر أبوه في البداية بعدما اكتشف خيانة صديقته له. هذا الانتحار سيسمح له بالتعرف على أخيه (بونوا) وعلى عناصر الشرطة التي تدخلت للتحقيق في العملية.

وسيوحي له هذا الحدث بأن هذا الموت ليس عاديا. وبأن ما يخفيه أكثر مما يظهره. وسيفرض عليه الانخراط كليا في لانتقال من مرحلة القبول بمنطوق الكلام والرموز إلى الخوض في عملية استنطاق هذه الرموز والوقوف عند ما يتستر فيها.

إن «جان» سيسلك سبيلا آخر في الاستنطاق لأن قواعد الاستنطاق كما تمارس في مؤسسة الشرطة لا يحترمها على اعتبار أنه يتحرك خارجها فهو مفتش لا يحوز ساعة لضبط الوقت ويحلم باكتناه الحقيقة، ويقرأ جريدة «ليبراسيون» اليسارية. هذا الانسان لا يمكنه إلا أن يصوغ استنطاقا شخصيا لفهم الأشياء والناس. وأن ينحت أسلوبا خاصا في التحرك نحو الحقيقة وبالتالي نحو الكتابة.

ولعل المسألة التي تستفز «جان» تتمثل في العثور على جثة «جوليا» صديقة أبيه، في القطار. جسدها منتشر وكأنه يحمل معه هويته حتى في موته. جسد مومس قرر الآخرون أن ينهوا دوره في الوجود. وهنا يلاحظ مرة أخرى، كيف ينسى أنه شرطي أمام موت «جوليا» وكيف يهرب من كل إمكانية للتعاون وبينه بين الشرطة في باريس من أجل التحقيق في هذا الاغتيال. وكأنه يريد أن يوحي لنا، على سبيل الاحتمال، أن موت هذا الجسد الفاسد لابد وأن وراءه يد مجرمة فاسدة ولن ينفع التعاون مع الشرطة من أجل الكشف عن الحقيقة لأن بنيتها، هي بدورها، فاسدة.

استطاع، بأسلوبه الخاص، أن يهتدي إلى مصدر القرارات وإلى الرأس الذي منه تنبعث التوجهات. ذهب إلى النادي الذي فيه تشتغل أخته (هيلين) حيث تعمل أستاذة للرقص. دخل إلى القاعة وهي تقود مجموعتها النسوية. وهنا يعبر «بيير جوليفي» على كثير من ذكائه السينمائي حيث وظف بعض عناصر التخيل من أجل الدفع بالمشاهد إلى استخلاص بعض النتائج، أو على الأقل، على إدراك بعض المؤشرات التي يمكن أن تساعد على فهم سيرورة البحث عن الحقيقة التي يتطلع إليها «جان».

يركز المخرج أولا على وجه «هيلين» ثم يعود إلى «جان» بواسطة لقطة مكبرة، وينتقل بعد ذلك إلى رصد حركات أرجل الفتيات اللائي يرقصن على إيقاع موسيقى سريعة الحركة. وتجدر الملاحظة أن التركيز على الأرجل لم يكن مجانيا، خصوصا وأنه توقف كثيرا عند رجلي إحدى الفتيات وهما يترنحان بشكل مثير. ثم عند نهاية الدرس ركزت الكاميرا على مؤخرة الفتيات وهن خارجات من القاعة.

هناك تعبير فرنسي يقول بأن التركيز على الأرجل له دلالة جنسية، وإذا كان الأمر كذلك فما معنى تركيز الكاميرا على مؤخرة الفتيات إذن؟

يستخلص من هذا المشهد أن «هيلين» تتخذ من النادي ذريعة لاستقطاب فتيات توظفن في عملية المتاجرة بأجسادهن، وأن وراء هذه العملية تنظيم محكم تشرف عليه أخته وزوجها (جيرار) و«بيرتيني» الذي سينكشف أمره في النهاية، وأخوه «بونوا» الذي تبين له أنه محترف لكل أشكال الانحراف ابتداء من المخدرات إلى الجريمة.

يدخل «جان» بعد هذا الاكتشاف إلى غرفته في الفندق وسيُتْلِفُ لصديقته التي أخبرته بنبإ دورتها الشهرية التي تأخرت عنها قليلا، وعبرت له، في نفس الآن، عن رأيها في مخطوط روايته مؤكدة له، هي

أيضا، أن هذه الرواية عبارة عن استنساخ «لمدام بوفاري»، وأنها في حاجة إلى صياغة جديدة.

بمجرد أن استمع «جان» إلى رأي صديقته رمى بالمخطوط في سلة المهملات مباشرة. وهنا يجب أن نشير إلى أن هذه الحركة تشكل لحظة بنيوية في سياق الفيلم. فالرمي بالمخطوط الذي كان قد كتبه قبل زيارته لباريس ولعلائلته له دلالة قوية لأنه يعبر عن تخل قصدي عن أسلوب في الكتابة وعن أدب لا علاقة له بأشياء الواقع وأسراره. أما وقد غاص في تشابكات العلاقات الانسانية واصطدم بأكثر من حاجز من أجل الوقوف عند حقائق الناس. فإن الكتابة أصبحت عنده تحمل مضامين أخرى وتشترط أسلوبا مختلفا.

إن الأسلوب في الكتابة، في واقع الامر، هو الكتابة نفسها، وهو الذي يعطيها تميزها. والأسلوب تدخُّلٌ في كلمات وصياغة مغايرة لها. وهو أيضا اختراق للاشياء من أجل الكشف عما لا تظهره وهكذا يغدو الاسلوب حركة يد أو جسد. وتتحول الكتابة إلى امتداد لهذا الجسد وتفجير لمكنونات الوعي واللاوعي.

و«جان» باعتباره شرطيا يتحرك خارج مؤسسته، وكاتبا يريد أن تكون كتابته ترجمة لحقيقة عينية، قرر أن يحول جسده إلى أداة أسلوبية وأن يغامر بحياته من أجل بلوغ الهدف، أي صياغة كتابة بالفعل وليس فقط كتابة ذهنية. لا سيما وأنه وجد نفسه يواجه مجتمعا لفَّه الفساد برمته سواء على مستوى العائلة أو المؤسسة الردعية.

سيتوصل، في النهاية وبأسلوب بوليسي بارع، إلى تفجير البنية التي أرهقته منذ زيارته لباريس. وتفجيره هذا، هو أيضا عبارة عن جولته الاخيرة داخل العائلة ومختلف أشكال الانحراف. سيضبط في مكان واحد كل من أخيه «بونوا» باعتباره منفذا لبعض التعليمات وأخته بوصفها مصدر هذه التعليمات، و«برتيني» أحد الرؤوس المدبرة للتنظيم، كما سينكشف موقع شرطة باريس في أنشطة هذا التنظيم.

كل خيوط القضية أمامه الآن. وعليه أن يختار إما العائلة أو المهنة أو الكتابة أو الموت. وقبل أن يتمم «بيرتيني» اعترافه بتورط أخيه في اغتيال «جوليا»، صديقة أبيه، أطلق عليه رصاصة أردفته قتيلا. لأنه لا يريد أن يسمع الحقيقة من رجل جبان، بل إنه لم ينتظر هذه اللحظة حتى يعرفها. لقد توصل إليها بطريقته الخاصة وسيكتبها، أيضا بأسلوب الشخصي المُجسد لالتصاق فعلي بحقائق الناس والاشياء والرغبات.

نشعر أمام هذا المشهد الذي كثف كل نتائج بحث «جان» وكأن الامر يتعلق بشخص أتى من مكان بعيد لتخليص أعضاء عائلته من اتهام قاس. فـ «جان» حين اكتشف حقيقة عائلته أراد أن يضحي هو بحريته من أجل استمرار حرية الآخرين بالرغم من فسادهم وزيغهم ومؤامراتهم.

إن الحقيقة تُطهِّر، كما قال أبوه قبل انتحاره. بل وتسهم في القيام بكتابة فعلية تترك المجال لحركة الاجساد للتعبير عن لغاتها ورغباتها ومكبوتاتها وأشكال تعاستها.

هكذا تنتهي زيارة «جان» لباريس بزيارة للسجن لا نعرف حدود مدتها، وهكذا يغامر حين قرر البحث عن الحقيقة التي طالما أرقته الرغبة في الكشف عن مصدرها. وحين وقف عن تفاصيلها اكتشف في ذاته شخصا آخر. وكأن الفيلم يريد أن يقول بأن مفتشا للشرطة مثل «جان» لا تتوفر فيه شروط احترام المؤسسة ويتطلع إلى كتابة تتناقض مع منطق العمل الذي يقوم به، مثل هذا الشخص لا يمكنه إلا أن يكون حرا ولو اقتضى الامر التضحية بحريته والارتماء في السجن، إذ السجن لن يمنع كتابته من اختراق جدران الزنزانة لتنتشر في شكل كلمات تحمل حرارة المعاناة الفعلية لجسد الكاتب، ولتجد بسهولة دارا للنشر ترى، هي بدورها، أن فعل الكتابة لدى «جان» بدأ ينضج وأن أسلوبا بدأت تتحدد ملامحه.

### 3 ـ الحقيقة والسلطة:

موضوع فيلم «سيرج لوروا» «السلطة الرابعة» (1985) يتمحور حول صراع بين نمطين من السلطة أمام مسألة الحقيقة: سلطة السياسي وسلطة الصحفي. وداخل هذا الصراع تتحرك علاقة إنسانية بين صحفي في جريدة يومية («فيليب نواري»: إيف دورجي) وصحفية في شبكة تلفزيونية (نيكو غارسيا: كاترين كاري).

لكن هذه العلاقة الانسانية المستأنفة ـ من حيث أنه كان لهما ماضي غرامي سابق ـ نفسها تتأثر بوجهة الصراع بين السياسي والاعلامي وكذا بالاعتبار الذاتي الذي يقدمه كل واحد منهما في هذا التوتر. فبقدر ما يتشبث «إيف» بالدفاع عن الحقيقة ولو أدت به إلى السجن والاعتقال بقدر ما تبدو «كاترين» مترددة في انتهاج سبيل المبادىء الصارمة لاحترام الذات وشرف المهنة.

فهي معجبة «بإيف» إلى درجة تسعى فيها إلى امتلاكه واحتوائه. في حين أنه هو يحبها ولكنه لم يغفر لها هجرانها الأول له. هي تريد الاستفادة من شهرة «إيف دورجي» (خصوصا بعد أن اختُطِف وانتقل إلى واجهة الاعلام) وإضافتها إلى سمعتها. أما هو، فإنه يتحرك في استقلالية متميزة سواء معها أو مع المؤسسة التي يشتغل فيها أو حتى مع السلطة السياسية التي اضطرت إلى اعتقاله بسبب رفضه إعطاءها أي أسرار عن ملابسات لقائه مع الشخص الذي اختطفه.

لقد أصبحت «كاترين» وجها وسائطيا وذا وقع جماهيري بفضل برنامجها

لقطة من فيلم «السلطة الرابعة»

الاخباري. وتحول اسمها ـ أو صورتها ـ إلى أسطورة عمومية ولهذا صعب عليها، هي المرأة التي تعتني بتشكيل صورتها، أن تتخلى عن هذه الصورة العمومية ولو اقتضى الامر أن تدير ظهرها للحقيقة وتستسلم لضغوط السلطة وتقدم اعتذاراتها العلنية لها. لماذا؟

لأنها كانت تحوز وثيقة مصورة تبين اتصالا حصل بين الوزير الاول الفرنسي واحد المعارضين لدولة عربية شرق أوسطية يسمى «حليم رجاوي» وهذا الاتصال تم في وقت قررت فيه فرنسا بيع مفاعلين نوويين لإحدى الدول بالشرق الاوسط. غير أن السلطات الرسمية الفرنسية تنفي كل اتصال مع هذا المعارض، بل أكثر من هذا بعد أيام قليلة، اكتُشفت جثة هذا المُعارض في إحدى الشقق الفرنسية. وهنا بدأت الاسئلة تصوغ نفسها. ما علاقة اغتيال المعارض العربي وبيع فرنسا للمفاعل النووي؟ وما هي خلفية النفي القاطع للسلطات الفرنسية لكل اتصال سري مع هذا المعارض في الوقت الذي تحوز فيه «كاترين كاري» شهادة تفضح تورط السلطة في هذه القضية؟

سينزل «إيف دورجي» بكل ثقله المهني والمعنوي في هذه القضية لاسيما وأن الامر يتعلق عنده بمسألة الحقيقة الاعلامية وكذا بتقديم المنطق الحقيقي للسلطة أمام الرأي العام. وسيدفع بكاترين إلى تقديم وثيقتها في النشرة الاخبارية. وهذا ما حصل. لكن رد فعل السلطة السياسية كان عنيفا. إذ هددت «كاترين» بالطرد والاعتقال، وهددت مدير الشبكة التلفزيونية بإزاحته عن مهمته.

هذا التفجير هو النواة التي كشفت كل الدلالات التي تحكمت في الفيلم. وفيها تجلى الصراع الجوهري بين منطق السلطة السياسية وقدرة الاعلام الحر على الكشف عن الوجه اللاديمقراطي لسلطة تدعى حماية الحرية الديمقراطية.

إن «إيف دورجي» صحفي مثالي إلى أقصى درجات المثالية في احترام مهنته. من هنا سبب الخلاف بينه وبين «كاترين كاري» التي يعتبرها وصولية في سلوكها في حين أنها، هي ترى نفسها، على العكس من ذلك، امرأة طموحة. وفضحها الاعلامي للاتصال السري الذي جرى بين الحكومة الفرنسية والمعارض الشرق ـ أوسطي، ورد الفعل العنيف للسلطة، كشف عن تذبذبها وعدم استعدادها للذهاب إلى نهاية الصراع مع السلطة. لا سيما وأنها تمتلك سلطة رمزية حقيقية لها صداها الجماهيري. إنها لم تُقدِّر امكاناتها

على المواجهة. كما أنها ستدير ظهرها لكل التضحيات التي قدمها لها «ايف دورجي» من أجل انتصارها على زيف السلطة.

لكن «إيف دورجي» نفسه، هذا الرجل الذي «يكره التظاهر» تأكد أن هذه المرأة مهما ادعت اعجابها به وحبها له، وتشبثها بشرف عملها، فإنها، وبشكل أساسي، غير مستعدة للتنازل عن صورتها «الاسطورية» التي عانت من أجل صياغتها، وغير قابلة لأن تتهاوى سمعتها وتنسحب من الجوقة الاعلامية العامة.

إن فيلم «السلطة الرابعة» ولو أن موضوعه غير جديد ولا أصيل، لأنه استهلك كثيرا في تاريخ السينما، ولو أن بعض فقراته وإيقاعاته فيها شيء من السرعة وقلة الاتقان، إلا أنه يؤكد، وبقوة على أن الديمقراطية الغربية لها حدود بحيث لا يمكن للنظام السياسي أن يتسامح أمام أية قوة تسعى لتجاوزها، وأن السلطة السياسية لها قاموس من الكذب تستطيع تمريره للرأي العام بأسلوب وكأنه الحقيقة ذاتها.

### 4 ـ الصيف المقبل أو الوصل الدائم

يعالج فيلم «الصيف المقبل» لنادين ثرتنيان» (1985) حالة العائلة الفرنسية والعلاقات الانسانية داخلها، سواء من الناحية العاطفية أو على مستوى التبادل العام. وتتناول المخرجة هذا الموضوع من خلال ثلاثة نماذج من الازواج، أو ثلاثة أجيال من التجارب الزوجية. النموذج الأول تكون المرأة في سنها الاربعين. الثاني في سنها الثلاثين والثالث في العشرين.

يفتتح الفيلم بلقطة «لجان» (كلوديا كاردينال) وهي تتوجع ألما بسبب المخاض، إنها ستضع طفلها السادس. وتنتقل الكاميرا لتلتقط زوجا في حالة من النشوة العشقية (جان لوي ترتينان، وفاني اردان) يتبادل كلاما يلخص فيه الحياة كلها في الحب. وهذا الحوار، في الحقيقة، هو جزء من نص مسرحي سيقوم «بول» (ترتينيان) بإخراجه. هذا هو النموذج الثاني من الأزواج، وهذا هو التقديم الاول الذي تقوم به المخرجة.

أما النموذج الثالث فإنه ستتشكل تجربته عبر تطور سياق الفيلم. ويبدو أن المخرجة لا تخفي تعاطفها مع هذه التجربة حيث محورتها حول شخصية «سيدوني» التي جمعت بين الشغف العارم للموسيقى والرغبة الجامحة في العثور على شاب يعرف كيف يحتضن حبها.

في مقابل النماذج النسوية يقدم الفيلم ثلاثة نماذج من الرجال وبالتالي ثلاثة أنواع من الحساسيات والمواقف من المرأة والحياة والمستقبل. غير أن شخصية ايدوار «(فيليب نواري) تستقطب حولها كل المواقف الاخرى بسبب كونه زوج لجان وأب لكل من «ينو» (أنجبها مع امرأة أخرى) و«سيدوني».

إيدوارد شخصية عجيبة تجمع بين بساطة النظر إلى الحياة ومكوناتها وبين العمق الانساني. فهو مثلا يُبرر خيانته لزوجته باعتبار أن المرأة شمس وهو يلتجيء لمضاجعتها لأنه يشعر بالبرد أو بالاحرى يجد فيها كل ما ينقصه من الدفء والحنان. وبالرغم من ذلك فإن هذا لا يمنعه من اعتباره زوجا يتصور الحب دهشة واستمرارية داخل العلاقة مع المرأة.

إن فيلم «الصيف المقبل» يعالج، بشكل أساسي، مسألة التواصل بين المرأة والرجل داخل العائلة، وتطور هذا التواصل عبر الزمن لأنه كثيرا ما يكون التجاوب في بداية العلاقة تاما والتبادل حارا في العشرينات، وينتقل إلى منطقة التوتر والقلق والرغبة الملحة في الامتلاك النهائي للآخر في الثلاثينات ثم يدخل في مرحلة من البرودة والاقتصاد في الكلمات أثناء الاربعينات.

هذا ما يوحي به الفيلم. غير أن العنصر الآخر في عملية التواصل الذي ركز عليه يتمثل في الكلام والنظر. فالمرأة في حاجة دائمة لأن يتحدث إليها الرجل وينظر إليها. لأن في كلام الرجل لها ونظرته إليها إحساس قوي عندها بالاطمئنان. بل إنه من الصعب جدا أن نعثر على علاقة عشقية تمت بدون أن ينسج بداياتها إغراء

لقطة من فيلم «الصيف المقبل»

الكلام والتركيز البصري في الآخر. لهذا فإن الخطاب العشقي مطالب دائما بتجديد قاموسه وتغيير إيقاع كلماته وإلا سقط في العادة وفي اليومي المكرور، وتحل البرودة محل حرارة العلاقة الانسانية ويهتز التواصل بالتجاء الرجل إلى التفكير في بديل خارج الاطار الاجتماعي للعائلة. الامر الذي يؤدي بالمرأة، هي بدورها إلى الانفصال التدريجي عن دورها الاجتماعي الامومي الذي أراد الرجل أن يحاصرها به.

تسيطر على فيلم: «الصيف المقبل» نزعة توفيقية عميقة بالرغم من استعراض تطور انحلال العلاقات العائلية، إذ أنه بقدر ما تشعر بالميل المنطقي، نحو الانفصال والقطيعة التي يفترضها منطق اللاتواصل الذي يخترق العلاقة بين المرأة والرجل، بقدر ما تلاحظ أن المخرجة لا تريد أن تؤدي بهذا المنطق إلى نهايته الحتمية، وكأنها ترفض التفتت البنيوي الذي أصاب العائلة الفرنسية وتقاوم انعكاساته المؤسفة.

لذلك كان مرض «إيدوارد» ذريعة لايقاف عملية التفكك ولاعادة الاعتبار للاب كعنصر وجودي يلحم العلاقة العائلية، ويضمن تماسك أعضائها. إن الاب هنا، أو بالاحرى احتمال موت الاب، عنصر بنيوي في تشكيلة الفيلم. لأن غيابه أرجع كل الراغبين في التفكير خارج إطار العائلة وأرغمهم على استئناف التحرك ضمن إيقاع نسيج التواصل الاجتماعي المعتاد.

