السنة الثانية

دراسات سينمائية

مجلة الجامعة الوطنية للأندية السينمائية

السنة الثانية ـ العدد الثامن ـ يناير 1988

الثمن 10 دراهم

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

الحساب البريدي : G 63.8.2198 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:

مطبعة : دار قرطبة

محتويات العدد

القسم العربي :

- كلمة العدد 2
- ملاحظات واقتراحات حول تجربة الجامعة والأندية السينمائية :
  نادي السينما الجديدة ـ البيضاء 3
- السينما المغربية : نحو مشروع مقاربة سوسيولوجية .
  القري ادريس 7
- دراسات سينمائية : عرض خاص 10
- علاقة الجمهور بالسينما المغربية عز الدين الخطابي 11
- فيلموغرافيا السينما المغربية : الأفلام الروائية . (1912 ـ 1986)
  أحمد سيجلماسي ادريس 13
- السينما الجزائرية أمير العمري (مصر) 20
- ركن التصوير : •تصوير الرياضة إعداد الرميلي بد الحميد 40

القسم الفرنسي :

- الهامشية في الفيلم المغربي : بعض عناصر التحليل
  سعيد انتظام 52
- حوار مع سهيل بن بركة . أجرى الحوار: ادريس اشويكة 62

• صورة الغلاف : كابوس لأحمد ياشفين

حركة الأندية السينمائية :
أزمة عميقة أم خلل ظرفي؟

خمسة عشر سنة؛ التراجع بعد خمسة عشر سنة من النشاط الثقافي المكثف ضمن شروط صعبة لا يشكل في حد ذاته حدثاً مثيراً للغرابة، و«الشيخوخة» المبكرة تندرج كذلك ضمن إطار الممكن والمحتمل. فما المثير إذن في الوضعية المتأزمة التي بدأت حدتها المتزايدة تخنق حركة الأندية السينمائية في الفترة الراهنة؟ سؤال أصبح يطرح نفسه بحدة ويستدعي بالتأكيد أكثر من مجرد تقييم لأسبابه الموضوعية والذاتية. لقد حان الوقت لتكون ردود الفعل اللازمة في حجم تجربة ومكتسبات وعطاءات الجامعة الوطنية للأندية السينمائية بالمغرب.

خمسة عشر سنة؛ تجربة غنية وفريدة. مكاسب في غاية الأهمية. هل نسلم بضياعها؟ إننا لا نصدق ما يحدث، وفي نفس الوقت لا نملك غير الغيرة والتعلق الصامد والحب العميق لهذه المؤسسة الثقافية التي استماتت في الدفاع عن السينما باعتبارها فنا صاغ ولازال يصوغ أروع وأجمل وأدق قناة لتمرير أروع وأنبل وأسمى المشاعر والأفكار الانسانية؛ ويكون العطاء أكثر سموا وروعة حين تتسرب خيوطه عبر هياكل لا تعطي الأولوية للحسابات التجارية المحضة. قناة للحوار والتبادل والاحتكاك وصقل الأفكار والمعارف والأذواق الفنية خارج كل أشكال الضغط، سياسيا كان أو تجاريا أو عقائدياً: تلك هي ج. و. أ. س. م. التي رعيناها، وهي أيضاً، في نفس الآن، السينما التي تبنيناها وأحببناها ولانزال.

خمسة عشر سنة؛ عمر العنفوان وأولى خطوات النضج. أولى تجليات التعلق بكل ما هو أهل للعشق والاحتضان. لكن كم عدد «العاشقين» الذين لازالوا قادرين على اختزان مثل هذه المشاعر تجاه ج. و. أ. س. م ككيان أهل لأكثر من العشق، أهل «للحب الجنوني»؟. وما العمل في هذه الحالة؟ ما العمل اذا اضمحل أقوى رابط جمعنا وصنع قوة وصمود ج. و. أ. س. م؟ نعم، إذا كانت الشروط الموضوعية تحمل غالبا بين طياتها إمكانيات تجاوزها، فكيف نتجاوز الشروط الذاتية؟

خمسة عشر سنة. حركة رائدة غطت التراب الوطني طولا وعرضاً، وبلغ صداها الى أماكن عديدة عبر العالم. هل نسمح باندثارها؟ هل نبقى مكتوفي الأيدي متقوقعين داخل أبراجنا العاجية، «نحلل» و«نقيم» و«ندرس»، عاجزين عن تلمس نقطة عجزنا ذاته: لا معنى لأي تحليل أو تقييم أو دراسة بدون خطة عملية مجدولة زمنياً، موضوعياً، مادياً وذاتياً. فمن يولي أذناً صاغية لهذه الحقيقة الساطعة؟ أم أننا ألفنا الحل السهل المتمثل في «الدردشات المقاهاتية» حول الظروف الثقافية والاجتماعية العامة التي تفرض كذا، والشروط المادية والمعنوية والذاتية التي لم تعد تسمح بكذا، والتحولات الحاصلة في مجال التقنيات السمعية ـ البصرية التي أصبحت تتطلب كذا إلخ. . . ؟

خمسة عشر سنة. حصيلة لا تستدعي أي تعليق. وضعية متأزمة لم يعد ينفع معها أي تستر وراء دعوى «التحليل والتمحيص» أو «الوقفة التأملية». تراجع لم يعد في حاجة إلى تقديم إحصائيات مدققة قصد إبرازه. المطلوب وقفة عملية حازمة ومساهمة فعلية ومجهود جماعي حقيقي قصد تجاوز الأزمة الراهنة. إنها، بالنسبة لمجموع الأندية السينمائية، مسألة حياة أو موت. ومهما كان تفسيرنا لحقيقة الأمور، وسواء رجحنا كفة التعليلات الموضوعية أو غلبنا جانب الأسباب الذاتية، يبقى على عاتقنا تحمل مسؤولية الحفاظ على ج. و. أ. س. م كمكسب جماهيري لهواة السينما في بلادنا. وذلك أضعف الإيمان.

ملاحظات واقتراحات حول تجربة الجامعة والأندية السينمائية

«تهدف الجامعة إلى: المساهمة في تطور الحركة السينمائية المغربية وفي بزوغ ثقافة سينمائية وطنية والعمل من أجل ثقافة ديموقراطية في الواجهة السينمائية (البند 2) والقيام بكل عمل من شأنه أن يوسع حركة الأندية السينمائية ويرسخ الثقافة السينمائية في جميع أنحاء المغرب» (البند 3)، الباب II، الفصل 3 (الهدف والمقر) من النظام الاساسي للجامعة الوطنية للأندية السينمائية بالمغرب، المصادق عليه من جديد ـ مع بعض التعديلات ـ في الجمع العام الاستثنائي في 30ـ09ـ1987.

«إن تحقيق أهداف الجامعة يقتضي إنجاز المهام التالية في المرحلة الحالية.

1 ـ تسيطر برنامج سنوي للعروض السينمائية، يتضمن أفلاما وطنية وعربية وكذا أفلاما عالمية جادة وبالخصوص العالم الثالث، وذلك ضمن برنامج ثقافي عام يشمل ندوات وتظاهرات ثقافية، تستفيد منها كل الجهات بقصد بلورة الخط الثقافي..

2 ـ رفع المستوى النظري لفهم السينما بالنسبة للمكاتب المسيرة والمنخرطين وذلك بتنظيم دورات تثقيفية وتكوينية على رأس كل سنة قصد استيعاب المفاهيم الجمالية في العملية السينمائية.

3 ـ إصدار نشرة داخلية للجامعة، يتعرف المنخرطون من خلالها على تقارير الجامعة ونشاط أنديتها وفروعها، وبتكلف المكتب الجامعي بإصدارها دوريا.

4 ـ العمل على إصدار مجلة سينمائية وتكوين لجنة تحرير للاشراف عليها.

5 ـ الدخول في الممارسة السينمائية، ولو على المستوى الوثائقي وتشجيع مبادرات الأندية في هذا المجال.

6 ـ التنسيق الثقافي والقيام بندوات وتظاهرات ثقافية مع الهيئات الثقافية ذات الأهداف المشتركة، وتمتين العلاقة مع السينمائيين المغاربة الجادين.

7 ـ خلق مراكز جهوية للتوثيق تتكلف بها الفروع الجهوية..»

من التوجه الثقافي للجامعة المصادق عليه في الجمع الاستثنائي: 27ـ28ـ29/12/1981 ـ بالرباط

«الفصل I: المقر ـ الهدف:

البند 3: مبادىء الجمعية وأهدافها.

ـ غاية الجمعية تكوين ذوق فني وتحقيق نهضة فنية مبنية على أسس متينة.

ـ ينظم النادي عروضا وندوات سينمائية وثقافية وتداريب في التصوير السينمائي والفوتوغرافي ويشرف على إصدار مجلة داخلية...»

من القانون الأساسي لنادي السينما الجديدة

إن استقراءً بسيطاً لهذه البنود يعكس مطامح على كل من الجامعة والنادي (رغم بعض البنود القائمة وغير المدققة)؛ وبالفعل، لقد تحققت بعض تلك الأهداف (منها مجلة «دراسات سينمائية» تكوين فروع جهوية، القيام ببعض العروض النظرية والملتقيات التكوينية مثل ملتقى خريبكة، وتجربة نادي العزائم، ومبادرات نادي الشاشة بتطوان..)

إلا أننا إذا ما لاحظنا أن الجامعة وصلت الخامسة عشرة من عمرها، يحق لنا أن نتساءل: ما هي حصيلة تكوين الأطر السينمائية المغربية التي هدفت الجامعة عبر الأندية إلى تشكيلها وتكوينها؟.

اعتبارا أن أطر مهتمة بمجال السينما وبمشاكل السينما المغربية أساساً هو العطاء الأساسي الذي يجب أن تخرج به الجامعة، للمساهمة الفعلية في إبراز وإنماء حركة سينمائية مغربية، ولمزاولة الممارسة السينمائية ذات الأبعاد الجمالية ـ الفكرية ـ الحضارية.. وذات وظيفة حيوية في تهيىء وعي سينمائي وطني،

من أجل قراءة وإعادة قراءة السينما الأجنبية المهيمنة، وبالتالي طرح إلحاحية الحاجة إلى سينما ذات هوية مغربية. فما هي الأسباب أو بعضها التي حالت وتحول دون الوصول إلى بعض أهم الأهداف المشار إليها في المقتطفات السابقة؟

لاشك أن إشكالية السينما المغربية الوطنية ذات المنظور الديموقراطي، تتداخل فيها العوامل السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية: فالتبعية من جهة للبلدان الرأسمالية وتراكم الممارسة السينمائية لدى بعض البلدان العربية (خاصة مصر) جعلت المغرب سوقاً مربحة للسلع السينمائية المتنوعة، التي تُغيِّب الصورة المغربية وصورة الانسان المغربي، وهناك من جهة أخرى احتكار شبكة التوزيع من طرف شركات وأرباب القاعات، الممثلين في المركز السينمائي المغربي (م.س.م) المتماشي في توجهه مع استهلاك السلع السينمائية الأجنبية، وغير المشجع بما يكفي للانتاج الوطني، وعدم توفر قوانين ضابطة للعمل السينمائي ومشجعة له...

إن كل هذا وزيادة (مثل غياب مؤسسات سينمائية) تجعل مشكلات السينما المغربية الوطنية تتضاعف وتتعقد، رغم المجهودات التي تقارب «السيزيفية» أحياناً والمبذولة من طرف بعض المخرجين المغاربة.

غير أن هذه الشروط المثقلة بعوائقها، يجب أن لا تحجب الجوانب الذاتية، الممثلة في نوعية الأعمال الممارسة من قبل الأندية السينمائية والجامعة، والتصورات الموجهة لتلك الأعمال. مؤكدين أولا وأخيرا، أن الجامعة لا يمكن أن تكون بديلا لما هو موضوعي، ولكن فاعلية ومساهمة في التخفيف من عوائق نمو السينما الوطنية، بشكل حيوي هام. فإذا كان النادي السينمائي خلية أساسية في هيكل الجامعة، فإنه إذا ما اشتكى من عطب فلا محالة أن الجامعة مشتكية وستتعثر حركتها.

فما هي معرقلات العمل السينمائي الثقافي للنادي، وما هي نوعية الممارسة التي تتم في هذا الأخير، وما نتائج كل ذلك، وما هي بعض الاقتراحات العملية والنظرية التي تطرح نفسها للتجاوز النسبي للاحوال القائمة؟

إن الجواب على هذه الأسئلة الأساسية مرهون بتجربة ومعاينة واحتكاك ومعلومات قد تكون غير كاملة ـ حول الجامعة والأندية؛ ولهذا فإن ما يقدم يبقى أرضية في حاجة إلى الاخصاب.

وكأي تجربة ثقافية، فإن تجربة النادي أثرت وتؤثر فيها اعتبارات من صنفين:

ا ـ اعتبارت موضوعية:

1 ـ تعامل السلطات المحلية: منذ ثلاث سنوات، برزت في التعامل مع الأندية مسألة جديدة لم تكن مطروحة من قبل، أو على الأقل بالشكل الذي هي عليه الآن، ويتعلق الأمر بعدم كفاية «وصل الايداع» لممارسة نشاط النادي، بل أصبح مسؤولو النادي مطالبين بالاتيان بترخيص خاص عن كل عرض أسبوعي، الشيء الذي خلق مزيدا من المتاعب وزرع عدم الاستقرار في برنامج النادي الذي أصبح نشاطه خاضعا لمزاج السلطات المحلية.

2 ـ تعامل صاحب القاعة: انضاف هذا العامل إلى العامل السابق ليخلق للنادي عوائق تحد من نشاطه، لاسيما الزيادة المتوالية في كراء القاعة، كما لا نغفل الاشارة إلى التصرف المزاجي لبعض أصحاب القاعات أو العاملين بها مع مسؤولي الأندية: (عدم فتح القاعة في الوقت المتفق عليه + ضرورة مغادرة القاعة قبل إنهاء مناقشة الفيلم).

3 ـ عدم توفر دار الشباب على قاعة ملائمة للعرض حتى بالنسبة للآلة 16 ملم (من حيث الهندسة والطاقة الاستيعابية...) هذا إضافة إلى المشاكل التي أفرزتها المذكرة 162.

4 ـ عدم توفر النادي على مسيرين قارين ومنخرطين قارين: فكل موسم يبدو الأمر كما لو أن العمل يبدأ من الصفر. كل هذه الاعتبارات الموضوعية تجعل مسار النادي غير مضبوط، بل الأكثر من هذا غير مستقر، مادامت العروض مشروطة بترخيصات السلطات والقاعة، وهذان عاملان لا يمكن التحكم فيهما.

ب ـ اعتبارات ذاتية:

إن المهتمين بالنادي السينمائي ـ ونعتقد أن هذا قد ينطبق على حالات كثير من الاندية ـ قد عاشوا ثلاث مراحل متفاوتة التصاعد والتطور.

ا ـ مرحلة النظر إلى النادي كواجهة ثقافية أيديولوجية، وفيها تم تغييب الجانب الفني والجمالي للعمل السينمائي.

ب ـ مرحلة الاحساس باجترار الشعارات، والتوجه الجزئي نحو الاهتمام بما هو سينمائي/ثقافي.

ج ـ الوقوف على متاهات المجال السينمائي (الدهشة) والاحساس لدى البعض بالعجز المادي لمعانقة هذه

المرحلة (متطلبات اقتناء لوازم الممارسة السينمائية . .) أو المعنوي (ألفة المرحلة الأولى «لسهولتها» أو لتملك عياء الاجترار).

إن هذه المراحل عايشتها كثير من الاندية التي عرفت تجربة طويلة بعض الشيء. ولعل المرور ومعايشة هذه المراحل، هو في حد ذاته جانب إيجابي، إلا أن طبيعة النادي في مكوناته ونوعية الممارسة داخله، لازالت تشد عدداً من الأندية في المرحلة الاولى أو المرحلة الثانية على أقصى تقدير، وذلك راجع إلى عدم تبلور أولويات ثقافية سينمائية لدى أغلب المنخرطين وهم في أغلب الحالات موسميين لا قارين، وحسب تجربتنا جلهم من التلاميذ، تختلف دوافعهم في ارتياد النادي، إلا أنهم يدورون في حلقة الاستهلاك والاستمتاع بما يعرض أمامهم دونما مشاركة في مقاربته ومناقشته، ويتعمق الأمر حين ننتبه إلى غياب ما هو سينمائي في البرامج التعليمية شأنه شأن الفنون الأخرى مثل المسرح والموسيقى . . .

أما المسيرون للنادي فغالباً ما ينحصر عملهم في ما هو إداري (الاتصال بالسلطات المحلية، مراسلة الجامعة، جمع المداخيل وتصريفها . . .) بالاضافة إلى الاشتغال بتهييء الأوراق التقنية والتنشيط وتوفير مواد المجلة الحائطية بشكل غير متطور غالباً . . فاللجن المفترض فيها أن تخفف العبء عن المكتب يطبعها عدم الالتزام واللامسؤولية.

أما إذا أضفنا مشكل المداخيل المحدودة ـ غالباً ـ فالصورة تصبح أكثر سوادا، فهذه المداخيل لا تسمح إلا بتغطية العروض السينمائية من كراء القاعة، وكراء الفيلم، بالاضافة إلى أعباء ملصقات الاعلان والدعاية، والوثائق الادارية، بل وحتى المجلة الحائطية تنسخ مواضيعها باليد، وقلما تجمع في كراسة.

وهكذا يظل الأمر، يدور في حلقة فارغة: الاعلان عن بداية الموسم الجديد، الدعاية، اقتناء البطاقات، عروض سينمائية، مناقشات محدودة تنصب على المضمون أكثر ما تنصب على الجانب الجمالي، الشيء الذي يكرس فقراً في التكوين السينمائي يؤدي إلى الاجترار والملل. كما أنه هناك غياب لعمل متواز (ندوات ـ عروض نظرية سينمائية) إلا بشكل محدود فما بالنا بالاعمال التطبيقية التي تحتاج إلى اقتناء أدوات أقلها: آلة كاميرا صغيرة، آلة عرض، أو على الأقل آلة للتصوير الفوتوغرافي، مع أن هذا ما نصت عليه إحدى بنود القانون الاساسي لنادي السينما الجديدة منذ سنة 1977 وما هدفت إليه بعض نصوص الجامعة.

إن المشاكل المالية المطروحة على الأندية والجامعة تدفعنا إلى طرح مشكل كبير يتلخص في السؤال الآتي: كيف يمكن بروز حركة سينمائية مغربية في ظل وضعية الفقر؟ وهي وضعية لم تزدد إلا استفحالا للعجز المالي الذي تعاني الجامعة وهو عجز يهدد وجودها، ومجلتها، التي هي مكسب ينبغي الحفاظ عليه.

إن خروج المكتب الجامعي بمجلة «دراسات سينمائية» هو خطوة نوعية في تاريخ الجامعة إلا أنها خطوة بدون توسيع مجالها الحيوي تبقى مهددة بالموت إذا لم يساهم الجميع في تشكيل أرضية صالحة لها.

أكيد، إن المساهمة في تشكيل وتبلور السينما الوطنية يحتاج إلى أعمال متفرقة ومتجمعة، أي فردية وجماعية، ومجهودات كثيفة ومشتركة، إلا أن الوعي والاحساس بالحاجة إلى سينما وطنية وعدم انتشار هذا الوعي بشكل واسع لن يعمل إلا على الدوران في حلقة فارغة.

فماذا نقترح من زاوية تجربتنا؟

1 ـ إعادة النظر في طبيعة الاندية وتكوينها:

تؤكد التجربة أن اعتماد منطق الكم (كثرة المنخرطين) قد باء بالفشل، إذ لا بد من الجمع بين الأمرين أو إعطاء الأولوية أساسا للكيف أكثر من الكم: فمنخرطون لهم اهتمام أولي بمجال السينما، متوفرون على دخل، مستعدون بمساهماتهم المادية، يوفرون شروطاً أولية لممارسة النشاط السينمائي الصحيح والمتنامي وخوض مغامرة التجريب السينمائي، وهذا أحسن بكثير من ممارسة النشاط السينمائي مع منخرطين كثيرين موسميين لا اهتمام حقيقي لهم ولا قدرة مالية.

2 ـ مراجعة طريقة العرض في القاعات: فعوض عرض عشرين فيلماً، ألا يكون من الأحسن الاقتصار على عشرة أفلام في الموسم (شريط كل أسبوعين) ويوفر هذا بعض الأعباء المالية، إضافة إلى اقتصاد الوقت وبرمجته بعروض نظرية، أو تداريب فوتوغرافية . . .)

ومن المفيد جداً في هذا الباب التفكير من طرف المكتب الجامعي والجميع، في توظيف بعض دور الشباب إذا كانت صالحة ومتوفرة على

قاعة للعرض بآلة 16 ملم، والاكثار ما يمكن من أشرطة 16 ملم حتى يتم توظيف المداخيل المالية فيما هو أهم من العرض السينمائي في حد ذاته.

3 ـ وفي مجال التكوين، فإن المطلوب من الجامعة القيام بعمل موازٍ جهوي أو وطني، فعوض القيام بأسابيع للأفلام الايطالية أو البرازيلية أو حتى المغربية في ظروف معينة من المستحسن والأفيد استدعاء مخرجين مغاربة أو غيرهم يشرفون على أسبوع تدريبي (تمرين بعض مسؤولي الاندية على التقنية واللغة السينمائية)

4 ـ تزويد النادي بمكتبة سينمائية تكون ركيزة التحصيل المعرفي لدى المجموعات المهتمة.

5 ـ مشروع: على كل نادي توفرت له إمكانيات اقتناء آلة التصوير الفوتوغرافي الاحتكاك بالمجال المتواجدفيه لنقل المعالم الحضارية والثقافية للمنطقة، الهدف هنا: هو جمع مادة خام لصورة «المغربي» يمكن توظيفها لأغراض سينمائية وثقافية.

6 ـ التفكير في مشروع جريدة سينمائية نصف شهرية، تساير الاحداث السينمائية ببلدنا وتعمل على نشر الوعي بما هو سينمائي وتكون كملتقى للأندية ومشاكلها.

وتبقى اقتراحاتنا قابلة للنقاش والاغناء والاضافة، وهمنا كان هو إثارة الانتباه إلى المشاكل التي اعترضت تطور الاندية والجامعة.

نادي السينما الجديدة
بعين السبع ـ البيضاء

الجامعة الوطنية للأندية السينمائية بالمغرب تعمل في الواجهة السينمائية على:

★ ترسيخ دعائم ثقافة ديمقراطية مفتوحة الآفاق، متنوعة الممارسات، مناهضة للعنصرية والاحتكار واللامسؤولية.

★ نشر الوعي النقدي المسؤول بواسطة الأفلام.

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

★ خلق ذوق فني/ جمالي لدى منخرطي الاندية السينمائية، يمكنهم من التخاطب والتجاذب مع الاعمال الابداعية في مجال السينما.

* * *

انخراطك بأحد الأندية السينمائية يضمن لك:

* التعرف على ابداعات سينمائية هامة لا تتاح مشاهدتها بالقاعات التجارية نظرا لتهميشها من طرف نظام التوزيع السينمائي السائد حاليا بالمغرب.
* الاطلاع على مستجدات عالم السينما، وتطورات الثقافة السينمائية.
* الاحتكاك بالرأي الآخر في إطار حوار فكري متفتح على كل الأفكار والنظريات والمفاهيم... الخ.

لائحة الأندية السينمائية المنخرطة في الجامعة و. أ. س. م
87 ـ 1988

1 ـ نادي الثقافة السينمائية ـ الرباط
2 ـ نادي ثقافة وسينما ـ سلا
3 ـ النادي السينمائي ـ القنيطرة
4 ـ النادي السينمائي ـ القصر الكبير
5 ـ نادي الحوار السينمائي ـ الشاون
6 ـ نادي الفن السابع ـ طنجة
7 ـ نادي المعهد الوطني للبريد ـ الرباط
8 ـ نادي المدرسة الوطنية للصناعة المعدنية ـ الرباط
9 ـ نادي الطليعة السينمائي ـ سيدي سليمان
10 ـ النادي السينمائي ـ أصيلة
11 ـ نادي الشاشة ـ تطوان
12 ـ نادي الشاشة ـ مكناس
13 ـ نادي النخيل السينمائي ـ الراشدية
14 ـ النادي السينمائي ـ تازة
15 ـ نادي 2000 ـ أكادير
16 ـ نادي الاشعاع الثقافي ـ ورزازات
17 ـ نادي الفن السابع ـ الجديدة
18 ـ النادي السينمائي ـ تارودانت
19 ـ النادي السينمائي ـ إنزكان
20 ـ نادي العين الذكية ـ الفقيه بنصالح
21 ـ نادي الأمل السينمائي ـ كلميم
22 ـ النادي السينمائي ـ خريبكة
23 ـ النادي السينمائي ـ أولاد تايمة
24 ـ نادي الاقلاع الثقافي ـ بنجرير
25 ـ نادي الطليعة الثقافية ـ تزنيت
26 ـ النادي السينمائي ـ زاوية الشيخ
27 ـ النادي السينمائي ـ اليوسفية

السينما المغربية... نحو مشروع مقاربة سوسيولوجية

القري إدريس

- 1 -
لقطات، بدون دلالة؟

تشتهي مشاهدة فيلم سينمائي، وبعد تردد وتفكير... تذهب الى قاعة عرض... تتقدم الى الشباك - الحرم الممنوع على سينمائيينا، المسموح بشروط مذلة (مذلة حضاريا لواضعيها..) - فتلاحظ ان ثمن التذكرة ارتفع، بما يلائم المحافظة على مصالح صاحب القاعة. تدخل القاعة وانت لم تختر ما ستراه، ولم تنظر جهة ملصقات المعروض، لأن ذلك - كما انت متيقن من تجارب الماضي - سيثنيك عن الدخول الى القاعة، لعلمك بان الفكرة الخرقاء التي تخطر ببالك -متذكرا (أو متذاكرا) وضعية السينما التي تشترك معك في بطاقة التعريف الوطنية - يترك القاعات الى أجل غير مسمى قد تعود اليك، سينماك؟ ! الوطنية التي لازالت محجورة بدعوى لغتها تارة أو مواضيعها تارة أخرى أو بدعاوي.... قد تتصل بتصورات واختيارات ورؤى واضعيها للفن والثقافة والمستقبل. لم تختر لعلمك - كلما ازددت علما، كلما ازددت قلقا، قالها ابن خلدون - أن ما سيعرض عليك هو من قلب قُصاصة المركز السينمائي[1]، مما يلائم أذواق اصحاب الامتياز، في استمرار الجهل... جهل الانسان النمطي ذو البعد الواحد والوحيد على طريقة خصوصية.

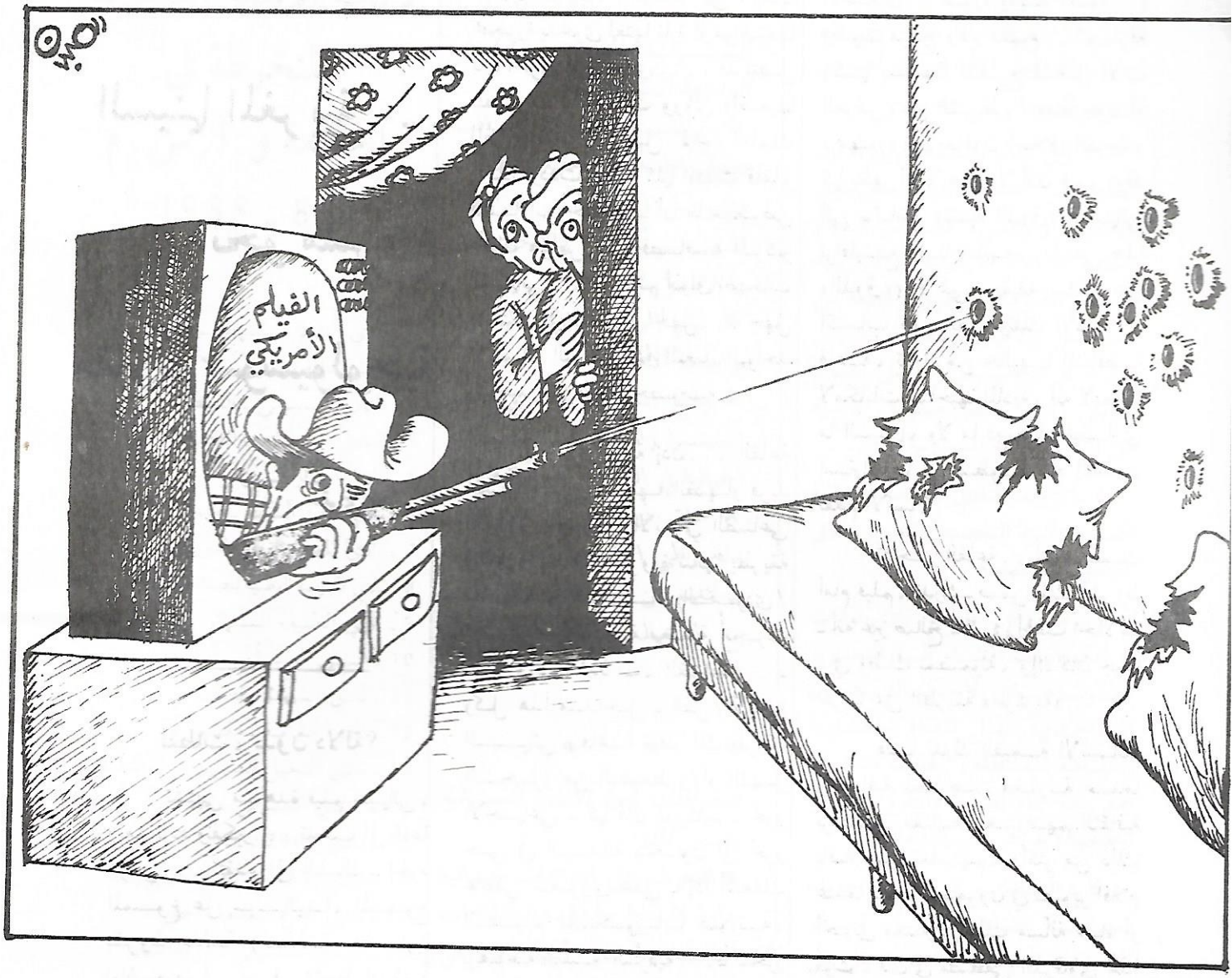
تدخل القاعة إذن... القاعة المعتمة التي اكتشفها انصهار فريد للابداع الحضاري الانساني الصناعي والفني، بخلقه ضرورة بنائها بطريقة خاصة للاحتفال الفردي/ الجماعي... قاعة معتّمة أُنجزت لِتَذوُّق، للتَّلذُّذ ب، القراءة... - وكل هذا متداخل - الفن/الابداع السينمائي. قاعة توفر لك ظروف التحرر من الضغط و/أو القهر الاجتماعي - كما قال دوركايم - تحرر حسي في البداية يتحول الى تحرر عاطفي شعوري عقلي - إذا أسعفك الفيلم بمُكوِّنات صورته، بإيقاعه، ببنيته السَّردية... - تتحرَّرُ إذن، لتغرقَ في علاقة حميمية مع صورة مجردة، وصوت مركب، صُنِعا بعقل ووجدانِ (بمساعدة آلات) ذات «عميقة» الفكر، مُرْهفة الاحساس، ذات عين تلتقط من المألوف والعادي مالا يُلتقَط عادة، أو تبني عناصر المألوف بشكل لم يخطر لك على البال من قبل.

تدخل القاعة.. ويالللفاجعة: كرسي مهتريء، ضيق، غير مريح على الاطلاق.. صورة رديئة (ضوء..) وصوت مزعج وغير مفهوم.. ثم سرقة (كما يسميها المتفرج لمشغل آلات العرض) من الشريط.. ومتفرجون أو «جمهور»، لايعرفون أخلاق الفرجة، كما يظهر أن لا عين ولا أذن لهم، (وقد أتى برنامج «تنمية الذوق» السينمائي ترافلينغ وما شابهه.. لينمي هذا «الذوق») ولا شيء حقيقة يساعده على اكتساب هذه العين وتلك الأذن... قاعة، تدرك من حالتها المناقضة لامكانات صاحبها المادية، أنه لايعرف ما السينما، ولا ما دورها الحضاري استراتيجيا في منظومة بناء التقدم، تقدم الانسان.

تدخل القاعة.. لتجد نفسك أمام فيلم، تدرك - ضمن تلك الشروط - أنه غير صالح - كما في أغلب الحالات - في وطنك بمضمونه، وإن كان جيداً حِرَفِيّا على الطريقة «المركزية».

هنا ندرك القيمة الانسانية والثقافية لمخرجين مغاربة عندما يرفضون مقابلا لعروضهم الثقافية بافلامهم/تعاستهم، وأكثر من ذلك عندما تراهم يستمرون في تصوير افلام أخرى معتبرين ذلك مسألة حياة أو موت - قال لي مصطفى الدرقاوي هذا الكلام - مع التشبث باستقلالية الرأي والفكر.

سبق لي أن قلت بأن المتفرج العادي يعبر هو أيضا عن نوع من الاحساس بالتَّبرُّم من ما يعرض عليه عادة في القاعات، وقد أشرت الى أن هذا التبرم يتجلى في السلوك داخل القاعة نفسه، إذ الانصراف عن المشاهدة بالكلام، الشجار، الدخول والخروج... هو نوع من التعبير



اللاشعوري عن «عدم التجاوب» مع الفيلم، عن الاحباط عن عدم عكسه للذات بشكل أو بآخر، هنا تلتقي تعاسة السينمائي والمتفرج وتتعانق معاناتهما في إطار وضع تاريخي مجتمعي شامل. وليست اللقطات أعلاه إلا تعبير عن معاناة متفرج وإن كان «أقرب» - وعيا - الى «المعرفة ببعض الثقافة السينمائية».

- 2 -

تغيير !! لزاوية الالتقاط

أزمة السينما في المغرب أزمة مُضاعَفة بالنظر الى «أزمة» السينما في بلد عربي كمصر مثلا، فإذا كانت أزمة السينما في مصر تتجلى أساسا في أزمة «السينما البديلة»[2]، فإن أزمة السينما المغربية هي أزمة مركبة بالنظر الى انواع الاسئلة المطروحة سواء من طرف النقاد أو المهتمين أو السينمائيين والتي تبدأ بالتساؤل المتشكك في وجود سينما مغربية أم مجرد افلام مغربية وهو سؤال ينطلق من أن السينما بنية تحتية مُشَغِّلَة، مُنتِجة بشكل دوري متكرر لافلام تحقق دورة اقتصادية كاملة تمكنها - غير السينمائي - من اعادة تحقيق افلام بشكل لاينقطع. وهذا ما ليس متوفر بالمغرب. واذا نظرنا الى التجليات الاخرى للأزمة: التوزيع، غياب تجمع للمخرجين، للنقاد غياب منتجين خواص أو قطاع عام... فإنه

يصبح من الصعب الحديث عن «مؤسسة سينمائية مغربية». لذلك وتفاديا لطرح أسئلة جزئية من جهة ومساهمة في «إعادة النظر» في ما هو سائد من تكرار واجترار للأسئلة المطروحة حول أزمة السينما المغربية، نقترح السؤال الشامل الآتي حول وضعية السينما المغربية:

ما الذي يجعل قطاع السينما في بلد أقرب الى مهد هذا الفن، بلد عرف أول عرض في نهاية القرن 19، بلد يظهر وكأنه أقرب الى التحديث...، ما الذي يجعل بلدا كهذا عاجزا عن بناء قطاع سينمائي طيلة حوالي قرن من الزمان؟

سؤال كهذا لن يكون من الممكن توضيحه بشكل جيد إلا في إطار بحث جامعي رصين. إذ أن الامر يتطلب النظر الى السينما - مع مالها من استقلالية نسبية كشكل من اشكال التعبير الفني - في إطار المجتمع ككل إطار مدى استمرارية الشكل التقليدي لهذا المجتمع - في العمق - في «بنيته» الحالية أو أن هذه البنية الحالية تشكل «قطيعة» مع البنية الماضية.

ليست هذه المقالة محاولة - بأي حال من الاحوال - لتوضيح هذا السؤال أو حتى الشروع في تناول الموضوع - فذلك مشروع نحتفظ به للمستقبل - وإنما المقالة هنا للبحث عن صيغ اسئلة «جديدة» تنبه الى مسارات أخرى - أشمل وأنفع في نظرنا - يمكن أن تحد من مراوحة التفكير في هذا القطاع لمكانه، وتجنبه - التفكير - الوقوع في تخطيط الحلول الوهمية السريعة والجزئية غير المجدية في تغيير الواقع الحالي.

