« رياح شرقية » : بحثا عن هويـة

لقاء مع السينمائي المغربي مومن السميحي .

هذا الحوار أنجز خصيصا لـ « الثقافة الجديدة » ، وقد نشر جزء قصير منه في مجلة « الدستور » الصادرة بلنـدن ، ونحن هنا نقدمه للقراء بصيغتـه الأصليـة والكاملـة ، مـع شكرنا للأخوين مومن السميحي ووليد الشميط .

جسدان : امرأة ومدينـــة .

المدينة صامتة ساكنة ، تنهض ببطء . الجدران عالية والبيوت بيضاء . وقطيع من الغنم ينافس الاطفال على فسحة الشارع . المدينة مبعثرة هنـا وهناك . بيوت وفران وبائع خضار وغسيل منشور وشوارع ودكاكين ومدرسة ومقهى وتفاصيل . جسد امرأة ، نائمة . طفل يمشي على الشاطيء ثم المرأة في بيتها تتأمل . امرأة ثانية تصلي وثالثة تعمل في المطبخ . ورجل يغسـل وجهه ويديه وقدميه في صحن الدار ويصلي . والابواب كبيرة ومقفلة . والساعة صـارت التاسعـة .

امرأة ومدينة . امرأة محجبة يلفها السواد ، ومدينة أندلسية بيضاء . وأصوات تغني كلمات بلغة غير مفهومـة .

دقائق قليلة فقط ، وتدرك على الفور أنك أمام فيلم غير عادي ، وأمام عمل سينمائي بديـــع .

« رياح شرقية أو عنف الصمت » للسينمائي المغربي مؤمن السميحي (32 سنة) لا يذكرنا بأي فيلم عربي آخر . ولكن كم هو عربي هذا الفيلم ! اننا أمام احدى التجارب الفذة في السينما العربية التي تسعى بجدية وعمق الى كتابة سينمائية جديدة والى لغة سينمائية متميزة ، وبكلمة أخرى الى جماليـة سينمائية بديلة . والتوقف عند تجربة السميحي مسألة تفرض نفسها لانها تجربة تشكل منعطفا هاما وأساسيا في مسيرة السينما العربية البديلة التي تواجه بالحاح شديد اشكالية الجمالية واللغة والكتابة السينمائية ، وتواجه بالحاح أشد كيفية التغلب على الرقابة الصارمة دون التنازل عن صوت المقولة

وجـرأتهـــــا .

أية جمالية ، وأية لغة ، وأية كتابة ؟ انه السؤال الكبير . أهمية مؤمن السميحي في فيلمه الطويل الاول أنه طرح السؤال وبحث وجاء بمشروع جواب مذهل في صفائه وأصالته وجراتـــــه .

شاهد السميحي أفلاما كثيرة وقرأ وتأمل كثيرا . غاص في الثقافـــــة العربية حتى منابعها ، وتعمق في النتاج الفكري العربي بشكل ندر مثيلـــه عند السينمائيين العرب وخاصة في بلدان المغرب العربي التي يعاني مثقفوها من ازدواجية الثقافة واللغة . اهتم بالتاريخ والتراث واللغة والادب . واطلع على جديد التيارات والنظريات والتساؤلات المعاصرة في أوربا . وعندما اقدم على التجربة حقق فيلما هو حدث في السينما العربية . ونال « رياح شرقيـــة أو عنف الصمت » ست جوائز في مهرجانات دولية : ثلاث جوائز كبرى فـــي مهرجان طولون (1975) ، جائزة العمل الكاثوليكي في مانهايم ، جائـــزة المهرجان الخاصة ، وجائزة النقاد العرب في قرطاجة (1976) .

حاول السميحي أن ينهل من فنون الادب العربي ، من التورية ، والكناية والرمز والاسترسال والمقارنة والمجاز ، ربما بشكل لم يسبقه اليه من قبل سوى صلاح ابو سيف ، دون أن تكون تجربة أبو سيف ، على أهميتها وكثافتها ، في عمق ما وصل اليه السميحي. كما حاول هذا المخرج المغربي الشاب أن يستلهم الذاكرة الشعبية ، أو كما يقول هو : « التخايل الشعبي » ، بما في هذه الذاكرة من أساطير وحكايات وأمثلة تنتقل من جيل الى جيل ومن عصر الى عصر . وبنى فيلمه كما كان رسام المنمنمات العربية يبني لوحته : بالتفاصيل والجزئيات الدقيقة ، وكما كان البناؤون العرب يبنون مدنهم القديمة بأزقتها الضيقة وبيوتها ونوافذها وساحاتها الصغيرة وهيكليتها الخاصة . نسـيـج السميحـي فيلمه بخيوط رفيعة ، متقطعة ومبعثرة ، ومزج الصورة مع ما هو وراء الصورة ، الدلالة مع ما ترمي اليه ، الواقع مع جذوره ، الروائي مـــع التسجيلي ، الماضي مع الحاضر ، فاختلطت الخيوط ببعضها . ولكن ، يا لـه من انسجام وتناسق وتناغم في « رياح شرقية » !

نحن في طنجة في أواسط الخمسينات . النضال ضد الاستعمار في المغرب يزداد حدة وصلابة ، والقمع يزداد عنفا ودموية . طنجة « المدينة الدولية » التي تحكمها ادارة من 8 دول أوربية ، تتابع حركة التحرر الوطني نضالها . الناس في المقاهي تسمع اذاعة « صوت العرب » ، والوطنيون يسجنون بالمئات الناس تتظاهر والاسواق تضرب وتقفل . والملك في المنفى . الشائعات قالت انه سيظهر على سطح القمر . النساء والاطفال ينظرون وعسكر اسبانيا يطلقون النار ارهابا وخوفا من الانفجـار . . .

عائشة في بيتها تبكي بصمت ، زوجها قرر الزواج عليها ، وليس أمامها سوى اللجوء الى السحر ، كما اشارت النساء ، لمنعه من تنفيذ قراره . وتبدأ

رحلة عائشة مع المستحيل والوعي والتضحية والموت . جسدهما المفـــــوف بالاسود يخترق جسد المدينة بحثا عن حل لمشكلتها ، فتكتشف شيئا فشيئا مشاكل المدينة حيث للقهر ملامح أخر؟ : الاستعمار ، الاجانب ، السجن . القمع ، الاغنياء والفقراء . وتفجر غضبها بضرب ابنها الذي اعطيت حق تربيته . وابنها يحلم بالسفر ، باكتشاف ما وراء البحر . وفي البحر تموت هي . لا تجد حلا سوى في الموت . ففي احد طقوس السحر كان عليها ان تستحم في البحر . وتغرق . وتستغيث امرأة طالبة النجدة من الرجال . ولكن عائشة تموت .

البلاد تحصل على استقلالها وتبقى مشكلة عائشة . ولكن ، هل وجدت المدينة حلا ؟ أليس من حل ؟ في المدرسة ، المعلم يعلم الاطفال معاني كلمات نار ـ لهب ـ مجنون . وعلى رصيف الميناء يتوجه العمال الى العمل . جيل جديد يولد ، وطبقة عاملة تولد . وفي ولادتهما اشارة الى أمل التغيير . ولكن لا وجود للمرأة في شحنة الامل هذه . هل الامل في الرجل وحده ؟ والى متى ستبقى المرأة تطلب النجدة من الرجال ؟

الوقوف عند مثل هذا السؤال ، والاصرار عليه يعني الوقوف عند قراءة الفيلم الاولى والمباشرة . ولكن « رياح شرقية » لا يكتفي بهذه القراءة وحدها . فهو لا يتحدث فقط عن وضع المرأة في مجتمع رجالي أبوي ، ولا عن وضع المغرب في زمن الاستعمار فحسب « رياح شرقية » يتحدث عن جسدين : امرأة ومدينة . جسدان يمتزجان يخترقان بعضهما ، ويؤلفان تاريخا تمتد جذوره عميقة فـي الماضي ، ويشكلان ثقافة مليئة بالاسرار والسحر والاساطير ، وينتميان الى مجتمـــع متعدد الثقافـــات والانتماءات واللغـات ، ومتشدد في الايمـــان وممارسة الايمان ، ويواجه حضارة وقيما وعقلية أخرى ، يواجه الآخر ويواجه الذات . جسدان هما معا الضحية والجلاد ، الوعي والظلام ، الماضي والحاضر ، قيم الامس وقيم اليوم ، هما معا التضحية والموت ، السبب والنتيجة ، الظاهر والمخفي ، هما السجن والتوق الى الحرية . جسدان وسجن . كبير سجـن المرأة وكبير سجن المدينة . جسدان يبحثان عن هويـــة .

« رياح شرقية أو عنف الصمت » هو البحث عن هويـــة .

1) ـ قبل الحديث عن السينما وعلاقتك بها وعن فيلمك « رياح شرقية او عنف الصمت » لنتحدث قليلا عن اللغة ومفهومك لها ، اذ لا شك أن لكلمة صلة أساسية بممارستك السينمائية ، انك تصر على الكتابة بما تسميه « لغة الفرد » التي هي اقرب الى العامية منها الى الفصحى . ما هو تحليلـك لاشكاليـــة اللغـــة ؟

انني أومن الآن بما يمكن تسميته : لغة الفرد ، أو اللغة الفردية *IDIOLECTE* كما حددتها الدراسات اللغويـــة

الحديثة . اللغة الفردية كنتاج تاريخي : تاريخ الفـــرد الشخصي وتاريخ الفرد في ظل تطور مجتمعه ، أي تاريخ هـذا المجتمـــع .

بالنسبة للمشكلة اللغوية المطروحة في المغرب وفي العالم العربي عامة (القطيعة بين العامية والفصحى ـ استعمال لغات أجنبية) رسخ الآن في ذهني وفي ممارستي انه لا يمكن لي أن أتكلم وأكتب ، لا يمكن لي أن أعبر عن « الانا » الا باللغة الفردية اللي تعبر عن الشخص اللغوي ، كشخص يجتاز المراحل اللغوية التاليـــة :

1) ـ انتماء لغوي ـ عائلي ـ طبقي ـ (وهو الانتماء القبائلي في التخايل الاجتماعي العربي) .

2) ـ مرحلة التكوين الدراسي (البتر الناشيء عن التواجد في المدرسة الغربيـــة) .

3) ـ طور الوعي والتقريـــر : أية لغـــة يجب علي أن أتكلـــم بهـــا ؟

ان الجواب على هاد السؤال يفرض شروطا . منهـا رفض نوع من النفاق الذاتي ، نفاق ينم عن كبت لغة الام والعائلة والحي والمدينة والمنطقة ، انه كبت لما يسمى بـ « جهالة » الام ، وكبت للانتماء الطبقي . ان اللجوء الـى لغة الفرد هو في الحقيقة لجوء الى خدعة والى تهرب . فالفرار من اللغة الامية (لغة الام والامة ـ لا في معنى الجهالة كما هو معتاد) هو اللي يفسر ـ ربما ـ الكثير من التعثرات والحواجز التي تطبعت بها المقولة العربية ، سواء العلمية أو الادبية في القرن العشرين . ففي هاد المقولة تتغلب دائما الرومانسية ولا مسؤولية التعبير ، والاستهتار والتهالك على ما يمكـن لـي أن أصفه بـ « درجة صفر التعبير » ـ وهو تعبير ينطلق أولا وقبل كل شيء من تحديد نفسه بانتماءاته التاريخيـة والاجتماعية والنفسية ، تحديدا يتم بنوع من الصراحة المقولية ـ صراحة درجة الصفر ، ان أمكن التعبير .

وعلى كل حال ، فانا أضع في اطار هذه الاشكالية ـ كمنطلق لمعالجتها والتفكير في حيثياتها ـ رمزية الشخص ، أو الانا المبتور ، اللي توصف واقع الانسان المعاصر وهي رمزية لغوية أساسا ، رمزية أبرزتها تحليلات جاك لاكان (J. Lacan) في دلالة الشخص أو الموضوع المشطب عليه « Le Sujet barré » يبقى دور الترجمة في معناه العام

التوصيل والتفاهم ، وربما كانت كل عملية للكلام ، ما هي في نهاية التحليل سوى ترجمة .

