

The intellectual activities of the Maghreb cinematic discourse: Attempts to understand reality and its manifestations

Dr. Elmahmoudi Tarek

Higher Institute of Arts and Crafts | University of Gabes | Tunisia

Received:

23/10/2022

Revised:

14/11/2022

Accepted:

12/12/2022

Published:

30/03/2023

* Corresponding author:

tarekayari2000@yahoo.fr

Citation: Elmahmoudi,

T. (2023). The intellectual

activities of the Maghreb

cinematic discourse:

Attempts to understand

reality and its

manifestations. Journal of

Humanities & Social

Sciences, 7(3),62 – 71.

[https://doi.org/10.26389/](https://doi.org/10.26389/AJSRP.D231022)

[AJSRP.D231022](https://doi.org/10.26389/AJSRP.D231022)

2023 © AJSRP • National

Research Center, Palestine,

all rights reserved.

• Open Access



This article is an open

access article distributed

under the terms and

conditions of the Creative

Commons Attribution (CC

BY-NC) [license](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Abstract: Maghreb cinema is one of the most important Arab and African cinemas that has paid extreme thoughtfulness to the intellectual content inside the making of feature films. This content was arranged through a cinematic language whose expressions were grounded on predominantly aesthetic concepts. These perceptions therefore established the specificity and uniqueness of this cinema. This trend led to the presentation of a cinematic discourse of reformist dimensions, reflecting the level of cinematic awareness that filmmakers have in this geographical arena. These filmmakers have the ability to develop creative concepts that respond to the aspirations of the viewer and establish the vivacity of this sector. This discourse has been linked to the local reality in its political and social transformations thus interpreting the artistic revelations of the directors, and also shaping the scope that determines the course of the cinema.

On the other hand, the conceptual theses of this discourse and its work faced many difficulties, which hindered the aspirations and dreams of Maghreb film directors. These hindrances varied according to time and place. In brief, finding solutions to release the Maghreb cinematic act, and its creativity is so necessary. This liberation embodies the central instrument that could enhance the whole cinematic process.

Keywords: Maghreb cinema - discourse - intellectual works - creative act – reality.

الاشتغالات الفكرية للخطاب السينمائي المغربي: محاولات لاستيعاب الواقع وتمثلاته

الدكتور / طارق بن محمد المحمودي

المعهد العالي للفنون والحرف | جامعة قابس | تونس

المستخلص: تعدّ السينما المغربية إحدى أهمّ السينمات العربية والإفريقية التي أولت اهتماما مكثفا بالمضمون الفكريّ ضمن إنتاجها من الأفلام الطويلة. ولقد ارتسم هذا المضمون من خلال لغة سينمائية ارتكزت تراكيب تعبيراتها على مفاهيم جمالية بالأساس، أسست خصوصية هذه السينما وتفردتها. أفضى هذا التوجه إلى تقديم خطابا سينمائيا ذو أبعاد تقدّمية، عكس مستوى الوعي السينمائي الذي تمتع به صنّاع السينما في هذا المجال الجغرافي، وقدرتهم على استنبات مفاهيم إبداعية تستجيب لتطلّعات المشاهد وتؤسّس حيوية هذا القطاع. ولقد ارتبط هذا الخطاب أيّما ارتباط بالواقع المحليّ وما يشهده من تحولات سياسية واجتماعية، فكان المجال لترجمة الرؤى الفنية لمخرجي هذه السينما، والبوصله التي تحدّد مسار هذه الأخيرة.

في المقابل، اصطدمت الطّروحات الفكرية لهذا الخطاب واشتغالاتها بحواجز عديدة، حيث شكّلت العائق أمام تطلّعات مخرجي السينما المغربية وأحلامهم. وقد اختلفت هذه العوائق باختلاف الزّمان والمكان، ممّا أوجب إيجاد الحلول لتحرير الفعل السينمائي المغربي، ومن خلاله الفعل الإبداعي، وهو الذي يمثّل المحرّك المركزي للعملية السينمائية برمّتها.

الكلمات المفتاحية: الخطاب - السينما المغربية - الاشتغالات الفكرية - الواقع - فعل إبداعي.

الجهاز المفاهيمي:

السينما المغاربية:

بدأت رحلة السينما المغاربية خلال الفترة الاستعمارية، فلقد كان المستعمر واضع هذا الفن وقواعده في هذه البلدان، والمتصرف الوحيد في دواليبه، وهذا لما يلعبه من دور ريادي في بسط هيمنته وفرض مشروعه الاحتلالي. مثلت تونس والجزائر والمغرب، وهي المستعمرات فرنسية، البلدان التي عرفت هذه التجربة. أما في موريتانيا وليبيا، فلم يحظى هذا الفن بترحاب السكّان، وذلك لكون البناء المجتمعي البدوي مبنيّ بالأساس على الترحال والتنقل، هذا إلى جانب فكرهم الرافض لهكذا فنّ، والذي يتعارض مع تقاليدهم والمفاهيم المؤسسة لعاداتهم. أسهمت كلّ هذه الأسباب في فشل تواصل السكّان مع هذه التعبير الفنية وإبقائها متطلّقة على ثقافتهم. وإبان الاستقلال، اتخذت سينمات هذه الدّول عموماً منهجاً موحّداً، وهو تأسيس وتركيز مشروع سينمائي محليّ - وطني، وهو ما جعل مساراتها الفكرية وطروحاتها الفنية تتقابل في نقاط عديدة، لتنصبّ على تناول قضايا وهموم الإنسان المغاربيّ وانشغالاته. تعيش السينما المغاربية حركية مزمّنة على امتداد مسيرتها، تقودها أجيال متعاقبة من صنّاع السينما المغمورين برؤى إبداعية والباحثين في إرساء مشاريع فنية تسهم في إذكاء المشهد الثقافيّ وتحريه. إنّ السينما المغاربية، فبالرغم ما عانت من صعوبات وضغوطات منذ خطواتها الأولى وإلى يومنا هذا، استطاعت السينما المغاربية أن تكون من ضمن أبرز السينمات العربية والإفريقية. ويعتبر ما تحمله تركيبة نسيج خطاياها السينمائيّ ومضمونها من خصوصية في طروحاتها الفنية العامل الرئيسي في كونها نموذجاً فنياً متميّزاً، إذ تعالج قضايا الإنسان المحليّ من زوايا نظر فنية شديدة التّفرد. حيث "تتميّز السينما المغاربية عن باقي السينمات في الوطن العربيّ، بخصائصها المتنوعة وتوجّحاتها المختلفة التي تتماشى مع ثقافة المجتمع المغاربيّ ومبادئه، فهي تتعرّض لانشغالات التّاس ومشاكلهم" (نايلي، 2019، ص 38).

