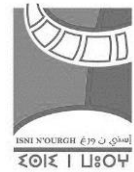
منشورات إسني ن ورغ



السينما الأمازيغية .. وشم الذاكرة وسؤال الذات

رؤية من الداخل – الإنتاج السوسي نموذجا

إنجاز:

مسعود بوكرن

العنوان : السينما الأمازيغية .. وشم الذاكرة وسؤال الذات
رؤية من الداخل - الإنتاج السوسي نموذجا
المؤلف : مسعود بوكرن
الناشر : جمعية إسني ن ورغ Issni n Ourgh
لوحة الغلاف : الفنان : الحسين لاهم
تصميم الغلاف : حسن الفقير
تصفيف وإخراج : مجكاري
المطبعة : Centre Imprimerier, Ait Melloul
الطبعة : الأولى 2016
رقم الإيداع القانوني : MO4207/2016
ردمك : 978-9954-38-653-8
© الحقوق محفوظة لـ
: www.festivalissninourgh.com
Festivalissninourgh@gmail.com

لا تزال الكتابات السينمائية التي تتناول الإنتاجات الأمازيغية في حاجة إلى مزيد من العطاء، نقدا ودراسة وتحليلا، فهي المحرك الأساسي للقاطرة الفنية بشكل عام، وقد عمدت جمعية "إسني ن ورغ" على مواصلة رحلتها التأليفية، بإصدارات جديدة في دورتها العاشرة للمهرجان الدولي للفيلم الأمازيغي، إيمانا منها بالدور المنوط بها في هذا المجال.

والكتاب الذي بين أيدينا رؤية تسير عكس الكتابات النقدية التي مرت علينا، فهي تقوم بتشريح داخلي للهيكل السينمائي الامازيغي من خلال منظور وتجربة الكاتب، وقد حذا في ذلك حذو بعض الأقلام التي ترى الحل في عمليات التشريح، والرجوع إلى الذات، بدل الركون إلى الاتهامات الفضفاضة، والتسويفات المجانية، باعتبار أن التغيير يبدأ من النفس قبل المحيط، وتلك مكاسب حقيقية لو وصلت لمرحلة النضج، والذي يميزها أنها تقدم المنظور الفلسفي للأشياء بدل المنظور الكلاسيكي، وذلك من خلال التأمل، والتبصر، والشك، واستنطاق السؤال، فالكتاب دعوة صريحة إلى الاهتمام بأناقة الداخل قبل أناقة المظهر الخارجي، ودعوة إلى عدم حرق المراحل في مجال لا يحتمل ذلك ولا يتسع له، وتطوير مجالات النقد التي تعكس جماليات السينما وتعد أهم روافدها.

رشيد بوقسيم

مدير المهرجان الدولي للفيلم الأمازيغي "إسني ن ورغ"

إهداء

إلى كل من يحمل هم الإبداع ..

ويسعى إلى فن مغربى أصيل ..

((لا يوجد أي عمل فني يستطيع أن يعفي نفسه من أن يكون شاهدا للمجتمع الذي ينتجه وشاهدا عليه في ذات الوقت))

Georges fradier

((إن أردتم معرفة وضع الحريات وحقوق الإنسان والديموقراطية في مجتمع معين، يكفي النظر إلى العلاقة بين المسؤولين والفن والفنانين، وإن أردتم اكتشاف خلل وسبب الشر، إبحثوا عن أولئك الذين يشجعون الرداءة))

المهدي المنجرة

((الفن إبداع ومسؤولية، وكل فنان لا يقدس الإبداع ولا يحترم مسؤولياته، فهو يمارس شيئا آخر بمعزل عن الفن))

الفنان: عبد اللطيف عاطيف

تمهيد

كثير من المراجع التي تناولت "السينما المغربية" بشيء من التفصيل، لم تَطْرُق ضمن مباحثها موضوعَ "السينما الأمازيغية" كإحدى مكونات الفن ببلادنا، خاصة تلك التي أولت عناية بالمنتوج المغربي الناطق باللهجة المحلية رغم قلتها، كما لا نرى اهتماما ملحوظا من طرف الناقد المغربي على الصعيد الوطني بالإنتاجات الأمازيغية، سواءٌ على مستوى التأليف؛ أو على مستوى المقالات الصِّحفية بالمجلات والجرائد، وهذه ظاهرة غريبة لها أسباب متعددة تجعلنا نطرح أكثر من تساؤل، وغاية السُّؤْلِ وجود مبررات مقنعة لها تمكن من عملية التشخيص، والبحث في ملابساتها داخل أو خارج مدارها الأمازيغي.

