Journal of Humanities and Social Sciences
Volume (6), Issue (8) : 30 Jul 2022
P: 130 - 141
ISSN: 2522-3380
مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية
المجلد (6)، العدد (8) : 30 يوليو 2022م
ص: 130 - 141

Orbits of meaning construction in the Maghrebian film: A study in liberation concept

Tarek Elmahmoudi
Higher Institute of Arts and Crafts || University of Gabes || Tunisia
Fethi Ghariani
Faculty of Human & Social Sciences of Tunis || Tunis University || Tunisia

Abstract: The existence of the perception of liberation in cinema has a special character owing to the distinctiveness and privileges that the structure of this artistic expression has unlike other arts.

The construction of the cinematic work hangs chiefly on the image, as it is the fundamental constituent of discourse and its language, the image unifies forms and meanings with content. As a result, it combines the narrative with the visual expressions in film depictions.

So, the cinematic image is the artifact of interactions whose basis is predominantly intellectual. In other words, the making of sense and the refinement of meaning is essentially the base of image as well as its principle. In a word, meaning construction fixes the image level.

Entwining the image leads to more research and penetration resulting in more indications and interpretations. The image can be an appearance of reality, but not always an imitator of that reality. Hence its structure ranges between reality and revelation.

In order to develop the cinematic image and obtain its maximum potential, it was necessary for it to be liberated at all levels, reaching the deepest topics and the expectations of audience. This is merely made by heading in the direction of broad horizons of artistic and intellectual creativity, and inflowing worlds that were previously difficult to reach. Talking about the development of a cinema and its glow cannot be at hands without a free thought.

Keywords: Orbits- Constructing meaning- Concept of liberation- Maghreb film.

مدارات بناء المعنى في الفيلم المغاربي: قراءة في مفهوم التحرّر

طارق بن محمّد المحمودي
المعهد العالي للفنون والحرف || جامعة قابس || تونس
فتحي الغرياني
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس || جامعة تونس || تونس

المستخلص: يكتسي حضور مفهوم التحرّر في السّينما طابعا خاصا، وذلك لما تعتري بنية هذا التّعبير الفنّيّ من خصوصيّات وامتيازات تفتقدها باقي الفنون الأخرى. إذ يعتمد بناء العمل السّينمائيّ أساسا على الصّورة، فهي المكوّن المركزيّ للخطاب الّذي يقدّمه ولغته، والوِحدة الّتي تشكّل معاني مضمونه، فتجمع بين المادّة السّرديّة في الفيلم وتمثّلات التّعبيرات البصريّة الّتي تنتجها.

إذا، فالصّورة السّينمائيّة هي نتاج تفاعلات منبعها فكريّ بالأساس، أي أنّ نظام تكوينها يقوم على إنتاج المعنى واستنبات المفاهيم، ليكون ذلك المقياس الذّي يحدّد مستواها. وينصبّ الاهتمام في نسجها على البحث والتوغّل أبعد ما يكون في ما يمكن أن تتيحه من دلالات

وتأويلات، منطلقها في ذلك الواقع، لكن مضمونها أبعد ما يكون عن محاكاة ذلك الواقع، لتكون بنيتها تراوح بين الواقع والإيحاء. ولأجل تطوير الصّورة السينمائيّة واستجلاب أقصى طاقاتها، كان لا بدّ لها أن تُحرّر في جميع مستوياتها، علّها تصل إلى بواطن المواضيع التي تطرحها، وما ينتظره جمهورها منها. فما كان من صنّعها إلّا التوجّه نحو آفاق رحبة من الإبداع الفنيّ والفكريّ، واقتحام عوالم كان فيما سبق صعب طرق أبوابها، فالحديث عن تطورّ سينما ما وإشعاعها لا يستوي دونما فكر متحرّر.

الكلمات المفتاحية: مدارات – بناء المعنى – مفهوم التحرّر – الفيلم المغاربي.

المقدّمة.

ارتبط ظهور السّينما في المجال المغاربيّ بالحضور الاستعماريّ، فكانت استعمالات هذا الفنّ موجّهة كلّها لخدمة المحتلّ وتمرير برامجه الاستيطانيّة، تعلّته في ذلك رفع الجهل وإمداد المنطقة بنواة لمشهد ثقافيّ يضاهي ما يشهده العالم من تطوّر وتقدّم فكريّ. انبنى تاريخ هذه السّينما طوال مسيرته على مبدأ نضاليّ تحرّريّ صرف، فرضه عليه الواقع الزّمانيّ والمكانيّ، وارتسمت صورته في شكل العمل السّينمائيّ ومضمونه، ممّا أفرز خطابا سينمائيّا ذو خصوصيّة، ومنسجما مع التحوّلات الفكريّة الّتي أطّرت الفعل الإبداعيّ المؤسّس للمتن السّينمائيّ المغاربيّ. أخذ مفهوم التّحرّر في السّينما المغاربيّة- تحديدا الأفلام الطّويلة- أشكالا متنوّعة، عبّرت في كليّتها عن المراحل الّتي أسّست لتطوّر الفعل السّينمائيّ المغاربيّ. ويمكن تقسيم هذه المراحل إلى محورين أساسيين: أوّلها تحرّر موضوعاتيّ، ويناقش ما شهدته المواضيع الّتي عالجتها هذه السّينما من تطوّر، وثانيها التّحرّر الفكريّ، ويتناول الطّرق التّعبيريّة الّذي تمّ بها تناول هذه المواضيع. نحتت هذه المراحل صورة المشهد السّينمائيّ في المغرب العربيّ، معبّرة في محتواها عن كلّ ما ألمّ بهذه السّينما، ومثّلت الحجّة لكلّ فعل إبداعيّ تناول هذا الفنّ، فأرست ما يحذو هذه السّينما من خصوصيّة طالت شكلها ومضمونها.

الإشكاليّة:

تتحدد مشكلة البحث في التساؤل الرئيس الآتي:

إلى أيّ مدى يمكن اعتبار أنّ مفهوم التحرّر قد أسهم في توجيه مجريات بناء المعنى في الفيلم المغاربي، وكان له التّأثير المباشر على رسم خصوصيّة هذه السّينما؟ وهل تمكّن هذا المفهوم من تطوير الفعل السّينمائيّ المغاربيّ وإثرائه؟

فرضيّات البحث:

- **الفرضيّة الرئيسيّة:** يمثّل مفهوم التحرّر إحدى المفاهيم الّتي أسّست للسّينما المغاربيّة ولعبت دورا مهمّا في تشكيل خصوصيّة شكلها ومضمونها، فكان له الأثر الفعّال في نسج محتوياتها وتأثيث ماهيّتها وصورها الإبداعية.
  - **الفرضيّة الفرعيّة الأولى:** يقود الفعل الإبداعيّ الفنيّ جملة من المفاهيم الّتي تمثّل الحجّة لوجوده والمقياس لتطوّره وانسجامه، ومن أبرزها مفهوم التحرّر، إذ يعتبر العمود الفقري لكلّ تفكير ابداعي، خصوصا إذا ما كان هذا التفكير مرتبط بمنتج فنّيّ.
  - **الفرضيّة الفرعيّة الثّانية:** لعب السّياق الفكري والإبداعي للسينما المغاربيّة منذ خطواتها الأولى دورا محوريّا في بلورت انفرادها وتكوين خصوصيّتها. وفي ذلك، مثّل مفهوم التحرّر في مستوياته المختلفة حجر الأساس لتطوّر هذه السّينما وكسب رهانها الإبداعيّ والمعرفيّ.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى:

1. استقراء حضور مفهوم التحرّر ضمن سياق الفعل الابداعيّ عموما والفعل الفنّيّ على وجه الخصوص.
2. معرفة تكوين هذا المفهوم من خلال تفكيكه.
3. الكشف عن موقع هذا المفهوم في سياق تأسيس المنجز السينمائي المغاربي.
4. مدى إسهامه في رسم البعد الفكري والجمالي للفيلم المغاربيّ.