2) ـ مؤمن السميحي ، ما هي حكايتك مع السينما ، كيف بدأت ؟

ان علاقة الشخص ، علاقة الانا مع لا شعوره ، ما تظهر الا بعد مدة طويلة من التساؤل عن معنى اختياراته الرئيسية اللي تكون خطوات تجاه هدف حياته ومصيره ، فمثلا ، لاحظت مؤخرا أن اسم ممارستي (السينما) ينطوي على الحروف اسمي الابتدائية سين ـ ميم ـ ميم ـ سين ! .

ان أول فيلم سمحت لي الفرصة بانجازه ، شريط قصير سميته بدون شعور « سي موح » « سي موح بدون حظ » وحسب العنوان الكامل فان « سي موح » يعني « سيدى محمد » بالبربرية ـ سين ـ ميم ثانية ، علامات المقدر والمكتوب كما نقول ، هي بدون شك مجرد لعبة المصير ، لعبة هي كما نعلم اليوم ، وحسب نظرية اللاشعور ، تختلط فيها اشارة رمى ونتيجة هذه الاشارة .

وعلى اي حال فان الفرصة هي اللي سمحت لي بتطبيق اقتراحات القدر . كنت أدرس ـ بدون أى اقتناع ـ بجامعة محمد الخامس بالرباط . ولم يكن المغرب المستقل قد سجل الا بضع سنوات من حياته الجديدة ، أعني أن آثار الاستعمار كانت ما تزال راسخة وبارزة في كل مرافق الحياة اليومية . الشيء اللي كان يؤلم ابناء جيلي أكثر على الخصوص . وفي الرباط حدثت أول تجاربي مع الغياب والفراغ : الغياب الثقافي ، الغياب الانساني . افتقار جيلي الى كل ما كان يعلم بوجوده عن خلال الصحف والكتب والشاشة ، من حياة ثقافية وفكرية في العواصم الاوربية . واذ ذاك كانت موجة الوجودية تكتسح كل شيء ، وفي هذه الظروف وجدت منح لدراسة السينما بباريس ، ولم أتردد لحظة واحدة في القيام بما يمكن القيام به لاغتنام هذه الفرصة ، لقد كانت جاذبية باريس ، عاصمة الامبراطورية ، أقوى مما يطاق ، ولم يكن جيلي يستطيع فض الطرف عن ميثولوجية « عصفور من الشرق » ، ولم أدرك أنه عصفور في قفص الا بعد ذلك ، لكنني أنا أيضا ، حينما وصلت الى باريس ، وضعت القبعة الفرنسية (البسكيت بالادق) السوداء المشهورة على رأسي لبضعة أشهر ، مقدما طقوس التضحية لآلهة المحاكاة (أو التوحد بعبارة أصح) . درست بالايديل (IDHEL) لكن هويتي كما يقال ،

نشأت وترعرعت بالانعكاف على دار الخزانة السينمائية ، وبمتابعة الدراسة بالمدرسة التطبيقية للدراسات العليـــا (EPHE) حيث كانت هناك منهجية دراسية غير قمعية ، وكانت « الدروس » عبارة عن محاضرات (في معنى جلساتنا العربية القديمة) وعن انجاز لدراسات جامعية بدون قيـــود تربوية كتلك المعروفة بالجامعات التقليدية . وبعد الدراســـة حاولت الخوض في ميدان العمل الفيلمي ، وقد اشتغلت مدة قصيرة في التلفزة الفرنسية ثم أنجزت شريطين قصيرين ، وأخيرا استطعت انجاز شريطي المطول الاول « رياح شرقية أو عنف الصمت » . هادي هي تقريبا الخطوط الناتئة في حكايتي مع السينمـــا .

3) ـ لماذا وقع اختيارك على السينما بالذات من بقية وسائل التعبير ، ما هي الخلفيات التي حددت هذا الاختيار ؟ هل هي اللغـة ؟

ربما كانت مشكلة اللغة من الاسباب الحاسمة في هذا الاختيار ، كانت عندي دائما ـ وما تزال ـ رغبة في الكتابة . والكتابة بالفرنسية لا محالة ترمي بالكاتب في اشكاليات غير اشكالياته الحقيقية ، لا بالنسبة للقارىء فقط ، ولكن بالاحص بالنسبة لمسؤولية مقولته . المدهش في القضية هو أن الكتابة باللغة الاجنبية هي الكتابة بلغة الآخر في التحديد الفرويدي . وسوسيولوجية الاستعمار أساسا توضح مشكلة العلاقة مع الاخر : يعني علاقة الانسان العربي بالاخر الغربي ، يعنـــي علاقة الثقافة العربية بثقافة الاخر الغربي . وانا متيقن كمـا قلت في البداية من أن اللغة ، مادية اللغة ، هي مخاض ، ومحور هذه العلاقة بالاخر . ويبرز هنا رفض ذو اتجاهيـن وكانت « الدروس » عبارة عن محاضرات (في معنى جلساتنا (الرفض الاول يفضح ويدرج الرفض الثاني) . أولا : رفض اللغة الاجنبية اللي تجعل الانـا مستلبا في الاخر الاجنبـي . ثانيا : رفض لغة الاجداد وتحديدها السلفي، رفض اللغةالتراثية اللي تجعل الانا ـ هي بدورها ـ مستلبا في الآخر الاسطوري ، في الاخر القبائلي . ان مقولة عربية جديدة وجريئة يتحتم علينا القيام بعمل جد صعب وعملاق ، يكون في الوقت نفسه . قطيعة مع تجنباتها وكبوتاتها ، وربطا تاريخيا يتم بين لغة الانا في طريق وعي تحليلي وتراث يجب النظر اليه وتقييمه من زاوية نقدية ابداعية . هذا النوع من التقييم هو بالضبـــط ما قام به الفكر الغربي (الفرنسي مثلا) منذ انطلاقة القرن

السادس عشر (ما يسمى بالنهضة) : القطيعة مع اللاتينية ، لغة الكنيسة ، واليونانية ، لغة الكتب ، وفي الوقت نفسه ادراج تراث اللغتين في ممارسة مجددة للنص . لنتذكر في هذا الصدد وحشية لغة مونتاني (Montaigne) أو شكسبير كما يمكن التحدث عن وحشية لغة تابط شرا مثلا في اطار تاريخي آخر .

4) – مفردات وقواعد اللغة السينمائية هي غير مفردات وقواعد اللغة . والسينما جديدة ، بينما اللغة قديمة جدا . وللسينما اشكالية مختلفة عن اشكالية اللغة ، فاشكالية السينما هي الصورة والصوت .

في السينما تطرح بالاولوية اشكالية الصورة . السينما ممارسة وتعامل مع نظام الصورة ونظام الصوت : الصورة كالاخر ، والاخر كصورة . وفي طي هاد الاشكالية يدبشق التساؤل اللغوي وتطرح قضية الزامية البحث عن كتابة سينمائية متميزة .

في هذا الاطار يبدأ تصنيف تساؤلات عدة تخص علاقة الفرد العامل الممارس باللغة وبالصور ، ويلزم تحديد مقولة توضح هاد التساؤلات وتحدد جدلية هذه العلاقات . على مقولة الوظيفة المرئية – السمعية ان تنطلق من ماهية الصورة ، مقوماتها ، ومفاهيمها في مختلف الحضارات (انتذكر مشكلة الصورة في الحضارة العربية الاسلامية) وتطورها عبر القرون ، ومختلف أشكالها ووظائفها حتى اختراع « السينماتوغراف » في أوربا وأمريكا (هناك ظاهرة لهاد الاختراع مجهولة ، وهي ان الفلكي والفيزيقي ابن الهيثم عبر عن هذا الاختراع قبل الاوان بقليل ، وكان هذا في القرن التاسع بمصر) .

عندنا اليوم استنتاجات التحليل النفسي الفرويدي الذي ينص على تعامل الشخص ، في نطاق التحليل النفسي ، مع الصور : فالعصابي والهستيري حين يتكلمان ، فهما يتكلمان صور الماضي ، وصور مأساة الطفولة ، صور التخايل وصور التوحد . هاد الصور تسكن كالاشباح في نفسيهما وفي افكارهما وفي شخصيتيهما ، وهي التي تعبر عنها لغة العصابي . او لغة الادب الفن ، او اللغات الاجتماعية المختلفة من سياسية ويومية ، بل ان جاك لاكان (J. Lacan) يذهب الى أبعد من ذلك حين يعتبر اشكالية الصورة – في المرحلة التي سماها بمرحلة المرآة كمحور العلاقة التخايلية ، أي العلاقة بالاخر – علاقة حاسمة في التركيب النفسي .

وعلى كل ، فهادي هي المجالات اللي تتخذها ممارستي كحد أدنى للتعامل مع الصورة ، حقول تجعل السينما تبتعد عن الهدف الذي رسمه لها العالم الرأسمالي الغربي ، أعني السينما كفسحة تجارية استهلاكية . ومن الامثلة التي تدل على أهمية السينما السائدة في تكوين تخايل اجتماعي ، هناك مثال السينما المصرية ، هاد السينما هي عبارة عن صور متواصلة تؤدي دورا واحدا ومملا الى أقصى حد : ويتمثل في نقل صور المقاييس والعلاقات الغربية الى المشاهد العربي : من الاشكال الروائية الى نوعية المضامين : الغراميات ، الفيلم الغنائي ، ايديولوجية البطولة والصعلكة . وأظن أنه ـ عن طريق السينما ـ رسخت في الاذهان تلك النظرية اللي تقول بالتفوق الحضاري ـ التكنولوجي ، وعن طريق هذه السينما كذلك تم انشداه Fascination الانسان العربي بصور العالم الغربي ، نضوائه وقساوته . النظرية والانشداه اللي تبلورت في صورة ممثلات بدويات الاصل يرتدين شعرا اصطناعيا ! .

السينما المصرية (أو اللبنانية) بالضبط أكثر من غيرها ، لانها صور تتكلم بالعربية . وانا اتذكر دائما وبألم ردود الفعل اللي تثيرها هاد الافلام في الجمهور المغربي وبالاخص الجمهور النسوي الذي يستقي تقريبا كل معلوماته عن الحياة العصرية ، وكل ثقافته ، من خلال « وداعا يا حب » أو ما يشابهه من التفاهات المنحطة ، بل يصل التأثر والتوحد بهذا الجمهور الى درجة محاكاة اللهجة القاهرية .

اختياري للصورة اذن ، حاول ـ عفويا في أول الامر ـ أن يكون شموليا في معالجته للوضعية اللي عاشها جيلي المنبثق من الليل الاستعماري ، وأعتقد الآن أن التساؤلات مطروحة (على الاقل البعض منها) ويلزم اعادة وتكرار طرحها . بيد أن معالجتها غير يسيرة ، وتتطلب فحصا دقيقا ودراسة متمعنة . ولكن ، ما يمكن لي أن أعتقد أنه من المحتمل ممارسة الوظيفة المرئية ـ السمعية ، دون طرحها في اطار هاد الحقول النظرية .

5) ـ لنتحدث عن « رياح شرقية » يتضمن الفيلم أكثر من قراءة واحدة . وهو في قراءته الاولى يبدو فيلما يدور حول وضع المراة المغربية في مجتمع رجالي قمعي يخضع هو الاخر لقمع من نوع آخر ، هو قمع الاستعمار .

من الصعب الاجابة على هاد السؤال بالصراحة المفروضة . ان كل ما اعتدنا تسميته فنا ، خلقا ابداعا ، كتابة (صور ـ كتب ـ موسيقى) ما هو الا تعبير نرجسي ، تعبير الانا عن

مختلف مستويات تاريخ تكوينه ، كل مقولة هي بمثابة كلام عن الانا بكيفية أو بأخرى ، وعكس هاذا في رأيي مجرد نفاق . وفي الحقيقة فان هناك قرونا وقرونا من النفاق والتهرب . طبعا ، هناك اعتبارات ومقاييس تكونت خلال التطور الثقافي والحضاري ، لكن كل اشكال هذه المقاييس تتواجد للتعبير تماما عن عكس ما هو مسلم به عادة ، وهذا هو نفسه اتجاه التحليل النفسي واستنتاجاته اليوم ، حين يؤكد على ظاهرة اللغة ، باعتبارها تعبر ـ انطلاقا من فم المتكلم ـ عن عكس ما يرمي اليه كلامه . هناك نوع من الخدعة في العمل الانتاجي الثقافي : العمل يخدع شيئا ما ، المتكلم أو العامل . هو نوع من التواء اللسان (في معنى (Lapsus) ، التواء مسهب ومطول ، ينتج عن نفس الخدعة ونفس فكرة الحقيقة وراء ما يقال .