والحديث عن هموم السينما الأمازيغية تَحُفه مخاطر كثيرة، من الصعب تَسْيِيجُها، مثله مثل تناول أطراف الحديث حول السينما المغربية بشكل عام، ((لأن الحديث عن السينما بالمغرب، حديث عن مجالِ صِراعٍ تتجاذبه العديد من القوى والتفاصيل، وتتقاطعه مصالح الكثير من المتدخلين (دولة، خواص، ممولون خارجيون ...)، إذ لكلٍ رهاناته))[1]، مما يزيد من إكراهات الباحث، ويقلص حجم مساحة اشتغاله، خاصة إذا كانت الغاية دراسة نقدية محضة، أو محاولة البحث عن أسئلة راهنية، أو الكشف عن بعض المستور مما يعتري الجهاز الفني من الداخل.

وغياب الفعل النقدي المواكب للمسيرة الفنية من ناحية ساهم بشكل كبير في عملية التراجع، وخلخلة الرؤية الثابتة للهوية السينمائية الأمازيغية، كما أدى إلى تسطيح الصور الفنية بذهنية المشاهد الأمازيغي، فنا، ولغة، وثقافة، وتراثا، وهوية، وأطَّر وعي وممارسةَ الطاقم الفني تأطيرا شاذا.

---

[1] - "السينما المغربية، رهانات الحداثة ووعي الذات"، محمد اشويكة، ص:5.

ورغم احتواء المنتوج السينمائي الأمازيغي على مساحة واسعة من رقعة المتتبعين، فإن وضعه الراهنَ أصبح مقلقا للغاية، مقارنة مع متتبعي الأنشطة الأمازيغية الأخرى، وأكد في أكثر من مناسبة عدم قدرته على المواكبة والاستمرار لأسباب جعلْنا بعضَها موضوع مباحث هذا الكُتيب الذي نضعه بين يدي القارئ الكريم، والذي توخينا منه كسر جدار الجمود الذي أصاب ميدان الكتابات السينمائية، لا لأنه كذلك، بل لأنه اتخذ من صفحاته المتواضعة دعوة المصالحة مع الباحثين والنقاد للعودة إلى حضيرة المتابعة، وحسْبُنا أننا جارينا المثل القائل: "ضرْبٌ بالطوب خيرٌ من الهروب".

والحُكم العام الذي أسقطناه على "السينما الأمازيغية" لا يفيد الإسقاط المطلق، ولا يعني أنها خِلْوٌ من كل ما هو فن، كما لا يشمل المشتغلين في الحقل جملة وتفصيلا، بقدر ما يستثني الغيورين على فنهم، والمنشغلين بهمومه.

أما مصطلح "السينما الأمازيغية" فقد أسقطناه بعمومه على الكل والجزء دون استثناء، وذلك لاحتوائه الفن الامازيغي المنتمي إليه، ولم نميز بين ما هو سينمائي بالمفهوم التقني، أو ما هو تلفزي، أو ما هو دونهما، كالأعمال التي اصطُلِح على تسميتها بـ"أفلام الڤيديو" أو "أفلام الڤي سي دي"، وإن كنا نرى لذلك مستوى آخر لا يرقى لمفهوم "الفيلم"، بَلْهَ أن ينتمي إلى السينما.

ونحن إذ نقدم هذه الرؤية البسيطة للقارئ السينمائي، فإننا نجزل الشكر لجمعية "إسني ن ورغ" في شخص رئيسها الأخ رشيد بوقسيم، على ما قدمه من دعم معنوي، وتولي عناء الطبع الذي أصبح مضنيا في عالم المتابعات الإلكترونية، وللزميل عبد الرحيم الصالحي على مواكبته لمراحل الإنجاز ...

راجين تحقيق المبتغى .. والله من وراء القصد.

