

قضايا السينما المغربية قراءة في مسارات الاستنبات و أوجه المشترك و الهوية



د. حميد اتباتو / المغرب

يبدو الحديث عن السينما المغربية يتيما في الثقافة والنقد المغربيين، لعدم تبنيه من طرف النقاد والفاعلين الثقافييين قضية أساسية في الممارسة الثقافية والنقدية، ولرهانه في حضوره وظهوره على قنوات غير محلية ووسائط هشة للتبلور. فالجهات التي تهتم به أكثر هي بعض المجلات أو الأسماء أو الأطراف الفرنسية التي تخصص له التفاتات دورية ومناسباتية، ويبرز هذا الحديث أساسا من موقع اللغة الفرنسية في الغالب سواء أنتجه مغاربة أو أجانب مما يعني أنه يستهدف قارئاً بالفرنسية بل القارئ الفرنسي كما هو الحال مع بعض المساهمين المتميزين في المجال أمثال مشيل سرصو وغي هنيبال وموني براح وفريد بوغدير ودنيز براهيمي و محمد باكريم الخ.

لقد شكلت السينما الموضوع الأقل جاذبية في النقاش الثقافي المغربي، وفي الحديث عن البلدان المغربية على الرغم من انشغال كتابات هامة بالتاريخ المغربي، وبأسئلة المغرب الكبير الأنثروبولوجية والسوسيولوجية والأدبية خاصة الأدب المكتوب بالفرنسية. ومن الأسماء البارزة المغربية التي اهتمت بهذه القضايا نذكر : مالك شبل، وعبد الكبير الخطيبي، وعبد الله العروبي الخ. أبقى المثقفون الكبار السينما موضوعا مهما، ومن انشغل بها هم قلة من الذين ارتبطوا بعشق هذا الفن أو تربوا على مناقشته داخل إطارات جمعوية، أو توجهات سينمائية مثل الأندية السينمائية بالمغرب وسينما الهواة ونوادي السينما بتونس، وما يبدو أسبابا مبررة لهذا الإهمال للحديث الثقافي عن السينما هو عدم استنباتها لمشروعيتها في واقعنا الثقافي. هكذا لم يستطع الحديث المواكب لها، أو البحث فيها، أو نقدها أن ينفق و يأخذ دوره الطبيعي ضمن باقي مكونات الحقل الثقافي المغربي، بل صار حديث السينما المغربية والحديث عن السينما في هذه المنطقة بحاجة إلى تأسيس مشروعيتها والمرافعة من أجلها. بناء على هذا يكون المنطلق الأساسي الذي يجب أن نبدأ به الحديث عن السينما هو القضية الجوهرية لهذا الفن وهي مشروعيتها، وهويته، وأرضية المشترك التي يمكن الإنطلاق منها لتوقيع الإنتساب الثقافي والجمالي والإجتماعي للسينما المغربية، وباستحضار هذه القضايا نكون في صميم الحديث عن الاحتياجات المستعجلة التي تطرحها التحولات السوسيوثقافية كما تفرزها المرحلة التاريخية التي عاشتها أو تعيشها المنطقة، والتي اقترحت بصدها أسئلة وإجابات غير مكتملة أو مهزومة في الواقع و الثقافة والفن منذ مرحلة الإستعمار إلى الآن.

هذه الأسئلة والإجابات هي ما يعنينا أن نقرأه في ارتباط بتمرحلات التاريخ التي ألزمت الواقع المغربي بالتعرف على السينما، وإدماجها الخجول في حقل الثقافة والإبداع، كما ألزمت السينما بأن تتحقق مشروعا غير مكتمل، بل لا يمكنه أن يكتمل إلا بوعي فاعل لوظائفه التاريخية ومنها استعجال انغراسه الفاعل في التربة الثقافية والاجتماعية المغربية، واقتراحه لإبدالات تحين المقترحات الفنية والإبداعية لمشروع التأصيل الوطني لهذا الفن كما فكر فيها الرواد الكبار، والعمل على تجديدها عبر بلورة نماذج مختلفة عن ما هو مهيم ومما يراد له أن يسود نمودجا مطلقا في واقعنا. إنه رهان لا يمكنه أن يتحقق إلا بتوسيع مساحة تمثيل المشترك وبنائها، واستهداف أفق أكثر رحابة هو الوجود المغربي من حيث استحضار المشترك الثقافي لتوضيح الهوية المغربية للتجارب السينمائية، والتواضع بقبول اقتسام الانتصارات والهزائم شرطا لمصير مشترك حقيقي يتأصل في الثقافة والفن، ويجبر السياسة على القبول به ضدا على كل السياسات التي أكرهت الفن والثقافة والسينما بالمغرب الكبير على أن تتحصر داخل الحدود القطرية في الوقت الذي قوضت فيه العولمة كل الحدود. لمناقشة هذه الأسئلة نفتح التفكير في قضايا السينما المغربية من مدخل قراءة مسارات وجود هذه السينما، وأوجه المشترك فيها وهوية انتسابها الفكري والجمالي.

1 - معاني حديث " الهوية " و " الانتساب " و " المشترك " في ظل التحولات التاريخية

الحديث عن السينما المغربية حديث يستدعيه وعي الاستعجال الثقافي، وحاجات السياسة الفاعلة في المنطقة التي يعينها توسيع المشترك في كل حقول المجتمع وعلى رأسها حقل السينما والثقافة. إنه أحد أهم القضايا الثقافية التي يعني المرتبطون بها طرحها والمرافعة من أجل معناها في واقعنا، لأن وجود الأوطان والشعوب وثقافتها مرتبطان الآن بقدرتها على الحضور الفاعل في الصورة وثقافتها.

لقد أكرهت السياسة الراجحة في أوطاننا الثقافة على استعارة مفاهيمها منها وبهذا صار "الوجود المغربي" و"الهوية المغربية" و"المشترك المغربي" و"العلاقات المغربية مفاهيم للاستهلاك وتكريس التباعد، ولهذا يكون الرهان على الثقافة، التي تعتبر موقفا في السياسة الفاعلة والمجتمع، من أجل تأكيد المشترك المغربي والإنشغال به لبناء أفق السينما المغربية ولبقية مكونات مجتمعات المنطقة.

تأكيد السينما للمشارك المغربي هو تأكيد لحقيقة واقعية يترجمها اقتسام الخطوط الثقافية المشكلة للهوية الثقافية المغربية خاصة المكون الأمازيغي، والإسلامي، والعربي، والإفريقي، والمتوسطي بالنسبة لغالبية البلدان بالإضافة إلى الإحتكاك المشترك بآخر غربي فرنسي، وإسباني، وإيطالي إلخ. يترجم المشترك أيضا من خلال تقاسم المغاربة محن التاريخ، والتهديد بالإنمحاء أمام الكيانات الكبرى وقوة العولمة واستثمار الكبار لآلياتها من أجل إكراه الصغار على القبول بما يقترح عليهم من نماذج استهلاكية جاهزة في العيش والسياسة والاقتصاد والأفكار والإبداع والفن إلخ. النماذج المعولمة تجعل مسألة التشييت بالذات الخاصة كما هي والاكتفاء بتجديدها قطريا، والإنعزال داخل الحدود الخاصة أسهل السبل لقتل هذه الذات ثقافية كانت أم سياسية، عامة أم فردية.