في هاد الاطار أفضل دائما اعتبار المقولة بأشكالهـــا ودلالتها ، على اعتبار الموضوع والمضامين : كلما وقع تحليل أشكال المقولة ، كلما وقع التقرب من ماهية الخدعة . فموضوع « رياح شرقية » يمكن تناوله من الزاوية الاجتماعية (الابوة أو مشكلة المرأة أو العائلة المغربية) أو من الزاويـــــة السياسية (الاحتلال الاستعماري للمغرب ، والصـــــراع الطبقي) أو من الزاوية النفسية (صراعات وأزمات أشخاص الفيلم) ـ ولكنها كلها مظاهر ثانوية بعض الشيء ، ثانوية لانها تجيء حتما وعفويا ـ وفي حد ذاتها ـ في أي كلام ، في أي مقولة للفرد الانساني باعتباره فردا اجتماعيا (الحيوان الناطق) ، فبمجرد ما يأخذ متكلم في التكلم الا وتنطلق كل هذه المستويات وتتبعثر على شفته ، ولكن هناك شيء آخر . . استراتيجية هدم المسلمات هادي ترمي الى حصر واستخراج ما هو وراء ما يسمى بالمضمون أو الموضوع، ولا علاقة لهذه الكتابة بنظرية الفن للفن ، على عكس ذلك يقتضي تفهمها منظور مادية العمل . . مادية التعامل مع مقومات لغة (اللغة في الكتابة ، الصور في السينما ، الصوت والصداع في الموسيقى) . ضـــد ايديولوجية المضامين ، هناك علم الدلالات (Semiologie) اللي حاول تحديد أهداف ومقومات العمل المقولي . وهو علم انطلق من ميدان علم اللغـــة . كان فرديناند دو سوسيـــر (F. de Saussure) معتقد بوجود علم عام للمعاني سماه **الدلالية** ، واللغة الانسانية ما هي الا فرع واحد من فروع الدلالية العامة . لكن حين عرفت الابحاث اللغوية نجاحات

وتطورات مهمة ، فان الدلالية ظلت منزوية في حيز محدود ، ولم يستغلها الا الناقد رولان بارث (R. Barthes) بفرنسا ، غير أن تطبيق الدلالية في نطاق الاعمال الادبية والنقدية أدلـــى بنتائج حاسمـة الاهمية . ان الدلاليـة في المجال المرئي – السمعي ، تسعى الى دراسة دور ووظائف الصور – الاصوات ، بهدف خلق وتكوين المعنى والمعاني ، انها تدرس مادية المعنوية هذه ومادية الوظائف التي تعمل من أجل خلق المعنى . ان مقاييس هذه الدلالية الرئيسية تصبح لا اعتبارا للمضامين ولكن اعتبارا لمحور وجدلية الضامن والمضمون والتركيز على اشكالية الضامن كممثل لمادية التعبير . ان ثنائي الدال – المدلول هو الذي يمحور كل عمل انتاجي وكل مادية انتاج . ضد ايديولوجية « المضمون » اذن ، فان تمحور «الدال المدلول» يسمح بالتطلع لكتابة سينمائية ، من أول واجباتها تحديد لغـــة متميـــزة .

6) – ماذا يهمـك من كل هـــذا ؟

اللي يهمني بالدرجة الاولى هو ادراج كل هاد التساؤلات داخل ممارستي السينمائية ، يهمني تحديد حقول : الصورة ، اللغة ، الكتابة السينمائية ، اشكالية الآخر / الصورة ، الصورة / الآخر ، والتعامل مع هاد الحقول تعاملا جدليا . اللي يهمني بالدرجة الاولى هو اللذة السينمائية الناتجة عن هاد التعامـــل .

7) – يبدأ الفيلم باغنيات شعبية غير مفهومة .

أغنيات الفيلم مستقاة من الذات الغنائية الشعبيـــة المغربية . الاغنية اللي ينشدها عبد القادر مطاع (في دور الزوج) هي من نوع الملحون المعروف بانتمائه للحضارة الاندلسية ، غير أن تعقيد هذه الاغنية راجع كذلك لكونها استعملت كلمات من اللهجة الدكالية « بسواحل الاطلنطي » لا لكونها ملحونة فقط ، ومن جملة ما يغنيه عبد القادر مطاع :

(حـن واشفق واعطف برضاك يـا لمزيان
لا سماحـــة ميعـاد اللـــه يـا لهاجـــر)

أما أغنيات عائشة الشعيرى (في دور الجدة) فهـي تنتمي للاغاني الريفية من المنطقة المسماة بالجبلية في الشمال ان عائشة الشعيرى تغني أغنية من نوع المديح النبوى وأخرى من نوع العيطة ، وهي شبه تهليل يستعمل في فترات الحصاد . هناك أيضا الناسك الاسود اللي يرقص ويغني على شاطئ

البحر مرددا ـ وهذا غير مسموع قصدا ـ .

(أنا نغني لسيدى الكبير يحررني من سيدى الصغير)

وهاد النوع من الرقص والغناء ينتمي لحركة من الصوفية الشعبية ، القوية الوجود في المغرب . لكن من المهم أن يبقى مضمون الاغنيات غامضا ، لان أهم شيء في استعمال الاغنية أو الموسيقى عامة في الفيلم هو العنصر الغنائي / الموسيقي نفسه ، لا مضامينه . ان السينما البرجوازية عودت المشاهد على استعمال توظيفي للموسيقى كعنصر يكرر معنى مشهد أو موقف ، فيقع تبذير في اقتصاد المعنى : بمعنى ازدحام عناصر كثيرة (صورة درامية ، موسيقى حزينة ، اداء تشويهي ، حوار متفاقم) ازدحام عناصر كثيرة لاداء معنى واحد : درامية مشهد غرامي مثلا . وعلى العكس من هذا هناك استعمال غير مضموني لعناصر التعبير مع الصورة ، تركيبه داخل هاد التعامل . ان علاقة الصورة / الصوت أهم من علاقة معنى المشهد ، معنى الموسيقى أو الاغنية اهم من تقديم مضمون الكلمات يمكن للاغنية أن تلعب دورا روائيا في الفيلم ، هذا ما وقع حين ترجمت ـ في النسخة الفرنسية ـ بيتا واحدا من أغنية عائشة الشعيرى ، ممثلة دور العجوز حين تقول :

(آطنجة يـا العاليـة . . . عاليـة وحيطها راشـي)

لانه ورد في البيت الاول اسم المكان (مدينة طنجة) اللي يجرى فيه احداث الفيلم اللي يستعمل في نفس الوقت الاسلوب الوثائقي والروائي ، ويظهر أنه يبحث عن لغة سينمائية ، ويمكن القول كذلك انه ينتمي الى نوع من « الواقعية الشعرية » .

8) ـ لنحاول الوصول الى هذا الشيء الاخر في الحديث عن الفيلم من داخله . ان أول ما يمكن ملاحظته في أسلوب الفيلم وفي لغته هو استعماله للمنهجين الوثائقي والروائي بشكل يكاد يختفي معه الفرق بينهما .

ملاحظتك تسعدني ، لاني حرصت على ابراز هاد المزج مابين الوثائقي والروائي ، لقد كانت السينما الوثائقية تهمني بالدرجة الاولى لانها كانت تدل على التحام تسجيلي مع الواقع وكثيرا ما كنت أعجب بأفلام دزيجا فرتوف (Dziza Vertov) وفلاهرتي (Flaherty) والمحاولات الابداعية الامريكية في الستينات لما كانت تنطوى عليه من امعان في الواقع يكاد يتحول في نهاية التحليل نوعا من اللا واقع (لا واقع افلام فرتوف ـ شاعرية أفلام فلاهرتي) ، في « رياح شرقية » يتم

التداخل بين العنصرين : العنصر الروائي اللي كثيرا ما يتسلسل في الداخل (فضاء البيوت والحجرات والدكاكين وحتى الازقة كأنها فضاء داخلي في المدينة العربية) والعنصر التسجيلي اللي تيبرز كلما تواجد في الفضاء الخارجي ـ المدينة ، الاسواق البلدية والريفية ـ شخص من أشخاص الرواية . وتصبح له اذ ذاك وظيفة في الرواية وهي وظيفة المشاهدة . وهنا يظهر محرك عملية النسج هذه ، وهي التركيب ¤

لكنني الآن بصدد مراجعة هذا الموقف ، ويبدو لي في الحقيقة أن التقسيم وثائقي / روائي يرجع لخاصية ثقافية غربية ، متصلة بالمنظور الاسلوبي : فهناك الاسلوب الروائي كما أن هناك الاسلوب الوثائقي والاسلوب الكوميدي الغنائي ...

تجزيئات مرتبطة بالعقلية الثقافية الغربية . وعلى العكس من ذلك يظهر لي أن العقلية الثقافية العربية ترتكز على هيكلية الاستطراد (في المعنى وفي التطبيق الجاحظي) كابراز لمقولة شمولية تحاول أن تجمع بين مختلف الاساليب . وان أساس عملية الاستطراد انما يكمن في غض النظر عما يسمى بالموضوع والمضامين ، ومتابعة نوع من رقصة المقولة ورقصة النص اللى تتبعثر في مختلف الاتجاهات واللي ما تتبع الا منطقها المقولي ¤

9) ـ يبحث « رياح شرقية » عن لغة سينمائية متميزة وجديدة ، ويرتكز هذا البحث على مقومات تستمد بعض عناصرها من التراث الادبي العربي ، ويبدو لي أن الفيلم ينمو نحو الواقعية الشاعرية .

مشكلتنا في الميدان السينمائي العربي هي البحث عن لغة سينمائية متيزة ، لغة المرئي / السمعي في المعنى الصرفي شيئا ما ، في معنى مادية الصور والاصوات ، لا في معنى شبكة الاتصالات الجماهيرية السائدة في العالم الغربي ، والموجودة في العالم العربي في صورة كاريكاتور . من اللازم الاعتراف بكون السينما أداة تعبيرية غربية الاصل ، بكونها نتيجة لتطور تقاني وتاريخي واقتصادي خاص بالمجتمع الغربي ، فهي نتيجة التاريخ الادبي الاوروبي (المسرح الدرامي) ـ القصة البازاكية) ونتيجة للتطور التاريخي ـ الاقتصادي للمجتمع التنافسي (اختراع الآلة في عصر تفوق البرجوازية الصناعية) . هذا التحليل يفرض علينا التعامل مع اداة السينما انطلاقا من تجديد النظرة لتراثنا وتأصيلها في أعماق ثقافتنا ، وانا حين أبحث في

هذا الاتجاه أجد في ثقافتي شكلا روائيا مخالفا للشكل البلزاكي الخطي (Linéaire) هناك أولا الشكل الروائي الشفوي اللي يمتاز بتعامل ووظيفة الراوي مع سامعيه (رواية جدة ، رواية الحلقة في الاسواق ، الرواية الدينية في المساجد أو العائلات . .) ثم هناك الرواية الكلاسيكية المكتوبة ، لا الادبية فقط (الجاحظ ـ ابن المقفع ـ ابن طفيل) بل الدينية أيضا أو العلمية ، وخصائص هذا النوع من الرواية معروفة (لكن وظائفها مجهولة تماما في علمي في الممارسات العربية المعاصرة) : منها السرد والاسترسال والتسلسل (سلسلة ـ الاسناد) والاستطراد والتبعثر والشمول والتقطع . ان الاصالة ـ وبعبارة أصح صراحة درجة الصفر ـ تحتم التعامل مع هاد العناصر الخاصة بالتراث ، تطويرها وادراجها في الممارسات .

لدي تحفظ في استعمالك لعبارة « الواقعية الشعرية » عندي تحفظ ازاء كلمة واقعية لما تحتوى عليه من لجوء لخرافة الواقع في المعنى الايجابي (Positiviste) وربما يجب اليوم ـ حين نطلع على ما في الواقع من حصر وجمود ـ تفضيل مفهوم « التواقع » ، المفهوم اللي يوصف علاقة الشخص مع واقع مبتور في وقت يظل فيه الشخص نفسه شخصا مبتورا . كما انني اتحفظ ازاء كلمة شاعرية ، نظرا لما تنطوي عليه من رومنسية وتضخم ، وهنا ايضا أفضل ـ ربما ـ كلمة « تشاعرية » ان سمحت بوحشية العبارة . انني في الحقيقة ابحث عن كتابة سينمائية يمكنني ان اضفي عليها وصف : سينما دلالية تحليلية .