مفهوم الخطاب:

اهتمّ التراث العربيّ بالبحث في تعريف هذا المفهوم ومضامينه، حيث يُعتبر جوهر تركيبة النظريات اللسانية وقاعدتها، وذلك لدوره المحوري في تركيز بنیان الملكة اللغوية وما تحويه من رمزية وجمالية وبواطن أدبية. ويعرّف "ابن منظور" الخطاب بقوله: "الخطاب والمخاطبة مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة، وهما يخاطبان، والخطبة مصدر الخطيب، وخطب الخاطب على المنبر، أو اختطب يخطب خطابة، واسم الكلام الخطبة... ويذهب أبو إسحاق إلى أنّ الخطبة عند العرب الكلام المنثور المسجّع ونحوه... وفي التّهذيب الخطبة مثل الرّسالة لها أوّل وآخر". (ابن منظور، 1965، ص 360). أما "أبو البقاء الكفوي" فيعرّف الخطاب في كتاب "الكليات" بكونه "الكلام الذي يقصد به الإفهام، إفهام من هو أهل للفهم، والكلام الذي لا يقصد به إفهام المستمع، فإنّه لا يُسمّى خطاب". (درويش، 1992، ص 246)

أما تعريف الفلاسفة والمنظّرون لهذا المفهوم فقد جاءت تقريبا في نفس اتجاه التناول العربي، وقد يختزلها ما قدّمه معجم "كورتيس وكريماص. حيث جاء بالقول أنّ "مفهوم الخطاب يتحدد ككليّة من العلاقات والوحدات والعمليات... المت موضوعة في النّحو التركيبيّ للغة. والخطاب إجراء سيميوطيقي، يتمظهر كمجموعة من الممارسات الخطابية. فهو تطبيق لسانيّ (ذو خصائص لسانية لفظية)، وتطبيق غير لسانيّ (ذو خصائص دالة يتمظهر كأصوات وحركات)". (Germas, Courtés, 1993, p102) لكن، ولكي نكون أكثر إحاطة بهذا المفهوم، كان لزاماً علينا أن نقدّم تعريف المنظر والفيلسوف الفرنسيّ "ميشال فوكو"، لا سيّما وأنّه مكتشف هذا المصطلح وباعثه. حيث نسب "فوكو" هذا مفهوم إلى المعرفة وجعله إحدى أسبابها الوجودية، إذ تتيح صياغته القدرة على إرساء تحقيب لمسار تاريخ الفكر

البشري وأصوله، وذلك من خلال ما تؤسسه منهجيته وإنشائيته من إشارات دلالية ورموز، يطلق عليها: التكوينية الخطابية. فالخطاب لدى "فوكو" هو "مجموع المعطيات اللفظية التي تنتهي إلى نفس التكوين الخطابية" (Foucault, 1969, p153)

عموما، يمثل الخطاب وجهان لعملة واحدة، أولهما يقدم نُظما من الرموز والعلامات ترسمه استعمالات اللغة وصور تراكيبها. في حين الثاني هو ما يتخلل المحتوى من أفكار ومشاعر وعواطف، فيكون على هذا النحو رسالة نحو المتلقي تؤمن إحرار التواصل والتأثير. ولقد كان في انتمائه وخضوعه للحقل الدلالي للمعرفة السبب في بروزه في ألوان وأشكال متعددة، كالخطاب الديني والخطاب السياسي والخطاب العلمي والخطاب التعليمي والخطاب السينمائي والخطاب الأدبي، وغيرها من الخطابات. فهو إذن صرح من الآليات ومجموعة من الأحكام الدلالية الكتابية واللسانية والعلاماتية.

الاشتغالات الفكرية:

يعود مفهوم التفكير في شكله إلى كونه عمل إنساني بالأساس، ينتجه العقل الإنساني وإمكاناته، بهدف إيجاد حلول لمشكل ما أو بدائل أو الكشف عن العلاقات التي تربط الأشياء ببعضها، فهو نشاط ذهني هادف بامتياز. "إن التفكير يشير إلى وجود مشكلة أو أزمة، لذلك ينظم طريقة منهجية لحلها، لهذا ارتبط التفكير العلمي بالطريق المنهجية التي يستخدمها الانسان لهذه المشاكل أو التغلب عليها وتبسيطها" (دناوي، 2008، ص 23). إنه (أي التفكير) ليس عملا مطابقا أو مرجعه المبادئ أو الأحكام، وليس فعلا مجانسا للعقل أو الثقافة أو العلم، بل هو استعمال ديناميكي لكل ذلك، حيث يلتبس إدراك الصور الذهنية التي تحيط بنا من أحداث وأشياء والقضايا الإنسانية الحاضرة والسابقة بهدف توضيح الرؤية للمستقبل. وبهذا، نستخلص أن التفكير هو تدريب في ماهية الوجود، وذلك لكون أي حكم أو حسم عقلي، أو أي فعل تواصل منطقي في علاقة مباشرة مع الوجود. وعليه، فإن التفكير هو "عملية ذهنية يتطور فيها المتعلم من خلال عمليات التفاعل الذهني بين الفرد وما يكتسبه من خبرات بهدف تطوير الأبنية المعرفية والوصول إلى افتراضات وتوقعات جديدة". (العتوم، 2015، ص 198)