نهضة السينما المغربية في ما أرى لن تتحقق إلا «بمخطط» شامل صريح يوضح أولا لماذا ضرورة هذا القطاع انطلاقا من دوره التربوي الثقافي الاجتماعي والاعلامي بالارتكاز الى تصور شامل لاعادة هيكلته اقتصاديا وتأطيريا من جهة وبالموازاة مع حملة من التثقيف والتربية التوجيهية للجمهور ببرامج تربوية حقيقية تستغل كل المنابر، وتلك برامج مرافقة للمخطط العام للنهوض بهذا القطاع لا أرى مندوحة عنها تلافيا للتجزيء من جهة ولأخطاء القطاع العام في تجارب عربية سابقة، فالسينما فن معقد، تنصهر في بؤرته الصناعة وفنون متعددة وليس في إمكان الجمهور الاساسي للسينما الاستفادة منها دون «محو لأميته السينمائية».

إن هذا «التصور» - الممكن - لحل أزمة السينما المغربية يتوقف كما يظهر على وجود مشروع تاريخي متكامل لتنمية المجتمع باعتبار أن رأسماله الاساسي هو الانسان. إنه حلم إذن، ومادام الحلم حلما فقط لايغير من الواقع شيئا فإن السؤال الاساسي اليوم، (سؤال المحافظة على الحياة) الذي نرى أن على سينمائيينا أن يطرحوه - عوض المشادات الجانبية والصراعات الهامشية.... - هو: كيف نصنع فيلما جيدا بأقل الامكانيات؟ وذلك حفاظا على الكرامة واستقلالية الرؤيا الفنية في حدود الممكن.

نتسائل في هذا الاطار لماذا لم يساهم التلفزيون المغربي لحد الآن في انتاج أشرطة مغربية طويلة كالتلفزيون المصري أو الجزائري مثلا؟ [3] إذا كان لهذا السؤال من دلالة فإنما هي القول بأن ادعاء جسامة تكاليف تأسيس قطاع تحتي سينمائي متكامل من جهة وعدم كفاية هذه البنية وحدها بالنظر الى رب القاعة، الموزع والعوامل الخارجية (تبعية ضغط) فإن الحلول - التي تبين حقيقة الموقف لدى دوائر التخطيط الشامل وتصورها للمستقبل الشامل - الحلول الممكنة، المرفوض البث فيها مطلقا (تحركات التلفزيون نفسه وصممه تجاه كل المطالب والآراء والمواقف من تلك التحركات والتي تنم عن رفض للتصورات الكامنة والموجهة لهذا التحرك/السكون.) تُظهر أن الأزمة المركبة في السينما المغربية هي أزمة ناتجة عن توجه عام في الاعلام والثقافة والفن، أزمة يراد لها البقاء في حدودها القصوى والأعمق في إطار تشبث باختيار سياسي تجزيئي للتقدم مختزل للتنمية في جانبها المظهري. وفي قطاع السينما فإن حتى هذه الأنصاف الحلول لم تطبق بالنظر إلى أن المركز المسؤول عن هذا القطاع هو نفسه منذ سنين (ولا أرى في اطار شامل ما يسميه البعض بالمكتسبات في عهد فلان أو فلان)[4]. وحالة القاعات في تدهور، والتعاطي للفرجة في هذه الدور في تناقص، والحالة النفسية/الوجودية... للمخرج، الناقد، والمهتم لاتكاد تراوح دائرة المطالبة، الاحتجاج، الاستغاثة، اليأس... ماذا بعد؟

هوامش:

(1) المركز السينمائي مقابل المحيط السينمائي: هوليوود، باريس، روما، القاهرة، هونغ كونغ، بومباي... مقابل، الرباط، تونس، دكار، نواكشوط.

(2) أنظر ملف السينما في مجلة: (المستقبل العربي) تحت عنوان السينما العربية: واقع وآفاق. عدد: سنة:

(3) كتب ابراهيم العريس في مجلة اليوم السابع، ص: 33 عدد: يونيو. 160. حول علاقة التلفزة بالسينما التي ابتدأت عداوة وانقلبت تعاونا بعد تدهور حالة السينما عالميا لأسباب لا مجال لذكرها «خلال «كان» هذا العام... بدا واضحا أن الكلام القديم، لم يعد ممكنا، بعد أن صارت التلفزة جزءا أساسيا من حياة اليوم... صار الحديث الوحيد الممكن [عن علاقة السينما بالتلفزة] هو الحديث عن أفضل الأساليب لتعزيز العلاقة بين هاتين القناتين الفنيتين...

والحال أن الظواهر الأساسية في [مهرجان] «كان» جاءت مرتبطة بهذا الأمر، إذ تبين أن نحو 60٪ من الأفلام المشاركة، إنما هي في الأصل من إنتاج محطات التلفزة...

... قال قائل: إذا كان كل هذا صحيحا، سيكون من الصحيح بالتالي أنه لولا التلفزة.. لكانت مأساة السينما أكبر!! صحيح أو غير صحيح... ليس هنا بيت القصيد. [بل إنه] في أن التلفزة تمكنت... من أن ترفد السينما وتعينها... في معظم بلدان العالم.

والسؤال: هل يمكننا أن نتحدث على الصعيد العربي، عن «فضل أسبغته التلفزة على السينما؟» واستطراداً، إذ نجد الاجابة نفيا، نتساءل فإلام تظل تلفزتنا العربية أسيرة بلاهتها التاريخية...»

(4) منحة أدت إلى إنجاز أشرطة ولكن: هل تمكنت هذه الأشرطة من تحقيق فائض لاعادة الانتاج؟ هل وزع هذا الانتاج محليا ليحقق - بالخصوص - فعاليته الثقافية والاجتماعية؟ إذن ما هو المكتسب؟...

- انظر كذلك حوار أحمد بوغابة مع المخرج جيلالي فرحاتي في عدد أبريل من: دراسات سينمائية.

دراسات سينمائية

الجامعة الوطنية للأندية السينمائية بالمغرب

عنوان المراسلة

ص.ب. 377

القنيطرة

عرض خاص

هل ترغب في الحصول على الأعداد السابقة من المجلة

(الأعداد من 1 إلى 8)

8 دراهم فقط للعدد الواحد

(يدخل في الثمن المحدد أعلاه أجور البريد)

اكتب الى العنوان التالي:

ص.ب. 377 - القنيطرة

ابعث طلبك مرفوقا بحوالة بريدية

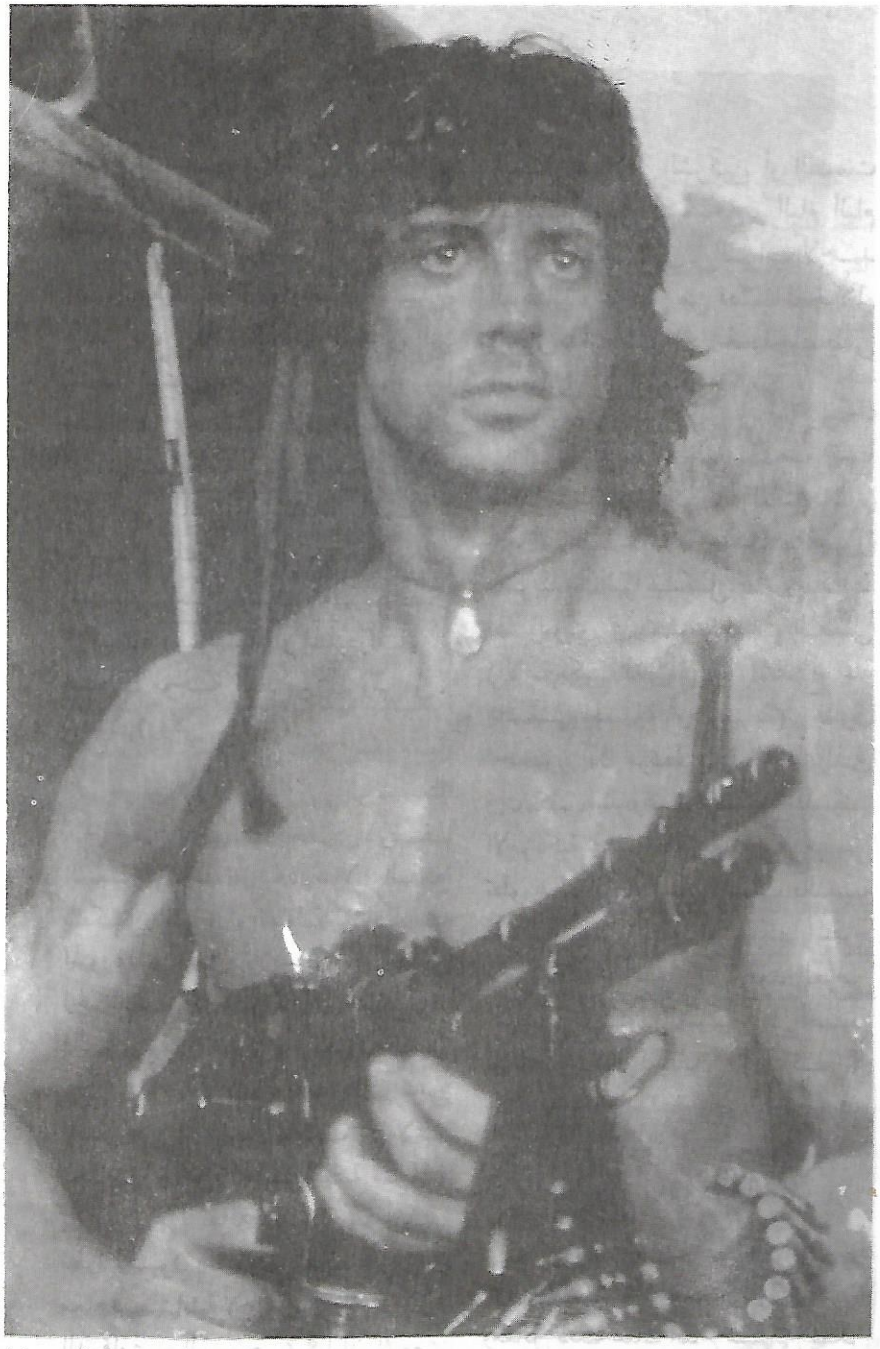
للمنخرطين

إذا كنت منخرطاً في أحد أندية الجامعة الوطنية يمكنك الحصول على الأعداد السابقة بسعر: 7 دراهم فقط.

- اطلب الأعداد التي ترغب فيها من المكتب المسير للنادي.

علاقة الجمهور بالسينما المغربية

عز الدين الخطابي.



رامبو .. رجل يقهر جيشا !

إن القضايا والمشاكل المرتبطة بالسينما المغربية من التنوع، بحيث يصعب حصرها في مقالة واحدة، ولهذا سنقتصر على إحدى المعضلات التي تواجه السينما المغربية ألا وهي علاقتها بجمهورها.

ونود الانطلاق من ملاحظة هامة للمخرج المغربي مومن السميحي يقول فيها: «يأتي السؤال الوحيد والاساسي الذي تلغى عنده كل الاعتبارات: هل في استطاعة السينما المغربية تحديد مقولة وأسلوب ولغة متميزة حتى تستطيع أن تفرض نفسها على جمهور وسوق في حقل الانتاج السينمائي كحقل إبداعي متميز؟» إن هذا التساؤل، يختزل في نظرنا الاشكالية التي نحن بصددها، الأمر الذي يستدعي منا تحديد طبيعة الجمهور المتلقي ونوعيته، ودرجة التواصل القائم بينه وبين منتوج السينمائيين المغاربة.

وأول ما يلفت الانتباه، هو تلك المفارقة القائمة بين «النموذج الاستهلاكي» للمتفرج لمغربي، و«اللغة الابداعية» للسينمائي المغربي - ونشير هنا إلى أننا «نسقط من الحساب» في إطار هاته العلاقة، المنتوج المغربي ذي الصبغة التجارية المبتذلة والذي تمثله بالخصوص أشرطة كـ «الصمت اتجاه ممنوع»، «غدا لن تتبدل الارض»، «أين تخبئون الشمس» و «سأكتب اسمك على الرمال» وهي كلها من توقيع المخرج عبد الله المصباحي، وكذلك شريط «دموع الندم» لحسن المفتي الذي يعتبر تقليدا مبتذلا للفيلم الغنائي المصري الخ...

دراسات سينمائية - العدد 8 - يناير 1988 - ص 11

إن الجمهور المغربي أغلبه مديني ومستهلك للثقافة السينمائية السائدة تجاريا ونقصد السينما الامريكية - الهوليودية - والميلودراما الهندية والمصرية، وأفلام العنف الاخرى التي تنتجها استوديوهات هونغ كونغ، وروما وغيرها. ويمكننا الاقرار بأن هاته السينما تنتج وتعيد انتاج نموذج سينمائي قائم على ظاهرة الاسقاط/التمثل، بحيث ان المتفرج يتماهى مع أبطال هاته السينما: سواء تعلق الامر بأبطال الافلام البوليسية أو الميلودراما، أو أبطال موجة العنف: بروس لي، شالون (روكي - رامبو).

من جهة أخرى يقف السينمائيون المغاربة، هؤلاء الذين يشكل انتاجهم محاولة للتجذر في الموروث الثقافي للانسان المغربي، في الجانب الآخر من المعادلة. فالسينمائيون الذين يعيشون السينما كأداة إبداعية - كما عبر عن ذلك مومن السميحي - والذين شكلت محاولاتهم بحثا دؤوبا عن الذات بكيفية متأملة، يتوفرون على ثقافة سينمائية لها أهميتها نظرا لكون البعض منهم تخرج من معاهد سينمائية (حميد بناني، مصطفى الدرقاوي، السيمحي) كما أن البعض الآخر مارس النقد السينمائي قبل ممارسة الكتابة السينمائية (احمد المعنوني مثلا)، ويعني ذلك أن إبداعهم سيتميز بجماليات مرتبطة بنظريات معينة (سيميولوجية، إثنولوجية، تحليل نقدي، تاريخية الخ...) كما أن لغة السرد، ستكسر القوالب التقليدية لتفتح المجال أمام كتابات تتسم بالجدة والجدية في آن. ويمكن أن نستدل على ذلك بمجموعة أشرطة مثل: وشمة لحميد بناني، الشركي أو الصمت العنيف لمومن السميحي، أليام أليام لأحمد المعنوني، السراب لأحمد البوعناني، عرائس من قصب للجيلالي فرحاتي، أيام شهرزاد الجميلة لمصطفى الدرقاوي والقائمة طويلة.

إن المفارقة التي تكلمنا عنها سابقا تتمثل في كون هاته الانتاجات، تجد أمامها - إذا ما عرفت - جمهورا مغربيا متأثرا بشكل عام، بالنمط الهوليودي في تنوعاته: الأصلي (الامريكي الشمالي) أو المتفرع عنه (السينما الهندية أو المصرية). فذوق الجمهور إذن مرتبط بهذا النمط الذي وإن كان مشروعا بالنسبة للسينما الأمريكية في مرحلة معينة من مراحل تطورها، فإنه ليس كذلك بالنسبة للسينما المصرية والتي يستهلكها المتفرج المغربي بشكل مثير، إذ لم يعد العرض مقتصرا على دور السينما، بل أصبح للتلفزيون والفيديو، دورا أكبر في «ترويج» البضاعة المصرية خصوصا منها المبتذلة، إذ من النادر جدا مشاهدة انتاج مصري جاد في هذا الاطار.

يمكننا والحالة هذه الحديث عن ذوق مستلب بالنسبة للجمهور، ومقابل ذلك هناك انتاج سينمائي يمكن أن يأخذ صبغة النخبوية. فهل هناك إمكانية لحصول تواصل بين الجمهور المغربي والسينمائي المغربي؟

بغض النظر عن العائق «المادي» الذي يحول دون هذا التواصل باعتباره عائقا أساسيا والمتمثل في: الانتاج - التوزيع - الاستغلال - الرقابة - [وهو موضوع آخر لن يتم التطرق اليه هنا] والذي عبر عنه الناقد المغربي نور الدين الصايل بقوله: «لاصوت للمخرج أمام سلطة الانتاج المادية ولا صوت للمستهلك أمام سلطة الاستغلال المادية كذلك... فخطاب المخرج لايصل الى الاذن التي هي أهل لأن تجعل منه خطابا مشروعا والعكس أيضا»

نقول، بغض النظر عن هاته المسألة، تطرح مشكلة التواصل على مستوى آخر يمكن تحديده من خلال التساؤل التالي: «هل من الضروري على السينمائي المغربي أن يتنازل عن همومه الفكرية والجمالية ليرضي ذوق الجمهور، أم أن عليه أن يكتفي بجمهور محدود - جمهور الاندية السينمائية - وبالعروض خلال المهرجانات واللقاءات الدولية خارج الوطن؟»

وحتى لا يدفع بنا هذا التساؤل الى الباب المسدود نقترح هذا التصور الذي طرحه محمد الناجي في مقالة له حول: «اشكالية السينما المغربية» والذي يتلخص كالتالي: إن مهمة السينمائي تتمثل في دفع الجمهور الى اتخاذ موقف نقدي اتجاه الواقع المعيش. ويمكن ان يتم ذلك باستغلال ظاهرة: «الاسقاط/التمثل» المرتبطة في لاشعور المتفرج المغربي بالبطولة الفردية، بحيث تصبح مماهاة مع موقف اجتماعي معين، من هنا سيتمكن المخرج من الاهتمام بالعلاقات بين الناس بدل اهتمامهم بالابطال الفرديين.

ويمكن ان نضيف، بأن مهمة السينمائي كمبدع تطرح عليه تحديد موقفه في إطار الصراعات الاجتماعية وذلك حسب الشروط التي يتحرك فيها كسينمائي وكعضو في المجتمع وبكلمة أشمل كانسان.

فيلموغرافيا السينما المغربية الأفلام الروائية (1912_1986)

أحمد سيجلماسي إدريس

كم أنتج المغرب من الأفلام الروائية منذ ظهور الفن السابع، في أواخر القرن التاسع عشر، إلى حدود سنة 1986؟

إن المتتبع لكل الانتاجات السينمائية داخل المغرب وبالضبط منذ سنة 1919 حيث تم إنجاز أول شريط روائي (يتعلق الامر بشريط: المكتوب) وإلى حدود سنة 1986، يلاحظ أن الفيلموغرافيا المغربية لم تتجاوز بعد المائة (100) فيلم روائي. وهذه الفيلموغرافيا يمكن تقسيمها إلى قسمين رئيسيين: الأول يتعلق بفترة الحماية الفرنسية (1912_1956) والثاني يتعلق بمرحلة ما بعد الاستقلال السياسي.

تتميز فترة الحماية بكونها عرفت توطين الفن السابع ببلادنا من طرف بعض السينمائيين الفرنسيين أو غير الفرنسيين وذلك عن طريق بناء دور للعرض السينمائي (حوالي 160 قاعة للعرض سنة 1960) وتصوير بعض الاشرطة الوثائقية كشريط «الانسان الجديد» (1922) للمخرج م. ليزبيي (عن انجازات اليوطي بالمغرب)، أو ما صوره فيليكس ميسغيش، قبل ذلك، من صور سينمائية في مدينة الدار البيضاء إبان تعرض هذه الاخيرة لقصف كثيف في يوليوز 1907، إضافة إلى إنشاء المركز السينمائي المغربي (م. س. م.) سنة 1944 وبناء استوديوهات السويسي بالرباط وتأسيس بعض شركات الانتاج السينمائي، الشيء الذي جعل المغرب، في هذه الفترة يتوفر على بنية تحتية كان بإمكانها أن تساعد على خلق صناعة سينمائية مبكرا لكن الملاحظ هو أن هذه التجهيزات قد استعملت أثناء الحرب العالمية الثانية، من طرف المصالح السينمائية الامريكية والفرنسية كما استفاد منها السينمائيون الغربيون (وخاصة الفرنسيون) الذين صوروا وأخرجوا أفلاما تدور أحداثها في الغالب حول مغامرات وبطولات جنود الفيالق العسكرية الاجنبية ومقاومتها لحصار اللصوص و«المتمردين من الاهالي». ولا ننسى بهذه المناسبة أن نذكر بأن سنوات 1946 ـ 1947 ـ 1948 كانت أخصب الفترات في تاريخ السينما الاستعمارية بالمغرب حيث تم إنجاز أكثر من عشرة أفلام روائية انطلاقا من سيناريوهات مبنية أساسا على حكايات وقصص محلية أو من التراث العربي تشبه إلى حد كبير النموذج المصري السائد آنذاك. لقد كان الغرض من إنتاج هذه الأفلام هو منافسة السينما المصرية التي كانت

سيمون بيريو في فيلم «يطو» مع ابن بريك (فلاح بربري)

دراسات سينمائية ـ العدد 8 ـ يناير 1988 ـ ص 13

الباب السابع لأندريه زوبادا

الجماهير المغربية آنذاك (ولازالت لحد الآن) تتجاوب معها تجاوبا كبيرا وبصفة عامة يمكن القول بأن السينمائيين الغربيين الذي أنجزوا أشرطتهم بالمغرب لم يكونوا ينظرون إلى هذا الاخير إلا كديكور طبيعي لتصوير كل ما هو غرائبي وغير مألوف بالنسبة للعين الاوربية.

أما مرحلة ما بعد الاستقلال (1956 ـ 1986) فقد عرفت دخول السينمائيين المغاربة إلى حقول الاخراج والتصوير وغير ذلك من الجوانب التقنية الاخرى المرتبطة بالعمل السينمائي ويمكن اعتبار السينمائي محمد بن علي عصفور رائدا للفن السابع بالمغرب وذلك لأنه دخل الميدان منذ الاربعينات من هذا القرن حيث صور وأخرج كثيرا من الأفلام القصيرة قبل أن يدشن الفيلموغرافيا الوطنية سنة 1957 بشريطه الصامت «الابن العاق» (75د ـ 16 مم، أبيض أسود). لقد عرفت هذه المرحلة إنتاج 64 شريطا روائيا (حسب ما نعلمه لحد لآن) تم إنتاج معظمها في ظروف جد صعبة، ومما تجدر الاشارة إليه أن هذه الأشرطة لم تصل كلها بعد إلى المشاهد المغربي (ناهيك عن الاشرطة التي تم إنجازها في فترة الحماية)، هذا إذا استثنينا ما قدمه الناقد السينمائي السيد نور الدين الصايل في إطار برنامجه «أفلام المغرب العربي» الذي كانت تقدمه التلفزة المغربية في موسم 1984/1985. وإذا استثنينا كذلك ما قدم في بعض التظاهرات الثقافية الوطنية التي لها علاقة من قريب أو بعيد بالسينما المغربية (كالمهرجان الأول والثاني للسينما الوطنية، أو ملتقيات تطوان السينمائية، أو ملتقى السينمائيين والروائيين المغاربة أو مهرجان أزمور، أو المهرجان الدولي للسينما والشباب الذي انعقد لأول مرة بالرباط من 87/7/7 إلى 1987/9/13 إلخ) أضف إلى ذلك أيام الفيلم المغربي التي نظمتها الجامعة الوطنية للأندية السينمائية بالمغرب وكذا الأفلام التي تتم برمجتها سنويا داخل النوادي السينمائية المغربية. باختصار يمكن القول بأن الفيلموغرافيا المغربية تشكو من فقر كبير بالمقارنة مع فيلموغرافيات دول عالم ثالثية في نفس وضعيتنا تقريبا من حيث الامكانيات المادية والبشرية (الجزائر مثلا) ونحن هنا لسنا بصدد

البحث عن الاسباب الحقيقية التي جعلت الحقل السينمائي ببلادنا لم يعرف بعد انطلاقته الحقيقية (وقد نعود إلى هذا الموضوع في مناسبات أخرى) إلا أن هذا لا يمنعنا من الاشارة إلى الحقيقة التالية وهي كون هذا الفقر الفيلموغرافي يرجع بالاساس إلى انعدام الشروط الموضوعية اللازمة لكل انطلاقة صناعية سينمائية وطنية ولعل أهم هذه الشروط يتمثل في التمويل والتوزيع والتخفيف من الضرائب، فلازالت مشاكل التمويل والرقابة واستغلال الفيلم الوطني تجاريا في الداخل والخارج تقف جحر عثرة أمام المبدعين السينمائيين المغاربة. وهذا يدل على أنه ليست هناك إرادة صادقة من طرف المركز السينمائي المغربي والجهات الرسمية الأخرى للنهوض بهذا القطاع الحيوي قصد خلق صناعة سينمائية وطنية وفسح المجال أمام المبدعين ليساهموا في إثراء الحقل الثقافي والابداعي الوطني والانساني.

جون سيرج يرتدي الجلباب أثناء التصوير

أورسن ويلز أثناء تصوير عطيل

يبقى سؤال يفرض نفسه علينا وهو: ما هي المقاييس او المعايير التي اعتمدنا عليها في اعداد هذه الفيلموغرافيا؟

يمكن القول ان هذه المعايير تختلف باختلاف مراحل الفيلموغرافيا. ففيما يخص فيلموغرافيا فترة الحماية فقد ادرجنا فيها الافلام التي تم تصويرها (جزئيا او كليا) على ترابنا الوطني وشارك فيها بعض الممثلين المغاربة كـ (ليلى فريدة أو يطو بنت لحسن أو الكابسي مثلا) والافلام التي ساهم في تمويلها مواطنون مغاربة (كالغراوي مثلا) حيث تم انشاء مجموعة من شركات الانتاج كشركة «مغرب فيلم» او شركة «سلامة» (خاصة بين 1946 و 1948) والملاحظ ان بعض افلام هذه الفترة قد دبلج الى العربية الدارجة كـ «كنزي» أو «معزوفة مهداة الى مريم» او «الباب السابع» او «اعراس الرمل» الخ.

اما فيما يتعلق بفيلموغرافيا ما بعد الاستقلال (1956 ـ 1986) فقد ادرجنا فيها فقط الافلام التي تم اخراجها من طرف سينمائيين مغاربة بمساعدة تقنيين وممثلين مغاربة في الغالب وكذا الافلام التي تم انتاجها كليا او جزئيا من طرف مغاربة سواء تعلق الامر بافراد او شركات او مؤسسات رسمية (م س م مثلا).

وفيما يلي جرد مفصل (حسب التسلسل الزمني) للأشرطة التي تُكوِّن فيلموغرافيا السينما المغربية الروائية:

فيلموغرافيا فترة الحماية
(1912 ـ 1956)

سنة الاخراج	اسم الشريط	اسم المخرج
1919	المكتوب	د. سويتان ـ ج. بينشون
1922	دم الله	لويتز ـ مورا
1922	الرجال الجدد	دوناتيان ـ ادوار ـ اميل فيولي
1930	اللعبة الكبيرة	جاك فيدير
1931	وردة مراكش	احمد والي ـ محمد بن رحاي ويرنر شفارتز[1]
1932	صوت الصحراء	وازينسكي
1932	ظلال على الريف	جان دو كوهاريسكي
1934	يطو	جان بونوا ـ ليفي ـ ماري ابستين
1935	الراية	جوليان دوفيفيي
1946	المجنون	جان باستيا
1946	معزوفة مهداة الى مريم	نوربير جيرنول
1947	ياسمينة	جان لورديى
1947	الباب السابع	اندري زوبادا
1947	بطل العالم	شارل بولي
1947	شداد العادل	شارل بولي
1947	الطريق المجهول	ليون بواريي
1948	اعراس الرمل	اندري زوبادا
1948	كنزي	فيكي ايفيرنيل[2]
1948	منتصف الليل زنقة الساعة الحائطية	جان لورديى
1949	الوردة السوداء	هنري هيتيوي[3]
1949	عطيل	ارسون ويلز[4]
1954	علي بابا والاربعين لصا	جاك بيكير
1955	الرجل الذي يعرف اكثر من اللازم	الفريد هتشكوك[5]
1956	الطبيب بالرغم منه	هينري جاك
1957.56	ابراهيم	جان فليش

الهوامش :

1 ـ يتعلق الامر بانتاج مغربي ـ الماني مشترك. ورد ذكر هذا الشريط في تاريخ جورج سادول للسينما العالمية ص 605 ـ ط 9 ـ 1985 ـ منشورات فلاماريون ـ باريس تحت عنوان: ميلوكو، وردة مراكش.

2 ـ النسخة الفرنسية لهذا الشريط تحمل عنوان: الثقب في الحائط

3 ـ فيلم امريكي صور بالمغرب

4 ـ انتاج امريكي ـ مغربي مشترك صور اساسا في المغرب، اعاد ارسون ويلز تصوير بعض اجزاء هذا الفيلم حتى اخذ هذا الاخير صورته النهائية سنة 1952

5 ـ فيلم امريكي صور بالمغرب.

الوثائق المعتمد عليها في اعداد فيلموغرافيا مرحلة (1912 ـ 1956)

1 ـ المجلة الفرنسية «سينما 72» عدد 171 ص 47 الى 60 ك. ف. ن. س. باريس.

2 ـ مومن السميحي مجلة «الاشارة» ع 3ـ4 مارس 1979 ص 17ـ19ـ20 الرباط.

3 ـ المجلة الفرنسية «سينما ـ اكسيون» العدد 14 ـ 1981 باريس ص 206.

4 ـ المجلة الفرنسية «السينما» العدد 129، التاريخ الكبير والمصور للفن السابع، منشورات أطلس باريس ص 2577.

5 ـ جورج سادول: موسوعة الافلام، منشورات سوي، سلسلات ميكروكوزم 1983 فرنسا.

6 ـ جورج سادول: موسوعة السينمائيين، منشورات سوي، سلسلات ميكروكوزم 1984 فرنسا

7 ـ اوليفي ـ روني فيبون: السينما الامريكية (الخمسينات) منشورات سوي، سلسلة بوان، مجموعة نقطة ـ فاصلة، 1984 فرنسا

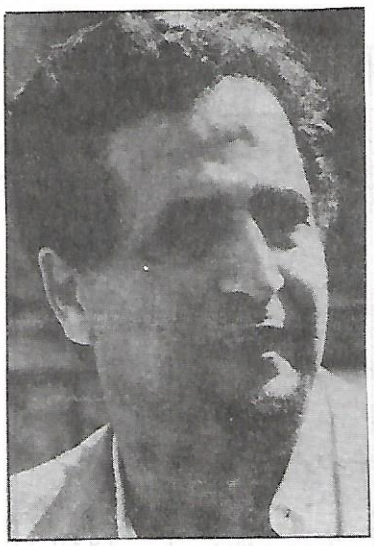
8 ـ جورج سادول: تاريخ السينما العالمية، ط 9 ـ 1985، منشورات فلاماريون باريس

9 ـ بوزيان الداودي ـ نظام العبدي، الجريدة الفرنسية: ليبيراسيون، عدد 8ـ9 نونبر 1986، ص 30ـ31

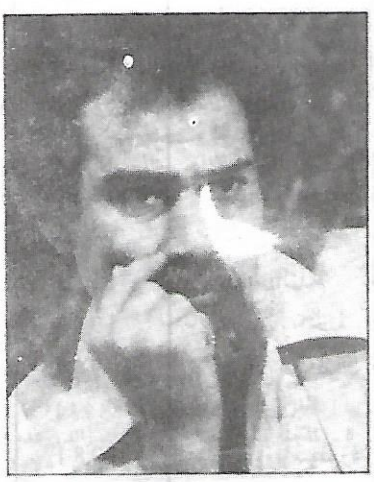
10 ـ مصطفى الداشي، المجلة المغربية: ابحاث، العدد 15ـ16 / 1987، ص 3 الى 9 الرباط

فيلموغرافيا
ما بعد الاستقلال
(1956-1986)

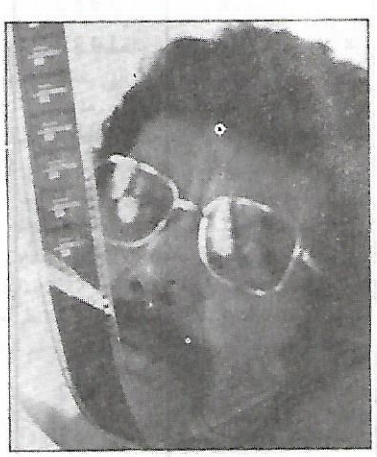
سنة الانتاج	اسم الشريط	اسم المخرج
1957	الابن العاق	محمد عصفور
1959	الكمان	أحمد بلهاشمي [1]
1961	ابناء الشمس	جاك سيفيراك [2]
1966	طريق الكيف	محمد بن عبد الرحمان التازي [3]
1968	الحياة كفاح	محمد بن عبد الرحمان التازي واحمد المسناوي
1968	عندما تنضج الثمار	العربي بناني وعبد العزيز الرمضاني
1969	شمس الربيع	لطيف لحلو
1970	الكنز المرصود	محمد عصفور
1970	وشمة	حميد بناني [4]
1971	البراق	مجيد رشيش [5]
1972	الف يد ويد	سهيل بن بركة
1973	الصمت اتجاه ممنوع	عبد الله المصباحي
1975	الشركي أو الصمت العنيف	مومن السميحي
1975	احداث بدون دلالة	مصطفى الدرقاوي
1975	غدا لن تتبدل الارض	عبد الله المصباحي
1976	حرب البترول لن تقع	سهيل بن بركة
1976	رماد الزريبة	محمد الركاب بمشاركة آخرين [6]
1976	الضوء الاخضر	عبد الله المصباحي
1977	عرس الدم	سهيل بن بركة



محمد بن عبد الرحمان التازي



مصطفى الدرقاوي



محمد الركاب

1977	اين تخبئون الشمس	عبد الله المصباحي
1978	جرحة في الحائط	جيلالي فرحاتي
1978	القنفودي	نبيل لحلو
1978	ليام اليام	احمد المعنوني
1978	ساكتب اسمك على الرمال	عبد الله المصباحي
1979	مبرئي الفيليبين	محمد بن عبد الرحمان التازي
1979	السراب	احمد البوعناني
1979	دراعي افروديث	انتاج مغربي - روماني مشترك
1980	ساعي البريد	حكيم نوري
1980	الحاكم العام لجزيرة شاكر باكر بن	نبيل لحلو
1980	الناعورة	عبد الله الزروالي
1980	تاغنجة	عمدو عشوبة
1980	امينة	محمد التازي
1981	الحال	احمد المعنوني
1981	دموع الندم	حسن المفتي
1981	عصفور الجنة	حميد بنسعيد
1981	عرائس من قصب	جيلالي فرحاتي
1981	ابن السبيل	محمد عبد الرحمان التازي
1981	44 او اسطورة الليل	مومن السميحي
1982	غياب	سعد الشرايبي
1982	ايام شهرزاد الجميلة	مصطفى الدرقاوي
1982	ابراهيم ياش؟	نبيل لحلو
1982	اموك	سهيل بن بركة
1982	خطوات في الضباب	حميد بن الشريف
1982	للاشافية	محمد التازي
1982	من الواد هيه	محمد العبازي
1982	حلاق درب الفقراء	محمد الركاب
1982	مأساة 40000	احمد قاسم عقدي
1982	الجمرة	فريدة بورقية
1983	بامو	ادريس المريني

مومن السميحي

الطيب الصديقي

1984	الورطة	مصطفى الخياط
1984	الزفت	الطيب الصديقي
1984	نهيق الروح	نبيل لحلو
1984	ما ذهبت به الرياح	احمد قاسم عقدي
1984	رفاق اليوم	عبد الله الزروالي
1984	كابوس	احمد ياشفين
1984	الناعورة او مولاي يعقوب	عبد الكريم الدرقاوي وادريس الكتاني
1984	حادة	محمد ابو الوقار
1984	عنوان مؤقت	مصطفى الدرقاوي
1984	خيط ابيض	
	خيط اسود	بوغالب البوريكي
1985	شمس	نجيب الصفريوي
1985	افغانستان لماذا؟	عبد الله المصباحي
1986	الشبهة	لطيف لحلو
1986	الكرموسة السابعة	محمد الحسيني[9]
1986	ظل الحارس	سعيد بن سودة[10]

الهوامش :

1 ـ احمد بلهاشمي مدير سابق للمركز السينمائي المغربي (1958ـ1959)، كتب قصة هذا الشريط واخرجه الا ان تصوير الفيلم لم يتم بصورة كاملة، لانعرف سبب هذا التعثر في التصوير كما ان مصير الشريط لازال مجهولا لدينا.

2 ـ يتعلق الامر بانتاج مشترك بين المركز السينمائي المغربي وشركة دجين ـ فيلم، قام بتشخيص ادواره الرئيسية ممثلون مغاربة (الطيب الصديقي ومحمد عفيفي مثلا) وممثلون من تونس، من المفارقات العجيبة ان هذا الشريط قد عرض في عدة عواصم غربية وفي عدة مهرجانات دولية حيث خلف صدى عميقا لدى الجمهور والنقاد الا انه ظل مجهولا في المغرب اذ لم يعرض الا في مناسبات خاصة ومحدودة رغم كونه جديرا بان يعتز به على اعتبار انه كان يمثل تجربة واعدة جاءت في فترة انعدم فيها اي انتاج على مستوى الفيلم الروائي، الفيلم يتكلم اساسا بالفرنسية الا ان هناك نسخة مدبلجة الى العربية الدارجة وهي اللهجة التونسية على ما يظهر من خلال الاصوات التونسية التي تعود ابراهيم السايح ان يتعامل معها في اطار دبلجة كثير من الافلام الهندية الى العربية الدارجة وذلك في الخمسينات والستينات والسبعينات من هذا القرن.