10) ـ من أهم مقومات اللغة السينمائية في « رياح شرقية » العلاقة أو الارتباط ما بين الصوت والصورة ، واستعمال اللقطات الطويلة ، واللعب على المسافة الزمنية للقطة الواحدة الثابتة .

مقومات لغة الفيلم : المسافة الزمنية للقطة ، اللقطات الطويلة ، الجزئيات ، الديكور والمكان الرمزية والمقارنة والكناية .

ان الممارسة المادية (لا المثالية أو الفلسفية) للكتابة السينمائية تفترض شرطا منهجيا : هيكلية فيلمية تهيأ من أول وهلة ، وتدفع للفيلم الى البدء في نسخ وحياكة هيكله . وكما أن هناك شيئا يسمي الطبيعة بهياكلها وأسرارها ، وعالما طبيعيا أو فيزيقيا يتطلع لدراسة ورفع الستار عن

هذه الاسرار والهياكل ، فلذلك توجد هياكل فيلمية على المخرج ان يرفع الستار عن صيغ تكويناتها وتركيباتها معانيها ، وهذا تقييم يسمح لنا بالاطاحة بكل اساطير الفنان والخالق العبقري وغرور الانا اللي ينتظر الوحي والالهـــام .

الفيلم اذن هو اللي يظهر مقومات اللغة اللي يستعملها ، واولى هذه المقومات ذلك الارتباط بين الصورة والصوت بحيث لا يمكن التفرقة بينهما (الاخر كمتكلم ـ الاخر كصـــورة ناطقة) الصورة تعبر مع الصوت ، والصوت يعبر مع الصورة . والاثنان يشكلان القواعد الرئيسية اللي يبنى عليها الكلام السينمائي ، وكل من العنصرين اساسي وشمولي ، بمعنـــى أنه يقوم باداء المعنى في نفس الظروف وبنفس القوة . ولكل منهما وظائفه الخاصة كذلك ، حتى يقع التكامل بين الواحد والآخر ، واجتناب التكرارية . هناك مشاهد عدة من « رياح شرقية » حيث يظهر في الصورة شيء بينما يعبر الصوت عن محتوى شيء آخر . واجتماع الاثنين هو اللي يسفر عن معنى ومدلـول المشهـــد .

وبما أن الصوت ظل حريصا على أن يكون في أصله مباشرا أو نتيجة لمزج أصوات عدة (مرارا هناك ثلاثة أو اربعة اصوات مختلفة تتلاحق أو تتباعد عن بعضها) فان الصورة هي بدورها ترتكز على الخصوص على اللقطات الثابتة والقطـع الفـــوري (CUT) دون الحركـــة اللـــى هي قليلة نظرا لانها تنتج عن التركيب ، عن تركيب ايقاعي لعدة صور ثابتة ذات مسافة زمنية مختلفة . وهنا يظهر دور التركيب كعامل حاسم في لغة الفيلم . فاللقطة الطويلة في هذا المضمار تدخل في تعامل جدلي مع اللقطة القصيرة، تعامل يفرضه تركيب الفيلم وينم عن بحث عن توازن في الايقاع ، توازن بين الايقاع البطيء والايقاع السريع . هناك نوع من هذا الانطباق في الموسيقى : حيث ان ما يسمى بالنقطة السائدة يخلق عنفا وتعصبا في الاداء والاسترسال الموسيقيين ، بينما يخلق مـــا يسمى بالنقطة الحية استراحة بعد مدة العنف والشذوذ (هناك تحليل جميل للويس ماسينيون لايقاع الموسيقي العربي في هذا الاتجاه) ربما نتذكر أن الفيلم يحتوي على لقطات طويلـــة للغاية ومتعمدة ، كمرور القطار ، أو ذوم أو بكاء عائشة ، او تسبيح أمها . . . كل هذه اللقطات المطولة تجيء تماما بعد فترة طويلة نسبيا من تعدد اللقطات القصيرة وتراكمها حتى مرحلة

الدنو من الانفجار ، فتأتي لقطة القطار طويلة متصلة ، لترتاح العين عندها . وفي نفس الوقت تكون استعدادا لانطلاقة انفجارية أخرى ، وطبعا فان المسافة الزمنية مرتبطه بهذا التعامل ، يصبح الزمان جوهريا لا نفسانيا (نفسانية البطل التقليدية) .

11) ـ يعتمد التركيب أو المونتاج في الفيلم على عنصر الجزئيات والتفاصيل .

الجزئيات تكون معدات الفيلم الدلالية ، تكديسها وعلاقات بعضها مع بعض يعطي للفيلم صيغته التحليلية . فهو يجمع بين جملة من اللقطات المحدودة والمرتكزة على اشارات واضحة ويقوم بعملية اختيارها ثم ترتيبها ثم اخيرا توزيعها على مختلف المستويات اللي تحصر وتكون معنى الفيلم الجامع .

12) ـ يأخذ المكان أهمية خاصة في الفيلم ، فهو ليس مجرد ديكور ، ما هي دلالات المكان عندك ؟

ليس هناك معنى آخر للمكان في الفيلم سوى معنى المشهد الاطار (المنظور) اللي هو مخاض كل دلالة فيلمية ويكون المشهد شيئا جديدا يمكن تسميته في اللغة السينمائية . المشهدية . ان المشهدية لا تهدف الى ابراز المكان كمعطى واقعي تكتفي الكاميرا بتصويره ، ولكن كفضاء فيلمي تترتب فيه العناصر الدلالية : من أشخاص وديكور وحركة الاداء وموقع الكاميرا وكيفية التركيب وربط الصورة بالصوت وحتما هناك مشهدية خاصة بكل ثقافة لان كل ثقافة تحدد تفاعل الجسد مع الفضاء بطرق متميزة ، فطرقنا في الجلوس والمشي والمصافحة والنوم والاكل تفرض نوعا خاصا من الاخراج ، ومواقع خاصة للكاميرا ، تجعل المشهدية العربية غير المشهدية الغربية مثلا .

13) ـ يعتمد الفيلم كثيرا على الرمزية والمقارنة في بنيته اللغوية . الدجاجة التي تذبح ، وقطيع الغنم ، والابواب الكبيرة التي تقف عندها الكاميرا طويلا ، والايحاءات الجنسية المكبوتة ، والبيت ، والسجن ، ودقات الساعة ، الخ . . .

فيما يخص الرمزية والمقارنة ، لم استعمل الرمزية بالمفهوم المدرسي ، بمعنى الغموض ، وانما بالمعنى الدلالي اللي تكلمت عليه : الدلالات ـ في حد ذاتها ـ تظل بالطبع غامضة كوحدات مستقلة ، ولكن بمجرد أن تدخل في علاقات فيما بين بعضها والبعض ، تصبح ذات معنى محدد .

اما عن المقارنة ، فهنا يطرح مشكل استعمال البيان العربي اللي يزودنا بمصطلح وبتقاليد تعبيرية ذات متانة ولذة . ممثلا يرى ابن خلدون في مقدمته (وأنا دائما أتلذذ بقراءة المقدمة لا لكونها دراسة سوسيولوجية جاءت قبل الاوان كما يقال ، ولكن لكونها بمثابة انسكلوبيدية مغربية عربية للقرن الرابع عشر في نفس معنى انسكلوبيدية عصر الاضواء الاوربي) يرى ابن خلدون أن هناك ثلاثة أصناف لعلم البيان : البلاغة ، البيان في حد ذاته ، والبديع ، فالبيان / البحث عن اللازم اللفظي هو تماما ما يبحث عنه ويستعمله الفيلم : اللازم الصوري / الصوتي . وربما استعملت الكناية أكثر من مرة في « رياح شرقية » فضلا عن المجاز . . .

14) ـ **ماذا تعني بالدلالة التحليلية ؟**

الدلالة التحليلية ، او السينما التحليلية يسهل تحديدها بتقديم سلفياتها وسوابقها السوسورية والبارثية كما سبق القول . زيادة على التحديدات المستنتجة من الدلالية يمكن اعتبار المدرسة السينمائية التركيبية الروسية خلال السنوات الثورية الاولى ، برائديها دزيكا فرتوف و س . م ايزنشتين ، كمنطلق . ايزنشتين مثلا ، كثيرا ما أكد على مفاهيم العلاقة والتناقض فيما بين الصور . وهو نفسه كثيرا ما درس الفنون الاسيوية ومفهوم التناقض في المسرح الصيني ، لقد كانت حركة السنين الثورية البولشفية في الحقيقة نقطة انطلاق لتيار عام اجتاح كلا من الميادين اللغوية والادبية والتشكيلية ، وهو تيار يجد امتداده لحد الآن في النظريات البنيوية .

السينمائي الياباني ك . ميزوبوشي من رواد التحليلية في نظري ، لقد التزم بدراسة المجتمع الاقطاعي الياباني من غير ان يتسم أسلوبه بالتفاقم والعنف ، لقد امعن في التحليل والفحص والاستعمال الدائب للمقومات الحضارية اليابانية : انماط السرد والرواية ، استعمال الدلالات الثقافية ، من لباس وديكور وقناع وايقاع موسيقي تقليدي ، وبصورة عامة ، ربما كانت الحضارة اليابانية قدوة بالنسبة الينا اليوم ، لانها الوحيدة اللي استطاعت أن توفر التصالح بين تقاليد الماضي والمظاهر الصناعية المعاصرة ، بنجاح ، وبدون بتر أو عنف .

15) ـ **الفيلم ، يعتمد على عناصر من التراث الشعبي في لغته .**

انا أيضا اعتقد ان الكثير من مقومات هاد اللغة في

الفيلم تنبع من التراث الشعبي المغربي . وهنا نتذكر دراسات كلود ليفي شتراوس حين تحدث عما سماه بـ « الفكر الوحشي » ، فيما يخص المجتمعات الاولية . وهو تحديد لا يصطبغ بأية عنصرية أو احتقار كما يبدو لاول وهلة ، بل على العكس من ذلك : وحشي في معنى أولي وجذرى ، وكذلك في معنى أنه ـ على عكس ما كان يظن الفكر الغربي الاستعمارى (الاستشراقي مثلا) ـ فكر ينم عن قدرة وقوة المجتمعات الإولية في خلق تركيب وتنظيم مجتمعي خاص وشامل .

الفكر الوحشي ينطوى على كل ما يحدد الفكر الانساني عامة : مراعاة مقومات المجتمع من علاقات انسانية وابداعات وتصنيفات علمية وفنية ولعبية . . . الفكر الوحشي ـ وحسب ك. ل. شتراوس ـ ينم عن فكر علمي بكل ما في الكلمة من معنى : من خصائصه العمل التصنيفي والتركيبي سواء في الميدان الطبيعي أو في الميدان الاجتماعي . وأهم ما ينم عنه كذلك : بنية شمولية حطمتها المجتمعات العصرية بعد أن كانت هذه البنية تربط بين كل عناصر الحياة الانسانية من اجتماعية واقتصادية وعلمية وفنية ، دون أن يقع بتر وانكسار أو انقسام فيما بين هذه المستويات ، كما هو الشأن في التطور التاريخي الرأسمالي . في هاذ التحديد يهمني شخصيا اقتفاء آثار الفكر الوحشي في الحضارة العربية ، يكفي للعثور عليه سماع الثقافة الشعبية ، لقد تجلت عطاءات الفكر الشعبي المغربي عبر القرون والاجيال في ميادين عدة ، نحصر بعضا منها لكونها تكون في ممارستي اشكالا ترخيبية : منها فن وتقنية بناء المدن (كثافة وتلاحم شبكة الفضاء المدني) والفن المعمارى ، وفن الاشكال التجريدية اللي تظهر في كل من زخارف النسج وهندسة النقش على اللوح والمعادن ، ويتجلى هاذ الفكر كذلك في التخايل الشعبي اللي تعبر عنه الاساطير والحكايات والامثال والامداح والتهاليل الخ . . . بالاشكال الروائية الخاصة بها كما سبق القول ، وأنا أضع ايضا في هذا المستوى جمالية وعبقرية الرسم العربي التقليدى الشعبي سواء الفارسي أو (الخمنمات) ، واللي يشكل بالنسبة الينا ـ نحن السينمائيين ـ مرجعا صوريا لا يمكن تجاهله في ممارستنا .