إن فيلم «الصيف المقبل» لا علاقة له بفصل الصيف باعتباره فصلا من فصول السنة، بل يبدو أن الأمر يتعلق بوعد أبوي مؤجل على الدوام، أو وعد بدفء مشروط، في لا وعي الاب، بانسجام العائلة وبعودة الرجل إلى المرأة واستئناف تواصل حقيقي معها. وبدل الحديث عن الفصل المقبل يبدو أن المسألة «تتعلق بطموح إلى وصْلٍ دائم.»

**لقطة من فيلم «الموت في العشق»**

**5 ـ درجة الموت في العشق:**

فيلم «الآن ريني» «الحب حتى الموت» (1984) غارق في السواد يقدم تأملا ميتافيزيقيا حول الحب والموت أو الحب في الموت أو إذا شئنا الموت في الحب. يؤطر كل مرتكزات فيلمه في هذا الجدل ويلفها بسواد يصل إلى درجة الازعاج. إذ أن «ريني» صاغ فيلمه في شكل جمل سينمائية تتكسر، دائما، بلقطة ترمي بالمشاهد في سواد أخروي يوحي بالانمحاء والموت.

يتعلق الامر في هذا الفيلم برجل وامرأة يعيشان في منزل وسط الغابة يجمعهما حب عجيب وناذر. فالرجل يعاني من عقدة نفسية تولدت فيه نتيجة تجربة سابقة لم يستطع الكشف عن غموضها ولا التحرر منها. ولم يتمكن الطب من تشخيص الاسباب العضوية لمرضه، بل وصل الامر بأحد الاطباء أثناء أزمته العصابية، إلى إصدار الحكم بموته ونهايته.

لكن «سيمون» (الذي قام بدوره «بيير اردیني بامتياز») لا يلبث أن ينتصب واقفا وكأن الامر عادي ولم يجتز لا أزمة ولم يتقطع ألما. لدرجة يشعر فيها المرء أن «سيمون» أصبح يعيش حياة مزدوجة، واحدة يشترك فيها مع «ايليزابيت» (سابين أزيما) حبيبته بشكل أساسي ومع «جوديت (فاني اردان) وجيروم (آندري دوسوليبي) باعتبارهما يمثلان زوجا مختلفا والتي تربطه بهما علاقات صداقة سابقة. وحياته الثانية هي، في الواقع، حياة داخل ما يمكن تسميته بهاجس الموت. لكن الملاحظ هو أن هذين الحضورين من الحياة يتمازجان بقوة سواء في طبيعة عمله باعتباره باحث في الحفريات الاثرية، أو من خلال تأمله

القاسي في الموت واختياره الغريب للأسود والسواد والتجول في الغابة ليلا.

«إليزابيت» انخرطت معه في هذه الحياة المُرَكَّبة وحين أحبَّته جعلت منه رجل حياتها وموتها في نفس الآن. لذلك تجدها ترتعب، أيَّما ارتعاب، حين تحكمه الازمة النفسية. بل إنها أصبحت مسكونة، هي بدورها، بالموت من خلال خوفها من فراقه لها. إنها وصلت معه إلى أقصى درجات العشق، وبالمقابل عرفت معه معاناة لا مثيل لها.

إن «الآن ريني» في هذا الفيلم طرح موضوعات الحب والتواصل والزواج والحياة والانتحار والبعث والجنس والخوف من الفراق، بشكل جدلي تطغى عليه نزعة مثالية غارقة في الميثافيزيقا. ليس معنى هذا أن هذه الموضوعات ليس لها أساس واقعي في العالم المعاصر، لكن اسلوب طرحها واللغة السينمائية التي اختارها لصياغة هذه الموضوعات تحول دون تمكين المشاهد من الخروج بنتائج إيجابية عن الفيلم. كل ما يمكن أن يقال هو أن هذا الشريط مزعج. سواء من حيث طبيعة موضوعاته أو من حيث بنيته المتكسرة دوما، على اعتبار أن «آلان ريني» لا يلبث أن يقدم لك لوحة أو جملة أو حوارا إلا وينتزعك من مناخ الحديث ليرمي بك في متاهة لقطة سوداء تكررت عشرات المرات طوال الفيلم. لا سيما وأنه يمزجها بموسيقى لا تشكل عنصرا للمتعة السمعية بقدر ما تساهم في تأجيج الانزعاج لدى المشاهد.

نسجل هذه الملاحظة ونحن نعلم أن هذا الاسلوب من السرد ليس جديدا عن «آلان ريني» ولا على من يتتبع أعماله. فبعض اهتمامات فيلم «السنة المنصرمة في مارنيباد» الذي كتبه الروائي «آلان روب غرييه» وأخرجه «آلان ريني» تحضر بشكل من الاشكال في فيلم «الحب حتى الموت» في بعض من مقاطع موسيقاه، وجوانب من موضوعاته.

إنَّ «آلان ريني» يدخل في حوار، هذه المرة، مع المسيحية في موضوع الموت. وذلك بترتيب مواجهات حوارية بين «سيمون» و«إيلزابيت» من جهة و«جيروم» و«جوديت» باعتبارهما راهبان من جهة ثانية. فسيمون رجل لا يؤمن بتعاليم المسيحية ولا بنمط العيش الذي يسلكه المسيحيون الذين يمارسون إيمانهم في الحياة. إذ يعتبر أن الله أبكم وأن الحلول المسيحية ليست جدية وأن موقفها من الموت لا أساس مادي له. في حين أن «جيروم» و«جوديت» لا يتحركان إلا داخل النهج المسيحي ويعتبرانه طريق الخلاص الملائم بالنسبة لسيمون للخروج من معاناته الوجودية والتحرر من هاجس الموت فيه. «جوديت» ترى أن الله ليس أبْكَماً لأنه تحدث إلى الانسانية من خلال الانجيل، وأن الحياة التي يعيشها الانسان خارج إطار الايمان المسيحي هي، في الحقيقة، موت روحي، وليس الموت الطبيعي باعتباره نهاية للحياة العضوية إلا استئنافا لحياة أخرى في الموت. وعلى الجميع أن يشارك في الحياة الالهية التي تجري في الوجود الارضي، ومن أجل الوصول إلى موت من النوع الصوفي الذي جسده المسيح في أسمى صوره وتجلياته. فالمسيح مات موتا خاصا من أجل الناس، وموتنا نحن سيحل وجوديا، في موت المسيح.

هكذا يغدو الموت المسيحي مصدر أزمة وجودية لا تؤدي إلى العدم بقدر ما تفضي إلى الوجود الحق. لأن الانسان ليس ملكا لذاته وحدها، وحياته غير مقتصرة على متعه وإرواء رغباته بل عليه أن يقدم شيئا من التضحية فيه من أجل الآخرين ومن أجل الله وبهدف ضمان حياته بعد موته.

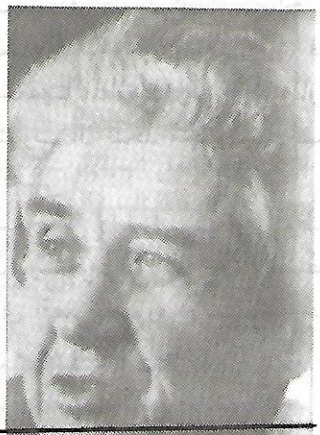
فكرة البعث التي تحكم التصور المسيحي للموت لا تهم «سيمون» في شيء، لأنه محاصر بموته هو من كل جانب. يسمع موسيقى الاموات ويعرف المراحل التي يتعين اجتيازها للوصول إلى إشراقات العالم الآخر. وبالرغم من السواد المصاحب للموت دوما فإن له أضواؤه ونمط سعادته الخاص.

«سيمون» يهتم بموته إذن لأنه يعتبر نفسه ميتا. ويخاف من فراقه «لإليزابيت» سواء في هذا العالم أو في العالم الآخر. لذلك فهو يريد أن يهرب أحيانا، يريد أن يسافر. ولكن حديثه عن السفر نفسه لا ينفلت من حاجز السواد. أو بالاحرى أن تنقله في السفر، على مستوى الحلم، لابد له من اجتياز منطقة السواد. هذا السواد الذي يجد ذاته فيه حتى في أقصى درجات الممارسة العشقية.

إن «سيمون» يبدو وكأنه اتخذ من الموت هوية له ومن الأسود لونه المفضل ومن الحفر على علامات الموتى مهنة له، ومن الحب اطمئنانه الاجتماعي فيما بعد الموت.

أما «إيلزابيت» التي آمنت «بسيمون» ككيان وجسد عاشق. لم تقبل الاعتراف بموته في البداية، وقاومت بكل ما تملك من قوة، لكي تطرد عنه شبح الموت، وتستبعد، بالتالي، كل احتمالات الفراق، اضطرت، بعد الانطفاء الجسدي لسيمون، إلى الاقرار بقاموس القيامة الذي صاغه سيمون. وآمنت بأن حياتها، هي بدورها، لا يقوم إلا بسلوك نهج موت «سيمون».

لقد بدأت لا تطيق الحياة بدون «سيمون» لأنه هو «دينها» ووعدها ومصدر



آلان رينيه

متعتها، ومن أجل الاحتفاظ بهذا الايمان الصوفي أو هذا الوجد العشقي، لابد من الالتحاق به من خلال البدء في التواصل مع مقومات موته التي كان يستحضرها اثناء حياته. أي أنها بدأت بالتفكير في إمكانية إفناء ذاتها بنفسها واختيار موتها بالطريقة التي تريد، احتراماً للوعد الذي قطعته مع نفسها بالالتزام العقلي بموت «سيمون» لأنها، في قرارة نفسها، آمنت بأن الانمحاء في الأسود - أو ما يفيده الاسود - هو التواجد المطلق في العشق.

الانتحار إذن أصبح هو وسيلتها القصوى. غير أنه في إحدى المرات ذهبت «إليزابيت» عند «جوديت» احتراما لموعد اتفقتا عليه. بدأت هذه الأخيرة تتحدث عن تجربة غرامية كانت لها مع «سيمون» أثناء مرحلة المراهقة. وحكت لها أنه من بين المسائل التي تتذكرها جيدا من تجربتها مع «سيمون» هو أنه في إحدى المرات قررا الانتحار والاستقالة من الحياة، لكن الوسيلة التي اختاراها لم تكن ناجعة في القضاء عليهما.

غير أن «جوديت» وهي تتذكر هذه المحاولة لم تتأسف إطلاقا، لأنها تعتبر، الان، أن الانتحار حل فردي لا يعبر عن السبب الوجودي لموت الانسان وأن الالتحاق بموت «سيمون» هو، في نظرها، قتل غير مقبول لأمل آخر.. ولحب آخر.

هذا الكلام المؤمن المتفائل لم تعد «ايليزابيت» تنتمي إلى أهله لسبب بسيط هو أن إيمان هؤلاء الناس يدعو إلى موت حياتي من أجل قوة خارقة، في حين أن «ايليزابيت» قررت أن تموت من أجل انسان لمسته وقبلته وأحبته وآمنت به. فهو إيمانها وشغفها المطلق. وهو حبها وقارتها التي اختارت أن تتخذ منها وطنها وفضاء انتمائها النهائي.

سترحل «ايليزابيت» إلى وطن «سيمون» وستغوص في السواد، وسينتصر العشق في أقصى صوره الانسانية حين يرقى إلى مرتبة التلذذ بالموت.



# أسبوع السينما المغربية
# نادي العمل ـ البيضاء

## تقديم

لماذا أسبوع السينما المغربية؟

سؤال يطرح نفسه بإلحاح.

إن نادي العمل السينمائي كإطار يعمل على تأطير جمهور من المهتمين بالفن السينمائي، وتأسيس تقاليد للتعامل الجاد والهادف مع هذا الفن باعتباره أداة تثقيفية جماهيرية للاحاطة بمختلف قضايا الانسان المعاصر.

من هذا المنطلق يطمح النادي الى تكسير العلاقة السلبية والاستهلاكية التي تربط المشاهد بالصورة السينمائية في أفق تمكينه من أدوات نقدية تحليلية تساهم في تنمية وتحرير ذوقه الفني والجمالي.

ومن هنا، نعتقد أن عملية مواكبة الانتاج السينمائي المغربي تشكل إحدى الأهداف التي يساهم النادي من خلالها ولو بصورة متواضعة في إرساء مشروع سينما وطنية تستمد أصالتها ومشروعيتها من القضايا الحقيقية للانسان المغربي عبر كتابة سينمائية خلاقة.

وختاما يمكن إجمال أهداف هذا الملتقى في المساهمة في:

- التعريف بالانتاج السينمائي المغربي.
- إغناء وتوسيع الحوار حول المسألة السينمائية بالمغرب (الابداع/ الانتاج/ التوزيع/ الاستغلال).
- مناسبة للمواكبة النقدية للابداع السينمائي.

أملنا أن يصبح هذا الملتقى تقليدا راسخا يساهم في فتح آفاق جديدة أمام السينما المغربية.

عن المكتب
نادي العمل السينمائي
14 مارس 1987

# اللقاء السينمائي الوطني الأول نادي الشاشة ـ مكناس

**17 ـ 21 مارس 1987**

تحت إشراف المجلس البلدي لمدينة مكناس، نظم نادي الشاشة في إطار الجامعة الوطنية للأندية السينمائية بالمغرب، اللقاء السينمائي الوطني الأول، وذلك من 17 الى 21 مارس 1987، تحت شعار «أشكال النقد السينمائي بالمغرب».

وقد تضمن برناج اللقاء محاور متعددة توزعت بين النشاط الداخلي، والعروض والندوات المفتوحة:

على المستوى الداخلي التقى مؤطروا الأندية السينمائية حول قضايا تتعلق بالسير الثقافي الخاص خصصت لها جلسات على الشكل التالي:

ـ البطاقة التقنية والتنشيط.

ـ النقد السينمائي الشفوي: تجربة الأندية.

كما تم برمجة عروض تطبيقية لتقديم تجربة التنشيط في بعض الأندية:

ـ عرائس من قصب: نادي الفن السابع ـ طنجة

ـ قائد الأوركسترا: نادي العمل السينمائي ـ البيضاء.

ـ دورسو أوزالا: النادي السينمائي بالقنيطرة.

كما خصصت جلستان لمناقشة الأفلام المغربية المبرمجة في اللقاء وذلك بحضور مخرجيها وهما نجيب الصفريوي ومصطفى الدرقاوي.

+ على المستوى الخارجي، توزع العمل بين ندوات وعروض سينمائية مفتوحة. قدمت الندوات بقاعة المعهد البلدي للموسيقى وكانت على الشكل التالي:

ـ موقع النقد السينمائي: محمد نور الدين أفاية، (انظر ص 7 من هذا العدد)

ـ مشروع نقدي لنور الدين الصايل. أدرجناه في هذا العدد في الصفحة 3 تحت عنوان: «النقد.. الفيلم بين الخالص والمختلط».

ـ النقد السينمائي في المغرب واقع وأفاق: محمد دهان

ـ تقييم تجربة دراسات سينمائية: خليل الدامون ومحمد دهان.

هذا بالاضافة الى العروض السينمائية المفتوحة التي شهدتها قاعة سينما أمبير وهي: شمس، لنجيب الصفريوي ـ عنوان مؤقت، لمصطفى الدرقاوي ـ النقل الأوربي السريع، ألان روب غرييه ـ طريق أكواخ الزنوج، لأزهان بالسي.

وقد ختم هذا اللقاء بجلسة تقييمية يوم 21 مارس، ثمن فيها الجميع مثل هذا النوع من اللقاءات، وذلك من أجل تقريب وجهات النظر بين مسؤولي ومؤطري الأندية، خصوصاً على مستوى الممارسة السينمائية ـ الثقافية، وأساليب العمل في هذا المجال.

**الاندية السينمائية المشاركة في اللقاء:**

ـ نادي الحوار السينمائي ـ الشاون
ـ نادي العين الذكية ـ الفقيه بن صالح
ـ النادي السينمائي ـ الخميسات
ـ النادي السينمائي ـ كلميم
ـ نادي النخيل ـ الراشيدية
ـ النادي الثقافي السينمائي ـ مراكش
ـ نادي الفن السابع ـ الجديدة
ـ النادي السينمائي ـ القنيطرة
ـ جمعية الهدف ـ مراكش
ـ نادي الفن السابع ـ طنجة
ـ جمعية الطليعة الثقافية ـ تزنيت
ـ نادي الأمل للسينما ـ زاوية الشيخ
ـ النادي السينمائي ـ والماس
ـ نادي السينما الجديدة ـ البيضاء
ـ نادي العمل السينمائي ـ البيضاء
ـ نادي الثقافة السينمائية ـ غفساي
ـ نادي الشاشة ـ مكناس
ـ هيئة تحرير مجلة دراسات سينمائية
ـ المكتب الجامعي

# النقد السينمائي في المغرب واقع وافاق

(نورد هنا ملخصا لمداخلة الأخ دهان محمد في اللقاء السينمائي الوطني الأول بمكناس مارس 87).

في البداية يجب التأكيد على أن النقد السينمائي كان مرتبطا في المرحلة الاستعمارية بالحركة السينمائية العالمية، إذ أن عددا كبيرا من مثقفي الجالية الأجنبية في المغرب كانوا يكتبون في مجلات دولية. وهذه المرحلة وإن كانت لا تهمنا مباشرة غير أن لها تأثيرا كبيرا، فالنقد السينمائي في بلادنا بدأ بشكل أو بآخر على يد الأجانب. وحينما مورس من طرف المغاربة كان باللغة الفرنسية، نشير هنا إلى بعض المجلات والكراسات التي صدرت عن السينما وأهمها «سينماتوغراف» والتي كانت صفحاتها تصل في بعض الأحيان إلى حدود مأتي صفحة أو أكثر، وهي عبارة عن بطاقات تقنية مجمعة تضاف إليها في بعض الأحيان مساهمات نقدية. ظهرت من هذه المجلة مجموعة من الأعداد لابأس بها وتوقفت مع نهاية الستينات (69 ـ 70)، وحلت محلها أول مجلة وطنية تهتم بالنقد السينمائي وهي مجلة «سينما 3» (رئيس التحرير: نور الدين الصايل) وقد ظهرت في مرحلة كان النقد فيها على المستوى العالمي متفتحا أكثر على ما يمكن تسميته بسينما العالم الثالث أو السينما التحريرية النضالية. واسم «سينما 3» لم يكن نتيجة صدفة، بل هو نتيجة للحديث عن هذه السينما الثالثة، وبالتالي فهو يؤشر على توجه وتصور محدد للعمل الثقافي والسينمائي على الخصوص. وهذه المجلة تمثل نقطة جد متقدمة في ميدان النقد السينمائي عالمياً، ولو أن عدد صفحاتها ضئيل نسبيا غير أن جل دراساتها كانت ذات طابع متقدم وعميق، وأغلب النقاد الذين ساهموا في إحيائها كانت لهم ثقافة سينمائية واسعة وتفتح كبير على السينما العالمية، فإلى جانب مساهمات نور الدين الصايل نذكر مقالات حميد بناني حول «بونويل»، والطاهر شريعة ودراسته الجيدة حول واقع السينما العربية بالاضافة إلى «جي هنبيل»، وبعض النقاد الأجانب الذين كانوا يتواجدون بالمغرب نذكر منهم «أنطونيو روزادو».

لقد كانت هذه التجربة رائدة رغم قصر عمرها. (ظهر منها أربعة أعداد) وقد لعبت دورا تثقيفيا وإخباريا وساهمت في نشر وعي سينمائي مهد إلى حد ما لظهور الجامعة الوطنية للأندية السينمائية بالمغرب.

توقفت «سينما 3»، وبقي مع ذلك طلب قوي للكتابة عن السينما التي كانت تعيش إذاك عصرها الذهبي في إطار الأندية السينمائية. فالسينما تعطي المتفرج فرصة المشاهدة وتخلق لديه في نفس الآن الرغبة في نقاش الفيلم والحديث عنه بل وقراءته. إذن من سيستغل الفراغ الذي تركته هذه المجلة؟ هنا ظهرت لأول مرة الصفحات السينمائية في الجرائد الوطنية ونذكر بالخصوص: صفحة لوبنيو التي كان يديرها عبد عشوبة (بالفرنسية)، كما ظهرت صفحة في مغرب أنفرماسيون أشرف عليها نور الدين الصايل. وهذه التجربة الأخيرة استمرت أكثر من سنتين، وتعتبر الآن مرجعا ضروريا في التأريخ للكتابة السينمائية بالمغرب. بعد ذلك تبعتها تجارب أخرى واعتبار من سنة 75 إلى الآن أصبح لكل جريدة تقريبا صفحة خاصة بالفن السينمائي وظلت الحالة على هذا الشكل طيلة السبعينات وبداية الثمانينات إلى أن جاءت دراسات سينمائية لتقوم بدورها في مليء هذا الفراغ.

