السينما الإفريقية
ظاهرة جمالية

السينما الإفريقية
ظاهرة جمالية

د. وجدي كامل صالح

الطبعة الأولى / ١٤٤٠هـ، ٢٠١٩م
حقوق الطبع محفوظة

دار العين للنشر
٤ ممر بهلر - قصر النيل - القاهرة
تليفون: ٢٣٩٦٢٤٧٥ ، فاكس: ٢٣٩٦٢٤٧٦
E-mail: elainpublishing@gmail.com

الهيئة الاستشارية للدار
أ.د. أحمد شوقي
أ. خالد فهمي
أ.د. فتح الله الشيخ
أ.د. فيصل يونس
أ.د. مصطفى إبراهيم فهمي
المدير العام
د. فاطمة البودي

تصميم الغلاف: عمرو عبد العزيز

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية: ٢٠١٩/٨٧٧١
I.S.B.N 978 - 977 - 490 - 543 - 8

السينما الإفريقية
ظاهرة جمالية

تأليف
د. وجدي كامل صالح

ترجمة
عادل محمد عثمان

دار العين للنشر

دار الكتب والوثائق القومية

بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر إعداد إدارة الشئون الفنية

صالح، وجدي كامل

السينما الإفريقية ظاهرة جمالية/ تأليف وجدي كامل صالح؛ ترجمة عادل محمد عثمان.

الإسكندرية: دار العين للنشر، ٢٠١٩

ص؛ سم.

تدمك: ٨ ٥٤٣ ٤٩٠ ٩٧٧ ٩٧٨

١- السينما - إفريقيا

أ- عثمان، عادل محمد (مترجم)

ب- العنوان

٧٩١,٤٣

رقم الإيداع / ٨٧٧١ / ٢٠١٩

شكر

أتقدم بالشكر إلى أستاذي البروفيسور الراحل سيرجي كاماروف، والبروفيسورة تاتيانا ستارشاك، وعالم جماليات السينما البروفيسور كانستاتين باندوبولو على ما منحوني إياه من خدمات علمية جليلة. كما أود التوجه بالشكر والعرفان بالجميل إلى كل من أعطاني معرفة ووفر لي عونًا في الحياة: جدتي زينب طه الحاج، ووالدي كامل صالح عبد السيد، رحمة الله عليهما! ووالدتي علوية علي الحاج، وزوجتي تيسير محمد عثمان، وأبنائي محمد، وملاذ.

المؤلف

المحتويات

شكر 5
مقدمة 9
الباب الأول: من التعبير الدعائي إلى التعبير الفني 25
الباب الثاني: المخرجون الجدد والتأسيس للظاهرة الجمالية 87
خاتمة 127
ملحق الصور 139
دليل المخرجين والأفلام الإفريقية المعاصرة 151

مقدمة

في منتصف الخمسينيات من هذا القرن ظهر ولأول مرة مصطلح السينما الإفريقية إلى الوجود في تلك الأثناء التي تمكن فيها عدد من الطلاب الأفارقة الدارسين بباريس من عمل بعض الأفلام القصيرة. على أن مصطلح السينما الإفريقية يوضع وحتى هذه اللحظة بين قوسين من حيث دقة الأبعاد والعلاقات العلمية من وجهة نظر علم النقد السينمائي. فالسينما الوحيدة التي تمتلك مقومات وعناصر مسماها العلمي بإفريقيا هي السينما المصرية التي تتميز بحيازتها لقواعدها الاقتصادية والإنتاجية والتقنية، والجمالية التي تراكمت عبر تجربة إنتاجية تقارب السبعين عامًا.

كانت التسمية النمطية المعتادة للسينما الإفريقية في النطق الغربي الأوروبي هي "سينما إفريقيا السوداء"، أو "سينما إفريقيا الاستوائية" كما ظل ترديدها يحلو عند السوفييت.

في تلك الفترة التاريخية لظهور -السينما الإفريقية- بدأت سينما إفريقيا

الشمالية في تشكيل معالمها في دول المغرب العربي (المغرب – الجزائر – تونس – موريتانيا – ليبيا) إذ وضح اقتراب هذه السينما "المناطقية" من سينما العالم العربي بل واعتبارها من حيث المنظور الثقافي قسمًا حيويًّا منها. ومن الطبيعي وجود ظواهر ثقافية كتلك. فالتطور التاريخي المعقد للعمليات الثقافية والتداخل الذي جرى بين الثقافات الإفريقية المحلية والثقافة الإسلامية والثقافة الأوروبية جعل من مهمة الترسيم والتقسيم الثقافي مهمة مستحيلة بعدد من دول إفريقيا كالسنغال، ومالي، وموريتانيا، ونيجيريا، والسودان، وتشاد، وإفريقيا الوسطى، وبلدان أخرى استوعبت مؤثرات ثقافية تاريخية شتى. وعلى الرغم من الاعتراف الموضوعي بتشابه المؤثرات الثقافية في عدد من البلدان الإفريقية وقيام حالة التداخل الحاد في الخارطة الثقافية لها إلا أن ثمة وجود لنوع من الوحدة الجغرافية والسياسية والثقافية والاجتماعية تجزم بوجود عوامل مشتركة بين هذه الدول وبعضها البعض.

وفي محاولة من مؤلف هذا الكتاب لاستجلاء حقيقة السينما الإفريقية من الزاوية الاصطلاحية توجه الكاتب بالسؤال لعدد من الوجوه المسهمة في تطور الأفلام الإفريقية: هل توجد بالفعل سينما إفريقية؟ وهل يملك هذا المصطلح الحق في الحياة؟

الناقد السينمائي السنغالي المعروف باباجوب يرى عدم وجود سينما إفريقية كوحدة مجتمعة بل توجد ظواهر سينمائية متنوعة.

لقد كان هذا خطأً لا يغتفر ووجب الآن تصحيحه[1]. ومن ناحيته يذهب المخرج والناقد التونسي فريد بوغدير في تحليل هذه المشكلة بالقول: إنه لا توجد صناعة سينمائية بإفريقيا... ولكن توجد أفلام لمخرجين أفراد... وإن السينما تقوم هنا كخادم للفنون والثقافات الوطنية. أما من وجهة نظر الناقد التونسي ومؤسس مهرجان قرطاج الطاهر الشريعة فإنه يرى وجود إنتاجات سينمائية تتضمن خصائصها الثقافية والتقنية التي تؤكدها، وعلى هذا الصعيد يرى الشريعة بوجود سينما إفريقية مضيفًا بأن السينما كتجارة وصناعة وفن، لا توجد إلا في مصر. من جهته يؤكد إيبا تويرت، البروفيسور بجامعة هاوارد على توفر نسبة هائلة من الأفلام المصورة بإفريقيا، كما يوجد عدد كبير من المخرجين الأفارقة، ولكن من الصعب الإقرار بوجود سينما إفريقية.

أما رأي المخرج السنغالي الرائد عثمان سامبين فيبدو أشد حسمًا عندما يقول: "من السابق لأوانه الحديث عن مصطلح السينما الإفريقية.. دعك من الحديث عن تيارات ومدارس، هذا سؤال يجيب عنه المستقبل والتطور الزمني"[2].

(1) لقاء شخصي بمهرجان السينما الإفريقية - واغادوغو - فبراير 1991.
(2) لقاء شخصي بمهرجان السينما الإفريقية - واغادوغو - فبراير - 1991.

إن محصلة الآراء والمواقف الآنف ذكرها تشير إلى تعامل حذِر أحيانًا وناقص أحيانًا أخرى نحو مشروعية مصطلح السينما الإفريقية. فباباجوب ينتقد وجود سينما إفريقية كظاهرة مكتملة متحدة، معترفًا بإمكانية توفر مدخل آخر ينزع إلى الاعتماد على الإنتاج الفيلمي المنفصل كشاهد على وجودها.

تؤكد نبرة فريد بوغدير على عدم توفر سينما إفريقية ذات خواص أو حقيقة صناعية ولكنه يتضامن مع الرأي القائل بتوفر ظواهر فيلمية منفصلة، وهو على اتفاق مع الطاهر الشريعة في ضرورة عامل الصناعة، أي توفير القواعد الاقتصادية للإنتاج السينمائي المستقل والذي بدونه لا يمكن للسينما الإفريقية أن تنشأ كنظام خاص ومكتمل.

أما من وجهة نظري فإن مصطلح السينما الإفريقية يجب التعامل معه كمصطلح مؤقت يعكس مفاهيم وإشارات جغرافية أكثر منها إنتاجية ذات بُنى وملامح متشابهة ولذلك فإن السينما بإفريقيا حتى الآن لا تمثل ظاهرة جمالية بذاتها بل ظاهرة جمالية يجب أن تُقاس على تنوع تجارب أفلامها الصادرة عن تنوع التكوين الثقافي والفني لمخرجيها. ومع غياب البنية الصناعية المستقلة لإنتاج سينمائي إفريقي فإن الوصف الأقرب والأدق لغرض إطلاق مصطلح سينما إفريقيا يتلخص في كونه مصطلحًا مؤقتًا وانتقاليًّا يهدف إلى تمييز الإنتاج السينمائي لهذه الجغرافيا عن الإنتاج

السينمائي الأوروبي والهندي والأميركي اللاتيني. إن الظواهر السينمائية المحددة التي يمكن الإشارة إليها حاليًّا تتمثل في بلاد المغرب العربي وإفريقيا الاستوائية وشرق وشمال إفريقيا، إذ يمكن الدراسة والبحث في كل وحدة بطريقة خاصة ومنفصلة اتصالًا بالقسمات الثقافية المشتركة لكل وحدة منها.

ارتبطت نشأة السينما في مصر بمجيء رأس المال الأجنبي واتساع رقعة استثماراته في ظل تشكل الشركات الإنتاجية الكبيرة - عابرة الحدود، كما في حُمَّى بحث المستثمرين عن مواقع بِكر جديدة مهيأة بخصائص جيدة للإنتاج السينمائي الذي من شأنه خلق تغير جذري في عملية المشاهدة كذلك.

يكتب الناقد الفرنسي كلود ميشيل: "إن علاقة مصر بالسينما تذكِّر كثيرًا بعلاقتها بالتأثير الذي مارسته عليها التكنولوجيا المعاصرة، والأيديولوجيا والثقافة الأوروبية"[1].

ففي غضون عشرات السنين وقعت السينما المصرية في قبضة أصحاب الأموال بحيث عكست مصالحهم وتوجهاتهم وأذواقهم، وبحيث قامت القاعدة الصناعية للسينما فتمكنت من صياغة نظم، وحقائق عديدة اغتربت بمفاهيم أساسية حول هوية الإنتاج الفيلمي كظاهرة وانعكاس للثقافة الوطنية،

(1) مجلة تواصل - الدار البيضاء - العدد 23 - سنة 1985 - ص34.

وأداة بحث فنية عن الواقع، هذا مع اعتبار الحضور القوي للاستثناءات الكبيرة في رحلة هذه السينما من مخرجين عملوا على الخروج من الأدوار النمطية، والقنوات التقليدية لصناعة الفيلم..

أما سينما البلدان الواقعة جنوب الصحراء وبالمقارنة مع الخلفية التاريخية للسينما المصرية فقد ظهرت على الشاشة العالمية قبل أربعين عامًا على قيام حركة التحرر الوطني والنضال العارم الذي عكسته من أجل مجتمع سياسي واقتصادي واجتماعي مستقل جديد حيث وفر الشريط السينمائي إمكانية اندماجه وإسهامه كوسيلة هامة لتسجيل الواقع وتحليله وتوصيل صورته إلى الشعوب في عدد من البلدان الواقعة تحت نير الأمية والتخلف.

لقد ظهر الاعتقاد في إمكانية التغيير الاجتماعي وإعادة صياغة الواقع عن طريق السينما، الأداة الأقوى لنشر الوعي والإدراك والإشعاع المعرفي.. هذه الحقائق التي وجدت من قبل تصدِّيًا واهتمامًا من النقاد السوفييت والأجانب الذين رحبوا بالأفلام الإفريقية من هذا المنطلق. إن تراكم الخبرة التاريخية يحتم حاليًّا إعادة قراءة الإنتاج السينمائي في إفريقيا – جنوب الصحراء، على أسس جديدة وبعين يشدها انتباه أكثر تجاه سائر الأسئلة التي ترتبط وتتصل بها حركة الإنتاج الفيلمي.

فمن الواضح أن تطور الأوضاع العامة بإفريقيا على مر الأربعين عامًا

الماضية قد غيَّر جذريًّا من الرؤية للسينما بإفريقيا كأداة لنشر الوعي الثوري عن الواقع ومن البيِّن للعيان أن تجارب الإصلاح الاجتماعي والسياسي بإفريقيا كافة وعلى مختلف العهود والنزعات الأيديولوجية قد استنطقت الفشل الذريع عبر العجز الاقتصادي، وعدم الاستقرار السياسي، وذيوع الحروب الأهلية والمجاعات وحضور مجمل مفردات الفاقة في منظومة حياة القارة.

فمن غير العملي توجيه الاتهام حاليًّا في كل ما جرى للاستعمار التقليدي أو الاستعمار الجديد بقدر ما لم يتمكن الأفارقة أنفسهم وعلى مر عشرات السنوات التي تلت حصولهم على الاستقلال من تحقيق مشروع تحرري نهضوي متنوع المسارات والمحاور، واضح الأهداف.

لقد حمل خطاب نقد الاستعمار عند الأفارقة نبرات فظة في كثير من الأحيان خاصة في المجال السينمائي حيث نجد عند عدد من النقاد والسينمائيين نقمة حادة على الاستعمار الفرنسي ومناهجه في السياسة الثقافية تجاه البلدان الـمُستعمَرة سابقًا... في الوقت الذي -إذا ما استبعدنا المساعدات الفرنسية الثقافية والمالية في مجال الإنتاج السينمائي الإفريقي- كان من المتوقع أن نرى السينما في هذا الموقع من العالم على حالٍ أشد فقرًا إن لم نقل على نعتٍ من الغياب الصريح.

إن المستوى الهابط للقاعدة المادية التكنولوجية ظَلّ ولمراحل طويلة يشكل حجر العثرة في تطور السينما في بلدان إفريقيا – جنوب الصحراء، أما الشركات السينمائية الأجنبية فلم تُظهر أية نوايا في دعم وتطوير الصناعة السينمائية الوطنية بتلك البلدان كما كان يحدث في مصر، وذلك لتناقض الأهداف فيما بينها وبين السينمائيين الأفارقة الذين كانوا يرون الوظيفة المركزية لهم في المقاومة الثقافية والعمل من أجل التحرر من سيطرة الشركات السينمائية الأجنبية... الأمر الذي لم يشكل هاجسًا لدى رجالات الاقتصاد الوطني الذين رأوا مهمة التطور الاقتصادي في ميادين أخرى تمامًا...

إن من المهم الإشارة إلى أن الحركة الصناعية ببلدان إفريقيا الاستوائية قد بدأت نشاطاتها متأخرة. ففي الثلاثينيات من هذا القرن – في داكار كانت توجد أعداد بسيطة للغاية من المصانع، ولهذا فإن البداية الفعلية لتكوّن حركة صناعية بإفريقيا قد بدأت ما بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية عندما تحولت أهداف السياسة الاقتصادية للدول الاستعمارية إلى أهمية التنويع والدعم للصناعات الوطنية الإفريقية كأساس مستقبلي للطفرة الاقتصادية، وهكذا قام عدد من المؤسسات والفعاليات الصناعية التي أظهرت إنتاجية إيجابية في أعوامها الأولى، ولكن مع اشتداد واتساع حركة الاستقلال وتسلم الأفارقة مقاليد الحكم ببلدانهم بدأت المبادرة الصناعية في العد التنازلي لإنتاجيتها. وهذا ما يدحض القول الشائع

في خطاب الأفارقة النقدي للاستعمار في كونه جعل من إفريقيا مزرعة للمواد الخام فقط. ففي مجال تسويق العرض السينمائي لم تضع الدولة يدها على هذا الجانب المهم. وهي من الناحية الأخرى لم تدعم السينمائيين الأفارقة الذين غالبًا ما كانوا يحققون أفلامًا انتقادية للأوضاع الاجتماعية والسياسية السائدة. وكما يذكر المخرج الموريتاني الشهير هيندو: "لا يوجد تقدم بعد فيما يتعلق بخلق صناعة سينمائية إفريقية... ولكننا نعمل على ممارسة بعض الضغوط على الحكومات ووزارات الثقافة والإعلام في المهرجانات"[1].

عادة ما يجد المخرجون الأفارقة أنفسهم في حالة بحث عن مصادر تمويلية لأفلامهم، ولهذا فهم يرون أن من الأهمية بمكان ومن الضروري تكثيف إنشاء التنظيمات الخاصة بهم، كذلك توحيد وتوسيع النقاشات، الشيء الذي يتم في مهرجان السينما الإفريقية الذي يقام في واغادوغو كل عامين. ولأجل تحسين الوضع التسويقي تنشأ بين الحين والآخر وكالات وأقسام تجارية للأفلام الإفريقية ولكنها لا تستطيع الصمود نظرًا لضعف الرأسمال الذي توظفه في هذا النشاط. هكذا يظل المخرج السينمائي الإفريقي هائمًا على وجهه متخذًا أشكالًا معقدة ومذلة أحيانًا في سبيل إنتاج أول فيلم له وإدخاله في الدورة التسويقية للأفلام بإفريقيا.

(1) مجلة مهرجان فيسباكو - واغادوغو - 1991 - ص5.

فمن المعروف أن سوق توزيع الأفلام ببلدان إفريقيا الاستوائية يقع في أيدي شركة "سيغما" و"كوماسيكا" اللتان تحتكران ملكية معظم صالات العرض تحت هذا الظرف. وفي عام 1979م نشأ سوق موازٍ للأفلام الإفريقية ولكنه لم يتمكن من الاستمرار أكثر من خمسة أعوام لعدم تمكنه من السيطرة الكاملة على الإنتاج الفيلمي بسبب بيروقراطية الموظفين وعدم تجانس آراء ممثلي الدول الإفريقية... ولهذا فإلى الآن لا تقوم فكرة جديدة لإنشاء سوق سينمائي متحد ما عدا محاولات من هنا وهناك كمحاولة المخرج المالي سليمان سيسي الذي أسس شركته السينمائية الخاصة، إن تجربة سيسي لا تخلو من العوائق والمشكلات في سياق اتصاله وعمله مع صالات عرض لا تنتمي لشركته، ورغم كل هذا فإن 85% من الأفلام الإفريقية التي تم عرضها بمالي جاءت نتاجًا لجهوده الخاصة.

يحكي المخرج الكاميروني باسيكا باكاوبخيو عن تجربته في هذا المضمار فيقول: "على نموذج الشركة التي أنشأها سيسي أسستُ شركة سينمائية (فيلم ترى أفريكا). أخذت حق إمداد 75 صالة عرض في الكاميرون بالأفلام الإفريقية على أن أقوم بعرض كل فيلم لمدة شهر بالتناوب بين الصالات... هذه تجربة لا تخلو من المخاطرة... يجب الصبر ومواصلة شحذ العزيمة والاستفادة من شتى التجارب في هذا المجال – مجال تسويق الأفلام"[1].

(1) نفس المصدر – ص2.

يدفع الوضع التسويقي الصعب للأفلام الإفريقية داخل إفريقيا بالسينمائيين للبحث عن حلول أخرى لتوزيع أفلامهم ولكن رُبَّ ضارةٍ نافعة... إذ يقود هذا الوضع الصعب الكثير من المخرجين إلى دخول التحدي وإنتاج أفلامهم وفقًا لمعايير من الحرفية حتى تنافس في الأسواق العالمية، حيث يقومون بتنفيذ العمليات الفنية كافة من تحميض ومونتاج في فرنسا ودول أوروربية أخرى. ومن هذا المنحى ثمة نشاطات جديدة أضحت تبرز إلى الوجود في فرنسا وكندا وبلدان أخرى حيث تم إنشاء شركات تملك دور عرض تُعنى وتهتم بعرض الأفلام الإفريقية فقط كشركة الممثل الكاميروني جوزيف مونو الذي يقوم بمجهودات كبيرة مع شخصيات تجارية وفنية أوروبية لإدخال الأفلام الإفريقية في دائرة العروض السينمائية الأوروبية إذ يُعبِّر عن موقفه قائلًا: "من وجهة نظري فإنه لا بد من التفكير في النجاح التجاري للفيلم الإفريقي... أكثر من النجاح الثقافي... أنا أُدافع عن الفيلم الإفريقي كمفهوم تجاري حتى تلقى الأفلام الإنتاج وتحتل مقعدها في السوق السينمائية الكبرى.."[1].

إن تناول محور التسويق وأهميته للأفلام الإفريقية يضع مهامًا جديدة في جانب التنفيذ الفني والحرفي للأفلام بحيث يتطلب الأمر اهتمامًا أوسع وعناية فائقة بالمستوى الحرفي والنواحي الجمالية... مما يعني ضرورة

(1) الصحيفة اليومية لمهرجان فيسباكو - واغادوغو - 1991 - ص3.

إجراء تغييرات جذرية في المستويات الصناعية وأشكال التسويق. ففي ذلك الزمان الذي لم يكن يعني فيه الفيلم الإفريقي قيمة تجارية شكَّل مهرجان قرطاج 1968 القِبلة الأساسية لمحبي هذه الأفلام ومن ثم نشأت فكرة مهرجان السينما الإفريقية (فيسباكو) FECPACO.

بدأت أولى عروض مهرجان فيسباكو عام 1969 إذ أصبح مركزًا للإبداع الفني لبلدان إفريقيا الاستوائية. وإذا ما كانت البدايات الإنتاجية وسيرة العروض قد بدأت متواضعة وخافتة الصوت فإن فيسباكو ومنذ بداية الثمانينيات قد غدا سوقًا سينمائيًّا لا منافس له في إفريقيا.

في عام 1983 في فيسباكو تم إنشاء السوق العالمية للأفلام السينمائية والتلفزيونية الذي بدأ بالتطور وتمتين علاقاته بنطاق الإنتاج الفيلمي بالعالم كافة.

إن إحدى أوضح المهام التي تواجه السينما الإفريقية هي مهمة الإعداد العلمي النظامي للسينمائيين. فمن المعروف أن غالبية السينمائيين الأفارقة قد تلقوا تعليمهم بفرنسا والاتحاد السوفييتي ودول أوروبية أخرى. ويمكن وصف تجربة إقامة المعهد السينمائي (إينافيك) بواغادوغو عام 1977 بالتجربة الجريئة في هذا المجال. إذ شارك في تمويل المعهد عدد من البلدان الإفريقية تحت رعاية منظمة السينمائيين الأفارقة. ولكنَّ إينافيك لم يعد موجودًا منذ سنوات لعدم انتظام الدول الإفريقية المانحة في تقديم

حصتها التمويلية. وفي عام 1976 تم إنشاء المعهد السينمائي والتلفزيوني الكيني. وفي عام 1979 قام المعهد السينمائي الأنجولي. وتبع ذلك قيام تجارب عديدة في هذا السياق بعدد من البلدان الإفريقية دون أن تتمكن من البقاء طويلًا. ربما كان الفشل حليفًا لمجمل تجارب إنشاء مؤسسات تعليمية سينمائية بإفريقيا الاستوائية ولكنه وبكل المقاييس لن يتمكن من إلغاء الفائدة الثرية المتوقع تحصيلها من التعليم السينمائي الأكاديمي والدور الذي يلعبه في تطوير أداء ومكانة السينما بإفريقيا.

لقد نالت السينما بإفريقيا – جنوب الصحراء، اهتمامًا أكاديميًّا وبحثيًّا لا بأس به من قِبل عدد من الأفراد والمؤسسات السينمائية داخل إفريقيا وخارجها ولكن يصبح القِدح المُعلَّى في هذا الشأن لبولين فيرا المخرج السنغالي والناقد الحصيف الذي قام بتأليف أحد أهم الكتب التي صدرت عن موضوع السينما بإفريقيا "السينما وإفريقيا" بالإضافة إلى مقالاته الدورية التي نشرها بالصحف والمجلات الفرنسية. ولا ينسى المرء أيضًا مجهودات فريد بوغدير الكتابية في المجلات والدوريات الفرنسية، وأيضًا الطاهر الشريعة الناقد التونسي ومحمد المبروك.

تَطَوَّر سينما إفريقيا جنوب الصحراء كان عنوانًا للعديد من البحوث والأوراق للمهتمين الأوروبيين منذ نهاية الخمسينيات خاصة في الاتحاد السوفييتي سابقًا. إذ كانت مجلات مثل "خارج الحدود" و"الفن السينمائي"

و"الشاشة السوفييتة" و"الثقافة السوفييتية" وغيرها من دوريات صحفية قد تناولت موضوع هذه السينما من المنظور الدعائي لها وأهمية تدعيم وجودها بدون الخوض في العقليات أو المشكلات التي تواجهها.

في كتابيه عن السينما الإفريقية "بدايات سينما إفريقيا السوداء" 1975، و"تام تام القرن العشرين" يعطي س. شيرتوك ولأول مرة استعراضًا مثيرًا لتطورات وخصائص السينما الإفريقية مستفيدًا من حوارات كان قد أجراها مع عدد من ممثليها في زيارات مختلفة للاتحاد السوفييتي.

أما ل. بودياك فينظر إلى السينما الإفريقية من منظور الموضوع الاجتماعي في كتابه: "سينما الدول النامية"، أما بحث ت. ستارشاك فيتناول العلاقات المتبادلة بين الدول الاستعمارية والمستوى السينمائي بإفريقيا. كذلك أجرت ل. كوليغ الباحثة السوفييتية دراسة هامة في الأبعاد الجمالية لسينما المنطق. وفي سيرة السوفييت الإفريقيين لا ننسى ذكر مؤلفات ب. س. إيراسوف، وب. خ. إسماعيلوف، وب. ن. ميراموفا، وأ. ح. موسيكو.

إن أعمال السوفييت الإفريقيين تساعد الباحث كثيرًا في تكوين فهم عميق للكثير من مشكلات الفن الإفريقي والثقافة بشكل عام في سياق التطور التاريخي – الاجتماعي الاقتصادي، لبلدان هذه المنطقة.

في فرنسا اهتم بمشكلات السينما الإفريقية المؤرخ السينمائي جورج

سادول، ولوي مايكوريل، وغ. هيبل، وس. بيبول. كما أولت مجلات أوروبية اهتمامًا منتظمًا بقضايا السينما الإفريقية كـ: "بريسنس أفريكان" و"لابلان أبيه بنسير" و"أفريكا فافيل" و"سولي"، وأغلب هذه الإصدارات عالجت مسألة التسويق الإنتاجي والعمليات الثقافية. أما مشكلة المخرجين في السينما الإفريقية فقد عالجتها مجموعة من المؤلفات والمقالات والمختارات.

إن الغرض الأساسي لهذا الكتاب هو محاولة البحث عن التكوين الثقافي للمخرجين وانعكاسه على تشكيل اللغة السينمائية الخاصة بهم وكذلك التعبير عن خصوصية كل منهم ومحصلة الظاهرة الجمالية التي حققوها ويحققونها مجتمعين حتى الآن لسينما إفريقية في الشاشة السينمائية العالمية.

الباب الأول
من التعبير الدِّعائي إلى التعبير الفني

لا يمكن بأي حال من الأحوال استبعاد مسألة الهوية الوطنية والفنية عند تحليل موضوع السينما في إفريقيا الاستوائية. إذ يتعين النظر إلى هذا الأمر من جميع وجوهه، كما يجب على المرء أن ينظر إلى الماضي، إلى لحظة ميلاد السينما في إفريقيا الاستوائية، وإلى خطواتها الأولى وهي تشق طريقها في الحياة.

