

«رياح شرقية» : بحثا عن هوية

لقاء مع السينمائي المغربي مؤمن السميحي .

هذا الحوان أنجز خصيصا لـ « الثقافة الجديدة » ، وقد نشر جزء قصير منه في مجلة « الدستور » الصادرة بلندن ، ونحن هنا نقدمه للقراء بصيغته الأصلية والكاملة ، مع شكرنا للأخوين مؤمن السميحي ووليد الشميط .

جسدان : امرأة ومدينة .

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

امرأة ومدينة . امرأة محجبة يلفها السواد ، ومدينة اندلسية بيضاء . وأصوات تغني كلمات بلغة غير مفهومة .

حقائق قليلة فقط ، وتذكر على الفور أنك أمام فيلم غير عادي ، وأمام عمل سينمائي بديع .

« رياح شرقية أو غف الصمت » للسينمائي المغربي مؤمن السميحي (32 سنة) لا يذكرنا بأي فيلم عربي آخر . ولكن كم هو عربي هذا الفيلم ! اننا أمام إحدى التجارب الفذة في السينما العربية التي تسعى بجدية وعمق الى كتابة سينمائية جديدة والى لغة سينمائية متميزة ، وبكلمة أخرى الى جمالية 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

وجراتها .

اية جمالية ، واية لغة ، واية كتابية ؟ انه السؤال الكبير . أهمية مؤمن
السميحي في فيلمه الطويل الاول انه طرح السؤال وبحث وجاء بمشروع جواب
مذهل في صفاته وأصالته وجراته .

شاهد السميحي أفلاما كثيرة وقرا وتأمل كثيرا . غاص في الثقافة
العربية حتى منابعها ، وتعمق في النتاج الفكري العربي بشكل نادر مثيله
عند السينمائيين العرب وخاصة في بلدان المغرب العربي التي يعاني مثقوبيها
من ازدواجية الثقافة واللغة . اهتم بالتاريخ والتراث واللغة والادب . واطام
على جديد التيارات والنظريات والتساؤلات المعاصرة في أوروبا . وعندما أقدم
على التجربة حقق فيلما هو حدث في السينما العربية . ونال « رياح شرقية
أو عصف الصمت » ست جوائز في مهرجانات دولية : ثلاث جوائز كبرى في
مهرجان طولون (1975) ، جائزة العمل الكاثوليكي في مانهام ، جائزة
المهرجان الخاصة ، وجائزة النقاد العرب في قرطاج (1976) .

حاول السميحي أن ينهل من فنون الادب العربي ، من التورية ، والكنائية
والرمز والاسترسال والمقارنة والمجاز ، ربما بشكل لم يسبقه اليه من قبل سوى
صلاح أبو 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 : « التخاليل الشعبي » ، بما في هذه
الذاكرة من أساطير وحكايات وأمثلة تنتقل من جيل إلى جيل ومن عصر إلى
عصر . وبنى فيلمه كما كان رسام المنمنمات العربية يبني لوحته : بالتفاصيل
والجزئيات الدقيقة ، وكما كان البناؤون العرب يبنون مدنها القديمة بأزقتها
الضيقة وبيوتها ونوافذها وساحاتها الصغيرة وهيكلتها الخاصة . نسج
السميحي فيلمه بخيوط رفيعة ، متقطعة ومبعثرة ، ومزج الصورة مع ما هو
وراء الصورة ، الدلالة مع ما ترمي اليه ، الواقع مع جذوره ، الروائي مع
التسجيلي ، الماضي مع الحاضر ، فاختلطت الخيوط ببعضها ، ولكن ، يا له
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 إدارة من 8 دول أوروبية ، تتابع حركة التحرر الوطني نضالها .
الناس في المقاهي تسمع اذاعة « صوت العرب » ، والوطنيون يسجنون بالآلاف
الناس تتظاهر والاسواق تضرب وتقفل . والملك في المنفى . الشائعات قالت
انه سيظهر على سطح القمر . النساء والاطفال ينظرون وعسكر اسبانيا يطلقون
الفار ارمابا وخوفا من الانفجار . . .

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

رحلة عائشة مع المستحيل والوعي والتضحية والموت . جسدها المفسوم بالاسود يخترق جسد المدينة بحثا عن حل لمشكلتها ، فتكتشف شيئا فشيئا مشاكل المدينة حيث للقهـر ملامح أخرى : 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 - لهب - مجنون . وعلى رصيف الميناء يتوجه العمال الى العمل . جيل جديد يولد ، وطبقة عاملة تولد . وفي ولادتهما اشارة الى أمل التغيير . ولكن لا وجود لامرأة 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 ، ويؤلّفان تاريخا تمتد جذوره عميقة في الماضي ، ويشكلان ثقافة مليئة بالاسرار والسحر والاساطير ، وينتميان الى مجتمع متعدد الثقافات والانتماءات واللغات ، ومتشدد في الایمان 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 سجن المرأة وكبير سجن المدينة . جسدان يبحثان عن هوية .

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

(1) - قبل الحديث عن السينما وعلاقتك بها وعن فيلمك « رياح شرقية أو عنف الصمت » لننتحدث قليلا عن اللغة ومفهومك لها ، اذ لا شك ان لك لغة هشة أساسية بممارستك السينمائية ، انك تنصر على الكتابة بما تسميه « لغة الفرد » التي هي اقرب الى العامية منها الى الفصحى . ما هو تحليلك لاشكالية اللغة ؟

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

الحديث . اللغة الفردية كنتاج تاريخي : تاريخ الفرد الشخصي وتاريخ الفرد في ظل تطور مجتمعه ، أي تاريخ هذا المجتمع .

بالنسبة للمشكلة اللغوية المطروحة في المغرب وفي العالم العربي عامة (القطيعة بين العامية والفصحى - 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 التي تعبر عن الشخص اللغوي ، كشخص يجتاز المراحل اللغوية التالية :

(1) - انتماء لغوي - عائلي - طبقي - (وهو الانتماء القبائلي في التخاليل الاجتماعي العربي) .

(2) - مرحلة التكوين الدراسي (البتر الناشئ عن التواجد في المدرسة الغربية) .

(3) - طور الوعي والتقرير : أية لغة يجب علي أن أتكلم بها ؟

ان الجواب علي هاد السؤال يفرض شروطا . منها 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 الي لغة الفرد هو في الحقيقة لجوء الى خدعة والى تهرب . فالفرار من اللغة الامية (لغة الام والامة - لا في معنى الجهالة كما هو معتاد) هو الذي يفسر - ربما - الكثير من التعترات والحواجز التي تلحبت بها المقولة العربية ، سواء العلمية أو الادبية . في القرن العشرين . ففي هاد المقولة تتغلب دائما الرومانسية ولا مسؤولية التعبير ، والاستهتار والتهالك على ما يمكن لي أن أضفه بـ « درجة صفر التعبير » - وهو تعبير ينطلق أولا وقبل كل شيء من تحديد نفسه بانتماءاته التاريخية والاجتماعية والنفسية ، تحديدا يتم بنوع من الصراحة المقولية - صراحة درجة الصفر ، ان أمكن التعبير .

