

## ملاحظات حول السينما المغربية

نور الدين الصايل

1 - يتكون الفعوض العادي ( السائد ) الذي تفتته الصناعة السينمائية منذ أن أصبحت صناعة استهلاكية في الغرب ( أي منذ الثلاثينات على الأقل ) من ثلاثة قطاعات متميزة ومتكاملة في آن واحد : الانتاج - التوزيع - الاستغلال .

2 - ولا بد هنا من ملاحظة أولية : الانتاج يتضمن الاخراج ( الابداع ) ويكيفة ( ينفيه ) ، كما أن الاستغلال يتضمن الاستهلاك ( الدخل المالي ) ويكيفة ( ينفيه ) . - ومفهوم النفي هنا مفهوم أساسي : فالانتاج لا تهمة في شيء ذاتية المبدع السينمائي ( وتاريخ السينما يزخر بالصراعات بين المنتج والمخرج ) . والاستغلال لا تهمة في شيء ذاتية المنتج . يلتقي هنا المنتج والمستغل في التعبير عن رغبة موحدة : السيطرة على المخرج والمخرج باسم الاخراج كما نجد الاستغلال ينطق باسم الاستهلاك . فلا صوت للمخرج أمام سلطة الانتاج المادية ، ولا صوت للمستهلك أمام سلطة الاستغلال المادية كذلك .

3 - الا ان انعدام الصوت في كلتا الحالتين لم يعن أبدا انعدام الخطاب : خطاب حول السينما على انها كتابة وممارسة ابداعية وحقل تعبيرى له خصوصياته ( الاخراج ) ، وخطاب حول السينما على انها مشروع ثقافى بالمعنى الاوسع : ترفيهي وتربوي ، جماهيري وفردى . - وما تاريخ النقد السينمائي الا السجل الحي الذي يحتضن منذ ميلاد السينما تواجد هذين الخطابين : خطاب المخرج وخطاب المنتج .

4 - هذان الخطابان يتوجهان حتما الواحد الى الآخر شريطة أن يعترف لهما بالوجود والمشروعية ، ذلك الوجود وتلك المشروعية بالذات اللذان خلما لهما من طرف السلطة السينمائية الموزع - المستغل . والغريب في الامر هو ان خطاب المخرج لا يصل الى الاذن التي هي اهل لان تجعل منه خطابا

مشروعاً ( اذن المستهلك ) ، وان خطاب المستهلك لا يصل الى اذن المخرج ، فيبقى كل منهما تائها ، موجها الى اذن غائبة .

5- خطاب أخرس واذن غائبة : هذه بديهية الصناعة السينمائية منذ ان عينت مكان المخرج ومكان المتفرج ومجتمعهما داخل علاقة وهمية بين نجوم لامعة وخرافية وبين جماهير مستهلكة ومبهمة - فمنطق العرض اقوى من اختلاف الانظمة السياسية ، و « هوليوود » و « موسفيلم » يتكلمان نفس اللغة .

6- من هنا يتبين الدور الاساسي الذي يمكن للتقيد السينمائي ان يلعبه: توضيح مقولاته الخطاب السينمائي ، تحليل المصالح التي يدور حولها الصراع في حقل عالم العرض ، تشييد أكبر عدد ممكن من الجسور التي تسمح بمرور الخطاب الى من يتوجه اليه هذا الخطاب في حقيقته . - فالنقد السينمائي ليس مهنة أكثر مما هو مهنة : له مشروعية اجتماعية استهلاكية تساهم في آخر المطاف في تعزيز منطق العرض وسلطة النموذج ذي الخطاب الموحد والموحد - خطاب الصناعة لا خطاب الابداع .

7- اذا استثنينا الافلام القصيرة ، نجد ان الخطاب السينمائي يتجلى في المغرب من خلال 25 شريطاً . أنجزت كل هذه الافلام ابتداءً من 1969 ، الشيء الذي يجعل معدل الانتاج السنوي المغربي في ميدان السينما يساوي 25 فيلم . - لا تهمنا هنا ضالة هذا المعدل بقدر ما يهمنا ان نرى ما هي نوعية الخطاب الذي تنطق به الافلام المغربية منذ عشر سنوات .

8- ودون ان ندخل في التحليل الدقيق يمكن ان نلاحظ ما يلي : لا يمكن لخطاب ما ان ينطلق من العدم ، كما لا يمكن ان يفرض وجوده دون اقرار خصوصية محددة وهوية راسخة - وتاريخ الاتجاهات والمدارس السينمائية في العالم يبرز بوضوح صيرورة الخطاب السينمائي على انها تخضع لجدلية التسلسل والقطيعة .