التفكير في قضايا السينما المغربية اختيار للصعوبة لتعطل العلاقات المشتركة القوية بين مكونات المجال، وعدم تفعيلها وعدم اقتراح ما ينعشها ويؤسس لها رسميا على مستويات الإنتاج والتوزيع والاستغلال والتفكير المشترك والمشاركة ... ما يصعب حديث السينما المغربية من موقع ثقافتها هو عدم توفر إمكانيات لمشاهدة الأفلام المغربية في كل الأقطار، ليبقى الرهان الوحيد للمختصين هو بعض الملتقيات والمهرجانات والمناسبات للتعرف على تجارب البلدان الأخرى بل حتى التجارب الخاصة، لكن ما يوجد من مبادرات ظرفية أو فردية بصيغة مهرجانات مغربية، أو تجارب إبداعية، أو تبادل للخبرات في هذا العمل أو ذاك، أو تعاون يعد أرضية أولية مهمة تبرر الحديث عن السينما المغربية وتعززه، خاصة أن الواقع المغربي يؤكد أن المشترك واقع موضوعي قائم في حقيقة هذا الواقع ويعاش صيرورة وجود، وممارسة حياتية وإحساسا وجدانيا وهو ما يترجم بصيغة نبض جاذب في إبداعات عديدة تفرض على متلقيها المغربي إدراكها بنفس الإستعدادات النفسية والثقافية، وبنفس الإنتظارات العامة، بل إن تلقيها يولد أثرا، يجعل التمييز بين الإبداعات القطرية مسألة صعبة وهذا ما ينطبق على تلقي المغاربة لأعمال سينمائية متميزة موقعة بأسماء رضا الباهي وناصر لخمير، ونوري بوزيد وفريد بوغدير، ومحمود الزموري، ومحمد الشويخ، يامينة بنكيكي، ومرزاق علواش، وعبد الرحمان سيساكو، وأحمد البوعناني، وأحمد المعنوني، ومومن السميحي، وداود أولاد السيد إلخ.

لقد استحضرت أفلام هؤلاء المشترك المغربي في استحضارها لما هو قطري و خاص، لأن الحديث عن

الرجولة وإبطالها، وعنف الأبيسية، واستباحة المرأة، والبؤس الاجتماعي، واضطهاد الآخر للذات، والإكراه على الموت في البحر، والإغتراب في الوجود، وعنف الذهنية النكوصية، وتشوهات الذات الخاصة الخ قضايا يعيشها كل المغاربة ويتوحدون فيها وفي الإنشغال بها في الحياة والثقافة والسينما والأدب.

حين نتحدث عن المغرب الكبير المسمى بالفرنسية (Le grand Maghreb) فإننا نتحدث عن المشترك، وعن الكينونة الواحدة ذات المكونات المتعددة، أي عن ما يقابل " المشرق " مما يعني أن الوطن المغربي كما يخبرنا التاريخ " قد اكتسب منذ قرون هوية ثقافية يتميز بها " (1)، إلا أن الاستحضار الإستهلاكي الواسع لحديث المغرب الكبير، والمشارك المغربي خاصة في مجال السياسة الرائجة يجعل من هذه المفاهيم تلتبس وتتغمم. طبيعي أن يبدو الحديث عن السينما المغربية غائبا بدوره بل مغيبا لأن الغالبية تجد في الحديث عن السينما القطرية ما يعوض حديث السينما المغربية، هذا مع الإدراك العميق لتقاسم المجتمعات المغربية للكثير من القيم والمشاركات والإنشغالات والهموم، بل وتقاسم المجتمع لنفس القلق بصدد قضايا التقدم، والتحديث، والديمقراطية، والتغيير، والتدبير الفاعل لعلاقة الذات والآخر، والمركز والهامش، والمحلي والكوني، والحاضر والماضي الخ.

لقد اقترحت التجارب السينمائية المغربية إجاباتها عن أسئلة الواقع بصدد كل ما سبق، وحاولت أن تساهم من موقعها في صياغة إسهامها الفكري والجمالي والإبداعي لإفادة واقعها الخاص وواقع سينما وثقافة المنطقة، وكان في إجابات السينما الواحدة ما يكمل سينما البلدان الأخرى ويسندها ويغنيها، أو يؤسس لها. هكذا يكون الحديث عن التجارب السينمائية القطرية في المنطقة حديثا عن وجه من أوجه السينما المغربية وهويتها، بل نكون بصدد واحد يتعدد ليس بالنسبة للسينما فقط بل بالنسبة للأدب المغربي والمسرح المغربي والأغنية المغربية وبالنسبة للواقع والوجود المغربيين.

لقد عكست إبداعات وأجناس وحقول عديدة هذا الإنشغال المشترك بقضايا التاريخ والعدالة والمستقبل والواقع والتأسيس الفاعل للإبداعية المغربية وهو ما ترجمه الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية، ومسعى التأصيل المسرحي، واقتسام توجهات غنائية، والتفكير في قضايا فكرية عميقة من قبيل نقد العقل والفكر عربيا كان أم إسلاميا أم آخر. كان كل هذا صيغة مشتركة توسع مساحة المشترك، وتوحد القلق الفكري والإبداعي والوجودي وذلك جد طبيعي لتقاسم قضايا الدين والحضارة والثقافة واللغة في الماضي، وتقاسم الكثير من القلق في الحاضر بصدد المستقبل.

يتحقق المشترك في كل هذا بل يبدأ في التسمية وما تكلفه من قواسم مشتركة، فالمغربي هو الإنتساب لجغرافيا وتاريخ وذاكرة ومصير كمحددات كبرى، ولنفس الاسم وهو " المغرب الكبير " الذي يعد محددا أول للهوية لأن هوية الاسم هي " الحد الأدنى من هوية شخص أو أمة أو حتى أمة متعددة " (2). بدون هوية الاسم هذه ستبدو الهوية الخاصة معرضة لضياع مؤشرات النسبية في الزمن والفضاء. وهذه الهوية الأساسية هي الجملة الأولى لذاكرة الذات الخاصة والعامة (3).

كل هذا المشترك يوفر أساسا هائلا لتوضيح هوية السينما المغربية، بل أكثر من هذا إن الوظيفة الجوهرية لهذا الفن هي حماية هذا المشترك و توسيع مساحته وحفظه من الإضمحلال، لأنه " إذا نحن اعتبرنا الثقافة تنظيما للزمن والفضاء والمعرفة المهيكله لهوية مجموعة أو عرق أو مجتمع ما، وإذا نحن اعتبرنا هذه الهوية ذاكرة في حالة صيرورة، مهما كانت أنواع الخطر التي تحملها في ذاتها فإنه بإمكاننا أن نتوقع تأليفا تتسج تواسجاته الذاكرة والبصمات اللامرئية " (4). هذه الذاكرة هي ما يتحقق بصيغ عديدة منها الإبداع السينمائي المتخيل والتسجيلي، ومجموع العلاقات والمكونات الثقافية المرتبطة به أو التي يتأسس عليها.

لقد عكست الثقافة المغربية، العالمة منها والشعبية، دوما ملامح المشترك، وعبرت عن الحاجة إلى توسيعه توضيحا للهوية العامة أكثر، والهوية الثقافية المغربية بشكل خاص، بل لقد وسعت مساحته ونجد ذلك بشكل فاعل في السينما المغربية التي نقصد بها مجموع علاقات الحقل وتراكماته الإبداعية التي راكمها مبدعون من المغرب والجزائر وتونس أساسا، ثم من موريطانيا وليبيا لاحقا. تراكمات تسمح لنا الآن أن نقرأ فيها ما يترجم انتسابنا جميعا، وانتظاراتنا، وما يربطنا بذاتنا الجماعية، وما يكثف حوار هذه الذات مع الآخر، وما يسهم في الدمج الإيجابي بين المحلي وبين الإنساني والكوني.

السينما المغربية هي مجموع الاقتراحات، والإضافات، والمبادرات على مستوى المؤسسة، والإنتاج، والتوزيع، والاستغلال، وهي كل مساعي تحقيق الإستقلال الوطني وإتمامه عبر تحرير هذه العلاقات، وهي أيضا كل الرؤى والتصورات والمواقف والتمثيل لما هو ثقافي وهوياتي وجمالي في حقل الإبداع، وكل ما يطرح إبداعيا من قضايا حارقة يستدعيها التاريخ المغربي، ويفرزها واقع هذه المنطقة من قبيل التحرر، والانعقاد،

والكرامة، والكفاح، والتقدم، والهزيمة، والأمل في الانتصار، وقلق الوجود، وحرقة الهوية إلخ.

الإنصات للتجارب السينمائية القطرية يفضي إلى تأكيد انشغالها بأهم هذه القضايا، مما يعني أن السينما المغربية قد توحدت في انشغالاتها وفي قضاياها، كما أن التأمل في تاريخ استنابات هذا الفن و تأصيله مغاربيا وتاريخ بحثه عن مشروعيته يوضح اشتراك السينما المغربية في مصير الاستنابات وبناء المشروع، وقدر الكفاح التاريخي من أجل الإنعراس في التربية الثقافية المغربية، ولهذا يعني أن نركز على مسارات الوجود والانتساب والهوية كقضايا مشتركة أساسية في مسار السينما المغربية.