3 ـ يتعلق الامر هنا بالنتاج مغربي ـ ايطالي مشترك، ساعد المخرج احمد المسناوي في اخراج هذا الشريط، هناك نسختان للفيلم: الاولى وزعت سنة 1969 تحت عنوان طريق الكيف او ذهب كتامة والثانية وزعت سنة 1982 تحت عنوان ـ قف، محدرات.

4 ـ يرى كثير من النقاد والمهتمين بالثقافة السينمائية ان هذا الشريط هو الذي دشن الميلاد الحقيقي للسينما المغربية، انه بمثابة منعطف جديد او نقطة تحول في تاريخ السينما المغربية.

5 ـ فيلم روائي مدته 30 دقيقة فقط.

6 ـ شارك في الاخراج الى جانب محمد الركاب كل من المخرجين: مصطفى الدرقاوي وعبد القادر لقطع وسعد الشرايبي ونور الدين كونجار

7 ـ فيلم روائي مدته 45 دقيقة.

8 ـ توفي سنة 1986.

9 ـ فيلم روائي مدته 30 دقيقة.

10 ـ فيلم مغامرات من نوع افلام الكارطي الهونكونغية حقق ايرادات لاباس بها، عرض في 8 قاعات بـ 8 مدن مغربية سنة 1986.

ملحوظة :

تجدر الاشارة الى ان هناك مشاريع افلام في حوزة بعض المخرجين المغاربة لم يجدوا لها بعد، منتجين او مولين. اما الأفلام التي تم تصويرها جزئيا او كليا والافلام التي هي في طريقها الى التصوير قريبا (حسب علمنا) فلا يتجاوز عددها العشرة، ويتعلق الامر بالافلام التالية :

ـ قفطان الحب، مومن السميحي
ـ عباس في القرية، محمد التازي
ـ باب على السماء، فريدة بليزيد
ـ سجنستان، الطيب الصديقي
ـ جوهرة النيل، محمد الدرقاوي
ـ الجوهرة الحرة، مصطفى امين النقراشي
ـ المنفى او ارهاب او المهاجرون، ايمان المصباحي

الوثائق المعتمدة عليها في اعداد فيلموغرافيا مرحلة (1956ـ1986)

1 ـ البطاقات التقنية للافلام المغربية الروائية التي تم عرضها في اطار البرامج السنوية للنوادي السينمائية بالمغرب (وخاصة: نادي الفن السابع ونادي ايزنشتاين بفاس).

2 ـ البرنامج الاذاعي: المجلة السينمائية، الحلقات الخاصة بالسينما المغربية، اعداد وتقديم السيد نور الدين الصايل، اذاعة الرباط الوطنية، 1981.

3 ـ المجلة الفرنسية، سينما ـ اكسيون، العدد 14 ص 206، باريس، 1981

4 ـ جريدة انوال، عدد يوم 18ـ11ـ1982 ص 15.

5 ـ نشرة نادي الفن السابع بفاس المتعلقة بأيام الفيلم المغربي المنعقدة من 22 الى 28 فبراير 1984.

6 ـ المجلة الفرنسية، جون أفريك زائد، عدد خاص عن السينما، العدد 6، ابريل 1984، ص 75ـ76 باريس.

7 ـ المجلة المغربية (بالفرنسية) رسالة الامة، العدد 83، ص 45ـ46، 1985، الدارالبيضاء.

8 ـ الصفحات السينمائية بالصحف الوطنية وخاصة صفحة العلم السينمائي، التي يعدها السيد محمد الحساني والتي سجلت حضورها واستمراريتها في الوقت الذي احتجبت فيه بعض الصفحات السينمائية في كثير من الصحف الوطنية الاخرى كصحيفة الاتحاد الاشتراكي، وصفحة رسالة الامة التي كان يشرف عليها السيد فؤاد ناوير مثلا.

9 ـ البرنامج التلفزيوني، ملفات السينما، اعداد وتقديم السيد الصايل، حلقة ليلة 27ـ02ـ1987، مناقشة ملف الشهر (السينما المغربية)، انظر تغطيتنا لهذه المناقشة المنشورة ب ص 2 من العلم الثقافي، عدد 14 مارس 1987 الرباط.

فاس في 05/ 90/ 1987

السينما الجزائرية

أمير العمري

.1.

خلال العشرين عاما الماضية ، وهي تقريبا كل عمر السينما في الجزائر ، استطاعت السينما الجزائرية أن تحقق تقدما كبيرا وأن تفرض نفسها بقوة على خريطة السينما العالمية ، كتجربة هامة .. قدمت عددا من الافلام التي أثارت حولها الجدل ، ونجحت في تخريج أعداد من السينمائيين الذين قطعوا شوطا كبيرا في التعبير السينمائي في فترة زمنية قصيرة نسبيا ، وهو ما كان يؤشر الى تحول هام في مسيرة هذه السينما الناشئة ، في اتجاه بلورة تيارات سينمائية واعية ، تتجاوز طور التكوين ، وتساهم في إرساء أسس سينما وطنية تمتلك شخصيتها المتميزة النابعة من التراث الثقافي والثوري ، الذي يستمد خصوصيته ، من طبيعة التجربة الثورية في الجزائر .

وبفعل العوامل الاجتماعية الحيوية لتجربة الثورة الجزائرية ، كانت السينما الجزائرية في سنواتها الأولى تسعى للبحث في الهوية الثقافية للشعب الجزائري ، وسط ظروف إعادة تجميع الطاقات طوال السنوات العشر الأولى بعد الاستقلال .

وحتى عام ٦٨ ـ ١٩٦٩ ، كان يبدو أن السينما الجزائرية قد نجحت في تحقيق نوع من الاستقرار في التنظيم الاداري لهياكل السينما ، على نحو ربما لا يتوفر لأي سينما أخرى في الدول العربية .

ففي عام ١٩٦٤ ، صدرت قرارات تأميم الاستيراد والتوزيع السينمائيين وانشىء المركز الوطني للسينما ، لكي يتولى تنظيم شؤون الانتاج والتوزيع والعرض الى جانب الاشراف على السينماتيك التي تأسست في نفس العام .

وفي عام ١٩٦٧ ، صدر قانون تنظيم الفن والصناعة السينمائية بالجزائر ، كما تأسس « الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية (المعروف بالأونسيك وهي الحروف الأولى للاسم بالفرنسية) لكي يتولى السيطرة على الانتاج والتوزيع . وانشىء المركز الجزائري للسينما ، الذي ينظم العروض السينمائية الثقافية ويشرف على نشاط نوادي السينما والقوافل السينمائية والرقابة وإدارة السينماتيك الجزائرية ويسيطر على دور العرض .

وفي عام ١٩٦٨ ، تأسس مركز خاص للتوزيع السينمائي . وفي العام التالي ، تم احتكار جميع عمليات الانتاج والتوزيع من جانب الأونسيك .

عمليا ، أصبحت الدولة إذن تسيطر بالكامل على مجمل النشاط السينمائي في الجزائر ، ابتداء من الانتاج والتوزيع والاستيراد والعرض ، الى نوادي السينما والعروض الثقافية ومديرية الوسائل السمعية البصرية .

في نفس الوقت ، كانت السنوات الأولى في حركة السينما الجزائرية ، فترة تأكيد للاستقلال الوطني ، حيث برزت اثنائها محاولات السينمائيين الجزائريين لتسجيل أحداث حرب التحرير والتغني بالنضال الوطني من اجل الاستقلال .

ومع استقرار التنظيمات السينمائية ، بدا أن السينما الجزائرية ترغب في الانتقال الى سبر اغوار الواقع الجديد ، واقع ما بعد الاستقلال الذي يتطلع الى البناء والتنمية وتحرير الفلاحين ، بعد إعلان الدولة رسميا عما سمي بالثورة الزراعية ، بهدف إزالة رواسب التخلف الناتجة من عهود السيطرة الاقطاعية الاستعمارية على الاراضي في الريف

وقد شهدت تلك الفترة ، اهم الاتجاهات الواقعية التي اعطت السينما الجزائرية وجهها المميز . ومن ابرز افلام تلك الفترة : « نوه » لعبد العزيز طولبي و « مسيرة الرعاة » لسيد علي مازيف و « الارث » و « الفحام » لمحمد بوعماري و « الطارفة » للهاشمي الشريف و « ريح الجنوب » لمحمد سليم رياض و « عرق أسود » لمحمد افتيسان .

وكانت تلك الفترة أخصب فترات السينما الجزائرية . وهنا كان لا بد للتجربة أن تنطلق الى الأمام ، وتتطور من اجل إرساء ملامح مدرسة خاصة متميزة في سينما العالم الثالث . وكان

من المنتظر أن يتم حسم الصراع الدائر بين القوى التي تريد الانتقال لممارسة دورها الحقيقي في نقد الواقع الجديد ، والقوى الاخرى التي لم تتمكن من تجاوز النظرة الضيقة التي تريد تجميد اللحظة التاريخية في اطار ثابت دون السماح للاجتهادات الأخرى العديدة التي افرزها الواقع الجديد ، أن تعبر عن نفسها . فقد كانت نظرة البيروقراطية تنحصر في ضرورة تحصين نفسها وراء شعارات الماضي الثوري ، تحسبا ضد التيار الجديد الذي يطالب باستمرار الثورة . وظلت هناك في نفس الوقت ، العقليات الأخرى الانتهازية التي لا ترى في السينما ، سوى أداة للتسلية والترفيه .

من الناحية النظرية ، كان من الممكن أن تخدم التنظيمات السينمائية وتطور الوضع السينمائي بكل ما يمور فيه من تيارات من أجل دفعه الى مزيد من النضج والتبلور ، مستفيدة في ذلك من الطاقات والخبرات المتراكمة خلال السنوات العشر الأولى والتي دفعت باعداد متزايدة من السينمائيين الى ساحة العمل .

ولكن السينما الجزائرية ـ وفي ذلك الوقت بالتحديد ـ بدأت في التراجع .

سيطرة البيروقراطية

مع استقرار التنظيم الاداري السينمائي ، كان من الضروري إن تتجه الدولة الى وضع الأسس العلمية الصحيحة لتنظيم الحركة السينمائية وبناء الصناعة السينمائية في الجزائر ، عن طريق انشاء الاستديوهات الصغيرة وتكوين وحدات الانتاج الخفيفة المتحررة من شروط الصناعة الضخمة في الغرب .. الى جانب تأسيس المعامل وتوفير المعدات الحديثة الضرورية لدفع وتطوير عجلة الانتاج .

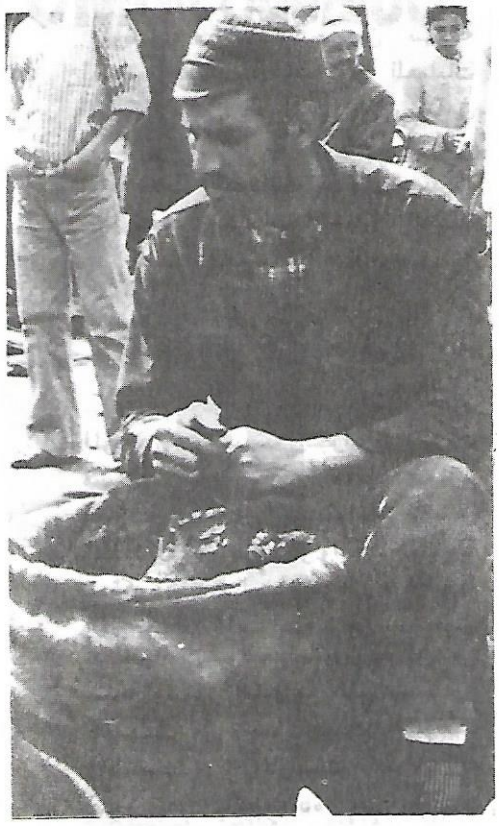
وكان ينبغي قبل كل هذا ، تحديد أهداف العملية السينمائية ودور السينما في المجتمع وفي تطوير وإثراء الثقافة الشعبية .

وكان من الضروري في نفس الوقت ، أن يعاد النظر في نظام التوزيع السينمائي ، بحيث يتم التركيز على التعاون الجاد مع بلدان العالم الثالث والدول الاشتراكية ، ويعاد النظر في القرار الغامض الذي صدر عام ١٩٦٧ باغلاق المعهد الوطني للسينما ، بدلا من الاعتماد في تأهيل السينمائيين على نظام المنح الخارجية المحدودة ، الذي لا يلبي الاحتياجات الطموحة للحركة السينمائية .

وفي تلك الفترة ، كانت تجربة القطاع العام السينمائي في مصر ، قد أجهضت وانتهت تماما بتوقف مؤسسة السينما عن الانتاج وفتح الباب على مصراعيه أمام أفلام القطاع الخاص التجاري . أما تجربة مؤسسة السينما السورية فقد دخلت في دوامة لا تستطيع الخروج منها وانتهت باندثار التجربة وإن ظلت الشواهد عليها !

ونتيجة لهذا ، فقد سادت في أدبيات النقد السينمائي العربي في اوائل السبعينات ، نظرية تقول ان السينما الجزائرية بحكم نشأتها في ظل معارك الثورة المسلحة متحررة من قيود الانتاج التقليدي التجاري ، هي البديل الحقيقي او السينما « البديلة » . وتم الترويج لتلك النظرية حتى أصبح أي فيلم جزائري يظهر ، يعتبر بالضرورة فيلما بديلا طليعيا في مواجهة السينما المتخلفة القائمة في المشرق . ولم يحاول النقاد في ذلك الوقت ، دراسة الواقع الحقيقي للتجربة الجزائرية ، ربما بسبب عدم توفر الرغبة أو الكسل الشخصي أو ربما نتيجة أن التجربة الجزائرية كانت تمثل بوجه عام ، لدى النقاد التقدميين ، النموذج البديل في المنطقة العربية بعد تدمير التجربة الناصرية في مصر .

وبطبيعة الحال ، فقد وجدت هذه النظرية ، صدى كبيرا لدى المسؤولين عن السينما في الجزائر ، واستغلت من اجل تكريس الوضع السينمائي وإبقائه مفتقرا الى المقومات الاساسية التي تكفل بناء سينما قومية متحررة ، مع بقاء قشرته الخارجية ، شديدة البريق بالطبع !



الفحام لمحمد بوعماري

وبدلا من أن يفتح « الأونسيك » نوافذ الابداع أمام الطاقات السينمائية الشابة الواعدة . تحول ، الى كيان بيروقراطي مترهل ، يضم بضعة آلاف من الموظفين .. وأصبح عاجزا عن دفع وتطوير عجلة الانتاج .

فقد وجد « الأونسيك » نفسه عاجزا عن رصد الاستثمارات المالية لتمويل الانتاج معتمدا على سياسة قاصرة للتمويل ، تعتمد على إيرادات عروض الافلام في الداخل ، في ظل وضع ضريبي متعسف يفرض ضريبة تبلغ ٤٦ بالمائة على كل تذكرة ، يتم اقتسامها بين « الأونسيك » والبلديات المحلية التي تشرف على تشغيل قاعات العرض السينمائي في الولايات المختلفة منذ عام ١٩٦٧ . ولا يحصل « الأونسيك » على نصيبه المقرر من الضريبة ، سوى بعد التصديق على ميزانيات البلديات التي تتم في أواخر كل عام !

وظل « الأونسيك » من ناحية أخرى ، يعتمد في استكمال العمليات الفنية للأفلام ، على المعامل الأوروبية في فرنسا وايطاليا ، مما أدى الى ارتفاع تكلفة الانتاج بمعدل كبير ، في وقت بدأت تتعالى فيه الصيحات ، بضرورة الحفاظ على العملة الصعبة !

مشاكل السينمائيين

ومع ازدياد اعداد السينمائيين المؤهلين في السينما الجزائرية ، برزت مشكلة غياب قانون موحد لتنظيم ممارسة العمل السينمائي وأسس تحديد الأجور على نحو واقعي . فالدولة تحتكر الانتاج السينمائي . وهي الجهة الوحيدة المسؤولة عن تشغيل السينمائيين . والسينمائيون يشكون من ضآلة الاجور الشهرية التي يحصلون عليها من مؤسسة السينما (الأونسيك) . والأونسيك ، يرى أنه عاجز عن الاستفادة من طاقات السينمائيين جميعا في ظل انكماش الانتاج الى فيلمين او ثلاثة سنويا ، بدلا من زيادتها الى ٢٥ فيلما سنويا - كما دعى الى ذلك الرئيس الراحل هواري بومدين عام ١٩٧٦ !

لقد أصبح « الأونسيك » يضم عددا كبيرا من السينمائيين الذين تحولوا الى مجرد موظفين ، ولكن بدون عمل حقيقي . وهم يحصلون على أجور شهرية زهيدة ويريدون العمل . ولكن ليست هناك خطة لاستيعاب طاقاتهم .

يقول المونتير السينمائي رشيد بن علال : « المشكلة اننا نعمل في إطار تطغى عليه إدارة تحظى بالامتياز بالمقارنة مع الفنيين الذين يشكون من عدم وجود قوانين مهنية ومن ضعف مرتباتهم نسبيا . وهو ما يدفع البعض منهم الى المشاركة في الدورات التدريبية الخاصة باعداد رؤساء الاقسام وهو ما يعد ترقية مخجلة تقضي على الضمير المهني . ولقد تخلى كثير من العاملين عن هذه المهنة ، بسبب الشروط المادية .

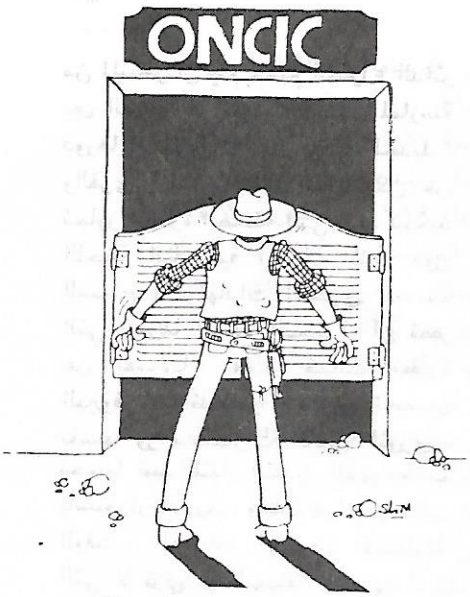
وبحكم ترهل بعض الاجهزة داخل « الأونسيك » نتيجة للجمود الفكري[١] والممارسة البيروقراطية والدفاع عن المصالح الشخصية ، تحولت وظيفة هذه الاجهزة الى نوع من الرقابة المباشرة على الفكر بدعوى الحفاظ على المثل التقدمية .[٢]

ويضيف فاروق بلوفه (مخرج) : « وراء الرغبة في هذه التوجهات ، تكمن محاولة إخضاع السينمائيين لأغراض سياسية مباشرة ، مما يترتب عليه القضاء على السينما كقيمة ثقافية من غير قصد ، وذلك على سبيل المثال ، من خلال مجموعة من الاجراءات التنظيمية وعمليات الموافقة على السيناريوهات ، التي ما زالت شكلية جدا وغير منطقية . والأمر الغريب ، فضلا عن ذلك ، أن الحكم في هذه الحالة يصدر على مخرج الفيلم ، بينما الأمر يتعلق بسياسة شاملة . إلا أن النقد الموجه لتسيير هيئات السينما التابعة للدولة لا ينكر قدرة قطاع واحد على بناء سينما وطنية حية » .[٣]

ونتيجة للطبيعة البيروقراطية للأونسيك وخضوعه الذيلي للتوجهات الرسمية ، كان اعلان الثورة الزراعية عام ١٩٧٢ والتأكيد الرسمي في الميثاق الوطني الصادر عام ١٩٧٦ ، على اهمية النقد الذاتي بهدف تطوير التجربة الاشتراكية ، أتيح هامش من حرية النقد الاجتماعي في السينما ، وهو ما أسفر عن ظهور أفضل الافلام التي قدمها السينمائيون الجزائريون من أبناء الجيل الثاني . غير أن ذلك الأمر سرعان ما أغلق ، بعد فشل سياسة الثورة الزراعية نتيجة الحصار البيروقراطي للتجربة .

وبدأت قبضة الرقابة تشتد على السيناريوهات الجديدة ، وتمت احالة بعض الافلام الواقعية السابقة التي انتجت خلال مرحلة الثورة الزراعية ، الى المخازن .. وإن ظلت تعرض في التظاهرات وأسابيع الافلام الجزائرية بالخارج بين وقت وآخر !

ولا تزال هناك حتى اليوم قائمة طويلة من الافلام الممنوعة من العرض مثل فيلم « ويست انديز » لمحمد هوندو



(Paru dans «Algérie - Actualité»)

عبيد الذي شارك التليفزيون الجزائري في انتاجه ، وفيلمي « مكتوب » و « فرنسا الأخرى » لعلي غالم ، و « دموع الدم » لعلي عقيقه و « القرابين » لعكاشة تويتح .. واغلبها افلام صنعها سينمائيون جزائريون في المهجر عن قضية الهجرة الى فرنسا من منظور يتعارض مع الرؤية الرسمية للأجهزة

ولم يعرض بالجزائر فيلم « خذ عشرة آلاف فرنك وارحل » لمحمود زموري ، سوى بعد ٤ سنوات من تنفيذه ، واختفى فيلم « عمر قتلاتو » لمرزاق علواش من العرض العام أو العرض بالتليفزيون ، رغم كونه اكثر الافلام شعبية في تاريخ السينما الجزائرية .

وكان من دواعي السخرية ، أن يذيع التليفزيون الجزائري تحذيرا للمشاهدين يسبق عرض فيلم « الدوامة » اخراج فاروق مزوان (١٩٨٢) ، وهو معالجة عصرية لرواية « الجريمة والعقاب » لديستويفسكي تدور أحداثها في مدينة الجزائر المعاصرة . ويشير التحذير الى أن « المواقف والشخصيات التي نشاهدها في هذا الفيلم ، غريبة على قيمنا وقيم مجتمعنا » !

ويعلق المخرج فاروق مزوان ، فيقول : « هناك شيء لم أفهمه وهو اننا نعلن ان الفيلم لا علاقة له بحقائق

مجتمعنا وفي نفس الوقت يتم حذف عدد من المشاهد من الفيلم . فإذا كان الفيلم لا علاقة له بالحقائق فلماذا إذن يراقب وتحذف منه أشياء ؟ »[٤] .

التوزيع

كانت الدولة قد قامت في اعقاب الاستقلال ، بتأميم دور العرض السينمائي . وكان عددها يبلغ ٣٥٠ دارا ، انكمشت حتى اصبحت عام ١٩٧٧ ، ٣٠٤ دارا ، يتركز ٤٩ بالمائة منها ، في خمس مدن كبرى . وتبلغ نسبة تردد الجمهور على دور السينما سنويا ٢٤ مليون تذكرة ، موزعة على ١٨ مليوناً (إحصاء عام ١٩٧٧)[٥] .

ويحصل ٣٠ بالمائة من السكان على ٥٢ بالمائة من تذاكر السينما . وهي ارقام تعكس اختلالا في التوزيع . فالبلديات غير متحمسة اساسا لاستثمار الجزء المخصص لها من الايرادات في بناء دور عرض جديدة ، وبقاء مئات الدوائر (المدن الصغيرة) بلا دور عرض على الاطلاق . وتوقف نظام القوافل السينمائية .

ومن ناحية أخرى ، فإن اعتماد مؤسسة السينما في تمويل الانتاج على حصيلة ايرادات العروض التجارية ، يؤدي الى اتباع سياسة للتوزيع تكاد تقضي على السينما الوطنية المحملة بالمتاعب . وفي نفس الوقت ، تؤدي الى شلل نظام احتكار التوزيع السينمائي ، الذي كان ممكنا أن يؤدي الى نتائج جيدة ويساهم في تدعيم السينما الجزائرية واجتذاب الجمهور الجزائري الى مشاهدة افلامها .

ففي اعقاب تأميم التوزيع السينمائي ، قامت الشركات الاميركية الاحتكارية ، مثل مترو وبارامونت وفوكس ، بفرض حصار على سوق التوزيع الجزائري ، انتقاما من قيام الدولة بتأميم دور العرض واحتكار التوزيع . ولكن « الأونسيك » نجح في التصدي للمقاطعة ، واستمر في استيراد الافلام من الدول الاوروبية ودول المجموعة الاشتراكية وبعض بلدان العالم الثالث . وحاول المسؤولون في نفس الوقت فتح أسواق هذه الدول أمام الافلام الجزائرية .

وفي عام ١٩٧٤ ، انتهت مقاطعة الشركات الاميركية ، وتم توقيع اتفاق بينها وبين الاونسيك ، أدى الى قيام هذه الشركات باغراق السوق الجزائري بالافلام التجارية الاميركية والفرنسية . واتفق هذا بالطبع ، مع رغبة « الأونسيك » في تحقيق اكبر عائد من الايرادات من أجل الاستمرار في تمويل الانتاج .

ووجد الفيلم الجزائري نفسه ، أمام منافسة صعبة . واصبح المسؤولون في « الأونسيك » يطالبون السينمائي الجزائري أن يصنع افلاما تحقق ارباحا تجارية . واصبح المعيار الأساسي الذي يتحكم في نظرتهم ، هو مقدار ما يحتويه الفيلم من التسلية والاثارة والاتقان الحرفي التقليدي ، في وقت كانت السينما الجزائرية لم تتجاوز بعد محاولات التجريب !

السينما والتليفزيون

ولا يختلف الحال كثيرا في التليفزيون . حيث تسيطر المسلسلات الاميركية على أهم فترات الارسال . وتسود الافلام الاميركية بنسبة ١٤ بالمائة والفرنسية بنسبة ٨ بالمائة . ولا يتجاوز الانتاج السينمائي الجزائري من الافلام الطويلة مساحة ٤,١ بالمائة من ساعات الارسال .[٦]

اما مساحة الارسال من البرامج المستوردة من بلدان اوروبا الغربية ، فتصل الى ١٠١٥ ساعة سنويا بالاضافة الى ٢١٤ ساعة من البرامج الناطقة بالعربية من انتاج هيئة الاذاعة البريطانية وهيئة ترانستال .[٧]

والجدير بالذكر ، أن أغلب البرامج والافلام الاوروبية و مسلسلات الاميركية التي تعرض لتليفزيون ، يشاهدها الجمهور في نسخها الناطقة باللغة الفرنسية وبدون ترجمة عربية على نفس الشريط ، وكذلك الأمر بالنسبة للافلام التي تعرض في دور السينما ،

Omar Gatlato, *de Merzak Allouache*

وهو ما يساهم على نحو ما في تكريس حالة الاغتراب الثقافي أمام المواطن الجزائري .

اما الأرقام الخاصة بالسيطرة الفرنسية على سوق الافلام الطويلة ، فتتضح من احصاء عام ١٩٨١[٨] ، فقد عرض ٥٤٩ فيلما فرنسيا في الجزائر خلال ذلك العام ، منها ١٣٨ فيلما في دور العرض التجارية و ٣٨٤ فيلما بالسينماتيك و ٢٧ فيلما بالتليفزيون .. بالاضافة الى عشرات الافلام التسجيلية والبرامج العلمية والوثائقية والاخبارية .

ولا تتجاوز المساحة المخصصة للانتاج الجزائري من البرامج والافلام من شتى الأنواع ، بما في ذلك المواد الاخبارية ، ٤٠ بالمائة من ساعات الارسال التليفزيوني على مدار العام .

وإذا عرفنا أن مساحة الارسال التليفزيوني الكلية تصل الى ٢٦٠٠ ساعة في العام ، يصبح من المفيد أن نراجع الأرقام السابقة على ضوء هذه الحقيقة !

ويعتمد التليفزيون في تغطية ساعات إرسالة على الافلام الاجنبية التي يعرض منها حوالي ١٠ افلام اسبوعيا تمثل الافلام الاميركية منها اكثر من ٦٠

بالمائة ، عدا المسلسلات . وهناك بالاضافة الى هذا ، المسلسلات العربية المنتجة أساسا في الخليج ومصر ، وقد بلغت نسبة هذا النوع الأخير ٢٧٠ ساعة من بين ٤٨٨ ساعة من الانتاج العربي المستورد بكافة انواعه خلال عام ١٩٨١[٩] .

وخلال تاريخه كله ، لم ينتج التليفزيون الجزائري سوى اربعة مسلسلات هي : « الحريق » (١٠ حلقات) اخراج مصطفى بديع (١٩٧١) ، و « زينة » (١٥ حلقة) اخراج بشير بلحاج (١٩٧٨) ، و « آسيا » (١٠ حلقات) اخراج مصطفى كاتب (١٩٨٠) ، و « السيلان » (١٠ حلقات) اخراج أحمد راشدي (١٩٨٢) .

والحقيقة أن اغلب المسلسلات والافلام العربية التي يعرضها التليفزيون هي عادة من النوع التجاري الهابط ، بينما بوسع التليفزيون أن يختار أفضل ما هو متاح من الانتاج العربي إذا ما تم تنظيم عملية الاستيراد على أسس علمية محددة بدلا من الاعتماد على المزاجية والمصالح الشخصية . والغريب أن عرض المسلسلات الناطقة باللهجة المصرية ، يثير أحيانا الصحافة الجزائرية التي تنشر تعليقات حادة ، وصلت الى حد مقاطعة المسلسلات المصرية ، باعتبار أن اللهجة المصرية خطرا على الثقافة الوطنية . وهو هجوم قاصر بالطبع ، يتجاهل حقيقة السيطرة الرئيسية للغة الفرنسية على مساحات واسعة من أجهزة الاعلام !

والمثير للدهشة أيضا أن « الأونسيك » والتليفزيون ، يقومان من حين لآخر ، باستيراد العديد من الافلام العربية الجيدة وأفلام العالم الثالث ، رغبة في إظهار نوع من التضامن مع صناع هذه الافلام ، وتحقيقا لتوجيهات سياسية تقضي بإبراز الاتجاه القومي والتقدمي للجزائر . ولكن المؤسف ان أغلب هذه الاعمال ، لا تعرض سوى نادرا وفي المناسبات ، وبعضها لا يجد طريقه للعرض على الاطلاق ، ومنها على سبيل المثال ، فيلم « ويست انديز » لمحمد هوندو الذي شارك التليفزيون الجزائري في انتاجه .

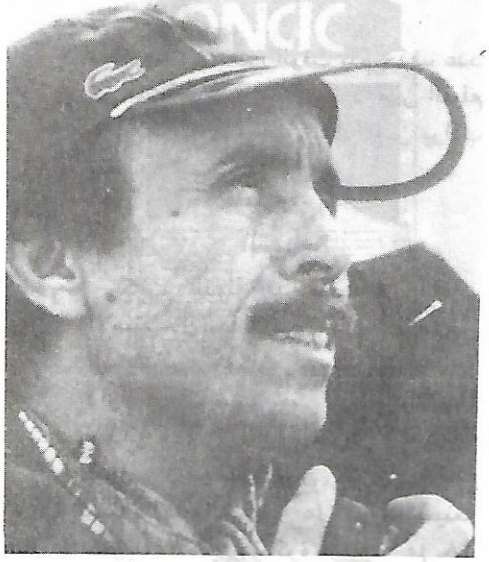
أما الافلام الجزائرية ، فمن النادر أن يعرضها التليفزيون ، باستثناء ما يحدث في شهر نوفمبر/ تشرين الثاني من كل عام ، حيث يقوم بعرض مختارات من الافلام القديمة احتفالا بذكرى انطلاق ثورة التحرير . وبعد ذلك ، تعود الأمور الى وضعها الجامد . وإذا حدث العكس ، فإن الفيلم عادة ما يعرض دون اي اعلان مسبق .

ومنذ وقت مبكر ، كان التليفزيون الجزائري قد اتجه الى انتاج الافلام الروائية الطويلة للتغلب على مشاكل التمويل التي تواجه « الأونسيك » وتعويضا عن النقص في المادة الدرامية . وقد ساهم التليفزيون بلا شك ، في اكتشاف عدد من أفضل المخرجين الجزائريين مثل موسى حداد ومحمد افتيسان وهاشمي الشريف ومحمد حازورلي وحاج رحيم وفاروق بلوفه .

ولكن الغريب أن لوائح العمل بالتليفزيون تحظر على مخرجي التليفزيون العمل في اخراج الافلام لحساب « الأونسيك » . وهو ما يعكس ضيق الأفق البيروقراطي الذي يحكم نظرة الاجهزة ، وفي نفس الوقت يتنافى تماما مع أبسط حقوق الفنان السينمائي في العمل مع المؤسسات المختلفة خاصة وانها جميعها تخضع لاشراف الدولة . ومثل هذه القيود وغيرها تؤدي الى هجرة الطاقات الفنية الى الخارج ، وتعمق من احساسهم بالاغتراب في الداخل ، في ظل حالة البطالة النسبية ، حيث يجد السينمائي نفسه ضمن قائمة انتظار طويلة ، حتى يصبح ممكنا أن يباشر العمل في اخراج فيلم جديد !

السينماتيك

ربما كانت « السينماتيك » ، هي الوجه المميز لحركة الثقافة السينمائية في الجزائر . وهي تتجاوز الدور التقليدي



احمد راشدي

لأرشيف الفيلم القومي في مجرد حفظ الافلام ، ولكنها تنظم عروضا عامة وتساهم في اجتذاب الشباب الى مناقشاتها وحلقاتها الدراسية .

وكانت السينماتيك قد تأسست عام ١٩٦٤ وتبعت المركز الوطني للسينما . وفي عام ١٩٦٧ الغى المركز الوطني مع تأسيس « الأونسيك » وانتقل الاشراف على السينماتيك الى المركز الجزائري للسينما .

وتضم « السينماتيك » حوالي سبعة آلاف فيلما ، الى جانب الاف الصور والوثائق والأبحاث والكتب السينمائية وسيناريوهات الافلام .

وبالاضافة الى السينماتيك المركزي بمدينة الجزائر ـ العاصمة ، هناك خمسة فروع أخرى من المدن الرئيسية . ويعرض المقر المركزي ٦ افلام يوميا من خلال برنامج يتم اعداده والاعلان عنه اسبوعيا .

وهناك قانون ينص على ضرورة تسليم النسخ الأصلية لكافة الافلام الطويلة والقصيرة التي تنتج بالجزائر منذ عام ١٩٦٢ ، للسينماتيك ، على أن يتم تسليم النسخة الاصلية للفيلم كاملة فور الانتهاء من استكمال الفيلم وقبل عرضه العام . كذلك يتضمن القانون ، ضرورة إيداع كل الافلام التي تستغل من العروض التجارية بالجزائر بعد انتهاء العقد الأول للتوزيع ، على ألا تستخدم

لأغراض تجارية ويقتصر عرضها على قاعات السينماتيك .

وتقوم « السينماتيك » بين وقت وآخر ، بتنظيم مهرجانات لكبار السينمائيين في العالم ، كما تلعب دورا هاما في التعريف بالسينما الجزائرية والعربية ، عن طريق مشاركتها في اسابيع وتظاهرات السينما العربية بالعواصم الاوروبية .

ويشكو المسؤولون عن « السينماتيك » الجزائرية حاليا ، من عدم توفر الظروف الملائمة والصحيحة لحفظ الافلام ، مما يهدد أغلبها بالتلف ، بالاضافة الى افتقار السينماتيك الى آلة خاصة لطباعة النسخ الموجبة من الافلام ، وهو ما يضطرهم الى استخدام النسخ المحدودة التي تمتلكها السينماتيك ، في العروض الجماهيرية . وتمتلك « السينماتيك » ثلاث نسخ من كل فيلم جزائري : واحدة للحفظ واثنتان للعرض تتعرضان للتلف السريع .

وتعاني « السينماتيك » ايضا من قلة الدعم المالي الحكومي ، وتعتمد في استمرار نشاطها ، على حصيلة الايرادات فقط ، بما في ذلك أجور العاملين أيضا . ويتناقض موقف الدولة في اهمال السينماتيك ، مع طبيعة الدور الثقافي والحضاري الذي تقوم به . والمعروف أن سعر تذكرة الدخول بقاعات السينماتيك لا تتجاوز ٤٠ بالمائة من سعرها بالنسبة للدور التجارية .

ولا يزال المسؤولون في السينماتيك يشكون ايضا من عدم التزام المؤسسات السينمائية ، بقانون الايداع الاجباري ، خاصة فيما يتعلق بنسخ الافلام المستغلة تجاريا والمستوردة من الخارج .