وفي ما يخص الاشتغال الفكري، فهو مفهوم قاعدته العمل الفكري، أي أنه سعي فكري وبحث في ماهية أشياء وجودية، ترتبط في مضمونها بالحياة الإنسانية وما يحذوها من ظواهر ومواضيع. إنه نشاط ذهني تفاعلي، توجهاته معالجة قضايا اليومية التي يعيشها الإنسان، وقد تكون هذه المعالجة لا توفر حولا، فهي تسعى إلى تشرح وتفكيك هذه القضايا والتعمق أقصى ما يكون للكشف عن سببية وجودها. فالاشتغالات الفكرية هدفها الأول والأخير غرس وتدعيم مبادئ وقيم التفكير. وهو ما يذهب إليه الفيلسوف هوسرل حين وصفه للوضع الآتي كونه "انبثاق وبداية لتطور حقبة جديدة للإنسانية، حقبة الإنسانية التي تريد ولا تستطيع أن تعيش، ابتداء من الآن، إلا في تشكيل حر لوجودها ولحياتها التاريخية على أساس أفكار العقل". (هوسرل، 2008، ص 523)

المقدمة:

تمثل التركيبة الفنية للخطاب السينمائي المغاربي المنظومة التي قامت عليها هذه السينما في أفلامها الدرامية الطويلة لأجل بناء مقاصدها، وجعل عناصرها كأدوات لتشكيل صورتها وما تحمله من دلالات ومعان. فكان في محمولاته من المضامين والإيحاءات ما يتيح للسينما المغاربية تشكيل توجهاتها الفنية ورؤيتها الإبداعية، يسعى إلى خلق الوعي واستحثاث ذهنية المشاهد على التأمل والإدراك الصحيح. فلقد قدمت الاشتغالات الفكرية لهذا الخطاب رسما منهجية هذه السينما وما ألم بها من تحولات خلال مسيرتها، وذلك من خلال ما حملته من مقاربات وغايات، عملت هذه السينما على طرحها ومن ثمة معالجتها. فليست مهمة الفنون أن تحاكي المواضيع التي نراها أمامنا، وإنما

تحاول الارتقاء إلى الأسباب العقلية التي تتأتى منها طبيعة الأشياء. في النهاية، هي تخلق كثيرا من الأشياء بنفسها وتضيف إلى الشيء ما يفتقده كماله لأن الجمال يستولي على ذاتها" (Plotin, p148). تبلورت هذه الاشتغالات داخل سياق تساؤلي ارتبط بالواقع وما فرضته موجوداته وظواهره، فكانت صيغته ضمن فعاليات التعبيرات السينمائية الوسيلة في نقد وانتقاد ذلك الواقع المتحرك، وذلك وفق منهج قائم على تحرير للفعل الإبداعي. وقد تلخصت هذه الاشتغالات الفكرية في محاور رئيسية، وهي القطع مع التبعية ومواجهة السلطة وانتقاد المجتمع.

الإشكالية:

كيف تجلت الاشتغالات الفكرية للخطاب السينمائي المغربي ضمن مسار هذه السينما؟ وما هي منطلقات هذه الاشتغالات؟ وهل استطاعت اختراق جميع الحواجز وكسب الزهان الجماهيري؟ أيضا، هل لهذه الاشتغالات من القدرة والفعالية ما يمكنها من أن تؤسس للمشروع السينمائي في هذه الدول؟

أهمية البحث:

تكمن أهمية هذا البحث في كونه يتعرض بالدرس إلى مضمون الخطاب السينمائي المغربي في جانب طروحاته الفكرية، أي تحديد المفاهيم التي يقوم عليها الفعل الإبداعي المؤسس للعمل السينمائي في هذه المنطقة ومدى ارتباطها بالواقع المحلي واستجابتها لتطلعات المشاهد، وإسهامها في نسج خصوصية هذه السينما. أيضا، يُقدم (أي هذا البحث) حدود التعبيرات الفيلمية التي تناولت صلب بنائها الاشتغالات الفكرية في هذه السينما.

أهداف البحث:

يهدف بحث "الاشتغالات الفكرية في الخطاب السينمائي المغربي: محاولات لاستيعاب الواقع وتمثلاته" إلى:

- تقديم السينما المغربية
- طرح قراءة في الخطاب السينمائي للفيلم المغربي
- تحديد المفاهيم التي تقوم عليها التوجهات الفكرية لهذه السينما
- دراسة مدى إسهام الاشتغالات الفكرية لهذه السينما في كسب الزهان الجماهيري
- تناول علاقة السينما المغربية بالواقع وراهن المواطن المحلي، ومدى إسهامها (أي هذه العلاقة) في رسم تفرّد هذه السينما
- الكشف عن حدود التعبيرات الفيلمية المغربية في صياغتها للمضمون الفكري للسينما المغربية

الاشتغالات الفكرية للخطاب السينمائي المغربي: محاولات لاستيعاب الواقع وتمثلاته

أ- القطع مع التبعية الغربية:

مثل مفهوم التبعية أهم المفاهيم المستخدمة في دراسة العلاقات الدولية والعلوم السياسية، فهي الكلمة التي تساعد على فهم العلاقات التي تربط بين الدول في مجالات مختلفة هي السياسة والاقتصاد والثقافة. وتقوم التبعية على مبدأ الخضوع، فهي العلاقة اللامتكافئة بين دولتين أو أكثر، يُترجمها نظام سياسي واقتصادي يمكن من إخضاع دولة لأخرى والهيمنة عليها، وهذا ما يُفقد الدولة التابعة لمظاهر سيادتها في محيطها الإقليمي والدولي.

ويعزى عديد المفكرين والباحثين ظهور هذا المفهوم إلى المبادئ والقوانين التي تأسس عليها النظام الرأسمالي العالمي، الذي أفرز دولا كبرى بشركات عملاقة تسيطر على الأسواق العالمية من خلال تحكّمها في عملية الإنتاج، "وقد ترسخ التبعية بقدر ما يزداد الاندماج في النظام الاقتصادي العالمي" (بركات، 2006، ص9). فبحثنا عن المواد الأولية كالنّفط والذهب والحديد وأسواق جديدة لبيع منتجاتها وتسويقها، توجهت هذه الدول نحو احتلال البلدان

وإخضاع شعوبها، ليَتخذ الأمر في بدايته شكلا اقتصاديًا، ومن ثمة أنتج استعمارًا سياسيًا وفكريًا. ويعدّ الاستعمار الفكري والثقافي أخطر أنواع الهيمنة الاستعمارية، إذ يتأسس وفق منهج يقوم على استلاب الهوية الجماعية ومسحها، مستهدفاً في ذلك سلوكيات الفرد وموروثه التاريخي القيمي وبنية المجتمعات، ممّا يفسح له المجال أن يدوم لقرون عديدة ويمتدّ إلى أجيال متعاقبة.