أهميّة البحث:

يؤسّس هذا البحث لدراسة إحدى أهمّ الآليّات المفهوماتيّة الّتي تسهم في صياغة بناء المعنى في الفيلم المغاربي، والّذي من شأنه، أي هذا البحث، أن يكشف عن كيفيّة اشتغال أحد أهمّ عناصر التّركيبة الفكريّة لهذا الفيلم ومدى انسجامه وتداخله في توجيه السّياق الإبداعيّ للعمليّة السينمائيّة ككلّ، إنّه مفهوم التحرّر. فعديدة هي الدّراسات والبحوث الّتي تناولت هذه السّينما، لكن لم يحظى جانب "بناء المعنى" في الفيلم المغاربي بالقدر الكافي من البحث والتّمحيص، خصوصا وفق هذه الرّؤية المبنيّة على مقاربة تطرح أهميّة هذا المفهوم في رسم ملامح هذه السّينما وإسهامه في تشكيل خصوصيّتها.

حدود البحث:

- الحدود الموضوعية: مدارات بناء المعنى في الفيلم المغاربي: قراءة في مفهوم التحرّر.
- الحدود المكانية: يتناول هذا البحث كموضوع له "السينما المغاربيّة"، أي سينما بلدان المغرب العربي الخمسة، والممتدّ من ليبيا إلى موريتانيا مرورا بتونس والمغرب والجزائر.
- الحدود الزمانية: سينمات هذه البلدان منذ بداياتها الأولى (السّينما الاستعماريّة) وإلى حدود العشريّة الأولى من القرن الواحد والعشرين.

منهجية البحث.

"مدارات بناء المعنى في الفيلم المغاربي: قراءة في مفهوم التحرّر"، بحث يتعرّض بالدّراسة إلى جانب من ماهيّة تركيبة الفيلم المغاربي، وتحديدا من خلال تحليل الدّور الذي يلعبه مفهوم التحرّر في تأسيس هذا البناء. وبذلك فقد اعتمد الباحثان المنهج الاستقرائي الاستنباطي التحليلي، مع حضور نسبي للمنهج التاريخي، وقد وتناول الباحثان الموضوع في مقدمة وأربعة مباحث وخاتمة. وكما يلي:

المبحث الأول- مفهوم التحرّر كمؤسّس للفعل الإبداعي الفنّي.

يُعدّ مفهوم التّحرّر أحد المفاهيم الّتي أسّست المنهج الفكريّ في الفيلم المغاربيّ، وذلك لدوره المركزيّ في ما شهدته هذه السّينما من تحوّلات وتطوّر، كما يُعدّ المحرّك للعمليّة الإبداعيّة الّتي تحيط بتكوين العمل وتثبيته والقاعدة في تأسيسه.

إنّ التّحرّر هو فعل فكريّ يقوم على القطع مع كلّ ما من شأنه أن يُسهم في الجمود والخمول الفكريّ لدى الفرد، والتّخلّص من العادات البالية والأفكار الرّجعيّة الّتي تحدّ من تقدّم المعرفة الإنسانيّة وتطوّرها وانفتاحها. فهو مفهوم يرتبط ارتباط كليّا بمستوى وعي الإنسان وإدراكه لمحيطه، وقدرته على التّفاعل. ولئن تُحيلنا تركيبة هذا المفهوم على معاني اقترنت في أصلها بمفهوم الحريّة، فإنّ الفرق بين هذين المفهومين، أي الحريّة والتّحرّر، شاسع بما

لا يجعل مجالا لتقاطعهما. فالحريّة هي الجزء الرّئيسيّ في تشكيل إنسانيّة الإنسان، شيء من فطرته وطبيعته الّتي يولد بها، والمساس بها هو ضرب لوجوديّته وهتك لإرادته. أمّا التّحرّر فهو فعل بالأساس مرجعيّته الفكر والبحث والنّضال والمقاومة والتّحدّي، إنّه يرفض كلّ أشكال الخنوع اللّامبرّر، ويُحطّم أوهام المُعتاد.

يعبّر محتوى مفهوم التّحرّر على انسجام مطلق مع ماهيّة الفنّ وكينونته، فكلّ ممارسة فنيّة أساسها التّحرّر: الرّقص يحرّر الجسد، الفنّ التّشكيلي يحرّر المادة، (...)، فهي تركيبة فكريّة تقوم على الإدراك والإحساس، وتأمّل ينحت معرفة الإنسان. ويؤكّد الفيلسوف الأمريكيّ "هربرت ماركيوز" ذلك بقوله: "إنّ حقيقة الفنّ تقوم على تحرّر الحساسيّة في إعادة توافقها مع العقل"(ماركيوز، 2012، ص59). إنّ الفعل الفنّيّ وما ينتجه من أيّة تعبيرات كانت، هو استنطاق لأفعال تقف على ضفاف الوعي وتطلّ على تلك المساحات الشّاسعة من اللّاوعي، تحاول بكلّ ما أوتي لها من قوّة قنص الحقيقة وإعادة تشكيلها.

يحيلنا الحديث عن الفعل الفنّيّ وجوبا على مفهوم الإبداع، فهو حجّة كلّ عمل فنّيّ ومصدر حيويّته وديمومته. فإذا كان الفنّ هو نبش في جذور المعرفة بكلّ أشكالها وأنواعها بما يُسهم في إرساء معنًى للحياة الإنسانيّة ويضمن استمراريّتها، فإنّ الإبداع هو الوعاء الّذي يحويه. ينطلق الإبداع الفنّيّ في عمقه من بحث دائم ورغبة لامتناهية في الكشف عن ماهيّة الأشياء ومعانيها، على اختلاف الوسائط المستعملة في ذلك من رسم وموسيقى ونحت وغيرهم، بما يؤسّس منهجا معرفيّا للبشريّة، قوامه التّحرّر من كلّ ما هو كائن وموجود. فهو فعل يرفض القيد، ويرنو إلى التّجدّد والانطلاق صوب العوالم السّحريّة الّتي تسخر من كلّ ما هو نمطيّ وسائد.