وعلى كل حال ، فأنا أضع في اطار هذه الاشكالية - كمنطلق لمعالجتها والتفكير في حيثياتها - رمزية الشخص ، أو الانا المبتور ، الذي توصف واقع الانسان المعاصر وهي رمزية لغوية أساسا ، رمزية أبرزتها تحليلات جاك لاكان (J. Lacan) في دلالة الشخص أو الموضوع المشطوب 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) - مؤمن المسيحي ، 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
التي تكون خطوات تجاه هدف حياته ومصيره ، فمثلا ، لاحظت
مؤخرا أن اسم ممارستي (السينما) ينطوي على الحروف
اسمي الابتدائية سين - ميم - ميم - سين ! .

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

وعلى أي حال فان الفرصة هي التي سمحت لي بتطبيق
اقتراحات القدر . كنت أدرس - بدون أي اقتناع - بجامعة
محمد الخامس بالرباط . ولم يكن المغرب المستقل قد سجل
الا بضعة سنوات من حياته الجديدة ، أعني أن آثار الاستعمار
كانت ما تزال راسخة وبارزة في كل مرافق الحياة اليومية .
الشيء الذي كان يؤلم أبناء جبلي أكثر على الخصوص . وفي
الرباط حدثت أول تجاربي مع الغياب والفراغ : الغياب الثقافي ،
الغياب الانساني . افتقار جبلي الى كل ما كان يعلم بوجوده
خلال الصحف والكتب والشاشة ، من حياة ثقافية وفكرية في
العواصم الاوربية . واذ ذلك 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 جبلي يستطيع نص
الطرف عن ميثولوجية « عصفور من الشرق » ، ولم أدرك أنه
عصفور في قصص الا بعد ذلك ، لكنني أنا أيضا ، حينما
وصلت الى باريس ، وضعت القبعة الفرنسية (البسكيسة
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 العليا
(EPHE) حيث كانت هناك منهجية دراسية غير قمعية ،
وكانت « الدروس » عبارة عن محاضرات (في معنى جلساتها
العربية القديمة) وعن انجاز لدراسات جامعية بدون قيود
تربوية كتلك المعروفة بالجامعات التقليدية . وبعد الدراسة
حاولت الخوض في ميدان العمل الفيلمي ، وقد استغلت مدة
قصيرة في التلفزة الفرنسية ثم أنجزت شريطين قصيرين ،
وأخيرا استطعت انجاز شريطي المطول الاول « رياح شرقية أو
عنف الصمت » . هادي هي تقريبا الخطوط النانئة في حكايتي
مع السينما .

(3) - لماذا وقع اختيارك على السیدما بالذات من بقية وسائل التعبير ، ما هي الخلفيات التي حددت هذا الاختيار ؟ هل هي اللغة ؟

ربما كانت مشكلة اللغة من الاسباب الحاسمة في هذا
الاختيار ، كانت عندي دائما - وما تزال - رغبة في الكتابة .
والكتابة بالفرنسية لا محالة ترمي بالكاتب في اشكاليات غير
اشكالياته الحقيقية ، لا بالنسبة للقاري فقط ، ولكن بالاحص
بالنسبة لسؤولية مقولته . الدهش في القضية هو أن الكتابة
باللغة الاجنبية هي الكتابة بلغة الآخر في التحديد الفرويدي .
وسوسيولوجية الاستعمار أساسا توضح مشكلة العلاقة مع
الآخر : يعني علاقة الإنسان العربي بالآخر الغربي ، يعني
علاقة الثقافة العربية بثقافة الآخر الغربي . وأنا متيقن كما
ملت في البداية من أن اللغة ، مادية اللغة ، هي مخاض ،
ومحور هذه العلاقة بالآخر . ويبرز هنا رفض ذو اتجاهين
وكانت « الدروس » عبارة عن محاضرات (في معنى جلساتها
(الرفض الاول يفضح ويدرج الرفض الثاني) . أولا : رفض
اللغة الاجنبية التي تجعل الانا مستلبا في الآخر الاجنبي .
ثانيا : رفض لغة الاجداد وتحديد السلفي ، رفض اللغة التراثية
التي تجعل الانا - هي بدورها - مستلبا في الآخر الاسطوري ،
في الآخر القبائلي . ان مقولة عربية جديدة وجريئة يتحتم عليها
القيام بعمل جد صعب وعملق ، يكون في الوقت نفسه .
قطيعة مع تجنباتها وكبوتاتها ، وربط تاريخيا يتم بين لغة
الانا في طريق وعي تحليلي وتراث يجب النظر اليه وتقييمه من
زاوية نقدية ابداعية . هذا النوع من التقييم هو بالضبط
ما قام به الفكر الغربي (الفرنسي مثلا) منذ انطلاق القرن

السادس عشر (ما يسمى بالنهضة) : القطيعة مع اللاتينية ، لغة الكنيسة ، واليونانية ، لغة الكتب ، وفي الوقت نفسه ادراج تراث اللغتين في ممارسة مجددة للنص . لتتذكر 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 ، بينها 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 يندشئ التساؤل النغوي 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 ، ومفاعيمها في مختلف الحضارات (اننذكر مشكلة الصورة في الحضارة العربية الاسلامية) وتطورها عبر القرون ، ومختلف اشكالها ووظائفها حتى اختراع « السينماتوغراف » في أوروبا 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 التي ينص على تعامل الشخص ، في نطاق التحليل النفسي ، مع الصور : فالعصابي والهستيرى حين يتكلمان ، فهما يتكلمان صور الماضي ، وصور مأساة الطفولة ، صور التخيل 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 لكان (J. Lacan) يذهب الى أبعد من ذلك حين يعتبر اشكالية الصورة - في المرحلة التي سماها بمرحلة المرأة كمحور العلاقة التخيلية ، أي العلاقة بالآخر - علاقة حاسمة في التركيب النفسي .

وعلى كل ، فهادي هي المجالات التي 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 ،
ايدولوجية البطولة والصعلكة . واطن أنه - عن طريق
السينما - رسخت في الازمان تلك النظرية التي تقول بالتفوق
الحضاري - التكنولوجي ، وعن طريق هذه السينما كذلك
تم انشده Fascination الانسان العربي بصور العالم
الغربي ، انصوائه وقساوته . النظرية والانشده التي تبلور
في صورة ممثلات بدويات الاصل يرتدين شعرا اصطفايا ! .