ولقد كان للدول المغاربية نصيب من هذا، إذ ذاعت هذه المنطقة ويلات الاستعمار لعقود طويلة من الزمن، وكان ذلك نتاج مؤتمر تسابقي على احتلال إفريقيا سنة 1883 في العاصمة الألمانية برلين، وكان حاملاً لمطامع الدول الامبريالية للاستئثار بالثروات الطبيعية لهذه القارة. واستعملت الدول المستعمرة (فرنسا وإيطاليا) شتى الأساليب لفرض هيمنتها وسيطرتها على شعوب هذه المنطقة، بداية من استعمال قوّة الآلات الحربية كوسائل لقمع محاولات التمرد والمقاومة، ومن ثمة استعمال ما أطلق عليه حديثاً مساعد وزير الدفاع الأمريكي سنوات التسعينيات "جوزيف ناي" "القوّة الناعمة"، والتي تعتمد الهيمنة الفكرية.

مثّل الاستعمار الفكري جوهر المشروع الاحتلاليّ في الدول المغاربية، والذي فكّر قاداته منذ البداية على تركيز بديل لانسحابهم العسكري، يمكنهم من استمرار استعمارهم ودوامه واستدساخ حضارتهم، فتوجّهوا نحو إخضاع العقول واستمالة النفوس ثقافياً، ليضمّنوا خضوع الأجساد لاحقاً. ف"جنون المستعمر هو أكبر من الصورة المنعكسة بوضوح في مشروعه للهيمنة، حلمه إخضاع الآخر، والسيطرة عليه، وهو الذي فقد أرضه، وبالتالي، ينبغي أن يفقد روحه (Magrabi, 1985, p 66). وقد عمد هذا التوجّه إلى فصل شعوب هذه المنطقة وعزلها عن واقعها وماضيها، وضرب مقوماتها الاجتماعية، ممّا خلق نوعاً من الاغتراب داخل مجتمعاتها وجعلها في تبعية حضارية نشطة. ونذكر في هذا السياق وعلى سبيل المثال إحدى أهمّ الأدوات والأساليب التي استعملها المستعمر في تمرير مشروعه الاستيطانيّ الفكري، وهي محاولة طمس معالم اللغة الأمّ العربية وإضعاف حضورها في المجال الاجتماعيّ كلفة تخاطب والعلميّ كلفة تعلّم العلوم، وهذا لما تكتسيه من أهمية في بناء الهوية الجماعية وشخصية الفرد. إنّ "اللغة هي وسيلة التّحاور والتخاطب بين شتى فئات المجتمع على تباينها، فهي تقطع المسافات وتصل بين الأجيال والشعوب، وهي لهذا بمثابة العمود الفقريّ لوحدة الأمة واللّحمة الأساسية وراء تماسكها باعتبارها الحجر الأساسيّ في الانتماء" (إبراهيم خضر، 2009، ص244).

أرسى الفكر الاستعماريّ مفهوم التبعية داخل دول شمال إفريقيا، وأوهم أفراد مجتمعاتها أنّه نظام حياتيّ يضمن تواجد الاستقرار الاجتماعيّ وثوابته، وأنّه راية من رايات الانفتاح والتّقدّم. وقد تعزّز حضور هذا المفهوم بدعاًٍ أخر ومناصرين له من أبناء الوطن، مستعملين في ذلك شتى أنواع الأساليب الحديثة والمتطورة، بما يخدم أهدافهم ويجعل هذه الأمة منصاعة لأحكامهم وأهوائهم.

أوجب هذا كلّهُ إيجاد حلول للتصدّي لهذه التبعية وتفكيكها، والبحث عن آليات ومناهج تساعد على التحرّر الفكريّ من هيمنة غريبة سعت إلى ضرب هوية هذه الشعوب واجتثاثها من جذورها، وإلى إرساء نظام يضمن الديمومة لحاضرها ومستقبلها. ولقد كان في الخطاب الثقافيّ الحلّ لتقديم مشروع يطيح بأجندات فروض التبعية ومظاهرها، ولطرح معالجة لتأثيراتها على سلوكيات الفرد وبناء الشخصية المغاربية. ف"الثقافة شعور دائم الحضور بالاختيار وتعبير عن الحرية الإنسانية" (بيجوفيتش، 1994، ص 145).

تنزّل هذا الخطاب ضمن سياق عقلائيّ قائم على أسس محدّدة، ترتبط جذرياً بمفهوم الهوية وبمكوّناته غير الثابتة. وتمثّلت هذه الأسس في الاستقلالية الذاتية وتثبيت القيم الاجتماعية ذات المرجعية الإسلامية العربية، مع إمكانية الممازجة مع النمط الفكريّ للآخر والاستفادة منه بقدر لا يتسبّب في خلق خلل في النظام الاجتماعيّ والبناء المجتمعيّ. فالأخر ليس بالمطلق مرفوضاً، وأيضاً ليس بالمطلق مقبولاً.

وعلى اعتبار أنّ الفيلم السينمائي هو حدث ثقافيّ بالأساس، وأنّ السينما هي إحدى الوسائط الثقافيّة الأكثر إشعاعاً وانتشاراً، بما يجعلها انعكاساً جلياً لروح العصر عبر ما تحمله ماهيتها من خصوصيّة، قامت السينما المغربيّة على غرار غيرها من السينمات الأخرى بتقديم خطاب ضمن إطار إنتاجها من الأفلام الدراميّة الطويلة موسوم بالجرأة والتفرد. ولقد أسهم هذا الخطاب عبر صيغ تعبيراته الفنيّة وما حملته من طروحات في رسم ملامح هويّة هذه السينما وتأسيس قيمها.