16) ـ أين نجد منابع الدلالية التحليلية في التراث العربي ؟

في تراثنا المكتوب يمكن العثور على الكثير من آثـار ممارسة تحليلية دلالية ، فالنص الكلاسيكي العربي يحتوي على كنوز لذيذة لم يقع أبدا تجديد قراءتها في علمي ، ان تعلقي بالكنز الجاحظي مثلا يجعلني لا أقبل على عمل الا ومفهوم الاستطراد الدلالي راسخ في ذهني كبنية مكونة لنمط تعبيري « اعماقي » ان صح القول . وفي الشعر ، أظن ان شاعرا كالمعرى يحضى بمكانة خاصة بسبب عنف تعبيره ، وجرأته في سخطه التحليلي الذي ما تناقض مع بحثه عـــن انسانية تذهب به الى التعاطف مع الحيوان الغير الناطق .

تكلمت من قبل عن عقلية ابن خلدون الانسكلوبيدية ، أعني عن المقولة الانسكلوبيدية الغير العلمية (العلم هنا في معنى الجمود والنظام المقفول الدجماتي) ويمكن وصـف المقدمة بأنها كتاب لتصنيف وترتيب الدلالات المقولية . وهناك كاتب مغربي آخر من القرن 12 م تصطبغ مقولته أكثـــر بالحداثة ، وهو ابن طفيل ، صاحب « حي بن يقظان » اللي عرف كيف يتعامل مع بيئة وفترة تاريخية متزمتة باستعماله المقولة المجازية أو البيانية عامة . ابن طفيل تطرق لمواضيع جد حديثة في معانيها وأبعادها ، منها علاقة العقل بالشرع ، علاقة المعقول بالمنقول ، وعلاقة الجدل بالخطابة ، وذلـــك باستعماله رمزية قصة « حي بن يقظان » المشهورة حتى يتمكن من الغوص بكل حرية في أعماق منطق دراسته وتحليله بدون أن يلفت نظر الرقابة الصارمة السائدة اذ ذاك . لقد أكدت فيما سبق على أهمية البيان العربي باعتباره يشكل أداة تحليلية / تطبيقية للممارسة التطبيقية .

في نهاية استعراض هاذ المقومات ، من اللازم الاشارة الى نقطة ، وهي أنه من غير الممكن اليوم ممارسة أي عمل ابداعي بغض النظر عن التيارات والتساؤلات المعاصرة ، فكل من النظريات البنيوية والفرويدية/اللكانية ، وكل الاكتشافات والابحاث المتجددة يوميا تقريبا في كل من الفيزياء والبيولوجيا وغيرها من العلوم الدقيقة ، تفرض ادراج استنتاجاتها فـي الممارسة السينمائية والمقولية عامة ، أي تغيير النظرة نفسها للممارسة وتقييم جديد لمقوماتها وتجديد قوانين التعامل معها وقوانين مقوماتهـــا .

17) ـ أحد أمثلة الكناية في الفيلم المقارنة بين سجن المرأة وسجن

المدينة . بين المرأة في بيتها والسجين في سجنه ، وهناك أيضا رمز الساعة وترددها عبر الفيلم .

هذا فعلا شبيه بالكناية في البيان . السجن داخل المرأة والسجن اللي تمر أمامه خلال رحلتها عبر المدينة ، كلاهما يرمي لمعنى السجن والقمع الداخليين اللي كتعاني منهما المرأة ، والسجن والقمع المجتمعي ، انها كناية كذلك عن تعامل جسد المرأة مع جسد المدينة : جسد مقموع يجابه عضوا قمعيا لجسد المدينة ، كما أن هناك مقارنة بين ضحايا القمع الاستعماري ـ الاجتماعي ، وضحية المجتمع والاعتقادات والمصطلح المكسور . كل هذه الاتجاهات تخلق نوعا من المجاز النجمي ، وتشكل شبه مجموعة فلكية (GALAXIE) للمعنى ، أي أن هذا الاخير يتكون ثم يتبعثر ويتعدد ويتشعب في كل الاتجاهات .

أما الساعة فهي من الرموز المستعملة بالمعنى اللي حددته لكلمة رمز : لا كغموض ، ولكن كوحدات دلالية مقترنة بعضها ببعض لخلق المعنى ، في دينامية جدلية . الساعة تتردد في الفيلم كتردد القطار ، أو تردد صور البحر ، أو تردد صور القمع ، كل هاذ « الرموز » تملك معنى مزدوجا بل ومتعددا . لقد أشار التحليل النفسي الى كون الساعة ترمز الى عقدة الاخصاء الجنسية ، فالجنس اذن من محاور الفيلم ، وعليه فان العلاقة الرمزية واضحة لكني أفضل عدم اعتبار هاذ التأويل المحتمل ، وأتحدث عن « تحفظ المعنى » ، أعني عن عدم وجود معنى واحد محصور يجب تفسيره ضد معان أخرى محتملة ، تصبح ثانوية . أفضل ان أقول ان الساعة دلالة من دلالات الفيلم ، وعلى المشاهد ان يقراها ويحدد اقتراناتها بالدلالات الاخـرى .

ان تردد الدلالة في العمل يبرز تقنية تستعملها الدلالية ، وهي مفهوم التشعب : هناك اشارة او علامة معنوية تختفي وتظهر ثانية ، ويطول اختفاؤها حتى تظهر مرة أخرى سواء بنفس الشكل او باتخاذ شكل ثان . يمكن اعتبار أي عمل بمثابة طرح لبعض الدلالات الاساسية اللي تسعى في تبعثر وتشعب حتى يصاغ العمل تماما على طريقة تقنية النسج . ان هاذ النظرة من اهم استنتاجات الدراسات النقدية البنيوية في الادب حاليا .

18) ـ الرموز الجنسية في الفيلم غير واضحة تماما . وهناك ايحاءات

جنسية مكبوتة . هل هو نوع من العفة والحشمة ، أم هو تعبير عن الكبـــت ؟

ان الحقيقة ، لا يمكن أن تقال كليا . الحقيقة دائما متجزئة . والفكر الكتماني هو أساس الاحساس التعففي العربي ، وانا لا افكر في التعفف بالمعنى البرجوازي الصغير ، ولكن فيما له من علاقة بمفاهيم الستار والتعرية والعلاقة مع وظيفة النظر (يقال ستر العورة) . ان التيار المسمـــى بالتحرري حاليا في أوربا ما هو الا خدعة ونفاق : تيار الافلام الجنسية والهذيانات الجنسية الانعواجية
التي لا تنم الا عن انكسار وعن عدم تمكن من العلاقـــات البشرية ومطامحها الجنسية الغامضة طبيعيا .

موقف الحشمانية (كما سماه طالب مغربي خلال ندوة سينمائية بمراكش سنة 1977 ، انطلاقا من كلمـــــة « حشومة »اللي عندها اهمية كبيرة في المصطلح الاجتماعي المغربي) موقف الحشمانية هذا هو رفض لاي نوع من التجارة بالجنس ، وعلى الاخص رفض للاستيلاب في الآخر ، هـــذا الاستلاب اللي يختفي وراء كل اضطراب علاقة جنسية . ولا علاقة للحشمانية هاذي بأي نوع كان من الكبت ، بل على العكس من ذلك : هي اعتراف بقوة التطلع الجنســـي الطبيعي كما عبرت عنها الاسطورة الدون جوانية : بحث دون جوان عن غزوهن واحدة واحدة . الحشمانية تفـرض نفسها في غير الميدان الجنسي ، وانا أعتبرها من العناصر الاساسية اللي تدخل سواء في ممارسة الكتابة او في المعاملات البشرية اليومية . وهنا ربما من الافضل استبدال الكلمـــة باخرى أو استعمال كلمات مترادفة ، مثل كلمة التورية . التورية صورة بيانية حددها ابن خلدون بانها توريـــة عن المعنى المقصود بايهام أو « ابهام » اخفى منه لاشتراك اللفظ بينهما ، أو طباق بالتقابل بين الاضداد ، ربما كانت العفة اساس الكتابة الكنائية .

19) ـ لنتحدث عن العائلة في الفيلم . هناك رجل وزوجته وابنه . المرأة مضطهدة ، والطفل مقهور ، والاثنان معا في ملكية الرجل ، اننا أمام عائلة ابـــويـــــة . . .

البنية العائلية المقدمة في الفيلم هي بنية المجتمـــع الابوي ـ والبنية الابوية العربية تفترض ملكية المرأة وملكية الطفل ، ولكن يجب النظر الى هذه البنية من الداخل لا من

الخارج كما عودتنا عليه مقولة ايديولوجية سهلة . النظر من الداخل : النظرة الى الهيكل : انه الدرس اللي زودتنا به الانتروبولوجية كما حددها ك . ل شتراوس . فكل مجتمع يملك عقليته وتركيبه الخاص ، عقلية وتركيبا تكونا خلال قرون وقرون من المحاولات والتفكير والبحث عما هو ملائم وشمولي لحياة هاذ المجتمع بالنسبة لبيئة معينة ، وبالنسبة لاحلام ورغبات واساطير خاصة . فلكل عنصر انساني في هذا التركيب دوره الخاص ، ملكية المرأة والابن تصبح ملكية نسبية ، لا استلابية ، بل « وظائفية » ان صح التعبير . ليفي شتراوس تحدث عن المرأة كدلالة على التبادل الشامل في المجتمعات الاولية . وملكية الطفل محددة في المجتمع العربي بالنسبة للابوية : الطفل هو حامل الاسم وبالتالي هو حامل السلالة ان كل مشكلة الانسان العربي ـ كما هو الامر عادة في المجتمعات الرجالية ـ هي مشكلة العلاقة باسم الاب ، العلاقة بـ « اسمية الاب » .

والانسان العربي لم يعرف مفهوم الفرد المقترن بالحقوق الفردية والتطلع الى الحياة الشخصية والحرية الفردية الا مؤخرا وعن طريق تحويل المفهوم الفردي الغربي الذي ـ هو نفسه ـ لم ينشأ الا منذ القرن 16 بمعنى انه نسبيا حديث العهد . ان وضعية الطفل ابراهيم في الفيلم تشير الى التناقض اللي عاشه جيلنا ، تناقض فيما بين انتمائين : الاول للبنية الابوية التقليدية ـ بنية الاباء والاجداد اللي تعاش في المخابيء الاجتماعية اللي افلتت من تهديم الاستعمار ، والثاني لبنية القيم اللي ادخلها الاستعمار (عن طريق المدرسة مثلا) واللي تقول بحرية الفرد ، وتنص على حقوقه وواجباته .

لكننا اليوم ندرك المعنى الحقيقي ومرامي الحرية الفردية في المجتمع الرأسمالي ، والهذيانات الوجودية السارترية اللي بنيت عليها : انها حرية العبد المنتج لالهة جديدة اسمها الدولة والانتاج والمنافسة والرأسمال .

20) ـ نطرق الفيلم الى الصراع ما بين المرأة والرجل أو الصراع ما بين الجنسين . وتحدث باسهاب عن واقع المرأة في بنية المجتمع الرجالي . كيف تنظر الى هذا الصراع ؟ وما هي نوعية علاقة الام بالابن ؟

لقد تطرق « رياح شرقية » لما يمكن تسميته بصراع الاجناس ، كما يقال صراع الطبقات ، وهي ظاهرة سائدة في

حياتنا اليومية . لكنني ارفض أن انظر الى هاذ المشكل من زاوية المسلمات السائدة ، ومن هاذ المسلمات وضعية المرأة المقموعة في المجتمع الرجالي القمعي ، انني اعتقد أن على المرأة أن تصل اليوم الى حدلية جذرية للوعي ، وذلك بالضبط بسبب حدة القمع اللي تتعرض له . انني لا أرى الا مقولة واحدة تحدثت عن هاذ الجذرية، وهي مقولة جورج باطاي (G. Bataille) حين تكلم عن التعرية .

وشخصيا اتجنب ما أمكن اشكالية الصراع الجنسي وأرجع في تفكيري فيها الى مفهومين :

1) ـ يوناني وهو مفهوم الاندروجين (Androgyne) لا رجل ولا امرأة ، وهي تماما الطريقة التي تصف بها أسطورة شعبية مغربية أحد أوليائها : سيدي بودجاجة : لقد كان رجلا مع الرجال وامرأة مع النساء .