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

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

5 - لنتحدث عن « رياح شرقية » يتضمن الفيلم أكثر من قراءة واحدة .
وهو في قراءته الأولى يبدو فيلما يدور حول وضع المرأة المغربية في مجتمع
رجالي قمعي يخضع هو الآخر 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 -
كتب - موسيقى) ما هو الا تعبير نرجسي ، تعبير الانا عن

مختلف مستويات تاريخ تكوينه ، كل مقولة هي بمثابة كلام عن الانا بكيفية أو بأخرى ، وعكس هذا في رأيي مجرد نفاق . وفي الحقيقة فان هناك قرونا وقرونا من النفاق والتهرب . طبعاً ، هناك اعتبارات ومقاييس تكونت خلال التطور الثقافي والحضاري ، لكن كل أشكال هذه المقاييس تتواجد للتعبير تماماً عن عكس ما هو مسلم به عادة ، وهذا هو نفسه اتجاه التحليل النفسي واستنتاجاته اليوم ، حين يؤكد على ظاهرة اللغة ، باعتبارها تعبر - انطلاقاً من فم المتكلم - عن عكس ما يرمى اليه كلامه . هناك نوع من الخدعة في العمل الانتاجي الثقافي : العمل يخدع شيئاً ما ، المتكلم أو العامل . هو نوع من التواء اللسان (في معنى (Lapsus) ، التواء سهب ومظل ، يتم عن نفس الخدعة ونفس فكرة الحقيقة وراء ما يقال .

في هاد الاطار افضل دائماً اعتبار المقولة بأشكالها ودلالاتها ، على اعتبار الموضوع والمضامين : كلما وقع تحليل أشكال المقولة ، كلما وقع التقرب من ماهية الخدعة . فموضوع « رياح شرقية » يمكن تناوله من الزاوية الاجتماعية (الايودا أو مشكلة المرأة أو العائلة المغربية) أو من الزاوية السياسية (الاحتلال الاستعماري للمغرب ، والصراع الطبقي) أو من الزاوية النفسية (صراعات وأزمات أشخاص الفيلم) - ولكنها كلها مظاهر ثانوية بعض الشيء ، ثانوية لانها تجيء حتماً وغفواً - وفي حد ذاتها - في أي كلام ، في أي مقولة للفرد الانساني باعتباره فرداً اجتماعياً (الحيوان الناطق) ، فبمجرد ما يأخذ متكلم في التكلم الا وتتطلق كل هذه المستويات وتقعثر 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 يفتضي تفهما منظور مادية العمل . مادية التعامل مع مقومات لغة (اللغة في الكتابة ، الصور في السينما ، الصوت والصداع في الموسيقى) . ضمن ايدولوجية المضامين ، هناك علم الدلالات (Semiologie) التي حاول تحديد أهداف ومقومات العمل القولي . وهو علم انطلق من ميدان علم اللغة . كان فريدريش دو سوسير (F. de Saussure) يعتقد بوجود علم عام للمعاني سماه **الدلالية** ، واللغة الانسانية ما هي الا فرع واحد من فروع الدلالية العامة . تكن حين عرفت الابحاث اللغوية نجاحات

وتطورات مهمة ، فإن الدلالية ظلت منزوية في حيز محدود ، ولم يستغلها الا الناقد رولان بارت (R. Barthes) بفرنسا ، غير أن تطبيق الدلالية في نطاق الاعمال الادبية والنقدية أدلى بنتائج حاسمة الاهمية . ان الدلالية 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 للمضاهين 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 إنتاج . ضد ايديولوجية « المضمون » اذن ، فان تمحور « الدال المدلول » يسمح بالتطلع لكتابة سينمائية ، من اول واجبانها تحديد لغة متميزة .

(6) - ماذا يهمك من كل هذا ؟

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 تعاملًا جديًا . اللي يهمني بالدرجة الاولى هو اللذة السينمائية . الناتجة عن هاد التعامل .

(7) - يبدأ الفيلم باغنيات شعبية غير مفهومة .

اغنيات الفيلم مستقاة من الذات الغنائية الشعبية المغربية . الاغنية اللي ينشدما 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 :
(حن واشفق واعطف برضاك يا لمزيان)
لا سماحة ميعاد الله يا لهاجر)

اما اغنيات عائشة الشعيري (في دور الجدة) فهي تنتمي للاغاني الريفية من المنطقة المسماة بالجبلية في الشمال ان عائشة الشعيري تغني أغنية من نوع المديح النبوي وأخرى من نوع العيطة ، وهي شبه تهليل يستعمل في فترات الحصاد . هناك أيضا الناسك الاسود اللي يرقص ويغني على شاطئ

البحر مرددا - وهذا غير مسموع قصدا -

(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 / الموسيقى نفسه ، لا مضامينه . ان السينما البرجوازية عودت المشاهد على استعمال توظيفي للموسيقى كعنصر يكرر معنى مشهد أو موقف ، فيقع تبديد في اقتصاد المعنى : بمعنى ازدحام عناصر كثيرة (صورة درامية ، موسيقى حزينة ، أداء تشويهي ، حوار متفاهم) ازدحام عناصر كثيرة لأداء معنى واحد : درامية مشهد غرامي مثلا . وعلى العكس من هذا هناك استعمال غير مضموني لعناصر التعبير مع الصورة ، تركيبة داخل ماد التعامل . ان علاقة الصورة / الصوت أهم من علاقة معنى المشهد ، معنى الموسيقى أو الاغنية أهم من تقديم مضمون الكلمات يمكن للاغنية أن تلعب دورا روائيا في الفيلم ، هذا ما وقع حين ترجمت - في النسخة الفرنسية - بيتا واحدا من أغنية عائشة الشعيري ، ممثلة دور العجوز حين تقول :

(أطنجة يا العالية . . . عالية وحيطها راشي)

لانه ورد في البيت الاول اسم المكان (مدينة طنجة) اللي جرى 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) - لنحاول الوصول الى هذا الشيء الآخر في الحديث عن الفيلم من داخله . ان أول ما يمكن ملاحظته في أسلوب الفيلم وفي لفته هو استعماله للمنهجين الوثائقي والروائي بشكل يكاد يختفي معه الفرق بينهما .