مشكلة اللغة

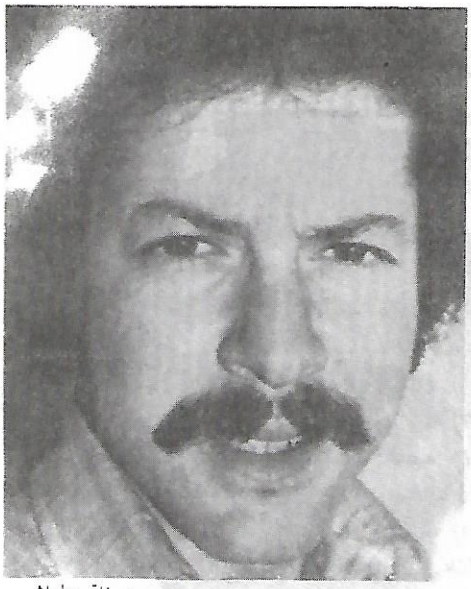
تمثل المشكلة اللغوية ركنا هاما ضمن سلسلة المشاكل التي لا تزال تعوق السينما الجزائرية عن أداء دورها في المجتمع كأداة ثقافية . وترتبط المشكلة بالظروف التاريخية التي عاشتها الجزائر ، تحت سيطرة الاستعمار الفرنسي لعهود طويلة ، حاول خلالها المستعمرون محو الثقافة العربية واللغة العربية ، مما أدى الى تخريج أجيال كاملة من المتعلمين والمثقفين المفرنسين ، أي الذين يتعاملون قراءة أو كتابة مع اللغة الفرنسية دون العربية !

وبالرغم من الجهود الرسمية التي تبذلها الدولة في مجال التعريب ، إلا أن المشكلة لا تزال قائمة بدرجة مؤثرة . وإن كانت هذه الجهود ، يمكن أن تثمر في تعريب أبناء الجيل الجديد الذي لا يتجاوز بعد مرحلة المراهقة ، مع بقاء المشكلة قائمة ، بالنسبة لأغلب أبناء الجيل الذي يتحمل المسؤولية اليوم في المواقع المختلفة .

وفي مجال السينما ، سوف نرى أن السينمائيين الجزائريين لا يقرأون العربية ، والكثير منهم لا يجيد الحديث بها ايضا . وقد أتم اغلبهم دراساته في معاهد السينما الاوروبية أو حتى بالمعهد الوطني للسينما قبل اغلاقه ، باللغة الفرنسية . وأصبح اغلبهم ، يستمد معارفه ومعلوماته وأفكاره ، من الثقافة الفرنسية والغربية بوجه عام .

وأغلب السيناريوهات السينمائية ، تكتب أساسا باللغة الفرنسية ، ثم تتم صياغة جمل الحوار بعد ذلك باللهجة الشعبية الجزائرية ، بطريقة تجعلها تبدو كما لو كانت ترجمة رديئة من الفرنسية ، وهو ما ينعكس على لغة ومفردات وإيقاع الفيلم ، ويجعله يعجز في النهاية ، عن التعبير الحقيقي عن الحس الشعبي الجزائري في عشرات المدن الصغيرة والقرى التي لا يزال سكانها يحافظون على اللغة العربية الاصيلة ، بلهجاتهم المختلفة .

وفي الكثير من الافلام ، يقفز الحوار فجأة من العربية الى الفرنسية ، عندما يتعلق المشهد بمناقشة ذات طبيعة ذهنية أو سياسية أو فلسفية . وهو ما يعكس عجز السينمائيين أنفسهم حتى الآن ، عن التعامل مع اللغة العربية باعتبارها لغة العلم والمنطق والفلسفة والسياسة . فهي تنحصر في أفلامهم



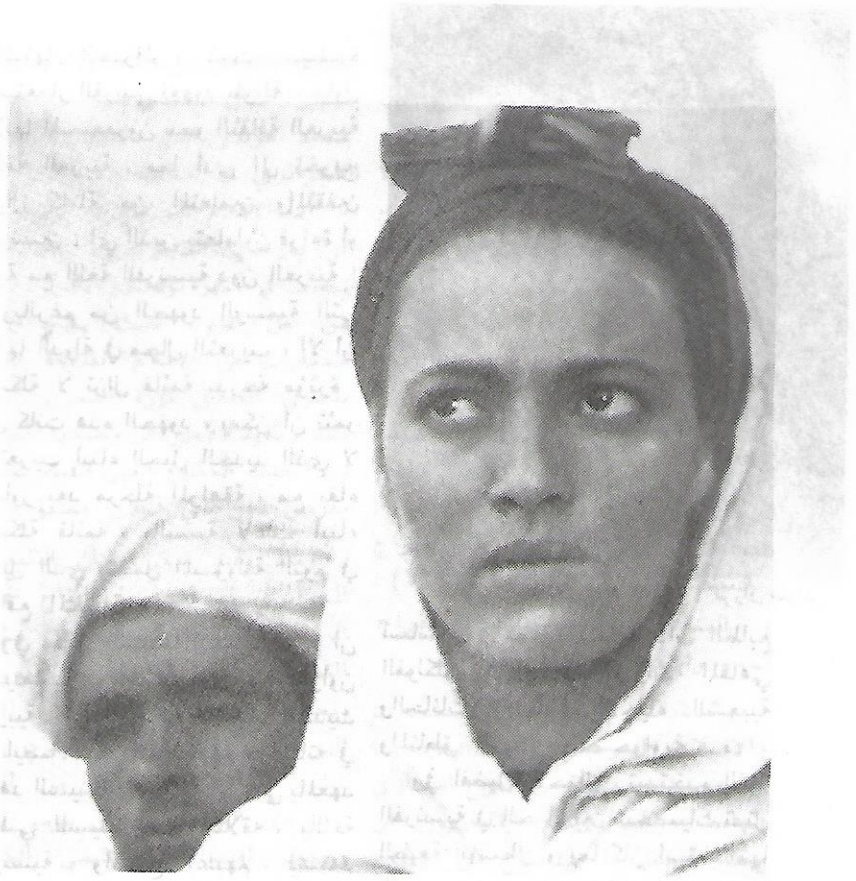
مرزاق علواش

أساسا ، في نطاق المشاهد ذات الطابع الفولكلوري أو في ثرثرات المقاهي والحانات ومشاهد الأحياء الشعبية والمناطق الريفية والصحراوية .

وفي أفضل الاحوال ، تستخدم اللغة الفرنسية في الحوار بين شخصيات تمثل الطبقة الوسط وربما كان استخدامها للف يعبر بشكل ما عن عقدها الخاصة وعزلتها عن الشعب !

وقد ارتبطت مظاهر التمسك باللغة العربية حديثا في الجزائر ، بنشاط « جمعية العلماء » التي أسسها في الثلاثينيات ، المفكر الاسلامي الجزائري عبد الحميد بن باديس ، واهتمت بالحفاظ على تعاليم الدين الاسلامي والتمسك بالتقاليد العربية .. وباللغة العربية لغة الاسلام ، في مواجهة الغزو الثقافي الفرنسي العنيف .

ومن العوامل التي تعوق اليوم التعريب في الجزائر ، المقاومة الضارية التي تبذلها بعض العناصر البيروقراطية التي ترتبط مصالحها الخاصة بالمصالح الفرنسية . لذلك ، فليس من الغريب ، أن نجد من يسخر من التعريب ويصور اللغة العربية كلغة لتكريس التخلف والجهل ، ويتهمها بعدم القدرة على التطور ومسايرة التقدم العلمي . لذلك فإن حركة التعريب لا تزال تسير ببطء شديد . وتعاني وسائل الاعلام والصحافة الناطقة بالعربية ، من اخطاء



ليلى الشنا في وقائع سنوات الجمر

فاحشة ، حيث لا تزال تستخدم التعبيرات والكلمات التي تجاوزها الزمن . ويلاحظ أي زائر للجزائر ، الاخطاء الواضحة في أغلب التسميات والشعارات التي جرى اطلاقها على نحو سريع عام ١٩٧٦ ، على كافة المؤسسات والمصالح الحكومية ، حيث لا تعدو سوى ترجمة رديئة للتسميات الفرنسية السابقة !

وتعاني اسماء الافلام ايضا ، من نفس المشكلة . فالفيلم الواحد قد يحمل عدة اسماء مترجمة عن الاسم الاصلي الذي يوضع بالفرنسية . وتفتقر اسماء الافلام في أغلب الاحيان ، الى معان واضحة محددة .

وتصدر أغلب المراجع والمطبوعات والدوريات السينمائية بالجزائر ، باللغة الفرنسية ، أما ما عدا ذلك من المطبوعات الصادرة بالعربية ، فمن المستحيل تقريبا قراءتها أو فهم معانيها المستغلقة !

ان سؤالا كبيرا يطرح اليوم نفسه ويتصل بكيفية مواجهة السينمائيين الجزائريين للمشكلة ، وضرورة التوصل الى حلول عملية لها ، بحيث يمكن أن تشارك السينما في دفع عملية التعريب ، دون أن تسقط في الافتعال أو الشكلية . وهو تصور صعب بالطبع ، في ظل وجود طاقم من السينمائيين والنقاد ، لا يتعامل أصلا باللغة العربية ومع الأدب العربي إلا عن طريق الاطلاع عليه عند ترجمته الى اللغة الفرنسية .

وتنعكس المشكلة الخاصة باللغة ، على العلاقة بين الفيلم والجمهور . فكثير من الافلام الجزائرية ، تعجز عن التعبير بلغة سهلة ومقبولة لدى الجمهور . فاللغة السائدة في الافلام ، تبدو في الواقع ، منقطعة الصلة باللغة العربية الدارجة التي يستخدمها الجمهور العادي . وهي في نفس الوقت ، تبدو مستحيلة بالنسبة لجمهور المثقفين ، الذين يفضلون الفرنسية أثناء التعامل مع الجوانب الذهنية في السينما ، وينظر أغلبهم الى الافلام الجزائرية ، نظرة متعالية .

وقد سبق أن دار نقاش طويل في الجزائر حول لغة الافلام ، ووصل الأمر الى حد أن طالب أحد المخرجين بضرورة الغاء استخدام اللغة العامية في الافلام ، ويقول : « ما يزال الحوار ضعيفا وهو ناتج عن عدم ايجاد اللغة الملائمة لمخاطبة الجمهور السينمائي . والاستمرار في استعمال اللغة الدارجة لا يحقق الاهداف التي يريد الفيلم تحقيقها ، لأنها محدودة جدا وغير غنية من حيث أبعاد كلماتها ومعانيها »[١٠] .

النقد السينمائي

وتنعكس كل هذه المشاكل على وضع النقد السينمائي بالجزائر . ففي عام ١٩٧٧ صدرت مجلة شهرية للسينما والتليفزيون باسم « الشاشتان » . وهي مجلة متخصصة تنقسم الى قسمين : قسم عربي وآخر فرنسي . ولكن الاهتمام الاكبر يوجه للقسم الفرنسي . والحقيقة أن اغلب المواد التي يتضمنها القسم العربي هي مجرد ترجمة رديئة لمواد القسم الفرنسي .

وتنحصر اهتمامات المجلة ، في التناول النظري « السوسيولوجي » لقضايا السينما . ولم تتمكن المجلة طوال فترة صدورها ، من خلق قاعدة حقيقية لها بين القراء ، وانحصر توزيعها في نطاق محدود ، وخضع العمل بها للتقلبات السياسية وهو ما أدى الى توقفها عن الصدور في أواخر عام ١٩٨٣ .

أما النقد السينمائي في الصحافة اليومية والاسبوعية ، فهو لا يتجاوز الانطباعات والتعليقات السريعة التي تفتقد ، الى الدقة . والملاحظ أن الصحافة الناطقة بالفرنسية اكثر اهتماما بالسينما والنقد السينمائي ، من تلك التي تصدر بالعربية . وإن كانت الأبواب الثابتة الخاصة بالسينما ، قد اختفت من الصحافة العربية بعد توقف الملحق الاسبوعي لجريدة « الشعب » ، واستمرت جريدة « الجزائر ـ الاحداث » التي تصدر بالفرنسية ، تخصص زاوية ثابتة للسينما وإن كان اهتمامها يتركز أساسا ، على تناول

الافلام الاجنبية .

وبين حين وآخر ، تنشر الصحف ، موضوعات سينمائية تؤكد على الصورة الدعائية الشائعة للسينما الجزائرية ، وهي موضوعات تساهم في تكريس الاخطاء بدلا من السعي لنقدها بهدف اصلاحها . ولننظر الى هذا المثال المنشور بجريدة « النصر » :

« إن السينما الجزائرية ـ كما يقول الناقد التونسي الطاهر الشريعة ، هي السينما الوحيدة في القارة الافريقية ، التي ليس لها على حد علمنا مشكلات اقتصادية على كل حال . إن هذه السينما تتميز بأفضل الملامح وأثبتها في افريقيا وفي العالم الثالث ، تشاركها السينما الكوبية . لقد عرفت السينما الجزائرية تقديم الوسائل لاقامة سياسة وطنية للسينما . ومهما كانت مشكلاتها الحالية ، وربما هي عابرة ، تظل هي السينما الافريقية الوحيدة التي لا تدهشنا بنجاحاتها »[11] .

وإذا كان هذا هو مستوى ما ينشر من موضوعات نقدية عن السينما في الجزائر ، فلا غرابة إذن في اعتماد السينمائيين الجزائريين في تقييم أعمالهم ، على ما يكتبه نقاد السينما الفرنسيين في صحفهم الاكثر بريقا والاوسع انتشارا . وهكذا يتم ترسيخ الوصاية الثقافية الفرنسية على السينما الجزائرية ! .

السينما الجزائرية بأدائها لوظيفتها . وأصبح هناك بالتالي ، عدد كبير من المخرجين الجزائريين ، يضعون في اعتبارهم ، عند صنع أفلامهم ، ضرورة إرضاء النقاد الغربيين وخبراء المهرجانات الدولية ، حتى يمكن أن يساهم الفيلم في هذا المهرجان أو ذاك .. طمعا في الحصول على جائزة أو أخرى ، وهو ما يعبر عنه سمير فريد بقوله : « إن بوعماري عندما يقف وراء الكاميرا تكون عينه على نقاد فرنسا ومنابرهم الذائعة الصيت ، اكثر من أن تكون على جمهور السينما الجزائري »[12] .

ويعبر المخرج مرزاق علواش عن هذه العقدة قائلا : « سينمانا كانت قريبة من الفولكلور . قريبة من الصورة التي يتوقعها منها ويريدها لها الغرب . اليوم هناك طريقة مختلفة لصنع أفلام عربية . في المانيا مثلا ، هناك مجال في التليفزيون لفرض افلام اجنبية . ولكن على أفلامنا أن تعرض الصحراء والبؤس ، أما إذا لم تكن كذلك ، فلا مجال لعرضها . وهذا يجعلنا نطرح اسئلة عن فننا في مواجهة الغرب . فيلمي الأول « عمر قتلاتو » قبله الغرب لأنه مصنوع على الطريقة الايطالية . أما فيلمي الأخير ، فقد طرحوا حوله تساؤلات من نوع : ماذا تريد أنت العربي من تصوير الامراض النفسية . اليس هناك شيء آخر أهم »[13] .

عقدة المهرجانات

وترتبط مشكلة الوصاية النقدية الفرنسية ، بما يمكن تسميته بعقدة المهرجانات لدى السينمائيين الجزائريين . فقد سبق أن حققت بعض الافلام الجزائرية نجاحا في عدد من المهرجانات الدولية . واستطاعت السينما الجزائرية ان تحصل عام ١٩٧٥ ، على الجائزة الكبرى من مهرجان « كان » ، بفيلم « وقائع سنوات الجمر » للأخضر حامينا .

ولكن المشكلة ، أن ذلك النجاح ، يتم تكريسه من جانب النقاد ، باعتباره هدفا في حد ذاته ودلالة كافية على قيام

لقطة من فيلم « نهلة »

هوامش

(١) مجلة « الشاشتان » الجزائرية ـ العدد ١٣ ـ يناير / كانون الثاني ١٩٧٨ .
(٢) المصدر السابق .
(٣) المصدر السابق .
(٤) مجلة « الشاشتان » ـ العدد ٤٢ ـ ٤٣ ـ فبراير / شباط ١٩٨٢ .
(٥) مجلة « الشاشتان » ـ يناير / كانون الثاني ١٩٨٠ .
(٦) « الشاشتان » ـ مارس / اذار ١٩٨٠ (الأرقام المنشورة هي ارقام عام ١٩٧٨) .
(٧) المصدر السابق .
(٨) الشاشتان ـ ابريل / نيسان ١٩٨٢
(٩) المصدر السابق .
(١٠) حديث مع المخرج محمد سليم رياض ـ جريدة « النصر » الجزائرية ـ ٢٨ اكتوبر / تشرين الاول ١٩٨٢ .
(١١) [illegible] لنصر » ـ ٢٥ ابريل / نيسان ١٩٨٣ .
(١٢) كتاب « السينما الجزائرية » ـ اعداد فتحي فرج ـ القاهرة ١٩٧٦ .
(١٣) من حديث لمرزاق علواش ـ مجلة « كل العرب » صيف ١٩٨٣ .

السينما الجزائرية

2.

من ابرز الموضوعات التي تناولتها السينما الجزائرية بالاضافة الى موضوع حرب التحرير ، المشاكل التي تواجه الناس في الحياة اليومية ، او مشاكل الجزائر ما بعد الاستقلال مثل الهجرة من الريف الى المدينة وتدهور وضعية المرأة ومشاكل الاسكان وارتفاع معدلات الطلاق وتفشي الروتين والبيروقراطية .. الخ . وتختلف رؤية وطرائق معالجة هذه الافلام للمشاكل المختلفة ، إذ توظف الاسلوب البوليسي السطحي كما في « تشريح مؤامرة » لمحمد سليم رياض ، والكوميديا الاجتماعية كما في « زواج المفلسين » لحاج رحيم و « سقف وعائلة » لرابح لعراجي ، والميلودراما كما في « العودة » لابن عمار نجتي ، والواقعية كما في « الارث » لبوعماري و « ريح الجنوب » لسليم رياض و « الشبكة » لفوتي بن ددوش :

ولا شك أن اتجاه الجيل السينمائي الجديد في الجزائر ، الى طرح القضايا المعاصرة ، يعد بالتأكيد اتجاها جديدا ، يفتح آفاقا رحبة أمام دور الفيلم كأداة ثقافية . ولكن طرح هذه المشاكل والالحاح عليها من فيلم لآخر دون امتلاك المنهج الصحيح للتناول ، يوقع الكثير من السينمائيين في مأزق تبني القوالب والانماط الثابتة ، كمشاهد الزواج والعرس واعداد الطعام وثرثرات المقاهي وازدحام وسائل المواصلات والبيروقراطية والتناقض بين حياة الريف والمدينة ، وهو ما يؤدي في اغلب الاحيان ، الى سيادة طابع « الفولكلور » خاصة في المشاهد التي تركز على تصوير الحياة القاسية في الريف او الصحراء ، مما يجرد هذه الافلام من القدرة على التطور ، ويعوق تواصل المشاهدين الجزائريين معها ، وإن كان بالطبع ، يرضي نقاد السينما الاجانب !

عقدة سينما المؤلف

نشأت السينما الجزائرية منذ البداية ، كسينما مخرجين . ويرجع ذلك الى طبيعة نشأتها في أحضان الجبال ووسط معارك التحرير ، حيث كان الاعتماد الأساس على شخصية المخرج ومقدرته على انجاز اغلب مراحل الفيلم دون حاجة الى نظام تقسيم العمل أو الاعتماد على كتاب سيناريو .. الخ .

وقد استمر السينمائيون الجزائريون في السينما الروائية فيما بعد الاستقلال ، يعتمدون على المخرج السينمائي كمسؤول عن الرؤية السينمائية . وقد تأثر الجزائريون كثيرا بنظرية سينما ـ المخرج المؤلف ، التي ظهرت مع ما يسمى بالموجة الجديدة في فرنسا في أواخر الخمسينات ، أي في نفس الوقت الذي بدأت فيه السينما الجزائرية خطواتها الأولى ، بمساعدة سينمائيين فرنسيين أيضا ، مثل رينيه فوتييه وبيير كليمان .

ومع تطور السينما الجزائرية ، تم تسليط الاضواء اكثر فأكثر ، على المخرج السينمائي ، باعتباره النجم الحقيقي للفيلم .. وقد أدى هذا الى إبراز مهنة الاخراج السينمائي بحيث أصبح أغلب الشبان الراغبين في احتراف العمل السينمائي ، يتجهون اساسا الى مجال الاخراج .

ويذكر أحمد راشدي انه عندما كان يعمل مدبرا للأونسيك ، كان يتلقى سنويا ، حوالي ٣٠٠ طلبا للحصول على المنح الدراسية السينمائية ، منها ٢٩٨ طلبا لدراسة الاخراج فقط[1] .

ويضيف راشدي بخصوص الشروط الأخرى للالتحاق بالمهنة (بقصد الاخراج) بانها « نفس الشروط التي نجدها في شركة « سوناطراك » للنفط أو الشركة الوطنية للمعادن . فالوسيلة المؤكدة للحصول على العمل ، هي أن « يكون للمرء اخ او قريب أو صهر . وهذا لم يعد سرا بالنظر الى أعداد الاقارب في الهيئات السينمائية »[2]

والحقيقة أن قيام المخرجين الجزائريين بكتابة السيناريوهات لافلامهم ، يؤدي الى شيوع الاضطراب

الافيون والعصا لاحمد راشدي

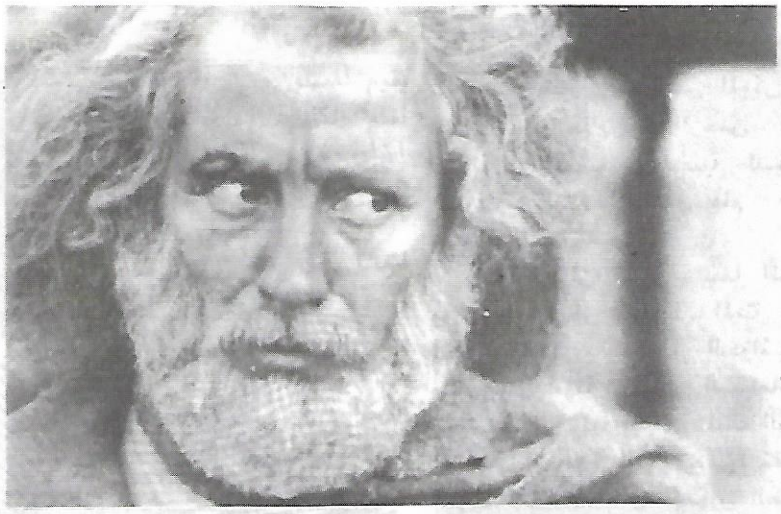
دراسات سينمائية ـ العدد 8 ـ يناير 1988 ـ ص 28

الفكري في العديد من الافلام . فأغلب هؤلاء ، لا يمتلكون المعرفة الصحيحة بقواعد الكتابة الدرامية ، ويعتمدون أساسا ، على استخدام نوع من المعادلات الرمزية الساذجة في بناء الشخصيات وخلق الصراع بينها . ويلجأ بعضهم ، الى تحطيم السرد التقليدي واللجوء الى اسلوب التداعي الحر ، بدعوى أن تلك هي السينما الجديدة ، وهو ما يجعل الاسلوب يبدو مفتعلا ومقحما إقحاما على الفيلم . ويؤدي بعد ذلك ، الى الوقوع في الشكلية والغموض والعجز عن ايصال الفكرة الى المشاهدين .

ولعل افضل مثال على هذا ، فيلم « نهلة » سيناريو واخراج فاروق بلوفه . وهو أحد الافلام القليلة التي صنعتها السينما الجزائرية عن القضايا العربية القومية . فأحداث الفيلم كلها تدور في لبنان مع بدايات الحرب الاهلية . ونرى من خلاله الصراع السياسي الدائر في لبنان ، مصورا من وجهة نظر مصور صحفي جزائري يجد نفسه تدريجيا في تداخل مع كافة الاحداث . ولكن شغف المخرج - المؤلف باستخدام الرمز والمعادلات يجعل الفيلم يتقاعس عن تحديد وجهة نظر واضحة بخصوص الصراع . فهذه الشخصية ، هي رمز لبنان الممزق الضائع ، أما تلك .. فهي رمز البورجوازية العربية التي تتفرج على الأحداث ، أما الثالثة ، فهي رمز اليسار المتمزق من الناحية الأخرى .. وهكذا !!

الطابع التجريبي

ولقد كانت السينما المصرية تمثل دائما أمام السينمائيين الجزائريين ، النموذج الذي يرفضونه لسينمائهم الشابة . وقد قام نقاد السينما الجزائرية من العرب والاوروبيين ، بإبراز السينما الجزائرية باعتبارها تمثل الوجه الآخر المضاد للسينما المصرية .. وقد وصلت المبالغة في تكريس تلك الرؤية ، الى حد توجيه الاتهام المباشر للسينما المصرية



محمد خضر حامينات في وقائع سنوات الجمر

بمسؤوليتها عن هزيمة يونيو/ حزيران ١٩٦٧(٣) .

ولسنا هنا في مجال تقييم السينما المصرية بالطبع ، ولكن ما يهمنا هنا هو رصد الآثار السلبية التي ترتبت على تكريس تلك الرؤية من طرف نقاد السينما الجزائرية اكانوا عربا أو اوروبيين كما أشرنا الى ذلك سابقا .

فطبقا لتلك الرؤية ، فإن السينما المصرية هي سينما التسلية التي تقوم على الحكايات الموضوعة أو المقتبسة في الأغلب عن الادب . وفي مقابل هذا ، فإن السينما الجزائرية تحاول التخلص من مواصفات الحبكة أو الدراما التقليدية ، لتنجو بالتالي من الطابع التجاري التقليدي .

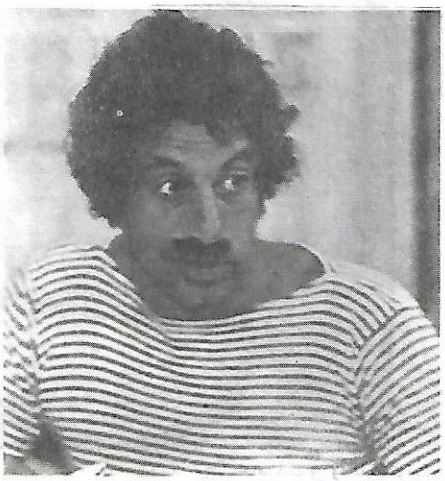
وقد انعكس هذا ، في القطيعة بين السينما الجزائرية والأدب . والى النظرة الى السينما ، باعتبارها فن مصور لا يستند الى أدب خاص مكتوب ، وبرزت بالتالي مشكلة غياب كتاب السيناريو المحترفين واعتماد المخرجين على مبادراتهم الفردية أو على اسلوب اقرب كثيرا الى الأسلوب التجريبي أو اسلوب « الهواة » ، دون أن يصل اغلبهم الى المستوى الاحترافي الكامل . من المعروف أن السينما في العالم كله تعتمد على الأدب ، كمصدر أساسي للابداع السينمائي ، وإن كان ليس بالمصدر الوحيد بالطبع .

والمدهش أن الهجوم على السينما المصرية ، بدعوى أنها سينما مصممة على وتيرة واحدة من العاطفية والميلودرامية ، قد اتخذ ذريعة من جانب المخرج الأخضر حامينا ، من أجل تبرير الاتجاه الذي استحدثه حامينا في السينما الجزائرية ، لانتاج الافلام المبهرة الضخمة التكاليف على الطريقة الهوليوودية . وكانت بداياته تتمثل في فيلم « وقائع سنوات الجمر » الذي دافع عنه مخرجه دفاعا حارا في مواجهة الانتقادات الحادة التي وجهت له داخل وخارج الجزائر . وكان من بين ما ذكره حامينا ، أنه يعرف « أن المصريين غير قادرين على صنع مثل هذه الافلام وان هذا هو ما يقلق بعض النقاد في مصر التي عرفت السينما منذ ٨٠ سنة ولكن السينما فيها لم تتجاوز مرحلة الطفولة »(٤) .

غياب المثل « النجم »

كان نقاد السينما في المشرق العربي ، خاصة في مصر - بعد بروز « جماعة السينما الجديدة » التي طرحت في أواخر الستينات رؤية بديلة للسينما السائدة - يرددون دائما ، أن نظام النجوم هو أحد العوامل الرئيسية المسؤولة عن تدهور السينما المصرية .

ودعا هؤلاء الى ضرورة التخلص من نظام الاعتماد على اسماء النجوم ، باعتبار أن هذا النظام يجعل من الفيلم مجرد سلعة يكفي لرواجها أن يتصدر الفيلم نجم ما ، وهو ما يعوق انطلاقة



المفتش طاهر

السينما وبحثها عن آفاق جديدة للابداع .

ولقد انتقلت تلك النظرة ، لكي تسود في السينما الجزائرية التي كانت دائما ، تعتبر الممثل ، أداة ثانوية يستخدمها المخرج ـ المؤلف ، لتحقيق رؤيته . وقد ادى هذا ، الى خلق نوع من الحصار حول السينما الجزائرية . فأفلامها تفتقد الى وجود الممثلين ـ النجوم ، الذين يمتلكون من الشعبية ، ما يجعلهم قادرين على جذب الجمهور لمشاهدة أفلامهم والاستمتاع بأدائهم . والحقيقة أن العلاقة الخاصة التي تنشأ بين الجمهور والممثلين ـ النجوم ، هي علاقة على درجة كبيرة من الاهمية . ومن الممكن استغلالها استغلالا جيدا ، من أجل تمرير الافكار الجديدة أو لتطوير المضمون السينمائي نفسه ، مع ضمان الوصول الى الجماهير .

وكانت السينما الجزائرية قد جربت مرة واحدة أن تصنع ذلك الممثل الشعبي ونجحت في هذا الى حد كبير . فكان ذلك الممثل هو حاج عبد الرحمن الذي اضطلع ببطولة سلسلة من الافلام أطلق عليها أفلام المفتش طاهر . بدأها المخرج موسى حداد عام ١٩٧٣ ، بفيلم « عطلة المفتش طاهر » . وهي افلام فكاهية تنسج على منوال أفلام لويس دي فينيس وفرناندیل الفرنسيين . وقد لاقت هذه الافلام نجاحا شعبيا كبيرا ، ولا تزال تعرض من حين لآخر بالتليفزيون ويشاهدها الجمهور باستمتاع كبير . وكان من الممكن أن يلعب الممثل حاج عبد الرحمن ، دورا كبيرا في تحقيق الشعبية للسينما الجزائرية ، غير انه توفي عام ١٩٨٠ وترك موقعه خاليا .

والحقيقة أن ابراز سيميا المؤلف ووضعها كنقيض لسينما ـ الممثل ، قد أضر كثيرا بالسينما الجزائرية وبمستقبل مهنة التمثيل السينمائي . وخضعت السينما بالتالي ، لتلك النظرة الضيقة الجامدة التي تجعلها تفضل التوجه أساسا ، الى جمهور الصفوة المثقفة ... خلال أفلام يغلب عليها الطابع التجريبي الغامض .. بدلا من محاولة خلق نماذج جديدة للنجم الشعبي . فعلى السينما الجديدة أن تصنع ايضا أبطالها الجدد وليس في هذا اي تناقض !

الى أين ؟

مع أواخر السبعينات ، بدا أن السينما الجزائرية قد أصبحت عاجزة عن تطوير نفسها ، حيث أصبحت محاصرة في الداخل من جانب الجمهور الذي انصرف عن افلامها مفضلا مشاهدة الافلام الاميركية والفرنسية التي تدفقت على دور العرض . وحققت الافلام الجزائرية خسائر فادحة ، بالرغم من الضجة المزعومة حول نجاحها في المهرجانات الدولية .

وانعكس الوضع بأكمله على السينمائيين ، فتوقف عدد كبير منهم عن العمل .. وانتظر بعضهم في قائمة الانتظار لعلهم يحصلون على الفرصة التالية لصنع الافلام ، وهاجر البعض الآخر من المخرجين القدامى ، الى الخارج ومنهم عبد العزيز طولبي صاحب (« الفحام » و « نوه ») .

وتوقف « الأونسيك » عن الانتاج تحت شعار ضرورة مراجعة متطلبات الانتاج السينمائي في اطار المراجعة الشاملة لكافة القطاعات الاقتصادية والثقافية في الجزائر واستمر التليفزيون في صنع الافلام لتعويض توقف « الأونسيك » .

وهكذا بدأت معالم الصورة تتضح ، مع استتباب الأمور أمام النظام الجديد الذي خلف نظام الرئيس بومدين . ومع مطلع ١٩٨٢ ، بدا أن النشاط السينمائي يعود تدريجيا تحت اشراف المدير الجديد للأونسيك « الأخضر حامينا » . وفي أواخر ١٩٨٣ ، صدرت عن مؤتمر حزب جبهة التحرير ، قرارات هامة تتعلق بإعادة تنظيم الانتاج ووضع قواعد خاصة تسمح لأول مرة بمشاركة القطاع الخاص ، مع تغيير مدير « الأونسيك » مرة أخرى .

وقد ظهرت خلال الأعوام القليلة الماضية ، مجموعة من الافلام ، تمثل الأجيال المختلفة في السينما الجزائرية ، وتسعى لتجاوز مرحلة التجريب لإرساء ملامح جديدة للسينما الجزائرية . واصبح التساؤل الطبيعي هنا هل نجحت هذه الأفلام بالفعل في تطوير السينما الجزائرية ؟

والاجابة بعد ذلك ، لن تجيء سوى من خلال تناول الافلام نفسها بالنقد والتحليل

الخطوة الأولى

بعد « الفحام » و « الارث » اللذين أكدا مكانة محمد بوعماري كواحد من السينمائيين الجزائريين الباحثين عن الارتباط جذريا بالواقع الجديد ، واقع مع بعد الاستقلال ، وبروز مشاكل أخرى على صعيد الممارسات اليومية ، يقدم بوعماري فيلم « الخطوة الأولى » الذي يتناول هذه المرة ، قضية سبق أن لمسها بوعماري بشكل أو بآخر في فيلميه السابقين ، وهي قضية الوضعية المتخلفة للمرأة في المجتمع الجزائري ، وعلاقة الرجل بالمرأة ، حيث ظل الرجل متخلفا عن مسايرة التطور الذي طرأ على المجتمع ، بينما حاولت المرأة ان تخطو خطوتها الأولى نحو الانعتاق من أسر الدور التقليدي القديم !

يقول بوعماري : « إنني لست سينمائي المرأة . وما أنا إلا سينمائي ينصب اهتمامه على المجتمع الجزائري .

الارث لمحمد بوعماري

انني اخرج أفلاما عن الجزائر وليس عن المرأة وتهمني بالدرجة الأولى إشكالية السعادة في مجتمعنا . إنني انتمي الى جيل ما قبل الاستقلال وما بعده واود أن أكون يوما ما شاهدا ومدركا لجوهر وابعاد الحساسية الجزائرية »(٥).

يبدأ فيلم « الخطوة الأولى » بانتخاب إمرأة لتولي منصب رئاسة المجلس الشعبي البلدي بينما يتعيب زوجها عن المشاركة بسبب اعتراضه على ذلك . ومن هنا يبدأ الصراع ، حيث يلجأ بوعماري الى اسلوب « الفلاش باك » لكي يحلل نوعية العلاقة بين الرجل والمرأة . اولا نرى استعراضا بالصور عن تطور وضعية المرأة عبر العصور ، حيث كانت تتقلد في الماضي ارفع المناصب وتقود الجيوش .. الخ ثم بعودة مرة اخرى الى واقع المرأة المنتخبة المحاصرة بالجو العدائي في مجتمع الزوج والرجال .

ومن خلال مشهد ليلة الزفاف ، ينتقد الفيلم النظرة الذكرية المتفوقة ، حيث يعكس التقابل بين « الكبش » والرجل ، ونسمع الحاضرين من الرجال والنساء يرددون الافكار التي تكرس تفوق الرجل .

ويوجه الفيلم انتقادا حادا لأفكار الرجل ، من حيث تعلقه الشديد بالتقاليد البالية . ويحاول الفيلم تجسيد مقاومة المرأة ، غير انه لا يقدم تحليلا مقنعا لمواقفها في الحياة اليومية . ولا نعرف بالتالي ، من اين تستمد طاقتها الهائلة على التحدي والصمود في وجه التقاليد .

