

# مجلة سينمائية



## خريف 2026









مجلة سينمائية

تصدرها جمعية أصدقاء السينما بتطوان

العدد 18

خريف 2026



**مدير النشر:**

أحمد الحسني

**رئيس التحرير:**

عبد اللطيف البازي

**المسؤول عن القسم الفرنسي:**

عبد الكريم الشيكور

**هيئة التحرير:**

محمد بويوسف الركاب

سارة الركراكي

أحمد مجيدو

عبد الكريم الوزاني

محمد برادة

**المسؤول المالي:**

ادريس السكاككة

**التصميم الغرافي:**

سفيان حجوبي

نشر هذا العدد بدعم من

مؤسسة مهرجان تطوان لسينما البحر الأبيض المتوسط

**رقم الإيداع القانوني:**

0065/2005

**البريد الإلكتروني:**

wachmafcm@gmail.com

**العنوان:**

بناية المعهد الوطني للفنون الجميلة، شارع محمد الخامس، ص.ب، 10، تطوان 93000



# الفهرس

|     |                                                                                                                                                     |
|-----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 07  | افتتاحية                                                                                                                                            |
| 09  | رهانات سينما هشام العسري                                                                                                                            |
| 11  | «المطرود من رحمة الله» لهشام العسري: رحلة في جمجمة كاتب ممحون   سعيد المزواري                                                                       |
| 14  | جماليات القلق وسينما اللامألوف في تجربة هشام العسري   عبد الكريم واكريم                                                                             |
| 18  | «هم الكلاب»: السينما في مواجهة التاريخ والسلطة (من انتفاضة 1981 إلى احتجاجات 20 فبراير)   محمد فاتي                                                 |
| 25  | لَمْ يصلح النقد اليوم؟                                                                                                                              |
| 27  | النقد دائماً... وأبداً   خليل الدامون                                                                                                               |
| 32  | من أجل نقد سينمائي بديل: «بوصلة» السينمائي ليعود إلى يئته   محمد باكرام                                                                             |
| 35  | لم يصلح النقد السينمائي اليوم؟   محمد الشريف الطريق                                                                                                 |
| 38  | حيرة النقد: نحو تفكيك موقع الناقد في العصر الرقمي   سليمان الحقيوي                                                                                  |
| 44  | النقد تحويل للتجربة السينمائية إلى موضوع تفكير   عبد السلام دخان                                                                                    |
| 47  | دراسات                                                                                                                                              |
| 48  | حين تعبر السينما عن خراب الروح   محمد نور الدين أفاية                                                                                               |
| 55  | الكوميديا في السينما المصرية من التحضر إلى التمر.. محاولة للفهم   أسامة عبد الفتاح                                                                  |
| 63  | في حب تودا: السينما والنش في هوامش مقلقة   رشيد برهون                                                                                               |
| 69  | «سينما مختلفة».. لمحمد الشريف الطريق: الإقامة القوية خارج «الماتريكس»   سعيد منتسب                                                                  |
| 72  | «ضفاف النظر»   محمد نور الدين أفاية أو المتوسط باعتباره أفقا سينمائيا للعيش المشترك...   حمزة بومليك                                                |
| 81  | ذاكرة تطوان السينمائية                                                                                                                              |
| 83  | سينما فيكتوريا   محمد أنقار                                                                                                                         |
| 92  | التهامي الوزاني والسينما   إبراهيم الخطيب                                                                                                           |
| 95  | ما الذي كان يفعله أبي فوق الشجرة؟ عن فرح السينما بتطوان   عبد اللطيف البازي                                                                         |
| 97  | السينما المغربية والسينما الإيطالية: تأثير وتقاطعات                                                                                                 |
| 99  | مدخل للبحث في أثر السينما الإيطالية على السينما المغربية: من تأثير التلقي إلى النقل / التحويل الثقافي (تجربة سهيل بن بركة أنموذجاً)   هشام الودغيري |
| 107 | في مُسَوَّغات الاهتمام بسينما «بازوليني»   عبد العلي معروز                                                                                          |
| 111 | حلقة نقاش مع المخرج روبرتو روسيليني   ترجمة محمد اشويكة                                                                                             |
| 117 | مساحة حرة:                                                                                                                                          |
| 118 | سينما الجمعة... وسينما الأحد   لطيفة باقا                                                                                                           |



# افتتاحية

يأتي هذا العدد الجديد من مجلة «وشمة» ليجدد انحيازه إلى السينما بوصفها مجالاً للتفكير والسؤال، وفضاءً تتقاطع داخله الكتابة بالصورة، والجماليات بالتاريخ، والذاكرة بتحويلات المجتمع. لذلك اخترنا أن تتعدد محاور هذا العدد، وأن تتجاوز فيه القراءة النقدية والحوارات والتأملات، في محاولة لمواكبة أسئلة السينما المغربية والمتوسطة وتحولاتها.

نفتح العدد بملف يتوقف عند تجربة المخرج هشام العسري الذي جعل من التجريب وكسر المألوف والبحث عن لغة سينمائية شخصية أفقاً لمشروعه الإبداعي. ومن سؤال الإبداع ننتقل إلى سؤال النقد نفسه: «لِمَ يصلح النقد اليوم؟»، وهو سؤال لا يستعيد النقاش حول وظيفة الناقد فحسب، بل يستفهم أيضاً عن مكانة الكتابة السينمائية في زمن تتغير فيه علاقتنا بالصورة ووسائط تلقيها.

ويتسع العدد لدراسات وقراءات تستحضر المتوسط باعتباره أفقاً للعيش المشترك، وتتأمل التقاطعات والتأثيرات بين السينما المغربية والإيطالية، كما تعود إلى مدينة تطوان في علاقتها العميقة بالسينما والمجتمع والثقافة.

بهذه المواد المتنوعة، تواصل «وشمة» رهانها على أن المجلة السينمائية ليست تجميعاً للنصوص فحسب، بل مساحة للحوار والاختلاف، وذاكرة حية للسينما، ومختبراً للأسئلة التي تجعل من النقد فعلاً في الثقافة، فعلاً مبدعاً يصاحب ويشاكس الإبداعات والظواهر السينمائية.

## هيئة التحرير





ملف 01

# رهانات سينما هشام العسري



## تقديم

تتبدى سينما هشام العسري، بتنوع صيغها وجرأة اختياراتها الجمالية، بوصفها مشروعاً مفتوحاً لا يكف عن مساءلة السينما نفسها؛ لغتها، وحدودها، وصلتها بالواقع وبالمتلقي. إنها سينما لا تسعى إلى استرضاء الجمهور أو الاحتماء بالمألوف، بقدر ما تراهن على الاختلاف والقلق وزعزعة اليقين، محولة الصورة إلى فضاء للتجريب والمقاومة وإعادة بناء العالم. وهي ملامح تتقاطع حولها، من منظورات متعددة، مساهمات النقد سعيد المزواري، وعبد الكريم واكريم، ومحمد فاتي، وليلى الشراذي، وعبد الكريم الشيكري.

يرى عبد الكريم واكريم في تجربة هشام العسري مشروعاً سينمائياً «ضد السائد»، يفكك قواعد السرد ويمنح الكاميرا والمونتاج والإضاءة والصوت دوراً أساسياً في إنتاج الدلالة. بينما يقارب محمد فاتي، من خلال فيلم «هم الكلاب»، اشتغال المخرج على الذاكرة والتاريخ والسلطة، حيث تتجاوز انتفاضة 1981 واحتجاجات 20 فبراير، ويغدو الفرد المهمش مرآة لذاكرة جماعية مثقلة بالقمع والنسيان. أما سعيد المزواري، فيكشف عبر فيلم «المطرود من رحمة الله» عن استمرارية أسئلة هشام العسري، حتى حين تنتقل الحكاية خارج المغرب: الهامش، والكوميديا السوداء، وتداخل الواقع بالتخييل، والبحث عن موطئ قدم داخل عالم مضطرب.

ويقدم عبد الكريم الشيكري هشام العسري باعتباره فناً «غير منضبط»، يعبر بحرية بين السينما والرواية والقصة المصورة والبودكاست، مشيداً عالمياً هجيناً يستثمر Pop Art والروك والنزعة التعبيرية، ويقاوم القوالب والصور الجاهزة. فيما تتوقف ليلى الشراذي عند إشكالية التلقي، وترى في الإفراط والتشظي والتهجين سر قوة هذه السينما وصعوبة استقبالها معاً؛ فهي تترك «أفق انتظار» المتلقي، وتحول المشاهدة من فرجة مطمئنة إلى فعل للتساؤل والمواجهة والمقاومة.

# المطرود من رحمة الله" لهشام العسري: رحلة في جمجمة كاتب ممحون

سعيد المزوري

العسري (موت الحسن الثاني، الربيع العربي، منفى إدريس البصري...) قبل أن تنزلق إلى استعارات منازحة أو غير اعتيادية يتجسد هنا في الفكرة الأولية المستوحاة من فتوى الإعدام التي أصدرها الخميني ضد الكاتب سلمان رشدي عقب صدور روايته "آيات شيطانية" في 1988. حول سياق الاشتغال على هذا السيناريو والاقتباس من وقائع «آيات شيطانية، يقول المخرج:»بدأنا العمل عليه قبل هجمات "شارلي إبدو". وطوال عشر سنوات، كنا نعتقد أننا ومنتجتي لمياء الشرايبي أننا سننفق إلى حد ما ظاهرة العنف هذه (...).»، مضيفاً «عندما بدأت العمل على قضية سلمان رشدي كفكرة أولية، كان ذلك لتحويل مسارها نحو فيلم سوداوي / كوميديا سوداء، لأننا نسخر عن طريقها من الكثير من الأشياء. لكننا نحاول في الوقت نفسه، أن نحث على إدراك أن العنف يصدر عندما نكون محاصرين. أبدأ ليس لأنه نتاج دين. وأبدأ ليس لأن لدينا الخيار».

سيرج، على غرار أغلب شخصيات مخرج «البحر من ورائكم»، شخصية هامشية تبحث عن مكان لها في العالم. لا يخطئ فضاء الفندق حيث يشتغل كعامل استقبال

يُمثل «المطرود من رحمة الله»، الفيلم الروائي الطويل الثامن لهشام العسري، في آن واحد استمرارية وقطيعة عن منجز المخرج المغربي. قطيعة لأنه أول فيلم له تدور أحداثه خارج المغرب، وبالضبط في فرنسا يصفها في الجينريك بـ«خيالية». واستمرارية لكونه مخرجاً مؤلفاً. بعدد من معاني الكلمة. إذ يحقق «المطرود من رحمة الله» تناسقاً موضوعياً وجمالياً مع أفلامه السابقة، حين يروي قصة بطل معاكس، أو شخص هامشي يبحث عن مكانه في العالم. في 1993، يحلم سيرج (توماس سيميك) بتأليف رواية رائجة في الوقت الذي تتدهور فيه حالته المادية بينما تستعد زوجته المغربية ماي (نادية كوندا) للولادة. يعمل كموظف استقبال ليلي في فندق بباريس إلى أن تنقلب حياته رأساً على عقب عندما يحضر الكاتب المثير للجدل رحمان ليقوم في الفندق، بعد أن صدرت بحقه فتوى قتل مع وعد بمكافأة مالية مغرية لمنفذها.

هذه كوميديا سوداء حول الإيمان، بكل التناقضات التي ينطوي عليها المفهوم بين الدين والثقة في الموهبة الفنية، فضلاً عن فقدان المعالم وآليات التطرف. إن الارتباط بالواقع الذي غالباً ما تنطلق منه قصص

”زودياك“ لديفيد فينشر من خلال الدبوس. هذا كل شيء. أخطر دائماً من أن يغدو شغف المعجب ضاراً بالمرجح، فأتخلص من كل مراجعي».

غالباً ما يُصوّر سيرج في خلفية إضاءة ساطعة، ككاتب تائه وسط فضاء ذهني يعكس اضطراباً عميقاً. «ما يشغلني كمخرج، وكتشكيلي أيضاً إلى حد ما، هو كيفية تقديم صور لا يمكن استنساخها. وأعتقد أنه يتعين علينا عند نقطة معينة، أن نشتغل على حدود آلة التصوير كماكينة» يقول العسري، ويستطرد لتفسير اختيار الإضاءة هذا، «عندما بدأنا التصوير، فرضت قيوداً معقداً للغاية على مدير التصوير. قلت له إن كل إضاءة ينبغي أن تأتي من خارج المنزل. باستثناء الليل، الذي يمثل حالة مخالفة. ومنذ ذلك الحين، حصلنا على أسلوب شبه أثري، أو شبحي. فلا نرى سيرج تقريباً لأنه مجرد صورة ظليلة غير واضحة. إلى أن يصبح واضحاً عندما يشتغل على آله الكاتبة».

يربك الحكي المسارات عبر نسج تداخلات مثيرة للاهتمام بين سيرج الذي يكتب نسخة جديدة من روايته يتخيل فيها أن رحمان (يلعب دوره هشام العسري) يضع حياته في خطر عن قصد بغية الترويج لكتابه. تجد لعبة الرواية التي تتغذى من الأحداث التي يعيشها الكاتب في فكرة لعب المخرج دور رحمان مفعولاً مرأوياً يسائل علاقة التخيل الإبداعي مع الواقع التي أتينا على ذكرها أعلاه، ويجسد تساؤلاً آخر أعمق حول المتوازيات بين شخصية سيرج والمخرج باعتبار أن هشام العسري، بدوره كاتب روائي، لا ينفك يبحث من خلال اشتغاله الروائي عن وسائل تعبير جديدة تقبض على واقع معقد، ومن ثم اشتغاله على وسائط كتابة متعددة مثل

ليلي، في استدعاء مرجع «البريق» The Shinning لستانلي كوبريك، حيث يستبد الاغتراب تدريجياً بجاك تورانس إلى أن يفقد زمام التحكم ويغوص في جنون مسعور، كما أن طموح جاك كما سيرج لكتابة رواية على آلة كاتبة يعزز من قوة المرجعية. من جهة أخرى، يذكرنا شق في جدار مطبخ فيلا الزوجين بـ «بارتون فينك» للأخوين كوين، عمل بارز آخر يندرج في ثيمة كتاب معذّبين بسبب الوحدة وهجران الإلهام فيجدون أنفسهم وسط أسئلة وجودية ودوامية شك تتداعى لها في رأسهم الحدود بين الواقع والخيال. بيد أن المخرج يتنصل من أي ارتباط - واع على الأقل - بالمرجعين ويأتي على ذكر أفلام أخرى حضرت في ذهنه: «أحاول ألا أصنع أفلاماً بهدف إسداء تكريم إلى آخرين. أعتقد أن هناك فقط غمزتان إلى شخصين شكرتهما في الجينريك. إشارة إلى فيلم «أنا كوبا» من خلال الرجل الذي يرتدي قناعاً على ظهره. ولمحة إلى فيلم



يوجد أشرار، بل هناك فقط أشخاص لديهم دوافع سيئة ينتهي بهم الأمر بأن يصبحوا أشرار القصة»، هكذا يصف المخرج شخصية لطفي، قبل أن يردف «يعطي لطفي انطباعاً بأنه يتحكم في الأمور، لكنه مجرد شخص يحاول أن يخرج من المأزق كما يستطيع، ويحصل على أكبر قدر من المال، ومن ثم يهرب. قتل شخص ما، أمر غير وارد بالنسبة له. إنه جانح صغير، وليس مجرمًا».

في الفصل الثاني من الفيلم، يتقرب سيرج من زميلته في العمل نينا (أليزي كوست)، شخصية غريبة تذكرنا بنساء متقلبات وثرثارات يؤثّن قصص المخرج البيضاوي (أبرزها ستيلتو في «النهاية») وكأنهن من نسج خيال الشخصية الرئيسية، ما يفتح الباب أمام قراءة محتملة للفيلم تفيد بأن كل ما يحدث يدور فقط في ذهن «المطرود من رحمة الله». في هذا الصد، يختم العسري قائلاً «الفيلم، في النهاية، رحلة داخلية. وجميع الرحلات يجب أن تكون كذلك. هذا هو الجميل فيها. (...) كل شخصية تقوم برحلة بمفردها في رأسها لأنها تشكل مجموعة تعتقد أنها متفقة على وجهة الرحلة، لكنها في الواقع لا تمتلك الوقت الكافي. أسوأ رحلة ممكنة هي عندما يدرك الناس أنهم غير متفقين على الوجهة».

الرواية المصورة والرسوم التي تمزج بين التعبيرية والتجريد. هذه المرة، يؤكد المخرج قراءتنا قائلاً «طوال حياتي كنت أسأل: لماذا تصنع هذا النوع من الأفلام المعقدة، أو أفلام مؤلف بشخصيات مركبة للغاية؟!»، والتقيت بمنتجين عديدين كانوا يقولون لي: «نحن مستعدون لمنحك المال، لكن عليك أن تصنع أفلام «العربي اللطيف»، أي أفلاماً اجتماعية، مباشرة، تنتقد فيه قضية معيّنة، وتحاول تغيير واقع محدّد، وما إلى ذلك»، مضيفاً بنوع من الاعتراف بنواياه التبثيرية «لذا حاولت مجابهة هذا الأمر في الفيلم، أي أن أفكر في كيفية عدم الخضوع لهذه الإملاءات، وفي نفس الوقت ترويض مشاعري من خلال مقاومة فعالة».

«المطرود من رحمة الله» هو أيضاً فيلم عن التدين وليس الدّين. شخصية لطفي (نسيب سيرج) مثيرة للاهتمام في هذا الصد، لأن تدينه نفاقي إلى حد ما، حيث لا يتردد في الشرب والاحتفال، ويثور لمجرد أن سيرج تحدث عن كلمة «شيطان» في عنوان رواية تخيلية! لكنه يفاجئ الجميع في النهاية عندما يقوم بنهب الفندق خفية عن شركائه في المخطط ومن دون أي وازع ضمير» في الواقع، هو أيضاً في وضع البقاء على قيد الحياة، لكنه ليس مجنوناً. جميع الأشرار في التاريخ لديهم دوافع. بعبارة أخرى، لا

# جماليات القلق وسينما اللامألوف في تجربة هشام العسري

عبد الكريم واكريم

التجارب القليلة في السينما المغربية التي استطاعت أن تؤسس مشروعا إخراجيا متكاملًا، يمكن التعرف إليه من مشهد واحد، وهو ما لا يتحقق إلا لدى المخرجين الذين يمتلكون رؤية فنية واضحة للعالم وللسينما.

## مشروع سينمائي ضد السائد

منذ فيلمه الروائي الطويل الأول، بدا واضحا أن هشام العسري لا يرغب في إعادة إنتاج اللغة السينمائية المتداولة. فقد اختار الاشتغال على سينما تنطلق من تفكيك قواعد السرد أكثر من انطلاقها من الحكاية نفسها. لذلك كثيرا ما تبدو قصص أفلامه بسيطة إذا ما اختزلت إلى أحداث، لكن ما يمنحها قيمتها هو الطريقة التي تُروى بها. لا يتعامل العسري مع الفيلم بوصفه وسيلة لحكي قصة، وإنما باعتباره بنية جمالية وفكرية مستقلة. لذلك تصبح الكاميرا، والمونتاج، والإطار، والإضاءة، والصوت، عناصر فاعلة في إنتاج الدلالة، لا مجرد أدوات تقنية.

هذا الوعي بالشكل هو ما منح أفلامه شخصية بصرية متفردة داخل السينما المغربية، حيث يصعب العثور على تجربة

عندما يُذكر اسم هشام العسري داخل المشهد السينمائي المغربي، فإن أول ما يتبادر إلى الذهن هو مُخرج اختار منذ بداياته أن يقف خارج التيار السائد. لم يسع إلى استمالة الجمهور العريض، ولم يراهن على السينما التجارية أو الواقعية التقليدية التي هيمنت على جزء مهم من الإنتاج المغربي خلال العقدين الأخيرين، بل انخرط في مشروع سينمائي شديد الخصوصية، يقوم على التجريب الدائم، وتفكيك القواعد الكلاسيكية للسرد، وبناء لغة بصرية تجعل من الشكل جزءا من المعنى، لا مجرد وسيلة لنقله.

ورغم أن أفلامه غالبا ما أثارت الانقسام بين النقاد والجمهور، فإنها نجحت في فرض صاحبها باعتباره أحد أكثر المخرجين المغاربة جرأة على المستويين الجمالي والموضوعاتي. فالعسري لا يكتفي باختيار موضوعات غير مألوفة، بل يبتكر لها لغة سينمائية خاصة، ترفض الاطمئنان إلى الأساليب المُكرَّسة، وتتعامل مع الفيلم باعتباره فضاء مفتوحا للتجريب، لا مُنتجا جاهزا للاستهلاك.

إن قيمة تجربة هشام العسري لا تكمن في كونها تجربة مختلفة فقط، بل لأنها من بين

له الأوامر فعلا؟ هل مر الموكب؟ هل قتل زوجته؟ أم أن كل ذلك مجرد تخيلات؟

لا يجيب الفيلم عن هذه الأسئلة، لأن هدفه ليس حل اللغز وإنما وضع المُشاهد داخل المنطقة الرمادية نفسها التي يعيشها البطل. وهذا ما يجعل «ضربة فالراس» أحد أكثر الأفلام المغربية اكتمالا على المستوى الجمالي.

لا يقترب العسري من السياسة بوصفها خطابا مباشرا، وإنما باعتبارها مادة جمالية. فهو لا يقدم شعارات، ولا يصنع أفلاما دعائية مضادة، بل يبني عوالم رمزية تجعل السلطة حاضرة عبر الاستعارة والسخرية والعبث.

في «ضربة فالراس» يصبح الواقع السياسي نفسه أكثر غرابة من السريالية.

ويستثمر العسري الكوميديا السوداء ليكشف حجم العبث الذي يمكن أن يبلغه النظام السياسي حين يفقد منطقته الداخلي.

ومن أكثر المشاهد دلالة سيارة نقل الموتى التي يحاول عدد من الأشخاص دفعها بينما يتساقطون الواحد تلو الآخر دون أن تتحرك، في حين يظل السائق غير مكترث بما يحدث. وليست هذه الصورة مجرد تفصيل داخل الحكاية، بل استعارة مفتوحة تسمح بقراءات متعددة، وهو ما يمنح الفيلم غناه الرمزي.

### «جوع كلبك» ذروة المشروع السياسي

إذا كان «ضربة فالراس» يمثل ذروة الكوميديا السوداء عند العسري، فإن «جوع كلبك» يمثل ذروة مشروعه السياسي. إذ يطرح هذا الفيلم مرحلة حساسة من تاريخ المغرب، لكنه يرفض إعادة تمثيلها بطريقة تسجيلية. فالشخصيات ليست نُسخا من

أخرى بلغت الدرجة نفسها من الراديكالية في الاشتغال على اللغة السينمائية.

### جماليات القلق

يستحيل الحديث عن سينما هشام العسري دون التوقف عند أسلوبه البصري.

فالإطارات لديه نادرا ما تكون مستقرة أو كلاسيكية، والكاميرا تتحرك بعصبية، والمونتاج يقطع الإيقاع المتوقع، فيما تبدو الشخصيات محاصرة داخل فضاءات ضيقة أو مشوهة بصريا.

قد يعتقد المشاهد لأول وهلة أن الأمر يتعلق برغبة في كسر القواعد فقط، غير أن هذه الاختيارات تخدم في غالب الأحيان الحالة النفسية والفكرية التي تعيشها الشخصيات. ففي سينما العسري لا ينفصل الشكل عن الموضوع. حين يكون العالم مضطربا، تصبح الصورة نفسها مضطربة، وحين تفقد الشخصيات يقينها، يفقد المتلقي بدوره يقينه تجاه ما يراه. وهذه من أهم نقاط قوة مشروعه، إذ يجعل اللغة السينمائية تعيش الأزمة نفسها التي تعيشها الشخصيات.

### «ضربة فالراس» بين الواقع والfantasia

لا يقدم هشام العسري الواقع باعتباره مُعطى جاهزا، وإنما يعيد تشكيله باستمرار عبر عناصر سريالية وخرائيفية وfantasia.

في أفلامه يختلط الحلم بالذاكرة، والواقع بالهلوسة، والتاريخ بالخيال، حتى يصبح من المستحيل أحيانا تحديد الحدود الفاصلة بينها. ويبلغ هذا الأسلوب ذروته في فيلم «ضربة فالراس»، فالشرطي الذي أصيب في رأسه خلال أحداث انتفاضة الخبز يعيش واقعا مرتبكا، لكن الفيلم لا يخبرنا إن كان هذا الارتباك ناتجا عن الإصابة، أم عن طبيعة الواقع السياسي نفسه. هل صدرت

## «المطرود من رحمة الله» عندما تصبح الكتابة موضوعا للسينما

يشكل «المطرود من رحمة الله» محطة مختلفة داخل تجربة هشام العسري.

فبدل الانشغال المباشر بالسياسة، ينتقل إلى عالم الكاتب وعلاقته بالنص والإبداع.

يستحضر الفيلم تقليدا سينمائيا عالميا جعل من معاناة الكاتب موضوعا له، لكنه يقدمه من زاوية شخصية جدا. فالعسري، المعروف بمرجعياته الأدبية، يجعل من بطله انعكاسا لأسئلة عاشها هو نفسه، بوصفه مخرجا وروائيا ظل يطمح إلى الاعتراف الواسع، بينما بقيت أعماله محصورة في دائرة النخبة.

ومن هنا يكتسب الفيلم بعدا ذاتيا واضحا.

ومع ذلك، فإن القيمة الفكرية للفيلم تبدو أقوى من تماسكه الدرامي، إذ لا يبلغ العمق النفسي الذي وصلت إليه أفلام عالمية تناولت الموضوع نفسه.

### النخبوية خيار فني

يوصف هشام العسري دائما بأنه مخرج نخبوي، غير أن هذه النخبوية ليست نتيجة تعقيد مصطنع، وإنما ثمرة اختيارات جمالية واعية.

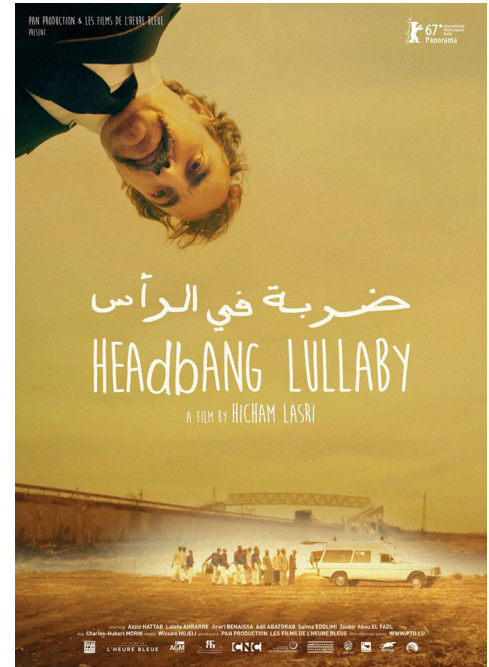
فهو يكتب أفلامه انطلاقا من مرجعيات أدبية وفلسفية وسريالية، فهو يستعير كثيرا من ثقافة «الكوميكس» وموسيقى الهامش، ويصنع عالما مليئا بالإحالات التي تتطلب متلقيا نشيطا.

وقد حاول العسري الاقتراب من الجمهور الواسع في «ماروكية حارة»، لكنه لم يحقق

شخصيات تاريخية، بل تتحول إلى رموز لمرحلة كاملة.

وقد وقع بعض المتلقين في خطأ قراءة الفيلم قراءة حرفية، فاعتبروا أن إدريس البصري داخل الفيلم هو إدريس البصري الحقيقي، بينما يقدم الفيلم شخصية رمزية تمثل السلطة بقدر ما تمثل الشاهد عليها.

وتتجلى قوة الفيلم أيضا في قدرته على جعل الشكل امتدادا للموضوع، فاللقطات المقلوبة، والإطارات المتكسرة، والإيقاع العصبي، كلها تعكس الاختلال السياسي الذي يتحدث عنه الفيلم. إنها لحظة يلتقي فيها الشكل والمضمون بصورة نادرا ما تتحقق في السينما المغربية.



خاصة.

لقد أعاد التفكير في العلاقة بين الشكل والمضمون، وجعل من التجريب خيارا دائما، ومن السياسة مادة جمالية، ومن السخرية السوداء أداة لتفكيك الواقع، ومن الصورة فضاء للتأويل لا للاستهلاك.

قد يختلف المتلقي مع بعض أفلامه، وقد يعجز أحيانا عن فك شفراتها، لكن هذا جزء من طبيعة مشروع سينمائي يرفض الحلول السهلة ويصرُّ على أن تكون السينما فعلا للتفكير قبل أن تكون مجرد حكاية.

لهذا يمكن القول إن هشام العسري لا يمثل فقط أحد أبرز مخرجي جيله، بل يمثل أيضا أحد أهم المشاريع السينمائية التي أسهمت في توسيع آفاق السينما المغربية، ودفعها نحو مناطق أكثر حرية وجرأة على المستويين الجمالي والفكري.

النجاح المنتظر. ولا يعود ذلك من وجهة نظير إلى جرأة الموضوع، بقدر ما يعود إلى أن الكوميديا السوداء التي أراد بناءها بدت منفصلة عن البيئة المغربية.

فالكوميديا، مهما بلغت درجة سوداويتها، تحتاج إلى أن تنبع من الثقافة المحلية، لا أن تبدو مستوردة من مرجعيات أخرى. ولهذا ظل «ماروكية حارة» أقل أفلامه إقناعا، رغم احتفاظه ببعض السمات الشكلية التي تميز سينمائه.

### خاتمة

لا تدعي أفلام هشام العسري الكمال. ففي مساره أعمال أكثر تماسكا من أخرى، وتجارب بلغت درجة عالية من النضج، وأخرى لم تحقق الأثر نفسه.

لكن ما لا يمكن إنكاره هو أنه واحد من أكثر المخرجين المغاربة امتلاكاً لرؤية سينمائية

## "هم الكلاب": السينما في مواجهة التاريخ والسلطة (من انتفاضة 1981 إلى احتجاجات 20 فبراير)

محمد فاتي

مباشر أحداث انتفاضة 20 يونيو 1981 المعروفة بانتفاضة الخبز، حين خرجت فئات شعبية للاحتجاج على الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية، قبل أن تواجه بالقمع والعنف. وفي هذا السياق ارتبطت كلمة "الكلاب" في الذاكرة الجماعية بالوصف القذحي الذي أطلق على المحتجين، مما جعل العنوان يستعيد إحدى أكثر اللحظات حساسية في التاريخ المغربي المعاصر، ويعيد طرحها من زاوية نقدية تستنطق علاقتها بالسلطة والذاكرة والتهميش.

غير أن هشام العسري لا يوظف هذا العنوان بوصفه مجرد إحالة تاريخية، بل يحوله إلى استعارة إنسانية تعبر عن مصير الأفراد الذين وجدوا أنفسهم خارج دائرة الاعتراف الاجتماعي والسياسي. فيطل الفيلم، الذي اعتقل خلال أحداث 1981 قبل أن يخرج بعد عقود إلى واقع مختلف، يجسد صورة الإنسان المنسي الذي لفظه الزمن إلى الهامش. وهكذا يصبح عنوان هم الكلاب تعبيراً عن فئات كاملة تعرضت للإقصاء والنسيان، كما يكتسب بعداً ساخراً واستفزازياً يعكس رغبة المخرج في مساءلة الخطابات الرسمية وإعادة الاعتبار لمن تم اختزالهم في أوصاف تحط من

يعد فيلم هم الكلاب من أبرز الأعمال السينمائية في مسار المخرج المغربي هشام العسري، ومن أكثرها إثارة للنقاش النقدي لما يطرحه من قضايا مرتبطة بالذاكرة والتاريخ والتحول الاجتماعي والسياسية في المغرب. صدر الفيلم سنة 2013، ويشكل تجربة فنية خاصة داخل السينما المغربية المعاصرة، إذ يجمع بين النزعة الواقعية والبعد الرمزي، ويوظف أساليب سردية وبصرية غير تقليدية تمنح العمل طابعاً تأويلياً مفتوحاً على قراءات متعددة. وتنبع أهمية «هم الكلاب» من قدرته على تحويل تجربة فردية إلى مرآة تعكس قضايا جماعية، مستثمراً إمكانات الصورة السينمائية والسخرية السوداء واللغة البصرية المكثفة في بناء خطاب نقدي يثير التفكير في التاريخ والواقع. لذلك يحتل الفيلم مكانة متميزة ضمن الأعمال المغربية التي جعلت من السينما أداة للتساؤل والمراجعة وإعادة قراءة الماضي في ضوء إشكالات الحاضر.

يحمل عنوان فيلم (هم الكلاب) حمولة رمزية وتاريخية، تتجاوز وظيفته التعريفية ليصبح مفتاحاً أساسياً لفهم أبعاده الفكرية والسياسية. فالعنوان يستحضر بشكل

وخلال الرحلة التي تجمع المعتقل بفريق التصوير، تتكشف أمام المشاهد تفاصيل من ماضيه المجهول ومعاناته الطويلة مع الاعتقال والنسيان، بينما يتحول وجوده إلى جسر يربط بين جيلين من الاحتجاج والاحتقان الاجتماعي. ويتنقل الفيلم بين الشوارع والأحياء واللقاءات المختلفة، مستحضرا آثار القمع والتهميش التي خلفتها أحداث 1981، ومقابلا إياها بتطلعات شباب 20 فبراير إلى التغيير. ومن خلال هذا التوازي بين زمنين تاريخيين، يني هشام العسري عملا يمزج بين الواقعية والسخرية السوداء والعبث، ليجعل من قصة البطل مدخلا لطرح أسئلة الذاكرة والعدالة والحرية، وليكشف عن استمرارية بعض الإشكالات الاجتماعية والسياسية رغم اختلاف السياقات والأزمنة.



ملامسة القضايا الاجتماعية والسياسية التي يطرحها الفيلم.

نتيجة لاعتماد المخرج على الكاميرا المحمولة، نصادف في الفيلم عددا من المشاهد المهزوزة الناتجة عن حركة الكاميرا باليد. غير أن هذا الاهتزاز لا يبدو اعتباطيا أو ناتجا عن خلل تقني، بل يمثل اختيارا جماليا ودلاليا مقصودا ينسجم مع الرؤية العامة للعمل. فهو يحيل، في مستوى أول، إلى واقع مهزوز ومأزوم تعيشه الشخصيات داخل فضاء تسوده مظاهر الظلم والاستبداد وما يرتبط بها من اختلالات اجتماعية واقتصادية عميقة، مثل الفقر والبطالة والجهل واتساع الفوارق الطبقيّة. ومن ثم يتحول الاهتزاز البصري إلى ترجمة فنية لحالة اللااستقرار التي تطبع الواقع الذي يسعى الفيلم إلى تصويره ومساءلته.

وفي مستوى ثان، يرتبط هذا الاهتزاز بالوضع النفسي والذهني للشخصية الرئيسية، أي المعتقل السابق الذي قضى ثلاثين سنة خلف القضبان بسبب أحداث إضراب 1981. فذاكرته تبدو بدورها مهتزة ومشوشة بفعل سنوات الغياب الطويلة، إذ يعجز أحيانا عن استحضار بعض الوقائع والأسماء والتفاصيل، ويحاول جاهدا استعادتها أثناء حديثه إلى طاقم التصوير الذي يتتبع قصته.

ومن خلال هذا التوازي بين اهتزاز الصورة واهتزاز الذاكرة، يوحى هشام العسري بأن الحاضر لا يختلف كثيرا عن الماضي، وأن الاختلالات التي عانى منها المجتمع في السابق ما تزال تلقي بظلالها على الواقع الراهن. وهكذا يصبح التشويش البصري تعبيرا عن تشوش اجتماعي وتاريخي أوسع،

الفئات الشعبية من حقها في الاحتجاج والتعبير عن مطالبها.

يعتمد هشام العسري في هذا الفيلم على الكاميرا المحمولة بوصفها اختيارا جماليا ودلاليا ينسجم مع طبيعة الموضوع الذي يعالجه، إذ تقترب العدسة من الواقع بشكل لافت، كاشفة تناقضاته الحادة وقضاياه الشائكة في مرحلة اتسمت بحساسية خاصة من تاريخ المغرب المعاصر، تزامنا مع أجواء احتجاجات حركة 20 فبراير. ويسهم هذا الأسلوب البصري في منح المتلقي إحساسا بالمشاركة المباشرة في الأحداث، كما يقربه من عالم الفئات المهمشة والمسحوقة التي يحتل حضورها مساحة مهمة داخل الفيلم. ومن خلال هذا الاقتراب من التفاصيل اليومية، يرصد العمل مجموعة من الظواهر الاجتماعية التي تنخر المجتمع، من فقر وبطالة و جهل وتهميش، إلى السرقة والفساد وتجارة المخدرات وغيرها من الإشكالات التي تشكل جزءا من الواقع الذي يسعى الفيلم إلى مساءلته وكشف تناقضاته.

ويذكر هذا التوظيف للكاميرا المحمولة بعض التجارب السينمائية الواقعية في السينما الإيرانية، ولا سيما عند عباس كيارستمي في فيلمه ABC Africa، وجعفر بناهي في فيلمه Taxi، حيث تتحول الكاميرا إلى أداة لملاحقة الواقع والتقاط تفاصيله بعفوية ومرونة بعيدتين عن التصنع والمبالغة. كما يعزز هذا الاختيار الإخراجي الإحساس بالواقعية ويمنح الأحداث طابعا تلقائيا أقرب إلى الحياة اليومية، الأمر الذي يجعل الحدود بين السينما الروائية والسينما الوثائقية أكثر تداخلا، ويقرب العمل الدرامي من الطابع الوثائقي التسجيلي، بما يتيح له قدرا أكبر من المصادقية والقدرة على

فقدان الذاكرة في الفيلم أكثر من مجرد حالة فردية، ليغدو رمزا لمحو الإنسان وتجريده من تاريخه وهويته تحت وطأة القمع والغياب القسري.

توحي العجلة التي يحملها المعتقل السابق في يديه، والتي كان يريد أخذها قصد إصلاح دراجة طفله الصغير حتى يتمكن من سيارتها بشكل سليم دون أن يسقط - مكافأة له على نجاحه - برغبة المواطن المغربي الشريف في تقويم اختلالات وطنه وتعديل مساره حتى يستقيم في خطاه نحو الديمقراطية والحرية والكرامة. فالدراجة المختلة هنا ترمز إلى الوطن المختل بسبب الفساد والتفاوتات الطبقية والظلم والقمع، بينما يوحي الطفل الصغير بالجيل الجديد والمتجدد في كل آن، الطامح إلى وطن ومستقبل آمن وكريم قوامه المساواة والعدالة الاجتماعية. وما استمرار المعتقل في حمل هذه العجلة قبل اعتقاله وبعد خروجه من سجن دام ثلاثين سنة إلا إشارة إلى أن هذا الحلم ما يزال مستمرا ومؤجلا رغم مرور السنين.

فالأوضاع في الحاضر ما تزال شبيهة بوقائع الماضي، وكأن المخرج يقيم مقارنة بين أحداث إضراب 1981 واحتجاجات جيل 20 فبراير، ليؤكد أن الزمن قد تغير، لكن كثيرا من الظروف السياسية والاجتماعية البئيسة ما تزال قائمة كما كانت في السابق. وهكذا تصبح العجلة رمزا لحلم الإصلاح المؤجل، كما يغدو تعثر الدراجة دلالة على تعثر مسار التطور، وعجز الوطن عن تحقيق التحول المنشود والانطلاق نحو واقع أكثر عدلا وحرية وكرامة.

كثيرا ما كانت الكاميرا تلتقط جسد المعتقل من الخلف، وهو اختيار بصري لا يخلو من

وكان المخرج يريد التأكيد على استمرار معاناة الفئات المسحوقة وسط أوضاع لا تزال بعيدة عن تحقيق قيم العدالة والحرية والمساواة والكرامة الإنسانية.

يحاول الفيلم، إذن، الغوص في الأرشفة التاريخية والسياسي والاجتماعي للمجتمع المغربي من خلال شخصية هذا المعتقل السابق الذي خرج إلى العالم فاقدا لمعظم تفاصيل ماضيه، غير قادر على تذكر أسرته أو منزله أو ملامح حياته السابقة. ويخوض رحلة شاقة لاستعادة تلك الذكريات المتناثرة التي تبدو عصية على الانكشاف والاسترجاع، وكأن سنوات الاعتقال الطويلة قد محت أجزاء كبيرة من هويته ووجوده. ومن خلال هذه الشخصية البسيطة يستحضر الفيلم مأساة الإنسان العادي الذي وجد نفسه ضحية أحداث تتجاوز إرادته وقدرته على الفهم أو التأثير. فقد خرج هذا الشخص في الأصل لأداء واجب اجتماعي بسيط يتمثل في مكافأة ابنه على نجاحه بشراء عجلات لدراجته الجديدة، لكنه وجد نفسه فجأة وسط دوامة من الاعتقال القسري عقب أحداث إضراب 1981.

وتكشف ملامح الشخصية وهيئتها الخارجية عن الآثار العميقة التي خلفتها سنوات القمع والعزلة، حيث تبدو علامات الإنهاك والتشرد واضحة على جسده وملابسه وطريقة حضوره في الفضاء العام. ولا يقتصر أثر الاعتقال على الجانب الجسدي فحسب، بل يمتد إلى ذاكرته التي تعرضت لتصدع كبير جعله عاجزا عن استحضار كثير من التفاصيل الأساسية المرتبطة بحياته الخاصة. ويبلغ هذا التصدع ذروته حين يجد صعوبة حتى في تذكر اسمه الكامل أو تقديم نفسه بالشكل الطبيعي أمام فريق التصوير التلفزيوني، الأمر الذي يجعل من

خروجه من السجن، متسلقا المراتب إلى أن أصبح صحفيا مغتنيا من جريدته المسخرة للتملق والمداهنة. ولهذا نصادف البطل (404) في أحد مشاهد الفيلم التي جمعته بصديقه القديم رشيد دخان وهو يسأله: «واش بصح قلبتي الفيستا؟»، في إحالة إلى قلبه وتنكره لمبادئه السابقة وتحوله إلى نقيض ما كان يدعو إليه.

ورشيد دخان هنا يذكرنا بإحدى الشخصيات البارزة في أدب نجيب محفوظ، وهي شخصية رؤوف علوان في رواية اللص والكلاب والفيلم المقتبس عنها، ذلك الصحفي الانتهازي الذي تنكر لمبادئ الثورة والنضال التي كان يزرعها في صديقه سعيد مهران. ومن خلال هذا التشابه، يبدو أن هشام العسري يستحضر النموذج نفسه المتمثل في المثقف أو المناضل الذي يتخلى عن قناعاته السابقة بمجرد اقترابه من دوائر النفوذ والمصلحة، ليصبح جزءا من المنظومة التي كان يعارضها في الماضي.

إن الفريق الصحفي الذي كان ينجز تقريراً حول تجربة المعتقل 404 - والذي كان في الأساس يغطي احتجاجات حركة 20 فبراير - تعامل مع قصة المعتقل باعتبارها مادة صحفية مثيرة وجالبة للمشاهدات والأرباح المادية أكثر من كونها مأساة إنسانية. ولهذا كان الفريق كثيرا ما يركز على تصوير التفاصيل المثيرة في قصة حياة هذا المعتقل، ويريد خلق نوع من الدراما والتشويق في وقائعها، ولا يهتم بانعكاساتها النفسية والاجتماعية على البطل. ولعل أبرز دليل على ذلك حينما قرر البطل، المعتقل السابق، أن يسبح في البحر بعد اشتياق كبير إليه، فركض مسرعا نحوه، بينما كان طاقم التصوير يتبعه على عجل محاولا

دلالات رمزية عميقة. فهذه الهيئة الخلفية تبدو وكأنها واجهة لذاكرة مثقلة بأعباء الماضي، بينما تأكلت ملامحه الأمامية تحت وطأة سنوات طويلة من القمع والألم والعزلة. لقد ترك الاعتقال آثاره العميقة على جسده ونفسيته، حتى غدت ملامحه شهادة على ما تعرض له من تعذيب وحزن ومعاناة خلال سنوات الغياب القسري، وانسحبت منه مظاهر الحياة الطبيعية ليصبح أشبه بظل قادم من زمن بعيد.