ملاحظتك تسعدني ، لاني حرصت على إبراز هاد المزج مابين الوثائقي والروائي ، لقد كانت السينما الوثائقية تهمني بالدرجة الأولى لأنها كانت تدل على التحام تسجيلي مع الواقع وكثيرا ما كنت أعجب بأفلام دزيجا فرتوف (Dziza Vertov) وفلامرتي (Flaherty) والمحاولات الإبداعية الأمريكية في الستينات لما كانت تتطوى عليه من إيمان في الواقع يكاد يتحول في نهاية التحليل نوعا من اللا واقع (لا واقع أفلام فرتوف - شاعرية أفلام فلامرتي) ، في « رياح شرقية » يتم

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

لكنني الآن بصدد مراجعة هذا الموقف ، ويبدو لي في الحقيقة ان التقسيم وثائقي / رواي يرجع لخاصية ثقافية عربية ، متصلة بالنظور الاسلوبي : فهناك الاسلوب الروائي كما ان هناك الاسلوب الوثائقي والاسلوب الكوميدي الغنائي ... تجزيئات مرتبطة بالعقلية الثقافية الغربية . وعلى العكس من ذلك يظهر لي ان العقلية الثقافية العربية تركز على هيكلية الاستطراد (في المعنى وفي التطبيق الجاحظي) كإبراز لقولة شمولية تحاول ان تجمع بين مختلف الاساليب . وان أساس عملية الاستطراد انما يكمن في غرض النظر عما يسمى بالموضوع والمضامين ، ومتابعة نوع من رقصة المقولة ورقصة النص التي تتبعثر في مختلف الاتجاهات والتي ما تتبع الا منطقها القولي :

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

مشكلتنا في الميدان السينمائي العربي هي البحث عن لغة سينمائية متميزة ، 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 عربية الاصل ، بكونها نتيجة لتطور ثقافي وتاريخي واقتصادي خاص بالمجتمع العربي ، فهي نتيجة للتاريخ الادبي الاوروبي (المسرح الدرامي) - القصة الباراكسية (ونتيجة للتطور التاريخي - الاقتصادي للمجتمع التنافسي) اختراع الآلة في عصر تفوق البرجوازية الصناعية) . هذا التحليل يفرض علينا التعامل مع أداة السينما انطلاقا من جديد النظرة لتراثنا وتاصيلها في أعماق ثقافتنا ، وانا حين أبحث في

هذا الاتجاه أجد في ثقافتي شكلا روائيا مخالفا للشكل البلازكي الخطي (Linéaire) هناك أولا الشكل الروائي الشفوي الذي يمتاز بتعامل ووظيفة الراوي مع سامعيه (رواية جدة ، رواية الحلقة في الاسواق ، الرواية الدينية في المساجد ، الماثلاث . .) ثم هناك الرواية الكلاسيكية المكتوبة ، لا الادبية فقط (الجاحظ - ابن المقفع - 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 - الاسناد) والاستطراد والتبعثر والشمول والتقطع . أن الاصلة - وبعبارة أصح صراحة درجة الصفر - تحتم التعامل مع هاد العناصر الخاصة بالتراث ، تطويرها وإدراجها في الممارسات .

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

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

مقومات لغة الفيلم : المسافة الزمنية للقطعة ، اللقطات الطويلة ، الجزئيات ، الديكور والمكان الرمزية والمقارنة والكنائية .

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

هذه الأسرار والهيكل ، فلذلك توجد هيكل القصة على المخرج أن يرفع الستار عن صيغ تكويناتها وتركيبات عناصرها ، وهذا تقييم يسمح لنا بالإطاحة بكل أساطير الفنان والخالق العبقري وغرور الانا التي ينتظر الوحي والالهام .

الفيلم إذن هو الذي يظهر مقومات اللغة التي يستعملها ، وأولى هذه المقومات ذلك الارتباط بين الصورة والصوت بحيث لا يمكن التفرقة بينهما (الآخر كمكلم - الآخر كصورة ناطقة) الصورة تعبر مع الصوت ، والصوت يعبر مع الصورة . والاثنتان يشكلان القواعد الرئيسية التي يبنى عليها الكلام السينمائي ، وكل من العنصرين أساسي وشمولي ، بمعنى 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 الذي يسفر عن معنى ومداول المشهد .

وبما أن الصوت ظل حريصا على أن يكون في أصله مباشرا أو نتيجة لمزج أصوات عدة (مرارا هناك ثلاثة أو أربعة أصوات مختلفة تتلاحق أو تتباعد عن بعضها) فإن الصورة هي بدورها تتركز على الخصوص على اللقطات الثابتة والقطع الفوري (CUT) دون الحركة اللسي هي قليلة نظرا لأنها 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 ويتم 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 ما يسمى بالنقطة الحية استراحة بعد مدة العنف والشذوذ (هناك تحليل جميل للويس ماسينيون لايقاع الموسيقى العربي في هذا الاتجاه) ربما نذكر أن الفيلم يحتوي على لقطات طويلة للغاية ومتمدة ، كمرور القطار ، أو نوم أو بكاء عائشة ، أو تسبيح أمها . . . كل هذه اللقطات المطولة تجيء تماما بعد فترة طويلة نسبيا من تعدد اللقطات القصيرة وتراكمها حتى مرحلة

الدنو من الانفجار ، فتأتي لقطة القطر طويلة متصلة ، لارتفاع العين عندها . وفي نفس الوقت تكون استعدادا لانطلاقة انفجارية أخرى ، وطبعاً فإن المسافة الزمنية مرتبطة بهذا التعامل ، يصبح الزمان جوهرياً لا نفسانياً (نفسانية البطل التقليدية) .

(11) - 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 اخيراً توزيعها على مختلف المستويات التي تحصر وتكون معنى الفيلم الجامع .

(12) - 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) الذي هو مخاض كل دلالة فيلية ويكون المشهد شيئاً جديداً يمكن تسميته في اللغة السينمائية . المشهدية . ان المشهدية لا تهدف الى ابراز المكان كمعطى واقعي تكتمل الكاميرا بتصويره ، ولكن كفضاء فيلمي تقترب فيه العناصر الدلالية : من أشخاص وديكور وحركة الاداء وموقع الكاميرا وكيفية التركيب وربط الصورة بالصوت وحتماً هناك مشهدية خاصة بكل ثقافة لان كل ثقافة تحدد تفاعل الجسد مع الفضاء بطرق متميزة ، فطرقنا في الجلوس والنسي والمصافحة والنوم والاكل تفرض نوعاً خاصاً من الاخراج ، ومواقع خاصة للكاميرا ، تجعل المشهدية العربية غير المشهدية الغربية مثلاً .

(13) - يعتمد الفيلم كثيراً على الرمزية والمقارنة في بنيته اللغوية . الدجاجة التي تذبج ، وقطيع الغنم ، والابواب الكبيرة التي تنف عندها الكاميرا طويلاً ، والايحاءات الجنسية المكبوتة ، والبيت ، والسجن ، ودقات الساعة ، الخ . . .

فيما يخص الرمزية والمقارنة ، لم استعمل الرمزية بالمفهوم المدرسي ، بمعنى الغموض ، وإنما بالمعنى الدلالي الذي تكلمت عليه : الدلالات - في حد ذاتها - تظل بالطبعم غامضة كوحداث مستقلة ، ولكن بمجرد ان تدخل في علاقات فيما بين بعضها البعض ، تصبح ذات معنى محدد .