ويتسبب البناء العام للسيناريو (الذي كتبه بوعماري) في عرقلة العمل كله ، فالسيناريو قائم على الانطلاق من حفل تنصيب المرأة ثم العودة من خلال اسلوب « الفلاش باك » لسرد العديد من المواقف والقصص الفرعية ، حتى نصل الى لقاء المرأة وزوجها ، بالصدفة ، في حفل سينمائي يقام وسط ساحة عامة بعد منتصف الليل .

ولا يراعي المخرج عوامل الاقتصاد والايجاز والتوازن بين افكاره المختلفة ، ويلجأ الى حشد حكايات وتفاصيل اخرى لا علاقة لها بالموضوع الرئيسي ، مثل تصويره للظروف الشاقة لعمل الممثلين ، ونموذج الممثل المتجول الذي يقدمه ، ثم توجيهه تحية غير مفهومة في سياق العمل ، الى شارلي شابلن وجان ريتوار . وعرض لقطات من افلامهما !

ولتحقيق نوع من التغريب البريختي يقوم الممثلون والمخرج بتقديم انفسهم امام الكاميرا في بداية الفيلم ، وهو اسلوب لا علاقة له ايضا بالسياق العام للفيلم .

ويستخدم بوعماري ، ممثلا واحدا لتمثيل كل ادوار الرجال ، وممثلة واحدة ، لتمثيل كل ادوار الزوجات ، كما يستخدم ثنائيا آخر لتمثيل ادوار اهل كل الزوجين ، وهو ما يؤكد على فكرة الصراع بين الاجيال ، ولكن دون الاهتمام بتحليلها !

وفي « الخطوة الأولى » يبتعد بوعماري عن أسلوبه الواقعي البسيط ، ويسعى لتحقيق عمل سينمائي قائم على حوار جدلي ، دون أن ينجح في تحقيق ذلك ، نتيجة ضعف السيناريو والمونتاج . ويبقى الفيلم في النهاية ، عمليا تجريبيا يعكس عشق مخرجه الكبير للسينما !

ثلاثية الصمت

ربما كانت ثلاثية ابراهيم تساكي « العلبة في الصحراء » و « البيض المسلوق » و « جمال في بلاد الصور » ، أهم ما انتج في الجزائر من الافلام القصيرة حتى الآن . فهذا الفنان الموهوب حقا ، اثر أن يبتعد عن سينما الثرثرة والدعاية المباشرة ، وان يعبر عن رؤيته البسيطة والرصينة ، التي تحوي عالما كاملا .

ومن خلال عالم الاطفال .. رجال المستقبل ، يقدم تساكي ، رؤية شديدة الحساسية لعالم الكبار .

في « علبة في الصحراء » ، وانطلاقا من فكرة تقديم عالم الاطفال المحرومين من اللعب ، يذهب تساكي الى إحدى القرى الواقعة في الصحراء ، حيث الصمت والرمال .. لكي يكتشف ، كم هو حي وغني عالم هؤلاء الاطفال ، بالمقارنة بطابيع الجمود والرتابة والعدمية ، التي يحيا فيها الكبار في نفس المكان .. بعد أن ودعوا الماضي للصاخب . والأطفال الذين يصورهم في فيلمه ، فقراء بؤساء لا يملكون شيئا ،

ولا أحد يهتم بما يحدث لهم . ولكن لأنهم يمتلكون الخيال الخصب والرغبة في البقاء والتعبير فانهم يبدأون مبكرا في تطوير قدراتهم الابداعية المثيرة . فباستخدام بعض الأسلاك الشائكة المهلة (رمز الاسوار المقيدة للحرية !) يصنع الاطفال عربة صغيرة في البداية . وسرعان ما تتطور اللعبة وتتعقد أكثر فأكثر . فكل طفل يتولى منفردا أمر تطوير عربته .. ويأخذ في تحريكها ودفعها فوق الرمال باصرار غريب . ونراهم يراقبون الآلات المعقدة الضخمة التي تعمل في اكتشاف البترول في الصحراء ، ثم ينقلون العديد من التحسينات المستوحاة فيها ، الى عرباتهم الصغيرة . والفيلم كله ، تعبير عن الاصرار على الابداع والحركة في واقع ساكن راكد !

أما « البيض المسلوق » .. فيتناول أيضا عالم الطفل . ويحكي الفيلم قصة طفل بائس يبيع البيض وينتقل بين المقاهي والحانات ، ثم يتعرف على رجل من عالم الكبار لديه المكانة والشهرة ، ويقوم بأداء الدور الممثل بوعلام بناني ، الذي قام بأحد الأدوار البارزة في فيلم « عمر قتلاتو » الذي حصل على شعبية كبيرة بالجزائر . وتبدأ التداعيات في ذاكرة الطفل . ويبدأ في المقارنة بين صورة أبيه اليائس الذي ادمن الشراب ، وبين صورة الممثل كما يتخيله .. مرموقا متميزا وإن كان يذكره بوالده نظرا لوجوده في حانة يحتسي الشراب . ويخلق تساكي من خلال هذه المقارنات وباستخدام المونتاج والصمت المعتاد في أفلامه مع الظهور المتقطع للموسيقى عالما نابضا بالحياة ، وينجح في تحقيق عمل متكامل لديه نفس بناء القصيدة البليغة .

وفي « جمال في بلاد الصور » .. نرى نفس الطفل البائس ولكن في إحدى القرى الصحراوية النائية ، حيث يجلس الرجال أمام البيوت يدخنون في صمت دون أن يتبادلوا الحديث ، والصحراء الشاسعة الممتدة تبدو أمامهم بلا نهاية . وفي المقهى يدخل بعض الرجال المتجهمون يحتسون القهوة بسرعة وينصرفون . إنه عالم الكبار بجفافه وصمته ، أمام عالم الطفل مرة أخرى . وفي النهاية ، نرى سيارة بها مجموعة من المهندسين الاميركيين الذين يعملون في شركة النفط الوطنية ، وتأخذ السيارة في محاصرة جمال والدوران حوله . ويدهش الطفل . ولكن دهشته تتسع أكثر ، عندما تتوقف السيارة ويخاطبه أحدهم بالانكليزية ثم يضع ورقة من فئةالدولار في يده وتنطلق السيارة مبتعدة !

يقول تساكي الذي درس السينما والتليفزيون في بلجيكا : « ان الفرق بين الفيلم القصير والفيلم الطويل ، هو نفس الفرق الموجود بين « نكتة » قصيرة ولكنها ناجعة ، وبين قصة ألف ليلة وليلة . وفي الوقت الراهن فإنني أفضل رواية النكت » !(٦) .

حسن تاكسي !

يعتبر فيلم « حسن طيرو » الذي أخرجه محمد الاخضر حامينا عام ١٩٦٧ ، واحدا من أفضل الافلام الجزائرية وأكثرها جراة وتماسكا فنيا . وكان الفيلم ايضا بمثابة الاكتشاف الحقيقي لقدرات الممثل الكوميدي « رويشيد » الذي كتب المسرحية الأصلية التي اقتبس عنها الفيلم .

ويتناول « حسن طيرو » - أي حسن الارهابي - التطور الذي يطرأ على شخصية « حسن » .. الذي يقف على هامش المقاومة الثورية ضد الاستعمار الفرنسي ، والذي يسخر طوال الوقت من النضال والمناضلين ، مؤمنا بأن أفضل السبل لتجنب المشاكل ، هو الابتعاد تماما عن تعاطي السياسة . وهو يسعى بكافة الطرق ، لتجنب الاحتكاك مع العناصر الثورية .. بل ويبالغ في إبداء قناعته بالخضوع للمستعمرين الفرنسيين . ولكن ظلال الثورة تنعكس عليه بشدة بالرغم من ذلك ، ويجد نفسه متورطا في اخفاء مجموعة من المناضلين العاملين بصفوف جبهة التحرير ، دون أن يعرف شيئا عنهم . وفجأة بعد ذلك ، باقتحام الفرنسيين لمنزله وعثورهم على الأسلحة والمتفجرات التي خبأها الثوار ، ثم يتم اعتقاله واستجوابه تحت التعذيب البدني الرهيب باعتباره ثوريا خطيرا . وهو لا يملك أية معلومات يقدمها للفرنسيين .. فيبدأ في اختلاق الروايات الكاذبة المضحكة التي تؤدي بمخابرات العدو الى الاقتناع بخطورته ، فيرفعون من جرعة التعذيب ، ويرشدهم هو الى بعض الأوكار الوهمية للثوار . وفي النهاية تكون شخصية حسن قد نضجت وتطور موقفه حتى يصل الى المشاركة الايجابية في الثورة .

وقد حقق « حسن طيرو » نجاحا شعبيا كبيرا في ذلك الوقت ، بطابعه الكوميدي وقدرته على مخاطبة قطاعات كبيرة من الجمهور ، ومن خلال نموذج سلبي ينمو وعيه تدريجيا عندما يدرك استحالة الاكتفاء بالبقاء على هامش واقع يمتلىء بالعنف من حوله . وبسبب النجاح الذي حققه الفيلم ، قدمت السينما الجزائرية بعد ذلك ، عددا من الافلام التي تستكمل حكاية حسن طيرو ، من تمثيل رويشيد ايضا .. مثل « هروب حسن طيرو » و « حسن طيرو في الجبل » .. وأخيرا « حسن تاكسي » لمحمد سليم رياض .

نحن الآن في الثمانينات ، وقد مضى أكثر من عشرين عاما على الاستقلال . كيف أصبح مصير حسن اليوم ؟ هذا هو ما يسعى الفيلم الى البحث فيه ، من خلال الاسلوب الكوميدي المشبع بالنقد الاجتماعي . لقد تطورت ظروف حسن كثيرا وانحدر به الحال ، حتى وجد نفسه يعمل سائقا خاصة عند أسرة من الطبقة الثرية الصاعدة في الجزائر ، وهي أسرة موظف بيروقراطي كبير ، تقضي عطلاتها الصيفية عند شواطىء سويسرا ، حيث تعقد الصفقات المربية . وسرعان ما يترك حسن العمل لدى الأسرة ، ويقرر أن يعمل لحسابه الخاص كسائق أجرة . ومع بداية العمل كسائق « التاكسي » ، تبدأ متاعبه الشخصية المرتبطة بالخلل الاجتماعي .. فيتعرض أولا لعملية احتيال من جانب فتاة اوروبية وشركائها الجزائريين الذين يستغلونه في تهريب

في النصف الاول من الفيلم ، هناك إيقاع سريع متدفق يتفق مع البداية الساخنة للموضوع ، إلا أن الايقاع العام يهبط بعد ذلك مع اختلاط الرؤية وتشعب الفيلم داخل خيوط عديدة تبتعد عن الموضوع الرئيسي . ففي المطار ينتظر « حسن » لاستقبال أسرة فرنسية تربطه بها صداقة قديمة منذ عهد الاستعمار . ويستعرض الفيلم اجراءات الجمارك وضباط المطار ، الذين يدبرون لحسن مكيدة طريفة تنتهي بخلع ملابسه في غرفة التفتيش ثم يلتقطون له صورا على سبيل المداعبة .. حيث يعرفونه كنجم شعبي . ويستغرق الفيلم بعد ذلك ، في متابعة الاسرة الفرنسية التي يستضيفها حسن وزوجته في منزلهما ، كما يحضر ايضا أصدقاؤه من موظفي الجمارك ، ويتبادل الجميع الحكايات والذكريات بغرض إسدال الستار على آثار الماضي الاستعماري والتأكيد على تحرر الشخصية الجزائرية من عقد الماضي رواسبه ، والاشارة الى فتح صفحة جديدة مع فرنسا .. وهو ما يقلل كثيرا من قيمة الفيلم ويسقطه في اغراض الدعاية السياسية .

حسن طيرو للأخضر حامينا

حقيبة مشبوهة ويتركونه دون أن يدفعوا له الأجرة . ثم يواجه مشكلة أخرى عندما يفاجأ بشاب ضخم الجثة .. صامت يرتدي الثياب التقليدية لسكان الصحراء ويحمل أمه العجوز على كتفه ويضعها في السيارة . وفي الطريق يوقف رجال الدوزية التاكسي ، ويفتشونه ويكتشفون أن المرأة ليست سوى جثة هامدة . والشاب بالطبع يريد الوصول بها الى بلدته دون أن ينطق بحرف واحد طوال الرحلة المثيرة بين الدواوين الحكومية والمستشفيات وأقسام الشرطة والمرور ، التي تتفق جميعها على ضرورة استخراج تصريح رسمي قبل الدفن ويرفضون تحمل المسؤولية ، التي يتحملها حسن وحده بالطبع ، بعد أن يتم التحفظ على أوراق سيارته .

ومن خلال هذه المواقف والمفارقات الطريفة ، يلمس الفيلم مشاكل البيروقراطية وفوضى الطريق والمستشفيات وروح السلبية التي أصابت الناس جميعا ، ويقول سليم رياض المخرج ، أن الفيلم لا يسعى فقط لتناول مشاكل الواقع المعاصر ، ولكنه يعبر أيضا عن مشكلة البطالة في مجال السينمائيين . ففي بداية الفيلم يتجمع بعض الشباب حول رويشيد .. الممثل الذي يعرفونه منذ أن كان « حسن طيرو » ، ويسألونه عن سر غيبته الطويلة وعن أحواله مندهشين من عمله كسائق « للتاكسي » الآن . وهي فكرة نظرية طريفة لاستغلال شخصية سينمائية لنقد الواقع . وإن كان الفيلم لم يتابعها على نحو كاف بعد ذلك خلال السرد .

هوامش

١ ـ راجع اعداد مجلة « الشاشتان » .
٢ ـ المصدر السابق .
٣ ـ انظر حديث الأخضر حامينا لجريدة « لوموند » الفرنسية . وقد نشرت ترجمة كاملة له ـ ترجمة يوسف شريف رزق الله ، في كتاب « السينما الجزائرية » ـ القاهرة ١٩٧٦ .
٤ ـ المصدر السابق .
٥ ـ راجع اعداد مجلة « الشاشتان » .
٦ ـ المصدر السابق .

السينما الجزائرية

.3.

ليلى والآخرون لسيد علي مازيف

من بين المشاكل المطروحة بشدة اليوم في الجزائر ، مشكلة المهاجرين الجزائريين العاملين في فرنسا والذين يبلغ عددهم اكثر من المليون . يعيشون وسط ظروف وعادات وقيم اجتماعية مخالفة ، ويحاولون الحفاظ على هويتهم العربية والاسلامية ، مما يضعهم في مواجهات حادة مع جيرانهم الفرنسيين الذين تحرك العديد منهم ، دوافع العنصرية والرغبة في الثأر للماضي . ويتمثل الجانب الهام للمشكلة ، في مدى استعداد المجتمع الجزائري لاستقبال ابنائه بعد عودتهم الى أرض الوطن ، وهي العودة التي تتزايد فرصتها واحتمالاتها اليوم في ظل الأزمة الاقتصادية وتزايد معدلات البطالة في اوروبا الغربية ، وما يترتب على ذلك ، من زوال حلم الهجرة لدى آلاف العمال وأسرهم .

في فيلم «علي في بلاد السراب» لأحمد راشدي ، نرى « علي » .. العامل الجزائري ، الذي يعمل في باريس على آلة رافعة ، يقف أعلاها لمراقبة سير العمل . وهو الراوية والمعلق على الحدث . ويبدو لنا منذ البداية واعيا بوضعيته كمهاجر غريب في مجتمع لا يرحم الغرباء . ويقرر أن يتعرف على هذا المجتمع الغارق في ادران الاستهلاك ، وفي محاولة لتحقيق ذاته عن طريق خلقه الاحساس الوهمي بالتفوق والبقاء في موقعه المرتفع عن الآخرين ، يشتري علي منظارا مكبرا ويستخدمه في التطلع الى ما يجري في المنازل المجاورة المحيطة بمكان العمل .

الى أن يشهد ذات يوم جريمة قتل تقع ضحيتها إمرأة عجوز . وعلى الفور يتجه في محاولة لانقاذ المرأة . انه أول فعل ايجابي حقيقي يمارسه مع هذا المجتمع . ولكنه يفاجأ بإحاطة الجيران به واتهامهم له بالقتل . ويأتي البوليس بالفعل ، ويقبض عليه !

وينجح السيناريو في الجزء الأول من الفيلم ، في تحليل وضعية الاغتراب التي يحيا فيها « علي » وفي تكثيف إحساسه الساخر إزاء ما يحيط به . غير أن السيناريو ، يسقط بعد هذا ، في الاختلاق والتبرير المقترن بالصدف والمفارقات المصنوعة ، منها حصول « علي » على مبلغ ١١ مليون فرنك من ورقة يانصيب رابحة ، يذهب بها الى اصدقائه ويشتري ملابس فاخرة ويذهب الجميع لتناول العشاء في « الشانزليزيه » ، ثم يسعى « علي » الى التسلل الى أوساط الطبقة المتوسطة الفرنسية ، إلا انه يعامل بازدراء واحتقار . ويشير الفيلم الى العنصرية الفرنسية الكامنة لدى افراد الطبقة الوسطى من خلال مشهد الحفل ، حيث نرى مجموعة من السكارى الفرنسيين يحيطون بـ « علي » ويحاولون الفتك به .

ولا يقدم الفيلم تحليلا سياسيا لظاهرة الهجرة ، وإن كان يكتفي بتوجيه إدانة أخلاقية الى المجتمع الفرنسي .

أما فيلم « العودة » ـ لـ « بن عمار بختي » ، فإنه يكتفي بالدعوة الى ضرورة عودة المهاجرين قبل فوات الأوان ويركز على ما حدث من إهمال للزراعة في الجزائر بسبب هجرة ابناء الريف للعمل بالخارج ، ويصور انتظار الأهل بفارغ الصبر عودة الابن الغائب ، الذي يعمل منذ سبع سنوات في فرنسا . يعود بالفعل في النهاية ، ولكن جثة هامدة ، إذ قام العنصريون الفرنسيون بقتله بينما هو يشتري الهدايا لأهله واصدقائه تمهيدا لعودته للوطن في اليوم التالي !

ويناقش فيلم « زواج موسى » للطيب مفتي ، مشاكل ما بعد العودة الى الوطن ، وكيف يستعد الوطن لاستقبال أبنائه . ولكن ضعف السيناريو وعدم شجاعته لمواجهة موضوعه ، يؤدي بالفيلم الى الهروب نحو تفاصيل فرعية واستطرادات عديدة تخل بالموضوع بأكمله !

يبدأ الفيلم بعودة « موسى » الى الجزائر التي غاب عنها خمسة عشر عاما . ولكنه يعود بنظرة السائح ، حيث

يحمل آلة التصوير ، ويبدأ في التقاط صور لمظاهر الحياة الحديثة في مدينة الجزائر - العاصمة ، تأكيدا على إحساسه بالاغتراب . وتنعكس أزمات الازدحام ومشاكل الجمارك والنقل والمواصلات وعدم توفر بعض المواد الاستهلاكية ، على ردود أفعاله . ثم يواجه مشكلة الحصول على عمل يتلاءم مع عمله السابق في فرنسا . يواجه الفشل باستمرار . فالبطالة قائمة ايضا ، والروتين البيروقراطي يضعه في قائمة انتظار طويلة . ويضطر موسى الى استخدام السيارة التي أحضرها من فرنسا ، للعمل بأجر بدون رخصة . وبعد مطاردات مع السلطات ، يترك هذا العمل ، ويفتح محلا للتصوير . ولكن الفيلم لا يستفيد من طبيعة المهنة الجديدة وما يمكن أن تثري به الموضوع في خلق علاقة بين المصور وما يحدث حوله ، ولكنه ينتقل الى تناول مشاكل أخرى مثل حاجة موسى للزواج . إذ تعرض عليه خالته العجوز التي يعيش معها ، تزويجه من فتاة تعرفها . ولكن أهل الفتاة يرفضونه لكونه وافدا جديدا على واقع لا يمتلك فيه شيئا . ويؤكد الفيلم على فكرة خضوع موسى للقيم والمفاهيم المتخلفة بالرغم من اغترابه الطويل في فرنسا . فهو لا يملك حرية الاختيار ، ويبرز ذلك في اختيار الآخرين زوجة له .

ثم يدخلنا الفيلم في اتجاه الميلودراما ، فيركز على شخصية الفتاة « نصيرة » ابنة عم موسى ، المتحررة التي ترتبط بعلاقة حب مع ابن المحامي الذي تعمل عنده . وسرعان ما تنهار العلاقة بعد أن يتنكر لها الشاب . ويعقد الفيلم مقارنة بين موقف الفتاة وسلوك موسى ، فهي على النقيض منه إذ تقرر الاختيار لنفسها وتتحرر من إرث الماضي . ولكن الفيلم يدين أيضا هذا النمط من التحرر .

وعلى نحو مفتعل تماما ، يجمع الفيلم بين موسى ونصيرة لبدء قصة حب جديدة متخلصة من رواسب وآلام الماضي . فعندما يستعد موسى للرحيل مرة أخرى الى فرنسا يأسا من واقعه ، يفاجأ بالاستدعاء لأداء الخدمة العسكرية ، ويبقى بالرغم منه ، في الوطن . وتلتصق به نصيرة تدفعه الى الاحساس الايجابي والتفاؤل وتؤكد له أنها سوف تنتظره . فقد عثر كل طرف منهما على الطرف الآخر الذي كان يبحث عنه !

والحقيقة أن الفيلم مملوء بكافة العيوب والأخطاء الشائعة في السينما الجزائرية . فهو يبدو في إطاره العام أقرب الى سينما الهواة . والمخرج هو نفسه كاتب السيناريو . ولكنه يفتقد الى الادراك الواعي بقواعد الدراما وبناء الشخصيات . فهناك العديد من القفزات من مشهد لآخر ، ومن موقف لموقف ، دون أدنى ارتباط بالنسيج الكلي . وهناك ايضا عشرات التفاصيل الصغيرة والاستطرادات ، مع الرغبة في تحطيم قواعد السرد التقليدية ، ولكن الفيلم يفشل تماما بعد ذلك ، في إدارة التصوير ، بحيث لا نعرف الفرق بين مشاهد الليل والنهار والداخل والخارج ، وعدم وضوح الصوت على نحو أقرب الى الكارثة ، نتيجة استخدام اسلوب التسجيل المباشر للصوت دون تمكن حرفي عالي . ويميل الأداء الى المبالغة الشديدة وإعادة تكرار الجملة الواحدة من الحوار أكثر من مرة . ويستخدم المصور العدسات المشوهة للوجوه في بعض اللقطات ، دون داع ، ويفشل المونتاج في تحقيق التوازن بين الأجزاء المختلفة للفيلم . وتبدو أغنية الشيخ إمام التي يبدأ بها الفيلم وينتهي ، مقحمة تماما على نسيج العمل بأكمله !

حلم السقف والعائلة

ويتناول فيلم « سقف وعائلة » لرابح لعراجي ، موضوع أزمة السكن في الجزائر ، التي تزداد حدتها كل يوم ، وتصبح بذلك أحد أهم المشاكل في الجزائر المعاصرة ، مع النمو الكثيف للسكان (٣ بالمائة سنويا) وازدياد معدلات الهجرة من الريف الى المدينة .

والشخصية الرئيسية في الفيلم هي شخصية « سليم » الأحدب الظهر .. الذي يعمل موظفا بإدارة التوثيق . وهو يعيش مع أسرته المكونة من عشرة أفراد في مسكن ضيق بأحد الأحياء الشعبية ، ويضطر سليم للاقامة في المطبخ ، الذي لا تتجاوز مساحته المترين . ويهرب

من فيلم « سقف وعائلة »

الشاب الى عالم خاص يصنعه بعيدا عن احباطات الحياة اليومية . ويقتني سليم ، سلحفاة صغيرة يقيم معها علاقة مناجاة يومية يشكو لها همومه ويخاطبها مناديا إياها باسم « لولو » . فهي تذكره بعاهته ووحدته من جهة ، وعجزه عن الحركة لحل ازمات حياته والخروج من الكهف الغريب الذي يعيش فيه ، من جهة اخرى .

ويقبل سليم عرضا من والدته بتزويجه متصورا أنه سوف يجد التغيير المنشود في حياته . وتوافق اسرة ساعي البريد بالحي على أن يتقدم سليم لخطبة ابنتهم . ولكنهم يطلبون منه ضرورة تدبير مسكن الزوجية .

وتبدأ المشاكل تفرض نفسها بحدة عليه . ويهرب سليم الى عالم الاحلام ونراه يحلم دائما بشنق رئيسه البيروقراطي في العمل ، ثم يذهب كل مساء للسهر والثرثرة واحتساء الشراب مع أصدقائه ، الذين يتناوبون سرد الحكايات عن مغامراتهم السعيدة في باريس ، بينما يكشف المونتاج الذكي ، الحقيقة عندما نراهم في مشهد « فلاش باك » أثناء العمل الشاق في تنظيف مجاري الشانزليزيه !

ومع فشله المتكرر في الحصول على مسكن ، يتحول « سليم » الى مدمن منتظم للأحلام السوداء . ومع ضغط احساسه بعاهته الخاصة ، تنمو ايضا عدوانيته تجاه الآخرين .. وحتى تجاه صديقته السلحفاة .. فهو يحقد عليها ، لأنها وجدت غطاء قويا أو منزلا خاصا بها داخل عظام ظهرها ، بينما يعيش سليم بعاهته في المطبخ ـ الزنزانة !

ومن خلال رحلة سليم في البحث عن مسكن ، يتناول الفيلم العديد من الجوانب السلبية التي تنتشر في مجتمع مدينة الجزائر ، بالنقد اللاذع والسخرية ، فيصور تفشي السلوك البيروقراطي وانعدام الاحساس بالمسؤولية لدى الموظفين وانتشار الرشوة والفساد والسوق السوداء واختفاء قطع غيار السيارات والاجهزة وازدحام المواصلات ، الى جانب تفشي الدعارة وانعدام الاحساس بالأمان في التعامل بين الناس في حياتهم اليومية .

ويمزج الفيلم على نحو جيد ، بين قضايا الواقع اليومي كما يراها سليم ، وبين عالم الاحلام الذي يعيش فيه . وفي المشهد الأخير ، يمزج المخرج بين المهارة والقدرة التكنيكية وبين الحس الساخر ، حيث يأخذ سليم زوجته الى مسكن هادىء ويضمها في رومانسية وحب ، ثم نفاجأ بأن المشهد كله يدور داخل إحدى عربات قطار شحن البضائع ! ولا يقدم الفيلم حلا لأزمة بطله ، ولكنه يترك الموضوع مفتوحا قابلا لشتى الاحتمالات . ويتميز الفيلم الى جانب واقعيته وجراته في طرح موضوعه ، بالأداء الجيد للممثل الصاعد فوزي سايشي الذي يؤدي دور « سليم » ببراعة نادرة تجعله أهم ممثلي السينما الجزائرية الجديدة .

رجل ونوافذ

يعتبر مرزاق علواش أحد أهم مخرجي الجيل الجديد في السينما الجزائرية وهو الجيل الذي يتناول في أفلامه ، واقع الجزائر المعاصرة في إطار البحث عن اسلوب سينمائي جديد بعيدا عن محاولات جيل أفلام حرب التحرير الذي اخذ على عاتقه ، تصوير أحداث ووقائع حرب الاستقلال .

درس علواش السينما في المعهد الوطني للسينما بالجزائر ثم اكمل دراسته في معهد « الايديك » بباريس . وعمل فترة بالتليفزيون الفرنسي ، قبل أن يعود الى الجزائر . أخرج علواش عدة أفلام قصيرة بالجزائر كما عمل مساعدا لسليم رياض في فيلم « ريح الجنوب » (١٩٧٢) . وفي عام ١٩٧٦ حقق علواش فيلمه الروائي الأول « عمر قتلته الرجولة » أو « عمر قتلاتو » ، ثم « مغامرات بطل » (١٩٧٨) . وفي فيلميه يسعى علواش للبحث عن اسلوب سينمائي خاص يستمد عناصره من تفاصيل ودقائق الواقع اليومي ومن خلال الاسطورة في علاقتها بالواقع ، يحاول علواش استلهام روح التراث الشعبي . وفي كلا الفيلمين ، تبرز فكرة البطل المهزوم .. في الفيلم الاول ، يهزم البطل باستمرار نتيجة عجزه عن التعامل مع الواقع بتناقضاته المختلفة . وفي الفيلم الثاني ، يستعيض البطل عن *الواقع بالأسطورة ويحيا من خلالها* .. الى أن يقع في النهاية ، فريسة لتناقضاته الذاتية .

وفيلم « رجل ونوافذ » (أو الرجل الذي ينظر من النوافذ) هو الفيلم الروائي الطويل الثالث لعلواش . ولكن الفيلم للأسف ، يجيء مخيبا لآمالنا وتوقعاتنا . فعلى الرغم من المحاولات التي يبذلها المخرج للتخلص من الشكل الدرامي التقليدي ، إلا أن الفيلم يسقط في الطابع الأدبي الوصفي ويعجز بالتالي عن الوصول لجمهوره .

ومثل « عمر قتلاتو » و « مغامرات بطل » ، فإن « رجل النوافذ » هو ايضا فيلم الشخصية الواحدة .. أو البطل المهزوم ، وهو هنا مهزوم مسبقا . ويبدو الفيلم أقرب الى « المونولوج » الطويل . والبطل هنا هو « سي رشيد » .. وهو موظف تقليدي ينتمي الى الطبقة الوسطى ويحيا حياة عائلية باردة . وهو في العقد السادس من عمره ، وقد عاش طوال سنوات ما بعد الاستقلال ، مستغرقا في عمله الروتيني كموظف بالمكتبة الوطنية ، عاجزا عن المشاركة في الواقع الجديد ، كما عجز من قبل عن المشاركة في أحداث الثورة الجزائرية . فقد كان مجرد شاهد عليها ، من بعيد . انه أقرب الى شخصية الانسان المتوسط . وهو يفتقد الى اية علاقة حقيقية مع أسرته الصغيرة المتكونة من الزوجة ، المشغولة دائما بأدوات الزينة ، وابنه الأكبر وهو ملاكم هاو يجلس طوال الوقت أمام التليفزيون . أما الطفلان الآخران فهما حائران دائما .

وينهار الثبات الظاهري لشخصية « رشيد » تماما وتنفجر تناقضاته الكامنة ويتضح عجزه ، عندما يفاجأ

مغامرات بطل لمرزاق علواش

ذات يوم بقرار خاص.بنقله من العمل بالمكتبة للعمل في مكتبة سينمائية . فالسيد رشيد لا يمكنه أن يتخيل ببساطة انهيار ذلك العالم الزائف المنعزل الذي عاش فيه طوال السنوات الماضية . وهو عاجز عن اتخاذ اي فعل حقيقي . إنه يكتفي بكتابة خطاب للوزير ولكنه لا يجرؤ أبدا على إرساله .

وتنقلب حياته رأسا على عقب ، ويبدأ في الشك في الجميع ، متصورا أن هناك مؤامرة مدبرة لتدمير حياته . ونراه يتطلع عبر نافذة مسكنه ، الى وجوه المارة في محاولة لتحديد العدو المجهول . ويشك ايضا في حارس حظيرة السيارات ، خاصة عندما يكتشف ذات مرة وجود قطة تسللت داخل محرك السيارة . ثم يهديه تفكيره الى أن العدو ليس سوى زميله القديم الذي يكن له الحقد . ويهرب رشيد الى عالم الأحلام كناية عن عجزه عن مواجهة أزمته ، ثم يصبح كل همه بعد ذلك متركزا في الانتقام .. الى أن يحقق هذا عندما قام بقتل زميله طعنا بالسكين أمام باب المكتبة الوطنية !

ويعتمد الفيلم على اسلوب الراوي ، حيث نسمع صوت سي رشيد ، يروي بنفسه تفاصيل حالته ، الى شخص لا نراه ابدا ، ربما كان قاضيا أو ضابطا او طبيبا نفسيا . ويقترب الفيلم من الدراسة النفسية المرهونة بحالة خاصة للغاية ، وإن كان المخرج يسعى للربط بين ازمة البطل الشخصية ، والمشاكل الاجتماعية التي تنعكس في انعدام التواصل داخل العائلة ، والعزلة والانفصال بين الاجيال وتأثير العقلية البيروقراطية وسيادة الاعلام الهابط . ويشير الفيلم الى ضيق أفق بطله وعجزه عن مسايرة التقدم الاجتماعي ، من خلال التركيز على رفضه العمل بمكتبة سينمائية وانغلاقه في نفس الوقت داخل عالم الكتب التي يستبدل بها الواقع الحي .

حوادث متنوعة

يتكون فيلم « حوادث متنوعة » من اربعة أفلام قصيرة قام باخراجها أربعة مخرجين جزائريين من جيل الشباب ، في محاولة من « الأونسيك » لاتاحة فرصة العمل أمام السينمائيين الجدد الذين ينتظرون منذ سنوات ، الفرصة لتقديم أفلامهم الأولى ، نتيجة لانكماش الانتاج بشكل عام . وقد اضطر المخرجون الأربعة ، على ما يبدو ، لقبول الموضوعات التي قدمها لهم المسؤولون في مؤسسة السينما . وهي موضوعات تعود مرة أخرى الى تناول موضوع حرب التحرير من خلال أربعة قصص قصيرة للكاتبة الجزائرية زهور زراري .. في محاولة لتكرار التجربة الناجحة التي سبق أن قدمها أربعة مخرجين جزائريين من مخرجي الجيل الاول عام ١٩٦٩ ، في الفيلم الشهير « الجحيم في سن العاشرة » . كان مخرجو « الجحيم .. » يعرفون جيدا الموضوع الذي يتناولونه ، حيث عاشوا جميعا احداث الحرب وشاركوا على نحو أو آخر ، في المقاومة الشعبية التي اصبحت تمثل جانبا هاما من وجدانهم ورؤيتهم الفنية والجمالية ، أما الافلام الأربعة التي يضمها فيلم « حوادث متنوعة » فخالية من الإحساس بالحدث في إطاره التاريخي ، وهو ما يفقدها تميز الرؤية الجمالية والسينمائية . فالمخرجون الأربعة ، يتناولون هنا موضوعات وحكايات سبق أن قرأوا عنها أو استمعوا اليها ، دون أن يعيشوها بأنفسهم . تعكس افلامهم ، رؤية سطحية ومكررة لصور الارهاب الاستعماري وصلابة المناضلين الثوريين . ويبدو أن المخرجين قبلوا انجاز العمل حتى لا تضيع الفرصة !

في الجزء الاول « المعذبة » يتناول الهادي جلال ، الآثار النفسية التي تعاني منها إمرأة من جراء حادث اغتصابها على أيدي جندي فرنسي .. وما يؤدي اليه من وفاة طفلها الرضيع . وفي الجزء الثاني « يوم زيارة » لبدر الدين بوتمان ، نتابع وصفا لحالة أم

تسعى لزيارة ابنها المناضل المحكوم عليه بالاعدام من طرف المستعمر . الى ان تصدم بنبأ إعدامه بالفعل في اليوم السابق للزيارة . ويقدم دحمان أوزيد ، في الجزء الثالث ، « المهد » .. وصفا للآثار النفسية للتعذيب ، كما تنعكس على مواطن جزائري ، مما يؤدي به الى الجنون ، فيقتل طفله الرضيع . وفي الجزء الرابع « المتهم » لمصطفى منجوشي ، نرى وصفا لحالة استسلام مناضل تحت وطأة التعذيب والاستجوابات المتكررة من جانب الفرنسيين .

ولا يربط بين الاجزاء الأربعة ، سوى لقطة واحدة دخيلة ، لصفحة في إحدى الصحف يظهر عليها عنوان الجزء .

وافضل اجزاء « حوادث متنوعة » هو « المعذبة » الذي يتميز بإيقاعه الخاص وقدرات مخرجه على استخدام حركة الكاميرا والتكوين وتحريك الممثلين . ولكنه يبقى رغم هذا فيلما قصيرا جيدا وبمعزل عن السياق العام للأجزاء الأخرى الثلاثة . والطريف أن المخرج مصطفى منجوشي مخرج الجزء المسمى « المتهم » ، قد صرح بقوله : « لو كنت أعرف أن دحمان أوزيد سوف يدخل في فيلمه احداثا تصف التعذيب لاخترت موضوعا آخر ولكنني لم أعرف ذلك إلا فيما بعد وفي وقت متأخر جدا »(١) . وهو ما يدل على انعدام التنسيق المشترك بين مخرجي الفيلم والعشوائية التي تسيطر على العمل بمؤسسة السينما !

أغصان اللهب
الاسطورة والواقع

يعتبر محمد إفتيسان واحدا من اهم مخرجي التليفزيون الجزائري ، فقد بدأ العمل عام ١٩٦٧ وقدم حتى الآن أربعة عشر فيلما قصيرا وطويلا . وهو يطمح في فيلمه الأخير « أغصان اللهب » المقتبس عن رواية للمؤلف « مالك واري » ، الى تقديم عمل ملحمي يستفيد من تقاليد المسرح اليوناني القديم ويمزج بين الاسطورة والواقع ويستخدم « الكورس » أو المنشدين ، والراوي - الشاعر والمغنية الشعبية .