المبحث الثاني- تحرّر الموضوع.

ينطلق كلّ عمل سينمائيّ من موضوع ما، يكون المساحة الّتي تنشط فيها جميع مكوّناته وتتفاعل، والخلفيّة الّتي تؤسّس صورة خطابه وأشكال محمولاته الثّقافيّة الّتي تراوح بين الفكريّ والجماليّ، ليضطلع بذلك بموقع مركزيّ في مراحل تكوين العمل ونشأته. وقد أشار الفيلسوف الإيطاليّ "بينيدتو كروتشه" إلى ذلك في تعريفه للفنّ بقوله: "إنّهم يحتفظون بفكرة المضمون الفنّيّ، ولكنّهم يعرفونه بأنّه هو "ما يهمّ الإنسان"، ويعترفون بأنّ الاهتمام يتغيّر بتغيّر الإنسان في مختلف الظّروف التّاريخيّة، أي يختلف باختلاف الفرد: وما هذا إلّا شكل آخر لإنكار القضيّة الأساسيّة، إذ من الواضح طبعا أنّ الفنّان لا يوجد الفنّ إلّا إذا اهتمّ بشيء يتّخذه موضوعا لهذا الفنّ، ولكن هذا الشّيء لا يصبح فنّا إلّا لأنّ الفنّان الّذي اهتمّ به، قد جعله فنّا" (كروتشه، 2009، ص56).

يلتحم الموضوع في السّينما على اختلاف أشكاله وأنواعه بكلّ ما هو تجربة إنسانيّة تسعى إلى رصد سبيل من سبل المعرفة الحياتيّة للفرد، فيبحث في صوره المتعدّدة عن صيغ لمفاهيم ارتبطت في كينونتها بالواقع، وحمل جوهرها أبعادا دلاليّة شكّلت بلاغة لغة هذا الفنّ وأسس قيامته، ليعبّر بذلك عن انشغال إنسانيّ محض. وبذلك، يتّسم الموضوع السّينمائيّ بديناميكيّة لامتناهية توازي ديناميكيّة الواقع وما يشهده من تغيّرات التحمت بالفعل الإنسانيّ، إنّه واقع يُنسج بخيوط الحقيقة والخيال، وتُشكّل ملامحه ذاتيّة الإنسان وما يُحيطها من إلزامات الزّمان والمكان. "إنّ المضمون يحدّد الشّكل وليس هناك من مضمون إلّا وكان الإنسان ذاته نقطته البؤريّة، ومهما تنوّعت معطيات الأدب سواء كانت تجربة معيّنة أو هدفا تعليميّا، فالسّؤال الأساسيّ هو، وسيظلّ، ما هو الإنسان"(الصباغ، العدد 4490، 22-06-2014).

أمّا الموضوع في السّينما المغاربيّة، فقد عرف تحوّلات عدّة ارتهنت في جوهرها إلى مسيرة هذه السّينما والظّروف الّتي أدّت إلى ظهورها، وجعلته وأكّدت على أنّه ذو منطلقات مقاومتيّة، أي أنّ تكوينه وصيغه بحث مستديم في ماهيّة مفهوم التّحرّر. "إنّ فرنسا الّتي اعتبرت السّينما أداة لتدعيم نفوذها السّياسيّ وهيمنتها الاستعماريّة فوجئت

بأنّ المواطن المغربيّ استطاع أن ينسج من خلال السّينما وشائج ثقافيّة فنيّة متينة مع عمقه القوميّ العربيّ الّذي حاولت عبثا فصله عنه، ويوفّر لنفسه بالتّالي مزيدا من أسباب المقاومة" (المسناوي، 2007، ص 27).

خلال فترة الاحتلال، سخّر المُستعمر الفرنسيّ جلّ جهده وآلاته، على اختلاف أنواعها، حربيّة كانت أو فكريّة، نحو ضرب هويّة شعوب هذه المنطقة والنّيل من عزائمهم وإحباطهم، بشتّى أساليبه الوحشيّة والقذرة، فكانت الصّورة السّينمائيّة إحدى هذه الآلات. اجتهدت السّينما الاستعماريّة، أو ما يُطلق عنها السّينما الكولونياليّة، في تقديم صورة مشوّهة للمجتمع المحلّيّ، بما ينسجم والدّعاية السّياسيّة المغرضة للمستعمر وإدارته. مثّل هذا التّناول الموضوع الحقيقيّ لسينما هذه المرحلة ومحور نشاطاتها، وبحثت جلّ أشكال صياغاته وأنواعها على النّيل من الشّخصيّة المحليّة وإذلالها. فقد "عكست السّينما الكولونياليّة على الدّوام صور المستعمِر بوفاء مطلق، في الوقت نفسه تلحّ على تشويه صورة المستعمَر بأسلوب كاريكاتوريّ مبالغ فيه". (Megharbi, 1982, P61)

وبغضّ النّظر عن أسلوب المعالجة وما حملته من أغراض قد تتنافى وقيم هذا الفنّ، فهذا لا يعطينا الحقّ في محو هذه المرحلة من تاريخ السّينما المغاربيّة أو التّعالي عليها، لاسيّما وأنّ الأفلام صوّرت على أرض هذه المنطقة. فإلى جانب البنية التّحتيّة الّتي أسّسها المستعمر من قاعات عرض وشركات إنتاج ومعدّات وتكوين و...، والّتي دامت لعقود طويلة بعد رحيله، فقد عرف المشهد السّينمائيّ المغاربيّ ديناميكيّة ملحوظة، ساهمت بشكل أو بآخر في تشكّل المشهد السّينمائيّ في فترة ما بعد الاستقلال وتكوينه. وقد "صُوّرت خلال الفترة الممتدّة بين سنتي 1911 و1954 حوالي 210 فيلما طويلا في دول المغرب: ما يفوق الثّمانون منها في الجزائر، وما يناهز المائة في المغرب، وأكثر من عشرة أفلام في تونس، هذا إلى جانب أعداد هامة من الأشرطة الدّعائيّة". (Megharbi, 1982, P57)

ومع السّنوات الأولى للاستقلال، وجبت عمليّة إعادة البناء في هذه الدّول الانطلاق من تركيز نسيج اجتماعيّ موحّد عقيدته العمل للطّوق إلى الأفضل، فكان لزاما الاتّكال على الشّخصيّة المحليّة الوطنيّة الّتي لازالت تعاني نفسيّتها ترسّبات أثر الصّدمة الاستعماريّة، ممّا أوجب البحث عن حلول لترميم هذا الصّدع وشحذ الهمم. وقد كان للسّينما الدّور الرّياديّ في القيام بهذه المهمّة، وهو توجّه يؤكّد الموقع الّذي يحضى به الإبداع الفنّيّ والثّقافيّ في بناء المجتمعات والأفراد، وهو موقف يُطلعنا على المستوى الفكريّ للنّخب الحاكمة في تلك الفترة، فمثّل هذا التّوجّه الموضوع المركزيّ للإنتاجات السّينمائيّة الأولى من الأفلام الطّويلة. حيث "نجد أنّ السّينما في الجزائر ولدت ومعها عوامل حيويتها كفنّ إنسانيّ ملتزم بقضايا النّاس والوطن"(ألكسان، 1978، ص 217).