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

(14) - ماذا تعني بالدلالة التحليلية ؟

الدلالة التحليلية ، أو السينما التحليلية يسهل تحديدها بتقديم سلفياتها وسوابقها السوسورية والبارشية 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 مثلاً ، كثيراً ما أكد على مفاهيم العلاقة والتناقض فيما بين الصور . وهو نفسه كثيراً ما درس الفنون الاسيوية ومفهوم التناقض في المسرح الصيني ، لقد كانت حركة السينين 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 بالتقادم والعنف ، لقد امكن في التحليل والفحص والاستعمال الدائب للمقومات الحضارية اليابانية : انماط السرد والرواية ، استعمال الدلالات الثقافية ، من لباس وديكور وشناع وايحاء موسيقي تقليدي ، وبصورة عامة ، ربما كانت الحضارة اليابانية قدوة بالنسبة الينا اليوم ، لانها الوحيدة التي استطاعت أن توفر التصالح بين تقاليد الماضي والمظاهر الصناعية المعاصرة ، بنجاح ، وبدون بتر أو عنف .

(15) - الفيلم ، يعتمد على عناصر من التراث الشعبي في لغته .

أنا أيضاً اعتقد أن الكثير من مقومات هاد اللغة فني

الفيلم تتبع من التراث الشعبي المغربي . وهنا نذكر دراسات كلود ليفي شتراوس حين تحدث عما سماه بـ « الفكر الوحشي » ، فيما يخص المجتمعات الأولية . وهو تحديد لا يصطبغ بأية عنصرية أو احتقار كما يبدو لأول وهلة ، بل على العكس من ذلك : وحشي في معنى أولي وجذري ، وكذلك في معنى أنه - على عكس ما كان يظن الفكر الغربي الاستعماري (الاستشراقي مثلا) - فكر ينم عن قدرة وقوة المجتمعات الأولية 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 - وحسب ك. ل. شتراوس - ينم عن فكر علمي بكل ما في الكلمة من معنى : من خصائصه العمل التصنيفي والتركيبى 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 هذا التحديد يهمني شخصا اقتفاء آثار الفكر الوحشي في الحضارة العربية ، يكفي للثور عليه سماع الثقافة الشعبية ، لقد تجلت عطاءات الفكر الشعبي المغربي عبر القرون والأجيال في ميادين عدة ، نحصر بعضا منها لكونها تكون في ممارستي اشكالا ترحيبية : منها فن وتقنية بناء المدن (كثافة وتلاحم شبكة الفضاء الحني) والفن المعماري ، وفن الاشكال التجريدية التي تظهر في كل من زخارف النسيج وهندسة النقش على اللوح والمعادن ، ويتجلى هاذ الفكر كذلك في التخايل الشعبي التي تعبر عنه الاساطير والحكايات والامثال والامداد والتهاليل الخ . . . بالاشكال الروائية الخاصة بها كما سبق القول ، وأنا أضع أيضا في هذا المستوى جمالي وعبقري الرسم العربي التقليدي الشعبي سواء الفارسي أو (الممنمات) ، والتي يشكل بالنسبة لنا - نحن السينمائيين - مرجعا صوريا لا يمكن تجاهله في ممارستنا .

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

تكلمت من قبل عن عقلية ابن خلدون الانسكوبيدية ، أعني عن المقولة الانسكوبيدية الغير العلمية (العلم هنا في معنى الجمود والنظام المقبول الجماعي) ويمكن وصف المقدمة بأنها كتاب لتصنيف وترتيب الدلالات المقولية . وهناك كاتب مغربي آخر من القرن 12 م تصطبغ مقولته أكثر بالحدائث ، وهو ابن طفيل ، صاحب « حي بن يقظان » اللي عرف كيف يتعامل مع بيئة وفترة تاريخية متزمته باستعماله المقولة المجازية أو البيانية عامة . ابن طفيل تطرق لمواضيع جد حديثة في معانيها وأبعادها ، منها علاقة العقل بالشرع ، علاقة العقول بالنقول ، وعلاقة الجدل بالخطابة ، وذلك 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 الإشارة الى نقطة ، وهي انه من غير الممكن اليوم ممارسة أي عمل ابداعي بغض النظر عن النيارات والتساؤلات المعاصرة ، فكل من النظريات البنيوية والفرويدية/اللاكانية ، وكل الاكتشافات والابحاث المتجددة يوميا تقريبا في كل من الفيزياء والبيولوجيا وغيرها من العلوم للتحقيق ، تفرض ادراج استنتاجاتها في الممارسة السينمائية والمقولية عامة ، أي تغيير النظرة نفسها للممارسة وتقييم جديد لمقوماتها وتجديد قوانين التعامل معها وقوانين مقوماتها .

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

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

هذا فعلا شبيه بالكنائية 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 ، لأنها كناية كذلك عن تعامل جسد المرأة مع جسد المدينة : جسد مقموع يجابه عضوا قمعيا لجسد المدينة ، كما أن هناك مقارنة بين ضحايا القمع الاستعماري - الاجتماعي ، وضحية المجتمع والاعتقادات والمصطلح المكسور . كل هذه الاتجاهات تخلق نوعا من المجاز النجمي ، وتشكل شبه مجموعة فلكية (GALAXIE) للمعنى ، أي أن هذا الأخير يتكون ثم يتبعثر ويتعد ويتشعب في كل الاتجاهات .

أما الساعة فهي من الرموز المستعملة بالمعنى اللي حددته للكلمة 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 الاخضاء الجنسية ، فالجنس اذن من محاور الفيلم ، وعليه فان العلاقة الرمزية واضحة لكنني 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 أن أقول ان الساعة دلالة من دلالات الفيلم ، وعلى المشاهد ان يقرأها ويحدد اقتراناتها بالدلالات الأخرى .

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

(18) - الرموز الجنسية في الفيلم غير واضحة تماما . وهناك احياءات

جنسية مكبوتة . هل هو نوع من العفة والحشمة ، ام هو تعبير عن الكبت ؟

ان الحقيقة ، لا يمكن أن تقال كلياً . الحقيقة دائماً متجزئة . والفكر الكتمانى هو أساس الاحساس التعففى العربى ، وانا لا افكر فى التعفف بالمعنى البرجوازى الصغير ، ولكن فيما له من علاقة بمفاهيم الستار والتعرية والعلاقة مع وظيفة النظر (يقال ستر العورة) . ان التيار المسمى بالتحريرى حالياً فى أوروبا ما هو الا خدعة ونفاق : تيار الافلام الجنسية والهذيانات الجنسية الانعواجية التي لا تنتم الا عن انكسار وعن عدم تمكن من العلاقات البشرية ومطامحها الجنسية الغامضة طبيعياً .

