ملاحظات حول السينما المغربية

نور الدين الصايل

1 ـ يتكون النموذج العادي (السائد) الذي تبنته الصناعة السينمائية منذ أن أصبحت صناعة استهلاكية في الغرب (أي منذ الثلاثينيات على الاقل) من ثلاثة قطاعات متمايزة ومتكاملة في آن واحد : الانتـاج ـ التوزيـع ـ الاستغلال .

2 ـ ولا بد هنا من ملاحظة أولية : الانتاج يتضمن الاخراج (الابداع) ويكيفه (ينفيه) ، كما أن الاستغلال يتضمن الاستهلاك (الدخل المالي) ويكيفه (ينفيه) . ـ ومفهوم النفي هنا مفهوم أساسي : فالانتاج لا تهمه في شيء ذاتية المبدع السينمائي (وتاريخ السينما يزخر بالصراعات بين المنتج والمخرج) . والاستغلال لا تهمه في شيء ذاتية المتفرج . يلتقي هنا المنتج والمستغل في التعبير عن رغبة موحدة : السيطرة على المخرج والمتفرج وبالتالي النفي المطلق لرغباتهما . ـ بل واخطر من ذلك ، نجد الانتاج ينطق باسم الاخراج كما نجد الاستغلال ينطق باسم الاستهلاك . فلا صوت للمخرج أمام سلطة الانتاج المادية ، ولا صوت للمستهلك امام سلطـة الاستغـلال المادية كذلك .

3 ـ الا ان انعدام الصوت في كلتا الحالتين لم يعن ابدا انعدام الخطاب : خطاب حول السينما على انها كتابة وممارسة ابداعية وحقل تعبيـري لـه خصوصياته (الاخراج) ، وخطاب حول السينما على أنها مشروع ثقافـي بالمعنى الاوسع : ترفيهي وتربوي ، جماهيري وفردي . ـ وما تاريخ النقد السينمائي الا السجل الحي الذي يحتضن منذ ميلاد السينما تواجد هذين الخطابين : خطاب المخرج وخطاب المتفرج .

4 ـ هذان الخطابان يتوجهان حتما الواحد الى الآخر شريطة ان يعترف لهما بالوجود والمشروعية ، ذلك الوجود وتلك المشروعية بالذات اللذان خلعا لهما من طرف السلطة السينمائية الموزع ـ المستغل . والغريب في الامر هو ان خطاب المخرج لا يصل الى الاذن التي هي اهل لان تجعـل منـه خطابـا

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

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

6 ـ من هنا يتبين الدور الاساسي الذي يمكن للنقد السينمائي أن يلعبه: توضيح مقولات الخطاب السينمائي ، تحليل المصالح التي يـدور حولهـا الصراع في حقل عالم العرض ، تشييد أكبر عدد ممكن من الجسور التي تسمح بمرور الخطاب الى من يتوجه اليه هذا الخطاب في حقيقته. ـ فالنقد السينمائي ليس مهنة أكثر مما هو محنة : له مشروعية اجتماعية استهلاكية تساهم في آخر المطاف في تعزيز منطق العرض وسلطة النموذج ذي الخطاب الموحـد والموحد ـ خطاب الصناعة لا خطاب الابداع .

7 ـ اذا استثنينا الافلام القصيرة ، نجد ان الخطاب السينمائي يتجلى في المغرب من خلال 25 شريطا . أنجزت كل هذه الافلام ابتداء من 1969 ، الشيء الذي يجعل معدل الانتاج السنوي المغربي في ميدان السينما يساوي 2ر5 فيلم . ـ لا تهمنا هنا ضآلة هذا المعدل بقدر ما يهمنا أن نرى ما هي نوعية الخطاب الذي تنطق به الافلام المغربية منذ عشر سنوات .

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

9 ـ التسلسل هو ما يجعل المدارس والاتجاهات تأخذ بعين الاعتبار واقع الخطاب في المرحلة التاريخية الخاصة التي تظهر فيها تلك المدرسة أو يبرز فيها ذلك الاتجاه ـ مثلا ، ان الواقعية الجديدة الايطالية ، عبارة عـن متابعة للواقعية الشعرية الفرنسية لكن انطلاقا من رؤيا جديدة جددتها وسائل تقنية جديدة.

10 ـ أما القطيعة فهي ما يسمح لمدرسة أو اتجاه باستقدام مقولات مختلفة عن المقولات المعتادة التي تسود في المرحلة التاريخية الخاصة التي تظهر فيها تلك المدرسة أو يبرز فيها ذلك الاتجاه. ـ وذلك مثلا أن نفس الواقعية الجديدة الايطالية تشكل بوضوح قطيعة مع الانتقاليات الاستوديو وما

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

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

12 ـ ان التبعية في الميدان الذي يهمنا هنا هي ذلك النمط من التعبير الذي ينفي ذاتية المتكلم ملغيا في نفس الوقت الشروط الضرورية لانتاج اي خطاب له استقلاله الذاتي : مكونات خصوصية (لا فلكلورية) ، وبعد كوني (لا جهوي) ـ من هنا نفهم فشل نموذج شريط الاغاني والرقص (المصري) كاعادة ميكانيكية لنموذج الكوميديا الموسيقية الهوليودية الذي نطق فترة 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 التي تبنت الرفض دون 1) أن تعرف بوضوح ماذا ترفض بواسطة هذا الرفض (أيديولوجيات أم تقنيات ام كتابات ام كل هذا ؟ وفي هذه الحالة ماذا يمكن ان يقترح واقعيا ؟) ، و 2) دون أن يكون واقع مستهلكيها ناضجا لقبول منطق الرفض وبالتالي المساهمة في عملية القطيعة . ـ 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 ـ وهذه بديهية لا يصح تجاهلها ولا يمكن تلافيها .