مع أفلام "عمر الخليفي" ("الفجر" و"الفلّاقة" و"المتمرّد") من تونس، وأفلام كلّ من "محمّد الأخضر حمينة" (ريح الأوراس ووقائع سنين الجمر) و"أحمد راشدي" (الأفيون والعصا) و"عمّار العسكري" (دوريّة نحو الشرق) من الجزائر، كان التّوجّه الأوّلي نحو رسم صورة عن الذاكرة تسجّل نضالات المقاومة الشّعبيّة وتحفظ تضحياتها في مجابهة المحتلّ الفرنسيّ وضرب مشروعه الاستعماريّ التملّكيّ. أمّا في السّينما المغربيّة، فقد كان حضور هذا الموضوع متأخّرا نسبيّا، أي لم يكن مباشرة خلال العقد الأوّل من مرحلة الاستقلال، على غرار السّينما التّونسيّة والجزائريّة. وقد تمثّل هذا الموضوع في أفلام كلّ من "أحمد البوعناني" في فلمه "السّراب"، وفي "أسطورة اللّيل" لـ"مؤمن السميحي"، وفي فيلم "كابوس" لمخرجه "أحمد ياشفين". قدّم موضوع هذه الأفلام نماذج عن بطولات هذه الشّعوب وشجاعتهم في مقاومة الآلة الاستعماريّة، فكان الظّاهر فيه توثيقا لمرحلة من التّاريخ، لكن شأنه كان أعمق وأشمل من ذلك بكثير. فلقد لعب دورا مفصليّا وتأسيسيّا في تركيز المفاهيم الاجتماعيّة وقواعدها في السّنوات الأولى للاستقلال، داخل مجتمعات ضُربت معالم كينونة نفسيّتها الجماعيّة وتمزّقت طوال عقود من الزّمن.

ومباشرة بعد الاستقلال، توجّه موضوع السّينما المغاربيّة نحو معالجة فيلميّة تقاوم أثر كلّ انتهاك، ماديّا كان أو فكريّا، قام به المحتلّ في حقّ شعوب المنطقة، وأدّى إلى ترسيخ مبادئ وقيم تتنافى والثّقافة المحليّة وهويّة

الإنسان المغاربيّ، ليقترن الفعل السّينمائيّ منذ خطواته الأولى بمفهوم التّحرّر. قدّمت أفلام هذه الحقبة الزّمنيّة صورا عن تحرّر الموضوع السّينمائيّ، وتشكّلت أساسا في الحضور المكثّف للشّخصيّة المحليّة البطلة، والّتي عانت التّهميش والتّضليل أثناء تواجدها في أعمال سينما الاستعمار. وقد تلت هذه الحقبة سينما توجّهت نحو معالجة قضايا الواقع واليوميّ في المجتمعات المغاربيّة، أوجدتها عوامل وظروف معيّنة، ليعرف الموضوع السّينمائيّ المغاربيّ انطلاقة جديدة.

لم يشفع الدّور الإصلاحيّ والبنائيّ الّذي لعبته السّينما المغاربيّة في السّنوات القليلة الّتي تلت الاستقلال في أن يجعلها في معزل عن أيّ نقد. ويعود ذلك لما قدمته إصداراتها في جانبها الكبير من دور دعائيّ للسّلطة الحاكمة في تلك الدّول، وإسهامها في حجب ما تعيشه مجتمعاتها من معاناة وقهر، لاسيّما وأنّها المشرف الأوّل على هذا القطاع وممولّه الأوحد آنذاك، ليُنذر ذلك بما سيشهده الموضوع السّينمائيّ من تغيّرات. إلى جانب ذلك، كان لظهور مجموعة من المخرجين المغاربة الشّباب أمثال "عبد اللّطيف بن عمار" و"الصّادق بن عائشة" و"أحمد الخشين" و"إبراهيم باباي" و"رشيد فرشيو" من تونس، ومن المغرب "مصطفى الدرقاوي" و"مؤمن السميحي" و"لطيف الحلو" و"لسعد الشرايبي" و"مرزاق علواش"، و"موسى حدّاد" و"محمّد سليم رياض" و"محمّد بوعماري" و"عبد العزيز طولبي" من الجزائر، وهم من ذوي التّكوين الأكاديميّ الأجنبيّ، مغمورين بالفكر التّجديديّ ومؤمنين بحريّة الفعل الإبداعيّ، الفضل في تحيين مفاهيم سينماهم المحليّة وجعلها تساير، إلى حدّ ما، ما تشهده السّينما العالميّة من تحوّلات.

رسمت حركة الواقعيّة الجديدة في السّينما الإيطاليّة والموجة الجديدة في السّينما الفرنسيّة الخلفيّة الفكريّة والفنيّة لهؤلاء المخرجين، فكان كلّ التّوجّه نحو صياغة جديدة للموضوع السّينمائيّ المغاربيّ، ونحو إرساء مفاهيم لممارسات إبداعيّة قوامها المصداقيّة في الفعل السّينمائيّ. وقد قدّمت إنتاجاتهم حقيقة الوضع العام الّتي تعيشه المجتمعات المغاربيّة اقتصاديّا واجتماعيّا وسياسيّا، فكشفت عن المعاناة وحالة الإحباط الّتي يعيشها الإنسان المغاربيّ البسيط، وما يتعرّض له من ظلم وإهانة من مؤسّسات السّلطة. إذ "تتميّز السّينما المغاربيّة عن باقي السّينمات في الوطن العربيّ، بخصائصها المتنوّعة وتوجّهاتها المختلفة الّتي تتماشى مع ثقافة المجتمع المغاربيّ ومبادئه، فهي تتعرّض لانشغالات النّاس ومشاكلهم"(نايلي، 2019، ص 38). وعلى سبيل الذّكر لا الحصر، نذكر من تونس فيلم "مختار" لـ"لصّادق بن عائشة"، و"تحت مطر الخريف" لـ"أحمد الخشين"، ومن الجزائر فيلم "الفحّام" لمخرجه "محمّد بو عماري"، و"نوّة" للمخرج "عبد العزيز الطّولبي". عبّرت هذه الأفلام عن التّحوّل الّذي عرفه الموضوع السّينمائيّ المغاربيّ، وعن مدى تحرّره من نمطيّة مسّت سلبا المحتوى الفكريّ والثّقافيّ فيها، وجعلت تعبيراتها الفنيّة محدودة ولا ترتقي إلى مستوى وعي المُشاهد، وألقت به وسط وهم أبعده عن واقعه وعزله عنه.