ويعتمد الفيلم على واقعة حقيقية تحولت فيما بعد الى اسطورة . فأحداث الفيلم تدور في إحدى قرى البربر في الشمال ، حيث يقتل « إيدير » صديق طفولته « أكلي » انتقاما لشرف أخيه بالتبني ، بعد أن قام أكلي بالاعتداء على ذلك الاخ وقام بحلق شاربه امام فتيان القرية . وبعدما قتل « إيدير » صديقه ، هرب إلى الصحراء حيث اختفى في إحدى قرى الجنوب الجزائري ، هربا من انتقام عائلة صديقه . وهناك يتمزق « إيدير » بين احساسه بالذنب ورغبته في العودة الى قريته . ولكنه لا يجرؤ على العودة برغم حبه الشديد لشقيقة « أكلي » القتيل . وسرعان ما يلتقي بمسعود .. احد شباب القرية الصحراوية الذي يمتلك الحكمة والشهامة وسداد الراي . وهو شاب حالم يتمتع أيضا بشفافية فريدة ، فهو ينفرد بنفسه دائما ويعزف الحانا رائعة على الناي . ويساعد « مسعود » صديقه إيدير على تجاوز أزمته . ويعود إيدير الى قريته ، ويسلم نفسه لعائلة أكلي ويرضخ لما يحكم به رب العائلة عليه كما تقضي التقاليد . ويصدر الحكم عليه بأن يصبح بديلا عن الابن القتيل ويقبل الاندماج في العائلة الاخرى . ويستجيب « إيدير » ، خاصة أن ذلك سوف يكفل له البقاء بالقرب من محبوبته . ولكنه سرعان ما تستبد به رغبته في الحرية . ويفشل في التكيف مع واقعه الجديد ويسعى للهروب لكي يرى امه . ولكن والد « أكلي » يقوم بقتله قبل أن ينجح في الهروب ، تنفيذا للاتفاق !

ولا شك أن الاتجاه الى استلهام الحكايات الشعبية والأساطير وتقديم قراءة معاصرة لها من خلال السينما ، هو اتجاه جيد بشكل عام . غير أن تحميل الحكاية البسيطة الموحية ، افكارا ورموزا واقحام كل هذا اقحاما عليها ، يخل بالبناء الجمالي والفني للحكاية ويكاد يفرغها من مضمونها البسيط ... خاصة إذا ظلت الرموز السياسية الثقيلة التي يقصد المخرج تنميتها معلقة في الفراغ . وهذا بالتحديد عيب هذا الفيلم . فالمخرج يفشل في تحقيق قراءة معاصرة للموضوع بسبب رؤيته الإنطباعية التي تحول دون التعمق ، ودون تقديم رؤية نقدية لنمط الحياة في القرى القبائلية (البربرية) . كما تسقط أغلب اجزاء الفيلم ، الخاصة بالقرى الصحراوية ، في المبالغة في تصوير الفولكلور .

ولم ينجح المخرج في استخدام مجموعة المنشدين أو « المحاربين

« أغصان اللهب »

القدماء » التي تظهر باستمرار خلال الفيلم للتعبير عن فكرة التواصل بين الاجيال . وتكاد رغبة المخرج في استعراض مهاراته الفنية ، تعوق وصول فكرة العلاقة بين الفرد والجماعة وفشل الفرد في الاندماج داخل المجموع بسبب فشله في التخلي عن الروح الانانية الفردية وهو المضمون الأساسي للفيلم .

ورغم ذلك فإننا نجد بعض اللمسات الجيدة في هذا الفيلم ، مثل تصوير التناقض بين الشمال والجنوب في الجزائر ، وإثارة بعض التساؤلات حول المفاهيم الخاطئة والقيم الاجتماعية القبلية المنتشرة هناك . ويستخدم الفيلم ، الاغاني التي تنشدها المغنية الشعبية البربرية ، استخداما جيدا في التعليق على الاحداث وشرح أفكار أهل القرية . ولا يخلو الفيلم من بعض اللوحات السينمائية المتميزة من الناحية التشكيلية التي تعتمد على التكوين والاضاءة والايقاع الناعم البطيء ، الى جانب المزج الجيد بين الشخصية والمكان .

حول الاسلوب ، يقول افتيسان المخرج : « هناك تشابه كبير بين التقليد الاغريقي والتقليد البربري القديم على مستوى الطقوس والرموز . وفي كلا العالمين الثقافيين ، نلحظ عمق الثقافة المتوسطية ـ اي ثقافة شعوب البحر المتوسط ، إذا جاز التعبير » .

امبراطورية الاحلام المجهضة

جان بيير ـ ليبدو هو أحد المخرجين الجدد في السينما الجزائرية . درس ليبدو (وهذا هو اسمه !) السينما في فرنسا وعمل فترة بالتليفزيون الفرنسي ، قبل أن يعود للجزائر عام ١٩٧٦ . وكان عليه ان ينتظر أكثر من ٨ سنوات ، قبل أن يتمكن من اخراج فيلمه الروائي الأول « امبراطورية الاحلام » .. الذي كتب له السيناريو بنفسه .

ومن خلال استخدام اسلوب الفيلم ـ داخل الفيلم ، والمتاعب التي تواجهها عملية تصوير فيلم في مدينة الجزائر ، يتعرض ليبدو بالنقد ، للعديد من الجوانب الاجتماعية ، حيث يسعى من خلال نقده للسينما التوفيقية السائدة والعالم الوهمي الذي تخلقه ، الى نقد المجتمع والمفاهيم الثقافية السائدة .

ويدور الصراع في الفيلم ، بين شخصية المخرج من ناحية ، والممثلين الذين يختارهم للعمل معه من ناحية أخرى . فالمخرج يرغب في تقديم فيلم واقعي ويطالب الممثلين بضرورة الالتزام بالاداء الواقعي لأدوارهم ، ولكن الممثلين ممزقون بين الامهم وهمومهم الشخصية في حياتهم اليومية ، ويرغبون في الهروب من الام ذلك الواقع الى أداء الأدوار الاسطورية المنفصلة تماما عن الواقع البائس . فطبيعة الأدوار التي يوزعها المخرج عليهم ، تساهم من تعرية احساسهم بالواقع وتكشف عن رغبتهم في الهروب منه والتشبث بعالم البطولة الوهمية الذي تبثه السينما الامريكية التقليدية التي اعتادوا على تعاطي افلامها !

ويطرح الفيلم قضية التزام المخرج السينمائي بالقضايا الاجتماعية ، وبالرؤية الجمالية التي تستند الى تصوير الواقع . فالفيلم يستخدم الديكورات الطبيعية لشوارع مدينة الجزائر بديلا عن « الاستديو » السينمائي التقليدي ، ويطرح الفيلم ايضا ، مشاكل السينما الجزائرية مشيرا الى العقبات المادية ونقص الامكانيات والتحكم البيروقراطي الذي يجسده من خلال تصويره لشخصية مسؤول الانتاج (في الفيلم داخل الفيلم) الذي نراه يجلس على مقعد للمعوقين ولا يكف طوال الوقت عن التدخل في ادق تفاصيل عمل المخرج !

وتبدو شخصيات الممثلين الذين نراهم من خلال الاسلوب البريختي ـ التغريبي ، أقرب الى المشاهدين ، وتبدو شخصية المخرج الذي ينادي بالالتزام ، شخصية باهتة غير محددة المعالم ، افتعلها السيناريو لكي يصوغ من خلالها ، آراء ومعتقدات المخرج نفسه ، التي تتلخص في ضرورة مقاومة الضغوط الادارية وانتقاد الذوق السائد والمتأثر بالسينما التجارية ، وهو ما يجعل المخرج (داخل الفيلم) يصرخ بأن فيلمه لن يفهمه أحد إلا بعد عشر سنوات !

يقول جان بيير ليبدو : « لقد أردت أن أطرح عددا من الاسئلة على عدد من الاصدقاء الذين درسوا مثلي . وهي اسئلة تسعى لمعرفة ما الذي تمثله معارفنا التي حصلنا عليها وكيف يمكن استثمارها في النهاية في السينما الجزائرية . والسؤال الذي يطرح نفسه علينا بالحاح هو : اي سينما يتعين علينا أن نصنع ؟ لقد كنا نعتقد أن السينما الجزائرية سوف تقود الى إيثار الواقعية الجديدة . وقد وظفت السيناريو لعكس تفاصيل الوسط السينمائي ، ولكي أعبر عن انطباعاتي عن الحياة اليومية ، دون أن أبحث عن التماثل مع شخصية مثل شخصية المخرج الذي يتعرض لاغراء الوقوع في الخطأ »(٢) .

ويبدو الفيلم متأثرا الى حد ما بفيلم « الليل الاميركي » لفرنسوا تريفو الفرنسي ، في تصويره لعالم الخلق السينمائي والتناقض بين وهم السينما والواقع ، وبفيلم « عمر قتلته الرجولة » لمرزاق علواش .. في تصويره لعزلة ابطاله عن الواقع . ويعاني الفيلم من الاستغراق في التفاصيل الفرعية والاغراق في الغموض والافراط في استخدام مشاهد « الفلاش باك » ، بالاضافة الى الثرثرة حول مشاكل العمل السينمائي وتفاصيله الفنية الدقيقة ، وهو ما يشتت أذهان المشاهدين بعيدا عن متابعة الموضوع الرئيسي .

غير أن الفيلم بوجه عام ، يعتبر تجربة جديدة على السينما الجزائرية ، وإن كان في نفس الوقت يبدو أقرب الى العمل التجريبي .. ولكنها التجريبية التي يمكن أن تتبلور فيما بعد لكي تصل الى النضج الفني.

هوامش

١ ـ راجع اعداد مجلة « الشاشتان » .
٢ ـ المصدر السابق .

لنتعلم التصوير

إعداد: الرميلي عبد الحميد

تصوير الرياضة

هل يوجد شيء أكثر إثارة من إنجاز عمل فوتوغرافي باهر لعرض رياضي رائع؟ إنه مباغتة الرياضيين عندما تكون كل إرادتهم جادة، للبحث عن تجاوز إمكاناتهم الذاتية، عن النصر بطريقة سلمية، بشرف، جنبا الى جنب مع منافسيهم متابعين اللعب حتى النهاية.

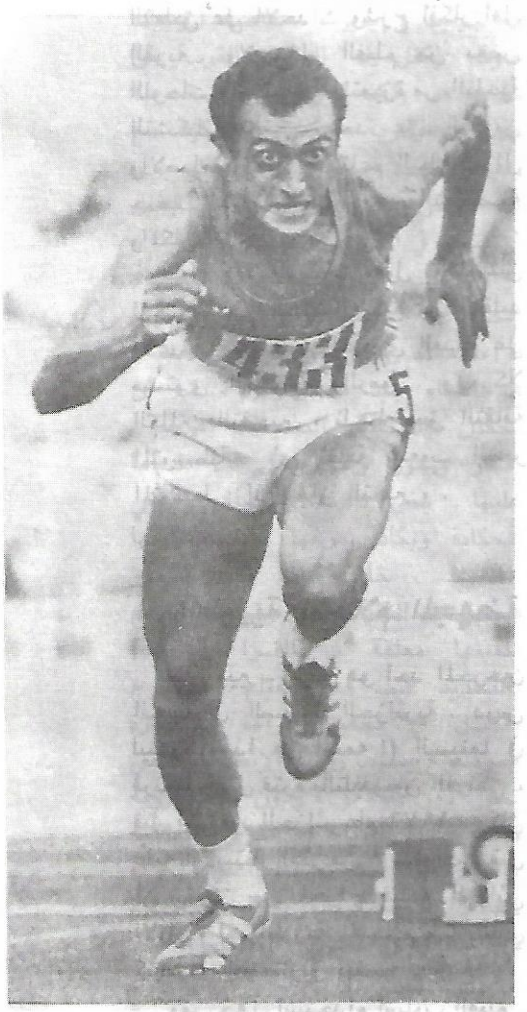
يجب ان تجد سرعة رد الفعل عند البطل، استجابة رد فعل سريع، يقظ، ومتزامن مع هذا الانجاز عند المصور الفوتوغرافي...

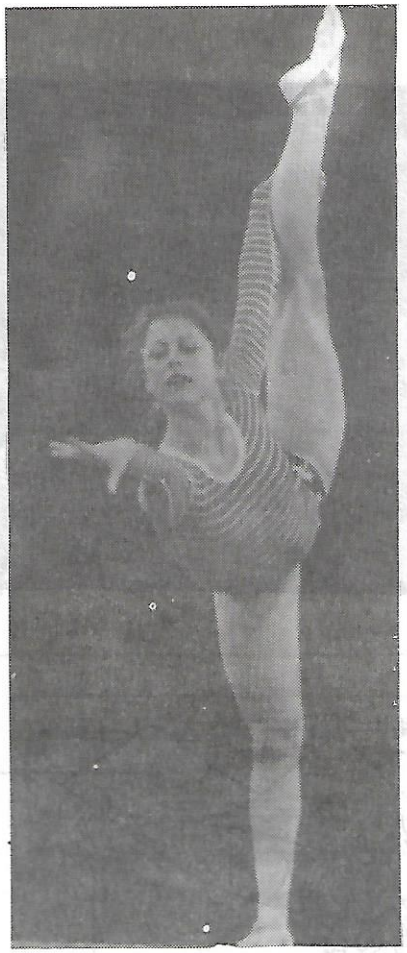
نشتري آلات التصوير ولكن هل بالامكان شراء ردود فعل؟... يكفي أن نعيش المباراة بنفس الهدوء المنهجي للبطل، وذلك لربح نفس الثقة. فكل مصور يمكن أن يجمد حركة في الوقت الذي تبلغ فيه الذروة، ب 1/1000 من الثانية عندما تبلغ قمة الانتصار. واللقطات المتواترة لآلة تصوير مزودة بمحرك، ولو كانت تلتقط تسع صور في الثانية، يمكن أن تجانب اللحظة الحاسمة مهما كانت وجيزة إذ يكون الفيلم آخذا في المرور، في هذا 1/1000 من الثانية «الكاشف» والذي تكشفه العين أحسن من أي شيء أو يتنبأ به الذهن في الوقت المضبوط للرقم القياسي. يجب أن نكون متمكنين من التقنية والانفعال، وغالبا قوانين اللعب الذي نتتبع أطواره. إذ لامشاهد يرى المباراة أكثر حدة من المصور الفوتوغرافي.

يمكن إبعاد المرشحات الابداعية هذه المرة. إذ لااعتبار إلا لنوعية الرؤية التي يمكن أن تتجاوز الصورة لتنصب على تركيز البطل أو على ردود فعله تجاه الفوز أو الاخفاق، أو على الالهامات الفجائية التي تحرك فريقا بكامله لاختراق دفاع الخصم.

توجد أيضا تلك الامواج من الانصار التي تتحرك على المدرجات، تبعا لايقاع صفارة الحكم أو اعلانه على توقيف اللعب، أو بواسطة أوراق ذات ألوان معينة، أو بواسطة حركات، أو كلمات تتصف باختصار قدريّ.

والمصور الرياضي يوجد هنا لتصوير مراحل مأساة لايمكن لأحد أن يعرف أطوارها حتى النهاية. وبالتالي هل يوجد شيء أقرب الى حياة الانسان من المباراة الرياضية.





آلة التصوير: على المصور الذي يتصدى لتصوير الرياضة ألا يستبعد فكرة النتائج الذاتية المحصل عليها مقابل نتائج الرياضيين الذين يريد تصويرهم. فسرعة رد الفعل، واتخاذ القرارات، والمرونة، وحضور البديهة لاختيار ضبط معين كلها تساعد بقدر كبير. ولايتبقى الا التقنية العالية للتجهيزات المستعملة.

المهم في اختيار هذه التجهيزات يخص **سهولة التصويب، وسرعة ضوابط وضوحية الرؤية والتعريض،** بالاضافة الى **سهولة الاستعمال**. فآلة التصوير التي تعودنا عليها خير من آلة لم نعرف خفاياها بعد، **خاصة إذا دلت التجربة على أننا يمكن أن سنتخدم معها العدسة الاكثر موافقة**، فاذا كنت تستطيع إبقاء سيارة سريعة وسط جهاز المراقبة والتصويب للضغط على المُطلق في الوقت المناسب، يمكن الاستغناء عن 1/1000 من الثانية.

وعلى العكس من ذلك إذا كنت تنتظر بطل القفز الطولي لحظة لمسه الارض محاولا إطالة وثبته، يجب استخدام 1/1000 من الثانية إذا كنت تريد تجميد تعابير وجهه وارتطام رجليه بالارض.

يعمل جل مصوري الرياضة بآلات 36 × 24 إذ بالاضافة الى خفة وزنها هناك الفعالية وتشكيلة التوابع المقترحة من طرف الصانع، وتغرى آلة التصويب الانعكاسي بدقة تصويبها وسهولة ضوابطها أيا كانت العدسة المستخدمة. أما بالنسبة للذين ليست لهم خبرة فتقدم آلة التعريض الاوتوماتيكي فائدة أكيدة. فهناك آلات تمكن من الاختيار بين «أسبقية فتحة العدسة» Priorité au diaphragme أو «أسبقية زمن التعريض» Priorite au temps de pose.

وللتمييز بين الصنفين نقول:

ـ آلات EE (Electric Eye) حيث نختار السرعة فتحدد فتحة العدسة بطريقة آلية تبعا لظروف الضوء وقت الضغط على المطلق، (الشكل 1).

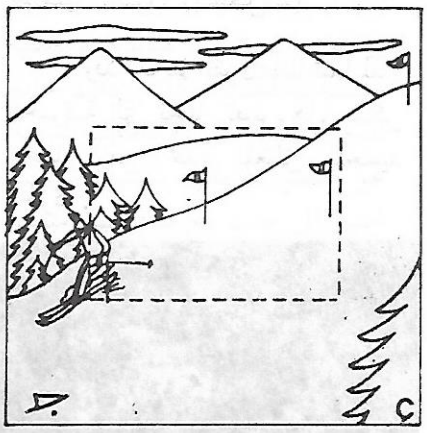
ـ آلات ES (Electric Shuter) حيث نختار فتحة العدسة فتحدد سرعة الغالق بطريقة أوتوماتيكية، تبعا لخاصية الضوء، (الشكل 2)

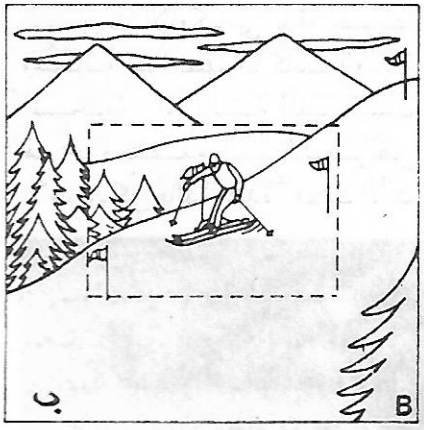
وقد يغرينا القول بأننا تبعا لمدار الحركة التي نختار تصويرها، يمكن اخيتار زمن محدد للغالق لتجميد الحركة.

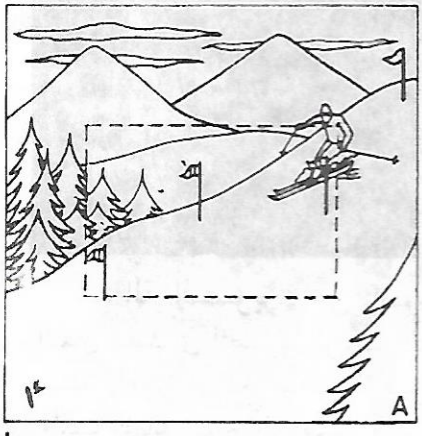
ولكن يجب التنبه الى عدة عدسات مقربة لاتتوفر على فتحة أوتوماتيكية. والعدسات ذات المرايا Objectifs à miroirs أو «عكاسة النور Catadioptriques لاتتوفر على فتحات مختلفة. اذ نستعملها مع مُرشحات رمادية محايدة دات كثافات مختلفة. لذلك نُثمّن أوتوماتيكية ضبط الغالق الصحيحة تبعا للضوء ولشفافية العدسة. توجد بطبيعة الحال الآلات جزئية الاوتوماتيكية Semi-automatique أو «عبر العدسة» (Through The Lews) TTL التي تحدد التعريض بواسطة قياس الضوء عبر العدسة، كما تمكن من اعطاء الامتياز لمناطق من الصورة، إلا أنها تتطلب دربة على الضبط السريع.

(الشكل 1).

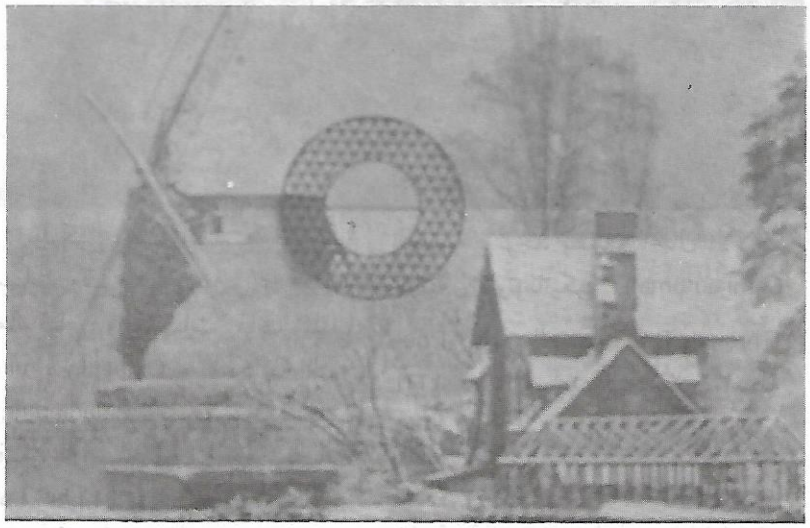
(الشكل 2)



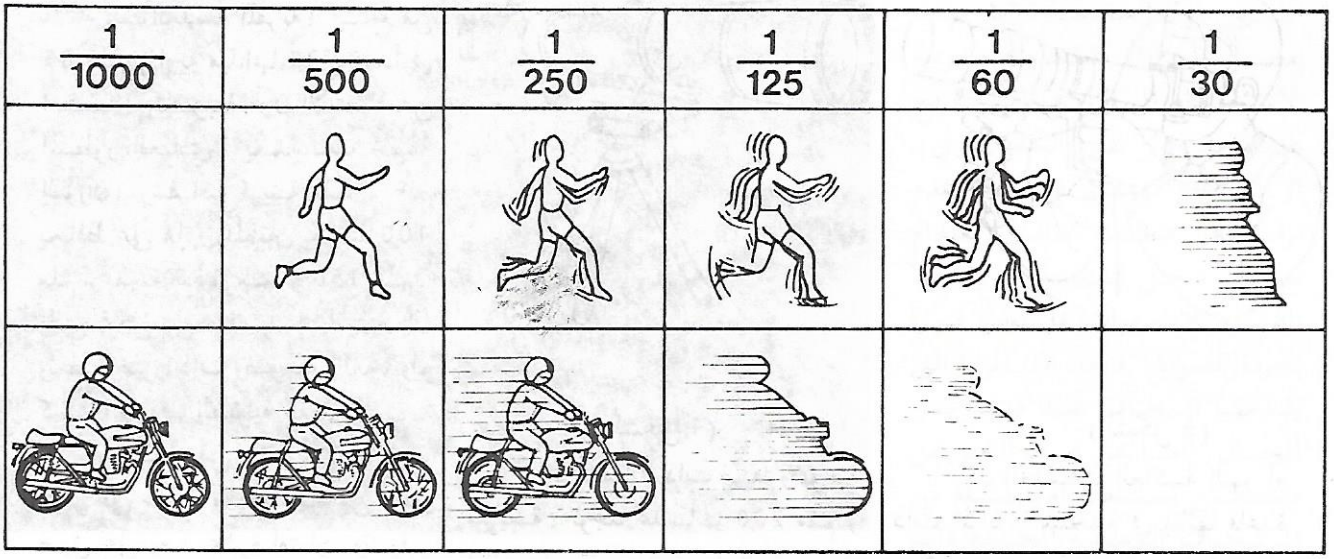




عندما نصور مباريات السرعة يجب التدرب على حدس وصول المتباري الى وسط الاطار اعتمادا على عناصر ثابتة مثلا العَلم الذي يعين باب المنعرج في التزحلق على الجليد. فيجعل البطل وسط الاطار (الرسم ب) يجب ان نكون مستعدين للاطلاق بمجرد أن يظهر جزئيا (الرسم أ)؛ فتأخر 1/10 من الثانية يجعلنا لانحصل الا على مؤخرة المتباري (الرسم ج). وبالاضافة الى سرعة رد فعل المصور يجب استخدام سرعة غالق مرتفعة 1/500 أو 1/1000 من الثانية.



(الشكل 3)



توضح التبيانة كيفية تجميد الحركة بسرعة غالق مختلفة، في حالة تنقل جانبي. (وهي على التوالي 1/30 من الثانية، 1/60 من الثانية، 1/125 من الثانية...)

ويفضل جل المحترفين قياس الضوء عن طريق المِوْضاع Posemetre الغير المقترن بآلة. في حالة الآلات TTL يجب الحصول على أكبر عدد من المعطيات (زمن التعريض، وفتحة العدسة) المبينة في جهاز المراقبة والتصويب (الشكل 3)

والخلاصة، هي أننا إذا كنا نصور مباريات رياضية، يجب الاستفادة الى أكبر الحدود من التصويب المريح.

ويتطلب التصوير الرياضي أكثر من أي موضوع من مواضيع التصوير، التحكم في ردود الفعل، ودراية كبيرة بامكانيات التجهيزات المستخدمة.

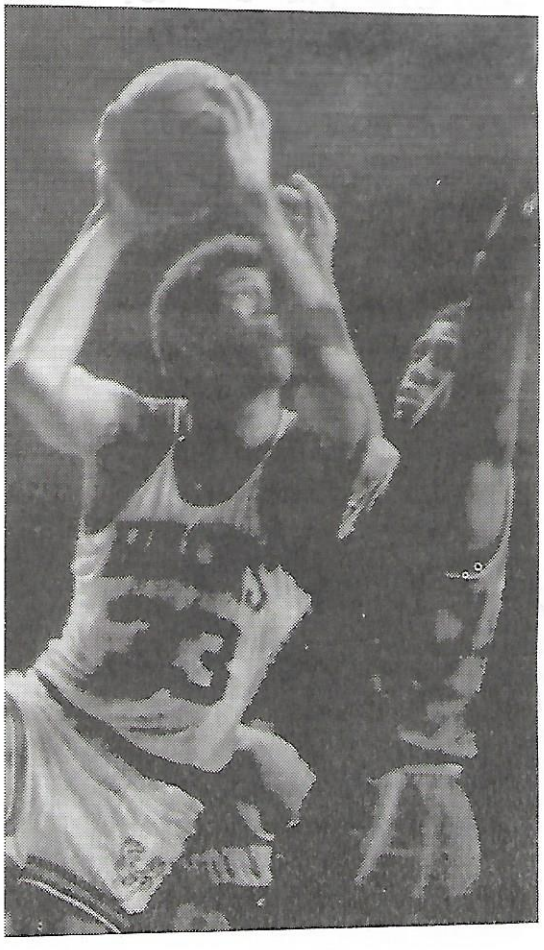
العدسات:

1ـ العدسة ذات الزاوية المنفرجة: تصلح هذه العدسة للمناظر العامة عندما تبحث عن المحافظة على الجو العام الذي تدور فيه المباراة. كما تمكن من التقاط صور للابطال عندما نستطيع الاقتراب منهم مع المحافظة على خلفية شاسعة.

وتتطلب بعض الرياضات، أو بعض اللحظات من هذه الرياضات استخدام العدسة ذات الزاوية المنفرجة إذا كنا قريبين من ميدان المنافسة فمثلا: انطلاق سباق (سيارات ـ دراجات ـ أرجل...) ـ مباراة في كرة السلة ـ مجهود فريق بكامله لمحاولة تسجيل هدف في شباك الخصم.

عدسة 24 ملم تتوفر على زاوية ميدان قدرها 84° وعدسة 28 ملم تتوفر على زاوية ميدان قدرها 75°.

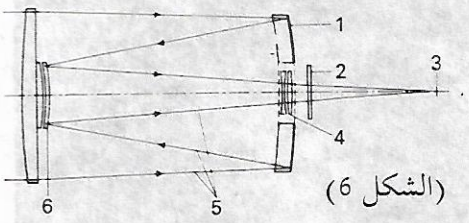
2ـ العدسة العادية: بالنسبة للآلات 36 × 24 هي عدسة 50 ملم زاوية ميدانها 46° وتشكيل منظورها قريب من منظور العين، في غالب الاحيان ذات شفافية عالية اذ تتوفر على فتحتي ف2 أو ف1,8 وبذلك تمكن من العمل في الضوء القليل وبسرعة مرتفعة، إلا أنها تتطلب الاقتراب من الموضوع المصور وعدم تصوير اللقطات الكبيرة لتفصيل ما.



3ـ العدسة المقربة؛ ابتداء من 85 ملم (زاوية ميدانها 28°) نبدأ في استخدام المقربة دون الابتعاد عن المنظور العادي، بعدسات خفيفة الوزن، وشفافية قريبة مف 2 F. نحافظ على هاتين الميزتين بعدسة 100 ملم وعدسة 135 ملم و 150 ملم، والتي تمكن من سهولة الاستعمال وتعطي صورا ذات وضوحية رائعة، ولو كانت الظروف الضوئية غير تابثة.

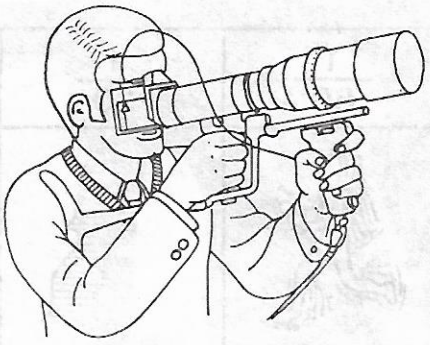
وابتداء من عدسة 180 ملم نتوفر على عدسة مقربة تمكن من تأطير ضيق على بعد عشرة أمتار. وتتوفر عدسة 200 ملم على زاوية ميدان قدرها 12، وذات فتحة ف 4، وأحيانا ف 3,5 أو ف 2,8. الى هذه الحدود لايعتبر الحامل الثلاثي ضروريا ووزن العدسات يضل مقبولا.

أما 300 ملم (زاوية الميدان 8°) و 400 ملم (زاوية الميدان 6°) فيجب التوفر على قدر من الدربة لاستخدامها دون حامل ثلاثي (الشكل 4) إذ أن شفافيتها قليلة (ف 4,5 أو ف 5,6 عموما) ويرتفع حجم هذه العدسات ووزنها بسرعة لذلك يستحسن التوفر على الاقل على «مؤخرة بندقية» لتثبيت الآلة (الشكل 5).

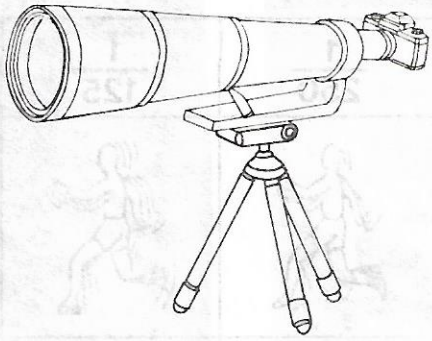


(الشكل 6)

1 ـ المرآة الأولى
2 ـ مرشح
3 ـ المستحلب
4 ـ عدسات كاسرة للأشعة
5 ـ مُسيِّرة أشعة الضوء
6 ـ المرآة الثانية



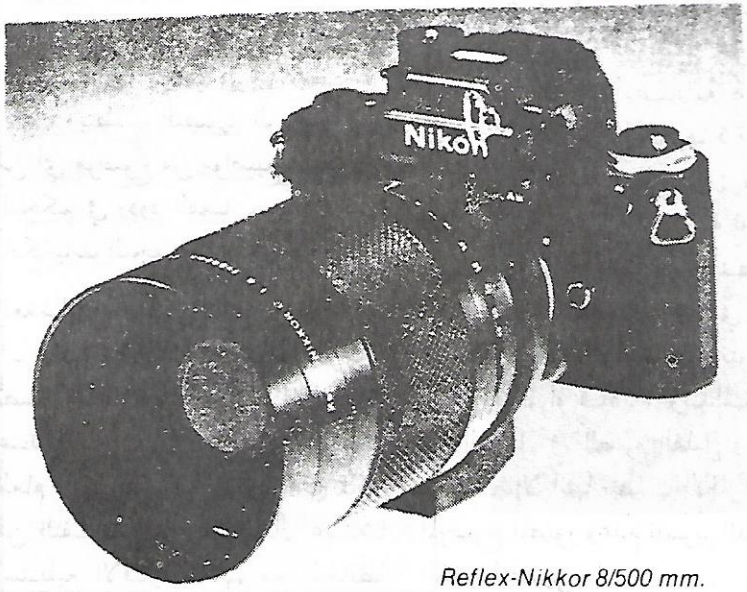
(الشكل 4)



(الشكل 5)

4ـ عدسات ذات ضبط وضوحية سريعة: توجد عدسات 200 ملم و 300 ملم تذريعة ضبط الوضوحية تعتمد على حلقة أنبوبين ـ أدخل أحدهما في الآخر ـ ببحركة خفيفة. وقد صمم Novoflex و Leitz عدة نماذج لهذه العدسات. وقد صمم هذا النظام للقنص الفوتوغرافي لتحسين ضبط الوضوحية بواسطة جهاز ذي منفاخ. وتجدر الاشارة هنا الى بندقية التصوير Zenit السوفياتية الصنع، المصممة لآلة التصوير الانعكاسية Zenit. والتي تتميز بسعرها المناسب.

5ـ العدسات العاكسة النور أو ذات المرايا: استخدم في بنائها قاعدة مستخدمة منذ زمن بعيد في بناء المقراب. وذلك لجعلها أقل حجما من العدسات المقربة من نفس البعد البؤري ذات التصميم الكلاسيكي (الشكل 6) تسقط أشعة الضوء أول الأمر على مرآة مقعرة والتي تعكسها على مرآة محدبة ذات انحناء موازي للمرآة الثانية، فترسل الصورة نحو العدسة المبعدة، والتي تنقلها بعد تكبيرها الى مُستحلب الفيلم، مع تصحيحها من زيغها اللوني المحتمل، بحيث يعبر



Reflex-Nikkor 8/500 mm.

الضوء طول العدسة ثلاث مرات بفضل المرايا، فتختصر صعوبة الاستخدام الى الثلث بالمقارنة مع عدسة عادية من نفس البعد البؤري. الا ان بهذا التصميم نقص وهو عدم توفره على فتحات مختلفة لانعدام سجاف داخل العدسة: اذ يقطعها الضوء ثلاث مرات مما يلحق ضررا بجودة الصورة؛ فنفقد اذن المزايا التي يقدمها السجاف عند ضبط عمق المجال. أما عن ضبط التعريض فيمكن استخدام سلسلة من المرشحات الرمادية المحايدة ذات كثافات مختلفة، والتي توضع خلف العدسة المبعدة.

وقد ركبت المرآة الثانية وسط العدسة الامامية، وبدل أن تكون فتحة العدسة أسطوانية الشكل تصبح دائرية، فتظهر تبعا لذلك كل النقط الضبابية دائرية الشكل.

كما تظهر الخطوط الضبابية وكأنها نازلة بسرعة. كما يلاحظ على هذه العدسات أنها تعطي صورا أكثر شفافية في الوسط منه على جوانب الاطار.

كما يجب استخدام هذه العدسات بعناية فائقة نظرا لبنائها المعقد. وتوجد سلسلة كبيرة تمتد من 300 ملم الى 1000 ملم أو الى 2000 ملم. والعدسات الاقل طولا تتوفر على فتحة ثابتة ف 4,5 أو ف 5,6 أما الاكثر طولا ففتحتها ف 8 أو ف 11.

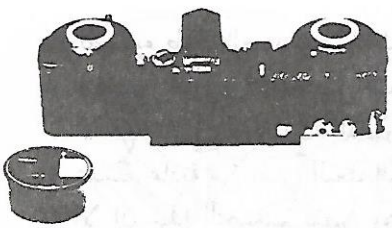
استعمال هذه العدسات الاكثر سهولة يكون مع الآلات ذات «الاسبقية لفتحة العدسة».