السينما الأمازيغية ..
وإشكالية المصطلح

لقد أثار مصطلحُ "السينما الأمازيغية" بعضَ الجدل حول إشكالية نسبة الصفة للموصوف بشكل مباشر، وجاء في سياق الحديث عن ثقافة وطنية متعددة المشارب، وهذا لا غبار عليه، خاصة إذا دخل في إطار الوحدة الشاملة للأمة، ويساهم في عملية التكتل التي من شأنها إيقاف نزيف العنصرية والتشرذم.

((السينما هي المعادلة الإشكالية الكبرى بين الفن والصناعة))[1]، هي الإبداع بكل توسعاته، ولا تحتمل الأماكن الضيقة، ومصطلح "السينما" نفسه مصطلح عالمي، حافظ على صيغته الأصلية دون أي تأثير لغوي أو عرقي، لأن "السينما" تجاوزت كل المفاهيم، ووحَّدت لقبها الذي يُنطق بكل لغات الكون، والأمازيغية إحداها، ولا تعترف بالحدود الإقليمية الضيقة، ((إلا أنها تقر بفضل مُرَوجها وتستأثر به، فتحمل في حناياها ذلك العرفان على شكل عصبية إقليمية))[2].

ليس ثمة ما يدعو إلى العصبية حينما ندعو إلى فن نوعي نريده أن ينطق بلغة سينمائية موحدة، ونكره أن ينحصر في دلالات معينة تجعله محليا لحد الإسراف، لذا فمصطلح "السينما الأمازيغية" يبدو أكثر شمولية من حيث المبنى والمعنى، وفيه اعتراف ضمني بكِيان لا ينفصل عن الأرض والثقافة والوطن، وما يراه الناقد "إبراهيم أيت حو" من ((أن الكلام يجب أن يكون حول سينما مغربية ناطقة بالأمازيغية إلى جانب الأخرى الناطقة بالعربية))[3] فيه مجازفة بالمعاني والخلفيات التي سبق وأن قال عنها في الموضوع ذاته: ((وبغض النظر عما يثيره هذا التقابل (بين السينما الأمازيغية والسينما العربية) من خلفيات وتوابع إيديولوجية وسياسية وثقافية خطيرة ... فإنه تقابل يبدو باطلا علميا وواقعيا، باعتبار أن الحديث عن سينما عربية مثلا يقتضي عربية الأطر والفعاليات ... المنجزة لها ..

---

(1) - "موسوعة تاريخ السينما Oxford History Of World Cinema"، جيوفري سميث، 15/1.

(2) - "تاريخ السينما في العالم"، جورج سادول، مقدمة المترجم، ص:7.

(3) - "السينما المغربية، الواقع و... الآفاق"، إبراهيم ايت حو، ص:97.

وعربية مصادر الإنتاج))[1].

وحتى لا نبتعد كثيرا عن صلب القضية، فإن ما ندعيه من خلفيات ناشئة عن العلاقة بين بعض المسميات في هذا الإطار، نجده واقعا ملموسا - بعد التريث والإمعان - في ذات المسميات البديلة، ولا نستطيع أن نتمثل الفروق الإيديولوجية الخطيرة الموجودة بين "سينما أمازيغية" وبين "سينما مغربية ناطقة بالأمازيغية"، سوى أن الأولى تحيل على كِيان متعدد الروافد، له خصوصيات تراثية وثقافية تميزه عن غيره، والثانية تحصره في المنطوق اللغوي المُحْنق، وكلاهما له ارتباط بالمفهوم الشامل للوطن، ويبقى الانتساب التقني (الأطر والفعاليات ومصادر الإنتاج ..) يحمل الكثير من التفاعلات التي تثير حساسية توجهات موازية، فهوية أي عمل فني من الصعب ضبطها بهويات تقنية، وإلا فمن المستبعد التخلص بشكل نهائي من الإيديولوجية، أو الانسلاخ من توابعها، وكلما تتبعنا المنطوق اللغوي بمفهومه المحلي، فإننا نُقحم المجال السينمائي الفسيح في دائرة الحسابات اللغوية التي نجد بعض النشطاء الأمازيغيين أنفسهم يختزلون فيها القضية الأمازيغية برمتها، ويصرفون النظر عن القضايا الكبرى.