كانت عشرات العقود من السنين تفصل بين السينما في أغلب دول أوروبا وبين بدايات السينما في إفريقيا. وفي بادئ الأمر كانت القارة الإفريقية في نظر السينمائيين من القارات الأخرى، لا تعدو كونها موقعًا جميلًا تحتشد فيه المناظر الطبيعية الساحرة. وفي النصف الثاني من العقد

الأول من هـذا القرن قام لويس لومبير ومجموعتـه بإنتاج بعض الأفلام الوثائقيـة عـن القـارة الإفريقيـة كـما اسـتغل السـينمائيون البريطانيون والفرنسـيون والأمريكيـون الغابـات والأدغال والأحـراش الإفريقية لتصويـر أفلام المغامـرات والميلودراما - الغابات الكثيفـة، والحيوانات الوحشـية، والعـادات والتقاليد الأوروبية، كل هذا الحشـد من السـحر والغموض جذب كثيرًا من السـينمائيين الأوربيين وشـجعهم على إنتاج الكثـير من الأفلام الروائية والوثائقيـة. ولقد هدفت بعض تلك الأفلام بجديـة إلى إظهار وعـرض الثقافات المتفردة والفنيـة التي تمور بها القارة السـوداء، بينما عمد سـينمائيون آخرون، وكانوا أكثر عـددًا، إلى الاكتفاء بالقشـور، واعتبار القارة موقعًـا للمناظر الجميلـة والطبيعة الخلابة فلم يتمكنـوا من تقييم الثقافة الإفريقية تقييمًا سـديدًا بـل بالغوا في إظهارها موطنًـا للهمجيـة والقسـوة والبربرية. وفي كثـير من الأحيـان كان هذا الأمر مقصودًا لأسـباب سياسية لتبرير الاسـتعمار وتسويغه. لقد لخص المخرج الفرنـسي لو واوتيير القيمـة الفنية لهذه الأفـلام بالقول: "كانت الكاميرا تدور فوق سطح الواقع الإفريقي، ثم تعود وهي ممتلئة بالمشاهد الطبيعية"[1].

(1) مجلة كورتيزا - مارس 1962.

إن أفضل الأفلام الأجنبية التي عالجت قضايا القارة الإفريقية لا تخرج عن كونها "رؤية الغريب" فالمخرجون الأجانب لم يكونوا مؤهلين لمقاربة الواقع الإفريقي، ولم يكن بمقدورهم تقديم الثقافة الإفريقية الموغلة في القدم ولا طبيعتها المعقدة المتعددة الأعراق والملامح. ويصح هذا القول حينما نتحدث عن قضايا ومشكلات الحاضر. فالوافدون الجدد أو أولئك الذين قدِموا منذ فترة قصيرة ليس بمقدورهم أن يعبروا بصورة مناسبة، عن العمليات المعقدة للتطور السياسي والاجتماعي والثقافي في إفريقيا. هذا التعبير ليس متاحًا إلا للإفريقيين الذين ورثوا جينات ثقافتهم الوطنية، ورضعوا ألبانها، ثم أدركوا مشكلات قارتهم وقضاياها المعقدة.

الإفريقيون هم المؤهلون حسب العرض الواقعي من الداخل وليس من الخارج لكن الاستعمار حَجَبَ الإفريقيين عن السينما لكونها أداة من أدوات التعبير عن الذات. لقد تمكنت مختلف أشكال الفن التقليدي، من أقنعة، ورقصات، ومسرح شعبي، من العيش والبقاء تحت ظل الإدارة الاستعمارية وبطشها، كما تمكنت من الصمود أمام زحف الحضارة الحديثة. بيد أن نطاق الفنون التقليدية محدود أما السينما فذلك شأن آخر، السينما تعني: التجهيزات الفنية، والتدريب على تقنياتها المختلفة، كما تعني النظام المؤهل والمتشابك لإنتاج الأفلام.

ولم يكن من المتصور حل هذه الإشكالات في زمن الاستعمار. غير أن بعض بلدان إفريقيا الاستوائية كانت تضم وحدات لإنتاج الأفلام السينمائية تابعة لمصلحة الإعلام، لم تكن تتمتع بالتجهيزات الفنية الكافية ولكنها استُخدمت لتلبية احتياجات الإدارة الاستعمارية. وكان الخبراء الأوروبيون يقودون زمام العملية السينمائية برمتها، بينما أُسندت للأفارقة بعض الواجبات الثانوية في مجال التجهيزات الفنية وليس في مجال العمل الإبداعي.

كان جان روش مُحقًّا حين قال: "مهما اجتهدنا فلم يكن بمقدورنا نحن الثلاثة: أنا وروجوسين، وسام جريم، أن نصبح أفارقة. ولا تعدو أفلامنا أن تكون أفلامًا عن إفريقيا أخرجها الأوروبيون. ولا غضاضة في ذلك ولن يمنعنا شيء عن إخراج أفلام أخرى عن القارة الإفريقية. ولكن حان الوقت لاستقبال جيل جديد، وعندما بدأ السينمائيون الأفارقة المسلحون بالعلم ارتياد مجال السينما الإفريقية، كان ذلك يعني تدشين مرحلة جديدة من مراحل تطورها"[1].

من نافلة القول أن نشير إلى أن إتقان صناعة السينما كفنٍّ، عملية تبدأ من إعداد السينمائيين الأفارقة بالتأهيل والتدريب، ولم يكن هذا الأمر متاحًا

(1) جان روش - مقال: ميلاد سينما الفن الإفريقي - مجلة خارج الحدود الروسية - 1961 بتاريخ 28 أكتوبر - ص12.

إلا في أوروبا والاتحاد السوفييتي، حيث أنجز طلاب السينما الأفارقة أول أفلامهم، ففي عام 1955 اجتمع ثمانية أفارقة من مدرسة باريس للسينما وأنشئوا جماعة أطلقوا عليها اسم "جماعة السينما الإفريقية".

قامت هذه الجماعة المكونة من بولين فيرا، وجان ميلوكا، وماماردو، وساسار، والمصور روبير كيريستان، بإخراج فيلم قصير عن حياة الأفارقة في باريس إذ لم يكن متاحًا لهم في ذلك الوقت إخراج أفلام في أوطانهم، ولم يُتَح لهذه الجماعة إكمال فيلمها الثاني "الصيادون"، والذي شرعوا في إنجازه عام 1956، إلا بعد عشر سنوات من ذلك التاريخ بسبب ضيق ذات اليد.

لقد كان نقص الموارد المالية يشكل عقبة كبيرة أمام عدد كبير من المشروعات الإبداعية للسينمائيين الأفارقة في السنوات الأولى لنشوء السينما الإفريقية وحتى فيما تلا ذلك من سنوات. لقد تعين على السينمائيين الأفارقة أن يبتكروا الحلول لهذه المشكلة وأن يناضلوا نضالًا جمًّا في سبيل إخراج أي فيلم قصير. ولم يرَ أول فيلم روائي طويل النور إلا عام 1966.

بقدوم عام 1957 والسنوات الثلاث التالية نالت 13 دولة إفريقية استقلالها وتكونت مجموعات صغيرة من السينمائيين في كل بلد. وبمرور السنوات ازداد عدد السينمائيين الأفارقة الذين تلقوا دراساتهم في معاهد

السينما بموسكو، ولندن، وباريس، وروما، ثم عادوا إلى بلدانهم حيث شرعوا على الفور في إخراج أفلام روائية وثائقية وسجلوا بعدساتهم التحولات العظيمة التي كانت تجتاح القارة الإفريقية آنذاك.

ونشير هنا إلى نزعة أخرى، لا تقل أهمية، عبَّرت عنها الأفلام الأولى لجماعة السينما الإفريقية في باريس. فقد تلقى الشبان الأفارقة تعليمهم الجامعي وفي مجال السينما أيضًا في أوروبا مما جعل أفلامهم الأولى تتجه نحو معالجة مشكلة وجود الإنسان الإفريقي في المجتمع الأوروبي وفي سياق الثقافة الأوروبية، وكانت الرسالة الأساسية لتلك الأفلام هي الحديث عن موضوعات الاغتراب Alienation في خضم ثقافة وتقاليد أجنبية، واللامساواة والتمييز العنصري والحنين إلى الوطن والتعطش للثقافة الوطنية، ولقد تكررت هذه السمة في أعمال عدد كبير من المخرجين الأفارقة. ولم يكن الوجود في محيط أوروبي غريب هو الدافع الوحيد لإنتاجها، "ميد هيندو" من موريتانيا والذي أخرج فيلمًا عن هذا الموضوع بعنوان "جيراني" أو "العرب والزنوج هم جيران" يوضح قائلًا:

"أود مجددًا أن أوضح للمهاجرين الأفارقة ما يخبئه لهم القدر في أوروبا الغربية، وأود أن أحث وأحرض طاقاتهم على المقاومة. إن هذا الفيلم سيغدو مفهومًا لأي إفريقي، ذلك أنه يعبر عن شخصيات من دول هذا الفيلم. إن حياة الأفارقة في أوروبا لَحياة ذليلة، وعقيمة، وفظة،

لا تشبه بأي حال من الأحوال حياة الأوربيين البيض. ومن المؤسف أن الأفارقة بدأوا يتعودون على هذا النوع من الحياة، ولذلك فإنني أرمي إلى مساعدتهم للتخلص من عقدة النقص. كما أهدف إلى حثهم على النضال والكفاح. إن أكثر من سبع مئة ألف إفريقي يعيشون الآن في فرنسا، يتعرضون لأبشع صنوف الاستغلال الرأسمالي. وهذا هو ما يجب أن نعيه جيدًا وأن نكرس أفلامنا لإبرازه"[1].

لقد تمكنت السينما الإفريقية، بالتدريج، من تجاوز عقدة النقص التي تحدث عنها ميد هيندو. فقد اضطهد المستعمِرُ الأفارقةَ لعقود طويلة من الزمن وحرمهم من حقوقهم السياسية والاقتصادية والثقافية.

"لسنا أقل منكم شأنًا.. إن بوسعنا أن نكون أذكياء وموهوبين مثلكم تمامًا"[2] هكذا كان المخرجون الأفارقة يؤكدون في أفلامهم.

إن التخلص من عقدة النقص المشار إليها فيما سبق قد استغرق وقتًا طويلًا وكانت موضوعاتهم تُحمِّل أوروبا المسئولية تجاه ماضي إفريقيا وحاضرها، والنضال من أجل الاستقلال، تلك الخاصية التي تغلب على أفلام السينما الإفريقية في الستينيات وبداية السبعينيات من هذا القرن.

(1) س. شيرتوك - بدايات سينما إفريقيا السوداء - موسكو - 1973 - ص85.
(2) مجلة الشاشة - عدد 79 - 15 يوليو - 1969 - ص15.

بيد أن عملية التعبير عن الذات بعد الاستقلال لم تكن مهمة سهلة. فقد كانت هنالك عشرات المشاكل والتعقيدات التي يزخر بها الواقع الإفريقي وكان من المحتم على أفلام تلك الفترة أن تعكسها وأن تُعبر عنها، الأمر الذي أدى إلى إعلاء صوت السياسة والمهام السياسية. وكانت الدعاية هي الرسالة الرئيسية لأفلام رواد السينما الإفريقية، أمثال بولين فييرا، وعثمان سامبين وعمر غاندا، وحاجي محمد جومالي، وغيرهم. كما كانت الأيديولوجيا تطغى على المقاربة الجمالية للواقع. في أفلام "الحوالة" و"خالا" لسامبين عثمان و"كبسكابور" لغاندا و"المدينة والقرية" لجومالي و"العائلة" لهنري دوبارك وغيرها من الأفلام، كان المرء يلاحظ الدعاية المباشرة Didactic effect والتقريرية، على الرغم من بعض القيم الفنية التي عرضتها تلك الأفلام. ففي تلك الفترة كانت السينما تعدُّ وسيلة من وسائل الدعاية والإعلان.

شهدت الثمانينيات ظهور نزعات جديدة وذلك عندما اتخذت السينما الإفريقية نهجًا أكثر حكمة وموضوعية تجاه الماضي والحاضر والسياسة وغيرها من المجالات.

ولقد أبطل هذا النهج محاولات إقحام الأيديولجيات والتقريرية في الأعمال السينمائية. لم تعد المشاكل والنزاعات تُفسر على أنها صنيعة الاستعمار وما بعد الكولنيالية. لم يعد الأوربيون هم المسؤولين عن الأخطاء

وحسب. ولم تعد حياة الفرد الداخلية والعلاقات بين الناس تُعرض على الشاشة على ضوء نظريات الأهداف السياسية والأيديولوجية الطبقية. لقد كانت الفترة الماضية تتسم بفكرة النضال من أجل الاستقلال، ومن أجل الإصلاحات الديمقراطية والاشتراكية وتحسين ظروف الحياة، أما الفترة الجديدة فقد اتسمت بحقيقة أن صوت الحكمة والجمال طغى على أصوات الواقع، وغدا الانفصام بين الثقافة التقليدية ولغة السينما أقل وضوحًا ويجدر بنا هنا أن نلاحظ أن السينما الإفريقية، ومنذ خطواتها الأولى، كانت تبحث عن جسور تصل بينها وبين الثقافة الشعبية. بيد أن التقييم السينمائي لهذه الثقافة استغرق زمنًا طويلًا.

ومن الخطأ أن نفصل فصلًا تامًّا بين هاتين الفترتين، على الرغم من محاولات بعض مؤرخي السينما الإفريقية في هذا الاتجاه. لقد أحدث النظر إلى صناعة السينما الإفريقية على ضوء تقسيمها إلى أجيال ومراحل، كثير من الخلافات والتناقضات، لذلك نقترح نهجًا مسايرًا وهو تعيين وتعريف الاتجاهات الرئيسية التي حكمت تطور السينما الإفريقية واستمرارية مراحلها.

وعليه فإننا عندما نتناول عملًا واحدًا أو عدة أعمال لبعض المخرجين المرموقين من إفريقيا الاستوائية فإننا لا نقصد تقديم تحليل شامل لتجربتهم السينمائية، ولا نقصد الحديث عن السينما في بلد بعينه، كما أننا لم نحاول

أن نضع حدودًا فاصلة بين مختلف الفترات التاريخية لأن هذا الأمر أشبه بالمستحيل.

لقد ظهرت بواكير الأفلام، كما أشرنا من قبل، على يد جماعة السينما الإفريقية في منتصف الخمسينيات، وفي الأعوام (1956 – 1968) ظهرت أول الأفلام الروائية.

إن حياة وفن رائد السينما الإفريقية بولين فييرا من السنغال، ستعيننا على تحليل العِقْد الأول من تطور السينما الإفريقية واتجاهاتها الرئيسة.

انحدر بولين فييرا، الذي ولد عام 1925 من عائلة موظف كبير في الإدارة الاستعمارية الفرنسية وتلقى تعليمه على النمط الأوروبي، كانت مشكلات المهاجرين الأفارقة في فرنسا، التي صورها في أفلامه، جزءًا من تجاربه الشخصية.

يتذكر فييرا: "كنت أمضي العطلة مع عائلة فرنسية، ولكنني كنت أمكث في المدرسة معظم الوقت، كانوا يعتبرونني شخصًا غريب الأطوار في البداية، كنت أشعر بالضياع بسبب اقتلاعي من جذوري الإفريقية، لم أُعانِ من التمييز العنصري، وكان لديَّ عدد من الأصدقاء الفرنسيين، المشكلة الحقيقية التي واجهتني هي أنني، وبعد مضي فترة من الزمن، لم أعد أشعر بأنني إفريقي، كان البياض، يحيط بي من كل حدب وصوب،

ولم أكـن أمتلك مرآة تعكس هويتي "العرقية والثقافية". وإنني لمتأكد من أن كثيرًا من الأفارقة الذين عاشـوا في محيط أوروبي أبيض قد خبروا هذه التجربـة، تجربة الاغـتراب، وهكذا، عندما عدت إلى بلـدي عام 1950، واجهتنـي مشـكلة التكيُّـف مع الأحوال هنـاك، حتى لغتـي الأم كنـت أتحدثهـا بصعوبة، ما كان من المفـترض أن يقصيني عن جذوري، مع أن أبي كان يعتقد أن فرنسا ستوفر لي فرصًا تعليمية أفضل"[1].

إن حديث فييرا من أدق وأعمق الأحاديث التي تناولت مشاكل اغتراب الأفارقة في أوروبا، وفقدانهم لهويتهم الاجتماعية والثقافية، هذه المشاكل التي عبرت عنها أفلام رواد السينما الإفريقية.

ينتمي فييرا إلى قبيلة اليوربا التي تمتاز بغنى ثقافتها التقليدية وعراقتها. لقد ذهب إلى فرنسا لتلقي التدريب على حرفة السينما ولكنه عانى أشد المعاناة من انقطاعه عن ثقافته الوطنية. وفي عام 1955 تخرج في مدرسة باريس للسينما ولما كانت الحكومة السنغالية لا تحفل بدعم السينما ولا بالمشتغلين بها، فقد تلقى فييرا تعليمه على نفقته الخاصة.

وفي فيلمـه Four years ago الذي نال به دبلـوم التخرج، عالج فييرا موضوعـه الأثيـر، يحكي الفيلم عن طالب إفريقـي يسـتمع إلى موسـيقا

(1) من كلمة بولين فييرا في واغادوغو - الفاتح من مارس 1985.

إفريقية، عندما أخذ يتذكر كيف كان يرقص على أنغام تلك الموسيقا قبل رحيله إلى فرنسا، ثم جعل يرقص رقصًا مطابقًا للرقص الشعبي في بلده، ولكن فور قدوم صديقته الفرنسية طفقا يتحدثان عن درس الموسيقا الأوروبية الكلاسيكية الذي يدرسانه في المعهد، وحالما غادرته صديقته حملته أفكاره بعيدًا، فعادت به إلى إفريقيا.

وفي فيلمه القصير الثاني Africa on the seine عام 1955 يمضي فييرا في استكشاف الموضوع نفسه، ويحكي في الفيلم ومدته عشرون دقيقة، عن آمال الطلاب الأفارقة في باريس وعن خيباتهم أيضًا. وتدور أحداث الفيلم من خلال رؤية الشخصيات الرئيسية المستنبتة بعيدًا عن وطنها وعن جذورها. ولقد أشار المخرج إلى أن هذا الفيلم كان من الممكن إخراجه على نحوٍ أفضل مما هو عليه.

يثير هذان الفيلمان الاهتمام من وجهة النظر التاريخية، وليس من الناحية الإبداعية، ذلك أنهما من أوائل الاجتهادات التي سعت إلى تقديم سلوك الأفارقة ومواقفهم تجاه الحياة وكانت جماعة السينما الإفريقية قد عاونت فييرا في إخراج فيلم Africa on the seine.

وفي عام 1957 استأنف تعاونه مع نفس الجماعة، في إخراج دراما وثائقية حملت اسم "الصيادون" ولكن العمل في هذا الفيلم توقف بسبب نقص الموارد المالية.

في عام 1958 عينته الإدارة الاستعمارية الفرنسية رئيسًا لقسم غرب إفريقيا، الأمر الذي مكَّنه من إخراج عدد من الأفلام الوثائقية، واستمر يعمل بهذا القسم بعد سقوط النظام الاستعماري. وفي أثناء عمله في قسم الأخبار، والأفلام الوثائقية بوزارة الإعلام السنغالية نجح في تصوير عدد كبير من المناسبات التاريخية الهامة ليس في بلده وحدها وإنما في باقي بلدان إفريقيا الاستوائية، لقد سجل فييرا للأجيال القادمة أحداث تلك المرحلة التاريخية، فأخرج أفلامًا عن استقلال الكاميرون، والكونغو، وتوجو.

وفي عام 1961 أنجز فيلمًا وثائقيًّا بعنوان "ميلاد أمة" عن الخطوات الأولى للسنغال المستقلة ولقد لقي هذا الفيلم ترحيبًا واسعًا في بلده كما نال عددًا من الجوائز في مهرجانات لوكارنو، وكارلو فيفاري. بين الأعوام 1960 – 1966 كان فييرا يرافق الرئيس السنغالي ليوبولد سنغور في زياراته الرسمية، الأمر الذي مكنه من تصوير زيارات الرئيس إلى كل من الاتحاد السوفييتي وإيطاليا، والبرازيل وكندا، والولايات المتحدة الأمريكية علاوة على ذلك قام فييرا بإخراج عدد من الأفلام التي تتحدث عن حياة السنغال السياسية والسوسيوثقافية.

لم يكتفِ فييرا بالأفلام الوثائقية ولكنه كان ينتهز أية سانحة لعرض الثقافة التقليدية الإفريقية، وقد فعل ذلك في فيلم قصير بعنوان "الحمل"

عام 1963، ووقع الاختيار على هذا الفيلم ليعرض في مهرجان "كان" عام 1964.

كما يثير فيلمه "سنديلي" عام 1964 اهتمامًا كبيرًا (وهو فيلم ملون زمنه 10 دقائق) يتحدث عن فتاة صغيرة يريد أبوها أن يزوجها بتاجر عجوز بينما هي تعيش قصة حب مع شاب صغير، وبعد سلسلة من المواقف الكوميدية يتزوج الصغيران، القصة عادية جدًّا، ولكن الرقصات الوطنية والموسيقا التي تتخلل الفيلم كانت ممتعة للغاية، لقد كشف هذا الفيلم عن قدرات فييرا التعبيرية، وكان "سنديلي" أول فيلم ناطق بلغة الوُلف وعلى الرغم من وجود ترجمة إنجليزية وأخرى فرنسية على الشريط فإنه كان مفهومًا للجمهور الإفريقي بالنسبة إلى الرقصات والموسيقا المعبرة التي أبرزها الفيلم.

في السنة التالية أخرج فييرا فيلمًا ملونًا (مدته 18 دقيقة) بعنوان "أنديونقاني" مأخوذًا عن قصة خيالية للكاتب السنغالي ب. ديوب، يعرض لنا الفيلم أحد رموز الثقافة الإفريقية التقليدية وهو راوي القصص "Griot"، يحكي الراوي للأطفال حكاية صبي ذهب أبوه إلى الغابة فافترسه الأسد ومزقه شرَّ ممزق، بعد هذه الحادثة، تعلقت أم الصبي وأخته به تعلقًا شديدًا، إذ لم يعد في العائلة رجل سواه، وأخذتا تناديانه باسم "الزوج الصغير" بدأ أنديونقاني الصبي ذو الاثني عشر ربيعًا يكره

هذا اللقب ولم يكن يطيق استهزاء الصبيان الآخرين به بسبب اللقب، فنهى عائلته عن استخدامه وهددهم بالرحيل إن لم يفعلوا.

وفي أحد الأيام وحين داعبته أخته بلقب "الزوج الصغير" هجر الصبي البيت، وعندما رأى أن أمه وأخته تقتفيان أثره رمى بنفسه في البحر، عندها فقدت الأم عقلها، وفي لحظة غضب مجنون قامت بخنق ابنتها، وابتلعت أمواج البحر جثتيهما، وحين يجدها الناس صدفة على ساحل البحر ويرفعونها إلى آذانهم فإنهم يسمعون صرخة يائس: "أنديونقاني عُد إلينا... أنديونقاني عُد إلينا" وعلى الرغم من بساطة القصة الميلودرامية فإن الفيلم نال تقديرًا لاحتوائه على مشاهد بصرية في غاية الجمال تحكي عن التقاليد الشعبية وحياة الصيادين اليومية.

ومن المخرجين الذين التفتوا إلى التقاليد الشعبية وعبروا عنها في أفلامهم، المخرج مصطفى ألسان الذي ولد عام 1942 في النيجر، ولقد وجد في الفلكور إلهامه المتجدد.

يُعدُّ ألسان رائدًا من رواد أفلام الرسوم المتحركة كما أنجز عددًا من الأفلام الروائية والوثائقية ولقد عُرضت مشاهد من الحياة اليومية في الريف ضمن أفلامه الأولى "المراكبي" و"طاحنة الذرة" عام 1962، وفي العام نفسه أنجز فيلمًا مدته 30 دقيقة باسم "AQURE" عن الزواج الريفي في إحدى قرى الجيرما، في هذا الفيلم بجانب التركيز على أهمية راوي الحكايات ركز

المخرج على الإسهام الجماعي للأقرباء والجيران في مراسم الزواج وطقوسه التي تمتد لسبعة أيام، ونال جائزة في مهرجان سان كاست بفرنسا، والميدالية البرونزية في مهرجان الأفلام القصيرة في كان.

يتذكر ألسان قائلًا: "قَدِمَ جان روش إلى النيجر للعمل مهندسًا مدنيًّا، ولكنه تحول إلى إخراج الأفلام الإثنوغرافية بعد الحرب العالمية الثانية، ولأنني كنت شغوفًا بالسينما فقد سعيت لمقابلته ومن ثم عملت معه حيث لقنني المهارات الأساسية للعمل السينمائي، ولعل هذا ما يفسر الطابع الإثنوغرافي لأفلامي الأولى"[1].

كغيره من السينمائيين الأفارقة تلقى ألسان تدريبه خارج القارة الإفريقية حيث درس الإخراج السينمائي في مونتريال لمدة 9 شهور وذلك بعد تلقيه دورة (كورسًا) لمدة سنتين في باريس.

في كندا درس تقنية الرسوم المتحركة. أما في باريس فقد درس الأفلام الإثنوغرافية. وشأنه شأن فيرا أخرج ألسان أفلامًا عن الحكايات الأسطورية التي استوحاها من الثقافة التقليدية، ويشير ألسان بالقول: "إنني أعتبر السينما أداة من أدوات التعبير والاتصال، وعادة ما أكتب السيناريو بنفسي، كما أعتقد أن على السينمائيين الأفارقة واجب الإسهام في

(1) مجلة السينما الإفريقية – 1975 – ص155.

عملية التحرير الفكري والثقافي وتحقيق اليقظة الثقافية عن طريق الأعمال السينمائية الهادفة والممتعة في ذات الوقت ولتحقيق هذا الغرض فإن على السينمائيين الأفارقة استلهام التراث الشعبي للقارة السوداء"[1].

لما كان ألسان يتحدث ثلاث لغات إفريقية هي الجيرما، والهوسا، واليوربا فإنه لم يعانِ من مشكلة الانقطاع عن الثقافة الوطنية التي عانى منها زملاؤه الذين شبوا عن الطوق في أوروبا، وكثيرًا ما كان يتعاون مع رواة القصص الشعبية (Griots).

لقد تعلم منهم فن جذب المستمعين وسرد الحكايات والأسلوب التعليمي والوعظي.

وفي عام 1964 أخرج ألسان فيلمًا ملونًا، مدته ثلاثون دقيقة بعنوان "خاتم الملك كودا" "King Koda's Ring". في هذه القصة يمنح الملك كودا خاتمه إلى أحد الصيادين لقاء سمكة عندما يرى أن ذلك الصياد قد رفع من سعرها، ولكن الملك يشترط على الصياد أن يعيد إليه الخاتم بعد ثلاث سنوات فيوافق الصياد على ذلك الشرط، على أن يمنحه الملك نصف مملكته وأن يزوجه الأميرة، وفي حالة الإخلال بالشرط سيقطع الملك رأس الصياد، غير أن زوجة الصياد تخون زوجها، لقاء مبلغ من

(1) ف. باف – 25 عامًا على سينما إفريقيا السوداء – مطبعة الأخشاب الخضراء – نيويورك– 1988 – ص20.

المال، وترشد الملك إلى مكان الخاتم، فيرمي الملك الخاتم في البحر كيما ينسى فعل الزوجة الخائنة، وقبل أن يُساق إلى الإعدام يطلب الصياد أن يُسمح له بالصيد لإطعام عائلته لآخر مرة، وينجح الصياد في اصطياد ثلاث سمكات ويجد الخاتم في معدة إحداها، ويمنحه الملك الجائزة حسب الاتفاق، ويدرك الصياد أن زوجته قد خانته بيد أنه يغفر لها.

في كثير من القصص الإفريقية، كما في هذه القصة، يبدو سلوك الشخصيات جبريًّا Unmotivated، ويعود السبب في هذا الموقف إلى تصور وإدراك الثقافة التقليدية للعالم والذي يقوم على فهم غريب للعلاقات بين الإنسان والطبيعة، وبين الفرد والمجتمع، فأفعال الإنسان، في كثير من الأحيان تقررها قوانين خارجة عن إرادته سواء كانت تلك القوانين قوانين القبيلة أم قوانين الطبيعة، بالنسبة إلى الإنسان الأوروبي فيعني هذا الموقف انتقاصًا لحقوقه كفرد، أما بالنسبة إلى الإنسان الإفريقي فالموقف له مغزاه وهو أن انتهاك القوانين والمحرمات Taboos، يجلب نتائج مأساوية.

في القصة الأولى، كما رأينا، منع أنديونقاني عائلته من استخدام اللقب وأدى انتهاك هذا التابو إلى ما حدث، فقبل ذلك بقليل انتقل أنديونقاني عبر احتفال طقوس، من مرحلة الطفولة إلى مرحلة الرجولة، وحين انتهكت عائلته القانون، غادر البيت إلى الأبد، لقد كانت أمه وأخته تعاملانه على أنه صبي صغير، وحين بدأتا البحث عنه، بعد رحيله، فضَّل

الموت دفاعًا عن شرف رجولته، لقد تسببت أمه وأخته في هذه النتيجة المأساوية إذ لم تتمكنا من التغلب على عاطفة الأنثى وانتهكتا التابو الصارم الذي فرضه أنديونقاتي.

