



هلف العدد: الدورة 15 للمهرجان الوطني للفيلم:  
السينما المغربية بين التميز والريادة

مجلة سينفيليا، العدد 3، خريف 2014

# سينفيليا



## حوار:

محمد أمين بنعراوي: أظهرت في "وداعا كارمن"  
التوتر الذي كان يهدد التعايش بين المغاربة  
والإسبان...



## نقد:

قراءة في فيلم "الإبن سر أبيه"  
للمخرج الياباني كوري إيدا هيروكازو



## تلفزيون:

حريم الطاووس

# سينفيليا

مجلة سينمائية تصدر عن شركة:  
LINAM SOLUTION S.A.R.L

المدير المسؤول:  
ياسين الحلبي

رئيس التحرير:  
عبد الكريم واكريم

شارك في هذا العدد النقاد السينمائيون:

حمادي كيروم، هوفيك حبشيان، الكبير الداديسي، محمد بنعزیز، عمر قرطاح، مبارك حسني، عبد الرحيم الإدريسي، هشام النخلي، أحمد سيجلماسي، نور الدين بوخصيبي، بغداد أحمد، سليمان الحقيوي، مصطفى العلواني

القسم التقني:

دلال الحايك - معاذ الخراز

مدير الإشهار:

فيصل الحلبي

المدير الفني:

هشام الحلبي

التصميم الفني:

عثمان كوليط المناري

الطبع:

مطبعة فوك

05 39 95 07 75

التوزيع:

سوشنريس

الإيداع القانوني:

2014/06

ملف الصحافة:

2014/06

للتنشر في المجلة:

redaction@ciné-philie.com

إعلاناتكم الإتصال بكمبكت المجلة:

77، شارع فاس، المركب التجاري ميروك.  
الطابق 8 رقم 24، 90010 طنجة - المغرب.  
الهاتف/الفاكس: 212539325493  
contact@ciné-philie.com

الحساب البنكي:

Société Générale Marocaine de  
Banques - Agence Tanger IBN  
TOUMERT  
SGMBMAMC  
022640000104000503192021

## ملف العدد: الدورة 15 للمهرجان الوطني للفيلم: السينما المغربية بين التميز والرداءة

• انطباعات حول الأفلام الطويلة المشاركة في الدورة 15 للمهرجان الوطني للفيلم في طنجة ص 06

• المخرج محمد أمين بنعمرأوي: أردت أن أظهر منطقة الريف من خلال عمل سينمائي، يكون مؤثرا وصلة وصل لها مع باقي مناطق المغرب ص 07

• «إنهم يقتلون الجياد»: قراءة في المنجز السينمائي المغربي ص 08-09

• فيلم «زينب زهرة أعامت»: تأريخ أم تزوير لمرحلة هامة من تاريخ المغرب ص 10-11

• الرسالة الكاشفة عن الأسرار... قراءة في فيلم «روك القصبية» للمخرجة ليلى المراكشي ص 12-13-14-15

• السينما المغربية مرة أخرى... المعالم والأعطاب ص 16-17

• الكهل 404.. إنسان مقهور يتجرأ على الحلم في «هم الكلاب» ص 18-19

• «هم الكلاب» وشتائم أخرى ص 20

• السينما السياسية: السخرية والفضح.. عن فيلم «هم الكلاب» ص 21

• لم تعد الصالات السينمائية تحلق في فضاء الدار البيضاء ص 22

### حوار سينمائي: ص 23-24-25

النقاد السينمائي إدريس القري:  
السينما المغربية: مسالك تطور طري



### دراما وتلفزيون: ص 26-27-28

حريم الطاووس



### سينما عالمية: ص 34-35

الفيلم الكوري «البحر»..  
تحفة مفقودة لصانع المعجزات!



# إفتاحية العدد



## المركز السينمائي المغربي بين عهدين: خروج الصايل وقدم الفاسي الفهري...

نصدر عددنا الثالث الورقي هذا من مجلة «سينفيليا» والساحة السينمائية المغربية تشهد تغييرات مهمة لا يمكن التنبؤ الآن بمدى التأثيرات التي ستنتج عنها بخصوص الإنتاج السينمائي الوطني، والذي وصل إلى أكثر من عشرين فيلما سنويا بعد أن كان إلى حدود سنة 1993 يتراوح ما بين أربعة وخمسة أفلام سنويا. ومن أهم هذه المتغيرات والتي وصلنا صداها ونحن نستعد لإغلاق هذا العدد نبأ تعيين المنتج صارم الفاسي الفهري مديرا للمركز السينمائي المغربي بدلا من نور الدين الصايل، وذلك بعد مسلسل طويل من التأجيل والقييل والقال حول هذا الموضوع الذي طال أكثر من اللازم.

الخروج الرسمي لنور الدين الصايل من المركز السينمائي يضع الفترة التي أداره فيها تحت المجهر ويجعلنا مدفوعين كي نقيمها، وأظن أن أي متابع للميدان، حتى ممن يختلفون مع الصايل، لا يمكنه إلا أن يكون منصفاً للرجل، كون الفترة التي تولى فيها مقاليد المركز السينمائي المغربي كانت - رغم كل ما يمكن أن يقال عنها- أهم مرحلة من ناحية الإنتاج في تاريخ السينما المغربية.

أما بخصوص مسألة الكم والكيف التي عرفت نقاشا كبيرا في فترة تولي الصايل لمقاليد المركز، وفي جدوى أن الكم يمكن أن يأتي بالكيف، وذلك بين مؤيد للفكرة وبين معارض لها، خصوصا أنها كانت الأساس الذي انطلق منه المدير السابق وبنى عليه مشروعه، فيرى البعض مع الصايل أن أي صناعة سينمائية حقيقية يجب أن تعتمد على الكم الذي لا يكون كله جيدا لكنه يفرز حتما كيفا قد يكون قليلا في البداية لكنه يبدأ بالتكاثر مع مرور الوقت، وأن تربية الجمهور على المشاهدة هي الأساس، وقد يبدأ هذا الجمهور خصوصا الشاب بمشاهدة أفلام تجارية لينتقل بعد ذلك وقد نمت ذوقه وتطور ليشارك أفلاما ذات مستوى فني محترم. لكن المعارضين للفكرة يرون أنه يجب التوقف عن دعم وإنتاج أفلام غير جيدة أو تجارية والاكتفاء بإنتاج أفلام ذات مستوى فني عال حتى ولو عاد الإنتاج السينمائي المغربي إلى ما كان عليه بأربعة أفلام في السنة فقط...

أما المدير الجديد فافتتح فترته بتصريح يركز فيه على أن إنشاء القاعات السينمائية سيكون من أولوياته، وأنه سيستمر في المسار الذي بدأه الصايل، وهذا جميل لو تحقق على أرض الواقع، ونحن سنتنظر لفترة لنرى هل ما يقوله صارم الفاسي الفهري سيتبعه بإجراءات عملية، وبعد ذلك سنقول رأينا فيه كمدير جديد للمركز السينمائي المغربي.

ورغم أن اللغط حول الفاسي الفهري قد بدأ مبكرا فيما يتعلق بشركته الإنتاجية، التي لا يفهم البعض كيف سيستمر في ملكيتها وسيكون الخصم والحكم في نفس الآن، وهو تساؤل مشروع، فنحن في «سينفيليا» نفضل التريث وعدم التسرع في إصدار الأحكام حتى نرى آثار عمل الرجل، ولنا رأي بعد ذلك.

أما بخصوص عددنا الثالث هذا، فقد حافظنا على الخط الذي بدأنا به وعاهدنا قراءنا عليه، فهذا العدد يحتوي كما العديدين الأولين على ملف عن السينما المغربية، وحالها خلال السنة الماضية، ويضم مقالات تحليلية عن حالها ومآلها، ونقدا لآخر الأفلام المنتجة والتي عرضت خلال الدورة الأخيرة للمهرجان الوطني للفيلم، يكتبها نقاد مختصون. إضافة لحوار العدد السينمائي والذي خصصناه لمحاورة الناقد السينمائي إدريس القري حول السينما المغربية.

وبه أيضا مقالات عن سينمات وأفلام عالمية.

سينفيليا

نشر هذا العدد بدعم من

وزارة الثقافة



# قراءة في الأفلام الفائزة بجوائز الدورة الثامنة للمهرجان

■ عبد الكريم واكريم

تحت الرعاية السامية لصاحب الجلالة الملك محمد السادس  
SOUS LE HAUT PATRONAGE DE SA MAJESTE LE ROI MOHAMMED VI

المهرجان  
الدولي لفيلم المرأة بسلا

**Festival**  
International du Film de Femmes de Salé

من 22 إلى 27 سبتمبر 2014 du 22 au 27 septembre 2014

www.fiffs.ma

اختتمت مساء يوم السبت الماضي 27 سبتمبر 2014 فعاليات الدورة الثامنة للمهرجان الدولي لفيلم المرأة بسلا، والتي جاءت نتائج مسابقتها الرسمية كالتالي:

- الجائزة الكبرى لفيلم «اللاجئ» للمخرج الأرجنتيني ديبغو ليرمان  
- جائزة لجنة التحكيم لفيلم «أربعون يوما من الصمت» للمخرجة الأوزباكستانية ساعدات إسماعيلوفا  
- جائزة أفضل سيناريو لوسام سليمان عن فيلم «فتاة المصنع» للمخرج محمد خان  
- جائزة أفضل دور نسائي لأمرينا أشاريا عن دورها في فيلم «أنا لك» للمخرجة النرويجية ذات الأصول الباكستانية إبرام هاك  
- جائزة أفضل دور رجالي للطفل راماسان مينكيلوف عن دوره في فيلم «الرجل الصغير» للمخرجة النمساوية سودابه مورتيزاي  
- تنويه لفيلمي «فتاة أمام بابي» للمخرجة الكورية الجنوبية جولي جونك، و«شلاط تونس» للمخرجة التونسية كوثر بنهنية.

ويمكن القول أن أغلب الأفلام المشاركة في مسابقة هذه الدورة كانت ذات مستوى فني وتقني جيد، وهذا ماعودنا عليه مهرجان سلا خلال دوراته الماضية، لكن رغم ذلك فقد تميزت من بينها بضع أفلام عن الأخرى. ففي الفيلم الفائزة بجائزة لجنة التحكيم «أربعون يوما من الصمت» للأوزباكستانية ساعدات إسماعيلوفا، اعتنت المخرجة بجماليات الصورة بشكل بارز مقدمة إياها في شكل شاعري مستثمرة مناظر جبال عالية دائمة الثلوج بمنطقة نائية بأوزباكستاني وبقريه هجرها الرجال وظلت بها النساء وحيدات، ويبدو بالفيلم تأثر المخرجة بمخرجين كبيرين هما تاركوفسكي ونوري بيلج سيلان، من خلال استعمالها للقطات طويلة وبعيدة شيئا ما عن الموضوع المصور وتركيزها بالخصوص على شاعرية الصورة وتوظيفها للألوان بشكل جيد حتى أننا نجد أنفسنا في بعض مشاهد الفيلم وكأننا أمام لوحات تشكيلية.

وبخصوص الفيلم المتوج بالجائزة الكبرى «اللاجئ» للمخرج الأرجنتيني ديبغو ليرمان فالجميل فيه أن مخرجه لم يركز على مشاهد عنف الرجل ضد المرأة بل على نتائج ذلك العنف عليها، مفضلا شأن المخرجة الأوزباكستانية تعيب صورة الرجل تعاطفا مع المرأة وإدانة له كونه السبب الرئيسي لما يحدث لها.

أما فيلم «فتاة المصنع» لمحمد خان فيتناول الحياة البسيطة لفتاة تشتغل في معمل للنسيج وتجربها رومانيتها كي تتعلق بمهندس في

معه القاعة الغاصة بالجمهور بصورة أكثر من الأفلام التي سبقته، بما فيها الفيلم المغربي. وقد تخللت فيلم «فتاة المصنع» مشاهد ولقطات شاعرية وجميلة جعلته يرتقي من فيلم بسيط يحكي معانات مجموعة من الفتيات والنساء إلى فيلم سينمائي عبر فيه مخرجه بلغة الصورة، رغم ما يمكن أن يقال عن الأثر التي تُعاب على أغلب الأفلام المصرية، بحيث نجدها في أحيان كثيرة تُعيد ما نراه بالصورة كلاما، وكان صانعيها من خوفهم من عدم وصول خطابهم يجعلونه مزدوجا وخطابا على خطاب. السيناريو الذي اعتمد على لغة بصرية واشتغلت

المصنع من طبقة أرقى بقليل من طبقتها، لكنها ستصاب بخيبة جراء عدم اهتمام المهندس بها رغم استلطاقه لها في البداية. لكننا لا يمكن أن نسجن الفيلم داخل هذه الحبكة البسيطة والسهلة، إذ أن تمكن خان من أدواته السينمائية يجعلنا أمام عمل من طينة تلك الأعمال التي يطلق عليها «السهل الممتنع»، والتي تستطيع أن تلمس انتظارات السينفيليين كما يمكن لها أن تروق الجمهور العادي، وهذا ما أمكن لنا ملاحظته خلال عرض الفيلم ضمن مسابقة المهرجان الدولي لفيلم المرأة بسلا بحيث كان وإلى حدود يوم عرضه الفيلم الذي تجاوبت



## الدولي لفيلم المرأة بسلا

فيه كاتيته وسام سليمان على الشخصيات وتطورها النفسي، استطاع الأداء المتميز للممثلات اللواتي أدين الأدوار الرئيسية أن يضيفن إليه نكهة خاصة، إذ تألقت الممثلة المتميزة سلوى خطاب في دور الأم بشكل جعل الدور يبدو مختلفا وخارجا على ذلك الشكل النمطي الذي عهدناه في مثل هذه الأدوار بالسينما المصرية، كمثل تلك التي أدت فيها كريمة مختار أو أمينة رزق دور الأم بشكل جعلهما تبدوان وكأنهما تعيدان كل مرة نفس الشخصية طيلة سنوات. أما الممثلة ياسمين رئيس التي أدت دور الشخصية الرئيسية والتي تلعب دور البطولة لأول مرة في فيلم سينمائي طويل فقد كانت مفاجأة الفيلم السارة وهدية محمد خان للسينما المصرية في لحظة تعيش فيها أزمته الخائفة.

ومن بين اللمسات التي عودنا عليها خان، كذلك التي رافقتنا فيها أغاني عبد الحليم في فيلم «زوجة رجل مهم»، نجد بفيلم «فتاة المصنع» تحية للفنانة المتوفاة سعاد حسني من خلال أغانيها التي نسمعها طيلة لحظات الفيلم كتعليق على الحالات التي تمر منها الشخصية الرئيسية، إضافة إلى مشاهد من أحد أفلامها الأولى صحبة شكري سرحان، مع إهداء لها نقرأه في جنريك

البداية. فيلم «الرجل الصغير» للمخرجة النمساوية سوداربه مورتيزاي، والذي فاز الطفل الذي يلعب دور البطولة به راماسان مينكابلوف بجائزة أفضل ممثل، يتتبع مسار طفل في الحادية عشرة من عمره هاجرت أسرته من الشيشان لتستقر في النامسا بعد أن توفي والده في الحرب هناك، ويصارع لكي يعوض غياب أبيه محاولا تعويضه، لكن كلما تقدم الفيلم إلا وعلمنا مع الطفل بأن الأب لم يكن بتلك الملاذكية التي يظنها ابنه، وكلما ازدادت صورة الأب تشققا في ذهن الإبن إلا وتجلى ذلك بوضوح في تصرفاته التي تنحو نحو العنف ومرافقته لجانحين أكبر منه سنا، لكن في مشهد جميل في نهاية الفيلم تجعل المخرجة الطفل يتخلص من سطوة صورة أبيه التي كانت تجثم على ذهنه، وهو يدفن في التراب بالغبابة المجاورة لمنزله تلك الساعة اليدوية التي جاءته كبعض من مخلفات والده والتي ترمز لتلك السطوة، وبدفنها يكون قد تصالح مع ذاته. وفي فيلم «فتاة أمام بابي» للمخرجة الكورية الجنوبية جولي جونك، الذي حصل على تنويه، المتميز بحسه الإنساني وقدرة مخرجه على بناء الشخصيات وتتبعها، تنسج المخرجة خيوطها

بأناة وعمق لنصل معها في نهاية الفيلم لخلاصة علاقات وتطور شخصيات لا يمكن أن يتمكن من حياكتها سوى المتمكن الجيد من أدواته في السرد السينمائي. وعلى العموم فجل الأفلام المشاركة في هذه الدورة كما الدورات السابقة كانت ذات مستوى جيد، نظرا لعملية الاختيار المسبق التي تمت بعناية فائقة، وهي الخاصية التي يتميز بها هذا المهرجان.



لقطة من فيلم «فتاة أمام بابي» للمخرجة الكورية الجنوبية جولي جونك

## انطباعات حول الأفلام الطويلة المشاركة في الدورة 15 للمهرجان الوطني للفيلم في طنجة

■ أحمد سيجلماسي

شاهدت كل الأفلام المبرمجة في إطار مسابقة الفيلم الطويل، وهي مشاهدة أولى لكل فيلم من هذه الأفلام الإثنتين والعشرين. ومن هذه المشاهدات الأولية خرجت بمجموعة من الانطباعات أجملها فيما يلي:

أولاً، ستة أفلام طويلة فقط، في نظري، تميزت في كتابتها السينمائية بالصدق وبنوع من التكامل والانسجام بين عناصر التعبير الفيلمي فيها من إخراج وتشخيص ومونتاج وتصوير وصوت وموسيقى وملابس... وغير ذلك، الشيء الذي منحها قوة ما شدد انتباه المتلقي من بداية الفيلم إلى نهايته وجنبته الشعور بالملل. ولعل القاسم المشترك بين هذه الأفلام الستة هو أن مخرجها (القيديم حميد الزوجي والشبان محمد أمين بنعمراوي وهشام عيوش وليلى المراكشي وهشام العسري ومحمد البدوي) متقنون ولهم تكوين سينمائي رصين إلى حد ما ويحسنون الدفاع عن أفلامهم وتصوراتهم واختياراتهم الجمالية والفكرية. ومما ساهم في جودة منتوجهم على المستوى التقني انفتاحهم على الخبرة الأجنبية واستعانتهم بدرجات متفاوتة بتقنيين أوروبيين على مستويات الصورة والصوت والمونتاج والموسيقى التصويرية بشكل أساسي. أما على مستوى المضامين، فالملاحظ وجود تنوع وتجديد في التيمات، فمن النيش في تاريخ مناجم الفوسفات بالمغرب للوقوف على الإراصات الأولية لنشأة الحركة النقابية في وسط العمال، وما صاحب ذلك من نضالات وتضحيات وصراعات مع المستعمر الفرنسي إبان النصف الأول من القرن 20 (فيلم «بولنوار» لحميد الزوجي)، إلى الربط بين احتجاجات حركة 20 شباط/فبراير 2011 واعتقالات إضرابات سنة 1981 الشهيرة من خلال التركيز على شخصية «مجهول»، التي أداها باقتدار ملحوظ الممثل حسن باديدة (فيلم «هم الكلاب» لهشام العسري)، مروراً بالصراعات العائلية بين الأم والأخوات الثلاث داخل أسرة برجوازية طنجاوية مباشرة بعد وفاة الأب وما انكشف من أسرار لحظة الجنازة (فيلم «روك القصب» لليلى المراكشي) أو بالحب المستحيل بين أجنبية ورجل ريفي متزوج وما ترتب عن هذا الحب من تدمير له ولأسرته (فيلم «سليمان» لمحمد البدوي) أو بالمعاناة النفسية لطفل لقيط وعنيف يصرف ما يحس به من فراغ عاطفي على شكل سلوكيات عدوانية تجاه كل ما يحيط به خصوصاً بعد أن أخبرته والدته في السجن أن له أباً. اصطعبه هذا الأخير للعيش

معه رفقة جده وجدته، وبعد صراع مرير بدأت بوادر الانفراج بين الإبن وأبيه وجدته تلوح في الأفق (فيلم «حمى» لهشام عيوش) أو بالتركيز على جوانب من السيرة الذاتية للمخرج وهو طفل في العاشرة من عمره ومعاناته مع عمه المتسلط والمدمن على معاقرة الخمر والنساء، بعد أن تزوجت أمه الأرملة وسافرت مع زوجها إلى بلجيكا، وارتباطه بالجارة الإسبانية كارمن التي اكتشف الفرجة السينمائية عن طريقها في منتصف السبعينات من القرن الماضي (فيلم «وداعا كارمن» لمحمد أمين بنعمراوي).

ثانياً، نصف الأفلام الطويلة لم تكن في مستوى المشاركة في المسابقة الرسمية، وذلك لاعتبارات عدة من بينها: ضعف تماسك كتابتها السينمائية واعتمادها للربط بين أحداث القصص التي تحكيها على عنصر الصدفة (فيلم «سارة» لسعيد الناصري و«تاونزا» لمليكة المنوك نموذجان)، حضور المباشرة أحيانا في حوارها الطاعني على باقي عناصر الحكاية (فيلم «خلف الأبواب المغلقة» نموذجاً)، سذاجة القصص المحكاة أحيانا أو بدائية طرق الحكاية التي جعلتنا

أمام أفلام أكثر رداءة من الأفلام البوليدية والمصرية السائدة تجارياً (فيلم «حب الرمان» لعبد الله فركوس نموذجاً)، تغليب الحوار على الصورة وكأننا بصدد «أفلام» أو تمثيلات إذاعية مع التمثيل والإيقاع البطيء الذي يبعث أحيانا على النوم (فيلم «أراي الظلمة» لأحمد بايدو نموذجاً)، حضور الطلاسيم والهديان والضبابية رغم المجهودات المبذولة في التشخيص والتصوير وجوانب أخرى (فيلم «تصنت لعظامك» للتيجاني الشريكي).

ثالثاً، هناك أفلام قليلة أخرى مقبولة إجمالاً، لأن فيها مجهوداً ملحوظاً على مستويات عدة

تحت الرعاية السامية لصاحب الجلالة الملك محمد السادس  
Sous le haut patronage de Sa Majesté le Roi Mohammed VI



طنجة  
TANGER  
7.02/15.02  
2014

المهرجان الوطني للفيلم  
FESTIVAL NATIONAL DU FILM  
15  
15  
15

www.cmm.ma



شكل فيلم «وداعا كارمن» لمحمد أمين بنعمرأوي الحدث في الدورة 15 للمهرجان الوطني للفيلم بطنجة، إذ غطى صحبة بضع أفلام أخرى على رداءات اضطر جمهور المهرجان لمتابعتها في كثير من لحظات المهرجان.. لأننا أحببنا الفيلم لتقينا مخرجه وأجرينا معه الحوار التالي:

## المخرج محمد أمين بنعمرأوي:

### أردت أن أظهر منطقة الريف من خلال عمل سينمائي، يكون مؤثرا ويكون صلة وصل لها مع باقي مناطق المغرب...

مع جيراننا في جو يطبعه السلام... إنها رسالة سلام يحملها الفيلم إضافة إلى قصص متوازنة حول المنفى والسينفيلية وكيف بدأت علاقتي بالسينما وأنا صغير وكيف أمكنني أن أصير مخرجا انطلقا من لقائي بكارمن وبالسينما الهندية وأنا في الرابعة من عمري، التي ساهمت في تكويني شيئا ما كما

- لكل لجنة معاييرها، وأنا أحترم اختيارات لجنة التحكيم بالمهرجان الوطني للفيلم، وأظن أن الجوائز كانت في محلها، وهم اعترفوا بالمجهود الذي بُدِل في الفيلم من طرف الممثلين والممثلات والتقنيين، ومنحوه جائزة العمل الأول... الناس في منطقة الريف يحبون الفن بكل أصنافه، يحبون السينما والمسرح والغناء.. وقد أردت أن أظهر تلك المنطقة من خلال عمل سينمائي، لكي يكون مؤثرا ويكون صلة وصل لها مع باقي مناطق المغرب...

- نجد في فيلمك مسارين الأول شخصي ويتعلق بسيرتك الذاتية، والثاني يتعلق بفترة من تاريخ المغرب، إنطلاقا من هذا

- ماذا يمكن أن تقول عن مشاركتك في الدورة 15 للمهرجان الوطني للفيلم بفيلمك «وداعا كارمن»؟

- إلتقيت هنا مع جمهور عظيم وكبير، أحب فيلمي وتعاطف وبكى معه، والمقالات الصحفية والنقدية رحبت به وحتى زملائي المخرجين هنؤوني. ويبدو أن الفيلم قد وصل إلى قلوب الكل، وقد فاجأني كل هذا الترحاب الذي لم أكن أنتظره. هذا لاعتراف الكبير كان مبهرًا بالنسبة لي، وهذا هو المهم بالنسبة لي، فالجمهور هو الذي حمل الفيلم وأعطاه جائزة كبيرة جدا، وهذه أهم جائزة بالنسبة لي قبل أي جائزة أخرى... لقد منحتني مشاركتي في هذا المهرجان طاقة إيجابية لكي أوصل

## أردت أن أظهر في فيلم «وداعا كارمن» التوتر الذي كان لديه تأثير دائم على التعايش بين الإسبانين والمغاربة

كيف جاءتك الفكرة وكيف اشتغلت عليها؟

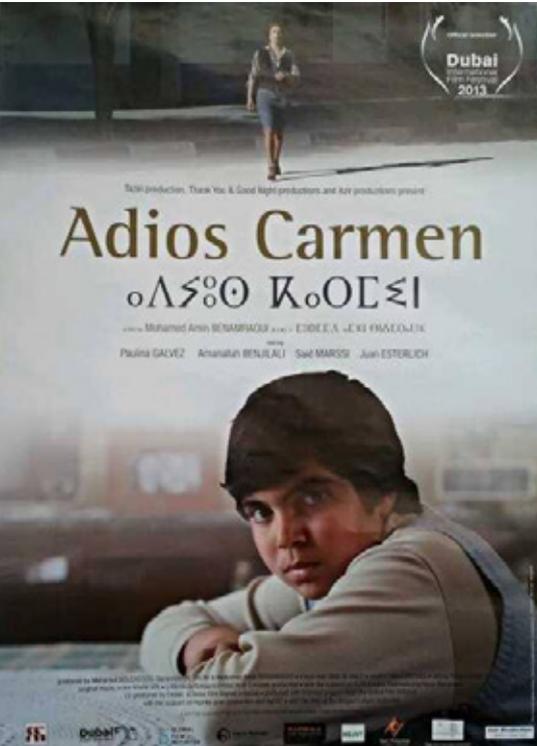
- كانت دائما في مسار العلاقة المغربية الإسبانية لحظات توقف وأخرى ساخنة، لذلك أردت أن أظهر توترا دراميا كان لديه تأثير على التعايش بين الإسبانين والمغاربة، إذ كانت 1975 سنة مفصلية في تاريخ العلاقات المغربية الإسبانية، فبموت فرانكو انطلق الانتقال الديمقراطي، وعرف المغرب توترات خصوصا في منطقة الريف. ومن الأهمية بمكان تناول مثل هذه المحطات التاريخية سينمائيا، حتى سيتمكن المغاربة والإسبان من الاطلاع والحديث عن ذاكرتهم المشتركة، لكي لا تكون هناك اتفاقية تدوم فقط سنة أو سنتين ثم تأتي حكومات أخرى وتغير كل شيء، لأنه حان الوقت لكي نعيش

وأفكر في الآتي، وهذا يجعلني مصرا على أن يرى المغاربة هذا الفيلم لأنه يتحدث عن واقعهم وثقافتهم وتاريخه...