وفي هذا الصدد ستدعونا باقي الأصناف الأمازيغية الأخرى إلى مزيد من التأمل، كـ"الأدب الأمازيغي" الذي أصبح ينافس غريمه العربي، وما سمعنا بمن سماه "الأدب المغربي الناطق بالأمازيغية"، وكذا "الشعر الأمازيغي"، و"الغناء الأمازيغي"، و"المسرح الأمازيغي" و"التراث الأمازيغي"، واللغة الأمازيغية" التي بدورها لا تحتمل أن تكون "اللغة المغربية الناطقة بالأمازيغية" مع أنها جزء من مغربية هذا الوطن الذي لا يقبل التجزئة أبدا، و"الثقافة الأمازيغية" التي ليست إلا ثقافة مغربية أصيلة، ومع ذلك لم نُسَمها "الثقافة المغربية الناطقة بالأمازيغية"،

[1] - المرجع السابق، ص:97.

وقس على ذلك بقية المصطلحات والمسميات التي تضفي صيغ الجزء على الكل، كأن نقول مثلا "بحر أكلو" أو "بحر ماسة" ونحن لا نعني إلا بحرا واحدا وهو المحيط الأطلسي أو بحر الظلمات.

إننا لا نريد أن ننكر الفضل لذوي الفضل حتى نتيه في مثل هذه الجزئيات التي لا تعني الفن ولا الإبداع في شيء، فمهما كان الاسم أو اللقب فالمغزى هو الأهم، والذين أنعموا على الإنسانية بابتكار فن سابع لم ينكروا فضل بقية الفنون الستة، وما السينما إلا تلك الفنون الستة، بل اعترفوا لها بالأسبقية، واستفادوا منها، وحاولوا احتضانها في فن شامل ومتكامل، لذا وجب علينا تطوير مداركنا، والانشغال بمضمون الفن لا بقشوره، وأن لا نُضَيق على أنفسنا ما وَسَّعَه غيرنا، فـ((الفنان، سواء كان ناطقا بالأمازيغية أو بالدارجة، عليه أن تتوفر فيه بعض الشروط الضرورية، أن يكون ناضجا، وأن يكون ذا مستوى ثقافي جيد، وأن يكون راقيا في تعامله وأعماله. يجب أن نتحاور مع أنفسنا، وألا نسجنها داخل قوقعة الأمازيغية))[1]، وهذا بطبيعة الحال لا يوحي بالتسيب اللغوي لدرجة السفور، بقدر ما يمنح الفنان صفة المثقف المتمكن من أدواته، وبالتالي يمنحه القدرة على التكيف مع الأنماط الفنية الموازية في ظل احترام تام لكل لغة على حدة، دون الإسفاف الذي طال لغتنا الموزعة بين اللغات واللهجات.

[1] - حوار صحفي مع الفنان "عبد الطيف عاطيف" بتاريخ 19 يونيو 2016، حاوره الصحفي ميمون أم العيد.

السينما ..
اللغة والهوية

بغض النظر عن اللغة الناطقة سينمائيا (بلاغة الصورة - سحر التشكيل - براعة الأداء - فنية الإضاءة والديكور والإكسسوار ...)، وبغض النظر عن كونها حقيقة ملموسة أو مجرد مغالاة التنظيريين، فإننا سنجر الحديث غصبا لنحوم حول اللغة المحكية في الإنتاجات السينمائية الأمازيغية. ونحن إذا استثنينا بعضها مما يستحق التنويه والتشجيع، فإن الأغلبية الساحقة منها يستدعي التوقف لما لها من آثار سلبية، ولا تُعبر عن كِيان مشترك، أو هوية لها خصوصياتها.