9- التسلسل هو ما يجعل المدارس والاتجاهات تأخذ بعين الاعتبار واقع الخطاب في المرحلة التاريخية الخاصة التي تظهر فيها تلك المدرسة او يبرز فيها ذلك الاتجاه - مثلاً ، ان الواقعية الجديدة الايطالية ، عبارة عن متابعة للواقعية الشعرية الفونسية لكن انطلاقاً من رؤيا جديدة حددتها وسائل

تقنية جديدة كالسلسلة والقطيعة فهي ما يسمح لمدرسة او اتجاه باستقدام مقولات مختلفة عن المقولات المعتادة التي تسود في المرحلة التاريخية الخاصة التي تظهر فيها تلك المدرسة او يبرز فيها ذلك الاتجاه . - وهكذا هيئاً ان نفس الواقعية الجديدة الايطالية تتشكل بوضوح انطلاقاً من تقنيات الاستوديو وما

تتضمنه من تحديد خاص للرواية والسرد والتصوير في ميدان الاخراج السينمائي .

II - من هذه الزاوية ، يتعين لنا ان خطاب الافلام المغربية لم يتبن الى حد الآن جدلية التسلسل والقطيعة ، وذلك لاسباب تاريخية لا تهم المغرب نحسب بل نجدها في سائر سينمات العالم الثالث . - ومنطلق هذا الخطاب ينطوي اساسا تحت مفهوم يصعب تحديده بدقة رغم أنه سهل الملاحظة ميدانيا : مفهوم التبعية .

I2 - ان التبعية في الميدان الذي يهنا هنا هي ذلك النمط من التعبير الذي ينفي ذاتية المتكلم ملغيا في نفس الوقت الشروط الضرورية لانتاج أي خطاب له استقلاله الذاتي : مكونات خصوصية ( لا فلكلورية ) ، وبعد كوني ( لا جهوي ) - من هنا نفهم فشل نموذج شريط الاغاني والرقص ( المصري ) كاعادة ميكانيكية لنموذج الكوميديا الموسيقية الهوليودية الذي نطق لفترة بخطاب مبدع داخل واقعه قبل ان يصير بنفسه اعادة انتاج لنفسه ، ومن هنا كذلك نفهم فشل الكثير من السينمات الوطنية ما بين 1960 و 1970 والتي تبنت الرفض دون ( I ) ان تعرف بوضوح ماذا ترفض بواسطة هذا الرفض ( ايديولوجيات ام تقنيات ام كتابات ام كل هذا ؟ وفي هذه الحالة ماذا يمكن ان يقترح واقعا ؟ ) ، و ( 2 ) دون أن يكون واقع مستهلكها ناضجا لقبول منطلق الرفض وبالتالي المساهمة في عملية القطيعة . - بعبارة أخرى ، ان الواقع الاجتماعي بكل ما يتضمنه من تناقضات ومميزات خاصة يساهم في تشكيل الخطاب المبدع بقدر لا يقل اهمية عن مساهمة الذات المبدعة - وهذه بجبهية لا يصح تجاهلها ولا يمكن تلافيا .

I3 - وعندما نقول ان منطلق التبعية هو الذي يهيمن على الخطاب السينمائي المغربي ، نقصد بذلك شيئين متميزين - بغض النظر عن أن الافلام المغربية لا تبرمج كيفما كان الحال في القاعات المغربية ، وهذا ناتج عن تبعية اساسية ليست مسجلة في كتابة الفيلم بقدر ما هي مسجلة في نوعية خاصة من الذكاء او البلاغة ( حسب الزاوية ) التي يتميز بها المواطن الموزع والمواطن المستقل للقاعات .

I4 - نقصد بالتبعية أولا ان افلاما مثل « الحياة كفاح » ( 1968 ) ، « شمس الربيع » ( 1969 ) ، « القنفودي » ( 1978 ) ما هي الا إعادة محروسية لنمط مؤرخ : نمط رواية الفرد - مركز - العالم ( ونعلم أن هذا النمط يجد تبريره الطبيعي في تصور السينما على أنها تعيد انتاج الواقع كما هو ) .

فالفيلم الاول رواية نجم صاعد ، والثاني رواية موظف يائس ، والثالث رواية فنان فاشل . والقاسم المشترك بين هذه الافلام هو توهم الفرد أنه