13 ـ وعندما نقول ان منطق التبعية هو الذي يهيمن على الخطاب السينمائي المغربي ، نقصد بذلك شيئين متمايزين ـ بغض النظر عن ان 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 البلادة (حسب الزاوية) التي يتميز بها المواطن الموزع والمواطن المستغل للقاعات .

14 ـ نقصد بالتبعية أولا أن أفلاما مثل « الحياة كفاح » (1968) ، « شمس الربيع » (1969) ، « القنفودي » (1978) ما هي الا اعادة مدرسية لنمط مؤرخ : نمط رواية الفرد ـ مركز ـ 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، المباراة الادارية في الحالة الثانية ، الحلم في الحالة الثالثة) ـ وليس المهم روائيا ان ينجح أو يفشل مشروع التحكم بقدر ما يكمن في ان هذه الافلام تعزز كتابة ايديولوجية لم تعد الآن تقدم هويتها بوضوح فتلجأ الى الرواية لا للعمل عليها ـ وتسجيل خصوصية ذاتية وجسدية ما فيها ـ بل لاستعمالها جاهزة قصد تغطية الواقع بوهم الواقع وتغطية الفرد المجسد بفرد وهمي . فالمهم روائيا هنا هو ان هذه الافلام ليس لها جسد ـ وكيف يمكن الكتابة بدون الالتزام الجسدي ؟ ـ بعبارة أخرى ان ضعف هذه الافلام لا يأتي من كونها صادقة 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 لاهوتيا ـ أي خطابا لا يخطىء عند ما يصدر الحكم) ، بل يأتي أساسا من كونها وأبطالها الثلاثة تشكل اواليات تعويضية منذ زمن طويل . ـ فالكوميديا الموسيقية والواقعية الجديدة والنقد الفكاهي الايطالي ، هذه النماذج الاصلية هي التي تحدد سينمائيا 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 وبالاحرى 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 ـ معطيات ـ الوسائل ـ الكتابية بل يجعل النظرة الى الواقع ـ المصور لا تدرك هذا الواقع بالعين التقنية الملائمة : عين الكتابة السينمائية المسايرة لتطور وسائلها التعبيرية ، كانت هذه الوسائل مادية تقنية أم نظرية فكرية ـ وتاريخ الكتابة السينمائية ما هو في آخر المطاف الا كتابة تاريخ السينما حسب تطور تقنياتها والتنظير الموافق لذلك .

15 ـ ونقصد بالتبعية أيضا أن أفلاما مثل « وشمة » (1970) و « الشركي » (1973) و « الايام الايام » (1977) رغم أنها فتحت المجال لتسجيل خصوصيات ذاتية : منبثقة من رواية الواقع المعيشي (على أن الواقع عند ما يصور يصبح حتما رواية لواقع !) ، ورغم أنها أعادت بعض النظر في الكتابة السينمائية المتداولة حسب المنظور الذي نعتبر انطلاقا منه بعض الكتابات تقليدية ومتداولة هنا في بلادنا (الرواية الغرامية ، روايات العنف المخيف ، الرواية البوليسية ، روايات الكوارث ... الخ) ، الا أن هذه الافلام ليس لها من رغبة غير أن تشكل تطبيقات سينمائية لنظريات (أو

لتصورات نظرية) قد يكون من الضروري حاليا استغلال نتائجها على مستوى التعبير السينمائي، لكن شريطة أن لا تنهار أمام مفاهيمها الكتابة 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 امام ناهجها طريق التعبير الفني بقدر ما تدفع به الى الشروع في طريق التهريج والتكرار . ومن اللازم أن نلاحظ هنا أن أحسن الافلام ذات المضمون الايديولوجي الصريح ليست جيدة لأن مضمونها ايديولوجي أو تحليلها صحيح (!) بل لانها ليست أعمال اعلان وضغط ، أو ترغيب وترهيب ـ 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 ـ 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 صمتها ركب بحصص كل ما يثبت امكان صلاحية هذه القراءة (الشركي) ، وتمرين حول القراءة الاثنولوجية لواقع الهجرة من البادية بني باقتطاف كل العلامات التي من شأنها أن تسمح بهذه القراءة . ـ واذا 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 فيلميا على الشاشة . ـ وقد تؤدي تبعية الكتابة لما يؤسسها من قراءات مستقاة بدورها من نظريات جاهزة (أو تصورات نظرية) الى نسيان الرواية ، بينما تستطيع الرواية ان تكون المكان بالذات الذي يلتقي فيه مشروعا القراءة والكتابة معا، فينتج هذا التعامل ما يمكن أن نسميه بالفائض في الرغبة (ايز نشتاين ، مورنو، شابلين .. الخ في الماضي ، ساتياجيت راي ، كودار ، عصمان سمبين ... الخ في الحاضر) .

فيمكن القول اذن ان تبعية الكتابة للقراءة (وكأنهما شيئان متمايزان) هي التي تجعل « وشمة » و « الشركي » و « الايام الايام » جديتها من جهة وضعفها من جهة اخرى (I ـ جديتها لانها ترتكز على تصور مضبوط ومتناسق بالنسبة لما تصوره من وقائع ـ وليس غريبا بالتالي أن تثير هذه الافلام نقاشا طويلا

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

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

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

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

نور الدين الصايل
(الرباط ـ دجنبر 1979)

ملاحظة : نظرا لظروف قاهرة ، 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 .