موقف الحشمانية (كما سماه طالب مغربي خلال ندوة سينمائية بمراكش سنة 1977 ، انطلاقاً من كلمة « حشومة » ، التي عندها أهمية كبيرة في المصطلح الاجتماعى المغربى) موقف الحشمانية هذا هو رفض لاي نوع من التجارة بالجنس ، وعلى الاخص رفض للاستيلاء فى الآخر ، هاد الاستيلاء الذي يحتفى وراء كل اضطراب علاقة جنسية . ولا علاقة للحشمانية هاذا بأي نوع كان من الكبت ، بل على العكس من ذلك : هي اعتراف بقوة التطلع الجنسي الطبيعى كما عبرت عنها الاسطورة الدون جوانية : بحث دون جوان عن غزوهن واحدة واحدة . الحشمانية تفرض نفسها فى غير الميدان الجنسي ، وانا اعتبرها من العناصر الاساسية التي تدخل سواء فى ممارسة الكتابة او فى المعاملات البشرية اليومية . وهنا ربما من الافضل استبدال الكلمة بأخرى أو استعمال كلمات مترادفة ، مثل كلمة التورية . التورية صورة بيانية حددها ابن خلدون بانها تورية عن المعنى المقصود بابهام أو « ابهام » اخفى منه لاشتراك اللفظ بينهما ، أو طباق بالتقابل بين الاضداد ، ربما كانت العفة أساس الكتابة الكنائية .

(19) - نتحدث عن العائلة فى الفيلم . هناك رجل وزوجته وابنه . المرأة مضطهدة ، والطفل مقهور ، والاثنان معا فى ملكية الرجل ، اننا امام عائلة ابوية . . .

البنية العائلية المقدمة فى الفيلم هي بواة المجتمع الابوي - والبنية الابوية العربية تفترض ملكية المرأة وملكية الطفل ، ولكن يجب النظر الى هذا البنية من الداخل لا من

الخارج كما عودتنا عليه مقولة ايديولوجية سهلة . النظر، من الداخل : النظرة الى الهيكل : انه الدرس اللي زدوتنا به الانثروبولوجية كما جددما 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 . فكل 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 الاولى . وملكية الطفل محددة في المجتمع العربي بالنسبة للابوية : الطفل هو حامل الاسم وبالتالي هو حامل السلالة ان كل مشكلة الانسان العربي - كما هو الامر عادة في المجتمعات الرجالية - هي مشكلة العلاقة باسم الاب ، العلاقة بـ « اسمية الاب » .

والانسان العربي لم يعرف مفهوم الفرد المفترن بالحقوق الفردية والتطلع الى الحياة الشخصية والحرية الفردية الا مؤخرا وعن طريق تدويل المفهوم الفردي الغربي الذي - هو نفسه - 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 - بنية الاباء والاجداد اللي تعاش في المخابي الاجتماعية اللي افلنت 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) - تطرق الفيلم الى الصراع ما بين المرأة والرجل أو الصراع ما بين لجنسين . وتحدث بأسهاب عن واقع المرأة في بنية المجتمع الرجالي . كيف ننظر 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 أرفض أن أنظر الى هاذ المشكل من زاوية المسلمات السائدة ، ومن هاذ المسلمات وضعية المرأة المقموعة في المجتمع الرجالي القومي ، انني اعتقد أن على المرأة أن تصل اليوم الى حدلية جذرية للوعي ، وذلك بالضبط بسبب حدة القمع التي تتعرض له . انني لا أرى الا مقولة واحدة تحدثت عن هاذ الجذرية ، وهي مقولة جورج باتاي (G. Bataille) حين تكلم عن التعرية .

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

(1) - 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 سامي وعربي : لعب كلمتي الختانة / الختانة ، ورمزية الختان والتطهير . وكلا المفهومين يرفض اشكالية الصراع .

ان الوظيفة التربوية هي التي تبرز قوة وجود المرأة في المجتمع العربي . وان كانت بنية هاذ المجتمع أبوية فسي الاعماق - ربما - بنية أمية (الام) . نحن نعلم مدى التثام 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 - ميم طالبها به - : العفة ، حسن التربية لابنائها ، والفصاحة . فهل فقدت الام فصاحتها في المجتمعات العربية في مرحلة الاستعمار وما بعدها ؟ لا اعتقد . لكن هذا موضوع تساؤل كبير .

وأعود الى المشكل الاول : اللغة وعلاقة الشخص باللغة الامية (الام - الامة) ، هاذ العلاقة هي التي فرضت فسي 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) - « 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 وتتضرب مكوناتها

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

(22) - نوع آخر من علاقة المرأة بالرجل كالذي ظهر بين الاسكافي والزبون في مكانه .

الواقع أن المرأة 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 : المرأة بمجرد وجودها في وسط رجالي فانها تتعرض للاعتداء لانها تظن عاهرة . عائشة مثلا اللي هي من وسط برجوازي صغير لا يمكنها ان تذهب بمحض ارادتها الى الاسكافي : كانت تريد زوجها او ابنها او خادمتها . لكن المرأة التي تذهب بنفسها لقضاء حاجتها تتعرض لاعتداء الرجل لانها هي نفسها تعتدي على مصطلح المجتمع الرجالي . لانها تخرج الى عالم الحياة الخارجية مع أن المصطلح هو أن المرأة تعيش في فضاء لا يدخله الرجل الاجنبي . وربما كان اساس المشكل في علاقة الرجل بالمرأة في العالم العربي هو أن المصطلح التقليدي انكسر ولا شيء ينوب عنه أو يخلقه الا بصعوبة . ان الرجل والمرأة العربيين لم يدركا اليوم بكامل الوعي بأنه من اللازم البحث عن مصطلح جديد لعلاقات عاطفية مجهولة لحد الآن ، تفرضها الحضارة العصرية والتطور التاريخي .

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

بنسب التأثيرات التاريخية (الاستعمار ، معاشية الآخر وقيمته) وقع انكسار في بنية المجتمع الاصلية : هذا هو الشيء الذي تحاول أن تفهمه شخصية عائشة في الفياض . 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 في

التكون وعي دلخفي ، غامض ، وحشي ، احساسى . احساسى . نبدا عائشة في الاحساس بانها أصبحت 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 لها مشييتها فيقع نوع من التواصل بين الاثنين ، تهدى عائشة نفسها لانها تعرف انها أصبحت ضحية وجدت للهدية . وهنا تبرز دلالة المرحلة الثانية : كل الفيلم يعرض نوعية وعي عائشة .