2) والمفهوم الثاني سلمي وعربي : لعب كلمتي الختانة / الختانة ، ورمزية الختان والتطهير . وكلا المفهومين يرفض اشكالية الصراع .

ان الوظيفة التربوية هي اللي تبرز قوة وجود المرأة في المجتمع العربي . وان كانت بنية هاذ المجتمع أبوية في الاعماق ـ ربما ـ بنية أمية (الام) . نحن نعلم مدى التئام الاطفال بالام ، ومدى تأثير الام في المجتمع العربي بسبب ما يوجد من التحام بينها وبين أولادها : انني أتذكر دائما الجنة تحت أقدام الامهات . بل الادل من ذلك : يبدو أن المجتمع الابوي العربي طلب من المرأة ـ ميما طالبها به ـ : العفة ، حسن التربية لابنائها ، والفصاحة . فهل فقدت الام فصاحتها في المجتمعات العربية في مرحلة الاستعمار وما بعدها ؟ لا أعتقد . لكن هذا موضوع تساؤل كبير .

وأعود الى المشكل الاول : اللغة وعلاقة الشخص باللغة الامية (الام ـ الامة) ، هاذ العلاقة هي اللي فرضت في الفيلم كون الابن ابراهيم وعائشة لا يتبادلان ولو كلمة واحدة . لقد بدأ كل واحد منهما ينتمي للغة خاصة ، فما بقيت هناك وسيلة أو فائدة في التفاهم .

21) ـ « رياح شرقية » **لا يقول ان المرأة والطفل وحدهما الضحية ، فالرجل ايضا ضحية المجتمع .**

حين تنكسر بنية اجتماعية تملك عقليتها وتركيبها الخاصين ، فمن الطبيعي أن تتحطم وتضطرب مكوناتها

وعناصرها . وفعلا فان كل الاشخاص في « رياح شرقية » هم ضحايا ، كل واحد منهم ضحية للآخر ، وهم جميعا ضحية البنية الاجتماعية ، والبنية نفسها ضحيتهم . من هـذه الزاوية يطرح نفسه أكبر سؤال موضوع على الانسـان المعاصر باعتباره انسلخا منكسرا ، انسانا مبعثرا ، انسانا مشطبا عليه . هذا الاعتراف هو اليوم الانطلاقة الجديدة بهدف غزو معنى جديد للتكوين الشخصي والاجتماعي .

22) ـ نوع آخر من علاقة المراة بالرجل كالذي ظهر بين الاسكافي والزبون في دكانـه .

الواقع أن المراة لم تكن زبونة عادية ، فهي عاهرة الحي . ولكن من حسن الحظ كونك فهمت انها زبونة عادية ، لان هذا هو المعنى الاصح ، وذلك لان المعادلة بسيطة في المجتمعات الرجالية : المراة بمجرد وجودها في وسط رجالي فانها تتعرض للاعتداء لانها تظن عاهرة . عائشة مثلا اللي هي من وسط برجوازي صغير لا يمكنها أن تذهب بمحض ارادتها الـى الاسكافي : كانت تريد زوجها او ابنها أو خادمتها . لكـن المراة التي تذهب بنفسها لقضاء حاجتها تتعرض لاعتداء الرجل لانها هي نفسها تعتدي على مصطلح المجتمع الرجالي . لانها تخرج الى عالم الحياة الخارجية مع ان المصطلح هو أن المراة تعيش في فضاء لا يدخله الرجل الاجنبي . وربما كان اساس المشكل في علاقة الرجل بالمراة في العالم العربي هو أن المصطلح التقليدي انكسر ولا شيء ينوب عنه أو يخلفه الا بصعوبة . ان الرجل والمراة العربيين لم يدركا اليوم بكامل الوعي بانه من اللازم البحث عن مصطلح جديد لعلاقات عاطفية مجهولة لحد الآن ، تفرضها الحضارة العصريـة والتطـور التاريخـي .

23) ـ هل هذا هو السؤال الذي طرحته عائشة في نظراتها وفي رحلتها عبر المدينة ؟ والى اى حد وجدت اجابة في نظرات المجنون اليها ونظراتها اليه ، وهو الرجل الوحيد غير زوجها الذي اسفرت عن وجهها امامه ؟

بسبب التأثيرات التاريخية (الاستعمار ، معايشـة الآخر وقيمه) وقع انكسار في بنية المجتمع الاصلية : هذا هو الشيء اللي تحاول أن تفهمه شخصية عائشة في الفيلم . فبمجرد أن يدخل جسدها في تعامل مع جسد المدينة (الذي يعيش هو بدوره انفعالات التيار التاريخي) بمجرد أن تستعمل عائشة وظيفة النظر والملاحظة والمقارنة ، يبدأ فـي

التكون وعي داخلي ، غامض ، وحشي ، احساسي . نبدأ عائشة في الاحساس بانها اصبحت هامشية بالنسبة لتاريخ مجتمعها . علاقتها مع شخص المجنون تنم عن مرحلتين في مسيرة وعيها : أولا : المجنون هو الشخص الهامشي في كل المجتمعات ، هو الشخص الذي يرفض كليا جميع القيود والمصطلحات . وتجد عائشة نفسها أمام صورة مادية لهامشيتها فيقع نوع من التواصل بين الاثنين ، تهدى عائشة نفسها لانها تعرف أنها أصبحت ضحية وجدت للهدية . وهنا تبرز دلالة المرحلة الثانية : كل الفيلم يعرض نوعية وعي عائشة .

جسدها يخترق المدينة وشوارعها وعلاماتها ، وهذا الاختراق أو هذه الرحلة / الترحال عبر فضاء المدينة يطابق نوعا من التعرية عن جسدها تعرية تتدرج حتى الدرجة الاخيرة التي هي درجة الموت . عائشة تظهر في أول الفيلم مرتديـــــة « الجلابة » واللثام . ثم تلتقي بالمجنون وتسقط لثامهـــا فتكون اشارتها اول مرحلة حاسمة في التعرية . ابتداء من هذا الموقف لم تعد عائشة تبدو « ملثمة » بل انها في المشاهد الاخيرة (في الغار البحري : غار هرقلس كما يقال في طنجة) تكون عارية نهائيا وملفوفة بلحاف ابيض . ان الرحلة من أجل التعرية هي ما يحدد موقف الضحية والتضحية ـ التعرية هي دلالـــة التضحية . هـــذا ما وصفه جورج باطـــاي (G. Bataille) التعرية عن الجسد كمفهوم يدل على علاقة المضحي بالضحيـــة في اطار التضحيـــة ،

كعلاقة ترسيخ تطلع الانسان الى المستحيل . وفي رأيي يكون من المفيد جدا طرح أسئلة في هذا الاتجاه عن ممارسة وأد البنات في الجاهلية ، بصرف النظر عن التأويلات الاجتماعية أو الاقتصادية أو النفسية المعروفة .

24) ـ نحن لا نعرف ما اذا كانت عائشة قد انتحرت أو أنها ماتت بحادث غير متعمد ، يترك الفيلم ظلالا من الشك حول موت عائشة .

سيكون جوابي الآن شبيها بجوابي السابق المتعلق بوجود الساعة وتعامل ايقاعها مع ايقاع الفيلم . انني أفضل أن لا أسلم تفسيرا أو حتى معنى محدودا ونهائيا . وبالطبع فمن الاحتمالات الواضحة أن يكون هاذ الموت انتحارا أو حادثة أو قتلا غير متعمد ، لكن من الافضل أن يبقى المعنى بدون اتجاه واحد ، ان يبقى معلقا ، مفتوحا وقابلا لكل المعاني

كما أشار الى ذلك الايطالي أمبرطو ايكو في كتابه « العمل المفتوح » . لكن الموت في كل التأويلات يبدو كمخرج منطقي لوضعية عائشة اللي هي وضعية تتصف باشكالية التضحية كما قلت . وربما ذهب الوعي الجذري اللي توصلت اليه عائشة الى حد أن يدفعها الى الاعتقاد بأن الموت يبقى الحل الوحيد لوضعية معقدة أصبح من المستحيل حلها ومعالجتها . . . وذلك لفوات الاوان ولتعذر الامكانيات والتكويـــــن .

25) ـ لا حوار لعائشة مع الاخرين . انها تعبر عن نفسها بالنظرة لا بالحوار ، والفيلم يستعمل كثيرا لغة النظر .

يمكن القول : فصاحة النظرة ، يمكن القول بـــــدون تناقض : المرأة الامية الفصيحة . ثم كما تقول الاغنيـــة « وتعطلت لغة الكلام . . . » لغة النظر هي لغة العين . منذ الابد ولغة النظر تعتبر أشبه بلغة العواطف والمبهم فـــي الشعر . من هنا فان الشعر يلمس دوما حقيقة ضخمة أكد عليها التحليل النفسي فيما بعد ، وهي ان الكلام ، ان التعبير بالكلمات وبالنحو وبالصرف يؤدي دائما عكس المعنى الذى يرجوه المتكلم . اما النظر ، وظيفة العين ، فهو حدعة ، خدعة الكلام . ان العين تنظر الى الاخر ، تبحث عن مجال وجوده كآخر ، اما اللسان فيقول غير ذلك ، وربما عكس ذلك . من هنا قوة تعبير النظر التقليدية واللي كثيرا ما أكد عليها الشعر في كل الحضارات وهذا قانون من قوانين اللا شعـــــور الاساسيـــــة .

قيمة النظر التعبيرية تتبلور موضوعيا في المجـــــال السينمائي : السينما باعتبارها مرتكزة على الصور ، يعني أساسا جدلية النظر وجدلية العين المفتقدة للمعنى الحقيقي . وان وظيفة النظر هي مكونة اللغة السينمائية التي تظهر اذ ذاك غير محتاجة الى كلمات لاداء المعنى .

لنتذكر كذلك أن اشكالية الكتمان هي من أهم العناصر في مصطلح العلاقات البشرية كما انتجتها الثقافة العربية .

26) ـ عائشة تتبادل مع جارتها كلاما يبقى في حدود السطحيات ، ما معنـــى الكتمـــان عندهـــــا ؟

الذي تقوله عائشة ليس تفاهات . ومعنى الكتمان أن الحقيقة لا تقال ، معناه كذلك الاعتراف بأن الكلام يسقط دائما بجانب المكان اللي ينتظر أن يقال فيه . تفاهتها في

الحقيقة تأشيرات أو حيثيات (بالمعنى العدلي) للحقيقة . هاذ التفاهات تكون المصطلح القائم بينها وبين قرينائها . هناك ظاهرة لاحظتها منذ صغري وهي ما يمكن تسميته بلغة الاسطحة النسائية ، دل عليها مشهد في أول الفيلم . ولهاذ اللغة مصطلحها ، وهي اللي تستعمل في تبادل المعلومات والاخبار الخاصة بالمجتمع النسوي . للغة الاسطحة بيان محكم هو ايضا . و « التفاهات » هي في الحقيقة « مقدمات » اطروحات وافتراضات التفاهم اللغوي .

27) ـ المدينة ، وهي هنا طنجة ، لها في الفيلم خاصياتها التي تختلف تماما عن كل ما عرف واشتهر عن طنجة هي ساكنة ومبعثرة كتبعثر اشخاص الفيلم في فضائها . وانت تنظر اليها بحب وحنو .

أنا من مواليد طنجة ، تدخل كل حياتي في التعامل مع هاذ المدينة ، بناروابسب والآثار التي خلفتها عندي . صحيح أن هناك حبا أكنه للمدينة ، ولكن ككل نوع من الحب هناك حيز لا بأس به كذلك من الحقد والكراهية .

طنجة كما عشتها وكما أتذكرها كانت نمطا من بابل ، أشبه ما تكون بالاسكندرية كما وصفها لورانس دوريل (L. Durell) في « رباعية الاسكندرية » أو (وهو أقرب من احساسي فيما يخص اشكالية الشرق) اليوناني كفافي (CAVAFY) في اشعاره . كانت مدينة ذات صبغة قانونية خاصة في المغرب المستعمر . كانت دولية يتمثل فيها كل من الاسبان والفرنسيين والانجليز وغيرهم وكانت وسطا اقتصاديا وسياحيا وثقافيا عالميا (كان هناك كتاب امريكيون كتينسي وليامس وبالخصوص وليام بوروفس) . لقد كان لطنجة صيت وشهرة اسطورية عبر العالم وكان يقال أنها مدينة الجواسيس وسوق للعاهرات والمخدرات . . . اشياء لم أرها شخصيا الا في صورة كاريكاتورية كما هو الواقع مع الاساطير . والى جانب هاذ العالم البابلي والاسطوري كانت هناك حياتنا نحن المغاربة ، حياة عربية متسلسلة عبر الاجيال ، وتختفي وتحافظ على نفسها في أزقة المدينة القديمة ، ولقد حاولت أن أضفي على المدينة كل هذه الخاصيات : يبدأ الفيلم بتقديم المدينة ككل : العربية والاوروبية ـ القديمة والجديدة .