يستطيع التحكم في معطيات واقعه بواسطة الوهم ذاته ( الاغنية في الحالة الاولى، الصبارة الادارية في الحالة الثانية، الحلم في الحالة الثالثة ) - وليس المهم روايتها ان ينجح او يفشل مشروع التحكم بقدر ما يمكن في ان هذه الافلام تعزز كتابة ايديولوجية لم تعد الآن تقدم هويتها بوضوح فتلجأ الى الرواية لا للعمل عليها - وتسجيل خصوصية ذاتية وجسدية ما فيها - بل لاستعمالها جاهزة قصد تغطية الواقع بروهم الواقع وتغطية الفرد المجسد بفرد وهمي . فالمهم روايتها هنا هو ان هذه الافلام ليس لها جسد - وكيف يمكن الكتابة بدون الالتزام الجسدي ؟ - بعبارة أخرى ان ضعف هذه الافلام لا يأتي من كونها صائفة أو كاذبة ( وهذا شيء لا قيمة له في السينما منذ العشرينات ) أو من كونها تطابق الواقع أو تزيفه ( وهذا شيء لا يهم التعبير الفني الا عندما يصبح هذا التعبير خطابا ايديولوجيا أو خطابا لاموتيا - أي خطابا لا يخطئ، عند ما يصدر الحكم ) ، بل يأتي أساسا من كونها وأبطالها الثلاثة تشكل اليات تعويضية منذ زمن طويل . - فالكرميديا الموسيقية والواقعية الجديدة والنقد الفكاهي الايطالي ، هذه النماذج الاصلية هي التي تحدد سينماتيا الاطار التعبيري الذي تتحرك داخله أفلامنا الثلاثة وتبقى دون ما وصل اليه كل نموذج منها في تربته ، وكأنها واجهته على انه انا اعلى لا يمكن تحقيق منطق كتابته وبالاخرى تجاوزه (اي نفيه باثباته كحاضر غائب ) .

فالتبعية هنا بالنسبة « للحياة كفاح » ، و « شمس الربيع » ، و « القنفودي » يمكن اذن أن تحدد كاعادة انتاج لنمط كتابة مؤرخ لم يعد يطابق واقع - معطيات - الوسائل - الكتابية بل يجعل النظرة الى الواقع - المصور لا تحرك هذا الواقع بالعين التقنية الملائمة : عين الكتابة السينمائية المسائرة لتطور وسائلها التعبيرية ، كانت هذه الوسائل مادية تقنية أم نظرية فكرية - وتاريخ الكتابة السينمائية ما هو في آخر المطاف الا كتابة تاريخ السينما حسب تطور تقنياتها والتنظير الموافق لذلك .

15 - ونقصد بالتبعية أيضا ان افلاما مثل « وشمس » ( 1970 ) و « الشركي » ( 1975 ) و « الايام الايام » ( 1977 ) رغم انها فتحت المجال لتسجيل خصوصيات ذاتية : منبثقة من رواية الواقع المعيشي ( على ان الواقع عند ما يصور يصبح حتما رواية لواقع ! ) ، ورغم انها اعادت بعض النظر في الكتابة السينمائية المتداولة حسب المنظور الذي نعتبر انطلاقا منه بعض الكتابات تقليدية ومتداولة هنا في بلادنا ( الرواية الغرامية ، روايات العف المخيف ، الرواية البوليسية ، روايات الكوارث ... الخ ) ، إلا ان هذه الافلام ليس لها من رغبة غير أن تشكل تطبيقات سينمائية لنظريات ( أو

لتصورات نظرية ) قد يكون من الضروري حالياً استغلال نتائجها على مستوى التعبير السينمائي، لكن شريطة أن لا تنهار أمام مفاهيمها الكتابية السينمائية بوصفها رغبة ذاتية تنتج واقعا روائيا لا محاضرة مصورة تثبت صلاحية نظرية ما من خلال اعادة انتاج برنامجها على الشاشة .

فعند ما يطلب من السينما أن تفكر في كتابتها ، ليس معنى هذا أنه يجب على الفيلم أن يصبح بمثابة أعمال تطبيقية بالنسبة لنسق فكري ما . ذلك لان هذه الطريقة لا تفتح امامها طريق التعبير الفني بقدر ما تدفع به الى الشروع في طريق التهريج والتكرار . ومن اللازم أن نلاحظ هنا أن احسن الافلام ذات المضمون الايديولوجي الصريح ليست جيدة لان مضمونها ايديولوجي أو تحليلها صحيح (!) بل لانها ليست أعمال اعلان وضغط ، أو ترغيب وترهيب - فهي جيدة رغم مضمونها أو زيادة على مضمونها ( حسب زاوية الادراك ) .