2 - استنابات السينما بالبلدان المغربية من إكراهات النموذج الكولونيالي إلى محنة التأسيس للمشروعية

انشغلت سينما البلدان المغربية بقضايا عديدة تحيل ظاهريا على احتياجات المبدع السينمائي ورغبته واحتياجات واقع القطر الذي ينتمي إليه هذا المبدع أو ذاك، إلا أن ما يبرز قضايا جوهرية أكثر هو انشغالات عامة مشتركة بين أغلب التجارب المغربية، وهي انشغالات وإن كانت تبدو ذات ارتباط بمبدعين وأفلام وممارسات معزولة، فإنها ترتبط في الأصل بما هو عام لأن الذي أفرزها واستدعاها وفعلها هو الشرط التاريخي وسياقات مشتركة محددة من أهمها :

- سياق فك الارتباط بالمستعمر ثقافيا وسياسيا وسينمائيا.

- سياق بناء المشروع.

- سياق الانعراس في التربية الاجتماعية والثقافية الخاصة، وهذا ما نجعله مدخلا لرصد مشترك السينما المغربية، وتوصيف قلق هويتها و وجودها كما عكسته ممارساتها وإبداعاتها ومجموع علاقاتها.

أ : السينما المغربية و أسئلة الانتساب الوطني

اشتركت السينما المغربية في مسارات استنابات في التربة الثقافية الخاصة، ومسعى تحقيق الانتساب الوطني من خلال الخضوع لنفس مسار الإنعراس في جغرافيا ووجدان المغرب الكبير، حيث مرت بلدان المنطقة بمراحل شبه متماثلة في التعرف على السينما واستنابات وتأسيس الإنشغال بها منها ما يأتي :

أولا : مرحلة اكتشاف السينما ممارسة ثقافية غريبة للآخر الكولونيالي

حضرت السينما فنا غريبا عن الثقافة الخاصة، زاد من غربته دخوله إلى المجال الخاص بصيغة اقتحام استعماري، حيث وفد من داخل العلاقة الكولونيالية، التي كرسَتْ شَبَهته أكثر حيث تم توجيه فرجته إلى غير المغاربيين وإلى أبناء المستعمر، وحين اقترب هذا الفن إلى الوجود المغربي كان ذلك في الغالب بصيغة نظرة عجائبية و غرائبية، وديكور طبيعي، ومكونات جاذبة للآخر ومكملة لما هو جوهري. استحضر المغاربيين في أفلام الآخر كان بصيغة كومبارس ووجوه عابرة تؤكد حاجتها للتدخل الغربي لتحديث وجودها. لقد تم استحضر العوالم المغربية بصيغة معالم عمرانية وثقافية ومعيشية مختلفة وغير مألوفة، مفيدة لنزيب عوالم الفيلم، وتوسيع مساحة إغراء متلقيه الأجنبي، لكن على الرغم من كل ذلك فقد كان استقدام المستعمر والآخر لهذا الفن إلى بلادنا أرضية أولى وفرت بنيات، ومؤسسات، بل و قوانين منظمة للمجال سمحت بمأسسة علاقات الحقل وهيكلتها، لأن الآخر وفنه كانا بحاجة إلى ذلك، لكن بهذا توسعت وتأسست إمكانيات استنابات هذا الفن بأرضنا أكثر، خاصة أن هذا وفر فرصا أكبر للمغاربيين للتقرب لبعض جوانب الحقل ومكونات. مرحلة اكتشاف السينما سمحت لبعض النخب بالتقرب من فرجتها أو العبور في زمنها، أو الارتباط ببعض مهنها خاصة أنه إلى جانب التوجه الاستعماري، حضرت مبادرات أخرى كان يعينها تحقيق هذا الفن بشكل مختلف نسبيا حتى وإن كان ذلك بغاية الرواج التجاري والكسب المادي. إنه ما ترجم بصيغة فتح عدد مهم من القاعات من طرف الفرنسي كوميذ بلبيبا، أو بصيغة أعمال أولى كما وقعها البير صمامة شيكلي بتونس، أو بصيغة استوديوهات ومؤسسات سينمائية بالمغرب إلخ. كل هذا وفر عتبة هامة من التأسيس للانتساب الوطني للسينما بالمغرب الكبير لاحقا.

سمحت مرحلة التعرف المغربي على سينما الآخر، وفن السينما الغريب، بتوفير ارتباطات مختلفة مع هذا الفن بأرضنا، حيث وفر تواجده بهذه المنطقة للنخب المغربية إمكانية للتقرب منه أكثر، والارتباط به خاصة للفئة التي احتاجت إليها السينما الكولونيالية وقبلتها، والذي عجل بمأسستها هو حاجة هذه السينما لبنيات وقاعات وقوانين ومؤسسات واستوديوهات، وكل هذا سمح لاحقا ببروز تجارب ساهمت فيها أسماء محلية، فكانت السنوات الأخيرة لما بعد الإستقلال، وحتى بعده مباشرة، مناسبة لظهور أعمال مغربية يؤرخ بها الآن لبداية السينما لهذا البلد المغربي أو ذاك من قبيل " الإبن العاق " لمحمد عصفور من المغرب، و " الفجر " لعمر خليفي من تونس، و " جزائرنا " لمحمد لخضر حامينا وعبد القادر شندرلي من الجزائر. ما اقترحه التأسيس الجزائري كان أكثر قيمة لأنه عمل جماعي، يترجم وعيا نوعيا في الارتباط بالسينما. أي استنباتها قناة تعبيرية وأداة نضالية، وكان هذا بفعل وعي الثورة الجزائرية لقيمة الكاميرا في النضال وهو ما ترجم بصيغة خلية سينمائية تابعة للثورة. تدعمت الأعمال الرائدة الأولى بأعمال أكثر قيمة وفنية وقعتها الرواد الأوائل أو اللاحقون من مثل " ياسمينه "، و " الليل يخاف من الشمس "، ولاحقا " ربح الأوراس " بالجزائر، وفي هذه الأعمال والأشرطة النموذجية الثلاثة أثبتت الكاميرا الجزائرية أنها قادرة بالفعل على التأسيس الفاعل للسينما والتوظيف الثوري لها تقنيا وفنيا، إلى جانب التمرس على دورها النضالي الأساسي (5). بتونس تدعم إسهام عمر خليفي بتجارب " مختار " لصدوق بن عائشة، و " حكاية بسيطة " لعبد اللطيف بن عمار، و " الموت العكر " لفريد بوغدير وكلود داني وقد عكست بداية السينما التونسية بعض التساؤلات الحقيقية للمبدع كقلق التاريخ ووظيفة الإبداع (6). في هذه المرحلة كانت السينما بالمغرب تتأسس ممارسة وطنية بأفلام " الحياة كفاح " و " حين تنضج الثمار " وغيرهما كمرحلة ضرورية قبل الانتقال إلى التأسيس النوعي لهذه البداية السينمائية بفيلم " وشمة " لحמיד بناني سنة 1970. في موريطانيا وليبيا تم الإنتظار أكثر لبروز مبادرات أولى في المجال، وأهم ما بدأت به سينما موريطانيا هو اقتناء هام أقال لدور العرض وتحويل ملكية أهمها من اسم الفرنسي غوميز إلى اسمه، ولاحقا جدا ظهرت الأسماء الرائدة لمشروع التأصيل الإبداعي والفكري للسينما المغربية من موقع سينما هذا البلد. في ليبيا برزت السينما بمعناها العام بصيغة عروض أو أعمال وثائقية وقد كان لتأسيس المؤسسة العامة للخيالة سنة 1973 الدور الهام في بروز الأعمال السينمائية الليبية الأولى، والتي منها " كفاح الشعب الليبي ضد الإستعمار " ويعد فيلم " عندما يقسو القدر " لعبد الله الزروق أول فلم خيالي ليبي، ويعتبر المهتمون بفيلم " الشظية " البداية الحقيقية للسينما بليبيا وحصل ذلك أواسط ثمانينات القرن الماضي. ما يعتبر تراكما نوعيا هاما في حقل السينما المغربية في هذه المرحلة هو مواكبة التراكم الإبداعي بتحويل الهياكل السينمائية وبنياتها لتأخذ انتاسبها الوطني مباشرة بعد الإستقلال، أو بتأميمها كما حصل في الجزائر أو ربطها بالدولة كما تم في بقية البلدان. الأهم أن كل هذا قد سمح بالتطوير التدريجي للإبداعية السينمائية المغربية لاحقا.