- بعد أن مر الفيلم في المهرجان الوطني، هل سيوزع في القاعات السينمائية؟

- هناك اتصال بالموزعة المغربية إيمان المصباحي، التي أحببت فيلمي، وأتمنى أن تتابعه حتى يصل إلى المغاربة ويشاهدوه لأن هذا هو الأهم...

- ماذا يعني لك أن يفوز فيلمك بجائزة النقد، وجائزة العمل الأول، وألا يفوز بالجائزة الكبرى أو جائزة لجنة التحكيم، اللتان تعتبران أهم جائزتين في المهرجان الوطني للفيلم، خصوصا أن النقاد والسينفيليين أكدوا أن فيلمك كان يستحق إحداها؟



كل المغاربة، ثم كيف أغلقت الدائرة، حينما فكرت أن يكون فيلمي الطويل الأول عن هذه الأمور، إذ وجدت فيها قصة إنسانية تستحق أن أتصور سينمائيا وأتمنى أن يكون عندي المزيد، مليئة بالأحاسيس، مثلها لأضمنه في أفلامي القادمة...

## «إنهم يقتلون الجياد»: قراءة في المنجز السينمائي المغربي

■ حمادي كيروم

الى استنتاج الملاحظات الاساسية التالية: يتصف المنتج السينمائي لهذه السنة بتعدد الأجناس الفيلمية فهناك الأفلام الدرامية وأفلام المغامرة والكوميديا والتحقيق البوليسي والتاريخ السوسولوجي والتجريب وتعالج هذه الأفلام قضايا متعددة تمتح من الاجتماعي والعاطفي والذاتي والتاريخي والحميمي-الطابو والسياسي واليومي وأثار الهجرة على الأجيال، كما تستعمل سجلات لغوية تنتقل بين العربية الدارجة، وهي المهيمنة، والأمازيغية بتفرعاتها الريفية وتشلحيت والحسانية، كما استطاعت هذه الافلام أن تغطي معظم الجغرافيا الجهوية للمغرب من شماله إلى جنوبه.

أثبتت هذه الدورة أهمية وإيجابية تعيش وتفاعل اجيال المخرجين السينمائيين التي جمعت بين جيل المؤسسين الذي يمثلها بامتياز المخرجين لطيف لحلو الذي انتج فيلم «شمس الربيع» عام 1968 ومنتج فيلم «عيد الميلاد» عام 2014، وهشام العسري وليلى المراكشي اللذان يمثلان الجيل الثالث مرورا بالجيلالي فرحاتي وكمال كمال اللذان يمثلان الجيل السينمائي الثاني ونستنتج من خلال هذا التواجد والاستمرارية فشل النظرة الفاصرة التي تشبه السينمائيين بلاعب كرة القدم الذين يجب عليهم الاعتزال كلما وصلوا سنا معينة لترك المجال للشباب.

إن مشاركة المخرجين المغاربة القاطنين بالخارج أضافت غنى مهما للمنجز الفيلمي من حيث تنوع المواضيع وجرأة المعالجة واختلاف الرؤية و تجديد الاسلوب التقني والفني والجمالي وازدواجية الثقافة والمتاقفة مثل حسن لكزولي ليلي المراكشي محمد بنعمراوي تيجاني شريكي هشام عيوش عبدالله الطابع سعيد الناصري ويأتي هذا العدد المهم لهؤلاء الشباب لضحض الأصوات التي ظلت تطالب بإغلاق باب الدعم المالي في وجه هذه الشريحة من المخرجين لانها متهمه بازدوجة الجنسية والمزاحمة التنافسية على المال العام، غير أن هذه الفئة من المخرجين وازدواجية للميزات التي ذكرناها تفتح باب التساؤل حول تعدد هويتنا وانفتاحها على قبول الآخر، كما نستطيع من خلالها وبواسطتها ربط الحوار مع شعوب وحضارات أخرى.

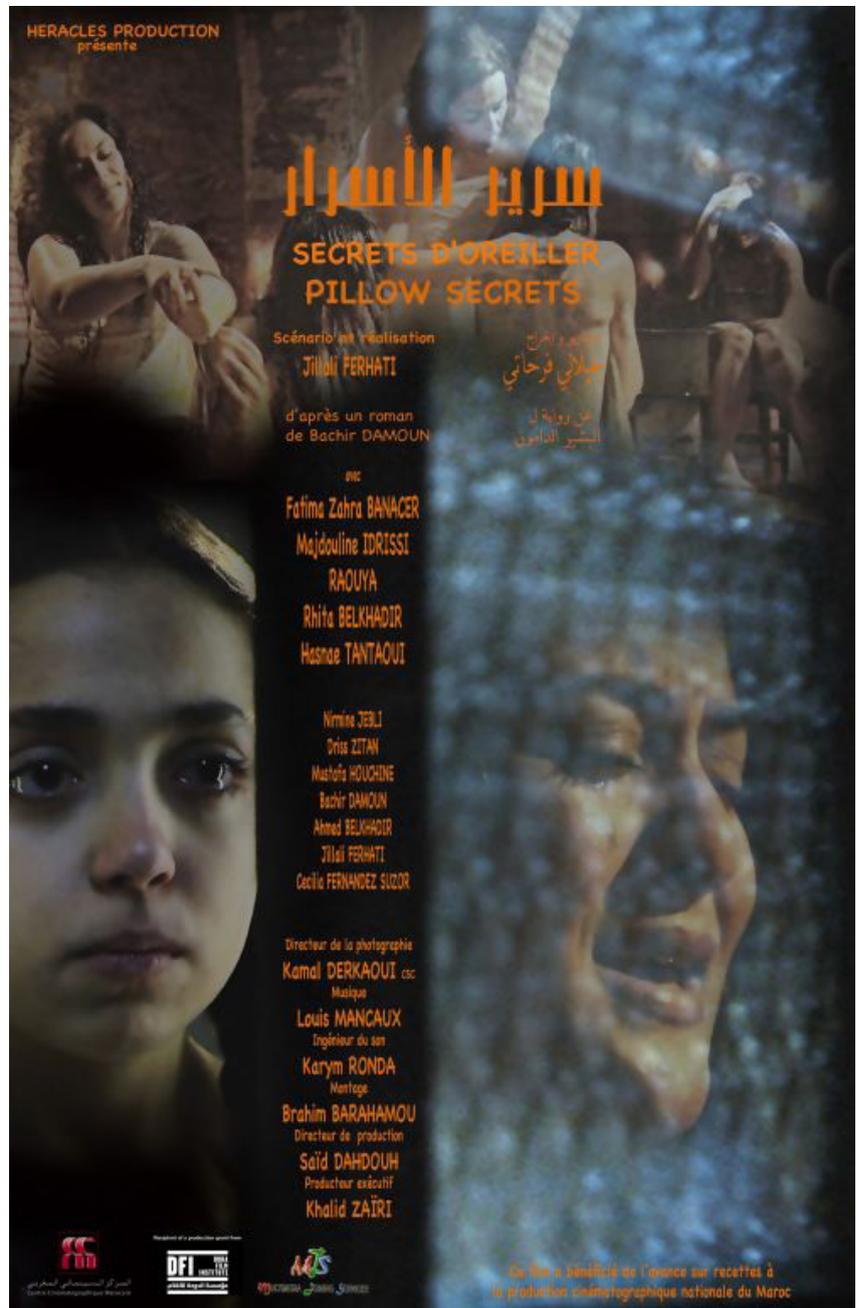
تميزت هذه الدورة بانجاز ثلاثة أفلام قوية هي «سرير الأسرار» لجيلالي فرحاتي، و«هم الكلاب» لهشام العسري، و«وداعا كارمن»

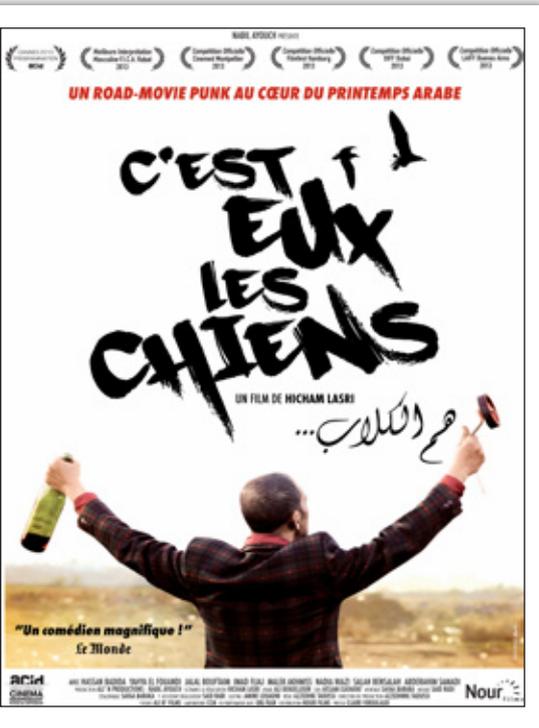
وتنظيم المهنيين في غرف ونقابات، وتنزيل القوانين المنظمة لتدبير المال العام وتحسينه من الإنحراف السريع، وتنظيم المناظرة الوطنية، وترويج اعمالها بالكتاب الابيض، فإن المستوى الفني والابداعي يتطلب منا أن نقوم بمراجعة هذا الكم المتوفر لتقييمه وتحسينه من الشوائب والطفيليات للدفع به نحو الأحسن والأكمل لضمان انتظامه واستمراريته وخلوده.

تساعدنا القراءة التقييمية لهذا المنجز السينمائي

إن المنتبج للمهرجان الوطني للسينما الذي انعقد بطنجة مؤخرا سيلاحظ أن الإنتاج السينمائي المغربي قد ربح الرهان الذي سهرت الدولة على تحقيقه من أجل خلق صناعة سينمائية وطنية بمواصفات مهنية.

وإذا كان هذا الرهان قد تحقق بناء على سياسة الدولة الداعمة للحقل السينمائي من خلال توفير الحد الأدنى من البنيات التحتية





نوعا سينمائيا جديدا عالج من خلاله الاختفاء القسري الذي عرفته سنوات الرصاص بالمغرب والذي غطت المرحلة الممتدة ما بين ما سمي بثورة الخبز في 1981 وانتفاضة عشرين فبراير سنة 2011 واستعمل العسري حماس وإيقاع «سينما وحرب العصابات» LE CINEMA GUERRILLA التي سمحت له بتحطيم قواعد البناء الدرامي التقليدي وخلق بناء الإيهام بالروبرتاج السريع المناسب للمتابعة الصحفية، وقلب سلم اللقطات وحركات الكاميرا التي تفرضها حالة الاستعجال UR-GENCE مما يجعل من الشكل السينمائي مضمونا في حد ذاته.

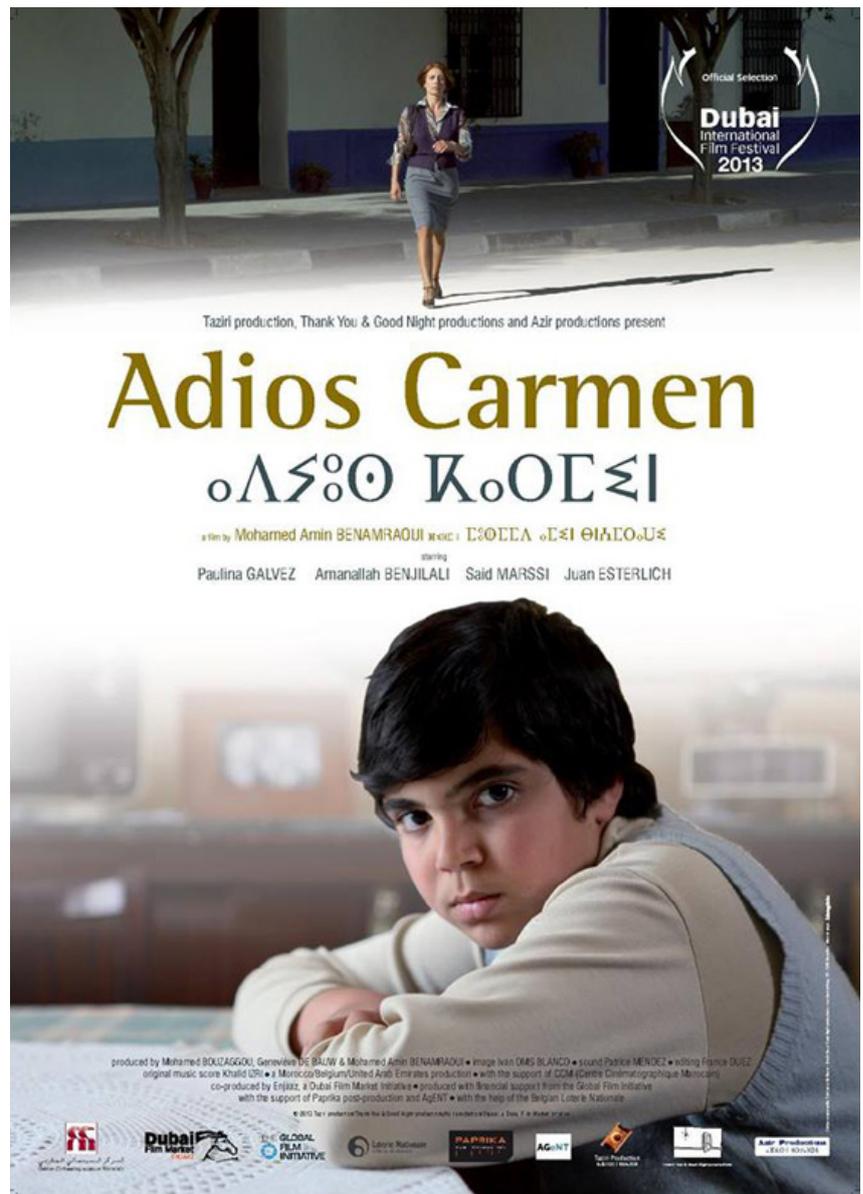
أما فيلم «وداعا كارمن» لمحمد أمين بنعمراروي، فقد اشتغل على مرحلة تاريخية من التاريخ المغربي المعاصر، كان يتعايش فيه المغاربة والإسبان بمدن الشمال الشرقي عندما كانت إسبانيا تعيش تحت سيطرة الديكتاتور فرانكو، وذلك من خلال عيون طفل يعيش

لمحمد بنعمراروي. حقق الجيلالي فرحاتي بفيلمه «سرير الأسرار» إنجازا فنيا وجماليا يدعم إنجازاته السابقة ويعطي إضافة نوعية تثبت تيارا سينمائيا قائما بذاته.. بنى فرحاتي فيلمه الجديد على تركيب زمن الذاكرة (الماضي) والزمن الكرونولوجي (الحاضر) من أجل إعادة بناء الحكاية الأساسية للزاهية التي تدير دار بيع الهوى، وابتها بالتبني فدوى. تتنوع أشكال بناء السرد الفيلمي في «سرير الأسرار» من خلال تعدد وجهات النظر حول الجسد بين القداسة والتدنيس، جسد المرأة وجسد المدينة، جسد اللوحة الفنية بين نبل الفن و«قبح العهارة»، وقد بنى فرحاتي فيلمه على الصمت، وعلى التكوين المعماري والضوئي لمدينة تطوان كما رسمتها المخيلة التشكيلية للضمير الجمعي وهي تسير نحو الامحاء والتلاشي في غفلة من الجميع. أضاف هشام العسري بفيلمه «هم الكلاب»

تمزقا عاطفيا بين عنف خاله الذي تكلف به، والإشتياق إلى أمه التي أجبرتها ظروف العيش وأعراف القبيلة على زواج ثان والهجرة إلى الخارج.

وقد استطاع المخرج بنعمراروي من خلال استعمال تعارض الأمكنة والفضاءات المغلقة والمفتوحة والمعلوم بها، أن يخلق الحوار بين عنف الخال وعنق الاطفال، وبين حضن الام وعطف كارمين، كما أن توظيفه لذاكرة الفرجة السينمائية وتوظيف المحاكاة الساخرة أي «البارودي»، لخطاب المسيرة وتقاطعاتها مع الإعلان عن موت فرانكو خلخل بعض الحقائق التاريخية وشكك في يقينياتها.

ونستنتج من وراء هذه الملاحظات الإيجابية التي تثمن الجدية والمسؤولية الفنية والثقافية لقلة من السينمائيين المبدعين أن معظم الأفلام المنتجة هذه السنة قصيرها وطويلها، هي عبارة عن هدر للجهد والوقت والمال، فإذا كان من الواجب علينا كمهتمين بالشأن الثقافي والفني أن ندافع على جودة المنتج السينمائي وحرمة هذا الحقل باعتباره يمس الحلم والمخيلة وضمير الأمة وهويتها، فقد أن الأوان لفصح الأعمال الزائفة قبل أن تصبح هي العملة الرائجة المهيمنة على الساحة الفنية، ومن ثم تتسبب في تخريب الفكر والحس والذوق، وتغلق الأفق أمام الأجيال المستقبلية الطموحة والمتطلعة إلى فن حقيقي بديل من خلال فرض الرداءة وأيديولوجية الذوق السوقي المتهافت على الغنيمة والإرتزاق!



# فيلم «زينب زهرة أغمات»: تاريخ أم تزوير لمرحلة هامة من تاريخ المغرب

الكبير الداديسي



عرفت الإنتاجات الدرامية التاريخية في السنوات الأخيرة إقبالا كبيرا من لدن الجمهور المغربي والعربي عموما، فتابع المغاربة بشغف عددا من الأعمال الدرامية السورية والتركية حول شخصيات تاريخية كان آخرها مسلسل (حريم السلطان).. يتابع المغاربة تلك الأعمال وتجول بجوانحهم أسئلة كثيرة من قبيل: متى يحين وقت تصوير شخصيات من تاريخ المغرب الحافل؟ وفي النفس ترق لمشاهدة أعمال ضخمة تكشف بعض أسرار كواليس التاريخ المغربي بروية فنية تعرف المغاربة على تاريخهم التليد.. لذلك استحسن معظم المنتبعين فكرة تصوير فيلم عن زينب النفزاوية التي كان لها تأثير كبير في تأسيس أول دول قوية في تاريخ الغرب الإسلامي...

كانت فكرة الكتابة عن فيلم (زينب زهرة أغمات) للمخرجة فريدة بورقية، قد غامرتني عند مشاهدته أول مرة، لكنني وجدت الفرصة مواتية أكثر عندما عرضته إحدى القنوات التلفزية المغربية ليلة الأحد وأعيد عرضه ليلة الاثنين 21 يوليو 2014، مما سمح لأكثر عدد من المشاهدين متابعة هذا الشريط، وهو ما قد تيح تفاعلا مع ما سنطرحه ونناقشه..

عنوان الفيلم يوحي أنه قد يصور ما دار في كواليس حياة إحدى الشخصيات الهامة في تاريخ المغرب الحافل بالأسرار.. وأنه قد يركز على المناظر الخارجية لما لها من دور في الأعمال التاريخية يعود بالنفع على البلد سياحيا... كما كان متوقعا أن يكون الشريط ضخما من حيث عدد الممثلين والكومبارس وتصور المعارك لما عرفت به المرحلة من كثرة الحروب التي صاحبت تأسيس الدولة المرابطية... وبغض النظر عن المدة الزمنية للشريط (ساعة ونصف تقريبا) وعن الميزانية المخصصة للإنتاج والإكراهات التي صاحبت إخراج فيلم لحيز الوجود... لا بد من الإشادة في البداية بفكرة تصوير الشريط، والدور المبذول في الإكسسوارات، والملابس، مع الإشادة بالموسيقى التصويرية التي أبدع في إخراجها عزيزي زيتوني.. وبدور الممثلين الرئيسيين خاصة الممثلة الشابة فاطمة العياشي والمرحوم محمد مجد... لكن قد يتفق معي الكثير من المشاهدين على أن المرحلة، والشخصية التاريخية محور الشريط كانتا تستحقان أحسن مما كان، خاصة وأن الأعمال التاريخية تتطلب

تدقيقا في المعلومات وت دخلا من المختصين والإطلاع على المصادر المؤرخة للمرحلة، واختيارا لممثلين مقتدرين... وقد خرجنا بعد مشاهدة الشريط بعدة ملاحظات نجل أهمها في ما يلي:

- عدم التدقيق في بعض الأحداث التاريخية: فالشريط يبدأ بمشاهد للقوافل التجارية وسرد الأب لابنته زينب حكايات عن رحلاته بين المغرب والمشرق ويذكر كيف تخلصوا من قطاع الطرق بعد أن أوهم مرسل القافلة القطاع أن القافلة التي (كانت متجهة إلى مراكش قد غيرت

وجهتها واتجهت نحو السودان..) والكل يعلم أن مراكش لم تؤسس إلا مع يوسف بن تاشفين، لم يكن لها أثر قبل ذلك، ولا كانت مركزا تجاريا تنتج إليه القوافل...

- التركيز في حياة زينب النفزاوية أثناء الإخراج على ذكاء زينب وتعدد زواجها (تزوجها للشايح الوطاسي، زواجها من حاكم أغمات، زواجها من أبي بكر للمتوني، وزواجها من يوسف بن تاشفين) أكثر من التركيز على أفعالها التي تركت بصمتها في فمعظم الأحداث التي ارتبطت بالبطل، مما أسقط الفيلم في دائرة أفلام مثل كيد النساء، عائشة الذوبية.. وأبعده عن الفيلم التاريخي...

- بين الشريط أن بناء مراكش كان بعد أن سافر أبو بكر في غزواته إلى سوس وتنازله عن زينب لابن عمه، وهو ما تختلف حوله المصادر... إذ أكد الكثير منها أن اللبنة الأولى لمراكش كانت بأيدي أبي بكر، فيما يحسم الشريط في كون أبابكر لم يشهد عملية البناء ولم يشارك فيها...

- يعد لقاء يوسف بن تاشفين وابن عمه أبي بكر بعد عودة هذا الأخير من الصحراء لقاء هاما خصته معظم مصادر تاريخ المغرب بأهمية بالغة، وإذا كان الشريط كما في المصادر التاريخية قد ركز على تصوير اللقاء والزعيمان على صهوة جواد يهما.. وتطبيق يوسف لنصائح زينب النفزاوية بعدم الترحل.. فإن الاتفاق على ترك السلطة ليوسف لم يكن على ظهور الجياد وفي ذلك يقول صاحب القرطاس: (... فنزل يوسف، ونزل الأمير أبو بكر ففرش لهما فراش فقعدا عليه فقال يا سيوف...)) نحن نسجل الحدث فقط أما الحوار فللسيناريست وكاتب الحوار كامل <<



# زينب zineb

زهرة أغمات  
La Rose d'Aghmat

إخراج  
فريدة بورقية  
Farida Bourquia

الصلاحية لتكليفه حسب مقصديته  
- الفيلم لم يوفق في اختيار شخصية يوسف بن تاشفين إذ أظهره الشريط مسالما ضعيف الشخصية، كما تأقت المخرجة في لباسه، فيما يكاد يجمع كل المؤرخين على أن (لباسه الصوف ولم يلبس قط غيره) فألبسته ملابس قطنية سواء في العباة الزرقاء التي ظهر فيها أثناء وضع اللبنة الأولى لمراكش أو في الثياب القطنية التي استقبل بها أبا بكر اللمتوني عند عودته من الصحراء أو في اللثام الذي ظل يغطي به رأسه طيلة أحداث الفيلم ...

- الشريط صور في مشاهده الأولى زينب تتحرك في الفضاء بين الخضرة والنافورات لما كانت في بيت أبيها، وبيت زوجها الأول الشيخ الوطاسي، وبيت زوجها الثاني حاكم أغمات.. في المقابل تم التركيز على الشخصية وحدها (ZOOM) دون فضاء بعد زواجها بيوسف بن تاشفين فظهرت كأن وضعها الاجتماعي تفهقر وهي عند أمير المسلمين مما كان عليه لما كانت في بيوت غيرها، فلم تظهر عليها آثار النعمة بعد زواجها بيوسف .. ولم تبرز في أي مشهد كزوجة لأمير المسلمين... لا من حيث اللباس ولا من حيث الفضاء الذي تتحرك فيه

- الشريط يحكي عن مرحلة تأسيس الدولة المرابطة، وهي مرحلة تميزت بكثرة المعارك، والحروب في محاولة المرابطين لتوحيد بلاد المغرب... لكن المخرجة لم تكلف نفسها عناء تصوير ولو مشهد واحد يبرز تلك المعارك والجوش، والعتاد الحربي واكتفت بتصوير يوسف يشحن سيفه.. وبعض الفرسان أثناء لقاء يوسف لأبي بكر... والأکید أن هذا التقصير وإن كنا نعرف أنه تتحكم فيه الموارد المالية المخصص للفيلم التي لم تتجاوز 400 ألف درهم مقدار منحة المركز السينمائي المغربي، وهو دعم لا يلبي حاجيات فيلم تاريخي يتطلب تصوير معارك وتوظيف خيول وأسلحة وغيرها من الوسائل التي تعطي للأفلام التاريخية وزنها التاريخي...

- اعتاد المشاهد العربي مشاهدة أفلام تاريخية باللغة العربية الفصحى، وتصوير (زينب زهرة أغمات) بالدارجة المغربية يجعله حبيس الجمهور المغربي، ويقطع من فرصة انتشاره عربيا، رغم دبلجة الحوار بالفرنسية.. ذلك أن كتابة الدبلجة لم تكن بالمستوى الجيد كما لم يكن جنيريك النهاية واضحا للمشاهدين، كتب بالفرنسية وبخط رقيق جدا لم يسمح للمشاهد بأخذ أية فكرة عن الطاقم الفني الذي ساهم في هذا العمل وهذا سبب عدم إشارتنا للخصائص الفنية الأخرى من سكريبت، مونتاج، إضاءة، صوت، ملابس... وجعل ملاحظتنا موجهة بالأساس نحو الإخراج..

ومهما يكن فإن فيلم (زينب زهر أغمات) لمخرجه فريدة بورقية سيكون إضافة نوعية للسينما المغربية التي عليها ألا تنسى دورها

أن الشريط توقف قبل خروج يوسف للأندلس وانتصاره في الزلاقة، وكان يستحسن تصوير كيف تفاعلت زينب مع جوازات يوسف الأربع للأندلس، وكيف أثرت تلك الانتصارات على ولي العهد علي بن يوسف، وكيف غرست الأم أصول الحكم والسياسة في ابنها الذي لم يذكر اسمه نهائيا في الشريط.. كما كان من المستحسن تصوير خر حياتها... كان هناك بعض القصور في الماكياج إذ لم تتغير ملامح زينب طيلة الفيلم وظلت ملامحها هي هي دون أن يظهر عليها تأثير الزمن باستثناء الحمل... أن كل مشاهدي الفيلم لم يعرفوا هل ماتت زينب في عهد حكم زوجها، أم في عهد حكم ابنها علي بن يوسف.. كان على الشريط استغلال هذه الشخصية لإبراز مكانة المرأة في تاريخ المغرب وربط ذلك بالحاضر.. وهو ما غيب رؤية المخرجة في المادة التي قدمت وأنها اكتفت بنقل أحداث دون أن تكون لها أية قراءة للتراث انطلاقا من الواقع كما فعل معظم من قدموا أعمالا تاريخية سينمائية كانت أو تلفزيونية..