جسدها يخترق المدينة وسوارعها 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 مرتدية « الجلابية » واللثام . ثم تلتقي بالمجنون وتسقط لثامها فتكون انشازتها أول مرحلة حاسمة في التعرية . ابتداء من هذا الموقف لم تعد عائشة تبدو « ملثمة » بل انها في المشاهد الاخيرة (في الغار البحري : غار هرقل كما يقال في طنجة) تكون عارية نهائيا وملفوفة بلحاف أبيض . ان الرحلة من أجل التعرية هي ما يحدد موقف الضحية والتضحية - التعرية هي دلالة التضحية . هذا ما وصفه جورج باطاي (G. Bataille) التعرية عن الجسد كمفهوم يدل على علاقة المضحى بالضحية في اطار التضحية ،

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

(24) - 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 تفسيراً أو حتى معنى محدوداً ونهائياً . وبالنسبة فمن الاحتمالات الواضحة أن يكون هاذ الموت انتحارا أو حادثاً أو قتلا غير متعمد ، لكن من الأفضل أن يبقى المعنى بدون اتجاه واحد ، أن يبقى معلقا ، مفتوحا وقابلا لكل المعاني

كما أشار الى ذلك الايطالي امبرطو ايكو في كتابه « العمل المفتوح » . لكن الموت في كل التأويلات يبدو كمخرج منطقي لوضعية عائشة اللي هي وضعية تنصف باشكالية التصحية 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 ولتعدد الامكانيات والتكوين .

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

يمكن القول : فصاحة النظرة ، يمكن القول بـدون تناقض : المرأة الامية الفصيحة . ثم كما تقول الاغنية « وتعطلت لغة الكلام » لغة النظر هي لغة العين . منذ الابد ولغة النظر تعتبر أشبه بلغة العواطف والمبهم فسي 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 الذي يرجوه المتكلم . اما النظر ، وظيفة العين ، فهو خدعة ، خدعة الكلام . ان العين تنظر الى الاخر ، تبحث عن مجال وجوده كآخر ، اما اللسان فيقول غير ذلك ، وربما عكس ذلك . عن هنا قوة تعبير النظر التلقائية والتي كثيرا ما أكد عليها الشعر في كل الحضارات وهذا قانون من قوانين اللا شعور الاساسية .

قيمة النظر التعبيرية تتبلور موضوعيا في المجال السينمائي : السينما باعتبارها مرتكزة على الصور ، يعنى 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) - عائشة تتبادل مع جارتها كلاما يبقى في حدود السطحيات ، ما معنى الكتمان عندها ؟

الذي نقوله 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 تأثيرات أو حيثيات (بالمعنى العلمي) للحقيقة . هاذ
التقاهات تكون المصطلح القائم بينها وبين قريباتها . هناك
ظاهرة لاحظتها منذ صغري وهي ما يمكن تسميته بلغة
الاسطحة النسائية ، دل عليها مشهد في أول الفيلم . ولهاذ
اللغة مصطلحها ، وهي التي تستعمل في تبادل المعلومات
والاخبار الخاصة بالمجتمع النسوي . للغة الاسطحة بيان
محكم هو أيضا . و التقاهات ، هي في الحقيقة ، مقدمات ،
اطروحات وافتراضات التقاهم اللغوي .

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

أنا من مواليد طنجة ، تدخل كل حياتي في التعامل ،
هاذ المدينة ، بباروايب والآثار التي خلفتها عذدي . 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. Durrell) في « رباعية الاسكندرية » ، أو
(وهو أقرب من احساسي فيما يخص اشكالية الشرق)
اليوناني كناني (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 عاليا (كان هناك
كتاب امريكيون كتينسي وليامس وبالأخص وليم
بوروفس) . لقد كان لطنجة صيت وشهرة اسطورية عبر
العالم وكان يقال أنها مدينة الجواسيس وسوق للعاهرات
والمخدرات . . . اشياء لم أرها شخصا الا في صورة
كاريكاتورية كما هو الواقع مع الاساطير . وإلى جانب هاذ
العالم الباطلي والاسطوري كانت هناك حياتنا نحن المغاربة ،
حياة عربية متسلسلة عبر الاجيال ، وتحتوي وتحافظ على
نفسها في أزقة المدينة القديمة ، ولقد حاولت أن أضفي على
المدينة كل هذه الخاصيات : يبدأ الفيلم بتقديم المدينة ككل :
العربية والاوروبية - القديمة والجديدة .

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

العربية الى دوائر أكبر فأكبر ، دوائر تحتوي المدينة كلها بعناصرها الاصلية والخييلة ، الداخلية والخارجية .

هناك تطابق في التبعثر : يتبعثر الاشخاص داخل الفيلم خلال المدينة ، وهاذ التبعثر مطابق في الوقت نفسه لتبعثر المدينة التي يظهر كل مرة جانب جديد من جوانبها . ويمكن لي ان أشير الى خط واحد كمثال لهاذ الجريان الفضائي : قلب المدينة - المدينة الاوروبية - ريف المدينة - شاطيء المدينة - ميناؤها - عودة لقلب المدينة العربية . هاذ التطور الفضائي يعبر عن مقارنة ، عن مجاز هام في نظري ، وعن 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 قطعاً سوسولوجيا .

(28) - الممثلون يؤدون أدوارهم بطبيعية وتلقائية شديدة . وهم شاركوا في وضع الحوارات التي يتبادلونها في الفيلم ، كيف ننظر الى الممثل ؟ وكيف تعاملت مع الممثلين ؟

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

الصدد لدينا اليوم مثال مدينة الدار البيضاء التي 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 ، إذ 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 والجمادة . من هاذ المنظر يصبح من اللازم محو دور التمثيل التقليدي في السينما بأقصى درجة ممكنة ، ويعني هذا أيضا محو الصبغة الروائية المحضة حتى يظل الفيلم تعاملًا محكمًا وغير فاصل بين الروائي / الغير الروائي ، وبعبارة أدق 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 - أ) « رياح شرفية » يطرح مشكلة الدين والاعتقادات .

من الأهم في نظري بالدرجة الأولى تحديد المفهوم الديني بالنسبة لطبيعته المقولية ، هناك المقولة التيولوجية ، وهي تركز كل تاريخ المقولة الشرعية أو الرسمية أن 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 تواريف ومناطق العالم الغربي (الصوفية تنتمي الى المقولة التقديسية) وفيما يخص المقولة التقديسية فنحن ما نزال في حاجة ماسة الى معرفتها ودرسها ووصف منطقتها ، ونحن نفتقر في اعتقادي حاليا الى دراسات وابحاث في هاذ الاتجاه ، وفي طيها يمكن أن يظهر فكر قومي ذو تركيب معقد ومكتمل ، وهو الذي يكون المستوى الأول والاساسي في شخصية الانسان العربي .

انني أتمنى دائما أن أقرأ أو أدرس هاذ المقولة التقديسية من الزاوية الانثربولوجية ، لقد سبق للانثربولوجيا أن درست اعتقادات وميتولوجية الشعوب الأولية باعتبارها تنتم عن الفكر الوحشي ، في التحديد الذي فكرناه وهو الدلالة على

عقلية مثبته غير جدائية ، في مستوى العقلية التكنولوجية التي كثيرا ما يفتخر بها الإنسان الغربي اليوم .