ومن ثم يبدو المعتقل شخصا مجهول الهوية، عاجزا عن استعادة تفاصيل حياته السابقة أو التعرف إلى ذاته كما كانت قبل الاعتقال. فهو لا يتذكر شيئا عن ماضيه، بل ينسى حتى اسمه الحقيقي، ولا يستحضر سوى الرقم 404 الذي كان ينادى به داخل المعتقل. وهكذا يتحول من إنسان له اسم وهوية وتاريخ إلى مجرد رقم يبحث عن سره وأصله وماضيه، وعن زوجته وطفله وعائلته التي انقطعت صلاته بها. لذلك يحرص المخرج على تأطيره من الخلف في العديد من المشاهد، وكأنه يريد التعبير عن شخصية فقدت ملامحها وهويتها، وأصبحت في رحلة شاقة للبحث عن ذاتها الضائعة واستعادة ما سلبته منها سنوات القهر والغياب.

وإذا انتقلنا إلى شخصية رشيد دخان في الفيلم، فإننا نجد أنها تجسد نموذج المناضل الانتهازي المتقلب الذي يصبح صحفيا متملقا وخادما لأجندات النخب السياسية الحاكمة، وقانعا بالفتات الذي غير شخصيته الوصولية. فقد تحول من مناضل شارك في إضراب 1981، وكان يحرص أصدقائه على الإيمان بأفكار اليسار ومبادئ الثورة والنضال، إلى شخص انتهازي ووصولي يبحث عن مصالحه الفردية مباشرة بعد

يتحول إلى منفذ نحو فضاء يكرس الإحساس بالخيبة والاستمرار، وكأن سنوات الاعتقال الطويلة لم تكن سوى امتداد لمعاناة أكبر تتجاوز الفرد إلى المجتمع بأكمله. ومن ثم يصبح الظلام الذي يستقبله عند العتبة تعبيراً عن حاضر لم ينجح في القطع مع اختلالات الماضي، وعن وطن ما تزال فئات واسعة من أبنائه تعيش فيه أوضاعاً قاسية تتنافى مع تطلعات الحرية والكرامة والعدالة الاجتماعية.

وأثناء نقل العدسة لحوار المعتقل مع ابنه، نصادف صمتاً وخنوعاً من البطل أمام تأنيب ابنه الذي رفض عودة والده وتكرره، محملاً إياه مسؤولية الغياب والهروب من واجب تربية أبنائه وتحمل أعباء التنشئة الأسرية. إن استسلامه هنا وصمته العميق يحيلان إلى أن كل محاولات لجان الإنصاف والمصالحة لم تفلح في محو جراح الماضي ورتق جروح تاريخ سياسي مضطرب عرفه المغرب. فالكلمات القاسية التي يواجهها بها ابنه لا تستهدف شخصه فقط، بل تستحضر آثار سنوات طويلة من الغياب القسري وما خلفته من تصدعات داخل الأسرة والعلاقات الإنسانية، وهي آثار تبدو أعقد من أن تعالجها الإجراءات الرسمية أو الاعترافات الرمزية.

إن أثقال الماضي وآلامه ظلت حاضرة في مشاعر المعتقل وأحاسيسه المكبوتة، ومتجلية في تعابيره وملامحه المنكسرة. لذلك يختار الصمت بدل الدفاع عن نفسه أو تبرير ما حدث له، وكأنه يدرك أن حجم المعاناة التي عاشها ابنه وأسرته لا يمكن اختزاله في كلمات عابرة. ومن خلال هذا المشهد، يبرز الفيلم أن الماضي لا ينتهي بمجرد انقضاء سنواته أو الاعتراف به، بل يستمر حاضراً في الذاكرة الفردية

تحويل هذه التجربة الحميمة البسيطة إلى مشهد درامي مؤثر، ملفقين لها فكرة الانتحار في البحر تنفيساً عن كرب ذكريات الماضي الأليم وآثاره في الحاضر.

فكرة الانتحار اختلقها طاقم التصوير من أجل خلق نوع من الإثارة في التقرير، وحصد أكبر قدر من المشاهدات والإعجاب والمداخل المادية. إن هذا المشهد يرمز إلى إعلامنا البئيس في الحاضر، إعلام التهويل والتضخيم والإشاعات والأكاذيب في مقابل جني المشاهدات والأرباح والأموال، ولو كان ذلك على حساب الشرف والأمانة والصدق والشفافية وقيم الصحافة النزيهة التي فقدت في عصرنا، وانهارت أمام إغراء المال والنفوذ والشهرة.

وحينما يصل المعتقل 404 إلى منزل زوجته السابقة وأبنائه، يتردد قبل الدخول بعد كل هذه الفترة الطويلة من الغياب، ولما يفتح الباب يصادف غمامة من السواد والظلام. إنها إحالة إلى استمرار الواقع الحاضر للوطن في عتمة الفقر والبؤس والهشاشة الاجتماعية والتردي المعيشي وانعدام الحريات رغم مرور كل هذه السنين، ورغم خروجه من غسق السجن وحلقة المعتقل. فبدل أن يجد عالماً جديداً مختلفاً، يصادف واقعاً راكداً ومتكلساً، مشابهاً لواقعه في زنزانة السجن، ومماثلاً للماضي الأسود لوطنه في الاستبداد والتسلط وقمع الحريات.

ويكتسب هذا المشهد بعداً رمزياً واضحاً، إذ لا يحيل الظلام هنا إلى غياب الضوء فحسب، بل إلى حالة عامة من الانسداد الاجتماعي والإنساني التي ما تزال تلقي بظلالها على الواقع. فالباب الذي يفترض أن يكون مدخلاً إلى استعادة الحياة والأسرة والذكريات،

يزاوج بين الواقعية والسخرية والرمزية، جاعلا من تفاصيل بسيطة، كالعجلة المهترئة أو الذاكرة المشوشة أو الكاميرا المحمولة، علامات دالة على وطن ما يزال يبحث عن توازنه واستكمال مساره نحو الحرية والكرامة والعدالة الاجتماعية. وهكذا لا يكتفي الفيلم بسرد حكاية فردية مؤلمة، بل يحولها إلى مرآة تعكس أسئلة مجتمع بأكمله، مؤكدا أن جراح الماضي تظل حاضرة ما لم تتم مواجهتها بوعي نقدي قادر على فهم التاريخ واستيعاب دروسه وبناء مستقبل أكثر إنصافا وإنسانية.

والجماعية، وفي النفوس التي ما تزال تحمل ندوبه وآثاره العميقة رغم مرور الزمن.

في المحصلة، يقدم فيلم «هم الكلاب» رؤية سينمائية نقدية تستثمر الذاكرة الفردية لاستنطاق الذاكرة الجماعية، وتستعيد إحدى المحطات الحساسة في التاريخ المغربي من أجل مساءلة الحاضر وكشف ما يعتريه من اختلالات اجتماعية وسياسية. ومن خلال شخصية المعتقل 404 ورحلته المضنية في البحث عن ذاته وهويته المفقودة، ينجح هشام العسري في بناء خطاب بصري



ملف 02

لم يصلح النقد  
اليوم؟

## تقديم

يستعيد سؤال جدوى النقد السينمائي راهنيته اليوم في سياق شهد تحولات عميقة مست شروط إنتاج الأفلام وتوزيعها ومشاهدتها، بالتوازي مع انحسار المكانة التي كان يحتلها الناقد التقليدي أمام تمدد سلطة السوق والمنصات الرقمية . ومن هذا الأفق، يقترح هذا الملف مسائلة النقد، لا باعتباره ممارسة ثقافية آيلة إلى التراجع أو الاختفاء، بل بوصفه فعلاً ما يزال مطالباً بتجديد وظائفه وأدواته، وإعادة صياغة علاقته بالسينما وبجمهورها.

في هذا السياق، يعود خليل الدامون إلى مسار النقد السينمائي المغربي، مستحضراً صلتها التاريخية بحركة الأندية السينمائية، وإسهامه في الدفاع عن سينما وطنية، قبل أن يتوقف عند واقعه الراهن المتمسم بنوع من العزلة وتقلص حضوره داخل وسائل الإعلام والمؤسسات، على الرغم مما راكمه من تجارب وكتابات وإصدارات.

أما محمد باكريم، فيراهن على نقد مغاير يقف في وجه هيمنة منطق شبك التذاكر، ويمنح الناقد وظيفة أشبه بوظيفة «محامي الدفاع» عن السينما المختلفة، في مواجهة منطق تجاري يقصي الفيلم قبل أن يجد فرصته في الوصول إلى الجمهور ومواكبة النقد له. بهذا المعنى، يصبح النقد بوصلة تعيد العمل السينمائي إلى سياقه وبيئته.

من جهته، يرصد محمد الشريف الطرييق التحولات التي فرضتها الثورة الرقمية، وما أفرزته من وفرة غير مسبوقة في الإنتاج وتغير عادات المشاهدة والتلقي، وهي تحولات تستدعي إعادة النظر في موقع الناقد ووظيفته ومشروعية خطابه اليوم.

ويطرح عبد السلام دخان مفارقة لافتة تتمثل في اتساع مساحة الخطاب النقدي مقابل انحسار قدرته على إنتاج المعنى، مؤكداً أن جوهر الفعل النقدي لا يتوقف عند وصف ما تلتقطه العين، بل يبدأ من تحويل المرئي إلى لغة، ومن بناء إمكانات الفهم والتأويل.

# النقد دائما ... وأبدا

خليل الدامون

الذي طرحه الناقد الفرنسي جان ميشيل فرودون: "A quoi sert la critique?" هل سنعود هنا والآن لنطرح نفس الأسئلة ثم نقدم نفس الأجوبة؟ ربما نعم... ربما لا...

## 2 نعم.

أولا، لأنه لا زالت بيننا مخلوقات تجتهد في أن تحول لغة الصورة إلى لغة مكتوبة، بمعنى أن هذه المخلوقات تكتب قراءات لأفلام لا يشاهدها إلا من لا زال يشاهد الأفلام الحقيقية على شاشة كبيرة أي في قاعة مظلمة يخرجون منها بعد العرض متعبين تأهين كما وصفهم رولان بارث في نصه المشهور "عند الخروج من السينما"<sup>2</sup> مخلوقات تكتب نصوصا لمن لا زال مستعدا لقراءتها... من يقرأ اليوم؟ بمعنى أن نقاد السينما في المغرب يشكلون اليوم في مجموعهم قطرة ماء تسقي ما تجود به السيناريوهات في هذا البلد.

ثانيا، لا بأس إذا رجعنا شيئا ما للوراء، لأن البيئة التي نشأ فيها النقد السينمائي عندنا في السبعينات وفي الثمانينات بيئة خاصة: بيئة الأندية السينمائية، بيئة المخاض الشفوي الإيديولوجي الذي كاد أن يحول كل شيء إلى البنية التحتية والبنية الفوقية.

1 ندور وندور ثم نعود لطرح ملف النقد السينمائي. على الأقل، في المغرب، كان لا مناص للمجلات المتخصصة في السينما أن تفتح ملف النقد السينمائي ولو مرة واحدة ضمن الملفات التي تعالجها:

- "دراسات سينمائية" مجلة الجامعة الوطنية للأندية السينمائية (العدد 6: 1986)  
- "وشمة" مجلة مهرجان تطوان لسينما البحر الأبيض المتوسط (العدد 6: 2011)  
- "المجلة المغربية للأبحاث السينمائية" مجلة الجمعية المغربية لنقاد السينما (العدد 4: 2015)

إضافة إلى عدة ندوات كندوة "النقد السينمائي في المغرب" التي نظمتها الجمعية المغربية لنقاد السينما سنة 2001 بكلية الآداب والعلوم الإنسانية عين الشق بالدار البيضاء، وندوة "أسئلة النقد السينمائي المغربي" التي نظمها نادي إيموزار سنة 2009، وندوة "النقد السينمائي: رهانات وتحديات" على هامش مهرجان تطوان لسينما البحر الأبيض المتوسط (الدورة 17).

في كل ملف، في كل مرة يثار السؤال المحوري: لم يصلح النقد؟ على غرار السؤال

بأن تأملاته - كيفما كانت دقتها وجديتها- لا تفرز أفلاما بالمقابل (نظرا للواقع الضاغط) وإنما تفرز تصرفات هستيرية وتعويضات لموضوع غائب".<sup>4</sup>

بالرغم من تحسر الراحل نور الدين الصايل، وبالرغم من كون النقد السينمائي المغربي "وليد الأندية السينمائية وليس وليد سوق سينمائية" كان الإصرار على ضرورة وجود سينما نحن، سينما تشبهنا بالشكل الذي يناسبنا وبالمضامين التي تقارب حياتنا... ولأنه، على كل حال، لا وجود لنقد بدون وجود إنتاج سينمائي.

وهكذا كان.

النقد السينمائي المغربي هو الذي كان وراء انبعاث السينما في هذا البلد صحة مجموعة من السينمائيين الذين كانوا قد درسوا هنا وهناك في أوروبا ثم عادوا مطالبين هم أيضا بسينما مغربية.<sup>5</sup> عندما تغيب عنا هذه المعطيات فإننا لن نستوعب مسار كل من السينما والنقد السينمائي في المغرب.

وبما أن النقد السينمائي المغربي خرج أساسا من رحم الأندية السينمائية التي كان يؤطرها مثقفون منتظمون إلى فئة التدريس سواء في الثانوي أو في الجامعة، كان لا بد من أن يتخذ مسارا محددا خاصا به مخالفا لمسار النقد في البلدان الأخرى. ظل النقد السينمائي في جل البلدان مرتبطا بالصحافة: لكل صحيفة نقادها، لكن نقدنا نحن سيرتبط بالفئات المثقفة من أساتذة وجامعيين، وبالتالي سيطغى عليه الطابع الأكاديمي في مقابل الطابع الصحفي. ليس من الضروري، عندما نعت النقد السينمائي المغربي بالأكاديمي، أن يكون نابعا من الوسط الجامعي والأكاديمي، بل هو نابع من

"النقد السينمائي في المغرب مرتبط أشد الارتباط بحركة الأندية السينمائية أكثر مما هو وليد سوق سينمائية وطنية أم غير وطنية. لذلك فالناقد في المغرب رجل عصامي تشكل وعيه النقدي في سياق الممارسة الثقافية والاحتكاك بالنصوص الضرورية لهذا الوعي"<sup>3</sup> وخاصة من المرجع الأساسي آنذاك: مجلة "دفاتر السينما".

من هذا المخاض انطلق شعار المطالبة بـ "السينما الوطنية" في وقت لم يكن هذا البلد ينتج سوى فيلم واحد أو فيلمين في السنة. الأمر الذي دفع الراحل نور الدين الصايل إلى التعبير عن حسرته على غياب منتج سينمائي وطني لكي يتفاعل معه ويسائل خطابه، فيتم اللجوء إلى استقراء خطابات الغير التي تسمح بها الأفلام التي تعرض في قاعاتنا السينمائية. يقول: "أما النقد السينمائي الواعي بمشاكل الإبداع ومشاكل الناس، والذي يرتبط أساسا بالقارئ، بالمستمع، بالجمهور فقد حكم عليه منذ زمان أن يتعامل مع ما يوجد بالفعل في السوق (وما يوجد هو الفيلم المستورد بما فيه من إنتاجات جدية قليلة كما وأخرى سخيفة سائدة كما)، أو أن يغزو صامدا في دفاعه الاستراتيجي المتكرر عن مفهوم السينما الوطنية، وضرورة بروزها".<sup>4</sup>

## 2

"وعندما ينكب النقد على تحليل الأفلام المستوردة ويتوفق أحيانا في نقل تلذذه بها إلى جمهوره، غالبا ما يحس بتناقض بين مجهوده النظري وبين مساهمته في تعزيز سيطرة البضاعة المستوردة".<sup>4</sup>

"وعندما يرفض هذا التعامل ويقرر الانهماك في التحليل الاستراتيجي لما يجب أن يكون عليه حقل السينما ببلادنا، فغالبا ما يشعر

لكن...

### 3-

لم يشعر النقد السينمائي المغربي طيلة مشواره منذ السبعينات من القرن الماضي إلى اليوم بالعزلة وبالاختناق الذي يشعر بهما اليوم.

أ- بالرغم من وجود نقاد السينما على أرض الواقع السينمائي وتأثيرهم في الحقل السينمائي بشكل أو بآخر، لم يتمكن النقد السينمائي لحد الآن من الحصول على الاعتراف به اعترافا كاملا ككيان إلى جانب النقود الأخرى كالنقد الأدبي والنقد المسرحي على سبيل المثال... من جهة ثانية يمكن للصحفي أن يحصل من الجهات الرسمية على بطاقة صحفي كما يمكن للفنان أن يحصل على بطاقة فنان، في حين لا يمكن في المقابل أن يحصل الناقد السينمائي على بطاقة ناقد.

ب- بالرغم من وجود نقاد السينما في الجامعات وفي المدارس المختصة يلقون دروسا في السينما وفي تقنياتها، لم تتمكن هذه الجامعات وهذه المدارس المختصة من أن تنشئ شعبا خاصة بالنقد السينمائي، بل حتى السينما تدرس تحت غطاء شعب أدبية أو فنية...

ج- بالرغم من التطور الحاصل في المجال النقدي سواء على المستوى النظري وعلى المستوى التحليلي لم تعد وسائل الإعلام بمختلف أشكالها وأنواعها تفتح أبوابها للإنتاجات النقدية: اختفت الصفحة السينمائية من الجرائد الورقية، كما اختفت البرامج السينمائية من الإذاعة والتلفزة، أيضا نفتقد للمواقع الإلكترونية الخاصة بالسينما عموما وبالنقد السينمائي خصوصا...

مثقفين عصاميين قاربوا ولا زالوا يقاربون المتون السينمائية انطلاقا من تكوينهم ومن تجاربهم ومن علاقتهم بالأفلام...

من هنا نفهم لماذا يشتغل الناقد السينمائي المغربي على مهنتين:

- المهنة الأولى التي يتقاضى عنها أجرا (وغالبا ما تكون مرتبطة بالتدريس)

- المهنة الثانية هي مهنة النقد التي راكمها عبر سنين من خلال تفاعله مع الحقل السينمائي المغربي ومع السينما عموما وتأثره بهما وتأثيره فيهما.

طبعاً هناك استثناءات لكنها قليلة جدا بالمقارنة مع الأغلبية الساحقة من النقاد.

أحيانا نجد نقادا يمارسون الإخراج أيضا كعز العرب العلوي لمحارزي ومحمد الشريف الطرييق وسعد الشرايبي ومومن السميحي. في هذه الحالة تكون مهنة النقد عندهم هي المهنة الثالثة.

أكد أن النقد السينمائي المغربي اليوم، وقد انتقل من المرحلة الشفوية داخل الأندية السينمائية إلى مرحلة أكثر نضجا أفرزت سنة بعد أخرى أسماء لها وزنها لا يمكن أن ينكرها إلا جاحد، قد حقق طفرة مهمة سواء على مستوى التنظير أو على مستوى تحليل الأفلام أو على مستوى الحضور في لجن التحكيم والدعم والمهرجانات وخصوصا على مستوى الإصدارات... إضافة إلى هذا وذاك أنشأت بعض

المهرجانات لجنة النقد كمهرجان تطوان لسينما البحر الأبيض المتوسط ومهرجان خريكة الدولي للسينما الإفريقية والمهرجان الوطني للفيلم بطنجة.

هذه كلها مؤشرات إيجابية تعكس حيوية النقد السينمائي في هذا البلد.

الرسمية بتاريخ 30 دجنبر 2024 (عدد 7365) لعل هذه المؤسسة تلتفت إلى المجال النقدي والثقافة السينمائية. إلا أن الصدمة كانت كبيرة نظرا لخلو نص هذا القانون من الإشارة إليهما. ويعمل المسؤولون هذا الغياب بكون الجمعيات التي تشتغل في المجال النقدي وفي نشر الثقافة السينمائية من المفروض أن ترتبط بالخزانة السينمائية أكثر من ارتباطها بالمؤسسة التي تشرف على التدبير السينمائي

#### 4

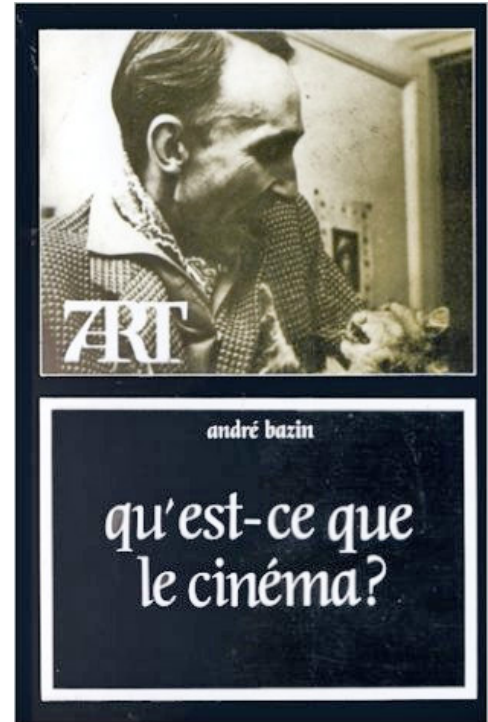
من إنتاج وتوزيع واستغلال... وبالتالي علينا انتظار صدور قانون خاص بالخزانة السينمائية المغربية التي تعمل الآن بدون أي سند قانوني...

ز- في جميع البلدان التي تطورت فيها السينما وبنيت على أسس صلبة كان هذا التطور قائما أساسا على الانخراط التام للسينمائيين والنقاد على حد سواء في مشروع التطوير. يمكن الإشارة هنا إلى الموجة الجديدة في فرنسا، والواقعية الجديدة في إيطاليا، وسينما نوفو في البرازيل، والموجة الجديدة الألمانية، والسينما الألمانية الجديدة، والتوجهات المختلفة في السينما السويدية والسينما البولونية والسينما البديلة بمصر على سبيل المثال. كان لكل هذه السينمات وهذه الموجات تأثير بالغ على مسار السينما في العالم بأسره. إنما يمكن التأكيد هنا بأن هذه السينمات وهذه المدارس لم تتمكن من تحقيق هذا التأثير لولا التكتل والتعاون والنقاش الواسع بين السينمائيين والنقاد في تلك البلدان، ولم ينتظروا ما ستقوم به الإدارة من إجراءات، بل هم الذين يبادرون إلى الاقتراح والإقناع. إنهم انطلقوا من مشاريع تمكن سينماهم من التعبير عن واقعهم

د- لم يعد للنقد أي تأثير يذكر في توجيه الجمهور نحو مشاهدة هذا الفيلم أو ذاك. فإذا كان النقاد يساندون ما يسمى عادة بسينما المؤلف أو السينما ذات التوجهات الخاصة وغير النمطية في الكتابة السينمائية فإن للجمهور المغربي الذي لا زال يشاهد الأفلام في القاعات اختيارات مناقضة تماما لتوجهات النقاد.<sup>6</sup>

هـ - المؤسسة التعليمية ليست مستعدة الآن لإدراج مبادئ القراءة الفيلمية في مقرراتها بل أصبح غياب الصورة في المناهج الدراسية واقعا سائدا بالرغم من أن العصر عصر الصورة. وبالتالي لم يعد المتمدرس يتعامل مع الصورة السينمائية طيلة حياته الدراسية.<sup>7</sup>

و- كم انتظرنا القانون الجديد رقم 18.23 المتعلق بالصناعة السينمائية وبالمركز السينمائي المغربي الصادر بالجريدة



بعض جلسات الحوار القليلة هنا وهناك في بعض المهرجانات. الأمر الذي يؤدي بالباحث إلى فراغ عندما يروم البحث عن مدرسة أو مدارس يمكن أن يحيلها على السينما المغربية. السينمائيون في المغرب، بحكم الاهتزاز الحاصل في بنية الإنتاج السينمائي المغربي، يربطون مصائر إنتاجاتهم وإبداعاتهم بصندوق الدعم ولا يربطونها بالتوجهات الفكرية والسينمائية التي يصدرون منها، وهذا الوضع ينعكس سلباً على كل من الإبداع السينمائي وعلى النقد.

كل هذه العوامل تجعل من الناقد كائناً تحكمه عوامل متناقضة: هو مرغوب فيه وغير مرغوب فيه. هو موجود وغير موجود. يصدر أحكاماً لا تجد من يصغي إليها. يكتب ويكتب لأجل أن يكتب وكأن وجوده مرهون بالكتابة ليس إلا.

هذا واقع النقد السينمائي اليوم في انتظار التغيير./

وتطلعاتهم. بل يمكن القول بأنه أحياناً لا نميز بين الناقد والسينمائي في التأثير داخل فكر وتصور المدرسة السينمائية التي ينتميان إليها. فكودار وطريفو في فرنسا وبركمان وروي أندرسون في السويد وإيزنشتاين وطاركوفسكي في روسيا وغيرهم بقدر ما قدموا لنا أفلاماً كبيرة بقدر ما خلفوا لنا كتابات نقدية قيمة، كما ساهموا في النقاشات الواسعة داخل المهرجانات والملتقيات وخارجها. وكل هذه المدارس واكتبتها كتابات نقدية هامة جداً لكل من أندري بازان، سيرج داني وسيرج توبيانا من فرنسا وأومبيرطو باربارو، كيدو أريستاركو وماريو ساراندرى من إيطاليا على سبيل المثال لا الحصر، دون أن نغفل الطرحات القيمة لمدرسة فرانكفورت خاصة في المفاهيم المتعلقة بالصناعة السينمائية.

في المقابل يسود عندنا في المغرب صمت بين السينمائيين والنقاد يكاد يشكل قطيعة دائمة بينهم، اللهم إذا استثنينا

1 «A quoi sert la critique de cinéma ?» Jean Michel Frodon, Slate.fr (18/11/2010)

2 «En sortant du cinéma» Roland Barthes, Communications no 29, 1975

3 محمد نور الدين أفاية - مجلة "دراسات سينمائية" العدد 6

4 نور الدين الصايل - مجلة "دراسات سينمائية" العدد 6

5 Revue «Souffles» no 2, 1966

6 عند مراجعتنا للإحصاءات الرسمية السنوية للمركز السينمائي المغربي حول مداخيل القاعات السينمائية تعطينا صورة عن الأفلام التي تحصل على أكبر عدد من المداخيل في القاعات المغربية والتي تعطينا صورة واضحة عن اختيارات الجمهور.

7 كانت هناك محاولات لإدراج السينما في بعض المقررات الدراسية في عهد كاتب الدولة المكلف بالتعليم الثانوي والتقني السابق عبد الله ساعف لكنها باءت بالفشل

## من أجل نقد سينمائي بديل "بوصلة" السينمائي ليعود إلى بيئته

محمد بكريم

### استهلال: او اغتيال التنوع وهزيمة النقد

التصالح مع الصالة المحلية؟ وأي دور للنقد السينمائي في هذا الاتجاه؟

يواجه النقد السينمائي تحديًا مزدوجًا: تجنب الاكتفاء بوصف الأفلام بشكل سطحي، وتجنب فرض مفاهيم خارجية عليها. مما يستدعي تحرير الخطاب النقدي السائد والمدموم «أكاديميا» من «الكوداريات» و «التاركوفسكيات». أجدني في وضع من يضطر إلى استعمال «أسلحة» ليس هو صاحبها أو يلجأ إلى استعمال «أسلحة» جديدة، هو أول من لا تروقه. ولكن هذا قدر كل محاولة تجديد. لقاء حجرة في مياه النقد الراكدة ولو كان الثمن زوبعة من الاعتراضات... ربما قد تفيد سواء بالنفي أو التعديل أو التأكيد. هنا تأتي مشروعية الدعوة لفك الارتباط مع بعض المفاهيم التي أصبحت بلا معنى. «سينما المؤلف» في عصر الرقمنة التي حولت كل واحد منا إلى منتج ذاتي للصور («كلنا مقاولون ذاتين» كما جاء في مشهد سخري جميل في فيلم (الثلاث الخالي). اليوم «الكل يصور ولا أحد يشاهد»

الناقد هو «محامي الدفاع»: في مواجهة «المدعي العام» (شباك التذاكر).

أعتبر أن سحب فيلم هشام العسري (المطرود من رحمة الله - إبريل 2026) بتلك السرعة هو «إعدام فني» ناتج عن غياب سياسة ثقافية - سينمائية تحمي السينما المختلفة / المجازية من تغول التجاري.

إن «السرعة» التي يتم بها سحب الأفلام غير الجماهيرية اليوم تجعل من الصعب حتى على «الكلمة النقدية» أن تؤثر أو تساند، فالفيلم يختفي قبل أن يكتب عنه الناقد مقاله الأول بالأحرى الثاني.

نحن ننتج «أفلاماً» ولكننا لم ننتج بعد «جمهوراً» مخلصاً لسينما «المجازية»، ومضيفاً يتقبل التنوع ومستعداً أن يحب فيلماً حتى إن لم يفهمه.

هذا الفصام بين «النجاح الرمزي عالمياً» و «الانكسار التجاري محلياً» يطرح سؤالاً جوهرياً:

هل يمكن للسينما المغربية «الرصينة» أن تستمر طويلاً كـ «سينما مهرجانات» فقط، أم أن هذا النموذج مهدد بالانفجار إذا لم يتم

المحلية التي قد تكون غير خطية أو دائرية. وإلى تحويل القضايا المحلية المعقدة إلى «ثنائيات بسيطة» يسهل استهلاكها عاطفياً.

شبابيك التمويل: «سينما الاستجابة للمواصفات»

التمويل المشترك (Co-production) ليس بريئاً دائماً؛ فهو يفرض أحياناً «أجندة مواضيعية». يجد المبدع نفسه مدفوعاً - بوعي أو بدون وعي - لتناول موضوعات محددة يطلبها «السوق العالمي للمهرجانات» (مثل قضايا الهوية بمفهومها الضيق، أو الفقر المشهدي، أو الصراعات النمطية)، وهو ما يسمى أحياناً بـ «سينما الفقر الجمالي» المصدرة للخارج.

المهرجانات: «غيتو» الاحتفاء بالآخر

المهرجانات الدولية الكبرى تعمل كبوابة عبور. هي التي تقرر من هو المبدع «الشرعي» الذي يمثل الهامش. هذا يخلق نوعاً من السينمائيين الذين يصنعون أفلاماً «للمهرجانات» لا لجمهورهم المحلي، مما يعمق الفجوة بين المبدع وبيئته الأصلية، ويجعله يدور في فلك المنظومة العالمية بحثاً عن الاعتراف.

إن المقاومة الجمالية تبدأ من «قطع الحبل السري» مع مؤسسات التمويل المشروط، والعودة إلى «الحومة» (الحارة) والشارع المحلي. السينما التي تخاف على جمهورها المحلي هي التي ستحترمها المهرجانات العالمية في النهاية، وليس العكس.

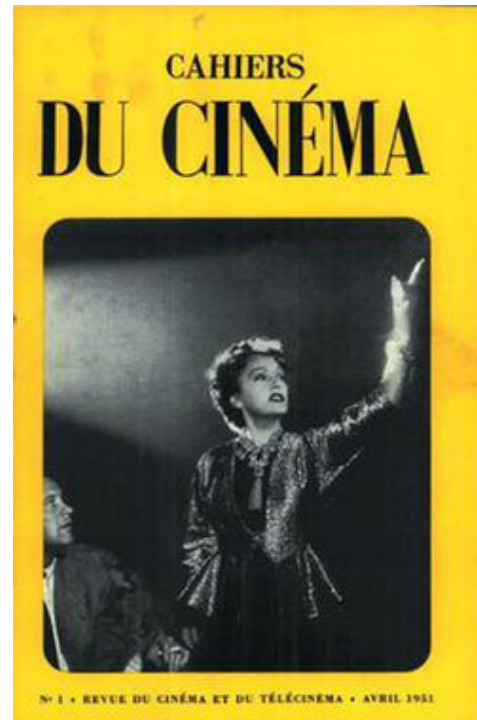
وهنا نطرح التساؤل الاستراتيجي: هل «النقد السينمائي في الهامش» يقوم بدور كافٍ لمواكبة هذه السينما المقاومة، أم أن النقد نفسه لا يزال مهوراً بالمعايير التي تضعها المهرجانات الكبرى؟

بصفتي ناقدًا سينمائياً قادمًا من «الهامش»، ألمس الآلية التي يتم بها تدجين الإبداع وتحويله إلى بضاعة معلبة تناسب شبكة قراءة خبراء المركز.

في حديث سابق أشرت إلى كون سينمائيينا-مبدعينا الموهوبين «رهائن» لدى منظومة صناعة الفرجة العالمية. ويتم ذلك عبر استراتيجية «الاحتواء والامتصاص»، وهذه مناسبة لتفصيل هذه الآلية في النقاط التالية:

ورشات «إعادة الكتابة»: التنميط الدرامي

هذه الورشات التي ترعاها المهرجانات الكبرى، تعمل غالباً على «تشذيب» الخصوصية الثقافية للهامش. يتم إجبار المبدع على تبني بنية درامية (أرسطوية أو هوليوودية) تجعل فيلمه «قابلاً للفهم» (Intelligible) بالنسبة للمشاهد الغربي، مما يؤدي إلى فقدان الأشكال السردية



واقعنا. هذا ما نقصد بـ «توطين» المفاهيم (indigénisation). وتوطين المفهوم لا يعني ترجمته، بل إعادة صياغته ليشتبك مع الواقع المحلي.

وفي المقابل - وفي نفس الوقت- العمل على إبداع مفاهيم من «الهامش». فالحل الحقيقي يكمن في إنتاج جهاز مفاهيمي نابع من تربتنا الثقافية والجمالية. أي دفاع عن الكونية المنطلقة من الخصوصية: بدلاً من الكونية «المجردة» التي تفرضها المهرجانات، نُؤصل لكونية تمر عبر «الزنفقة» و«الحكاية الشعبية» و«الذاكرة الجمالية المحلية».

انني افهم النقد كجزء من مفاوضة ثقافية شاملة. تحويل النقد من «تقييم تقني» إلى «فعل مقاومة» يرفض القوالب الجاهزة ويحتفي بالتجريب الذي لا يخضع لشروط ورشات إعادة الكتابة».

وفي خلاصة تركييبية نطرح الممارسة النقدية كأداة للتحرر (Dé-coloniale Cri-tique). إن مهمة الناقد في «المحيط» اليوم هي ممارسة «القطيعة الإستيمولوجية» مع الخطاب النقدي المركزي. يجب أن تتساءل مثلاً لماذا نعتبر هذا الفيلم «جيداً»؟ هل لأنه استجاب لمعايير «مهرجان كان»، أم لأنه استطاع أن يلمس وجدان المشاهد في الدار البيضاء أو القاهرة أو لاغوس؟

إن توطين المفاهيم يعني جعل النقد «بوصلة» للسينمائي ليعود إلى بيئته، لا «تذكرة سفر» للهروب منها.

قناعتي اليوم أن الجرح الحقيقي في المعركة الثقافية يتجلى في الانتقال بالنقاش من «تبعية الأداة» (التمويل والإنتاج) إلى «تبعية المفهوم»، وهي أخطر أنواع الارتهان لأنها «تستعمر/تحتل» العقل الناقد قبل عين المبدع.

إن نقد مقولة «سينما المؤلف» (Poli-tique des auteurs) في هذا السياق هو نقد استراتيجي؛ فهذا المفهوم الذي نشأ في سياق فرنسي معين (موجة «الدفاتر السينمائية»)، تم تحويله عالمياً إلى «ماركة مسجلة» تُستخدم لتعليب مخرج الهامش وحصره في زاوية «المبدع المنعزل» أو «المتنمر الجمالي»، مما يفصله عن سياقه الشعبي والسياسي الجماهيري.

ما العمل إذن؟

من المهام المركزية المطروحة بنوع من الاستعجال على المستوى المعرفي هي «توطين المفاهيم» وإبداع بدائلها. وذلك يبدأ بتحطيم أصنام المفاهيم المستوردة. فالمنظومة العالمية لا تفرض الفيلم فقط، بل تفرض «كتيب التعليمات» الخاص بكيفية قراءته.

فمقولة «سينما المؤلف»، مثلاً، تُستخدم أحياناً في الهامش لتبرير النخبوية والقطيعة مع الجمهور المحلي. والحديث عن «الواقعية السحرية» تُفرض كقالب إلزامي لتصوير «الغربة» في الجنوب لإرضاء فضول المشاهد الغربي (أفلام سينما أمريكا الجنوبية).

ودور الناقد هنا لا ينبغي أن يكون «مترجماً» لهذه المفاهيم، بل «مُشرّحاً» لها، يكشف سياقاتها الأصلية وحدود صلاحيتها في

## لِمَ يصلح النقد السينمائي اليوم؟

محمد الشريف الطريبق

يومًا فقط، لصالح منصات المشاهدة، إلى درجة أن جزء من الإنتاج السينمائي لم يعد يمر بالقاعات السينمائية أصلًا، كما كان الحال مثلًا بالنسبة لفيلم «الرجل الإيرلندي» (2019) لمارتن سكورسيزي، الذي عُرض مباشرة على منصة رقمية مشهورة، وهو ما سيغيّر الطريقة التي نقيم بها نجاح الفيلم أو فشله، علمًا أن ذلك في حالة التوزيع الكلاسيكي يُقاس غالبًا بالمداخل المحققة في القاعات أو الجوائز المحصل عليها بالمهرجانات؛ لكن مع ظهور المنصات الرقمية ستتغير حتما هذه المعايير. فهي- المنصات- تفرض على إنتاجاتها السينمائية مسارًا واحدًا وحياءً واحدة؛ إما أن تحقق نسبة معينة من المشاهدة أو يطويها النسيان إلى الأبد. المنصات تعتمد على نموذج اقتصادي مختلف، وعلى لوغاريتمات تجعلها تكتفي بذاتها للدعاية لإنتاجاتها الجديدة والتي يتم إنتاجها على مقاس وانتظارات منخرطها الذين تحولهم إلى مدمنين بدل سينيفليين.

من المفترض أن يسبق الإنتاج السينمائي النقد، لكن في المغرب وقع العكس، حيث وُجد النقد (ومعه أزمنة السينما المغربية) قبل وجود الإنتاج السينمائي ذاته. لكن رغم ذلك مع تطور الإنتاج السينمائي وتسارع

مع مطلع الألفية عرف العالم ثورة رقمية، أدت إلى ارتفاع الإنتاج السينمائي عالميًا بنسبة تفوق 190 في المائة، حيث أصبح إنجاز فيلم سينمائي أقل كلفة وأكثر مرونة من ناحية وسائل الإنتاج، وهو ما مكّن دولًا لم يكن لها حضور يُذكر على خريطة الإنتاج السينمائي العالمي من احتلال مراتب متقدمة، مثل نيجيريا، بل وحتى المغرب على سبيل المثال؛ فبعد أن كانت ندرة الإنتاج تفرض انتظار سنوات لكي يتوفر عدد كاف من الأفلام لتنظيم المهرجان الوطني للفيلم، تطور الإنتاج بشكل جعل عددًا كبيراً من الأعمال السينمائية لا تجد موطئ قدم لا في المهرجانات الوطنية ولا في شبكة التوزيع. وبعد سنوات، أدى الظهور السريع لمواقع التواصل الاجتماعي وانتشارها الصناعة السينمائية عالميًا، أو بالأحرى استراتيجيات الترويج السينمائي، إلى التخلي عن النقد لصالح هذه المواقع.

يعتبر الفيلم سينمائي من الناحية القانونية، عندما ينجز أساسًا للعرض في القاعات، قبل أن يُعرض بعد ذلك على القنوات التلفزيونية وغيرها من الوسائط الأخرى حسب تسلسل زمني محدد. غير أن مدة عرض الأفلام بالقاعات القانونية ما فتئت تتقلص، إذ انتقلت من ثلاث سنوات إلى خمسة وأربعين

العقد الذي يربط المنتج بلجنة التسبيق على المداخل، تمهيداً لتقديم مشروع جديد.

إن غياب المنتج وسوق حقيقي بالمعنى المهني يجعل المخرجين أقل اهتماماً بترويج أفلامهم، ولا يشعرون، في الغالب، بالحاجة إلى النقد، ما دام إنجاز الفيلم في حد ذاته يحقق طموحهم الأساسي. وحتى عندما يحتاجون إلى الكتابة عن الفيلم، فإن الأمر يتم بمنطق إشباع رغبة ذاتية والبحث عن اعتراف شخصي، وليس في أفق تحقيق نجاح بشباك التذاكر، وتحقيق انتشار أوسع للفيلم.

في المقابل أدى الوضع الحالي، المتمثل في وجود مواقع التواصل الاجتماعي، ووفرة الإنتاج، وكثرة المهرجانات، إلى أن الأفلام تُنسى بعد مدة قصيرة من خروجها؛ وتحولت المشاهدة من فعل ثقافي إلى مجرد استهلاك. فهل يوجد، مثلاً، في الإنتاج الحالي ما يضاها أفلاماً بقيت في الذاكرة من قبيل «العرب» 1974 لفرنسيس فورد كوبولا أو «ذهب مع الريح» فكتور فليمنغ 1939 أو «أبي فوق الشجرة» لحسين كمال 1969. أتذكر أنني، عندما بدأت أتردد على القاعات السينمائية في منتصف ثمانينيات القرن الماضي، كانت برمجة القاعات التي كنت أرتادها آنذاك تجمع بين أفلام جديدة وأخرى مرّ على إنتاجها أكثر من عقد من الزمن، مثل «سائق التاكسي» 1976 لمرتان سكورسيزي و«الحي الصيني» 1974 لرومان بولانسكي، فضلاً عن أفلام الأندية السينمائية التي كانت في معظمها من كلاسيكيات السينما العالمية.

هل كانت السينيفيليا التي شكلت في الماضي مدرسة للنقد مبنية فقط على الندرة-ندرة الإنتاج، أم أنها عرفت هي

وتيرته، تراجعت الحركة النقدية، رغم وجود إطار يجمع النقاد، أو على الأقل فقدت هذه الحركة دورها الحيوي، وتحولت إلى نادٍ مغلق لا يهتم إلا فئة محدودة من النقاد أنفسهم ودارسي السينما في المعاهد والجامعات. وهو نقد، في نظري، يبقى خارج دورة الإنتاج، ويتراوح بين النقد الأكاديمي والنقد الانطباعي. أما الكتابات الصحفية، تظل محدودة وسطحية، لأنها تتعامل مع الفيلم بكونه حدث أكثر من كونه عمل فني. يستحيل مثلاً أن نتحدث في المغرب عن فيلم حقق نجاحاً أم لا بسبب ما كتب عنه.

نظراً للخصوصية التي طبعت نشأة وتطور السينما المغربية، نشأت علاقة متوترة بين النقاد والسينمائيين، تغذيها انتظارات لا تراعي التاريخ المحلي ولا الواقع المادي الذي من المفروض أن يكون مستقلاً عن النقد وسابقاً عليه، وأحكام مسبقة متبادلة. فمن جهة ينظر بعض النقاد إلى المخرجين باعتبارهم تقنيين فقط، ودوي ثقافة محدودة، ومن جهة أخرى، يرى بعض المخرجين في النقاد أشخاصاً طفيليين على المجال يحترفون الكلام، ولا تربطهم بالممارسة السينمائية علاقة حقيقية.

يشتغل المنتج المغربي (في أغلب الحالات هو نفسه المخرج) عموماً بدون أية استراتيجية دعائية للفيلم. فباستثناء بعض الحالات المحدودة، حيث يتم الاستعانة بصحفي أو مكلف بالعلاقات العامة خلال الفترة التي تسبق العرض الأول، فإن الترويج للفيلم غالباً ما يبدأ وينتهي عند هذه المرحلة. في الغالب لا تمتد الاستراتيجية التواصلية إلى ما بعد العرض الوطني الأول، والذي تحول في الكثير من الحالات إلى عرض تقني وإداري لا يُراد منه تحقيق الأرباح أو النجاح، بقدر ما يهدف إلى استكمال بنود

إلى آليات لإبطاء وتيرة الزمن المتسارعة، بالشكل الذي يجعل الأفلام تنطبع في الذاكرة الجماعية والفردية وتعيش طويلاً، أو بالأحرى آليات تجعل الأفلام تحيا، وتمسح عنها الغبار وتعيدها إلى الحياة وتحميها من النسيان. أعتقد أن النقد، حتى وإن لم يتزامن مع خروج الأفلام، يمكن أن يكون إحدى هذه الآليات. وعندما أتحدث عن النقد، فإن الأمر لا يتعلق بالنقد المكتوب فقط، بل النقد بكل مظهراته لتصبح للأفلام حياة أخرى أطول، ويكون لسينما ذاكرة.