أما في قصة "خاتم الملك كودا" فقد استخدم الملك حقه في تقرير مصير الصياد ولكن بطريقة غير نزيهة، لقد حكم على الرجل، الطيب والبريء، بالموت. ومهما يكن من أمر، فإن القصة لا تفسر وفقًا للمبدأ البسيط الذي يقضي بمعاقبة الشر، وانتصار الخير، فالملك والصياد كلاهما محكومان بقانون أعلى هو قانون المصير، وينتهي وجودهما كأفراد حين يبدأ هذا القانون في النفاذ، فعلى الرغم من كل الصعوبات، يستعيد الصياد الخاتم من جديد وعلى الرغم من اِستياء الملك فإن عليه أن ينصاع لحكم المصير.

لقد أمر الملك الصياد أن يعيد الخاتم خلال ثلاث سنوات فانصاع الصياد لهذا الأمر. ولعله يكون مجافيًا للمنطق من وجهة النظر الأوروبية، أن يتحول فعل إنساني ما إلى قانون صارم يجب الوفاء به مهما حدث.

وفي فيلم "ديلا" "Deela" المأخوذ عن إحدى الحكايات الإفريقية يقوم ألسان بمعالجة صوتية مدهشة حقًّا، إذ يسجل صوت الراوي "Griot" وهو يسرد الحكاية بلغة الهوسا، وفي الأثناء يقوم المخرج نفسه بتقديم ترجمة فرنسية موازية وذلك دون أن يظهر على الشاشة، لقد أصبحت

لغـة السرد هاجسًـا للمخرجين الأفارقـة منذ ذلك الحين، فمن السـهل جدًّا إخرج فيلم باللغة الفرنسـية للبلدان الناطقة بها، وفيلم بالإنجليزية للبلـدان الناطقـة بهـذه اللغة، وعلى هذا الأسـاس يغدو الفيلـم مفهومًا للجمهور الذي يتحدث لهجات مختلفة.

ولكننا نتسـاءل هـل يمكن اعتبـار فيلم ناطق بلغـة أجنبية عملًا من أعمال الفن الوطني حتى ولو صور ذلك الفيلم شخصيات إفريقية وعبَّر عـن بيئة إفريقية؟ أضـف إلى ذلك أن من يتحدثون اللغتين الفرنسـية أو الإنجليزية من سكان القرى عدد ضئيل للغاية.

لقد كان السـينمائيون الأفارقة يبحثون عن حل لهذه الإشـكالية، وفي اعتقاد الكثيرين أن ألسان قد وجد مَـخرجًا من هذا المأزق.

كما أخرج فييرا وألسان عددًا من الأفلام القصيرة التي تناولت أحداث تلك الفترة إذ بدأ فييرا إخراج فيلمه القصير "الصيادون" "Fishermen" بمعاونة جماعة السينما الإفريقية في باريس عام 1957 ولكن العمل توقف بسـبب شُـحَّة الموارد المالية، غير أنه نجح في إكماله عام 1966، وهو فيلم ملون مدتـه عشرون دقيقة يتحدث عن صياد شـاب يريد تحديث قارب صيـده بتحويله إلى زورق بخـاري، غير أن الصيادين كبار السـن الذين كانوا يحسدونه يعارضون هذه الفكرة، فيذهب الصياد الشاب إلى ساحر (عراف) (Sorcerer) القرية فيحذره من ذلك، وينطلق الشاب إلى العاصمة

داكار للحصول على النقود اللازمة لشراء موتور.

وينتهي الفيلم نهاية سعيدة إذ يتمكن الشاب من شراء الموتور فتبتهج زوجتـه وأصدقاؤه في القرية لهذا الأمر، الفيلم، كما هو واضح، يدعو إلى مؤازرة قضية التقدم التكنولوجي غير أنه اشـتمل على مبالغة في الوعظية والتوجيهية وهذه سـمة الدراما والفلكور الإفريقي. المأخذ الوحيد على الفيلـم هو مباشرته وتقريريته، إذ إن الدعايـة للتقدم التكنولوجي كانت واضحة، أما المشـاهد التي تمثل حيـاة الصيادين اليومية فقد كانت معبرة إلى حدٍ بعيد.

ويعرض فيلم ألسان "عودة المغامر" "The Adventurer's Return" عام 1966 التناقضات بين أخلاقيات المجتمع الإفريقي التقليدي وأخلاقيات الغزو الأوروبي، البطل الرئيس في الفيلم، شاب يعود من أميركا إلى إفريقيا ويجذب معه ملابس الكاوبوي هدية لأصدقائه، يلبس الشباب هذه الملابس ويحملون البنادق ويعمدون إلى إرهاق القرى المجاورة محاكين في ذلك الأفلام الأمريكية التي شاهدوها من قبل، وبالمناسبة فإن الجمهور الإفريقي يشاهد عددًا كبيرًا من هذه الأفلام، وبصعوبة بالغة، يستعيد حكماء القرية الأمن والنظام ويحذرون الشباب من تكرار تلك الأفعال، هذا الفيلم محاكاة هزلية لأفلام الويسترن ولقد أصاب نجاحًا كبيرًا في كثير من الدول الإفريقية.

ومن أهم المخرجين الأفارقة أبو بكر سامب من السنغال الذي بدأ عمله السينمائي في منتصف الستينيات، يتحدث عن تطور السينما الإفريقية فيقول: "ما الذي يحدد أو يحكم الثقافة؟ البيئة الجغرافية هي التي تتحكم في شكل الثقافة، المناخ، السافنا، الجبال، والأنهار، والغابات التي تعيش فيها، الثقافة هي الأسلوب الذي نتعامل به مع العالم من حولنا وهي كيفية حصولنا على الطعام، وكيفية تصرفنا إزاء الخوف أو الفرح. ليس لدينا، نحن السنغاليين معهد لدراسة السينما، ولكننا نمتلك نهجًا أسلوبيًّا في أفلامنا يماثل ما وصفناه، إني أعتقد أن إيقاع الأفلام السنغالية وكذا الإفريقية يتسم بالبطء ومن السهل علينا أن نزيد من سرعة إيقاع الأفلام عن طريق المونتاج ولكنني لا أظن أن علينا تقديم تنازلات. إن استمرارنا في إخراج أفلام تلبي احتياجاتنا سوف يضع أفلامنا في مصاف العالمية.[1]

إن الفيلم يجب أن يتفتق عن أعمق الجذور الثقافية، وحين يستخدم السينمائي الإفريقي معايير أوروبية في إخراج الأفلام، فإن النتيجة ستكون إخفاقًا محققًا ولا أريد ذكر أية أسماء في هذا المجال، أما حين تتصل الوشائج بين الفيلم وبين جذور المخرج الثقافية، وحين يصنع السينمائي فيلمًا من الناس وإليهم فإنه يتمكن من تقوية علاقته بهم، وعلى نفس النحو، يتمكن من الوصول إلى المشاهدين غير الأفارقة".

(1) نفس المصدر - ص38.

الآن وبعد مرور عشرين عامًا، كم تبدو هذه الكلمات التي قيلت عام 1972 حكيمة ومتفهمة لحقيقة واقع ودور السينما في إفريقيا.

في السنوات الأخيرة، أُخرِجت أفلام بلغت مستوى السينما العالمية من الناحيتين الإبداعية والفنية، وتتمتع هذه الأفلام بلغة سينمائية أصيلة إلى جانب تعدد وثراء أشكالها التعبيرية، ومن الصعوبة بمكان أن يدافع المخرج عن قناعاته وآرائه، في حين أنه يناضل في سبيل الحصول على الحد الأدنى من التمويل اللازم لإخراج مشروعاته السينمائية.

لقد كرس سامب فيلمه الأول "ومضى زمن الثلوج" عام 1965 لمناقشة مشاكل الاغتراب الثقافي Cultural Alienation وصعوبة إعادة استيعاب الأشخاص الذين رحلوا عن أوطانهم ثم عادوا إليها بعد غربة. درس سامب، الذي ولد عام 1934 فن التمثيل في باريس، ثم التحق بشركة "Negro" الفرنسية جنبًا إلى جنب مع ت. باسوري، وسارا مالدورور، ثم شارك ممثلًا في عدد من الأفلام لمخرجين أوروبيين، وفي عام 1958 ذهب سامب إلى إيطاليا لدراسة السينما حيث أمضى ثلاث سنوات في مركز السينما التجريبية بروما، ثم عمل لمدة عامين في التليفزيون الفرنسي، وفي 1964 عاد إلى وطنه السنغال، وهناك أخرج البرامج الأدبية والثقافية في الإذاعة ثم التحق بوزارة الإعلام، كما عمل مصورًا لنشرات الأخبار في التليفزيون السنغالي.

وكغيره من السينمائيين الأفارقة السود تلقى سامب تدريبًا مهنيًّا جيدًا في أوروبـا، ولكنه حـين عاد إلى وطنه واجهته مشـكلة انفصال التدريب والمهارات التي اكتسبها في مناخ ثقافي مختلف عما يحدث على أرض الواقع، للتعبير عن آمال وآلام شـعبه من خلال السـينما، كما واجهته مشـكلة أن تكون لديه لغته السينمائية الخاصة والأصيلة في الوقت نفسه.

في حـوار أُجـري معه حول السـينما الإفريقية يتحدث سـامب حول فيلمه الأول قائلًا:

"زَعَمَ النقاد أن فيلمي الأول يحكي سـيرة حياتي الشـخصية بسـبب أن القصة تتحدث عن شـاب إفريقي عـاش طويلًا في الغرب، وتتناقض أفـكاره ونظرياته التي تلقاها في أوروبا تناقضًـا صارخًا مع الواقع الذي يـراه في وطنه، إن العـالم الإفريقي الذي يعود إليه الشـاب عالم تقليدي، وموجه في الوقت نفسـه، إلى محاكاة الغرب محاكاة عمياء، والشـاب ممزق بين عالمين، ولكنه في النهاية سيظل أمينًا ووفيًّا لتقاليده الإفريقية، سيكون بمقـدوره الاحتفـاظ بالقيـم التقليديـة، وفي الوقـت ذاته تقبُّـل التغيير والتقدم.[1]

الشـخصية الرئيسية في الفيلم هي لشـاب مثقف يهبط في مطار داكار وهو يرتـدي الزي الأوروبي، ومنـذ خطواته الأولى يعتريه القلق بشـأن

(1) نفس المصدر - ص13.

حياته المقبلة في الوطن، هل يتفهمه أقرباؤه؟ ألن يشعر كما لو أنه سائح جاء لزيارة الآثار والغرائب؟ ألن يظل أجنبيًّا أو غريبًا مغتربًا؟

هذه الأفكار والمشاعر التي تجوس في دماغه، وتنتقل إلينا عبر حواره الداخلي مع نفسه، وهذه سمة من سمات الأفلام الأوروبية آنذاك، غير أنها لم تكن محاكاة عمياء فالبطل قد استوعب الثقافة الأوروبية، لكن المأخذ على حواراته الداخلية أنها كانت فائضة عن الحاجة، كما أنها كانت وعظية وتعليمية، وتلك كانت سمة أفلام كثيرة في تلك الفترة، ويمكننا تفسير هذا الأمر من واقع أن العنصر التعليمي كان مهمًّا جدًّا وطوال الوقت للفن الإفريقي التقليدي، ومن الوظائف الرئيسة لهذا العنصر هي التنشئة الروحية والأخلاقية للشباب وتعليمهم القيم الأخلاقية التي كانت تعتنقها الأجيال السالفة، وانعكس هذا الأمر على الفلكور الإفريقي، ورواية القصص والحكايات، والموسيقا والرقص، أما في السينما فلم يتم التعبير عن هذه النزعة التعليمية أو الوعظية بالأدوات الفنية المناسبة لحل إشكالية المباشرة والتقريرية، علاوة على سبب آخر هو تخلُّف التجهيزات التقنية.

كما نأخذ على أفلام تلك الفترة مقاربتها النقدية السطحية للتأثيرات الأوروبية، في فيلم ألسان "عودة المغامر" مبالغة في النظرة السلبية لهذه التأثيرات بل ولكل ما يتعلق بالثقافة الأوروبية على وجه العموم، لقد

انـصرف زمن طويل حتى تمكن المثقفون من التعامـل مع التأثير الثقافي الأوروبي على نحو أقل حساسية وأكثر موضوعية.

وعلى الرغم من كل الأخطاء التقنية والفنية يعد فيلم سـامب "ومضى زمن الثلوج" علامة فارقة في تاريخ السينما الإفريقية، ولقد عمد مخرجون آخـرون أمثال معمر ثيام من السـنغال، وعمر غاندا من النيجر إلى تناول الموضوع نفسه الذي تناوله ذلك الفيلم.

وينتمـي معمـر ثيـام المولود عـام 1929 إلى جيـل المخرجـين الذين ولجـوا عالم السـينما الإفريقية في بدايات ظهورهـا، درس معمر التصوير الفوتوغرافي في باريس أوائل الخمسـينيات، ثم درس التصوير السينمائي على نفقته الخاصة، وبعد عودته إلى السـنغال التحق بوزارة الإعلام، وفي عام 1963، أخرج ثيام أول أفلامه القصيرة، الفيلم اسمه "سارزان" ومدته 35 دقيقـة، البطـل سـارزان (والكلمة تحريف صوتي لكلمة سـيرجنت) محارب قديم في صفـوف الجيش الفرنسي، يعود إلى الوطن بعد أن أمضى خمسـة عشر عامًا في فرنسـا، يحاول سـارزان إدخال الحضارة والتحديث إلى حياة المواطنين في القرية، ولكن هذا المسـعى يحطم التقاليد الراسـخة ونتيجة لمحاولته إزالة مذابح القرابين بالقرب من الشجرة المقدسة يطرده قومه شر طردة، ويلقى سـارزان مصيرًا فاجعًا، إذ تصيبه لوثة من الجنون لأنه لم يتمكن من التواؤم مع وجوده بين عالمين متناقضين، غير أن مساعيه

لا تذهب أدراج الرياح، فقد تمكن القرويون أخيرًا من شق طريق تصلهم بالعالم الحديث.

وعلى الرغم من حرارة الموضوع فإن الفيلم كان عاديًّا جدًّا من الناحيتين التقنية والفنية، فقد كان فيه تصنع وتعليمية مباشرة، كما افتقد المشاهد البصرية الممتعة.

يعد فيلم "سارزان" مهمًّا لسبب واحد فقط وهو أنه من الأفلام الأولى التي عالجت قضية انخراط الأفارقة في مجتمعاتهم المحلية من جديد.

أما عُمر غاندا (1935 – 1981) فقد كان شغوفًا منذ طفولته الباكرة بالاستماع إلى القصص والحكايات الشعبية التي كانت تُروى عندما يلتئم شمل العائلة في الأمسيات، وهذا هو سبب اهتمام غاندا طوال حياته، بالتراث الشفاهي الإفريقي، لقد حارب غاندا لمدة عامين في صفوف الحملة الفرنسية في الهند الصينية، وعند عودته إلى النيجر قاسى من البطالة ومن مشكلة إعادة التكيف، ثم التقى جان روش الذي لعب دورًا هامًّا في تكوين مستقبله السينمائي. كما مَثَّل فيلم روش المسمى "أنا زنجي" "I-Negro".

ويعتقد غاندا أن هذا الفيلم لم يتمتع بالأصالة الفنية الكافية. غير أن غاندا بدأ يتفهم أن السينما بمقدورها عكس الحياة ويمكنها أن تكون

وسيلة للتعبير عن كثير من المشاكل والقضايا الساخنة.

ويقول غاندا:

"بالنسبة إليَّ كانت التجربة حاسمة. فقد وضعت يدي على جانب من السينما لم أكن أدركه من قبل. لقد تيقنت أن بمقدور الأفلام أن تعكس لنا الواقع بدلًا من تحريفه وتشويهه كما تفعل معظم الأفلام الأجنبية التي تلقى رواجًا واسعًا في أنحاء القارة الإفريقية كافة.[1]

نُصح روش غاندا -فيما بعد- أن يتلقى تعليمًا في مجال السينما. وعلى غير العادة لم يذهب غاندا للدراسة في أوروبا، ولكنه درس في نيامي العاصمة على يد سينمائيين فرنسيين كانوا يعلِّمون الشباب الأفارقة فنون السينما. وبعد تعلمه المهارات الأساسية في إخراج الأفلام أصبح غاندا مساعد مخرج في قسم السينما التابع للمركز الثقافي الفرنسي في نيامي. وبعد وقت قصير اشترك في مسابقة لكتابة السيناريو نال فيها الجائزة الأولى والتي بلغت قيمتها 5 آلاف دولار، الأمر الذي مكنه من بدء العمل في فيلمه "كاباس كابو" "CABAS CABO" عام 1968، وهو فيلم روائي أبيض وأسود. ولقد اختير الفيلم عام 1969 ليعرض في أسبوع النقاد بمهرجان كان السينمائي. بسبب بساطته وأصالته الوثائقية علاوة

(1) مجلة السينما - كوبيك - يوليو/ أكتوبر 1968 - ص10.

على أنه اشـتمل على جانب كبير من السيرة الذاتية لحياة مخرجه وفي العام نفسـه نال الفيلم جائزة خاصة في مهرجان موسكو، كما نال جائزة النقاد في مهرجان ملقا بإسـبانيا، إضافة إلى فوزه بالميدالية البرونزية في مهرجان قرطاج السينمائي بتونس.

يبدأ فيلم "كاباس كابو" والتي تعني "الرجل ذو البأس" "THE TOUGH MAN" بلغة الجيرما، بمشاهد لعرض عسكري. تبرز الكاميرا صفًّا من المحاربين القدامى تزين الأوسمة والنياشين صدورهم. يغادر حشود المتفرجين، فنرى رجلًا بلباسه التقليدي وهو يحمل آلة موسيقية تسمى الكورا "KORA"، هذه الآلة تشير إلى أنه من رواة القصص "GRIOTS"، يذهب الرجل إلى الحانة إذ يجد مجموعة من الرجال يتحدثون عن مغامراتهم العسكرية في الماضي، ومن ضمنهم كاباس كابو الذي كان يروي ذكرياته عن الحرب في الهند الصينية، إذ أخذ يتساءل عن معنى القتال هناك في حرب استعمارية لا ناقة له فيها ولا جمل وكان يناقش رئيسه حول هذا الأمر، مما أدى إلى وضع اسمه في القائمة السوداء، وإلى طرده من الخدمة ثم إبعاده إلى الوطن. ولطيبة قلبه وصفاء نيته لم يتبين الدوافع الحقيقية التي جعلت مجموعة من الأصدقاء تلتف حوله في القرية. لقد جذبتهم نقوده وبضائعه الفرنسية لا حكاياته العسكرية، أنفق كاباس كابو كل ما يملك من نقود على الشراب مع أصدقائه، وعندما أفلس انفضوا من حوله

وتركوه وحيدًا. إنه يحاول أن يجد عملًا ولكن دون جدوى بسبب التقرير السيئ الذي كُتب عنه عندما كان في الجيش الفرنسي، ويذهب إلى المدينة ولا يجد غير العمل اليدوي المضني والإذلال فيعود إلى القرية وهو يأمل أن يجد حياة كريمة بفلاحة الأرض، وعلى الرغم من نهاية الفيلم التي تبدو متفائلة، يقول غاندا: "لقد أعدتُ البطل من حيث أتى، ولكنني لم أقل إنه سيمكث هناك بقية حياته"[1].

شأنه شأن "سارزان" للمخرج ثيام، و"مضى زمن الثلوج" للمخرج سامب، فإن فيلم غاندا يعالج القضية التي توصف بأنها المأزق الثقافي للسينما الإفريقية The Cultural Dilemma of African Cinema. هذا المأزق الثقافي يتبدى في وجوه عديدة: في التناقض بين الثقافة الوطنية والتغريب Westernization وفي التناقض بين القيم التقليدية والحداثة إلى جانب التناقض بين المدينة والقرية.

يقول الناقد السينمائي الإفريقي ويلسون ماتيفو في معرض حديثه عن الفكرة الرئيسة لفيلم كاباس كابو:

"هذا الفيلم هو أحد شواهد هذا المأزق الذي يتمثل في الاختيار بين العيش في المدينة عيشة متحضرة ولكنها جوفاء وبين العيش عيشة

(1) مجلة لافيا أفريكاني - أكتوبر 1962 ص50.

متواضعة وذليلة في القريـة. يذهب بطل الفيلم ضحية للمظاهر الخداعة لحياة سـعيدة وهانئة وتقوده سـذاجته إلى محاكاة هذه الحياة بدلًا من سبر أغوارها. ويشعر بالرضا عن نفسه إذ يتخلى عن التدخين وشرب الخمر. وفي الحقيقة يتخلى هذا الرجل عن جميع عاداته السـابقة ويعود إلى القرية ليعيـش فيها. إن هذا التجسـيد البصري المجازي لمأزقه الشـخصي تجربة مؤلمة جـدًّا. ذلك أننا نعلم أنه من الصعب على المرء أن يتخلى عن ماضيه بإرادته وأن يخرج عن جلده كما تخرج الشعرة من العجين.[1]

وبالنسبة إلى عمقه وقيمه الفنية الرفيعة، أصبح فيلم "كاباس كابو" من أفضل إنجازات السينما الإفريقية في الستينيات. لقد نجح غاندا في تجنب المباشرة والتقريرية والتعليمية باعتماده على الصدق والوضوح. وشأنه شأن ألسان أظهر غاندا شغفًا بالتراث الشفاهي الإفريقي الذي تجلى واضحًا من خلال سيكولوجية البطل ومن خط السرد الذي انتهجه المخرج. وقد لاقى هذا الفيلم ترحيبًا واسعًا في إفريقيا في مدنها وقراها، كما وجد نفس الترحيب في الخارج أيضًا.

تيميتي باسـوري من سـاحل العاج اسـتلهم التراث الإفريقي وأثراه برؤيته السينمائية الخاصة.

(1) ف. باف – 25 عامًا على سينما إفريقيا السوداء – مطبعة الأخشاب الخضراء – نيويورك– 1988 – ص231.

ولد باسوري عام 1933 ولقد كان أول مواطن من ساحل العاج يتلقى تعليمًا نظاميًّا في مجال الإخراج السينمائي. إذ بدأ دراسة السينما في معهد "IDHEC" في باريس عام 1958. وقبلها التحق باسوري بمدرسة فرنسية لفنون التمثيل. كما شارك بالتمثيل، ضمن عدد من الممثلين السود، في مسرحيات لكُتّاب أفارقة ومن أمريكا اللاتينية إضافة إلى مسرحيات بوشكين وجان بول سارتر. عاد باسوري إلى وطنه عام 1962 وتمكن خلال عام واحد، من إخراج ثلاثة أفلام وثائقية مدة الواحد منها 35 دقيقة، وعدد من أفلام التلفاز. كرس باسوري أفلامه الوثائقية لتناول القضايا الاجتماعية والثقافية، بيد أنه أثبت نضجه الفني في مجال الأفلام الروائية.

في عام 1964 أنجز باسوري فيلمه القصير الأول تحت اسم "على كثيب العزلة" "ON THE DUNE OF SOLITUDE". هذا الفيلم مأخوذ عن أسطورة "مامي واتا" حورية البحر التي تغوي ضحاياها من الرجال فيتبعونها إلى أعماق البحر حيث تقيم مملكتها. يُفتتح الفيلم بمنظر لأضواء الليل وهي تلمع في أبيدجان العاصمة. وعلى شاطئ مهجور تتوقف سيارة أوروبية حديثة ينزل منها إيليا، وهو شاب لطيف، متفرنج يرتدي الملابس الأوروبية. يخلع هذا الشاب بدلته وربطة العنق ويمضي إلى الشاطئ والليل البهيم. يجلس على الشاطئ كيما يستريح قليلًا ويغرق

في أفكاره. ثم يفيق على حركة امرأة شابة تقف بجواره فينهض ويتبعها والصمت يلف المكان، ثم ينخرطان في الحديث فتذكر له المرأة الشابة أسطورة "مامي واتا" وتداعبه بالقول إنها هي، وبعد الاستحمام في البحر يشرع الاثنان في ممارسة الحب. وعندما يصحو إيليا في الصباح، يكتشف أن المرأة الشابة قد اختفت.

وتقودنا "حدوتة" الفيلم الغامضة إلى المزيد من الأحداث السريالية. يكتشف إيليا أن امرأة في اليوم السابق، قد لقيت مصرعها في حادث سيارة وأن تلك المرأة هي نفس المرأة التي قضى الليلة معها على شاطئ البحر.

ما حقيقة تلك المرأة؟ أتكون شبحًا؟ أم أن "مامي واتا" قد تقمصت جسدها الميت؟ جعل إيليا يحاول تعليل الأمر ولكن دون جدوى. في هذا الفيلم نجد بطلًا متأملًا يحاول إيجاد إجابات عن الأسئلة السريالية، بخلاف شخصيات معظم الأفلام الإفريقية الذين يناضلون ضد المشاكل الاقتصادية والاجتماعية أو يرزحون تحت عبئها.

فيلم باسوري "على كثيب العزلة" فيه بعض المثالب الفنية والتقنية. على سبيل المثال:

الصورة الباهتة والمهتزة، الحوارات الساذجة والملفقة، وأداء الممثلين

المتواضع، إلى جانب التزامن البائس بين الصورة والصوت. بيد أن الفيلم اشتمل على غنائية وشعرية واضحة للعيان، ولقد ساعد على إبراز هذه الغنائية الاستخدام الحاذق للمقابلة بين الأبيض والأسود واستقلال الظلام وربما نلوم المخرج على محاكاته الطرائق السينمائية في الأفلام خارج إفريقيا التي تناولت الاتجاهات السريالية والروحانية. هذه المحاكاة تمثلت في التصوير وتقنية الصوت والتجسيد البصري للقصة ولكي يكون المرء موضوعيًّا يجب مراعاة الآتي:

تضرب الروحانية والرمزية والشعوذة والخرافة بجذورها عميقًا في ثقافة إفريقيا السوداء. وعلى هذا الأساس لا يمكن أن نعتبر أن باسوري يقلد الأفلام التي تناولت هذه القضايا في فرنسا وأمريكا وعلى الرغم من أن باسوري أظهر اهتمامًا واضحًا بموضوع العقل الباطن التي طرقتها أفلام أوروبية كثيرة في الستينيات فإنه حاول جاهدًا صبغها بالصبغة الإفريقية، ويوضح لنا الفيلم أن البطل رغم أنه شاب متعلم على النمط الأوروبي ويعيش في مدينة كبيرة، فإن عقله الباطن ما زال محشوًّا بروح الخرافات والأساطير الشعبية أكثر مما كان يظن هو نفسه.

ولقد تجلى إبداع باسوري في فيلمه الروائي الطويل: المرأة ذات السكين THE WOMAN WITH A KNIFE عام 1968. يحكي هذا الفيلم عن قصة شاب من ساحل العاج، ذو ثقافة أوروبية يعاني من هلوسة وعذاب

وجودي يتعلق بمخاوفه وهواجسه الجنسية، وهو واقع تحت قبضة امرأة تزوره في المنام وهي تحمل سكينًا. يبحث هذا الشاب عن الراحة والطمأنينة عن طريق العلاج الإفريقي التقليدي إضافة إلى العلاج الغربي المتمثل في التحليل النفسي.

يتضمن الفيلم حكايتين. الحكاية الرئيسية تتعلق بهذا الشاب البورجوازي الذي يعاني من الكوابيس مما يؤدي إلى شعوره بالغربة والانطواء.

القصة الأخرى تحكي عن شخصية رئيسية أخرى، رغم أنها تمثل قصة مختلفة فإنها انعكاس لشخصية البطل الرئيس الذي يجد نفسه ممزقًا بين التقاليد الإفريقية وقيم الحداثة الغربية. الشخصية الثانية لشخص مهمش تمامًا ينطلق بلا هدى، وبلا هدف في شوارع أبيدجان. لقد عاش هذا الرجل فترة من الزمن في فرنسا ويلقى الآن صعوبة جمة في إعادة التكيف مع مجتمعه. ونجد أن إشكالية إعادة التكيف في فيلم باسوري قد عبر عنها روحانيًّا بدلًا من التعبير عن محتواها الاجتماعي. وتظهر له امرأة في الليل تعلن له أنها: زوجته من العالم الآخر. وهي امرأة غير مرئية للآخرين ويثير سلوك الرجل الشك في صحته العقلية، وينتهي به الأمر إلى دخوله مصحة للأمراض العقلية وهناك يُصادِرون منه الصورة التي منحتها له المرأة.