عزّز تحرّر الموضوع العمليّة الإبداعيّة في المُنجز السّينمائيّ المغاربيّ، ممّا أسهم في تشكيل البنى الأساسيّة لتركيبته وزاد من اتّساع مساحة تعبيراته الجماليّة، ليُكسبه ذلك عمقا في طروحاته وتوازنا في خطابه. رسم هذا التّحرّر خطّ سير السّينما المغاربيّة، وقدّمت تعبيراته جملة من الأفلام الطّويلة القيّمة طبعت مسيرة سينمات دول هذه المنطقة، فصُنّف العديد منها ضمن أهمّ الأعمال السّينمائيّة العربيّة. ونذكر من بين هذه الأفلام: من تونس "صمت القصور" لـ"مفيدة التلاتلي" و"ريح السد" لـ"النوري بوزيد" و"الحلفاوين" لـ"فريد بوغدير"، ومن الجزائر فيلم "عمر قتلاتو الرّجلة" للمخرج "مرزاق علواش" و"المنارة" لـ"بلقاسم حجّاج"، ومن المغرب فيلم "آليام آليام" لـ"أحمد المعنوني" و"علي زاوا" لـ"نبيل عيّوش" و"حبّ في الدّار البيضاء" للمخرج "عبد القادر لقطع".

ارتهنت التحوّلات الّتي شهدتها السّينما المغاربيّة ورسمت أهمّ محطّاتها بالنّهضة والتّحرّر الّذي عرفته في مستوى موضوعها، فكان لكلّ مرحلة لغتها السّينمائيّة وتعبيراتها الفنيّة الخاصة بها.

المبحث الثالث- التّحرّر الفكريّ.

تتأسّس الصّورة السّينمائيّة على منطلقات فكريّة بحتة، ويرتسم محتواها وفق نُظم المقاربات الجماليّة والفنيّة الّتي تشكّل موضوع العمل، فتحمل صيغ تعبيراتها عناوين المفاهيم الّتي تعالجها بما يُشكّل ماهيّة الفعل الإبداعي ونسيجه. وهنا الحديث ليس عن تلك الأفلام التّجاريّة الّتي تقوم أغلبها على المبالغة الفظّة في مشاهد الجنس والعنف، أو على تلك الّتي تطرح أفكارا مرتبكة ومختلّة بأساليب ركيكة ومبتذلة، وإنّما الحديث عن تلك السّينما الّتي تفتح مجالات للتّفكير وكسب المعرفة عبر خلق تراكيب تعبيريّة مبتكرة ومدروسة، فـ"السّينما توقظ المفكر النائم بداخلكم".(Deleuze, 1985, P203)

قدّمت السّينما المغاربيّة طوال مسيرتها منتوجا يكاد يكون الأوحد من ناحية الأنماط السّينمائيّة، إنّها سينما المؤلّف. وهي سينما قوامها الرّؤية والتّفكير والتّحديث، وتبحث في كلّ ما هو معرفة ترتبط بوجوديّة الإنسان. فبالتّوازي مع ما يشهده الفكر والمعرفة من تحوّلات شكّلت مركز عمليّة البناء السّليم للمجتمعات، ولكون الصّورة السّينمائيّة إحدى الأدوات التّعبيريّة الحديثة لهذه التّحوّلات والأكثر ترويجا لها، انخرط الفيلم المغاربيّ في هذا المسار بأسلوب يحمل من الخصوصيّة في المعالجة السّينمائيّة ما يتماشى مع الواقع الزّمانيّ والمكانيّ، مبدأه في ذلك التّحرّر والانفتاح. ولقد حمل المنجز السّينمائيّ المغاربيّ من الأفلام الطّويلة أشكالا لتعبيرات فنيّة تقاطعت فيها المواضيع واختلفت الطّروحات الفكريّة الّتي تناولتها. وقد أظهرت صور مختلف هذه التّناولات أشكالا متنوّعة من التّحرّر، يمكن حصرها في ما هو تحرّر من المعتقدات والتّقاليد، تحرّر من الجنس المتمثّل أساسا في تحرّر المرأة من مكبّلات أنوثتها وتحرّر من الدّين.

المبحث الرابع- التحرّر من التقاليد والعادات.

كغيره من المجتمعات العربيّة، يزخر المجتمع المغاربيّ بجملة من التّقاليد والعادات منها الطّبيعيّ ومنها الغريب، ونصيب هام منها يتنافى مع الدّين، اكتسبت من المصداقيّة ما وَضَعها ضمن مقدّساتها، وهو ما جعلها تعتبر أكبر مشكلات هذه الشّعوب وأصعبها. وتمثّل العادات والتّقاليد الموروث الثّقافيّ الجمعيّ للمجتمعات، وتصبح في مجتمعاتنا العربيّة إحدى أبرز مكوّنات شخصيّة الفرد، بل هي جزء هام من هويّته، وتجاهلها أو تجاوزها هو ضرب لِلُحمة المجتمع واستقراره، وهو ما ألبسها ثياب القداسة وأكسبها مناعة مطلقة. إنّ ما يميّز مفهوم العادات والتّقاليد ويطغى عليه هو التّكرار، فهي نتاج أفعال متكرّرة تتوارثها الأجيال وتستمدّ شرعيّتها وقوّتها من خوف المجتمع من التّغيير والاختلاف، وكلّ رافض لها هو شخص غير طبيعيّ وغريب، ممّا يجعل أفراد هذه المجتمعات نسخا متطابقة، فيحوّلها ذلك إلى حواجز أمام الإبداع والتّفكير. وقد يعدّ التّمسّك بجملة من التّقاليد والعادات البالية من أشدّ أنواع تكبيل العقول وأعنفها للتّعدّي على الإنسانيّة وخصوصيّاتها، وإعاقة كلّ فعل يرتبط بالتّجديد الفكريّ، فهي تفصل الفرد عن واقعه الزّمنيّ وما يحتويه من تغيّراته. كلّ هذا لا ينفي وجود عادات وتقاليد إيجابيّة من الواجب الحفاظ عليها، ولكن أن يتّخذ الأمر بعدا قداسيّا، فإنّ ذلك ضرب من ضروب الجهل والتّخلّف وإنكار لقدرات كيان العقل الإنسانيّ. وفي ذلك "يرى ديوى أنّ العقل نفسه قد نشأ وتطوّر في أثناء جهاد الإنسان الطّويل في سبيل الملائمة بينه وبين البيئة الّتي يعيش فيها – أي أنّه تطوّر في ميدان المحافظة على البقاء. فالعقل عملية نمو مستمرّ، وليس في نظره، سوى عضو من أعضاء الإنسان، شأنه في ذلك شأن أيّ عضو آخر مثل اليد أو السّاق أو اللّسان. فهي وسيلة أو أداة، وليس غاية في نفسه".(ديوي، 2003، ص ي)

تناولت السّينما المغاربيّة هذا الموضوع بأشكال متنوّعة ومختلفة، فراوح طرحها بين الملامسة السّطحيّة، والذّهاب أبعد ما يكون في معالجتها له. وقد سعت من خلال تعبيراتها السّينمائيّة، خصوصا منها الأفلام الدّراميّة