ثالثا : مرحلة تأصيل النموذج الإبداعي

توضحت ملامح هذه المرحلة انطلاقا مما تمت مراكمتها في المرحلة السابقة بل وانطلاقا من تأمل رواد السينما المغربية لما تراكم في الحقل من وعي الحاجة إلى تجاوزه باقتراحات فنية وفكرية تسمح ببناء نموذج متقدم، يتجاوز استنساخ النماذج السائدة في التجارب السابقة التي يبدو بعضها بمثابة تقليد مبسط وساذج للمونودرامات المصرية، وسينما الحركة والمطاردة الأجنبية. لقد انتظرت السينما المغربية أواخر الستينيات لتنتج نماذج قصيرة تقترح جديدا إبداعيا، ولم تنتج فيلماً أثرا إلا سنة 1970 بعد توقيع حميد بناني لفيلم " وشمة "، وفي الجزائر كان فلم " رياح الأوراس " تجربة متقدمة في إبداعيتها ورؤيتها، وقع بها لخضر حامينا العبور الفاعل للمرحلة التأصيلية. إنه ما حصل في تونس مع فيلم " الموت العكر " الذي انفتح به المخرج فريد بوغدير والفرنسي كلود داني على الإبدالات الإبداعية الجديدة في السينما العالمية.

ما سمحت به هذه المرحلة هو تحويل السينما علاقة ثقافية مغربية، تم توظيفها لترجمة الانشغالات الفكرية والثقافية والفنية من جهة، ومن جهة أخرى الانتقال بالممارسة السينمائية إلى ما بعد المرحلة الكولونيالية بالفعل، هكذا وفرت مجهودات المرحلة المؤسسة على قلق ثقافي وطني فاعل تجارب وأسماء، عكست بشكل بليغ احتياجات التاريخ والمجتمع والسينما في هذه البلدان، وهو ما ترجم بصيغة إجابات فكرية تجدد إبداعية هذه السينما، وتدفع بها لتغرس نبتة أصيلة في أعماق المجتمع وقضاياه وهو ما نقف عنده في العنصر الموالي.

سعي الرواد المغاربة لاستنبات السينما بهذه المنطقة، لم يكن مهمة سهلة مطلقا للشبهة الأصلية لهذا الفن، لكونه استوطن في هذه الأرض مع استعمارها الغربي، ولأن لا أصل ثقافي يبرره في مجتمعنا، وللهيب من تشويشه على اليقينية العقائدية والسياسية والرمزية للمهيمن الثقافي والسياسي. هكذا صارت السينما مشروعا تأجلت مشروعيته، وتأجل انغراسه الطبيعي في الوجدان الثقافي المغربي، بل إن صيغ مواجهة هذا الفن وبعض رجاله وأعماله في هذا البلد أو ذاك تؤكد محنة التأسيس للمشروعية، بدأت مع الاستئناس بهذا الفن واستمرت مع مساعي استنباته وتأصيله وبناء هويته الفاعلة والحديثة والوطنية. فرغم ما ساهم به كل الرواد فذلك لم يمنع من معاناة السينما المغربية من قلق مشترك هو استهدافها بالتعطيل والإبطال من طرف المهيمن السياسي ومن طرف الذهنية النكوصية.

لقد عاشت هذه السينما المغربية طيلة وجودها قلق المشروعية حيث حاولت اقتراح ما يجعل بانغراسها وتجذرها في واقع غير عادل، ونابذ للجديد، ورفض لما لا يتوافق مع الأصول الثقافية، وما لا يجدد الهيمنة الاجتماعية ويؤدها. جاءت السينما إلى واقع يمجّد اختيارات المهيمن ورؤاه الخاصة في الثقافة والسياسة والفن، ويرفض أي إبداع لا يتماثل مع الأجناس المشروعة والأنماط الثقافية الأصلية خوفا من التشويش على ما يعتبر يقينيات مطلقة. هذا ما عرض انتسابها ومساعي تأصيلها لمعوقات كثيرة أفضت أحيانا إلى تأجيل انغراس السينما في الواقع وتعليقه، كما حصل في موريطانيا، أو تضبيب وجودها كما حصل في ليبيا، أو مواجهتها وإكراهها على التوقف والانحياز كما حصل في الجزائر منذ تسعينيات القرن الماضي، أو إخفاء مضامينها وتضخيم الاحتيالات الفنية وتعطيل الوجه السياسي لخطابها كما حصل في تونس والمغرب أساسا.

لقد عاشت السينما المغربية مسارات عنيفة عطلت فعلها، وهددت وجودها ولا يطمئن المرتبطون بهذا الفن إلى حدود الآن على أفقه بعد ما جرى وما يجري في هذه المجتمعات، وهذا ما يعد حالة مشتركة عاشتها كل البلدان على الرغم من تفاوت عنف المحنة، واختلاف أوجهها بل من بلد إلى آخر، ومن مرحلة تاريخية إلى أخرى وهذا ما نقف عنده في ما يأتي :

أولا : السينما المغربية ومحنة التعطيل المؤسساتي

لم تشترك السينما المغربية في محنة التعطيل المؤسساتي بشكل متمثل وكبير إلا أن سينما بعض البلدان قد عاشت هذا الأمر بشكل أوضح خاصة سينما المغرب وتونس والجزائر، التي أكرهت على تقليص أوجهها السياسية، وليس صدفة أن يطغى الانشغال بما هو اجتماعي أكثر في هذه السينما، وأن تركز في الكثير من نماذجها على الرجولة وما ينفخها أو يغمغمها، استحضارا من هذه السينما لعنف الخصي السياسي لها وللأمل في التغيير وهذا ما تمثله بشكل دال وقوي أفلام " القلعة " لمحمد الشويخ ، و " عمر قتلاتو الرحلة " لمرزاق علواش من الجزائر، و " الشرقي " لمومن السميحي و " وشمة " لحמיד بناني و " عرائس من قصب " لجيلالي فرحاتي و " حلاق درب الفقراء " لمحمد الرقاب من المغرب، و " ربح السد " و " صفائح من ذهب " لنوري بوزيد و " سلطان المدينة " لمنصف الدويب من تونس إلخ.

لقد نوعت المؤسسة الرسمية من أوجه محاصرتها للسينما وأفقها الخطير المحتمل، هكذا عانت السينما في المغرب سابقا من غياب الدعم، ومحاصرة التوزيع والاستغلال للأعمال المتميزة في مراحل سابقة، ولاحقا تم توسيع مساحة القبح والرداءة بدعم الأفلام السوقية، ثم حاليا من خلال التركيز على التراكم الكمي وعدم الانتباه إلى إغناء علاقة الجمهور بالأفلام بسبب تقلص عدد القاعات، والقتل الممنهج للثقافة السينمائية ولقنوات إنعاشها ونشرها وإنصاجها بعدم وضع أي تصور لدعم نقد السينما والبحث فيها، واشتراط القبول بالنموذج الرسمي في تنظيم المهرجانات والتظاهرات السينمائية والعمل الجماعي شرطا ضروريا للحصول على الدعم.

إضافة إلى هذا تم تعطيل الأبعاد السياسية في السينما المغربية، ولم يبرز هذا الوجه إلا بعد أن احتاجت المؤسسة الرسمية للسينما لتجميل وجهها، وطي التاريخ الماضي المعطوب.

حصلت المحنة بصيغة مختلفة في ليبيا من خلال ربط أفقها بالمؤسسة العامة للخيالة الليبية التي تأسست سنة 1973، دون دعمها بتصور استراتيجي في المجال لغياب ميزانية محددة للإنتاج السينمائي، وعدم إنصاج الاحتراف في المجال وعدم استطاعة أي جهة المبادرة خارج المؤسسة التي لم يفض وجودها إلى خلق حركية

سينمائية، أو إنعاشها، على الرغم من مسعى هذا البلد لدعم بعض الانتاجات المغاربية كما كان الحال مع " السفراء " لناصر القطاري من تونس، و " أين تخبون الشمس " لعبد الله المصباحي من المغرب. غياب سياسة سينمائية مؤسسية في موريطانيا والإبقاء على قاعات العرض في يد أطراف أجنبية وخواص، الوجه الوحيد للممارسة السينمائية، وعدم دعم المجال ساعد على التعجيل بمحاصرة الذهنية التحريرية له وتعليق انغراسه.