بموازاة النقد المكتوب في المجلات والصفحات السينمائية هناك تجربة الاذاعة والتلفزة، إذ استطاع النقد أن يجد منبراً آخر، وفي هذا المجال ليست لدينا تجارب كثيرة باستثناء تجربة نور الدين الصايل، ومولاي إدريس الجعيدي بالاضافة إلى بعض البرامج الاذاعية التي لم تعمر طويلا، نشير هنا إلى تجربة مصطفى المسناوي وخليل الدامون.

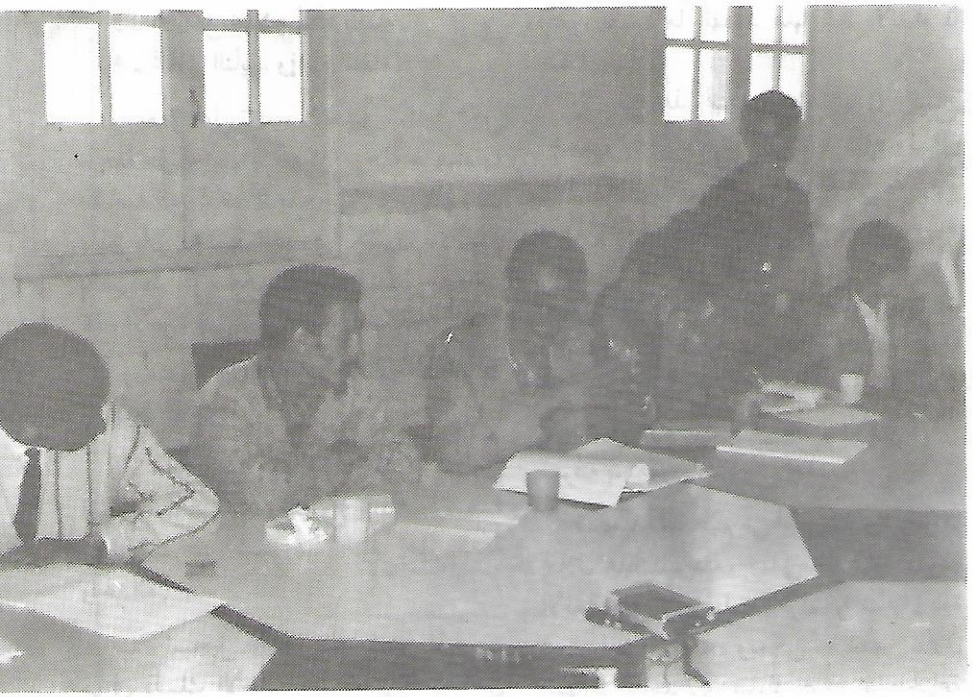
هذه الأرضية تشكل منطلقا لأي حديث عن واقع النقد الحالي وآفاقه المستقبلية وسنعمق هذا الجانب أثناء نقاشنا للموضوع غير أنه من الضروري أن نشير إلى بعض القضايا المرتبطة بالموضوع وسأجملها في النقط التالية:

1 ـ موقع الناقد: ليس هناك اعتراف موضوعي بالعمل الذي يقوم به الناقد في مجتمع كالمجتمع المغربي، وإذا لم يكن اعتراف اجتماعي بدور المثقف وبدور الناقد، فمن الصعب جداً أن يتبلور نقد سينمائي. فالنقد مهنة وليس فقط هواية، وهي مهنة لها قوانينها، فلا يمكن لنا أن نمنح صفة الناقد لأي شخص وهو لا يكتب باستمرار.

2 ـ النقد فن ينتمي إلى مجال الكتابة، والكتابة ليست فعلا إراديا بل هي مسؤولية، مسؤولية التواصل مع القارىء وهذا يفترض وجود قدرات خاصة تتولد عن طريق التكوين والاطلاع والمعرفة. فليس كل ما يكتب على صفحات الجرائد يسمى نقدا، لأن الكتابة ممارسة، والنقد يتطلب هذه الممارسة الضرورية المنطلقة من المعرفة الشاملة بهذا الفن (السينما) وخصوصياته الجمالية بالاضافة إلى تاريخه الطويل. وهنا تصبح الكتابة النقدية فنا قائما بذاته.

3 ـ سلطة الكتابة وخصوصا في مجتمع لا يتوفر على عدد كبير من النقط إذ أن الناقد السينمائي قد تتوفر له في بعض الأحيان سلطة خاصة وقدرة على التأثير وتوجيه القراء وعلى هذا فمن الضروري أن يتوفر في الناقد شرط النزاهة.

(خلال هذه الندوة نوقشت كل الجوانب الملخصة أعلاه، ونعتذر للقراء لعدم تمكننا من تسجيل معظم المداخلات الهامة في هذا المجال).



# نحو قراءة سيكولوجية لعملية التنشيط

بقلم: محمد السغروشني

من نافلة القـول التـأكيد على أهمية هذا اللقـاء، الذي أعتبره دليلا على وعي الأندية السينمائية ببلادنا لخطورة الارتجال والعشوائية في العمل، ورغبتها في تقعيد عملها، وبنائه على أسس علمية نظريا وتـطبيقيا، مما يجعل أعضاءها وخاصة المنشطين قادرين على تأدية دورهم في أحسن الـظروف، وعـلى بصـيرة بخلفيات عملية التنشيط التقنية والنفسـانية والاجتماعية والثقافية.

لقد ركبتني حيرة شديدة قبل البدء في كتابة هذه المساهمة المتواضعة والتي أقدمها تحية لهذا الـلقـاء وإهـداء من الـنـادي السينـمائي بالخمسينـات. لكن هذه الحـيرة سرعـان ما تبدت بعد أن رجعت إلى مذكرات كنت قد كتبتها حول محاولاتي في تنشيط بعض الأفلام، فألفيت عملية التنشيط لقاء يتم بين فرد وجماعة حول موضوع بعينه، هذا اللقاء يثير مجموعة من الاستجابات المختلفة والمتنوعة. ومن ثم قدر لهذه المساهمة أن تكون قراءة سيكولوجية لعـملية التنشيط من وجهـة نظر علماء علم النفس الاجتماعي، لماذا علم النفس الاجتماعي؟

علينا أن نكون على علم بأن علم النفس الاجتماعي قد توصل إلى نتاجات عظيمة فيما يخص سلوك الفرد داخل الجماعة «إن أسلوب الشخص في التصرف مع الآخرين لا تمليها في كثير من الأحيان خصائصه الشخصية وسماته بقـدر ما تمليها توقعاته عن الدور الذي يقوم به، وتوقعات الآخرين عن هذا الدور أيضا» هذا القول يفضي بنا إلى استنتاجين اثنين:

أ ـ أحدهما يؤكد لنا ضرورة تعريف المنشط بدوره وبـالمـطلوب منـه القيام به قبـل وأثناء عملية التنشيط، وكـذا تعـريف المنخـرطـين «المجموعة المنشطة» بدروها أثناء العملية كذلك.

ب ـ الثاني وهو يفسر لنا انحراف الكثير من المنشطين نحو الاستبداد بالكلام أو الحوار في حالـة عدم توصـل الجـماعة (المنخرطين معه لخلل ما في تقنية تسيير الحوار (طريقة صياغة الأسئـلة... توضيح محاور النقـاش). إذا لكي يؤدي كل فرد دوره المطلوب بنجاح، فإنه يحتـاج إلى معرفة الأدوار المرسومة للآخرين، ودون هذا التبادل في فهم الأدوار يصعب على الـفـرد أداء دوره دون صراع. هذا الصراع الذي يحدث عندما يوجد فرق بين ما يتوقعه الآخرون من الفرد وما يتوقعه الفرد (المنشط) من نفسـه. ونصل من هنا إلى تحديد لعملية الـتـنـشيط مؤداه: أن عملية التنشيط عملية ديـنـاميكية تجمـع ما بين منشط وجماعة حول موضوع بعينه ويستهدف منها إيصال الجماعة إلى الاستجـابـة المـطلوبـة عن طريق إبـداء ملاحـظات ونقاشات كل فرد منها للموضوع المـطروح أجدني الآن بعد هذه الاطلالة على علاقة الفرد (المنشط) بالجماعة (المنخرطين) في غنى عن تقـديم أي إيضـاحات أخرى عن أهمية علم النفس الاجتـماعي بالنسبـة لنـا كمنشـطين. ولعل السؤال الذي يطرح نفسه عليها هو: فيم يفيدنا علم النفس الاجتماعي بصفتنـا السابقة الذكر؟ أو كيف نستفيد من هذا العلم في تأديتنا لدورنا؟.

## مراحل عملية المواجهة «التنشيط»:

للجواب على السؤال السابق يمكننا رؤية عملية المـواجهـة «التنشيط» على أنها عملية تتكون من أربع مراحل هي:

1 ـ الاعداد للقاء والتخطيط لعملية التنشيط.

2 ـ الاحتكاك الأولي بالجمهور «جمهور المنخرطين»

3 ـ التفاعل المباشر أثناء اللقاء.

4 ـ تحقيق التأييد وإنهاء اللقاء.

وسنعمل على تقديم التحليل الكامل لكل مرحلة على حدة، إذ أن كل مرحلة لها مبادئها الخاصة التي تحكم انجاح فيها. ومن المهم أن نعلم بأن التنشيط القوي يكون بالالمام بالقواعد التي تحكم النجاح في كل مرحلة. هذه الأخيرة التي نعتبرها موقفا متكاملا.

وتتمثل مبادىء الاعداد والتخطيط للتنشيط فيما يلي:

ا ـ الحصول على أكبر قدر ممكن من المعلومات عن موضوع التنشيط، هذه المعلومات التي تستوجب التوفر على الدقة والحداثة.

ب ـ تسجيل الحقائق العامة عن الموضوع بما في ذلك الاحصاءات والحقائق والاستشهادات حتى يسهل عليك تذكرها، لأن الورقة التقنية لا تكفي لاعطاء كل شيء عن المخرج والشريط، وليتخذ حديثك شكله الطبيعي. وهذا يساعدك على أن تدرك نفسك خبيرا بالموضوع أكثر من أي فرد من أفراد الجمهور، ويعطيك إحساسا بالثقة بالنفس والكفاءة، ويكسبك التلقائية والبعد عن التصنع، شريطة ألا تجعل هذا الاعداد لموضوع يفقدك المرونة.

ج ـ الحصول على أكبر قدر من المعلومات عن الجمهور نفسه بما في ذلك القضايا التي تشغله في ميدان السينما على الخصوص، واتجاهاته المسبقة نحو الموضوع المنشط. وهذا كله يمكن الحصول عليه إذا قامت الأندية السينمائية ـ وهذه دعوة لهذا بهذه المناسبة ـ ببحث ميداني عن المنخرطين عن طريق استعمال الاستمارة. استمارة خاصة بذلك.

2 ـ وتبدأ مرحلة الاحتكاك الأولى بالجمهور من نقطة لفت نظر هذا الأخير وإثارة انتباهه قبل البدء في تقديم ملخص الشريط وحياة المخرج وأعماله وكذا تحديد محاور نقاش الشريط، وعلماء علم النفس الاجتماعي يؤكدون على ضرورة إثارة انتباه الجمهور في المواقف العادية ويلاحظ ذلك في تصرفنا بالوقوف وطقطقة الأصابع أو التوقف المفاجيء عن الكلام مع الاحتكاك، البصري، أو التفوه بعبارة ما القصد منها شد الانتباه لما سيقال.

ولا يعني هذا أننا قد وصلنا إلى إقناع الجمهور بآرائنا وأفكارنا بل لابد للوصول إلى هذا الاقناع من توفر مجموعة من الشروط منها: التشابه بين المتكلم والجمهور (السن، الجنس، الزي، اللغة...) (انصح بأن يكون المنشطان من جنسين مختلفين) وتعتبر المصداقية شرطا آخر يتمثل في مدى خبرة المنشط بالموضوع وتحمسه ورغبته في طرح البديل دون فرض أو تعسف، زيادة عل معرفته بجمهور المتنادين.

3ـ ومبدأ التدعيم من أهم المبادىء وأقواها خلال هذه المرحلة، ويعني التدعيم مجموعة الأفعال التي تقوم بها، ويكون من شأنها زيادة في السلوك المرغوب، ويمكن تحقيقه من خلال إظهارك للتأييد لأي سلوك يصدر عن الجماعة متفقا مع الموضوع المناقش وذلك من خلال الانصات الشديد لما يقوله أي شخص من الحاضرين عن أي شيء، أو شخص يتيح لك الدخول في حوار وفي موضوعات جديدة تؤيد ما تقول. إذ كثيرا ما تكون بعض التدخلات عاملا مهما في الانتقال من محور إلى آخر دون إشعار الجمهور بذلك فتحقق بذلك إمساكك لزمام الأمور في إدارة الحوار دون تسلط، ومن مبادىء التدعيم كذلك استخدام الاحتكاك البصري والابتسام والتشجيع خاصة عندما يصدر من المتدخل ما يدل على فهمه وموافقته ومعاملة كل فرد من أفراد الجماعة بطريقة منفردة لأن ذلك يشعره باحترامك لفرديته الخاصة واستجابتك له وفق ذلك.

وعلى العموم يجب أن يكون التدعيم قويا بجوانب السلوك المرغوبة، وذلك إما لفظيا باستخدام العبارات الدالة على الاستحسان والتمثل أوبدنيا بهز الرأس أو الابتسام، ولا نستثني من ذلك دور كل من العوامل المعرفية والقدرات اللغوية ومهارات إدراك المشاعر وكذا المهارات الاجتماعية في توجيه التفاعل وجهة إيجابية ومفيدة للمنشط، لأن ذلك يفيد. في عدم تحويل الآخرين إلى الدفاع عن أنفسهم مما يؤدي إلى حوار ثنائي عادة ما ينتهي إلى صراع لا تستفيد منه الجماعة بل يخلق لها نوعا من الازعاج، ويجعلها في موقف الشعور بالتهديد والمعارضة الشديدة لما يقال. ويدفع المنشط إلى الضغط عليها لتقبل آرائه فيحرم الموقف من المناقشات الحرة المفتوحة التي تساعد استمرار عملية الحوار ثم الاقناع. وفي حالة اتفاق الجماعة معك أو تأييدها منذ البداية فحاول أن تصل إلى الحصول على موافقتها العامة مبكرا. وعند تحقيق ذلك تأتي عملية صقل القدرات، قدرات المؤيدين على وجهات نظرك التي تصبح من الآن فصاعدا وجهات نظرا الجميع، ومن أساليب ذلك أن تمثل دور المعارض حتى يسهل عليهم التفكير في وجهات النظر الأخرى وليكونو على دراية بالانتقادات التي قد توجه للموضوع ومصادر القوة والضعف فيه، وبذلك نصل إلى المرحلة الأخيرة.

4 ـ ولانهاء اللقاء بطريقة مقبولة تجعل الشخص شاعرا بأهميته، وبأنه لم يكن تضييعا للوقت أو جرحا لنرجسيته، يتطلب التوفر على مجموعة من الشروط منها:

أ ـ عدم إطالة البقاء أو الحوار أكثر مما يجب أو أكثر مما هو معد بحسب الجدول فالتحكم في عملية التوقيت أمر جوهري، لتعرف متى تختم الموضوع بأكبر تأثير نفسي ممكن.

ب ـ بلورة نهائية لأوجه الاتفاق والاستنتاجات المحصل عليها من النقاش.

ج ـ ومن الضروري توجيه الشكر للأشخاص على ما منحوك إياه من وقت أو جهد أو حوار مفيد وتشجيع المؤيدين، والتأكيد على استفادتك من المعارضين ومن ملاحظاتهم، والتفكير مستقبلا في نقط اعتراضهم.

د ـ ومن أهم عناصر الفاعلية في هذه المرحلة فسح المجال أمام الجماعة للاستمرار في النقاش حتى بعد اللقاء، وقد تحتاج إلى إتاحة الأمل للقاء بك في المستقبل.

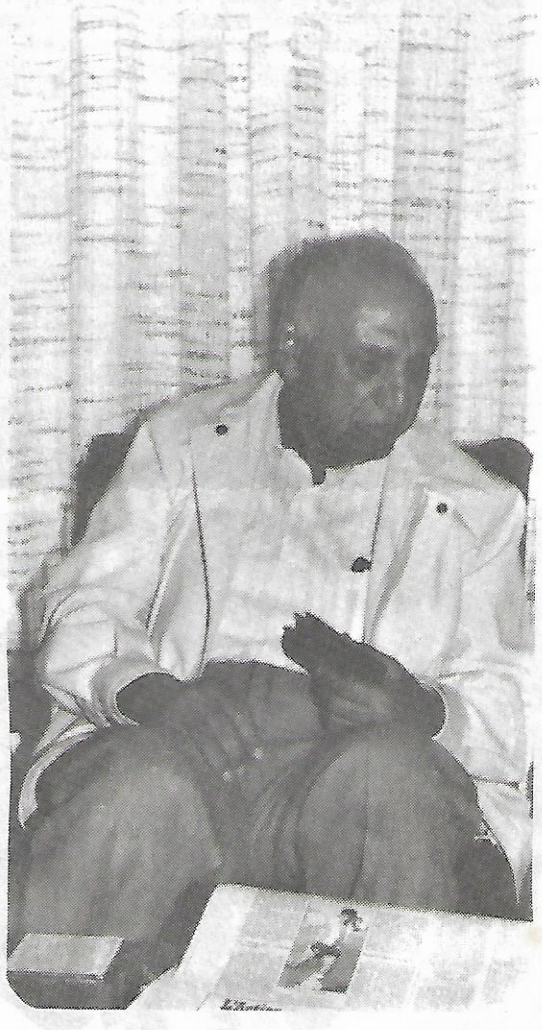
هذه مجموعة من الخلاصات حول تفاعل الفرد مع الجماعة أثناء عملية المواجهة «التنشيط وهي لا تدعي ـ أعني هذه المساهمة ـ الاحاطة الشاملة، بل تسعى لاكتشاف وجودها وفاعليتها من خلال جعلها كأرضية للنقاش في هذا الملتقى.

# صلاح أبو سيف في المغرب

بدعوة من جمعية الفن السابع (الرباط) حل بالمغرب المخرج المصري صلاح أبو سيف وذلك للاشراف على تأطير التدريب الوطني الثامن حول كتابة السيناريو، والذي نظمته الجمعية بفاس (مركز الزيات) وذلك من 15 إلى 27 مارس 1987.

كما ساهم في تأطير هذه التظاهرة أساتذة جامعيون مغاربة وأعضاء الجمعية وبعض المحترفين في المجال السينمائي بعروض تكميلية في موضوع الكتابة السينمائية.

وقد عرفت هذه التظاهرة حدثا هاما تمثل في تكريم المخرج المغربي محمد عصفور وهي بادرة هامة من الجمعية تضاف إلى رصيدها الفني السينمائي.




## دراسات سينمائية

الجامعة الوطنية للأندية السينمائية بالمغرب

عنوان المراسلة

ص.ب. 377

القنيطرة

## قيمة الاشتراك

(خمسة أعداد)

| * المغرب : | | * الخارج : | |
|---|---|---|---|
| | | العالم العربي : | 100 DH درهم |
| اشتراك عادي : | 40,00 DH | أوروبا وآسيا : | 100 F.F ف.ف. |
| المؤسسات والأندية : | 50,00 DH | إفريقيا : | 4000 cFA ف.إ |
| اشتراك تشجيعي : | غير محدد | دول أمريكا : | 15 $ دولار |


## 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 (خمسة أعداد)

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

بواسطة : ☐ شيك بنكي باسم «دراسات سينمائية»
الحساب رقم : 01 12202 81 291
بمسي ـ الدر البيضاء

☐ un Chèque Bancaire à l'ordre de: «DIRASSAT CINIMAYA»
Compte numéros 01 1220 281 291 BMCI - CASABLANCA

☐ 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

CENTRE CULTUREL FRANÇAIS DE CASABLANCA
ET CINÉ-CLUB "L'ACTION" SOUS L'ÉGIDE DE LA F.N.C.C.M.