التنويري والتعريف بتاريخ المغرب ورجالاته ونسائه، بإلقائها الضوء على شخصية ومرحلة هامتين في تاريخ المغرب الوسيط.. وأن مثل هذه الشخصية ومثل هذه المرحلة تستحق مسلسلا ضخما في عدة حلقات ويصعب اختزالهما في دقائق.. ذلك أن زينب النفزاوية استحققت من المؤرخين مئات الصفحات فقد قال فيها ابن خلدون (كانت إحدى نساء العالم المشهورات بالجمال والرياسة) كتب فيها ابن الأثير في الكامل (كانت من أحسن النساء ولها الحكم في بلاد زوجها ابن تاشفين) كما أورد الناصري صاحب الاستقصا قوله (كانت عنوان سعدة) يقصد يوسف (والقائمة بملكه والمدبرة بأمره الفاتحة عليه بحسن سياستها لأكثر بلاد المغرب) لكن للأسف الشديد الفيلم لم يعط لمرحلة حياة زينب ويوسف بن تاشفين الأهمية التي تستحق فلم تلتق زينب بيوسف إلا بعد مرور أكثر من ثلثي الشريط والخمس والعشرين دقيقة المتبقية من الشريط كانت غير كافية لإظهار الصورة التي وردت بها زينب في مختلف المصادر، كما





تستمد من الرسالة السماوية، فإن شرعية مسعى صوفيا في الشريط تستمد بدورها من رسالة أخرى، لكنها رسالة مدنسة. تواجه صوفيا الرسالة القدسية التي تؤسس لرمزية الأب، برسالة مغايرة تعلن عن استراتيجية مغايرة. معناه أن قول صوفيا وفعالها معا يجدان مشروعيهما في الخطاب المكتوب. ليلي انتحرت، لكنها تظل حاضرة من خلال المكتوب. إن الرسالة هي التي تعطي لصوفيا الحق في الكلام أو الخطاب المهدد لخطاب السيد. وهنا يجب أن ننتبه إلى أن صوفيا ليست هي التي كتبت الرسالة. إن دورها يتمثل فقط في نقل مضمونها للأب، وللآخرين أيضا، اللذين ليسوا جميعا سوى ممثلين له بأشكال مختلفة. شجرة التين التي ظهرت في البداية بوصفها شجرة الجنة، الجنة الأبوية، هي تدشين رمزي لخطاب السيد. ليس الأب هو الذي أنتج هذا الخطاب. الأب مروج لخطاب السيد ومستفيد منه. والأم (هيام عباس) أيضا مروجة لهذا الخطاب دون أن تجني منه سوى الخسارة. وإذن الرسالة التي جاءت صوفيا تحملها معها من أمريكا هي تعبير عن دال للرجبة يظهر كمهدد لخطاب السيد. ولأنها تحمل الرسالة المهدة، فهي التي تكون مؤهلة لاكتشاف السر سر حمل ليلي من أخيها زكرياء دون أن يكون أي منهما على علم بالعلاقة الأخوية. السر.. الفضيحة:

يختفي الأب السارد، لكنه يظل حاضرا كبناء و كرمزية من خلال الحضور الخاص لابنته «المتمردة»، صوفيا. بهذا تنتقل من العضو الذكري المنتصب للأب وهو ميت، إلى رمزية القضيب ضمن دال الرغبة. لا تحضر صوفيا كأنثى، لا تحضر لذاتها أو بذاتها، وإنما تحضر كامتداد لسلطة الأب ولرمزية الأب. تحضر كدال لرغبة الأب، على الرغم من أنها تتقدم ظاهريا كأنثى متمردة. لكن قبل أن تظهر صوفيا بلون ثيابها الأسود ونظارتها السوداء ووجهها الصارم وخطواتها الثابتة ولهجتها الأمرة، كل ذلك مقابل بياض لباس الأب وتقاسيم وجهه اللينة ولغته العاطفية المحملة بنوستالجيا لزمان ولي، قبل ذلك يظهر على الشاشة طفلها الأمريكي جونسون، توتر الكاميرا أولا قدميه المتقدمتين بثبات، بينما يظهر ظله على أرض المطار إلى جانب قدميه، ممزوجا بظل طائرة صغيرة يحملها كامتداد للطائرة الكبيرة؛ وكأنما هو يعلن منذ البداية انفلاته من سلطة أمه صوفيا. ذلك ما يكرس الصورة التي تقدمها لنا المخرجة، ربما دون أن تعي ذلك، عن هذه الشخصية التي لا تحضر في الفيلم كامرأة، كأنثى خالصة، وإنما تحضر كأب. دال الرسالة:

تقتحم صوفيا عزلة أبيها الميت/ الحي، وتشرع في قراءة رسالة أختها ليلي المنتحرة. لا يهمننا هنا تحديدا مضمون رسالة ليلي بقدر ما تهمننا الرسالة في ذاتها. إذا كانت رمزية الأب الميت

الشريط هو الفحولة التي يرمز إليها العضو المنتصب. (يصرح أخوه بالمقابل أنه لا يتمكن من جعل ذكره ينتصب إلا بواسطة الحبة الزرقاء). وهو ما ينقلنا إلى مستوى آخر يبدو أن الشريط بكامله إنما يتبنين ارتكازا عليه. القضيب بناء رمزي يؤسس كل المجال الرمزي في الفيلم كما سيوضح أكثر في السطور التالية. انطلاقا من العضو الذكري المنتصب نجد أنفسنا أمام دال القضيب، بوصفه إذا شئنا دال كل الدوال الأخرى، ومن خلاله نتقلنا كاميرا ليلي المراكشي إلى الدال الثالث وهو دال الطائرة القادمة من أمريكا. مباشرة بعد إبراز انتصاب العضو الذكري للأب الميت، ولإعطاء هذا الانتصاب بعدا آخر أكثر قوة وأكثر دينامية وأكثر حداثة توتر كاميرا المراكشي طائرة تقتحم الشاشة بقوة وثبات محدثة ضجيجا مدويا لتحت على المطار، وهي الطائرة التي تقل صوفيا، ابنة مولاي الحسن، القادمة من أمريكا، رفقة ابنها الذي هو ثمرة زواجها من شخص أمريكي.

من دال شجرة التين الوارفة الظلال التي تقدم لنا في البداية على امتداد الشاشة بكاملها، بإيقاع بطيء مرفوق بموسيقى هادئة، تنتقل في المتوالية الثانية، إلى دال الطائرة التي تقتحم المشهد بقوة وصرامة ومن غير حاجة إلى أية موسيقى مرافقة. غياب الموسيقى كدال يبنى على أننا نتقل من الإغراء الذي توحى به شجرة التين إلى الجدية التي يقرها دال الطائرة.



آخر للأنتى تعجز كل النساء في الشريط عن المضي فيه لأنهن جميعا محجوزات ضمن دال الرغبة وضمن دال القضيبي واستعارة اسم الأب. رسالة ليلي التي تقرأها صوفيا تجعلنا نغادر أرض الرغبة لنعبر السماء الفسيحة للمتعة. الأنوثة بما هي متعة منفتحة على الموارء غير مقبولة تماما ضمن دال الرغبة. لذلك لا تظهر ليلي في الشريط إلا من خلال الكتابة، من خلال الرسالة، ولذلك يكون مآلها الطبيعي هو الانتحار.

كيف نكتشف صوفيا العلاقة المحرمة بين ليلي وأخيها زكرياء؟ يجدر القول إن العلاقة كانت قائمة بما هي محرمة لكن من غير علم أي أحد. معناه أن ما يثير الضجة وما يجعل العلاقة تبدو فضيحة، ليس هو الحدث في حد ذاته، وإنما العلم به. الفضيحة تنتج عن المعرفة بالشيء وليس الشيء في حد ذاته. والمعرفة لا تعطى دفعة واحدة وإنما على جرعات. تعرف صوفيا أولا أن ليلي سافرت إلى الخارج لدراسة المسرح. يتم نفي هذه الحقيقة بحقيقة أخرى ييوح بها زكرياء، وهي أن ليلي عندما كانت حاملا راحت إلى لندن كي تتخلص من الجنين. ثم تصل صوفيا إلى اكتشاف الحقيقة بالصدفة انطلاقا من صورة فوتوغرافية تجمع مولاي الحسن مع ياقوت وابنه زكرياء.. الصورة توجد داخل جواز سفر.

حقيقة نكاح المحارم بين ليلي وأخيها زكرياء (عادل بن الشريف) لم تلتقطها صوفيا من أي مصدر لسانى. إنها علاقة مستحيلة لأنها غير مقبولة أو غير مشروعة لسانيا. ولهذا قلت إن ليلي ليست كائننا كلاميا. وحدها الصورة تستطيع أن تقول هذه العلاقة لكن بكيفية غير مباشرة. إننا لا نرى صورة ليلي رفقة زكرياء، وإنما صورة للأب رفقة ياقوت (رواية). الصورة لا تقول الحقيقة كلها وإنما الحقيقة التي يريدنا الآخرون لها. الصورة هي صورة الأب في علاقة غير شرعية، لأن للأب الحق في إقامة هذه العلاقة أما ليلي فليس لها الحق في ذلك. ذلك أن ليلي اقترفت الخطيئة الكبرى وهي نكاح المحارم. بذلك تخرج نهائيا من دال القضيبي ومن دال الرغبة، وتقصى من دائرة شجرة التين المسيجة لجنة الأب، وبذلك لا تجد لها موطأ قدم لا في الصورة الفوتوغرافية ولا في الصورة الفيلمية.

ليلي تحضر فقط محمولة في ذهن أختها صوفيا التي تتماهى معها. تحاول استنساخ صورتها دون أن تدرك، وهذه مشكلتها، أن الأنوثة الحقيقية يستحيل استنساخها. الأنوثة الحقيقية بما هي متعة تعاش في التجربة المتفردة لكل أنتى على حدة.

لم تكتشف صوفيا السر بكيفية مباشرة. كان عليها أن تجتاز مجموعة من الحواجز لتتمكن من الوصول إلى السر الأكبر. كان عليها أن تواجه خطاب السيد كما تروج له الأم. تستسلم أحيانا وتراوغ أو تتحدى أحيانا أخرى حسب السياق. وهي لا تدرك بالضبط ما تقوم به. وهي لا تكشف لأنها تسعى إلى ذلك عن وعي وسبق إصرار. ولكن الأشياء ما تلبث أن تتكشف أمامها بشكل مباغت. وهي لا تتقصد الكشف لأنها تقنع بأن تكون مجرد دال للرغبة بين دوال أخرى حتى وإن كانت تحمل في جهة ما من شخصيتها أثر شخصية ليلي. عندما تسلمها الأم «الجلابة» لترديها كما تقتضي العادة عند الموت، فهي تستسلم لرغبة الأم دون تردد. وعندما تطلب منها الأم أن تمحو الصباغة من الأظافر تفعل أيضا بلا تردد. إن «الجلابة» في ذاتها تظل مجرد علامة، ولكن الذي يحولها إلى دال هو اندراجها ضمن شبكة من الدوال الأخرى الحاضرة في الشريط.

ولكن الرسالة التي تحملها تضعها أخيرا، دون إرادة منها، أمام الوثيقة التي تكشف الحقيقة المدوية. وهي أن زكرياء ابن الخادمة ياقوت هو ابن مولاي الحسن. ومعناه أنه أخ ليلي مثلما هو أخوها هي أيضا. ومعناه أيضا أن ليلي كانت على علاقة بأخيها، وهي علاقة محرمة. والحمل كان هو السبب الحقيقي في إبعاد ليلي مما ترتب عنه انتحارها.

مثلما يتمظهر خطاب السيد من خلال مجموعة من الدوال التي تتمركز جميعها حول دال القضيبي وحول استعارة اسم الأب، فهو يقوم على منطوق للإقصاء والنذ وإنتاج الهوامش. إذا كان فيلم ماروك قد ركز على العلاقة غير المشروعة مع فتى يهودي، فإن اليهودي كدال منبوذ يحضر أيضا في «روك القصبية» حين تقول الجدة مخاطبة صوفيا: «قلت ليك ما تنتزجيش بيهودي»، وعندما ترد صوفيا بأن زوجها ليس يهوديا، وإنما هو أمريكي من أصل إيرلندي تقول الجدة: «أمريكي يعني يهودي».. المنظومة الرمزية التي تنتج الحدود على مستوى العقيدة هي ذات المنظومة التي لا تقبل بعلاقة جنسية خالصة. عندما يقول المحلل النفسي جاك لاكان «لاوجود لعلاقة جنسية»، فإن هذا ما يقصده بالضبط. البنية اللغوية تحول العلاقة الجنسية إلى علاقة كلامية. وخطورة ليلي تكمن في كونها لا تحضر ككائن كلامي «Parlêtre»، وإنما هي تحضر كصورة متخيلة في ذهن صوفيا. ليلي لا تظهر في الشريط، علما أنها البطلة الحقيقية. في مقابل الميثولوجيا التي تعلن عنها شجرة التين كدال رمزي للرغبة، تعبر ليلي الغائبة عن انفتاح

لا رسالة بدون رسول:

إذا كانت ليلي هي كاتبة الرسالة، فإن صوفيا هي التي تكفلت بتبليغها إلى أبيها الميت/الحي. من تكون صوفيا إذن؟ إنها صورة تلفزيونية وسينمائية هوليدوية. إذا كانت صوفيا قد عثرت على سر ليلي على صورة فوتوغرافية فلأنها هي أيضا صورة. الصورة التي تظهر بها في الغرب هي صورة ممثلة تؤدي أدوارا إرهابية من منظور الغرب للإرهاب. إنها بتعبير آخر صورة مبتذلة أو قالب جاهز أو كليشيه. إن الصورة الحقيقية للأنتى يمكن العثور عليها في الفوتوغرافيا، أما الصورة المتحركة فهي تحول المرأة إلى صورة مبتذلة. لذلك تبدو صوفيا حائرة ومترددة في الشريط، وتبدو موزعة بين الأب والابن والزوج الأمريكي، لكنها مسكونة دوما بمثال أختها ليلي كأنثى حقيقية.

بعد انكشاف الفضيحة تلتئم الأسرة بكاملها في النهاية. لا تجد العائلة وحدتها أو هويتها إلا



من خلال التستر على الفضيحة، تماما مثلما لا يبني فيلم «روك القصب» ذاته بكامله إلا من خلال التستر على عناصر الخطاب فيه. يبني فيلم ليلي المراكشي بوصفه وحدة فيلمية متكاملة ومتجانسة بينما هو في العمق، كأى فيلم من الأفلام السينمائية، عبارة عن تجميع لعناصر مشتتة يعمل البناء الفيلمي على إخفائها. لتكون للأسرة مشروعيتها لا بد من وجود خطيئة يتم التستر عليها. ولتكون للفيلم مشروعيتها السينمائية لا بد من خطيئة ما موازية. «الخطيئة» التي تسمح للفيلم بالعبور إلى ضفة الاستهلاك تتمثل في محو الآثار الفاضحة للخطاب. محو آثار التشتت والحفاظ على آثار الوحدة والهوية الفلمية التي تعتبر الموسيقى في الشريط من عناصرها البارزة، وهذا مقترح آخر للقراءة. ولكن العائلة المنطوية على خطيئة متأصلة تلتم أيضا في النهاية من خلال القبلة التي

تشد صوفيا إلى زوجها الأمريكي «جيسون». القبلة هي الدال المتوج لدال الرسالة. بعد تلاوة الرسالة، واكتشاف السر كان من الضروري مكافأة صوفيا. المكافأة هي هذه القبلة التي تتم على مرأى من كافة أعضاء العائلة الملتزمة، ولكن أساسا من زاوية نظر أخرى على مرأى وبتزكية من الأب الميت/الحي. بذلك تكرر صوفيا انتماءها لدال الرغبة والاستعارة اسم الأب. وبذلك ترسخ الصورة التي ظهرت بها في أول مشهد لها بالمطار عندما تم التركيز على القدمين المتقدمتين بثبات لابنها «جونسون».. في الزاوية الأخرى يطلب مولاي الحسن من حفيده «جونسون» الالتحاق بأبويه صوفيا وجيسون. تلك هي دلالة حضور الأب كسارد في الشريط. ليس السرد هنا بمعنى نقل الأحداث، ولكن بمعنى توجيهها. لا يقبل الأب رغم موته أن تفلت الأحداث منه. «من حسن الحظ أن الموتى عندنا يحكمون الأحياء» كما يقول مولاي الحسن في البداية. شجرة التين كاستعارة لاسم الأب: الرسالة التي قرأتها صوفيا تصب في النهاية ضمن استعارة اسم الأب. واستعارة اسم الأب تبنى على امتداد المحكي الفيلمي من خلال دوال متشابهة فيما بينها. ومع أن الاسم يظهر على شاهد قبره في صورة مدنسة، فإن الاستعارة قادرة على تجديد نفسها من خلال منظومة من الدوال التي تتجاوز إرادات الشخصيات الأخرى. لذلك يكون آخر دال يقدمه لنا الشريط هو نفس الدال الذي افتتح به شجرة التين بوصفها الشاهد الأساسي، شاهد من الطبيعة، على أن استعارة اسم الأب قادرة على الاستمرار من خلال التستر على الخطيئة الأصلية. بنفس الطريقة التي ظهر بها مولاي الحسن في البداية، ينسحب أخيرا بينما تظل شجرة التين ثابتة في مكانها تقول ما يقال طبعاً وما لا يقال.

## السينما المغربية مرة أخرى... المعالم والأعطاب



د. عبد الرحيم الإدريسي

إن كل إمكانية  
تعبيرية  
في الإبداع  
السينمائي  
تعكس قدرا  
من الدلالية  
بحسب قدرات

المبدع والمتلقي ووسع تأمله وقدرة تذوقه، وهذا يعني أن الاختيار الجمالي الذي نقصده هنا، ليس من قبيل النظر الخالص أو التأويل الحر اللذين لا يملكان حدودا تضبطهما، بل هو دعوة إلى بحث وإدراك تكوين دلالية الإنجاز الفيلمي بوصفه تكوينا مرثيا ولا مرثيا، مجازيا كامنا ومضمرا، وترتبط معانيه بخلفية تخيلية مخصوصة، ومع ذلك يبقى مجالاً متميزاً للتفاعل الحيوي بين الإبداع والمشاهد، وبين لغة الصورة ولغة الحقيقة، مجالاً دلالية: الحقيقي والرمزي. ذلك لأن المشاهد لا يدرك الصورة الفيلمية فحسب، بل يستنفر مع هذا الإدراك إدراكاً إضافياً وقبلياً *aperception* يصبح متحكماً في «فعل الرؤية» ويستثير لدى المشاهد الإطار المرجعي الذي يمثل الثقافة والمعرفة. ويتطلب هذا التفاعل كفاءة ذهنية وذوقية ترجح بعض الإمكانات الدلالية والجمالية للتكوين الفيلمي المغربي، وتنسج تنويعاتها المتحولة بمحدداتها السياقية والنوعية الثابتة مثل سبب العمل الفني والتداولي وتخيليه وقواعده وطاقته اللغوية البصرية والمجازية والمستوى الذهني لدى المشاهد. وهذه وجوه تشمل حدوداً ضاقت عنها عديد من أنواع التعبير السينمائي المغربي التي أوغلت في الانزياح عن الدلالية السياقية لترمم بشكل مصطنع «شقوق» مستنسخات مشهدية، تصل في معظمها إلى حدود الابتذال والسطحية والضعف الفني. ولا ينتج عن تلك الحدود إلا النكوص عن صيرورة التكوين الجمالي للمغاربة والانفكاك عن مجال تداولهم الثقافي والقيمي، ولتخلق بذلك دلالات لا تُفهم إلا بالرجوع إلى عالم المخرج وشفراته والاحتكام إليهما. هذا إذا أمكن؟

يتحدد هذا المجال الثقافي التداولي للمغاربة في مكونات وروافد تشكل في كل ما يجعل المغاربة متقاربين فكرياً في تنشئتهم الاجتماعية وفي مجموع السمات المعنوية والمادية التي توحدهم وتجعلهم كتلة بشرية متجانسة مشتركة في خصائص تاريخية وحضارية ولغوية وفنية وسلوكية وحقوقية. وإن تلك الهوية المغربية تتحدد بتعدد تلك المكونات وتعتني بتلك الروافد و«أنيته» المكتملة بوجود الآخر؛ وإن أي تعيين أحادي لها هو حتماً مصادرة لحقيقة هذه الهوية من حيث هي هوية تتسع للتنوع

ومحتكرة الواقع وموظفة له حسب موقع تعبيرها عنه. ومن ثم فهي تتوسط علاقتنا به، وعلاقتنا ببعض وبالأشياء والأفكار التي تُسوقها، وتستولي عليها، مشوشة على أي تمييز قد نحاوله لمعرفة الأصل من المحاكاة، وخالقة اغتراباً دائماً عن الحقائق، محققة شرعيتها من كونها ممتعة، وكافية، ومصنوعة باحترافية مقنعة. فالصورة السينمائية ليست استنساخاً حرفياً لواقع مرئي محدد، بل هي كشف له وبناء جمالي لسياقه. فما يأتي إلى العين هو «نظرة تنظر» إلى الأفعال والأشياء لا الأفعال والأشياء ذاتها، لأننا من خلالها نرى ثقافة تلك العيون وقصدياتها. بذلك لا يكون ما نراه في عمل سينمائي ما صوراً محبوبة فيلماً فقط، بل طاقة لامرئية وقوة تعبيرية خالقة للأثار الدلالية والجمالية في الفيلم و قدرة موحية تمنع في فرض سياقها القيمي على المشاهد الذي يتسم تشبعه البصري والسينمائي، في الغالب، بالعشوائية والنقص في الفاعلية المعرفية والجمالية.

إن مصدر قوة السينما يكمن في أنها «كون» ذو شكل مزدوج، مرئي ولا مرئي، مفتوح على اللغات قاطبة، وأن احتلال الصورة السينمائية للطاقة البصرية مهدت لاختراق المتخيل العام والقيم الدينية والثقافية، وصولاً إلى هيمنة رسائلها المخبوءة على الوعي، ما جعل لها مهمة سرية تنفذ من البصر إلى البصيرة.. وتتخطى المجال التداولي للمجتمع، حتى أصبحت مضخة معرفية وقيمية مكتظة بالأيقونات والدلالات والإبجازات الموجهة لفعل الرؤية.

وبما أننا محاطون بهيمنة شاملة للصورة السينمائية، يتكرر حضورها في سياق حركية سينمائية واضحة على المستوى الوطني، فإن سينمانا صارت حريصة على استكمال إنجازها الذي يعرف، إلى اليوم، تطوراً واتساعاً مهمين أثبتنا أن للسينمائيين المغاربة قدرة خلاقية على إبداع الصورة والإسهام من خلاله في بناء ثقافة سينمائية مغربية تنهل من هويتها الوطنية وقيمتها الرحيمة. لقد أضحت السينما المغربية تعيش في العشر سنوات الأخيرة مجموعة من التحولات نتيجة تظافر عوامل مرتبطة، أولاً، بالتطور الحاصل في كم الإنتاج المدعوم من دولة «تخطط» لمشروع سياسة سينمائية وتنتظر أن يلتقط إشاراتها الفيلم المغربي، وثانياً، بتنوع الفضاءات المعيشة للمخرجين المغاربة واختلاف تكويناتهم، حيث يفترض أن يمكنهم كل ذلك من ابتداع أساليب ورؤى مختلفة في الكتابة السينمائية، ترتبط بأسئلة قوية تشكل من جديد وتبدل أماكن تأملها لتتناسب وحيوية المجتمع وتجدد حساسية مغربية على مستوى رؤية الإنجاز وتخيليه الفيلمي.

تتعدد قراءات وضع السينما بالمغرب وتتعدد معها إمكانات التحليل لأجل الكشف عن الأسئلة التي راكمتها الأعمال والتجارب التي استفادت في العقد الأخير من التحولات والإصلاحات التي عرفها المغرب في مجالات متعددة\*. لكن تأمل وضع السينما بالمغرب يحتاج اليوم، أكثر من أي وقت، مضي إلى أن يكون مطلباً فكرياً يؤسس لمقاربة شمولية لتسمية هذه السينما في زمننا اليوم كحالات محدودة تدع لغتها السينمائية وفعاليتها البصرية الفيلمية والجمالية وقدرتها السياقية على الإمتاع من جهة، وكواقع محفوف بالمازق المعرفية والأعطاب الجمالية والعوائق المادية والاجتماعية من جهة ثانية. وقد لا يكفي الإعلان عن مشروع «السينما الوطنية» فحسب، عن طريق دعمها وتقنين علاقتها بكل المكونات والوقائع المحيطة بها والمتداخلة عليها بقدر ما يقتضي الأمر موقفاً نقدياً شمولياً يتساند فيه التنظير والممارسة، ويضع إنجازها في المجال الثقافي الحيوي المشترك كمدخل معرفي يقربنا من فهم علاقتنا بهذه السينما كلما تصدينا لتحليل عمل فيلمي معين.

لذلك يبقى واقع السينما بالمغرب موضع تساؤل على الرغم من أن ما ينجز إلى اليوم وإلى حدود الدورة الخامسة عشرة للمهرجان الوطني للفيلم، لا يسوغ تغيير الأسئلة لمستويات تأملها. هل تخطط السينما بالمغرب لاكتساب راهنتها من خلال صيرورة تحقيقاتها الفيلمية. وهل هذا التحقق حاصل، فعلاً، في الإنجاز الفيلمي؟ أم في صور المخرجين أم في المتابعة النقدية والإعلامية. إن السؤال السينمائي بالمغرب ينبغي أن يحيا مع «حركية» وضع السينما، لا يجامله بقراءة معقدة وبسيطة، تختزل الفعل السينمائي في نمطية مكرورة تحثفي بالأجوبة بدل استشكل حال إبداع الصورة السينمائية عندنا. ولا يفارقه بتشخيص يتعالى عن شروطه ويصد مغامرات سينمائية تحاول أن تستشرف معضلات المجتمع وأحواله، فيفضي ذلك إلى اصطدام هذا التشخيص بمكونات العمل الفيلمي، وتتوتر الصلة بالثقافة السينمائية أو تخمل، ونغدو مع التوجهين معاصرين للسؤال النقدي وهو يتأهب لتوسيع دائرة الإشكال من خلال تدبير حدود معرفية قابلة للتحليل والتقييم.

لاشك أن الصورة السينمائية تشغل حيزاً مهماً في زمننا المعاصر، كتكثيف حقيقي لنمط جديد من المعرفة الصورية، ينحو بشكل كبير لإعادة بناء الحقائق ضمن تمثيل رمزي مُشاع بقوة، وهو تمثيل موجه بغرض تسويق الصور المبهرة لذاتها، وخلق اكتفاء كامل بها لدى متلقيها. فيصبح كل شيء مُدرَكاً من خلال الصورة التي تمثلها، مُكتفية بقدرتها الهائلة على التلاعب والإبهار،

من الزمن، ونقلها إلى خارج المغرب، خاصة أن هذه التحولات المختلفة تحكمها مقومات ثقافية ووطنية راسخة مقارنة مع ما يجري في العالم العربي والإسلامي.