في تونس كان غياب حرية التعبير الوجه المؤسسي العنيف الذي كبج تقدم السينما التونسية، وقلص انشغالها بالقضايا السياسية والاستيعالية. إنه الشرط الذي غيب أفلاما من التداول والعرض كما كان الأمر بالنسبة لـ " عتبات ممنوعة " لرضا الباهي، أو حاصر بعض الأسماء البارزة كما هو الأمر مع نوري بوزيد. السينما الوحيدة التي أفلتت من بعض هذه المحن هي السينما الجزائرية بسبب تأميمها لصالح غايات الثورة والناطقين باسمها لاحقا، إلا أن ذلك لا يعني أنها عبرت بشكل مريح عن رغبة فيه، فالوجه السياسي غاب في هذه السينما وعوض بالنقد الاجتماعي أو الاستحضار الكثيف لتاريخ النضال والمقاومة عهد الاستعمار، إلا أن هذه السينما عاشت محنة أعنف هي محنة الإبطال النكوصي.

ثانيا : السينما المغاربية ومحنة الإبطال النكوصي

اشتركت السينما المغاربية ومساعي استنباتها وتأصيلها وتجزير انغراسها الاجتماعي والثقافي في مواجهتها من طرف استراتيجية الإبطال التي استهدفتها بتفعيل من طرف الذهنية النكوصية. لقد رفضت هذه الذهنية الحداثة والتقدم في رفضها للسينما، كما رفضت الآخر من خلال رفضها، حيث اعتبرتها كائنا لقيطا بل لا شرعية له، ولا شيء يبرره في الأصول الثقافية الخاصة.

عنف هذا الإبطال عاشته السينما الموريطانية أولا التي وجدت في التربة المحافظة ما ينبذها ويوقف استنباتها، فبعد المجهود الذي قام به همام أفال من أجل تحويل ملكية أغلب القاعات السينمائية من الفرنسي غوميز واستغلالها باسمه، تعرضت هذه القاعات، والسينما عامة، لهجوم تحريمي عصف بأي أفق محتمل لتأصيل قيمتها. هكذا أغلقت هذه القاعات أبوابها تدريجيا، وعاد مشروع استنبات السينما بموريطانيا إلى الدرجة الصفر في انتظار بداية ثانية لم يعلن عنها إلا لاحقا، وذلك بعد ظهور أسماء بالخارج خاصة عبد الرحمان أحمد سالم الذي أشرف على تأسيس دار السينمائيين الموريطانيين بنواكشوط، لتعيد إنعاش عروض السينما ولاحقا إبداعها وترميمها، وقد تدعم ذلك ببروز أسماء لامعة في الإخراج، ونجاح أعمالها خاصة إسم وأعمال عبد الرحمان سيساكو، ويبدو تأثير هذا النجاح واضحا من خلال انشغال أسماء عديدة الآن في المجال السينمائي لابد أن تفرز ما يؤصل أكثر التجربة وعمقها.

محنة الإبطال النكوصي عاشتها السينما الجزائرية بشكل حاد بعد مرحلة العطاء المتميز، بل بعد قيادة فاعلة للسينما المغاربية، تدعمت باحتضانها القوي من طرف الدولة والمؤسسات الرسمية، واحتضانها الشعبي القوي من طرف الرافضين للإستعمار ليس في الجزائر فقط بل على المستوى الدولي (7). ما استدعى الإبطال النكوصي هو فيضان العنف في الواقع، واضطرار السينمائيين الجزائريين إلى الاختيار بين متابعة المشوار خارج الوطن أو التوقف، وبالموازاة إغلاق القاعات السينمائية، وتوقف أي إمكانية للتصوير الخ.

السينما التونسية والمغربية وإن لم تعيش هذا الوضع بعنف، فقد تواجهت مع عنف الذهنية النكوصية في مساراتهما بمناسبة خروج بعض الأفلام وعرضها خاصة التي تعتبر متحررة في اشتغالها على المرأة والعلاقة معها، أو التي تبني موقفا من قضايا التطرف والإرهاب. الأهم أنه تحقيقا لمنطق هذه الذهنية تم الدفع بتصورات خاصة في المجال السينمائي تنشغل بسينما ذات تسمية أخلاقية هي : السينما النظيفة التي لا تعني ضمنا إلا التشذيب الأخلاقي للإبداع السينمائي، وتحقيقه وفق مواصفات تقول نفيه وإبطاله قبل أن تقول تغييره وتأصيله بمواصفات أخرى مختلفة.

3 - هوية الانتساب الفكري و الجمالي للسينما المغاربية : من قلق الإنغراس الاجتماعي إلى التأصيل الإبداعي

أهم قضية شغلت السينما المغاربية، والسينمائيين في كل قطر هي توضيح خصوصياتها الفكرية والجمالية وتمييز هويتها، واقتراح ما يعترف به انتسابها وهذا ما ترجم بصيغة قلق مزدوج مضمونه الرغبة في التجديد

الإبداعي، والإنغراس الفاعل في الوجود الاجتماعي وهو ما اشتركت فيه السينما القطرية، وعكسته كل تجاربها انطلاقاً من مرحلة وعي الحاجة إلى سينما ذات مواصفات خاصة.

لقد أنضجت شروط عديدة الحاجة إلى سينما مختلفة ونوعية وجديدة، مثل شرط انتشار الفكر اليساري خاصة الجذري منه، وانتشار ثقافة الثورة، والرواج الكبير للسينما المختلفة والبديلة، وتبلور حديث مشروع الثقافة الوطنية والسينما الوطنية، وتدعم ذلك بأفكار وتصورات وتجارب من صميم عمل الأندية السينمائية كما في المغرب، أو سينما الهواة ونوادي السينما بتونس، أو من خلال الإشراف المؤسساتي الرسمي على احتضان السينما ودعمها لخدمة الأفكار ذات العلاقة بالثورة، وخدمة ما كان يعتبر أهدافاً للدولة الوطنية كما في الجزائر. تركى هذا أكثر شرط آخر هو تحقق الدولة الجزائرية بصيغة ديمقراطية اشتراكية وطنية، والدولة بتونس بصيغة دولة علمانية منشغلة بالتحديث، وتضخم الحركة الثورية في مواجهة المهيمن السياسي بالمغرب. هكذا أصبح وعي التغيير قلقاً مركزياً في تجارب سينمائية عديدة مسائرة من السينما المغربية لحركية الواقع وانشغالها بوعي التغيير، وهذا ما انعكس في أفلام عديدة بصيغتين هامتين هما التجديد الإبداعي، والإنغراس الفاعل في الوجود الاجتماعي وهو ما نقف عنده في ما يأتي.

أ : السينما المغربية وقلق الإنغراس الفاعل في المجتمع

بدأت أغلب التجارب السينمائية المغربية مشروع تأصيلها بقلق أساسي هو السعي للإنغراس في أعماق المجتمع المغربي. كان ذلك صيغة مشتركة لأهم التجارب، عكسته الأفلام المتميزة الأولى من قبيل : " الفجر " و " مختار "، و " قصة بسيطة "، و " الموت العكر " بتونس حيث استحضرت بعض ما يبدو من صميم الانشغالات المجتمعية مشكل التاريخ والإغتراب ودور التغيير المبدع. وبالجزائر ترجم هذا الانشغال بصيغة أكثر ثورية من خلال ربط التأسيس الفاعل للسينما الجزائرية باحتياجات ثورة التحرير، وقد ظهر ذلك في عمل خاص هو " الجزائر تحترق " الذي أشرف عليه الفرنسي الملتحق بالثورة روني فوتي، وكان أن تدعم هذا بإبداعات أشرفت عليها خلية سينمائية تابعة للثورة من أعضائها أحمد راشدي ومحمد لخضر حامين جمال شاندرلي، وكان من الطبيعي أن يوجه هؤلاء الرواد السينما الجزائرية، منذ بدايتها الحقيقية نحو أفق أكثر جذرية يجعل من تاريخ الثورة الجزائرية الموضوع الهام والحدث المركزي للمتحيل الفيلمي، وهو ما ترجم بصيغة متميزة في فيلم " ربح الأوراس " للخضر حامين الذي يعد بمثابة دليل لمشروع هوية سينمائية بالجزائر. تعمق هذا المنحى بأفلام بنفس الأهمية والقوة هي : " وقائع سنين الجمر " للخضر حامين، و " الأفيون والعصا " لأحمد راشدي. لقد كانت صيغة السينما الجزائرية للإنغراس في المجتمع قوية حيث استدعت الذاكرة واستهدفتها وكان هذا مدخلا هاما ميز هذه السينما ورفع من إسهامها في ما يفيد إنجاز مشروع انغراس السينما في المجتمعات المغربية.