**SEMAINE DU CINEMA MAROCAIN**
**DU 23 AU 28 Mars 1987**

PROGRAMME

2 tables rondes sur le thème
"LE CINEMA MAROCAIN : REALITES ET PERSPECTIVES"
Mardi 24 Mars à 10h & Jeudi 26 Mars à 10h
en présence de réalisateurs, producteurs, distributeurs, et critiques

**Projection des films :**

Lundi 23 Mars à 15h et à 20h :
**"LE GRAND VOYAGE" de Mohamed Tazi (1981)**

Mardi 24 Mars à 15h et à 20h :
**"MILLE ET UNE MAINS" de Souheil Ben Barka (1972)**

Mercredi 25 Mars à 15h et à 20h :
**"CAUCHEMAR" de Ahmed Yachfine (1984)**

Jeudi 26 Mars à 15h et à 20h :
**"1ère CLASSE" de Mehdi EL GLAOUI (1984)**
**"AGREGATS" de Nourredine GOUNAJJAR (1984)**
**"ABSENCE" de Saâd CHRAIBI (1982)**

Vendredi 27 Mars à 15h et à 20h :
**"MIRAGE" de Ahmed BOUANANI (1980)**

Samedi 28 Mars à 15h et à 20h :
**"POUPEE DE ROSEAU" de Jilali Fertahi (1981)**

Samedi 28 Mars à 17h :
**"TITRE PROVISOIRE" de Mustapha DERKAOUI (1985)**

Entrée sur présentation de la carte d'adhérent
du Centre Culturel Français ou du Ciné-Club L'Action

121 / 123 Boulevard Zerktouni — Tél.: (212) 25 90 78 – 25 39 04

مي مصري وجان شمعون

# دراسات سينمائية

## الجامعة الوطنية للأندية السينمائية بالمغرب

● هل ترغب في الحصول على الأعداد الأربعة من المجلة ـ السنة الأولى

**الثمن : 40 درهماً**

● هل ترغب في الحصول على مجلد السنة الأولى

**الثمن : 50 درهماً**

● املأ قسيمة الطلب وابعثها إلى عنوان المجلة.

ملاحظة : يدخل في الثمن المحدد أعلاه أجور البريد.

## قسيمة الطلب

Nom et Prenon: ..... الاسم الكامل

Adresse: ..... العنوان

.....

المدينة :

أرغب في الحصول على

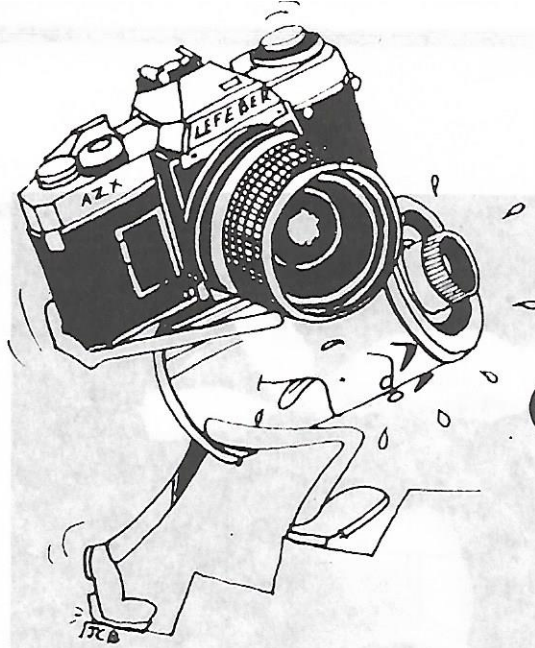
☐ أربعة أعداد منفصلة

☐ مجلد السنة الأولى

ابعث طلبي مرفوقا بحوالة بريدية ☐

أو تحويل للحساب البريدي ☐

٥٠ درهم - ١٩٨٧ يوليوز - ٥ أعداد - فيلانيس للإعلان




# لنتعلم التصوير

إعداد: الرميلي عبد الحميد

# الصورة الشخصية (تتمة)

## III ـ مواضيع الصورة الشخصية:

تتناول الصورة الشخصية:

ـ الصورة المتكلفة المأخوذة على حامل ثلاثي (لا يدخل هذا الصنف ضمن موضوعنا)، وصور الأقارب، وصور العمل، وصور المجموعات، وكل هذه المواضيع لابد أن تتوفر على بعض العناصر منها:

1 ـ **التلقائية**: النقطة الأساسية والتي لا يصعب الحصول عليها، إذ يكفي غالبا أن تترك الموضوع يستمر في الحياة العادية. لكن يوجد أشخاص عنيدون، فإما أنهم يضطربون أمام آلة التصوير، أو يتسمرون في مواضعهم. هنا يجب قبل كل شيء طمأنتهم: وذلك بمحادثتهم عما يحبون الحديث عنه، ومازحتهم. وتركهم يفعلون ما يريدون. إذ يجب أن يتخلص تفكيرهم من مهاجمة المصور. وأثناء استعمال الآلة يجب الحفاظ على بعض المرح، كما يجب عدم إظهار ثقة بالنفس مبالغ فيها. وبمجرد ما ينسانا الموضوع، تعود التلقائية، لذلك يجب عدم ترك هذه اللحظة دون التقاط الصور، وفي بعض الأحيان نخبر الموضوع بأننا انتهينا، على أن نظل مستعدين للإطلاق، إذ أن الموضوع يكون مرتاحا في هذه اللحظة كما أنه يعود الى حياته العادية.

الصورة 12

2 ـ **التألق**: (Photogénie) ليست خاصية ملازمة للموضوع. إذ أن المصوِّر هو الذي يخلقها دائما، بالتعاطف مع موضوعه. وهذه هي الطريقة الأحسن لمساعدة النموذج على الظهور لنا في أحسن زواياه. وهذا يتوقف على صفاتنا الانسانية أكثر مما يتوقف على الصفات التقنية.

## IV ـ التصوير الخارجي:

ربما تحت تأثير الدعاية ينصب كل اهتمامنا على اختيار آلة التصوير، والعدسات والمستحلبات الحساسة..، مما يؤدي الى نسيان الضوء مُكون الصورة. ولا تكفي معرفة اختيار خصائص الضوء بل يجب التساؤل عن كيفية استخدامها بطريقة أفضل.

1 ـ **عندما تسقط أشعة الشمس على وجه الموضوع**، ربما لانلاحظها مادمنا قد أدرنا ظهرنا للشمس. في نفس الوقت يكون الموضوع يتألم وقد قطب وجهه (الصورة 12)، كما يجب الانتباه الى الظل الذي يمتد على أحد زوايا الاطار، إنه ظلنا يجب أن تتحرك خطوات نحو اليمين أو اليسار لاخراجه من الاطار، كما أن الموضوع الذي ينظر إلينا يكون قد أغلق عينيه من أثر أشعة الشمس.

## 2 ـ الشمس على 45°

دون أن نطلب من الشمس تغيير موقعها، نغير موقع الموضوع فتصبح الشمس على 45° من محور عدستنا، وسلطت أشعتها على 3/4 الموضوع (الصورة 13).

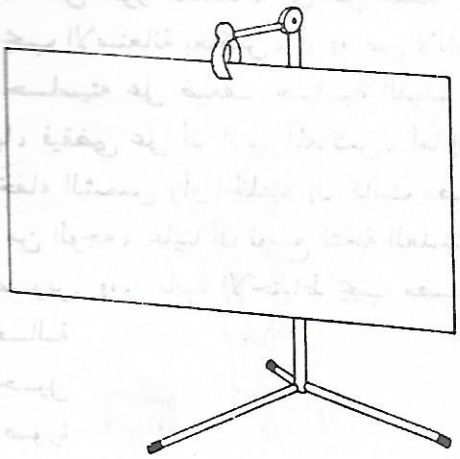
لقد اختفى تقطب الوجه كما أن الموضوع فتح عينيه، وقد أخذ الوجه تجسيما لطيفا، من نفس محور الضوء هذا تأخذ الخلفية تجسيما غير منتظر، في الجهة المقابلة للشمس (تقريبا في المكان الذي يوجد فيه الآن ظلنا، خارج الميدان المصور) يمكننا ان نضع عاكسا (Réflecteur) أبيض أو معدنا (الصورة 14) (الرسم 8)، ونوجهه نحو ظلال الموضوع التي نجدها أكثر كثافة، مما يؤدي الى انفتاحها (الصورة 15).

وكذلك بدون عاكس يتوافق الضوء الوهاج مع الظلال بدون حدود.

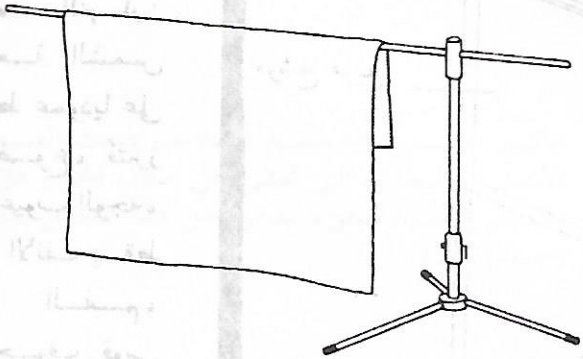
الصورة 13

الصورة 14

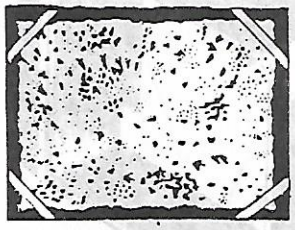
الرسم 8



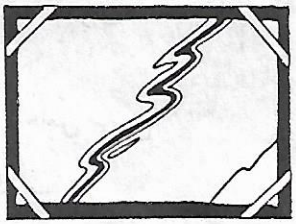
لوح أبيض : يعطي ضوءا منعكسا ومنتشرا .



ثوب أبيض : يعطي نتيجة ألطف .



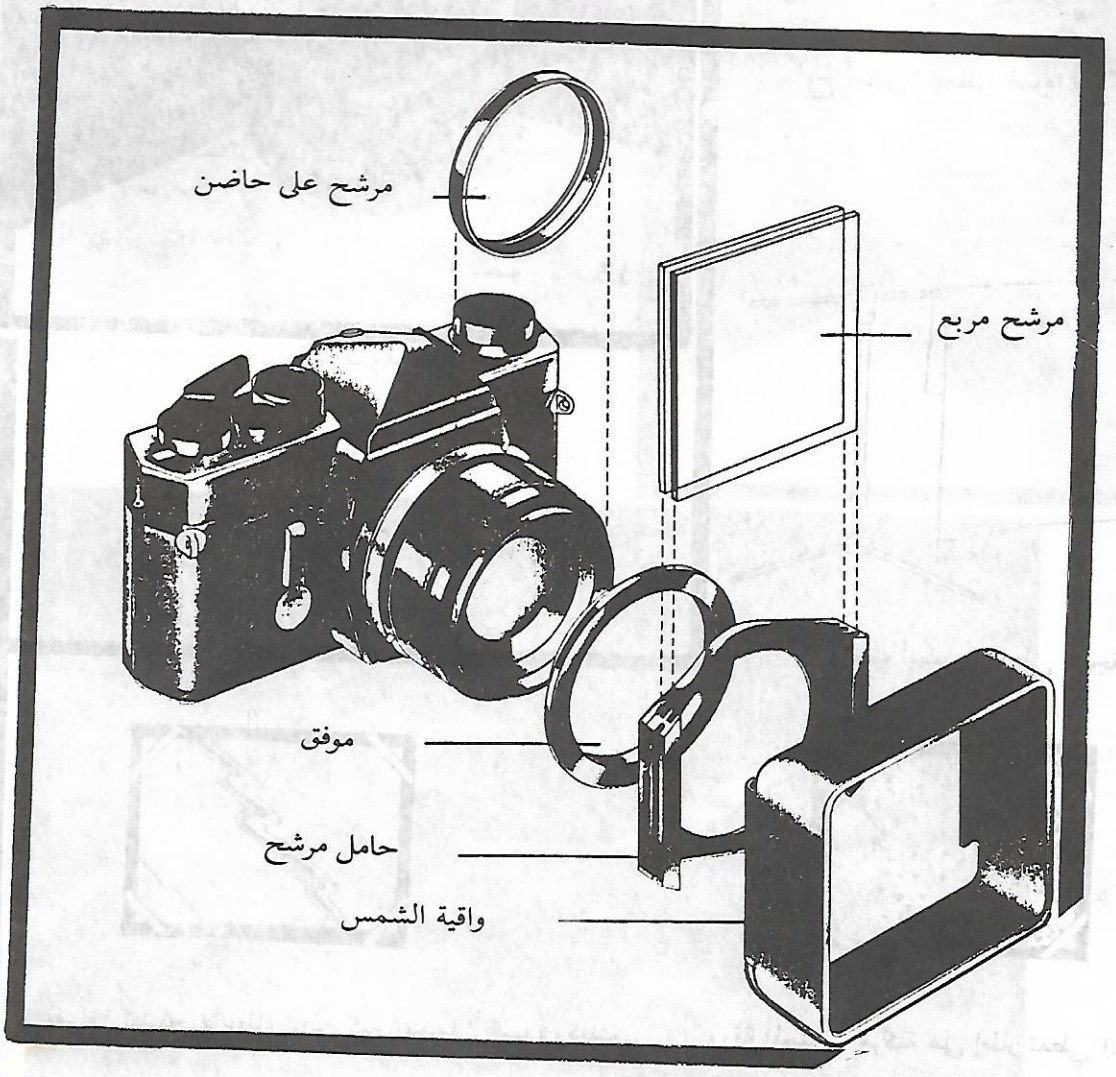
ورقة المونيوم : مركبة على إطار تعطي انعكاسا موجها .



مرآة : تصلح لاعطاء تباين كبير عندما نرغب فى ذلك .

3 ـ النور المعاكس :

لنعكس المواقع التي كنا نأخذها قبل قليل؛ ليدر الموضوع ظهره للشمس نسبيا. ولتكن الشمس على زاوية 25 ° أو 30 ° من محور العدسة، أي على كتف الموضوع، في هذه الحالة يجب وضع واقية الشمس (Pare-soleil) على العدسة كما يجب الاستعانة بعاكس، أو وماض لانارة الأجزاء الواقعة في الظل. وإذا كان الوماض يتوفر على كامبيوتر، يجب ضبط حساسيته على ضعف حساسية الفيلم مثلا: ASA 200 إن كانت حساسية الفيلم ASA 100 لكي لا يكون الوميض قويا، فيقضي على أثر النور المعاكس، أما إذا كنا نعمل مستخدمين عاكس الضوء، يجب قياس التعريض على الوجه مع إخفاء الشمس (أو الخلفية إن كانت مضيئة) عن خلية قياس الضوء (الرسم 4 و5) وإذا لم نستطع قياس الضوء قريبا من الوجه، علينا أن نوسع فتحة العدسة بفتحة أو فتحتين، بالنسبة لما يعطينا جهاز قياس الضوء، انطلاقا من آلة التصوير. ومن باب الاحتياط يجب مضاعفة أو تثليث التقاط الصورة بتوسيع وتضييق فتحة العدسة، وفي هذه الحالة يجي تسجيل ضوابط كل صورة لمقارنتها مع النتيجة المحصل عليها.



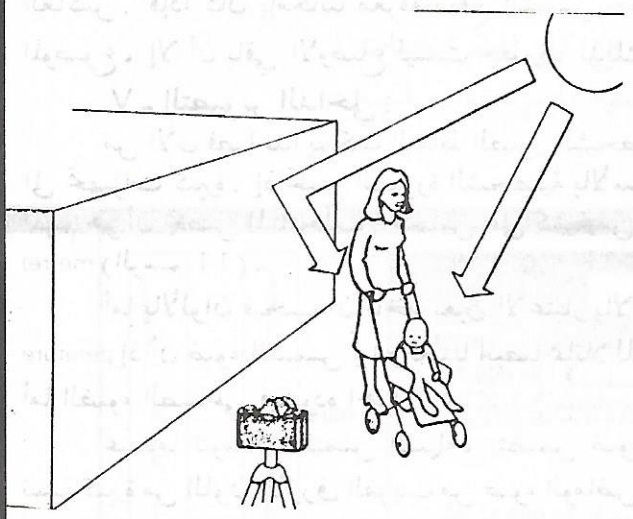

4 ـ

**منتصف النهار:** وأشعة الشمس تسقط عموديا على الموضوع، فتبرز كل عيوب الوجه، ظل الأنف يسقط على الفم، وتتجوف قوس الحاجب، إذا لم نستطع تأجيل صورتنا الى وقت آخر معتدل الاضاءة، يجب أن نبحث

عن مكان يمكن أن نجعل فيه الموضوع في الظل، ربما وجد حائط مغمور بالضوء يلعب دور العاكس (الرسم 9) فيعكس نوره على الموضوع، وإلا فجريدة أو كتاب أو ورق. . أبيض يمكن أن يلعب دور العاكس (الرسم 10).

**الشمس على زاوية 90 °** بالنسبة لمحور العدسة وبالنسبة للنموذج، الموضوع في راحة نسبية، إذ أن بعض الأشخاص يتألمون من سقوط أشعة الشمس على عين بينما الثانية في الظل، (الصورة 16). مثلما يقع أحيانا في السيارة، يجب وضع عاكس لفتح الظلال ومعالجتها، بينما يؤدي استخدام الوماض الى إثبات تعبير وجه يتألم من انعدام التوازن الضوئي.

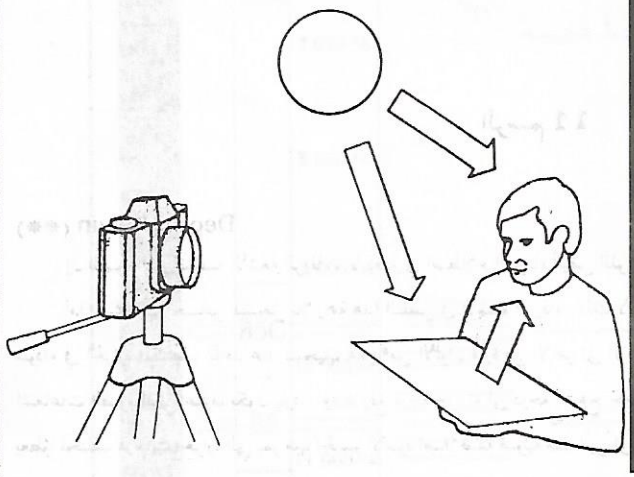
يوجد بين شمس 90 ° و45 ° مواقع متوسطة لا محدودة تمكننا من التحكم في الأثر المرغوب فيه.



الرسم 9

الصورة 16

عاكس للصورة الشخصية الخارجية ينبعث الضوء هنا من الأعلى، والظلال التي تخشى هي ظلال الجبين على العينين، وظلال الأنف والذقن، يمكن حل هذا المشكل بعاكس أفقي (جريدة مثلا).



الرسم 10

**السماء غائمة** تعتبر السماء الغائمة الضوء المثالي، إذ تلطف كل شيء، وذلك بالتجنيم الجيد وإلغاء مشاكل العاكس. فإذا كان بإمكاننا معرفة موقع الشمس جعلناها على 45 ° من محور عدستنا لتضيء ثلاثة أرباع وجه الموضوع، إلا أن باقي الأوضاع ليست خطيرة، لذلك يستحب هذا الضوء.