- تجديد الرؤية إلى الذاكرة الثقافية والتاريخ من خلال استحضار بعض أوجه هذه الذاكرة وأيقوناتها الممتدة باستقرارها وقلقها. وهو ما تحقق في بعض الأعمال مؤخراً، لأن ذلك

لها. إن من مهمات سينمانا أن تتشغل بتفعيل ذلك الوعي الذي عليه أن يسارع لكشف جانب من الإجهاز على المعنى والتاريخ والهوية، ومقاومة تنميط الذوق والإدراك على أيدي صناعات الصورة في زمننا. وإن هذه الغاية لن تكون بالضرورة مكرسة لمصادرة الآخر، كما قد يُتصور، بل هي دفعٌ إلى محاجته فنيا طلباً لاحترام السياق التداولي الذي يحتفي ببناء المعنى والحكايات الكبرى في إطار التعدد والتشعب، مقابل هدم المعنى وتشظيه وإغائه في سياق إيديولوجية التصنع والتقويض واللاتحدد الما بعد الحدائية. ولاشك أن هذه الغاية يصعب تحقيقها من دون مهمات ثلاث:

- 1- توسيع الإمكانيات التعبيرية والجمالية وتنوعها، وهي إمكانيات تتيحها المعرفة السينمائية والأجناس الفيلمية.
- 2- التخطيط لمشروع تكوين وطني سينمائي يقوم على مفهوم الكفايات المعرفية والجمالية في إبداع الصورة والتخييل السينمائي البصري، ولا ينحصر في التلقين المهني.
- 3- دعم المخرجين والكتاب المبدعين وتقنيي الصورة الذين أثبتت أعمالهم راحة فكر وتركت بصمة جمال، سعياً إلى توسيع الفعالية

وصيرورة البناء. إنها واقع ثقافي حَمَلٌ ثوابت ومتغيرات، يرسخ، بقوة وباستمرار، تجانسه الداخلي، ويعني من جهة تجليه الإنساني قيم الانفتاح والاعتدال والحوار والتفاهم المتبادل بين الثقافات والحضارات الإنسانية جمعاء.

على هذا الأساس تعد الثقافة السينمائية مشروعا وطنيا يقتضي التفكير في إقامة صناعتها استثمارا جميلا وخلاقا لتلك المكونات والسمات المغربية استثمارا للهوية والقيم وإغناء للتنوع الثقافي وترسيخا للحرية والديمقراطية. خاصة أن السينما المغربية اليوم غدت في قلب الأحداث الاجتماعية والسياسية والثقافية ببلادنا. كما أن حضورها لم يعد يقتصر على الجانب الوطني فحسب، بل أضحت تشارك في المهرجانات العربية والدولية ويحصل مخرجوها على الجوائز. لذلك فمن الغايات الأساس للإبداع السينمائي المغربي إعادة الاكتشاف الفني والبصري للقيم الثقافية والرمزية والتاريخية في وعي الناس ومداركهم. وأن يتشغل السينمائيون بتأسيس تجارب أو نماذج يصطفون فيها دوافعهم الجمالية والموضوعية من ذواتهم الثقافية وهويتهم الوطنية، ليهتدوا بها في مغامراتهم السينمائية ويستشرفوا صور معضلات الحياة وأحوالها في أفلام تفيده من الإنجازات العالمية ولا تخلو، أيضاً، من تجريب يتطلع إلى اكتشاف الغنى الإنساني والجمالي الذي يعمر المجتمع المغربي وثقافته، ويتصدى لما يُمتلئ، إلى الآن، عائقاً حقيقياً أمام نهوض أي صناعة سينمائية منتظرة وهو الجانب الحرفي، فيسخر الطاقات المحلية المتخصصة في مهن السينما المختلفة وخاصة التقنية منها (التصوير، الإضاءة، الصوت، المونتاج)...

إن إمعان النظر في مسألة «الخطاب السينمائي المغربي»، انطلاقاً من هذا التصور، يفترض انبعاثه على التلقي المقارن. والمقصود بهذا المفهوم عملية بناء تلق معرفية وثقافية للفكر السينمائي العالمي ولمدارسه الرائدة، بحيث تزود في هذا التلقي تداولية الرؤية والمعالجة من جهة، وشمولية التقنية واللغة البصرية من جهة ثانية. ومما لا شك فيه أن هذا التشاكل المزدوج دافع حقيقي إلى إغناء التفكير السينمائي المغربي ودعامة لأن تكون أعمالنا السينمائية مسهمة في التقدير النوعي للسياق المغربي لأجل إعادة الفاعلية الثقافية والقيمية لطاقتها الجمالية، يُسَلِّم متلقيها سواء أكان مغربياً أو غير مغربي، بقدرتها الفنية والفكرية على جذبها إلى عوالم كائناتها التخيلية إلى درجة التماهي أحياناً مع صورها الإنسانية المشتركة بين الناس جميعاً. وبذلك تسهم لغتها الفيلمية في محاولة تحقيق مجموعة من الغايات نجملها في ما يلي:

- التخفيف من حجم دوائر الاغتراب الذي صنعتة الهيمنة الشاملة للصور الفيلمية المنطوية، يتناسل حضورها بغياب الوعي الثقافي والنقدي المضاد



بفوق عمق انتساب الصناعة السينمائية للمغرب، ويوثق صلة الأفلام، سواء أكانت روائية أم وثائقية، بالصيرورة التاريخية والحضارية للمغاربة، لأن الانتماء إلى السينما فعل تاريخي واع يتجدد باستمرار ويفك كل ارتباط بالبداهة والارتجال ويتجه نحو الممكن والمستقبل.

الثقافية والقيمية للسينما والارتقاء بها إلى مرتبة تصبح فيها مسهمة في رسم آفاق جديدة للإنسان المغربي.

- تقريب فاعلية الصورة المغربية في التدافع الفكري والسياسي من خلال كشف جوهر التحولات التي بدأ يتسع لها المغرب في مجالات متعددة، سياسية واجتماعية. وهذا توجه سينمائي يمكنه أن يشكل عاملاً مهماً في إعادة كشف التجربة المغربية في التطور الاجتماعي والسياسي وما يصاحبه من توتر وتدافع، منذ عقد

\* أنتج في هذه المرحلة أكثر من 145 فيلماً طويلاً و300 فيلم قصير.

## الكهل 404..

## إنسان مقهور يتجرأ على الحلم في «هُم الكلاب»

■ محمد بنعزیز

فیلم «هم الكلاب».. بادیدا یكشف لكم كازابلانكا هذا عمل سینمائی یتحق وقفة تتجاوز الملاحظات الانطباعية.

لأن هشام العسري يحتل موقعا متقدما في سلم الجراة الفنية، وقد تجاوز نواقص فيلمه الأول. فیلم مغربي حقيقي، أبدعه هشام العسري وحسن باديدا. حرر فيه المخرج الكاميرا، حرر اللغة السينمائية ولكن لم يحرر السرد، جعله خطيا لكي لا يفقد المتفرج. يحكي العسري

قصة متعددة الطبقات. السيناريو صلب. تتعدد مستويات الحكي. وقد وضع العسري الفيلم في قلب المرحلة التاريخية: الدليل؟ الربيع وعشرين فبراير واللاجؤون الافارقة...

رغم الكثافة تجري قصة «هم الكلاب» في ثمانية وأربعين ساعة لذا كان الإيقاع مرتفعا والمحتوى مؤثرا. وهذا خلاف أفلام أخرى عرضت في طنجة، ناه كتابها في زمن طويل. النتيجة هي أفلام مفككة حاولت سرد قصة مدتها أربعين سنة. قصص مليئة بالثقوب التي فشل الفلاش باك في تغطيتها. أفش الفيلم معبر:

ظهر الرجل المجهول للجمهور ووجهه للأفق، يحمل قارورة وعجلة. خرج يبحث عن عجلة لدراجة ابنه المائلة. عجلة تدور وتصدر أزيزا يذكر ببداية فيلم سيرجيو ليون «كان ذات يوم في الغرب». بعد مرور ساعة غرق المتفرج في اللحظة ونسي النهاية.

في ساحة شهيرة في قلب الدار البيضاء، يتجمع عشرات الشباب يرفعون شعارات تندد بالغلاء والفساد ويطالبون بالتغيير وإسقاط النظام... يصل مراسل تلفزيوني ميداني لينجز ريبورتاجا عن الشباب الثائر. يسأل المراسل بعض الواقفين في الساحة: لماذا أنت هنا؟ ما رأيك في «حركة عشرين فبراير»؟

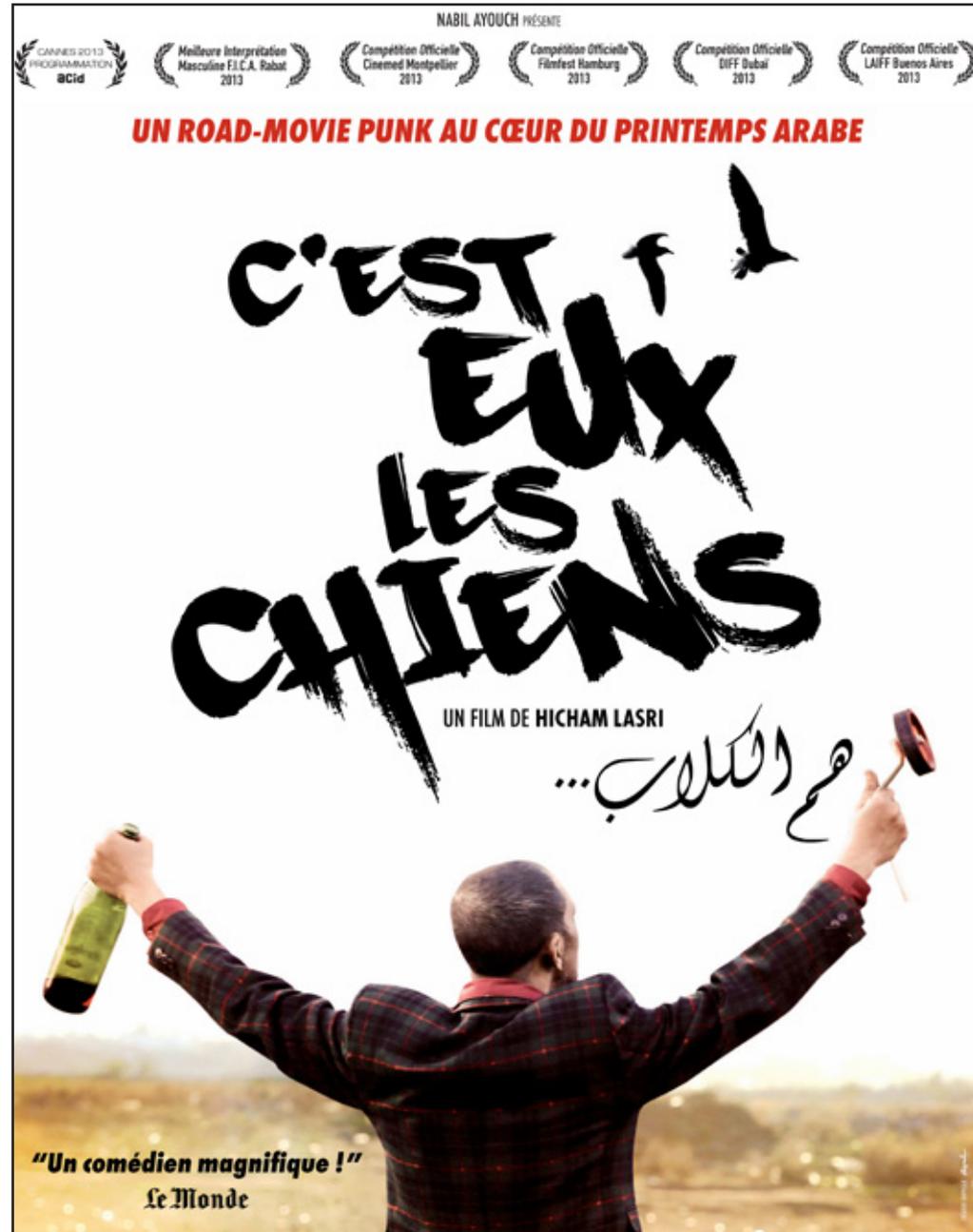
من اللحظة الأولى يكتشف سطحية الأجوبة وتشابهها. حينها يدرك أن ما يصوره لن يتجاوز ما هو سائد ومستهلك في الإعلام. يرفض المراسل أن يخضع لطلب القناة وهو العودة بفيديو مدته دقيقة ونصف كل يوم من الشارع واعتبار ذلك استقصاء للواقع ونقلا للحقيقة.

في غمرة وجع التكرار في مهنته ينتبه المراسل لخصوصية كهل مشرد في الساحة. يسأله عن اسمه فيذكر رقم 404. يعيش الكهل اللحظة بشكل مختلف. يتحدث بدقة عن إضراب الدار البيضاء سنة 1981. الزمن توقف هناك بالنسبة له. حينها رأى الرصاص والجثث ووجد نفسه مع آخرين في حوض سباحة جاف ورجل امن يستمتع بعطشهم، يرشهم بالماء ويملئون أحذيتهم ليشرّبوا أما المعتقلين الذين اعتقلوا حفاة فلا يشربون...

يقرر المراسل تجاهل تعليمات هيئة تحرير القناة ويتبع الكهل في هلوسته...

هكذا يربط هشام العسري في فيلمه «هم الكلاب» بين 1981 و2011. بين إضراب الدار البيضاء الدموي ونشأة حركة 20 فبراير 2011. ترصد الكاميرا السياسية للمخرج الشاب اللحظة التاريخية. في مشاهدتي الأولى لهذه الفيلم الغني سوسيولوجيا تتبعت الكهل النكرة، في المشاهدة الثانية تتبعت الفضاوات التي يمر بها ومدى تفكير المراسل في مهنته.

الكهل 404 ليس بطلا، بل هو نقيض البطل التقليدي، إنسان مقهور تجرأ على الحلم فتوقف وعيه مع الصدمة. لا يتجشم عناء الوسامة لكنه فاضح للخبايا بأسلته المغموسة بالبلاهة. منذ سنوات يسأل عن هويته وأولاده ولم يأخذه احد على محمل الجد، إلى أن ترك المراسل سطحية الجماعة الشابة وتعقب عمق الكهل الذي يحمل على كتفيه تاريخا مريرا... أدى الممثل الكبير





يقدم الفيلم شريطا صوتيا منقولا عن القنوات الفضائية. ويخبرنا الشريط عن احتجاج الشعوب وتبديل الحكومات ثم سقوط رؤوس الأنظمة... وهذا ما يضع الفيلم في سياق سياسي عام. الغريب أن كثافة الصور والخطابات التي تتدفق على المتفرج تصير من فرط الكثرة معرقة للفهم بدل أن تساعد عليه. لا يميز المتلقي الحقيقة والتضليل. لا يعرف هل يتفاعل أم يخاف.

الجديد في كل هذا هو أن السياسة استرجعت وزنها في الثلاث سنوات الأخيرة. لقد انتقمت السياسة بعد تعويمها لسنوات بالرياضة والفتاوي والمسلسلات المكسيكية والتركية... والسياسة وحدها تساعد الكهل في مساره. ففي لحظة تعب من البحث عن هوية الكهل 404 يستنجد مساعد المراسل بأحد معارفه في وزارة الداخلية. وبسرعة ترد أم الوزارات التي تملك أم الحقائق. هكذا يقدم فيلم «هم الكلاب» سينما سياسية فاضحة، ساخرة، حتى أنني صرخت في منتصف الفيلم: يا إلهي لقد عثر هشام العسري على الوصفة التي تجمع الأسلبة الفنية الراقية مع المزاج الشعبي الكوميدي، الذي يضحك حتى من مصائبه».

بعد نهاية عرض الفيلم في طنجة سألت مناضلا قديما: هل تتوقع من مخرج غير مثقف فيلما جيدا؟  
أجاب: لا.

فحص الفرحة في عيني ثم صحح لي: وقد يكون المخرج مثقفا ويكثر الكلام ولا يكون فيلما جيدا. قلت: طيب ها قد أزلنا ثلاثة أرباع المخرجين. قال بدهشة: احتفظت بالربع. أنت كثير التفاؤل. لماذا؟

أجاب: لأن امتلاك ثقافة شيء والقدرة على الحكمي شيء آخر.

ستصلح كل شوارع كازابلانكا بسرعة وستبقى بعض الملايين. نكتشف عنف الشوارع. تندلع نزاعات لفظية بين فردين، تتخللها كلمات ساقطة فيصير النزاع يدويا يتدخل فيه آخرون فيصير كارثة. خلاف صغير عن ركن سيارة يستدعي اقتتالا بين أفراد الشعب.

غضب غضب. الغضب الذي لا يأخذ شكلا سياسيا عقليا يصير مدمرا. غضب لا يتخذ شكلا سياسيا بسبب الجهل. يصعب قبول وصف أفراد الشعب بالجهل لكن تلك هي الكلمة المناسبة. هذا البشر الخام لن ينجز لا ثورة ولا تغيير.

يسأل المراسل العاهرة التي التقطها من علبة ليل: ما رأيك في حركة عشرين فبراير؟  
أجابت: إنها مثل البقرة المجنونة.

إنها خلفية الثوار. مجتمع يتناحر أفراد له لن يحقق ثورة. حال النخبة ليس أفضل. هذا ما نكتشفه حين يقصد الكهل صديقا قديما صار صحفيا ليسأله عن هويته وأولاده. يدخل مقر الجريدة وتقوده السكرتيرة إلى مكتب الصديق. في الممر الطويل يضع المخرج الكاميرا على مستوى ارتفاع مؤخرة السكرتيرة الضخمة، وهذا تعبير عن دور ومكانة هذا العضو المبجل في الإعلام. في اللقاء يسأل الكهل صديقه:

«هل صحيح قلبت المعطف»

هذا هو الخط الثالث في هذه المقاربة السوسولوجية للفيلم. وفيها نتعرف على وضع الإعلام ودوره. فالمراسل التلفزيوني يطارد موضوعه ولا يحصل عليه جاهزا. وهو يبحث عن تجاوز التغطية السطحية للحظة. يدرك أن المادة الإخبارية الجاهزة ملغومة وأن المواضيع المهمة ليست معطاة...

حسن باديدا الدور بتلقائية وبراعة وقد توج بجائزة أحسن أداء رجال في الدورة الخامسة عشرة للمهرجان الوطني للفيلم.

لقد صممت فترة سبعينات وبداية الثمانينات من القرن الماضي وعي جيل كامل من المغاربة. فقد شهدت المرحلة ميلاد حلم التغيير وإجهاضه. مرحلة تراجمية سيتمتد مفعولها في الوعي. شخصيا تأثرت بالمدرسين الذين عاشوا المرحلة ولقحوا تلامذتهم بوعي شقي.

لهذا ربط فيلم «هم الكلاب» بين 1981 و2011. فخلال ثلاثين سنة لم يفتر أمل المغاربة في غد أفضل... وقد قدم الممثل حسن باديدا أداء هو مزيج من اليأس والأمل، فهو يبحث عن ذاته لكنه واثق أنهم هم الكلاب لا نحن... وهذا وضع يتماهى معه المتفرج اليائس، والذي ينظر للشبان المحتجين في الشارع بشك، لكن يأمل أن يحققوا له معجزة...

هل ستحدث المعجزة؟

لا يقدم المخرج جوابا، لكنه يأخذنا في رحلة أخرى وهو يطارد الكهل. فالمطاردة ليست موضوع الفيلم بل أسلوب المخرج أيضا. فهو في مطارده للرجل يسمح لنا برحلة في الدار البيضاء من الواجهة المضاءة اللامعة إلى الخلفية. تقوم الكاميرا بمسح للمجتمع وللمدينة. نكتشف فضاءات عشوائية بشكل رهيب، فيها تلوث صوتي، شاطيء فيه مزبلة ويصب فيه مجرى صرف صحي وتلعب فيه مآت الكلاب. يقف الكهل ليبول على جدار كتب عليه «ممنوع البول هنا يا حمار». يبول.

نكتشف خراب المدينة التي خصصت ملايين لإصلاحها، ومن باب السخرية المريرة شكك صحفي إذاعي في هذا وتمنى لو وزع المبلغ على السكان ليصلح كل واحد أمام بيته. وهكذا

# هم الكلاب وشتائم أخرى..

لقطة من فيلم «هم الكلاب» لهشام العسري

## ■ عمر قرطاح

أسئلة أخرى مهمة في هذا النقاش المحتدم حول نتائج المهرجان الوطني للفيلم بطنجة، وهي هل من حق الذي يصنف نفسه في دائرة النقاد أن يُخرج فيلماً؟ طبعاً من حقه ذلك.. هل من حقه أن يشارك في المهرجان الوطني للفيلم؟ طبعاً.. من قال خلاف ذلك؟! هل من حقه إذا ما رُفض فيلمه من طرف لجنة الانتقاء ومُنع من المشاركة في المهرجان، هل من حقه أن يستاء؟ طبعاً من حقه.. إذا استاء و غضب هل من حقه أن يعود ناقداً من جديد؟ طبعاً يفعل.. فالتحول في زماننا هذا أصبح موضة، هل من حقه أن يُعمل أعلامه ساكبينه النقدية بعد ذلك قذفاً وتجريحاً في الأفلام المشاركة؟ هل من حقه أن يترك النقد الهادئ الرصين التفصيلي الموضوعي العلمي ويستبدله بمفردات من أمثال (فيلم عيان خائب مدعوم من جهات عليا.. لجنة تحكيم متواطئة، موجهة متأمرة...)? هل من حق المنافس لك في مسابقة ما أن ينتقد أداءك؟ هل من حق المخرج الذي لم يفز بجائزة مثلاً أن يظن أن هناك مؤامرة كونية لتدميره والحد من إبداعاته وإسهاماته السينمائية المدهشة..؟ طبعاً من حقه ذلك، فكل مبدع يظن أنه عبقري زمانه.. لكن هل من حق هذا المخرج العبقري أن يقول أن كل الذي شاهده من أفلام مجرد تفاهات؟

ولجنة النقاد المبجلة التي حجبت جوائزها هل من حقه ذلك..؟ بالتأكيد من حقه أن تحجب وحتى أن تتحجب إن شاءت ذلك فالحجاب أصبح في زماننا هذا ضرورة سياسية، وليس من حق الذين ينتقدون لجنة النقاد تلك أن ينتقدوها بهذا النقد الحاد غير الموضوعي.. يكفي أن نقول لها كما قلنا لأي لجنة سينمائية في العالم أن قراراتها نابعة من قناعات الأفراد الذين يشكلونها.. فقط وبكل بساطة.. وقرروا أن يفوز «هم الكلاب».. وهذا الفيلم بالمناسبة محظوظ وخصوصاً من طرف بعض النقاد الذي أشادوا به قبل أن يخرج إلى النور..، وهو على كل حال فيلم يستحق المشاهدة رغم أنني لم أستطع

أن يستبعد فيلماً عن مسابقة وطنية، هل هو من سيدفع من جيبه؟! هل هو من سيوفر الأكل والمبيت و.. و..؟! لا وألف لا، إذن كان عليه أن يسمح بمشاركة كل الأفلام المحترفة وشبه المحترفة وأفلام الهواة وأفلام المقاولات وأفلام الهاتف وأفلام الكارتون.. كل كل الأفلام، فنحن في المغرب اعتدنا الأسواق والموالد.. ومن حقنا أن نحتمل في عز هذا الحزن الذي نعيشه والغلاء الذي نراه.. حتى الخبز أعباد الله معرض للزيادة في أي وقت.. من هذا المجرم الذي رفض أن يصبح المهرجان الوطني للفيلم سوقاً مغربية حرة يباع فيها كل شيء ويشترى منها كل شيء..؟ من هذا الذي يدفع من جيبه؟ دعوا الناس تعيش وتشارك.. فالمهم هو المشاركة كما قال أحد العلماء.. دعوا المخرجين المغاربة يُخرجون أمعائهم للمشاهد المغربي (والأمعاء في لغة أهل الفن هي الدواخل والمكنونات..) الفرق الوحيد يكمن في الرائحة.. دعوا المغاربة يشمون إبداعات بعضهم يا أصحاب اللجن!.. فنحن شعب نعشق الموالد وروائح البخور ونهوى حلوى المواسم والأعياد، ونحب أن نجتمع على قصعة واحدة، لماذا تمنعون المبدعين المغاربة من الاجتماع على قصعة واحدة؟.. الخير موجود.. وللي ياكلو واحد ياكلوه عشرة..، لكن من يسمع والكل متأمر..، حتى التصورات والأفكار هي الأخرى متأمرة، فعندما نكتبها نقداً تبدو رائعة ومبهرة لكننا عندما ننفذها كصورة تبدو جد سيئة.. هذا هو الفرق بين النقد والإبداع.. هذا هو الفرق بين القول والفعل.. هذا هو الفرق بين التفكير واللغظ.. هذا هو الفرق بين مهرجان محترم ومهرجان سوقي.. هذا هو الفرق بين لجنة تحكيم سينمائية ولجنة الوقاية من حوادث السير.. وقانا الله من حوادث السير ومن حوادث السينما..

في العام القادم سنشهد حفلة من الشتائم والانتقادات وذلك بعد أن تدخل الأفلام الطويلة هي الأخرى مقصلة الانتقاء، لكن وإلى أن يعود لنا المهرجان في السنة المقبلة دعونا نستغل الفرصة لنجرب ما نفكر فيه فعله يكون أفضل..

إكماله حتى النهاية لدواعي ذوقية محضة.. شفانا الله وشفاكم.. ولا أعرف لماذا كلما رأيت أفلام العسري أشعر أن لقطات هذا المخرج «تتعتثر في ذيلها» وكان الأمر يتعلق بتصورات غير مكتملة أو متسرعة.. ثم إن أعضاء نفس اللجنة ارتأوا أن يحجبوا جائزة الفيلم القصير، هذا من حقهم بلا أدنى شك، فهم في الأخير مجرد أشخاص لهم آراءهم وأنواقهم، وحتى إن حجبوا جائزةهم القيمة تضامناً مع أصدقاء لهم استبعدوا من لجنة الانتقاء أو حتى ضداً في رئيس اللجنة فهذا ليس خطأ جسيماً في المغرب.. فهم رغم أنهم نقاد، من المفروض أن يتحلوا بقدر معقول من الموضوعية والمهنية، فهم في آخر المطاف مغاربة (والمغاربة كبقية فيهم الحال يزاف إلى حسو بالحكرة)، مع ملاحظة أحزنتني كثيراً وهي أن قرار لجنة النقد لم تحضى بأي اهتمام إعلامي كجائزة لها قيمة، فحتى الذين فازوا بها لا يضعونها في نفس قيمة جائزة لجنة التحكيم أو الجائزة الكبرى مثلاً.. ولم يأتوا حتى لتسلمها.. والدليل على ذلك هو أنك لو طرحت سؤالاً بسيطاً عن الفيلم الذي فاز بجائزة النقاد السنة الماضية أو التي قبلها ستخون الذاكرة أغلب المجيبين.. وهذا حقاً خبر جد حزين، فجائزة النقاد يجب أن تحضى بالاهتمام الذي تستحقه على اعتبار أن من يعطونها يمتلكون أدوات المهنة ويمتلكون الرؤية النقدية العلمية التي هي بمثابة البوصلة لكل مبدع.. سأعود وأقول أن لجنة النقاد المحترمة المبجلة، التي تضم من بين أعضائها خيرة رجالات النقد الموضوعي في هذا البلد السعيد، هي سيدة قراراتها وقرارها هذا هو نابع من معرفة ذاتية وذوق شخصي وليس قراراً حائزاً للشئ المقضي به كما يقول أهل القانون.. وهو قرار مثله مثل قرار ناقد من النقاد أراد أن يُخرج فيلماً فلم يلقى استحسان لجنة سينمائية أخرى، وهي الأخرى من بين أعضائها نقاد، فاستاء و غضب.. هل من حقه أن يستاء؟ نعم، هل من حقه أن يغضب؟ بالطبع أنا معه، فنحن في الأخير بشر ومن حقنا أن نغضب ولنعلن كل من فكر في هذه الفكرة الجهنمية في



## السينما السياسية: السخرية والفضح.. عن فيلم «هم الكلاب»

■ محمد بنعزير

في ساحة شهيرة في قلب الدار البيضاء، يتجمع عشرات الشباب يرفعون شعارات تندد بالغلاء والفساد ويطالبون بالتغيير وإسقاط النظام... يصل مراسل تلفزيوني ميداني لينجز ريبورتاجاً عن الشباب الثائر. يسأل المراسل بعض الواقفين في الساحة: لماذا أنت هنا؟ ما رأيك في «حركة عشرين فبراير»؟

من اللحظة الأولى يكتشف سطحية الأجوبة وتشابهها. حينها يدرك أن ما يصوره لن يتجاوز ما هو سائد ومستهلك في الإعلام. يرفض المراسل أن يخضع لطلب القناة وهو العودة بفيديو مدته دقيقة ونصف دقيقة كل يوم من الشارع واعتبار ذلك استقصاءً للواقع ونقلًا للحقيقة.