ولكون التصديّ للتبعيّة من ضمن اشتغالات الخطاب السينمائيّ المغربيّ وأحد أركانه، فقد استكانت المعالجة السينمائيّة له إلى عديد المقاربات الفنيّة. وقد تجلّى ذلك فيما أفرزته عناصر تركيبية اللّغة البصريّة للمنجز الفيلميّ وما حملته من رموز وعلامات، وفي البنى السردية وما رافق مكوّناتها من دلالات وإشارات. كما مثل هذا الخطاب لعقود نبزاً للفعل السينمائيّ المغربيّ وأحد أهمّ القيم التي أسست بناءه، وذلك لما استوجبه خصوصيّة المرحلة التاريخيّة والزماتها.

تعود معظم الأفلام الدراميّة المغربيّة التي طرحت موضوع التصديّ للتبعيّة ضمن المفاهيم الإجرائية المؤسّسة لخطابها السينمائيّ إلى الحقبة الأولى للاستقلال، سيّما وأنّ البناء هو العنوان الرئيسيّ لهذه المرحلة، أي بناء الدولة وبناء شخصيّة الفرد وبناء المجتمع. إذ "يتكوّن المؤلّف الفنيّ لكي يتمتّعوا به عن طريق التأمل، وهو موجود لأجل الجمهور، والذي يطالب بأن يتمكّن هذا الجمهور في موضوع التصوير الفنيّ من أن يجد ذاته ومعتقداته الأصليّة الحقيقيّة ومشاعره وتصوّراته" (يولداشيف، 1984، ص104). قام هذا التوجّه على توظيف مدروس لعناصر عديدة من طروحات هذا الخطاب، كالدين والأخلاق والأرض واللّغة والموروث الشّعبيّ، ضمن السّياق الفيلميّ وما يقوم عليه من رؤى تجمع بين الفنيّ والفكريّ والجماليّ، وتبحث في الآن نفسه في إرساء مفاهيم وآليات تقوُّض الإحساس بالانتماء وتقاوم كلّ فكر غريب يسعى إلى تدمير النفوس وإعدام التاريخ.

ب- مواجهة السّلطة:

نسجت السينما المغربيّة ضمن تعبيراتها ومقارباتها الفنيّة خطاباً سينمائياً موسوماً بالجرأة، ساعية في ذلك إلى تسليط الضّوء على قضايا عانت الصّمت لسنوات طويلة، وإلى توثيق حقائق ووقائع شكلت الذاكرة الجمعيّة لشعوب هذه المنطقة وموروثها. ف"السينما عندما تصبح أداة حياة فإنّها تأخذ في التشعب لتغطية اهتمامات وطموحات أوسع، وهذا ما يظهر واضحاً في اتّجاهها الجديد" (النحاس، 1976، ص75). وقد مثل التّعزّص للرأهن السّياسيّ صلب إنتاج سينمائيّ محليّ أمراً محفوفاً بالخطورة، ومغامرة عنوانها التّهوّر المفرط، وذلك لما تتصف به أنظمة الدّول المغربيّة -دون استثناء- من دكتاتورية ومناهضة لكلّ أشكال الفكر والتفكير. وتعتبر السينما إحدى أبرز الوسائط الفنيّة التي قدّمت خطاباً تناول الواقع السّياسيّ في هذه الدّول - تحديداً في تونس والمغرب والجزائر - وانتقاده، مقدّمة في ذلك صورة عن الاستخدام الخاطئ والسيئ للسّلطة. وعن تأثيراته السّلبية على المجتمع والفرد.

بعد سلسلة من إنتاجات اهتمت بالشأن الاجتماعيّ وتمجيد السّلط القائمة عليه، توجّهت السينما المغربيّة نحو إثارة هنات سياسات هذه الأنظمة وكشف ما يعلوها من فساد وإخلالات، وذلك ضمن سياقات فيلميّة راوحت بين ما هو مباشر إفصاحيّ وما هو ضمنيّ إيحائيّ. ولقد كانت السينما الجزائريّة المثال في ذلك، ف"الواقع الغائم، الملتبس، في الجزائر نهاية التسعينيات، فرض على السينمائيين، المهمومين بمشاكل وطنهم، التّستر خلف الرّموز، ربّما تجنّباً لمتاعب من الممكن أن يتعرّضوا لها، من هذا الجانب أو ذاك، إذ ما أعلنوا عن رؤيتهم بوضوح، أو ربّما لأنّ "الرمزيّة" تُتيح للمبدع أن يُقدّم أكثر من احتمال لما سيحدث في المستقبل، وهو أمر يلائم الفنّان الجزائريّ الذي يحاول أن ينفذ ببصيرته إلى سنوات قادمة، يعلوها ضباب كثيف" (عبيدو، 2006، عدد 1636). وقد سعت هذه الأفلام إلى تقديم نمط إبداعيّ يحزّر الفعل السينمائيّ المغربيّ من ثوابت طالما حاصرته ومنعت امتداده الفنيّ والفكريّ، لتُسهم بذلك في تشكيل خصوصيّة هذه السينما، وبرمجة توجّهاتها وتصوّراتها لعقود من الزّمن. ولقد حظي هذا التوجّه

باهتمام جماهيري كبير، بفضل قدرة هذه النوعية من الأفلام على لعب دور هام في ملامسة مكونات شرائح عريضة من هذه المجتمعات ومحاكاتها لوعي متلقيا بما يساعد على قيام ثورة في الذهنيات، سيما وأنّ الرسائل السياسية فيها غير مُسقط بل ضمن سياق المحكي. ف"استخدام أعظم وسيلة تأثير وإقناع (أيدولوجية) كالسينما، في عملية تثوير كلية، تستند إلى نظرية علمية في كشف الواقع الاجتماعي والطبقي وتحليل مظاهر تناقضاته المختلفة هو في نهاية المطاف الجدار الذي تصطدم به حركة تطوير الفيلم القصصي الروائي الاجتماعي إلى الفيلم السياسي الجدلي" (الزبيدي، 2006، ص172).