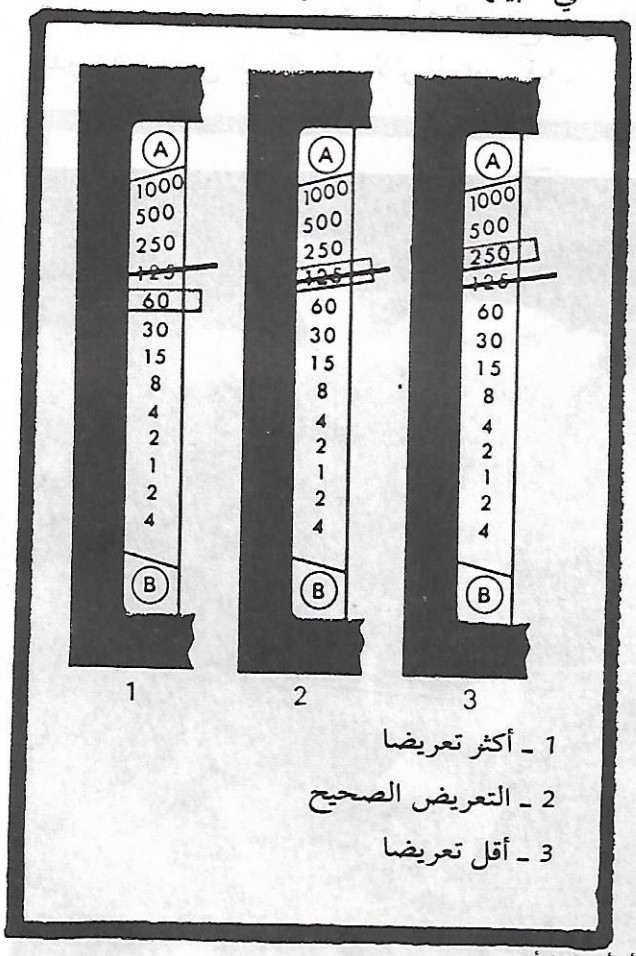
## V ـ التصوير الداخلي :

من الآن فصاعدا يمكننا التقاط الصور الشخصية (Portrait) في أي مكان، ولو داخل عربة قطار، دون حاجة الى تجهيزات كبيرة. إذ تجمع الصورة الشخصية **بالأسود والأبيض** دون تمييز بين ضوء الشمس والضوء الصناعي، المهم هو أن يحصل المستحلب الحساس على كمية من الضوء تكون كافية لطبعه، يكون قد حددها الموضاع (Pose-mètre) (الرسم 11).

أما **بالألوان** فيجب أن نأخذ بعين الاعتبار بالاضافة الى كمية الضوء، درجة حرارة اللون (Tem-pérature de couleur) إذ أن ضوء الشمس يبدو لعيننا أبيضا مماثلا للضوء الصناعي. بينما الحقيقة أن ضوء الشمس تسوده زرقة؛ أما الضوء الصناعي فيسوده احمرار.

عندما تتوسط الشمس السماء، يتضمن ضوءها نسبة كبيرة من اللون الأزرق القريب من ضوء الوماض.

وقد قام الفيزيائيون بقياس هذه الخصائص اللونية بدرجات حرارة اللون المسماة «درجة كالفان» (Degrés Kel-vin (**)) والتي يعبر عنها عادة بالحرف (K). فالشمس والوماض لهما درجة حرارة لون قريبة من 5000°K. أما مصابيح بيوتنا فدرجة حرارة لونها قريبة 3200°K، والمصابيح المرفوعة التوتر (القلود والهالوجين) فحرارتها تقابل 3400°K. والجدول التالي يوضح مختلف درجات حرارة اللون :




1 ـ أكثر تعريضا

2 ـ التعريض الصحيح

3 ـ أقل تعريضا

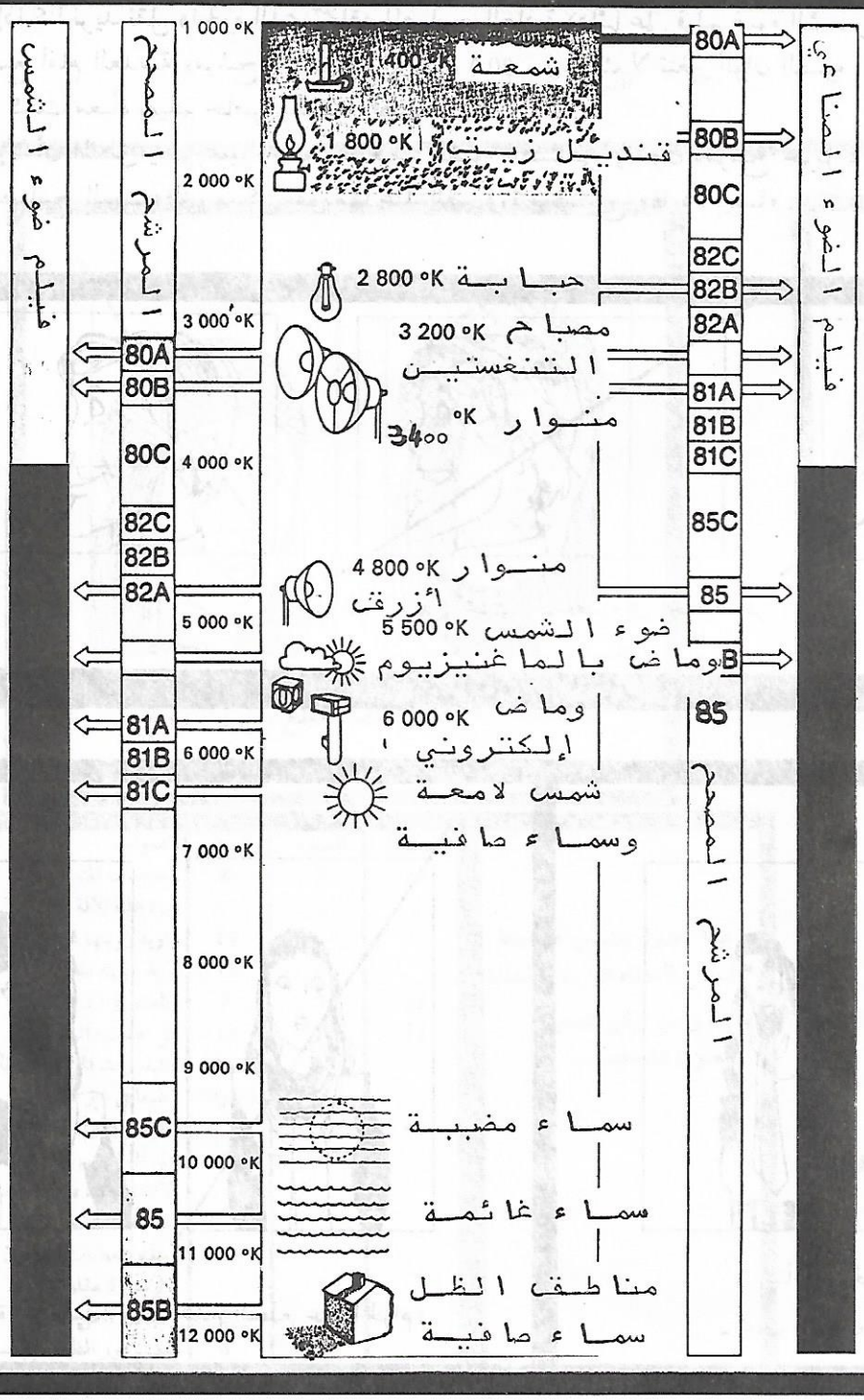
**الرسم 11**

(**) Degrés Kelvin :

إن الضوء الذي تنقصه الأشعة الزرقاء، لا يعتبر في اصطلاح الفيزياء أبيض اللون، رغم أن أعيننا تراه أبيض.

أما المستحلب الحساس فيسجل بلا رحمة هذا النقص في الأشعة الزرقاء، ذلك لأنه لا يمتلك قدرة التكيف والتصحيح التي تمتلكها العين. ونستطيع ملاحظة أن قطعة حديد، تبدو سوداء في الحرارة المكتنفة، تأخذ عند تسخينها عددا من الألوان مارة من الاحمر الى الابيض، بقدر ما ترتفع درجة حرارة المسبك. لقد تخيل الفيزيائيون إذن، «جسما أسود» يمتص كل اشعاعات الضوء المرئي عندما يكون باردا. وعند رفع درجة حرارته الى درجة التوهج جعلوه يمر بكل درجات طيف الضوء الأبيض (من الاحمر الى الأزرق فالابيض، بحيث استطاعوا ان يعطوا لمختلف درجات الحرارة التي يمر منها الجسم الاسود اصلا صفة ضوئية مستندين الى مناطق طيف الضوء الأبيض. وهكذا استطاعوا مطابقة صفات طيف الضوء مع الدرجات المختلفة للحرارة وخلق فكرة حرارة الالوان. وقد عبورا عنها بدرجة كالفان Kelvin (اسم الفيزيائي الانجليزي لورد كالفان والذي قنن كل ذلك على سلم ساوي فيه الصفر المطلق درجة حرارة (- 273 °) ويمكن الحصول على درجة كالفان بإضافة الرقم 273 الى درجة الحرارة المسجلة بدرجة Celcius، الواجبة لاعطاء «الجسم الاسود» أحد ألوان الطيف، مثلا درجة حرارة 4500°C تساوي 4500 + 273 = 4773°K.

## جدول بحرارات ألوان، مع كل المرشحات من مبعث الضوء الى الضوء المرغوب فيه




يوضح هذا الجدول ترتيب مختلف مصادر الضوء، بترتيب تصاعدي لدرجات حرارة اللون، الأرقام الصغرى تهم الضوء الأحمر الساخن، أما الارقام الكبيرة فتدل على الالوان الزرقاء الباردة، «مرشحات التحول» تكون بطبيعة الحال من لون نقيض

لذلك يجب اختيار المستحلبات الموافقة لدرجة حرارة اللون. فأفلام ضوء الشمس 5000°K تصلح لضوء الوماض. ولا نستطيع أن نستخدم معها إلا نوعا واحدا من المصابيح ذات التوهج (Lampe à incondescence) : الفلود الزرقاء، والجمع بينها وبين مصابيح بيتنا أو الفلود البيضاء يغير الالوان ويجعل ألوانا مشوشة تسود، إما الحمرة أو الصفرة.

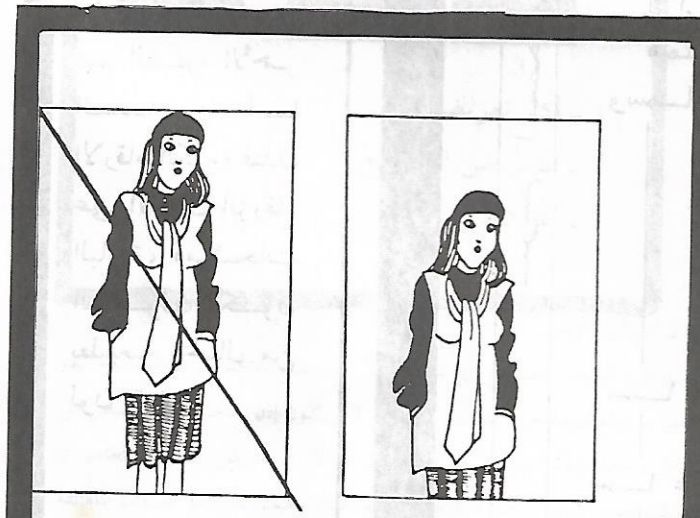
أما إذا خيم الليل (أو نهارا بغرفة مظلمة)، فأمامنا ثلاثة حلول:

1 ـ ألا نضيء إلاّ بالوماض مع إطفاء المصابيح العادية الى أكبر حد، أو تجنب إدخالها في الاطار، ونسيان مصباح واحد لا يؤثر على ألوان الصورة مادام ضوء الوماض هو الوحيد الذي سيطبع المستحلب الحساس خلال فترة وجيزة.

2 ـ إذا كنا نريد نقل «الجو» الذي تخلقه المصابيح العادية (دائما على فيلم ضوء الشمس) نستغني عن الوماض والفلود الزرقاء. نضع أمام العدسة «مرشح التحويل» الازرق 80A. وبذلك لا تتغير ألوان الضوء الصناعي، فتطبع الصورة وكأن آلة التصوير كانت معبأة بفيلم خاص بالضوء الصناعي.

3 ـ إلا أن المنطق يحتم علينا استخدام فيلم الضوء الصناعي (بدون «مرشح تحويل» لربح الحساسية) الذي نستفيد به من كل مصابيح البيت والتي يمكن تقويمها عند الضرورة بمصابيح «فلود» بيضاء.

التأطير الجيد: يجب ترك فضاء في اتجاه النظر



التأطير الجيد: للقطة الأمريكية

ـ يجب عدم قطع الصورة تحت الركبة

ـ الصورة النصفية: يجب عدم القطع عند الحزام

التوجيه الجيد

ما يجب التقاطه

ـ اللقطة الكبيرة: لا يجب قطع رأس النموذج.

هذا الجدول يتضمن تصحيحا لبعض الأخطاء الواردة في الحلقة الأولى من ركن التصوير: الصورة الشخصية.

| الصفحة | العمود | السطر | الصواب |
|---|---|---|---|
| 33 | 2 | 6 | العدسات المتعاوضة |
| | | 11 | ميزة هذه الآلة |
| | | 22 | زاوية رؤيتها 46° |
| | 3 | 15 | نريد رؤيته منفرداً |
| 35 | 1 | 7 | (الصورة 1) |
| 38 | | 17 | كل نصف دائرة |
| | | 18 | «البلورات الموشورية الدقيقة» |
| | | 19 و20 | [طبعا في غير محلها |
| 40 | | | [الرسم الأول مقلوب] |
| | | 1 | على آلة التصوير و على الوماض في حالة الآلات ذات «خلية قياس الضوء المدمجة» Cellule incorporée |
| | | 27 | وبهذه المعطيات يقارنون فيما بعد... [الرسم 5 مقلوب] |
| 41 | 2 | 2 | و250/ 1 من الثانية |
| | | 6 | يلعب دور الظلال بالنسبة للرسام. |

# حول معرض أولاد السيد داوود

احتضنت قاعة «المنشورات الجديدة بالرباط ما بين 22 يناير 1987 و15 فبراير معرضا للصور الفوتوغرافية للاستاذ أولاد السيد داوود.

كان موضوع المعرض «نهر أبي رقراق» يقول داوود:

«يمر أبي رقراق بالرباط وأنا ساكن بالرباط... إذن، أن أذهب الى أبي رقراق شيء عادي، بالاضافة الى ان ابي رقراق جميل جداً، مُريح، ونَزِهٌ... ولو أنني لا ألتقط صوراً في بعض الاحيان إلا انني أبحث. عماذا؟ هنا تصعب الاجابة، إذ يمكن أن يكون لا شيء.

بالنسبة للبعض سيكون لاشيء بالتأكيد. أما بالنسبة لي فهذا «اللاشيء»:

- نظرة، حركة، ريشة يجرفها تيار الماء، موضوع شاذ يعبر مجال رؤيتي، مثل هذه الأسْكُفّة - يمكن أن يكون هو الصورة التي انتظر، التي أريد، التي أعود للبحث عنها منذ ثلاث سنوات، لأنني عنيد.

يمكن ان اكون قد التقطت: الغير متوقع، اللحظة. اللحظة التصويرية الاكثر جودة: هي اللحظة العابرة التي لا يمكن تعويضها. إذا التقطتها، إذا اكتشفت ذلك وأنا أتفحص «لوحة النقاش» Planche contact، أكون فخورا، بل أكون سعيدا بذلك. اذ اكون قد حصلت على ما احب: صورة تشد النظر، بالاضافة الى كونها هدية الصدفة، لحظة حياة لا تستعاد، هشة، بليغة الاثر. عمق الزائل: تلك هي الصورة الجيدة في نظري..

أنا لست موثقا. أنا أبحث عن العمق، عن الحياة، ولا أبحث عن الأزلي. أنا مع الحاضر، أو بالأحرى كي أكون حاضراً..

بالنسبة لهذا المعرض أخذت صوره في فضاء ضيق، من رصيف ركوب الرباط الى رصيف سلا، من ضفة لأخرى، زمن العبور: أن تصعد مركبا، أن تنزل منه.»

* داوود أولاد السيد. أستاذ بكلية العلوم بالرباط، بدأ يهتم بالتصوير وهو بفرنسا، وخلال أسفاره الى: الهند، والنبال، والمكسيك، واسبانيا، وغواتيمالا، والولايات المتحدة الامريكية. شارك في معرض نانسي العالمي للتصوير الفوتوغرافي سنة 1981، وفي الملتقيات التصويرية بأفواراز في يوليوز 1984، وفي الاسبوع الثقافي المغربي بلشبونة في يونيه 1986، وعرض في قاعة البنك المتحد لفرجينيا بالولايات المتحدة في نونبر 1986، وفي قاعة «نظر» بالدار البيضاء في دجنبر 1986.

dans ces films comme un véritable démon moderne) qui peut mener l'homme à sa perte, à moins qu'il ne revienne à la tradition et retrouve son âme. Ces films qui ne se dotent pas de véritables armes pour analyser le réel, proposent donc devant les mutations traumatisantes de l'époque actuelle, le refuge de la tradition, le retour dans sa coquille, dans le village (dans le ventre maternel ! Si l'on devait appliquer une approche psychanalytique).

Il est à remarquer que ces films qui optent pour un choix conservateur (par opposition au choix « progressiste » de changement de société de la tendance précédente) prennent souvent (parce qu'ils sont réalisés par des hommes ?) la femme comme bouc émissaire : c'est elle qui, portant perruque (symbôle de fausseté) et vêtements européens, symbolisera l'aliénation à l'Occident et la perte d'âme (voir F.V.V.A., de Moustapha Alassane (Niger), L'étoile noire, de Djingareye Maïga (Niger), Les tam-tams se sont tus, de Philippe Mory (Gabon), etc...

c) La tendance « nombriliste » :

Les films de cette tendance ne sont probablement qu'un avatar exacerbé de la tendance précédente mais leur spécificité tend à les classer à part : ce sont en général des films où l'intention du réalisateur n'est ni d'inciter au changement politique ni de conseiller une attitude morale mais de régler un problème personnel : celui d'une crise d'identité dans laquelle se débat le réalisateur lui-même. Ces films sont en général réalisés par des intellectuels ayant longtemps séjourné en Europe et qui en sont, dans leur quête personnelle d'identité, à la deuxième phase telle que l'a décrite Frantz Fanon dans les damnés de la terre : celle de l'intellectuel colonisé qui tente, après avoir vendu son âme à l'Occident, d'effectuer un « retour aveugle aux sources » en idôlatrant tout ce qui lui semblera lié à ses racines, folklore figé et pratiques oppressives ou obscurantistes comprises. Appartiennent à cette veine Identité et O'bali de Pierre-Marie Dong (Gabon), Silence et feu de brousse et le Nouveau venu, de Richard de Medeiros (Bénin), etc.

Ces films, peu nombreux, qui témoignent d'une attitude para-religieuse d'oubli de soi dans la tradition « pure », ne sont en général qu'une étape dans la carrière de leurs réalisateurs, et sont peut-être appelés à disparaître de l'éventail des cinémas africains.

La seule différence avec les tendances précédentes nous a paru résider dans l'attitude de l'auteur : le premier veut politiser son public, le second veut le moraliser, ce dernier se parle surtout à lui-même plutôt que de s'adresser au public, voulant avant tout résoudre un problème personnel, parfois trop « nombriliste » et qui ne concerne pas le plus grand nombre.

*(A suivre)*

Safi FAYE

les auteurs de leurs scénarios).