أما بخصوص الشخصية الأولى فإن الأمور تسير على أحسن وجه. إذ يتخلص من هواجسه ومخاوفه الجنسية عن طريق صديقته التي تطوقه بحبها وحنانها ويدرك أن المرأة ذات السكين والتي تريد إخصاءه ما هي إلا والدته التي عاقبته مرة في طفولته عندما وجدته يلهو ببراءة مع إحدى صبايا القرية. كل شيء في الفيلم يجري تفسيره على ضوء نظريات فرويد النفسية.

ولقد عبر الناقدان الفرنسيان جي هينيبيل ومادلين آلان عن إعجابهما بحذاقة باسوري ومهارته، فأعلنا أن الفيلم من طائفة الأعمال العالمية. غير أن الدوافع الفرويدية وغياب التسلسل السردي والقصة السريالية وغموض الفيلم AMBIVALENCE كل هذه السمات المشابهة للأفلام الأوروبية إضافة إلى بعض عناصر الثقافة الوطنية التقليدية لم تتمكن من جذب اهتمام النقاد الأوروبيين.

ومهما يكن الأمر فإن الفيلم قد اختلفت حوله آراء المثقفين الأفارقة. فشعور البطل بالكراهية، وهروبه إلى مجال اللاوعي كان يتناقض مع نزوع السينما إلى تصوير نموذج البطل الإيجابي الذي يبرهن على أن السينما سلاح وأداة من أدوات التغيير الثوري في المجتمع. ولقد وجه البعض انتقادًا إلى الفيلم بسبب تحاشيه التطرق إلى المشاكل الحقيقية في الواقع بينما أشاد به البعض الآخر لأصالته الفنية وإبداعية أسلوبه.

والحق أن مسعى باسوري الإبداعي يختلف اختلافًا عظيمًا عن معظم المخرجين الأفارقة، ولذا كان التمثيل باللغة الفرنسية وليس باللغة الوطنية. وهذا الاختيار له أسبابه، فقد كانت شخصيات الفيلم مغرَّبة WESTERNISED وتسكن المدينة وتعيش وفقًا للعادات والتقاليد الأوروبية، كما أن استخدام اللغة الفرنسية يُبرِز ملمحًا آخر من ملامح الاغتراب ALIENATION الذي يعيشونه، وفي الوقت الذي كانت فيه النزعة الأساسية للأفلام الإفريقية هي تقديم حدوتة بسيطة ذات بداية فخاتمة، تكون مفهومة لكل الأميين وتتخذ مسارًا وعظيًّا وإرشاديًّا وتعليميًّا، اتبع باسوري منهجًا مختلفًا.

يقول باسوري عن فيلمه "المرأة ذات السكين": "ليس بالفيلم سيناريو بالمعنى التقليدي للكلمة، تتأسس البنية الدراماتورغية للفيلم من بداية فعقدة ثم خاتمة ولكنه يقدم شخصية مركزية تواجه مواقف وبيئات وأمزجة مختلفة ومتداخلة".[1]

لقد كان التخلي عن النمط السينمائي السردي التقليدي أمرًا مغريًا لمخرج إفريقي تلقى تدريبه المهني في فرنسا. حاول المخرج أن يتقن لغة الرموز، وأن يسبر غور العمليات الغامضة التي تدور في العقل الباطن ولكنه اجتهد في أن يصبغها بصبغة وموضوعات إفريقية.

(1) نفس المصدر - ص230.

وفي معرض توضيحه لدلالة الفيلم الفرويدية يقول باسوري:

"المرأة ذات السكين ترمز إلى إفريقيا التقليدية القديمة، والتي تشعر بهجران أطفالها لها. فتستاء وتغضب، وتتحول إلى شخصية المرأة المستحوذة التي تطلق التهديد والوعيد لاستعادة أبنائها الضالين"[1] وإذا قبلنا هذا التأويل البعيد للدلالة الجنسية والعصبية فإننا نجد بعض الحقائق في ثناياه. فقد وصف الفيلم بحيوية بالغة حياة شخص مهمش وممزق بين عالمين: الحداثة الأوروبية، وإفريقيا التقليدية. لم يكن بمقدور السينمائيين الأفارقة تجاهل إنجازات السينما الأوروبية والقفز فوقها ولكن كان عليهم التمكن من هذه الإنجازات وتحويلها إلى التعبير عن الرؤية الوطنية وعن المحتوى الإفريقي من ساحل العاج أيضًا.

المخرج ديزيه إيكاريه المولود عام 1939 والذي تلقى تدريبًا مهنيًّا مماثلًا للتدريب الذي تلقاه باسوري. في البداية درس إيكاريه التمثيل في باريس ثم الإخراج السينمائي في معهد "IDHEC" وبعد تخرجه عام 1966 قرر البقاء في باريس لبعض الوقت حيث بدأ إخراج فيلمه الأول، وفي هذا الفيلم لم يكن للمخرج سيناريو جاهز. الفيلم تناول موضوع الاغتراب الثقافي والاجتماعي للأفارقة في باريس SOCIAL AND CULTURAL ALIENATION.

(1) لا ليترز فرانسيز - 4 يوليو - 1962 - ص18.

لم يستعن المخرج بممثلين محترفين ولكنه أتى بعدد من الأشخاص العاديين الذين تشبه تجربتهم الحياتية حياة الشخصيات التي يمثلون أدوارها أمام الكاميرا، وكان الارتجال هو الوسيلة الرئيسية للأداء. لم يعتمد إيكاريه على مصدر للتمويل، ولكنه لحسن الحظ تلقى دعمًا ماليًّا مناسبًا من أناتول دومان مدير شركة أفلام أرجوس بعد مشاهدته للقطات الفيلم الأولى. تكوَّن الطقم الفني من عدد من أصدقائه الذين لم تضع جهودهم سدى ففي عام 1969 نال الفيلم عددًا من الجوائز في مهرجانات: "هيير" بفرنسا و"إربر هاوزن" بألمانيا و"قرطاج" بتونس، وطشقند، ثم مهرجان "كان" السينمائي. ولقد بث الفيلم من محطات التلفاز في دول إسكندنافية علاوة على التلفاز الألماني. يقول إيكاريه بعد إكماله هذا الفيلم، والذي أطلق عليه اسم: كونشيرتو الغربة A CONCERTO FOR EXILE: "لم أرغب في إخراج فيلم إثنوغرافي عن المنفى. لقد أردت أن أخلق جوًّا وبيئة إفريقية تتحدث عن نفسها. كنت أتمنى أن أصبح موسيقارًا في البداية، لم أكن أعلم على أي نحو سيتطور الفيلم وينمو. كنت أعرف أن هناك أربع شخصيات رئيسة فقط تتقاسم بطولة الفيلم، إنني أكره السرد الأفقي للأحداث ولهذا السبب فقد جعلت فيلمي يبدو وكأنه رقصة الفراندول FRANDOLE[1].

(1) المترجم: "رقصة من أصل فرنسي يرقصها عدد كبير من الناس في الشوارع وهم متشابكو الأيدي". مجلة أفريكا – آسيا 15 مايو – 1972 – ص50.

لم يسعَ إيكاري إلى إخراج فيلم يحكي سيرة حياته الشخصية رغم أنه عاش هذه التجارب بنفسه. ونجد شخصيات الأفلام التي تعرضنا لها لا ترغب في العودة إلى أوطانها. "إن فيلم إيكاري مهموم بإشكالية التغريب المزدوج والتي عانى منها جيل كامل من الطلاب الأفارقة. في الفيلم طلاب نالوا الشهادات الجامعية التي تحتاج إليها إفريقيا لتجاوز التخلف ولتحقيق التنمية. هؤلاء الخريجون أنفقت عليهم حكوماتهم مبالغ كبيرة من الدخل القومي للدراسة بالخارج، ومع ذلك فإنهم يواصلون العيش في فرنسا بعد إكمالهم التعليم العالي هناك بدلًا من العودة إلى أوطانهم الإفريقية، وبهذا تصبح الساحة خالية أمام الأشخاص غير المؤهلين لقيادة الدولة الحديثة".[1]

ترى ماذا تصنع شخصيات الفيلم الأربع في فرنسا؟ الشخصية الأولى قائد طلابي، ضائع ولا مبالٍ، والشخصية الثانية زوجته التي تعالج وحدتها بتعاطي المهدئات والبحث عن علاقة خارج إطار الزواج، والشخصية الثالثة شاب مهووس باصطياد النساء من كل شاكلة ولون، أما "ياو" الشخصية الرابعة، فهو يعمل كناسًا في الشوارع، جميعهم يعانون من صعوبة التكيف الاجتماعي السيكولوجي، وعلى الدوام تغص شقة "هيرف" الشخصية الأولى بأصدقائه الذين يبحثون عن السلوى في بلد

(1) أفاهامو - شتاء 1971 - ص74.

غريب، الأمر الذي أدى إلى طرد الزوجين من الشقة.

وينتهي الفيلم بلقطة ثابتة FREEZE FRAME تصور حشـدًا مجهولًا في باريس.

نهايـة الفيلم مفتوحة. تـرى هل يعود أبطـال الفيلـم إلى أوطانهم أم يظلون في فرنسا وهم يعانون الضياع والمرارات المتوالية.

لا يبحث إيكاري في هذا الفيلم عن تحليل سياسي اجتماعي لهذا الموقف. ويجد المرء نفسه متفقًا مع جي هينيل الذي يقول: "وبلا شك إن إيكاري هو أفضل مَنْ بحث عميقًا، وحاول إماطة اللثام عن غموض هجرة المثقفين الأفارقة في هذا الفيلم. ولا أتفق مع رأي صديقي جان بيير كواسي الذي ورد في مجلة: مسرح وسينما الشباب YOUNG CINEMA AND THEATER العدد رقم 41 حيث يرى كواسي: "إن المخرج قد أغفل المشاكل الحقيقية. صحيح أن إيكاري قد أشار إشارة عابرة إلى حالة الفقر والبؤس التي كانت تكتنف حياة المهاجرين أو الطلاب الفقراء، أما فيما يتعلق بالطلاب الذين ينحدرون من عائلات غنية فإن نقده السلبي لهم، ورفضه لأشكال التبرم التي يعبرون عنها، فهو مما يجب الإشادة والترحيب به".[1]

لقـد تأثر فيلم إيكاري بأسـاليب "أفـلام الموجة الجديدة" الفرنسـية

(1) فراتينيني ماتن – 14 يناير 1968 ص7.

بتخليه عن خط السرد، بيد أنه لم يكن تقليدًا محضًا لتلك الأفلام، ومثلما يفعل باسوري، فإن إيكاري لا يضع حدودًا فاصلة بين السينما الأوروبية والسينما الإفريقية. إن الثقافة التقليدية غنية برموزها التعبيرية غير أن عرضها على الشاشة لا يتم بصورة مباشرة، علاوة على أن التعبير عن حياة الفرد في مجتمع المدينة، ومزعجاته الداخلية، ومشاعره الشخصية، تتطلب مقاربة فنية معاصرة.

لقد طور إيكاري موضوع التغريب STRANGE EMENT في فيلمه الثاني: انتبه لفرنسا BE WARE OF FRANCE عام 1970. إذا كان الفيلم الأول قد أشار إلى أمل غامض بعودة الشخصيات الرئيسة إلى إفريقيا، فإن البطل في الفيلم الثاني يقرر البقاء في فرنسا والزواج بفتاة فرنسية.

قصة الفيلم مأخوذة عن أحداث حقيقية، ففي عام 1964 أرسل رئيس ساحل العاج عددًا من الشبان إلى فرنسا بغية تأهيلهم لتولي المناصب بعد الاستقلال، غير أن معظمهم تزوجوا بفتيات أوروبيات، فقررت الحكومة إرسال عدد من الشابات الإفريقيات للزواج بأولئك الشباب، ولكن النتيجة جاءت على غير المتوقع، إذ اغتنمت الفتيات هذه الحرية الجديدة لتطوير شخصياتهن، ويصف المخرج بسخرية هذا التطور إذ يعرض الشابات الإفريقيات وهن يرتدين الشعور الشقراء المستعارة، ويستعرضن أحدث صيحات الموضة الباريسية. وواحدة من هؤلاء

الإفريقيات عاشـت لمدة 10 سنوات مع رجل فرنسي غني وعدها بتقديم المساعدة لشق طريقها كمغنية محترفة، ولكنه يتنصل من هذا الوعد، ويبدأ علاقة أخرى مع وافدة إفريقية أكثر شبابًا.

بطل الفيلم اسـمه طرزان وهي إشارة ماكرة إلى أن البطل على خلاف سلفه الشهير قد غمرته أمواج الحضارة وأفسدته، يعيش البطل في باريس حيـاة حقيرة ويعاني من البطالة. وهو متزوج بفرنسـية، ولديه منها طفل ولكنـه لا ينجح في إيجاد عمل، ويتظاهر البطـل بأنه موفور الكرامة وذو كبريـاء، غير أن هذا المسـعى يحوله إلى رجل مثير للسـخرية وهارب من مواجهة حقيقية.

لقد كتب الناقد السوفييتي س. شيرتوك حول هذا الفيلم قائلًا:

"في الفيلم تظهر على الدوام شخصية مُغنٍ متجول يصمد أمام التقليعات الأوروبية وثقافتها المزيفة، في المقابل نجد بطل الفيلم الذي يتخوف من إظهار أصوله الإفريقية. في أحد المشاهد يشرع البطل في الرقص على أنغام إيقاع إفريقي، ولكنه فجأة يتوقف عن الرقص، إذ يخشى أن يعتبر أحدهم أن الرقص غير أوروبي".[1]

يتحاشى إيكاري، مثلما فعل في فيلمه السابق، النزعة التعليمية، ويتبنى الملاحظـة الدقيقة للحياة بدلًا من المقولات البدائية، كما أنه لا يتبع نظرية

(1) س. شيرتوك - بدايات سينما إفريقيا السوداء - موسكو 1973 - ص93.

السرد الأفقي للأحداث، ولكنه يحافظ على الوحدة الفنية للفيلم. تركيبة الفيلم تذكرنا بالمؤلفات الموسيقية إذ تتناغم الموضوعات المختلفة. وعلى الرغم من استفادته من إنجازات السينما فإنه يسعى إلى خلق أسلوب خاص به.

لم تلقَ أفلام إيكاري، شأنها شأن أفلام باسوري، ترحيبًا واسع النطاق وسط المثقفين الأفارقة، غير أن إيكاري لقي في باريس إشادة كبيرة بأعماله باعتباره واحدًا من المخرجين الأفارقة الذين يبشرون بمستقبل سينمائي لامع. في تلك الفترة كان بعض السينمائيين الأفارقة يتعمدون إخراج أفلام تخاطب الجمهور الإفريقي فحسب، ولم يكونوا يقيمون للجمهور العالمي أي وزن.

صحيح أن جمهور أفلام باسوري، وإيكاري كان محدودًا إلا أن أفلامهم امتازت بأنها نقلت المشاكل والقضايا الإفريقية بلغة مفهومة للجمهور الذي يعيش خارج إفريقيا الاستوائية، أما مشكلة تجاوز الحدود القومية الإثنية فقد ظهرت لاحقًا.

لقد لعبت أفلام هذين المخرجين، والتي يعتبرها البعض متغربة WESTERNISED دورًا هامًّا في إثراء لغة السينما الإفريقية وجعلها قادرة على التعبير عن مختلف القضايا مهما تنوعت.

على النقيض من بطل فيلمه طرزان، عاد إيكاري إلى وطنه عام 1972 وعانى أشد المعاناة من تجربة إعادة التأقلم والتكيف مع الأحوال من جديد ولم تكن صناعة السينما في بلده شيئًا مذكورًا، الأمر الذي أدى إلى ظهور فيلمه الروائي الثاني عام 1985، بعد 15 عامًا من ظهور فيلمه الأول.

ومن المخرجين الأفارقة أيضًا ميد هيندو من موريتانيا والذي مازال يعيش في باريس، يتناول ميد هيندو في أفلامه نفس الموضوعات التي تناولها إيكاري، ولكن بأسلوبية مختلفة، ومن وجهة نظر مغايرة. والده كان سنغاليًّا، والأم موريتانية، وينحدر أسلافه من السودان، ولهذا فهو يتمتع بجذور إثنية متعددة، ولقد بدأ هيندو حياته طباخًا، ثم هاجر إلى مرسيليا لاكتساب المزيد من المعرفة، في هذا المجال، وهناك اشتغل عاملًا في الميناء، ثم في قطف الفواكه من الحقول الفرنسية، قبل أن يجد عملًا في مطعم. يتذكر هيندو قائلًا: "لقد كان العمل في المطعم شاقًّا، ولكن علاقتي مع بعض الأشخاص الذين عملت معهم كانت هي الامتحان الحقيقي لي، فقد كان رئيسي الذي استأجرني بأقل من الأجر المعتاد، يخجل مني، فأرسلني ركنًا قصيًّا في المطبخ، ولما اكتشف أنني أضفي نكهة غرائبية أثرية على مؤسسته سمح لي بالظهور العلني".[1]

(1) الأدب والفن الإفريقي - رقم 4 - سنة 1968 - ص76.

أتاحت له الأعمال المختلفة التي امتهنها أن يتعرف على حياة الطبقات العليا والدنيا من المجتمع الفرنسي عن كثب، وبعد 6 سنوات من هجرته تلقى هيندو دروسًا في فن التمثيل المسرحي، ولكنه سرعان ما أدرك أنه من الصعوبة بمكان أن يعبر إفريقي أسود عن نفسه على خشبة المسرح الفرنسي، فألف هيندو مع عدد من أصدقائه من إفريقيا وأمريكا اللاتينية فرقة مسرحية لأداء بعض المسرحيات التي كتبها مؤلفون أفروأمريكيون، وبعد أن أدى هوندو بعض الأدوار في أفلام للمخرجين كوستا جافراس، وجون هيوستون، وروبرت أيكريكو، شُغِف شغفًا كبيرًا بالكاميرا وشرع في العمل كمساعد مخرج، وقرر أن يتعلم الإخراج السينمائي على نفقته ونجح في ذلك وقبل أن يخرج فيلمه المشهور "الشمس- أو" "SOLEIL-O" كان قد أخرج فيلمين قصيرين فقط. الفيلم الأول والمسمى: أغنية للمنابع والجذور BALLAD TO THE SOURCES يتناول فيه هيندو مشكلة إفريقي مهاجر يعود إلى وطنه من فرنسا ولا يجد أية وظيفة فيتسكع على الشاطئ ثم يعتصر ذهنه في التفكير في هذا الخيار الذي اتخذه طواعية خيار العودة إلى الوطن، على خلاف أبطال إيكاري، يعود البطل إلى الوطن ولكنه على الرغم من ذلك يشعر بالضياع والتيه، ويحكي الفيلم الثاني: كل مكان ولا مكان ربما EVERY WHERE, NO WHERE, MAY BE عام 1969، عن قصة زوجين فرنسيين من خلال عيون إفريقية.

في فيلمه الروائي الطويل SOLEIL-O عام 1969 يعيد هيندو إنتاج تجربته الشخصية المريرة في المهجر إلى جانب ملاحظاته حول التمييز العنصري. يتركز الفيلم حول إفريقي شاب، لا اسم له يأتي إلى باريس بأمل الحصول على وظيفة محاسب، ومن خلال بحثه الدائب عن وظيفة وعن مسكن، يواجه عددًا من الصعوبات وأشكال الرفض المبنية على أساس عنصري، وهيندو لم يمنح بطله اسمًا لكي يكون ممثلًا لكل الأفارقة بغض النظر عن أقطارهم أو مهنهم، وإذ يشعر البطل بأنه مرفوض وغير مرغوب فيه، يصير على شفا حفرة من الجنون. هذا الفيلم على خلاف أفلام إيكاري، موجه إلى النقد والاحتجاج السياسي، ونشاهد البطل في نهاية الفيلم ينطلق إلى الغابة وهو يعاني من الألم والتوتر، وتتراءى له مشاهد من انتفاضات العالم الثالث الشعبية.

يكتب الناقد الأمريكي جيري أوستر، وهو محق على ما يبدو لي حينما يقول:

"إن فيلم SOLEIL-O يتميز بالاستخدام المبدع والرائع للصوت والموسيقا كخلفية للمشاهد...إلخ، لمشاهده الخشنة والحادة.[1]

الناقد الأمريكي أرثر وينسون كان أكثر موضوعية حين علق على الفيلم قائلًا:

(1) تيلي غاما – 12 أكتوبر 1979.

"لا يُضيع المخرج ميد هيندو فرصة لتناول مظهر النفاق والادعاءات الجوفاء والعنصرية، والعوائق التي تواجه الإنسان الأسود في فرنسا، لقد أحسن اختيار شخصياته السوداء لتقديم الانطباعات الجيدة، كما أحسن اختيار الشخصيات البيضاء التي تثير الاستياء والاستهجان في معظم الأحوال، إن هذا الفيلم يمثل إدانة للمجتمع الأوروبي لا يمكن تجاهلها، أو التقليل من شأنها، كما يحتوي على صدق كبير ومرارة أعظم، ويمكننا اعتبار هذا الفيلم وثائقيًّا وليس روائيًّا، إنه حجة شخص جُرحت كرامته، وأُذل كبرياؤه، وها هو يرد الصاع صاعين، إن هذا الفيلم يحمل رسالة، ولقد نجح هيندو في التعبير عنها بوضوح وفصاحة وقوة".[1]

تتوجه المشاعر الثورية المتطرفة وأصوات الشجب والإدانة، التي يعبر عنها هيندو في أفلامه وأحاديثه، ضد أوروبا كما جرى على لسان إحدى شخصيات الفيلم: لقد أسهمنا في خلق ثرواتكم، أليس من حقنا أن ننال نصيبًا منها"؟

يفتتح الفيلم بمشهد لأحد أفلام الرسوم المتحركة الذي يعرض أرضًا إفريقية وقد غزتها الآلة العسكرية الأوروبية فأحالتها إلى خرائب وأنقاض عن طريق القسوة والبطش، حتى اسم الفيلم ذو دلالة رمزية فهو مقطع من أغنية قديمة كان يغنيها الرقيق الأفارقة أيام الرق والاستعباد وهكذا ربط هيندو بين مرحلة الرق، وعهود الاستعمار وما بعد الاستعمار.

(1) لاموند – 20 سبتمبر 1979 – ص93.

إن للبنية الأسلوبية لهذا الفيلم طبقات ومستويات، فعدد من اللوحات التي صورت باستخدام تكنيكات مختلفة، تتعاقب في الظهور على الشاشة، وتشكل في نهاية الأمر كولاج COLLAGE يجمع فيه المخرج بين التشخيص المسرحي والوثائقية والمقابلات الشخصية وقصص الحياة الحقيقية كما أن التعددية الأسلوبية لهذا الفيلم تنسجم مع تعدد موضوعاته وتنوعها، التخلص من الوهم، والوطن والعمل، والحب وعنصرية البيض، والتناقضات بين الأفارقة أنفسهم.

في فيلمه "العرب والزنوج، جيرانك" يواصل هيندو معالجة موضوع الاضطهاد الاستعماري ويتناول بالتحليل حياة العرب والزنوج في فرنسا ولقد أشرك في هذا الفيلم عمالًا حقيقيين كما تبنى الارتجال في أداء المشاهد التمثيلية. يقول هيندو:

"لـمَّا كان هدفي هو إخراج فيلم يعكس هموم وقضايا العمال المهاجرين فقد رأيت أن أشاركهم معي بدلًا من استخدام الطرائق الإبداعية التقليدية. لا أريد القول إنه عمل جماعي، ولكنه بالأحرى فيلم ديالكتيكي قام الناس الذين ساهموا في تحقيقه بتقييم مراحله المختلفة".[1]

(1) ديلي نيوز – 15 مارس 1973 – ص50.

هذا الفيلم عمل غاضب وعنيف يدين المترفين الذين يَثْرون على حساب الفقراء والمحرومين، وفي أعماله السينمائية اللاحقة قام هيندو بالتوسع في تحليل قضايا الاستغلال الاستعماري والهجرة إلى أوروبا.

إن تناول أفلام وفن هيندو لن يكون بسيطًا أو أحادي الجانب، فهو وبلا شك مخرج موهوب، إذ أحدثت أفلامه ضجة واسعة ليس على نطاق السينما الإفريقية فحسب، وإنما على مستوى السينما العالمية عندما نال كثيرًا من الجوائز في المهرجانات الدولية.

يستخدم هيندو التقاليد والفلكلور الشعبي استخدامًا مبدعًا، كما أن المستوى الفني والتقني لأفلامه يناظر المستوى العالمي، بيد أن هناك عيبًا وحيدًا لازم أعماله المختلفة وهو عداؤه الدائم للبيض الذي يغذيه مبدأ تشعر به في أفلامه ومقابلاته وهو: "بمقدوري أن أكون أكثر مواجهة وذكاءً منكم".

إن المرء لا يجد نفسه متفقًا على الدوام مع الموقف الأخلاقي والقيمي لهيندو، فهو على الدوام يلوم الفرنسيين على ممارستهم التمييز العنصري ضد السود الأفارقة، ولكنه يعيش في باريس بدلًا من أن يعود إلى وطنه، يملك المرء الحق في لوم البيض على ممارسات الرق والاستغلال التي اقترفوها في حق القارة الإفريقية، ولكن على المرء أن يسأل نفسه في يوم

من الأيام: ماذا يتعين عليَّ أن أفعل حتى يتمكن وطني من الوصول إلى المستوى الاقتصادي والسياسي الذي بلغته فرنسا؟

وفي اعتقادي أنه يفكر بشكل أحادي الجانب، فهو يعتقد أنه إذا افتقد شيئًا فإن على المجتمع أن يمنحه له.

في عام 1962 قال د. إيكاري: أعتقد أننا جميعًا نملك فكرة واضحة عما نرغب في عمله ولكن يتعين علينا أن نتعلم كيف نعبر بفاعلية وبوضوح عن هذا الأمر. كما أعتقد أن على السينما الإفريقية أن تزود جمهورها بالغذاء العاطفي والفكري الذي يتلاءم مع مزاجنا وتكويننا النفسي.[1]

لقد قيل هذا الكلام في مرحلة معقدة وقاسية من مراحل تشكيل اللغة السينمائية.

يمثل المخرج السنغالي عثمان سامبين -الشخصية السينمائية الأوفر إسهامًا والأشد بريقًا في تاريخ سينما إفريقيا- جنوب الصحراء فسامبين المبدع الروائي والسينمائي استطاع التعبير، بل وعبرت جميع أعماله عن تلك المرحلة الدقيقة الحرجة التي تلت حصول معظم الدول الإفريقية وجنوب الصحراء على استقلالها السياسي، فمن ناحية الإبداع الأدبي الروائي له صدرت أول أعماله الروائية "عامل الميناء الأسود" عام 1956.

(1) سينما أكشن - صيف 1979 - ص95.

عرض سامبين في هذا العمل مشكلات العمال الأفارقة المهاجرين إلى فرنسا من خلال سيرة هجرة العامل الإفريقي "ديالا فالا" الذي التحق للعمل بميناء مرسيليا والذي كان يعج ويضج بآلاف من أبناء القارة السوداء. سامبين في هذه الرواية تمكن من تشخيص علاقات الاضطهاد والتعسف التي يتعرض لها الأفارقة، من خلال مصادفة ادعاء إحدى المؤلفات لسرقة ديالا فالا لمؤلفها الروائي، وما ارتبط من أحداث ومفارقات بتلك الدعوة فسامبين الذي كان قد عمل حقًّا بهذا الموقع يستفيد أيما استفادة من تجربته ونشاطه النقابي بوصفه مسئولًا في نقابة العمال الأفارقة في مرسيليا ويقوم بتحويل إحدى جزئياتها فنيًّا لتصبح علامة أولى في طريق إبداعه الروائي.

في عام 1958 تخرج الرواية الثانية له "وطني – شعبي الجميل" والتي حاول عبرها سامبين عن طريق بطله "عمر فاي" تقديم رسالة نقدية ساخنة إلى عموم الإنتلجنسيا الإفريقية التي تلقت وتتلقى تعليمها في جامعات ومعاهد دول أوروبية عندما تعود إلى بلدانها بعد انتهاء دراستها وتصطدم بحقيقة عدم قدرتها على التجانس والانسجام مع واقعها الأصلي وإصابتها بالاغتراب الثقافي.