فعلى امتداد سنوات طويلة تلت مرحلة الاستعمار، خضعت الممارسة السينمائية في الدول المغاربية لهيمنة نظام السلطة القائم فيها، وانصهرت ضمن سياساته الزامية بالأساس إلى إقرار شرعية لفعله السياسي، بما يخدم مصالحه ويُنتظر لها، تعلقته في ذلك هو بناء الدولة الحديثة وترميم الشخصية المحلية. ومع السنوات السبعين والثمانين من القرن العشرين، بدأت ترتسم في الأفق ملامح مرحلة سينمائية معارضة ثورية، سعت إلى تجديد الخطاب السينمائي وتطويره، ليكون منسجما مع تطورات المرحلة وما يكتسبه الوضع من خطورة، سيما وأنّ الواقع الاجتماعي المتردي الحاصل ليس سوى نتاج السياسات الفاشلة لهذه الأنظمة وأليات حكمها. "إنّ الصّراع بين رجل السلطة ورجل الثقافة دائم ومستمرّ منذ أقدم العصور، أحيانا يكون سافرا طاغيا على السطح، وأحيانا أخرى يكون كامنا مستترا في الأعماق" (مرتضى، 2016، ص184).

وقد أظهر هذا التوجه مستويات مختلفة من التعبيرات، ارتكزت على رؤى ومواقف جيل جديد من المخرجين طالما بحثوا في تجديد المفاهيم التي شكّلت هذه السينما، بما يجعلها متحررة من أية سلطة كانت، ولعلّ أهمّها السلطة السياسية. فبالرغم من سطوة الموضوع الاجتماعي، فإنّ البعد السياسي اكتسح الفكر السينمائي لهؤلاء المخرجين، فكان المحرك للمكاتب الإبداعية وجوهر إنشائية أعمالهم ونقطة ارتكاز لعلاقتهم بالواقع. وقد حملت أعمالهم من الترميزات والإحالات الفنية والفكرية ما جعلها محلّ نظر وتدقيق لمقاص الرقابة، وتمثّلت في شكل لقطات وصور عابرة أو جمل حوارية بين شخصيات الفيلم، لتُصدر قرارات بالحجب والمنع من العرض، وبإيقاف صانعها والزجّ بهم في غياهب السجون. وقد نشير في هذا السياق إلى الفيلم التونسي "صفايح من ذهب" (1989) لمخرجه "النوري بوزيد"، والذي اختار تقديم قراءة للواقع السياسي عبر فعل سينمائي مزج في مضمونه بين الجرأة في تناول القدرة في التحكّم في الأدوات الفنية، لتقدّم تعبيراته للمُشاهد رؤى تأملية سينمائية ذات اشتغالات فكرية قائمة على التناقضات.

كما يعتبر الفيلم السياسي - رغم قلة إنتاجه وندرته - أحد التعبيرات الفنية التي قدّمتها السينما المغاربية ضمن السياقات العميقة لخطابها، إذ يُعدّ الصيغة الأجرأ لانتقاد السلطة والكشف عن تجاوزاتها. تمضي هذه النوعية من الأفلام قدما نحو التحريض وإثارة الرأي العام ضدّ السياسات القائمة، مبرزة ما يعتلها من إخلالات تمسّ من حقوق الفرد والمجتمع كالعيش الكريم والحريات والعمل والتنقّل، ومستعينة في ذلك بما تمتلكه السينما من قدرة في إعادة تشكيل علاقاتنا بالواقع والحياة، ومن قوّة وتمكّن في التحكّم في ما هو عام من حياتنا وإدارته، مما أتاح لهذه الأفلام أن تكون عنصرا فعّالا ضمن مكونات الصّراع السياسي ومشهدياته. ويعدّ الفيلم المغربيّ "درب مولاي الشّريف" لحسن بنجلون و"ذاكرة معتقلة" للمخرج "جيلالي فرحاتي" أبرز الأعمال السينمائية المغاربية التي تناولت الشّأن السياسي بشكل مباشر، أي ضمن سياق سرديّ ومنطق دراميّ إطارهما موضوع السياسة.

ج- نقد المجتمعات المحلية:

مرّ المجتمع المغاربيّ عبر تاريخه الحديث والمعاصر بتحوّلات عديدة مسّت بشكل مباشر قيمه وأعرافه وتقاليد عاداته وأخلاقه، وشكّلت عوالم سلوكياته الاجتماعية والمفاهيم التي تقوم عليها، لتؤسّس واقعه المليء

بالمناقضات والتجاذبات. وقد أسهم كل ذلك في تكوين مادة ثرية للممارسة السينمائية وإنتاجاتها من أفلام خصوصا منها الدرامية، سيما وأن السينما المغاربية ذات مرتكزات اجتماعية.

وحملت هذه السينما على عاتقها أدوار متعددة ارتبطت في كليتها بقضايا الإنسان المحلي وهمومه، محاولة أن تكون المرأة التي تعكس أدق تفاصيل حياته وتؤثره، وتكون الوسيلة لتثقيفه ولتوعيته. إذ يستعرض المخرج عبر نظام تعبيره كالرؤية الفنية والفكرة والتقنيات واقع شريحة اجتماعية تنتمي إلى مكان ما وزمان ما، محاولا في ذلك إثارة مشاعر المشاهد وانتباهه لما يدور من حوله. فلقد أسس نقد المجتمع في السينما العربية عموما وفي السينما المغاربية على وجه الخصوص صورة لتطورها وتحزرها من ضوابط أعاققت تقدمها واقتربها الحقيقي من المواطن. ويذهب "هاشم نحاس" في تقييمه للتحوّلات التي شهدتها السينما الجزائرية في الثمانينيات قائلا: "فمع استقرار المجتمع بدأت السينما في التحرر من طلباته الملحة العاجلة، لتنظر في احتياجات أخرى جديدة تتواءم مع متطلبات المجتمع الجديد، وهي بذلك تتحوّل من سلطة فوقية تفرض تعاليمها، وتكون سلاحا في وقت الشدة، إلى أداة للوعي بالحياة الواسعة في كل الأوقات، وتصبح بذلك جزءا من نسيج الحياة اليومية، أداة حياة بعد أن كانت أداة معركة" (النحاس، 1976، ص 96). كذلك، مثل هذا النقد أحد النظم التي أسهمت في تشكيل تركيبة الشخصية المحلية وذهنيها، وقد يعزى ذلك رأسا إلى خصوصية خطاب هذه السينما وما يعتره من توجهات فكرية تمثل جوهر أطروحاته الفنية والجمالية.