الأخرى تحولاً بحكم المتغيرات التي أشرت إليها سالفاً فالأفلام أصبحت ما أن تُشاهد حتى ننتقل مباشرة إلى غيرها، باستثناء بعض التحف التي صمدت أمام الزمن والنسيان، وغالباً هي أفلام قديمة تنتمي إلى القرن الماضي. رغم النجاح التجاري الذي حققته الكثير من الأعمال في السنوات الأخيرة، أو الجوائز الكبرى التي حصدها، فإن قليلاً منها فقط تحتفظ بها الذاكرة بالمقارنة مع أفلام القرن العشرين.

إن السينما في حاجة إلى آلية، أو بالأحرى

# ما هي السينما ؟

كتابات وتأملات لمحاولة الفهم



دراسة

## حيرة النقد: نحو تفكيك موقع الناقد في العصر الرقمي

سليمان الحقيوي

وحيدا لتشكيل الذوق العام وإصدار الأحكام الجمالية. فالموت الذي تحدّث عنه «الكاتب» ليس موتا بيولوجيا ولا اختفاء للنقد باعتباره ممارسة، بل نهاية نموذج تاريخي كان يمنح الناقد موقعا متميزا داخل الحقل الثقافي، بوصفه الوسيط الذي يحدد ما يستحق القراءة أو المشاهدة وما لا يستحق.

لكن قبل وصولنا إلى توصيف «الموت»، كان الناقد السينمائي يحظى بمكانة مركزية داخل ما يسميه بيير بورديو «الحقل الثقافي»<sup>1</sup>؛ أي الفضاء الذي تتحدد فيه شرعية الفاعلين فيه اعتبارا لما يملكونه من رأس مال رمزي يسمح لهم بتعريف القيمة الجمالية وتوزيع الاعتراف على العمل الأدبي والفني، داخل هذا الحقل لم يكن الناقد مجرد قارئ للأفلام، بل وسيطا ثقافيا يلعب دورا مزدوجا: فهو يوجه ذائقة الجمهور، ويساهم من في بناء الذاكرة السينمائية عبر ترسيخ أسماء وأفلام بعينها داخل تاريخ السينما، أي أنه يقوم بدور تاريخي عبر الإشارة إلى ما يجب تذكره وما يجب نسيانه.

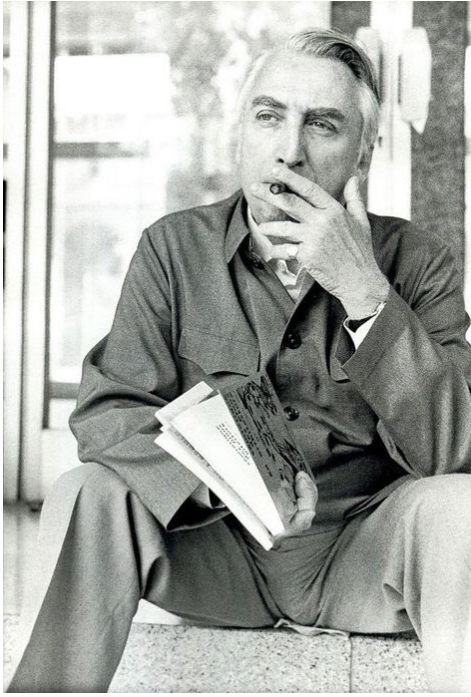
عندما دعت الكاتبة الأمريكية «سوزان سونتاغ» في مقالها «ضد التأويل» إلى استعادة التجربة الحسية للعمل الفني بدل إغراقه في سيل من التفسيرات، كانت تشير -في الحقيقة- إلى حدود النقد ووظيفته في ستينيات القرن الماضي<sup>2</sup>، حينذاك لم يخطر في بالها أنه قد يأتي وقت يتحوّل فيه السؤال من مبالغة النقد في التأويل، إلى سؤال حول مدى امتلاك الناقد لهذه السلطة من الأصل، ففي المشهد السينمائي المعاصر لم يعد الناقد هو الوسيط الوحيد بين الفيلم وجمهوره، ولم يعد مصدر الأحكام النقدية هو الصحف الثقافية أو المجلات المتخصصة، بل منصات التواصل، وصناعة المحتوى، والخوارزميات التي تقترح أولويات المشاهدة. إن هذا التحول لا يهّم التغيير الحاصل في وسائل نشر النقد وطريقة وصوله إلى القارئ، بل يكشف عن تغير في البنية التي كانت تمنح الناقد وجوه.

أحبّ أن أبدأ هنا بمقولة أطروحة «موت الناقد»<sup>3</sup>، التي جعلها رونان ماكدونالد عنوانا لكتابه، الذي لفت الانتباه فيه إلى أفول سلطة ثقافية ظلت لعقود مرجعا

1 سونتاغ، سوزان، ضد التأويل ومقالات أخرى، ترجمة: نهلة بيضون، بيروت/القاهرة: المنظمة العربية للترجمة، 9002.

2 ماكدونالد، رونان. موت الناقد. ترجمة فخري صالح. القاهرة: المركز القومي للترجمة، 5102.

3 JliueS ud snoitidÉ :siraP. eriaréttil pmahc ud erutcurts te esèneg :tra'l ed selgèr seL .erreiP ,ueidruoB 3 2991.



ربط العمل السينمائي بالسياقات التاريخية والفلسفية والاجتماعية التي أفرزته.

والحقيقة تفرض علينا القول، إن تراجع هذه السلطة ليس وليد الثورة الرقمية المعاصرة فقط، بل تمتد جذوره إلى تحولات معرفية ونظرية زلزلت الفكر الإنساني منذ منتصف القرن العشرين تعرضت معها سلطة الناقد لمراجعات نظرية هزت كيانه، ويتمثل أول هذه التحولات في أطروحة رولان بارت الشهيرة عن «موت المؤلف» ورغم أنه كان يستهدف بالأساس نزع سلطة «المؤلف» بوصفه المصدر النهائي والوحيد لإنتاج دلالة النص، إلا أن منطق الأطروحة عمّ بالتبعية سلطة الناقد. فالناقد التقليدي كان يقدم نفسه بوصفه «المؤلف الثاني» الذي يمتلك المفاتيح لتفكيك رموز العمل الفني وشرح المستغلل منها للجمهور. وحين

و في الماضي استمدت هذه السلطة مشروعيتها من مؤسسات واضحة؛ فالصحافة الثقافية لم تكن مجرد وسيط للنشر، بل كانت المؤسسة التي منحت الخطاب النقدي شرعيته العمومية، كما أن المهرجانات السينمائية لم تكن فضاءات للعرض فقط، بل آليات لإنتاج الاعتراف والقيمة، ومن خلال هذا التداخل بين المؤسسة الصحفية والفضاء المهرجاني، اكتسب الحكم النقدي قيمته، بحيث لم يكن يقتصر على تقييم فيلم بعينه، بل كان يشارك في وضع ما يسمى المُعْتَمَد الفني.

إن فهم طبيعة هذه السلطة، يقتضي العودة إلى الآليات المعرفية والمؤسسية التي أتاحت للناقد ممارستها، فالناقد لم يكن يمارس سلطته تلك دون داع، بل من خلال قدرته على صياغة هذا «المعتمد»، أي تلك السلسلة الضمنية أو المعلنة من الأفلام والمخرجين والمدارس الفنية التي يُنظر إليها بوصفها مرجعا أعلى لمعايير الجودة والابداع في تاريخ الفن السابع. وهذا المعتمد بحسب «ديفيد بورديويل»<sup>4</sup> ليس معطا موضوعيا سابقا على الفعل النقدي، ولا هو صفة موجودة داخل الأفلام ذاتها، بل هو نتاج تراكمي مستمر لأحكام نقدية متكررة تُمارس عبر عقود وان كسبت رهان الزمن تصير حجة داخل صنفها.

لذلك ساهم الناقد -عبر المساحة المخصصة له في المجلات والمتخصصات والصحف الكبرى -في انتاج «معرفة تراكمية»؛ وهي سلطة لا تُبنى من مقال واحد أو استجابة لحظية لفيلم مفرد، بل تتشكل عبر استمرارية الحضور والانضباط في تطبيق المعايير الجمالية، والقدرة على

4 B. Lévy, «Le critique d'art», in D. N. G. (dir.), «Le critique d'art», Paris, 1989, p. 823. AM, egdirb  
maC .ameniC fo noitaterpretnI eht ni cirotehR dna echnerefnI :gninaeM gnikaM .divaD ,llewdroB 4

اقتصاد المنصات الرقمية المعاصرة؛ إذ لم يعد الفيلم وحده هو السلعة، بل أصبح «المحتوى النقدي» نفسه سلعة رقمية تُقاس قيمتها بعدد المشاهدات والتفاعلات وحجم النقرات، وليس بعمقها التحليلي أو أصالتها المعرفية.

وفي قلب هذه التحولات المعرفية، جاءت الثورة الرقمية لتوفر البنية المادية التي أجهزت على ما تبقى من سلطة احتكارية للناقد. وتتجلى هذه الثورة في ثلاثة أبعاد رئيسية:

صعود «الثقافة التشاركية» وضرب مركزية النقد:

في كتابه الأساسي «ثقافة التقارب»<sup>7</sup>، يحلل هنري جينكينز التحول الجذري الذي لحق مفهوم المتلقي؛ إذ لم يعد المشاهد مجرد هدف لرسائل وسائل الإعلام الكلاسيكية، بل أصبح فاعلا ومُنتجا حقيقيا للمعنى الثقافي؛ عبر المدونات، ومنصات التواصل الاجتماعي، ومجموعات الدردشة، وقنوات يوتيوب وتيك توك، حيث ظهر ما يمكن تسميته بـ «النقد الديمقراطي» أو «نقد القاعدة الشعبية». يمتلك هؤلاء الفاعلون الجدد رأس مال بديل عن رأس المال المؤسسي التقليدي، يتمثل في القدرة على التواصل السريع، والتعبير بلغة بصرية وكلام مبسط، وتوليد حضور رقمي واسع وجماهيري، مما سحب البساط من تحت أقدام المقال النقدي الرصين والمطول.

أعلن بارت أنّ مركز المعنى قد انتقل نهائيا من الكاتب إلى القارئ، فقد النقد مشروعية ادعائه احتكار الحقيقة.

كما يفرض السياق أيضا التذكير بميشيل فوكو وأطروحته المهمة «ما المؤلف؟»<sup>5</sup>، حيث يبين أن «المؤلف» ليس ذائقة فردية أو معطى طبيعيا، بل هو «وظيفة خطابية» تُستخدم لتأطير النصوص، والسيطرة على تداولها، وتقييد احتمالات معناها داخل حدود مؤسسية محددة، ومنه أصبحت «وظيفة الناقد» أيضا محل تساؤل: فالناقد ليس صوت العقل الجمالي المطلق، بل هو بدوره «وظيفة خطابية» استدعتها شروط تاريخية واقتصادية ومؤسسية بعينها في عصر الصحافة المطبوعة ونشوء الثقافة الجماهيرية. وبمجرد تحول هذه الشروط التاريخية، باتت الوظيفة مهترّة.

ومن ناحية أخرى، ترافقت هذه التحولات الكبرى مع أطروحات مدرسة فرانكفورت النقدية حول تسليع الثقافة. فقد حل ثيودور أدورنو وماكس هوركهايمر في مؤلفهما «جدل التنوير» ما سماه «صناعة الثقافة»<sup>6</sup> مبینان كيف يخضع المنتج الفني في المجتمعات الحديثة لمنطق التنميط، والاستهلاك السريع، الأمر الذي يُفرغ التلقي الثقافي من بعده النقدي التأملي ويحوّله إلى مجرد استهلاك سلبي موجّه.

وإذا كان أدورنو وهوركهايمر قد صاغا أطروحتهما في عصر الإذاعة والراديو والسينما الكلاسيكية، فإن هذه الظاهرة بلغت حدّتها القصوى اليوم في ظل

5 lehciM ,tlacuocF 5 .lehcimI nu'uq ec-tse'uQ «?ruetua al ed nitelluB ed esiaçnarf étéicoS eihposolihp ed e36 401. 9691 erbmetpes-telluij ,3 .on ,eénna

6 .stnemgarF lacihiposolihp :tnemnethgilnE fo citclaiD .onrodA .W .rodoehT te ,xam ,remiehkroH 6 2002 ,sserP ytisrevinU drofnatS :drofnatS .ttochpeJ dnumdE .snarT

7 kroY weN :kroY weN .edilloC aideM weN dna dIO erehW :erutluC ecnegrevnoC .yrneH ,snikneJ 7 6002 ,603 ,sserP ytisrevinU

## الوسائط الجديدة والتفاعل:

في كتابه «لغة الوسائط الجديدة»<sup>8</sup>، يوضح «ليف مانوفيتش» أن تكنولوجيا الوسائط الرقمية تعيد صياغة علاقة المستخدم بالخطاب عبر التفاعل، والاتصال الشبكي، والقابلية للتعديل والتوزيع اللامركزي. إن المقال النقدي الصحفي كان نصا أحادي الاتجاه؛ يتجه من الناقد إلى القارئ المنفعل. أما الخطاب النقدي الرقمي اليوم، فمعروض للتعليق الفوري، والمحاكاة، والتفنيد، بل وللتسفيه أحيانا في المساحات المخصصة للتعليقات، مما يعيد تشكيل السلطة النقدية لتصبح مشاعا تفاعليا.

## التحكيم الكمي وسيادة الخوارزمية:

شهد الاقتصاد الرقمي ظهور المنصات التجميعية لتقييم الأفلام مثل Rotten Tomatoes و IMDb و Letterboxd. التي تعتمد منطقا إحصائيا يحول العمل الجمالي المركب إلى مجرد نسبة مئوية (مثلا: 85% على الطماطم الفاسدة، أو 7.5/10 على IMDb). يعتمد هذا المنطق الكمي على تجميع آراء المتفرقة والمتباينة وإخراج «متوسط حسابي» يُقدّم للمستخدم بوصفه القياس النهائي والجازم لـ «جودة الفيلم». ولا ينبغي أن ننسى هنا أن هذه المواقع صارت مملوكة كليا أو جزئيا لشركات الإنتاج نفسها.

ومع هذا التحول، فرضت خوارزميات المنصات العملاقة (مثل Netflix و Prime Video) منطقا جديدا في توجيه المشاهدة. فالخوارزميات لا تُقيّم الفيلم بآليات نقدية ولا تبحث في جماليات الصورة أو التركيب

البصري، بل تعتمد على تحليل بيانات سلوك المستخدمين (Big Data)، لتوصي بما يناسب تفضيلاتهم. وبهذا فقد استُبدل «الحكم القيمي الجمالي» الذي كان يصدره الناقد بتوصية تسويقية وإحصائية تحسبها الآلة. وأمام هذا التغير، برزت أدبيات نقدية حاولت تشريح الواقع الجديد، والتساؤل عما إذا كان النقد يعاني حقا من حالة انقراض أم أنه يمرّ بمرحلة تحول في الشروط والآليات.

ولنعد هنا إلى كتاب «موت الناقد»، فرونان مكدونالد نفسه يقدم تشخيصا دقيقا يرفض إرجاع الأزمة برمتها إلى التكنولوجيا أو صعود المدونين والرقميين بشكل يختزل الأزمة، فهو يرى أن جذور الإشكالية تكمن في «تخل ذاتي» أصاب الحقل الأكاديمي والنقدي نفسه، بعد أن انسحبت الأكاديميات والمؤسسات النقدية منذ أواخر القرن العشرين من ممارسة الحكم القيمي (أي القول بأن هذا العمل ممتاز وذلك سيء) بسبب غرقها في خطابات نسبية وتشكيكية ترى أن جميع الآراء متكافئة وأن التقييم الجمالي ما هو إلا انحياز سلطوي أو طبقي. هذا الانسحاب الذاتي للناقد عن ممارسة دوره التقييمي هو ما أحدث فراغا معرفيا هائلا سارعت المنصات الرقمية إلى ملئه. لذلك، فإن دفاع مكدونالد عن الناقد هو دفاع عن ضرورة استعادة الحكم القيمي بوصفه ممارسة معرفية رصينة ومسؤولة، ترفض التسليم بالنسبية المفرطة أو بالتسطيح الكمي الرقمي.

وفي مقابل الطرح الدفاعي لمكدونالد، يقدم كتاب «النقد السينمائي في العصر الرقمي»<sup>9</sup>، مقارنة أكثر تعديدية وتجاوزا

8 M hcvona, eht. L agnafo weM aide, Cbmard, egdirbma, AM TIM sserP, 2002. 9 F yre, AM taita, dna Cceal daya, sde. F mli Crticim msit ni eht Dlatigea. M weN Bnsurwci: kciwsgretu 95102, sserP ytrisrevinu.

متكاملا يقوم على رؤية إخراجية دقيقة ولغة بصرية خاصة. وقد بلغ هذا الاعتراف ذروته مع الحوار الطويل الذي أجراه تروفو مع هيتشكوك، والذي أسهم في تثبيت مكانته داخل تاريخ السينما العالمية، حتى غدا أحد أكثر المخرجين حضورا في الدراسات السينمائية.

وينطبق الأمر نفسه على سينما الواقعية الإيطالية؛ فأفلام روبرتو روسيليني، وفيتوريو دي سیکا، ولوتشينو فيسكونتي لم تتحول إلى مرجع في تاريخ الفن السابع بمجرد نجاحها بعد الحرب العالمية الثانية، بل لأن نقادا ومؤرخين للسينما، مثل أندريه، بازان رأوا فيها ميلادا للغة بصرية جديدة، وكتبوا عنها بوصفها تحولا جذريا في علاقة السينما بالواقع، الشي الذي جعلها تؤثر لاحقا في الموجة الفرنسية الجديدة والسينما الحديثة بأكملها، وتكرر الظاهرة نفسها مع أفلام أورسون ويلز، الذي لم يتحول فيلمه المواطن كين إلى أحد درر السينما بمجرد عرضه، بل بفضل عقود من الدراسات النقدية التي أبرزت ثورته في السرد، والعمق البؤري، وبناء الصورة، حتى أصبح مرجعا دائما الحضور في أي منهج لتعليم الإخراج.

نفس الكلام ينطبق على أفلام ياسوجيرو أوزو لم تنل مكانتها العالمية إلا بعد أن أعاد نقاد غربيون، مثل دونالد ريتشي، تقديمها وقراءتها خارج اليابان، لتغدو جزءا من تاريخ السينما. وعربيا فعل الزمن المثل مع فيلم «الحريف» الذي شكل صدمة للجمهور أوان عرضه، حتى أن عادم إمام نفسه اعتبر شراكته مع المخرج محمد خان فشلا، لكنه تحوّل مع الزمن لواحد من أهم أفلامه بينما نسيت أفلام أخرى كانت ناجحة بمنطق العرض.

للطروحات الثنائية المبسطة (موت النقد / بقاء النقد). يرى الباحثون في هذا العمل أننا لا نشهد انقراضا للنقد الجاد، بل نشهد تفتتا وتوزيعا جديدا للوظائف النقدية، وأن العلاقة التاريخية بين النقاد والمخرجين-المؤلفين لم تتلاش، بل أعادت تشكيل نفسها داخل بيئات رقمية ومدونات متخصصة ومجلات إلكترونية رفيعة المستوى. إن النقد الجاد لم يختف، بل غير مواقعه: فقد انتقل من الصفحات الثقافية - التي تخلت عنه تحت ضغط الاقتصاد والربح - إلى فضاءات شبكية متخصصة تفترض قارئاً أكثر شغفا ونوعية.

لكن رغم كل شيء، سيظل هناك فارق بين النقد بشكله التقليدي وبين النقد المتسرع الذي يستجيب لإغراء السرعة والمشاهدة، فالمراجعات المنشورة على المنصات وشبكات التواصل الاجتماعي تدوب في منطق اللحظة لأنها تُنتج استجابة لحدث العرض، ثم تتراجع قيمتها مع ظهور حدث جديد، لأن وظيفتها الأساسية هي توجيه الاستهلاك الفوري. أما النقد بوصفه ممارسة ثقافية، فإنه يعمل وفق منطق مختلف؛ إذ لا يكتفي بمواكبة الفيلم، بل يشارك في بناء ذاكرته التاريخية وإعادة اكتشافه عبر الأجيال.

فكم هي الأفلام التي فشلت في عرضها الأول، ثم أصبحت لاحقا من كلاسيكات السينما بفضل تراكم القراءة النقدية وليس بفضل التصفيق اللحظي أو النجاح التجاري. ويعد ألفريد هيتشكوك المثال الأكثر تعبيراً عن هذا الأمر، فعلى الرغم من نجاحه الجماهيري ظل يُنظر إليه طويلا كصانع أفلام تشويق بارع أكثر منه مخرجا كبيرا، إلى أن جاء نقاد مجلة دفاتر السينما الفرنسية، وفي مقدمتهم فرنسوا تروفو... ليعيدوا قراءة أفلامه باعتبارها مشروعا فنيا

بالضرورة، لأنه يفترض أن الأزمة تتعلق بوجود الناقد نفسه. فما تراجع اليوم ليس الحاجة إلى النقد، بل النموذج الذي منح الناقد لعقود طويلة قيمته في المجال الثقافي. لذلك نعود هنا للتأكيد على أنّ قيمة الناقد اليوم لا تكمن في إصدار الأحكام أو الذوبان في عصر الخوارزميات وسرعتها، بقدر ما تكمن في بناء التأويل، وربط الصورة بسياقاتها وتوسيع أفق التلقي. وبهذا المعنى، لا تعبر حيرة النقد اليوم عن نهاية الناقد السينمائي، بل عن مرحلة انتقالية يعاد فيها التفاوض حول شرعيته ووظيفته في بيئة ثقافية تتغير باستمرار، وهي حيرة قد تشكل في الوقت نفسه، بداية أفق جديد للنقد أكثر مما تمثل إعلاناً عن نهايته.

إن هذه الأمثلة تكشف أن الذاكرة السينمائية لا تُبنى آلياً من خلال نسب المشاهدة أو مؤشرات التفاعل، بل من خلال تراكم التأويلات النقدية التي تمنح بعض الأفلام حياة تتجاوز زمن إنتاجها. فالخوارزميات تستطيع أن تتذكر ما شاهده الجمهور، لكنها لا تستطيع أن تفسر لماذا ينبغي أن يبقى فيلم معين حاضراً في الوعي الثقافي بعد خمسين أو مئة عام. وهذه هي الوظيفة التي ظل النقد البشري ينهض بها تاريخياً؛ إذ لم يكن مجرد دليل للمشاهدة، بل أحد أهم صناعات التاريخ السينمائي نفسه.

خاتمة:

في النهاية يبدو أن سؤال موت الناقد السينمائي؟ قد لا يحتمل جواباً حاسماً

# النقد تحويل للتجربة السينمائية إلى موضوع تفكير.

عبد السلام دخان

قبل اكتمال اشتغال التجربة الفيلمية. ويترتب عن هذا الوضع ما يمكن وصفه بالاستقرار المبكر للمعنى، حيث ينغلق أفق الدلالة داخل صيغ جاهزة تتحدد خارج زمن المشاهدة التأملية. وفي هذا السياق، يجد الاشتغال النقدي نفسه أمام بنية دلالية مكتملة التشكل داخل الفضاء التداولي، الأمر الذي يدفعه إلى الانصراف نحو تحليل الكيفيات التي صاغت صورة الفيلم داخل الخطاب العمومي. وتغدو مهمة النقد مرتبطة باستعادة مسار بناء المعنى داخل الفيلم نفسه. هذه الظاهرة تتغذى من مسار مواز توجّهه التقييمات الرقمية الجماهيرية، المدارة عبر حملات منظمة وحسابات آلية، فتحوّل الرقم إلى ضجيج إحصائي يعكس قوة الحشد على حساب القيمة الجمالية.

وقد ساهمت تصورات ريمون بيلور «Raymond Bellour» وستانلي كافيل «Stanley Cavell» وجاك أومون «Jacques Aumont» في ترسيخ تصور للفيلم بوصفه بنية معرفية تنتج أنماطا متعددة من الإدراك، حيث تتشكل الدلالة عبر التنظيم البصري السمعي وعبر هندسة التجربة الإنسانية في زمن العمل السينمائي الذي يفتح أفقا من الأسئلة المرتبطة بالزمن والذاكرة والهوية

يكشف النقد السينمائي المعاصر عن أزمة تسكن بنيته الداخلية، وتمتد إلى محيطه. فالخطاب النقدي المتراكم حول الأفلام بلغ كثافة غير مسبوقة، في الوقت الذي تتآكل فيه قدرته على إنتاج معنى ثقافي راسخ. ويتولد هذا التوتر من مفارقة بين اتساع الخطاب النقدي وتراجع فعاليته التحليلية، بما يفرض مساءلة الشروط التي تؤطر إمكان النقد وتحدد مدى قدرته على إنتاج فهم وتفسير للأعمال السينمائية.

يشغل الناقد السينمائي داخل علاقة متوترة بين ما تراه العين وما تنتجه اللغة. الفيلم كائن زمني يعيش في الحركة والتحول، والنقد نص يتجمد في اللحظة. هذا التوتر الأصيل بين الصورة المتدفقة والكتابة الثابتة هو ما يمنح النقد الحقيقي طاقته التأويلية. الناقد الذي يقارب الفيلم بوصفه حاملا لموضوعات أو رسائل يفوّت ما هو جوهري: أن السينما تفكر بالكاميرا، بالضوء، بالصمت، بالمسافة بين الجسد والإطار. ومن إخراجات راهن النقد السينمائي هيمنة القراءات الأولية التي تتشكل حول عدد كبير من الأفلام داخل زمن تداول سريع، حيث تتكاثر الانطباعات في لحظات قصيرة، فتتبلور دلالة الفيلم داخل المجال العمومي



فالقائمة الجمالية تقوم بنيتها على إنتاج فائض دلالي يظل مفتوحاً على إمكانات التأويل. وضمن هذا الأفق تتحدد أهمية النقد بوصفه ممارسة تتيح للفيلم أن يواصل حضوره داخل التاريخ الثقافي. ويتحدد النقد السينمائي انطلاقاً من طبيعة التجربة الفيلمية بوصفها حدثاً إدراكياً يتشكل داخل تداخل الصورة والصوت والزمن. ويشغل النقد على مرافقة هذا الحدث من لحظة الإدراك إلى لحظة الاستعادة، عبر تحويل التجربة السينمائية إلى موضوع تفكير.

يتخذ النقد موقعا تأويلياً يعيد تنظيم التجربة داخل خطاب مفهومي يحافظ على كثافتها دون تفكيك حضورها الحسي. وتتضح قيمته في إبقاء الفيلم داخل حركة

والجسد والمكان، حيث تتداخل هذه الأبعاد داخل بنيته البصرية والصوتية بوصفها عناصر منتجة للدلالة لا موضوعات خارجية عنها. وعندما ينجح النقد في مقارنة هذه التشكلات، فإنه يخرط في ممارسة تأويلية تتجه نحو تفكيك منطق اشتغالها وكشف الكيفيات التي ينتج بها العمل السينمائي إمكاناته المعرفية. فالمشهد السينمائي يحمل داخله طبقات دلالية متراكبة تتجاوز ما يظهر مباشرة على سطح الصورة، إذ تتشكل المعاني عبر العلاقات بين الكادر والحركة والضوء والصوت والزمن. ويشغل النقد بوصفه فضاء لإعادة بناء هذه العلاقات. يتضح هذا بصورة خاصة في الأعمال السينمائية الكبرى التي تستمر في توليد قراءات متجددة عبر الأزمنة المختلفة.



النقد في استعادة كثافة العمل السينمائي بما يسمح بالكشف عن الإيقاعات الدقيقة التي تنظم الصورة وتمنحها هويتها الخاصة. وبهذا يغدو الانتباه النقدي تمرينا إدراكيا على رؤية التفاصيل التي تشكل نسيج الفيلم، وتؤسس لمعناه الجمالي. والنقد السينمائي يكتسب راهنيته من قدرته على مرافقة التحولات التي تعرفها مختلف التجارب السينمائية مع احتفاظه بمهمته الأساسية: توسيع أفق الرؤية. وضمن هذا المسار تتحدد قيمة النقد بوصفه نشاطا فكريا يسعى إلى استكشاف ما تفكر فيه السينما عندما تبدو منشغلة بسرد الحكايات، وتتبع ضرورته الثقافية المستمرة بوصفه فنا للقراءة وممارسة للتأويل وشكلا من أشكال التفكير الذي يرافق السينما في رحلتها الدائمة نحو مباحج الحياة.

اشتغال مستمرة في الذاكرة الثقافية، حيث تتحول المشاهدة إلى أثر قابل لإعادة التأويل، وتغدو الممارسة النقدية امتدادا لهذا الأثر لا بديلا عنه. ويغدو النقد جزءاً من الذاكرة السينمائية ذاتها، حيث تكتسب العديد من الأعمال مكانتها المركزية داخل تاريخ السينما عبر تراكم قراءات نقدية رافقتها وأسهمت في إبراز أبعادها الجمالية والفكرية.

ويسهم النقد السينمائي- تبعاً لهذا المنظور- في تشكيل حساسية جمالية تقاوم اختزال التجربة الفيلمية إلى معطيات رقمية أو مؤشرات شعبية، حيث يعاد فهم الفيلم بوصفه بنية دلالية تتولد من تفاعل عناصره البصرية والصوتية والزمنية. في هذا السياق يتحول التعامل مع السينما إلى قراءة تنصت لفردة التجربة بدل تقنينها داخل إحصاءات المشاهدة. وتتضح وظيفة



# دراسات

# حين تُقبر السينما عن خراب الروح

محمد نورالدين أفاية

## 1 عن سؤال التخيل في الفيلم المغربي

اعتبر بودلير أن «الكون المرئي عبارة عن خزان من الصور والرموز يتعين على المُخيلة أن تعطيه مكانة وقيمة»؛ إنه يمثل الغذاء الثقافي الذي على المخيلة هضمه وتحويله في شكل رواية وحكي؛ بفضل ما يمتلكه الفعل الإبداعي من قدرة على تحويل وتحويل وإعادة توجيه الصور والعلامات التي تستمدّها المخيلة من الثقافة والمجتمع والتاريخ. والحديث عن التخيل يفترض استدعاء الصور التي تهدف، من بين ما تهدف إليه، إلى حيّزة عنصر أو أكثر من العالم الخارجي وتملكه. فهو نمط من التمثل يقوم بانتزاعنا مما سبق مشاهدته، وصياغة عالم لا يحيل حتماً على مرجع نموذجي، لأنه ينسج مقومات داخلية تجد لذاتها مرتكزات رمزية في تاريخ الذاكرة والحوض الدلالي الذي يتحرك ضمنها فعل التخيل السينمائي. هكذا يتمثل سر الفعل الإبداعي في إعادة تشكيل الواقع، وأشياء الذاكرة الثقافية ليحولها إلى علامات متخيلة قد تتطابق، قليلاً أو كثيراً، مع الواقع، أو تولد انطباعات واقع؛ باعتبار أن الصورة المتطابقة مع واقعها، أي تلك التي «تعكس»ه تجمد عملية التفكير ولا تسمح للتخيل بالتحرك والتفجّر؛ بينما الصور المتشكلة، المختلفة

ضرورة عن أشياء الواقع، هي تلك التي تنسج عناصرها الرمزية من جديد وتفسح المجال للتخيل، والسؤال، والدهشة.

الصورة المتخيلة هي صورة متعددة تُركب ما تستوحيه من العالم الخارجي، وما يتسرب إليها من عناصر اللاوعي، والاستيهام، والخيال الشعبي. وتغدو مزدوجة الأبعاد: واحدة ترجع إلى إحالات من الواقع الموضوعي، وأخرى تتوجه نحو العوالم المُتخيلة. وفي كلتا الحالتين يحضر الانشغال الإبداعي في دلالاته التواصلية بحكم استدعاء الآخر في تجلياته الذاتية والجماعية، المُتخيلة والموضوعية. تتغذى الصورة السينمائية بالثقافة التي فيها تتحرك، وتستمد مكوناتها من الرصيد الرمزي والتاريخي الذي تمتح من مكوناته.

لا يعفينا التخيل، بوصفه مفهوماً منزاحاً، من الإقرار بصعوبة تحديده، لأنه ينفلت من أي محاولة تدعي صرامة التعريف، حتى لو اعتبرناه صياغة رمزية مجازية أو مباشرة لصور العالم ومخزون الذاكرة، فذلك لا يمنع من القول إنه يتأرجح بين الدلالة المفهومية وبين الحالة الشعورية التي تتلقى بها التخيل، حيث يتشابك في منتوج التخيل كل من الجسد، واللغة، والواقع، والذاكرة؛

وإلى الإرادة التي تُحوّله من مشروع متخيل إلى إنجاز فليمي.

لكن المعاينة الموضوعية تقتضي الإقرار بأن مخرجين تمكنوا من انتهاج أساليب جعلتهم يُغلبون اختياراتهم الإبداعية بدل تبديد طاقاتهم في حسابات الربح والخسارة في مشروع الفيلم، ويمنحون للعمل السينمائي ما يعتبرونه شرطا مبدئيا لترجمة مشروع الفيلم إلى عمل يستجيب، بكيفيات متفاوتة، لما يحمله من قصة، وتخيل، ورسالة. ولنا طيلة العقدين الأخيرين نماذج فيليمية تستحق الانتباه النقدي بحكم اختيار أصحابها الاشتغال على الأبعاد التخيلية في أفلامهم، ومراعاة مقتضيات الصياغة السينمائية على مستويات المعنى والجمالية، ومن بينها بعض أفلام حكيم بلعباس.

## 2 فيلم «لو كان يطيحو لحيوط» بين الحس والتناسق

تتقدم جُل الأفلام التي قام المخرج حكيم بلعباس بإنجازها باعتبارها أفلاما تُشكّلها قضايا فكرية ووجودية وإنسانية تكشف عن مستوى لافت من التأمل والتفكير بواسطة السينما في النفس الإنسانية، في مخزونات الذاكرة، وفي المجتمع. فمنذ الأفلام القصيرة الأولى، مروراً بـ«خط الروح» (2003)، و«أشلاء» (2010)، و«شي غادي وشي جاي» (2011)، و«محاولة فاشلة لتعريف الحب» (2012)، و«عرق الشتا» (2016) إلى عمله «لو كان يطيحو لحيوط»، نحت هذا المخرج لنفسه رؤية خاصة للإنسان والمجتمع والتاريخ، وأسلوباً مميزاً في التصوير والتركيب، ونمطاً مخصوصاً في بناء الصور والمشاهد والأصوات، وطريقة يُعبر عنها، باطمئنان كبير، في تدبير زمنيها بواسطة المونطاج.

وبقدر ما يشكل هذا الاشتباك إطاراً لانبجاس الرموز فإنه ينزاح خارج الذات المتخيلة ليلتحق بالآخر بآثاً فيه توتره ومتفاعلاً، بدوره، مع مكوناته الرمزية. وهكذا نجد أنفسنا أمام نوعين من التخيل، ينحصر دور الأول في إطار إعادة إنتاج الرموز التي يعبى؛ بينما يتميز الثاني بكونه إبداعياً يوفر لصاحبه أو للهوية الجماعية التي تنتجه، كما في حالة العمل السينمائي، من حيابة القدرة على تثبيت أو تحريك ذلك القسط من العالم الذي يتقدم إليه من خلال تشكيل رمزي وإيقاع سردي ينسج زمنه الخاص.

العمل الفكري، سواء كان نظرياً أو بصرياً، عمل إبداعى في عمقه حين يتبرم من المألوف ويختلف في صياغته عما هو متعارف عليه، حيث يجعل من المنتج خلقاً لوجود جديد. اجتاز الرصيد الفليمي المغربي محطات عديدة تُعرض لامتحان هذا المطلب، أي حاجة الرواية السينمائية إلى التخيل وتجاوز الارتهاق لمعطيات الواقع والتعينات الأثروبولوجية التي كثيراً ما تحصر الصور فيما يمكن تسميته باللغة المفقدة. ذلك أن المخرج المغربي كان، وما يزال بدرجات متفاوتة، محاصراً بإكراهات مؤسسية، ومادية، ونفسية، وثقافية تنشوش على ما يستلزمه العمل الإبداعى من تركيز، وتعبئة، وتأطير، وإخراج. لعل هذا الاعتبار يفسر مظاهر الارتباك في الكتابة التي يمكن تسجيلها في هذا الفيلم أو ذاك، لأن الفاعل السينمائي يجد نفسه مطالباً بمواجهة مشاكل لا تخدم حريته في التخيل، والإخراج، والإنجاز. لذلك يمكننا المجازفة بالقول إنه إذا كانت النقائص التي يعاني منها الفيلم المغربي تأتيه من خارجه، فإن بعض تعبيرات الاختلال البنيوي ترتبط ببنيته الداخلية وتعود إلى التصور الذي يحكمه،



ولذلك يصعب علينا تصديق حكيم بلعباس حين يعلن أن ما يقدمه من أفلام هو نتاج نزوع عفوي يعرضه على المُشاهد بدون تفكير أو استعداد فكري وفني؛ أو أنه يتعامل مع موضوعاته وشخصه بتلقائية تامة؛ لسبب بسيط هو أن للعفوية، في الإبداع الفني، حدود وتحتل انزلاقات لا أحد يمكن توقع تداعياتها. فحكيم بلعباس يعرف، بخبرته وتجاربه، أنه يصعب في السينما التسليم بعفوية قلبية طالما أن عملياتها تستدعي الانطلاق من فكرة، أو من رغبة، أو من قرار؛ ومن حرص مفكر فيه على توفير ما يلزم من عُدّة تقنية، وتفكير مسبق في مَوْضَعِها للتقاط الصور، واختيار زواياها. قد يحصل للمخرج أن يقتنص صورة بدون سابق تفكير، أو يثبت لقطة عابرة في سياق تشغيل الكاميرا، كما قد يوظف ممثلين غير محترفين، وهو ما جرى في العديد من أفلامه؛ لكن العمل السينمائي، مهما كانت معطيات الواقع المعروضة، يستدعي تصورا، وإرادة، وتدبيراً، وتخيلًا، وجهدا فكريا وجماليا، بشكل بديهي.

قد يكون من المستحسن القول إن حكيم بلعباس توجهه خُدوس أكثر مما يتعلق الأمر بعفوية؛ وهنا تتخذ المناقشة بُعدًا مُختلفًا. ذلك أن الحدس كما سبق لهنري برغسون أن حدده، ليس مجرد عاطفة، أو إلهام، وليس انجذاباً غامضاً نحو واقعة ما، أو معرفة مباشرة وبدون وساطة، وإنما هو «منهج» مفكر فيه بعناية، يَمْتَلِك قواعد كفيفة لإنتاج ما تتطلبه الصور من دقة. ويرى برغسون أن الحدس يفترض الديمومة؛ بل إنه يحضر، بقوة، في مرتبة ثانية قياساً إلى الديمومة أو إلى الذاكرة. لذلك فإن ما قدمه حكيم بلعباس في فيلم «لو كان يطيحو لحيوط»، يمكن اعتباره

يدخل ضمن مسار إبداعي يجعل من الذاكرة، والحدس، والحنين، والزمن، وتمازج الواقع بالتخيل موضوعاً متموجاً لفصول هذا الفيلم وأجزائه.

من جهة أخرى، لا تكف أعمال حكيم بلعباس عن مواجهة السؤال المتجدد عن المتخيل والعلاقة بين الوثائقي والتخييلي؛ علماً بأنه لا يفرق بينهما، ويعتبر أن التخيل يوجد في ثنايا الوثائقي حتى ولو كان أكثر التصاقاً أو كشفاً للواقع. ففي فيلم «محاولة فاشلة لتعريف الحب» وفي غيره، استطاع بانسيابية لافتة المزج بين الوثائقي والتخييلي، ومن تركيب عمل سينمائي تمكن بفضل من خلق المتعة والإفادة.

وفي كل الأحوال فإن الصُّور السِّينمائيّة التي يَصِفُها حكيم بلعباس، في جُل أعماله، تقوم بترجمة المُتخيل، وتكشف عن مضامينه، وتخطب المُشاهد، كيفما كان موقعه ودرجة انتباهه. وهو من أجل ذلك ينزع،

أو أصواتاً مُدمجة؛ وتارة أخرى بالإصرار على إظهار مفارقات الوجود وتبايناته العنيفة، مع الحفاظ على رشاقة الشكل وصفاء الصورة وتوافق الصوت.

تتسلطن الصورة في هذا الفيلم بشكل لافت، ليس لأنها نقطة عبور بين الواقعي والمتخيّل أو تشكل محوره، بل لأنها الفعل المؤسّس والمتزامن من الواقعي والتذكّري والمتخيّل. ولذلك وجد المخرج نفسه يبحث عن سبل استجلاء كيفيات الانتقال ممّا هو ظواهريّ إلى ما هو رمزيّ، وممّا هو تجريبيّ إلى ما هو تجريديّ، وممّا هو واقعيّ إلى ما هو مُتخيّل. وكأننا بحكيم بلعباس يدعونا إلى الإقرار بأن غمق السينما يتمثّل في كونها شهادة على الوجود، أو بالأحرى على بؤس الوجود، وأن هذه الأداة التعبيرية تمتلك ما يلزم من قدرة على تجديد عُدّتها لعرض الروايات والشّخص، وتقديمها بطرق تفاجئنا باستمرار في عرض الحالات الصارخة لميلودراما الحياة.

حكايات فيلم «لو كان يطيحو لحيوط» لحكيم بلعباس مُلغزة في طريقة عرضها والاشتغال عليها سينمائيًا. ولو أن مخرجه يعلن، منذ الجينيريك، أن الأمر يتعلق بـ«حكايات من ذكريات طفولة في مدينة صغيرة» فإن الحصلة الإخراجية لهذه الحكايات تتجاوز الإطار المعلن عن «ذكريات طفولة»، لأن تصوير هذه الحكايات وبناءها، وتوليّفها، وعرضها يتجاوز مجرد الحنين إلى ماضي، أو استحضار ذكريات، بمقدار ما يرصد العمل الفيلمي المُنجز وقائع لشخوص ووجوه لها وجود واقعي في الحاضر، منها من تشرّب عيونه نحو أفق ممكن، حتى ولو انطلق من نظرة قَدَيرة واضحة. ولذلك لا يمكن استعراض وقائع هذه الحكايات أو تلخيص موضوعاتها بشكل

خصوصا في فيلم «لو كان يطيحو لحيوط»، إلى ملامسة شذرات من واقع مُستخَصَر، أو حاضر ملفوف بإسقاطات التذكّر، كما بنوع من الوفاء العجيب لما مضى. هكذا قدم حالات إنسانية بواسطة عمليات نسج صور وأصوات معتمدا في ذلك على استثمار ما يشبه «نسقا ثقافيًا» وخزان صور سمح له بصياغة معنى كثيف للمشاهد البصريّ لدرجة الغموض أحيانا، وبإبراز ممارسات اجتماعيّة وثقافيّة يصر بلعباس على عرضها والاحتفال بها.

وقد عبّأ حكيم بلعباس عُدّته السينمائية لـ«لقبض» على بعض جوانب الإنساني في عينيّته كما في هذيانه، ولا سيما في هشاشته الساحقة، كما يعرضها في «فصول» أو حكايات هذا الفيلم - والمخرج يكتب، في بداية الجينيريك، أن الأمر يتعلق بـ«حكايات من ذكريات طفولة في مدينة صغيرة»؛ حيث يعمل على ترتيب اللقطات، ونحت الصور، والاجتهاد لتأطير الأجساد والكلام، من أجل التّعبير عن الوجدان، والأهواء، وعن المواقف المتنوعة اتجاه الدّات والوجود والمجتمع والآخر والأسطورة والغيب.