في روايته الثالثة "آلهة الخشب" الصادرة عام 1960 مثلت معالجة سامبين النشيد الطويل المفعم بالتفاصيل الهامة لإحدى محطات نضال

الشعب السنغالي ضد الاستعمار إذ اتخذت هذه الرواية أحداثها من إضراب عمال السكك الحديدية السنغاليين عام 1947 – 1948 والتي لا يكتبها سامبين من منطلق مشاهدته لها بل من منطلق مشاركته فيها، في ذات العام 1960 يتم تقييم هذه الرواية كتحفة أدبية فريدة من قبل جمع من ألمع الأدباء والروائيين الأوروبيين، وعلى خلفية هذا التقييم الإيجابي يحتل عثمان سامبين مكانته المتميزة بين أميز الأدباء الروائيين الأفارقة غير أن هذا النجاح لم يفلح في تأطير الرجل داخل ممارسته الأدبية الروائية بل دفعه إلى اقتحام مجال إبداعي آخر، كان الفن السينمائي هاجسًا قديمًا راود سامبين منذ نعومة أظفاره. سامبين الذي لم يتلقَ تعليمًا سينمائيًّا نظاميًّا تمكن من الاستفادة إلى الحد الأقصى من المنحة التدريبية التي وفرها له اتحاد كتاب آسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية للدراسة بإستوديو غوركي بالاتحاد السوفييتي على يد المخرج السوفييتي البارز مارك دنسكوي، في فترة لم تتعد العامين بتعرف سامبين، وبالإضافة إلى الإخراج السينمائي ومناهجه المختلفة كما التصوير السينمائي، يعود إلى إفريقيا حاملًا معه آلة تصوير سينمائية وعزمًا لا يلين لتحقيق أفلام سينمائية عن القضايا والمشكلات الحيوية التي كانت ترزح تحتها شعوب إفريقيا السوداء.

عندم سُئِل سامبين في مرات عديدة من الصحافيين عن سبب اختياره للسينما كأداة تعبيرية ترافقًا مع الرواية والقصة القصيرة، كانت إجابته

واحدة ومتكررة تقول إن الصورة لغة أشد تأثيرًا وانتشارًا وسط الشعوب الإفريقية في ظل ظروف الأمية وعدم القدرة على القراءة.

الفيلم التسجيلي القصير باروم شاريت 1961، أو الحوذي كان العمل السينمائي الأول الذي عُرض لهذا المخرج. باروم شاريت، نصف ساعة تعمل على وصف يوم من حياة حوذي سنغالي طيب اتخذه سامبين رمزًا مباشرًا لملايين الأفارقة الذين يتعرضون لامتهان الكرامة المتكرر. فعلى مراحل تتابع لقطات الفيلم نستمع إلى الحوار الداخلي للحوذي والذي يوحي بعاطفة جامحة وجياشة مصورًا روحًا رقيقة وشخصية تعطي أحيانًا شعورًا بسذاجتها في مواجهة التناقضات الكبيرة المستعصية للحياة، فالحوذي الذي يبدأ يومه بالصلاة طلبًا ليوم عمل مربح ذي عائد جزيل يبدأ عمله متبرعًا بنقل الركاب غير القادرين على دفع رسوم النقل من مكان إلى آخر متبادلًا معهم الضحكات ومشاركًا لهم في السراء والضراء. هذا الحوذي عندما يتعمق في رحلة عمله اليومية يستوقفه أحد المارة أنيق المظهر والذي توحي ملابسه بحالة ميسورة. يطلب الرجل من الحوذي إيصاله إلى أحد الأحياء الراقية التي ما إن يصلها الحصان الذي يجر العربة حتى تقوم الشرطة بإيقافه وفرض الضريبة عليه بينما ينسحب الرجل بسرعة وسهولة ويختفي. نقد مرير يوجهه سامبين إلى الفئات الاجتماعية التي تشير إليها هذه النماذج في خلوها من القيم الأخلاقية في

التضامن والتآزر مع الآخرين... كما يتوجه بنقده كذلك إلى بنية السلطة الجديدة والمجتمع السياسي الإفريقي الذي خلفه المستعمر دون أن يزيح مؤسساته وقوانينه أو يمنع شروط عبور المواطنين البسطاء للأحياء الراقية التي يسكنها كبار الموظفين الوطنيين.

في فيلمه الثاني يلجأ سامبين إلى التراجيديا الاجتماعية في استعارة لإحدى الوقائع المحزنة التي جرت بقرية من قرى السنغال عندما حملت بنت شيخ القرية من مجهول فيتم اتهام أحدهم بهذا العمل. الحقيقة سرعان ما تنجلي وتكشف عن أن الفاعل لهذا الجرم هو جبريل فرج ديوب أبو الفتاة.

أخو الفتاة العائد من الخدمة بالجيش الفرنسي يقتل الأب. العم يتوج نفسه زعيمًا للقبيلة. الأم تنتحر. تُطرد الفتاة من القرية وهي تحمل طفلها على يدها.

عثمان سامبين في هذا الفيلم يقوم بالتعريف والكشف عن النظام الأخلاقي الاجتماعي وجذوره الممتدة في ضمائر أفراده بحيث يظل منهم ورغم كل شيء مَن يحمل منظومة القيم الأخلاقية ويقوم بالدفاع المستميت عنها كما في نموذج الابن الذي يقتل والده عندما يخرج عن القانون الذي لا أحد فوقه حتى ولو كان جبريل ديوب شيخ القبيل نفسه.

شـخصية الحوذي أو "الغريو" والتي قام بها المغني الشـعبي عكست مفهومًـا جديـدً حركيًّا لهـا إذ لم يكتـفِ المغني بـسرد الوقائـع والتعليق الموسـيقي عليها، بل هرب عندما توالت الأحداث المفجعة وعاد يطالب بتصحيـح الأكاذيب الموروثة منتقدًا أولئك الذين يقفون إلى جانب قوى الشر.

بعد فيلمه "نيَّاي" والذي جاء أشد عمقًا في أسلوبه الدامي التورعي، وكذلك في حرفته الإخراجية يحقق سامبين أقوى أعماله السينمائية في فيلم "سوداء من..." مصير إحدى الفتيات السنغاليات التي تذهب إلى فرنسا مع مخدوميها الفرنسـيين حيث تواجه هناك السقوط المريع لأحلامها عن الحيـاة بباريـس. فالفتـاة التي كانت قـد راهنـت على حيـاة الرفـاهـيـة والسـعادة عند رحيلها من السـنغال وتوجهها إلى فرنسـا وجدت نفسها وبعد الوصول إلى الأرض الجديدة سـجينة لجدران الشقة الضيقة تقاسم الأربعة سـيدها وسـيدتها وطفليهـما هذه المسـاحة المحـدودة والأفعال الروتينية المتكررة. وهي من الجانب الآخر ليس بمقدورها التحدث بلغة القـوم ولم تحصل على المعاملة الكريمـة التي كانـت تُعامَل بـها في بلدهـا عندمـا عملت مـع مخدومها. فالمتعـة الوحيدة التي توفـرت لها هي متعة الهروب بالذاكرة إلى صديقها السنغالي الشاب الذي كان يعارض سفرها بهذا النحـو كما حـدث. غير أن فظاظة المعاملة تعيدها إلى الواقع وتتراكم

الأحزان على قلبها الشفاف حتى تختار الانتحار كخاتمة لحياتها الفقيرة. هذا الفيلم الذي حققه سامبين بالأبيض والأسود أثار ردود فعل متباينة في المحيط السينمائي الأوروبي حيث تناوله النقاد والمتخصصون بحماس منقطع النظير. بل وصفوه بالاقتراب من الأعمال السينمائية الكبيرة بالنسبة إلى الحرفية العالية التي اتسم بها في مستوى المعالجة على شريطي الصورة والصوت معًا.

في فيلمه التالي "الحوالة البريدية" يحقق عثمان سامبين أول فيلم إفريقي روائي طويل ملون مستلهمًا إحدى قصصه القصيرة التي كان قد كتبها وأخذت عنوان إحدى مجموعاته القصصية. الحوالة البريدية، فيلم تقع أسلوبيته في إطار من الواقعية الرمزية، فبطل الفيلم إبراهيم دينق المتدين، المحترم الفقير، يعيش في حي على أطراف داكار. يستلم دينق حوالة بريدية دون أدنى توقع من ابن أخته الذي رحل للعمل في فرنسا. دينق لا يصدق حجم المبلغ الذي أرسل إليه... فمبلغ كهذا من المال سيقلب حياته تمامًا.

نساء دينق ينجحن في تسريب الخبر إلى أهل الحي والأقارب وأصحاب المتاجر الصغيرة. الخبر ينتشر بسرعة وفي جميع الاتجاهات... الكل يصيح مهتمًا بدينق وبإلقاء التحية بأحسنها إليه. دينق شخصية لافتة للنظر الآن، جاذبة للانتباه. أفواج الأقارب والجيران المحتاجين تتوافد على بيته معددة

طلباتها واحتياجاتها. يمضي الوقت. دينق يقوم بتعبئة الأوراق الرسمية اللازمة لتسلم الحوالة ويخطو خطوات عملية في هذا الاتجاه. لكن دينق وفي كل مرة يجد نفسه في مصيدة لدفع الرشا... وهذا الذي لا يتفق مع تكوينه الأخلاقي القيمي مع مثل هذه الممارسات. يعثر دينق في نهاية الأمر على شاب قريب له يعمل موظفًا بالحكومة، يتفهم الشاب الأمر ويعد دينق بحل المشكلة ولكن بعد أيام من المماطلة والتسويف يصل دينق إلى النتيجة المريرة وهي أن الشاب يعمل على خداعه وأنه ليس أقل دهاء ومكرًا من الموظفين الآخرين الذين كان قد التقى بهم.

دينق تتدهور أحواله بعد أن أسختنه الديون وأقلقت مضجعه الهموم. في المشهد الختامي دينق يتحاور مع صديق له يحاول التخفيف من معاناته قائلًا: "كل شيء سيمضي إلى الأحسن يا إبراهيم". ولكن إبراهيم دينق ينظر إليه بحزن وعينين بريئتين متسائلًا: "ولكن من الذي سيقوم بالتغيير". فيلم الحوالة البريدية يتعامل مع موضوع جديد أكثر تحديدًا وحصرًا، إنه موضوع الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية الشائعة التي نشأت بعد خروج الاستعمار الفرنسي وتسلم الحكام الوطنيين مقاليد الحكم. سامبين ينتقد وبصفة لاذعة هذه السلطات في تشييدها لمبنى من الاغتراب الأخلاقي والثقافي باسم التحرر وتخليص البلاد من المستعمرين البيض. إنه لا ينظر إلى هذه الدعوات إلا على اعتبار أنها شعارات خالية من الأفكار العملية،

شعارات تذهب في اتجاه خلافي مع الواقع المادي المعاش.

سامبين يهتم بالمستعمرين السود الجدد الذين ابتذلوا المعاني النبيلة من قضية مقدسة كقضية التحرر الاقتصادي والثقافي. نشر عادات كتسلم الرشوة والعمل بالمحسوبية والبيروقراطية وإفقار السواد الأعظم من الشعب هي الأهداف التي رآها سامبين برسم الساسة الجدد لتحقيق المزيد من الانكسار النفسي للمواطنين السنغاليين والأفارقة على وجه العموم.

إن سامبين في الحوالة البريدية قد تمكن من تقديم طبائع دقيقة لبشر عاديين بسطاء يعرفهم ويفهم في أمور حياتهم ولكنه ربما كان يحتاج إلى المزيد من الحلول الحرفية لكي يقفز المجهود الفني الإخراجي فوق معمار الكتابة والتأليف.

إن فيلم الحوالة البريدية، ورغم كل ذلك قد حاز على إعجاب منقطع النظير خارج السنغال وداخل السنغال التي كان قد تم منع عرضه فيها في البداية بالنسبة إلى جرأته النقدية الكثيفة ولكن بعد أن فاقت سمعة نجاحاته الخارجية كل حدود اضطرت الحكومة السنغالية إلى رفع الحظر عنه فأحرز تجاوبًا شعبيًّا كبيرًا واستحسانًا واسعًا وسط السنغاليين خاصة وقد تم عرضه لهم بلغتهم المحلية (لغة المؤلف) وإذا كان هنالك ثمة امتياز حصل عليه الفيلم إضافة إلى بنائه الدراماتورغي الجذاب فهو أن

سامبين -في الحوالة البريدية- قد استعان بأكبر قدر من الممثلين غير المحترفين والكومبارس الطبيعيين من المارة وأصحاب المحلات والموظفين الحكوميين مما يعكس ويؤكد على قدرته الهائلة على إدارة المجاميع وتوظيفهم لخدمة أفكاره الفنية.

في عام 1974 يعود سامبين إلى الشاشة بفيلم "خالا" الذي ليس بأي حال من الأحوال هو الفيلم الذي يلي "الحوالة البريدية" من حيث الترتيب الزمني. فالفيلم الذي يلي "الحوالة البريدية" هو فيلم "سيدو" الذي تم تحقيقه عام 1971. ولكن فيلم "خالا" يعالج الموضوع ذاته الذي رأيناه في "الحوالة البريدية" موضوع السلطة السياسية أو المجتمع السياسي الإفريقي في نموذج السنغال "خالا" التي تعني اللعنة أو العجز الجنسي الذي يصيب مسؤولًا كبيرًا بالدولة وأحد الوزراء السابقين ليلة زفافه من بنت صغيرة وهو الرجل الذي بلغ عمره السبعين ويتزوج للمرة الثالثة.

الحاج عبد القادر، الوزير السابق والتاجر الحالي يجوب أحياء وأطراف داكار مترددًا على المعالجين الشعبيين باحثًا عن علاج شافٍ لمرضه المفاجئ دون أن يحالفه الحظ، توازيًا مع ذلك تتدهور تجارة الحاج عبد القادر ويدير له الأصدقاء والحلفاء القدامى ظهورهم إلى أن يصل إلى مرحلة مريعة من سوء الحال تضطره إلى طلب الصفح من المشعوذين

والمشردين والهائمين على وجوههم لعل أحدهم يقوم بإبطال مفعول السحر الأسود الذي يظن الحاج عبد القادر أن أحدهم قد فعله له.

يجتمع كل هؤلاء في بيته وهنا نتعرف على أحدهم -أكبرهم سنًّا- وقد أساء إلى الحاج باعتباره كان عضوًا في الأصل في شبكة المشردين ولكن الصعود الصاروخي أنساه شبكته الأم. يطلب هذا الرجل من الحاج عبد القادر أن يخلع جميع ملابسه وأن يقف أمام الحائط المقابل عاريًا وأن يمر الواحد تلو الآخر من الحاضرين باصقًا على جسم الحاج العاري.

سامبين في فيلمه هذا يصل بسخريته من الطبقة الحاكمة والمجتمع السياسي الوطني إلى أعلى المراحل ويكشف دون هوادة عن خواء هذه الطبقة السياسية وضرورة عدم انتظار أية انتصارات اقتصادية واجتماعية وثقافية منها، باعتبارها ومن وجهة نظره طبقة عاجزة، قام بالترميز لها من خلال العجز الجنسي.

الباب الثاني

المخرجون الجدد في مهمة تأسيس الظاهرة الجمالية

تشهد الصحافة السينمائية الإفريقية في السنوات الأخيرة نقاشًا حول صحة تقسيم المخرجين السينمائيين الأفارقة الذين بدأوا عملهم في الستينيات وما بعدها إلى جيلين أو ثلاثة أجيال، لكل واحد منهم شخصيته الفنية المميزة.

لقد وجد المخرجون الذين بدأوا عملهم في العقدين الأخيرين، الأرض ممهدة أمامهم والطريق معبدة فقد تم من قبل سبر أغوار ظاهرة السينما في إفريقيا الاستوائية على نحو واسع. ويؤكد السينمائيون الشباب على أهمية أعمال عثمان سامبين وتأثيرها على تجربتهم الإبداعية. في هذا الإطار يقول كلارنش ديلفادو من السنغال:

"سامبين عثمان بالنسبة إليَّ سينمائي من الطراز الأول. وتتمثل إبداعياته في لغة السرد المنفردة التي تميز بها عن غيره إلى جانب العمق الذي تميزت به طريقة إخراجه للأفلام"[1] ويلاحظ ما يميز أنقا نقورا من الزائير:

"إنني أعتبر سامبين عثمان هو البابا يوحنا للسينما الإفريقية. فأفلامه متميزة من الناحيتين الإبداعية والفنية وعليه أن يواصل العمل. أول فيلم شاهدته له كان "ماندات" "MANDAT" لقد وصف هذا الفيلم الواقع الإفريقي بعناية بالغة"[2]. المخرج شانفي بانو من توجو له نفس الرأي إذ يقول: "عندما شاهد فيلم: الفتاة السوداء BLACK GIRL، قلت لنفسي: "ها قد ظهرت الحياة الإفريقية أخيرًا على الشاشة ولكن من منظور فردي بيد أنه ليس ببعيد عن المنظور العام كما أنه يضع في الحسبان أن إفريقيا هي قارة تتنوع الآراء فيها والأفكار"[3]. ويعترف مخرج شاب من مالي بقوله:

"لقد أثر سامبين عليَّ تأثيرًا عظيما"[4] كما يؤكد المخرج مامبي كوليبالي من مالي أيضًا: "لقد كان سامبين عثمان وأترابه هم رواد السينما في إفريقيا فقد عاشوا في خضم الأحداث والتحولات الكبيرة كما امتلكوا

(1) ويست أفريكا – 13 إبريل 1985 – ص56.
(2) مؤتمر المخرجين الأفارقة الشباب – فيسباكو – 1991.
(3) المصدر السابق.
(4) المصدر السابق.

بصيرة حادة وحسًّا نقديًّا عاليًا"[1]. وبوسعنا إيراد المزيد من المقولات والأحاديث عن تأثير سامبين عثمان على المخرجين الأفارقة الشباب وعلى مجمل تطور السينما الإفريقية.

وعند تحليلنا لقمم السينما الإفريقية في وندكوني WENDKUNNI للمخرج جاستن كابوي والريح WIND، والنور LIGHT، لسليمان سيسي، وأفلام أودارغو، نجد ما يكفي من البراهين على أن سامبين عثمان كان بمثابة المنبع أو نقطة الانطلاق لتطور هؤلاء المخرجين الفني والإبداعي. وهذا لا يعني على الإطلاق أنهم كانوا له أتباعًا... بل على العكس من ذلك فقد اختلفوا معه في عدد من المرات، بل ونبذوا مبادئه الفنية في بعض الأحيان.

لقد تواصلت عملية تطور السينما الإفريقية لدى الجيل الذي تلا سامبين عثمان، في اتجاهين رئيسين اتسم كل واحد منهما بالابتعاد عن مبادئ سامبين الفنية ورؤاه الإخراجية، وعلى الرغم من أنه لم يهجر السينما كلية فإنه يتعين على المرء الإقرار بأن سامبين بعد إنجاز فيلمه "سيدو" عام 1976 لم يعد مهمومًا أو مشغولا بالعمل السينمائي كما كان في السابق.

(1) المصدر السابق.

لقد علق سامبين أهمية عظمى على العناصر التعليمية والسوسيوسياسية للسينما فقد أراد أن يزيح الستار عن المعنى الكامن وراء الأحداث والوقائع وأن يتسنى له تنوير شعبه لاستيعاب العمليات السياسية والتحضير للنضال من أجل الإصلاحات وبناء الحياة الجديدة في ظل مجتمع ديمقراطي أو اشتراكي. ويمكننا أن نسمي سينما سامبين بأنها سينما ثورية، سياسية، وسوسيوتعليمية. كما أن سامبين سمَّى نفسه بالمادي والماركسي الملتزم، لقد كان سامبين مقتنعًا أنه بدون تسليح الجماهير الشعبية بالمعرفة فإن تحقيق التغير الاجتماعي لا يغدو ممكنًا. وإنه على الطبقات الدنيا أن تنتزع السلطة ومن ثم تحقق التغيير على أساس من العدالة والنزاهة.

ومهما يكن من أمر، فإن الواقع الإفريقي أثبت أنه أكثر تعقيدًا من أفكار سامبين التبسيطية وثنائيات الفقر والغنى والإمبريالية والاشتراكية. ففي البلدان التي كانت تدعي التوجه الاشتراكي والديمقراطي، غرقت الإصلاحات الاشتراكية في خضم الديماجوجية، والخطب العصماء، والشعارات المبتذلة. كما اصطدمت تلك الإصلاحات بالواقع الذي أضحى أكثر بؤسًا وفوضى من زمن الاستعمار. ولو كان سامبين، في زمن نهوضه السينمائي ما اكتفى بالتعبير عن معتقداته وأفكاره عن طريق الشعارات والبروباغندا فقط، لتكفل الواقع بإخماد وإنقاص تلك المعتقدات والأفكار. وليس بالمستغرب، هذه الأيام، شروع عدد

كبير من السينمائيين في وصف الواقع لا كما يفعل أنصار الدعاية، ولا من وجهة نظر سوسيوسياسية ضيقة، ولكن انطلاقًا من محاولة التفسير الكلي والشامل للواقع. فلم تعد السينما كأداة للتعليم السياسي والدعاية الأيديولوجية تفي باحتياجات إفريقيا وتطلعاتها في عهدها الجديد الذي يفسر ظهور اتجاهات جديدة لم تكن تضمن الوظائف المعروفة للسينما.

والجانب المهم في هذه الاتجاهات الجديدة هو التلاحم والتداخل بين السينما وجمهورها. في السابق كانت السينما تعتبر أداة من أدوات الدعاية الثورية وسط الجماهير، ولذا فإنها كانت تتوجه إلى مخاطبة جمهور إفريقي في الأساس. وعليه فقد رُفعت المهام الأيديولوجية وأُغفلت المهارة التقنية والحذق الإبداعي المطلوب للفيلم السينمائي. ولقد كان سامبين عثمان وغيره من السينمائيين المعروفين يسعون وراء تقديم اكتشافات جديدة في التعبير السينمائي، ولكن الأيديولوجيا جرفتهم بعيدًا، الأمر الذي قادهم إلى التخلي عن تقنيات الفيلم لصالح تلك الأيديولوجيا. فلم يتمكنوا من منافسة الأفلام الأوروبية والأمريكية على صعيد التكنيك السينمائي، وفي الحقيقة لم يكونوا يسعون إلى ذلك. وعلى النقيض منهم نجد أن سينمائيي اليوم يعلقون أهمية كبرى، على الجوانب الفنية والإبداعية لأعمالهم. والشاهد أن معظم الأفلام التي عرضت في مهرجان واغادوغو عام 1991 يمكنها أن تنافس، من الناحية الفنية والتقنية، أفضل إنتاجات السينما العالمية.

ولا يكتفي السينمائيون الأفارقة، في الآونة الأخيرة، بتقديم أفلامهم إلى الجمهور الإفريقي فحسب، وإنما يسعون إلى صناعة أفلام تثير اهتمام الجمهور العالمي أيضًا.

إن أفلام "أُولا بلاغون" من نيجيريا نموذجية من هذا الجانب. فهو يسعى إلى إنجاز أفلام إفريقية تحتوي على الخصائص الشعبية الضاربة في التراث الإفريقي، إلى جانب تناوله موضوعات تجذب انتباه الجمهور العالمي. علق بالاغون في مؤتمر عقد في واشطن عام 1982 على هذا الموضوع، فقال: "عندما نتحدث عن الأفلام الروائية التجارية، فإننا نتحدث أساسًا، عن شيء يشكل جزءًا من صناعة التسلية والترفيه... وفي هذا المقام أنا لا أدعو إلى التخلي عن قيمة ومضمون الفيلم السينمائي، ولكنني أتحدث عن آليات صناعة الأفلام. أنا شخصيًّا أنفقت أموالًا طائلة لإخراج أفلام مثل فيلم "فلتبكي أيتها الحرية" ولكن جمهورنا لم يلتفت إليها. الفيلم هو المعادل الموضوعي للترفيه والتسلية، دعني أسألك سؤالًا: عندما تذهب لمشاهدة فيلم حرب النجوم هل تفكر في الرسالة التي يرغب الفيلم في إيصالها إلى الإنسانية؟ هنالك وعلى الدوام ضغوط هائلة على المخرجين الأفارقة تتمثل في تصورهم أنهم مكلفون بتغيير العالم في كل فيلم يصنعونه. إذا لم يجد الجمهور التسلية والترفيه فإنه سيستغني عن مشاهدة السينما. وليس بمقدورنا في كل الأحوال، أن نقوم بدور المبشرين بالثورات والساعين إلى تفجيرها خلال 90 دقيقة

وهي زمن عرض الفيلم الواحد. يتعين علينا إذن، أن نقر أن الفيلم هو المتعة والتسلية".[1]

في مثل تلك الظروف، من نافلة القول أن أُولا بلاغون يمكن أن يُتهم بالاستسلام والخضوع للنفوذ الأوروبي وإلغاء المهمة العظمى التي وردت في بحث "بودياك" لأنه يتبنى التسلية والترفيه باعتبارها وظيفة أساسية من وظائف السينما. لقد اختار "بلاغون" نوعًا من الفن السينمائي جعله يقف وحيدًا في السينما الإفريقية خلال السبعينيات. وعلى الرغم من الاتهامات التي وُجهت إليه شرع في ارتياد مجال صار فيما بعد جاذبًا لعدد كبير من المخرجين. وبخلاف الآخرين أدرك بلاغون أن على المخرج أن يكون مستقلًّا من الناحية المالية حتى لا تتدخل الحكومات أو الممولون الأجانب في آرائه الإبداعية ومشروعاته الفنية. ولو كان "بلاغون" يسعى إلى غزو الأسواق الغربية بأفلامه فقط، لما استحق منا التنويه والتحليل التفصيلي لأعماله السينمائية. ومن المؤكد أنه استخدم نفس الطرائق المتبعة في أفلام التسلية التجارية الأوروبية لجذب الجمهور، ولكنه، في هذا المسعى، انطلق من تقاليد المسرح الشعبي لدى قبيلة اليوروبا التي ينتمي إليها. ولد بلاغون عام 1945، وتلقى تعليمه في داكار، بالسنغال، ثم التحق بمعهد السينما وبعد حصوله على درجة الماجستير في الأفلام الوثائقية من جامعة نانيتر

(1) المصدر السابق.

عمل لبعض الوقت في السفارة النيجيرية بباريس... ويعد أولا أحد الذين حظوا بتعليم راقٍ كما أنه يجيد اللغتين الإنجليزية والفرنسية ولهذا السبب كان له حق الشعور بالتميز والتفوق على عامة الناس. هذه المشاعر التي تبدَّت في شكل فكري ورمزي معقد، نقلها إلينا فيلمه الروائي الأول "ألفاء" الذي أخرجه عام 1972 كما أنجز "أُولا" بين عامي 1971، 1973 عددًا من الأفلام الوثائقية تناول في أغلبها المشاكل الثقافية، وفي عام 1973 تسنى له إنشاء شركة إنتاج خاصة باسم "المؤسسة الثقافية الإفريقية"، وكان يرى في هذه الشركة منبرًا للنقاش من أجل تطوير الثقافة الحقيقية لا ثقافة البلاغة الجوفاء أو الثقافة المشوشة. ولم يختلف أول فيلم أنتجته الشركة عن سائر الأفلام التي أُعدت لأغراض تعليمية خاصة، كما دعا فيلم "أمادي" عام 1975 إلى إحداث تغيرات تقدمية في الريف. واستخدم المخرج لغة الأبيو في هذا الفيلم الذي لقي ترحيبًا واسعًا من الجمهور النيجيري غير أن فيلمه الروائي الثالث "أجاني أوقن" أصاب نجاحًا عظيمًا عام 1976. كان الفيلم ناطقًا بلغة اليوروبا وقام ببطولته "دورو لابيدو" الممثل المسرحي المشهور من قبيلة اليوروبا. إن اشتراك "لابيدو" وشعبية مسرح اليوروبا ساهما كثيرًا في تحقيق هذا الفيلم. ولقد تعاون المخرج مع الممثل المخضرم تعاونًا وثيقًا وذلك انطلاقًا من حماسهما المشترك لتطوير ثقافة اليوروبا من خلال الأفلام السينمائية.