تبلورت المعالجة السينمائية المغاربية للموضوع الاجتماعي ضمن مسار نقدي مقسما إلى جزئين. حيث قام الأول منهما على التثمين وتقديم كل ما هو إيجابي، في حين توجه مضمون الثاني نحو الانتقاد وكشف عورات المجتمعات المحلية، وهو القسم الطاغى في هذه السينما. ولقد احتكم اختلاف التناول النقدي في هذا السياق الفني إلى معايير ومؤثرات عديدة، وجهت بشكل مباشر الرؤية الفنية والفكرية لمخرجي هذه الأفلام في استنطاقهم لواقعهم المحلي، فكانت الصورة السينمائية التي قدموها نتاجا لعوامل ومسببات متعددة ومتنوعة. ونذكر في هذا الشأن: الانتماء الفكري والارتباطات التموليلية (جهة الدعم) وإكراهات الواقع السينمائي (هيمنة السلطة) والسياق التاريخي للفيلم، وغيرها من الظروف والعوامل التي كان لها الأثر الكبير في تحديد شكل نقد المجتمع المحلي في الفيلم المغاربي ونوعه، مما جعل قيمه الإبداعية محل تساؤلات عديدة.

قام التناول الإيجابي لنقد المجتمع في السينما المغاربية على جملة من المقاربات الاجتماعية وهي ذات جوهر قيمي أخلاقي، نشطت ضمن سياق سعى إلى تقديم المبادئ التي تأسست عليها مجتمعات هذه المنطقة وثقافتها، وشكّلت الروابط التي تجمع أفرادها. إذ تعدّ الأخلاق أهم الركائز والأسس التي تشكّل النظام الحياتي للإنسان، والمقياس المعياري لحضارة أمة ما، ففي صلاحها مناعة للمجتمع وارتقائه. وقد أظهر هذا التناول في صيغ تعبيراته السينمائية داخل الفيلم المغاربي صورا متنوعة من التثمين والإشادة، فدمت داخل إطار هوياتي بحت، أي بمنطلقات اقترنت بالمووروث التاريخي لهذه الشعوب وما يحويه من الرقي الأخلاقي، خصوصا في جزئه المرتبط بالتاريخ العربي الإسلامي.

فلا يكاد فيلم مغاربي من ضمن الانتاجات الدرامية لهذه السينما يخلو من صور لمبادئ وقيم أخلاقية انتشرت بين أفراد هذه المجتمعات وأسست مفاهيمه الحياتية، حتى أنها شكّلت في بعض الأعمال ماهية بنيها الدرامية وجوهر سرديتها. فالشرف والشهامة والأمانة والوفاء والعدل كلها مفاهيم ذات بعد أخلاقي، كوّنت المضمون الفني للمنتج السينمائي المغاربي ودلالاته الفكرية، ووضعت المشاهد أمام فسحة من الأمل والتفاؤل قليل تواجدها في راهن هذه الشعوب. ولنا هنا أن نشير إلى الفيلم الجزائري "عمر قتلاتو الرجلة" (1977) لمخرجه "مرزاق علواش" وما تجلّى في خطابه السينمائي من إعلاء للمبادئ الأخلاقية. كذلك إلى ما تحلّت به شخصية "سالم" من تأصل أخلاقي في الفيلم الليبي "الشظية" (1986) للمخرج "محمد علي الفرجاني"، والذي مثل نقطة الارتكاز لصياغته الدرامية وأسّس

علامات منعرجاتها. لقد سعى هذا التثمين للقيم الأخلاقية الذي قدّمته هذه السينما ضمن سياقات وأسلوبيات نقدتها للمجتمعات المحلية في أبعاده إلى إذكاء ثقافة الانتماء وتكريسها، وإحياء مبادئ طالما أفقد غيابها صلابه هذه المجتمعات وجعل أفرادها يعيشون الغربة في أوطانهم.

وفي المقابل، تعددت أشكال انتقاد المجتمع في الفيلم المغربي وتوّعت لتشمل الممارسات الاجتماعية المختلفة ومظاهرها، محاولة في ذلك تقديم تشخيص دقيق للواقع وما يعتره من قوى وأفكار متسيّدة عمقت أزمانه وأذكتها ووصفت تأخره التاريخي. وفي هذا الإطار، قدّمت المعالجة السينمائية خطابا مازج مضمونه بين رؤى ذاتية منبثقة من تصوّرات فكرية وفنية مرجعها إبداعي، وبين الإيفاء بتأسيس خطاب سينمائي يستجيب لحقيقة الحاضر وما يحذوه من تحولات. ولقد أختزلت مظاهر انتقاد المجتمع في المنتج السينمائي المغربي في مظهرين اثنين، أولهما التّعريض لواقع المرأة في هذه المجتمعات، وثانيهما سلطة الثوابت الاجتماعية، والمتمثلة بالأساس في التقاليد والعادات والدين.

لقد قدّم الفيلم المغربي إجمالاً صورة لمجتمع محليّ ذكوريّ يقصي المرأة ولا يعترف بدورها في التنمية الاجتماعية، فتعامل معها على أساس أنّها مجرد وعاء جنسيّ تستجيب لسلطة شهوات الرجل وعدالة عقلية الموسومة بالاحتقار للتّصف الآخر من المجتمع. ولنا هنا إلى أن نشير إلى فيلم "على كفّ عفريت" (2017) للمخرجة الشابة "كوثر بن هنيّة"، حيث لخصت قصّته واقع المرأة التونسية وما تعانيه من اغتصاب لحقوقها من مجتمع ذكوريّ بامتياز. وقد حملت اللّغة السينمائية في هذا المنحى أشكالاً متفاوتة من المبالغة في التناول، أضرت في أحيان كثيرة بفكرة الفيلم وحادت به عن أهدافه المرجوة، والباحثة بالأساس في الكشف عن الواقع المهيمن للمرأة المغربية. ولعلّ أبرز مثال لذلك هو الفيلم المغربي "الزّين اللّي فيك" (2015)، أين قدّم مخرجه "نبيل عيوش" تناولاً لموضوع المرأة من زاوية نظر مبالغ فيها على جميع المستويات، مسّت المضمون الفكري والقيم الجمالية للفيلم، وجعلته (أي الفيلم) يقتصر في كونه استثمار تجاري لمشاهد جنسية. وفي نفس السياق، ارتكز انتقاد سلطة الثوابت الاجتماعية في السينما المغربية على فكرة كونها تمثّل أبرز معيقات التطوّر والانفتاح على الآخر، وذلك لما تمثّله السلبية منها من أسباب لتخلف المجتمعات وفشلها، سيّما وأنّها تقود العملية التّربوية الاجتماعية داخلها وتؤسّس لسلوكيات أفرادها. ولم تستثن المعالجة السينمائية المغربية في هذا الإطار أيّاً من أشكال هذه الثوابت، حتّى وإن كان في جانب منها جزء من الحرمات والتمثّل تحديداً في الدين. وقد كانت القاعدة في ذلك أنّ كلّ عمل إبداعي لا يُمكن تقييمه وفق معايير أخلاقية فتتحصّر تأويلاته في مساحة ضيقة، حدودها المقدّس والمدنّس، فتضيق القراءة الفنية والجمالية المتنوعة في متاهة هذه القراءة الأحادية.