تمكّن بلعباس من صياغة حكايات استطاعت عرّض توتّرات الكائن فيما يعبر عنه من جوهر ومظهر، وحياة وموت، وحضور وغياب، وهُنا وهُنَا، وأنا وآخَر، وإيمان وغيب، وموجود ونقيضه، ومفارق ومتطابق، وفرح نادر وحزن مستدام. وفي حكايات «لو كان يطيحو لحيوط» ما تسعف في إبراز مختلف تمظهرات هذه الجدليات؛ يقوم بذلك تارة بترتيب لقطات صوره من منطلق الحرص على إبراز تناغم الكتابة السينمائية، بالصورة والصوت الذي يحوز مكانة مميزة، سواء كان كلاما، أو موسيقى

يغسل حصانه، وابن المرأة - الذي تبدو عليه علامات إعاقة - وهو يغتسل؛ لكي يركز على صاحب الحصان وهو يصرخ وكأنه في لعبة تبوريدة؛ وبطريقة «هستيرية» يشكي آلامه التي ينسبها إلى «ثقل الأيام».

لا يبدو أن حكيم بلعباس يعرض لحكايات تمحّضت عن ذكريات في مدينة صغيرة، كما يقول وإنما يقدم، منذ الحكاية الأولى، نساء ورجالا يعانون من خراب داخلي لافت، ومن شقاء وجودي دائم. كل نساء حكايات الفيلم مُحطّمتات. وجلّ الرجال يعانون من تمزق ما - باستثناء الحكاية الثالثة التي يصور فيها خيَّاطا شغوفاً بالعصافير، وينهيها بصور رجل وامرأة عجوزين يمسك كل واحد منهما يد الآخر في هيئة تساند وتعاطف، ومصحوبين بشريط أغنية «الأطلال» لأم كلثوم - مرة أخرى - التي تنتهي بالدعوة إلى التسليم: «لا تَقُلْ شَيْئاً، فإن الحظ شاء».

وفي الحكاية الثالثة يروي حكيم بلعباس قصة امرأة يموت زوجها غير آسفة عليه، بسبب ما أذاقها من محن ومن اضطهاد، يلتقط لوجهها الباكي صورة مكبرة تضج بالشقاء والحزن. وفي حكاية أخرى يعرض لميلودراما حقيقية عن عُقم شابة متزوجة تبحث، بكل الطرق الممكنة، بما فيها زيارة الأضرحة وتلقي الدعوات، لكي تسعد بسماع «كلمة ماما» من مولود تتشوق إلى إنجابه. وهي تسعى إلى ذلك بإشهار ألمها الشديد، وتعترف بالنار المشتعلة في قلبها، وتتطلع إلى ربها لكي «يجن عليها» ويخرجها من هذا العذاب. أما في الحكاية السادسة، وبغض النظر عما يقدمه حكيم بلعباس من تشخيص حذق لوضعية منظومتي التعليم والصحة، فإنه في تركيزه على وجوه وأجساد المرضى الذين ينتظرون دورهم لرؤية الطبيب، الذي يأتي أو لا يأتي، يعرض لحالات إنسانية في منتهى الهشاشة

جامع، اللهم إلا إذا اختار المرء التركيز على إحدى هذه الحكايات وعمل على التفاعل مع الأسلوب الفيلمي الذي نهجه المخرج لنسج حكاياته العديدة.

يُدشن حكيم بلعباس قصصه (أو أفلامه الكثيفة داخل فيلمه) بتأطير أيادي امرأة عجوز عمياء تُقرّشل الصوف وتغزله بإيقاع بطيء؛ ينقلنا، بعد ذلك، إلى لقطة خارجية لنفس المرأة وكأنها تتأمل بركة ماء صافية، تصاحبها أصوات عصافير ومؤثرات سمعية أخرى؛ ثم يُصور مجرى مائي يشي باستمرار الحياة والتغير، إلى أن يَزُجّ بنا في قاعة سينمائية مهجورة يواكبها شريط صوتي لأغاني هندية، ومصرية، وموسيقى أفلام عالمية، ليركز على نفس العجوز العمياء، في لقطة مُكبّرة، وكأنها جالسة على عرش داخل فضاء هجرته الأضواء والحياة.

بعد ذلك تتحول الحكاية لعرض قصة أخرى تُصور شاباً صموئلاً يتحرك ببطء، يراقب - كما تراقبه في نفس الآن قطة فوق السور المقابل - حركات امرأة وهي تسقي نباتاتها، وتهيّئ فطور أبنائها، وتحضر ابنتها للذهاب إلى المدرسة؛ وكأن حضور هذا الشاب/الأب يعبر عن غياب ترك جروحا عميقة في نفوس أعضاء هذه الأسرة الصغيرة. ثم يقدم المخرج نفس المرأة وهي تُحضر الأرغفة في إحدى المقاهي، حيث تبدو عليها حالة سهو وشبه غياب، وعلامات شقاء دفين يشع من عينيها. وزاد المخرج من هذا الإحساس بإطلاق أغنية «فكروني» لأم كلثوم؛ إذ تحكي عن نار الشوق الذي «في قلبي، وف عيوني. رجعو لي الماضي بنعيمه، وغلاوته، وبحلاوته وبعذابه وقساوته...». ومباشرة يركز المخرج على الطفلة وهي تناجي القمر والسماء لكي يعود أبوها. وبطريقة انزياحية يصور، بشكل مواز، رجلا

من يرقصن ويؤولن. وفي هذه المتواليّة تمكّن حكيم بلعباس من إنجاز عملية تركيب بارعة بين إيقاع الاحتفال الجماعي، ورقصة الأمّ المكّومة، وبين الشريط الصوتي الذي أحضر فيه ولولات النسوة وزغاريدهن التي تبدو وكأنهن يصرخن، مصحوبا بإيقاع آلات «التّغارج» والبنادير التي منحت للمشهد تصعيدا دراميا مُنشطاً.

### 3 سمفونية الحنين والحزن

تتفاوت قصص وحكايات فيلم «ولو كانوا يطيحو لحيوط» من حيث الموضوع، والشخص، وتختلف مصائرهم؛ ولكن غالبيتها تتلّقي في تجسيد مظاهر التمزق، والشقاء، والمعاناة، والفقدان، والحزن. إلّا في بعض الاستثناءات النادرة. وكأنّ الفيلم جُماع أفلام قصيرة تعبّر عن سمفونية ميلودرامية تتشكل من شخص مَحطّم، وكائنات تمشي في الأرض وكيانها مشدود إلى جروح، ومآسي، وصدمات، وتبحث عن عزاء لها في الغيب وفي المناجاة اللامتوقّفة. يعلن حكيم بلعباس أنّ ما يعرضه في الفيلم من حكايات هي ترجمة لعملية تذكّر مرت عليه خلال طفولته، وأنّ الشخص الرئيسيّ وكأنّها تنتمي لعالم اندثر؛ والحال أنّ الصور المعروضة في أكثر حكايات هذا الفيلم لها علاقة بالحاضر أكثر من ارتباطها بزمن مضى؛ فصور السينما المهجورة لا تحيل على مرحلة مرّت، وإنما على واقع ممتد في الحاضر. قد تكون مجازاً عن شعور مشفوع بحنين إلى سينما أسست لمشاعر وذكرى، لكن متلاشيات وغبار ما يبدو قد مضى هي علامات على حاضر.

للمخرج اختياراته الفلسفية والمذهبية الخاصة به، وله الحرية التامة في أن يعبر عن قناعاته القدرية وتسليمه بقوى سحرية، وقد استعمل الغدّة السينمائية التي يحسن التعبير بواسطتها عن هذه الاختيارات

والشقاء. وفي الحكاية الموالية تظهر فيها امرأة بلباس ثياب الجّداد بجانب بناية مطعم وفندق مهجور، يغمرها حنين إلى زمن مضى من خلال التحرك وسط فضاء المطعم وما بقي من متلاشيات وقنينات؛ لتنتهي بمناجاة وبكاء تطلب من الله أن يفرج عليها كُربها وعذابها.

وتشكل الحكاية الثامنة أكثر الحكايات قوة ودلالة وعمقا، حيث برع المخرج في تقديم صور بالغة الكثافة، والجمال، والرمزية؛ حيث قدم قصة، شبه سورالية، لصبّغ كل شيء بما فيها نفسه، يجر سَطوله ورجليه وحركاته بصعوبة، ويقف لحظة لكي يعبر عن معاناته، على طريقة مسرحية تراجيدية، ويظهر بألمه، معترفا أنّه إنسان نذل، بغير أفراح، أمّه ماتت يوم مولده، وعاش وحيدا.

نفس مشاعر الألم والمكابدة تعبّر عنها الأمّ التي انتظرت صديق ابنها المتوفى، في حكاية أخرى، حين تقر بفقدان عقلها منذ وفاة ابنها، وعن خُرقتها ووحدانيّتها. يقوم المخرج بتقديم لقطة مكبرة لوجه المرأة الباكي في نفس الوقت الذي يصعد فيه صوت الآذان، وهي تنطق بما يفيد الإذعان لمشيّئة الله وقدرته. أما حكاية العريس والعُرس، (وهي أطول حكايات الفيلم)، فهي الفصل الوحيد الذي يصور فيها حكيم بلعباس شخصيات تظهر عليها علامات الفرح، والابتهاج واحتفل، حقا، بمناسبة زواج بالرقص والزغاريد. غير أنّ موت الجدّة في لحظة إقامة العرس سوف يُحول هذا العرس إلى مأثم شخصي لأمّ العروس؛ التي توزعت بين كتمان سر موت أمّها، وبين رغبتها العارمة، كأبي أم، في أن يتمّ عرس ابنتها بسلام. وهكذا، وبالرغم من الموت المفجع لأمّها، تستجمع قوتها لكي تنخرط، وهي باكية، في جذبة راقصة مع



الاحتفال بالعرس. يبدو لي البناء السينمائي لهذه القصص ومتوالياتها من أكثرها توفيقاً على صعد استدعاء التخيل، والهاجس الوجودي، والمزج الحقيق بين الصورة والصوت، وانسيابية السرد، والصياغة الجمالية.

كما أن المخرج احتفل بعرض بعض مظاهر الطبيعة من سماء، وقمر، وأشجار تنميل، وخير مياه، وغيرها من العناصر بطرق جاذبة وبالغة الكثافة الجمالية. ومنذ الحكاية الأولى بدا هذا الميل الظاهر للاشتغال على الأبعاد التعبيرية للطبيعة، سواء في صورة القمر غير المكتمل الذي كانت الطفلة تتاجيه بحرارة مؤثرة أو في حكاية الشيخ الذي يريد تجاوز عجزه حيث قدم حكيم بلعباس صورة شجرة تتعرض لريح عاتية بطريقة تحيل، بشكل من الأشكال، على الطريقة التي يدمج فيها المخرج الأشوري الأمريكي «تيرانس ماليك» عناصر الطبيعة في كل أفلامه، ويحولها إلى عناصر سردية يمنح بها لخطابه أبعاداً وجودية ظاهرة.

لقد حرص حكيم بلعباس، في هذه الحكايات، على الارتفاع باللغة السينمائية إلى مدارج عالية لمّا تحرر من صرامة السرد الخطي، وعبأ كل ما يملك من مهارة تقنية للغوص في أعماق الحالة النفسية للشخص بواسطة كاميرا تصرُّ على اكتناه بواطن الشخص، ومن خلال استثمار الشريط الصوتي المتنوع المصادر، خصوصاً في حالات التصعيد الدرامي باستعمال آلة التشيلو الحزينة، وغيرها، وجعل من الصوت والكلام عناصر نشطة لتقوية العمق الدلالي والتشكيلي للصورة، مما أكسبها سلطة ناطقة بكثافتها ومأساويتها، غالباً، في سياق مكاني ورمزي يوحى بتجذر ثقافي منح للصورة بعضاً من أبعادها الروحية.

والقناعات؛ التي توفق، بشكل كبير، في ترجمتها سينمائياً في العديد من حكايات الفيلم. غير أن القصص الغالبة التي عرض فيها لشخصه المَحطَّمة، وحالات الخراب النفسي المعبر عنه من طرف النساء بالأساس، وبعض الرجال، فإن المشاهد يشعر بنوع من المغلاة، وأحياناً من الضجر في الإصرار على تكرار الصور البكائية، والنحيب، والتشكي المأساوي من شراسة الحياة، وانكسارات الوجود الإنساني.

ومع ذلك، لقد تمكن حكيم بلعباس، مرة أخرى، من عرض منجز فيلمي بالغ العمق والدلالات، والجمالية. قد لا يتفق المرء مع القَدَرية المهيمنة على الرجل والتي تسكن حكايات الفيلم كلها، أو مع «مذهبه» في النظر إلى العالم والوجود والمصير؛ لكن أكثر حكايات هذا الفيلم تنتزع المشاهد من عوالمه لتدمجه أو تشركه في إيقاعات لقطاتها، ومتوالياتها؛ ويتقصد ترك منسوب الغموض في العديد من القصص، وأحياناً ينتقل من متوالية إلى أخرى بدون مبرر مقنع، لكنه في جميع الأحوال يدعوكم إلى الانتباه، أو إلى طرح الأسئلة على الصور وعلى الشخص.

ولعل مجموعة من الحكايات القوية في هذا الفيلم تشكل لحظات إبداع سينمائي من أعماق ما قام بتصويره حكيم بلعباس، فقصّة الخياط المولوع بالعصافير، والتركيب السوربالي لحكاية الصباغ والفَرَّان، وتخيُّلات الشاب الذي يروي ما حصل له مع السيارة التي طارت به مع أبيه، وقصة الشيخ الذي أصرَّ على تحدى الأطفال في سباق أراد به تجاوز كل حدود الجهد لينتهي بوضع حد لحياته، وحكاية العرس التي استطاع من خلالها تكثيف مشاعر مُفارقة بين ضرورة كتمان فجيرة فقدان والرغبة في إنجاح

# الكوميديا في السينما المصرية : من التحضر إلى التمر.. محاولة للفهم

أسامة عبد الفتاح

محسوما ولا نهائيا، وأعتبره فقط محاولة لتسهيل تناول موضوع ضخم ليس من الممكن تغطية كافة جوانبه في هذه المساحة الصغيرة.

تمتد المرحلة الأولى من البدايات حتى أواخر الأربعينات من القرن الماضي، والبداية المعروفة هي الفيلم القصير «برسوم يبحث عن وظيفة» (16 دقيقة) إنتاج عام 1923، تأليف وإخراج الرائد السينمائي الكبير محمد بيومي (1894 - 1963)، والذي كتب صنّاعه على الملصق الخاص به: «أول فكاكة سينماتوغرافية مصرية»، حيث أنه أول فيلم روائي يتولى سينمائي مصري تصويره وإخراجه.

برز في هذه الفترة توجو مزרחي (1901 - 1986) الذي ألّف وأخرج مجموعة كبيرة من الأفلام الكوميدية منها سلسلة أعمال مع الممثل شالوم، حيث كوّنا معا ثنائيا في أفلام شهيرة منها «شالوم الترجمان» و«الرياضي» و«العز بهدلة» في الفترة من 1930 إلى 1937. وباعتباره من الرواد في تشكيل الثنائيات والرهان عليها على الشاشة الكبيرة، فقد قدم الثنائي فوزي وإحسان الجزائري في سلسلة أفلام كلها من تأليفه وإخراجه، كما شكّل ثنائيا آخر شديد الأهمية

يشير راهن الكوميديا في السينما المصرية إلى ما يبدو - في ظاهره - فورة أو انتعاشا ينعكس في الارتفاع الملحوظ في عدد الأفلام المنتجة خلال السنوات الأخيرة وفي إيراداتها داخليا وخارجيا، لكنه يخفي في باطنه أزمات ومعضلات ضخمة، سواء على مستوى المضمون أو على صعيد آليات الصناعة والإنتاج والتوزيع.

فقد ظلت الأفلام الكوميدية نوعية مهمة وجماهيرية يقدمها السينمائيون المصريون حتى عام 1997، حين تحولت إلى هوس حقيقي مستمر حتى الآن، وأصبح إنتاجها بأعداد كبيرة هدفا في حد ذاته، بغض النظر عن أي اعتبارات تخص العمق أو جودة ودقة الصنع.

ولمحاولة فهم أسباب هذا التحول، وكذلك نتائجه وتداعياته، لابد من العودة قليلا إلى سنوات تسبقه من أجل وقوف متأن على محطات بارزة في رحلة كوميديا الفن السابع في مصر، والتي تكتسب أهمية مضاعفة من تأثيرها على عدد من الدول العربية الأخرى.

يمكن تقسيم مسيرة الكوميديا في السينما المصرية إلى أربع مراحل، علما بأن هذا التقسيم ليس بطبيعة الحال قاطعا ولا

وامتدت المرحلة الثانية، التي يمكن وصفها بالذهبية، واعتبارها الأهم، طوال عقدي الخمسينات والستينات من القرن الماضي، وشهدت توهج عدد كبير من أساطير صناعة الكوميديا في التأليف والإخراج، في مقدمتهم المخرج فطين عبد الوهاب (1913 - 1972)، والمؤلف أبو السعود الإبياري (1910 - 1969)، الذي لا يوجد في وصفه بالأسطورة أي قدر من المبالغة، ليس فقط لإنتاجه الغزير المتميز، ولكن أيضا لقدرته المدهشة على التنوع وعلى التعامل مع معظم النجوم في أفلام كوميدية اجتماعية، ومعظم المطربين في أفلام غنائية استعراضية ذات طابع كوميدي ساحر، ونجاحه معهم جميعا رغم اختلافهم التام عن بعضهم البعض، من أنور وجدي إلى إسماعيل ياسين، ومن محمد فوزي إلى فريد الأطرش.

وفي هذه المرحلة، هناك أيضا في التأليف كبار مثل السيد بدير (1915 - 1986)، وعلي الزرقاني (1918 - 1978)، وجيليل البنداري (1917 - 1968) بفيلمه الأيقوني «الآنسة حنفي» (1954)، وسعد الدين وهبة (1925 - 1997)، وعبد الحى أديب (1928 - 2007).. وفي الإخراج كبار مثل بركات ونيازي مصطفى وحسن الصيفي وعاطف سالم وغيرهم.

وأكثر ما يميز هذه المرحلة في الخمسينات: صناعة أفلام تمجد ثورة يوليو 1952 وتحاول زرع مبادئها باستخدام الصيغة الكوميدية المحببة للجمهور، وتحاول أيضا تنمية مشاعر الانتماء والاعتزاز بالقوات المسلحة وكذلك بالشرطة من خلال سلسلة أفلام إسماعيل ياسين على سبيل المثال.. ومالت أفلام الستينات الكوميدية إلى طرح القضايا الاجتماعية الجادة ومناقشة حقوق المرأة وقيم الأسرة المصرية وقيمة العمل والكفاح

مع علي الكسار، حيث كانا يتشاركان في كتابة القصة والسيناريو والحوار لأفلامهما التي حققت نجاحا كبيرا جعلهما يقدمان كل عام فيلما تقريبا، من «خفير الدرك» (1936) إلى «نور الدين والبحارة الثلاثة» (1944).

ومن أهم رموز تلك المرحلة، والسينما المصرية بشكل عام، ثنائي آخر هو الكاتب بديع خيرى (1893 - 1966) والممثل نجيب الريحاني (1889 - 1949)، اللذين كانا دورهما يتشاركان في تأليف أفلامهما التي صارت من الكلاسيكيات، ومنها: «سلامة في خير» (1937) و«سي عمر» (1941) و«لعبة الست» (1946) و«غزل البنات» (1949).

وامتازت مرحلة البدايات بما يمكن تسميته «التمصير» بكل معانيه، سواء تمصير القصص العالمية بشكل طمس ملامحها الأجنبية تقريبا وفرض عليها الطابع المحلي الأصل، خاصة على أيدي خيرى والريحاني، أو تمصير شخصيات الأفلام بعد أن تأثرت لعدة سنوات بلمسات الأجانب الذين شهدوا مولد السينما المصرية.. وتميز في ذلك توجو مزراحي الذي قدم شخصية اليهودي «شالوم» بصورة مصرية تلقائية صميمة، وقدم مع علي الكسار شخصية النوبي المصرية المحببة للجمهور.

وأعتبر وفاة الريحاني عام 1949 نهاية تلك المرحلة الأولى، فقد سبقه إلى الاختفاء من الساحة مزراحي بهجرته، التي أدت أيضا إلى أفول نجم الكسار وتوقفه عن التأليف.. كما وضع رحيل الريحاني كلمة النهاية على مشروع بديع خيرى أيضا، صحيح أن الأخير استمر في الكتابة بعد ذلك، لكن كان المشروع الأساسي قد انتهى، وتم بناء العديد من الأعمال التي قدمها بعد رحيل شريكه على أساس مسرحياتهما وأفلامهما معا.

وظهرت معهم صناعة جديدة شعارها «المجد للإفيه».. وتقوم هذه المرحلة بشكل أساسي - مع بعض الاستثناءات - على «البارودي»، أي محاكاة أعمال قديمة بشكل ساخر، حتى لو اقتصرتم المحاكاة على الاسم أو العنوان أو أغنيات ومقاطع وجمل حوارية بعينها، وعلى النقل من أعمال أجنبية دون حرج أو حتى ذكر الأصل، وعلى الإفيئات الجنسية المبتذلة، والتنمر بالمختلفين.. إلى آخره.

ولا شك أن هذه المرحلة، التي بدأت بزلزال فيلم «إسماعيلية رايح جاي» واستمرت بتوابعه وهزاته حتى الآن، هي الأعنف والأكثر تأثيراً، ليس في مصر فقط ولكن في الخليج ودول عربية أخرى.. وللوقوف على أبعادها فنيا واقتصادياً، لابد أن نعود إلى السنوات القليلة التي سبقت بداية الألفية الثالثة، لنجد أنه حتى أواخر التسعينات من القرن الماضي، سادت في السينما المصرية - بشكل عام - نظم الإنتاج والتوزيع التي كانت قد استقرت في بدايات السبعينيات بعد تصفية المؤسسة المصرية العامة للسينما، وتوقف الدولة عن الإنتاج المباشر، واقتصار دورها السينمائي على شركتين، إحداهما للاستوديوهات والأخرى للتوزيع ودور العرض.

وفي الحقيقة، لم يكن هناك ثمة توزيع أو دور عرض، لم تكن الأفلام المصرية «الكبيرة» توزع بأكثر من عشر نسخ داخليا، وكانت دور العرض قليلة، تدور حول رقم 300 دار فقط منها أقل من ثلاثين دار عرض درجة أولى، ولم تكن مصر قد عرفت سينما المولات والمجمعات التي يصل فيها عدد الشاشات إلى عشر أو أكثر.

في الحياة، وعكست علامات التحضر في مجتمع جديد ناهض تقوده الطبقة الوسطى.

أما المرحلة الثالثة، فتمتد من السبعينات حتى عام 1997، وشهدت بروز أسماء مثل يوسف عوف (1928 - 1999)، وفيصل ندا (1940 - 2021)، وأحمد رجب (1928 - 2014)، وأحمد عبد الوهاب (1934 - 2003)، ووحيد حامد (1944 - 2021)، وسمير عبد العظيم (1942 - 2001)، وماهر عواد في التأليف، ومحمد عبد العزيز وشريف عرفة ونادر جلال وسعيد حامد وغيرهم في الإخراج.

وفيما عدا النوعيات المختلفة التي قدمها ماهر عواد ووحيد حامد وغيرهما مع شريف عرفة وسعيد حامد وغيرهما، اتسمت المرحلة الثالثة بصناعة «السينما النجم» بدءاً من صعود عادل إمام في منتصف السبعينات وانفراده وحده تقريبا بالساحة الكوميديّة، على الأقل من ناحية الإيرادات، وتراجع، بشكل عام، طرح القضايا الاجتماعية الجادة - فيما عدا بعض الاستثناءات بالطبع - لصالح المزيد من الخفة والمزيد من مغازلة الجمهور، خاصة بعد بدء تطبيق سياسة الانفتاح الاقتصادي في منتصف السبعينات، وطغيان الاعتبارات المادية على ما سواها.

أما المرحلة الرابعة والأخيرة، فتستمر من 1997 حتى الآن، حيث بدأت مع فيلم «إسماعيلية رايح جاي»، الذي حقق إيرادات خيالية، بمعايير ذلك الوقت، رغم أن أبطاله كانوا في بداية الطريق، مما جعل السينمائيين يدركون أن الجمهور يريد وجوها كوميديّة جديدة، وهكذا ظهر من أطلقت عليهم تسمية «المضحكين الجدد»،

الذين كانوا قد استأثروا بالشاشة الكبيرة لأكثر من عشرين عاما، وأنه يريد التغيير، فدفَعوا إلى مقدمة الصفوف بمجموعة من ممثلي الأدوار الكوميديّة الثّانية الذين أطلق عليهم البعض لقب «المضحكين الجدد»، وكذلك مجموعة من ممثلي أدوار الحركة أو «الأكشن».

وتوالى، في بدايات القرن الحادي والعشرين، ظهور «نجوم الشباك» في الفريقين، وإنتاج المزيد من الأفلام الكوميديّة والخفيفة استغلا للرواج، وتوالى بالتالي حصص الإيرادات بالملايين من التوزيع الداخلي، لتعيش السينما المصريّة فترة قصيرة (لم تتجاوز عدة سنوات) كان اعتمادها الرئيسي خلالها، ربما لأول مرة منذ بدايتها، على الإيرادات الداخليّة، وتحررت خلاله، ربما لأول مرة أيضا، من سطوة الموزع الخارجي أو أي طرف خارجي آخر.

واجتمعت عدة أسباب على إنهاء هذه المرحلة من التحرر، أهمها انتشار القنوات الفضائيّة العربيّة المتخصصة في عرض الأفلام، والتي أصبحت، في وقت لاحق، طرفا خارجيا جديدا يتحكم في السينما المصريّة، أو على الأقل يلعب دورا بارزا في لعبة تحالفاتها وتكتلاتها ويؤثر على حسابات الربح والخسارة فيها.

فقد بدأت القنوات الفضائيّة انتشارها الكبير في 2003، وفور انتشارها واشتعال المنافسة فيما بينها، أصابها «نهم» شراء الأفلام المصريّة، لكي تملأ ساعات إرسالها وتحقق كل منها سبق علي حساب الأخرى، مما رفع أسعار هذه الأفلام بشكل جنوني، وجعل النجوم المطلوبين في سوق هذه القنوات يتدللون علي المنتجين ويغالون في طلباتهم.. ولا أقصد الأجر فقط، بل أيضا

وفي ظل هذه الظروف، كانت الإيرادات الداخليّة للفيلم المصري ضئيلة، وغير مجزية للمنتجين، وكان تحقيق مليون جنيه في شبّاك التذاكر حلما صعب المنال بالنسبة لمعظمهم.. وعندما وصلت إيرادات بعض أفلام النجمين عادل إمام ونادية الجندي إلى خمسة ملايين جنيه محليا، اعتبر البعض ذلك إنجازا كبيرا ينم عن جماهيرية ساحقة. أما الجزء الأكبر من إيرادات الفيلم المصري، فكان يأتي من التوزيع الخارجي في الدول العربيّة. ومن هنا جاءت سطوة الموزع الخارجي، الذي أصبح - بمرور الوقت، وبسلف التوزيع التي كان يعطيها للمنتجين - يتحكم في معظم عناصر الفيلم، خاصة اختيار الأبطال والموضوع و«التوابل» الجماهيرية المطلوب - من وجهة نظره - إضافتها لضمان الإقبال على الفيلم، مما كان يؤدي لتنازلات كثيرة تؤثر على مستوى الأفلام.

وفي المقابل، قدم بعض المنتجين العديد من الأفلام الجيدة دون تقديم هذه التنازلات. ولا يعني ذلك أنهم كانوا يخسرون، بل كانوا يحمّلون مسؤوليّة أعمالهم لنجوم معروفين يتم بيع الأفلام بأسمائهم على أمل تحقيق الإيرادات الكبيرة، لكن ذلك لم يكن يحدث، وكان هؤلاء المنتجين يكتفون في النهاية باسترداد أموالهم.

وحدث التحول مع عرض «إسماعيلية رايح جاي»، الذي حقق فجأة وبدون مقدمات إيرادات قياسية تجاوزت 16 مليون جنيه وفق أقل التقديرات، محدثا الزلزال الذي أقصده، والذي هز السوق السينمائيّة وغير قواعدها وأصول اللعب فيها بشكل جذري. وتلقى المنتجون والموزعون رسالة الجمهور المصري واستوعبوها على الفور، وأدركوا أن هذا الجمهور سئم نجوم السينما التقليديين،

نقمة مع اندلاع الأزمة المالية العالمية في سبتمبر 2008. وما حدث باختصار أن الأزمة أثرت على الشركات الكبرى التي كانت تعلن في قنوات الأفلام الفضائية، والتي كانت تعتمد عليها هذه القنوات في إيراداتها. وظهرت شدة الأزمة عندما بدأت السلاسل العالمية - المنتجة للمياه الغازية والوجبات السريعة وما إلى ذلك - تتأثر، فقد كانت المعلن الرئيسي في القنوات الفضائية. وأدى تراجع إيرادات الإعلانات إلى تراجع القنوات عن شراء الأفلام، وبدء عصر الكساد الذي تعاني السينما المصرية من بعض آثاره حتى اليوم.

وكانت منطقة الخليج أكثر المناطق العربية تأثراً بالأزمة العالمية، نظراً لاستثمارها معظم أموالها في البنوك والهيئات الدولية التي تأثرت وانهار بعضها بسبب الأزمة، ونظراً لارتباطها وقتها بمعاملات مع الدول الأكثر تضرراً. وبما أن أهم قنوات الأفلام الفضائية تنتمي إلى منطقة الخليج، فقد تأثرت بشدة بالأزمة، وبدأت تحد - ولا أريد أن أقول تتوقف - من شراء الأفلام، حيث كان الشراء في أضيق الحدود ولم يكن يخرج عن أسماء نجوم بعينهم العائد من ورائهم مضمون، وهم بالطبع النجوم السوبر الذين لا يزيد عددهم على أصابع اليد الواحدة.

وأدى ذلك إلى ارتباك السوق السينمائية في مصر، وتعطل معظم مشروعات الأفلام، خاصة تلك التي تنتمي إلى الفئة الثانية من حيث ضخامة الإنتاج، والتي تضم معظم النجوم بعد استبعاد النجوم السوبر، الذين كانت أفلامهم تنفذ بأي طريقة لأن عائدها مضمون كما قلنا، وبعد استبعاد النجوم الشباب والوجوه الجديدة لأن أفلامهم لا تمثل عبئاً مالياً سواء على المنتجين أو المشتريين.



المطالب الخاصة بالعمل مع فنانين وفنيين بعينهم، فضلاً عن المخرجين بالطبع.

وأدى ذلك إلى رفع أجور هؤلاء الفنانين والفنيين بدورهم، وإلى زيادة ميزانيات الأفلام بشكل عام، وكان المنتجون يدفعون عن طيب خاطر، لأنهم لم يكونوا يدفعون من جيوبهم، بل من جيوب القنوات الفضائية، وكانوا متسامحين مع طلبات المخرجين الخاصة بزيادة مواقع أو معدات أو عدد أسابيع التصوير.. وهكذا بدأنا نسمع عن ميزانيات لم تكن السينما المصرية قد عرفتها من قبل، وصلت إلى أكثر من عشرين مليون جنيه، وهو رقم كبير بمعايير ذلك الوقت.

انتعشت السينما المصرية في «العصر الفضائي»، وتضخمت ثروات المنتجين والنجوم، كما ارتفعت أجور الجميع، بمن فيهم كتاب السيناريو الذين كانوا مظلومين في الماضي.. واستمر الانتعاش حتى تحولت القنوات الفضائية من نعمة إلى

وأهمها تراجع الإقبال على دور العرض السينمائي وزيادة وانتشار منصات العرض الرقمي المنزلي كبديل آمن مع انفجار المخاوف من التجمعات البشرية ونقل العدوى.

وكانت هذه المنصات قد أصبحت واقعا فنيا واجتماعيا لا مفر من التعامل معه منذ أواخر تسعينات القرن الماضي، وتحديدًا منذ أن تأسست شركة «نتفليكس» الأمريكية عام 1997، لكنها - في زمن الجائحة - زادت من حيث العدد في مصر وخارجها، ودخلت مجال الإنتاج، أي أصبحت لاعبا فاعلا في السوق، وتحولت إلى خطر حقيقي، ليس على صناعة الأفلام، التي كان من المعروف أنها ستستمر على الأقل لتغذية منصات العرض المنزلي نفسها، لكن على مستوى ومضمون هذه الأفلام، وعلى عادة الذهاب إلى دور السينما، بعد أكثر من مائة عام على تربعها على عرش خيارات «الفسحة» والخروج ووسائل الترويج عن النفس عند معظم البشر.

المشكلة في أفلام المنصات أنها تُصنع على عجل وبميزانيات وأطقم عمل محدودة، مثل أفلام التليفزيون، لتلبية الطلب المتزايد، دون تعميق كاف، ودون اهتمام كاف بالنص أو طريقة تنفيذه.

وبالتزامن مع ذلك، كانت هناك متغيرات أخرى في سوق التوزيع شجعت المنتجين والموزعين المصريين، ليس فقط على عرض أعمالهم، ولكن أيضا على إنتاج المزيد من الأفلام وفق نفس المعايير المنخفضة والمنقوصة، وأبرزها القرار السعودي بإعادة فتح جميع الأنشطة والفعاليات الترفيهية، بما فيها دور السينما، اعتبارا من 7 مارس 2021، حيث أصبحت السوق السعودية -

وكانت أفلام الفئة الثانية تتكلف في المتوسط ستة أو سبعة ملايين جنيه آنذاك، كانت القنوات الفضائية تدفع منها خمسة أو ستة ملايين مقابل العرض الحصري الأول وشرء النيجاتيف، بحيث تحصل هي على العائد إذا أرادت قنوات أخرى أن تعرض عرضا ثانيا. ومعنى ذلك أن المنتج كان يغطي نحو 80% من تكاليف الإنتاج قبل حتى أن يعرض الفيلم تجاريا، وكانت تبقى 20% من السهل جدا تغطيتها من شبك التذاكر ومن الإيرادات الأخرى.

أما توقف القنوات الفضائية عن الشراء، فكان معناه ببساطة أن يخاطر المنتج بـ 100% من التكاليف، وأن يغطي هذه النسبة كلها من العرض التجاري المحلي، وهذا في عرف المنتجين مستحيل.

والغريب أنه في بدايات الأزمة، لم يكن أحد في الوسط السينمائي يريد أن يعترف بها أو حتى يناقشها، والبعض قصرها على المحطات الفضائية التي تشتري الأفلام والتي تعاني من غياب المعلنين، وأصر على أن إيرادات دور العرض لن تتأثر لأن السينما ستظل أرخص وسيلة ترفيه بالنسبة للجمهور، وتوقع أن الأزمة ستعكس فقط في تأخر دورة رأس المال مقارنة بالمعدلات التي اعتاد عليها المنتجون.

ولم يكن ذلك صحيحا، فقد أثرت الأزمة على الشركات الكبرى وليس على المحطات الفضائية فقط، بدليل توقف معظم مشروعات الأفلام الضخمة التي كان قد أعلن عنها في ذلك الوقت، ثم تأجيلها إلى أجل غير مسمى، أو تحويلها إلى مسلسلات.

وتسبب انتشار وباء «كورونا» في 2020 في عدد من أهم تحولات السينما المصرية في الربع الأول من القرن الحادي والعشرين،

السينما في أبريل 2021. وأوضح البيان أن نفس الفترة شهدت افتتاح وتطوير عدد من دور السينما في 6 مناطق إدارية بالمملكة، بما يُقدر إجمالاً بـ 342 شاشة وأكثر من 35 ألف مقعد. كما جرى الترخيص لـ 11 شركة متخصصة في تشغيل دور السينما منها 9 شركات دولية. وكانت أول دار سينما قد افتتحت في الرياض، أما آخرها - وقت إصدار البيان - فقد افتتحت في حائل بـ 10 شاشات و1309 مقاعد.

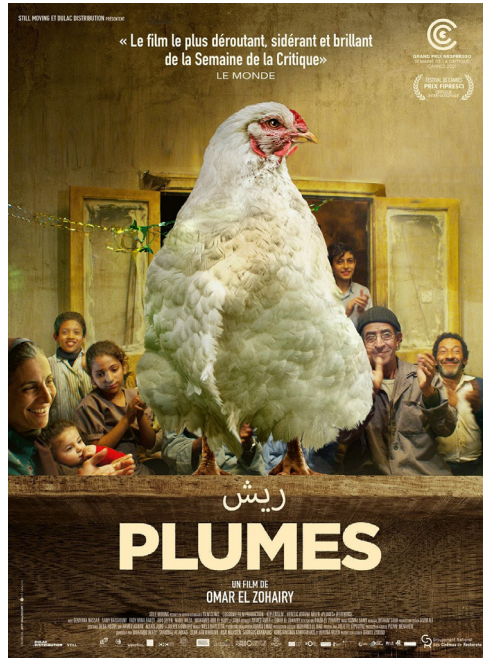
وذكرت صحيفة «الاقتصادية» أن قطاع السينما السعودي حقق، في عام الجائحة، توسعا ونموا كبيرا، وكان الأكثر ربحية في الشرق الأوسط رغم الانخفاض الحاد الذي شهدته عائدات شبك التذاكر عالميا إثر أزمة انتشار فيروس كورونا. وأظهرت الأرقام أن السوق السعودية تجاوزت نظيرتها الإماراتية، التي كانت الأكبر في المنطقة، والتي حققت 51 مليون دولار في 40 أسبوعا، حيث حقق شبك التذاكر السعودي أكثر من 73 مليون دولار في نفس الفترة.

ووفقا لكامبيرون ميتشيل الرئيس التنفيذي لشركة «فوكس سينما»، في تصريحات نقلتها مجلة «فاريتي» الأمريكية، فإن سوق السينما في السعودية الوحيدة على مستوى العالم التي استطاعت التوسع عام 2020، ونمت بمعدل 4 في المائة رغم ظروف إغلاق دور السينما حين فرضت السلطات حظرا للتجول لمواجهة تفشي كورونا. وأشارت المجلة الأمريكية، في تقريرها، إلى أن الغريب والمثير في الأمر أن ارتفاع إيرادات شبك التذاكر السعودي جاء من خلال 342 شاشة فقط، بينما يعمل في الإمارات نحو ضعف هذا الرقم، بمعدل 614 شاشة. وفي تفسير لذلك، أوضحت المجلة أن متوسط أسعار التذاكر في السعودية يصنف بأنه

اعتبارا من ذلك العام - أكبر مصدر لإيرادات الفيلم المصري، ولابد من التوقف قليلا عند هذا التحول الكبير.

فقد عاد تأثير وهيمنة التوزيع الخارجي على صناعة السينما المصرية، وتحديدًا خريطة توزيع الأفلام، لكن بصورة جديدة، ووجه مختلف.. فبدلاً من الموزع اللبناني الذي كان يملئ شروطه للتوزيع في لبنان والدول العربية «غير الخليجية»، انتقل مركز الثقل إلى الخليج، وتحديدًا السعودية. والسؤال: كيف حدث ذلك؟ وما الذي حوّل المملكة، التي كانت خارج المعادلة تماما، إلى سوق سينمائية ضخمة وكعكة كبيرة يسعى كثيرون للحصول على قطعة منها؟

شهد قطاع دور العرض السينمائي في السعودية قفزات هائلة منذ إنطلاقه في 18 أبريل 2018، حيث تم - خلال السنوات الثلاث الأولى - افتتاح 34 داراً جديدة، وبيع 12 مليون تذكرة وفقا لبيان للسفارة السعودية بالقاهرة في الذكرى الثالثة لتدشين قطاع





تصوير الفيلم أصلاً، بحيث لا يتم إنتاجه إلا بعد الاتفاق على نجومه - في إطار أسماء بعينها لا تزيد عن عدد أصابع اليدين - وموضوعه أيضاً في إطار «تيمات» شعبية عامة تبتعد عن أي طرح جاد وتميل إلى الهزل البحت.

وفي الوقت الذي حرمت فيه تلك الظروف سينمائيين جادين من تنفيذ مشروعاتهم السينمائية، فقد تسببت في تحقيق إيرادات بمئات الملايين من الجنيحات للفيلم الواحد «المطابق للمواصفات الجديدة»، في انتعاش ظاهري واضح يعكس استجابة لضغوط وشروط السوق ويتفاعل معها، لكنه لا يعكس أي تقدم في الإبداع السينمائي. فنحن إزاء محتوى كوميدي فشل أن يكون جذاباً بل فشل حتى أن يكون مرحاً بحق وكوميدياً بحق، وأصبح مثل الوجبات السريعة الجاهزة والبائسة أيضاً، التي لا تُسمن ولا تُغني من جوع.

الأعلى في المنطقة، ويبلغ حوالي 17 دولاراً، وفي الإمارات نحو 12 دولاراً، أما في الكويت فهو يدور حول 11 دولاراً، ويفسر ذلك الإيرادات العالية، إضافة إلى إقبال الجمهور، مما دفع السلطات بالمملكة لزيادة شاشات العرض، التي وصلت حالياً إلى 635 شاشة في 66 دار عرض.

وإزاء كل هذه المعطيات، أصبحت السوق السعودية هي الأكبر والأهم بالنسبة للفيلم المصري - وتحديدًا الكوميدي الأكثر جماهيرية - خلال السنوات الأربع الماضية، بعد أن اختفت أو كادت الأسواق الخارجية المعروفة له، وقلّت فيها أو انعدمت دور العرض بسبب الصراعات والحروب والأزمات الداخلية، مثل العراق وليبيا وسوريا ولبنان.

وبالتالي، عاد الموزع الخارجي لإملاء شروطه على السينمائيين المصريين مقابل شراء أفلامهم وتوزيعها في السعودية ودول الخليج الأخرى، وتتعلق هذه الشروط بما يظنه مناسباً للسوق السعودية، وقد تسبق

## في حب تودا: السينما والنباش في هوامش مقلقة

رشيد برهون

مكتملة، تتحرك بين الرغبة في ممارسة فن مولعة به، والحاجة إلى الاعتراف، وجرح الوصم، وضغط الفقر، وإكراهات الجسد حين يتحول إلى موضوع للنظر قبل أن يُسمَع كمحفل حامل للصوت.

يضع الفيلم شخصية الشبيخة في مركز السرد، وهذه وحدها خطوة ذات دلالة في السينما المغربية. فهذه الشخصية تحضر أغلب الأحيان حضرت في المتخيل البصري كشخصية جانبية، مرتبطة بالأعراس أو الفرجة أو الحياة الشعبية، أي جزءاً من الخلفية، لا مركزاً للحكاية. أما في «في حب تودا»، فهي لم تعد عنصراً من عناصر الديكور الشعبي، بل أصبحت مركز الرؤية. هنا يتبدل موقعها، لتنتقل من موضوع منظور إليه من بعيد، إلى ذات تفرض على الفيلم أن يتبعها في حركتها، وقلقها، ومخاوفها، وتوقها إلى الخروج من الهامش.

لا تكمن قوة الفيلم في اختياره موضوعاً نادراً أو حساساً فحسب، بقدر ما تتبين في الطريقة التي يحاول بها تحويل العيطة إلى تجربة سينمائية. فهذا الفن يعدو كونه خلفية موسيقية، أو نكهة محلية، أو بطاقة بريديّة عن المغرب الغرائبي. إنه جزء من تكوين الشخصية ومن صراعها. تودا تغني العيطة لتعيشها بكل جوارحها. والفرق كبير

لا يشذ فيلم «في حب تودا» لنيل عيوش عن المسار العام الذي اختطه هذا المخرج منذ أعماله الأولى، متقصدا اختيار شخصيات هامشية، لفظها المركز أو ظلت تعيش على تخومه، كي يمنحها حق الظهور والكلام والتعبير. فمن «علي زاوا» إلى «يا خيل الله»، ومن «الزين اللي فيك» إلى «علي صوتك»، ظل عيوش مأخوذاً بشخصيات هامشية، وقلقة، وجريحة، لا يراها المجتمع إلا من خلال وصمة جاهزة، وأحكام جاهزة. في «في حب تودا»، تحضر شخصية الشبيخة، لا ككائن فولكلوري، أو موضوع استيهامات وأفكار مسبقة، وإنما ذاتاً فنية وجسداً اجتماعياً وصوتاً يبحث عن الاعتراف.