يقول بلاغون:

"حين نجلس في بيوتنا في إفريقيا مستمعين إلى قصة شعبية مسلية فإننا نضحك وننجذب إليها وتتحقق متعتنا. إن سبب استيعابنا للمغزى الفلسفي الكامن وراء القصة يعود إلى أننا ضحكنا وتحققت متعتنا. إن إضحاك الجمهور لا يعني بالضرورة إغراق هذا الجمهور بالسخف والتفاهة"[1].

لقد استخدم "بلاغون" هذا الجانب من فن الفلكور في أفلامه لتعليم المشاهدين وتسليتهم في ذات الوقت الذي يجدر فيه ذكر أن فيلم "أجاني أوقن" قد استقبله النقاد الأجانب ببرود. غير أنه أصاب نجاحًا عظيمًا حين عُرض في نيجيريا. وفي أعقاب الحماس الذي فجرته تلك الأفلام، أبدى عدد كبير من ممثلي المسرح المشهورين في قبيلة اليوربا رغبتهم في التعاون مع "بلاغون". ولم يحقق إنتاج الأفلام الناطقة بلغة اليوربا تقدمًا كبيرًا ولعل السبب يعود إلى ضآلة معرفة الممثلين المرشحين إلى اليوروبا بفنون السينما وعدم انفكاكهم من أسر أساليب التمثيل المسرحي التي تختلف عن التمثيل السينمائي، إضافة إلى التعجل في التصوير والإخراج لتقليل النفقات، وتعظيم الأرباح. ولقد كان إغراءً كبيرًا، فحتى الأفلام العادية التي مثل فيها ممثلون مشهورون جذبت أعدادًا غفيرة من المشاهدين

(1) أُولا بلاغون – في مؤتمر الباحثين الأفارقة بواشنطن – 1982.

اليورباين داخل وخارج نيجيريا فقد كان يكفي لجمهور المتفرجين أن يسمعوا لغتهم وهي تتردد على أفواه الممثلين بالفيلم، ومن سوء الحظ أن أفلام اليوروبا افتقرت إلى المهارات التقنية والإبداعية ومن ثم اتجهت وجهة تجارية محضة.

بعد فيلم "أجاني أوقن" الناجح عرضت شركة نيجيرية على "بلاغون" أن يخرج فيلمًا مماثلًا باللغة الإنجليزية، غير أن هذا الفيلم "موزيك – مان" الذي أُفتتح عام 1977، لم يلقَ نفس الترحيب الجماهيري الذي لقيه فيلم "أجاني أوقن". في أفلامه الأخرى مثل "إيجا أو منيرة" المحقق 1979، و"أورن مورو" 1982، انطلق بلاغون من تقاليد المسرح الشعبي عند اليوربا كما أشرك عددًا من الممثلين المشهورين ولقد كانت ملامح المسرح تتمثل في:

الأجواء الروحانية والأسطورية، وقصص الرعب والسحر، واستخدام المؤثرات الخاصة، والفنون والرقصات والأغاني الشعبية، كل هذا كان يشكل وسائل وأدوات للتسلية والترفيه تتخللها بعض العناصر التعليمية والأخلاقية في بعض الأحيان. إن نجاح "بلاغون" في خلق هذا النوع الشعبي والمألوف من الأفلام لجمهور عريض، جعله المخرج الوحيد من إفريقيا الاستوائية الذي تمكن من إنشاء وتطوير سوق لتوزيع أفلامه، والاحتفاظ بجمهور غفير ودائم. ولقد شرع "بلاغون" في توسيع نطاق أفلام التسلية المتجهة إلى السوق والقائمة على قاعدة من تقاليد الثقافة

الوطنية وهو بهذا كان يسبح ضد التيار الغالب الذي كان يدعو إلى تأطير الـمُشاهد الإفريقي وتعويده على نوع معين من الأفلام.

أما السينما كظاهرة جمالية فقد كانت نقيضًا لكلٍ من الاتجاهات التعليمية والتجارية في السينما الإفريقية ويمثلها هنا المخرج سليمان سيسي من مالي، الذي أثر تأثيرًا بالغًا على مجريات السينما في إفريقيا الاستوائية.

تلقى سليمان سيسي، المولود عام 1940 تعليمه السينمائي في الاتحاد السوفييتي شأنه شأن سامبين عثمان. وبين عامي 1961 – 1962 تلقى تدريبًا على تشغيل البوروجكتور في موسكو. ومن عام 1963 وحتى عام 1969 درس في معهد السينما السوفييتي حيث درس التصوير أولًا، ثم الإخراج السينمائي تحت إشراف المخرج السوفييتي المعروف مارك دونسكوي.

لقد أثْرَت السنوات الطويلة التي قضاها في المعهد معرفته بأشهر الأفلام السوفييتية والعالمية التي ساعدت على تكوينه الفني. ولكنه سرعان ما أدرك أنه ليس ثمة نموذج جاهز من السينما العالمية سيساعده على تطوير شخصيته الإبداعية لو اكتفى بالمحاكاة والتقليد فقط. فشرع في تطوير لغته السينمائية الخاصة حيث أخرج في المعهد ثلاثة أفلام قصيرة. ولدى عودته إلى الوطن أخرج عددًا من الأفلام الوثائقية. وفي عام 1974 أخرج "الفتاة الشابة" أول أفلامه الروائية.

يقول سيسي في هذا الصدد:

"إنه أول فيلم من مالي ويسعى إلى التَّماس مع الحياة اليومية في بلدنا، ولقد أحدث أثرًا كبيرًا في الجمهور المالي، كما عزز قناعتي بأن المشاهدين الأفارقة يتطلعون إلى مشاهدة أفلام تعكس حياتهم اليومية وتعبر عن همومهم ومشاغلهم[1]. تتركز قصة الفيلم حول المصير الفاجع الذي تقابله نينين الفتاة الملهمة التي تنتمي إلى عائلة من الطبقة الوسطى حيث تحمل سفاحًا من الأجير السابق الذي كان يعمل مع والدها، فتلفظها عائلتها بعد هذه الفضيحة ويموت أبواها من جراء نوبة قلبية، وتذهب نينين إلى كوخ عشيقها فتجده مع فتاة أخرى على السرير، وينكر العشيق فعلته، فتغضب نينين غضبًا شديدًا من هذا الموقف، فتحرق الكوخ بمن فيه ثم تُقدم على الانتحار.

قصة الفيلم كما نرى، ميلودرامية. ولا تعطينا فكرة واضحة عن شخصية سيسي كمخرج فالمشاكل التي تنتج عن تزمت المجتمع، وأخلاقيات القبيلة، وتعارضهما مع مفاهيم الحياة الحديثة تطرقت لها الأفلام الكثيرة من قبل، فإن لم يكن في مالي ففي غيرها من البلدان الإفريقية. غير أن أفلام سيسي لها تأثير على السينما ليس في مالي فحسب وإنما في أنحاء إفريقيا الاستوائية كافة.

(1) نفس المصدر.

ومنذ خطواته الأولى في عالم الإخراج، أظهر سيسي حساسية عالية للمقارنة المجازية والشاعرة للواقع بمحاولته التعبير الإبداعي عن التدفق المعقد للأحداث والوقائع. إن اختياره لشخصية فتاة خرساء يرمز إلى حقيقة أن المرأة في المجتمع الإفريقي لا يُسمح لها بالتعبير عن آرائها وأفكارها المستقلة. وجاء فيلمه الثاني "العمل" عام 1978 أكثر رمزية وشاعرية. في هذا الفيلم يقوم المخرج بأمانة وحذر بالغين بتحليل الحياة كما هي. فيستبعد الخيال جانبًا، ليعرض بعمق أحوال الطبقة العاملة التي كانت هي في طورها الجنيني في القارة الإفريقية النامية".

تحكي قصة هذا الفيلم عن "بالا ديارا" وهو شاب قروي نزح من الريف إلى المدينة كغيره من النازحين، للبحث عن العمل. يبدأ الفيلم بمشهد في الصباح الباكر، لغرفة بائسة في بيت يستأجره عدد من الريفيين. يبدأ "بالا" يومه بالبحث عن مستأجر لعربته التي يجرها بيده. فيشاهد رجلًا يطرد زوجته الحامل وأطفاله من بيته. فيرق قلب "بالا" لحال الزوجة فيحمل أغراضها بلا مقابل.

ثم يتحول "بالا" للعمل مع امرأة تاجرة غير أنها تغشه. لعل هذه المواقف تذكرنا بمشهد من فيلم سامبين عثمان "بورم شاريت" فالحمال في فيلم سيسي والحوذي في فيلم سامبين، كلاهما ساذج وطيب القلب، إما يتعرضان للغش من قبل محتالين وإما يقدمان خدماتهما دون مقابل في

المواقف التي تثير شفقتهما. في آخر الأمر يقوم المهندس الشاب "تراوري" بتعيين "بالا" في وظيفة ساعٍ في مصنع النسيج الذي يعمل به. ويشرع المهندس ذو العقل المتفتح بإعادة تنظيم المصنع، ولكن مبادرته تلقى معارضة قوية من رئيسه الفاسد الذي يقوم بضربه حتى الموت قبل أن يقتل زوجته الخائنة. ينتهي الفيلم بمشهد لعمال المصنع وهم يغلون من الغضب فيحاولون الانتقام لمصرع المهندس بالقصاص من الرئيس الفاسد، غير أن الشرطة تنقذه بصعوبة وتعتقله بتهمة قتل المهندس الشاب.

لقد تم تصوير الصراع بين البروليتاريا الناشئة، المستغلة والمضطهدة، وبين البرجوازية الوطنية التي بدأت في التشكل، على نحو درامي مؤثر. غير أن ملخص القصة لم ينجح في توصيل عمقها الفني وأصالتها بالفيلم. يعلق الناقد عز الدين مبروكي بالقول:

"هذا فيلم يحلم عدد كبير من المخرجين الأفارقة، بإخراجه فهو يستخدم بفطنة مصادر اللغة السينمائية بعيدًا عن الدنجوانية، والتقاليد والحوادث العقيمة والنبرة الخطابية". ويستطرد قائلًا: "إنه فيلم يعبر بعمق وأصالة عن مالي. كل شيء بالفيلم ينبئ عن ذكاء وعن اكتمال. أما مشروع الفيلم السياسي فقد كان له وجود على مستوى الأسلوب. سيسي مغرم بالتفاصيل التي تعبر عن عدد كبير من الأشياء في ذات الوقت. خط مستمر ورائع من

العناية بالتفاصيل الصغيرة وشكل الصورة، واستخدام الإيقاعات المناسبة للمؤثرات الاستعراضية والحوارات. لقد كانت متعة كبيرة أن نرى الممثلين الأفارقة وهم يتنجنبون الثرثرة الفارغة، ويحققون هذا المستوى من الأداء الصادق والمعبر"[1].

فيلم سيسي الثاني هو "الريح" عام 1982، ويبدأ بمقطع شعري يقول:

"الريح توقظ الإنسان من سباته"، ويرمز هذا المقطع إلى سنن التغيير والتطور. يتكون اسم الفيلم من صور ورموز بلغة البمبارا وفي هذا إشارة إلى ضرورة حفظ التراث أو إعادة اكتشافه. رياح العقل، رياح التاريخ ورياح التغيير التي تمحو أخطاء الماضي، كل هذه التأويلات المجازية نجدها متجذرة في سياق الفيلم والقصة التي تحكي عن روميو وجولييت إفريقيين، وتكشف التناقضات التي تكتنف المجتمع الإفريقي الحديث. سانقاري، وهو زعيم عسكري متسلط وفاسد، يقوم باغتصاب أرض "كانشاي" الذي يمثل المجتمع الإفريقي التقليدي. "باه" و"باترو" ابنا هذين الخصمين والطالبان في المدرسة الثانوية يقعان في الغرام وتزداد العلاقة بين العائلتين سوءًا ليس بسبب الخلاف العائلي فحسب وإنما بسبب التعاون الاجتماعي كذلك. ويشترك "باه" و"باترو" لاشتراكهما

(1) مجلة مهرجان السينما الإفريقية – واغادوغو – 1982 – ص6.

في مظاهرة احتجاج طلابية. فيأمر "سانقاري" بإعادة "باه" إلى معسكر للسخرة بغرض التفريق بينهما.

يحتوي الفيلم على مشاهد بالغة الأهمية من ناحية المضمون ومن ناحية التعبير الفني كذلك، في إحدى هذه المشاهد يذهب "كاساي" لطلب العون من روح الشجرة القدسة. ويتشفع كانستي للشجرة المقدسة مبينًا أن ابنه هو آخر ولد في ذريته وسلسلته وهو الآن يتعرض لخطر كبير. غير أن الأرواح التقليدية تقف حاجزًا أمام وقائع الحياة المعقدة. مغزى هذه القصة ومنطلقها هو تعليم المشاهد الاعتماد على القوى الاجتماعية وعلى الإرادة الإنسانية لا على القوة الخارقة. وفي الواقع لم يطلق سراح الطلاب المعتقلين ولم يتحرر "باه" من السخرة إلا بعد مظاهرات عارمة. إن قصة فيلم الرياح مخلصة وحميمة تحكي عن زمن التحولات، والتناقضات التي تنشأ في المجتمع حين يحاول الناس التوفيق بين التقاليد القديمة وبين أساليب الحياة المعاصرة، في سعيهم للبحث عن رؤية ناضجة وذات معنى هي في الحقيقة نتيجة الجمع بين التصورات القديمة والمفاهيم الحديثة. كتب الناقد بربري: "وفي تصويره للواقع في مرحلة عابرة، يتجلى سيسي كفنان لا كداعية سياسي، على الرغم من انتظاره الحميم للتغير الاجتماعي وحنقه الشديد على أخطاء المجتمع وقصوره، كما ظهرت مجهودات سيسي الإبداعية في فيلم "النور". وعلى خلاف أفلامه السابقة: الحدث في هذا الفيلم غير محدد بزمن معين،

كما اتخذ الفيلم شكل الأسطورة أو الحكاية الشعبية. وللوهلة الأولى تبدو القصة كما لو أنها تدور عن الصراع بين الخير والشر وانتصار الخير على الشر في نهاية الأمر"[1].

كما في الفيلم السابق يفتتح فيلم "النور" بمقطع استهلالي يوضح العناصر الرئيسة للأمثولة التي سيشاهدها الجمهور. "كومو" تعني المعرفة السحرية "جناح كورا" يرمز إلى طائر مقدس هو طائر القنص، وطائر الفضاء، وطائر الحكمة، والحرب والموت، أما كولنولاني فهو "فندك" سحري يُستخدم لمعاقبة اللصوص والمجرمين. وفي ثنايا الفيلم نسمع الأدعية السحرية وتُستخدم لأغراض مختلفة. تتركز فكرة الفيلم حول مسألة الهروب والمطاردة. كان على نيا نكوره الشاب ووالدته أن يهربا من بيت الأب المقدس. فيستخدم الأب المعرفة السحرية "كورا" بغرض استعادة أفراد عائلته الذين انتهكوا الأعراف وغادروا البيت. لقد سخر الأب الشرير قواه السحرية في أعمال الشر وهذا هو السبب الذي دفع بزوجته وابنه إلى الهروب. وحسب التقاليد لا يحق للولد أن يخرج عن طاعة والده. ولكن الابن يرى أن هناك قوانين أكثر أهمية وأجدر بالطاعة من قوانين والده. ويشعر الولد أن لديه قدرات عظيمة يجب أن يسخرها لمنفعة أهالي بلدته ولذا يقرر الهروب. ورغم عدم إدراكه للأهداف التي سينجزها بالضبط،

(1) ليس إكران - يوليو 1978 - ص34 - 35.

فإنه كان يشعر بحتمية مقاومة سحر والده باستخدام قدراته ومعرفته السحرية. وبالنسبة إلى الابن لم يكن ذلك هروبًا وإنما كان تحقيقًا للذات وللشجاعة الأخلاقية ولإدراك العالم على نحو أفضل. ويواجه الفتى كثيرًا من العوائق ويخوض غمار عدد كبير من المغامرات والمخاطر. وتبدو تلك المغامرات كأنها تنتمي إلى عالم الأساطير والحكايات الشعبية. ولكن مؤلف القصة يفسر الأحداث على طريقته. فهو يجعل العالم الخيالي عالمًا حقيقيًّا حيث يجمع بين العناصر الأسطورية مثل الرجل والنمر والعصا السحرية وبين واقع الحياة اليومية العادية. ونحن نعتقد أن هذه المسألة ليست تعبيرًا فنيًّا فقط، وإنما هي موقف محدد تجاه الأسطورة الشعبية باعتبارها انعكاسًا لخبرة الحياة الواقعية وتأثير الإنسان على الطبيعة وعلى الآخرين. إن شعب البمبارا، حيث تدور أحداث الفيلم، من أكثر شعوب إفريقيا الاستوائية غموضًا وغرابة. فهم يعتقدون أنهم يمتلكون معرفة سحرية وقدرات روحانية خارقة. والقصة التي يستمع إليها بطل الفيلم الشاب عن إحدى مغامرات عمه جيوفي هي قصة رمزية. فالعم جيوفي، وسوما والد البطل توأمان. بيد أن الأول يرغب أن يشاركه الآخرون في معرفته السحرية، أما الثاني فهو يرغب في الاحتفاظ بها لنفسه ولأتباعه المقربين حتى يتسنى له حكم بقية الناس والسيطرة عليهم. وكي لا يفقد قوته السحرية يقوم سوما بكفِّ بصر توأمه ويطرده شر طردة. وباستخدام هذه القصة الأخلاقية

يروي سيسي المصير التاريخي لشعب يضمحل فيه الأب، وابنه نياتكورا، وحفيده وهو تجسيد رمزي للعملية التاريخية المتصلة بما فيها من نهوض ثم سقوط يعقبه ازدهار...إلخ. ويرمز سوما إلى خطايا الأب التي يجب أن يقع عليها العقاب ثم التكفير. أما نياتكورا، الذي يضحي بحياته للتكفير عن الخطايا، فيجعل انتصار الخير على الشر ممكنًا.

يفتتح الفيلم وينتهي بمنظر رائع لغروب الشمس. وهذه رمزية بليغة جدًّا، فالغروب يرمز إلى انتهاء فترة تاريخية معينة وميلاد يوم جديد. وفي نهاية الفيلم تظهر الشمس والصبي يطاردها، ثم تختفي خلف كثبان رملية للدلالة على أن المستقبل غامض ومجهول. وكأنه صفحة بيضاء تم تحبيرها بشتى أنواع النصوص كمصير الشاب مثلًا. ولكن على الرغم من الشعور بالغموض الذي يكتنف المستقبل، فإن الفيلم يخلق انطباعًا مفاده أن الناس لديهم إمكانيات واحتمالات عظيمة يمكن أن تتمخض عنها نهضة كبيرة.

إن اختيار سيسي لأبطال الفيلم ينطوي على معنى مجازي شأنه شأن المكونات الفنية الأخرى للفيلم. ففن السحر كان وما زال منتشرًا في أوساط الشعوب الإفريقية وكون أبطال الفيلم من السحرة له دلالة واقعية محددة. غير أن القدرات السحرية التي تمتلكها الشخصيات الرئيسية في الفيلم تؤكد القدرات الكامنة لدى الشعب أيضًا، والتي نقلها لنا الفيلم عن

طريق استخدام المجاز. والطريق الذي يظهر في الفيلم ويشق الغابة له دلالة رمزية هامة للغاية من ناحية المعنى أكثر من كونه مجرد التقاء نقطتين محدودتين.

فالقريتان اللتان تسكنهما قبيلتان مختلفتان من حيث اللغة والتقاليد والأعراف والقوانين، تصبحان عالمين مختلفين تمام الاختلاف. وهكذا فإن الطريق ليس وسيلة لوصل نقطتين جغرافيتين فحسب، وإنما هو وصل لعالمين مختلفين. وفي الوقت نفسه قد يكون هذا الطريق محفوفًا بالخطر، فالعالم الآخر قد يتحول إلى عدو الغرباء، ونجد هذه الفكرة في فيلم "سيدو" لسامبين عثمان. فالطريق الواصل بين القرية والغابة، حيث يخبئ "سيدو" الأميرة، يغدو طريقًا رمزيًّا. فعلى حافتيه يقوم عالمان مختلفان، وهكذا يصبح الطريق مكونًا دراميتورغيًّا وإيقاعيًّا لكثير من الوقائع والأحداث الهامة في الفيلم، وفي فيلم سيسي ينقل المخرج هذا الدور بصورة أكثر تعبيرًا وتنويعًا.

والفيلم ذاته طريق له بداية ووسط ثم نهاية. والطريق في فيلم "النور" يحمل معنى طريق الحياة. وهو في نفس الوقت نقطة لقاء بين عالمين مختلفين، عالم الخير وعالم الشر وفي عالم الشر يقوم سوما الساحر بملاحقة أبطال الفيلم بمساعدة أعوانه للانتقام منه.

ولقد تطورت فكرة الطريق ومشاهده فيما بعد على يد المخرج أودارغو في فيلمه "تيلاي" الذي سنتحدث عنه فيما يلي من صفحات.

تحدث سيسي مرة قائلًا:

"لقد تعين عليَّ، من ناحية الرؤية الإخراجية أن أتخلى عن الكثير من الأفكار بسبب أنني كنت أصور المشاهد بكاميرا واحدة على حامل ثلاثي، وكنت أفتقر إلى تجهيزات الإضاءة المناسبة، والتمويل على هذا الحال لهو مشكلة كبيرة. وأنا لا أفكر ألبتة في مسألة التمويل إلى حين الفراغ من كتابة السيناريو. وفور حصولي على بعض المال أشرع في التصوير، ولا أعلم إن كان في إمكاني توفير التمويل اللازم لإنجاز الفيلم أم لا".[1]

ولكن رغم الصعوبات، كان سيسي يسعى إلى تحقيق رؤية إخراجية معبرة من الناحية الفنية ومفهومة من قبل الجمهور في كل لقطة يصورها من خلال استخدامه الرمزي والشاعري لتصميمات الديكور التشكيلية. ومنذ انطلاق عمله السينمائي تعامل سيسي بجدية مع عناصر التشكيل الفني كافة. ومن فيلم إلى آخر كان يسعى إلى تجديد عمله. وبمرارة شديدة يعترف سيسي عام 1985 قائلًا:

"إن ما نراه الآن يبعث على الإحباط. فالأجيال الجديدة من المخرجين

(1) ذا غارديان – 10 مايو 1984 – ص15.

السينمائيين لا تنجح في إخراج الأفلام على النحو الذي نريده لها. ومن الناحية الأسلوبية لم يتغير شيء في العشرين عامًا الماضية".[1]

بهذا الكلام كان سيسي يحلل الموقف في السينما الإفريقية حيث نضب معين التطلعات الأيديولوجية والتوجيهات الاجتماعية التي كانت سمة أفلام رواد السينما الإفريقية آنذاك. أما من ناحية المآخذ التقنية والفنية فإن المرء يلاحظ أن الموضوع في معظم الأفلام ظل كما هو عليه. لقد كان سيسي واحدًا من السينمائيين الذين يسعون إلى تحقيق انعطافًا نوعيًّا في مسيرة السينما الإفريقية. والفيلم في نظره هو أثر فني ذو لغة عالمية ولقد مثل القبول الواسع لأفلامه في شتى أنحاء العالم، أحد العوامل لخدمته كمخرج سينمائي. كما لعب فيلم "ويند كوني" للمخرج جاستون كابوري دورًا مهمًّا في تأسيس حقل إبداعي جديد. وعلى خلاف سيسي لم يتمكن كابوري من إخراج عدد من الأفلام على التوالي، غير أن فيلمه "ويند كوني" وهو الفيلم الروائي على مدى عدد من السنوات قد نجح في خلق تأثير متعاظم على المخرجين المحدثين من الأفارقة، وأصبح حدثًا فريدًا في سينما الثمانينيات من هذا القرن. وأصبح جاستون كابوري المولود عام 1951 من أبرز السينمائيين في بوركينا فاسو. تلقى كابوري دراسته الجامعية في السوربون حيث نال درجة الليسانس في التاريخ. كما

(1) ليز نوبل ليترشيا – 28 إبريل 1983 – ص46.

تلقى دراسته السينمائية في باريس، ثم عاد إلى وطنه عام 1976، حيث عُين مديرًا للمركز الوطني للسينما. وفي نفس الوقت كان كابوري يدرس فنون الإخراج السينمائي وكتابة السيناريو في معهد السينما الإفريقية. وخلال عدد من السنوات تسنى له إخراج عدد من الأفلام الوثائقية والتي تناولت قضايا الثقافة والبيئة. إن حقيقة افتقار بوركينا فاسو إلى المخرجين المؤهلين جعلت كابوري، وعلى نحو معين، يضحي بفرصه الإبداعية. فهو لم يتمكن من إخراج فيلمه الروائي الأول "ويند كوني" إلا في عام 1982. ويعني هذا الاسم "هدية الآلهة" بلغة الموردي وهي إحدى اللغتين الرئيستين في بوركينا فاسو.

ولقد استهل عرض هذا الفيلم في باريس في مارس 1984 حيث عرض في ثلاث من صالات العرض، كما لقي إشادة وترحيبًا واسع النطاق. ونال عددًا من الجوائز في مهرجانات السينما بسويسرا، وقرطاج، وفرنسا، وفسياكو ببوركينا فاسو. وكان كابوري قد كتب مسودة السيناريو الأولى عندما كان طالبًا في باريس. أما عن التمويل فقد تكفل به صندوق تنمية الأنشطة السينمائية وهو صندوق وطني لدعم السينما عن طريق فرض ضريبة تبلغ 15% على جميع تذاكر الدخول لصالات السينما في بوركينا فاسو. وفيلم "ويند كوني" هو أول فيلم على الإطلاق تمول الدولة إنتاجه بالكامل في بوركينا فاسو، رغم أنه قد جرى تحميضه وطباعته في

باريس كما هو الحال مع عدد كبير من الأفلام الإفريقية. ويشير كابوري قائلًا:

"تجري أحداث فيلم "وند كوني" في أزمنة ما قبل الاستعمار، بيد أن تحديد فترة زمنية معينة ليس أمرًا مهمًّا، فقد تكون 1420م أو 1850م والسبب يعود إلى أن الواقع الثقافي والاجتماعي الذي صوره في هذا الفيلم ظل كما هو دون تغيير يذكر. إضافة إلى أن أزمنة الاستعمار وما بعد الاستعمار قد تناولتها السينما الإفريقية على نحو واسع. كما أنني لم أكن أرغب في اعتبار فيلم "ويند كوني" فيلمًا عن قضية تحرير المرأة أو إشكالية الأصالة والمعاصرة أو سجية الكرم أو غيرها من القيم التقليدية ففي كثير من الأحيان تطرح قضية الحداثة والتقاليد على أن هناك تعارضًا بينهما وفي الحقيقة وبالنسبة إلى شعب له ثقافته الذاتية ليس ثمة تعارض... كل هذا دفعني إلى اختيار مجتمع من الماضي بقواه القهرية وتناقضاته الداخلية، وهو مجتمع لم أنظر إليه باعتباره المجتمع الإفريقي المالي".[1]

ورغم أن كابوري دارس للتاريخ فإنه ضحى بصحة الوقائع التاريخية لصالح الرؤية الإخراجية وهذه نقطة ضعف واضحة في الفيلم. وتجري أحداث هذا الفيلم "إمبراطورية الموسي" في أوج ازدهارها، ففي يوم من

(1) المصدر السابق.

الأيام يجد أحد الباعة المتجولين طفلًا مغمًى عليه يرقد تحت شجرة ويتضح فيما بعد أن الطفل أبكم ولا يستطيع الإفادة عن هويته. وسرعان ما تتبناه عائلة نساج. ويطلق عليه اسم "وند كوني" الذي يعني هدية الآلهة وينشأ الطفل نشأة قويمة تحت رعاية حضرة الأسرة. وتنمو صداقة حميمة بينه وبين بونيري أخته بالتبني والتي كانت قريبة جدًّا إلى نفسه ثم يصير راعيًا للغنم. ويقول الناقد الفرنسي كرستيان بوسينو:

"إن جمال فيلم "ويند كوني" وبهاءه يعقدان ألسنة المتفرجين من الدهشة. إنه فيلم واضح وذلك لعدد من الأسباب، فهو يتبع أسلوب من السرد الوثائقي الفني الأمين لحياة القرية، كما أنه فيلم يحكي عن الطفولة بإمتاع وحذق. ولعهد طويل لم نرَ على الشاشة طفلين تلقائيين وصادقين مثل "ويند كوني" وصديقته يونيري. فهذا الفيلم قصيدة رائعة لتمجيد الطبيعة، وفي ثناياه يبرهن كابوري على حسية هائلة.[1]

ولكن هذه الحياة الريفية الهادئة والتناغم الفذ بين الإنسان والطبيعة تشوشها أحداث درامية مفجعة. فإحدى نساء القرية تتهم زوجها على الملأ بمرض "العجز الجنسي" فيقدم زوجها على الانتحار بسبب العار والفضيحة. وحين يكتشف "ويند كوني" جثمان الرجل تصيبه صدمة شديدة

(1) ف. باف - عشرون عامًا على سينما إفريقيا السوداء - مطبعة الأخشاب الخضراء - 1988 - ص177.