هاذ الكل منظور من بعيد وعن مسافة ، ثم حين تبدأ رواية عائشة وعائلتها ، فمنطاقها يكون من قلب المدينة

العربية الى دوائر أكبر فأكبر ، دوائر تحتوي المدينة كلها بعناصرها الاصيلة والدخيلة ، الداخلية والخارجية .

هناك تطابق في التبعثر : يتبعثر الاشخاص داخل الفيلم خلال المدينة ، وهاذ التبعثر مطابق في الوقت نفسه لتبعثر المدينة اللي يظهر كل مرة جانب جديد من جوانبها . ويمكن لي ان أشير الى خط واحد كمثال لهاذ الجريان الفضائي : قلب المدينة ـ المدينة الاوروبية ـ ريف المدينة ـ شاطيء المدينة ـ ميناؤها ـ عودة لقلب المدينة العربية . هاذ التطور الفضائي يعبر عن مقارنة ، عن مجاز هام في نظري ، وهو اعتبار المدينة كجسد ، وتعامل الشخص معها هو تعامل جسد مع جسد آخر . وربما كان هذا هو « المضمون » الاساسي للفيلم : علاقة جسد « انساني » بجسد « فضائي » وترحال الاول عبر الثاني ، وليس كما قيل « فيلم عن وضعية المرأة » لاني لست امرأة تماما ولست قطعا سوسيولوجيا .

25) ـ الممثلون يؤدون أدوارهم بطبيعية وتلقائية شديدة . وهم شاركوا في وضع الحوارات التي يتبادلونها في الفيلم ، كيف تنظر الى الممثل ؟ وكيف تعاملت مع الممثلين ؟

ليس الممثل ذلك الشخص الاسطوري اللي خلقته السينما التجارية الترفيهية من هوليودية أو غيرها . في اعتقادي أن الممثل عنصر من العناصر الادائية الدلالية في الفيلم ، يمكن اعتباره شخصية سوسيولوجية لا تمثيلية . ان مثل الشخص شيئا في الفيلم فهو يمثل دورا اجتماعيا يناسبه جسديا ونفسيا . ان معظم الممثلين غير محترفين ، وحتى المحترفون كليلى شنا وعبد القادر مطاع حرصت على أن يتحرروا من كل الاشارات والعادات التمثيلية المألوفة . كل الاخرين : الجدة ، العاهرة ، الاسكافي ، التاجر ، العاطل الفلاحون ، العمال ، كلهم أشخاص مثلوا أمام الكاميرا مواقفهم اليومية العادية ، لقد كانت مشاركتهم في الحوار طبيعية وحتمية ، كنا نزودهم بفكرة الموقف وعلاقته بالاشخاص وبالفيلم ككل ، وهم يقومون بالتعبير عن هذا الموقف بلغتهم . بهذه الكيفية وقع تفادي اختلاس كلمة الممثل وبالتالي شخصيته . ان كل ممثل انما يتكلم لغته « الجهوية » فالعائلة المعروضة مكونة من عناصر لغوية مختلفة كما هو واقع العائلات المغربية : الحماة من أصل ريفي شمالي ، الزوج من وسط المغرب ، الجارات من طنجة نفسها . في هذا

الصدد لدينا اليوم مثال مدينة الدار البيضاء اللي تكون مخاضا لنشأة لغة وطنية جديدة تجمع بين كل العناصر اللغوية المغربية تقريبا . وكون الدار البيضاء بالضبط هي مخاض هذا التجديد ، غير عفوي ولا هو مجرد صدفة ، اذ انها العاصمة الاقتصادية للبلاد وسكانها يفوقون الآن المليونين من النازحين من كل نواحي المغرب .

الممثل ليس سوى عنصر اكبر أو أقل أهمية من لقطة عمارة أو لقطة مرور طويل لقطار . العامل الانساني داخل الفيلم هو فقط واحد من العوامل ، الانسانية والحيوانية والجامدة . من هاذ المنظور يصبح من اللازم محو دور التمثيل التقليدي في السينما بأقصى درجة ممكنة ، ويعني هذا ايضا محو الصبغة الروائية المحضة حتى يظل الفيلم تعاملا محكما وغير فاصل بين الروائي / الغير الروائي ، وبعبارة ادق حتى يصبح مجرد تسلسل وتواصل دلالي يستعمل عناصر مختلفة ولكن في نفس المعادلة المعنوية ، تسلسل له خاصياته بدون انتماء لتعريف روائي وغير روائي، هذا التسلسل بالضبط هو الفيلم نفسه .

29) ـ ا) « رياح شرقية » يطرح مشكلة الدين والاعتقادات .

من الاهم في نظري بالدرجة الاولى تحديد المفهوم الديني بالنسبة لطبيعته المقولية ، هناك المقولة التيولوجية ، وهي تكرس كل تاريخ المقولة الشرعية او الرسمية ان جاز القول ، من خلال المذاهب والانشقاقات والمدارس والوظائف الدينية / السياسية عبر التاريخ الاسلامي . وهناك مقولة ثانية يمكن تسميتها تقديسية وهي تتحدد في معطيات الاعتقادات والممارسات والوظائف الشعبية باختلافاتها عبر تواريخ ومناطق العالم الغربي (الصوفية تنتمي الى المقولة التقديسية) وفيما يخص المقولة التقديسية فنحن ما نزال في حاجة ماسة الى معرفتها ودرسها ووصف منطقها ، ونحن نفتقر في اعتقادي حاليا الى دراسات وابحاث في هاذ الاتجاه ، وفي طبها يمكن ان يظهر فكر قومي ذو تركيب معقد ومكتمل ، وهو اللي يكون المستوى الاول والاساسي في شخصية الانسان العربي .

انني اتمنى دائما أن اقرأ او ادرس هاذ المقولة التقديسية من الزاوية الانتربولوجية ، لقد سبق للانتربولوجيا أن درست اعتقادات وميتولوجية الشعوب الاولية باعتبارها تنم عن « الفكر الوحشي » في التحديد الذي ذكرناه وهو الدلالة على

عقلية متينة غير بدائية ، في مستوى العقلية التكنولوجية التي كثيرا ما يفتخر بها الانسان الغربي اليوم .

ومن المؤكد اليوم أنه من المستحيل معالجة المقولـــــه الدينية دون الرجوع الى كتابات فرويد والتحليل النفسي والابحاث الانتروبولوجية عموما حيث تبرز المقولة فـــي خطوطها الناتئـــة .

ب) ينتقل الفيلم بين التفاؤل والتشاؤم . التلاميذ في آخر الفيلم يرددون كلمات : نار ، لهب ، مجنون . . .

تشاؤم العقل وتفاؤل الارادة . . أظن أن هاذ التعبير لجرامشي ان لم يكن لنتشه . لننظر الى مادية الصور . مادية المشهدية في آخر الفيلم : هناك فضاءان : مدرسي وفضاء الميناء ، وهما مما يعبران عن نتيجة المرحلة الاستعماريه والعلاقة بالآخر الاوربي : دخول أجيال الاستعمار وما بعد الاستعمار في مجال العلم الغربي ونشاة طبقة اجتماعية جديدة هي الطبقة العاملة الحاملة لطاقات التغيير حسب النظرية الماركسية . ونحن نعلم اليوم حقيقة الامال اللي كانت معلقة على هاذ النتائج ، يعني الدور الحقيقي للطبقة العاملة في المجتمعات ، لا العربية فحسب ولكن حتى في الدول المسماة بالاشتراكية . كما أننا نعلم نتيجة الدخول في العلم الغربي تكوين التقنوقراطيين واعتناق مثقفينا للنظريات الغربية اللي أكل الدهر عليها وشرب ، كالخرافات الوجودية السارترية ، والهذيانات السريالية ، والهيجلية ـ الماركسية الساذجة ، وهذا في ظرف تاريخي بدأ يتبدّق ويتطور فيه كل من التحليل النفسي والانتروبولوجيا واللغات والسيبرنية : أشيـاء ظلـت مجهولة تماما عند مثقفي الاجيال السابقة .

مشهدية آخر الفيلم تكتفي بعرض ووصف وتجزيء هاذ الفضاءات ، اى أنها تحدد كلا منها بدلالات تاريخية (وهنا يدخل مقصود الكلمات الثلاث التي يرددها التلاميذ) وفي نفس الوقت تتحفظ في الادلاء بمعنى نهائي . هناك تبعثر للصور ، وتبعثر للمشاهد : فضاء المدرسة يتداخل مع فضاء الميناء ومظاهرة العمال ، ويدل هاذ التدفق الصوري على عدم امكانيه الختام وتقرير نهاية للفيلم اللي يمكن له أن يطول الى غاية اللامنتهى ، وهاذي هي حقيقة المعنى ومعنـــــى الحقيقة : انها لا تقال مرة واحدة ، وانها لا منتهية . ولا نهائية الحقيقة لا تخضع لميكانيكية تفاؤل / تشاؤم .

هناك صورة مجازية كانت تطالعنا في كتب المطالعة ونحن صغار . نص شعري أو نثري ـ لا اتذكر ـ ليخائيل نعيمة : المتشائم والمتفائل وزجاجة شراب : يقول الاول : « ما يزال عندي نصف آخر من الزجاجة » ويتحسر الثاني « آه ما بقي لي غير النصف الثاني » .

ان الشيء المضحك في الامر هو أن صورة واحدة في كتاب المطالعة تصلح للجملتين معا : صورة واحدة تمثل زجاجة فيها شراب ، وربما كانت الحقيقة بسيطة للغاية فالاثنان معا يعبران عن نفس القلق : يتحسر الثاني على كونه تجرع ، ويلزمه أن يتابع ، أما الاول فيلزمه أن يتجرع الباقي لانه بدأ بالشرب ، التناقض : تفاؤل / تشاؤم ، يظهر هنا عبر معادلة كيبتية متعلقة بمنع ، وفي الوقت نفسه ـ حسب صورة الكتاب ـ مجرد قراءة قلقة لدلالة واحدة .

ت) لكن خلو المرأة من فضاء الميناء . . .

هذا صحيح . لكني أكدت على كون الفيلم ليس عن وضعية المرأة ، هناك اتجاهات مختلفة ، ولم يكن من اللازم أن يكون كل عنصر متواجدا في نفس الوقت . الطبقة العاملة كذلك لم تكن موجودة في مشاهد عائشة . هناك مرور خلال الفيلم من المستوى الشخصي (حياة ومأساة شخص معين ، الى مستوى جماعي (المظاهرات ثم انبثاق العمال في فضاء الميناء / العمل) . واظن انه كان من اللازم ابراز جدلية هاذ العدو ، والعدو شخصي / جماعي . وجماعي / شخصي .

30) ـ موقفك موقف تفهم ، ولا حقد عندك على اي من اشخاص الفيلم .