الخاتمة:

مثّل ما طرحته التعبيرات الفنية للسينما المغربية ورؤاها الفكرية من انسجام مستدام مع الواقع الاجتماعي وما يحيطه من تحولات أوجدتها عديد العوامل (سياسية، اقتصادية، ثقافية)، السبب في رسم خطاب سينمائي يبحث بإصرار في تجديد وتحديث مضامينه. ولقد أظهر هذا الخطاب ضمن مستويات اشتغالاته الفكرية سعياً مكثفاً لتحرير الفعل الإبداعي القائم عليه، بما يتيح البحث في تقديم مادة سينمائية إلى المشاهد ذات أبعاد معرفية بالأساس. وهنا، لنا أن نستخلص بعض من النتائج التي من شأنها حوصلة مدى قدرة هذه الاشتغالات على النهوض بالمستوى الفني للسينما المغربية، وإيجاد الحلول لتطويرها وجعلها تساير مثيلاتها من السينمات العالمية:

- اتّسم التناول السينمائي المغربي لمفهوم التبعية عموماً بالسطحية، ولم تظهر -لسبب أو لآخر - أية نيّة للتوغّل والتعمّق في معالجته، إذ أنّ الأمر اقتصر على تقديم صورة نمطية لهذا المفهوم. وقد تمثّل ذلك في ربطه المباشر بالاستعمار أو ما يكتنه الغرب من عدائية لهذه الأمة، أي نظرية المؤامرة، دونما التّطرّق للأسباب والمسببات التي فسحت له المجال للاستقرار والإقامة في صميم دواخل هذه الشّعوب.

- تميّز الخطاب السينمائي المغربي في تناوله لانتقاد السّلطة بالتّوّع في تعبيراته، وبجديّة بحثه في خلق مقاربات فنيّة إبداعية تنسجم مع راهن الإنسان في هذه المنطقة وتمسّ من هواجسه الوجودية. لكن، لم تستطع هذه المعالجة أن تنزع عن نفسها الغطاء الإيديولوجي.
- افتقاد التّوازن داخل المعادلة التّقديّة للمجتمع في الفيلم المغربي مسّن من قيمة المشروع الثّقافيّ والمعرفيّ لهذه السّينما، حيث كرّس نظريّة جلد الدّات والتّشكيك في القيم والمبادئ عبر أساليب فيلميّة مبالغ فيها، تحت راية "هذه حقيقة واقعنا".

المراجع

- أبو الفضل ابن منظور، لسان العرب، الجزء الأوّل، دارصادر للطباعة والنّشر، بيروت، 1965، مادة "خطب"
- ادmond هوسرل، أزمة العلوم الأوروبية والفنومينولوجيا الترنسندننتالية، مدخل إلى فلسفة الفنومينولوجيا، ترجمة إسماعيل مصدّق، المنظّمة العربيّة للترجمة، طبعة أولى، بيروت 2008
- حلّيم بركات، الاغتراب في الثّقافة العربيّة: متاهات الإنسان بين الحلم والواقع، مركز دراسات الوحدة العربيّة، الطبعة الأولى، بيروت، 2006
- لطيفة إبراهيم خضر، هويتنا الى أين؟ منشورات عالم الكتاب، الطبعة الأولى، القاهرة، 2009
- على عزت بيغوفيتش، الإسلام بين الشّرق والغرب، مؤسّسة بافاريا - مجلّة التّور الكويتيّة، الطبعة الأولى، الكويت، 1994
- ليكال يولداشيف، قضايا البحث الفلسفيّة في الفنّ، ترجمة زياد الملا، داردمشق للطباعة والنّشر، بيروت، 1984
- محمّد عبيدو، المجلّة الإلكترونيّة الحوار المتمدّن، محور الأدب والفنّ، عدد 1636، 8 - 8 - 2006، www.alhewar.org
- قيس الزبيدي، المرثي والمسموع في السّينما، المؤسّسة العامة للنّشر، الفن السّابع 112، طبعة أولى، دمشق، 2006
- مصطفى مرتضى، المثقف والسّلطة، دارقباة الحديثة للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2016
- هاشم نحاس، الهوية القوميّة في السّينما العربيّة: دراسة استطلاعيّة مستقبلية، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت 1976
- نفيسة نايلي، تاريخ السّينما المغربيّة ومراحل تطوّرها، المركز العربيّ للنّشر والتّوزيع، مصر، 2019
- دناوي حسن مؤيد: تطوير مهارات التفكير الإبداعي: عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع ، الأردن 2008
- عدنان العتوم : علم النفس المعرفي، بين النظريّة والتطبيق، 2015
- عدنان درويش، الكليّات: معجم في المصطلحات والفروق اللّغويّة، الرّسالة، بيروت، 1992
- Plotin, Les Ennéades, traduit par Marie-Nicolas Bouillet, Edition Hachette
- Abdelghani Magrabi, Les algériens au miroir du cinéma colonial- Contribution à Une sociologie de La Décolonisation, Edition ENAL /OPU / GAM, Algérie 1985
- Michelle Foucault, L'archéologie du savoir, édition Gallimard, Paris 1969