الطّويلة، إلى الكشف عن انعكاسات تلك التّقاليد والعادات البالية على شخصيّة الفرد والمجتمع، وباحثة في تحرير مجتمعاتها من قوالب تكلّسات فكريّة وجب التّخلّص منها. يكتسي التّعرّض لهذا الموضوع في السّينما العربيّة كثيرا من الخطورة، وهذا كما أشرنا لتمتّعها بصفة القداسة، ممّا يجعلها ضمن الطّابوهات الّتي يُستحسن عدم الاقتراب منها أو طرحها على المُشاهد العربيّ. لكن خلافا لذلك، ونظرا لما تحمله السّينما المغاربيّة من جرأة وتحرّر، وإيمانها اللّامتناهي بدور الثّقافة في بناء المجتمعات وتصحيح مساراتها، قدّمت هذه السّينما عددا لا بأس به من أفلام ذات طروحات ارتبطت بمفهومي التّقاليد والعادات، فحملت لغتها إفصاحا لمدى أثر هذين المفهومين في تركيبة الشّخصيّة المغاربيّة والنّسيج المجتمعيّ.

ولعلّ أبرز تلك الأعمال السّينمائيّة الّتي تناولت هذا الموضوع الفيلم المغربيّ "وشمة" للمخرج "حميد بناني". فقد لعبت فيه شخصيّة الأب المسكونة بهواجس التّقاليد والعادات البالية الدّور الرّئيسيّ في انحراف الإبن وما تشكّل لديه من عقد نفسيّة، بحيث كان لها الأثر الكبير على محيطه، وحملته إلى نهاية مأسويّة. كما كان للفيلم التّونسيّ "يا سلطان المدينة" للمخرج "المنصف ذويب" قسم من تناول موضوع العادات والتّقاليد في المعادلة الدّراميّة للفيلم، بل وكان لها جانب هام من تركيبة خطابه السّينمائيّ. وتمثّل ذلك بداية من الإطار المكانيّ الّتي تدور فيه أحداثه، وهو عقار قديم (وِكالة) في المدينة العتيقة، إلى جانب ما تقوم به العائلات المقيمة في هذا المكان من طقوس لعادات وتقاليد غريبة، كإيمان النّسوة بقدرات المعتوه "فرج" بمجرّد ملامسة جسده العاري، أو بعض ما تقوم به شخصيّة الأمّ "رابحة" من شعوذة وسحر لأولئك النّساء الباحثات عن السّعادة.

أ- المطلب الأول- التحرّر الجنسي:

أمّا موضوع التّحرّر من الجنس في السّينما المغاربيّة، فقد تناول تحرّر المرأة من المحتوى التّقليديّ لمفهوم الأنوثة، وهو توجّه شكّل إحدى الممرّات الرّئيسيّة والحديثة للتّعبير عن الحريّة الفرديّة وتحرير الفكر، اللّذين دأب الإبداع الفنّيّ على البحث فيهما. وقد عرفت المعالجة الفيلميّة لهذه النّوعيّة من المواضيع العديد من التّجاذبات النّقديّة، الّتي ارتبط معظمها بالصّورة السّينمائيّة، خصوصا منها تلك الّتي تناولت موضوع المرأة كجسد، والّذي حاولنا الابتعاد عنه قدر الإمكان في هذا المستوى من القراءة.

يلخّص حضور المرأة في الفيلم المغاربيّ مراحل من تشكّل هويّتها الأنثويّة المعاصرة، الّتي قطعت مع كلّ أشكال الإذعان والتّبعيّة، ورسمت بعدا آخر لمفهوم الأنوثة عبر معالجة سينمائيّة مبدأها التّحرّر. ففي البدايات الأولى للسّينما المغاربيّة، كان واضحا للعيان ثانويّة دور المرأة في البناء الدّراميّ للأفلام، فلم يكن حضورها في جلّ أفلام هذه المرحلة إلّا في بعض اللّقطات ولثوان معدودة. وقد اقتصر حضورها على دور الزّوجة المضطهدة والأم الحنون والمُغرمة المسلوبة العقل، أو الأخت الّتي لا حول لها ولا قوّة، وهي صورة عن شخصيّة المرأة في المجتمعات الذّكوريّة لتلك الحقبة من التّاريخ، والّتي لا ترى في المرأة سوى ما هو سطحيّ من معاني الأنوثة.

وخلال هذه المرحلة التّاريخيّة، قدّمت الفيلموغرافيا المغاربيّة صورة عن المرأة التّقليديّة المحافظة، الّتي تتّبع وتراعي، ودون تفكير أو اجتهاد، في أخلاقها وسلوكيّاتها عادات المجتمع وتقاليده الّتي تنتمي إليه، وإن كانت لاإنسانيّة أو سلبيّة. ويُعزى هذا التّوجّه الفنّيّ في تقديم هذه الصّورة أوّلا وأخيرا إلى محدوديّة التّفكير الإبداعيّ والفنّيّ، جوهر الفعل السّينمائيّ وعنوان كينونته وكلّ المفاهيم المرتبط بنسيج تركيبته، كالمغامرة والمبادرة والبحث والخروج عن المألوف والتّجريب والإدراك والانتباه، فهو إذًا إخفاق معرفيّ بامتياز.

ومع ظهور مجموعة من المخرجين الشبّان الحاملين لرايات التّغيير، عرف المشهد السّينمائيّ المغاربيّ العديد من التّحوّلات بما يتماشى مع الواقع الإنسانيّ وما يشهده من تطوّرات، لعلّ أهمّها تلك الّتي شملت البنيات الفكريّة

القائم عليها. طالت هذه التّحوّلات كلّ الجوانب الّتي تحيط بالمنتج السّينمائيّ، فنيّة كانت أو تقنية أو فكريّة أو جماليّة أو ماديّة، فكان لحضور المرأة نصيب، ولعلّه الأهمّ، ليتحوّل ذلك الحضور المهمّش إلى وجود محوريّ داخل الحدث السّينمائيّ، وتتمحور حوله طروحات تركيبة الفيلم. فـ"من هنا يمكن اعتبار دعوة الكاتب "روي آرمز" إلى مواصلة البحث عن مفهوم واضح ومحدّد للسّرد والرّؤية السّينمائيّة، لهي دعوة متفائلة يشوبها الكثير من الأمل بالغد السّينمائيّ المفتوح، ودعوة لكلّ المُغيّرين والهادمين للأطر والقوالب الجامدة، في اطلاق العنان لخيالهم الخلّاق واستحداث ما هو كفيل باعطاء السّينما خصوصيّتها".(حدّاد، 2009، ص 225) تمكّن هذا التّوجّه من تحطيم قوالب الأدوار التّقليدية للمرأة في الفيلم المغاربيّ، والّتي جعلت من أنوثتها سجنا لها، فأصبح حضورها في الصّورة الفيلميّة متّسما بالفاعليّة، مبرزا ما يكنزه هذا الكائن من قدرات ومتحرّرا من طوق فرضته التّقاليد والعادات البالية الغاضّة البصر على العقل الإنسانيّ وما يشهده من تطوّر.