## *1. — CINQ TENDANCES ET DEUX « CAS »*

**C'est donc en fonction des réalisateurs, en fonction de leurs choix thématiques et esthétiques, que se regroupent des voies similaires, que se dessinent de grandes tendances. Nous en avons repéré cinq, étant entendu qu'une subdivision plus fine pourrait faire apparaître des différences substantielles entre chaque auteur.**

a) La tendance politique :

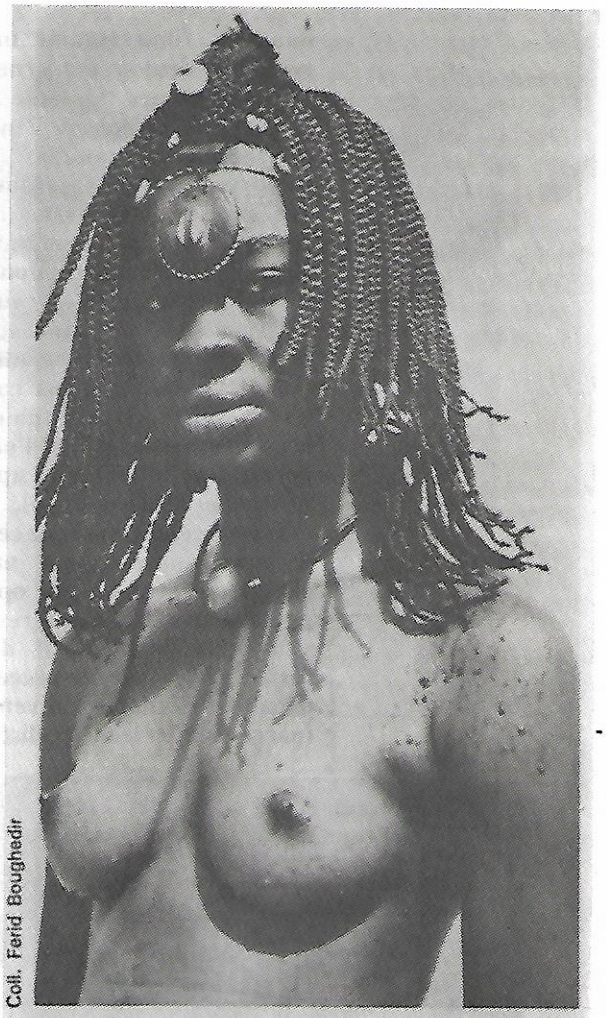
**Dans cette tendance, le cinéaste analyse le réel à travers des critères sociaux, économiques et politiques. Le choc de l'ancien et du nouveau est expliqué en termes d'affrontement de classes sociales aux intérêts antagonistes, en termes de pouvoirs nationaux et étrangers, en termes de choix économiques, en termes de dépendance et d'indépendance, en termes de lutte pour changer pouvoirs et institutions dont découle la situation critiquée. L'effet principal recherché est la prise de conscience par le spectateur des rouages qui le conditionnent et son « réveil » pour exiger le changement et l'amélioration de sa condition. Cette tendance dominante est celle de la plupart des films de Sembène Ousmane (à l'exception de Nia ye et de Emitai où nous semble dominer le débat « culturel » et civilisationnel) celle des films du mauritanien Hondo, celle de Garga M'bossé et Reou-Takh, du sénégalais Mahama Traoré, de Accident du malgache Benoît Ramampy et de bien d'autres.**

**Un des rares films où l'analyse économique domine. Lettre paysanne, de la sénégalaise Safi Faye, qui montre des paysans obligés par leur gouvernement de cultiver l'arachide pour l'exportation vers l'ancienne métropole, plutôt que le mil qu'ils souhaiteraient cultiver pour leur propre consommation, est toujours interdit au Sénégal. On y a également pratiqué douze coupures dans Xala, de Sembène Ousmane, qui critiquait vertement la classe des hommes d'affaires liés au pouvoir.**

**Voie royale du cinéma africain, la tendance politique est, à cause de la lucidité de ses anciens auteurs, celle qui est la plus riche car elle examine souvent en même temps les dimensions culturelles tout en se posant des problèmes d'expression formelle plus élaborés que les autres tendances. Ainsi, en va-t-il de ces trois remarquables méditations sur le pouvoir que sont Den Muso, Baara et Finye du Malien Souleymane Cissé.**

b) La tendance moraliste (ou moralisatrice) :

**Contrairement aux réalisateurs de la tendance précédente, ceux-ci semblent penser que ce ne sont pas les institutions mais l'Homme qui doit se corriger. Le choc de l'ancien et du moderne est placé sur le plan du choix moral. Ils pensent qu'il suffit qu'on change le comportement pour que tout aille mieux, en supposant que l'individu et le libre arbitre entre le Bien et le Mal (d'où le titre de tendance moralisatrice), sans tenir compte de ses conditionnements politiques et économiques. Le monde est ainsi divisé par ces réalisateurs en deux voies,**



Coll. Ferid Boughedir

*Ceddo* : réhabiliter le passé

**bonne et mauvaise. La première étant en général représentée par la « tradition » et la seconde par « l'occidentalisation ». Il n'y a pas, dans ces films, de classes sociales bien distinctes, d'intérêts économiques, de pouvoirs politiques en jeu mais simplement une vision dichotomique du monde : partage de « tradition » et de « modernité ». Le héros de ces films hésite en général entre deux femmes, une villageoise et une citadine, qui représentent la première la tradition et la seconde l'occidentalisation.**

**Le choix par lui de l'occidentalisée (de la « modernité ») se traduira par une course à l'argent (considéré**

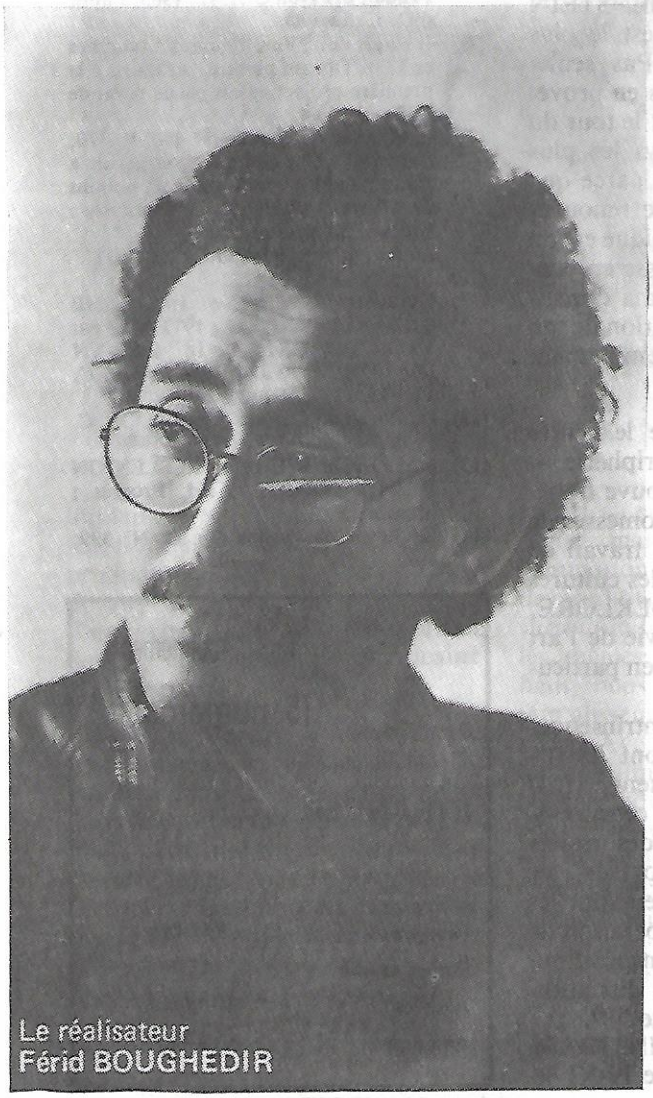
# VINGT ANS DE CINEMA AFRICAIN

PAR

## II. — LA THEMATIQUE DES FILMS AFRICAINS : LE CHOC DE L'ANCIEN ET DU NOUVEAU :

**En Afrique, les cinémas sont nés et continuent de voir le jour dans une période où les nations africaines subissent d'intenses mutations sociales et culturelles subséquentes aux bouleversements politiques et économiques qui agitent le continent.**

**Les films africains sont tous enfants de cette période. Ces mutations, les cinéastes les vivent à ce point quotidiennement qu'ils ont fait du choc de l'ancien et du nouveau le sujet presque unique de leurs œuvres. Un sujet unique mais dont les approches sont multiples elles dépendent selon les films, soit du degré de conscience politique du réalisateur, soit de l'étape de formation culturelle qu'il traverse, soit aussi parfois de choix délibérés : films historiques situés dans le passé comme Ceddo, de Sembène Ousmane (Sénégal), « Sejnane » d'Abdelatif Ben Ammar (Tunisie), ou « La rançon d'une alliance » de Sébastien Kamba (Congo), mais qui sont en même temps des témoignages sur l'époque présente. De même, d'innocentes comédies comme « Pousse-pousse » ou « Notre fille », de Daniel Kamwa (Cmeroun), nous interpellent malgré leurs ambitions commerciales, à propos du choc entre l'ancien et le nouveau.**



Le réalisateur
Férid BOUGHEDIR

**Cet affrontement (exprimé parfois sous l'énoncé plus ambigu de « tradition contre modernité ») est au cœur de la thématique des cinémas d'Afrique.**

**Quatre oppositions entre l'ancien et le nouveau se retrouvent très fréquemment : l'opposition ville-village, femme occidentalisée, femme respectant la tradition, médecine moderne, médecine traditionnelle, art traditionnel vecteur d'identité culturelle contre art devenu marchandise et objet de consommation.**

**Le premier film important tourné en Afrique, le court-métrage Borom Sarret, de Sembène Ousmane, révèle clairement le maintien de l'aspect ségrégationniste des grandes villes africaines, divisées désormais en villes des riches et en villes des pauvres. A sa suite, un grand nombre de films vont prendre pour thème général le voyage du village vers la ville, ville où l'on perd son âme et parfois sa vie. Le village étant assimilé à la tradition et la ville à l'occidentalisation, et le voyage physique symbolisant le voyage spirituel. Ce voyage est presque toujours condamné par les auteurs qui préconisent invariablement le retour du héros au village, c'est-à-dire à ses sources culturelles.**

**Aux films qui évoquent l'enseignement pour en critiquer l'aspect traditionnel comme cinq jours d'une vie, moyen métrage du Malien Souleymane Cissé, ou Njangaan, du Sénégalais Mahama Traoré, et semblent prôner un enseignement plus moderne, s'oppose Tiyabubiru, de Moussa Bathily, qui évoque, lui, l'enseignement à l'occidentale comme une perte d'identité à la fin de son film.**

**Plusieurs évoquent également le retour à l'animisme ou aux phénomènes parareligieux de la part des élites, comme Xala, de Sembène Ousmane, Identité, de Pierre-Marie Dong (Gabon), Le nouveau venu, de Richard de Medeiros (Bénin), le premier en le critiquant, les seconds en l'approuvant. C'est l'attitude que se choisit chaque réalisateur face aux divers mouvements qui agitent sa société qui permettent de discerner les grandes tendances vers lesquelles s'orientent aujourd'hui les films africains.**

**Dans une cinématographie qui en est encore au stade artisanal individuel, à quelque chose malheur économique est bon, les producteurs ne se sont pas mis encore à poser des diktats de rentabilité commerciale, laissant pleinement la parole aux auteurs (la très grande majorité des réalisateurs africains sont en effet**

asiatique ou latino-américaine.
Nous touchons là à un autre aspect de la question : les lois centripédes et centréfuge ; ainsi le centre devient le lieu où se prennent les décisions d'ANNEXION ou de REJET : "Le centre, lui, on ne le choisi pas vraiment ; c'est lui qui choisit ceux qu'il veut perdre."(10).
Nous ne pouvons parler en détail des menaces qu'exercerait le centre sur la périphérie, car nous ne pouvons dire s'il veut sa disparition ou s'il a besoin d'elle. Par contre, nous pouvons affirmer qu'il exerce une attraction — force attraction — sur elle : Combien de cinéastes d'Afrique ou de toute autre partie du Tiers-Monde rêvent de reconnaissance et de diffusion de et en occident !.
Mais n'est-ce pas là la raison de vie, d'existence et la condition sine qua non de vie de tout art ??.

Nous revoilà à nouveau face à cet acte de se démarquer dans la différence ou dans l'imitation ; acte à propos duquel Glaubert ROCHA disait : "l'influence du cinéma est une influence du cinéma nord-américain quant à la forme agressive et étendue de la culture Nord-Américaine dans le monde.(...). Tout discours sur le cinéma et particulièrement le cinéma brésilien, n'échappe pas à cette influence Holywoodienne.(...). Cette impasse, qui reflète la situation moderne des civilisations sous-développées des pays tropicaux, a une double percussion morale : premièrement sur le cinéaste coupable d'imitation, deuxièmement sur le public, qui rejette l'originalité avec irritation manifeste. (...). Le cinéma d'imitation peut facilement atteindre le niveau de perfection exigé par le public, tandis-que le cinéma original est necessairement imparfait et c'est là sa plus grande difficulté.(11).

Quand une société tente d'échapper aux idéologies et aux conventions qui dominent, elle se trouve livrée aux différentes formes d'influence des appareils économiques et technologiques. D'autres formes de contraintes entravent cette tentative, et ce par le jeu de la Production, la Diffusion et de l'Organisation. Art fondé sur la prise directe de la réalité, le cinéma se trouve menacé dés que cette réalité cesse de lui fournir les éléments de son renouvellement. La nourriture première du cinéma est le concret ; Gestes, Attitudes, Paroles, Intonations, Objets,... bref" (...) le système culturel a d'autant plus de chance de laisser sa marque dans le film, qu'il est plus vigoureux dans la vie quotidienne."(12).

Les risques de la normalisation — Standardisation — qui planent sur l'art cinématographique des pays et régions sous-développées sont d'autant plus fort que les systèmes culturels tendent à se ressembler d'un bout à l'autre de la planéte. Le cinéma en entier y perderait ses sources vitales. Nous rejoignons ici les propos de S.M. EISENSTEIN :" Le cinéma bien sûr est le plus international des arts. Pas seulement parce que des films en provenance de pays divers font le tour du monde à travers les pays les plus divers. Mais avant tout, parce que les possibilités sans cesse renouvelées, enrichies de sa technique et son pouvoir créateur sans cesse en progrés, permettent au cinéma d'instituer à l'échelon internationale un contact de pensées eminement vivant."(13).

L'attraction qu'exerce le centre sur les cinéastes de la périphérie — des périphéries —, se trouve donc contre-balancé par les promesses de liberté que représente le travail en périphérie. La pluralité des cultures n'est pas affaire de FOLKLORE, elle est condition de survie de l'art en général, et du cinéma en particulier.
Cette liberté est liée intrinsequement à la différence dont l'affirmation travaille en deux sens : "(...) par une opération dite de censure — (....) — qui passe par des trajets complétement intériorisés et découpe les figures qui en sont les plus proches ; par une opération de naturalisation, ou de transposition, qui s'approprie les traits dits authropologiques de la culture"(14).

**Saïd INTIDAM**
Lyon le 19 XI 86

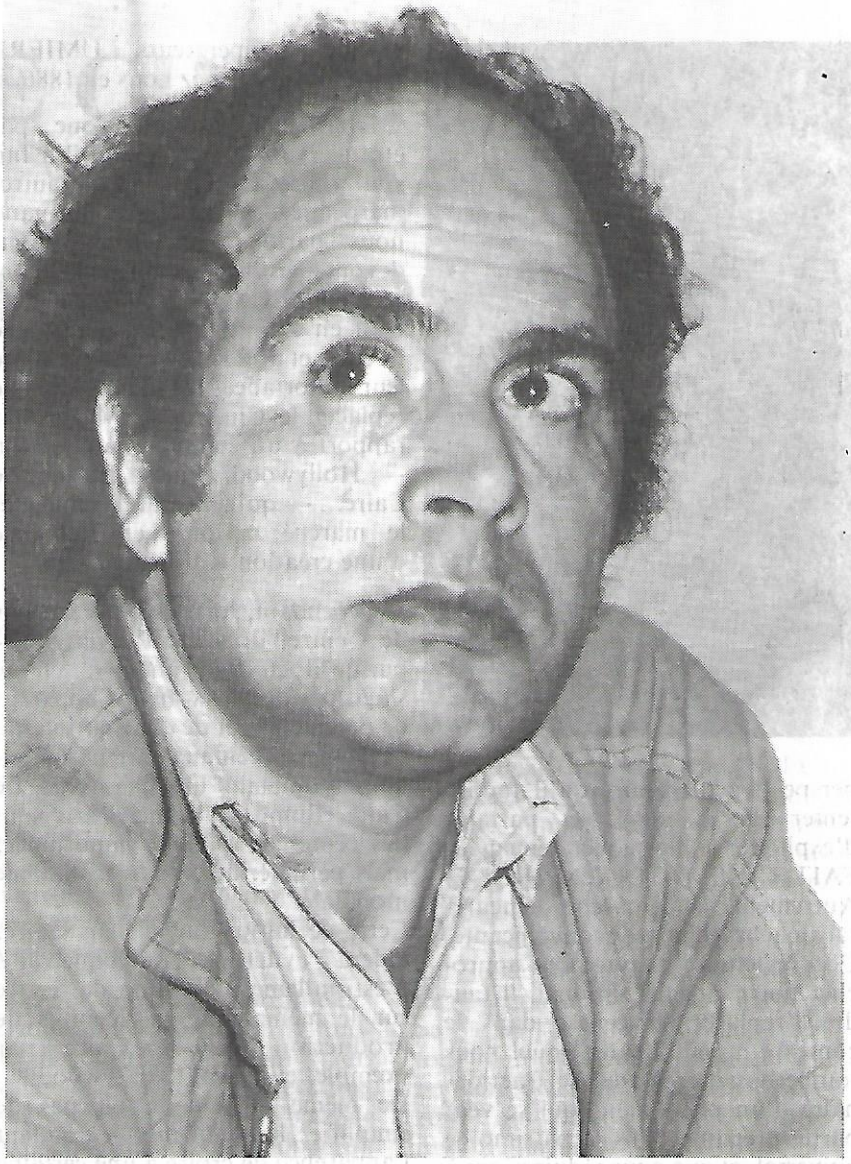
(1) WASHMA Film de Hamid BENNANI Scénario et Mise en scéne de BENNANI, Image M.A. TAZI ; Montage A. BOU'NANI ; 1970.
(2) 1001 MAINS/ Souhaïl BEN-BARKA. Scénario de S. BEN-BARKA ; Dialogues BEN-BARKA et M. CONSTANTIN ; Images Girolamo LAROSA 1972
(3) Moulay Driss JAIDI : VISION DE LA SOCIETE MAROCAINE A TRAVERS LE FILM DE COURT METRAGE ; Thése de 3° Cycle Ethnologie Strasbourg 1983.
(4) Idem.
(5) M-D. JAIDI Op. C.
(6) **Chronique des années de braise** ; Scénario R. BOUDJEDRA, et M. L-HAMINA, Réalisation L-HAMINA, Prise de vues Marcello GATI, Montage Youssef TOBNI, 175Mn, 35Mm, C, Produit par le O.N.C.I.C., 1975, Palme d'Or de Cannes 76.
(6) **Paris Texas** ; Scénario et réalisation Wim WENDERS, P. de vues Robby MULLER, Montage Peter PRZYGODDA, 145Mn, 35Mm, C., Produit par Don GUEST, 1983, Palme d'Or Cannes 84.
(7) Il s'agit des "Vues animées" tournées en 1886. Dix ans plutard, on assista à la première projection au palais royal de FES.
(8) In la revue du cinéma N° 400, P. 120, Paris 1985. Une étude en trois parties a été consacrée par la Revue à ces notions de Centre et de Périphérie ; intitulée : Cinéma Planétaire.
(9) La Revue du cinéma Op. C. P. : 121.
(10) Idem N° 399 ; P. 122.
(11) Glaubert ROCHA ; In "CINE CUBANO" N° 52/53 ; 1972. Cité par Tahar CHERIAA in ECRAN D'ABONDANCE. Ed. SARPEC, TUNIS, 1987 ; P. 186.
(12) La Revue du Cinéma N° : 399, Op. C. P. 80.
(13) S.M. EISENSTEIN in REFLEXION D'UN CINEASTE : Ed. Progrés ; Moscou. P. 3.
(14) La Revue du cinéma Op. C. N° 399, P.80.


Tarif d'Abonnements

(5 numéros)

ETRANGER

| | |
|---|---|
| Pays Arabs: | 150 DH |
| Europe et Asie | 150 F.F |
| Afriques: | 6000 cFA |
| Amériques: | 20£ |



implantées, s'eclipsent devant plus fortes qu'elles ; telle la situation des production d'Egypte et d'Inde devant la production européenne d'une part, et la position de celle-ci devant la production américaine d'autre part.

Pour le Maroc, se situer sur le plan cinématographique, c'est "se comparer" à la cinématographie moyenne orientale ou africaine, et plus particulièrement egyptienne. Ceci s'explique par l'appartenance a la même ere culturelle et civilisationnelle. Sans rentrer dans la polimique à propos des types de productions à ce propos — Imitation ou Créatior ?! —, nous pensons aux œuvres de A. AL MESBAHI — entre autres —.

Notre marche national de consommation est également submergé de produits extrême — orientaux ; surtout indiens. Cependant, et pour les mêmes raisons avancées plus-haut, nous pouvons noter un certain glissement d'une position à une autre. Avec plus de huit-cents cinquant films de long-métrage, le cinéma indien cède la suprématie à son concurent egyptien, un Centre qui devient Péripherique malgré l'importance de sa production, au moment même où le cinéma egyptien se hisse au rang de centre moins périphérique / donc plus important.