ليس غريباً أن يثير الفيلم الكثير من الجدل والسجال، فأفلام عيوش لا تمر دائماً مرور الكرام، لاختيارها موضوعات حساسة، وأيضاً لأنها لا تعالج تلك الموضوعات من موقع الإدانة الأخلاقية أو الشفقة الاجتماعية أو الاستحياء المتزلف. يمنح المخرج شخصياته مساحة للوجود، ويطلب من المتفرج أن يراها من الداخل، لا من خلال الأحكام الجاهزة التي يفرضها المجتمع عليها. تودا، من هذا المنظور، ليست «حالة» اجتماعية، ولا نموذجاً إثنوغرافياً، ولا مجرد امرأة تغني العيطة، إنها شخصية سينمائية

هو نفسه إلى نص دال، تتناوب وحداته التعبيرية، من تعب، وخوف، وعناد، وحلم، وخيبات الانتظار. وحين تقترب الكاميرا من تودا، تستهدف سبر أغوار ذات مأزومة، والابتعاد عن منطق الجسد المعروض المستباح للتلصص في نوع من المرافقة المتواطئة.

وفي مشاهد الأداء، يتغير إيقاع الصورة. تتسع اللقطة أحياناً، وتتحرك الكاميرا، وتبذل الزوايا، وتتكشف العلاقة المعقدة بين المؤدية والجمهور. لا يصور الفيلم تودا وحدها، بل يصور أيضاً المجتمع وهو ينظر إليها، ضمن اختيار جمالي محسوب، لأن مدار الفيلم ليس حضور الشبيخة فقط، بل في طبيعة النظرة الموجهة إليها. الجمهور يريد صوته، لكنه لا يمنحها الاعتراف الكامل. يطرب لغنائها، لكنه يظل مستعداً لاختزالها أخلاقياً. يستدعيها للفرجة، ثم يرفض أن يراها فنانة. هنا يكشف الفيلم التناقض العميق في علاقة المجتمع بالفن الشعبي النسائي، بين الاحتفاء بالفن، واحتقار حامله.

تضطلع الكاميرا المحمولة بدور بارز، وهو اختيار ينسجم مع حساسية عيوش الواقعية. هذا النوع من التصوير يمنح المشاهد إحساساً بالحركة والقلق والمرافقة. لسنا أمام صورة ثابتة ومنمقة للتراث، بل أمام جسد يتحرك داخل عالم غير مستقر. الكاميرا لا تضع تودا داخل إطار متحفي، ولا تجعل العيطة أثراً محفوظاً في الماضي، بل تربطها بالحاضر بما يختزنه من هشاشة، وبالمدينة، وبالحلم المؤوود، وبالغنف الرمزي، وبالرغبة في النجاة.

من هنا يمكن القول إن «في حب تودا» يحاول تفادي الفولكلورية، وإن لم ينجُ من

بين أن يكون التراث مادةً موظفة للتزيين الخارجي، وأن يصبح جزءاً من مصير الشخصية. في الحالة الأولى نسقط في الفولكلور، وفي الثانية يتحول الفن الشعبي إلى لغة درامية.

ولعل هذا هو التحدي الأكبر الذي واجه الفيلم، انطلاقاً من السؤال الآتي: كيف يمكن تصوير فن شعبي شديد الارتباط بالجسد والصوت والأداء، دون تحويله إلى مادة استعراضية؟ كيف يمكن الاقترب من شخصية الشبيخة دون إعادة إنتاج الصورة النمطية التي طالما اختزلتها في الجسد والفرجة؟ وكيف يمكن أن يكون الجسد حاضراً بقوة، كما يقتضي فن العيطة، دون أن يتحول إلى موضوع للإثارة الرخيصة؟ يتحرك الفيلم على هذا الخط الرفيع. فهو لا يخفي جسد تودا، ولا يعتذر عن حضوره، لأن ذلك سيكون تزويراً لطبيعة العيطة نفسها. فالعيطة ليست نصّاً شعرياً مجرداً، ولا لحناً معزولاً عن الأداء. إنها صوت وجسد وحركة وإيقاع ونظرات وتفاعل مع الجمهور. الجسد هنا ليس إضافة خارجية، بل هو جزء من اللغة الفنية. وحين تتحرك تودا فوق المنصة، أو حين تواجه عيون الرجال، أو حين ترهقها الحياة اليومية، فإن الفيلم لا يعرض جسدها بوصفه موضوعاً للاستهلاك البصري بقدر ما يجعله ساحة للصراع، صراع بين الفن والوصم، بين الرغبة والاحتقار، بين التعبير والاستغلال.

تبدو الكاميرا على المستوى عنصراً حاسماً في بناء معنى الفيلم. فنبيل عيوش يصوغ بصرياً حكاية تودا عبر لعبة دقيقة من المراوحة بين القرب والمسافة، فاللقطات المقربة المنصبة على الوجه تمنح الشخصية كثافة داخلية. الوجه يتحول

وموضوع وصم؟ وكيف يمكن للإنسان أن ينتزع الاعتراف من مجتمع يستهلك منه ولا يحترم وجوده؟

هذا الاختيار يمنح الفيلم قوته وضعفه معاً. قوته أنه يجعلنا قريبين جداً من تودا، من هشاشتها ومن رغبتها في الصعود، من ألمها ومن كبريائها. وضعفه أنه يجعل العالم المحيط بها أقل كثافة مما ينبغي. نحن نرى آثار التهميش، لكننا لا نرى دائماً آلياته. نرى الفقر والاحتقار والنظرة الدونية، لكننا لا نرى بما يكفي البنيات الاقتصادية والثقافية التي جعلت هذا الوضع ممكناً. المجتمع في الفيلم حاضر بوصفه ضغطاً أخلاقياً ورمزياً، أكثر مما هو منظومة اجتماعية وسياسية واضحة. وهذا ما يجعل الفيلم أقرب إلى دراما الاعتراف منه إلى دراما التحليل الاجتماعي.

لا يعني ذلك أن الفيلم كان مطالباً بأن يتحول إلى درس سوسيولوجي أو إلى محاضرة عن تاريخ العيطة. السينما لا تشتغل بهذه الطريقة. غير أن السينما الكبرى تستطيع أن تجعل البنية مرئية دون أن تشرحها. في أفلام مثل «الأرض» ليوسف شاهين، لا نجد شرحاً مباشراً لبنية الملكية الزراعية، لكننا نشعر بها في علاقة الفلاحين بالأرض والسلطة والجماعة. وفي «سارقو الدراجات» لدي سيكا، لا أحد يلقي خطاباً عن البطالة، لكنها حاضرة في كل لقطة. السؤال إذن ليس: لماذا لم يشرح عيوش البنية؟ بل: هل جعلها محسوسة بما يكفي؟

في «في حب تودا»، الأفق الوجداني أقوى من الأفق البنيوي. الفيلم يريدنا أن نعيش مع تودا أكثر مما يريدنا أن نفهم العالم الذي صنع تودا. وهذا اختيار جمالي واضح، فعيوش مخرج وجوه وأجساد وانفعالات،

كل مزلقها. فهو لا يقدم العيطة بوصفها طقساً غريباً أو فرجة سياحية، ولا يراهن على الزخرفة التراثية وحدها. لكنه في الوقت نفسه يعرف أن المادة التي يتعامل معها شديدة الجاذبية بصرياً وصوتياً، وأن نقلها إلى الشاشة يفتح دائماً احتمال الفولكلور. العيطة، بأزيائها وإيقاعاتها وحضور الشيوخ، تحمل قابلية عالية لأن تتحول إلى مشهد جميل ومغر ومطلوب من عين خارجية. ولذلك تظل قيمة الفيلم في أنه لا ينفي هذا الخطر، بل يشتغل داخله، محاولاً أن يجعل العيطة موضوعاً للتفكير لا للفرجة وحدها.

ومع ذلك، فإن الفيلم لا يقدم العيطة في عمقها التاريخي والاجتماعي كما قد يفعل بحث أكاديمي أو وثائقي موسع. وهذا ليس بالضرورة عيباً، لكنه حدٌ من حدود اختياره الفني. فالمشاهد لا يخرج من الفيلم بمعرفة واسعة عن تاريخ العيطة، أو أنواعها، أو علاقتها بالمقاومة والقبيلة والمجال، أو تحولات صورة الشيخة عبر الزمن. ما يخرج به أساساً هو تجربة امرأة تعيش هذا الفن اليوم، داخل شروط اجتماعية قاسية. لذلك يمكن القول إن الفيلم لا يؤرخ العيطة بقدر ما يظاهر تجربة الشيخة، لا يحفر كثيراً في الذاكرة الجماعية للفن، بل يتتبع جرح الفرد الذي يحمله.

وهنا يظهر الفرق بين المقاربة الأكاديمية والمقاربة السينمائية. الباحث في العيطة قد يسأل: ما هي أصول هذا الفن؟ كيف تشكل؟ ما علاقته بالتاريخ المحلي وبالجماعة وبالتحولات الاجتماعية؟ أما عيوش فإنه يطرح أسئلة من نمط مغاير: كيف تعيش امرأة هذا الفن في الحاضر؟ كيف يتحول الصوت إلى وسيلة مقاومة؟ كيف يصبح الجسد، في آن واحد، أداة تعبير

فنانة حاملة لذاكرة صوتية وجمالية؛ والمجتمع يريد أن يردّها إلى صورة جاهزة في صورة جسد للفرجة، وامرأة ملتبسة، وهامش أخلاقي.

لهذا يصبح الصوت في الفيلم عنصراً أساسياً، وربما أكثر مركزية من الجسد نفسه. فالشيخة يجب ألا تختزل في مجرد جسد شبقي، بل هو صوت يملأ الفضاء، ويستحضر عدّ طل أداء ذاكرة العيطة بحمولتها التراثية المقاومة والمستفزة والمبدعة. تودا تحاول أن تفرض حضورها بالصوت، في مجتمع يميل إلى إسكاتها أو اختزالها في مظهرها. العيطة هنا ليست أغنية، بل فعل إعلان. إنها صرخة، ونداء، ورغبة في أن يصل الصوت إلى أبعد من حدود القرية والهامش. وحين تحلم تودا بالدار البيضاء، فإنها لا تحلم بالمدينة كفضاء جغرافي فحسب، بل كمجاز للاعتراف، وكمكان قد يصبح فيه الصوت مسموعاً على نحو آخر.

والحلم بالدار البيضاء في الفيلم لا يعني البحث عن خلاص قريب. الدار البيضاء مكان مرغوب ومخيف في آن واحد. يحمل وعداً بالفرص المتاحة، لكنه يفتح أيضاً على احتمالات الخذلان والاستغلال. وهذا من الثوابت في سينما عيوش، إذ إن المركز لا ينقذ بالضرورة، بل يعيد ترتيب الهشاشة في شكل جديد. الانتقال من الهامش إلى المركز ليس صعوداً مستقيماً، بل عبور محفوف بالمخاطر. الفيلم ليس حكاية نجاح، وإنما هو سرد لمقاومة يومية. لا تريد الانتصار والتألق بالمعنى التقليدي، لكنها ترفض الاختزال والنظرة المزدوجة. وهنا قد يطالعنا وجهها المأساوي وجمالها في آن واحد.

أكثر منه مخرج منظومات ومؤسسات. في سينما، غالباً ما يكون الفرد في الواجهة، بينما تبقى البنية في الخلفية. لهذا تظل تودا قوية ومؤثرة، بينما يبقى العالم المحيط بها أقل اكتمالاً، فالقرية، والمدينة، والوسط الفني، والمؤسسات الثقافية، والوضع الاقتصادية الهشة للفنانين الشعبيين، كلها تحضر بوصفها إشارات، لا بوصفها عوالم مكتملة.

ومع ذلك، فإن الفيلم يطرح سؤالاً فكرياً مهماً حول الاعتراف. تودا لا تبحث فقط عن المال أو الشهرة أو الهروب من وضع اجتماعي خانق، إنها تبحث عن أن تُرى كما تريد هي أن تكون فنانة. هنا يكمن البعد التراجيدي للفيلم، فالوصم الذي يلاحقها يلغي صوتها، فيما هو أيضاً يصادر حقها في إثبات ذاتها. المجتمع يسجنها في إطار ضيق، يمنحها اسماً وصورة وموقعاً، ثم يطلب منها أن تتحرك داخل هذا القلب المحصور. هي تريد أن تكون شيخة بمعنى



تمنح الهامش حجمًا وشرعية، وتجعل ما كان مستتيرًا في المجال الاجتماعي حاضرًا في المجال الثقافي العام.

ومع ذلك، لا ينبغي الدفاع عن الفيلم دفاعًا مطلقًا. فثمة انتقادات وجيهة يمكن توجيهها إليه. أولها أن الفيلم يراهن كثيرًا على المصير الفردي، إلى حد يجعل التهميش يبدو أحيانًا مشكلة شخصية أكثر منه نتيجة لبنية. وثانيها أن العيطة نفسها، رغم حضورها القوي، لا تتحول دائمًا إلى موضوع معرفي داخل الفيلم، بل تبقى مرتبطة بمصير تودا. وثالثها أن الفيلم، وهو يحاول تفكيك صورة الشيخة، يظل مضطرًا إلى استدعاء هذه الصورة، وقد يعيد أحيانًا تنشيط بعض عناصرها حتى وهو ينتقدها. هذه مفارقة كل عمل يشتغل على صورة نمطية لا يستطيع نقدها دون المرور عبرها.

غير أن هذه الحدود لا تلغي قيمة الفيلم. بل ربما تجعل قراءته أكثر ثراء. «في حب تودا» ليس فيلمًا يدعي قول كل شيء عن العيطة أو عن الشيخات أو عن التهميش الفني في المغرب. قيمته تكمن في أنه يفتح أسئلة. إنه يجعلنا نفكر في علاقة السينما بالتراث، وفي علاقة الجسد بالصوت، وفي المسافة بين الفن والوصم، وفي قدرة الصورة على منح الاعتراف أو إعادة إنتاج اللتباس.

يمكن القول إن الفيلم يقوم على انتقاء واضح. لقد اختار أن يجعل من تودا نافذة على العالم، لكنه لم يسمح للعالم بأن يصبح نافذة على تودا بالقدر نفسه. نحن نعرفها أكثر مما نعرف شروط وجودها. نشعر بها أكثر مما نفهم تاريخها. نرافقها أكثر مما نفكك البنية التي تطوقها. وهذا هو جوهر الاختيار الفني عند عيوش، حيث الحقيقة الإنسانية تُدرك عنده عبر الوجه

يعتمد الفيلم على مستوى الأداء شخصية مركزية ينبغي أن تحمل وحدها تقريبًا ثقل العالم الفيلمي. وهذا رهان صعب، لأن أي ضعف في بناء الشخصية كان سيجعل الفيلم كله ينهار. غير أن تودا، كما يصوغها الفيلم، ليست رمزًا جاهزًا، ولا ضحية طهرانية، ولا بطلة خطابية. إنها شخصية متناقضة، قلقة، قوية وضعيفة، حاملة وجريحة. وهذا التعقيد يحمي الفيلم من النزعة الوعظية التلقينية التي تحثنا على «احترام» الشيخات، إنه يجعلنا نستشف ما يعنيه أن تتخط امرأة فنانة داخل شبكة من الرغبات والأحكام والانتظارات المتناقضة.

في هذا السياق، يمكن فهم الجدل الذي أثاره الفيلم في علاقته بالصورة. فالكتب والدراسات قد تتحدث عن العيطة والشيخات دون أن تثير الضجيج نفسه، لأن الكلمة تترك مسافة آمنة بين القارئ والموضوع. أما السينما فتجسد. إنها تجعل ما كان قابلاً للتفكير المجرد مرئيًا وحسيًا. حين تنتقل الشيخة من الصفحة إلى الشاشة، لا تعود فكرة أو موضوعًا ثقافيًا، بل تصبح جسدًا وصوتًا ونظرة، تثير وتستفز وتخلق ردود أفعال متشنجة أحيانًا، باسم الدفاع العلني عن الأخلاق المثلومة. ربما لا يعترض كثيرون على العيطة بوصفها تراثًا، لكنهم يتوترون حين يظهر هذا التراث متجسدًا في جسد امرأة تطالب بالاعتراف.

من هنا، ليس الجدل حول «في حب تودا» جدلًا حول التراث فقط، بل حول حق الجسد الشعبي في الظهور. ما دام الجسد موجودًا في الهامش، في الأعراس أو الفضاءات المحلية أو المناسبات العابرة، فإنه يبقى قابلاً للاستهلاك دون اعتراف. أما حين يصبح موضوع فيلم، وحين تحتل الشيخة مركز الصورة، فإن المسألة تتغير. السينما



بل كفن حيّ محاط بالصراع. ولا يقدم تودا كبطلة منتصرة، بل كامرأة تحاول أن تجعل من صوتها مكانًا للوجود.

ولعل هذا هو الأثر الأهم للفيلم. إنه يحوّل ما بدا مألوفًا إلى سؤال. يجعل الشبيخة، التي اعتاد المجتمع أن يراها من زاوية واحدة، شخصية متعددة الطبقات. ويجعل العيطة، التي قد تُستهلك بوصفها فرجة شعبية، مجالًا للتفكير في الفن والكرامة والوصم الاجتماعي.

والجسد والانفعال قبل أن تُدرك عبر التاريخ والمؤسسة والمفهوم.

في النهاية، يبدو «في حب تودا» فيلمًا عن الاعتراف قبل أن يكون فيلمًا عن العيطة. وعن الجسد بوصفه لغة قبل أن يكون موضوعًا للنظر. وعن الصوت بوصفه مقاومة قبل أن يكون مادة موسيقية. إنه فيلم لا ينقذ الشبيخة من كل صورها النمطية، لكنه يريك هذه الصور، ويدفعنا إلى النظر إليها من جديد. لا يقدم العيطة كتراث مطمئن،

# "سينما مختلفة".. لمحمد الشريف الطريق : الإقامة القوية خارج "الماتريكس"!

سعيد منتسب

فيلم هناك في مكان ما خريطة الجينية ومفاتيح وأدوات قراءته وإعادة بناء مسار بنائه وانجازه المادي والمعنوي، وأيضاً من داخل السينما أي من داخل العلاقات التي تربط الفيلم بتاريخ السينما، كما يقول الشريف الطريق. فالكتابة السينمائية، في جوهرها، تبني على اختيارات قائمة على التجزيء والتركيب، وليس على الاسترسال. وبمعنى أدق، فإن الكتابة السينمائية تقوم على الالتفات المستمر، والتقليب والتعديل والإزاحة والاقتراح، كما أن جزءاً كبيراً من الفعل السينمائي يقوم على أفعال تتم في الزمان والمكان، وعلى إشراك الطاقم الفني في مراحل مختلفة من الإنجاز والبحث، وعلى ملاحقة الجوهر والخضوع، سلباً أو إيجاباً، لظروف الإنتاج، لأن ما يهم في نهاية المطاف هو الشكل النهائي الذي ينغلق فيه الفيلم على ذاته، أي عند الانتهاء من تركيبه ومنحه جسداً نهائياً. وما الجسد هنا إلا تلك الروح (الإحساس) التي تصنعها الروابط والفواصل بين مختلف أنواع «الشيء الفيلمي»، إن على مستوى التركيب المادي المباشر، أو على مستوى الحبكة الدرامية، أو على مستوى الإيقاع، أو على مستوى الحرارة اللونية والموسيقى والتأطير والفراغات

يبحث محمد الشريف الطريق في هذا الكتاب (سينما مختلفة) عن سينما أخرى تقع خارج السينما السردية السائدة. كما يعبر، بشكل واضح، عن تطلعه إلى بناء لغة أخرى مغايرة للحديث عن السينما. تلك اللغة التي يصنعها كل فيلم بطريقة تختلف جذرياً عن لغة الأدب، وتتيح إمكانيات أخرى لتجديد الكتابة السينمائية والذهاب بها إلى مناطق أخرى خارج «منطق المعنى»، وخارج السرد الحكائي، وما ينتظره المتلقي العام.

يحتاج هذا التطلع إقامة جدار يفصل إجراءات الحكي السينمائي للفيلم عن الحكاية الأدبية. فالفيلم ليس هو الرواية، كما أن الفيلم ليس هو السيناريو، رغم التقاطعات الموجودة التي لا يمكن إنكارها. للفيلم خصوصية من حيث اللغة، ومن حيث الإنجاز والتكوين والتركيب، بل من حيث شروط الإنتاج، وسياقات تنزيل التخيل؛ وهي عموماً لغة مفتوحة على الطارئ والعابر، وأيضاً على ما يخضع للتخطيط وقياسات الضوء والحرارة، أو ما يمكن أن نطلق عليه مزاج الفيلم. ولعل هذه الخصوصية هي التي تفرض، في رأي الكاتب، ابتكار مقارنة أخرى للسينما تتم من داخل الفيلم. ذلك أن «لكل

عليه جمالياتها العضوية وتعبيراتها الشكلية وقدراتها التعبيرية وقيمتها الحسية، دون الالتفات إلى مضمونه النفعي أو الفكري.

تأسيسا على ذلك، يمكن القول إن الطربيق ينتصر للسينما الخالصة، وينادي بطريقة ما إلى بناء قطيعة بينها وبين الأدب على مستوى أعمال النظر، لا على وجه الخصومة بينهما، بل على وجه الاختلاف في الجماليات، بما أن الكتابة الأدبية فعل فردي تتحقق باسترسال لغوي مغلق وتام، بينما الكتابة السينمائية فعل اجتماعي يتم بمتدخلين متعددين قبل التصوير وأثناءه وبعده.

يشير هذا الكتاب كثيرا إلى المخرج الفرنسي «جان لوك غودار» كأن «تجريبية» هذا المخرج هي الظل الذي يلاحق «القضية» التي يدافع عنها الطربيق. فسينما غودار موقف نقدي يعبر، حرفيا ومجازا، عن مواجهة السائد، إن على المستوى الفيلمي أو السياسي. كما أنها دعوة متواصلة إلى إعادة خلق سينما أخرى، من خلال استحضار أسئلة من قبيل: «ما هي السينما؟» / «ما الذي تستطيعه السينما؟» / «ما معنى السينما الموازية؟» / «متى ندرك أننا ننجز سينما ثورية؟».. إلخ.

إن غودار، في مسيرته الفنية الطويلة والاستثنائية، استطاع أن يحقق أفلاما عن السينما من داخل السينما، أي نجح في إبرام تعاقد نزيه مع المتلقي، يبنّي على كشف آليات اشتغال الكتابة السينمائية، وتعرية الخطابات السائدة والتمرد عليها، من خلال فك تشفير العلاقة بين السينما وآليات إنتاجها (السلط المتحركة في الإنتاج السينمائي)، فضلا عن فضح «التمييز المتجذر» في الوسائط وأدوات صنع الأفلام، بل حتى في المادة الفيلمية، وفي الفيلم المنجز أيضا. وهذا ما يشير إليه الطربيق

الصوتية والفضائية، أو على مستوى الانتقالات الحكائية، أو على مستوى الإحالات الفيلمية أو المعرفية المرجعية.. إلخ.

يقترح علينا الشريف الطربيق، أيضا، في هذا الكتاب أن نحاول التخلي عن المعنى أو «منطق السرد الروائي». ذلك أن «منطق السينما لا يمكن أن يبرره غير السينما ذاتها». غير أن السؤال الذي يلزم أن نطرحه هنا هو: هل يمكن لمنطق «الغائية السينمائية» أن يصمد أمام «ديكتاتورية المعنى»؟ هل «جَعْلُ السينما موضوعا لذاتها»- وهذه عودة صريحة لنظرية «الفن للفن»- هو الغطاء الضروري الذي يمكن أن يحجب عنها تسربات المعنى أو التأويل؟

إن الكاتب، كما هو واضح، لا يجرّد السينما من أدوارها الفكرية أو العلمية أو الإيديولوجية أو السياسية، كما قد يتبادر إلى الذهن، بل يوجه اهتمامنا إلى الجوهر في السينما، أي إلى ذلك الجسد الذي تركز



السينمائية باستمرار، كما تقطع مع «الاتباع» لصالح الإبداع الذي يتكئ على رؤية نقدية متكاملة الأركان، ولصالح التجريب والاكتشاف، والتجروء على الجمع بين المتنافر، ومنحه جسداً آخر مضادا للمعنى المستهلك.

إن السينما التي ينتصر لها الطريق تتغذى، ليس على الاقتفاء والاستنساخ، بل على العفوية المبدعة، وعلى الاكتشاف الحر الذي لا يقوم على أي وصفة جاهزة تحول الفيلم إلى مجرد «طلبية». سينما خارج النماذج القائمة، وخارج ما تفرضه السوق ومنصات الإنتاج أو العرض، أي خارج التبعية الاقتصادية، مما يدفع إلى القول إن «سوء الفهم الكبير» الذي تعاني منه السينما الوطنية، وفي الكثير من نماذجها التي يصفق لها الغرب ويدعمها ويقيم لها جمهورا، هو ملاحقة «الإبهار» عبر الاستغراق في تمهيط السرد الفيلمي بوصفه برنامج عمل قائم أو مشروعا من اللازم الحفاظ على بيئته وطبيعته، فضلا عن الارتباط بذلك البرنامج والاكتفاء باستغلال الطاقة التي يتيحها، دون أي إمكانية للخروج. ذلك أن أي إخلال بهذا «الماتريكس» يعني الإفلاس بالمنطق التجاري.

ومع ذلك، فإن التطور التكنولوجي يتيح للسينمائي إقامة علاقات أخرى حيوية مع السينما، تكون نابعة من خصوصية اشتغاله، ومن رؤيته للعالم، ومن ذلك البحث اللازم والمتواصل حول السينما ومن خلالها، لأن قدر السينمائي هو أن يمنح سينمائه هوية مستقلة وخصوصية تركز على الالتفات الجمالي في التفاصيل، وعلى عدم الارتباط باليقين في ممارسة التجريب على نحو لا نهائي.

بقوله: «إن «كودار» يخلق عند المتفرج نوعا من الالتباس والحيرة والتوتر وهو يتابع نفس المشهد، وذلك عندما يقطع أجزاء تحرم الأخير من إتمام الجملة ليكتمل المعنى شكليا ومعنوياً». ومن ثم، يحق لنا أن نتساءل: أليس هذا تمردا على المعنى أو التوقع؟ أليس الاكتمال هو حقيقة الفن؟ أليس هذا الانتصار لـ«الركاقة» بحثا عن بلاغة أخرى مضادة؟ ألا تحرك فينا بلاغة القطع «اتساقا» ممكنا خارج «التمثيلات العامة» للسينما؟ أليس هذا التفكير الموازي في السينما، من خلال تأزيم التعامل معها بوصفها شكلا سرديا، هو ما يمنحنا إمكانية القطع مع الرؤى الكلاسيكية لهذا الفن، والوصول إلى لغات مستقلة عن المتاح والثابت، وتغيير الإحساس العام بالسينما؟

هكذا إذن، ينتبه الطريق إلى أن سينما غودار تقترح علينا «إقامة علاقة بديلة بين المتفرج والفيلم عن العلاقة المتعددة/ المتعارف عليها، وذلك بالتخلي التدريجي عن كل العناصر التي تتأسس عليها السينما السردية المبنية على شفافية الشاشة ومبدأ التماهي، إنها سينما تتعاقد مع الجمهور على كونها سينما، وأن ما نشاهده على الشاشة هو فيلم وليس واقعا». إنه بالفعل تمرين صعب يقضي بإعادة السينما إلى ذاتها ومساءلة لغتها وتاريخها، وبمنحها الثقة اللازمة حتى تتمكن من المساهمة من الداخل في مواجهة الطغيان السياسي العاث.

إلى جانب غودار يكشف الكاتب عن مرجعيات سينمائية أخرى، مثل أفلام «ونغ-سان-سون» و«إريك رومير» و«كريس ماركر» و«ألان كلافيي» و«ياسوجيرو أوزو»، أي تلك الأفلام التي تمتلئ ببحث مبدعيها عن أساليب خاصة ومتنوعة تسائل الأدوات

## «ضفاف النظر» لمحمد نور الدين أفاية أو المتوسط باعتباره أفقا سينمائيا للعيش المشترك

حمزة بومليك

مقدمة:

المعيشة باللغة البصرية باعتبارها منفذاً إلى بناء المشترك الإنساني. فبأي معنى يمكن للصورة السينمائية أن تمحي الحدود، وتربط الشرائح بين سكان الضفتين؟

ما معنى النظر إلى "المتوسط" سينمائياً؟

ما معنى المتوسط؟ هل يمكن للمتوسط أن يكون موضوعاً للتفكير؟ وهل النظر إلى المتوسط محكوم، ضرورة، بأن يكون نظراً متوسطياً أيضاً؟ ما معنى أن يصير المتوسط موضوعاً سينمائياً؟ وما هي فائدة النظر السينمائي في تناوله قياساً إلى ضروب النظر الأخرى؟ أيمن القول هنا إن السينما، بلغتها البصرية الموحدة، استطاعت التعبير عن المشترك بين المتوسطيين المختلفين لغةً وديناً وعرقاً وهويةً؟

لعل هذا تحديداً ما يشير إليه العنوان الفرعي للكتاب "لغة بصرية مشتركة في المتوسط".<sup>1</sup>

فكرة "المتوسط" نفسها تحيل على معنى ما يقع في مقام الوسط؛ أي ما يتعد عن الطرفين الأقصيين. الطرف حدٌ ومحدد، ويقع على الهامش الأقرب إلى الهاوية، بينما

تتحوّل الصورة من مجرد موضوع بصري إلى ظاهرة إدراكية تُعاش في الوعي؛ إذ تملك من القصدية ما يمنحها القدرة على التأسيس لبين-ذاتية Intersubjectivité بين الأفراد. فهي المُعطى الأفضل لمُعاشية المشترك الإنساني بين ضفتين تتجاوران مكاناً وتتباعدان في تجربة الوجود المعيش. وفي أفق هذا السّجال المتوسطي، تنجلي الرؤية السينمائية كحضور عياني كاشف، يتجاوز قدرات الوسائط الأخرى التي أخفقت في الحد من الصّراعات. فالسينما تُعد امتداداً لقصدية التواصل التي وسمّت الوجود الإنساني وميّزته عن غيره، واستطاعت بذلك أن تقدّم نفسها حلّاً، وهي أهل لذلك في جُلّها وتزجّالها السّليّس متجاوزة كل الحدود بمختلف أنماطها، ما يضمن لها الحياة في معيش متلقٍ يصفه الأستاذ أفاية «بالآلة الراغبة»، إذ يُقبل على الصورة السينمائية بكل متعلقاتها الجمالية، وبالتالي فالسينما تعمل على تمكين سكان الضفتين من المصالحة، والتخلي عن الأحكام، لعيشوا مع التجربة

1 Affaya, Mohammed Nouredine, les rives du regard, Une lingua franca visuelle en Méditerranée, Publication du Festival du Cinéma Méditerranéen de Tétouan, Tétouan (2025).

Mohammed Noureddine Affaya

## Les rives du regard

Une *lingua franca* visuelle en Méditerranée



Publication du Festival du Cinéma Méditerranéen de Tétouan  
Next Art

الصورة في الأسفل معبرة هي الأخرى عن هذا الأفق الجمالي للمشارك الإنسان بين سكان المتوسط.

قد تحرمنا العين من الكلام لكنها تُعلمنا فن النظر، فالصورة كما يقول ريجيس دوبري Régis Debray تُرسل إلينا دائماً بالإشارات<sup>2</sup>، على أن هذه الإشارات تبقى مُلغزة رغم وضوحها في بعض الأحيان. وهو الأمر الذي يثبُّد القارئ شداً إلى المثن التآوي وراء الغلاف بُغية عيش التجربة المتوسطية كما ساقها المؤلف، لمتلقٍ فاعل ومنفعل مع هذه الرؤية البصرية المتبصرة للمتوسط، نتحدث هنا عن رؤية جمالية للعالم المتوسط بالصورة تتجاوز كل الاختلافات السياسية والدينية والثقافية واللغوية. فالصورة ترتبط

الوسط يحتل المركز الضام لأطرافه. كما يشير المتوسط أيضاً إلى معنى الوسيط والتوسط الذي لا غنى عنه، إنه المَعْبَر الذي منه نَمُرُّ وننفذ إلى أمكنة وسياقات وهويات أخرى. معنى ذلك أن التفكير المتوسطي في المتوسط هو تفكير "بلا حدود"، تفكير ينتعش في رحابة الوسط، ويختنق في ضيق الأطراف.

في كتابه "الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل" الذي صدر سنة 1988، يقول الأستاذ أفاية: إن السينما «تعمل على إعادة تشكيل الواقع "بإعادة النظر" في بعض مكوناته وصياغتها ضمن تصوّر وحساسية فاعل سينمائي معين»<sup>3</sup>، فالسينما تُمكننا بهذا المعنى من خلق عالم ينبثق من الواقع، لكنه لا يبقى حبيس سلطته، أو لنقل ما جاء على لسان جاك أومون Jacques Aumont «الصورة صنو العالم، ولكنها صنو مشوه على الرغم من واقعيتها»<sup>4</sup> إنها إمكانية للتفكير في ما يُمكن أن يكون. دون الخضوع لأية سلطة أو وصاية، ما دام الإبداع في التجربة الفنية هو من أصله خلق لوجود جديد، والعمل الفني بهذا المعنى يصير حاملاً لنبوءة المستقبل. على أن هذه النبوءة لا يمكن أن تتحقق إلا إذا توافرت أسباب النظر المُستدّ بقوة الفكر ورحابة الصدر، «مع الآخر بوصفه اختلافاً ثقافياً، يُشكل جزءاً من النظرة إلى الذات»<sup>5</sup>. إن هذا المسعى يظهر جلياً في هذا الكتاب ويتبدى منذ تجربة اللقاء البصرية الأولى معه، وأقصد هنا الغلاف الذي يتبنى فكرة المشترك، بين ضفتين متناظرتين. لتأتي

2 أفاية نور الدين، الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل، منشورات عكا، (8891)، ص: 62

3 أومون، جاك، الصورة، ترجمة ريتا الخوري، الطبعة الأولى، مركز دراسات الوحدة العربية (3102)، ص: 21

4 أفاية، محمد نور الدين، الصورة والمعنى، الطبعة الأولى، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء (9102)، ص: 691

5 دوبري، ريجيس، حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، الطبعة الأولى أفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب.

(3102)، ص: 54

الجيد، الذي لا يتحصل إلا في هذا التناغم بين أجزائه، ليستقر مقامه في إدراك الرائي، فيقدر استبصاره لجميع أجزاء الشكل يتم بالتالي الفهم الجيد، والفن البصري وخاصة السينما في سياق الكتاب تعمل كأداة لإعادة تنظيم الإدراك الجماعي للمتوسط، بحيث يتم الانتقال من إدراك هذه المنطقة منفصلة إلى أجزاء (دول متصارعة)، إلى إدراكها ككل متماسك ومستمر (هوية مشتركة)، والكتاب لا يخفي هذا الطموح إلى بناء المشترك رغم الإنزعاج الهوياتي، على أن هذه النظرة يمكنها أن تطوي المسافات، بين المواقع الجغرافية المتباعدة. فللنظرة هذه القدرة على تقريب البعيد وإبعاد القريب إن شاءت، إن العين لا ترى، بل إن العين ترى ما يُعتمَل في دواخلنا، أي أنها خاضعة لعلل النظر، يمكن القول هاهنا أن الرؤية تتصعد في مدارج الإدراك من الحسي إلى العقلي، فتصبح العين ناظرة، على أن العقل هو من يهب البصري نظارته من خلال الصورة، التي لم تكن لتحظى بالمعنى الجمالي في غياب النظرة. «لذلك حسب سعيد بن كراد «لم يتعلم الإنسان الإبصار، ولكنه تعلم كيف ينظر خارج طاقات الإبصار فيه. لقد كفَّ عن الرؤية ليصبح ناظرًا، وقد يكون هذا الانتقال هو الذي أدى إلى ربط النظر بالتفكير والتعقل.»<sup>6</sup>

ضفاف النَّظر يعكس لقاء عالمين متناظرين في صورة واحدة، بحيث لا يمكن إدراك جزء من هذه الصورة المتوسطة إلا بإدراكها في البدء كلية، الشمال والجنوب، وهو المعنى الذي نجده عند المؤلِّف الذي يعتبر أن «النظر

إذن «بإمكانية تكوين تمثيل عن الواقع، أو بإعادة تشكيله»<sup>6</sup>.

ضفاف النظرة والنظرة إلى الضفاف

الضَّفاف: أمانة على الهويّات المختلفة، فكل ضفّة ترمز إلى هوية يمكن أن تهوي إلى منحدرات سحيقة لا قرار لها ولا مستقر، المتوسط وحده ما يربط بينها ويشد وثاقها لكي لا تُمعن في التباعد وتطعن في التنافر. والسينمائي هنا لا ينظر إلى الضفاف في تطرفها، وإنما إلى المتوسط بضفافه، فلولاً المتوسط لما كانت للصفة معنى. ونظرة السينمائي، الفينومينولوجية غير الحسية، هي التي تتجاوز المرئي إلى اللامرئي (حسب تعبير ميرلوبونتي) تتجاوز سطح الضَّفاف إلى عمق المتوسط.

الضَّفتان لا تعبران عن الشمال والجنوب، بل عن الأنا والآخر. واللغة البصرية المشتركة تعني طمس فكرة الضفة من خلال النظرة التي تتجاوز حدود الرؤية، أي ذلك التصور السينمائي الحركي والمنفتح (السينما صورة وحركة وزمانا حسب دولون المتجاوز للتصور المكاني أو الجغرافي الضيق).

تُحيل الضفة على الحَدِّ أو الحافة، إنها المنطقة التي يلامس فيها الماء اليابسة، أي نقطة الانتقال بين وسطين، بين ما يُطلُّ عليها وما يتوارى وراء حدودها، «والعين مجهزة لإدراك حدود الأشياء في الفضاء»<sup>7</sup> بأمر من العقل الذي له سلطة تكوين النظرة. هذا المعنى يُقرِّبنا أكثر من الصورة في التناول الجشطلتي، فالجشطلت هو من أصله مشكلة تنظيم، ينشد غاية الشكل

6 أفاية، محمد نور الدين، معرفة الصورة، المركز الثقافي، الطبعة الأولى، المغرب (1202)، ص: 771  
7 أمون، جاك، الصورة، ترجمة ريتا الخوري، الطبعة الأولى، (3102)، مركز دراسات الوحدة العربية، جاك أمون، ص: 62  
8 بنكراد، سعيد، الصورة ومآلات النظرة، الطبعة الأولى، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء/ بيروت (4202)، ص: 15

بينذاتي قائم على الاختلاف وقبوله والتعايش معه، مع احتواء تلك التمايزات واستيعابها في لغة واحدة مشتركة تحتوي الجميع، وتفتح فيه كل هوية على باقي الهويات الأخرى. هذا تحديداً ما قد يجعل هذه الهويات غير قاتلة (والإشارة هنا إلى كتاب أمين معلوف: "الهويات القاتلة")؛ أي إن سمة "اللغة البصرية المشتركة" الأبرز هي الانفتاح والعيش المشترك وقبول الاختلاف، مع لمسة فنية جمالية خاصة.

إن الذين ينتمون إلى ثقافتين لا يتكلمون لغتين مختلفتين فحسب، إنهم يسكنون عوالم حسية مختلفة أيضاً. وهو الأمر الذي ينطبق على دول البحر الأبيض المتوسط التي تعيش فروقات شتى بسبب الدين واللغة والجغرافيا وطبيعة الأنظمة السياسية، علينا أن نشير هنا إلى أننا نتحدث عن جزء من العالم ظل ولفترة طويلة، مسرحاً للقاءات المؤجلة على الدوام، بداوعي في الغالب ما ترتبط بصعوبات اختلاف القصديات أو ببساطة لأن لها أهدافاً متناقضة، زيادة على ذلك أن هذه السياسات والمناورات تبقى في الغالب موجهة بـ اليورو متوسطة وهو مفهوم من أصله ينم عن هذه النظرة المتعالية التي تلجأ الوعي الشمالي تجاه دول الجنوب. ويزداد القلق حيال وضعية دول البحر الأبيض المتوسط بفعل مجموعة من الإضطرابات التي تحصل في المنطقة والتي يشير إليها مؤلف الكتاب من قبيل الإبادة الجماعية ضد الفلسطينيين.

يقول جاستون كابوري Gaston Kabo- ré : «إذا ظل الأفراد مستهلكين للصور السينمائية التي يؤلفها وينتجها الآخرون.

معناه التعامل مع الأشياء والموضوعات والنصوص والصور في إطار علائقي وهو ما لا يبدو دائماً سهلاً؛ لأن مظهر أو تمظهر كل موضوع، أو كل صورة، يتوقف على الوضع والوظيفة التي يحتلها أو تحتلها داخل البناء العام لمجال الإدراك، كلما تغير الموضوع البصري واتخذ صفات مختلفة»<sup>9</sup>

إن الكتاب يأتي في إطار تشكيل رؤية جمالية للعالم المتوسطي بعين السينما أو السينمائي. فالسينما كما يرى جيل دولوز Gilles Deleuze عبارة عن ثورة في الفكر، إنها طريقة جديدة في التفكير، مما يجعلها على حد تعبير الأستاذ أفاية «تتورط في صراع المعنى بحيث تصوغ بعض تفاصيله بطرائقها الخصوصية»<sup>10</sup> إن هذه الإمكانية التي تحوزها السينما أو الرؤية الفلمية، قد تكون هي المحاولة الأخيرة لرأب الصدع، وتحقيق المصالحة مع الماضي والخروج من بوثة الأنا إلى نحن. لبناء المشترك بالمتخيل على اعتبار أن هذا الأخير بمقدوره «إعادة التوازن للنوع البشري؛ فالغرب العقلاني بكل نزعاته وادعاءاته؛ في حاجة إلى ثقافة الشعوب الأخرى. يقول ديران Gilbert Durand: «بالنسبة إلينا نحن الغربيين؛ فإن اللجوء إلى الشرق وقبول أنظمة ومجموعات الصور المصاغة من خلال فن الشرق، أو فن الحضارات الأخرى غير حضارتنا؛ يُشكّل وسيلة، أو بالأحرى الوسيلة الوحيدة لإعادة التوازن الإنساني»<sup>11</sup>.

3. اللغة البصرية المشتركة: من ضيق التعدد إلى رحابة التنوع

التعدد هووي وذاتي، يعني كثرة الهويات المعبر عنها بلغات محلية. بينما التنوع

9 أفاية، محمد نور الدين، معرفة الصورة، الطبعة الأولى، المركز الثقافي، المغرب (1202)، ص: 4

10 أفاية، نور الدين، الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل، منشورات عكاك، (8891)، ص: 52

11 أفاية، محمد نور الدين، معرفة الصورة، الطبعة الأولى، المركز الثقافي، المغرب (1202)، ص: 37

والمشاركة في الإنتاج البصري المتنوع. هذه القيم والأهداف والطرق التنظيمية متشابهة تقريبا في جميع المظاهر التي تجعل السينما المتوسطة موضوعا للقاء والتعبير عن الاختلافات التي تعبر عن حساسيات الشعوب»<sup>14</sup>.