فتعود إليه القدرة على الكلام ويشرح "ويند كوني" أن سبب خرسه يعود إلى صدمة شديدة تعرض لها حين رأى والدته تحتضر في الغابة. وكانت والدته قد مُنعت من دخول القرية بسبب رفضها الانصياع لتقاليد القرية والزواج من جديد فقد كانت تنتظر عودة زوجها الذي اختفى بينما كان يقوم برحلة صيد. وإذا كان ثمة تناغم بين الإنسان والطبيعة في عالم الفيلم الأبوي فإن القوانين الاجتماعية تعاقب كل من يخرج على الصراط المستقيم. وفي معالجته لتلك الفترة التاريخية من تطور المجتمع الإفريقي يرى كابوري أنه لا يمكن إلقاء اللوم على القوى الغربية باعتبارها مسؤولة عن الأخطاء، كما أوضح أنه لا ينبغي النظر إلى تقاليد المجتمع القبلي باعتبارها الفردوس المفقود.

في هذا الفيلم يقوم كابوري باتباع أساليب وطرائق التراث الشفهي لقبيلة الموسي. فالقصة في الفيلم بسيطة تحكى كما هو الحال في الحكايات الشعبية وتمتاز اللغة السينمائية بالوضوح والشاعرية من ناحية أخرى حتى يفهم الجمهور من مختلف الجنسيات هذه الأصالة. إن طريقة السرد الإفريقية ممزوجة بالمهارة السينمائية تلبي مطالب السينما العالمية وتستوفي معاييرها. وهذا التوجه الثنائي في سبيل تحقيق الأصالة والعالمية يحدد طبيعة الموسيقا التصويرية ونوعها. وقد قامت موسيقا الفيلم على الإيقاعات الشعبية بقبيلة الموسي وتم عزفها على الآلات الموسيقية الكلاسيكية

الأوروبية وفي الواقع أن الموسيقا التي وضعها زينيه جيرما قريبة الشبه بموسيقا "الحجرة" المنتمية إلى تقاليد الموسيقا الأوروبية والتي تترك أثرًا غير متوقع حين توضع جنبًا إلى جنب مع المناظر الطبيعية الإفريقية ومهما يكن من أمر فقد ثار جدال حول امتناع كابوري عن استخدام الآلات الموسيقية الشعبية. ولكننا نؤكد أن هذا الطابع الموسيقي جعل الفيلم أكثر عالمية دون أن يفقده أصالته. ويلاحظ الناقد سيجون أوكتلي:

"يمكن فهم ويند كوني حتى لو تعذر استيعاب الحوار بسبب حاجز اللغة. لقد باتت الحاجة ملحة الآن لأن يولي سينمائيونا اهتمامًا أكبر بكتابة السيناريو وطريقة سرد الأحداث واستخدام المشاهد الدرامية والرموز المشتركة وجماليات اللون وذلك ليتسنى لهم كسر حاجز اللغة.[1] وقد كان حاجز اللغة يمثل عائقًا كبيرًا في الفترة الأولى من تطور السينما الإفريقية وكان من الواضح أن الفيلم لن يتسم بالأصالة لو تحدثت شخصياته باللغة الإنجليزية أو الفرنسية بدلًا من اللغة المحلية. ولكن تعدد اللغات واللهجات الإفريقية جعل من الصعوبة بمكان اختيار لغة واحدة لإدارة الحوار من خلالها في الفيلم. غير أن تطور الأدوات واللغة السينمائية، وعناصر الفيلم غير المنطوقة، قلل من الصعوبات التي تواجه مبدأ كسر حاجز اللغة. ولقد برع كابوري في استخدام تلك العناصر مثل: المونتاج،

(1) لي ريفيو دي سينما - إيمج ديت صن - فبراير 1984 - ص26.

والألوان، والمشاهد الكثيفة، والموسيقا. كان كابوري يعتقد، شأن سيسي، أنه من الأهمية بمكان أن نأخذ بيد السينما الإفريقية بعيدًا عن الفيتو الذي يحول لها البقاء في مستوى متخلف من الإمكانيات التكنولوجية حتى يتسنى لها أن تصبح عالمية وأن تُعرض تجاريًّا في أوروبا والولايات المتحدة. وأن المستوى المتقدم للتصوير لا شأن له بالضعف الفني والتقني لرواد السينما الإفريقية الذين كأنما أعطوا انطباعًا بأن العلاقة الجمالية بالتكنولوجيا ستبقى على ذلك النهج الذي كانت عليه في البدايات.[1] ومن إيجابيات الفيلم حيوية أسلوبه وحكمته. وكما يلاحظ الناقد الأمريكي لويس فرنسيا: "لقد عُرضت حياة القرويين على نحو آسر لا يخلو من سذاجة وبساطة الحياة الريفية، كما حفل الفيلم بأحداث ووقائع الحياة اليومية المكتنزة بالممارسات الثقافية الشعبية مما جعله مقنعًا ويحمل على التصدي".

وبرهنت الموضوعات التي كان يختارها كابوري بعناية، والمستوى التقني الرفيع لأعماله على موهبته الفذة التي وضعته على حد قول كريستيان يوسانو "مع الأساتذة المبدعين أمثال سامبين عثمان وسليمان سيسي – أكثر المخرجين الأفارقة موهبة وإبداعًا".[2] وبفيلمه هذا اقترح كابوري مستوى جديدًا من الموضوعات يختلف كثيرًا عن محاولات من سبقوه وكما قلنا آنفًا، فقد

(1) ويست أفريكا – 21 مارس 1983 – ص72.
(2) لي ريفيو دي سينما – إيمج ديت صن – فبراير 1984 – ص26.

تناولت كل الأفلام الإفريقية تقريبًا إشكالية الأصالة والمعاصرة، غير أن مآثر كابوري تتمثل في أنه بحث عميقًا في هذه الإشكالية وغاص في أعماق التاريخ حيث لم تكن هذه التناقضات قد نشأت بعد والتأثيرات الأجنبية لم تعمد إلى تحطيم المسار الطبيعي للتاريخ.

أما المخرج إدريس أودراغو من بوركينا فاسو، فلم يغص عميقًا في عهود ما قبل الاستعمار إلا أن الإشكالية التي رسمها بريشته الإخراجية في فيلم "تيلاي" اتسمت بمقارنة فنية جديدة وطازجة. تدور أحداث هذا الفيلم في قرية تخضع لنظام صارم من التقاليد والأعراف المجتمعية. ولا نجد أي أثر للحداثة والأساليب الجديدة للحياة. فالقرية مكان منعزل وناءٍ وبعيد عن العمران والحضارة ووسيلة المواصلات الوحيدة تحت الشمس المحرقة هي الأرجل أو امتطاء الحمير كوسيلة للتنقل.

"تيلاي" تعني "التابو" أو "القانون" باللغة المحلية. يعود "ساجا" بطل الفيلم من العالم الكبير الذي لا يظهر لنا على الشاشة. ويجد نجمة وهي الفتاة التي كان يزمع الزواج بها قد زُوجت لوالده المسن بعد أن طلق والدة ساجا.

وحسب تقاليد تعدد الزوجات فإن والده لم يرتكب أي مخالفة للقانون وعلى ساجا أن يرضخ لإرادة والده الذي كان زعيمًا للقبيلة. أحال هذا الوضع حياة ساجا ونجمة إلى جحيم، وبطبيعة الحال لم يكن بمقدورهما

الإفصاح عن حبهما. وإذا كان المخرج في هذا الفيلم لم يبرز أي ملمح من ملامح الحداثة والعصرية في تصويره حياة القرية، فإنه بلا شك قد أبرزها من خلال سلوك الأجيال الجديدة ومشاعرها. وبمساعدة شقيقتها تجد نجمة وساجا مكانًا سريًّا لممارسة حبهما. وتمضي بهما الأيام في سعادة وحبور حتى لكأن قوانين القبيلة وأعرافها محض خيال، وتتعرض نجمة لمراقبة والديها وزوجها العجوز وفي بعض اللحظات يعتريها الوهم ويصور لها أن روح الحب الحرة لا محالة منتصرة على التقاليد البالية. غير أن "تيلاي" أو التابو كان لهما بالمرصاد، شأن القدر في التراجيديات الإغريقية القديمة. وحين تنكشف العلاقة بين نجمة وساجا، أي حين يخرق القانون الراسخ، فإنه لا مناص من إعدام المذنب وطرد الزانية من القبيلة. فيصدر الوالد العقوبة القاسية دون أن يرِف له جفن، لينفذها شقيق ساجا. فالقوانين في نظر الأجيال القديمة واجبة التطبيق ولا فرصة لمناقضتها.

فالقضية قضية حياة أو موت. وبسبب العار والفضيحة يُقدِم والد نجمة على الانتحار. بيد أن الأجيال الجديدة لا ترغب في الانصياع "لتيلاي" فيقوم كوجري بإطلاق سراح ساجا سرًّا على ألا يعود إلى القرية من جديد ويذهب ساجا ونجمة للإقامة مع خالته. وهناك يعيشان في سعادة ويرزقان مولودًا ثم تموت والدة ساجا، ومن حبه الشديد لها يقرر الذهاب

إلى القرية لحضور مراسم تشييع جنازتها، رغم إدراكه أن الموت يتربص به هناك. لم يقبل جوجري عودة شقيقه ساجا. وحين ينحني ساجا فوق جسد والدته المسجى، يلتقط جوجري بندقيته ويصوب رصاصات الموت إلى ظهر ساجا.

لقد اعتبر عدد كبير من النقاد فيلم "تيلاي" إنجازًا سينمائيًّا عالميًّا. ويمكننا القول إن المستوى الراهن للسينما الإفريقية والذي يقترب من المستوى العالمي يعود إلى هذا المخرج البوركينافاسوي، فهو يوحد ما بين النظرة الإفريقية للحياة والحذق السينمائي الواسع الرفيع المستوى.

حين نشاهد فيلم "تيلاي" فإننا نغوص في عالم القرية الإفريقية الغامض، ونسمع الأصوات الغليظة لشخصيات الفيلم وهي تتحدث بلكنة جميلة، ونرى أشكالًا غريبة لحركة الحياة اليومية وتقاليدها، ونشعر شعورًا حادًّا بالحضور الأخاذ الذي تصنعه أصالة هذا العالم. حتى المشاهدون الذين تعودوا على مشاهدة السينما الإفريقية يشعرون بهذا النضج. ومن المدهش حقًّا أننا رأينا بعض هذه العناصر في أفلام سامبين، وسيسي، وكابوري وغيرهم، إلا أنها في فيلم أودراغو تكتسب محتوى مختلفًا وجديدًا، فالمخرج يصور الواقع باستخدامه أسلوبًا متميزًا حيث لم تكن الكاميرا تتوقف لرصد التفاصيل الحيوية، ولم تكن تسعى إلى نقل عمق المشاعر والعواطف الداخلية لشخصيات الفيلم، ولكنها عكست الواقع كما هو وكما يفعل

التحقيق الصحفي. وهو واقع خشن وفظ أُعيد بناؤه وفق خطة المخرج التي كانت تعتمد على إبراز العمق التراجيدي، وكثافة التناقضات، مترافقة مع تجسيد بصري بأسلوب خاص. ولقد خلق المونتاج السريع والمشاهد القصيرة انطباعًا بالتوتر والإيقاع اللاهث. ولم تكن للأحداث مقدمات سيكولوجية فقد كانت تحدث فجأة وتلازمها حدة. فالكاميرا لم تولِ اهتمامًا خاصًّا لحادثة شنق والد النجمة نفسه ولا الناس كذلك. ويتغير اتجاه أحداث الفيلم فجأة وبطريقة تبدو ولأول وهلة كأن المنطق يعوزها. لقد كافح ساجا دفاعًا عن حبه بيد أن قانون حب الوالد لوالدته يدفعه إلى التخلي عن كل شيء والذهاب لرؤيتها عندما كانت تحتضر. ولا يعرض لنا المخرج أي إرهاصات للتحولات النفسية والعاطفية. مشهد للحب يعقبه رحيل ساجا على جناح السرعة إلى قريته. وهكذا تحمل قوانين المصير والقدر، وكذا قوانين البشر في تضاعيفها التناقضات المأساوية. ولكنها ليست محاكاة عمياء للتراجيديا الإغريقية. ولعلنا نتذكر ما كتبه أحد النقاد حينما وصف أن المخرج لم يقدم لنا إجابة شافية. ورغم ظهور شخصية ترمز إلى القدر في خلفية اللقطة فإننا نعلم أن مصير الإنسان محكوم بقوانين الأرض وليس بمشيئة القوى الخارقة فالشخصيات تعاني ما يجب أن تعانيه، وتلاقي ألوانًا من المحن والاختبارات، ولا علاقة لهذا بالتراجيديا الإغريقية وإنما شهادة فعلية عن رجال ونساء من هذا الزمن الحاضر ممن يخضعون لحكم التقاليد والأعراف أو ممن يشقون عصا الطاعة عنها.

ومما تجدر ملاحظته أن هذه المقاربة لا تنقل لنا كل الخصائص الأسلوبية لهذا الفيلم. إن الجمع بين الحقيقي والخيالي، وبين المتناهي واللامتناهي، وبين الكوني واليومي في هذا الفيلم يتسم بالتعقيد، فليس هنالك عنصر واحد يسود على ما سواه وإنما لوحة كلية تتضمن كثيرًا من التفاصيل. ولقد رسم المخرج حياة القرية بحيوية بالغة، ولكنه لم يعرض تفاصيل الحياة اليومية بقدر ما اهتم بإبراز وجوه الشخصيات وأُسرهم. وأحاديثهم ونبرات أصواتهم، وملخص القول إن كل شيء بهذا الفيلم يضج بالحياة ويفور بالحيوية. وإذا قلنا إن قوة التعبير لدى الشخصيات وخاصة البطل الرئيس في فيلم سيسي قد نشأت عن طريق الوسائل الرمزية والبصرية وأداء الممثلين غير المحترفين، وكذا الحال بالنسبة إلى أفلام سامبين عثمان، فإن فيلم أودارغو لم يسلك هذا الدرب، فالمكان هو واحد من العناصر الفنية المفضلة في أفلامه باعتباره أداة فنية وتعبيرية مستقلة فالمرء ليس بوسعه الاختفاء في هذا المكان المهجور والخالي من البشر ويظهر لنا الطريق الذي يسكله الناس خالدًا أزليًّا ولا نهائيًّا شأن القدر نفسه. ولذلك فإننا نرى أن الرأي المذكور أعلاه والذي مفاده أن فيلم "تيلاي" لم يتضمن فكرة المصير والقدر هو رأي متعنت. فالفيلم يتضمن أجواء تراجيدية تفور بالإشكاليات والتناقضات، ويحفل بالأحداث المتلاحقة. غير أن أصالته، أي الفيلم، تتجلى في أن المخرج نجح في الجمع بين عمومية الفعل التراجيدي

وبين وقائع الحياة وتفاصيلها. وينتهي الفيلم نهاية قوية ومعبرة جدًّا. إذ يقتل كوجري شقيقه ساجا وينطلق إلى رحاب "العالم الكبير" سالكًا نفس الطريق. نجمة وخالتها تنظران إلى الطريق فتشاهدان كوجري، غير أنه يهرب منهما في الاتجاه المعاكس.

شخصيات الفيلم تشبه كرات البلياردو حيث تتفرق في كل اتجاه وتصاحب النهاية أغنية رائعة تنضح بالمرارة عن "تيلاي". بالرغم من أن تيلاي من الأعراف التي تحكم الحياة الإفريقية فإنه تجسيد لموضوعات ذات طابع عالمي كذلك. وحين نشاهد الفيلم فإن المرء لا يتذكر التراجيديات الإغريقية فحسب وإنما شيكسبير وكوروتوفا بنفس القدرة ولكن الفيلم ليس محاكاة لهذه الأعمال الكلاسيكية. وقد نجح ويداروقو في انتشال السينما الإفريقية من المستوى المحلي إلى المستوى العالمي.

لقد كان هدف الأجيال من المخرجين الأفارقة إعادة تأهيل الثقافة الإفريقية وإنجاز الأعمال السينمائية التعليمية والداعية إلى الأفكار الثورية. ولكن منطق التطور قاد السينما من مرحلة الدعاية إلى مرحلة التعبير الفني والإبداعي. وليس من العسير ملاحظة أفلام "النور" و"ويند كوني" و"تيلاي" تلتقي على مبادئ مشتركة ورغم اختلاف الأفلام الثلاثة في الفترة الزمنية والتاريخية التي تناولتها فإن مقاربتها للواقع ومعالجتها له تبدو بالغة التشابه والتماثل. ومن أجل إبراز أصالة الثقافة الوطنية فقد

تعين على المخرجين الثلاثة توسيع الإطار التاريخي لأفلامهم. ولن تتمكن السينما الوطنية من التطور إلا بالتزامها هذا النهج مستوعبة تقاليد الشفافية العريقة. في أفلام سيسي وكابوري، وأودراغو، ترافق البحث عن لغة سينمائية مميزة مع المستوى الرفيع للمشاهد البصرية. وفي هذا الصدد يقول المخرج السينمائي الشاب مافيزي:

"إن كثيرًا من الأفلام الإفريقية لا يحظى بالانتشار بسبب إخراجها السيئ. فالمقارنة بين أجهزة التسجيل وبين الكلام ليست محتملة".[1]

ولكن أفلام سيسي وكابوري، وأودراغو نبذت هذا الشعور بالدونية. وبوسع أفلامهم ذات المستوى الفني والتقني الرفيع، أن تجتذب مشاهدين لها من أي بلد كان دون أن تفقد هذه الأفلام أصالتها. وفي الثمانينيات من هذا القرن واجهت السينما الإفريقية مشكلة كسب الأسواق العالمية والتي يستحيل حل إشكالات صناعة السينما الوطنية من دون الوصول إلى حل لها. وهكذا تعين على السينمائيين الأفارقة الإجابة على السؤال التالي: كيف يمكن التوفيق بين العالمية والمحافظة على أصالة الأفلام الإفريقية في ذات الوقت؟ ولقد قدمت أفلام المخرجين المذكورين آنفًا إجابة على هذا السؤال. ولكنها بالطبع ليست الإجابة الوحيدة.

(1) مجلة مهرجان فيسباكو - 1991 - ص26.

كما تعين على المخرجين الشباب مواجهة هذه الإشكالية أيضًا. "يجب على السينما الإفريقية أن تصنع جماهير لها في أوروبا". هكذا بدأ فيلا بالقول ويمضي قائلًا:

"عند كتابة السيناريو يتعين على المرء التفكير في جعل لغة الفيلم مفهومة لدى مختلف فئات المشاهدين لأن اللغات الإفريقية لغات مليئة بالرموز. ولذلك يجب اصطناع مقدمة للموضوع يستجيب لها الجمهور الذي لا يعرف الكثير عن العالم الإفريقي".[1]

لقد أظهر مهرجان السينما الإفريقية ببوركينا فاسو عام 1991 بفيسباكو FECPACo سعي المخرجين الأفارقة وبحثهم عن طرائق مختلفة وجديدة لتصوير الواقع الإفريقي. المخرجون الشباب أمثال إدامو درابو من مالي وموس سن أبا من السنغال. وباسيك باكوبيو من الكاميرون ودربشا توري من بوركينا فاسو ومصطفى ديوب من النيجر وغيرهم، قدموا أفلامًا في المهرجان حيث تناولت معظم تلك الأفلام إشكاليات الصراع بين التقدم والتخلف والهجرة القسرية والصراع بين الأصالة والمعاصرة وغيرها من الإشكاليات ولكن سعى كل مخرج من هؤلاء إلى إيجاد مقاربات جديدة إزاء هذه الموضوعات الأزلية. كما سعى إلى إيجاد أساليب جديدة في البناء القصصي للفيلم ومعالجات جديدة للصوت والصورة.

(1) مؤتمر المخرجين الشباب - فيسباكو - 1991 - ص26.

ويلاحظ المرء ارتفاع مستوى الحرفية في الإخراج وغيره. وعلى سبيل المثال أصبح فيلم "تادونا" للمخرج آدمو درابو نموذجًا للحرفية بسبب دراما تورغيته الممتعة والأداء الحاذق للمصور والممثلين. في هذا الفيلم سعى المخرج إلى تجنب التصوير بكاميرا ثابتة وهو ما تميزت به الأفلام الإفريقية في العقود الأخيرة فالتصوير يتم بكاميرا متحركة وفي انسجام تام مع السياق الكلي للفيلم مما مكن من إنجاز الفيلم بكفاءة عالية. ولم تكن هذه الطريقة مستخدمة عند التصوير بالمواقع المختارة. كما أن استخدام المرشح في تصوير اللقطات الطويلة والقصيرة خلق انطباعًا بالعمق في الخلفية. كما عززت المؤثرات الصوتية مناخ الفيلم مع استخدام الحد الأدنى من الموسيقا، خاصة المشاهد التي تصور القرية.

وفيلم "لآدا" للمخرج وريشا توري الذي يتمتع بمستوى عالٍ من الحرفية أيضًا. وعلى الرغم من هذه الحرفية العالية وتميز عدد من الأفلام لا يملك المرء إلا أن يتفق مع بروفيسور إيي توبرت من جامعة هارفارد الذي قال: "أغلبية الأفلام تفتقر إلى الأصالة وعلى الرغم من الاعتراف العالمي بالسينما الإفريقية، فيمكن النظر إليها كسينما تجريبية فهي في بحث دائم عن مقاربات جمالية جديدة للغة السينمائية وفي كل عام تظهر أفلام جديدة وأسماء جديدة وتتحقق اكتشافات جديدة كذلك. وخريجو معاهد السينما الأجنبية يعودون إلى أوطانهم حيث يبتدئ بعضهم عمله

السينمائي بعد فترة طويلة يقضونها كمساعدين".[1]

إن السينما الإفريقية ما زالت فنية جدًّا وأمامها آفاق عريضة. ومن المؤكد أنها ستساهم في بناء الصناعة السينمائية الوطنية. هذا الحلم العزيز الذي ينتظر التحقق على أرض الواقع.

إن فيلم إنياي فيلم معقد من حيث المعالجة الأسلوبية بدرجة تفوق الفيلمين الأولين لسامبين الذي يلجأ مثله مثل سابقه "باروم شاريت" إلى استخدام الممثلين غير المحترفين ليؤدوا الأدوار على أماكن حقيقية للتصوير ثم اختبارها لتزيد من مصداقية وواقعية الأحداث بالتصوير على الأبيض والأسود بتماثل وطبيعة الأحداث وخصائص الوقائع مجهولة التاريخ النازعة إلى المراهنة على الحاضر والماضي في قالب جذاب.

يأتي عثمان سامبين في مقدمة المبدعين الأفارقة المناصرين والداعين إلى ضرورة التوظيف الطليعي والحيوي للفلكلور والتراث الإبداعي للشعوب الإفريقية حتى يتمكن من خدمة القضايا الاجتماعية والثقافية المعاصرة وليساعد تلك الشعوب في إعادة ترميم أبنيتها الثقافية التي تصدعت أيما تصدع خلال فترة الوجود الاستعماري. كذلك فإن من المهم الانتباه إلى ثراء الحكايات الشعبية ودورها في تعزيز علاقة الإنسان بالأرض وفيضها

(1) س. شيرتوك: "تام تام القرن العشرين" - اتحاد السينمائيين السوفييت - موسكو - 1977 - ص10.

الخلاق بالحكمة والبعد التربوي والأخلاق. فالكاتب الإفريقي المعاصر عليه أن يتمثل دور الراوي "الغريو" بتاريخ المجتمعات الإفريقية حيث لم يكن وجوده حيًّا بالقبيلة أو العشيرة فقط بل شاهدًا على الوقائع فهو الذي يسجلها ويعرضها على الجميع.

وبناء على ما سبق ذكره فإن النزوع الواضح الذي يتجسد في فيلم "تيلاي" في إكساب الكوادر للقطات والمشاهد قسمات وثائقية، إضافة إلى عمله في إدخال عدد من اللقطات الواقعية بالفيلم.

فعرض فيلم "تيلاي" على الآراء المختلفة للنقاد السينمائيين قد حصل على مقارنة بالأعمال الدرامية الإغريقية القديمة، كما استطاع أن يحصل على مديح ممتاز فيما يتعلق بالحلول البصرية التي جاء بها. فالناقد مورتيمر يصف الفيلم بـ"الصورة الصارمة لانهيار العلاقات والثقافات المحلية تحت تدخل السلطات والنظم المحلية والاستعمارية". أما النقاد الفرنسيون، رينيه غارودي، وجان رينيه ديبريكس، وبياتريس رولاند، فيرون فيه أسطورة أخلاقية تطل وتنمو مباشرة من التقاليد الشفاهية الإغريقية.

خاتمة

جرى تناول في البابين السابقين لظاهرة اتخاذ المخرجين والمصورين الأوربيين إفريقيا موقعًا إستراتيجيًّا واستثنائيًّا في اختيار المواضيع الفيلمية ذات الأبعاد الغرائبية والملامح الوثائقية الإثنوغرافية. أما في مرحلة الاستقلالات الوطنية وتصاعد حركة التحرر الوطني الإفريقية فقد بحث أبناء القارة عن أداة تعبيرية تنسجم ومهمة التأسيس لثقافة وطنية حقة حيث عثروا في السينما على الأداة المثلى والوسيلة البليغة القادرة على نشر وترويج الثقافة وسط الجماهير الأمية.

يمكن تقسيم سينما إفريقيا السوداء من حيث الاتجاهات إلى اتجاهين: الأول، ويشير إلى السينما التي تعبر عن المشكلات والمشاغل السياسية. أما الثاني، فتعبر عنه السينما كأداة ثقافية وجمالية ترمي إلى الكشف عن الثراء الثقافي بالقارة وتوصيله إلى المتفرجين، أفارقة كانوا أم أجانب. وقد يبدو من الصعب أحيانًا الإمساك بفروقات جذرية قاطعة بين السينمائيين من حيث مضمون الموقف الذي يتخذه كل منهم تجاه الموضوع السينمائي.

وتعد قضية الإحياء أو اليقظة الثقافية بمثابة القضية التي تمثل القاسم المشترك بينهم جميعًا، إذ إن تراكم أعوام طويلة على عمل المؤسسة الاستعمارية على أرض إفريقيا قد خلف تأثيره العميق على بنية الثقافة الإفريقية. وهذا ما يناقشه باستفاضة الناقد سيمن شيرتوك في كتابه "تام تام القرن العشرين" إذ يكتب في هذا الخصوص: "استصحبت السياسة الاستعمارية طاقة مدمرة للثقافات المحلية الإفريقية في أخص تشكيلاتها من القيم والعادات".[1]

لقد وجد كل مخرج إفريقي طريقه الخاص للتعبير عن اليقظة الثقافية أو الدعوة إليها بواسطة اختياره لهذه المشكلة أو تلك ذات الخصائص والمضامين المحددة. وعلى وجه التقريب فإن كل سينمائي إفريقي قد تعامل مع التاريخ البعيد أو الماضي القريب في أخذه واستخلاصه لموضوعه السينمائي ارتباطًا بالأثر الاستعماري المعين. ومن باب الحقيقة فإن مثل هذا الارتباط قد أعطى إمكانية حيوية لظهور مسألتين هامتين في الأفلام الإفريقية. فقد عثر الرواد السينمائيون في التعبير السينمائي على الوسيلة الثمينة لتطوير الوعي السياسي للجماهير الأمية ولذلك فهي قد حملت تقاسيم التعبير الواقعي التعليمي الذي يناسب ويتناسب مع مستوى فهم الجماهير. وقد كان هذا وقبل كل شيء الطريق الأمثل للتأثير ثقافيًّا على

(1) مجلة مهرجان فيسباكو - واغادوغو - 1991 - ص48.