Mis à part le geant americian (Centre de tous les Centres) ; il est possible d'être à la fois au centre et à la périphérie ; car comme nous l'avons vu plus-haut, il y a multitude de centres.

Combien de cinéastes d'Asie, d'Amérique-Latine ou d'Afrique qui sont ultra-périphérique dans leur pays — CHAHINE par exemple —, incarnent cette notion de centre aux yeux des critiques occidentaux ?.

Les notions de Centres et de Périphérie n'agissent pas uniquement en terme de production (économie), mais aussi, et surtout d'aprés ce que nous venons de dire, en terme de CREATIVITE. Autrement dit ; si nous quittons le champ purement économique pour celui spécifiquement artistique (créatif), nous touchons une autre dimension des notions susdites ; à savoir des cinéastes qui tout en appartenant aux differents centes de production et de décision, se creent eux mêmes leur periphérie." (...) la périphérie (devient alors) l'espace individuel de liberté qu'un cinéaste s'accorde pour souffler (....). Elle est une manière de prendre ses distances collectivement (....). La périphérie, s'il n'est plus simplement un refuge pour solitaires, devient un moyen de lutte contre l'uniformatisation."(9).

Cette forme de cinéma periphérique peut-être definie comme une sorte de mise en cause de la CONVENTION. Le cinéaste choisi déliberement de jouer contre les normes, tout en appartenant au centre. Nous pensons par exemple à Woody ALLEN, Jean-Luc GODARD, ....etc. Notons par ailleurs que ceci n'est pas le cas des cinéastes du Tiers-Monde.

Centre et Periphérie ne revêtent donc pas les mêmes significations selon que l'on se place d'un côté ou de l'autre de la "Barrière". Il s'agirait plutôt de cette capacité de se démarquer en se maintenant dans une position de force (qui peut nier l'existance d'un J-L. GODARD par exemple ?!). Il est egalement question de cette même capacité de se démarquer pour le Tiers-mondiste, mais cette fois-ci en clamant COLLECTIVEMENT sa différence dans la PERIPHERIE africaine,

ne pas prendre dans un sens péjoratif — consciente et dont l'explication doit passer obligatoirement par une interprétation extra-cinématographique. Nous rejoignons M.D. JAIDI qui note — en insistant que le cinéaste en tant que créateur de sens, intervient pour rendre les images et discours, signifiants et aller au-delà des choses en inscrivant dans la chaîne discursive d'autres ensembles, codes ou sous-codes[6].

Pour une approche de l'univers cinématographique, et de la spécificité des liens qui le mettent en rapport avec la vie collective, on ne peut se contenter de ramener l'analyse aux simples questions qui concerne QUI a produit QUOI, avec QUELS moyens et à l'intention de qui.!!
Ceci risque de faire apparaître le contenu comme secondaire, subsidiaire ; alors qu'au contraire, il est essentiel pour préciser les diverses orientations sociales à partir desquelles, dans un contexte donné, se sont certaines formes d'expression qui sont briviligiées au détriment de diverses autres.

Le cinéma est un phénomène international, et c'est dans cette perspective planétaire qu'il faudra tenter de la saisir, et partant, d'expliquer le plus concretement, le FAIT CINEMATOGRAPHIQUE. Autrement, la démarche demeurerait inachevée et peu convaincante. Ceci revient à dire que pour approcher notre cinéma national, il faudrait replacer sa genèse dans le contexte mondial sans lequel nous tomberons dans l'analyse fractionnaire d'un phénomène qui se veut partie prenante dans le patrimoine universel, et que nous réduirerions à une simple expression limitée dans un cadre national — celui du Maroc en ce qui nous concerne —, ou généreusement arabo-africain — pour donner un semblant d'étendue.

Ainsi se précisent les notions de LECTURE et d'ECRITURE en matière de cinéma.
Le fait qu'un pays comme le notre, ne soit arrivé à la production cinématographique — en matière de réalisation — que vers la moitié du siécle, ne veut pas dire que cet art soit méconnu au Maroc ; bien au contraire. La tradition Hollyxoodienne avait déjà TRACE le public marocain.
Nous sommes parmis les premiers pays à avoir connu le cinématographe les opérateurs LUMIERE l'ont introduit chez nous en 1886[7].

Nous nous somes donc pas étrangers à cet Art puisqu'il a fait son apparition chez nous autres marocains dés ses débuts. Or quand nous parlons de cinéma; nous devons distinguer entre la consommation et la production ; et c'est en ce sens que les notions de Lecture et d'Ecriture prennent toute leur importance. Il s'agit dés lors de replacer le Cinéma au Maroc par rapport à un centre de production — Hollywood, Paris, Rome, Le Caire... — qui alimentait (alimente) le marché national en l'absence d'une création nationale.

Cependant, lorsque nous parlons de Centre, donc de Périphérie — puisqu'il en faut une —, "il ne s'agit pas des lieux mais d'appareils de production et de distribution qui deviennent (centaux ou) périphériques si on établi une hiérarchie. Le Caire, Bombay, Rome, Paris sont des centes de quelque importance, mais périphériques dans le système mondiale."[8].
Cette définition bréve mais claire, aidera à éviter tout équivoque car il n'est nullement question de mettre sur le même rang des centres de production tels le Caire par exemple, et le geant Hollywood ?
De même qu'il ne s'agit pas de simplifier le problème en donnant l'apparence de croire à une certaine hierarchisation géométrique avec un Centre mondiale et une Périphérie tout autour ; une périphérie qui engloberait des productions aussi disparates que cettes de Bombay et de Dakar ou Casablanca par exemple.

Partant de notre position de cinéma récent, jeune..., nous ne pouvons parler que d'un certain glissement qui s'opére à chaque fois que le degré d'importance de telle ou telle production se trouve sur la selette.
Nous pouvons dire que selon que la préférence du public se portent sur tel ou tel cinéma, des périphéries devient centre et vise-versa.
Il s'agit bien entendu d'unité de production qui quoique solidement

# LE CINEMA NATIONAL : UN CINEMA REGIONAL A PROPOS DU CENTRE ET DE LA PERIPHERIE

**Saïd INTIDAM**

Le cinéma ne peut échaper aux interrogations sucitées par toute forme de fascination, opérée dans une société qui se découvre à elle même.
Il s'y trouve limité par le cadre que lui impose cette société. Un cadre qui n'est pourtant ni recopié, ni utilisé conformément à ses dimentions d'origine ; le cinéma le reconstruit, le ré-élabore selon des normes propres à son espace — Cinématographique —.

Le début des années soixante-dix va être le point marquant de l'histoire du cinéma marocain (mais n'est-ce là qu'une appréciation personnelle !?), et ce par le biais de deux œuvres qui ont développé un certain courrant de contentation qui — de part sa conception même — propose le dépassement de la vision stéréotypée des courts-métrages de commande produits par le C.C.M. WASHMA[1] et MILLE ET UNE MAIN[2] sont les premiers embrryons d'une nouvelle CINEMATOGRAPHIE au Maroc : il s'agit cette fois-ci de cinéastes venus de l'extérieur, en dehors de cet institution étatique qu'est le C.C.M, et qui vont développé une sorte de CinEcriture, et partant, reposer la problématique sociale propre au Maroc à travers de nouvelles données.
Notons avec Moulay-Driss JAIDI que les premiers longs-métrages Marocains (Produits par le C.C.M.) n'ont pas essayé de dépasser et rompre la tradition du Court-Métrage ; continuant ainsi à perpétuer une image de marque — ô combien figée — depuis longtemps et vihueulee par le Film Touristique[3]

Au delà de son côté SPECTACLE, le Cinéma se donne comme support servant à définir une réalité occultée, de certains aspects refoulés de la culture nationale.
Il n'est donc pas seulement un Art qui se donne à voir, un langage imagé pouvant rivaliser avec la parole ou l'écriture, mais aussi surtout un instrument priviligié qui a le pouvoir de nous reveler des horizons qui nous sont demeurés jusqu'ici inconnus — JAIDI —[4].

Dans le discours sur le cinéma, nous nous trouvons face à une certaine contradiction — somme toute compréhencive — entre deux expréssions d'une même culture, émanant d'une même tribune (la société marocaine), et malgré cela, différents par rapport à l'objet en question ; à savoir le CINEMA.
Notons qu'il y a d'une part le discours "d'une culture" savante produite par un groupe d'intellectuels — dont font partie les cinéastes —, ils ne peuvent s'y soustraire d'aucune manière.
Elle procéde selon des normes de production etablies par un système de pensée défini à son tour par la conjoncture et le climat de production national et international ; dans le cas qui nous concerne il s'agit du FILM,... Ceci pose le problème de la LEGITIMITE de ce discours. Ne perdons pas de vue que le cineaste en particulier — et l'intellectuel en general — n'a a aucun moment ete investi de pouvoir ou de droit lui permettant de s'ériger en porte parole de qui que ce soit.
D'autre part, le discours "d'une culture" de groupes de consommation qui se trouvent face a des faits detournés de leur contexte d'originie, et re-introduits pour des raisons qui echapent aux groupes susdits. Nous entendons par la que le film en tant que EXPRESSION signifiante, n'utilise jamais les faits et evenements conformement a leur dimension d'origine ; il les modele selon ses normes propres a lui.
Ceci releve le probleme de la LECTURE du film, une lecture qui a précedé de longtemps L'ECRITURE du film au Maroc.

La quotidiente se trouve alors dans une situation d'objet apprehenté, objective, voir même deformé par ce processus de re-introduction d'elements jusqu'alors definis dans des contextes et des situations autres que ceux existant dans le film.
Nous voulons comme exemple les fous de Souhail BEN BARKA et de Mohamed ABOULWAKAR, ou ceux de Mohamed LAKHDAR-HAMINA et Wim WENDERS pour ne pas se cantonner dans une perspective nationale[5].
L'usage fait de cette folie illustre bien cette deformation — terme à

''Amok'' c'est un dortoir qui sert de refuge pour les miniers à partir duquel ils vont affronter un arsenal militaire et policier où se mélangent tanks, camions, chiens, mitraillettes, et hommes sous les ordres d'un commandant sanguinaire qui trouve un plaisir sadique à orchester l'action dévastatrice de l'armée. Dans une guerre qui verra les explosions des bombes, le jaillissements des flammes, le lancement des fumees lacrymogènes mais aussi les cris d'horreur et la chute des corps des innocents de Soweto.

C'est en ces moments que la violence atteint son crescendo intolérable, une violence que le personnage principal de ''Amok' aura vécu amèrement, jusqu'à finir, parmi des centaines de victimes, dans les prisons du régime raciste de l'Apartheid, pendant que des centaines de cadavres jonches encore le sol de leur pays bien-aimé.

## LA PROJECTION VERS L'AVENIR

A travers les films qu'il à réalisés, l'on peut relever chez Souheil Ben Barka cette qualité persévérante d'accorder une attention toute particulière à la fin de ses films qui fait toujours allusions aux générations futures.

C'est une fin aboutissante que nous livre Ben Barka dans ''Les milles et une mains'' c'est à dire une fin qui tient compte de ce qu'a traité le film. Le film se termine par cette séquence montrant la mère qui, n'ayant d'autres ressource après la mort de son mari décédé, et l'emprisonnement de son fils Miloud, conduit sa petite fille, qui n'a pas encore l'âge du travail, à l'attelier de confection des tapis. C'est certainement une invitation à la réflexion. Ben Barka fait allusion aux générations futures qui, comme les précédentes, vont subir l'exploitation à leur tour tant que la classe dominante s'acharne à adopter un régime capitaliste outrancier copié sur l'occident, qui nie la dégradation continue de la réalité actuelle. Même dans ''Amok'', c'est sur un enfant qui court que se termine le film. Cette petite fille qui ouvre et clôt le film symbolise-t-elle une Afrique à la recherche d'une issue pour fuire ses problèmes ? Court-elle vers l'avant à la recherche d'un secours apporté par les générations futures ? La petite fille, jadis porteuse d'un message de Johannesbourg, devant l'incapacité des générations actuelles de changer la réalité, transporte-elle ce même message aux générations futures ? Tant de questions que Souheil Ben Barka nous pousse à nous poser.

**Ahmed ARAIB**

**Souheil Ben Barka**

- Né à Tombouctou (Mali) en 1942, originaire de Goulimine dans le Sud marocain.
- Licence de sociologie, puis études à l'Institut supérieur de cinéma de Rome et au Centro sperimentale de cinematografia.
- Réalisateur de courts métrages pour la télévision italienne et assistant de Pier Paolo Pasolini pour « Oedipe Roi ».
- Vit au Maroc depuis 1971.
- Réalisateur de
« Les mille et une mains » (1973) :
Grand prix du Festival de Beyrouth 1973
Grand prix et prix de la critique internationale, Fespaco 1973
« La guerre du pétrole n'aura pas lieu » (1974)
« Noces de sang » (1977)
« Amok » (1983):
Grand prix du Festival de Moscou 1983.

*« Amok », coproduction entre le Maroc, la Guinée et le Sénégal, a été tourné avec des moyens importants et une nombreuse figuration, à la différence de la plupart des films marocains. À signaler en particulier la musique, écrite et chantée par Miriam Makeba.*

Ayant reçu du Révérend Sikau Norje une lettre lui annonçant que sa soeur Joséphine est malade, Mathieu Sempala, instituteur d'un village zoulou, se rend à Johannesbourg, conscient des risques d'un tel voyage. La maladie, en fait, est un prétexte. Norje souhaite que Sempala écarte sa soeur des voies qu'elle a dû emprunter, drogue et prostitution. L'instituteur découvre ainsi peu à peu la véritable situation des Noirs dans la métropole sud-africaine. Son frère Delius, actif leader syndical, lui révèle la réalité des mineurs et ouvriers noirs. Mathieu part ensuite à la recherche de son fils Gasha : il apprend qu'il vient d'être libéré d'un centre de redressement, et qu'une jeune Noire est enceinte de lui. Mais c'est derrière des barreaux qu'il le retrouve : Gasha est l'assassin d'un jeune journaliste blanc libéral, Elton Horn. Il a été manipulé par Jaarsveld chef de la police, qui compte ainsi maquiller en crime de fait-divers ce qui, en réalité, est un crime politique. Horn était allé trop loin dans ses écrits progressistes. Mathieu et Norje obtiennent l'appui d'un jeune avocat blanc, lui aussi libéral. Mais ce dernier, Johnson, est condamné au bannissement, juste après que Gasha ait été condamné à mort, sans pouvoir dire pour le compte de qui il avait agi. De violentes émeutes éclatent...

## PROTESTER, REVENDIQUER, MANIFESTER

Le souci de Souheil Ben Barka de mettre en évidence le rapport du peuple avec la classe dominante on le ressent dans les 3 films précités. Pour se faire, il procède par opposition de ce qui représente les deux classes en lutte.

Ainsi donc, la famille de Moha le teinturier dans "Les milles et une mains", reste l'exemple le plus représentatif des opprimés auquel le cinéaste oppose celle de Si Kamal, représentant le patronat, fidèle défenseur du capitalisme occidental.

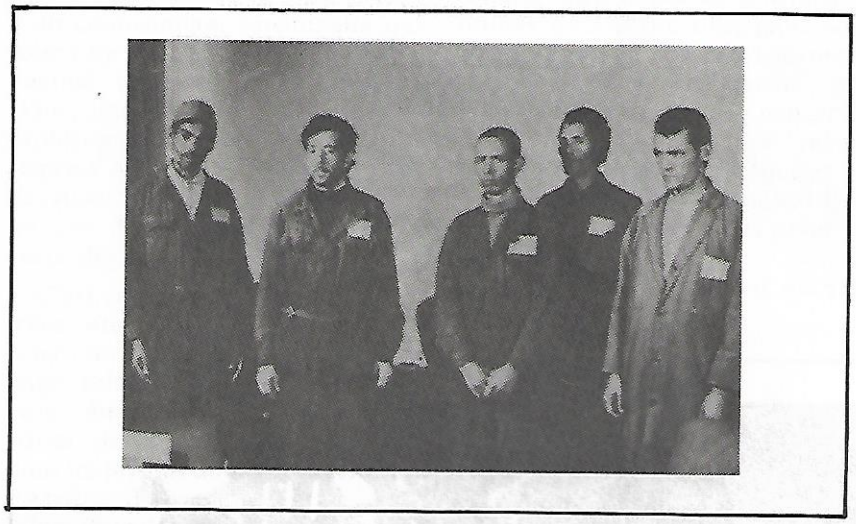
Si Kamal refuse tout dialogue avec Miloud comme le médecin petit-bourgeois refusant de soigner Moha qui finit par succomber à sa blessure. La mort de Moha est un élément de fiction susceptible de découvrir le visage combien inhumain de la bourgeoisie compradore marocaine. Mort qui soulève l'indignation chez tous ceux qui sont épris de justice. Cette mort resemble étrangement à celle du petit garçon ramasseur de bouteilles dans "La guerre du pétrole n'aura pas lieu" qui a réveillé chez le peuple un sentiment de vengeance et de protestation jusqu'a provoquer la grève dans les raffineries. La grève est aussi le moyen adopté par les ouvriers des mines pour appuyer leurs revendications dans le film "Amok". Grâce au disscours convaincant de leur leader Delius, les ouvriers suspendent le travail et s'arment de bonne foi pour affronter les forces de l'ordre.

Si dans "Amok" et "La guerre du pétrole n'aura pas lieu" la protestation des opprimés est massive, celle par contre de Miloud dans "Les milles et une mains", est seule et individuelle. Miloud symbolise la jeunesse revoltee contre l'ordre etabli, cette jeunesse vouée au chômage et l'analphabétisme et victime des disparités sociales. Pendant toute confiance en la justice, Miloud fait justice soit-même. Il trouve dans son geste l'accomplissement d'un etat de blocage dont il a ete victime pendant très longtemps. Contrairement aux ouvriers des raffineries qui entament une grève et s'enferment dans un réfectoire, contrairement aux miniers qui scandent tout haut leur mécontentement, Miloud, lui, déverse directement sa haine pour protester contre la négligence et le mépris.

*Souhel Ben Barka tournant* Mille et une mains

## L'AFFRONTEMENT

Comme pour être fidèle à un style narratif personnel, Souheil Ben Barka adopte lors de la réalisation et du montage de ses films, deux histoires indépendantes au début, qui vont converger à la fin du film. Mais cette convergeance devient un véritable point de mire où les parties antagonistes s'affrontent. Si Miloud dans "Les milles et une mains", las de l'attentisme dont il a été l'objet de la part d'une bourgeoisie sourde et insensible aux problèmes des autres, décide d'affronter enfin les vraies forces du mal personnifiées en la femme du patron. Miloud qui voyait en celle-ci l'équivalent du serpent tué et collectivement écrasé. Mais la révolte de Miloud se trouve maté comme celle des ouvriers dans "La guerre du pétrole n'aura pas lieu" qui sera réprimée après tant de résistance, lorsque, des maisons de la médina, des taudis, des bidonvilles, toute la population s'ébranle, hommes, femmes, enfants, adolescents pour encercler la raffinerie et y faire face aux soldats, dans un geste de solidarité exemplaire, pendant que les ouvriers enfermés dans un réfectoire refusent de se rendre. Cette séquence de l'affrontement nous rappelle sans cesse les scènes sanglantes des films de Serguei Eisenstein notamment "Le cuirassé Potemkine" et "Octobre" où le cinéaste oppose les visages horrifiés par le massacre. L'assaut sera donç sanglant, brutal, horrible pour faire taire cette revolte spontanée qui vise des changements radicaux. Si dans ce film un réfectoire sert d'abri pour les ouvriers grévistes des raffineries, dans



même couleur. Le ring devient donc dans "Amok" un lieu où s'exteriorise inutilement la violence par le biais des corps qui sont les materiaux porteurs de cette violence, et a travers lesquels elle se dépense sous le regard des spectateurs criant et hilarant en parfaite symbiose avec les boxeurs. La transe, la boxe et la danse sont pour Souheil Ben Barka des moyens pour developper la violence refoulée et accumulée au fil des temps et qui ne peut trouver d'autres moyens pour s'épanouir. Les déshérités sont pour l'auteur porteurs d'un germe de violence prête à s'extérioriser à tout moment comme l'illustre cette scène symbolique du film "Les milles et une mains" où chemin faisant, les pelerins s'acharnent sur un serpent et le tuent à coup de bâtons. Scène capitale qui montre la réaction des opprimés devant les forces du mal symbolisées par le serpent noir.