في غمرة وجع التكرار في مهنته، ينتبه المراسل لخصوصية كهل مشرد في الساحة. يسأله عن اسمه فيذكر رقم 404. يعيش الكهل اللحظة بشكل مختلف. يتحدث بدقة عن إضراب الدار البيضاء سنة 1981، الزمن توقف هناك بالنسبة له. حينها رأى الرصاص والجثث، ووجد نفسه مع آخرين في حوض سباحة جاف، ورجل امن يستمتع بعطشهم، يرشهم بالماء ويملاون أحذيتهم ليشرّبوا. أما المعتقلون الذين اعتقلوا حفاة فلا يشربون.

يقرر المراسل تجاهل تعليمات هيئة تحرير القناة ويتبع الكهل في هلوساته. هكذا يربط هشام العسري في فيلمه «هم الكلاب» بين 1981 و2011. بين إضراب الدار البيضاء الدموي ونشأة حركة 20 فبراير 2011 والتي تحل ذكراها الثالثة اليوم. ترصد الكاميرا السياسية للمخرج الشاب اللحظة التاريخية. في مشاهدتي الأولى لهذا الفيلم الغني سوسيوولوجياً تتبعت الكهل المجهول، في المشاهدة الثانية تتبعت الفضاءات التي يمر بها ومدى تفكير المراسل في مهنته.

الكل 404 ليس بطلا، بل هو نقيض البطل التقليدي. إنسان مقهور تجرأ على الحلم فتوقف وعيه مع الصدمة. لا يتجشم عناء الوسامة لكنه فاضح للخبايا بأسلته المغموسة بالبلاهة. منذ سنوات يسأل عن هويته وأولاده ولم يأخذه احد

على محمل الجد، إلى أن ترك المراسل سطحية الجماعة الشابة وتعقب عمق الكهل الذي يحمل على كتفيه تاريخاً مريراً. فلقد صممت فترة سبعينيات وبداية الثمانينيات من القرن الماضي وعي جيل كامل من المغاربة. شهدت تلك الفترة ميلاد حلم التغيير وإجهاضه. مرحلة تراجمية سيمتد مفعولها في الوعي. شخصياً تأثرت بالمدرسين الذين عاشوها ولقحوا تلامذتهم بوعي شقي.

لهذا ربط فيلم «هم الكلاب» بين 1981 و2011. فخلال ثلاثين سنة لم يفتر أمل المغاربة في غد أفضل. وقد قدم الممثل حسن باديدا أداءً هو مزيج من اليأس والأمل، فهو يبحث عن ذاته لكنه واثق أنهم «هم الكلاب لا نحن». وهذا وضع يتماهى معه المتفرج اليائس، والذي ينظر للشباب المحتجين في الشارع بشك، لكن يأمل أن يحققوا له معجزة.

### هل ستحدث المعجزة؟

لا يقدم المخرج جواباً، لكنه يأخذنا في رحلة أخرى وهو يطارده الكهل. فالمطاردة ليست موضوع الفيلم بل أسلوب المخرج أيضاً. فهو في لحاقه بالرجل يسمح لنا برحلة في الدار البيضاء من الواجهة المضاءة اللامعة إلى الخلفية. تقوم الكاميرا بمسح للمجتمع وللمدينة. نكتشف فضاءات عشوائية بشكل رهيب، فيها ثلوث صوتي، شاطئ فيه مزبلة ويصب فيه مجرى صرف صحي وتلعب فيه مئات الكلاب. يقف الكهل ليبول على جدار كتب عليه «ممنوع البول هنا يا حمار». يبول.

نكتشف عنف الشوارع. تندلع نزاعات لفظية بين فردين، تتخللها كلمات ساقطة، فيصير النزاع يدوياً، يتدخل فيه آخرون فيصير كارثة. خلاف صغير على ركن سيارة يستدعي اقتتالاً بين أفراد الشعب. غضب غضب. الغضب الذي لا يأخذ شكلاً سياسياً عقلياً يصير مدمراً. غضب لا يتخذ شكلاً سياسياً بسبب الجهل. يصعب قبول وصف أفراد الشعب بالجهل لكن تلك هي الكلمة المناسبة. هذا البشر الخام لن ينجز لا ثورة ولا تغيير.

يسأل المراسل مومساً التقطها من علبة ليل: ما رأيك في حركة عشرين فبراير؟

أجابت: إنها مثل البقرة المجنونة. إنها خلفية الثوار. مجتمع يتناحر افراده لن يحقق ثورة. حال النخبة ليس أفضل. هذا ما نكتشفه حين يقصد الكهل صديقاً قديماً صار صحافياً ليسأله عن هويته وأولاده. يدخل مقر الجريدة وتقوده السكرتيرة إلى مكتب الصديق. في الممر الطويل يضع المخرج الكاميرا على مستوى ارتفاع مؤخرة السكرتيرة الضخمة، وهذا تعبير عن دور ومكانة هذا العضو المبجل في الإعلام. في اللقاء يسأل الكهل صديقه: «هل صحيح قلبت المعطف؟». هذا هو الخط الثالث في هذه المقاربة السوسولوجية للفيلم. وفيها نتعرف على وضع الإعلام ودوره. فالمراسل التلفزيوني يطارده موضوعه ولا يحصل عليه جاهزاً. وهو يبحث عن تجاوز التغطية السطحية للحظة. يدرك أن المادة الإخبارية الجاهزة ملغومة وأن المواضيع المهمة ليست معطاة. يقدم الفيلم شريطاً صوتياً منفولاً عن القنوات الفضائية. ويخبرنا الشريط عن احتجاج الشعوب وتبديل الحكومات ثم سقوط رؤوس الأنظمة... وهذا ما يضع الفيلم في سياق سياسي عام. الغريب أن كثافة الصور والخطابات التي تندفق على المتفرج تصير من فرط الكثرة معرفة للفهم بدل أن تساعد عليه. لا يميز المتلقي الحقيقة والتضليل. لا يعرف هل يتفاعل أم يخاف. الجديد في كل هذا هو أن السياسة استرجعت وزنها في السنوات الثلاث الأخيرة. لقد انتقمت السياسة بعد تعويمها لسنوات بالرياضة والفتاوى والمسلسلات المكسيكية والتركية... والسياسة وحدها تساعد الكهل في مساره. ففي لحظة تعب من البحث عن هوية الكهل 404 يستتجد مساعد المراسل بأحد معارفه في وزارة الداخلية. وبسرعة ترد أمّ الوزارات التي تملك أم الحقائق. هكذا يقدم فيلم «هم الكلاب» سينما سياسية فاضحة، ساخرة، حتى أنني صرخت في منتصف الفيلم: «يا إلهي! لقد عثر المخرج على الوصفة التي تجمع الأسلوب الفني الراقى مع المزاج الشعبي الكوميدي، ذاك الذي يضحك حتى من مصائبه».

## لم تعد الصالات السينمائية تحلّق في فضاء الدار البيضاء

■ مبارك حسني

كان هذا منذ زمن قريب لكنه يبدو الآن بعيداً بعدما صار جزءاً من التاريخ. سنوات قليلة جداً امحت بفعل كارثة تراجع ثقافية عربية شاملة. من المحيط إلى الخليج، أهدى علاماتها الفظيعة افتقار العلاقة ما بين العربي وقاعة السينما في مدينته أو قريته. والدار البيضاء نموذج صارخ لاضمحلال هذه العلاقة التي كانت قوية مثبنة ومؤثرة في العقل والنفس والجسد ذات يوم.

كانت علاقة ممتدة تخترق حياة البيضاوي، وتمنحها إحدى لحظاتها الأكثر عفواناً وبوحاً وحميمية. فلا يجوز أن تكون بيضاوياً حقاً إن أنت لم ترتد قاعات سينما الدار البيضاء -أو كازابلانكا- العديدة، المتنوعة، والمختلفة. فالبيضاوي كبر برفقة السينما منذ الوعي الأول بالزقاق والحارة، وبالأحاسيس الجياشة، وبمشاعر الجسد النابض عند مفترق الطفولة والمرافقة.

السينما أولاً كقاعة، فضاء ظلام يحمي الجسد من العين المتلصصة والاعتصاب القهري للكبار- فضاء ممارسة حرية التمتع بالوجود والانتشاء، بالقدرة على الاستقلال وممارسة كل الشغب الممنوع. تدخين سجائر ولفائف الأبخنة المحلية، احتساء مشروب بتلذذ، تمديد الأرجل فوق المقاعد الأمامية، الكلام في كل شيء، السب والشتم والحديث البذيء.. احتجاج وتنفيس. لكنك لا تدخل هكذا بكل سلام وكأنك ترتاد حديقة محصنة.

### فريد الأطرش يشكر الاحتلال

شراء تذكرة «المارشي نوار» - أو السوق السوداء - بالرغم منك، بسبب الزحام الكثير على الشباك، بسبب ضربات حزام المخزني (الغفير) الغليظ الشكيمة، بسبب متأجري التذاكر من قدماء المسجونين، «صعاصع» أو فتوات الدرب الموشومي الذراع وذوي الوجوه المليئة بنذب السكاكين والشفرات. تتقدمهم بضعة فرنكات زائدة، فتتفادى المضايقات إن لم تكن محمياً أو قوي الشكيمة. وفي الباب، قبل الدخول، جهاز يمينك بفرنكات أخرى لصاحبة «الليل» أو المصباح التي لا تدعك تمر إلا بعد نقدها. امرأة من حديد وسط لجم رجالية لا لغة لها سوى لغة ما تحت الحزام وقاموس المشاكسة والعبث والعراك.

تشمخ وتعارك وتلعن بأقذع النعوت والأوصاف. هكذا لا يتم الدخول إلا بعد أداء طقوس المرور وتجاوز المشاكسة إذن. فقاعة السينما البيضاوية فضاء عنف متعدد تجاوزه يمنح البيضاوي الشاب رجولة مفقودة أو ممسوحة. مثلاً في سينما «الكواكب» التي احتضنت أكبر التجمعات السياسية أثراً في تاريخ المغرب الحديث من قبيل تأسيس أكبر حزب يساري شعبي معارض مغربي. سينما «الملكية» التي استقبلت فريد الأطرش بالحفاوة بداية كفنان أصيل وكبير ثم بالضرب بالطمطم حين قام ومن دون وعي منه فشكر سلطات الحماية الفرنسية على الاستقبال، ضُرب بالبنذورة من طرف جماهير غفيرة كانت ترى فيه صوت الفنان وصوت الوحدة ولم تنتظر منه أن يشكر محتلاً. وهما قاعتان تخصصتا في جلب الأفلام العالمية القوية إلى جانب أفلام الحركة الأميركية. سينما «موريطانيا» المتخصصة بأفلام الهند. «لأطلس» المتخصصة في جلب أفلام الكونغ فو وأفلام الحركة. «الأمل» و«كوليزي» المتخصصةتان بالأفلام المصرية. هذه حال القاعات السينمائية في الأحياء الشعبية بدرب السلطان.

### الوجه الآخر للميدالية

قاعات سينما هي أيضاً أفق ترقية نحو الأفضل والأجمل، حين تستطيع بفضل مال كاف غير متوافر إلا نادراً، أو بفضل رعاية ما، الوصول إلى قاعات سينما المركز الراقي النظيف. بعد تجاوز سكة الحديد التي كانت تقسم وهمياً المدينة إلى نصفين. الأوروبي والشعبي. في قاعات المركز قابضة الشباك امرأة من العصر الحديث، أوروبية في الغالب، والفضاء مؤثث بالمعمار الغربي العتيق بألق. وعكس القاعات الأولى، لا مجال هنا للضرب والزحام وممارسة شيء آخر غير التمتع بمشاهدة الفيلم. هنا السينما ممارسة حضارية تعلمك كيف تحترم الإبداع، وكيف تشاهد الفيلم، وكيف تتمتع، ثم كيف تستفيد، والأكثر كيف تكون إنساناً مدنياً متخلفاً. ويذكر كاتب هذه السطور كيف وقف ذات يوم، أمام سينما «الوكس» بشارع لالا البياقوت الأنيق في إحدى سنوات النصف الثاني من السبعينات، وكان مرافقاً محموماً بالقراءة وبالصور، وقف أمام ملصق شريط «مصروف الجيب» لفرانسوا تروفو، بعد أن شاهد لقطة معلقة خارجاً، وفيها

صبي وفتاة يتبادلان قبلة، وكيف لم يستطع تجاوز البهو الصقيل المنعش للقاعة بعد أن تصدت له شقراء خلف شباك التذاكر. عاد مرات ولم يستطع التسلل، فظل يمر وينظر إلى الملصق. كانت كازابلانكا أخرى. من حسن حظ المراهق أن ذات السنة السبعينية عرفت في سينما «الملكية» عرض شريط «سائق التاكسي» للرائع مارتن سكورسيزي، بالملصق العالمي الأفضل لشباب بالدجينز والجاكيت يذرع شارعاً مديناً، منحني الرأس، مخفي اليدين، وسط أجواء توحى بزمن فني وملاحم، بفيلم غير ما عهد المراهق من أجواء عنف ومبالغة وأدوار «بطولية» مزيفة. حينها سيعرف أن السينما فن تعبيرى خالص، قبل أن يعرف أنها لغة متميزة.

بين هذين المخرجين المكتشفين صدفة في قاعتين سينمائيتين مفارقتين، «شعبية» و«بورجوازية» كما علمته أدبيات اليسار حينها والتي بدأ يكتشف جاذبيتها، بين هذين العلمين، كان بدأ تعلم الأبجدية الحديثة التي تفتح باب العصر، أبجدية شكلت معادلاً قوياً وموازناً للأبجدية الأدبية والسينمائية الكلاسيكية العربية (المصرية تحديداً) بـ«خيالها» المجنح وبـ«حيادها» في التعبير الذاتي كما في المبالغات والمداراة وانعدام البوح والتلقائية في الحكى المفارق للعصر وأن تلبس عباءته كثيراً.

وهكذا هي قاعة السينما حينها قبل أن تجرفها تيارات الهدم و«الحداثة» المعطوبة والفكر «التقوي» - إن جاز تسميته فكراً - وجماعات محاربة الفن يشتى تسمياتها، لم تكن القاعة ملاذاً آمناً ولا ملاذاً سعيداً، كانت مكاناً لتعلم الحياة، وباباً للمشاركة في فهم العالم والطموح في المساهمة في بنائه، من دون ثقة زائفة ولا نكران لوجودها، كانت جزءاً من المحيط والمدينة والمجتمع... بما لها وعليها.

أليس غريباً أن تضم حالياً مدن العالم المتقدم قاعات سينما حية وفاعلة، مدن الصين وكوريا واليابان والبرازيل وروسيا والهند، وأتعمد فقط ذكر مدن الأمم الناهضة والتي بصدد الإمساك بمقاييد القوة العالمية اقتصادياً وسياسياً، حتى لا نتهم بالاستلاب غربياً؟

وأليس أغرب أن مدنا العربية تمّحي منها القاعات وتهدم وتُحلق، والحديث عن التي كانت تضمها وليس عن التي لم تعرفها أصلاً؟ نسأل وفي السؤال كل إجابة.



## الناقد السينمائي إدريس القري:

### السينما المغربية: مسالك تطور طري

#### 1. ما هي الصورة التي توجد عليها السينما المغربية اليوم؟

ما كانت تنتهي تحت ثقل همجية الحذاء العسكري العربي العنيف. وقد انتقل معسكر الخوف مع هذا الربيع إلى جهة السلطة التي بدأت تظهر أكثر إنصاتاً للشارع، وأكثر دهاء في تطويعه والركوب على طاقاته المتجددة

سؤال سأعتبره مركبا يحيل على إشكالية ضمنية لذلك ستكون إجابتي تركيبية تنطلق من وضع السينما المغربية في سياقها العام. الواقع أن الحديث عن الوضع الحالي للسينما بالمغرب يستدعي الوقوف عند نقاط متعددة تطبعها المفارقة والانسجام في الآن ذاته. لكن قبل ذلك لا بد من الاعتراف بأن وضعية السينما المغربية، على فرادتها كما سنوضح، تعرف اليوم تحولا لم يكن يتصوره أحد مطلع الثمانينات، فقد كان الإنتاج لا يتعدى الأربعة أو خمسة أفلام سنويا أحيانا، وكانت استجابة الدولة لمطالب توفير أولوية أفضل للإنتاج السينمائي الوطني، باعتباره عنصرا جوهريا ضمن أدوات التحديث وبناء مجتمع التواصل والمعرفة، بطيئة تتسم في غالب الأحيان باللامبالاة. وتلافيا للتبسيطية المشوهة للفكر التحليلي، ينبغي تعويد وضع السينما المغربية الراهن ضمن السياق العربي والعالمي الذي سيكون له تأثير قوي أيضا على هذا التطور، بشكل مباشر أو غير مباشر، إلى جانب ما عرفه المغرب سياسيا من تغيير قوي بدءا بما اصطلح على تسميته بالتناوب التوافقي الذي أتى بسياسي اشتراكي القناعة، على رأس حكومة مغربية ملكية نهاية التسعينيات، بحيث يمكن اعتبار هذا الحدث إعلانا عن فتح أبواب تغيير سياسي شمولي عميق، تدريجيا بشكل لم يسبق له مثيل في تاريخ المغرب الحديث.

أيضا في الكثير من الحالات. هكذا نرى أن الرقابة الذاتية والموضوعية التي كانت تشكل في أغلب حالات العقم الإبداعي مشجبا للتبرير، ارتفعت عن واقع الممارسة السينمائية.

#### الشمولية:

أن هذه التحولات الربيعية لم تنحصر في منطقة من مناطق بلد عربي بعينه، بل انطلقت بمدينة معينة لتشمل الوطن بكامله. كما أن هذه الهزات لم تنحصر في بلد عربي واحد، بل سرحت من تونس إلى مصر إلى اليمن إلى ليبيا إلى البحرين ثم سوريا. كما أن صداها بلغ بقية البلدان العربية كالمملكة المغربية والمملكة الهاشمية الأردنية والمملكة العربية السعودية كلحسب سياقاته وخصوصيات نظامه وسرعة مبادرته لتجاوز ما حصل في البلدان الخمس التي اهتزت بقوة أركان نظامها السياسي، وهي اليوم تعيش مسار تغيير حقيقي في عمق بنياتها السياسية والاقتصادية والثقافية مهما بدى هذا التغيير معرقلا أو موجها من الداخل أو الخارج بشكل أو بآخر، فالتغيير أصبح واقعا قائما أخذ في الاتساع لتبقى

### النقد السينمائي بالمغرب قطاع يعاني من نوع من الخلل والفوضى التي تجعل المفهوم ضبابيا

تعني هذه التحولات السينما بكل تأكيد لأنها ببساطة، وككل الفنون، تنهل من هذا الواقع إما عن وعي، وبالتالي فهي تساهم في بناء واقتراح وجهة نظر ورؤية وصيغة عنه بغض النظر عن مآل هذا الإبداع، أو أنها تتحملة ليصنع منها مايريد ويَطوِّعُها في الاتجاه الذي يَحْدُمُ «الأقوى» لتصبح خارج دائرة الفن بمعنى ما، ناهيك عن أن كل جمالية وكل دلالة ثقافية تمنح المعنى للأعمال الفنية لن تستقيم ما لم تتجذر في هذا الوعي العميق بهذه البيئة المركبة بين المحلي والوطني والعالمي، يلبسها المبدع السينمائي «لغة» السينما وألوانها التعبيرية المركبة بين

تشكيل الصورة شعرية الكلام وبلاغة الجسد وبهاء التقنية وحذق السرد السينمائي المتميز. يمكن اختصار سمات هذه التحولات في ثلاث هي الجدة أولا، والشمولية ثانيا، والعمق ثالثا.

#### الجدّة:

وتكمن أساسا في «الربيع العربي» الذي حمل وبجمل في تباشيره انتفاضات و«اضطرابات وتمردات» لا سابق لها في مطلع القرن الواحد والعشرين بالعالم العربي. تكمن أهمية وقوة هذه التحولات في صدورها عن مطالب ترتبط بقيم الكرامة والديموقراطية والحرية أساسا. ألبست السينما حكي عن الإنسان ومعاناته؟ ذلكما تثبته الصور المواكبة لأخبار هذا الربيع الطويل - طوي لدور النقل المباشر وللتكنولوجيا التلفزيونية عبر الأقمار الاصطناعية على مكرها وعلى نسبية ادعائها ممارسة المباشر المُضَوِّع-manipu إلى- ولهزاته الاجتماعية السياسية والثقافية، التي قضى مواطنون من كل الأقطار العربية شوقا إليها دهرا، دون أن يلحقها المؤسسون للحلم على اختلاف مرجعيات «أحلامهم» بعد أفضل. أما عن التشكيك في «جدوى» هذه التحولات، فيكفي التذكير بالبداهة التالية: البناء بعد الهدم مكلف في الزمان والوسائل، والتاريخ شاهد على ذلك. لقد قلب ما اصطُح عليه بالربيع العربي طاولة الاستقرار القسري الذي طبع بلدان العالم العربي لعشريات طويلة، لم تكن تنغصها إلا انتفاضات هنا وأخرى هناك، غالبا

#### العمق:

ويتجلى في جذرية التغيير الذي حصل في العديد من هذه البلدان بحيث خرجت فئات واسعة - الصامتة منها وغير المُسنَّسة والشباب خاصة - من صمتها لتحل الشوارع وأهم الميادين بكيريات المدن، وتفجر كل ما حملته لعشريات طويلة من صمت بل وما كان يبدو لأغليبتنا «تكريسا بالصمت والتصفيق والمواقف السلبية اللاسياسية» لفقدان الحرية والكرامة والحقوق. هكذا تغيرت المواقف واختفى الخوف، بل حول مكانه من صدور الجماهير إلى نظرات وقلوب «أقوياء» الأمم. صحيح أن التخوف عميق من اهتراء القيادات التقليدية وسوء تدبيرها لهذه «الانتفاضات» في غياب قيادات «ثورية» جديدة ممرسة تعرف طريقها وتحمل بملائمة مشروعا

مختلف حلقات صناعة الفن السابع بالمغرب، وتتوخى تثمين المكتسبات المتحققة على مستوى وتيرة الإنتاج والارتقاء بجودة المنتج السينمائي وإشعاعه الدولي

في انتظار خروج هذا القانون الجديد، صرح المدير العام للمركز السينمائي المغربي بأن الهدف من هذا اللقاء هو الخروج بتوصيات وقرارات هادفة ودقيقة تسد الثغرات الكثيرة التي يقف قانون 1944 عاجزا دونها، واقتراح مشاريع قوانين بغية عرضها على وزير الاتصال، من أجل اعتمادها في مشروع القانون السينمائي، وذلك من خلال لجنة مصغرة ستسهر على إجراء التعديلات اللازمة التي يقدمها لها المهنيون خلال لقاءاتها معهم، تلافيا لأي تأخير، ذلك أن الدولة عازمة على جعل سنة 2014 سنة تجديد وتحسين هذا القانون الأساسي للصناعة السينمائية بالمغرب.

وتعتبر إعادة هيكلة المركز السينمائي المغربي من أهداف هذا التحسين القانوني الجوهرية في تاريخ تحديث الترسانة التنظيمية للصناعة السينمائية بالمغرب.

ومن المنتظر أن يشمل مشروع القانون الآتي تسع نقط تتعلق بالتنظيم الإداري، الذي يعاني من فراغ بين، لأن قانونه التنظيمي يعود إلى 36 سنة خلت، والمهن السينمائية المتنوعة التي تخضع لقانون يعود للعام 2001 يحتاج تعديلات مهمة ستمكنه من مواكبة تطور الميدان عمليا على المستويين الوطني والدولي، ومصحة السمع البصري، والتعاون الدولي، والأنشطة الثقافية، والوساطة، والسجل العمومي، وصندوق الدعم، نظم الرقابة والأحكام الجزائية وكلها مستويات ستحتاج مراجعة جزئية أو هيكلية.

#### مستوى المهرجانات

وقد كان من أهم التدابير المتخذة في هذا الإطار حسم مسألة الاستقرار المكاني والزمني للمهرجان الوطني للفيلم، الذي كان غير منظم ولا مستقر بمدينة يمنحها ويستمد منها هوية، فكانت مدينة البوغاز طنجة هي الاختيار على الرغم من مأخذ عدم توفرها، لحد الآن على مركب سينمائي في مستوى الحدث، بل حتى على قاعة سينمائية لائقة لاستضافة مهرجان وطني يستغرق أسبوعا كاملا كل سنة. تصادف وترافق هذا القرار وزيادة قدرة صندوق الدعم على إعطاء منح هامة تحولت شيئا فشيئا - هل كانت يوما غير ذلك إلا لماما - إلى

شبه مصدر وحيد للإنتاج، وهو ما أنتج عواقب مادية وثقافية فنية لم يحد منها تحويل المبالغ المقدمة إلى تسبيق على المدخيل على غرار النظام الفرنسي!

في نفس السياق أيضا تقرر خلق مهرجان مراكش الدولي للفيلم الذي خلق في العمق إخراجا وتعريية لواقع ومستوى الفيلم المغربي باعتباره منتوجا ثقافيا وفنيا وتقنيا متكامل البنية إبداعيا، سرعان ما تم الالتفاف عليه بفتح الباب على مصراعيه أمام «كل» الفنانين سينمائيين وغيرهم، بل حتى الفنانين «السياسيين» لخرق التقاليد الرمزية للباسط الأحمر، وتحويله لسيرك أو ما شابه ذلك، في غياب نسق نجوم حقيقي ببلدنا، بمحموله الاحترافي وبانجازاته الفنية الثقافية والإبداعية التي تمنحه بهاءه ومبرر التحذلق «الارستقراطي» الراقى على طول مساره. هكذا «امتلاء» البساط الأحمر بنا، وغبنا بشكل موحش عن الشاشة الكبرى للمهرجان اللهم من مشاركة «رمزية» أو أدنى... ولعل التفسير يكمن، مرة أخرى في «كون الكم سينتج الكيف» لا محالة بمنطق «ديالكتيكي» ما.