بعبارة أخرى ، عند ما يصبح الفيلم تكرارا لنظرية ( أو لتصورات نظرية ) غير ناتجة ضروريا عن جسد نص الفيلم ذاته على أنه دال رمزي وخيالي مستقل ( أي رواية ) ، فاننا نجد أنفسنا أمام تمارين : تمرين حول القراءة التحليلية - النفسية لواقع مغربي عزلت داخله مجموعة من المؤشرات تقبل هذه القراءة فركبت على أنها صورة نموذجية للواقع المغربي ( وشمة ) ، وتمرين حول القراءة السيميولوجية لواقع المرأة المغربية وعنف ضميتها ركب بحصر كل ما يثبت إمكان صلاحية هذه القراءة ( الشركي ) ، وتمرين حول القراءة الاثنولوجية لواقع الهجرة من البادية بني باقتطاف كل العلامات التي عن شأنها أن تسمح بهذه القراءة . - وإذا كانت حقيقة كل كتابة هي في أساسها قراءة لموضوع ما ، فان بنية النظرية ( أو التصورات النظرية ) التي تسمح بقراءة ما تنعكس على الكيفية التي تكتب بها هذه القراءة فيلما على الشاشة . - وقد تؤدي تبعية الكتابة لما يؤسسها من قراءات مستنقاة بدورها من نظريات جاهزة ( أو تصورات نظرية ) الى نسيان الرواية ، بينما تستطيع الرواية أن تكون المكان بالذات الذي يلتقي فيه مشروعاً القراءة والكتابة معاً فينتج هذا التعامل ما يمكن أن نسميه بالفائض في الرغبة ( ايزنشتاين ، مورنو ، شابلين .. الخ في الماضي ، ساتياجيت راي ، كودار ، عصمان سنينين ... الخ في الحاضر ) .

فيمكن القول إذن ان تبعية الكتابة للقراءة (وكانهما شيئا ممتازان) هي التي تعطي دلوشمة معنى «الشركي» و «الايام الايام» حيثها من جهة وضعها من جهة اخرى (جديتها لانها قرائك على تصور مضبوط ومتناسق بالنسبة لما تصوره من واقع - وليس غريباً بالتالي ان تثير هذه الافلام نقاشاً طويلاً

ومتعارضا ذلك لان لها على الاقل جسد النظريات ( او التصورات النظرية ) التي تؤسس كتابتها . ( 2 ) وضعفها لانها لا تعمل على حل معادلة القراءة - الكتابة ، بل ان كل منهما هو ان تظهر الوقائع ( او العلامات ) طبيعية على الشاشة .

بينما نعلم ان كل ما يظهر على هذه الشاشة هو تطبيق سينمائي لنظريات ( او تصورات نظرية ) تظني على رواية الواقع وتنفي واقع الرواية وتستغيب بالتعليق الذي يصبح عندئذ ضروريا ( وما التعليق في هذه الحالة الا محاولة للكشف عن المرجح النظري لهذه التطبيقات مع تحديد مدى براعة المخرج في تغطيته حتى تظهر الامور طبيعية على الشاشة ) .

16 - ومع العلم ان بوادر مستقبل الخطاب السينمائي المغربي توجد الآن مسجلة في افلام مثل « وشمة » و « الشركي » و « الايام الايام » - و افلام تنهج عموما نفس الطريق مثل « الف يد ويد » ( 73 ) و « رماد الزريبة » ( 78 ) - فان هناك شيئا أساسيا لا يصح تغافلنا ، فالرواية هي ما لا تستطيع السينما ان تستغله كمدلول فقط ، بل هي دال السينما بعينه . - وهذه قضية نظرية قد يكون من الضروري الآن الاهتمام بها في بلادنا ، خصوصا وأن الرقابة عنيفا تشكل عائقا حقيقيا يجب اخاله في حقل الخطاب السينمائي كعنصر مكون له . سواء اكانت هذه الرقابة تخرص على فرض احترام المبادئ الأساسية التي تكون للركائز الصورية للدولة ( سياسية ، دينية ، اخلاقية ) . ام كانت تنتمص ومها ذاتية المتفرج على انه كائن متجانس يدعى جمهورا ، وتحكم انطلاقا من ذلك على ما هو صالح تجاريا او غير صالح . -

17 - وان لم يبرز الآن اهتمام جدي من طرف العاملين في حقل الابداع السينمائي بما ينطوي فعليا تحت اشكالية الرواية والكتابة في علاقتها مع ذات الخطاب ، فانه قد لا يبقى للمخرج السينمائي المغربي الا ان يكتب افلاما لنفسه ولاصدقائه ، وعندما يصل الى مستوى الخطاب المسجد في رواية واقعه وورغته ، ان ينتظر حكم المهرجانات الدولية ( بكل ما يتضمن هذا الحكم في حالة سينمانا الراهنة من ابوية او امتصاص الدم ) او حكم التاريخ ، كما يقال .

نور الدين الصايل

( الرباط - دجنبر 1979 )

ملاحظة : نظرا لظروف القاهرة ، خاصة بطبع العدد الماضي من المجلة ، لم نتمكن من نشر سوى جزء من هذا المقال ، كما وقع تحريف في اسم كاتبه . لذلك نعيد نشره هنا كاملا ، مع الاعتذار للأخ نور الدين الصايل .