## AU NOM DES PEUPLES OPPRIMES

Dans les trois films précités auparavant, l'on peut déceler une remarque commune : c'est celle qui consiste à introduire des personnages conscients et sensibles à la réalité sociale, capable de dire la vérité toute haute. Le choix de telles personnages se justifie par l'équilibre que veut réaliser le scénario au niveau du choix des personnages. Le spectateur serait certainement choqué devant le dépassement de Matthew dans "Amok" par rapport a tout ce qui l'entoure sans la présense du reverend Sikau Norje, plus averti et plus eveille.

D'autre part l'on retrouve les avocats de la cause des Noirs dans les rangs des Blancs aussi C'est le cas du journaliste progressiste Elton Horn qui tente de demasquer et dévoiler la répression. Horn incarne le modèle de l'homme blanc qui épouse une cause juste et qui se trouve par consequent confronté aux pressions exercees par ses supérieurs c'est a dire les propriétaires du journal syndical at qui, en écrivant des articles francs et réalistes, a fini par provoquer le mécontentement de son entourage qui voit en ses articles un défi au pouvoir blanc en particulier son père qui veut se contenter de la situation actuelle.

Ce rôle du justicier c'est l'ingénieur Toumer qui le remplit dans "La guerre du pétrole n'aura pas lieu" où il prend carrément la défense des pauvres. Toumer, ce jeune technocrate devenu ministre du pétrole, va condamner ouvertement et irrémédiablement les injustices de l'ordre établi. Il essaie de mettre de l'ordre et de l'honnêteté dans ce système archaique et féodal. Il essaie de faire profiter le peuple des richesses de son sol. Il démontre et découvre les combines que pratiquent les pétroliers américains.

Le discours de Toumer et les accusations qu'il contient constituent le moment le plus dramatique de l'aventure de cet ingenieur qui lutte pour que le conflit du petrole soit régle de façon pacifique a l'intérieur et a l'exterieur.

Mais la fin est tragique pour Toumer qui, faute de ne pas adherer aux mouvements de protestation declanches par les masses se trouve marginalise, incapable de gagner la cause des travailleurs du pétrole. Il sera traduit en justice, faute d'avoir choisi son camp et compris les regles de la politique. Il sera démis de ses fonctions et condamné à vingt ans de prison.

Il sera oublie comme Elton Horn qui sera assassine par le fils de Matthew, Gasha, paye par les Blancs racistes de Johannesbourg pour liquider un progressiste devenu de plus en plus dangereux.

Horn subit dans ce film le même sort qu'un autre porte-parole et flambeau de la révolution noire. celui de Delius, frère de Matthew, devenu inévitablement un leader de la classe ouvrière. Delius qui veillait à convaincre ses camarades travaillant dans les mines que la grève est la seule issue pour appuyer leurs revendications syndicales en vue d'ameliorer leurs conditions de vie.

Ce genre de personnage-phare, capable de briser le silence de la peur, on le trouve aussi dans le film "Les milles et une mains" mais à l'arrière plan de la scène. C'est celui de ce "fou" furieux errant qui ne cesse de parler, inciter, provoquer. C'est ce personnage fort curieux, que les enfants harcèlent dans les rues de Marrakech, qui semble dégager des vérités et louer le rôle de porte-parole des masses. Il part en poussant des inprécations qui sont peut-être des appels à la révolte. On le trouve partout, toujours marchant, toujours criant, traversant les camps, les montagnes avant de finir devant la mer. Souheil Ben Barka voulait-il assigner à son personnage un sort fataliste comme il le fera plus tard pour Toumer, Horn et Delius qui finiront emprisonné, assassiné et pendu.

mêmes facteurs mais dans des décors différents selon les exigences du scénario et du thème traité l'on se demande parfois si Souheil Ben Barka n'a pas réalisé le même film mais de trois façons différentes.

## PEINTURE SOCIALE

Dès son premier film de long métrage "Les milles et une mains" Ben Barka signe bénévolement une œuvre engagée où la caméra insistait à montrer le vécu des gens du peuple : la misère matérielle et morale dont sont l'objet les familles des teinturiers de Marrakech.
C'est le monde de Moha le teinturier et son entourage qui est décrit avec détails : Moha au travail, à la maison, sa peine, son accident, ses souffrances, sa mort. D'autre part, on découvre l'univers de Si Kamal, le patron des teinturiers, sa femme, le luxe qui l'entoure et son travail.

Autour de la fabrication et la vente des tapis de Marrakech, Ben Barka dresse deux portraits sociaux contradictoires mais qui composent la même société. En opposant aux logis des teinturiers, à leur nourriture minable, à leurs ânes trépitants : les somptueux palaces des patrons, les succulants plats et friandises, les spacieuses voitures, le cinéaste met en évidence le rapport du peuple avec la classe dominante, celle qui exploite, écrase, méprise, néglige et ignore même l'existence et les malheurs de la majeure partie qui compose la société marocaine. L'on assiste donc aux injustices et inégalités qui séparent deux classes en lutte mais dont l'une vit aux dépens de l'autre, comme l'illustre la présence de ces magnifiques tapis fabriqués par des prolétaires et vendus par le patronat à l'occident lors des receptions mondaines.

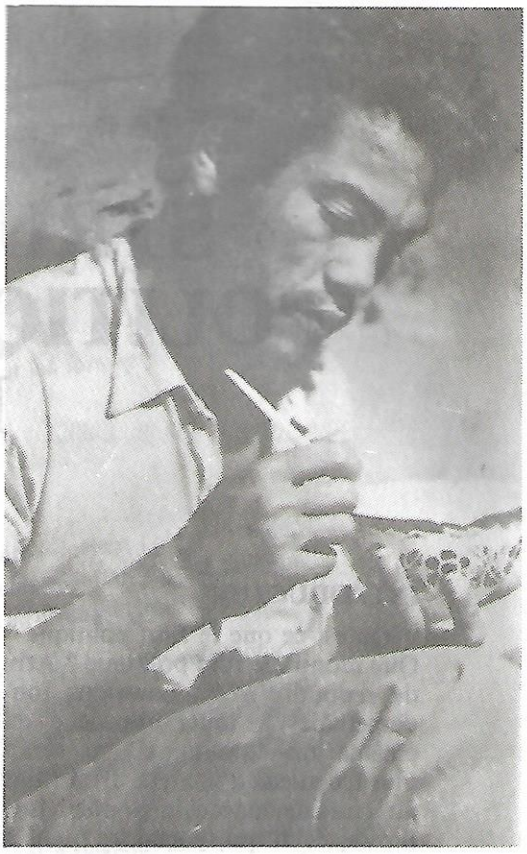
Cette façon de découvrir les rapports entre dominants et dominés, Ben Barka va la développer avec plus de rigueur dans son film suivant "La guerre du pétrole n'aura pas lieu" où il généralise la lutte pour l'étendre a tous les pays producteurs de pétrole en particulier les pays arabes, dans une fiction qui remplace le tapis par l'or noir, ce produit qui a suscité une crise aigue entre l'orient et l'occident au début des années soixante-dix. Dans ce deuxième film, c'est la vie quotidienne des ouvriers des raffineries du pétrole qui est dévoilée avec amertume : salaires dérisoires, bidonvilles, sous — alimentation, une telle misère que les enfants vont le soir sur le sable ramasser les bouteilles vides de limonade pour les revendre aux épiciers, ou moment où les hauts responsables corrompus, gâtés dans leurs vies privées, voyagent en Boeing, discutent d'égal à égal avec les producteurs américains, parlent haut mais profitent des marchés passés avec les compagnies pétrolières étrangères, en d'autres termes, ceux qui importent la corruption, la fraude le scandale et tous les maus d'un capitalisme sauvage.

La peinture sociale à laquelle se livre Souheil Ben Barka est encore plus amère dans le film à portée internationale "Amok" où la caméra s'attarde encore une fois à décrire les sombres ghettos où sévit la population noire de Johannesbourg. Dans son voyage initiatique, l'instituteur Matthew Sampala découvre les quartiers des pauvres, principaux refuges des trafiquants, les dévoyés, les marginaux et où règne la prostitution. Bref, un enfer sur terre que dénonce la voix morbide de la chanteuse Myriam Makéba, victime elle aussi de son sort.

Alors que de l'autre côté de la barrière, les citoyens blancs mènent une vie toute différente. A la misère insalubre des quartiers noirs, viennent se heurter les villas et les résidences blanches équipées d'un luxe fastidieux.

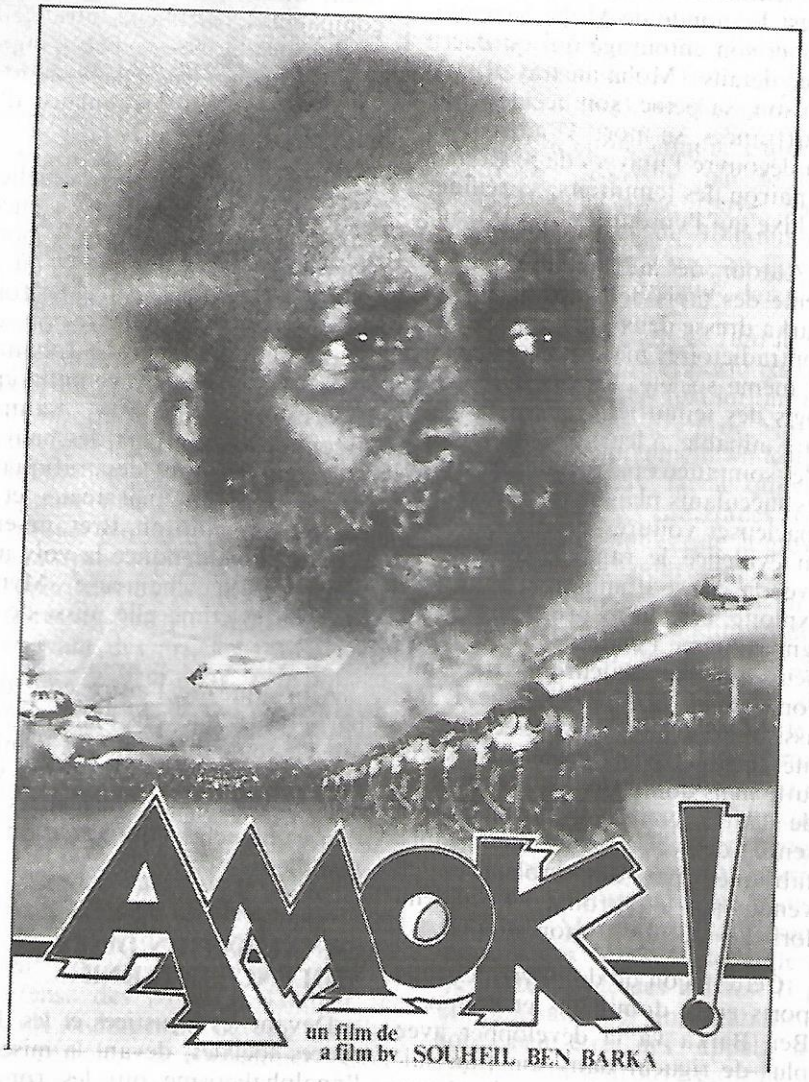
## CANALISATION DE LA VIOLENCE INTERNE

Devant les injustices et les différences sociales, devant la misère et l'analphabétisme qui les rongent, dans un climat de peur et de terreur, les couches déshéritées se livrent nonchalemment à des pratiques religieuses susceptibles de canaliser la violence et l'agressivité internes qui les régissent.



L'on assiste donc dans "Les milles et une mains" à une sorte de pélerinage au sud de Marrakech dans une cimetière que, Moha et ses nombreux compagnons, après un long et pénible trajet, rejoignent pour y subir une sorte de transe collective : une Jedba, un mélange de voix et de gestes relevant de la prière. Les gens qui se livrent à de telles pratiques ne sont nullement les familles aisées, mais les familles des teinturiers, des prolétaires qui, devant les insuffisances de la vie quotidienne, devant la misère journalière, devant l'injustice sociale, devant l'incertitude de l'avenir, accumulent de fortes doses de violence.
Mais cette violence refoulée finit par trouver des canaux pour se transformer en trance collective à effet cathartique comme dans "Les milles et une mains" ou sous forme de danses folkloriques et activité sportive comme dans "Amok".
Dans ce dernier film, la violence de la population noire ne s'exerce pas sur les Blancs qui en sont responsables, mais engendre des gens de

# STRUCTURE DU FILM POLITIQUE CHEZ SOUHEIL BEN BARKA




## INTRODUCTION

Qu'est-ce que le film politique ? Que montre le film politique ? Afin de répondre à ces questions fondamentales à toute approche du cinéma dit "politique", il serait plus fructueux d'analyser trois films du cinéaste marocain Souheil Ben Barka, celui qui, parmi les quatres films qu'il a réalisés, trois d'entre eux peuvent porter honorablement l'étiquette de films à caractère politique notamment les films "Les milles et une mains" (1972), "La guerre du pétrole n'aura pas lieu" (1975) et "AMOK" (1981).

Il est certainement connu de tous que le cinéma dit "politique" a été abordé par les cinéastes de tous les pays aussi bien en France avec Costa Gavras ("Z", "L'aveu", "Etat de siège"), qu'en Italie avec Francesco Rosi ("Main basse sur la ville", "L'affaire Mattei", "Les hommes contre"), qu'en Espagne avec Juan Antonio Bardem ("Sept jours de Janvier"), qu'en Egypte avec Salah abou Saif ("Le Caire 30", "Le procès 68") qu'au Sénégal avec Paulin Soumanou Vieyra ("En résidence surveillée").

Pour définir le film politique, on peut dire que ces cinéastes, entre autres, ont abordé des thèmes graves qui concernent leurs sociétés c'est-à-dire ont traité ouvertement et solennellement des problèmes qui se rattachent à la politique de leurs pays. En d'autres termes, ils démasquent par les images, la politique tracée par la classe dominante qui détient le pouvoir.

Ce faisant, le réalisateur veut être témoin d'une époque qu'a traversée son pays caractérisée par la faillite politique qui aboutit tôt ou tard à des changements tant souhaités par la majorité.

Dans les trois films qu'il a réalisés et cités plus haut, Souheil Ben Barka même en abordant des sujets aussi divers : la surexploitation de la main d'œuvre au Maroc, la crise du pétrole au début des années soixante-dix, le racisme tel que pratiqué par l'Apartheid, le cinéaste utilise les mêmes procédés, établit les mêmes situations, oppose les

# EDITORIAL

Le champ culturel cinématographique au Maroc connait ces derniers temps, une intense activité et les débats voient leurs formes se diversifient par rapport à ceux organisés au paravent sur le problème du cinéma marocain.

Ainsi, pour que le lecteur ait une idée claire sur cette question, essayons de passer en revue ces différentes activités et rencontres:

– «Les Dossiers de l'Ecran» (à la télévision): un dossier spécial sur le cinéma marocain.
– La Faculté des Lettres, II (Casablanca): Semaine du cinéma marocain.
– Première rencontre cinématographique nationale, "Club de l'Ecran" (Meknès) «sur les formes de la critique cinématographique».
– Le huitième stage sur l'écriture du Scénario - Association du Septième Art (Fès).
– La troisième rencontre cinématographique à Tétoan?
– Semaine du cinéma marocain – "Club de l'action" à Casablanca.

A ces rencontres, il faut ajouter deux faits importants: en premier lieu, le cinéma devient l'objet d'étude, comme matière à part entière, à l'institut supérieure du Théâtre et de l'animation culturelle; en second lieu, un projet a été établi à la Faculté des Lettres (Sidi Otman II) pour l'enseignement du cinéma au niveau du troisième cycle.

Ce mouvement et cet intérêt doivent être soulignés, ce qui se dégage de ces rencontres, de ces reflexions et de ces discussions sur le cinéma marocain ou sur celui des autres, c'est un discours caractérisé par une certaine maturité intellectuelle et esthétique rarement rencontrée dans une approche s'interessent aux différentes composantes du travail cinématographique (production, création ou critiques) ou en général au cinéma comme pratique spécifique à l'intérieur du champ culturel marocain.

Signalons, en outre, que les questions posées sur le film marocain commencent à devenir de plus en plus claires et précises. Ainsi, la question: «le cinéma marocain: crise de la production ou crise de la création?». Résume bien cette transformation qui commence à apparaître dans les formes du discours critique, et met en évidence un degré de prise de conscience chez les différents partenaires s'intéréssant, de prés ou de loin, au cinéma, au Maroc. Il est certain que l'élaboration d'une question de ce genre est necéssairement accompagnée d'une responsabilité intellectuelle afin de cerner la nature des composantes cinématographique marocaines qui vont des conditions de production, de distribution et d'exploitation, aux fondements de l'acte de création qui comporte l'imaginaire, le Scénario, les prises de vue, le montage etc...

Nous, ici, dans «Etudes cinématographiques», nous ne mentionnons pas ces remarques dans le but de célébrer de manière rapide des questions nécessitant, pour que les conditions du discours sur le cinéma soient complétes, une pratique de création cinématographique, mais surtout pour souligner les indices du changement et pour dire aussi que le destin du cinéma ne dépend pas seulement d'un décret de la part de l'institution officielle, mais dépend surtout de l'ensemble des partenaires ayant le pouvoir d'exprimer leurs opinions, d'emettre des jugements et de revendiquer une esthétique nouvelle.

Il s'agit donc d'une nouvelle revendication qui s'ajoute aux souffrances du metteur en scène marocain ainsi qu'aux obstacles et accumulation que celui-ci affronte. En effet, l'opération de fabrication d'un film est difficile et les aspirations du réalisateur marocain sont inconnues au sein des autres pratiques du champ culturel. c'est à cause de cela, peut-être, et à cause aussi de la phase actuelle qui nécessite un souffle créateur nouveau et des conditions de production rationnelles et imaginaires, que les difficultés du réalisateur augmentent.

L'accumulation de la critique cinématographique a donné et donnera quelque changements qualitatifs. Ce phénomène constitue un véritable défit à l'institution cinématographique officielle et demande aux cinéastes de présenter davantage des travaux de qualité supérieure.

**Dirassat Sinimaiya**
**Etudes Cinématographiques**
Revue de la Fédération National des Ciné-Clubs du Maroc
Revue mensuelle
paraissant provisoirement
5 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
*Azzeddine AL KHATTABI
*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
36, Rue de Provins - Tél.: 30.10.13

Maquette
ZARHBOUCH Abdelhak

Distribution: Sochpress

# SOMMAIRE

## *PARTIE FRANÇAISE*

☐ Editorial .....

☐ Structure du Film Politique chez Souheil Ben Berka.
A. Aribe ..... 62

☐ Le cinéma National, cinéma Régional: à propos du centre et du périphérie.
Said Intidame ..... 57

☐ Vingt ans du cinéma Africain.. F. Boughdir ..... 53

## *PARTIE ARABE*

☐ Apprendre la photographie A, Rmili
- Le Portrait: 2ème Partie. ..... 41

☐ Compte Rendus
- vers une lecture psychologique de l'animation - M. Saghrouchni ... 37
- La Critique cinématographique au Maroc: Réalité et perspective
M. DAHHAN ..... 36
- Première rencontre cinématographique nationale ..... 35
Club de l'écran Meknès 87
- Semaine du cinéma Marocain - Club de l'écran Casa ..... 34

☐ Au delà de la famille et de la Mort. M.N. AFFAYA ..... 26

☐ Entretien avec: Jilali FARHATTI ..... 21
A. Boughaba

☐ En Marge des débats sur le film Marocain .....
- Titre provisoire: au dualité du sujet et de l'objet ..... 17
K. Damoun
- Vérité de l'image et/ou l'image de la vérité.. A. Chiguer ..... 15

☐ Dossier: Critique cinétographique
- Interrogations sur la critique cinématographique au Maroc ..... 11
K. Driss
- Le statut de la critique cinématographique au Maroc ..... 7
M.N. AFFAYA
- La critique .. le film entre le pur et l'impur ..... 3
N. SAÏL

☐ EDITORIAL ..... 2

*Photo de couverture: AMOK S. BEN BARKA*

# DIRASSAT CINIMAIYA

(Etudes cinématographiques)

Revue de la F.N.C.C.M. N° 6 - Avril 1987 Prix 10 DH