ثم تلت ذلك مهرجانات بكل الألوان التي تحملها جهاتنا وقضايانا الحقيقية منها والمفتعلة، والأساسي في ملء برامجها ولجان تحكيمها دائما المستورد والأسماء الطنانة وهذا اعتراف بأن «غزارة انتاجنا» لا تحمل كيفا، كما

تغييرا ابن العصر والبيئة معا، لكن الضامن هو ذكاء القيادات التقليدية وحسها التاريخي من جهة، ووعي التاريخ الذي من المؤكد أنه لم ولن يرجع إلى الوراء بعد نبش حاجز سيكولوجي طال التخوف من الاقتراب منه.

#### السينما العربية والربيع العربي:

قبل هذه الهزة التي لم يكن ينتظرها أحد رغم تكهن الكثير من الفنانين والادباء والمفكرين بخطورة عواقب الاحتقان الذي كان ولا زال يشمل المجتمعات العربية من سوء أوضاعها هيكليا، والانفجار الذي قد يترتب عن انفجار هذا الاحتقان، كانت السينما في العالم العربي عموما أداة تكريس للقائم من أوضاع وتبرير للساند من خلل، بل ودعاية للمطبق على أنفاس الحريات والعيش الكريم، جراء انحراف الغاية من قيام الدولة في العالم العربي عن وظيفتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية المتعارف عليها في المجتمع الحديث. في ظل هذه الأوضاع غير السليمة أنتجت السينما العربية عموما، التونسية والسورية والمغربية... «نجومها» ومخرجيها ومحترفيها بل ونقادها، الذين غالبا ما تخصصوا في الهروب إلى قضايا اجتماعية «صغيرة»، أو إلى تاريخ مجيد يُهون ويُذفء الصدور تماهيا معه وتعويضاعن حاضر بنيس مر لا يُطاق. صحيح أنه كانت هناك انفلاتات نزيهة مُبدعة وشجاعة أحيانا هنا وهناك بمصر كما بالمغرب أو بسوريا أو تونس... لكنها اضطرت للهجرة أو للصمت، بينما «تأقلمت» الأغلبية من هذه الانفلاتات لتُسَيِّد نفسها أوضاعا مُريحة ماديا وشهرة مُفتعلة في غلظة من القيم التي دفع البعض استقراره أو حياته حتى ثمنا لها. وهناك أيضا أقلية أخرى لم تلتزم ولم تستد لأسباب ذاتية أو موضوعية لا شأن لنا بها في هذا المقام.

أما بالمغرب، وبعد انطلاق التناوب التوافقي في النصف الثاني للتسعينات، وظهر بعض الحيوية والنقاش العلني السياسي والاجتماعي والثقافي = وهو التناوب الذي لم يأخذ مدها رغم الحيوية التي بدأ بها، والحامسة التي أشعلها لدى جماهير واسعة... = فقد تحركت السينما على مستويات أساسية ومتكاملة، تطور بعضها بسرعة وسهولة وتأخر بعضها الآخر بفعل صعوبة تعود لطبيعة العنصر المستهدف تطويره، والبعض الآخر تباطأ بسبب لتركيبية وتداخل السياسي والمالي والقانوني في أجرأته.

جاء هذا التحرك إذن مواكبةً لتحرك المجتمع والدولة والطبقة السياسية، لكن

تحرك السينما جاء أيضا موازيا لتوفر القائمين عليها، المركز السينمائي المغربي بالأساس والقطاع الوزاري الوصي أيضا، وربما لأول مرة في تاريخ المغرب، على رؤية استراتيجية هيكلية عصرية ومتكاملة لتحريكها من طورها البطيء والباهظ الثمن ثقافيا.

#### مستوى القانون الأساسي المنظم لقطاع السينما

تم تنويع الإجراءات المتعددة والمتنوعة التي تم اتخاذها على صعيد الممارسة المهنية السينمائية سواء من حيث الإنتاج ودعمه أو من حيث التصوير وتسهيله بالإعلان الرسمي عن أن الدولة لديها رغبة وإرادة حقيقيتين لوضع قانون منظم للقطاع السينمائي، وعلى المهنيين التداول حول المستجدات التي يعرفها القطاع، والتحديات التي يواجهها، خاصة مع الثورة الرقمية المتسارعة» التي غيرت قواعد وآليات وتقنيات وإجراءات الإنتاج السينمائي، وبالتالي تصورات ومفاهيمه وكل أشكال ترويجه وتوظيفه. وتتخذ هذه العملية التحييتية والتحديثية للقانون الأساسي المنظم للعمل السينمائي بالمغرب كشعار لها تطوير المنظومة القانونية للصناعة السينمائية بالمغرب على ضوء توصيات الكتاب الأبيض للسينما المغربية» الذي تم إنجازه سنة 2013 تحت إشراف لجنة معينة.

يتضمن هذا الكتاب الأبيض 128 توصية تتوزع على ستة محاور، تغطي

### 3. أي حضور للسينما المغربية وسط السينما المغربية؟

مما لا شك فيه أن السينما المغربية اليوم هي الأكثر إشعاعا وحضورا وغزارة إنتاج من بين السينمات المغربية. ويعود هذا الى عوامل منها الموضوعي ومنها الذاتي:

الموضوعي يتمثل في ما سبق الحديث عنه وهو يتلخص في الدينامية التي يعرفها قطاع السينما بالمغرب وذلك بسبب ذكاء وكفاءة وحذق السيد نور الدين الصايل مدير المركز السينمائي المغربي. وهي الكفاءة التي صادفت أيضا سياقًا سياسيًا وطنيًا قابلاً للإنصات لمطالب الإصلاح شريطة تقديم طروحات مقنعة ومجدية تجلت في الإرادة الملكية للتغيير والتحديث، ووجود مناخ سياسي عالمي وعربي محفز على التحديث والعصرنة وخاصة في القطاعات ذات المردودية المركبة كالسينما التي تشغل وتحسن الصورة السياسية والسياحية وتجلب العملة الصعبة وتساعد على التربية والرقى بالمواطن ومشاعرها النقية كما تساعد على التخفيف من الاحتقان نوعاً ما أيضاً.

ودون الدخول في التفاصيل نقول بأن السينما المغربية اليوم من السينمات التي تثير الإنتباه في العالم، وهذا تقدم هائل ينبغي الاعتراف بأنه لم يكن مُتصوِّراً في الماضي القريب وأقصد نهاية القرن الماضي. إلا أن قطاعاً كهذا سيظل كل الذكاء والتفاني الذي يدار به غير كافٍ لتجنب قوَرَة أتحوف من أن تكون مؤقتة بعبور حماس، وليس وعي سياسي استراتيجي حقيقي بنيوية السينما وفنون الصورة عموماً في بناء مجتمع الحدائة والمعرفة والتواصل، إنطلاقاً من التصاق السينما العضوي بالمسألة الثقافية بالأساس، لكن باستقلالية نسبية تخصصها كأسلوب تعبير وكن إنتاج فني يسمو بالإنسان خارج التطويع الرخيص لممارسته حريته الوجودية العميقة.



أن المراهنة على الكم لإنتاج الكيف ليست بالضرورة صحيحة في غياب شروط حد أدنى للإنتاج الفني السليم. وفي ظل غياب صاراخ لنقد رصين بل وحتى لمتابعة صحفية متخصصة، ناهيك عن معضلة التوزيع على مساحة التجمعات الحضرية بمختلف أحجامها وقنوات التلفزة الوطنية، بموجب استراتيجية ثقافية وإعلامية تعليمية.

### 2. إلى أي حد يمكن الحديث عن نقد مواكب لتطور السينما اليوم في المغرب؟

ما قلناه عن المنتج السينمائي من حيث الجودة يشبه إلى حد كبير مستوى النقد السينمائي أيضاً. والواقع أن النقد السينمائي بالمغرب قطاع يعاني من نوع من الخلط والفضوى التي تجعل المفهوم ضبابياً كما هو الشأن بالنسبة للميدان الفني عامة حيث يختلط الحابل بالنابل. هناك المواكبة الصحافية للإنتاج السينمائي، وهناك الصحافة المتخصصة في السينما وهناك النقد السينمائي بشقين على الأقل:

= النقد السينمائي الأكاديمي المنتج في الجامعات ضمن سياقات خاصة تستجيب لمعايير أكاديمية وتحيل على نظريات وبنيات ومفاهيم مضبوطة الدلالات والمرجيات وذلك لعمرى عمل رصين له مكانته العلمية. هذا الصنف من النقد عادة ما يتجسد في أطروحات جامعية أو في مؤلفات تستجيب لمعايير البحث الأكاديمي وفي هذا السياق أرى أن الأمثلة قليلة إن لم تكن نادرة باستثناء، مثلاً، بعض كتب الباحث محمد نور الدين أفاية والباحث مولاي إدريس الجعدي الباحث يوسف آيت هوو والباحث عبد الرزاق الزاهير. والجدير بالذكر أن بعض هذه الكتب ينشرها مؤلفوها بإمكانياتهم الخاصة لأنهم لا يلقون أدنى دعم أو اعتراف أو تشجيع للاجتهاد أكثر، ناهيك عن معضلة حقوق التأليف السورالية ببلادنا التي تجعل الكاتب عموماً فريسة للناشرين ولسلطات وصية لا تعبر أي اهتمام للكتابة والتأليف على ندرة الإنتاج بشكل فضائي.

= والنقد السينمائي المحترف الشغوف، وهو الفاضح القصد ببلادنا حيث يكون النقد والحالة هذه تركيبة من حساسيات، نسبية طبعاً وتقريبية هي طريقة صياغتها هاته التي سأعبر عنها، متقاطعة بشكل ملائم وناضج رصين بين تفتح على ما أسميه «بالتفكير البصري» وهو مفهوم أشتغل عليه منذ مدة طويلة أتمنى تقديم مؤلف كامل حوله قريباً:

= المعرفة الملائمة بالصناعة السينمائية

= المعرفة الملائمة بالجماليات الفلسفية

= المعرفة الملائمة بالأوضاع العامة السياسية محلياً ووطنياً ودولياً

= المعرفة الملائمة بالتاريخ الإنساني عامة (وتاريخ الأفكار الكبرى في السياسة والفيزياء والرياضيات والفلسفة) في تعرجاته الكبرى وعلاقته بتطور المجتمعات والانسانية عموماً

= المعرفة الملائمة بالنقد فلسفياً وعلمياً ووظيفته التاريخية في تطور المجتمع الإنساني

= المعرفة الملائمة بالتاريخ الوطني والإنساني الأدبي والروائي منه على وجه الخصوص

= المعرفة الملائمة بالفنون وتاريخها والبصرية منها على وجه الخصوص  
= المعرفة الملائمة بالصورة كثقافة وكصناعة ومكانتها في صياغة أنماط التواصل الفني والجماهيري وآليات وأدوات التطويع فيها وبها وعلاقات ثقافتها بالتعلم وبالتقافات التقليدية الأصيلة وبقيم الحرية والإبداع والمواطنة.

المعرفة الملائمة والتطبيقية بصناعة الصورة الفوتوغرافية كأساس في بعديها الحرفي والمعلوماتي والقدرة على تبيين حدود التكنولوجي وحدود اليدوى في صناعة الأصالة الجمالية.

بهذه المعايير سأقول ببساطة أن النقد لدينا يغلب عليه الصحافي الإنطباعي من جهة، والتعسف التنظيري، والرداءة المتطاوله وهذا ارتباطاً بالفوضى العامة في الميدانين الثقافي والفني التي يعرفها بلدنا على العموم.

# حريم الطاووس

■ هشام النخلي

صورت رواية مسلسل «حريم السلطان»، للكاتبة ميرال أوكاي -التي توفيت بالسرطان- السلطان سليمان القانوني بأنه محارب وأمير المجاهدين في الظاهر، لكنه داخل دهاليز قصوره لا يتعدى أن يكون عريداً يلتذ شرب الخمر، ويغازل زوجاته حيث قلاند الماس تبرق حول أعناقهن الزرافية كسباتك الذهب الخالص، والتيجان المرصعة بالياقوت والزبرجد فوق هاماتهن، ويعاشر الجواري من روميات، وفارسيات، ومجريات، وإفرنجيات، وشركسيات، وغجريات... الحابسات لخصلاتهن السنبلية داخل قلنسوات مطرزة بخيوط الذهب -المعانقات للعود كمعانقة الأمهات لرضعهن، والمعالجات لأوتار العود بأناملهن البيضاء المعجونة من لوز وقمر، والضاربات للدف بباطن أكفهن الدسة المشتعلة حمرة وبياضا- يستبدلن كما لو يستبدل خواتم أصابعه، ويتنقل بينهن كطاووس، لا شغل له سوى دخول غرف الحرمك الفخمة الكثيرة النقوش، والمرصعة الحيطان بالفسيفساء الأصلية، والموثثة بالأرابيسك الفاخر وريش النعام والشمعدانات الذهبية والفضية الضخمة المترامية في كل الزوايا، والبلاط المفروش بالسجاد السندبادي، والمرايا المحبوسة في إطارات الذهب، حيث الأميرات يلبسن أجمل الثياب، فتارة يظهرن باللباس الأحمر ككرزات ناضجات، وتارة بالأخضر كباقة حبق، وبالأزرق كسماء صيفية. ويهيم السلطان بالشهوات الشبقية للصبيات الجميلات المكحولات العيون، الطويلات القامة كعبدان الصندل أو قضبان الخيزران، يبتسم الخوخ فوق وجناتهن، ويتقاطر ماء الورد من عيونهن الواسعة، ويلمع الرخام على جباههن، يتقافزن كغزالات أمامه في حدائق قصوره، والأساور تترج برصوغهن، وتتطاير نظرات العيون الزرقاء والخضراء والبنية إلى قلبه مثل عصافير الحسون، يرتشف منها كوثر الرمان ولب الإجاجص، ويعشق سماع رنين القهقهات الشمشية والوشوشات الهامسة لسلطانة قلبه هيام، فتستقر في أذنيه كفراشات مزركشة، وينظر إلى الجمر المتقد من شفيتها القمريتين وهما تذيبان قزمة البقاوة المعسلة باللوز المجروش، يتأمل يديها الجبنتين وهي تناول البنق والفسنق نحو منقار ببغاء شغفه، ويهيم العاشق الولهان سليمان بالنظر عميقاً إلى العيون المغموسة في العسل وموج البحر واللبلاب، ويسهو أمام فواكه الوقواق المطلة عليه من فتحات قمصان صدور الحرمك المطعمة

بحرير الساتان، فيسكر عطرهن الفواح أنوف الأغاوت والحراس والحاشية، وينطلق قوس القزح من كل المشربيات، وينصت السلطان للنميمات المعسولة والوشايات المنمقة، ويقرر على ضوئها: جز رقاب التماثيل، وقطع أوتار كمان رفيقه الإفرنجي، وإصدار الفرمانات... هكذا صورت الدراما التركية السلطان سليمان القانوني، بتوابعها الإخراجية السحرية وأحلامها المخملية المعجونة بالدمقس والديباج، ورصدته عدسات الكاميرات التي فاقت كل الخيالات، صورته رجلاً إسفنجياً وزجاجياً ورخو القلب، حولته جاسوسة صفوية برقصها الفنتازي المغناج وكلماتها العذبة المرشوشة بالسهم وماء الورد، من طود شامخ إلى قشرة موز ناعمة... جل المشاهدين صفقوا عن جهل للافتراءات المقصودة والأكاذيب الضالة، على أنها الواقع، ولم يفتنوا لتلاعب كاتبة السيناريو والمخرج بمعطيات التاريخ، ضد رجل دولة قدم الكثير للأمة، وبهتت نساء الدنيا بهسهسة فرو الأميرات، وبألوان فساتين الحرمك السلطاني، من أصفر مستردي، وأحمر قرمزي، وأخضر ليموني، وأزرق لازوردي...

يظهر من خلال المسلسل أن أوكاي حولت سيرة السلطان سليمان إلى شذرات ومضات سردية انحرقت عن سياق الحقائق التاريخية، ويمكنك تلمس سيطرتها على خواطر الشخصيات، وهيمتها من البداية إلى النهاية على أفكارهم وأحاسيسهم، وأنها تمتلك الرواية وتتحكم فيها، ولم تترك الشخصيات تقول الحقيقة، ويظهر وجود الكاتبة أيضاً من خلال تدخلاتها الفاضحة في حوارات مرتكزة على الوهم السرابي والخيال الضبابي، جاعلة من الشخصيات ظلالاً وأصداء لأفكارها الحاكمة على السلطان وعلى حريمه، وكشفت عن العلاقات الخفية بينه وبين زوجاته وجواريه وخدمه وحاشيته وآخرين، ورصدت حركة أذهانهم ولا شعورهم والحالات النفسية الداخلية التي لا يعلمها إلا الله، لتخلق التشويق الروائي والمتعة الفنية والجاذبية السردية، وتتحدث الكاتبة في كل مرة على لسان الشخصيات، معتقدة أنها قدمت رواية فنية موضوعية، هدفت من خلالها تحقيق التأثير على الوعي والإقناع الأدبي، لكنها في الواقع هندست نصاً روائياً يلبي رغبة المنتجين التجاريين، ونجحت فعلاً في إبهام المشاهد -الجاهل لتقنيات وأساليب العمل الروائي- بالصور الخادعة على أنها الحقيقة، نقلت كما هي على شاشات الفضائيات.

والحقيقة أن التاريخ فند هاته الأكاذيب وجزم بأن السلطان سليمان كان أكثر السلاطين

رهبة وهيبة وحزماً، تولى الخلافة وهو ابن الستة والعشرين ربيعاً، كان طويل القامة، حسن الوجه، والده السلطان سليم الأول هو أول خليفة مسلم لقب بخادم الحرمين الشريفين، بعدما تنازل له آخر خليفة عباسي في القاهرة عن الخلافة، وأرسل له مفاتيح الحرمين. قضى ثلاثين سنة ولم يترك حصاناً حتى ركب آخر، كان فارساً مغواراً وبطلاً كراراً، ولمع سيفه العريض الصمصام في يده كثيراً تحت شمس المعارك، رافعا سارية بيق مرسوم بداخله نسر الرسول الحبيب، تبوأ تركيا في عهده لقب سيدة العالم، وجعل من الدولة العثمانية دولة عظمة ومجد ورفعة، في عصره وضعت العديد من القوانين الإدارية أهمها قانون الدولة العثمانية المسمى «دستور السلطان سليمان»، الذي استمد من الشريعة الإسلامية باجتهاد من العلماء الربانيين



خيرية، وبنيت المساجد والمستشفيات في تركيا وفلسطين والحجاز، ووفرت الكتب والمصاحف التي لا زالت أوقافا لطلبة العلم، ويحكى أيضا أن لها الفضل في إكمال عيون الماء التي قامت بها السيدة زبيدة زوجة الخليفة هارون الرشيد إلى مكة المكرمة، وأن ما قيل في حقها هو محض افتراء وبهتان.

توفي السلطان سليمان عن سن أربع وسبعين سنة والحرب على أشدها بأحد قلاع سيكتوار المجرية، أصاب أحد المدافع خزانة البارود في الحصن فكان انفجارا ضخما أطار جلاميد صخور الحصن، وارتفع الدخان إلى عنان السماء، وضربت طبول الحماس البطولي، واندفع الجنود العثمانيين وهجما فوق الأسوار، وفتحت القلعة، ورفعت الراية السليمانية، وأعلم السلطان سليمان بالنصر وهو في سكرات الموت

وأمر بتجهيز أسطول بحري هائل للذهاب لمواجهة البرتغاليين الطامحين لنبيش قبر الرسول صلى الله عليه وسلم، وضم العديد من العواصم الخليجية قاطعا الطريق أمام توغلمهم، وفتح جزيرة رودس، وسمى كلا من القرم والأفلاق ولايات عثمانية، وفتح مدينة بلغراد والمجر، وحاصر فيينا، لكنه انسحب مضطرا بعد نفاذ الذخيرة وحلول فصل الشتاء القارس.

العديد من الروايات رمت زوجته خرم (هيام) -الذي يعني باللغة التركية الباسمة- بأنها أفعى سامة مجلجلة وساحرة شريرة، دبرت المكائد والدسائس للتخلص من رفيق صغره ووزيره الأعظم إبراهيم باشا، وولي عهده الأمير مصطفى، لكن الروايات التاريخية أكدت أنها امرأة فاضلة تقاطرت يديها جودا وكرما على الرعية المستضعفة، فقامت بأوقاف وأعمال

وعلى رأسهم قاضي اسطنبول أبو السعود أفندي صاحب كتاب «إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم»، وجعل منصب الإفتاء أرفع درجة وفاعلية في تنظيم القضاء، بعد منصب الخلافة، وسمى القانوني لأنه أناط بنفسه تطبيق القوانين الموضوعة من طرف المشرعين. ازدهرت الفنون والآداب والهندسة العمرانية الشاهدة على منجزاته إلى يومنا هذا.

أما منجزاته العسكرية، فشهد بها أعداؤه اللدودين، تم في عهده وقف تمرد حاكم الشام الغزالي، وقضى على الدولة الصفوية في بلاد فارس، وضم الجزائر وطرابلس الغرب، وأقام أسطولا بحريا ضخما بقيادة خير الدين بربروس وأخوه عروج، وحرر تونس من قبضة السلطان حسن الفصفي، وأوقف زحف البرتغاليين نحو مراكز إستراتيجية بمنطقة شبه الجزيرة العربية،

أخرى كثيرة افتحتها يد جلاتي بسيف الظفر  
وشه الحمد والله أكبر.  
أنا السلطان سليمان بن السلطان سليم بن السلطان  
بايزيد.

إلى فرنسيس ملك ولاية فرنسا.  
وصل إلى أعتاب ملجأ السلاطين المكتوب الذي  
أرسلتموه مع تابعكم فرانقبا، وأعلمنا أن عدوكم  
أستولى على بلادكم، وأنكم الآن محبوسون،  
وتستدعون من هذا الجانب مدد العناية بخصوص  
خلاصكم، وكل ما قلمتموه عرض على أعتاب  
سرير سدنتا الملوكانية، وأحاط به علمي الشريف  
على وجه التفصيل، فصار بتمامه معلوما. فلا  
عجب من حبس الملوك وضيقهم، فكن منشرح  
الصدر، ولا تكن مشغول الخاطر.

فإننا فاتحون البلاد الصعبة والقلاع المحصنة  
وهازمون أعدائنا، وإن خيولنا ليلا ونهارا  
مسروجة، وسيوفنا مسلولة، فالحق سبحانه  
وتعالى يبسر الخير بإرادته ومشيئته. وأما باقي  
الأحوال والأخبار تفهمونها من تابعكم المذكور،  
فليكن معلومكم هذا.

تحريرا في أوائل شهر آخر الربيعين سنة 932  
من الهجرة النبوية الشريفة 1525 من الميلاد  
بمقام دار السلطنة العلية القسطنطينية المحروسة  
المحمية.»

لقد سطر السلطان سليمان ملاحم خالدة بمداد  
من الفخر والسؤدد، ورفع بيارق النصر عالية  
مرفرفة حركتها رياح البطولة والإقدام، في  
عهده عرفت البلاد قمة الرفاهية والازدهار،  
ووصلت فيه الدولة إلى قمة استعلائها الحضاري.

فيما بينها، ليسود التطرف الأعمى، والفوضى  
الهدامة، والتخلف المفتعل، والتبعية لصناع  
القرار الأشباح، والانحطاط على جميع  
الأصعدة...

كخلاصة لا بد منها، وإنصافا للرجل المفترى  
عليه، وردا على الأقواس الخبيثة التي رمته  
بسهم التزييف والتحريف والحقد، لا بد من  
الوقوف إجلالا أمام هذا السلطان العملاق  
المصدام، الذي لم يكن طاووسا للحريم، بل كان  
نسرا شامخا صنع أمجاد الأمة، وأسا هصورا  
أضى معظم حياته على ظهر خيول المعارك،  
معانقا سيفه مع سيوف أعداء الملة والدين، كان  
عندما يزأر في اسطنبول، يتزلزل الكرسي  
الرسولي الكنسي بروما، ويخدش بمخالبه من  
وقت لآخر جدران حصون شرلكان.

إن الرسالة التالية الموجهة إلى ملك فرنسا  
فرانسوا الأول تظهر سموه وعزته وشدة بأسه:  
-«الله - العلي - المعطي - المغني - المعين»-

بعناية حضرة عزة الله جلّت قدرته وعلت كلمته،  
وبمعجزات سيد زمرة الأنبياء، وقُدوة فرقة  
الأصفياء محمد المصطفى صلى الله عليه وسلم  
الكثيرة البركات، وبمؤازرة قدس أرواح حماية  
الأربعة أبي بكر وعمر وعثمان وعلي رضوان  
الله تعالى عليهم أجمعين، وجميع أولياء الله.

أنا سلطان السلاطين وبرهان الخواقين، أنا سلطان  
متوج الملوك ظلّ الله في الأرضين، أنا سلطان  
البحر الأبيض والبحر الأسود والبحر الأحمر  
والأناضول والروملّي وقرمان الروم، وولاية  
ذي القدرية، وديار بكر وكرديستان وأذربيجان  
والعجم والشام ومصر ومكة والمدينة  
والقدس وجميع ديار العرب والعجم  
وببلاد المجر والقيصر وبلاد

فقال: الآن طاب الموت. وتوفي وطارت روحه  
خضراء متألّنة عطرة، امتدحتها كل الأرواح  
الطيبة، نحو برزخها، إلى مصاف الشهداء  
والصديقين.

أثناء تشييع جثمانه، أوصى بوضع صندوق معه  
في القبر... تحير العلماء وظنوا أنه مليء بالمال  
فلم يجيزوا دفنه معه وقرروا فتحه... أخذتهم  
دهشة عظيمة عندما رأوا أن الصندوق ممتلئ  
بفتواهم... فراح الشيخ أبو السعود يبكي قائلا:  
«لقد أنقذت نفسك يا سليمان، فأبي سماء تظلنا،  
وأي أرض تظلنا إن كنا مخطئين في فتاويننا؟!»