ومن المؤكد اليوم أنه من المستحيل معالجة القولـه الدينية دون الرجوع إلى كتابات فرويد والتحليل النفسي والابحاث الانتروبولوجية عموما حيث تبرز المقولة فـى خطوطها الناتئة .

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 إلى مادية الصور ، مادية المشهدية في آخر الفيلم : هناك فضاءان : مدرسي وفضاء الميناء ، وهما مما يعبران عن نتيجة المرحلة الاستعمارية والعلاقة بالآخر الاوربي : دخول أجيال الاستعمار وما بعد الاستعمار في مجال العلم الغربي ونشأة طبقة اجتماعية جديدة هي الطبقة العاملة العامة لطاقت التغيير حسب النظرية الماركسية . ونحن نعلم اليوم حقيقة الامال التي كانت معلقة على هاذ التفاتج : يعني الدور الحقيقي للطبقة العاملة في المجتمعات ، لا العرقية فحسب ، ولكن حتى في الدول المسماة بالاشتراكية . كما أننا نعلم نتيجة الدخول في العلم الغربي تكوين التكنوقراطيين واعتناق مثقفينا للنظريات الغربية التي اكل الدهر عليها وسرب ، كالخرافات الوجودية السارتريّة ، والهذيانات السريالية ، والهيجلية - الماركسية الساذجة ، وهذا في ظرف تاريخي بدأ ينبثق ويتطور فيه كل من التحليل النفسي والانتروبولوجيا واللغـة والسـيـبرنية : أشياء ظلت مجهولة تماما عند مثقفي الاجيال السابقة .

مشهدية آخر الفيلم تكتفي بعرض ووصف وتجزئي هاذ الفضاءات ، أي أنها تحدد كلا منها بدلالات تاريخية (وهنا يدخل مقصود الكلمات الثلاث التي يرددنها التلاميذ) وفي نفس الوقت تتحفظ في الادلاء بمعنى نهائي . هناك تبعثر للصور ، وتبعثر للمشاهد : فضاء المدرسة يتداخل مع فضاء الميناء ومظاهرة العمال ، ويدل هاذ التفدق الصوري على عدم امكانية الحقام وتقرير نهاية للفيلم التي يمكن له أن يطول إلى غاية اللانتهى . وهاذي هي حقيقة المعنى ومعنى الحقيقة : أنها لا تقال مرة واحدة ، وأنها لا منتهية . ولا نهائية الحقيقة لا تخضع لميكانيكية تفاؤل / تشاؤم .

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

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

ت) لكن خلق المرأة من فضاء الميناء . . .

هذا صحيح . لكنني اكدت على كون الفيلم ليس عرس وضعية المرأة ، هناك اتجاهات مختلفة ، ولم يكن من اللازم ان 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) . واضن انه كان من اللازم ابراز جدلية هاذ العدو ، والعدو شخصي / جماعي . وجماعي / شخصي .

30 - 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 تقنياتها التحليل النفسي . لا علاقة لهاد التفهم في اطار جدلية التحليل بالمعنى الليبرالي ، ليس تفهمي تفهما ليبراليا .

واصعب ما ينبثق خلال عملية التحليل هو مقاومة اغراء التضحية (حواء وادم ومقاومتها لاغراءات ووساوس الشيطان) هذا اصعب وانفتح مقاومة : رفض تضحية الآخر في العلاقات العاطفية والسياسية والاقتصادية واليومية . قليلون هم الاشخاص (تاريخيا) الذين يستطيعون مقاومة هاذ الاغراء . هناك صورة للشاعر اليوناني سواوموس (Solomos) يظهر فيها ناسك ينظر الى اصابعه ويتساءل : « كم هناك في العالم من عاطلين ؟ » .

تحديد التناقضات ، طرحها لاكتبتها ، في معاملة أخوية
الأخوة لا بالمعنى العاطفي اللا شعوري ، ولكن بالمعنى الذي
تحتوى عليه الأخوة نفسها من تناقض وتناقض . التناقض .
التحليل ، جدلية التحليل ، هاذي هي المعدات الأولى
والأساسية للتمكن من التنفس اليوم من مجرد التنفس ، من
الحظ النظري .

من الحظ النظري أن تدل كلمة التحليل بالعربية على
معنيين من الأهمية بمكان : أولا ما وراء المحرم ، والمورور من
المحرم والمنوع إلى المحلل ، وثانيا ، ترمي الكلمة إلى
فضائية (الحلول بالمكان) تلخص جملة لغزية لفروبيد
(Wo es war so! Ich werden) على الشخص أن
يحل بالمكان الذي ينتظر أن يحل به .

با ريس - دجنبر 1977

نقد

نقد نقد نقد

نقد نقد نقد .

نقد

نقد نقد نقد

نقد نقد نقد

نقد نقد نقد

نقد

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

هذا الجزء الثاني جمعنا فيه بين نقد مغاربة ،
من خلال نصوص نظرية وتطبيقية ، ونقاد فرنسيين ،
وهم لوسيان غولدمان ، ورولان بارط ، وجاك ديريدا ،
ولم ندرج نصوصا نقدية عربية شرقية لعدم توصفها بما
هو مهم ، رغم الوجود المتكرر 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 ، والغيابة ، 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 لعجم
المجلة ، علامات بارزة في الممارسة النقدية والفكرية في
فرنسا ، وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية . اتصلنا
بكل من رولان بارط ، وجاك ديريدا ، وبنوافقتهم ،
ونرحيبهم ، واستعدادهم الكامل للمساعدة ، تمت
ترجمة نصوصهم ونشرها في المجلة ، وقد كان بالامكان
ترجمة نصوص لهما لم تنشر بعد ، ولكننا ارتأينا
الاقتصار على المنشور فقط ، لان المسألة بالنسبة اليها
لا تتعلق بتحقيق امتياز ، ولكنها تنحصر في الفعلية قبل
كل شيء ، لذا توجهنا لنصوص قديمة لرولان بارط
(1953) ، ونص حديث نسبيا لجاك ديريدا (1968)
ونص لوسيان غولدمان من بين آخر ما كتبه (1970) .

في الوقت الذي نجد فيه النصوص المغربية تتعرض
لازمتها 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 أمس الحاجة الى التعرف عليها ، واستيعابها دون
السلو في الانبهار ، والعجز عن السؤال ، وتجنب
البحث عن المغايرة ، كواقع موضوعي لنص ادبي متغير
حتمًا ، في بنية فضائه وفق قوانين لها خصوصيتها
المتحركة بفعل الشروط الثقافية والتاريخية والاجتماعية
التي عملت بعق في تركيب بنية نصنا الادبي ، وهذا
لا يعني العلاقة .

نشكر كل المساهمين في هذا الملف ، ونرجو ان
ينضم اصداؤنا النقاد العرب بالشرق حتى خسارة
ثقافتنا العربية في انفصال المشرق عن المغرب .