للسينما إذن هذه القدرة على تجاوز كل العقبات والحدود، «لأنها فن الحركة بامتياز، لا شيء فيها ثابت حتى في حالات السكون هناك حركة، حركة في المعاني والأفكار، فالمخرجون أيضا مفكرون يصلون إلى تأطير جوهر المعاناة الإنسانية المعاصرة، والتعبير عن الفرح، والإحساس بتناقضاتهم وأحلامهم»<sup>15</sup>، فالسينمائي بهذا المعنى في مكنته التعبير عن القضايا الإنسانية، من خلال رؤيته الفلمية، التي بإمكانها أن تُترجم «المخيلات والحقائق الصعبة وآمال سكان البحر الأبيض المتوسط على حد سواء، بحيث تُجسد تجاربهم وإحباطاتهم، وعواطفهم ومآسِيهم وتعكس عوالمهم، ورموزهم الثقافية، وحاجاتهم إلى الروابط والتآلف الاجتماعي. فالعمل السينمائي يسمح إذن برؤية آفاق مشتركة، لقد انتقلت السينما من كونها أداة تقنية للتصوير المتحرك، وأداة لتأطير بعض فضاءات العالم إلى قضية تستدعي التأمل والمساءلة، طالما أنها تسعى إلى التعبير عن حاجات الإنسان، وهي بهذا المعنى تُتيح إمكانية اكتشاف العالم، بشكل ملموس، في تنوعه واختلافه، مادام الغرض من السينما ليس تغيير العالم وإنما رؤية العالم بمختلف صوره وبالتالي

فسيصيرون مواطنين من الدرجة الثانية في العالم»<sup>12</sup>، ونقول إذا لم تكتسب الدول المغاربية القدرة على صياغة نظرتها الخاصة، بحيث توجه صورتها، فسوف تخسر وجهة نظرها ووعيها بذاتها. كما أنه يتعين على العالم الأوروبي أن يغير نظرتة الأحادية إلى المتوسط، وقد أمست الحاجة ملحة إلى أفق تواصلي بصري، يُمكن من تجاوز النزاعات التي تسببت فيها أقلام الساسة، واستبدالها بكاميرا المخرج ورؤيته الفلمية، نتحدث هنا عن السينما وليس التيليفزيون، مادامت للسينما هذه الحرية في التعبير عن كل القضايا بمشيئة الصورة المطواعة. فالبصري هنا يأتي كأفق لهوية متوسطية، بلغة مشتركة عابرة للحدود، «تشير اللغة المشتركة البصرية إلى الأعمال السمعية البصرية التي يُنتجها المتوسطيون أو المهتمون بشؤون البحر الأبيض المتوسط، إنها تشير إلى الأعمال التي تتداول وتنتشر في اللقاءات والمهرجانات»<sup>13</sup> إنها دوافع محفزة لتجاوز الحدود وتخطي جهل البعض وغفلة البعض الآخر، وتجاوز الأحكام المسبقة وصور العداوة التي تستمر السياسات في إنتاجها، باللجوء إلى الفن باعتباره الملاذ الذي يأوينا عندما يهجرنا الآخرون. فللخيال هذه القدرة على التواصل وهو ما تستند إليه اللغة المرئية المشتركة، التي حفزت سكان الضفتين على خوض تجربة اللقاء، وتجاوز كل أشكال العداوة التي تستمر السياسات في إنتاجها. «تُترجم إذن هذه الفرانكا البصرية عبر الوسائط والمبادئ والإجراءات وكذلك عبر قيم التبادل

12 آرمن، السينما الأفريقية في البلدان الواقعة شمال الصحراء الكبرى وجنوبها، ترجمة سهام عبد السلام، الطبعة الأولى، المركز القومي للترجمة، القاهرة (1102)، ص: 11

13

14 Affaya, Mohammed Nouredine, les rives du regard, Une lingua franca visuelle en Méditerranée, op. cit, p:77

51 Idib,p: 211

بها الرياح في الاتجاهين لم تكن خالية من رغبات وانفعالات سكان الضفتين الذين يتقاسمون مشتركا تاريخيا لا يمكن نسيانه رغم الندوب التي تركتها بعض لحظاته. ولما كان « المخرج السينمائي كائن اجتماعي-ثقافي، يُدرج، بشكل أساسي، سينما في إطار البحث عن «جمالية» أشكال جديدة من الإبداع بين الثقافات»<sup>18</sup>، فإن المهمة تبقى موكولة إليه لتحقيق هذه الغاية الجمالية بالأساس وهي الإبداع في خلق الروابط الفنية والثقافية بين شعوب الضفتين. ويعد المغرب في مقدمة هذه الدول المغاربية التي تناولها مؤلف الكتاب، وذلك لعدة أسباب من بينها القرب الجغرافي.

لقد «كان المغرب من بين البلدان الأولى القليلة في العالم التي كانت مسرحا للتصوير والعرض السينمائيين. اكتشف الأخوين لوميير Les frères Lumière السينماتوغراف سنة 1895. سنة بعد ذلك قررا تصوير وتوثيق بعض مشاهد وأحداث السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر في مجموعة من البلدان المتوسطية: مصر، تونس، الجزائر، المغرب»<sup>19</sup>، على أن بدايات فعل التصوير في المغرب كانت قبل ذلك بزمان، يروي غابريال فير في صحبته للسلطان مولاي عبد العزيز، يقول غابرييل فير، «لقد سبق لي أن قلت إنني استدعيت إلى فاس، خصيصا، لتعليم السلطان فن التصوير. وقد كان، كما ذكرت، يتوق في البداية، إلى تعلم فن الرسم، فجئني إليه بالسيد شنيدر، وهو رسام أمريكي، ليكون له أستاذا. غير أن

بدل مسح الاختلاف تسعى السينما إلى تجاوزه عبر قبوله كواقع، وهذا ما ينسجم مع فكرة اللغة المشتركة التي يؤسس لها مؤلف الكتاب، يقول: «إن استخدام مصطلح اللغة المشتركة، بالنسبة لنا، ليس موجهها باعتباريات لغوية بحثة، بقواعدها المعجمية، النحوية، والصوتية أو غيرها، بل يفهم هنا كاستعارة لـ «استمرارية ثقافية» تسمح بتواصل قائم على الرؤية، باعتبارها «لغة» علاقة بين طرف وآخر» ونمط تبادل «بيني» بين ضفاف البحر الأبيض المتوسط، فبالسينما يتحقق التواشج بين ضفتين بوجود مشترك جغرافي وثقافي، يساهم في تشكيله الطرفان الشمال والجنوب، بنفس القدر، ومنه لم يعد الغرب هو الفضاء الوحيد المنتج للمعرفة والتخيل والصور، كما وليس وحده مكان الإبداع»<sup>16</sup>، فالشمال يبدع بالقدر الذي يبدع فيه الجنوبي، الأمر الذي يأتي في صلب فكرة الانفتاح على الآخر وتعزيز فرص اللقاء ونبذ كل أشكال العدوانية. إن هذه الرؤيا تنسجم مع فكرة تأسيس الحضارة بمجملها على الجمال وحده وهي الفكرة التي دعا إليها سلامة موسى.

#### 4. الحضور المتوسطي في النظرة الفلمية المغربية

تكشف لنا النظرة إلى البحر الأبيض المتوسط عن شيء فريد وكأن هذا الكيان المائي قد صُمم عمدا، وبتأن، وعلى نحو لا نظير له على الكرة الأرضية؛ ليكون مهدا للثقافات<sup>17</sup>. إن أمواج هذا البحر التي تعبت

16 أفاية، محمد نور الدين، معرفة الصورة، المركز الثقافي، الطبعة الأولى، المغرب (1202)، ص: 78

17 نورويش، جون جوليوس، البحر المتوسط، تاريخ بحر ليس كمثل بحر، ترجمة طلعت الشايب، الطبعة الأولى، المركز القومي للترجمة، القاهرة (5102)، ص: 71

18 Affaya, Mohammed Nouredine, les rives du regard, Une lingua franca visuelle en Méditerranée, op. cit, p:111

19 أفاية، محمد نور الدين، الصورة والمعنى، المركز الثقافي للكتاب، الطبعة الأولى، الدار البيضاء (9102)، ص: 86.

كما يرى مؤلف الكتاب هذا الحوار القائم بين السينمائيين في البحر الأبيض المتوسط.<sup>23</sup> يظل المتوسط حاضرا في الرؤية الفلمية للسينما المغربية، ويكفي أن نشير إلى أن الفلم الحائز على الجائزة الكبرى للدورة 25 للمهرجان الوطني للفلم بطنجة يعبر عن هذه اللغة البصرية المشتركة بين الضفتين، تحدث هنا عن فلم البحر البعيد، وهو فلم مغربي - فرنسي مشترك، من إخراج سعيد حميش بن العربي، يتناول قضايا الهجرة والعربة للمهاجرين من دول المغرب الكبير إلى فرنسا وتحديدًا في فترة التسعينات. قصة شاب اسمه نور الدين، يصل إلى مدينة مرسيليا عام 1990 باحثًا عن الأمل المفقود.

وعلى سبيل الختم

إن الصورة التي لها من القدر ما يكفي للتخاطب بين الأفراد والجماعات، فهي أفضل وسيط فني لبناء المشترك الإنساني بين سكان الضفتين، وفي ظل هذا السّجال الذي يعرفه المتوسّط تأتي هذه الرؤية الفلمية كبديل عياني، لمُختَلِف الوسائط الأخرى التي لم تنجح في الحدّ من الصراع. فالسينما تقدم نفسها حلاً أنسبًا لتجاوز الخلافات، مادامت لها لغتها الخاصة التي بمقدورها أن تخاطب الكل، وهي امتداد لهذا الأفق التواصلية الذي عرفته المنطقة باللغة المشتركة، إلى اللغة البصرية المشتركة، فمن شأن الصورة أن تُخَلّصنا من الصراع إلى تعزيز فرص اللقاء جماليا وبالتالي النظر إلى المتوسط باعتباره كلاً غير مجزء. وكل

ذلك الفن شق على السلطان»<sup>20</sup>، ما يهمنا في هذا الشأن هو أن التصوير في المغرب عُرف مبكراً داخل قصور السلاطين، كما هو الحال مع خارجها أي بين عموم الناس، فأولى العروض التي عرفها المغاربة تعود إلى سنة 1912 بمدينة فاس. حيث وُضعت شاشة بيضاء على سور المدينة وعرف المغاربة أولى فرجة سينمائية لهم شكلت حدثاً فريداً في المدينة. لقد عرف المغاربة السينما عبر المتوسط، من خلال توافد فنانيين من الضفة الأخرى إلى المغرب، ثم بعد ذلك سيحضر المتوسط في الأعمال الفنية المغربية، ليناقش ما تعيشه من « جرح الاستعمار، والتهميش، والهجرة»<sup>21</sup>، ولطالما أحدثت هذه الجروح آثاراً بليغة على النظر إلى الضفة الغربية، وقد حظيت طنجة باعتبارها موطن النظر إلى المتوسط بالعديد من الأعمال التي تشترك في هذا الحنين إلى مدينة كانت ذات يوم مزدهرة، ومتعددة، وعالمية... وكذلك تدهورها البطيء بعد الاستقلال، وقد عبّرت فريدة بليزيد، عن هذا الحنين في فلم خوانيتا في طنجة ببراعة وبلاغة.<sup>22</sup> وهو الفلم المغربي الإسباني، المقتبس من رواية الكاتب الإسباني الطنجي أنخيل باثكيث، يتناول حياة خوانيتا ناربوني Juanita Narboni، يحكي الفلم عن صراعها الداخلي وتَمَرُّقِهَا الثقافي والوجودي كامرأة عائرة الحظ، في ظل التغيرات الكبرى التي مست طنجة في السياق الدولي. إن هذه الأعمال السينمائية المشتركة بين دول المتوسط، وخاصة المغرب في علاقته بدول الشمال، تعكس

20 فير غابرييل، في صحبة السلطان، ترجمة عبد الرحيم حزل، الطبعة الأولى، أفريقيا الشرق، المغرب (9002)، ص: 901

21 Affaya, Mohammed Noureddine, les rives du regard, Une lingua franca visuelle en Méditerranée, op. cit, p:152

22 Idib, p: 851

23 Idib, p: 92

إعراض عن هذه اللغة البصرية المشتركة،  
سَيُتَبَقَى هذا التوثيق قائماً بالرغم من كل صيغ  
التعايش<sup>24</sup>

الهوامش:

Affaya, Mohammed Nouredine, les -  
rives du regard, Une lingua franca  
visuelle en Méditerranée, Publication  
du

Festival du Cinéma Méditerranéen de  
(Tétouan, Tétouan) (2025).

. أفاية، نور الدين، الخطاب السينمائي بين  
الكتابة

والتأويل، منشورات عكا، (1988).

أفاية، محمد نور الدين، معرفة الصورة،  
المركز الثقافي،

الطبعة الأولى، المغرب (2021).

. أفاية، محمد نور الدين، الصورة والمعنى،  
الطبعة الأولى،

المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء  
(2019).

. أمون، جاك، الصورة، ترجمة ريتا

الخوري، الطبعة الأولى، مركز دراسات  
الوحدة العربية (2013).

. بنكراد، سعيد، الصورة ومآلات النظرة.

الطبعة الأولى، المركز الثقافي

للكتاب، الدار البيضاء/ بيروت (2024).

. دوبري، ريجيس، حياة الصورة وموتها،

ترجمة فريد الزاهي،

الطبعة الأولى أفريقيا الشرق، الدار البيضاء.

المغرب، (2013).

. أرمز، السينما الأفريقية في البلدان الواقعة

شمال الصحراء

الكبرى وجنوبها، ترجمة سهام عبد السلام،

الطبعة الأولى، المركز القومي للترجمة،

القاهرة (2011).

. نورويش، جون جوليوس، البحر المتوسط،

تاريخ بحر ليس كمثله

بحر، ترجمة طلعت الشايب، الطبعة الأولى،

المركز القومي للترجمة، القاهرة (2015).

. فير، غابرييل، في صحبة السلطان، ترجمة

عبد الرحيم حزل،

الطبعة الأولى، أفريقيا الشرق،

المغرب (2009).

24 أفاية، محمد نور الدين، المتخيل والتواصل . مفارقات العرب والغرب، دار المنتخب العربي، ط1 بيروت لبنان.  
(3991). ص831





## ملف 03

# ذاكرة تطوان السينمائية

## تقديم

ومن خلال استحضار هذه الذاكرة، تتحول السينما إلى مرآة يمكن عبرها قراءة جانب من التحولات الاجتماعية والثقافية التي عاشتها تطوان، ورصد تطور أذواق جمهورها وطرائق تلقيه للصورة.

إنها، في النهاية، حكاية مدينة نسجت مع السينما علاقة ممتدة، وجعلت من الصورة جزءاً من ذاكرتها، وهي علاقة يتجدد صداها اليوم عبر مهرجاناتها المتوسطية وراهنيتها الثقافية.

يفتح ملف «ذاكرة تطوان السينمائية» نافذة على جانب مضيء من الذاكرة الثقافية للمدينة، مستعيداً الصلات التي أقامتها تطوان مع الفن السابع، منذ البدايات الأولى لحضور الصورة السينمائية في فضائها، إلى أن أصبحت السينما جزءاً من ملامحها الثقافية ومن علاقتها بالفنون والحداثة.

ولا يتعامل الملف مع التاريخ باعتباره سجلاً للأحداث والتواريخ فحسب، وإنما بوصفه ذاكرة تتقاطع فيها الأمكنة والقاعات والوجوه والتجارب، وتستعيد معها أجيال من المتفرجين زمن الفرجة الجماعية، حين كانت قاعة السينما فضاءً للمتعة والاكتشاف والتواصل والانفتاح على عوالم أخرى.

# سينما فيكتوريا

محمد أنقار

## 1 تمهيد

وربما، هذه هي المناسبة الثالثة للخوض في هذا المجال الشيق والممتع في نفس الآن، مع التركيز بصورة أساس على سينما فيكتوريا. وسأفترض أن القارئ الكريم قد اطلع على العاملين السابقين، وسأورد هذه المرة تفاصيل ومعلومات جديدة معروضة في صيغة مقال وليس في صيغة سرد، كل ذلك تفاديا من التكرار ومن إملال القارئ.

## 2 شيء من التاريخ

عندما انتقلت عائلتي من السكنى بحي النّيارين العتيق إلى حارة الباريو المفتحة في عام 1950 كانت سينما فيكتوريا قائمة كالمعلمة الشامخة. وحسب بعض المصادر فإن المهندس المعماري الذي أنجز تصميمها في سنة 1945 كان يسمى خوصي ميكيل دي لاكوادرا - Jose Miguel de la Quadra Salcedo. هذا المهندس الشهير كان يعيش آنذاك في مدريد، وإن كان قد صمم قبل ذلك عديدا من البنايات في تطوان وحتى في حارة الباريو ذاتها. بالمناسبة قال لي أنطونيو رموس دل بوثو Ramos del Pozo Antonio صاحب مقال «حارة أندلسية» الممتع:

سبق أن تطرقت إلى الحديث عن علاقتي بالسينما في مناسبتين؛ الأولى حينما صورت جوانب مهمة من تلك العلاقة سرديا في روايتي «باربو مالفه» التي صدرت طبعتها الأولى في سنة 2007. في ذلك العمل حديث روائي عن البداية، وعن قاعة فيكتوريا الشهيرة، وعن أبرز الأفلام العالمية التي شاهدناها. الآتية من إسبانيا خاصة، أو أمريكا اللاتينية. أو السينما الأمريكية وعموم السينما الغربية مترجمة إلى اللغة الإسبانية. وفيه أيضاً حديث عن نشوة السينما، والعذاب الذي كنا نلاقه من أجل ولوج قاعاتها؛ خاصة في حارتنا «الباريو».

أما المناسبة الثانية فكانت الشريط الوثائقي الذي أنجزه حولي المخرج الشاب محمد سعيد الدردابي في موسم 2009-2010 بعنوان «أنقار.. عاشق السينما». فيه عمّقت ما سبق أن أوردته في الرواية المشار إليها، وأضفت إليه تفاصيل عن علاقتي بالنقد السينمائي، وموقف من السينما المغربية، مع أحاديث أخرى عن بعض المجلات السينمائية التي كنا نقتنيها في النصف الثاني من القرن الماضي.

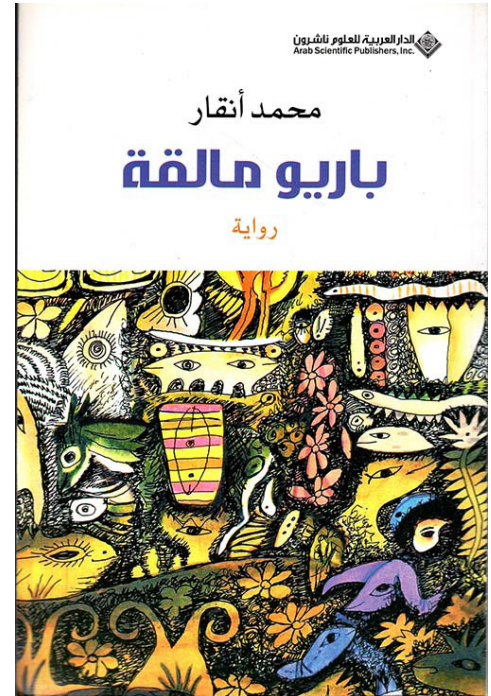
مايو 1948. لكن حسب كتاب «Tetuán: el Ensanche» فإن مهندس البناء هو كارلوس أوليفو Carlos Olivo. إذن هل هو نونيث أم أوليفو؟. لابد من المزيد من البحث.

أما سبب التسمية ففيه اختلاف. كانت ثمة إشاعة شعبية سائدة بين أبناء جيلي تقول إن صاحب السينما كان يهودياً، وأنه من أجل تخليد انتصار اليهود على العرب في نكبة 1948 سمى السينما «فيكتوريا». ورد ذلك أيضاً عند أحمد مغارة في كتابه «السينما الإسبانية والمغرب». في حين جاء في رسالة لسلمون بنعطار Salomon Beraiar أحد حفدة المؤسسين وابن أخي مالكة الأخير أن السينما سميت باسم الشارع الذي يحاذي واجهة من واجهاتها. أي واجهة المنحدر، ولقد عثرت في ملحق الجريدة الرسمية التي كانت تصدر خلال الحماية الإسبانية على المغرب، مجلد سنة 1944 على إشارة إلى حارة فيكتوريا Barrio de la Victoria الواقعة في سيدي طلحة. وإشارة أخرى إلى شارع فيكتوريا Avenida de la victoria الواقع على يمين المتجه نحو المستشفى العسكري، مما يعني أن اسم فيكتوريا كان موجوداً في تلك الناحية قبل عام 1948.

ومع ذلك لا بد من المزيد من البحث في الموضوع. وكذلك الشأن فيما يخص المالك الأول للسينما. جاء في كتاب مغارة المذكور أن خايمي وسلمون بنعطار هما اللذان أنشا فيكتوريا عام 1948. وهي سينما ذات 880 مقعداً. في حين قال لي دل بوثو في إحدى رسائله:

«في رسالتي السابقة كنت قد أخبرتك بأن مالك سينما فيكتوريا هم عائلة جودرا Llodra. وحينما ناقشت ذلك مع أخي الذي

«وجدت هذه الحقائق في كتاب بعنوان «المعمار والبناء الإسبانيان في شمال المغرب» لمؤلفه أنطونيو بربو نيبطو. المصمم المعماري لسينما فيكتوريا كان هو خوصي ميكل دي لا كواضرا صالتيديو الذي فاز يوم 25 يناير 1934 بمنصب مصمم معماري في بلدية تطوان، وإن كان قد أنجز بنايات خصوصية كمدرسة البيلار 1937 (Colegio del Pilar) ومدرسة لاميلكروصا (La Milagrosa 1940)، وبنايات أخرى رسمية وخصوصية. أما مهندس الطرق خوليو دي كاسطرو نونيث Julio de Castro Nunez كان هو الذي أنجز بناية سينما فيكتوريا مثلما أنجز ملعب تطوان بسانية الرمل[«]. والحقيقة أن دي لاكواضرا صمم عديداً من البنايات والمنازل في إسبانيا والمغرب يمكن الاطلاع عليها في غوغل. صمم فيكتوريا عام 1945 كما قد سبق. غير أن التدشين الرسمي لم يتم إلا بتاريخ 22



وكتب إلى بنعطار من جديد بتاريخ  
2012/11/14:

«أنشئ سينما فيكتوريا من قبل أبناء  
السيد مناحيم بنعطار (موسى، وألبرطو،  
وإسحاق). وكانت للسيد كوهن Cohen من  
طنجة [وصاحب سينما هناك] مساهمة  
أقل».

بعد ذلك اتصلت بالسيدة ياسمينه اللبادي،  
واحدة من ورثة فيكتوريا حالياً وأكدت لي أن  
المرحوم أباه كان قد اشتراها من بنعطار  
عام 1973. وأطلعني فيما بعد على عقد  
البيع والشراء بين إسحاق بنعطار حشويل  
وعبد السلام اللبادي المؤرخ في 30 نوفمبر  
1973. وإسحاق هذا هو عم سلمون، في  
حين كان المؤسس موسى بنعطار Moises  
Benatar جده. كما كان ألبرطو أبابيا  
حشويل Alberto Obadia Hachuel أول  
مدير للسينما، وآخرهم يعقوب ملكا -Jaco  
bo Malka (كان الصبيان المغاربة يسمونه  
خطا مركا Marca).

منذ سنوات قليلة توقفت فيكتوريا عن  
العمل.

### 3 القاعة الممتازة.

تقع سينما فيكتوريا في نقطة التقاء  
شارع عبد الكريم الخطابي (شارع الخنرال  
فاريل قديما) بشارع النصر أو فيكتوريا.  
المدخل الرئيس للسينما في شارع عبد  
الكريم الخطابي، وهو واجهة كانت في  
زمن ازدهار القاعة مضاء وبهيجة بضوء  
الشمس نهارا، والأضواء الكهربائية البيضاء  
بعد المساء، وهو أيضاً مدخل واسع في  
مقدمته ثلاث درجات طويلة. غير عالية، من  
الكرانيط الأحمر الباهت. وبعد الدرجات باب  
واسع جدا، مشكل بدوره من دفات أبواب  
طويلة لا تفتح، باستثناء دفة الوسط من

يكبرني بستين، ومع بنات عمي، أظن  
أن المالك كان يهودياً. لديّ رقماً هاتفين  
لشخصين أظن أنهما من عائلة جودرا،  
سأصل بهما من أجل أن يوضحا لي بعض  
الأشياء ما دام السيد جودرا قد توفي في  
إشبيلية عام 2009. وأنا متأكد أن هذا السيد  
كان سيقطع شكنا. لكن للحياة حدودها».

وفي يوم 31/10/2012 كتب إلي دل بوثو من  
جديد: «تمكنت من العثور على أحد أفراد  
عائلة جودرا: السيد بطريثيو كوطيريث المو  
جودرا: Patricio Gutierrez Alamo Llodra.  
هذا السيد أخبرني بأن سينما فيكتوريا كان  
في ملك أمه وأحد أعمامه، أمه كانت تسمى  
أرطنسيا جودرا إسأكو Hortencia Llodra  
Issaco، وعمه خوصي جودرا إسأكو، كما  
أخبرني بأنه إن حصل على حقائق جديدة  
سيخبرني بها.

من المحتمل أنهم باعوه إلى عائلة بنعطار،  
حيث إننا نعرف أن السينما كانت لبعض  
اليهود. لكن فرنثيسكو طروخيو Francisco  
Trujillo رئيس جمعية المدينة La Medina  
اتصل بسلمون بنعطار العضو في الجمعية  
ذاتها الذي كتب إلي يوم 6/11/2011  
توضيحات مهمة: «عائلتي هي التي أسست  
تلك السينما عام 1947-1948 وسيرناه حتى  
هاجرنا من تطوان عام 1973».

ثم أضاف يوم 12/11/2012:

أما «السادة جودرا، أصحاب سينما أبنيذا  
في تطوان. فقد كان لهم سينما أخرى في  
العرائش» وليس سينما فيكتوريا (...). أما  
فيلم التدشين فكان «فوينطي أو بخونا»  
لأنطونيو رمان Roman Antonio، تمثيل  
أمبرو ريفيجس Amparo Rivelles ومنويل  
لونا Manuel Luna، وفرناندو Fernando Rey.

لكن كلاهما يلبس لباسا رسميا ذا لون رمادي. مما يضيف على السينما وموظفيها هالة من الوقاء.

عندما نلج البهو تواجهنا فترينة زجاجة طويلة رتبت فيها ملصقات بالألوان لأفلام سيتم عرضها لاحقا. وحينما ننعرج إلى اليسار نجد مقصفا صغيرا. ربما كان يبيع مشروبات مادنا لم نشتر منه قط. وذكر لي سلمون بنعطار في تاريخ 21/11/2012 أن المقصف كان حانة يديرها بعقدة سيد من شفشاوان اسمه عمران له حانة أخرى في مرتين. وعلى بعد قليل منه يوجد مدخل اليسار الذي يفصل بينه وبين القاعة الرئيسية باب بني من دفتين.

أما على اليمين فيفضي بنا مشي خطوات قليلة إلى المراحيض الشديدة النظافة. وإلى المدخل الأيمن لقاعة العرض. ولا يجب أن ننسى أن جداري اليمين واليسار كان في وسطهما ولا يزال شريط أفقي من الخشب رقيق وطويل، ما فوقه طلي بلون البيج، وأسفله بلون بني مشبع بحمرة خفيفة. وعلقت في الجدارين إطارات لممثلين وممثلات مشهورين ربما كان من بينهم يريكوري بك.

كانت فيكتوريا تتكون من طابقين علوي وسفلي. العلوي يسمى La preferencia؛ أي القاعة الممتازة. ذات مقاعد خشبية وخلفية للاتكاء. وهي أعلى ثمنا. وأظن أنها بلغت سبع بسيطات. لذلك كانت تظل أحيانا فارغة حسب دل بوثو. وفي مرحلة الخمسينات لم نكن نحن الصبيان المغاربة نتمكن من دخول الطابق الممتاز إلا نادرا: أولا لارتفاع ثمنه. وثانيا لأنه كان أنيقا ونظيفا أكثر من اللازم، ولأن معظم رواده كانوا من الإسبان، وثالثا لما كنا نستشرفه في وجوه

حيث الدخول والخروج. مجموعها ثمان، لكن الدفات لا تقل بهجة عن المدخل ذاته: طرفها الأسفل من الخشب. والطرف الأعلى من الزجاج المنحوت الجوانب الذي يجعله يبدو كأنه مصنوع من البلور. خاصة عندما تنعكس عليه في المساء الأضواء الكهربائية البيضاء. أما أجزاء الباب الخشبية فقد طليت باللون البيج الباهت. على يمين المدخل عُلقَت سبورة الصور المختارة للفيلم الذي كان يعرض في ذلك اليوم. كانت من الخشب المقوي البني اللون، بها بقايا حفر مسامير صغيرة، دليلا على استعمال السبورة المتكرر. ثم نقلت السبورة فيما بعد إلى الجهة اليسرى من الواجهة الرئيسية للبنية. وعلى يسار المدخل شبك التذاكر الصغير، من خلاله يظهر وجه امرأة؛ كانت إسبانية. وفي فترة أخرى كانت يهودية، ثم مغربية كما سيأتي.

في الباب الرئيس من حيث الدخول والخروج يقف البواب المكلف بقبض التذاكر وقطعها، لم نره يجلس، إلى جانبه صندوق صغير مفتوح من الأعلى، يضع فيه أطراف الأوراق التي يقتطعها عندما يقدمها له رواد القاعة. وأتذكر من بين هؤلاء البوابين إسبانيا متقدما في السن، لا يضحك أبدا. كنا نراه في أحيان أخرى في القاعة السفلى الرخيصة التابعة للسينما ذاتها. كان يسكن في الدور المواجهة للسينما، أي مجموعة فرانكو الثانية، وبالذات في المنزل الواقع على يسار مركز الشرطة حسبما صرح لي محسن العريفي. كانت له بنت اسمها ببيطا Pepita شهيرة بتنوراتها القصيرات. قبل أن يهاجر إلى إسبانيا باع داره إلى علي العريفي والد محسن المذكور. كما كان هناك قاطع تذاكر لم يكن هو الآخر شابا، اسمه الجيلالي، يعتمر طربوشا أحمر. لا يكاد يضحك بدوره.

موظفيه التي تقول لنا ملامحهم:  
- أنتم غير مرغوب فيكم هنا!

لأنه كان طريقا مشكلا من عقبة وتراب من دون تزييت، تمر منه سيارات قليلة، حيث كان مكاناً للعب الأطفال. ينزلون بألعاب يصنعونها بأنفسهم بواسطة عجلات حديدية صغيرة ولوح خشبي (...) وعبر الشارع المسمى Terraplen كان يتم الدخول إلى خم الدجاج Gallinero. كان الثمن رخيصاً: بسيطة أو بسيطة ونصفا (في خمسينات القرن الماضي). بائع تذاكر تلك القاعة كان يهودياً وكذلك البواب. ومن المفارقات أنه في القاعات السينمائية الأخرى تكون القاعة السفلى هي الأعلى». وعندما سألت بنعطار يوم 22/11/2012 عن بائعة تذاكر يهودية اسمها مرثدس Mercedes كانت في القاعة السفلى أكد معرفته بها، وذكر أنها عمة أحد أصدقائه، وأنها تحولت فيما بعد إلى شباك القاعة الممتازة. ولقد خصصت لهذه المرأة أسطرا في روايتي.

كانت الواجهة الخارجية للقاعة السفلى مشكلة من ثلاثة أبواب بنية اللون وشباك لبيع التذاكر. الباب الذي على اليمين مغلق دائماً، وهو عبارة عن لوح خشبي كبير مزين بمربعات، ثم هناك بابان ندخل منهما إلى باب جديد يفضي بنا إلى القاعة. أمام هذا الباب الضيق كان يقف دائماً قاطع التذاكر: إسباني أو مغربي، متجهم دوماً كما سبق أن قلت، حتى إذا ما اجتزنا صراطه وجدنا أنفسنا في بهو طويل، مبلط بالكرانيط المشبع بحمرة ضعيفة، في خاتمته كونه طور لبيع بعض الفواكه الجافة: خاصة البببا، والحمص، والفول السوداني، إضافة إلى الحلويات والمشروبات الغازية. صاحبه شيخ مغربي كان معروفاً بابا إبراهيم. ومما أتذكره عن هذا البهو ملصق معلق في الجدار لفيلم El pistolero ظهر فيه أنطوني كوين وهو يصوب إلى الناظر فوهة مسدسه. وعلى

بداية عدم الترحيب كنا نستشعرها مع الإسبانية بائعة التذاكر التي لا تبسم لنا أبداً. وأظن أنها كانت شقراء، وأنيقة، ذات أظافر طويلة. نقف أمام شباكها الصغير، ونضع أمامها ما حصلنا عليه من القمار، أو عن طريق بيع المجلات المصورة، فتبدو كأنها مترددة في قبولها أو عدم قبولها. ولا نحصل على التذكرة إلا بمشقة من اجتاز امتحاناً عويصاً. وذكر لي أحد قدامى سكان الباربيو دل يوثو في مراسلة خاصة أن المضييفة التي تهدي الرواد إلى مقاعدهم كانت إسبانية، هي ريكيتا أخت صاحبة محل «لا ملاكينيا La Malaguena» في الباربيو ذاته. أتذكر أنها كانت تميل إلى الصمت هي الأخرى نظيفة. ذات شعر جيد التسريح، لباسها قطعة واحدة بنية، تتمنطق بحزام من الجلد. وتقوم بمهمتها باهتمام كبير. ولقد ارتبطت لدي صورة هذه المضييفة بالروائح اللطيفة التي كانت ترشها على جوانب القاعة المظلمة بينما الفيلم يُعرض. رائحة شبيهة بالماء المعطر الذي يستعمل في تنظيف أرصيات المنازل حالياً.

#### 4 القاعة السفلى:

أما القاعة السفلى الرخيصة الثمن فكانت من صنف Butaca de Patio. وهي واقعة في بداية منحدر شارع النصر. وصف لي دل بوثو ذلك الشارع قائلاً:

«في منحدر شارع النصر، من ناحية اليمين، وانطلاقاً من الواجهة الرئيسة [للقاعة السفلى] كان الشارع - إن صحت تسميته كذلك خلال تلك الأعوام - معروفاً لدينا، على الأقل في محيط من أعرفهم بـ «El Terraplen»



وبوقد السيجارة أو العقب بين الكراسي، ثم يخفي رأسها المشتغل بين أصابع كفه. وعلى الرغم من ذلك كان الروبيو المكلف بالإجلاس يهدده بعصا قصيرة ويسلط عليه مصباحه اليدوي ويخاطبه بجملته الشهيرة: - اطفئ الكارو ألعيل.

وكان «العليل» يموه بأنه يحك العقب في الأرض حتى إذا ما ابتعد عنه ضوء المصباح عاد من جديد.

كان الروبيو مكلفاً بحراسة القاعة السفلى. هو رجل في منتصف العمر. لا يضحك، وإن كنا قد لمسنا طيبوبة قلبه، وكان هناك غيره ربما اسم أحدهم البازي.

## 5 الفيلم الأول

لست أدري على وجه التحديد كيف كانت البداية: مع فيلم بالأبيض والأسود أم بالألوان؟. كانت البداية بالتأكيد في سينما فيكتوريا. والحقيقة أنني أرجح أن أول ما شاهدته في السينما كان فيلم «طبول نائية»، وهو بالألوان: تشخيص الممثل

الرغم من مرور أكثر من نصف قرن على تلك الذكرى لا تزال دهشة الصورة حية لدي. وعلى يمين هذا البهو يوجد مدخلان لقاعة الفرجة ذات الإضاءة الخافتة. في وسطها كراسي حديدية ذات لون بني شديد، هي ثلاث مجموعات: صفان ضيقان على اليمين واليسار، وفي الوسط المجموعة الرئيسة الكبيرة التي كان يحلو لنا الجلوس فيها. في حين عادة ما يجلس الفتوات في أعلى صف اليسار المشبوه حيث الكيف. وربما الخمر، وأكل رمضان. والتخطيط للإيقاع بالضحايا من الصغار. وفي آخر القاعة على اليمين واليسار مرحاضان أقل نظافة من مرحاض الطابق الأعلى. كنا نخاف ولوجهما حذرا من أن يحاصرنا هناك أحد الفتوات. أما الجدران فمغطاة كلها بحبيبات إسمنتية بنية.

وعلى الرغم من أن التدخين كان ممنوعا في القاعة السفلى ربما بسبب تنبيه صغير مكتوب بالإسبانية ومعلق في أحد الجدران؛ إلا أن رواد القاعة كانوا يدخلون في عز الظلام بينما الشريط يعرض. كان أحدهم ينحني

فكانت تثير انتباهنا تلك الفجوات الثلاث الصغيرة الموجودة في أعلى جدار القاعة وراء ظهورنا. كنا نعرف أن وراءها عامل مسؤول عن تشغيل الشريط وإن لم نعرفه مثلما كان معروفًا العارض في شريط سينما بارابيصو الشهير، حينما يبدأ التشغيل وتنطفئ أضواء القاعتين كان ينبعث من تلك الفجوات كتلة شفافة من الضوء الخافت وذرات الغبار شبيهة بقوس قزح. لكنها مستطيلة.

والحقيقة أننا تعرفنا أحد هؤلاء العارضين من المغاربة في سبعينات القرن الماضي عندما كدنا نقطع عن التردد إلى فيكتوريا بعد أن تردى حاله وهبطت درجة جودة الأفلام التي كان يعرضها آنذاك. لكن دل يوئو قدم لي معلومات عن عارض قديم قال في رسالته بتاريخ 30/10/2012:

«مشغل آلة العرض كان ذا جنسية إسبانية. وكانت له ورشة في ناحية حي أغواضه لإصلاح الراديوهات» وذكر لي سلمون بنقطار (21/11/2012) أن العارض كان إسبانيا اسمه أنطونيو، وأن سلمون كان يصعد إلى غرفة العارض الذي كان يسمح له بتبديل الأشرطة والأنابيب التي يمر بها الضوء. وأضاف محسن العريفي «إن العارض كان يسمى شيكي، وكان يقطن في مجموعة فرانكو قريبا من السينما».

## 7 الحارس الليلي.

أتذكر حارسا لياليا للقاعة اسمه محمد المضمومي. كان أولاده أصدقاء لنا. رجل شيخ يميل إلى النحافة، طيب، قليل الكلام، يلبس سروالا عربيا فضفاضاً، ويعتمر طربوشاً أحمر قصيرا. كان يقطن في درب صغير يكاد يحاذي السينما. يقضي الليلة في القاعة، وفي الصباح نراه يعود إلى بيته القريب. كنا نجله لأننا نقدر أنه عارف بكل

القدير كاري كوبر Gary Cooper. كان ذلك في بداية الخمسينات من القرن الماضي. أما أفلام الأبيض والأسود المحتملة فكانت أمريكية، موضوعاتها رعاة البقرة والصراع فيما بينهم بالأيدي والمسدسات، وكذا حروبهم مع الهنود الحمر الذين لم يكونوا يظهرون بذلك اللون في الأفلام البيضاء والسوداء. كانت أفلاماً ذات إيقاعات سريعة، وصور غير دقيقة. أشهر أبطالها: بوب صطيل Bob Steel، وطوم ميكس Tom Mix، وكين ماينارد Ken Maynard. وكنا لا نتفق هل عين بوب زرقاء أم خضراء مادام اللونان الأبيض والأسود لا يتيحان الفرصة للتأكد من ذلك. أما تأثير هذه الأفلام المستلهمة من الغرب الأمريكي فكان كبيرا علينا من حيث الرغبة في صرع الخصم بسرعة وبقوة اليدين، مع الإعجاب الشديد بخفة الأبطال في الحركة وركوب الخيل وإخراج المسدسات.

أما فيلم «طبول نائية» فكان له سحر آخر: سحر الألوان، والإيقاع الدرامي المقنع، والبطل الجاد. والبطلة الجميلة، والقدرة على الانتصار على الخصم مهما يكن: حتى وإن كان هندياً من الهنود الحمر. والواقع أن تأثير هذا الشريط تمثل أساساً في إعجابنا بالجدية، والرزانة، والقدرة على مواجهة الصعاب على الرغم من صغر سننا. كأنه جعلنا نتجاوز مرح الطفولة ونزقها إلى ضرورة تحمل المسؤولية، كما الكبار. وبقدر كبير من الصرامة.

## 6 عارض الأشرطة Proyccionista

لا أتذكر صورة عارض الأفلام وإن كنت أعرف غرفته التي نراها من خارج السينما من الرصيف الآخر من الشارع. كانت تبدو من ذلك الموقع خلف أربع نوافذ مقوسة. أما عندما نحضر عرضاً داخل القاعة الممتازة

جيوشينو روسيني 1868 - 11792 Gioachi-  
«النو-ضو» (no Rossini). وكانت أشرطة «النو-ضو»  
بالأبيض والأسود كلها إشادة بأعمال فرانكو.

## 9 البروسيكيتوس

وكانت تسمى كذلك Programas de  
man. وهي رسوم يدوية في شكل وحجم  
الكارط بوسطال وإن كان ورقها أرق. ومازالت  
الذاكرة تحتفظ برسوم البروسيكيتوس التي  
أنجزها العبقري خانو 1922-1992 Jano  
Francisco Fernandez Zarza). وفي  
روايتي «باريو مالفه» وصفت جانباً من  
الطقوس التي كانت تقام أمام باب سينما  
فيكتوريا ذات الصلة بتلك الرسوم. من ذلك:  
«وثالث الصبيان» انهمك في عملية تبادل  
بروسيكيتوس الأفلام أو شرائها من عند  
الأبكم ابن الشيخ المعمم صاحب العربية.  
كان الشاب الأبكم ذو الطاقية المزركشة  
يشكل معلمة أساساً من معالم سينما  
الباريو. يمسك بيده اليسرى رزمة كبيرة من  
صور روائع الأفلام التي عُرضت في قاعات  
فيكتوريا وأبينيدا ومونومنتال وإسبانيول  
وباها وناسيونال وميسيون، وطراسا ويمرر  
الصور بيده اليمنى في خفة قلقة لا تكاد  
تسمح للمشتري بالاستمتاع ملياً بمشاهدة  
وجوه الممثلين والممثلات، حتى إذا ما وقع  
اختيار المشتري على صورة بعينها أوقف  
البائع بحركة مباغتة من يده وقاطعه توا:  
«هذه !..» حينذاك يهدأ الأبكم وتنعكس  
على وجهه أمارات الانتشاء فيشرع على  
الفور في القيام بإيماءات تلخص موضوع  
فيلم الصورة، موحياً بروعته. محاولاً تجسيد  
جمال بطلته أو السمة المميزة لبطله. عندما  
يضغط برأس سبابته على وسط ذقنه يعني  
أن البطل هو كيرك دوكلس. وعندما يصور  
إيماءاته رجلاً ملتجياً، بقبة جلد حيوان.  
محتضناً بندقيته، يعني أنه يقصد مساعد

أسرار القاعة، هي في تناول يديه، اشتغل  
بهذه المهمة منذ أن فتح السينما أبوابه في  
عهد صاحبها بنعطان. كما شغلها ابنه (من  
بعده) مدة ثمان سنوات حسبما صرح لي  
في يوم الاثنين 23/10/2012.