بعد سقوط الدولة العثمانية في سنة 1923،  
تقدمت فتاة اسمها «كريمان خالص» ممثلة  
لتركيا العلمانية في مسابقة لاختيار ملكة جمال  
أوربا في أنقرة، لابسلة البيكيني، عارضة فخديها  
وحمالي صدرها وهي مفتخرة بذلك، فقال رئيس  
لجنة تحكيم المسابقة وهو يمتدحها: «...إن هذه  
الفتاة هي تاج انتصارنا، ذات يوم من أيام التاريخ  
انزعج السلطان العثماني «سليمان القانوني» من  
فن الرقص الذي ظهر في فرنسا، عندما جاورت  
الدولة العثمانية حدود فرنسا، فتدخل لإيقافه  
خشية أن يسري في بلاده، ها هي حفيذة السلطان  
المسلم، تقف بيننا، ولا ترتدي غير «المايوه»...  
بعد هذا السقوط والانهييار، تفتت العالم العربي إلى  
فسيفساء من دول متنافرة، بلا حيلة ولا قوة، إثر  
اتفاقية سابكس بيكو التي فرضها المنتصرون،  
حولت دولة الخلافة القوية المترامية الأطراف،  
إلى دول قومية قزمة متمزقة... وبعد حلول  
الربيع العربي، تفتتت الدول -التي اجتاحتها  
الثورات- وتشرذمت إلى

أقليات وطوائف  
متطا حنة





## معاناة الفلسطينيين في غزة تجمع فنانين مغاربة في «فيديو كليب» غنائي



أطلقت مؤخرا أغنية مصورة بطريقة «الفيديو كليب» تحت عنوان «غزة». وهي عبارة عن عمل جماعي تبلغ مدته سبع دقائق، يساند كفاح الفلسطينيين في غزة ضد العدوان الإسرائيلي ويشارك فيه 22 مغنيا وممثلا مغربا لامعا، من بينهم الفنان البشير عبده والممثل المتميز هشام بهلول وخريجو برامج المواهب الغنائية في الفضائيات العربية محمد الرفي وخولة مجاهد وسلوى أنلوف وحبيبة البوزيري وفاطمة الزهراء قرطبي وخريجا برنامج كوميديا الفكاهيين جمال ونور الدين ...

ويشارك أيضا في الفيديو كليب كل من خولة بن عمران والرابور أش نايم ويوسف زين وصلاح الدين محسن ونجاة رجوي ياسين حبيبي ومريم شقرون وسناء العلوي المحمدي والمرسلي وكوثر براني ورباب نجيب...

العمل من كلمات زكريا الحداني وسمير رجوي وتلحين رضوان الديري بالاشتراك مع كرم محمد وتوزيع أشرف بن صافية، وقد تم تسجيله في استوديو المحجور بمدينة الرباط.

وقال مخرج الفيديو كليب فيصل الحليمي، إنه فخور بالعمل مع هذا العدد من الأسماء الفنية، وأكد أن الفيديو كليب إضافة نوعية للأعمال الفنية التي تروم التحسيس بقضية فلسطين. وعن سبب عدم طرحه الملحمة خلال حرب غزة الأخيرة، قال الحليمي إنهم تجنبوا ذلك حتى لا يتهمهم أحد باستغلال ظروف الحرب للترويج للعمل، موضحا أن معاناة الفلسطينيين لم تنته مع انتهاء الحرب وأن القضية هي قضية كل فلسطين وليس غزة وحدها.

ويضيف الحليمي أن العمل الذي يشبه في ملامحه العامة «الملحمة» أنجز على مدى أسبوعين كاملين، وأنه استعان بالمؤثرات الخاصة لإضفاء الطابع العام الذي خرج به العمل وهو الغناء وسط أجواء الحرب. وعبر المخرج عن فخره بالعمل مع هذا العدد من الأسماء الفنية مؤكدا أن هذا الفيديو كليب إضافة نوعية للأعمال الفنية التي تروم التحسيس بقضية فلسطين.



وقد تم تصوير «الفيديو كليب» بإحدى نواحي مدينة طنجة التي تتشابه تضاريسها وبنائاتها بما هو موجود في غزة، وتم إخراجه بالاستعانة بالمؤثرات الخاصة ذات الجودة والتأثير العاليين.

أما مدير شركة «لينام سوليبيون» المنتجة للفيديو كليب والتي يوجد مقرها بمدينة طنجة فوجه شكرا خاصا لكل المشاركين في ملحمة غزة وكل من ساهم في إخراج هذا العمل الإنساني بهذا الشكل الجميل، على حد تعبيره.

## السينما والتلفزيون تماثل الرؤى والهدف

د. بغداد أحمد - الجزائر

محدد، أما إذا صورت المسرحية بتقنية اللغة السينمائية أي بعين عدسة الكاميرا بتقسيماتها المشهدية فستتحول المسرحية إلى واقعة تمثيلية تلفزيونية، وهذا يعني أن نظام الاتصال هو المتحكم والمحدد لطبيعة العروض.

إذا كانت المسرحية تعرض في قاعة المسرح والفيلم السينمائي في قاعة سينما بحضور المتفرجين، فإن العرض التلفزيوني لا يشترط مشاهدا محسوسا بل افتراضيا، لذا يصبح نظام الاتصال في المسرح هو الذي يمنح التميز المسرحي، ونظام الاتصال في السينما يمثل ميزة العرض السينمائي، ويتحول التلفزيون إلى نظام اتصال يضم كافة الأنظمة، إذ يغدو العرض المسرحي تمثيلية مصورة، ويتحول الفيلم السينمائي حين يعرض على شاشة التلفزيون إلى مجرد فيلم تلفزيوني، وذلك لتشابه اللغة السينمائية بين الفيلم السينمائي والتلفزيوني، واختلاف نظام العرض، من قاعة متخصصة لعرض الأفلام إلى بث عن طريق شاشة التلفزيون.

وهذا النظام الجديد للثب والاتصال له إيجابيات عديدة، من أهمها تخليد الأعمال المسرحية والسينمائية، والحفاظ عليها من الضياع. إن القنوات التلفزيونية تقوم بخدمات جليلة لكبار المخرجين المسرحيين والسينمائيين، فلا تخلو قناة من فضاء فيلمي، كما تعرض أقدم المسرحيات وأحدثها، فلا نفاجا أبدا إذا عرضت علينا أفلام شارلي شابلن الصامتة وقد مر عليها قرن من الزمن، بينما لو عرضت على قاعات السينما لا يلتفت إليها المشاهد لأنه يسير مع موضحة الأفلام الجديدة حتى وإن كانت قيمتها وضيفة فنيا، فالعرض السينمائي يقوم أساسا على مبدأ تجاري خالص، إذ تعرض الأفلام في قاعات السينما لمدة قد تتجاوز الأسابيع، مما يمكن المنتجين من الحصول على أموال ضخمة ناتجة عن نسب دخول قاعات السينما، وبعد مضي فترة من الزمن يتحول الفيلم إلى مجرد عنوان في تاريخ السينما، ولولا ما تقوم به بعض نوادي السينما أو معاهد السينما أو السينماتيك أو ما تقوم به القنوات التلفزيونية لما أعيد أي بث أي فيلم سينمائي قديم.

وهكذا يتعرف المشاهد التلفزيوني على أشهر أعمال المسرحيين والسينمائيين في تاريخ الفن الحديث أمثال أورسن ولس وجون فورد وفيدرريكو فيليني وفيتوريو دوسيكو فرنسوا تريفو وصلاح أبو سيف ويوسف شاهين و محمد لخضر حامينا وغيرهم كثير.

ويتبدى العرض التلفزيوني كنظام يختلف عن باقي الأنظمة الأخرى، بحيث يستوعب ماضي العروض وحديثها، سواء الأعمال الدرامية المسرحية أو السينمائية وكذلك التلفزيونية من

مما لا شك فيه أن السينما ظاهرة فنية واجتماعية في آن واحد، فالفن يعبر عن المجتمع وقد يؤثر فيه أيضا، وإن أكثر الفنون ارتباطا بالواقع والمجتمع السينما، إذ تجسد السينما العالمية حيوات شخوص خيالية لها امتداد في الواقع الذي نبع منه المخرج أو المؤلف أو كلاهما. ولهذا السبب انتسبت السينما إلى المجتمعات النابعة منها، فيقال السينما الإيطالية أو المصرية والمغربية والسورية والجزائرية أو البرازيلية والأرجنتينية أو التركية، مع أن جميع هذه الدول لم تساهم في تطوير أو اختراع الأجهزة التقنية من تصوير أو التقاط الصوت أو غيرها مما يحتاجه صناع السينما.

ومع هذا لا مناص من التفريق بين أنواع السينما حسب انتماء أصحابها، مما يفسر حيرة النقاد في تصنيف أفلام بعض السينمائيين المغتربين، منهم الجزائريون والمغاربة وغيرهم من الجنسيات العربية أو الإفريقية.

ويظل السينمائيون مرتبطين بمجتمعهم في مفاهيم، يحاولون كلما سمحت لهم الظروف التواصل معه عبر الصورة والخيال الروائي، فالفن لا يحيا إلا في ظل الحرية، وكلما ابتعد الإنسان عن وطنه كلما تمكن من رؤيته بنظرة مخالفة من تلك التي كان يراه بها حين كان يعيش في كنفه، كما أن الأزمة التي تعيشها السينما ليست مقتصرة على بلد مثل الجزائر دون غيره من البلدان، بل إن الأزمة تعيشها الكثير من البلدان الأوروبية، وبخاصة ممن كان لهم باع كبير في السينما العالمية منذ بدايتها، وإن سينما عالمية مثل السينما الإيطالية أصبح مخرجوها يشكون من هجران المشاهدين لقاعات السينما مما أثر سلبا على نسبة ارتياد القاعات في هذا البلد.

إن هذه الظاهرة لم تسلم منها معظم الدول الغربية الرائدة في المجال السينمائي، وذلك لكون السينما تجارة قبل أن تكون فنا، أي أن توزيع الأفلام يشكل شريان الصناعة السينماتوغرافية، فإذا أصيب بخلل ستأثر مجالات الحياة السينمائية.

السينما في حقيقتها عرض فيلم (شريط) خيالي على المشاهد في قاعة سينما، وبهذا يصبح الفيلم أحد أجزاء الواقعة السينمائية، أما إذا فصلنا الفيلم عن المشاهد والقاعة المخصصة للعرض فإنه سيغدو فيلما منفصلا عن الواقعة السينمائية، سيصبح حينئذ رواية مصورة يحتويها الفيلم.

كما أن العرض المسرحي لن يأخذ أهميته إلا إذا عرض في قاعة أمام جمهور، فإذا غاب الجمهور انتفى العرض، وتكمن الخصوصية المسرحية في تلقي المتفرج واندماجه مع العرض المسرحي في فضاء مكاني وزماني

أفلام تلفزيونية أو مسلسلات.

بعد مرور أكثر من قرن من الزمن، وتكمن معظم الدول العربية من التقنيات السمعية البصرية، بات من الضروري وجود مختصين



و يبدو جليا للمشاهد أن معظم الأعمال السينمائية يعاد بثها عبر شاشات التلفزيون، وبهذا يتحول الفيلم السينمائي إلى فيلم تلفزيوني نظرا لطبيعة العرض، وقد يبدو هذا هينا لا قيمة له، إلا أن اختلاف النظامين له آثاره السلبية على المشاهد، وبخاصة الشباب والقاصرين منهم، وهذه القضية أثارت نقاشا حادا في الأوساط الثقافية والسياسية في الغرب منذ الثمانينات من القرن الماضي، ولكن يبدو أن الإعلاميين العرب لا يتابعون القضايا الشائكة ولا يلقون لها بالاء، ويكتفون في معظم الأحيان بالتحليلات السياسية الأقرب إلى الجدال منها إلى التحليل العلمي الموضوعي.

تطرح القضية على الدول العربية قاطبة ماعدا مصر التي تزوج بين التجارة السينمائية والفن السينمائي، حيث تمتلك من القاعات السينمائية والإنتاج الفيلمي السنوي ما يشجع على بقاء الحركة السينمائية مدة غير قصيرة.

أما إذا تتبعنا الحركة السينمائية في الدول العربية الأخرى مثل لبنان وتونس والمغرب والكويت والجزائر، فإنها تعيش نفس الحالة من تراجع التجارة والصناعة السينمائية فيها بالرغم من المجهودات الجبارة من طرف المشتغلين في الحقل السينمائي فيها.

إذا رجعنا إلى الجزائر، فإن الأزمة فيها ترجع إلى مرحلة الاستقلال، إذ كان عدد قاعات السينما 35 مم ما يقارب 330 قاعة سنة 1962، أما في سنة 1980 فقد أحصيت 300 قاعة إي بتناقص ملحوظ، أما اليوم فلم يبق منها إلا العدد القليل.

وبالرغم من انتعاش السينما الجزائرية إلا أنه كان مستحيلا إنشاء حركة سينمائية تعتمد على التجارة والصناعة بدون الاستعانة بالإنتاج الغربي والمصري والهندي من الأفلام السينمائية، فإنتاج لا يتجاوز عشرة أفلام طويلة في السنة يستحيل تغطية عروض القاعات السينمائية عبر الولايات الشمالية والجنوبية التي تتطلب ما يقارب 400 عنوان سنويا.

إذن يصبح التفكير في إحياء التجارة السينماتوغرافية في الجزائر صعبا، بالرغم من المجهودات القيمة لاستعادة قاعات السينما في المدن الكبيرة وترميمها وإعادة تشغيلها، غير أن المشاهد الجزائري قد مر بمرحلة طويلة جعلته يبتعد أكثر عن العروض السينمائية في القاعات، واعتاد على المشاهدة السهلة والمرحة، مع تطور تكنولوجيا رهيب حول تقنيات الصورة التلفزيونية، بأحجام تصل إلى حجم الشاشة الحائطية السينمائية وذات الأبعاد الثلاثة.

وهكذا قد يجد العاملون في الحقل السينمائي متنفسا في الأعمال التلفزيونية، وبخاصة الأفلام الروائية الطويلة دون المسلسلات الدرامية لأنها تشكل ظاهرة أخرى قد تختلف عن الفيلم الطويل.

وعكس مما يشاع من أن السينما والتلفزيون والمسرح عروض تلغي بعضها بعضا، فإنها تشكل تنوعا لدى المشاهدين، ولكل خصوصيته.

**«هناك تكامل بين السينما والتلفزيون والمسرح ولا أحد منهم قد يلغي الآخر... بل هي في تفاعلها واحتكاكها تساعد كلا منها على التمايز والتميز عن طريق إبراز خصائصها الذاتية وقدراتها الكامنة.»**

ويعاد بثها عبر شاشات التلفزيون، وبهذا يتحول الفيلم السينمائي إلى فيلم تلفزيوني نظرا لطبيعة العرض، وقد يبدو هذا هينا لا قيمة له، إلا أن اختلاف النظامين له آثاره السلبية على المشاهد، وبخاصة الشباب والقاصرين منهم، وهذه القضية أثارت نقاشا حادا في الأوساط الثقافية والسياسية في الغرب منذ الثمانينات من القرن الماضي، ولكن يبدو أن الإعلاميين العرب لا يتابعون القضايا الشائكة ولا يلقون لها بالاء، ويكتفون في معظم الأحيان بالتحليلات السياسية الأقرب إلى الجدال منها إلى التحليل العلمي الموضوعي.

تطرح القضية على الدول العربية قاطبة ماعدا مصر التي تزوج بين التجارة السينمائية والفن السينمائي، حيث تمتلك من القاعات السينمائية والإنتاج الفيلمي السنوي ما يشجع على بقاء الحركة السينمائية مدة غير قصيرة.

أما إذا تتبعنا الحركة السينمائية في الدول العربية الأخرى مثل لبنان وتونس والمغرب والكويت والجزائر، فإنها تعيش نفس الحالة من تراجع التجارة والصناعة السينمائية فيها بالرغم من المجهودات الجبارة من طرف المشتغلين في الحقل السينمائي فيها.

إذا رجعنا إلى الجزائر، فإن الأزمة فيها ترجع إلى مرحلة الاستقلال، إذ كان عدد قاعات السينما 35 مم ما يقارب 330 قاعة سنة 1962، أما في سنة 1980 فقد أحصيت 300 قاعة إي بتناقص ملحوظ، أما اليوم فلم يبق منها إلا العدد القليل.

وبالرغم من انتعاش السينما الجزائرية إلا أنه كان مستحيلا إنشاء حركة سينمائية تعتمد على التجارة والصناعة بدون الاستعانة بالإنتاج الغربي والمصري والهندي من الأفلام السينمائية، فإنتاج لا يتجاوز عشرة أفلام طويلة في السنة يستحيل تغطية عروض القاعات السينمائية عبر الولايات الشمالية والجنوبية التي تتطلب ما يقارب 400 عنوان سنويا.

إذن يصبح التفكير في إحياء التجارة السينماتوغرافية في الجزائر صعبا، بالرغم من المجهودات القيمة لاستعادة قاعات السينما في المدن الكبيرة وترميمها وإعادة تشغيلها، غير أن المشاهد الجزائري قد مر بمرحلة طويلة جعلته يبتعد أكثر عن العروض السينمائية في القاعات، واعتاد على المشاهدة السهلة والمرحة، مع تطور تكنولوجيا رهيب حول تقنيات الصورة التلفزيونية، بأحجام تصل إلى حجم الشاشة الحائطية السينمائية وذات الأبعاد الثلاثة.

وهذا يفسر ربما ما ذهب إليه المخرج التونسي فريد بوغدير في مقال له بأنه لا وجود لسينما عربية إلا عند المغتربين من المخرجين، الذين يجدون في الدول الغربية المستقبلية الجو

ونقاد في هذه المجالات من الفنون للتقييم تارة والتقويم تارة أخرى، سواء الإنتاج المحلي أو العربي الإقليمي أو الإنتاج الأجنبي الذي اجتاحت الأسواق و البيوت.

## نوح يغرق في طوفانه!

■ هوفيك حبشيان - بيروت - لبنان

«نوح» ليس سوى فيلم عن الأصولية والتطرف والقتل في سبيل الله. من أسطورة عنيفة تخيف الأطفال، اقتبس المخرج الأميركي دارن أرونوفسكي ملحمة جبارة في رؤيتها الدرامية، مهولة من حيث تجسيدها الأسطورة التوراتية. عمل يكاد يتفوق على أصله «الأدبي» لشدة قابليته للتصديق، ذاهباً أبعد مما كتب عن الشخصية الخيالية تلك. لعل أهم ما في الفيلم إنه استطاع تحديث المواضيع التي يطرحها، ليكون ذا رابط بواقعنا الراهن، حيث صار «الإيمان» عبئاً ثقيلاً أكبر مجزرة في تاريخ البشرية باتت لحظة مناسبة لأرونوفسكي لمناقشة علاقة الأرضي بالسموي والمادي بالروحاني، وإن كان الحوار يحصل من طرف حاضر الى طرف غائب، ومن تحت الى فوق. في هذا المعنى، لا يقدم مخرج «البجعة السوداء» فيلماً كلاسيكياً يرضي الكهنوت والمحتشدين أمام تمثال يبكي زيتاً الهوليوود التي يغازلها أرونوفسكي هنا ليست هوليوود سيسيل ب دوميل.

لا حاجة للعودة إلى تفاصيل حكاية نوح والطوفان والنهاية الأبوكالبتية لعالم بدأ فيه الناس يأكل بعضهم بعضاً. فالكمل حفظها عن ظهر قلب. يخطئ من يعتقد اننا امام نسخة ملونة باقلام الرصاص. أرونوفسكي مخرج الفشل والاتحار والنزول التدريجي الى الجحيم، وهذا ما تكشفه أفلامه الثلاثة الأخيرة. هنا، يبقى مخلصاً لأجوانه الى أبعد حد، واضعاً إيانا أمام فيلم عن الشك والضعيفة ومساءلة الذات والمعضلة الأخلاقية. والأرجح ان أروع اللحظات في الفيلم (الى تلك التي ترينا هجرة الحيوانات إلى السفينة «المقدسة»)، ليست تلك التي يتواصل فيها الله مع نوح، بل تلك التي ينعدم فيها التواصل بينهما: يقف نوح على حافة سفينته العملاقة مديراً ظهره للكاميرا، في محاولة لاستشارة سيده. لكن، لا صوت لمن ينادي. لا شيء سوى العدم. يبرع «نوح» في النقاط تلك اللحظة الحميمة، لحظة ولادة الضمير الذي لا يحتاج إلى أي قوة ربانية ليكون.

أرونوفسكي يجعل من نوح شخصية غير كاريزماتية البتة: إنه الملتزم الذي لا يبتسم، القبضي الحاد المهوم بعلاقته بصاحب الكون، بالبيئة، بالصوت الخافت الطالع من أعماقه، وبالإنسان الخفي داخل الإنسان الظاهر. تعابير وجهه قاسية دائماً ومتطلبة، تحركه موتور، صوته جهوري. لا أحد يحب نوح فعلاً. فهو رجل لا يمكن أن نحبه. قلبه كالصخر والتربة التي يصورها الفيلم، صلب كل شيء يحيط به. الأرض الجافة التي تنتظر ان تغمرها مياه الله الغاضبة تعكس ما في داخله. نوح مكلف مهمة يريد تنفيذها في أدق تفاصيلها مهما كلف الثمن: انقاذ «كل ما يدب ويسير ويزحف» من الحيوانات، واغراق البشرية في غضب خالقها. يفضل نوح صوتاً يأتيه من بعيد على صيحات النجدة لـ«الأشرار» القريبين منه الذين سيغرقون في طوفان، شأنه ازالة البشرية عن بكرة أبيها. نوح الذي يقدمه أرونوفسكي، شكسبير، يسكنه القلق والفوبيا وهاجس الانتصار والذكورية، وكل ما يعتري الإنسان العصري الحديث. صحيح أن نوح يأتي من مجاهل التاريخ، لكنه شخصية مؤلفة من حواضر البيت، من كل ما هو متوافر في زمننا الحالي.

لا يقدم أرونوفسكي فيلماً مشهدياً فحسب، شغله أقرب إلى تلك القصيدة التي كتبها حين كان مراهقاً. أنه، كما عهدناه، شاعري النبرة، قاسي الفحوى، سوداوي الرؤية. يأخذ من أسطورة نوح ما يطيب له من خطوط عريضة (استناداً إلى سفر التكوين والتوراة). وكونه مأخوذاً بثنائية الخير والشر منذ بداياته، هذا يحمله الى الأصل: إلى حكاية قايين وهابيل ونوح التي تعتبر ينبوع تلك الحكايات. اللافت هنا أن العلاقة بين الله ونوح ليست شفوية بل محض صورية، فهو يتلقى رسائله من خلال تلك الصور التي تحتاج مخيّلته. هذا بالنسبة للخط العام، أما بقية التفاصيل فيطلق من أجلها أجنحة مخيّلته. أقر أرونوفسكي وشريكه في كتابة السيناريو أري هاندل أنهما نبشا في فصول أخرى من التوراة لا علاقة لها بحكاية نوح، بحثاً عن شخصيات تعني الفيلم، ولم يترددا في الإستلهام من النبي إبراهيم وزوجته

سارة. لم ينجز أرونوفسكي هذا الفيلم سوى من أجل الانزلاق التدريجي إلى الأسئلة. فالأسئلة تظل برأسها منذ منتصف الفيلم، ما إن تصبح اللعبة السينمائية على السفينة الضخمة ويُرَجّ بالجميع في وحدة المكان، بحيث يتحول القارب المتقد إلى مسرح عائم. هناك دائماً هذا السؤال الداخلي الذي يحمله نوح في أحشائه ويحاول قمعه: إلى أين يمكن أن يحملنا الإيمان الأعمى؟ وفي أي لحظة علينا أن نقول «لا» للقتاعة العمياء؟ الاقتناعات عدوة الحقيقة وأكثر خطورة من الأكاذيب، قال نيشته مرة، الخاطرة التي تليق بايديولوجيا الفيلم. فنوح أرونوفسكي ليس بطلاً خارقاً لفيلم أكشن، يكفي أن يكون انتصاره مخطئاً له، مسبقاً ورباتياً، ليكون مهزوماً. فهذا الرجل على صراع مستمر مع هواجسه التي تحمله إلى التساؤل الأهم في الفيلم: هل هو أهل للحياة أكثر من الآخرين الذين سَحَقُوا تحت أقدام المخلوقات الحجرية العملاقة؟ الوحوش الحجرية تلك تجتاح الشاشة محوِّلةً الفيلم إلى تجربة من نوع الخيال العلمي. هذه الكائنات ستساعد نوح وتقف سداً منيعاً أمام اكتساح جيوش الملك الشرير طوبال قايين لباب السفينة. نعم، يتجرأ أرونوفسكي أشكالاً سينمائية كثيرة في فيلم واحد. هناك شيء من «المتحولون» (مايكل باي) وهناك شيء من «أفاتار» (جيمس كاميرون)؛ فأرونوفسكي يستثمر كل مناطق مخيلته لوضع فيلم بمجد البيئة والحيوانات، ملقياً الضوء على حاجة الإنسان إلى أن يتصارع في داخله الموت والحياة، الشر والخير، الحب والكراهية. «نوح» ليس أكثر من دعوة لإعادة قراءة ما يُسمى «نصوص دينية»، انطلاقاً من نظرتنا اليوم، بعد دخول الوعي والتطور الإنساني إليها. لذلك، لا يتوقف الفيلم عند التفاصيل الصغيرة التي قد يرى فيها المشاهد حياة لأصل وتدياً على «الحقيقة التاريخية». بالنسبة إلى أرونوفسكي، لا شيء أكثر حقيقة من الخيال. ويمكن القول أن الشيء الوحيد الذي يؤمن به هو السينما وقدرتها على الإبهار.



RUSSELL CROWE

# NOAH

THE END OF THE WORLD... IS JUST THE BEGINNING

COMING SOON

[NoahMovie.co.uk](http://NoahMovie.co.uk) [#NoahMovieUK](#) [@Noah](#)



# فيلم العلاج بالسعادة جمالية سينما العائلة

■ سليمان الحقيوي

ليست هي المرة الأولى التي تنتقل فيها عدوى الاعجاب بفيلم من داخل أمريكا، إلى باقي بلدان العالم، فالظاهرة أضحت تلقيا عاما للإنتاج السينمائي الهوليودي، وحتى الذوق الاوروبي الاصيل لم يستطع الصمود أمام اجتياحه، فيلم (العلاج بالسعادة) - Silver Linings Play- book، يأتي ليعزز هذا الطرح لكن بعادات تلقى جديدة.

بداية سأختلف مع كل من يقول أن النجاح الذي حققه فيلم (النجاح بالسعادة) كان مخططا له، لأن تصور المنتجين كان يضع الفيلم ضمن خانة الافلام متوسطة الدخل، وأعتقد أن نجاحا متوسطا كان ليرضي منتجيه، أضف إلى ذلك أن الفيلم نزل إلى القاعات في وقت عرف عرض إنتاجات أضخم منه، ولكنه وربما لهذا السبب الأخير!! سيستمر في صالات العرض لأسابيع طويلة، وسيحقق أكثر من 130 مليون دولار في الصالات الأمريكية فقط، فرغم جودة وكثرة الافلام التي نافسته فقد استفادا أساسا من عدم وجود عمل يزاحمه في الموضوع لأنه قصته تجمع بين الطرافة والذكاء.

- 1 -

يُسرعُ المخرج إقحامنا في احداث فيلمه فنكتشف أن بات سولتانو (برادلي كوبر) مصاب بالكآبة الناتجة عن مرضه اضطراب الثنائي القطب، وسيفقد كل شيء زوجته، بيته، أصدقائه، وعمله، وسيقضي ثمانية أشهر في السجن بعد اعتدائه على أستاذ خانه مع زوجته، وبطريقة رائعة سيقول لنا المخرج أن هذا الجزء ليس هو المهم، بل الأهم هو كيف سيتعامل بات مع واقعه الجديد.