ومن خلال الفيلم الجزائريّ "كحلة وبيضاء" للمخرج "عبد الرّحمن بوقرموح" (1981)، ارتسمت صورة عن المرأة لم نألفها في السّينما الجزائريّة، تجسّدت في شخصيّة "زهرة" وهي تناقش أباها في قضايا شغليّة معبّرة بكلّ جرأة عن أفكارها وقناعاتها، وقدّم بذلك المخرج الرّؤية المعاصرة لمقام المرأة في صياغة الصّورة السّينمائيّة. كذلك، كان لأفلام المخرج التّونسيّ "عبد اللّطيف بن عمّار" كفيلميه "سجنان" و"عزيزة"، من خلال الأدوار الّتي عهدها لشخصيّات نسائيّة، الرّيادة في تقديم صورة عن المرأة المنتفضة من أجل إثبات ذاتها واقتلاع مكانتها في مجتمع يأبى التّغيير. "أمّا فيلم "عزيزة" الّذي رأى النّور سنة 1980، فقد جاء ليدعم أهمّ الثّوابت القائمة في مسيرة المخرج ألا وهو الدّور الأساسيّ الّذي تلعبه المرأة في كلّ أشكال التّحرّر والتّقدّم". (خليل، 2008، ص96)

وبالرّغم من ذلك، وفي مواطن عديدة من الفيلموغرافيا المغاربيّة، كان لتناول مفهوم تحرّر المرأة في السّينما المغاربيّة ارتباط وثيق بالإثارة المبتذلة، فاقتصر على مشاهد الإغراء والجنس المسقطة، والّتي نادرا ما أثرت البنية الدّراميّة للفيلم، بتغييب كامل للمحتوى الفكريّ لحدث حضورها ضمن تركيبة العمل وصياغته. وفي هذا السّياق، اكتفى توظيف حضور المرأة باستغلال جسدها بأساليب مفرغة من أيّ معنى، مبحثها الرّئيسيّ هو إثارة الغرائز الحيوانيّة للمُشاهد وكسب ودّ ما في جيبه، لتنحصر صورتها ضمن رؤية نمطيّة تجاريّة ركيكة، دون أيّ توظيف دلاليّ أو رمزيّ.

ب- المطلب الثاني- التحرّر الدّيني:

لا يختلف اثنان في أنّ عمليّة التّحرّر الفكريّ في الدّول العربيّة ترتبط أيّما ارتباط بالوازع الدّينيّ، لا سيّما وأنّه حجر الأساس في تركيبة هويّة الشّخصيّة العربيّة ووجودها، وهو ما يجعل تكوين هذه العمليّة واشتغالها يفرض سياقا دينيّا تحرّريّا. ويتّصف تناول التّحرّر الفكريّ من منظور التّحرّر الدّينيّ بالكثير من الحساسيّة، وذلك لما يحمله هذا الأخير من تأويلات منحرفة عن موضعها داخل مجتمعاتنا الإسلاميّة، ووضعتها ثلّة لا بأس بها من دعاة الجهل والتّخلّف والفتن، نصّبوا أنفسهم أوصياء على الدّين ومالكيه.

إنّ المجال السّينمائيّ العربيّ أحد أهمّ المجالات التّعبيريّة الفنيّة الّتي عالجت هذا المفهوم بنجاح متفاوت الدّرجات، وقد أسهم في بلورة مفهوم التّحرّر الدّينيّ بأشكال تعبيريّة متنوّعة، راوحت بين السّطحية والتّعمّق في التّناول. كلّ هذا عكس مدى فهم السّينمائيّ لهذا المفهوم والإلمام به، ومقدرته على تقديمه في صور فنيّة تجمع بين الفكريّ والإبداعيّ، وتزيل كلّ العوائق والمكبّلات الّتي استنبطتها العقول الجامدة الرّافضة للتّجدّد والبحث. كما تجدر الإشارة أيضا أنّ بعضا من هذه المعالجات مسّت بشكل مريب أسس الدّين الإسلاميّ، ممّا أوقعها في نوع من الإثارة الباهتة، ألقتها على ضفاف شواطئ السّطحيّة السرمديّة.

يميّز السّينما المغاربيّة ارتباطها الوثيق بالواقع المجتمعيّ بأدقّ تفاصيله، أين تستثمر في كلّ ما تشهده هذه المجتمعات من تحوّلات وتقلّبات، أنتجتها أوضاع سياسيّة واقتصاديّة، ما أثّث لتنوّع المواضيع المطروحة وتجدّد ما تحويه من أبعاد فكريّة. فـ"نمط أو نوع التّفكير في الطّريقة الّتي تعمل بها السّينما هي بشكل ما مكتسبة من إدراكنا لنمط أو نوع "المعرفة" الّتي يمكن للسّينما أن تنتجها أو تنشئها"(فرامبتون، 2009، ص 49). وبالنّظر والتّدقيق في الفيلموغرافيا المغاربيّة، يتبيّن جليّا أنّ هذه السّينما هي أبرز السّينمات العربيّة الّتي عالجت مفهوم التّحرّر الدّينيّ بعمق وبكلّ جرأة، عبر مجموعة هامّة من الأفلام الدّراميّة الطّويلة، بنسق تصاعديّ يعكس ما تشهده من تطوّر في شكلها ومضمونها، وبأساليب تعبيريّة تمزج بين الفنّيّ والجماليّ.

تناول فيلم "آخر فيلم" (2006) للمخرج التّونسيّ "النوري بوزيد" قضيّة الإرهاب، وذلك من خلال شخصيّة "بهتة" الشّاب المولع بالرّقص والّذي يقع استقطابه من طرف مجموعة إسلاميّة متطرّفة، فيتحوّل إلى شخص يسكنه العنف، وتتملّكه فوضى سطت على نفسيّته، تاركا وراءه أحلامه المليئة بالحياة. قدّم المخرج في هذا العمل صورة عن التّشدّد الدّينيّ القائم عن فهم خاطئ للتّعاليم الدّينيّة، فيحوّل متبنّيه فكريّا إلى متطرّف كاره للحياة وللآخر، مشيرا بذلك "بوزيد" إلى الإسراع إلى تحديث الخطاب الدّينيّ وملائمته بالواقع المكانيّ والزّمانيّ، وتحريره مِمَن وضعوا أيديهم عليه من أئمّة الموت.