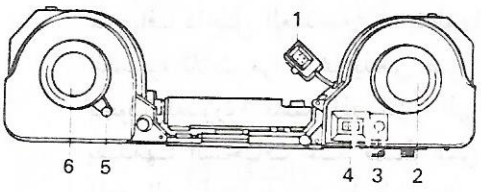
توجيهات عملية : يمكن أن نسلم أن العدسات حتى 400 ملم يمكن استخدامها مع شيء من الدربة بسرعة غالق 1/250 محمولة على اليد أو بوضع المرفقين على الصدر. إذ يتوقف الثبات على الوضع الذي نتخذ، فيعطي وضع الساقين المنفرجين أكبر توازن للجسم. لكن وضع الذراعين يعتبر ذا أهمية كبيرة قبل الضغط على المطلق بكل هدوء. ويجب أن تحمل اليد اليسرى دائما العدسة (الشكل 7)

ويعتبر المحرك عمليا حيث يمكن من عدم الابتعاد عن الوضع المستقى كلما أردنا تعبئة المطلق، بالاضافة الى المخازن التي تسع حتى 750 صورة بدل 36.

ومن الافضل تثبيت الآلة ولو على الوجه (الشكل 7) اذ لم نستطع

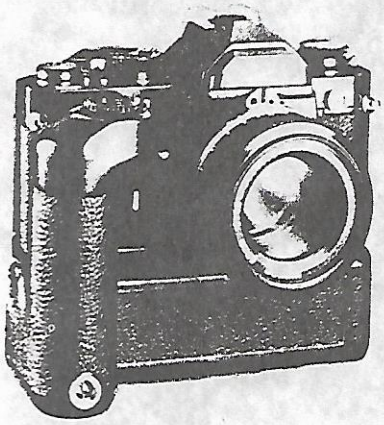
(الشكل 7)



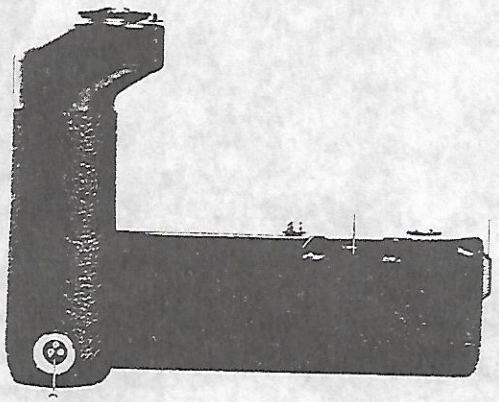


مخزن للمستحلب الحساس يسع 750 صورة

Nikon FM



آلة مزدوة بمحرك



محرك

الاعتماد على سند حقيقي (الشكل 7) وبمجرد استخدام أو تجاوز عدسة 400 ملم يجب اللجوء الى الحامل الثلاثي.

6ـ الزوم أو العدسة ذات البعد البؤري المتغير: ليست العدسات ذات البعد البؤري المتغير أكبر وزنا ولاأكثر صعوبة في الاستخدام من العدسات المقربة، إلا أن لهاميزة توفير تأطير حسب الرغبة دون أدنى حركة.

وتعتبر عدسة الزوم المقربة المثلى هي عدسة 100/300 ملم بالنسبة لأغلب المباريات الرياضية. اذ توجد عينات جديدة حيث تفتح ف 5,6 كأغلب عدسات 300 ملم. ويضاعف الزوم مرتين أو ثلاث مرات بعده البؤري الصغير، حيث نجد عدسات 70/150 ملم، و 100/200 ملم، و 70/210 ملم بأثمنة معقولة.

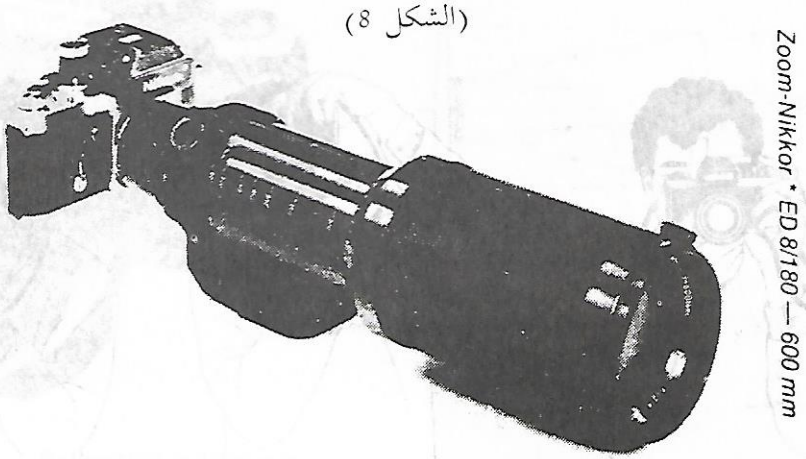
ولكن توجد عدسات ذات بعد بؤري متغير ذات خصائص أجود (الشكل 8) حيث تعرض شركة Fuji عدسة 54/270 ملم ذات فتحة ف 4,5 تزن 1,5 كلغ، وتعرض Minolta عدسة 100/500 ملم تزن 2 كلغ، وتعرض Pentax عدسة 136/600 ملم ف 6,7 تزن 4 كلغ أما عدسة 360/1200 ملم من صنع Nikon ف 11 فتزن 11 كلغ ويقارب ثمنها ثمن سيارة متوسطة الحجم.

تضع العدسات ذات البعد البؤري المتغير المقربة نفس صعوبات الاستعمال التي تنتج عن استخدام عدسات ذات بعد بؤري واحد مساو لها الا أن العدسات ذا البعد البؤري المتغير، فتمكن من تغيير التأطير دون تغيير العدسات أو تغيير زاوية الرؤية ودون تغيير المكان خاصة عندما تنقل الحركة بسرعة أثناء المباريات.

يمكن ملاحظة عدم الوضوحية الدقيقة على جوانب الصورة إلا أن صور الحركة السريعة تغطي على هذه النقيصة.

ويمكن أن يريح الحامل وحيد الفرع دراع المصور (الشكل 9) أثناء انتظار اللحظة الحاسمة، ولكن عند التقاط الصورة بعدسة طويلة البعد البؤري يجب البحث عن ثبيت وضع الساقين والذراعين. ويمكن أحيانا أن نخلق أثر الحركة البصري (Travelling) : وذلك بأن نؤطر الموضوع وسط محدد النظر، ونضع الآلة على حامل ثلاثي ونضبط الوضوحية مستخدمين البعد

(الشكل 8)



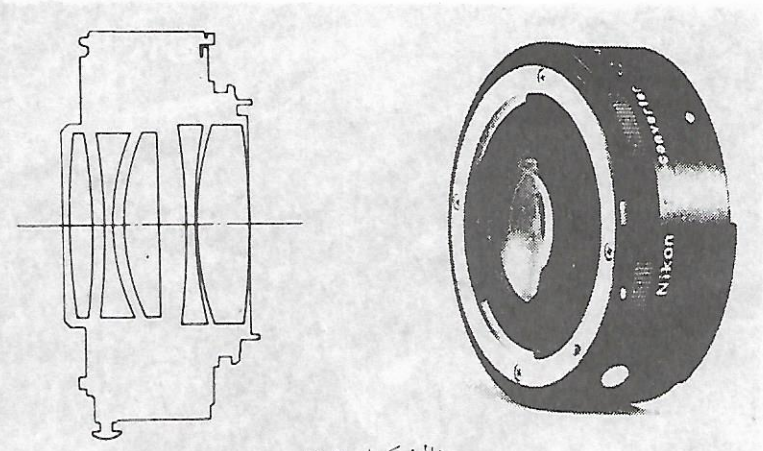
(الشكل 9)

البؤري الاطول، وسرعة 1/30 من الثانية، ثم توسيع الاطار في نفس وقت الضغط على المطلق. ويجب التقاط الصورة والموضوع يتحرك في مركز الاطار وبحركات أقل سرعة اذ أن هذه العملية تظل أكثر صعوبة.

7ـ مُضاعف العدسة: من التوابع البصرية التي تمكّن من مضاعفة البعد البؤري للعدسة (الشكل 10)، يُفقد عموما فتحة أو فتحتين وشيئا من الدقة في الصورة. يوضع بين العدسة وآلة التصوير، فيحول العدسة ذات البعد البؤري 150 ملم مثلا الى عدسة ذات بعد بؤري 300 ملم (الشكل 11).

التوابع:

1ـ المحرك: يمكننا بواسطة محرك التأطير ثم الضغط على المطلق، وتتكفل الآلة بالباقي آليا: ضبط التعريض ـ ضبط الوضوحية ـ تمرير المستحلب الحساس. كل ذلك بسرعة تفوق سرعة رد فعل المصور. وتمكننا من



(الشكل 10)

التقاط أربع أو ست صور في الثانية.

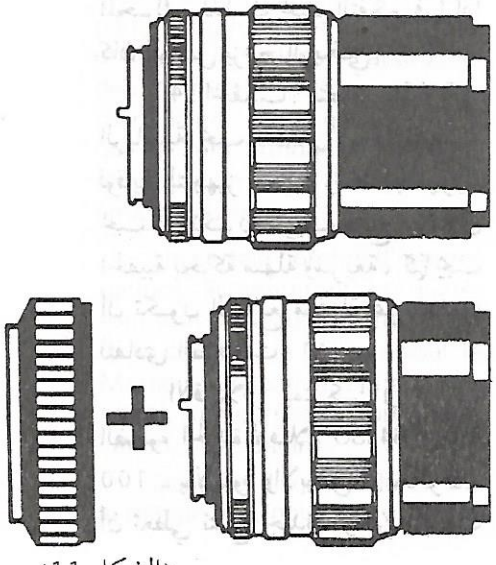
وهكذا نستطيع التركيز على الحركة واتجاه الموضوع. كل ذلك والمطلق تحت أصبعنا ينتظر أن نضغط على لالتقاط صور متتابعة دون تغيير التأطير أثناء تمرير المستحلب الحساس. ويمكن أن نُخصص كل مهاراتنا لضبط الوضوحية إذا كان الموضوع يتحرك، والتكبير اذا كنا نتوفر على عدسة ذات بعد بؤري متغير، واعادة التأطير إذا كان الموضوع يغير مكانه باستمرار.

بطبيعة الحال لا يُعوِّض المحرك عين المصور وقدرتها على اختيار اللحظة الحاسمة. إلا أنه يريح من حركة تمرير المستحلب الحساس، في الوقت الذي يركز فيه المصورُ على الضربة المحتملة الموجهة للخصم في 1/100 من الثانية أو أقل، تستهلك المحركات الكثير من المستحلب الحساس وست وثلاثون صورة تمر بسرعة مع محرك يمرر تسع صور في الثانية، لذلك صممت مخازن تسع ما بين 250 و 750 صورة، بالاضافة الى جهاز تصويب يمكن من عدم الاخذ بعين الاعتبار ارتفاع المرآة في جهاز التصويب الانعكاسي ذي العدسة الواحدة.

وقد كان جهاز Canon High Dri-ve أول جهاز يمكن من التصويب المتواصل بتسع صور في الثانية بواسطة مرآة شفافة ثابتة.

2ـ الحامل الثلاثي: يكون الحامل عمليا إذا كنا سنتتبع المباراة من مكان محدد. ويعتبر ضروريا مع عدسات 300 ملم فما فوق ويجب في هذه الحالة أن يكون قويا. ومن باب الاحتياط يجب استخدامه ابتداء من عدسة 300 ملم اذ لم نعثر على دعامة نستند إليها. إلا أن كل حامل متعب يمنع المصور من الورقة الرابحة في التصوير الرياضي ألا وهي: الحركة.

3ـ الومّاض: عديم الجدوى في المباريات التي تدور في اهواء الطلق. خاصة عندما نعلم أن المصور يكون في الغالب بعيدا عن البطل. كذلك في



(الشكل 11)

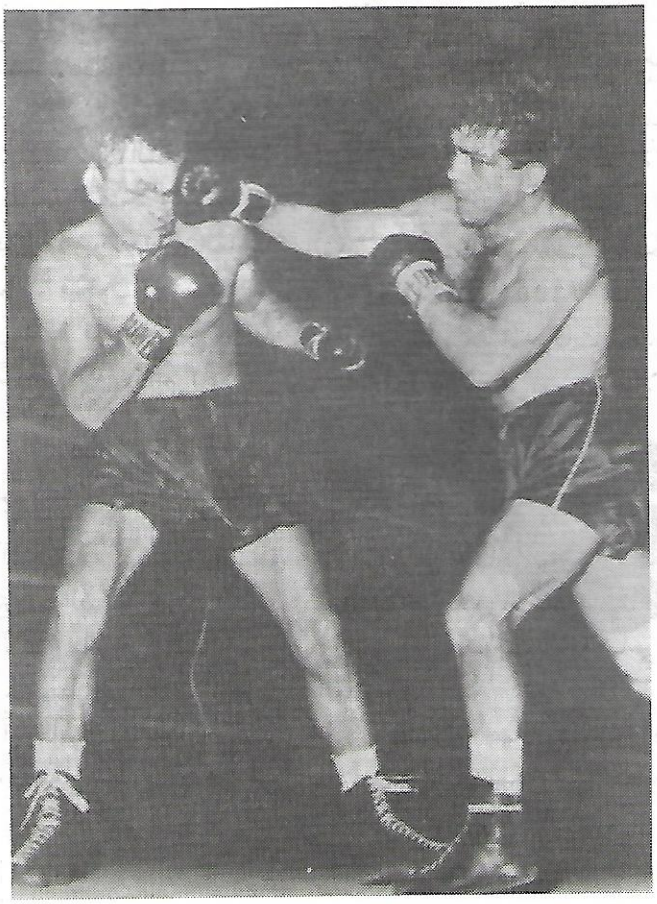
الملاعب المغطات، أو ليلا، إذ تكون أماكن إجراء المباريات جد مضاءة، لذلك يستحسن التوفر على فيلم مرتفع الحساسية بدل الاعتماد على وماض خاصة عندما نستخدم محركا لتمرير الفيلم.

إلا أن الوماض يكون عمليا في مكان مغلق ولايمكن الاستغناء عنه بالنسبة لبعض الرياضات أو داخل قاعة مغطاة أحيانا (القفز العالي بالعضا، الغطس، الملاكمة) ومن الافضل العمل بوماض ذي خاسوب إذا كانت هناك إمكانية الاقتراب من الموضوع، وتمكن بعض أنواع الوماض من التصوير القريب، وتتبع إيقاع المحرك، لذلك يجب التفكير فيما إذا كان الومض يزعج الرياضي.

4- الحقائب: لتصوير المباريات الرياضية يجب التفكير في حقيبة متينة لوقاية التجهيز بفعالية وسط الجمهور. يجب أن تكون طريقة فتح وإغلاق الحقيبة بحركة سهلة وسريعة، كما يجب أن تكون التوابع معزولة عن بعضها لتفادي الصدمات.

الأفلام: يمكن في ظروف الضوء الجيدة لأفلام ISO 64 أو ISO 100 - بالاسود والابيض أو بالألوان - أن تعطي نتائج جيدة. ولكن مادامت جل المباريات الرياضية تتطلب سرعة غالق قريبة من 1/500 من الثانية، ومادامت الظروف الضوئية متقلبة (كما يجب التفكير في وضع المصور بالنسبة للموضوع حيث يكون غالبا غير مريح) لذلك كله من الافضل استخدام فلم سريع ISO 400 مثلا.

يجب أن تُظهر الصور الرياضية الحركات، والاوضاع، والتعابير: إذ يولد التشكيل غالبا من شكل البطل دون الاهتمامات الجمالية للمصور. ونستطيع أن نرفع حساسية هذه الأفلام السريعة بفتحات عديدة. ففي الاسود والابيض يوجد PH 5 ذي حساسية 400 ISO والذي يمكن تعريضه بحساسيات ISO 500 و ISO 800 و ISO 1600 شرط تحميضه بالمُضهر Microphen (Revela-teur) . كذلك الشأن بالنسبة للفيلم الملون إلا أنه يجب تنبيه المختبر الذي سيحمضه الى الحساسية التي عرِّض بها. وتوجد أفلام ذات حساسيات متفاوتة مثل Variopan XL من صنع Agfa والذي يُحمض في درجة حرارة 38° إذ نستطيع أن نعرض نفس الفيلم بحساسيات ما بين ISO 125 و 1600 ISO وبنفس الوقت للتحميض.



sans aucun danger pour l'ordre publique. Mais c'est paradoxalement cette incohérence qui le rend capable de birser les mutismes partout où il passe, y compris et surtout dans l'espace filimique. Par conséquent, un film où on fait parler un fou aura toutes les chances d'echapper aux foudres de la censure!

Comment le cinéma marocain appréhende-t-il cette marginalité inoffensive en apparence? Comment s'en sert-il? Comment le public marocain s'accomode-t-il à son tour de cette façon de voir agir la marginalité?

Le propos de la représentation ésthétique de la marginalité n'est-il pas précisément d'interpeller les apparences et les faux semblants de toute normalité politique et sociale? Souvent, c'et au moment où une société établie se découvre à elle même, au moment où elle découvre ses marges et ses envers... ce qui l'inquiète en somme, qu'elle indique le mieux ses malaises, ses fissures et ses fantasmes.

Les usages faits de cette marginalité d'une part, et la position (confortable?) du spectateur face a cette marginalité d'autre part, pourront être les fils conducteurs dans l'approche des normes imposées à cette marginalité, ainsi qu'aux rôles qui lui sont attribués lors de la réintégration dans l'oeuvre cinématographique.

Un certain nombre d'interrogations alimenteront et guideront tout travail d'aproche qui ira dans ce sens: le Milieu social, la Mémoire collective, l'Imaginaire social, la Représentation, l'Evocation, l'Exclusion...

Dans le discours de/et sur la marginalité, nous pouvons noter une certaine correspondance et en même temps une contradiction entre deux expressions d'une même culture, émanant d'une même tribune -la société marocaine-, et malgré cela, différentes par rapport à l.objet du discours en question; à savoir la marginalité dans le cinéma national. D'une part, le discours d'une culture savante produite par des intellectuels dont font partie les cinéastes. Elle procède selon les normes de production établies par un système de pensée défini à son tour par la conjoncture et le climat de production; dans le cas qui nous concerne il s'agit du film, ce qui pose le problème de LEGITIMATION du discours. De quel droit le film s'erigera-t-il (consciemment ou inconsciemment) en porte-parole d'un groupe ou d'une pensée?

D'autre part,le disocurs d'une culture de groupes de consommation, qui se trouvent face à des faits détournés de leur contexte habituel (marginalité dans l'espace de la vie quotidienne), et réintroduits en milieu cinématographique pour des raisons qui échapent en partie aux spectateurs. Ceci révèle le problème de la lecture et de l'écriture en matière de cinéma. Problème qui se pose avec acquité dans le cas du Maroc où la lecture a précédé de longtemps l'écriture.

La marginalité se trouve alors dans une situation où l'imaginaire collectif est appréhendé, objectivé, voire même déformé par le processuss de réintégration d'éléments définis jusqu'alors dans des contextes et des situations autres que ceux auxquels on nous invite à faire connaissance dans le cadre du travail filmique. Le fou marginal passe d'une situation où on ne lui prête attention qu'en tant que personnage racontant n'importe quoi, n'importe comment (la vie quotidienne) à celle où on lui fait porter tout le poids d'un discours, d'un point de vue,... d'une idéologie. Le cinéaste en tant que créateur de sens, intervient pour faire du fou le porte drapeau d'une certaine vision des faits et événements relatés dans le cadre du travail filimique.

El chergui de Smihi

Nous nous trouvons alors face à quatre éléments du sujet en question: le Spectateur, le Cinéaste, le Cinéma, et le Chercheur.

Toute intervention / essai d'analyse dans le cinéma doit s'effectuer sur les bases d'un certain recule par rapport à l'objet de l'étude:

«(...) C'est que la visee de conscience adoptee vis à vis du produit filimique n'est pas celle de l'homme ordinaire du cinema qui se trouve en position de recepteur passive subissant la projection filmique, mais plutôt celle de l'analyste qui recherche activement certains traits bien precis dans le film, se mettant par la en régime de vigilence maximale, en régime de travail, le rapport qu'il a avec l'etat filmique n'est plus celui sur lequel joue d'habitude l'institution cinematographique dans son fonctionnement ordianire, de celui qu'elle prevoit, qu'elle favorise » C. METZ

Au delà de son côté spectacle, le cinéma se donne alors comme support servant à définir certains aspects refoulés, cachés, 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 et/ou l'écriture sous toutes ses différentes formes, mais aussi, surtout, un instrument privilégié qui a le pouvoir de nous réveler des horizons qui nous sont demeurés jusqu'ici inconnus.

Toutes ces difficultés esquiseés brièvement, ont débouché sur un style d'écriture qu'il sera interessant d'analyser.
La marginalité; aussi bien le thème que les personnages, a ainsi fleuri dans la production cinématographique marocaine à un point tel qu'il n'est pas surprenant de rencontrer des personnages marginaux dans l'une ou l'autre des oeuvres, ou tout au moins en leur faisant jouer des rôles secondaires ou de figuration active -dans la mesure où ce sont des personnages qui tout en étant secondaires facilitent et aident le spectateur à mieux rentrer dans le monde symbolique des cinéastes- comme c'est le cas dans certaines autres.

Cette nouvelle lecture de la marginalité, réintroduite dans un contexte qui n'est pas le sien, ne signifie-t-elle pas aveu de la part des cinéastes? En d'autres termes cet emploi que font les cinéastes marocains des personnages marginaux ne traduit-il pas de leur part une certaine façon d'affirmer la présence d'entraves de tout ordre, politique, morale,...?

HADDA

Il s'agit ici de la définition sociologique de la marginalité. Les marginaux dans les films marocains, le fou de **MILLE ET UNE MAIN,** ou celui de la **LA GUERRE DU PETROLE N'AURA PAS LIEU,** la folle de **HADDA** par exemple, ou les pratiques marginales de l'héroïne de **SIROCCO OU LE SILENCE VIOLENT,** ou encore celles du personnage principal de **POUPEES DE ROSEAUX,** d'autres part..., ces marginaux se trouvent tous ou presque avec des rôles tellement importants dans les oeuvres, que toute tentative d'interprétation des dites oeuvres, doit necessairement passer par les personnages eux-mêmes.

Ceci sous-entend la mise en évidence des circonstances particulières de la réintégration de la marginalité dans le cinéma marocain.
Qu'en est-il du rôle qu'exerce la censure (sous ses différentes formes) sur les auteurs des produits artistiques, et plus particulièrement sur les cinéastes?. La censure peut-elle expliquer à elle seule l'usage que font les cinéastes de ce personnage qu'est LA MARGINALITE?. Quand Ahmed EL BOUANANI parle d'une certaine archéologie du cinéma à propos de **MEMOIRE 14,** cela laisse à penser que l'attention doit-être orientée -ailleurs- vers la mythologie marocaine, pour essayer de tenter une ébauche d'explication de cette Pagination (remise vers le centre) de la marginalité.

Le FOU en tant que personnage marginal est, de part cette marginalité même, incapable de porter atteinte à l'intégrité (!) de la société: Ça n'est qu'un fou, il ne fait que divaguer entend-on de part et d'autre dans la rue. L'incohérence de ces propos et l'image que s'en est forgé le public dans la vie quotidienne font de lui une personne anodine,

Tournage de Wechma

du théâtre, et ce pour des raisons tenant à la fois à l'histoire et la tradition de ces différentes formes de l'expression artistique, le problème est tout autre en ce qui concerne le cinéma.
L'implantation de ce dernier est beaucoup plus récente, et il convient de préciser dès à présent qu'il n'existe rien de fait, ou presque, à propos de cet art au Maroc: Le premier handicap est d'ordre documentaire, et nous ne pensons pas que les rares articles de presse qui ont été publiés ça et là et repris à plusieurs reprises, ou les quelques essais de théoriciens marocains surtout au sein des ciné-clubs suffisent pour élaborer une ébauche d'étude sérieuse.
Mais il convient de noter que la production cinématographique n'a commencé à exister au Maroc que vers la seconde moitié des années cinquante. L'absence d'organisation et de planification a longtemps entravé le développement de cet art retardant par là même l'avénement d'une véritable expression cinématographique nationale.

Le cinéma ne peut échapper aux interrogations sucitées par toute forme nouvelle de fascination opérée dans une société qui se découvre à elle même. Il s'y trouve limité par le cadre que cette société lui impose un cadre contraignant qui n'est pourtant jamais recopié, utilisé conformément à ses dimensions d'origine; le cinéma le reconstruit, le ré-elabore selon des normes propres à son espace.

Le début des années soixante-dix allait être , comme chacun le sait, le point marquant de l'histoire du cinéma au Maroc, et ce par le biais de deux oeuvres développant un certain courant de contestation qui, de part sa conception même, proposait le dépassement de la vision stéréotypée des courts-métrages de commande produits par le Centre Cinématographique Marocain (C.C.M).

WASHMA (trace) et **MILLE ET UNE MAIN** sont les premiers embryons de cette nouvelle cinématographie au Maroc: Il s'agit cette fois-ci de cinéastes venus de l'extérieur, en dehors de cette institution d'Etat qu'est le C.C.M, et qui vont développer une nouvelle **Ecriture**, et partant, reposer la problématique sociale propre au Maroc à travers de nouvelles données.

Nous pouvons noter au passage que les premiers longs-métrages produits par le centre cinématographique marocain n'ont pas essayé de rompre avec la tradition du court-métrage; continuant ainsi à perpetuer une image de marque -combien figée- depuis longtemps véhiculée par le film toutristique.

Des limites d'ordre politique, moral, religieux... font que le cinéaste marocain se trouve souvent contraint de chercher de nouveaux moyens cinématographiques pour exprimer ses points de vue. Ces contraintes, conjuguées avec une situation financièrement difficile, ont abouti au fait qu'une grande partie des réalisations marocaines tournent autour de thème tel que L'ENFERMEMENT, LE SILENCE, LA MORT, ...etc.

Des titres comme **SIROCCO OU LE SILENCE VIOLENT, BRECHE DANS LE MUR, WASHMA, MEMOIRE 14, 44 OU LE RECIT DE LA NUIT...** sont autant de symboles que de significations d'une situation particulière; en l'occurence la censure qui ne s'exerce pas comme nous le verrons plus loin, au seul niveau officiel.

LA MARGINALITE DANS LE FILM MAROCAIN

QUELQUES ELEMENTS D'ANALYSE

Saïd INTIDAM

Parler du cinema au Maroc, revient à parler de l'économie et de l'industrie cinématographiques: financement, distribution, production, exploitation....

Or, le cinéma est aussi produit culturel élaboré par un groupe plus ou moins important, imprégné de la vie sociale et culturelle de la société où il opère.

Pour situer l'objet de cet essai, il convient de replacer le cinéma marocain dans son contexte afin de mieux l'approcher, sans pour autant diminuer l'importance de la perspective internationale sans laquelle le travail d'analyse resterait incomplet (voir à ce sujet notre essai publié dans le N° 6 de DIRASSATE).

Notre propos est donc de ne pas nous arrêter à ce niveau de l'analyse, ni de le rejeter. Il s'agit plutôt d'essayer de dépasser ce genre de discours qui veut attribuer à tout prix, les succès et echecs des films aux seuls facteurs économiques.

Certes, ces derniers jouent un rôle determinant dans l'existence de tel ou tel projet cinématographique. Cependant, nous pensons orienter le débat vers des questions plus profondes,

Forêt, de Rechiche

qui, à notre sens, touchent l'oeuvre elle même, et non seulement l'oeuvre filmique comme simple produit commercial sujet aux lois du marché, espérant atteindre ce que Khalil DAMOUN nommait très justement LE SECOND NIVEAU DE LA LECTURE (voir le N° 1 de DIRASSATE).

Le Maroc, musulman, maghrébin, arabe africain,... etc, ne se soustrait pas à l'ensemble de la situation qu'affrontent les sociétés appartenant aux mêmes unités identificatrices auxquelles il souscrit.

La politique et la religion forment un bloc unique pour gérer la société. Le Coran, texte sacré, fondamental et base de la législation préside à l'organisation de la majeure partie des pratiques textuelles en les dominant. Ce rpincipe de domination a modelé toutes les structures de l'ensemble des enoncés produits, sur la base des principes fondamentaux du livre sacré. Or, nous assistons de plus en plus à une certaine incompatibilité entre les lois qui régissent la société marocaine d'une part, et les exigences d'une nouvelle aire de civilisation d'autre-part; d'où la remise en quesion de certaines des valeurs de base de toute société telles que la famille, la croyance religieuse, l'organisation sociale... etc.

Cet aspect du débat sur la société et la culture ne se limite pas au seul niveau idéologique, il recouvre toute la reflexion intellectuelle marocaine.

L'activité artistique ne se soustrait pas, elle non plus, à ce processus de confrontation Orient/Occident tel qu'il se dégage de la pratique culturelle en général.
Cependant, s'il est aisé de parler de la musique, de la chanson ou

c'est-à-dire dans la Médina. Parce qu'il ne faut pas aussi jouer cette tendance de dire «moi, je vais voir mon film seulement au Dawliz, au Zahwa ou au 7e art». C'est faux, ça reste un cinéma d'élite et je ne suis plus d'accord avec vous. Il faut tenir compte de beaucoup de choses, du goût de tout le public, et il y a beaucoup de publics. Le public qui va voir «le choix de Sophie» n'est pas le public qui va voir un film hindou et n'est pas le public qui va voir un egyptien. Les choses sont ainsi et on est dans un pays où il y a de tout. Il y a un vaste public pour un cinéma égyptien que vous-même vous n'allez pas voir, que vous critiquez chaque matin, «le cinéma à l'eau de rose», «à l'eau de coco». Vous êtes les premiers à critiquer ces films, pourtant ils font un malheur dans les quartiers. Et quant vous demandez à un spectateur qui sort de la salle, il vous dit que c'était magnifique et je suis content. Alors que vous, et pour tout l'or du monde vous n'irez pas voir ces films.

E.C. – Pas tous les films egyptiens mais il y'en a d'excellents.

S – 90% en tout cas.

E.C – Disons 95% !

S – 95% même? vous comprenez alors bien que ce n'est pas votre goût qui est le meilleur.

E.C – Personne ne peut prétendre que son goût est le meilleur...

S – C'est pour vous dire que ce que vous dites être un bon film n'est pas forcément un bon film pour 25 millions de personnes. nous somme obligés de tenir compte de cela.

E.C – De toute façon la question reste posée, elle est essentielle, et il faut certainement y revenir pour s'y attacher plus profondément.

Nous avons encore deux petites questions à vous poser.

La 1ère concerne les ciné-clubs et leur action cuturelle au sein de la F.N.C.C.M. Jusqu'à présent, il n'y a eu pratiquement aucun rapport entre la F.N.C.C.M. et le C.C.M..

S – C'est exact.

E.C – Va-t-il y avoir du nouveau dans ce sens. De nouveaux rapports avec la F.N.C.C.M.

S – Oui, je l'anticipe déjà.

E.C – Dans un sens positif?

S – Oui, bien sûr.

E.C – Y aura-t-il une aide?

S – Je ne peux rien vous dire poue le moment, mais ça va être positif. Je préfère leur annocer ça directement.

E.C – Vous savez que la FNCCM publie une revue de cinéma, ne pensez-vous pas que le C.C.M. pourrait bien faire d'aider cette revue?

S – Le C.C.M aide tout ce qui touche au développement du cinéma.

E.C – Elle est la seule revue spécialisée dans le domaine au Maroc, elle est à son cinquième numéro et le 6e sortira peut-être bientôt.

S – Personnellement, depuis que je suis au CCM je n'ai jamais été saisi. Et c'est moi qui a fait la démarche vis-à-vis des ciné-clubs, eux ils ne m'ont jamais saisi depuis que je suis au CCM.

E.C – On aboutit alors à la dernière question qui est plus personnelle: Ne pensez-vos pas que vos responsabilités adiminstratives au C.C.M ajoutées aux efforts déployés dans le cadre de vos projets privés, vous éloignent pratiquement de la création cinématographique?

S – Vous savez, moi je crée au C.C.M chaque matin, la création n'est pas forcément filmique. Je suis très exhalté de pouvoir créer beaucoup de choses au C.C.M je suis très passionné, la seule chose que je souhaiterais, c'est que ça aboutisse.

E.C – Donc, vous ne regrettez pas le fait de ne plus pourvoir réaliser des films.

S – Si, je regrette dans le sens où tout créateur regrette un peu de ne pas le faire, mais il viendra le moment où je reprendrai ma création. Mais ce que je fais est aussi de la création et ça m'enrichit énormément parce que pour une fois je me retrouve de l'autre côté de la barrière, chose que je ne savais pas du tout et qui n'est pas du tout facile. Avant je critiquais pour un oui ou un non, j'étais le 1er à gueuler, dans le micro comme tout le monde, maintenant je me rend compte que ce n'est pas aussi facile que ça. C'est tout à mon avantage et ça m'enrichit.

de films de qualité; tout en sachant que le libre échange reste la règle générale qui gère toute l'économie nationale?

S – là vous vous contredisez. A partir du moment que vous disez que le libre échange s'impose dans notre pays, comment voulez-vous que je dise à quelqu'un: vous ne devez pas importer ça?

E.C – Il y a pourtant une nuance dont il faut tenir compte. Il n'en va pas de même pour les films que pour les autres produits commerciaux: les films, outre leur caractère commercial, sont aussi des produits artistiques susceptibles d'avoir une profonde influence sur le public. Là réside la différence...

S. – Il faut faire toute une éducation des distributeurs. Toute une éducation du public. C'est tout. Ce n'est plus un problème de contrôle ou d'encouragement. Nous le voyons, nous le souffrons tous les jours. En tant que C.C.M, nous avons des salles, et nous constatons que quand nous passons un film fin, du coup la recette tombe des trois quarts. Nous faisons cet effort. Nos salles ne rapportent pas d'argent parce que nous empêchons la programmation de certaisn films. Nous faisons beaucoup moins de recettes que les autres. Et de temps en temps, un semaine sur six, on passe un film d'action pour combler le déficit des autres semaines. C'est triste, mais c'est ainsi. Le public aussi est ainsi, qu'on le veuille ou pas. Il est endoctriné, il a été fait ainsi déjà, et on ne peut pas le changer en 3 jours.

C'est aux distributeurs de consentir l'effort de faire venir des films plus fins. Eux aussi ils vous disent d'accord, mais si on amène un film fin on perd le public. A ce moment il faut détaxer ces films, et il n'est pas évident que l'Etat accepte de détaxer les films fins; de telle sorte qu'on ne s'en sortira jamais. Et puis c'est aussi un problème de culture. Vous, vous êtes un cinéphile acculturé d'une manière occidentale. Pour vous le bon film, c'est celui de Fellini, mais la masse n'a rien à faire d'un film de Fellini!..

E.C – Un bon film n'est pas nécessairement un Fellini..

S – Citez-moi alors un film que vous estimez bon. Donnez-moi un exemple.

E.C – Le film de Dick MAAS, sorti dernièrment Ici «L'ascenseur», est un bon film. C'est un film apparenté au genre fantastique, mais bien ficelé, bien orchestré, et non bourré d'horreur comme la plupart des films du genre.

S – Eh bien, ce film n'a pas fait plus de 700 entrées.

E.C – IL est pourtant un film d'action et vous venez d'affirmer que le public n'aimme que ça.

S – Quel est pour vous le bon film en général? c'est Renais Godard? expliquez-vous un peu.

E.C – Il est très délicat de définir ce qu'est un bon film, mais on peut dire qu'il s'agit en général de tout film réalisé dans les règles de l'art et qui ne se font pas de la gueule du spectateur en lui présentant des histoires à dormir debout, filmées n'importe comment...

S – Donnez-moi un exemple

E.C – «Amadeus» de Milos Forman...

S – bon, «Amadeus» a fait ici au Dawliz plus de recettes que tout le Maroc réuni. Ça c'est très grave. Et ça veut dire que le public n'est pas d'accord avec vous déjà.

Avez-vous un autre exemple?

E.C – «Le choix de sophie» de A.J Pakula

S. – Il est sorti dans 2 salles puis on l'a arrêté ça veut dire qu'il ne correspond pas au goût du public!

E.C – Il ne correspond peut-être pas au goût de tout le public, mais il est très apprécié par une partie de ce public. Sans évoquer le fait que le public est actuellement, ce qu'on a bien voulu qu'il soit.

S- C'est là où le bas blesse. Je dirais qu'il y a 4000 spectateurs pour ce genre de films, mais il y a 1 million de spectateurs pour un autre grenre de films, là est la différence. Pour vous le bon film est celui qui n'a que 4000 spectateurs. Mais, je suis désolé, ce ne sont pas du tout des films populaires. Vous passez «Le choix de Sophie» en Médina, il ne fera pas un rond.

E.C – Ça dépend du sens qu'on attribue au qualificatif «populaire».