من حسن حظ بات أن والداه سيهتمان لأمره كثيرا، ويوفران له دفئ عائليا كبيرا، رغم خروجه عن السيطرة في كثير من الاحيان بسبب امتناعه عن تناول الأدوية، في هذه الظروف سيلتقي بات بتيفاني (جينيفر لورانس) أخت زوجة صديقه، التي تعاني هي الاخرى اضطرابات نفسية، وستطور هذه العلاقة عندما سنتوسط له تيفاني للتواصل مع زوجته الممنوع من الاقتراب منها قانونيا، وستطلب تيفاني في مقابل ذلك مشاركتها في تداريب الرقص وتشكيل ثنائي للمشاركة في مسابقة، ثم سنتطور العلاقة بعد حصص التدريب المتتالية، وفي

النهاية ستضفي القصة جرعة كبيرة من الفرح والسعادة عندما سيفوز الثنائي بات وتيفاني بمسابقة الرقص، ويفوز والد بات بمبلغ مهم من المال بعدما راهن عليهما، وسيبوح بات بحبه لتيفاني، وستفتح الفيلم بذلك فسحة أمل كبيرة أمام الكل، إنه علاج كلي وهو علاج بالفرح والسعادة والأمل.

- 2 -

بعد مسار شبه متشابه تيماتيكيا، سيشتغل (دافيد روسل) كتابة وإخراجا على هذه القصة، والاهم أنه اشتغل بذكاء وحرافية تفوق تجربته الاخراجية القصيرة، نتحدث هنا عن مخرج استطاع تحويل ميزانية 21 مليون دولار إلى أكثر من 130 مليون في امريكا فقط قابلة للارتفاع، هناك عوامل كثيرة صاغت قصة هذا النجاح -بغض النظر عن لمسة المخرج- نذكر منها خلو الساحة من أفلام الكوميديا والدراما العائلية، مع وجود أفلام نخبة كالبؤساء ولينكولن، بينما يتعمق الفيلم داخل الاسرة الأمريكية بمشاكلها وتعقيدات حياتها، وسلاحظ دون جهد أن المخرج يستند كثيرا على تجربته في فيلم (يمزح مع الكوارث) الذي تعامل فيه مع الموضوع ذاته تقريبا، دون أن ننسى حضور الجانب العائلي و-ان قليلا- في فيلم (المقاتل) الذي حقق به نجاحا كبيرا، وبدا واضحا مواجهة طاقم العمل لإشكال التسويق للقصة وجعل الناس يشاهدون العمل، في وقت عرض أفلام أضخم حجما وميزانية وصخبا، والأكثر من ذلك أن الفيلم لا يقف على خلفية تيماتيكية واضحة يعلن بها عن نفسه بقوة ووضوح، الجزء الاول من المعادلة عالجه روسل عندما استعان ببرادلي كوبر الذي يمتلك جاذبية تدفع الفيلم خطوات في اتجاه التسويق، بالإضافة إلى كوبر استعان المخرج أيضا بالمخضرم روبير دينيرو الذي تُعتبر مشاركته في أي عمل شهادة لجودته وقيمه، ثم هناك أيضا النجمة الشابة جينيفر لورانس، وهذا الطاقم كان كافيا لضمان عامل المشاهدة ثم جاء الترويج للفيلم انطلاقا من الجمهور الذي شاهده، وحكى عنه، ونحن نعلم الثثرة الفنية التي تتبع مشاهدة الفيلم عند الأمريكيين.

ويُحسب لروسل في هذا الصدد اختياره ايقاعا سريعا لبداية الفيلم، فليس من عادت هذه الفئة من الافلام أن نغم المشاهد بالسرعة التي اختارها هو وإنما يأتي الكشف في سياق تصاعدي، وهذا

مكر فني ضمن تشويقا كبير للقصة، كما حاول تقديم حياة تحاكي الواقع في تفاصيله وعموميته محاكاة دقيقة، كعادات الناس في مشاهدة مباريات كرة القدم الأمريكية، وطريقتهم في العيش... ولهذا الغرض سيستعين بمشجع مجنون بفريق «إيغلز»، لكي يعبر عن تعلق والد بات بحب فريق المدينة والمراهنة عليه.

وما دام المخرج هو السيناريست فقد تصرف كثيرا في نص ماتيو كويك (صاحب الرواية الاصل)، لأسباب عديدة منها أن علاقته بهذا النص تعود إلى خمس سنوات حينما تم اقتراحه لتحويله إلى سيناريو بعد الصدى الطيب الذي تركه فيلم (يمزح مع الكوارث)، لكنه لم يكن مستعدا لخوض تجربة مشابهة، فكان النص دائما تحت تصرفه، ويمكننا ملاحظة جهد الكتابة والاخراج معا في طريقة التعامل مع شخصية



ER AND CHRIS TUCKER

SUSAN JACOBS DANNY ELFMAN JAY CASSIDY, A.C.E.  
MATTHEW QUICK DAVID O. RUSSELL DAVID O. RUSSELL  
The Weinstein Company



بات تحديدا سواء على الورق أو في عملية الإخراج.

- 3 -

الأداء كان ركيزة النجاح الأولى لهذا العمل، حتى قبل عرضه فلا يمكن مقاومة رغبة مشاهدة فيلم يضم روبير دينيرو وبرادلي كوبر وجينيفر لورانس بدرجة ثانية، خصوصا أن الثنائي الأول قد سبق وضمن النجاح لفيلم «ليمتليس»، فروبر دينيرو لا زال يقدم أدوار رائعة ويختار الأدوار بدقة تراعي سنه ومجهوده، أما برادلي كوبر فقد أصبح مصدر جاذبية للمخرجين أصحاب أفلام الميزانيات المتواضعة، فقد ساهم كثيرا في إنجاح فيلم (الكلمات) الذي نزل قبل أسابيع قليلة من هذا العمل، ورغم التخوف من قدرته على لعب دور بات فقد استطاع تبديد كل الشكوك ويمكننا بعد هذا العمل أن نعلن عن دخوله قائمة كبار الممثلين، يبقى هنا أن نتحدث عن مفاجئة الموسم (جينيفر لورانس) التي لم يكن المخرج نفسه يعتقد أنها ستفوز بجائزة الأوسكار بعد أن اجتازت تجربة الأداء من المنزل بواسطة كاميرا السكايب، لكنها ستعلن عن نفسها كأحد

بمنطق الجودة -التي يتوفر عليها طبعاً- وليس بمنطق طغيان السينما الأمريكية، ولكن بالإضافة إلى ذلك لشيء ما في القصة التي هي تداخل بين الجميل، والمدهش، والغريب... وهذه الأشياء لا تقتصر على مجموعة بشرية دون غيرها، والمخرج كان يعلم ذلك واستطاع بهذا الفيلم أن يقدم جوابا بسيط على مجموعة من الأسئلة التي تُوّرّق الناس الذين يبحثون بعيدا عن الحل بينما هو قريب منهم.

أبرز النجمات القادמות، بعيدا عن أدوار الأكشن التي لعبتها من قبل، ومنذ اليوم ستفكر كثيرا قبل أن تقبل أي دور، لأنها وضعت سقفا عاليا سيكون مرجعا أساس في تقييم أدائها مستقبلا. لا يجب أن ننسى أن جزء كبير من نجاح هذا العمل يعود إلى الاستراتيجية الفنية التي اتبعها المخرج، فقد استطاع الانتقال بالواقع الأمريكي بمشاكله وتعقيداته وتجاوز به حدود المكان، واستطاع فيلمه أن يوحد الأذواق في العالم، ليس



Love hurts.

BRADLEY COOPER JENNIFER LAWRENCE ROBERT DE NIRO JACKI WEAVER  
**SILVER LININGS PLAYBOOK**

THE WEINSTEIN COMPANY PRESENTS BRADLEY COOPER JENNIFER LAWRENCE ROBERT DE NIRO "SILVER LININGS PLAYBOOK" JACKI WEAVER ANUPAM KHER AND CHRIS TUCKER MUSIC BY MARY VERNIEU, CSA AND LINDSAY GRAHAM COSTUME DESIGNER MARK BRIDGE  
EXECUTIVE PRODUCERS JUDY BECKER PRODUCED BY MASANOBU TAKAYANAGI DIRECTED BY JOE WEDDELL WRITTEN BY RENEE WITT PRODUCED BY BOB WEINSTEIN HARVEY WEINSTEIN GEORGE PARRA MICHELLE RAIMO KOUYATE BRADLEY COOPER EDITOR DONNA GIGLIOTTI EXECUTIVE PRODUCERS BRUCE COHEN JONATHAN GORDON  
SilverLiningsPlaybookMovie.com COMING SOON  
THIS FILM IS NOT YET RATED

## الفيلم الكوري «البحر».. تحفة مفقودة لصانع المعجزات!

■ هوفيك حبشيان

لم أتوقع أن أفاجأ بما شاهدت في هذا الفيلم، فأحد الأصدقاء المتخصصين في السينما الكورية أعطاني الفيلم.. ولم يحدثني عنه كي لا يحرمني لذة المفاجأة، لأن الجميل في السينما هو حينما يسحبك جمالها إلى العالم الذي ستكتشفه. وهنا لسنا بصدد نقد فيلم يستوجب النقد، بقدر ما هو عرفان لمن يهدي إليك تحفاً فنية، وإلى من يعلمك كيف تعشق روح السينما.

في السينما نجد الجيد والرائع، ونجد الممتع والمقبول.. وأيضاً نجد دون المستوى.. وبكل تالوين الأفلام وتصنيفاتها ومدارسها، تبقى السينما مجرد زاوية رؤيا؛ يرى من خلالها المخرج نظريته، ونرى نحن انعكاس ذلك بنظرتنا أيضاً. وتوقع أن تجد في السينما كنوزاً مفقودة هو ما وقع.

قبل أن ندخل إلى موضوع الفيلم، فمن عادة الذين يكتبون في السينما أو عنها، أن يبحثوا عن صدى الفيلم أو أثره في الوسط السينمائي والفني. لكن الغريب أن هذا الفيلم من الأفلام المظلومة في تاريخ الفن السابع.. من حيث الجوائز وحتى من حيث النقد.. إلا في مواطن متفرقة تكلمت عنه كفيلم يحترم أصول السينما، أو باعتباره النسخة الأصلية التي اقتبس منها الفيلم الأمريكي (منزل البحيرة The Lake house) سنة 2006.

عندما شاهدت هذه التحفة الكورية «il mare» التي أخرجها Hyun-seung Lee سنة 2000، أعدت لزاماً مشاهدة النسخة الأمريكية لأجد أوجه التشابه أو مراكز القوة في الفيلم، بيد أنني وجدته أعيد النسخة الأصلية مراراً ومراراً.. ليس لضرورة الكتابة، بل أيضاً لمحاولة نسيان المحاكاة الأمريكية!

ورغم أن مخرجه قليل الإخراج، فإنه فيلم يستحق أن يقف إلى جانب روائع Ang Lee و Hirokazu، وإلى جانب Wong kar wai و Kim-ki duk.

تبدأ قصة الفيلم عندما تقر فتاة اسمها «ايون-جو» (قامت بالدور Gianna Jun) أن تغادر بيتها المبني على شاطئ البحر، وأخر سنة 1999. فنترك رسالة في علبة الرسائل، تطلب من الذي سيسكن البيت بعدها أن يرسل رسائلها إلى العنوان الجديد لها.. فنشاهد شاباً اسمه «سونج هيون» (قام بالدور Jung-Jae Lee) يجد الرسالة في نفس البيت الذي بني قبل شهر في سنة 1997. وبعد ذلك نشاهد رابط الاتصال بينهما والفرق الزمني بينهما، والمحيط الذي يوازي حياتهما.. إلى أن يقع الحب في قلب كل منهما. لكن ما المحرك الأساسي لهذه القصة؟

البحر صانع المعجزات الصامت.

غالباً ما توظف السينما الآسيوية الطبيعة لا كعنصر مستقل بتداخلها مع ذاتها، وإنما في علاقتها بغموضنا.. أي محاولة البحث عن الإنسان الغامض وسط محيط الطبيعة الواضح. والبحر في هذا الفيلم ليس مغرقاً للسفن أو فاصلاً بين قارتين، أو حتى موقعا استجمامياً، وليس حتى مكاناً للصيد. البحر هنا منذ المشهد الأول، زاوية رؤيا وسؤال يُنظر منها إلى بيوتنا وإلى حياتنا. ومن البحر تبدأ أسرارنا وعلاقتنا. في قالب فتازي يتم إدخال علبة الرسائل كعنصر رابط بين الشخصيات، وكعنصر يثير انتباه المشاهد بطريقة الحكيم المترصدة، والمتداخلة للأحداث في الآن نفسه، وأيضاً بفعل التواصل مع المستقبل. لكن ماذا يوجد في البحر؟ في البحر يمكن أن نتخيل رسائل بين قارتين، وكيف تعبر إلى الضفة الأخرى في شهر أو سنوات.. أو ربما لن تصل. ولهذا فعلة الرسائل في الفيلم يمكن أن تكون سحرية، لكن عوالم القصة تدور حول البحر.. بأسراره وقواعده.

يعمل «سونج هيون» مهندساً معمارياً (يعمل بيديه في ورشة البناء، بخلاف النسخة الأمريكية التي يظهر فيها نظرياً أكثر)، ويسكن ذلك البيت الصغير والجميل. وسمى مدخل بيته «il Mare» أي البحر بالاطيالية. وهنا وجب التوقف مع صاحب الدكان الذي سألته عن معنى ما كتبه على مدخل البيت فأجابته بالبحر.. ليسألته بعدها: وماذا تعرف عن البحر.. فقال الشاب: أفكر في التعلم. لكن لم يذكر في الفيلم أي إشارة إلى أنه بحث أو تعلق بعالم البحر أو الصيد مثلاً. وصاحب المحل التجاري يظهر كأنه القدر نفسه! فعند دخول أحد المتراسلين إلى الدكان يجدون صاحبه يصلح، إما ساعة الحائط (عند دخول الشاب سونج)، أو يصلح الهاتف (عند دخول ايون)، وهو يعرف أيضاً تاريخ البيت ويملك مفاتيحه. وبالتالي يشد هنا المخرج، بلفتة جميلة، تركيز المشاهد للتشبيث بالأحداث والحوار أكثر.. لأن عقدة الفيلم ليست بالمعقدة كما سيظن في دقائقه الأولى.

أما عندما قدمت الفتاة، قال لها صاحب الدكان: آ.. الفتاة من «il mur» (وتعني القادر أو الله).. لتصحح له أنه il mare (البحر). وكان القصد من «عدم القصد» في الخلط بين البحر والله تلميحا غير صريح إلى أفعال الله والبحر في صنع المعجزات أو إلى تأليه البحر.

وعندما يريد القدر أن يجمع بين شخصين يجب أولاً أن يحدد المكان والزمان.. وهنا نجد المكان هو محدد الزمان.. فالشرط في اللقاء هو المكان وإن اختلفت أزمانهم.. فما أدرانا أنهما التقيا من قبل؟! وربما نظر بعضهما إلى بعض.. وربما تدافعا في الحافلة.. وربما رمقته فلم يرق لها.. وربما تتبعتها بنظراته، في زمن ماء وتمنى أن

يتعرف إليها..!!

مقومات جمالية

نجد أيضاً في الفيلم رموزاً ودلالات، مثل الشجرة التي لا ورق فيها بجانب البيت.. ويعلقون بها أضواءً لتثير الطبيعة حياة وجمالاً. وعن الكلب نتساءل من أين جاء.. أو عن مصيره! فقد كان يحوم حول المكان وقرب البحر.. وكان معها في نفس الآن رغم فرق السنتين، كأنه روح البحر.. أو روح الحب.

ثم نتساءل لماذا البيت فوق البحر وليس بجانبه مثلاً! ونجد الجواب عندما نشاهد مشهداً جميلاً للأمواج وهي تأخذ الفقازين وتجرحهما. أو مشهد الشاب وهو يضع السمكة في البحر. وهي رمزيات تحيل إلى أن البحر عندما يلامس الأشياء إما يمنحها الحياة أو يصنع المعجزات.

عند النصف ساعة الأولى تماماً، تحل عقدة الزمن ويذول سوء الفهم لدى المشاهد في فارق السنين بين الشخصيات.. وقد ساعد تأطير الصورة واللقطات الثابتة في الأحداث العادية في التركيز ومحاولات الربط. أما حركات الكاميرا التي تقترب وتبتعد.. فهي ليست ثابتة، لأنها مثلنا تتأثر وتحاول أن تفهم.

يمكن أن تضيق بين العبارات في السيناريو، فهي تجعلك أحياناً تفهم القصد من il mare على أنه البيت أو البحر ذاته.. أو نظامه! فهي تقول له: «إن دفاء وراحة (il mare)، أنت من الحب الداخلي». وتقول أيضاً أننا «نعذب لأن الحب يذهب.. وليس لأنه يذهب بعيداً».. فيجيبها الشاب: «أن تحب وتخسر، خير لك من ألا تحب». وكلها دلالات البحر في مده وجزره. إضافة إلى الموسيقى التصويرية والخلفية الموقفة جداً في الفيلم، فالمخرج لا يطيل في اللقطات الخاصة بالشخصيتين الرئيسيتين؛ كالجولوس مع الذات، قراءة الرسائل، المشي والانفراد بالبحر... كما عمد إلى تهميش فضول الأصدقاء أو العائلة حول علبة الرسائل.

نجد في الفيلم لفتة فيزيائية ذكية (وان كان تجنبها فتازياً مقبولاً)، عن السفر عبر الزمن (أو الثقوب السوداء)؛ فأن تجد نفسك أو أترك في عالم آخر.. هو ما لم يكن مسموحاً به على لسان الفتاة حين قالت له: أعلم أنه لا يمكن أن ألاقيك في الوقت الحالي.. وهي ترأسله هو في الماضي.. «فقد تحصل كارثة»! لأن القوانين الفيزيائية تقول إذا دخلت ثقباً أسوداً ستجد نفسك في ثقب آخر أي في عالم آخر، لكن إذا رجعت منه ستجد نفسك (أخرى). وهذا قد لا ينبأ بخير!! وكأننا أمام صراع النظريات بين أينشتاين وبلانك.

وفي الأخير.. هل نحن نفضل المستقبل؟ أم نريد أن نواجه الحاضر ونقتحمه؟ لأن الفيلم «كأن شيئاً لم يكن».. وكأننا لم نكتب هذه السطور.. كأنك كنت...

'Love that resides  
in one place  
at two different times'

# *il Mare*

a film by LEE Hyun-seung

PRESENTED BY UNIKOREA IN ASSOCIATION WITH DREAM VENTURE CAPITAL STARRING LEE JUNG-JAE JEON JI-HYUN SCRIPT BY YEO JINA  
MUSIC BY KIM HYUN-CHOL CINEMATOGRAPHER HONG KYUNG-PYO ART DIRECTOR KIM KI-CHOL EDITOR BY LEE EUN-SOO PRODUCED BY SIDUS CORPORATION  
UNIKOREA CINEMA PRESENTS DIRECTOR BY LEE HYUN SEUNG

## في الحاجة إلى الإستيقا.. تساؤلات حول الفيلم القصير في المغرب

■ مصطفى العلواني

ولكنه تجاوز كل هذا إلى حكم مبني على تجربة إستيقية تطورت من الإحساس بالذلة والمتعة والراحة إلى حس جمالي يطور هذا الإحساس بالذلة إلى إنتاج للفكر الجميل الناتج عن التفاعل بين استيقا الفيلم بموضوعها وشكلها التكويني وبالتقافة الجمالية الكامنة في التلقي الإستيقوي للمشاهد ذي الذوق المنفلة من إديولوجية الحس العام الشعبي ومن خلال البناء الجمالي يعطي المخرج للأشياء والأشخاص والأمكنة أرواحا ويعطي لفيلمه عمقا يساوي عمق الحياة، إن الجمال أو بالأحرى الجميل ليس مسألة ذاتية بالمعنى البسيط للكلمة ولكن الجميل هو ما يوحد الناس ويرفع المحلي الذاتي إلى العالمي والكوني لأنه يمس فينا العمق والوجدان بما فيها من معاناة ونبل وحب وأمل وإيمان.

إن الفيلم الجميل والجيد هو الفيلم الذي تبنيه الميزونسين وتدعمه السينماتوغرافيا من منظور تقني إستيقوي وهو الذي يعطي فكرة عالية عن الكتابة بمحوها وإخفائها من أجل تمجيد صمت وتأمل الإحساس الوجداني قبل الفهم والتفسير العقلاني وتلعب السينما من هذا المنظور على توارد الخواطر الثاوية في الديمومة البصرية التي تسمح بالمرور من الصورة إلى العاطفة ومن العاطفة إلى الفكرة ومن الفكرة إلى الإطروحة.

إذا كانت الفنون التشكيلية والشعر والموسيقى تبحت من خلال تكوين الألوان والكلمات والنوتات على ترجمة الحقيقة بواسطة الجمال الذي هو مملكتها فإن السينما على العكس من ذلك تمتح من التقنية التي هي أداة إنتاج أو بالأحرى أداة معرفة فإنها تملك الحقيقة مسبقا بشكل من الأشكال وتسعى بالتالي أي تحقيق الجمال كهدف أعلى ينقد السينما من الحداثة العابرة ويدخلها الخلود الفني وهذه اشكالية السينما المتارحة بين قيمة الجمال والوضع الاعتباري للفن ونظريته.

والمخيال البصري للذات هما أساس الإبداع والكتابة السينمائية كذلك الدمار الذي يمارسه الذوق التلفزيوني وإيقاع الكليب والحكي البراني للواقع المعيش وظهور علامات مرضية مكونة بشكل سريع وسوء داخل دكاكين «التكوين السمعي البصري» التي نبتت كالفطر في كل مكان وملاأت سوق الشغل بشباب يتوهم أو أوهموه أنه أصبح «سينمائيا» في سبعة أيام وهو لا يفرق بين تملك التقنية وملك الإستيقا باعتبارها رؤية فنية وفلسفية للعالم تفصل بين الصانع التقليدي (أرتيزان) الذي تعلم بالتكرار والفنان السينمائي الذي ينتمي إلى ملكة الإبداع.

إن قراءة تاريخ السينما المغربية القريب يثبت أن شباب مهرجان طنجة 95 ومن بينهم إسماعيل الفروخي وفوزي بنسعيد وحسن الغزولي ونور الدين لخماري ومريم بكير ونيل عيوش وحكيم بلعباس وياسمين قصري ونرجس النجار ورشيد بوتونس وحسن العلوي هم الذين يرفعون الآن إيقاع الجودة والقوة للسينما المغربية وقد ظهرت بوادر أعمالهم من خلال أفلامهم القصيرة التي طبعت الذاكرة الفرجوية بحسها الجمالي المبني على ماء المعنى النابع من اجترار وجدان المشاهد بالموضوع الممثل وبشكل تمثيله أو بتعبير عالم الاجتماع بورديو «بصورة المرأة الجميلة والصورة الجميلة للمرأة» إن أفلام «الحافة» و«العرض» و«عندما تسقط الشمس العصافير» و«همسات» و«عندما يبكي الرجال» استطاع أصحابها أن يسكنوا بها العلم كشعراء لأن الشاعر هو من يستطيع أن يجعل الفجر يسكن الكلمات والصور من أجل أن يلج العالم الداخلي باعتبار أن السينما فن الدواخل ولكن ليس لها إلا العالم الخارجي للتعبير عن ذلك باعتبارها فنا مرثيا في تحول بصري، وهذا ما يجعل المتلقي وهو يشاهد هذه الأفلام ويستجيب لها من خلال حكم ذوقي تنوحي ويحكم عليها بأنها جميلة، معنى هذا أن المتفرج لم يكتف فقط بإصدار حكم قيمة أو حكم أخلاقي

يعود أصل مفهوم الإستيقا إلى الفيلسوف الألماني بومكارتن الذي يرى أن المعرفة العقلية وحدها غير كافية للتعبير عن علاقة الإنسان بالعالم الذي يعيش فيه ومن هنا اقترح معرفة أخرى تهتم بالحواس وعلاقتها بالعالم الخارجي وإذا اعتبرنا أن المعرفة العقلية معرفة موضوعية استدلالية منطقية يمكن تقويمها فإن المعرفة الحسية معرفة ذاتية لها منطوق خاص وتتعلق بالذوق والوجدان والجميل.

إن السؤال الأساس الذي ينبغي أن نطرحه اليوم كتنقاد وكمثقفين على السينما المغربية وعلى السينمائي المغربي هو ما مدى اهتمام السينما بالإستيقا وما هي درجة الوعي الجمالي عند المخرج المغربي وهو يعبر ويبدع من أجل خلق عالمه التخيلي.

إن المتتبع لسيرة الإنتاج السينمائي المغربي سيلاحظ أن الدولة قد ربحت الرهان في مجال سياسة الدعم التي سلكتها منذ الثمانينيات وبفضل استمرارية هذا الدعم وانتظامه وتطوير قوانينه وصيغته ازدهر إنتاج الأفلام من خلال تنوع الأجناس الفلمية من درامية وميلو درامية وبوليسية وكوميدية وتاريخية وثائقية وتجريبية وسير ذاتية الخ

وإذا كنا في المغرب نعتبر أن تعلم الكتابة السينمائية يبدأ من ومع الفيلم القصير رغم أنه فن قائم بذاته حسب تاريخ السينما فإن ما ينتج خلال هذه السنوات الثلاث الأخيرة من أفلام قصيرة لا يبنى بمستقبل نير للفيلم المغربي خصوصا أن الشباب هو ثروة اليوم ورهان الغد إن متابعة وقراءة أفلام الشباب مع بعض الاستثناءات القليلة تفصح السطحية والخفة والفراغ الفكري والفقر الجمالي للمخيلة المنتجة لهذه الأعمال وترجع هذه الظاهرة إلى أسباب كثيرة من بينها انعدام التكوين والمعرفة وتمجيد «الهواية» وفراغ الذاكرة من مرجعيات الثقافة السينمائية التي تؤسس الذاكرة البصرية



لقطة من فيلم «الحافة» للمخرج المغربي فوزي بنسعيد



## بمناسبة حلول السنة الهجرية الجديدة

يتشرف السيد **مفيد الحراق** مدير شركة استشارات وخدمات مفيد برفع أحر التهاني وأصدق الأمنيات **لصاحب الجلالة الملك محمد السادس** نصره الله وأيده وإلى كافة أفراد الأسرة الملكية الشريفة راجيا من العلي القدير أن يقر عين جلالته بولي عهده المحبوب مولاي الحسن ويشد أزره بصنوه المولى رشيد وسائر الأسرة الملكية الشريفة إنه سميع مجيب.



Papier  
de cuisine



**DOLCE**  
**BAMBINO PAPIER** SARL  
Absorption Maxi



Design: UNAM SOLUTION

Distribué par: **DOLCE BAMBINO sarl**  
Tanger - Lot N°84D2 - 90100 Gzenaya - Tanger  
Site web: [www.widem.be](http://www.widem.be)  
E-mail: [bambino@widem.be](mailto:bambino@widem.be)  
Tél: (+212) 05 39 39 42 51/52/53/54/55  
Fax: (+212) 05 39 39 42 50



**Linam Solution**

Production & Communication Audiovisuel

**Réalisation et concept vidéo**

Film - Vidéo Clip - Reportage - Pub Tv

[www.linam-solution.com](http://www.linam-solution.com)

Complexe Commercial Mabrouk  
77 rue de Fès, 8ème Etage N° 24 Tanger 90010 Maroc.  
Tél & Fax: (+212) 0539 32 54 93  
E-mail : [contact@linam-solution.com](mailto:contact@linam-solution.com)