على الرغم من أن ما اقترحه المغاربة قبل 1970 ركز أكثر على استلهم عناصر الإبداع المصري والغربي كما في " الحياة كفاح " و " عندما يثمر النخيل " فإن ذلك لم يسمح بتوفير النبتة التي يحتاج إليها الواقع، وهو ما حصل سنة 1970 من خلال فيلم " وشمة " لحمد بناني الذي اقترح التسلط الأبوي ومحو المرأة مدخلا لمشروع التأصيل وبذلك وجه التجارب اللاحقة في السينما المغربية، التي جعلت من هذا الموضوع أساس تخيلها ومنطلق مشروعها التأصيلي كما الأمر بالنسبة لـ " عرائس من قصب " و " الشركي " وغيرهما.

لقد انشغلت التجارب البارزة في السينما المغربية في بداية اقتراح مواصفات هويتها بمداخل أساسية ثلاثة هي : التاريخ والمرأة والإغتراب الاجتماعي وهو ما عكسته أعمال المرحلة اللاحقة في كل السينما المغربية. اعتبرت مقترحات بداية التأصيل منارات موجهة للإبداعية السينمائية المغربية ولانشغالاتها، وعلى الرغم من أن موضوعات هذه السينما قد تعددت فإن ما حضر بكثافة هو القضايا ذات العلاقة بالتاريخ والإغتراب الاجتماعي والمرأة وبذلك ترجمت السينما المغربية انشغالها العميق بسؤال الهوية.

أن تتكشف هذه القضايا أكثر في السينما المغربية يعني أن روادها أدركوا أن الإشكال المركزي الذي على هذه السينما أن تجيب عنه هو إشكال انتسابها ، الذي لا يمكن أن يتوضح إلا من المداخل التي تبدو ضرورة في منطق السياق التاريخي الذي تندرج فيه هذه السينما و منها ما يأتي.

أولاً : وعي السينما كاحتياج تاريخي

أدرك السينمائيون المغاربة أن السينما تقنية هائلة من مهامها خدمة الاحتياجات التاريخية لكل مجتمع،

وأنها ككل إنتاج فني ومعرفي يتحقق في " منظور تاريخي معين، أو في مشروع سياسي معين (..) لا يتحقق إلا من جهة نظر التحولات الاجتماعية " (8) تماشياً مع هذا المنطلق استحضرت هذه السينما التاريخ مادة لمحكيتها الفيلمي، وقد طغى هذا الجانب أكثر في السينما الجزائرية باعتبار خصوصية الشروط التي تبلورت فيها أسس هذه السينما، لكنه لم يغيب في بقية التجارب الأخرى وهو ما ترجم في أفلام مغربية هامة من قبيل : " 44 أو أسطورة الليل " لمومن السحيمي، و " عطش " لسعد الشرايبي، وبعض أفلام الراحل أحمد البوعناني، كما حضر في أفلامتونسية خاصة " الفجر " و " المتمرّد " لعمار الخلفي، و " الذاكرة الموشومة " لرضا الباهي الخ.

استحضر التاريخ أيضاً انطلاقاً من الوعي التاريخي المؤطر للممارسة السينمائية، والذي أفرز هذا الوعي التاريخي الفاعل في السينما المغربية هو الشروط الخاصة لكل سينما، والشروط العامة أواخر الستينيات والسبعينيات. أهم ما أفرز هذا الوعي في السينما الجزائرية هو سياق الثورة، والتوجيه المؤسساتي للسينما الذي ترجم صيغة توصيات لميثاق السينما ودورها التحرري منذ 1966، وتحديد هويتها ورهاناتها : " بما أن السينما هي ثقافة ثورية فلا بد أن تساهم في توعية الشعب وإزالة آثار الإقطابية والأساطير التي تحد من تقدم الشعوب، وبما أن الثقافة لم تعد حكراً لفئة محدودة من الشعب، ولم تعد استرخاء عقلياً بل عملية ثورية ترشد الشعب بكل حكمة " (9)، أما ما غرس الوعي التاريخي في السينما التونسية فهو التوجه الثقافي الذي أفرزته حركية نوادي السينما، وسينما الهواة التي بلورت قناة فاعلة مضادة لدى العديد من المبدعين. قناة يعينها إنضاج انخراط السينما في مشروع ثقافي جديد يخدم قيم التقدم والتحديث، وقد كان لانتشار القنوات الثورية وثقافة التغيير، أواخر الستينيات وبداية السبعينيات، بالمغرب الدور الهام في تكريس اختيارات تاريخية في السينما المغربية، احتكمت للوعي التاريخي ولاحتياجات الزمن المغربي في تلك المرحلة وقد أعطى كل هذا تجارب تجعل من السينما مداخل فاعلة في الواقع ومشروع تغييره.

ثانياً : وعي السينما علاقة في الصراع الاجتماعي

وضحت الكثير من التجارب السينمائية المغربية الهوية الكفاحية للسينما، فجعلت منها أداة فاعلة في طرح القضايا الاجتماعية البارزة والقوية، وقد برز هذا النزوع في هذه السينما منذ بداية مشروع تأصيلها. هكذا استحضرت السينما التونسية الطابوهات الاجتماعية، ومسارات الانسحاق، وتيه الحكمة، وقضية الانتساب، وعنف الآخر، واستباحة المرأة في أعمال عديدة منها : " شمس الضباغ " و " عتبات ممنوعة " لرضا الباهي، و " ربح السد " و " صفائح ذهب " و " عرائس الطين " لنوري بوزيد، و " صمت القصور " و " موسم الرجال " لمفيدة التلاتلي، و " ظل الأرض " للطبيب لوحيشي، و " الهائمون " و " بابا عزيز " لناصر الخمير إلخ. وبينت السينما الجزائرية اغتراب الإنسان بسبب سلطة الآخر وثقافته في الداخل وفي الخارج، والعنف الأصولي، و سلطة التقاليد في أفلام من قبيل : " عمر قتلاتو الرجل "، و " أهلاً يا بن العم "، و " باب الواد الحومة " لمرزاق علواش، و " من هوليود لتامنراست " و " 100 % ارابيكا " لمحمود زموري، و " دوار النسا " و " القلعة " لمحمد الشويخ، و " رشيدة " ليمينة بشير الشويخ، و " إنشاء الله الأحد " ليامينة بنگيكي إلخ.

بدورها وضحت السينما المغربية مسارات انهزام المغلوبين وبشكل خاص المرأة، والمهزومين اجتماعياً في أفلام كثيرة من قبيل : " اليوم الياوم " لأحمد المعنوني، و " حلاق درب الفقراء " لمحمد الركاب، و " باديس " لمحمد عبد الرحمان التازي، و " نساء ونساء " لسعد الشرايبي، و " أشلاء " لحكيم بلعباس، و " السراب " لأحمد البوعناني إلخ.

من جانبها اقترحت السينما الموريطانية الجديدة ما يفيد في توضيح الانسحاق الاجتماعي والوجودي والثقافي خاصة أفلام عبد الرحمان سيساكو التي منها " في انتظار السعادة ". الأهم الذي اقترحته هذه السينما خاصة في فيلم " باماكو " هو المرافعة ضد الهيمنة الإمبريالية، والانسحاق الإنساني ليس في المغرب الكبير فقط، بل في كل إفريقيا ودول الجنوب التي تتوحد مع إفريقيا في معاناتها من القهر الرأسمالي وتسلط الدوائر المالية العالمية. هكذا أخذت السينما وعيها بذاتها كأداة للتحويل الاجتماعي، أي باعتبارها علاقة تبدأ وتنتهي في المجتمع والسياسة.