S – «Populaire» pour nous signifie: travailler en profondeur,

ne ou porte atteinte à notre dignité en dehors de ces deux considérations tout film est systématiquement autorisé. Cette année à ma connaissance, et depuis 9 mois, seuls deux films ont été interdits et je les ai interdits moi-même bien qu'il y avait un ballotage au niveau de la commission parce que j'estimais qu'ils étaient trop pornographiques et ce n'est pas possible de les passer.

E.C – N'empêche que sur les affiches des salles on ne voit plus ces derniers temps que des films pornos ou des films de vidence. Peut-être pas des films carrêment pornographiques, mais des films à dominante pornographique. Si on prend l'exemple des salles de Casablanca on y trouve systématiquement soit un film de violence soit un film qui débouche sur le porno

S. – Alors là je vais vous dire une petite chose. C'est peut-être triste à dire mais c'est comme ça: 95% de la production mondiale sont des films axés sur l'action. Si vous essayez d'arrêter ce que vous appelez les films de violence, c'est terminé et pour le ciné et pour la vidéo. Vous ne pourrez plus recevoir plus d'une douzaine de films par an.

E.C – Il ne faut tout de même pas confondre violence et action.

S- Qui dit action dit un peu tout. Aujourd'hui, malheureusement c'est toute la production mondiale qui est comme ça, je prends l'Algérie à côté , à un moment donné ils ont essayé d'interdire ce genre de films. Ils ont été obligés de faire marche arrière parce qu'ils se sont retrouvés avec 40 films par an pour alimenter un marché qui a besoin de 450 films il ne faut pas exagerer, on est obligé de prendre ce qu'on trouve sur le marché.

E.C – Ce n'est pourtant pas toujours le cas il y a une grande quantité de films qu'on ne voit jamais au Maroc.

S – J'arrive à ce point: le C.C.M. n'est en aucun cas importateur ou distributeur de films. Il y a des sociétés privées. Nous sommes dans un pays libéral et jamais je ne peux me permettre de dire à un distributeur n'importe pas tel film, ou importe plutôt ce film que tel autre. Ce n'est absoluement pas mon problème. Là, les institutions du pays sont pour la liberté d'expression, la démocratie, et je ne peut pas me permettre d'imposer à un distributeur d'importer un Fellini. je n'ai aucun droit de le faire. Il fait son commerce comme tout le monde. Le jour où j'aurai des instructions me disant qu'à partir d'aujourd'hui voilà le genre de films que vous allez autoriser, je les appliquerai. Mais tant que je reçois des instructions contraires, je ne peux pas le faire. C'est aux distributeurs d'essayer de faire venir des films de qualité, le Centre n'est pour rien, dans cette histoire.

E.C – IL se peut que le C.C.M n'y soit pour rien, mais n'empêche que c'est une politique qui a été poursuivie par les distributeurs jusqu'à présent.

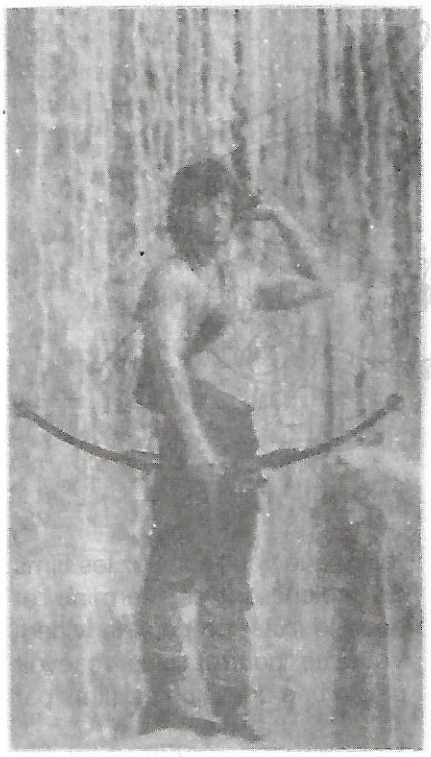
S – L'Etat aussi le veut. Voyez la TV aussi, on y passe ce genre de films.

E.C – Il y a quande même une certaine orientation dans ce sens le public lui-même a été façonné par ce genre de cinéma.

S. – C'est un phénomène mondial. Il n'est pas inhérent au Maroc.

E.C – Oui. Mais ne pensez-vous pas qu'il est temps de chercher une formule pour encourager l'importation de plus

produire 150 films par an parmi lesquels il y aura 20 ou 30 bons films. -Les américains aussi font 150 films par an sur lesquels il y a 80 qui son bons, sur les 150 films français produits par an il n'y a qu'une quarantaine de bons-films- chez nous on ne peut pas se permettre de faire quatre films, qui sont tous les quatres mauvais. Nous sommes obligés, vu la quantité limitée que nous avons, de faire les meilleurs films possibles. C'est mon point de vue; il vaux mieux faire trois bons films, par an, qui font honneur au Maroc que de faire 10 films parmi lesquels aucun n'est valable. Et ce n'est pas seulement mon point de vue, c'est aussi celui de tous les cinéastes avec lesquels on s'est réuni plusieurs fois. Il y a unanimité au niveau des deux chambres de créateurs et de producteurs, qu'il vaut mieux réaliser deux ou trois bons films par an que de faire 10 qui ne sortent pas... En plus je tiens à préciser une chose, c'est que ceux qui n'auront pas la prime pourront toujours continuer à faire leurs films. On n'a jamais dit à quelqu'un qu'il ne pourra pas faire un film. Il suffirait qu'il trouve des financements ailleurs, ce que nous avons toujours fait nous-même. Celui qui pense qu'il n'a pas été séléctionné par la commission nationale alors qu'il est un génie n'a qu'à aller trouver de l'argent ailleurs, on ne lui interdira pas de faire son film. Au contraire, nous aideront systématiquement tous les films. celui qui aura le courage de faire son film bénéficiera toujours de notre aide sous forme de matériel de techniciens... On mettra à sa disposition tous les moyens



un exemple de violence

du C.C.M. On ne lui donnera pas d'argent, parce qu'il est réservé aux films séléctionnés, mais ça ne nous empêchera pas de l'aider.

E.C – Une aide en nature?

S – Oui, une aide en nature: des voitures, du matériel, du personnel etc...

E.C – Et pour ce qui est du Festival National? La promotion des films après la production?

S – Depuis deux mois le centre possède un circuit de distribution. Nous distribuons systématiquement tous les films que leurs producteurs veulent bien nous confier. Il y a peut-être quelques uns qui préfèrent passer par le privé, ils sont alors libres de le faire, il faut quandmême présenter quelque chose aux gens. Si on a assez de films pour organiser le festival, on le fera même au bout de trois ans.

E.C – Si on revenait un peu au niveau de l'importation des films, de la censure et du contrôle de la programmation. ne pensez-vous pas qu'il faut qu'il ait aussi une réforme dans ce sens? c-à-d dans le sens de modifier ou de diversifier les films importés ne serait-ce que pour satisfaire un certain public cinéphile et ouvrir la voie à un certain cinéma de qualité généralement boudé par les distributeurs.

S – La censure n'a absolument rien à voir avec l'importation des films; on n'a jamais censuré un film de qualité c'est d'abord à l'antipode de nos idées, ensuite le C.C.M., a ma connaissance, n'a jamais censuré de films de qualité depuis 30 ans. Donc ne confondons pas importation de films de qualité et censure.

E.C – Il y a quand même une certaine relation entre les deux.

S. – Absolument aucune. La commission de censure est une commission indépendante. Elle n'a rien à voir avec le C.C.M. ni avec personne. Ce sont des gens nommés par l'Etat qui viennent visionner un film et décider s'il doit être inerdit ou amputé ou pas. Ils se désinteressent totalement de l'origine du film, ce n'est pas leur problème.

E.C – ILs donnent donc normalement le visa à tous les films présentés.

S. – Absolument, sauf si ce film insulte la religion musulma-

Ben Barka tournant Mille et une mains

de. Ceux qui ont envie de voir des films. Eh bien, allez-y voir, il y a des films qui ont fait 250 entrées par semaine (!) alors que lorsqu'on programme un film comme «Commando» on fait 7000 entrées. Alors? On ne va quand même pas faire le porte à porte pour obliger les spectateurs à aller voir les films.

E.C – Vous pensez que cet état des choses justifie le fait de continuer à importer des films comme «Commando» et de ne pas programmer des films marocains?

S – Non, on programme des films marocains depuis quelque temps, il n'y a pas une semaine où un film marocain ne passe pas sur un écran.

E.C. Pourquoi n'optez-vous pas pour un système de Quota?

S – Mais on ne peut pas. Il y a 240 salles, multipliées par 52 semaines, ça fait 12.480 semaines par an. Alors, un système de quota pour 10 films serait ridicule (!) On va obliger les salles à sortir un film marocain? Mais on ne peut pas; encore faut-il qu'il en ait.

E.C – Il y'en a déjà une cinquantaine.

S – Mais il n'y a pas cinquante films marocains vous racontez des histoires, vous n'allez pas aussi sortir des films qui ont été fait il y a 15 ou 25 ans. Il ne faut pas insulter le public.Depuis 3 ans le Maroc a produit 5 films. Je ne vois pas quel quota imposer *pour 5 films produits...*

E.C – Un exploitant ne prendra pas nécessairement tous les films. Il en prendra une partie.

S – Mais il ne pourra même pas en prendre. Il sera obligé d'attendre son tour deux milles semaines.

E.C – Pourquoi attendra-t-il 2000 semaines?

S – Je suis en train de vous expliquer qu'il y a 240 salles. Comment allez-vous imposer un quota à ces salles?

E.C – Qu'ils programment des films marocains pendant un certain nombre de semaines par an, ne serait-ce qu'une.

S. – Et les autres salles alors? Il y a 25 salles qui vont programmer des films et Deux cents quinze qui n'auront rien à programmer.

E.C – Non. Elles pourront toutes programmer un film. D'ailleurs, c'est un système qui prévaut un peu partout, en France par exemple.

S – Parce qu'il y a 150 films par an en France, alors qu'au Maroc il n'y a que Trois.

E.C – En France aussi, il y a des salles qui ne programment peut-être jamais un film français, mais ça n'empêche pas l'imposition d'un quota général, qui assure une protection du film français face à l'importation.

S. – C'est vrai, mais ceci n'est valable qu'à partir d'une certaine quantité de films.

E.C- On peut aussi l'imposer pour le petit nombre de films qu'on a. Ne pensez-vous pas que c'est necessaire pour le protéger?

S. – Je ne suis pas d'accord, parce que imposer un quota c'est reconnaitre sa faiblesse. Moi je pense que le problème du cinéma marocain est loin de là. C'est un problème de création. c'est nos scénarios qui sont trés faibles. Toute la vérité est là. Le bon cinéaste du Tiers-Monde c'est celui que sait faire un film riche avec très peu de moyens. S. Cissé O. Sembene font 300.000 entrées au Sénégal.

E.C – Mais vous venez d'affirmer vous-même que ce sont des exceptions.

S – justement, là est le problème. Vu que nous ne pouvons pas avoir la quantité, nous sommes obligés d'oeuvrer pour la qualité. Nous ne pouvons pas

E.C. – Nous trouvons que le problème n'est pas uniquement un problème de prime.

S. – Oui, c'est aussi un problème de création.

E.C. – Exactement, mais aussi et surtout un problème des conditions objectives de production, c'est-à-dire d'inexistance d'infrastructure cinématographique.

S. – Ce n'est pas vrai: et puis qu'est-ce que vous entendez par infrastructure?

E.C. – Il n'y a pas de véritables producteurs, la distribution et l'exploitation sont chaotiques

S. – Je suis désolé mais je ne suis pas d'accord avec vous. Des gens comme Latif Lahlou, Tazi et moi-même sont de vrais professionnels du cinéma. Il n'y en a peut-être pas assez il y'en a trois, vous voulez deux cents? Non, le Maroc doits faire trois ou quatre bons films par an, il a y 3,4 ou 5 bons producteurs, s'est suffisant pour le moment. Pourquoi voulez-vous qu'il en ait 250 réalisateurs?

Soyons réalistes, on ne peut pas faire cent films par an, ni 20, ni même 10 le marché est trés limité et il en va du cinéma comme pour les autres secteurs.

La R.A.M ne peut pas avoir demain 100 Boieng 747, parce que le Maroc est un petit pays.

Il faut rester au niveau réaliste des choses sous sommes 25 millions d'habitants, nous avons 240 salles de cinéma, alors disons les choses comme elles sont.

E.C – Oui, 240 salles de cinéma qui programment tout le temps des films importés.

S – Mais nous n'avons même pas le choix et on continuera comme ça (!) Il ne faut pas se leurrer. Même la France qui a 4000 salles de cinéma jusqu'à l'an 2030importe 50% des fillms qu'elle programme.

E.C – Justement là réside la contradiction. Car comment peut-on dans ces conditions décréter qu'il ne faut pas produire plus de 2 ou 3 films?.

S – Il ne s'agit pas d'un choix mais d'une contrainte. Je ne sais pas si vous me comprenez mais on ne peut même pas produire de films, il n'y pas de marché pour. Il faut comprendre que lorsqu'on a 240 salles, un film ne peut sortir que dans 40 salles et qu'il ne pourra jamais amortir ses frais. C'est pour cette raison que le cinéma marocain doit être encore obligatoirement subventionné pendant 30, 40 ou 50 ans. C'est la triste vérité. Il faut dire les choses comme elles sont. d'où l'impossibilité d'avoir un marché important. Ceci est valable pour nous, pour l'Algérie, pour la Tunisie comme pour le Sénégal etc... Et si demain on ferme le marché arabe au cinéma Egyptien, il se cassera la gueule; sa production tombera à 15 films par an. L'Egypte, avec ses 50 millions d'habitants fait 40 films par an pourquoi voulez-vous que le Maroc fasse plus de 10 avec ses 25 millions d'habitants et 240 salles. C'est un problème de marché et non de capacité de production.

E.C – Oui, mais le Maroc est un marché pour le film égyptien, pourquoi l'Egypte ne serait pas un marché pour le film marocain? Pourquoi ne pas se poser cette question?

S – On se la pose justement. C'est ce que j'étais en train d'expliquer. Pourquoi même la Suisse ne s'impose pas, alors qu'elle a un pouvoir d'achat beaucoup plus important que celui du Maroc? La Hollande, l'Allemagne, la Suède, le Danemark? Ils sont pourtant des pays cent fois plus riches que le Maroc.

Les français aussi vous diront, pourquoi l'Inde produit 600 films par an et nous pas plus de 100? Tout est proportionnel. On ne peut pas faire 200 films parce que nous n'avons pas un marché pour 200 films. Si vous montez une usine de limonade vous ne pouvez pas produire 50 millions de bouteilles par jour. C'est une question de marché. Personne ne peut monter, ici, une chaîne qui sort 100.000 voitures par jour (.)... C'est la même chose pour le cinéma. Nous avons un marché pour 5, 6 films par an, et on ne peut pas avoir plus.

E.C – Dans un sens oui, seulement, même ces 5 ou 6 films ne sont pas assurés de pouvor tenir l'affiche dans les salles de cinéma.

S. – Ils ne la tiendront pas parce qu'ils sont mauvais en grande partie. Depuis quelque temps le C.C.M fait un grand effort pour sortir des films marocains. Eh, bien. Allez voir les recettes...

Là maintenant je m'attaque au public. Le public même bou-

Wechma

qu'un critique comme Serge Dany puisse siter sur deux pages (liberation du 9 mai 1987) "Cissé trés bien, qu'on se le dise". La valeur de ce film doit être inéstimable pour que Dany puisse faire une éloge auusi ouverte "Elégance du filmage et goût de la beauté". Surtout lorsqu'on sait que ses articles ne sont presque jamais élogients. La conclusion à tirer est evidente: Cissé est bien un créateur qui travaille ,à peu de choses prés, dans les mêmes conditions que son homologue marocain -le Mali ne dispose pas d'une infrastructure cinématographique plus importante que celle du Maroc et pourtant...

S. – Attention. là je vous arrête tout de suite. Il ne faut pas confondre l'excéption avec la régle générale. Cissé est une excéption au Mali: c'est un cinéaste qui a indiscutablement beaucoup de talent, et il l'a prouvé dans tous ses films. Seulement, il a des moyens pour produire ses films, beaucoup de moyens que les autres réalisateurs maliens. Au Mali il n'y a pas que Cissé. Il y a encore 20 autres cinéastes que je connais personnellement...Ne considérons pas l'excéption comme on a donné 2 milliards à LAKHDAR Hamina qui a réalisé un chef-d'ƒuvre. Ce sont deux choses complètement différentes. Dans le cas du Maroc, je ne peux pas parler d'excéption, je suis obligé de donner à chaque cinéaste sa chance. Je ne peux pas dire: on va donner un milliard de cts à tel cinéaste et laisser tomber les autres. Le problème n'est pas là. Moi aussi, il m'est arrivé de faire un film avec un budget de 2 ou 3 millions de dollards, mais ce sont des excéptions qu'il ne faut pas confondre avec la marche courante des choses.

E.C. – Justement, c'est pour cette raison, entre autres, qu'il nous semble que le fonds de soutien, selon la formule selsctive, ne résoud pas compltement le problème.

S. – Il ne le résoudra jamais, si tout le monde continue d'attendre que l'Etat donnd tout.

E.C. – Il ne s'agit pas seulement de l'Etat. Il n'y a pas dans notre pays une infrastructure suffisante pour qu'on puisse faire un cinéma dans les règles...

S. – Je ne suis pas d'accord avec vous. Je connais de trés bons films marocains qui ont été faits alors que le fonds de soutien n'existait même pas. Et j'irai même plus loin en affirmant que les meilleurs films marocains réalisés jusqu'à présent sont, justement, ceux qui ont été faits entre 1970 et 1980, sans l'aide du fonds de soutien. Ces films de "Wachma" à "Amok", ont été faits sans aucune aide de l'Etat. Au contraire, c'est depuis l'introduction de la prime qu'on n'a vu que des navets.

E.C. – Pas que des navets quand-même.

S. – A la limite , et à quelques excéptions prés. Moi je dis, qu'il ne faut pas généraliser, c'est tout. La Tunisie fait de trés bons films. Ils ont maintenant opté pour un système selectif et avec ça ils arrivent à faire des films nettement supérieurs aux notres. C'est une vérité qu'il faut reconnaître. Parce que chez eux, le système selectif en vigueur interdit de donner de l'argent à n'importe qui pour produire un film. Il faut d'abord qu'il soit cinéaste, c'est la moindre des choses, l'Etat disposant de trés peu de moyens pour pouvoir l'offrir sans garantie de bonne utilisation. Cela obligera, en outre, les cinéastes à se surpasser, à écrire des scénarios plus valables, à essayer d'atteindre une plus grande maîtrise de la réalisation...

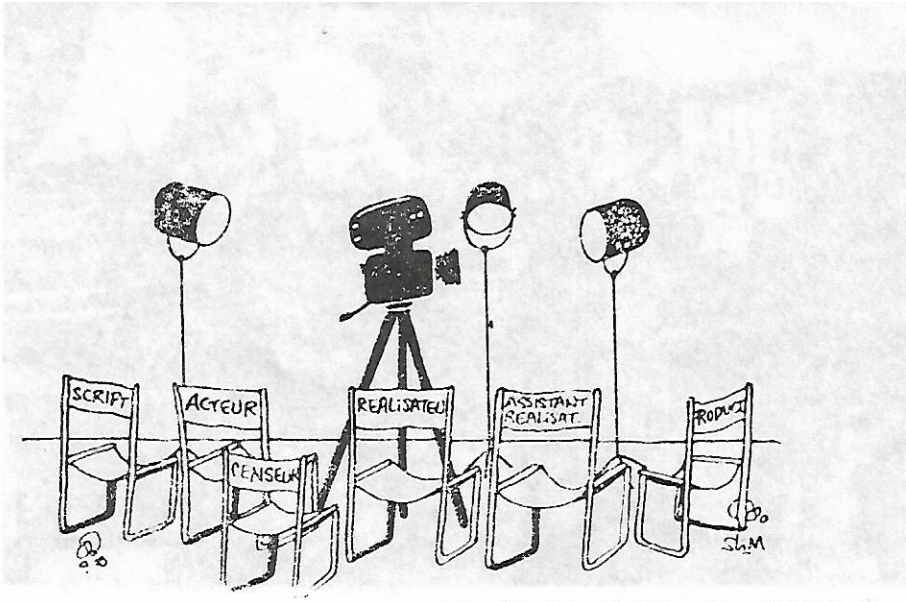
fonds de soutien, et il varie entre 1 et 5 6 millions de dh. Tout depend du public des salles de cinema. Nous espérons bien pouvoir recevoir 1 milliard -et là j'exagère un peu- pour soutenir la production de 10 films, mais si la recette se limite à 1 million de DH, nous serons obligés de ne soutenir qu'un seul film.

E.C. – Ne pensez-vous pas que cete séléction créerait des problémes au sein du colléctif des cinéastes. Nous faisons allusion à la réaction de ceux qui verraient leurs projets bloqués non pas parce qu'ils sont incapables de réaliser un bon film; mais justement parce que le budjet alloué ne le permet pas.

S. – Non. Il ne s'agit pas d'un problème de budjet. On peut n'avoir que 100 millions de cts et aider 10 films en leur octroyant 10 millions de cts chacun. Le problème ne se pose plus en ces termes. Il se pose en termes de séléctivité, c'est tout. La commission décidera de choisir 1, 2, 3 ou 4 scénarios qui lui semblent étre les meilleurs, point final; comme partout ailleurs.

E.C. – Mais il faut lier le choix au budjet dont dispose le donds de soutien.

S. – Oui, parce qu'il est misérable de dire à un cinéaste aujourd'hui, on vous donne 200.000 DH pour faire un film. il ne pourra pas s'en sortir, il s'endettera davantage. Cela l'aidera beaucoup plus à aller en prison qu'à faire autre chose car il ne peut que s'endetter auprés des banques sachant très bien qu'il ne remboursera pas, parce que, avec 200.000 DH il ne peut que faire un film qui restera dans les tiroirs. L'habileté des cinéastes du Tiers-Monde est de faire des films riches avec un budget pauvre. Mais on ne peut pas faire un film riche avec un budget insignifiant, et 200.000 DH est effectivement un budget insignifiant. Ainsi, on peut se permettre de faire un film pour le plaisir c'est ce que font, malheureusement, beaucoup de cinéastes qui réalisent des films pour faire parler d'eux dans la presse tout en se foutant royalement que leurs films passent dans les salles ou pas (!) Et on ne peut plus continuer à aller dans les festivals avec des films impossibles, alors que d'autres pays, à côté, ont une avance énorme sur nous. Il faut aussi tenir compte de cela. Le Maroc évolue sur tous les plans. Regardez seulement, depuis quelques temps, le sécteur de l'immobilier. On essaie de soigner beaucoup plus les constructions pourquoi n'essayerons-nous pas de soigner plus nos film? On essaie d'amenager plus d'espaces verts, d'embellir les villes, et nous allons continuer à faire un mauvais cinéma?



Un cinéma limité par le conformisme
(Dessin paru dans «Algérie - Actualité»)

E.C. – Il y a certainement une relation étroite -dialectique- entre la subjectivité créatrice du réalisateur et les conditions objéctives de production. Et il est très délicat d'exiger d'un cinéaste de faire un trés bon film dans de trés mauvaises conditions matérielles.

S. – Si, c'est pour cela que nous préférons donner des primes substantielles permettant aux cinéastes de faire des films dans les meilleures conditions. Il ne faut plus qu'ils soient obligés d'arrêter leurs travail aprés 15 jours de tourtnage parce qu'ils sont à cours d'argent: aller vendre leurs tableaux, leurs biens d'héritage s'ils en ont... Il faut en finir avec cette bonne comédie qui a assez duré. Il faut maintenant dépasser ce stade trop amateur pour pouvoir passer au stade professionnel.

E.C. – Cet état des choses nous fait penser à l'exemple du dernier film du malien S. Cissé "yeleen" (la lumière) selectionné cette année à Cannes. Ce film doit être nécessairement trés intréssant pour

ésentait avec un projet, qu'il soit cinéaste ou pas, on ne s'interessait pas du tout à ce détail. L'essentiel était de se présenter avec un projet de film pour reçevoir une aide à la production.

ce que nous nous acquittions de notre devoir d'informer le public interessé sur la réalité des réformes en cours.

S. Disons alors, qu'il s'agit de réformes exhaustives qui touchent toutes les branches du cinéma, d'autant plus que nos lois cinématographiques remontent en gros à la période située entre 1947 et 1953. Nous sommes en 1987 et il est donc tout à fait normal, voire nécessaire , d'oeuvrerà la révision de ces lois. Cette refonte est imposée aussi, entre autres facteurs, par l'apparition de la vidéo. C'est donc tout un ensemble de facteurs qui sont à reconsidérer. Une partie de ces réformes passera dans la loi de finance de 1988.Il s'agit de tout ce qui concerne les taxes. L'autre partie prendra la forme de textes signés par le 1er Ministre. En principe, tout doit prendre pied d'ici janvier 1988. Toutes les parties concernées par des lois, à savoir les Finances, la Douane, le C.C.M., l'Interieur, l'Information... etc, ont donné leur accord, l'Artisanat aussi, qui est interéssé dans un certain sens. Tous ces départements -les collectivités locales aussi- sont d'accord, et les textes sont actuellement en cours d'élaboration et doivent être prêts définitevement pour la prchaine Loi de Finances.

E.C. – Et qu'en est-il du fonds de soutien à la production nationale?

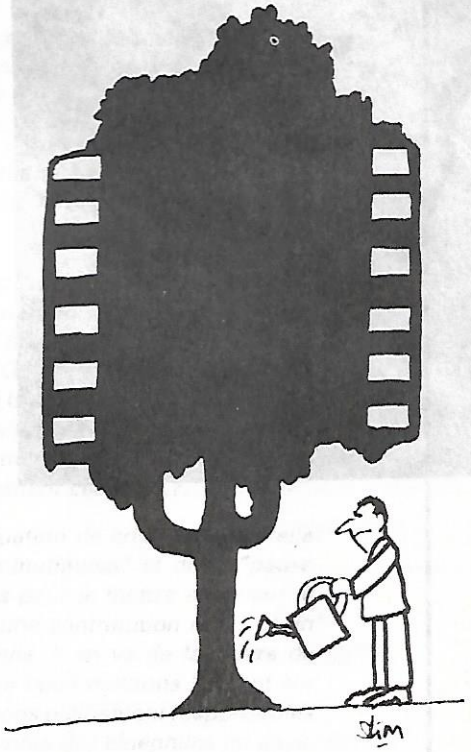
S. – Il sera aussi totalement réformé, et sera beaucoup plus séléctif que quantitatif. Jusqu'ici, et pendant 6 ans, on octroyait cette aide à qui se pr-

E.C. – N'empêche que ça avait permis de relancer le cinéma national, quantitativement du moins.

S. – Oui, c'était nécessaire. Il y'a eu effectivement beaucoup de films produits,et je suis tout à fait d'accord -la qualité mise à part- sur le côté positif de la chose. D'ailleurs sa Majesté l'a dit un jour dans un discours célèbre: «on tire et on réctifie le tire». C'est bien, il fallait passer par là. Il fallait d'abord donner la possibilitéà un cinéma d'exister. Au départ c'était l'existence même qui s'imposait. Et aujourd'hui que cette exigence est plus ou moins acquise, puisq'il y'a des cinéastes qui se sont exprimés, on s'attache à la qualité. Nous dépassons le stade de la nécessité de faire des films, pour atteindre celui où il devient cécessaire de faire de bons films. De là ce choix entre l'ancien fonds de soutien et le nouveau qui sera totalement séléctif. Il ne s'agit plus de donner de l'argent à celui qui se présente avec un projet, mais à celui qui est un véritable réalisateur, reconnu comme tel par le C.C.M. et ayant une carte professionnelle; cette carte étant délivrée selon des normes et des critères bien précis. Donc, le temps d'être réalisateur sur simple déclaration est bel et bien résolu. Il y' a des normes pour devenir réalisateur, et une fois ces normes réspectés, on peut prétendre briguer la prime qui sera beaucoup plus importante qu'avant.

E.C. – On a entendu dire que la prime à la production ne sera effectivement accordée qu'à 2 ou 3 longs métrages choisis par une commission spéciale sur la base de la lecture des scénarios présentés.

S. – C'est exact. 2 ou 3, je ne peux pas vous l'affirmer. C'est une question de taxes. Vous savez que la caisse du fonds de soutien est alimentée par un pourcentage d'une taxe qu'on perçoit. Cela dépend donc, de l'importance des taxes perçus c-à-d, du nombre de spéctateurs des salles de cinéma. S'il y'a 40 millions de billets vendus, la prime sera substantielle, si le nombre de billets vendus ne dépasse pas 25 millions, elle le sera moins. Donc, c'est un quota des taxes qui alimente le



Entretien avec S. Ben Barka

PRESENTATION

Depuis plusieurs années on parle du cinéma marocain en terme de Crise. Cette situation a assez duré, et il devient, à notre sens, totalement absurde de continuer cette comédie. Car si un Toubiana peut se permettre d'analyser la position actuelle du Cinéma Français en terme de Crise, son propos reste cohérent et ses références vraisemblables. La Crise dont il question ici se réfère à un rattachement à une réalité mouvante, vécue et palpable c-à-d en somme à un passé pleinement vécu, un présent saisissable et un devenir maîtrisable. Chez nous, le Cinéma est une réalité caractérisée principalement par son insaisissabilité: on ne peut se référer ni à un passé pleinement vécu ni un présent parfaitement contournable et encore moins à un devenir clairement prévisible. Comment pouvons-nous alors nous permettre d'évoquer cette réalité en terme de Crise? Crise par rapport à quoi? à qui? Telle est la question essentielle qui nous paraît nécessaire de se poser et qui a motivé l'article publié dans le numéro précédent (quel cinéma pour quel public? E.C. N° 7) et les deux entretiens (S. Benbarka - M. REGGAB), dont vous trouverez ci-dessous le texte du 1er, le second sera publié dans le prochain numéro d'E.C.

Nous espérons que les lecteurs consentiront l'effort nécessaire à la poursuite d'une reflexion saine et soutenue pouvant aboutir à la découverte de quelques éléments de réponse à la question posée. De notre part, n'ayant aucune prétention de détenir la clef de l'enigme, nous pensons pouvoir contribuer à l'éclaircir en recueillant les points de vue des parties concernées.

Propos recueillis par
Driss CHOUIKA

E.C. Souheil, on s'interesse à informer les lecteurs de «Etudes cinématographiques» sur les nouveaux réglements et projets en cours d'élaboration au sein du C.C.M. On a beaucoup entendu parler ces derniers temps d'une nouvelle orientation de la politique cinématographique de ce centre et de la perspective de la réorganisation de ses structures sur des bases plus fiables

qu'en est-il de l'état de réalisation de cette nouvelle politique

S. Parler des réformes actuelles du C.C.M. me parait trop vaste pour pouvoir être consigné dans un article on contourné dans un entretien. Il s'agit d'une refonte totale de la cinématographie marocaine ; et qui dit refonte parle de toutes les composantes du secteur cinéma: distrubition, exploitation et production de films ; cartes professionnelles, classification des salles de cinéma... etc. C'est tout un ensemble de textes qu'un simple article ne peut pas en rendre compte, il faudrait plutot un livre...

E.C. – Qu'il en soit ainsi n'est nullement un handicap à

LE MOUVEMENT DES CINE-CLUBS:
CRISE PROFONDE OU SIMPLE MALAISE PASSAGER

Quinze ans déjà. S'essouflet au bout de quinze années d'intenses activités culturelles menées dans des conditons difficilés, n'est certainement pas un fait normal en soi: vieiller à quinze ans relevé aussi du domaine du possible et du probable. De quoi peut-on alors s'étonner en constatant le malaise étouffant qui paralyse le mouvement des ciné-clubs dans l'état actuel des choses? Là est la question qui s'impose avec force et qui necessite certainement plus qu'une simple étude de causes objectives et subjectives. Il est temps de réagir, bien plus, la portée de cette réaction doit être à la hauteur de l'expérience des acquis et des apports de la Fédération Nationale des Ciné-Clubs du Maroc. Quinze inestimables. Allons-nous permettre leur dépérissement? Nous n'arrivons pas à y croire. Aussi, nous paraissons désormés face à cette deperdition, hormis de notre passion, notre attachement indefectible et notre amour profond de cet établissement culturel qui s'est toujours mobilisé pour la défense du Cinéma en tant qu'Art qui a crée et qui affine encore le plus beau et le plus précis canal pour communiquer les plus belles et les plus nobles idées et sentiments humains.

L'apport est d'autant plus noble et plus beau, que ses ondes se propagent à travers des structures ne donnant aucune priorité aux calculs purement commercaiux. Canal de dialogue, d'échange, de contact et de confrontation des idées, des connaissances et des goûts artistiques en dehors de toute forme de pressions politique, commerciale ou dectoriale: telle est la F.N.C.C.M que nous avons entretenue, et tel est, aussi, le cinéma que nous avons adopté et aimé, que nous adoptons et aimons toujours.

Quinze ans. L'âge de la fougre adolescente et des premiers pas de matérnité. Les premières manifestations de l'attachement à tous ce qui mérite adoption et amour. Mais, combien de "possédés" sont encore capables d'éprouver de tels sentiments envers la F.N.C.C.M. en tant qu'entité méritant bien plus que l'amour, la "passion folle"?!

Que faire dans ces conditions? Que faire, quand faiblit notre plus puissante attache, et qui a justement fait la force et la solidité de la F.N.C.C.M.? Oui, si les conditons objectives portent souvent en elles-mêmes les possibilités de leur dépassement, comment venir à bout de la pocession des conditons subjectives?

Quinze ans. Un mouvement d'avant-garde qui a couvet le sol national en long et en large, et dont les repercussions ont atteints plusieurs points à travers le Monde. Allons-nous permettre sa disparition?.

Demeurerons-nous les mains liés, barricadés dans nos tours d'Ivoire, "analusant" "évaluant" "étudiant", incapables de palper notre propre point faible: Toute analyse, évaluation ou étude demeure sans effet si elle n'est pas accompagnée d'un programme pratique, échelonné dans le temps et planifié objectivement, subjectivement et matériellement. Qui vaudra bien saisir cette vérité éclatante? On, sommes-nous devenus, peut-être, trop sensibles à la solution facile qui consiste dans le "parlotte de cafés" à propos des circonstances socio-culturelles générales qui imposent ceci; des conditons matérielles, morales et subjectives qui ne permettent plus cela; des changments intervenus dans le domaine des techniques audio-visuelles qui necessitent ceci etc...?

Quinze ans. un bilan ne necessitant aucun commentaire. une situation de crise avec laquelle il n'est plus permis de se cacher derrière le pretexte de "l'analyse minutieurse" et de la "pause d'étude". Une regressions qui n'a plus besoin de statistiques précises pour le mettre en valeur. Il devient alors urgent d'opter pour une solution pratique déterminée, une contribution réelle et un effort collectif véritable dans la perspective d'endigner la crise actuelle. Il en va de la suivre de l'ensemble des ciné-clubs. Et quelle que soit l'analyse préconisée, que nous mettions l'accent sur les justifications objectives ou sur des causes subjectives, nous demeurons pleinement responsables de la défence de la F.N.C.CM en tant qu'acquis de masse pour l'ensemble des cinéphiles du pays. C'est le strict minimum qu'il est de notre devoir de garantir.

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

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 63
☐ Entretien avec Souheil BENBARKA ..... Driss Chouika 62
☐ La marginalité dans le film marocain:
quelque éléments d'analyse..... Saïd Intidam 52

Partie Arabe:

☐ Apprendre la Photographie
photographie le sport ..... A. Rmili 40
☐ Le cinéma Algérien.....Amir El Imri (Egypte) 20
☐ Filmographie marocaine:
Les films de fiction (1912-1986).....
Ahmed Sijilmassi Driss 13
☐ Le rapport du public au cinéma marocain ... A. Al Khattabi ... 11
☐ Etudes cinématographiques: Offre Spéciale 10
☐ Le cinéma Marocain: Vers un projet d'une approche sociologique
Driss Al Korri 7
☐ A propos de l'expérience de la F.N.C.C.M. et des Ciné-Clubs:
Observations et propositions.
Club Cinéma Nouveau-Casablanca 3
☐ Editorial 2

couverture : "Cauchemar" de A. Yachefine

ISSN 0851 – 1284

DIRASSAT CINIMAIYA

(Etudes cinématographiques)

Revue de la F.N.C.C.M. N° 8 - Février 1988 Prix 10 DH

2ème SALON NATIONAL D'ART PHOTOGRAPHIQUE

Kénitra du 11 au 20 Mars 1988

GROUPEMENT CULTUREL
CLUB-PHOTO
Avenue Khalid Ibn Walid
Kénitra