حظيت صورة الشّيخ أو رجل الدّين في السّينما العربيّة عموما، وفي السّينما المغاربيّة خصوصا، طيلة عقود من الزّمن بمقدار هائل من القداسة، جعل حضورها يُختزل في دور المؤدّب المعلّم الّذي يقوم بتحفيظ القرآن للأطفال، أو ذلك الشّيخ الحكيم الّذي يلتجئ إليه أهل القرية لفضّ نزاعاتهم فيستسلمون لحكمه دون نقاش أو جدال، فهي شخصيّة على صواب دائم. ومع التحوّلات الّتي عرفها المشهد الدّينيّ إقليميّا وعالميّا، وظهور مجموعات متشدّدة تزعم امتلاكها للحقيقة وتتبنّى إيديولوجيّا نواتها الحظر والتّحريم، فثقافتهم الدّينيّة قشريّة ومظهريّة، يعتمدون القتل والعنف لإثبات وجودهم، كان لا بدّ من تقديم معالجة سينمائيّة توازي هذه المتغيّرات وتعبّر عنها، متحرّرة من كلّ الأشكال التّعبيريّة النّمطيّة الّتي تتطرّق إلى هذه النّوعيّة من المواضيع. وفي "آخر فيلم"، قدّم المخرج "النّوري بوزيد" شخصيّة الدّاعية الإسلاميّ في صورة المتطرّف الّذي يسعى إلى تجنيد الشّباب وزرع الفكر المتشدّد فيهم بما يتناسب وأهواءه، وجعلهم يتوجّهون نحو محاربة السّلطة وأصحاب الدّيانات الأخرى. إنّها صورة لم نعهدها في سينمانا، كشفت الدّور الشّيطانيّ الّذي يمكن أن يضطلع به رجل الدّين في تحطيم المجتمعات.

إلى جانب هذا الفيلم، قدّمت عديد الأعمال السّينمائيّة المغاربيّة مقاربات عن مفهوم التّحرّر الدّينيّ تحت رعاية أطروحات فنيّة معمّقة ومتنوّعة، تحمل خطابا ذا أبعاد دلاليّة ورمزيّة تراهن على إعمال العقل الإنسانيّ، وبتمثّلات ولغة بصريّة تؤكّد التزام هذه السّينما بالمنحى الفنّيّ والجماليّ الّذي تنهجه. ونذكر في هذا السّياق الفيلم الموريتانيّ "تمبكتو" للمخرج "عبد الرحمن سيساكو"، الّذي تناول موضوع التّطرّف الدّينيّ، وذلك من خلال سيطرة إحدى التّنظيمات الإرهابيّة على قرية في شمال مالي تحت قوّة السّلاح والفتاوى المتطرّفة، كتحريم الموسيقى وزواج القاصرات عنوة ومنع لعب كرة القدم، وغيرها من الفتاوى الّتي لا تمتّ لتعاليم الدّين الإسلاميّ بصلة. وفي السّينما المغربيّة، كان لفيلم "يا خيل الله" للمخرج "نبيل عيّوش" نصيب في تقديم مقاربة سينمائيّة لمفهوم التّحرّر الدّينيّ، من زاوية نظر فنيّة اختصّت بها سينما هذا المخرج.

الخاتمة.

إنّ مفهوم التّحرّر في السّينما هو المقياس الحقيقيّ المعبّر عن واقع أيّ سينما في العالم، والعلامة الّتي ترمز إلى مدى تطوّره ومستواه. وقد برهنت السّينما المغاربيّة عبر صورها الفيلميّة وبُناها السّرديّة قدرتها على استيعاب هذا

المفهوم وحسن إدارته، فتجلّى أساسا في تحديث المسائل الفكريّة للمنجز السّينمائيّ وتجديدها، بما يمكّنه من اختراق وجدان المُشاهد والرّقيّ بفكره.

خلاصة بأهم النتائج:

وفي هذا السّياق، ننتهي إلى جملة من النتائج الهامة، الّتي من شأنها تقديم حوصلة تقريبيّة لمسار البحث وتعرّجاته:

- مفهوم التحرّر هو قاعدة الفعل الإنشائي للقيم الإبداعيّة.
- تقوم الصّياغة الفيلميّة في السينما المغاربيّة على فكر تحرّريّ يشمل جميع مراحلها.
- مفهوم التحرّر هو المحرّك الرئيسيّ للفعل السينمائي المغاربي، والتعمّق في تناوله والإلمام بخصائصه ركيزة تفرّد هذه السّينما ونسج أبعادها الفنيّة والمعرفيّة.
- فهم السّينما المغاربيّة يجب أن يمرّ أوّلا وقبل كلّ شيء عبر فهم منظومة مفاهيم يتصدّرها مفهوم التحرّر.
- السّينما المغاربيّة هي نتاج اشتغال إبداعيّ مبنيّ بالأساس على رؤى فكريّة.

ورغم ما أظهرته معالجات هذا المفهوم من نقائص في هذه السّينما، تمثّلت بالأساس في تهميش الجانب الأخلاقيّ والقيمي، نتيجة فقدان السّينمائيّ السّيطرة على شهوته الإبداعيّة، إلّا أنّ مسيرة هذه السّينما ومسارها عموما مثّلا حاضنة الانطلاقة الثّقافيّة في هذه المنطقة.

قائمة المراجع.

أولاً- المراجع بالعربية:

- ألكسان، جان، السّينما في الوطن العربيّ، سلسلة عالم المعرفة، العدد 51، الكويت، 1978
- بينيديتو. كروتشه، المجمل في فلسفة الفنّ، ترجمة سامي الدروبي، المركز الثّقافي العربي، ط1، أكتوبر 2009
- جيل دولوز، الصّورة-الحركة، ترجمة حسن عودة، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، 1999
- حدّاد، حسن، تعال إلى حيث النّكهة، رؤى نقديّة في السّينما، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1، بيروت، 2009
- ديوي، جون، الحريّة والثّقافة، ترجمة أمين مرسي قنديل، مطبعة التخرين، الاسكندريّة 2003
- رمضان الصباغ، الحوار المتمدّن، العدد4490، 22-06-2014، www.ahewar.org
- فرامبتون، دانييل، الفيلموسوفي: نحو فلسفة للسّينما، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للتّرجمة، الطّبعة الأولى، مصر، 2009
- مارسيل مارتان، اللّغة السّينمائيّة والكتابة بالصّورة، ترجمة فريد المزاوي، منشورات وزارة الثّقافة المؤسّسة العامّة للسّينما، دمشق، 2009
- المسناوي، مصطفى، أبحاث في السّينما المغربيّة، منشورات الزّمن، القاهرة، 2007
- نايلي، نفيسة، تاريخ السّينما المغاربيّة ومراحل تطوّرها، المركز العربيّ للنّشر والتّوزيع، مصر، 2019
- الهادي خليل، من مدوّنة السّينما التّونسيّة: رؤى وتحاليل، ترجمة الكاتب، سلسلة عين الرّوح، "ط1، تونس، 2008

- هربرت ماركيوز، في معنى العمل ومقالات أخرى في التّربية والفنّ والمنطق العلمي، ترجمة وهيب سراي الدين، دار مؤسّسة رسلان، دمشق، 2012.

ثانياً- المراجع بالفرنسية:

- abdelghani Megharbi, les algeriens au miroir du cinema colonial – Contribution à une sociologie de La Déconolisation, Edition ENAL /OPU / GAM, Algerie 1982
- Gille deleuze, image-temps , Edition Minuit, France 1985