## 8 الموسيقى

في انتظار عرض الشريط كانت تسمع  
موسيقى الباصوضولي «القط الجبلي El  
gato montes» للموسيقي منويل بانيل  
مورينو (1939-1880) Manuel Panella  
Moreno مع أغاني الثنائي الإسباني دوو  
ديناميكو Duo Dinamico من مثل:

Perdóname - 15 años tiene mi amor  
-- el Rock de la cárcel- Esos ojitos ne-  
gros - El final del verano - Bailando el  
twist - Maricarmen - Quisiera ser

وبعض أغاني كونشيطا بيكر Conchi-  
ta Piquer. قبل أن يبدأ العرض تطفأ  
تدريجياً الأضواء الخافتة في القاعتين. ثم  
تشعل الأضواء البيضاء المخفية بعناية وراء  
العمودين الأسطوانيين الواقعين على يمين  
الشاشة البيضاء ويسارها. كان ذلك الحدث  
الفخم يتم في ثواني، مصحوباً بموسيقى  
الباصوضولي المعنون بـ «إسبانيا العجرية»  
España Cani للمؤلف بسكوال مركينا  
Pascual Marquina (1948-1873). ثم  
تختلط نهاية الباصوضولي مع بداية  
موسيقى الشريط الإخباري «نو-ضو No-  
Do» في اللحظة نفسها التي تختفي فيها  
الأضواء البيضاء المموهة وراء العمودين.  
هكذا تصبح القاعة ظلاماً. كانت العملية  
رائعة، تنقلنا من عالمنا الحقيقي إلى  
عالم آخر متخيل، موسيقى النوضو ألفها  
منويل براضا استلهاها من مشهد المعركة  
الكبرى من أوبرا غليوم تل للمؤلف الإيطالي

فعليا وليس في إعلانات البنايات فقط».  
El Día, no 12357, «ألا يمكن علاج ذلك؟»  
Martes 13/9/1955

وجاء في رسالة لأنطونيو دل بوثو بتاريخ: 21/11/2012 «لقد عثرت على خبر في جريدة ABC ليوم الثلاثاء 22 أبريل 1958 [يقول نقلا عن وكالة إفي]: «الانشغال الموجود بين بعض القطاعات لساكنة تطوان تجاه تصاعد الضغط الروسي خاصة في مجال الأنشطة الفكرية والفنية يمكن التمثيل له بأنه في سينما فيكتوريا بتطوان يعرض الفيلمان السوفييتيان «La El Gran Circo» و «flota ballenera» الذي يستجيب عمقه الموضوعي وبنأؤه لغاية دعائية». الفيلم الذي يشير إليه المقال - يتابع دل بوثو- شاهده في سينما فيكتوريا في القاعة الرخيصة المعروفة لدينا بخم الدجاج. ما زلت أتذكره بوصفه فيلما عن السرك بعنوان «سرك العالم العظيم». ومع مرور السنوات لم أعد أتذكر موضوعه. لكني ذهبت إلى مشاهدته لأنه فيلم حول السرك، ولم أستخلص منه تخريجات أخرى. كما أنني لم أكن أفهم في التحايل السياسي الذي أرى اليوم أنه كان موجودا في الشريط. (...) ما أتذكره هو اللاعبين المتأرجحين في الهواء، خاصة النساء اللابسات ملابس قصيرة، وعيناي كانتا عيني يافع في السابعة عشرة من عمره. كانت القاعة ممتلئة؛ أقصد جم الدجاج».

كاري كوبر في «طبول نائية». وعندما يحرك يده اليمنى كأنه يلعب بعصا ويمشي مشية مفرشخة كالبطريق ويهتز في حركات شديدة الحساسية يعني أنه يشخص شارلي شابلين. أما عندما يوحى بجذع شجرة يظهر من خلف جانبها الأيمن نهدان كبيران ومن خلف جانبها الأيسر عجيذة ناتئة فيقصد صوفيا لورين. ويمسك المشتري الصورة الملونة لفيلم «ثلوج كيليمنجرو» فيتأمل رأس كريكوري بك وهو يتوسط رأسي النجمتين الساحرتين المتباينتين المزاج سوسلا هايوارد وأفا كاردنر، حينذاك يبرز الأبكى سباته ووسطاه ويجمع باقي أصابع يمينه دلالة على التثنية، ثم يضم في إيماءة لاحقة أصابع نفس اليد في هيئة مثلث ويقبل أطرافها بفمه المزموم كأنه يقول: «حلوتان. أليس كذلك؟ ..»

## 10 أفلام غير صالحة للصغار

كانت مسألة الرقابة على الأفلام المعروضة في منطقة الحماية الإسبانية بالمغرب صارمة، سواء من حيث مراقبة سن زوار القاعات أو طبيعة الأفلام ذاتها. وفيما يأتي نموذجان عن تلك الصرامة. كتب رمون كوثالث رصاص: «وبما أن تلك الأفلام المسماة «سريالية» أصبحت موضة، فإن الأطفال يشاهدون ما ليس ضرورة أن يشاهدوه ويتعلموه. لذلك نظن أنه من المناسب صرامة أكبر. فإذا كان فيلم «غير صالح للصغار»؛ يجب أن يكون غير صالح

## التهامي الوزاني والسينما

إبراهيم الخطيب

وخط الشيب رأسه وإن كان سواد الشعر لا يزال باديا للعيان. فجأة أدرك الكاتب أن الرجل لم يكن غير الممثل المصري المعروف عبد الوارث عسر (1889-1982)، الذي سبق أن شاهده في العديد من الأفلام التي عرضت في طنجة أو تطوان قبل سنين، وإن بدا الآن، في الواقع، أصغر سنا مما يكون فيه على الشاشة. أولّ التهامي الوزاني ذلك بكون المخرجين ربما كانوا يفضلون رؤية الممثل في أدوار شخص متقدم في السن، كأن يكون أباً أو واعظاً حكيماً، وحينئذ داهمه ذهول فتصور أنه إنما كان يشاهد عبد الوارث عسر كما كان قبل عشرين سنة وليس كما هو اليوم في الثامنة والستين من عمره.

اقتعد الممثل مقعداً شاغراً في مواجهة الكاتب، فأمعن هذا النظر في جاره الذي لا يبعد عنه بأكثر من نصف متر، متوخياً من ذلك إيجاد سبيل للتعارف أو للشروع في حديث عن السينما، لكن الممثل لم يكن ليعيره انتباهاً بطبيعة الحال: «وأنى يعبأ الممثل بالناظرين؟».

عندئذ، تذكر التهامي الوزاني «سينما المنصور» بتطوان، وشغفه بالأفلام المصرية التي كانت تعرض فيها، فتصور أن مهمة

لدى عودته من زيارة الضريح الحسيني في القاهرة القديمة، إبان رحلته إلى مصر في شهر أبريل 1957، امتطى الكاتب المغربي التهامي الوزاني (1903-1972) متن الدرجة الأولى في الحافلة رقم 18، وذلك بغية التوجه إلى حي الزمالك، وبالضبط شارع صلاح الدين، حيث مقر السفارة المغربية، وحيث كان في انتظاره صديقه عبد الخالق الطريس (-1910 1970) سفير المغرب بمصر إذ ذاك. لاحظ الكاتب أن الدرجة الأولى، خلافاً للثانية، كانت شبه خالية، كما لاحظ، بعد انطلاق الحافلة، أن القاهريين كانوا يمتطونها وهي تسير، كما كانوا يغادرونها وهي تسير، فقارن بين هذا السلوك وسلوك مواطنيه في تطوان الذين كانوا لا يركبون (الترولي) ولا يغادرونه إلا إذا توقف تماماً. واستنتج من ذلك أن تصرفات سكان المدن الكبرى تختلف عن تصرفات نظرائهم في المدن الصغرى الذين يكونون أقل جرأة وأكثر حيطة.

كان التهامي الوزاني يتأمل ما يحدث من حوله عندما لفت انتباهه، إثر توقف الحافلة في محطتها الأولى، صعود رجل خيل إليه أنه رآه من قبل: كان الرجل فارغ القامة، يرتدي بدلة كاكية قصيرة الأكمام، بحيث تبدو عليه أمارات نحافة غير حقيقية، وقد

أظفاره، أهمية الاقتراب من الناس البسطاء وحبهم، فإنه يعتبر الانحشار وإيهاهم في قاعات العرض لمشاهدة فيلم ضربا من ضروب العبادة. تذكر الكاتب أيضا أنه، قبل تشييد «سينما المنصور» في أوائل الخمسينات، علم بخبر عرض فيلم «الوردة البيضاء» في طنجة ذات رمضان، فتناول إفطاره معجلا ثم امتطى متن حافلة ذاهبة إلى مدينة البوغاز فشاهد الفيلم، ثم عاد أدراجه إلى تطوان قبل موعد السحور. وذات يوم، غادر هو وأصدقاؤه في اتجاه طنجة على متن سيارات خاصة لمشاهدة فيلم مصري، وأثناء عودتهم انقلبت السيارة التي كانت تقل صديقين له، فأصيب الرجلان إصابات بليغة، لكن ذلك لم يحل بينهما وبين مواصلة عشق الفن السابع.

وكان باشا تطوان محمد أشعاش (-1896) والمعروف بتزمتة ومحافظته، يحارب بكل ضراوة إقبال النساء على دور عرض الأفلام، مدركا في أعماقه أن السينما سوف تساهم في إخراجهن من دائرة الانغلاق التي كان يطمح إلى إبقائهن فيها إلى الأبد. ولمقاومة نفوذ الباشا، قرر الوطنيون، باقتراح من التهامي الوزاني، اصطحاب زوجاتهم وأبنائهم إلى قاعات السينما، متحدين بذلك جبروتا عرفيا لا أصل له في أي قانون.

يدرك التهامي الوزاني أن عشقه للسينما قديم متأصل في كيانه، وأنه إذا كان قد ولع في صباه الباكر بمشاهدة أفلام شارلي شابلن، أو أفلام الممثل الإسباني «إيل كايو» El Gallo، مصارع الثيران الذي كانت الفتيات الإسبانيات معجبات برجولته وشبابه، فإنه لا يترك أية فرصة تضيع للعودة إلى مشاهدة تلك الأفلام حتى وقد تقدم به العمر. إن الممثلين والمتفرجين يشيخون ويقضون

السينما لا تقتصر على تشخيص مصير جماعة بشرية داخل سياق اجتماعي، وإنما تعمل على الوصل بين الشعوب هنا وهناك، وبذلك تغدو وظيفتها حضارية إلى جانب وظيفتها الترفيهية.

أمعن النظر في وجه عبد الوارث عسر: بدا له الممثل شاردا كمن يرى ولا يرى، فتساءل عما إذا لم يكن الرجل ما زال يتقمص دورا ما، وعما إذا لم تكن الحياة برمتها مجموعة من الأدوار، وأنا كبشر ممثلون، من نوع معين، نعيش داخل الدائرة التي حددها لنا مخرج هذا الفيلم الكوني، الذي هو الحياة. ولاحظ الكاتب أن المتفرجين يعجبون بالممثل حينما يستهوي خيالهم فينساقون إلى أحداث الفيلم كما لو كانوا يشاهدون أحداثا حقيقية هي جزء من حياة ذلك الممثل، واستنتج من ذلك أن الممثل الحقيقي هو الذي لا شخصية له أو الذي يستطيع، في أدنى الأحوال، أن يمحو شخصيته لحساب الشخصية (أو الشخصيات) التي يمثلها. إنه منطق مقلوب ولا شك، لكن الممثل النابغة هو، في الحقيقة، من يستطيع أن يقنعا بأنه غير متصنع في سلوكه التمثيلي، وأن قوته كامنة في كون «تمثيله» يشكل حالة عميقة من أحواله، تسيطر عليه كامل السيطرة، فلا يعبر من خلالها إلا عن فطرته وغريزته.

وعلت الابتسامة وجه التهامي الوزاني عندما تذكر أصدقاءه في تطوان وهم يلومونه على إفراطه في مشاهدة الأفلام المصرية رغم ضعفها التقني إذا ما قورنت بالأفلام الأجنبية التي كانت تعرض في «المسرح الإسباني» أو «المسرح الوطني». إنه لا ينكر ذلك، إنما يرجعه إلى ولعه بمشاهدة «ممثلين عرب شعبيين» يتهافت المغاربة عامة على مشاهدة الأفلام التي يقومون فيها بأدوار معينة. وبما أن الصوفية علمته، منذ نعومة

جذلانا، لكونه كان يفتح له باب الحلم على مصراعيه.

ارتجت الحافلة قبل أن تتوقف في إحدى المحطات، وعندها لاحظ التهامي الوزاني كيف نهض عبد الوارث عسر من مقعده، وكيف هز رأسه بالتحية، له أو لراكب آخر من خلفه، ثم كيف نزل الدرجين المعدنيين بتؤدة، قبل أن يسير سير قاصد في كثافة زحام القاهرة.

نحبهم، أما السينما فلا تزدد إلا تألقا وشبابا رغم مرور السنين. لذا فإنه حين يقف عند باب إحدى قاعات العرض بغية ابتياع تذكرة دخول، لا يقتأ يتذكر نفسه صبيا صغيرا يرتدي جلبابا رماديا ويغطي رأسه بطربوش وهو يقف، وسط أطفال إسبان يرتدون ملابس عصرية، في صف طويل لابتياع تذكرة دخول إلى عرض صباحي، وكيف كان يشعر باغتراب كبير وهو بين أولئك الأطفال، لكنه الاغتراب الذي كان يتحمله مسرورا،



## ما الذي كان يفعله أبي فوق الشجرة؟ عن فرح السينما بتطوان

عبد اللطيف البازي

فيتم التزين وإعداد الحلويات وتعم مظاهر الفرحة. وكان لكل ذلك بعده السياسي المتمثل في الإنشداد إلى التجربة الناصرية. وكنت أرافق أختي فاطمة إلى هذه السينما وأنا مشدوه، كما أن إحدى خالاتي المعروفة بخفة دمها ودعاباتها كانت تحرص على مشاهدة الأفلام التي تكون من بطولة الموسيقى فريد الأطرش وهي كانت تنتصر له في منافسته الشديدة للعنديل عبد الحليم حافظ لأن الأول. حسب ما تبين لها عن بعد، كانت له طريقة متميزة في تقبيل الممثلات الحسنات !!! كل هذا لم يشفع لهذه القاعة فتحوّلت إلى عمارة تفتقد إلى أدنى مقومات الجمال.

الحالة الثانية تمثلها «سينما ميسيون» وميسيون بالإسبانية تعني المهمة، ومهمة هذه القاعة كانت هي جعل الفرحة السينمائية فرجة أليفة ومطلوبة لدى شباب المدينة، وخلال السبعينيات كان جمهور هذه القاعة يتكون أساساً من الشباب بحكم أن ثمن التذاكر كان نسبياً في متناولهم. وكان الجيل السابق علينا يجد في مناقشته للأفلام البولونية والسوفياتية (من منكم

كنا، ونحن مراهقين، كلما وطئت أقدامنا قاعة عرض سينمائية ولفتنا العتمة إلا وأحسنا بما يشبه الرهبة وسيطر علينا شعور بالتوحد - كما في لحظة التعبد - مع الصور المعروضة أمامنا ومن أجلنا. فهذا الطقس، طقس ارتياد قاعات السينما. كان أقرب ما يكون إلى الشعائر الدينية إذ غالباً ما كنا نقوم به بشكل جماعي لننفرد بعد ذلك بذواتنا واستيهاماتنا متسلحين بمهاراتنا التخيلية.

لكن أين هي تلك القاعات التي كانت شاهدة على تجاربنا وشغفنا؟ لقد سقطت تباعاً وكأن لعنة حلت بها أو كأن أياد مشبوهة ترصدتها وعبثت بها. وإليك حالات ثلاث سأحدث عنها بألم وحنين.

الحالة الأولى هي حالة قاعة كانت معروفة باسم «سينما المنصور» وهي قاعة اشتهرت في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي بعرض الأفلام المصرية بنجومها الكبار أمثال محمد عبد الوهاب وفريد الأطرش وعبد الحليم حافظ وفاتن حمامة. وكان يوم التوجه إلى هذه القاعة يعتبر لدى مختلف الأسر التطوانية بمثابة يوم عيد

الحالة الثالثة التي أود تذكرها هي حالة سينما المصلى أو المسرح الوطني. وهي موجودة بحي المصلى أو حي لونيتا - Lune ta التي تعني الهلال والأريكة معا. وقد أغلقت هذه القاعة منذ سنوات عديدة وأصابها العياء وملت من الإنتظار، مع العلم أن هذه القاعة عرفت منذ الثلاثينيات عروضاً هامة لفرق مسرحية لها صيتها من بينها فرقة الشاعر الإسباني فريديريكو غارسيا لوركا «لاباركا La barraca». وبحكم تواجدها بحي شعبي استطاعت هذه القاعة أن تجعل من الفرجة السينمائية حدثاً عادياً ويكاد يكون يومياً لدى أطفال الحي وغيره من الأحياء، ولازلت أذكر، أقصد أنني لا أستطيع أن أنسى، كيف أننا كنا نقوم بشكل جماعي ومسموع، ونحن نشاهد في بداية السبعينيات فيلم «أبي فوق الشجرة»، بإحصاء القبل التي كان يتبادلها الشاب الرومانسي عبد الحليم حافظ والحفانة اللعوب ناديا لطفي، وكيف أننا كنا حين خروجنا من القاعة لا نتفق حول الرقم الصحيح ولا حول التأويل الملائم للعنوان ويكون اختلافنا ذريعة لمشاهدة الفيلم مرة ثانية. ولم يكن هنالك - كما في فيلم جيوسوبي طورناطوري الرائع «سينما باراديسو» رهاب احتفظ لنفسه بمهمة حذف مشاهد العشق الملتهبة !!!

ولهؤلاء المترصدين لقاعات السينما ببلادنا والراغبين في محو جزء من ذاكرتنا وتعطيل أحلامنا نقول: لك يوم يا ظالم!



يتذكر الإتحاد السوفياتي؟ (!!!) ذريعة مواتية للتعريف بعوالم ماركس وإنجلز وكذا ماو تسي تونغ، وللتذكير بحتمية التغيير في كل المجتمعات بما في ذلك المجتمع المغربي.

هي قاعة عرض كانت صغيرة ومجاورة للكنيسة (هل كان ذلك مجرد مصادفة؟). ويذكر أن العلامة المتنور التهامي الوزاني كان يرتادها رفقة زوجته تحدياً منهما للأعراف العتيقة ولسلطة الاستعمار نفسه. أما الآن فمكان «سينما ميسيون» نجد مؤسسة بنكية تدعو تحديداً - يا للمفارقة! - إلى الوفاء والتضامن.



## ملف 04

# السينما المغربية والسينما الإيطالية : تأثر وتقاطعات

## إيطاليا والمغرب: السينما فضاءً للقاءات

بين المغرب وإيطاليا، نسجت السينما منذ زمن بعيد أواصر قوامها التأثيرات، والتحركات، والذاكرات، والتخيلات المشتركة. ويكتسب هذا الملف المخصص لهذه «الروابط المثمرة» صدىً خاصاً في عام 2026، وهو العام الذي تحتفل فيه تطوان وماتيرا بتسميتهما عاصمتين متوسطيتين للثقافة والحوار. وهو احتفال يوفر فرصة لتأكيد رسالة السينما في تقريب الضفتين وتغذية حوار ثقافي متوسطي مثمر، والتقريب بين مهرجانين سينمائيين، مهرجان تطوان و مهرجان ماطيرا.



مهرجان تطوان لسينما البحر الأبيض المتوسط  
Festival Cinéma Méditerranéen de Tétouan

## مدخل للبحث في أثر السينما الإيطالية على السينما المغربية، من تأثير التلقي إلى النقل/التحويل الثقافي.

هشام الودغيري

### استهلال.

يقول عبد الله العروي وهو يُسهم في إعادة كتابة تاريخ المغرب: «لم يولد التاريخ في هذا الجزء من العالم؛ بل جاءت الحضارة إليه من مكان آخر»<sup>3</sup>.

تثير مسألة تأثير السينما المغربية بالسينما الإيطالية سؤالاً منهجياً يتجاوز مجرد البحث عن تشابهات أسلوبية أو موضوعات مشتركة بين الفيلمين المغربي والإيطالي. فهل يتعلق الأمر باستعارة مباشرة لخصائص الواقعية الجديدة الإيطالية، مثل التصوير في الفضاءات الطبيعية، والاهتمام بالشخصيات المهمشة، والنزوع إلى اليومي والاجتماعي؟ أم أن الأمر يرتبط، بصورة أعمق، بمسارات تكوين المخرجين المغاربة داخل إيطاليا، وبحركة الأفلام والتقنيين والمؤسسات بين صفتي المتوسط؟

من نافلة التحصيل السينمائي أن السينما الإيطالية أثرت في عدد واسع من السينمات العالمية، ولا سيما عبر تيارات فنية مثل الواقعية الجديدة أو الويسترن سباجيتي. غير أن محاولة دمج هذا التحصيل العام إلى حالة السينما المغربية يقتضي حذراً نقدياً؛ إذ لا يكفي إثبات الحضور

قراءة نقدية في التكوين العابر للحدود وتجربة سهيل بن بركة 1 كنموذج.

إشكالية تأثير السينما المغربية بالسينما الإيطالية، تتجاوز، بنظري، التصور الاختزالي الذي يُعرّف التلاقح الثقافي بوصفه انتقالاً مباشراً لأساليب أو موضوعات من ثقافة/سينما وطنية إلى أخرى. انطلاقاً من مفهوم «التحويلات الثقافية»<sup>2</sup>.

أبسط هنا مدخلا للبحث عن مقارنة عابرة للحدود تُركّز على حركة الأشخاص والأفلام والتقنيات والأفكار، كذلك على عمليات الترجمة وإعادة الدلالة (ات) التي ترافق انتقالها بين سياقات ثقافية مختلفة. يستند مدخلي في ذلك إلى معطيات الفيلموغرافيا حول المخرج المغربي سهيل بن بركة، الذي تلقى جزءاً من تكوينه في روما وارتبط اكتشافه الأول للسينما بعالم فيديريكو فيليني. وتخلّص الورقة إلى أن الحديث عن تأثير إيطالي في السينما المغربية لا ينبغي أن يُختزل في علاقة تبعية جمالية، بل ينبغي فهمه بوصفه تفاعلاً مركباً بين التكوين الشخصي، وشبكات الإنتاج والتوزيع، والخبرة التقنية، وإعادة توطین الأشكال السينمائية داخل الأسئلة الاجتماعية والتاريخية المغربية.

4 التي ترصد أوجه التشابه بين إنتاجين ثقافيين، أهمية قصوى مقارنة بدراسة «التحويلات (transferts) الثقافية» التي تبحث في الوسائط والشبكات والفاعلين الذين يسمحون بانتقال العناصر الثقافية من فضاء إلى آخر. فانتقال الفيلم أو الأسلوب لا يتم في وعن فراغ، بل عبر أشخاص ومؤسسات ومترجمين ومنتجين ونقاد وموزعين، كما أن ما يُنقل لا يحتفظ بالمعنى نفسه، بل يخضع لعملية ترجمة وإعادة تأويل أو إعادة دلالة أو استدالة (واعية ولاواعية، مأكرة وعفوية).

بناءً على ذلك، لا ينبغي أن نسأل فقط: ما الذي أخذته السينما المغربية من السينما الإيطالية؟ بل ينبغي أيضاً أن نسأل:

• عبر أي قنوات وصل هذا الإرث الإيطالي إلى السينمائيين المغاربة؟

• ما العناصر الجمالية أو المهنية التي جرى استيعابها مغرباً؟

• كيف تحولت هذه العناصر عند انتقالها إلى سياق مغربي وإفريقي مختلف؟

• وما الذي أضافته السينما المغربية بدورها إلى هذا الإرث بدل أن تكون مجرد متلقية له؟

إن هذه الأسئلة تُنقلُ البحث من منطق «التأثير» إلى منطق التفاعل والتلاقح الحضاري وإعادة صياغة الإنتاج الثقافي.

**قياساً: السينما الإيطالية بوصفها مرجعاً عالمياً لا أنموذجاً يُستنسخ.**

السينما الإيطالية، وخصوصاً في سياق موجتها الفنية «الواقعية الجديدة» - néoréalisme، مارست تأثيراً واسعاً في السينمات العالمية. ويُفهم من ذلك أن إيطاليا لم تكن مجرد فضاء وطني للإنتاج السينمائي، بل

العالمي للسينما الإيطالية للبرهنة على أثر محدد لها في التجربة المغربية. لذلك تبرز أهمية قَدْرِيَّة الانتقال من منطق المقارنة الساكنة بين «سينمات وطنية»، إلى تحليل مسارات التداول والتحول وإعادة التملك الثقافي الذي عرفته المسارات الثقافية والإبداعية في مرحلة ما بعد الكولونيالية محلياً (عملية الاستيلاء الدلالي، أو «إعادة الدلالة»).

وعليه، تتمثل إشكالية هذا المدخل في السؤال الآتي: كيف يمكن دراسة العلاقة بين السينما الإيطالية والسينما المغربية بوصفها عملية تداول وتحويل Échange et transfert ثقافي عابرة للحدود، لا بوصفها تأثيراً أحادي الاتجاه (عنوة أو رغبة)؟ وللإجابة عن ذلك، أرى في حالة سهيل بن بركة أنموذجاً دالاً على وساطة التكوين الإيطالي في تشكل مسار سينمائي مغربي ذي امتدادات إفريقية وعربية.

**مرجعياً: محدودية مفهوم «التأثير» وضرورة المقاربة العبر-وطنية - Trans-nationale.**

غالباً ما يُستخدم مفهوم «التأثير» - In-fluence في الدراسات السينمائية للدلالة على حضور أثر جمالي أو سردي لسينما ما داخل سينما أخرى. لكن هذا المفهوم قد ينطوي على تبسيط، لأنه يوحي بأن هناك مركزاً ثقافياً مُصدراً وأنموذجاً ثابتاً مُتلقياً يكتفي بالتقليد أو المحاكاة. وفي حالة العلاقة المغربية الإيطالية، قد يحجب هذا التَّصوُّر تعقيد الروابط الفعلية التي تشكلت عبر الدراسة، والتنقل، والعمل المهني، والمهرجانات، والإنتاج المشترك، وتداول الأفلام.

هنا تكتسب مقارنة المقارنة عند دوركهايم

## أنموذجًا: سهيل بن بركة وسيطا مميزا للانتقال السينمائي بين المغرب وإيطاليا.

تقدم سيرة سهيل بن بركة 1 معطىً مركزيًا لفهم المسارات الملموسة للصلة المغربية الإيطالية. فقد انتقل بن بركة من مالي إلى روما لمتابعة دراسته، وهناك اقترنت تجربته التعليمية باكتشاف مبكر للسينما الإيطالية، هذا الاكتشاف وقع سنة 1962، حين صادف تصوير أحد مشاهد فيلم «Otto e mezzo» ثمانية ونصف» لفيديريكو فيليني. تكمن دلالة هذه الواقعة 5، حتى في بعدها الرمزي، في أنها لا تُحيل على مشاهدة فيلم إيطالي فحسب، بل على الاحتكاك المباشر بعملية صنع الفيلم: بالإضاءة، والديكور، والطاقم، ومنطق التصوير، وبالعالم المهني الذي يحيط بالعمل السينمائي. هنا يتحول المخرج نفسه إلى «حامل» أو «وسيط» للانتقال؛ فهو لا ينقل نصًا أو تقنية بشكل حرفي، بل يمرر تجربة تكوينية كاملة حاول إعادة تشكيلها لاحقًا داخل مشروعه السينمائي.

بهذا الصدد أذكر حديث بازوليني عن اختياره تصوير فيلم «أوديب ملكًا - Edipo re» (أول فيلم لبازوليني مُصوّر بالألوان) في جنوب المغرب: «فيلم عن أوديب، أرغب في تصويره في منطقة نائية بالمغرب (في عمارة عتيقة رائعة، خالية من أعمدة الإنارة، وبالتالي دون كل المتاعب التي واجهناها مع فيلم «الإنجيل» الذي صُوّر في إيطاليا). درجات رائعة من اللونين الوردي والأخضر؛ بربر ذوو بشرة بيضاء تقريبًا، لكنهم «غرباء»، بعيدون، كما كانت أسطورة أوديب بالنسبة لليونانيين: ليسوا معاصرين، بل خياليين» 6.

مركزًا لتداول أشكال فنية وتقنية جديدة/ مُجدّدة. فقد جعلت «الواقعية الجديدة» من الفضاء اليومي، والشارع، والطبقات الشعبية، والأزمات الاجتماعية، مادة أساسية للتعبير السينمائي (انطلاقًا من حراك أدبي ونقدي فعّلته مجلات متخصصة، خاصة مجلة «سينما - Cinema» في ثلاثينيات القرن الماضي 1936/1943). كما أعلّت من قيمة التصوير خارج الاستوديو ومن حضور الواقع التاريخي في بنية الحكاية.

غير أن تحويل هذه الخصائص إلى «قائمة تأثيرات» قابلة للنقل المباشر سيكون إجراءً غير دقيق. فالأشكال السينمائية لا تنتقل كقوالب جاهزة؛ إنها تُعاد صياغتها بحسب شروط الإنتاج، والتاريخ الوطني، وموضوعات المجتمع المتلقي، والحمولة الفكرية والمعرفية للناقل. فحين تظهر الواقعية أو الجس الاجتماعي في السينما المغربية، لا يجوز افتراض أنها مجرد امتداد للواقعية الإيطالية، لأن الواقع المغربي نفسه، بظلاله الكولونيالية وما بعد الاستعمارية، وبنياته الاجتماعية واللغوية والثقافية، يفرض أشكالًا خاصة من التمثّل السينمائي الهويّاتي.

لذلك، فإن أهمية النموذج الإيطالي بالنسبة إلى السينما المغربية لا تكمن بالضرورة في تقديم وصفة أسلوبية جاهزة، بل في إتاحة تصور للسينما باعتبارها أداة لرصد المجتمع، وتفكيك التحولات التاريخية، وربط الفن بأسئلة الإنسان العادي والفضاء العام. وهذا ما يسمح بالحديث عن «أفق جمالي وفكري مشترك» أكثر من الحديث عن تقليد مباشر.

أسلوبهم السردي أو البصري. الأرجح أن هذه التجربة فتحت أمام بن بركة وعيًا بإمكانات السينما بوصفها صناعة مزدهرة ماليًا، وفنًا كبيرًا قابل للتصدير، ووسيطًا دبلوماسيًا قادرًا على مساءلة التاريخ والسلطة والهوية والفضاء الاجتماعي، إضافة للاستثمار الرأسمالي العابر للقارات. من ثم، فإن التكوين الإيطالي يمكن اعتباره شرطًا من شروط تشكُّل رؤيته، لا أصلًا وحيدًا أو تفسيرًا كافيًا لها.

### استنتاجًا: من الاستلهام إلى إعادة الدلالة في السياق المغربي.

بالتأكيد أن كل انتقال ثقافي بين حضارتين يقتضي عملية ترجمة وإعادة دلالة؛ أي إن العنصر الذي ينتقل من منظومة ثقافية إلى أخرى يتغير معناه ووظيفته حسب الزمكان والغرض المُراد منه، وهذا الإطار مفيد في تحليل الأثر الإيطالي المُحتمل في السينما المغربية.

فإذا كان التصوير في الأمكنة الواقعية أحد مظاهر السينما الإيطالية الحديثة، فإن استخدام الفضاء الواقعي في الفيلم المغربي لا يكتسب المعنى نفسه بالضرورة. ففي إيطاليا ما بعد الحرب ارتبط هذا الاختيار بتمثيل الدمار والفقر والتحوللات الاجتماعية الناتجة عن الحرب والفاشية. أما في المغرب، فقد يتصل بتمثيل المدينة الكولونيالية وما يحتويها من عمران حديث، والهجرة القروية، والتفاوت الطبقي، والقرية، والتحوللات السياسية والثقافية، أو بتثبيت ملامح فضاء وطني تُراثي لم يكن ممثلًا سينمائيًا بما يكفي.

بالمثل، فإن الانشغال بالشخصيات الشعبية



المخرج سهيل بن بركة

ويمثل سهيل بن بركة، من هذه الزاوية، حالة تتجاوز الإطار المغربي الضيق. فهو مخرج ذو انتماءات وتجارب متعددة: مولود في تمبوكتو، من أب مغربي وأم لبنانية، ومكوّن في إيطاليا، ومنخرط في السينما المغربية والإفريقية، ومخرج، ومنتج، وسيناريست، وموزع، وصاحب قاعات سينمائية وموظف سامي. هذه الخلفية المركبة لسهيل بن بركة تجعل من الصعب إدراجه ضمن تصور أحادي للهوية السينمائية الوطنية، فمساره يكشف أن السينما المغربية نفسها قد تكوّنت، في جزء منها، داخل شبكة من التنقلات المتوسطة والإفريقية والعربية مع العديد من الدوافع التجارية.

لكن الاستنتاج بأن أفلام بن بركة «فيلينية أو بازولينية»، أو أنها نسخة مغربية من السينما الإيطالية، سيكون لا محالة حكمًا متسرعًا. فلاحتمالك بفيليني أو بازوليني أو بالتكوين الأكاديمي بإيطاليا لا يعني بالضرورة تبني

بازوليني «Il fiore delle Mille e una notte» - ألف ليلة وليلة» (إنتاج 1974 في 155 دقيقة)، إضافة لاختيار تصوّره الإخراجي المصوّر جله في الشوارع والأزقة على شاكلة فيلم «سارق الدراجة» (إنتاج 1974 في 155 دقيقة)، في حين لم يقدم الفيلم أي تماس فني مع السينما الإيطالية، بل تخطاها إلى مستوى تقليدي ذو منحى تهجين ثقافي فرنسي (طاغ على عموم السينما المغربية) باختيار أسلوب «الوثائقي الروائي - docu-fiction» المستلهم من مدرسة جان روش (Jean Rouch 1917- 2004) الفرنسية.

### وَصْلًا: نحو نقد مركزية السينمات الوطنية.

تطرح دراسة العلاقة بين السينما المغربية والإيطالية أيضًا مشكلة التصنيف الوطني. فإذا كنا نعرّف سذاجة «السينما المغربية» فقط انطلاقًا من بلد الإنتاج أو جنسية المخرج، فإننا نُخاطر بإهمال الأبعاد العابرة للحدود Transfrontalières التي تدخل في صناعة الفيلم: تكوين المخرجين في الخارج، وحركة الطواقم والتقنيات، والتمويل، والتوزيع، والتلقي النقدي.

هذا، ولا مجال للجدال في كون الصناعة السينمائية قد اكتسبت منذ وقت مبكر طابعًا عالميًا، وهو ما يجعل الفصل الصارم بين «الوطني» و«الدولي» أمرًا إجرائيًا أكثر منه حقيقة تاريخية ثابتة. وفي الحالة المغربية، لا تعني الإحالة إلى إيطاليا نفي خصوصية السينما الوطنية، بل تُساعد استثناسا على فهم كيفية تشكل هذه الخصوصية عبر علاقات متعددة ومتشابكة.

وعليه، فإن سهيل بن بركة، بوصفه مخرجًا تكوّن في روما وحمل في الوقت نفسه همومًا مغربية وإفريقية («ألف يد

أو المهمشة لا يُحيل تلقائيًا إلى الواقعية الجديدة، بل يجد مشروعيته أولًا في الواقع المغربي نفسه (رواسب سوسيوثقافية). ولذلك فإن ما يبدو «تأثّرًا» قد يكون في الحقيقة «التقاء» - Rencontre - بين شكل سينمائي متداول وحاجة محلية إلى التعبير. فالمخرج المغربي لا يستورد الواقع الإيطالي، وإنما يستثمر بعض الأدوات التي اكتسبت شرعيتها العالمية لتصوير واقعه الخاص.

من هذا المنظور، يمكن فهم التأثر الإيطالي بوصفه عملية مزدوجة:

1. استقبال لتقاليد فنية ومهنية ولتصورات عن السينما الحديثة (أنموذج سهيل بن بركة وهو يقلد البيبلوم Peplum الإيطالي في تطرقه لأحداث التاريخ المغربي، مثلًا في فيلم «طبول النار - Tambours de feu»، إنتاج 1991 - عن معركة الملوك الثلاث بوادي المخازن التي كان بطلها السلطان عبد الملك السعدي سنة 1578)؛
2. تحويل لهذه التقاليد بحيث تصبح قابلة للتعبير عن أسئلة مغربية وإفريقية آنية ومغايرة (فيلم «أموك»).

هذا التحويل، هو ما يمنح السينما المغربية استقلاليتها من منظور «الفيلم الروائي - le film d'auteur»، لأن قيمتها لا تكمن في مدى مطابقتها لأنموذج إيطالي، بل في قدرتها على إعادة صوغ ما يستقبله المخرج (كشخص وكرأوي) داخل لغته البصرية في سياقها المرجعي والتكويني وخصوصا البرغماتي.

خير دليل (ربما) على هذا التأثر، هو اختيار عنوان أول شريط طويل لسهيل بن بركة «Les Mille et Une Mains - ألف يد ويد» تيمّنًا بعنوان فيلم معلمه الميداني وملهمه

Girolamo Larosa منذ أول شريط طويل له (صوّر له أربعة أفلام) عدا «عشاق الصورة - (إنتاج 2002) Les Amants de Mogador» الذي صوّره الإيطالي أيضا فيتوريو بانياسكو Vittorio Bagnasco، وكذلك آخر أعماله «من رمل ونار - De sable et de feu» (إنتاج 2018) بإدارة تصوير إيطالي آخر هو أوجو مينجاتي Ugo Menegatti.

### ختماً: توصية أكاديمية.

مدخلي هذا يُسَطّر على السؤال عن تأثر السينما المغربية بالسينما الإيطالية الذي لا يمكن حسمه بإثبات تشابهات/مقابلات جمالية عامة أو بالاستناد إلى المكانة العالمية للواقعية الجديدة الإيطالية. فهذه المقاربة قد تنتهي إلى اختزال السينما المغربية في موقع التلقي السلبي. أما اعتماد مفهوم التحولات الثقافية فيسمح بفهم أكثر دقة وتعقيداً للعلاقة بين السينمات، الأمر الذي يتطلب بحثاً أكاديمياً جماعياً ومُستفيضاً سيكون لا محالة حِمَلاً لمتن نقدي واعد يعمل على كشف ثنانيا الموضوع بصفة تُقارب الجمع الرقمي/العددي بالحصيلة البنيوية لأثر السينما الإيطالية على المغربية، سواء من خلال نماذج مخرجين مغاربة مروا بأرض إيطاليا، أو إيطاليين حملوا معهم عتادهم المعرفي والتقني والجمالي عبر تجارب إنتاجات إيطالية صُوّرت بالمغرب وأفادت مهنيي العديد من التقنيين السينمائيين المغاربة.

الحصيلة الميدانية تشهد بذلك، فلقد مثّل التكوين الإيطالي لبعض السينمائيين المغاربة، وعلى رأسهم سهيل بن بركة على سبيل السبق التاريخي، قناة ملموسة لانتقال الخبرة السينمائية والأشكال/التعبير الجمالية والتصورات التقنية والمهنية. غير



ويد» وبعده الصناعي التقليدي الهوياتي، «عرس الدم» وطيف الدراما الكوني في قوقعة المحلي، «أموك» والعمق الإفريقي والمشارك الكولونيالي...، يوضح أن الهوية السينمائية ليست جوهرًا مغلقًا، بل هي بناء تاريخي يتحقق في الحركة والاحتكاك والتفاوض بين مراجع متعددة مع الانفتاح على آفاق الأفكار الكونية. ومن ثم، فإن السينما المغربية لا تظهر بوصفها هامشًا تابعًا للسينما الإيطالية، بل بوصفها فضاءً فاعلاً يعيد ترتيب العناصر الوافدة، ويمنحها دلالات ومسارات جديدة انطلاقاً من تصورات وقناعات فردية وشخصية بالأساس، بعيدة عن حراك ثقافي وفكري وإبداعي جمعي 7.

كما تجدر الإشارة إلى كون بن بركة اعتمد في جل إنتاجاته السينمائية على طواقم إيطالية تقنية وتشخيصية، كما عوّل في إدارة تصويرها على الإيطالي جيرولامو لاروزا

لأول مرة سنة 1964)، وكذلك الأمر في فيلم «Edipo re - الملك أوديب» الذي صُوِّر جزء منه أيضا بمدينة ورزازات ثم زاكورة (104 دقيقة، عرض لأول مرة سنة 1967) وهو إنتاج مشترك إيطالي مغربي. سنة 1970 سيختار الاستقرار بالمغرب، حيث سيشرع في إنتاج شريطه الأول «Les mille et une mains - ألف يد ويد» سنة 1972 (71 دقيقة). بعد مسار مهني عزز بأربعة أفلام («حرب البترول لن تقع» سنة 1974، «عرس الدم» سنة 1977، «أموك» سنة 1982) سيُعيّن سنة 1986 مديرا للمركز السينمائي المغربي والذي سيغادره سنة 2003. ساهم في إنتاج وإدارة العديد من الأفلام العالمية وخاصة الإيطالية التي صُوِّرت بالمغرب.

يمثل مفهوم التحويلات والتبادلات الثقافية (Échanges et transferts culturels) ou Transculturation) ديناميكية انتقال الأفكار، القيم، والأنماط السلوكية والمادية بين المجتمعات والأفراد، مما يؤدي إلى إعادة إنتاج المعارف وبلورة الهويات ضمن مسارات التداخل الحضاري والتواصل المستمر بين الشعوب. في مقابل الثقاف Acculturation الذي يدل على التداخل الحاصل بين مختلف الثقافات تأثيرا وتأثرا، كما يحمل هذا المصطلح شحنة سلبية، إذ يتأسس ويتأثر في عمليات التداخل الحاصل بين مختلف الثقافات خاضعا في ذلك لشرط وثقل المركزية الثقافية لقطب معين، وبالتالي ينبني على الهيمنة ويرتبط بالصراع.

«L'histoire du Maghreb: un essai de synthèse - تاريخ المغرب العربي: محاولة للتركيب»، منشورات فرانسوا ماسبيرو - باريس (1982).

أن هذا الانتقال لم يكن في جُلّه استنساخًا، بل اتخذ شكل إعادة دلالة داخل واقع مغربي وإفريقي خاص. من هنا، فإن الأثر الإيطالي لا ينبغي أن يُفهم باعتباره سلطة أنموذج خارجي (كولونيالي)، بل باعتباره أحد مكونات تشكيل حداثّة سينمائية مغربية عابرة للحدود.

على أن تبقى الحاجة قائمة إلى دراسات أرشيفية أكثر تفصيلاً، تتناول مسارات الدراسة في إيطاليا، وشبكات التعاون والإنتاج، وعروض الأفلام الإيطالية في المغرب، وأثرها في النقد السينمائي المحلي، مع تحليل أفلام بعينها تحليلًا مُقارنًا. فبمثل هذه الدراسات يمكن الانتقال من فرضية عامة حول «التأثير» إلى تاريخ دقيق للتبادلات/التلاقات السينمائية بين المغرب وإيطاليا.

سهيل بن بركة مخرج ومنتج مغربي ازداد سنة 1942 بمدينة تمبكتو بدولة مالي من أب مغربي ينحدر من مدينة كلميم وأم لبنانية. تابع دراسته الثانوية بمالي، قبل أن ينتقل إلى المغرب وهو في سن السادسة عشر ليحصل على شهادة البكالوريا (1961)، ثم رحل للديار الإيطالية ليلج «المعهد العالي للصحافة» بروما ويتخرج منه سنة 1964، ليلتحق بعد ذلك بمعهد السينما «Centro sperimentale di cinematografia» بروما حيث زامل به برناردو برتولوتشي وتخرج منه سنة 1967 (كان حلمه أن يصبح ربان طائرة لكنه مال لعالم الصحافة كأول مهنة له). احتك سهيل بن بركة ببعض المخرجين الإيطاليين أمثال بازوليني، حيث اشتغل معه كمساعد مخرج (نظرا لمعرفته بالمغرب) في عمله «Il vangelo secondo Matteo - الإنجيل حسب ماثيو» الذي صُوِّر جزء منه بمدينة ورزازات (137 دقيقة، عرض



« بيير باولو باسولينى»، لنيكو نالدينى  
Nico Naldini، دار غاليمار - باريس - 1991  
(ص:269).

أبرز الأسماء المغربية التي نهلت من السينما  
الإيطالية هم رجال: المهدي عشوبة، محمد  
العسلي، أحمد بولان، محمد زين الدين،  
حميد باسكيط، سواء تكويناً أو إقامة.

أبرمت حكومة المملكة المغربية وحكومة  
الجمهورية الإيطالية اتفاقية التعاون وتبادل  
الأفلام سنة 1992.

أكد دوركهيم (- Émile Durkheim) أن «علم الاجتماع المُقارن ليس  
فرعاً معيناً من علم الاجتماع؛ بل هو علم  
الاجتماع نفسه، بقدر ما يتوقف عن كونه  
وصفياً بحتاً ويطمح إلى تفسير الحقائق»، «  
Les règles de la méthode sociologique  
- قواعد المنهج الاجتماعي»، منشورات PUF  
بباريس، 2013، ص 137.