ثالثاً : وعي السينما أداة للمرافعة الاجتماعية والمساهمة في تحويل الوعي العام

أكدت أعمال عديدة من المغرب والجزائر وتونس وموريطانيا ارتكازها على موقف فكري أصيل، ووعي

فني فاعل يقوم بالوظيفة الاجتماعية للممارسة السينمائية. وظيفة ألزمت هذه السينما أن تتحقق بصيغة علاقة في الصراع الاجتماعي، يعينها بناء موقف في السياسة من داخل تحققها الإبداعي وصيغتها لذلك هي التحديد الإبداعي والجمالي والفكري الهادف إلى نقص الأسس الفنية والثقافية السائدة، وتقويض الرؤى السلبية بصدد مجموع قضايا الواقع وعلى رأسها قضية تغييره، وذلك لأن " إنتاج الثقافة الجديدة يتم دائما خلال عملية الصراع مع الثقافة المسيطرة، وعملية نقدها ومهاجمتها. وفي حقل هذه العلاقة تقوم الثقافة الجديدة بتجديد مفاهيمها وإيضاح تصوراتها، وتقوم أيضا بخلخلة ومحاصرة معايير الثقافة المسيطرة " (10).

برهنت السينما عن هذا الوعي من خلال رصدتها للتجليات السلطوية، وعنف الهيمنة الذي أفرز تشوهات لانهائية من أهمها :

- تشويه الهوية الخاصة : هو ما عبرت عنه أفلام " شمس الضياع " و " عتبات ممنوعة " لرضا الباهي، و " بزناس " و " ربح السد " لنوري بوزيد، و " بامكو " لعبد الرحمان سيساكو، و " سنوات التويست المجنونة " و " من هوليدو لتامنراست " لمحمود الزموري، و " جوهرة بنت الحبس " لسعد الشرايبي، و " أشلاء " لحكيم بلعباس، و " ذاكرة معتقلة " لجيلالي فرحاتي الخ.

- انسحاق الوجه الأثوي المغربي : بينته أفلام كثيرة منها : " عرائس الطين " لنوري بوزيد، و " صمت القصور " لمفيدة الثلاثي و " تاريخ النساء " لفريل بن محمود، و " دوار النساء " لمحمد الشويخ، و " نساء أحياء " لسعيد ولد خليفة "، و " تحت أقدام النساء " لرشيد كريم و " الشرقي " لمومن السميحي، و " نساء و نساء " لسعد الشرايبي، و " في بيت أبي " لفاطمة جبلي الوزاني الخ. لقد عكست أفلام مغربية تشوهات الواقع بالتركيز على المرأة وانسحاقاتها، ويتبين أن ما يسحق المرأة، حسب الأفلام المغربية، هو لاعدالة العلاقات الاجتماعية، والنظرة الأبيسية والنكوصية والتسلطية تجاه هذا الكائن في كل البلاد المغربية. هكذا كانت هذه الأعمال كاشفة لمسارات انسحاقها وصيغة للمرافعة تحقيقا لعدالة وضعها.

- عنف الذهنية النكوصية : بينت السينما المغربية وجهها مشركا آخر في الواقع المغربي هو عنف الذهنية النكوصية، وتهديده لللاطمئنان ومعاني الحياة في الوجود العام، وأهم ما بينته هو كون هذه الذهنية هي نتاج لتراكمات واقع غير سوي، وعلاقات تسلطية وهيمنة اجتماعية وسياسية انشغلت بتأبيد تسلطها عوض تصحيح اختلالات المجتمع. إنه قلق ترجمته بقوة أفلام عديدة من قبيل : " باب الواد الحومة " لمرزاق علواش، و " رشيدة " ليمنية بشير الشويخ، و " مانموتش " لنوري بوزيد، و " يا خيل الله " لنبيل عيوش، و " إسلام يا سلام " لسعد الشرايبي و " واش عقلت على عادل ؟ " لمحمد زين الدين الخ. لقد بينت أفلام عديدة عمق اهتراء الذات، وتكلس الرؤية المحددة لماهيتها وهويتها وكان هذا قلقا عاما استحضرت كل التجارب السينمائية، وعاشت مرارته السينما الجزائرية بشكل أعنف. استحضار عنف هذه الذهنية كان بغاية كشف طبيعتها، ورصد ما ينتجها رغبة في نقضها في مشروع جديد لمستقبل هذا البلد أو ذاك.

- جراح الإغتراب : الوجه الآخر الذي التفتت إليه السينما المغربية باعتباره قضية مشتركة في حياة ووجود الإنسان المغربي هو الاغتراب الذي يتجلى بمواصفات وجودية واجتماعية عديدة، عكسته بشكل أقوى أفلام الهجرة وبينته كذلك أفلام سينما المؤلف والإبداعات الواقعية التي كان يعينها كشف هدر معاني الوجود في هذا المجتمع أو ذاك. إنه ما عبرت عنه أفلام من قبيل : " أهلا يا ابن العم "، و " حراقة " لمرزاق علواش، و " من هوليدو لتامنراست " لمحمود الزموري، و " الربوة المنسية " لعبد الرحمان بوكرمو، و " ظل الأرض " و " رقصة الريح " للطيب الوحيشي، و " سفرة يا محلاها " لخالد غربال، و " باي باي السويرتي " لداود أولاد السيد، و " خيط الروح " لحكيم بلعباس، و " ما وراء جبل طارق " لمراد بوسيف، و " في انتظار السعادة " لعبد الرحمان سيساكو الخ.

لقد بينت هذه الأفلام اغتراب الإنسان المغربي سواء وجد في وطنه أو خارجه، معزولا أو مع الناس، لأسباب اجتماعية أو ثقافية أو وجودية و هذا يعني الإشتراك في جرح الإغتراب والإحساس به والتعبير عنه إبداعيا. الأهم أن رصد السينما لتشوهات الواقع و إن كان ينطلق من نماذج حياتية لهذا الشعب أو ذاك فإنه يعبر عن حالة و جرح من صميم كل الواقع المغربي، كما كان ذلك صيغة في كل التجارب للمرافعة الاجتماعية، وتأكيد وظيفة السينما باعتبارها أداة لتحويل الوعي الاجتماعي. إضافة إلى هذا انتبعت السينما المغربية إلى التعدد

المشكل للهوية المغاربية فاستحضرت المكون الأمازيغي بصيغة أفلام ناطقة بالأمازيغية برزت بشكل رائد في الجزائر من قبيل " الربوة المنسية "، و " مشاهو " و " جبل باية "، ثم في المغرب ومن أمثلة ذلك " تمازيرت أوفلا "، و " تليلا " و " واك واك أتايري "، وقد بدأ هذا الإهتمام يبرز في أفلام تونسية كما الأمر مع الفيلم القصير " أزهار توليت " لوسيم القربي. استحضرت هذه السينما مكونا آخر ظل مغيبا ومنسيا هو المكون اليهودي كما في أفلام المخرجة المغربية إزة جنيني، وفي أفلام من نفس البلد مثل "فين ماشي يا موشي" لحسن بن جلون، و"وداعا أمهات" لمحمد اسماعيل، وهو ما يشتغل عليه فيلم " صيف حلق الوادي" لفريد بوغدير الذي يستحضر العلاقة بين المكونات اليهودية والإسلامية والمسيحية. لقد ترجم القلق الفكري وهم الانغراس الفاعل في المجتمع في هذه السينما بصيغة التقاط الموضوعات الأكثر قوة وحضورا في الواقع، ولإنضاج التعبير عن هذا القلق تم اقتراحه من داخل شكل فني وإبداعي متقدم يسمح بتطوير الاستقبال الفني والطرح الإيجابي والفاعل لهذه الموضوعات، وهو ما نقف عنده في العنصر الموالي.