وعي الناس اقتفاءً لأثر الاستقلال السياسي. أما بجانب ذلك فقد نشأت مسألة التحرر من الأنماط المتكررة التي من شأنها إعاقة عملية الإيقاظ للوعي السياسي عندما عرف كل واحد من هؤلاء السينمائيين كيف أن إفريقيا تحوز ثروات ثقافية لا حصر لها وتحتاج إلى من يقوم باكتشافها ومعالجتها سينمائيًّا فكان اتجاه الأفلام ذات الموضوعات الفولكلورية عند الساحل العاجي للمخرج مصطفى ألسان مثالًا حيًا على ذلك. ولأجل حل القضايا المتعلقة بهذا الثراء والتنوع الثقافي ذهب السينمائيون مذاهب شتى في اختيار موضوعاتهم كما في البحث عن أشكال خاصة بهم للتجسيد الفني.

غير أنه من الممكن القول إن ثمة اعتقادًا قد ساد أوساط السينمائيين على اختلاف تصوراتهم ومعالجاتهم بأن مهمة السينما يجب أن تكون وبالدرجة الأولى مهمة إيقاظية للوعي الجمعي في سبيل تمكينه من أداء دوره لتحقيق الاستقلال الثقافي. وهنا يصبح من الضروري ملاحظة الدور الرئيس الذي ساهمت به الأيديولوجيا في هذا النطاق ولذات الهدف. فالمهام الأيديولوجية كانت تتحكم في اختيار الموضوعات السينمائية على اعتبار الوظيفة الثقافية للأيديولوجيا كآلية لخلق الدعاية للأفكار. ولكن وعلى الرغم من نبل مقصد هذا الاتجاه فإن الأيديولوجيا قد أضرت ضررًا بالغًا بالقيم الفنية والحرية الإبداعية في معالجة العديد

من الأفلام مما أثر سلبيًّا على حركة التطور العام للسينما الإفريقية -خاصة في بداياتها- هو طريق مفارق من حيث علاقته بالحركة السيمائية بالعالم التي اتخذت طابعًا متنوعًا في خطابها السينمائي. إضافة إلى ذلك فإن الاهتمام الزائد، إن لم نقل المتطرف بدعاية الأفكار قد ألقى بعبئه الثقيل على المستوى الفني والتقني للأفلام مما أفقدها الرصانة اللغوية الممتازة القادرة على المنافسة في الأسواق السينمائية آنذاك.

في السنوات الأخيرة فقط وبفضل الفردية الساطعة التي بدت لمخرجين من أمثال سليمان سيسي (مالي)، وغاستون كابوري (بوركينا فاسو) وشيخ سيسيكو (مالي) وبالاغون (نيجيريا) وإدريس أودارغو (بوركينا فاسو) نبدأ في ملاحظة خروج هذه السينما من نفقها المعتم إلى حيز العالمية بإحرازها تفوقًا إبداعيًّا رفيعًا. بهذه المناسبة كتب المخرج المالي سليمان سيسي في مجلة مهرجان السينما الإفريقية:

"النوعية، هامة للغاية للفن السينمائي. فإذا ما أردنا أن نكون مفهومين وكذلك أن تصبح أفلامنا مُشاهَدة بصفة جيدة فعلينا أن نعطي اهتمامًا بالغًا للتقنية باعتبارها مصدرًا أساسيًّا لصناعة الفيلم... وإذا أردنا أن نكون واضحين مع أنفسنا فعلينا أن نغير الطريق الذي ظللنا نسلكه لمدة ثلاثين عامًا أو أكثر لأنه لا يمكن أن يستمر إلى ما لا نهاية... إنه يفضي في نهاية المطاف إلى المتاهة وسيحرض الآخرين على عدم مشاهدة أفلامنا.

لقـد جـاء وقت يجـب التفكير فيه مليًّـا بنوعيـة الأفلام التـي نحققها"، الاتفاق مع الرأي الذي يبديه سـيسي قد يكون أشـد اكتمالًا إذا ما اتخذنا رأي سـيسي فقـط بوصفـه منظورًا لرؤيـة الطريـق العام لتطور السـينما الإفريقية في المستقبل. فالحديث وإذا ما كان قـد تكرر عن غياب القاعدة التقنية والخبرة الإبداعية فالوضع السـينمائي الإفريقي سوف يبدو منهارًا بصفة مستمرة وعلى غير واقع الحال الذي يسمح حاليًّا بإنتاج أفلام ذات مسـتوى متقدم تقنيًّا. إذا ما توفرت نظرات أكثر إبداعًا لكيفية فعل ذلك بعيـدًا عنه، وانفصـالًا عن الأفـكار البالية التي سـادت في الماضي حول طرق تنفيذ الإنتاج السـينمائي الإفريقـي. فالمطلوب حاليًّا هو العثور على الرابطة السـحرية التي تستطيع المزج والتزاوج ما بين الثقافات الإفريقية التقليديـة والإمكانيات الحرفيـة التقنية الحديثة للفن السـينمائي مما يوفر نماذج تطبيقيـة جديـدة في حركـة الإبداع السـينمائي العالمي ويؤكد فرادة النتائج التي تصدر دومًا من حسـن توظيف المنجز التكنولوجي والمناهج الفنية المعاصرة مع الإبداع التقليدي.

إن الإشـكالية هنا تتعلق بالـدول الإفريقية وأنـماط التفكير الإداري العقيم الذي قد يرى في السينما مصدرًا من مصادر الدخل القومي للدولة دون أن يعمل على توفير القسـط الموضوعي لتنميـة أدائها الوطني... مما يحول الأفلام السـينمائية هنا إلى سلع مستوردة تلعب الدولة دور الوسيط

المستفيد من عائد استيرادها وجلبها بدلًا من التحول إلى منتج أصيل لها يستطيع أن يعود على موازناتها الاقتصادية بالفائدة غير المحدودة إذا ما تمكنت من بناء جسور الثقة بينها وبين سينمائييها الوطنيين، فالمفارقة تظهر على نحو واضح عندما نرى أعدادًا من الأفلام الإفريقية المحققة بواسطة سينمائيين أفارقة وهي تحرز نجاحًا تلو الآخر في خارطة السوق السينمائية العالمية. فمخرجون من أمثال سنح سيسيكو (مالي) وسليمان سيسي (مالي) وإدريس أودراغو يعدون حاليًّا من ألمع المخرجين الأفارقة في السوق السينمائي العالمي دون أن تعود الفائدة من أفلامهم مثل: "أمانتون" و"إلين" و"تيلاي" لفائدة بلدانهم نظرًا إلى أن المنتج لأفلامهم والممول لهم هم أفراد ومؤسسات أوروبية تجني كامل الأرباح من وراء هذه الاستثمارات ذات الطبيعة الثقافية البكر.

تُعدُّ مشكلة الصناعة السينمائية إحدى المشكلات التي تعوق الحركة السينمائية الإفريقية، فإلى هذه اللحظة يتعين على السينمائيين الأفارقة كافة البحث بشكل فردي عن الحلول الإنتاجية لتمويل أفلامهم في غياب شبه دائم للدولة التي من المفترض أن تقوم بهذا الدور. هنا تقوم بعض العراقيل في وجه السينمائي الذي يحصل على تمويله من الفرد أو المؤسسة الأجنبية، وتحديدًا فيما يتصل بمنظومة القيم الثقافية التي يجب أن يتعامل معها ويروج لها. فالسينمائي الإفريقي وفي إطار هذه العلاقات يكون

محكومًا في الكثير من الأحيان بالقياس الذوقي للمنتج ونظام خاص من الشروط التي يقيمها مما يدفع السينمائي إلى تقديم بعض التنازلات وإجراء المساومات في أفلامه باعتبارها نظامًا خاصًّا للعرض الثقافي.

وحتى لا نذهب بعيدًا نأخذ أحد الأفلام الأخيرة للمخرج البوركينافاسوي إدريس أودراغو والذي حمل عنوان "كريم وصالا". ففي أحد مشاهد هذا الفيلم يقوم البطل الصغير السن بتقبيل زميله. في أحد اللقاءات الصحفية المفتوحة في مهرجان فيسباكو عام 1991 سأل أحد الصحفيين أودراغو عن أن القبلات وسط الصغار عادة لا تستقر في صحن الثقافة الإفريقية. فأجاب أودراغو بأنه أراد أن يفعل ذلك بحكم ضغوط دراماتورغية.

الواضح تمامًا أن المخرج هو الذي يسيطر على توجيه المسارات الدراماتورغية بناءً على القواعد الثقافية والمنظومات القيمية للثقافة التي يعالج في إطارها موضوع فيلمه. وأودارغو كان هنا ضحية ضغوط التسويق الأوروبي الذي لا يمكن تجاهل الأوضاع الخفية التي يفرضها على المخرج أو بعبارة أخرى السيطرة التي يمارسها المنتج بنحو مباشر أو غير مباشر.

إن قضية كهذه تسمح بالمزيد من التأمل في أبعاد اندماج السينمائي الإفريقي أو الأفلام الإفريقية في السوق السينمائي الأوروبي وخاصة

الفرنسي بالنسبة إلى الأفارقة. فقد انتبهت العديد من المؤسسات الإنتاجية الحكومية والخاصة في فرنسا في السنوات الأخيرة إلى أهمية تمويل المخرجين الأفارقة نظرًا إلى طرافة الموضوع الثقافي وجدة أجواء المعالجة بالنسبة إلى المشاهد الأوروبي الذي بدا وكأنه قد ملَّ في الأعوام الأخيرة موضوعات أفلامه الوطنية. هنا يجدر الذكر أن الأفلام الإفريقية يتم عرضها وتشارك في الأسابيع الفيلمية والمهرجانات الدولية باسم فرنسا مثلما تم عرض فيلم "تيلاي" في صيف 1993 ببيت السينما بموسكو ضمن تظاهرة: الفيلم الفرنسي الجديد. إن المخرجين الأفارقة يجدون أنفسهم في أزمة لا حصر لها إذ يعُون تمامًا هذه الارتباطات التي تجعل من أعمالهم جزءًا من البحث الثقافي الفرنسي في إفريقيا في ذيوع وتفاقم حالة الصمت المطبق والمطلق للدولة الوطنية عنهم وعن إبداعاتهم واتباعها سياسة إدارة الظهر للفائدة الاقتصادية الوطنية في أعمالهم. هذا الوضع ينشئ تناقضًا صارخًا يمكن وصفه بأن السينما الإفريقية في السنوات الأخيرة قد استحقت تصنيفًا عالميًّا متقدمًا... أما من ناحية الإسهامات الصناعية والإنتاجية الوطنية فهي تنال أدنى المراتب عالميًّا عندما لا يسهم الاقتصاد الوطني الرسمي في إنتاجها ولا تعود عوائدها إلى خزينته. هنا يمكن التأكيد على أن تاريخ السينما الإفريقية من بداياتها وحتى هذه اللحظة هو تاريخ المبادرات الشخصية والذاتية لسينمائييها. إن الحاجة إلى إنشاء

صناعة سينمائية في إفريقيا السوداء تحمل أكثر من وجه... إنها مجموعة من الضرورات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والسياسية، أي ذات الحاجات والضرورات التي قامت لأجل تحقيق ذات "الاستقلال" والذي يبدو وفي الكثير من الدول الإفريقية وفي هذه اللحظة أمرًا شكليًّا إذا لم يكن حلمًا يراود أبناء القارة وخاصة أولئك الذين يرتبطون بالموضوع السيمائي.

لقد أظهرت إحصائيات مهرجان السينما الإفريقية لعام 1991 أن بإفريقيا السوداء توجد أكثر من 2,500 دار للعرض. أما عدد الأفلام التي يتم عرضها في العام فهي 9,000 فيلم، وأن المال المدفوع لمشاهدة هذه الأفلام يبلغ الـ 9,000,000 فرنك فرنسي. أما الأرباح التي تؤول إلى الأفلام الأجنبية فهي 15,000,000 تأخذ الشركات الأجنبية منها قرابة الـ 75%.

بناءً على هذه الإحصائيات يمكن افتراض أن الحكومات الوطنية والشركات السينمائية الأجنبية إذا ما وضعت نسبة 5% من تلك الأموال لصالح إنتاج أفلام وطنية فإن نصيب كل بلد إفريقي من الإنتاج الفيلمي يمكن أن يصل إلى فيلم روائي طويل في العام.

إن أهمية قيام صناعة سينمائية بإفريقيا تزداد كذلك على اعتبار عامل التنوع اللغوي إذ ستسهل عملية المخاطبة اللغوية فقط عندما تقام أجهزة ومعدات التصوير داخل القارة والتي ستسمح كثيرًا بتنويع تصويت الأفلام حسب اللهجات كما كتابتها على الشريط اعتمادًا على التنوع اللغوي إذ من المؤكد أن ذلك سيتم بمقومات أفضل مما هو حاليًّا. إن إمكانية قيام صناعة سينمائية داخل القارة حقيقة واقعية لا مراء حولها... فقط إذا ما اجتمعت الآراء المستنيرة لأبناء القارة واستطاعت التأثير القوي على المستويات الإدارية العليا بالدول الإفريقية وهنا تحضرني عبارة لا تُنسى للمخرج السنغالي عثمان سامبين ذكرها في سياق مناقشة دارت بيننا في المهرجان السينمائي الإفريقي ببوركينا فاسو عام 1991، إذ يقول السينمائي الكبير: "نحن -الأفارقة السينمائيين- بمقدورنا عمل أفلام رصينة وجميلة... إذا ما كَفَّ السياسيون الأفارقة عن صنع الأفلام الرديئة في شاشة القارة الإفريقية".[1]

إن مهمة السينمائيين الأفارقة تتعاظم يومًا بعد يوم لأجل خلق أفلامهم على قواعدهم الصناعية الخاصة في عالم يمور بالتحولات والتغيرات التي تملي شروطًا متزايدة في مستوى تعميق الاتصال الثقافي بين الشعوب المختلفة. والسينما الإفريقية باعتبارها رافدًا اتصاليًّا ثقافيًّا

(1) لقاء شخصي في فيسباكو - واغادوغو - 1991.

مهـمًّا بمقدورها فعـل الكثير لإفريقيـا والأفارقة إذا ما أحسـنوا التفكير بصفة خلاقة ومبدعة بالمستقبل.

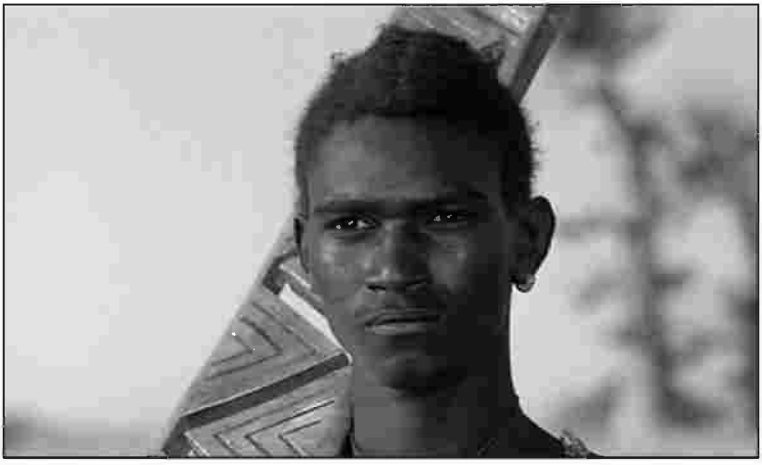
ملحق الصور

لقطة من فيلم: زان بوكو، غاستون كابوري ـ بوركينا فاسو

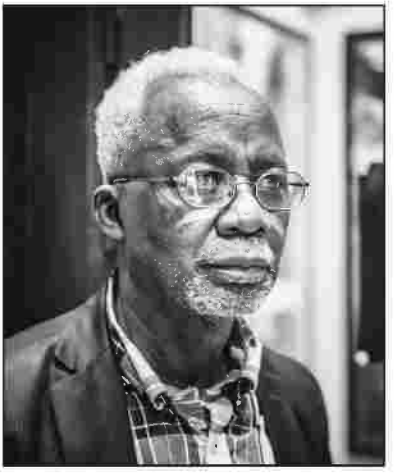
لقطة من فيلم: فيني - سليمان سيسي - مالى

لقطة من فيلم: سيدو - عثمان سامبين - السنغال

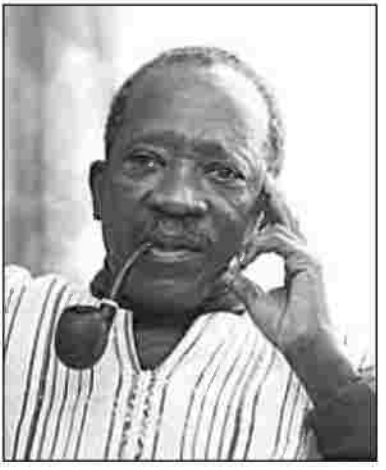
لقطة من فيلم: إلين - سليمان سيسى- مالى



لقطات من فيلم: إيلين - سليمان سيسى



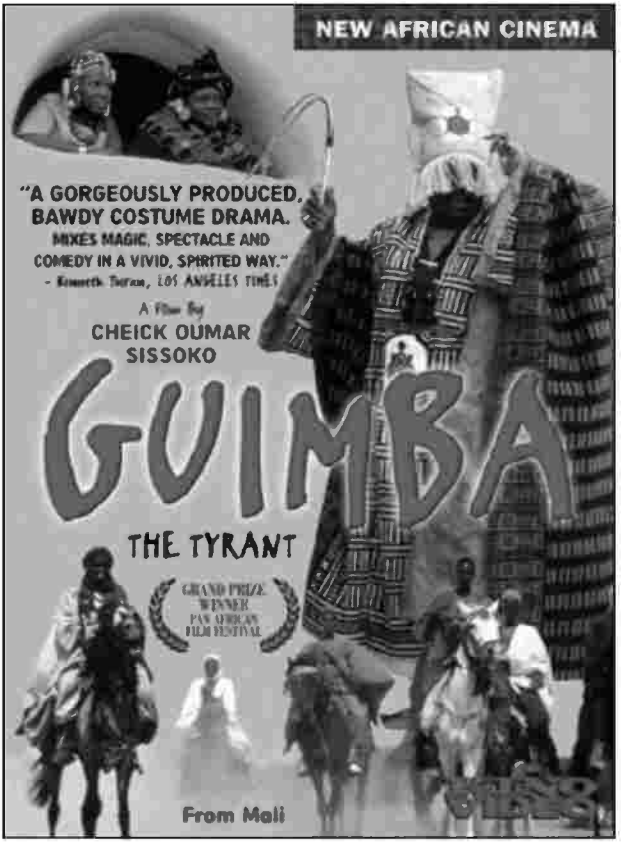
المخرج سليمان سيسى - مالي



المخرج عثمان سامبين - السنغال

لقطة من فيلم: توكي بوكي، للمخرج الراحل جبريل ديوب مامبتي ـ السنغال

لقطة من فيلم: هينيس - للمخرج الراحل جبريل ديوب مامبتي - السنغال - 1992



لقطة من فيلم: جومبا للمخرج عمر سيسيكو من مالي

كيفي روهوراهوزا - رواندا

ستانلي نسامبا - اوغندا

واينوري كاهيو - كينيا

يابا بادو مخرجة أفلام

مهرجانات إفريقية

دليل المخرجين والأفلام الإفريقية المعاصرة

1 – مصطفى ألسان: (1942) – ساحل العاج

- طاحنة الذرة – أبيض وأسود – دقيقتان – 1962.
- اوروا – ملون – 30 دقيقة – 1964.
- موت غاندي – ملون – 30 دقيقة – 1964.
- عودة المغامر – ملون – 55 دقيقة – 1966.
- الطريق السعيد – أبيض وأسود – 11 دقيقة – 1966.
- المهاجمون – ملون – 1966.
- ديالا – أبيض وأسود – 30 دقيقة 1971.
- ساكوخي – أبيض وأسود – 30 دقيقة – 1971.
- هنالك – أو روح الماء – ملون – 90 دقيقة – 1973.
- سوبان – ملون – 30 دقيقة – 1975.
- سامبا الطعيم – ملون – 14 دقيقة – 1978.

2 – لولين فييرا: (1925 – 1990) – السنغال

- ميلاد أمة – ملون – 11 دقيقة – 1964.
- سيندلي – ملون – 11 دقيقة – 1964.
- الحمل – ملون – 20 دقيقة – 1960.
- فيلا سيين – ملون – دقيقة – 1966.
- البازار – ملون – دقيقة – 1966.
- السنغال الريفية الاعتيادية – ملون – 13 دقيقة – 1976.
- السنغال الجبارة – ملون – 13 دقيقة – 1976.
- تحت الاعتقال المنزلي – ملون – 102 دقيقة – 1981.

3 – عثمان سامبين (1923) – السنغال

- الحوذي – أبيض وأسود – 20 دقيقة – 1963.
- نيَّاي – أبيض وأسود – 35 دقيقة – 1964.
- سوداء من...؟ – أبيض وأسود – 60 دقيقة – 1966.
- الحوالة البريدية – ملون – 104 دقيقة – 1968.
- تاي – ملون – 24 دقيقة – 1960.
- خالا – ملون – 24 دقيقة – 1960.
- سيدو – ملون – 120 دقيقة – 1976.
- المعسكر – ملون 180 دقيقة – 1980.

4 – ديزيه إلكاريه – (1939) – ساحل العاج

- انتبهي يا فرنسا – أبيض وأسود – 52 دقيقة – 1968.

5 – أنري ديبوبارك – (1941) – ساحل العاج

- اشتروا المنتجات الوطنية – ملون – 15 دقيقة – 1968.
- تام تامي – ملون – 28 دقيقة – 1968.
- عمري عشر سنوات – ملون – 25 دقيقة – 1977.
- مذكرات رحلة – ملون – 30 دقيقة – 1966.
- الأسرة – ملون – 13 دقيقة – 1976.

6 – عمر غاندا

- كابا سكابو – أبيض وأسود – 45 دقيقة – 1968.
- إقلاق متعدد الزوجات – ملون – 50 دقيقة – 1970.
- ساتانا – ملون – 64 دقيقة – 1973.
- كوك – كوك – كوك – ملون 16 دقيقة – 1973.
- الطرد – ملون – 80 دقيقة 1980.

7 – ميد هيندو – (1936) – موريتانيا

- أغنية عن الجذور – أبيض وأسود – 25 دقيقة – 1976.
- كل مكان ولا مكان ربما – أبيض وأسود – 30 دقيقة – 1969.
- العرب والزنوج جيرانكم – 130 دقيقة – 1973.
- نحن ننعس عندما نموت – ملون – 160 دقيقة – 1977.

- البوليساريو – الشعب المسلح – ملون – 60 دقيقة – 1979.
- الهند الشرقية – ملون – 110 دقائق – 1979.
- ساراونيا – ملون – 120 دقيقة – 1986.

8 – أبو بكر سامب – (1934) – السنغال

- ومضى زمن الثلوج – أبيض وأسود – 22 دقيقة – 1995.
- كودي – أبيض وأسود – 110 دقائق – 1971.
- حكاية عن الشعب – ملون – 10 دقائق – 1981.

9 – محمد جونسون تراوري – (1942) – السنغال

- الفتاة الصغيرة – أبيض وأسود – 55 دقيقة – 1969.
- آو ديليا – ملون – 20 دقيقة – 1969.
- المرأة الشابة – ملون – 80 دقيقة – 1970.
- المدينة الكبيرة – ملون – 45 دقيقة – 1970.
- كاكتوس – ملون – 80 دقيقة – 1974.
- دارسو القرآن – ملون – 35 دقيقة – 1975.

10 – جبريل ديوب مامباتن – (1945 – 1998) – السنغال

- مدينة التناقضات – ملون – 16 دقيقة – 1969.
- بادي لوي – ملون – 60 دقيقة – 1970.
- العباقرة المغامرون – ملون – 90 دقيقة – 1973.

11 – سليمان سيسي – (1940) – مالي

- الإنسان والمثال – ملون – 10 دقائق – 1965.
- ديفاي في ديالوب – أبيض وأسود – 20 دقيقة – 1970.
- عيد سانكي – أبيض وأسود – 15 دقيقة – 1971.
- خمسة أيام من الحياة – أبيض وأسود – 40 دقيقة – 1972.
- الفتاة الشابة – ملون – 90 دقيقة – 1974.
- العمل – ملون – 90 دقيقة – 1968.
- الريح – ملون – 100 دقيقة – 1982.
- إلين – ملون – 180 دقيقة – 1989.

12 – أولغا بالاغون – (1945) – نيجيريا

- إله الرعد – أبيض وأسود – 1972.
- ألفا – ملون – 90 دقيقة – 1972.
- المذبحة – 12 دقيقة – 1972.
- البداية – ملون – 1972.
- عش – ملون – 1974.
- النيجيري – ملون – 1975.
- أمادي – ملون – 90 دقيقة – 1975.
- النار الحارقة – ملون – 120 دقيقة – 1976.
- الموسيقار – ملون – 1979.

- النضال من أجل الحرية – 1977.
- الموت الأسود – ملون – 150 دقيقة – 1978.
- أي – ملون – 1979.
- صراخ الحرية – ملون – 70 دقيقة – 1981.
- صخب البحر – ملون – 150 دقيقة – 1982.
- سلطة المال – ملون – 210 دقائق – 1972.
- الحب – المخرج: كباب أنساه – غانا – 1990.
- تطور السكان – المخرج: كيامو مابوزينفا – زائير – 1991.
- كريم وصالا – المخرج: ماما سيسي – مالي – 1991.
- ألافي – المخرج: بيير يامبيغو – بوركينا فاسو – 1991.
- فاناسان – المخرج: شيخ عمر سيسيكو – مالي – 1991.
- بناتي لا يجرون عملية جراحية – المخرج: بورينا نيكمبل – بوركينا فاسو – 1990.
- الطفل – المخرج: مصطفى داو – بوركينا فاسو – 1991.
- نيري كان – المخرج: نيسكيا كوناتي – بوركينا فاسو – 1991.
- إم بيغا – المخرج: إستانيسلاف ميدو – بوركينا فاسو – 1990.
- القطار الأخير – المخرج: جان ماري تينو – الكاميرون – 1990.
- مريض القلب – المخرج: أكا ران داخ – ساحل العاج – 1990.
- الشركات – المخرج: أي بونغاي – كينيا – 1990.
- الحقائب – المخرج: إن سامبا: السنغال – 1990.

المؤلف في سطور

د. وجدي كامل صالح

- بكالوريوس وماجستير الإخراج السينمائي والتلفزيوني 1986.
- معهد الدولة للسينما والتلفزيون السوفيتي.
- دكتوراة في نظرية ونقد الفيلم 1993 معهد الدولة الروسي للسينما والتلفزيون.

إصدارات في السينما:

- السينما الإفريقية – ظاهرة جمالية – المجمع الثقافي بأبوظبي عام 1999.
- سامبين روائيًا ومخرجًا إفريقيا– المجمع الثقافي عام 2000.
- السينما والفوتوغرافيا في النظام الثقافي المعاصر (ترجمة) عام 2000 من وزارة الإعلام والثقافة بالشارقة – سلسلة الرافد.
- صدرت له مجموعة شعرية بعنوان تمارين فيما يخص العدو على الماء – القاهرة 1996 من دار أفريكان ونجي.
- السينما هرم الدولة المقلوب – من منظمة قراءة من أجل التغيير ومشروع الفكر الديمقراطي.

تحت الطبع:

- الوعي الخراب – في نقد المثقف الحدائي السوداني.
- أفلام مصرية مغايرة.
- أنجز حوالي الثلاثين فيلما وثائقيا.
- حاز على الجائزة التقديرية الخاصة عن فيلمه: أطفال الشمس من مهرجان السينما بطشقند عام 1986.
- حاز على ذهبية الأفلام الوثائقية الإفريقية عن فيلمه: (العقرب) بمهرجان أورتنا عام 2003.
- حاز على ذهبية الأفلام الوثائقية بمهرجان الإعلام العربي بالقاهرة عام 2006.
- عمل أستاذا للإعلام المرئي – سينما – تلفزيون – بجامعة قاريونس– بنغازي حاليا من عام 1986 حتى 1996.
- عمل أستاذا للإعلام المرئي – سينما تلفزيون – بكلية الآداب – جامعة الخرطوم من عام 2001 حتى 2010.
- يعمل منتجا برامجيا بشبكة الجزيرة في مجال الأفلام الوثائقية – القناة الإخبارية العربية – إدارة البرامج – قطر منذ عام 2012 حتى وقته.