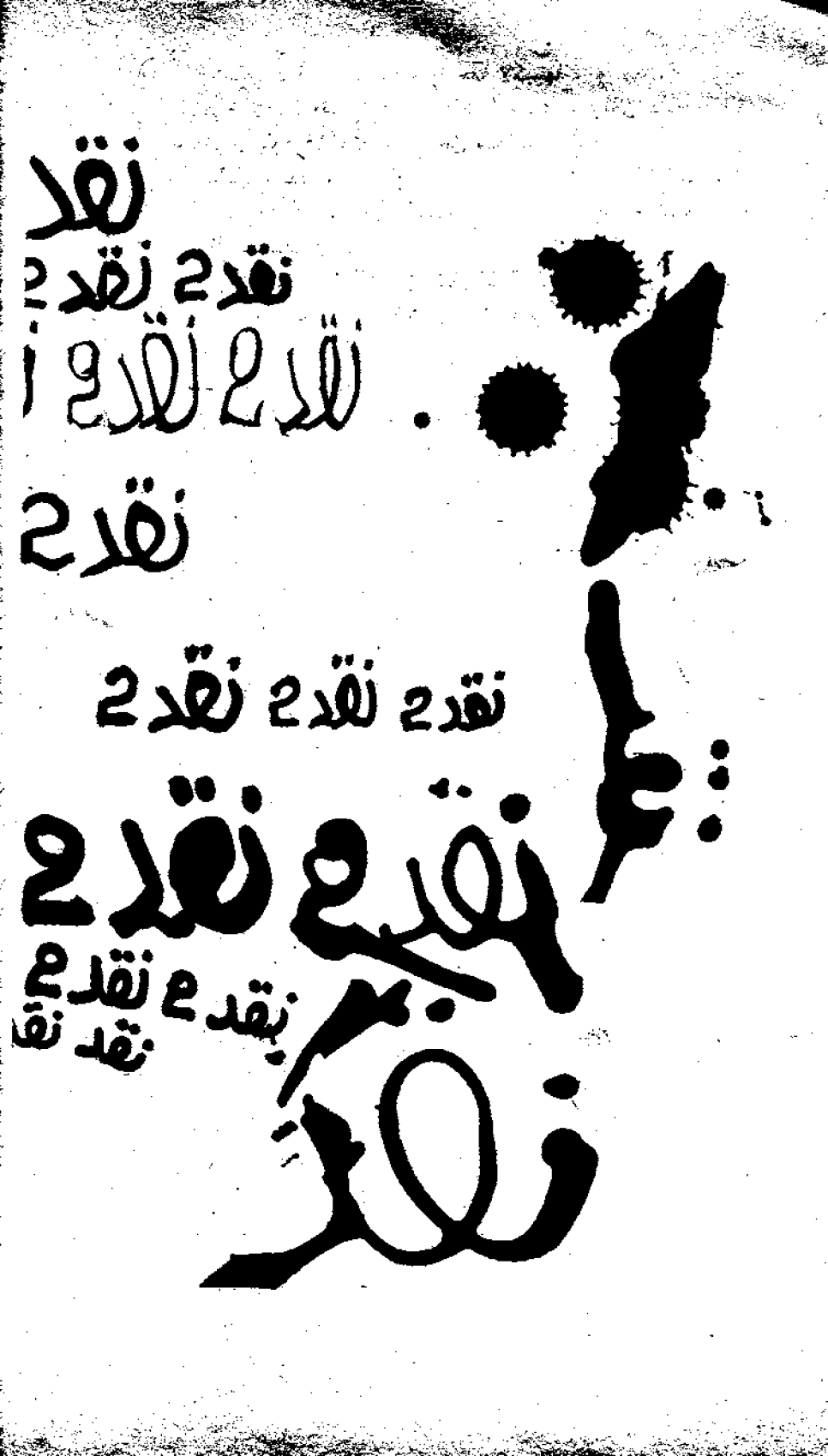
التفهم بمعنى التحليل . والتحليل هو طرح التناقضات، طرح التساؤلات وتحديدها في اطار جدلية التحليل كما حدد تقنيتها التحليل النفسي . لا علاقة لهاذ التفهم في اطار جدلية التحليل بالمعنى الليبرالي ، ليس تفهمي تفهما ليبراليا .

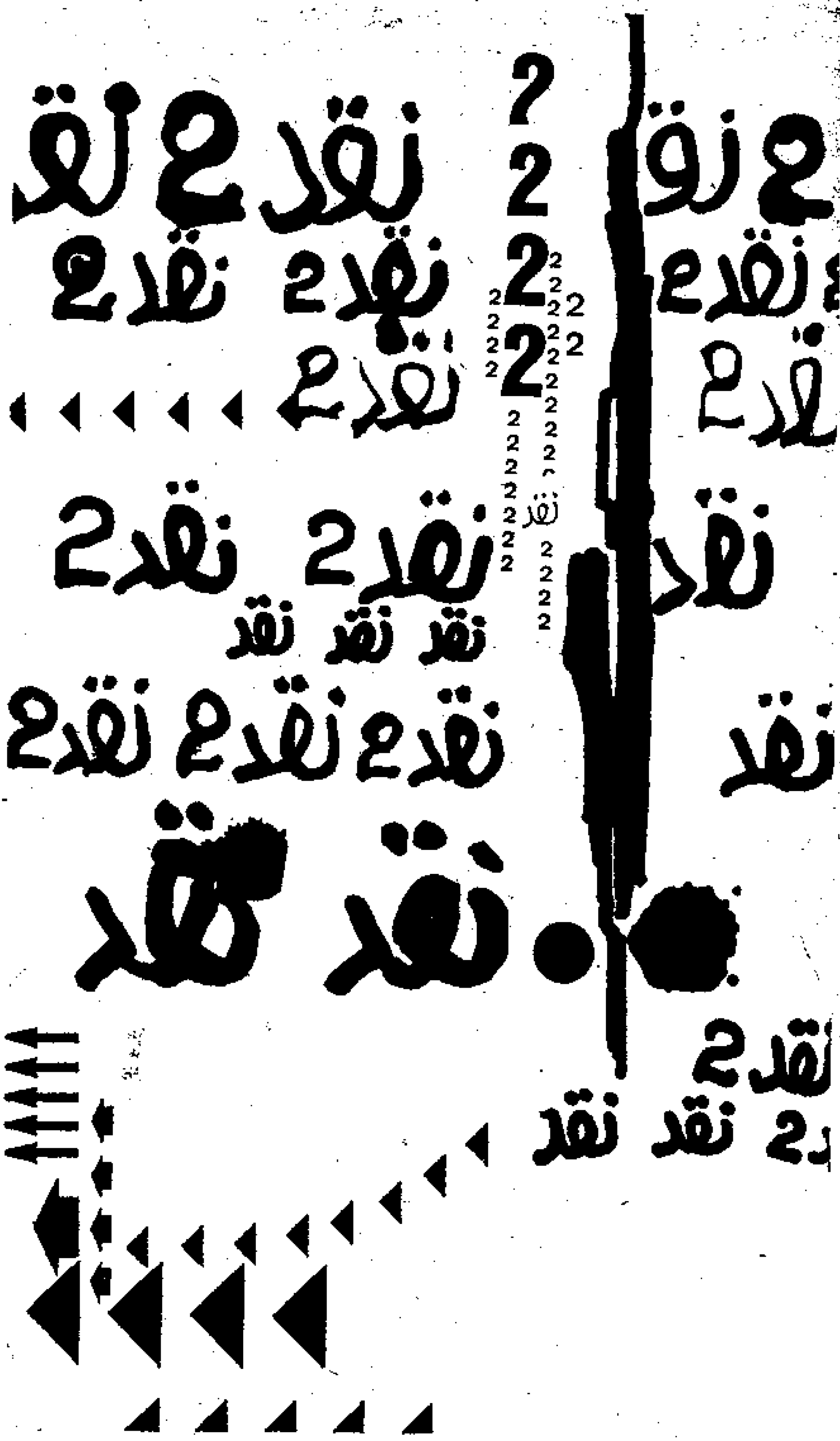
واصعب ما ينبثق خلال عملية التحليل هو مقاومة اغراء التضحية (حواء وآدم ومقاومتهما لاغراءات ووسواس الشيطان) هذا أصعب وأفظع مقاومة : رفض تضحية الآخر في العلاقات العاطفية والسياسية والانتاجية واليومية . قليلون هم الاشخاص (تاريخيا) الذين يستطيعون مقاومة هاذ الاغراء . هناك صورة للشاعر اليوناني سواوموس (Solomos) يظهر فيها نايك ينظر الى اصابعه ويتساءل : « كم هناك في العالم من عاطلين ؟ ! »

تحديد التناقضات ، طرحها لاكبتها ، في معاملة اخوية الاخوة لا بالمعنى العاطفي اللا شعوري ، ولكن بالمعنى الذى تحتوى عليه الاخوة نفسها من تناقض وتناقض . التناقض . التحليل ، جدلية التحليل ، هاذي هي المعدات الاوليـــــــه والاساسية للتمكن من التنفس اليوم من مجرد التنفس ، من الحظ النظـــري .

من الحظ النظرى ان تدل كلمة التحليل بالعربية علـــى معنيين من الاهمية بمكان : أولا ما وراء المحرم ، والمرور من المحرم والممنوع الى المحلل ، وثانيا ، ترمي الكلمة الـــى فضائية (الحلول بالمكان) تلخص جملة لغزية لفرويـــــد (Wo es war sol ich werden) على الشخص أن يحل بالمكان اللي ينتظر أن يحل به .

با ريس ـ دجنبر 1977


نقد
نقد نقد
نقد
نقد نقد نقد
نقد
نقد
نقد


نقد 2

نتيجة لامكانياتنا المادية المحدودة قسمنا ملف النقد الى مرحلتين ، في العدد السابق قدمنا « نقد 1 » ، وفي هذا العدد نقدم « نقد 2 » .

هذا الجزء الثاني جمعنا فيه بين نقاد مغاربة ، من خلال نصوص نظرية وتطبيقية ، ونقاد فرنسيين ، وهم لوسيان غولدمان ، ورولان بارط ، وجاك دريدا ، ولم ندرج نصوصا نقدية عربية شرقية لعدم توصلنا بما هو مهم ، رغم الوعود المتكررة التي اعطيت لنا من طرف نقاد لهم وزنهم في العالم العربي . وغياب بعض هؤلاء النقاد لا يمكن ان يفسر في ابتعادنا عن معرفة ظروف الشرق : الحرب ، والخيانة ، مما تطلب منهم مواجهتها . ونحن نحمل النقاد الآخرين مسؤولية عدم المشاركة في هذا الملف .

صدرنا « نقد 2 » بمشروع لتحليل الوضع النقدي بالمغرب ، وامكانية تطويره وتعميق فعاليته .

تركيزنا على المغاربة محصور ، لان النقاد ، والباحثين في المجال الادبي بالمغرب قلة ، ومن كان يهتم منهم بالنقد ، او من يدعي الاهتمام به الآن ، ابتعد عنه ، او منشغل بما هو « اهم » ، باستثناء الاسماء التي اجرينا معها حوارا في العدد السابق .

اما النقاد الفرنسيون الثلاثة ، فهم يشكلون ، مع غيرهم الذين لم نستطع نقلهم الى العربية لحجم المجلة ، علامات بارزة في الممارسة النقدية والفكرية في فرنسا ، وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية . اتصلنا بكل من رولان بارط ، وجاك دريدا ، وبموافقتهما ، وترحيبهما ، واستعدادهما الكامل للمساهمة ، تمت ترجمة نصوصهما ونشرها في المجلة ، وقد كان بالامكان ترجمة نصوص لهما لم تنشر بعد ، ولكننا ارتأينا الاقتصار على المنشور فقط ، لان المسالة بالنسبة الينا لا تنطلق بتحقيق امتياز ، ولكنها تنحصر في الفعالية قبل كل شيء ، لذا توجهنا لنصوص قديمة لرولان بارط (1953) ، ونص حديث نسبيا لجاك دريدا (1966) ونص للوسيان غولدمان من بين آخر ما كتبه (1970) .

في الوقت الذي نجد فيه النصوص المغربية تتعرض لازمتنا النقدية ، وتقدم بعض الاجتهادات في اعادة قراءة النص الادبي ، والثقافة العربية بالمغرب عموما ، نلمس بوضوح ، من ناحية ثانية عمق الوعي النظري والتحليلي في نصوص النقاد الفرنسيين ، رغم التباين الحاصل بين اختياراتهم المنهجية ، فيطرحون لنا بذلك تجربة نحن في امس الحاجة الى التعرف عليها ، واستيعابها دون السقوط في الانبهار ، والعجز عن السؤال ، وتجنب البحث عن المغايرة ، كواقع موضوعي لنص ادبي مغاير حتما ، في بنينة فضائه وفق قوانين لها خصوصيتها المتحققة بفعل الشروط الثقافية والتاريخية والاجتماعية التي عملت بعمق في تركيب بنية نصنا الادبي، وهذا لا ينفي العلاقة .

نشكر كل المساهمين في هذا الملف ، ونرجو ان يتفهم اصدقاؤنا النقاد العرب بالمشرق مدى خسارة ثقافتنا العربية في انفصال المشرق عن المغرب .