ب : السينما المغاربية وقلق التجديد الإبداعي

شكل التجديد الإبداعي قلقا مشتركا في السينما المغاربية، يستجيب لقلق هوية هذه السينما، وقلق إنضاج إسهامها لخدمة الواقع وتحويله، وخدمة الثقافة الوطنية الفاعلة. لقد انتبه رواد السينما المغاربية منذ بداية وعي الحاجة إلى تمييز النموذج الإبداعي الخاص عن النماذج الإبداعية السائدة، عربية كانت أم أجنبية، وقد تم هذا باكرا في السينما الجزائرية من خلال " ربح الأوراس " للخضر حامينا بالجزائر، و" وشمة " لحמיד بناني بالمغرب، و" الموت العكر " لفريد بوغدير وكلود داني بتونس.

في هذه النماذج التأصيلية الأولى اقترح رواد هذه السينما الملامح المميزة للإبداعية المغاربية التي تنفتح على مقترحات السينما الجديدة والمختلفة، وهو ما تم تكريسه في أعمال لاحقة في كل البلدان حيث تشكلت إبدالات خاصة في هذه السينما أهلها لتحصل على إجماع محلي وجهوي بل ودولي كما كان الأمر بالنسبة لفيلم " واقع سنين الجمر " للخضر حامينا، وريح السد " لنوري بوزيد.

لقد أدرك المخرج المغاربي أن انخراط السينما في مساعي التغيير لا يستقيم إلا باقتراحها لما يجدد إبداعية هذه السينما نفسها وذلك لأن " الإبداع، خارج وهمه الرسولي، يوظف الأشكال في تحرير العقل، الذي يحطم في تحريره ما هو مسيطر " (11). أي أنه لا معنى لتثوير المضامين الإبداعية ووظيفة الإبداع خارج تثوير الشكل الفني، وذلك رغبة في تقويض أسس استقبال هذه السينما باعتبار ذلك هو صيغة السينما والإبداع عامة للمساهمة في الصراع الاجتماعي.

إنه ما ترجم بصيغ مختلفة تجلت بشكل واضح في حساسية فنية متقدمة في تونس، قادتها أسماء رائدة من قبيل ناصر الخمير ونوري بوزيد، وفريد بوغدير ومنصف الدويب ومفيدة التلاتلي، ورضا الباهي، حيث كان الارتكاز على عنف التخيل وجمالية المكان وإبداعية الابتكار على مستوى الملابس والتصوير والكثافة الرمزية في أفلام من قبيل " الهائمون " و" بابا عزيز " و" يا سلطان المدينة " و" عصفور السطح " و" موسم الرجال ". إنه ما التقطته السينما المغاربية لاحقا لتجدد من خلاله التجارب الجديدة مساعي التجريب الفني، والكتابة الشعرية، والتكثيف الرمزي كما اقترح الرواد ذلك في " الشرقي "، و" أليام أليام "، و" السراب "، وهو ما عكسته أعمال هامة من أمثلتها " شاطئ الأطفال الضائعين "، و" الباب المسدود "، و" باي باي السويرتي "، و" الراكد "، و" أشلاء " إلخ.

من جانبها اقترحت السينما الجزائرية أساليب فنية تثري إبدالات التجديد الإبداعي، وهو ما تحقق بصيغة أسلوب الكوميديا والسخرية في " من هوليود لتامنراست " و" 100 % أرابيكا " و" الطاكسي المخفي"، واختيار التخيل الوثائقي في أفلام التاريخ الجزائرية خاصة " واقع سنين الجمر " و" الأفيون و العصا " و" زهرة اللوتس " أو تعبيرية المونتاج في أفلام حكيم بلعباس، أو بلاغة الرثابة والجماليات المنسية في أفلام داود أولاد السيد و" اللقطة الثابتة " في أفلام مومن السميحي وعبد الرحمان سيساكو إلخ. لقد سمحت الإجتهدات الإبداعية في السينما المغاربية ببروز سينما نوعية بل وتجارب متكاملة من سينما المؤلف لم تلق كل الإقبال الجماهيري المنشود، لكنها حققت إجماعا نقديا حولها كما الحال مع تجارب الطيب الوحيشي، و ناصر الخمير، وعبد الرحمان سيساكو، ومحمد الشويخ، ويامينة بنگيكي، وأحمد البوعناني إلخ.

ما تراكم من تجارب وضع أرضية قيمة لتوضيح الإنشغال بأساليب فنية مختلفة وأجناس فلمية تحيل على

جنس الوثائقي والتخييلي والواقعية، وسينما الفقير، وسينما الطريق، والفيلم الغنائي، والفيلم الكوميدي، والدراما الاجتماعية، والفيلم التاريخي إلخ. لا يمكن أن نتحدث عن توجهات قوية على مستوى الأجناس الفلمية والخصوصية الأسلوبية لكننا نرصد تمايزا واضحا وقويا لدى مخرجين وفي أفلام كما هو الحال مع تجارب يامينة بنگي، وحكيم بلعباس، وعبد الرحمان سيساكو على مستوى التوظيف الفاعل لأسلوب الوثائقي والتوثيق التخييلي، أو إبداعية التصوير وتعبيرية المكان والإيقاع في تجارب ناصر الخمير وداود أولاد السيد أو أسلوب السخرية كما عند محمد الزموري، ومحمد عبد الرحمان التازي إلخ. كان بإمكان هذه المقترحات أن تشكل أساسا لتحقيق السينما المغاربية لأهم رهاناتها إلا أن هذا لم يتحقق في الواقع والدليل على ذلك أن السينما لا تعد حاجة ثقافية حقيقية في الواقع، بل إن مجموع القنوات التربوية والثقافية المهيمنة لا تتشغل بالتربية السينمائية، ولا تعمل من أجل إنضاج الحاجة إلى السينما وثقافتها في المجتمع، وهذا وجه آخر تشترك فيه السينما المغاربية، مما يعني أن استقبالها لازال يقوم على نفس القواعد المألوفة، وأن دورها في تغيير المجتمع وتجديد الثقافة الوطنية الفاعلة لم يتوضح بعد.

خاتمة

ما نستنتجه من كل ما سبق هو أن السينما المغاربية قد تقاسمت أشياء عديدة تؤكد المصير المشترك لهذه السينما الذي تولد على حقيقة موضوعية هي اقتسام مسارات وهموم وانشغالات لا نهائية في الواقع، وهذا جد طبيعي لاشتراك مكونات حضارية عديدة والأهم اقتسام خطوط الهوية الثقافية، واقتسام التسمية، وخطوط الهوية اللغوية، والموقع الجغرافي، والمكونات المجالية وعنف التاريخ، والتدبير الرسمي المعطوب لعلاقات التشارك والترابط والاندماج المغاربية. الأهم هو أن التقاسم المراد له أن يتعطل تماشيا مع السياسات الرسمية ينتعش ويتعمق عبر العلاقات الشعبية، والوجدانية والثقافية وليس هذا الحضور لأطراف مغاربية مختلفة في مهرجان وجدة وتطوان، وخريبكة ووهران وقلبيية، وقرطاج إلا صيغة لتأكيد قوة المشترك في الحقل السينمائي والثقافي وهو ما يؤكد الإستقبال الجميل والقوي لأعمال الفنية والثقافية المغاربية بنفس الدفء والإهتمام من طرف جل المغاربة.



الهوامش

- 1 - عبد الكبير الخطيبي، المغرب العربي وقضايا الحداثة، ترجمة جماعية، عكاظ، المغرب، 1993، ص : 17.
- 2 - نفسه، ص : 69.
- 3 - نفسه، ص : 69.
- 4 - نفسه، ص : 103.
- 5 - كمال مساعد، الكاميرا في الجزائر، مجلة الوحدة، العدد 37-38، السنة الرابعة، أكتوبر - نونبر 1987، ص : 113.
- 6 - Kamal ben ouanas - le cinema tunisien - la quete d identite - wachma - maroc - n. 3/4 1^{er}.
Trimestre 2008 - p 33.
- 7- Denise Brahimi - 50 ans de cinema maghribin - chihab edition - 2010 - p 288.
- 8 - كمال مساعد، مذكور، ص : 141.
- 9 - فيصل دراج، الواقع والمثال، دار الفكر الجديد، بيروت، 1989، ص : 271.
- 10 - نفسه، ص : 193.
- 11 - نفسه، ص : 208.