يُذكر الحادث في مقالة للناقد الفرنسي  
أوليفييه بارلي Olivier Barlet على  
موقع [https://africultures.com/per-  
sonnes/?no=5527](https://africultures.com/per-sonnes/?no=5527)

## في مُسوّغات الاهتمام بسيّما "بازوليني"

عبد العلي معزوز

كُلُّ فَصْلٍ عَلَى مَلَمَحٍ مِنْ فِكْرِ «بازوليني» وَعَلَى جَانِبٍ مِنْ جَوَانِبِ شَخْصِيَّتِهِ الْفِكْرِيَّةِ وَالْإِبْدَاعِيَّةِ: مِنْهَا كَاتِبُ السِّينَارِيُو، وَالْمُنْظَرِ، وَالْمُخْرِجِ، وَالرَّوَائِي وَالشَّاعِرَ وَالْمُسَاجِلَ السِّيَاسِي، وَالْمُشَاكْسَ الْمُثَقَّفَ أَوْ كَمَا وَصَفَهُ صَدِيقُهُ «أَلْبِيرْتُو مَوْرَافِيَا» بِالشَّاعِرِ الْمَدْنِيِّ.

كَمَا احْتَوَى الْكِتَابُ بَيْنَ دَقَّتَيْهِ مَقَارِبَاتَ فِلْسَافِيَّةٍ وَإِسْتِثْنَائِيَّةٍ وَنَقْدِيَّةٍ وَسِينِمَائِيَّةٍ جَمَالِيَّةٍ لِأَفْلَامِهِ -وَكُلُّنَا يَعْلَمُ كَمْ هِيَ غِنَاةُ هَذِهِ الْفِيلْمُوغْرَافِيَا- مَبِينًا جِدَّتَهَا وَطَرَاةَ إِبْدَاعِهَا. لَمْ أَكْتَفِ بِذَلِكَ بَلْ تَطَرَّقْتُ لِجَوَانِبِ غُفْلٍ عَنْهَا مِثْلَ شَعْرِهِ وَقِصَائِدِهِ وَرَوَايَاتِهِ الَّتِي نَالَتْ شُهْرَةً وَاسِعَةً فِي حَيَاتِهِ وَبَعْدَ مَمَاتِهِ وَالَّتِي خَصَّصْتُ لَهَا فِصُولًا كَامِلَةً. إِنْ مَا اقْتَرَحَ فِي هَذَا الْكِتَابِ هُوَ: مَوْنُوغْرَافِيَّةٌ - Monographie) مُتَكَامِلَةٌ لِفِكْرِهِ مُتَعَدِّدِ التَّجَلِّيَّاتِ وَمُتَنَوِّعِ الْأَشْكَالِ. وَلَعَلَّ مَا جَذَبَنِي إِلَى «بازوليني» رُوحَ التَّمَرُّدِ الَّتِي اتَّسَمَتْ بِهَا شَخْصِيَّتُهُ وَإِصْرَارُهُ وَعَدَمُ تَنَازُلِهِ عَنْ أَفْكَارِهِ وَدِفَاعِهِ عَنْ مَبَادِئِهِ مَهْمَا كَلَّفَهُ ذَلِكَ مِنْ ثَمَنِ. كَمَا أَمَلْتُ مِنْ وَرَاءِ تَأْلِيفِ هَذَا الْكِتَابِ تَعْرِيبَ مَعْجَمِهِ اللَّغَوِيِّ وَالسِّينِمَائِيِّ وَالشَّعْرِيِّ وَتَطْوِيعَ اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ لِاسْتِقْبَالِ مَضَامِينِ الْمَعَاصِرَةِ مِنْ تَقْنِيَّاتِ سِينِمَائِيَّةٍ وَمَفَاهِيمِ فِلْسَافِيَّةٍ وَمُصْطَلَحَاتٍ جَمَالِيَّةٍ. وَأَثْنَاءَ حَفَرِي

نَذَرْتُ- إِنْ لَمْ نَقُلْ شَحَّتْ- الْكِتَابَاتِ عَنْ السِّينِمَائِيِّ وَالرَّوَائِي وَالْمَفْكَرِ «بازوليني» بِاللُّسَانِ الْعَرَبِيِّ. أَمَّا إِذَا بَحَثْنَا عَنْ الْمَبْرَرَاتِ فَلَا نَعْدَمُ الْعَثُورَ عَلَيْهَا فِي جَرَأَةٍ وَجَسَارَةٍ أَفْلَامِهِ وَكِتَابَتِهِ وَرَوَايَاتِهِ وَأَشْعَارِهِ إِلَى الْحَدِّ الَّذِي يَتَعَدَّى التَّصَوُّرَ أَوْ يَتَجَاوِزُ التَّمَثُّلَ. مَثَلْتُ أَفْلَامَهُ تَحْدِيًّا قَوِيًّا لِلْقَوَاعِدِ الْبَصْرِيَّةِ السِّينِمَائِيَّةِ السَّائِدَةِ، وَتَمَرُّدًا عَلَى الرَّمُوزِ الْبَصْرِيَّةِ الْمُتَوَاضِعِ عَلَيْهَا. مَا دَوَاعِي الْكِتَابَةِ عَنْ سِينِمَائِيَّ اسْتِثْنَائِيَّ أَسَالٍ كَثِيرًا مِنَ الْمَدَادِ فِي إِطَارِ الثَّقَافَةِ السِّينِمَائِيَّةِ الْمُعَاصِرَةِ وَلَمْ يَكْدُ يُكْتَبْ عَنْهُ فِي لُغَةِ الضَّادِ سِوَى مَا تَفَرَّقَ مِنْ مَقَالَاتٍ؟

ثَمَّةُ حَاجَةٍ مُلِحَّةٍ إِلَى «بازوليني» لَيْسَ فَقَطْ لِأَنَّهُ عَلَامَةُ فَارَقَةٍ فِي تَارِيخِ السِّينِمَا الْأُورُوبِيَّةِ وَالْعَالَمِيَّةِ، وَإِنَّمَا لِأَنَّهُ أَيْضًا اقْتَرَحَ رُؤْيَا جَدِيدَةً لِلْسِّينِمَا، وَصَاغَ مَفْهُومًا مُبْتَدِعًا لِلْإِخْرَاجِ السِّينِمَائِيِّ. لَيْسَ هَذَا وَحَسْبَ وَإِنَّمَا أَعَادَ فِي أَفْلَامِهِ وَكِتَابَاتِهِ ابْتِكَارَ مَفَاهِيمَ مِنْ قَبِيلِ الْمُقَدَّسِ وَالْجَسَدِ، وَأَعَادَ النَّظَرَ نَقْدِيًّا فِي مَفْهُومِ السُّلْطَةِ وَرُوحِ الْفَاشِيَّةِ.

لَقَدْ أَلْفَتُ هَذَا الْكِتَابَ مِنْذُ الْبِدَايَةِ بِنِيَّةٍ هَنْدَسِيَّةٍ عَلَى أَنْ يَكُونَ مُؤَلَّفًا مَتَمَاسِكًا الْبُنْيَانِ وَلَيْسَ فَقَطْ تَجْمِيعَ مَقَالَاتٍ مُتَفَرِّقَةٍ مِنْ أَجْلِ تَحْقِيقِ مَا سَعَيْتُ لَهُ مِنْ وَحْدَةٍ الْمَوْضُوعِ وَانْسِجَامِ الْإِشْكَالِيَّاتِ. وَاحْتَوَى



وبالجملة عَمِلْتُ على الاقتراب أكثر ما يمكن من لغته السينمائية ومن منظومته الفكرية ومن مَعْمَلِهِ الإبداعي الذي لم ينضب مَعِينُهُ حتى مَقْتَلِهِ وَاغْتِيَالِهِ المفاجئ والمأساوي، حيث خَلَفَ وراءه مشاريع سينمائية وسيناريوهات غير مُنْجَزَةٍ وخطاطات كُتِبَ لم تمهله الموت لإنجازها.

هذا كله يَدُلُّ على شيء واحد هو أن «بيير باولو بازوليني» كان مُخِيفاً لأعدائه من السياسيين المحافظين والفاشييين الجدد، ومن المثقفين الرجعيين. أخاف أعداءه في رؤيته السينمائية وسرده الفيلمي، مثلما أخاف أعداءه في أفكاره وأشعاره وفي سرده الروائي، وَأَخَافُهُمْ في سجله وفي تعريته للنفاق السياسي وفي فضح التحالفات السياسية الخفية والمغلّنة بين السلطة والدين والمال، وبالمقابل لم يفرط قِيَدَ أنملة في المتطلبات الفنية والجمالية التي يقتضيها الإبداع.

في سيرة حياته ظهرت لي بعض التقاطعات بين إيطاليا سنوات الستينيات والسبعينيات وبين المغرب الآن: من حيث وجود طبقات أدنى من الطبقة البروليتارية التي تَحْيَا على حافة الفقر وتناسلها على هوامش المدن الكبرى، وتسَلُطُ الفاشية العقائدية، وتَغْوُلُ وسائل الإعلام والقيم الاستهلاكية، وتغلغل الليبرالية الجديدة، أي باختصار ما يعيشُهُ المغرب الآن.

اخترتُ لكتابي عنواناً يُلَخِّصُ لوحده تراجيديا حياته: ««باولو بازوليني» شهيد الفكر والسينما». قدّم حياته قربانا لحريته الفكرية ولإبداعه السينمائي، هو الذي استشعر بالخطر الذي يهدّد حياته قبل وفاته بقليل. حاولتُ في هذا الكتاب تقريب هذا السينمائي المتمرّد، وهذا المفكر الحرّ، وهذا الشاعر المدني من القارئ العربي. ورسمتُ لنفسني منهجا تحليليا ومقاربة استفهامية وتأويلية من أجل فتح ما استغلّق من أفلامه، واستقصاء ما صَغَبَ من أفكاره.

## الفيلم/الحدث/التحفة

ينتظر معرفة لماذا أبدعه في قادم الشهور والأعوام، ولكن لم يُقدَّر له ذلك بسبب موته المبغت والعنيف.

سياق حضور «بازوليني» في السينما المغربية

عبد العلي معزوز

فيلم في «انتظار بازوليني» هو فيلم للمخرج المغربي داود أولاد السيد. في هذا الفيلم، يروي قصة قرية قريبة من «ورزازات»، التي تُعتبر «هوليوود إفريقيا»، والتي تنتظر وصول بازوليني.

الشخصية الرئيسية، التهامي، هو بائع هوائيات فضائية كان قد عمل سابقاً ككومبارس في مواقع التصوير. قبل أربعين سنة، شارك في إنتاج إيطالي وكان يهَيء تصوير فيلم ديني. يعتقد التهامي أن بازوليني قد عاد إلى المنطقة، مما يثير حمى السينما بين سكان القرية، الذين لا يعرفون أن المخرج الإيطالي قد تُوُفِّي.

في انتظار بازوليني فيلم يؤكد أهمية المخرج الإيطالي في الثقافة العربية. ولتعميم الفائدة، استغلنا وجودنا في مهرجان السينما المغاربية في وجدة، شرق المغرب، لإجراء مقابلة مع معزوز عبد العلي، مؤلف كتاب بازوليني، شهيد السينما والفكر، المكتوب باللغة العربية والصادر سنة 2022.

زار بازوليني المغرب في ستينيات القرن الماضي. كانت تلك فترة صعبة جداً على المستوى السياسي، تميزت بتغيرات اجتماعية واقتصادية كبيرة، وقد عاينها بنفسه عن قرب. كان في المغرب أثناء مظاهرات سنة 1965 التي ملأت المدن وأدت إلى قمع عنيف من طرف الدولة.

ارتبط فيلم «أوديب ملكاً» بمدينة ورزازات بالمغرب حيث تم تصويره، وهو دليل على ولع «بازوليني» بالمغرب ليس بحُشْبَانِه خلفية أو ديكوراً وإنما باعتباره فضاءً سينمائياً، وبُعْداً إنسانياً. وليس إيرادنا لقصة تصويره للفيلم وما تخللها من غضب على سوء معاملة المُشْحَصين المغاربة من طرف مساعده بإبقائهم في شمس حارقة سوى تأكيداً لموقف إنساني متجذر.

يُصنَّف هذا الفيلم ضمن الأفلام الميثولوجية أو تلك التي تُنْسَج على منوال الحكايات ذات البعد الأسطوري الملحمي ومنها فيلم «ميدي». يمكن تحقيق سينما بازوليني إلى ثلاثة مراحل:

المرحلة الأولى من فيلموغرافيته تضم أفلاماً مَوْجَّهة للجمهور الواسع وذات حمولة ملحمية، ويسيرة الولوج والمدخل، وناجحة تجارياً مثل فيلم «أكاطوني» و«ماما روما» و«إنجيل القديس متى».

المرحلة الثانية تضم أفلاماً صعبة المدخل، ومستعصية على الفهم مثل فيلم «طيور كاسرة وطيور صغيرة» و«أوديب ملكاً»، و«تيوريم»، و«حظيرة الخنازير»، و«ميدي»، وأنشمت المرحلة اتسمت فيها أفلامه بالاحتراف بالجسد، وتعبيريته، وبتلقائية العلاقات الإنسانية قبل ترويضها من طرف الثقافة الاستهلاكية، وتندرج في هذا الإطار أفلام «ثلاثية الحياة».

أما المرحلة الثالثة فتوجت بفيلمه الشهير «صالو أو 120 يوما في سودوما» وهو فيلم بالغ القسوة والعنف حيث تناول الجسد ليس كموضوع للرغبة وإنما كموضوع للسيطرة والقمع. في تصريح صحفي قبل وفاته يقول أنه لم يَدْرِ لِمَ أخرجه وأنه



ولا ننسى أن فيلم «ألف ليلة وليلة» كان جزءاً من «ثلاثية الحياة» Trilogie de la vie، التي بدأت بـ«الديكاميرون»، وتواصلت بحكايات «كانتيري»، وانتهت بفيلم «ألف ليلة وليلة». وهذا الفيلم الأخير يُعد تحفة فنية وإنسانية، نظراً للاستقبال الإيجابي الذي حظي به في العالم العربي بسبب نظريته الصادقة والمحترمة لهذه الثقافة، وقد حاز الفيلم أيضاً على جائزة في مهرجان كان سنة 1974، وهي الجائزة الكبرى الخاصة للجنة التحكيم.

ومن بين من عملوا مع بازوليني، هناك حكاية تلخص شخصيته بشكل خاص. أثناء تصوير أوديب ملكاً، ترك أحد مساعديه «الكومبارس» ينتظرون لساعاتٍ تحت شمس حارقة قبل بدء التصوير. وعندما وصل «بازوليني» واكتشف ما حدث، دخل في شجار عنيف مع مساعده. وقد ترك المشهد أثراً كبيراً في الحاضرين، حتى أصبح لا يُنسى، وساهم في صنع أسطورة هذا المخرج في تلك المنطقة. لقد سمعنا أن «بازوليني» مات، لكننا لا نعرف شيئاً. ماذا حدث فعلاً؟ من اخترع هذه القصة؟ من أطلق هذه الكذبة؟

جاء بازوليني إلى المغرب لتصوير فيلمه أوديب ملكاً، حيث اختار «ورزازات» كديكور رئيسي. بعض الممثلين، ومعظم الكومبارس، كانوا مغاربة، ما خلق علاقة إنسانية بين المخرج والسكان المحليين الذين كانوا آنذاك يعانون من التهميش.

كما قام أيضاً برحلات إلى اليمن وكل ما أنجزه هناك. اختار بازوليني اليمن كديكور لتصوير ألف ليلة وليلة. هذا الاختيار كان نتيجة افتتانه بالثقافة العربية، وهو ما قاده إلى إنجاز عمل كبير تجسد فيه المخيال العربي في شكل حكايات تُروى ببراعة.

وترتبط أهمية اليمن في أعماله أيضاً برؤيته الخاصة للعالم الثالث. كان بازوليني يؤمن بأن العالم الثالث قد تعرض لظلم كبير بعد الحرب العالمية الثانية. بالنسبة له، كان العالم العربي جزءاً من المناطق التي عانت من آثار الاستعمار وما نتج عنه من صعوبات.

كان بازوليني يعرف جيداً الثقافة العربية، وطريقته في اقتباس ألف ليلة وليلة تُظهر قدرة كبيرة على تمثيل مخيال مختلف بوضوح واحترام.

## حلقة نقاش مع المخرج روبيرتو روسيليني

ترجمة: محمد اشويكة

أعتقد بأن النقطة الأساسية التي وصلت إليها لا نعرف عنها شيئاً... نعرف جيداً المشاكل الجمالية لكننا لا نعرف شيئاً عن الأشياء الواقعية. لقد جعلنا النقاش السياسي نفكر أكثر، وحيثُ بعض المشاكل، أي أننا طورنا الجانب التشخيصي بطريقة جد عميقة. نتصرف بإمكانيات الفعل من أجل نشر المعرفة، وهذا مهم جداً. أستعمل مصطلح معرفة عوض تربية أو بناء لأن وَقَعَ تلك الكلمات يعطي فكرة عن بعض الأشياء التي تشتت، تسحق، ولا يجب أن نسحق أحداً، وذلك بفعل العادة، والاستعمال الذي يتم تداولها به. من جهة أخرى، فما نسميه تربية يتحدد من خلال إعداد الناس للحياة، ولكنه يحولهم بفضول إلى أناس يشبهون أسلافهم، وهذا ما يشير إلى الخلل إذاً. لكن، ليس لكل هذا أهمية كبرى. الحقيقة أن أشياء كثيرة تمر في العالم اليوم ينبغي أن نسرع في أخذ الوقت لنكون على علم بها. إذاً، لا يجب أن نفكر في التربية كشيء يُعَدُّ للحياة. يجب أن تصبح التربية شيئاً مستمراً في حياة الناس... يجب أن تكون المعلومة حاضرة باستمرار، وأن تكون المعطيات الواقعية متاحة للجميع دائماً. هنا استطاعت الوسائل السمعية البصرية أن تمتلك الأهمية الكبرى. لأننا.. وهذا ما لا

انعقدت أولى حلقات النقاش مع مجموعة من الطلبة الفلورنسيين بمبادرة من «بيو بالدلي» (Pio Baldelli) بالمركز التجريبي للسينما بروما يوم 17 أبريل 1971، وانعقدت الحلقة الثانية في اليوم الموالي بفراسكاتي (Frascati) قرب روما بالمركز الأوروبي للتربية في إطار درس قدمه بيو بالدلي لفائدة أساتذة التعليم الثانوي.

وقائع هاتين الحلقتين مقتطفة من كتاب «بيو بالدلي»: «روبيرتو روسيليني؛ منشورات «سامونا وسافيلي» (Samonà et Savelli)؛ روما.

### I. السينما والتلفزيون والمعرفة:

**بيو بالدلي:** نريد أن نطرح عليك بعض الأسئلة الدقيقة. لنبدأ بأهمها. تستعد في الوقت الراهن للبحث في العلاقات بين السينما والتلفزيون والحياة الاجتماعية. لماذا كل هذا؟ لماذا تتعقد بأن ذلك يتطلب كل ذلك الجهد لاشتغال من أجل التلفزيون، في السينما، بواسطة الصور، كمحور أساسي للعلاقة مع الآخرين؟

**روبيرتو روسيليني:** أعتقد أنه من المهم جداً، على الأقل بالنسبة لي، الاهتمام بالصورة داخل مجال التلفزيون أكثر من السينما... لأن بها جرعة معينة من الحمق...



**روبرتو روسيليني:** كل ما فعلته يهم اللحظات التاريخية الأساسية. لنأخذ بعض الأمثلة: «أعمال الخواريين» (Les actes des apôtres). إنه ليس فيلماً... لا أعرف هل يجب تسميته فيلماً أم سلسلة تلفزيونية؟ إنه ليس فيلماً تيريرا، أليس كذلك؟ وفيلم سقراط (Socrate)... بما أن هذا التحول الكبير قد مر عبر ملتقى ثلاث حضارات: عبرية ويونانية ورومانية. لقد أنجزت فيلم سقراط من أجل أن أرى عن قرب ما كانت عليه الحضارة اليونانية، وتشكلاتها الاجتماعية المهمة، ورؤية ما كانت عليه الديمقراطية؟ إنها أشياء نتحدث في كل وقت، وننطق تلك الكلمات باستمرار... لكنها مجرد كلمات. لكي تتحول إلى مفاهيم، على الأقل بالنسبة لأولئك الذين لا ثقافة لهم، يجب تلقي أشياء أكثر قرباً. وبطريقة أخرى، فالكلمات تبقى كلمات، لا ترجع إلى مدلولها إلا بطريقة أكثر عمومية.

روما هي الأرض، الحضارة التي انفجر فيها هذا التغير. لهذا أنا منخرط في تحضير كاليجولا (Caligola) وأتمنى تصويره.

نستطيع يقينا أن نفعله داخل المدرسة أو مع الآخرين... أصبحنا نُقَصِّف كل يوم بالصور والأصوات... يجب أن يكون لهذا القصف القدرة على حمل بعض المعلومات على الأقل. لكنه من الضروري تطوير المناهج. وهذا ما أحاول فعله. الإصلاح... لا أعرف، أقول أشياء بديهية... نحن ثمار تاريخنا دون شك... إذا، ابدؤوا بمراجعة تاريخنا. يجب إعادة كتابة تاريخنا، لا أتحدث عن أحداث تاريخنا لأنها شيء آخر. يجب أن نحاول رؤية كيفية تطور التفكير؟ أفعالنا، عواطفنا، عقولنا، كيف تطور كل هذا شيئاً فشيئاً؟ أعتقد أنها رؤية أكثر مغايرة للتاريخ، رؤية من أجل البدء في التوجه. إذا... عهد الحديد (L'Age du fer)، مقاومة الإنسان من أجل البقاء (La lutte de l'homme pour vivre)... محاولات من أجل إصلاح أفق أكثر إمكاناً؛ كما ينبغي تقديم تحاليل أكثر عمقا لِلحَظَاتِ - مَفَاتِيحِ التاريخ؛ لأننا، وإلى زمن بعيد، تحركنا ببطء...

**بيو بالديلي:** ما هي اللحظات - المفاتيح التي اشتغلت عليها؟

ذهبت مدة سنة إلى فراسكاتي «Frascati» (فوق المرتفعات بالبادية الرومانية)، وبعد ذلك فهمت بأنني كنت سأتحول حينها على عبد. لقد كنت من اقترح عليه الالتزام بذلك. وكان يريد ذلك بطريقة دائمة. بعدها التقينا من جديد وأصبحنا أصدقاء على درجة أنه قد ذكر في وصية تركها بعد وفاته بأنني شخص خَيْرُ هذا لا يعني أي شيء، أليس كذلك؟ أخيرا: لا يوجد شخص يستيقظ في الصباح وهو يقول: «اليوم سأكون دنيئا»، هناك فقط رجال كَيَّفَتْهُمُ العادات، ونقص المال... ورجال الدين...

### قواعد اللغة:

**بيو بالديلي:** تكلمت كثيرا عن علاقتك بالحضارة الهندية. سيكون من الأحسن أن تحدثنا عنها هنا؟

**روبيرتو روسيليني:** بالنسبة لي، تحتل الهند أهمية أكبر من بازيليكات 2.Basilicate. قد يظهر ذلك غريبا لكن الأمر ليس كذلك، في الهند كما في بازيليكات، نجد أنفسنا أمام حضارة بالغة التحديد. كل السحر هنا، إنها حقيقة... في هناك أيضا هذا: يظهر لنا الفكر الهندي روحيا في مجمله لكن ذلك لا يمثل حقيقة إلا القليل في نهاية المطاف. إنه فكر كثير العقلانية بالمعنى الإيجابي للكلمة. لقد اخترع الهنود الصُّفْرَ، وهو من وجهة نظر ميكانيكية بديهي الضرورة، وفي نفس الوقت تجريد. بمعنى... أن ما أثار انتباهي بصفة خاصة، ذلك الموقف الذي يركّز دائما على حفظ البعد الإنساني، لم يسبق لأي عقيدة أن صرحت قائلة: «هذه هي الحقيقة». كل ما يقع خارجها فهو خاطيء». الحقيقة دائما معقدة، وقوة الفكر الهندي تكمن في هذه الإمكانية تجاه التعقيد. وهذه

ما الذي حصل بعد ذلك؟ لقد سقطت الإمبراطورية الرومانية. اعتقدنا بأننا حققنا الكمال... وكان السلام، وهذا شيء مهم، حققنا بعض التوازنات... كانت العالم... عالم صغير جدا لكنه كان بالفعل العالم في تلك الفترة. خلال قرون بعد سقوط الإمبراطورية الرومانية، اعتقدنا دائما بإمكانية القدرة على استعادتها، وأدركنا في الأخير بأن الإمبراطورية الرومانية لم تعد توجد فعلا. هكذا ولدت فكرة جديدة: الدولة. نستطيع مع لويس الرابع عشر أن نرى جيدا متى وكيف ابتكرنا الدولة المعاصرة؟ إنها الدولة التي نحن عليها اليوم.

**بيو بالديلي:** لقد حدثتني بصدد بعض المشاكل التي واجهتك خلال تصوير كاليولا من طرف المنتج... ومع التلفزيون؟ يمكن أن تضيف أيضا مشكلة أخرى تتمثل في العلاقة بين الصورة كوسيلة تواصل جماهيرية وبين السلطة السياسية التي لها إمكانية الرفض والقبول. كيف واجهت هذا المشكل؟

**روبيرتو روسيليني:** الأمر بسيط: يجب أن تكون عنيدا وتكسر الأرجل 1 (Casser les pieds) طيلة الوقت. لا داعي للبحث عن الحلول الأكثر تعقيدا.

**بيو بالديلي:** هل يمكن أن تقدم بعض النماذج من عنادك؟

**روبيرتو روسيليني:** لكنني لم أتأقلم أبدا. منذ 1946... اقترح علي المسكين سلزننيك (Selznick) عقد عمل لمدة سنتين بالولايات المتحدة، أراد أن يقدم لي مليوني دولار، وهو ما كان يُعَدُّ مالا كثيرا في تلك الفترة. لم أكن أملك شيئا. فكرت في الأمر مليا،

1 المقصود أرجل الكاميرا أو ركايزها [المترجم].

2 هي المنطقة الأكثر فقرا والأكثر تصحرا في ميرو جيورنو (Mezzogiorno) جنوب إيطاليا.



الصلاة طويلة جدا لكنني قلصتها إلى سبع أو ثماني دقائق في فيلمي «مقاومة رجل من أجل بقائه» (La lutte de l'homme pour sa survie) لأنني إذا احتفظت بها كاملة ستصل مدتها إلى عشرين دقيقة. الشيء العجيب في ذلك... جواب الفرعون الذي كان عظيما. يحمل الفرعون عنق ثور على ظهره. أعتقد أنه كان غير مرتاح... لا يجب أن يكون العنق أكثر تحنيطا. يرمز أيضا إلى الحياة والخلود والكوسموس. كان يجلس كإلاه، ويُخْتَرَم مثله، يجب أن يكون إلهًا، إنه بالطبع كذلك وهو يتصرف كإلاه. لقد حقق المعجزة. قال: «أجل. نأخذ عشرة آلاف رجل ونحفر قناة تمتد من النيل إلى منجم الذهب». كان جوابه حقيقة مطلقة. مثلا، دلالة الصيد بالنسبة لهذا الفرعون جد ثمينة: أن يجعل النظام داخل الفوضى. فالصيد يسعف إذا في تحقيق النظام في مكان لا نظام فيه بفعل انتشار الحيوانات المتوحشة. إنها بنيات للتفكير لم تتمثلها إذا. سيعتاد الناس على حوارات من مثل: تُشِين Tchin، بوم Boom، سَمَاك Smack... وسيقولون: «ما أبطأ ذلك!». يجب أن يكون الأمر بطيئا، وأن تكون لدينا الشجاعة على البطء. إذا كان أحد ما ليس حيوان طوبين (Taupe) بصفة كلية، وكانت لديه ذرة فضول، فإن ذلك سيفيده. عثرت في مكتبة الفاتيكان على شيء آخر: تَارِيخُ لِيَصِّ مُكَبَّل. ما الحالة؟ في بلدة صغيرة كان يسجن عدة مجرمين داخل حصن منيع. أخذوهم فجأة إلى الساحة. كانت أيديهم وأرجلهم مربوطة إلى أربعة أحصنة تجرهم وتمزقهم. على العكس من ذلك، كان لا يتم في الحصن المجاور تقييد المجرمين، لكن الناس كانوا يحبون رؤية منظر المجرم الممزق في الساحة. لذلك قرروا اقتناء أحدهم. أما

أيضا قوة البازيليكا، أليس كذلك؟

**بيو بالديلي:** نريد إذا أن نمر على السؤال الثاني. تمثل اللغة بتناسقاتها واختلافات قواعدها، التيمة المركزية بالنسبة لك وللكتير منا أيضا؟

**روبيرتو روسيليني:** لتحقيق النتائج التي أتمناها لا بد من تفسير قواعد اللغة المشتركة. فاللغة السينمائية التي تمر أيضا على التلفزيون، لغة إيحائية بشكل مفارق لأن... كل تلك الأشياء قد ولدت بنية التسلية. لكي تسلي... يجب أن تُبْقِ دائما على واجهة الأشياء... بقيت على الواجهة، لا داعي للتعمق. إذا، أصبحت اللغة إيحائية بطريقة مفارقة، سرنا نحو الأمام بواسطة ضربات المسرح لأنه ينبغي أن يصبح الكل عاطفيا. حينئذ، إذا أردت أن أفعل... إذا كان لدي الطموح والمال... إن أردتم، لا أريد أن أقول الحقائق، أتحدث عن أشياء تهمني، إنها ليست أشياء مطلقة. إذا كان هدفي هو نشر المعرفة، فمن المنطقي أن آخذ بعين الاعتبار الميادين التي يمكن أن تكون مفيدة وتثير فضولي. سأقدم لك مثالا ملموسا: عثرت في تُوِيلْرِيس (Tuileries) على بردية تتضمن صلاة القِيَم عن منجم ذهب بالصحراء، طلب من إلهه فرعون أن يحقق له معجزة وصول الماء إلى المنجم الذي يوجد بصحراء قاحلة يموت فيها الناس غَطَشًا، يجلبون الماء بواسطة القِرَابِ على ظهور الحمير التي كانت تموت بفعل طول الطريق، وتجف القراب من الماء حين وصولها إلى المنجم بفعل حرارة الشمس الالهية. الكل كان يموت. كان القيم المسكين باعتباره المسؤول، يصلي لله. المهم أنه كان يتوجه لله وليس لشخص آخر. كان يطلب معجزة الماء. تتم بنية الصلاة عن نمط من التفكير يحيل بدوره إلى معتقدات المسؤول.

الذي اخترع الورق المختوم. رغم أنه شيء مشترك بيننا بدرجة عالية... حتى ولو قمنا بألف ثورة فسيظل الورق المختوم أيضا. فقط أننا لا نهتم إلى كونه يمثل وسيلة ردع عجيبة. لذلك يجب تتبع ولادته بدقة وإلا فإنه لا يساوي شيئا... إنني أبحث في عملي باستمرار عن هذه الأشياء والنفائس. لماذا يجب أن أقلع عنها؟ أبأسم أسلوب ما؟ إذا قُمْتُ بكثير من الضجيج... إذا حَقَّقْتُ من حدة خطابك، يجب رفع نبراته في لحظة معينة، أليس كذلك؟ إن كل ذلك لا علاقة له ببنية الفكر وبهندسة الأشياء. نحاول دائما أن نتبع هذا الطريق. وهذه مشكلتنا: نعيش بطريقة مطَّردة على الشعاعات وننتهي بقبولها، نعيش كخلايا داخل محلول فيزيولوجي، بطريقة نحصل بها على مردود أكبر بمجهود أقل. لكن، هناك نوع من التبادل. إن هذا المحلول المختلط من الشعاعات يخرقك ويغذيك. لا تقوم أنت إلا بطرح بعض الفضلات ولا شيء يتغير. إن ذلك شبيه بحياة الخنزير في زريبة الخنازير، نضعه في الوحل ويظل ينتظر هناك. يفتح فمه من حين لآخر من أجل الأكل ولا يتحرك بعد ذلك. هذا ما يجب تحطيمه. هناك الكثير ممن يَرُدُّ بهذه الطريقة بكل نية حسنة. إنه فُتِحَ حديث بالنسبة لي... قلت في الأخير عندما أصبحت أحس بقلق ضغط القواعد: «من الذي أملاها علي؟ من الذي اخترعها؟ لا يهمني الأمر إذا».

**بيو بالديلي:** لناخذ بعض أفلامك مثلا. في بعض اللحظات يحصل لنا الانطباع بأنك لا تهتم بما يقع داخل الصورة. تجعل المتفرج يتسكع... فجأة... حَامِلَتِي ميكروفونات كبيرة وسط جَمْع من الناس كما هو الشأن في فيلم «سفر في إيطاليا» (Voyage en Italie). إنها صور بالفعل... وبسرعة ينطلق

في الحصن الأول فكان لهم احتياطي من المجرمين فباعوا للآخرين أحدهم. عندما أتوا به اشتكى المجرم إلى رجل شاب تقاطع معه الطريق فقال: «إن الحال لديكم أفضح مما هو عليه عند الآخرين. هناك يذبحون المجرمين، لكنهم يسمحون لك على الأقل بالاعتراف بذنوبك، وتلقي الأسرار قبل الموت. العكس هنا، لا نريد ذلك. لكن المشكلة ليست هنا، ستكون أكثر سهولة إذا! يمزقونك وها أنت تنجو! بل بالعكس، يكون موتك هلاكاً من أجل الخلود». يعني ذلك... أن الرجل الشاب قد قدم تقريبا خطابا تيولوجيا عجيبا. أتساءل: ما الشيء الأكثر كشفا لفترة معينة، يتجاوز حكا كهذا؟ لا شيء أكثر من الجمل واستعمال الكلمات يستطيع أن يكشف طريقة التفكير.

**بيو بالديلي:** إذا، مقارنة مع اللغة، تسطر على...

**روبيرتو روسيليني:** يجب أن نحطم... للقيام بمثل هذه الأشياء لابد من تحطيم قواعد اللغة. إنها طابوهات لا نستطيع لمسها... لقد قرأت في الصحافة بأنني أصبحت لينا عندما تقدمت في السن. يمكن أن يحصل هذا. إذا كنت قد أصبحت كذلك فإن هناك الكثير من المبررات أيضا. أليس كذلك؟ في هذه النقطة، عندما نقلص شيئا فشيئا، نتقدم بواسطة المَشَاهِد والFLASHES. ماذا نحكي؟ لا شيء.

**بيو بالديلي:** قدم لنا نماذج أخرى؟

**روبيرتو روسيليني:** مثلا، صوّرت الحوار الطويل بين لويس الرابع عشر وكُورُو Corot عندما اخترع بطريقة جهنمية الورق المختوم، وجباية الضرائب، ومناهج التغطية. يفقد هذا الخطاب قيمته إذا لم يتم إظهار البنية. يجب أن يتبين بأنه هو



ميكانيزم اللغة؟

**روبيرتو روسيليني:** لم يكن باستطاعتي الوصول لذلك لو لم أمر عبر تلك الصور التي يظهر فيها الكل مختلفا. يجب أن أعيش أولا في السياق ثم بعد ذلك يمكنني الوصول إلى تلك الصور... لقد مررت من مرحلة ديداكتيكية بطريقة جد... وفي كل المرات أسقط فيها لأنها في النهاية ضرورة رغم أنني لم أستطع أن أحدها بعد. هل تتذكر فيلم «سفر في إيطاليا»؟ لأمني الجميع على تلك النهضة داخل المنزل، من أجل أن نرى كل شيء...

**بيو بالدلي:** هل تحدثنا عن اللحظة التي وصل خلالها الإنجليزيان إلى الفيلا؟

**روبيرتو روسيليني:** نعم، عندما وصلا إلى المنزل. لكن، إذا لم يكن ذلك المشهد، وذلك الجو، كيف سيمكنني تصوير الباقي؟ لم يكن ممكنا. إذا لم يمر الممثل من كل الغرف، لا يمكنه الوصول إلى المتحف. وإذا لم يصل إلى المتحف، لا يمكنه اكتشاف الأجساد، لم يصل إلى... لا يمكنه الوصول إليه إلا هكذا، بواسطة... لكي نبقى في عالم الصور، نتناول التشكيل مثلا. لقد بحث خلال قرون عن الحقيقة. رسم فنانو النهضة مستعملين «La caméra obscura» [تقنية العلبة السوداء La chambre noire] كي يكونوا واثقين من الاقتراب من الحقيقة. بعد ذلك اكتشف داكير (Daguerre) الفوتوغرافيا التي هي الحقيقة نفسها. رغم ذلك، الكل يهرّب الحقيقة! هذه ظواهر يجب أخذها بعين الاعتبار بشدة، أليس كذلك؟

**الطالب السابع:** ونحن نتحدث عن اللغة بصدد أفلامك الأخيرة... والاشتغال على الصورة... لقد قلتم بأنه لا ينبغي البحث عن أسلوب، وعن شكل خاص. لكنني أعتقد بأن في أفلامك الأخيرة بحث معمق في...؟

روبيرتو روسيليني: ليس بحثا بدرجة عالية. إنها أشياء نقوم بها فطريا... عندما أتحدث لا أبحث عن الكلمات: بطريقة فطرية أنطق الكلمات التي تُقَرَّب أكثر صورة فكرتي، ما أريد أن أقوله. نقول مثلا... أعتقد لأنني لست كفاء في هذه المادة... نقول بأن السينما حركة. وهناك المونتاج وأشياء أخرى من نفس النوع. خلال بعض اللحظات من تاريخ السينما، عندما كانت الحاجات... لكن، لماذا يجب أن نبقى الآن مرتبطين بتلك الحقائق؟ من أعطاها لنا؟ نحن أنفسنا. ليس هناك أي إكراه. هناك أيضا مشكل مهم بالفعل: إن الصورة داخل ظلام القاعة مغرية فعلا، أصبحنا نتعامل معها بسهولة كحلم، أصبحت ملجأ، هروبا. من هنا جاءت كل النظريات الجمالية الكبرى كي تحافظ على بقاء هذا الدور الذي يلبي طلبا ما دون شك. لكن إذا أردنا أن نجعل من السينما وسيلة لنشر المعرفة، يجب أن ننسى كل ذلك. بالعكس، إذا بالغنا بنوع من الغنج في أن نرضي الجميع، يكون من اللازم عليكم العدول عن خطاباتكم. ويمكن أن تأتوا بأخرى من أجل طمأننة فلان أو فلان. يجب أن تخاطروا وأن تتبعوا هذه الأفكار بكل عفة ممكنة.



# مساحة حرة

## سينما الجمعة... وسينما الأحد

### لطيفة باقا

و أنا لا أعلم بعد إن كان والدي سيقبل أن ينفحني هذا المبلغ مقابل أمر لا دخل له بالتحصيل الدراسي.

في «سيني كلوب» سوف أتعلم أن الأفلام تقول أكثر مما يظهر لنا في الشاشة الكبيرة وسأتعلم أن «أقرأ» الأفلام و أفكّ شفرة الرسائل التي تبعتها الصورة، لازلت أتذكر أن أحدهم قال إنّ لقطة الطيور تعني الحرية، أحببت الحرية وسينما الأحد وأصبحت أفضلها على سينما الجمعة. كنت بصدد اكتشاف احتمال من احتمالات الوجود اسمه «الثورة» قرأت عنه في الكتب وشاهدته في السينما... اكتشفت الفن والموسيقى والأدب ومثل كلّ «الرفاق» كنت على موعد مع الأفلام الخارقة صباح كلّ أحد على الساعة العاشرة بسينما لوبيرا... أتذكر الآن الفيلم الصيني «المعلمة الصغيرة» وأتذكر كيف غادرت القاعة المظلمة و أنا أكاد أطيّر في البهو الواسع حيث أفيشات الأفلام وصور نجوم السينما. ذلك الأحد بالتحديد كان يوم خطبة أختي التي سوف تتوقف منذ ذلك اليوم عن أصطحابي معها لعرض عشية الجمعة (سوف يأخذ خطيبها مكاني) لم يكن ذلك أمرا مأساويا تماما لأنني في تلك الاثناء كنت قد اكتشفت سينما الأحد صباحا وكنت أذهب إليها بمفردي.

السينما كان اسمها «سينما لوبيرا»... و كانت على بعد ربع ساعة فقط على الأقدام من بيتنا في حي تابريكت بسلا. بعض الإشاعات كانت تقول بأن هناك قاعات أخرى بأسماء أخرى في المدينة القديمة أو خارج الأسوار كما كان هناك من يتحدث عن سينما اسمها الملكي بالرباط تعرض أيضا التاريخ والجغرافيا (هندي كراطي) وسينما مارينيون وسينما النهضة وسيصل إلى سمعي لأول مرة الحديث عن قاعة الساتيام آر (الفن السابع) التي ستتحول فيما بعد إلى نقطة لقاء للمواعيد الغرامية بالنسبة لشباب الأحياء البعيدة الذين تلفظهم الحافلات العمومية خلف مسرح محمد الخامس... لكن علاقتي الأولى بالسنما كان اسمها بالتأكيد «لوبيرا».

أيام الجمعة كنت على موعد مع الأفلام المصرية رفقة أختي الكبرى... أفلام عبد الحليم حافظ وشادية و أفلام بروس لي و «لا فييفر دو سامدي سوار» مع ترافولتا. اكتشافي لسينما الفرجة وسينما الحب والرقص والفرح و سينما البطولة والكارطي سبقت بكثير اكتشافي للأفلام المعروضة صباح يوم الأحد بالنادي السينمائي. اللحظة الفارقة كانت يوم سيسأنا أستاذ الفيزياء عمّن يريد اقتناء بطاقة «النادي السينمائي» كان المقابل هو 30 درهما رفعت أصبعي

بعد تماما كما كانت تتحول «الحجيات» إلى صور متحركة و إلى لقطات أكاد أراها في ظلام الغرفة. عندما كانت أُمي تحكي لنا حكاية زازيا بنت منصور أو تروي قصة «فاضل والعطوش» (النسخة المغربية لرومي و جوليت) كان للعطوش وجه في ذاكرتي و كنت أكاد أسمع صوت الأمواج و هي تتقاذف سفينة الأمير قبل أن ينجح في قطع البحار السبعة ليصل أخيرا إلى غرفة الأميرة النائمة زازيا بنت منصور ويأخذ خاتمها السحري ومعه قلبي الصغير...

السينما بمناسبة هذا البوح، عشقي الأول الذي انكمش في أعماقي كما يمكن لبالون ملون كان يسبح في السماء أن ينكمش على نفسه وهو يرقص رقصته الأخيرة فاقتدا كلّ الهواء الذي كان بداخله، هذا الهواء الذي يحدث أحيانا أن أستعيده مع نصّ «يتحقق» أو كتابة «تصدق»، فيتحرك البالون سعيدا ويرتفع في السماء مرة أخرى وأقرأ عليه عبارة مبهجة:

«إذا كنت تحب الحياة فاهرب إلى السينما».

ثم اقتربت نهاية السنة فدخل الحارس العام فصلنا الدراسي ليطلب منا ملء استمارات الرغبات الخاصة بالتوجيه ثم يخبرنا أنّ هناك إمكانية ثانية للتوجه إلى مجال السينما والدراسة بفرنسا رفعت أصبعي بحماس (نفس الحماس تقريبا الذي رفعت به أصبعي عندما سألنا أستاذ الفيزياء عمّن يريد بطاقة نادي السينما) و أخبرت الحارس العام السي السلطاني وسط ضحك التلاميذ أنني:

«أريد أن أصبح مخرجة»

دراسة السينما كانت في فرنسا، وفرنسا لم تكن توجد في المغرب والموضوع كان يتطلب مصاريف سفر و إقامة، ووالدي الموظف البسيط لم يكن مستعدا لذلك. خلاصة القول بدل أن أضع «سينما» في بطاقة الرغبات الاستثنائية وضعت «أدب» في بطاقة الرغبات العادية.

السينما حلم مجهض لا زال يراودني من حين لآخر، حتى أنني عندما أكتب أكون في الحقيقة بصدد تجربة إخراج على الورق، فقصصي أفلام قصيرة لم تر النور



سينما لوبرا