ولا نكاد نتفق مع الأستاذ "لحسن ملواني" حين جعل الفيلم الأمازيغي ((وعاء فنيا من خلاله تتبدَّى لنا اللغة الأمازيغية في نقائها .. وأن السيناريوهات والحوارات التي تعتري الحديث التواصلي بين الممثلين تقَدَّم بدرجة من الفنية والرقي))[1]، وهذا رأي - رغم ما نُكِن له من تقدير واحترام - نراه يحمل من التعميم ما يفرض علينا استنطاق عشرات هذه الأفلام لتأكيده[2]، خاصة وأن مجرد استقراءٍ أولي للمنطوق اللغوي في أعمالنا لا يحيلنا على ضبط محكم يوصلنا إلى ضفة الصفاء والنقاء، فاللغة المستعملة بطابعها السوسي[3] بمختلف تلاوينها أقرب ما تكون إلى الرطانة منها إلى اللغة، وذلك لما يتخللها من صيغ معرَّبة، ومصطلحات غريبة لا تتحملها اللغة الأصيلة، ناهيك عن الكلمات الأجنبية المبتذَلة، والاستعمالات الفضفاضة المعبرة عن ثقافة الأغيار، لغةٌ قد تضرب صفحا بتضحيات المد الأمازيغي قبل وبعد دستور 2011، ولا تدعَمها في شيء سوى حملها اللقب الذي لا يعنيها بتاتا، هذا إذا علمنا ((أن المطلب اللغوي (لدى الحركة الأمازيغية) يطغى بشكل لافت على المطالب الأخرى .. لأنه العنصر الوحيد من العناصر المكونة للهوية الذي تَبَقَّى للأمازيغيين من هويتهـــم الأمازيغية))[4]، ما دامت ترى اللغة

(1) - "أفلام أمازيغية .. ملاحظات وقراءة أولية"، لحسن ملواني، ص:35.
(2) - ينظر "حدود الإبداعية في المحكي الفيلمي الأمازيغي" ضمن "الفيلم الأمازيغي أسئلته ورهاناته" ص:19-27.
(3) - باعتبارها الأكثر وفرة وإنتاجا.
(4) - "في الهوية الأمازيغية للمغرب"، محمد بودهان، ص:16.

مجردَ أداة للتواصل، وليس كِيانا حيا لا يضمن لنفسه العيش إلا بأهله، الأمر الذي جعلها حبيسة نفسها، وحَجَّم مستوى خطابها، ومَوْقَعَها في فضاء محدود لم يتجاوز الناطقين بها.

والمضحك أن بعض الفنانين المحسوبين على الهوية الأمازيغية لا يحسنون لغتهم، ولا يشغلون بالهم بها، وكأنهم مجرد قنطرة وُجدت لتعْبر عليها "سيناريوهات" المنتجين.

وقد يخطئ الكثير ممن يعتقدون بحيادية اللغة في المجال السينمائي، وأنْ لا دور لها سوى نقل مضامين المادة المعروضة، وهذا طرح لا يَخفى ما في جعبته من تأثيرات سَلبية خطيرة، خاصة بين أحضان اللغة الأمازيغية التي نُحرت على عتبات الفن فتفرق دمها بين اللهجات، والدخيلِ من اللغات، وقد كشفت بعض المهرجانات وشاشات صغيرة عن أعمال أمازيغية "طويلة" طغى فيها الطابع الغربي على العربي، والعربي على الأمازيغي، حتى لا تكاد تميز انتماءها الحقيقي، وموطنَها الأصلي، أو التمييز فيها بين الأعمال الدارجية المفرنسة، والأعمال الأمازيغية الجامعة بين التفرنس والتعرب، وأخرى "قصيرة" بلا أب شرعي، ولا لغة، ولا هوية، ولا انتماء واضح حتى في "الجينريك"، جلُّها يمكن إدراجه في أي خانة ما عدا الخانة الأمازيغية.

ومعظم هذه الأفلام في نسختها الشبابية أضحت وبشكل غريب غير مقتنعة بالطابع الأمازيغي الذي يميزه لونه الخاص، أفلامٌ تُقدَّم على أنها أمازيغية، ومع ذلك لا تجد فيها ما يمت إلى الهوية بصلة، لا من حيث الديكور .. ولا الاكسيسوارات .. ولا الملابس .. ولا الفضاءات .. ولا الموسيقى ..، هذه الأخيرة التي اتجهت اتجاها غربيا محضا في الأفلام الأمازيغية القصيرة، لما لها من وفرة جاهزة، ومجانية تلبي طموحات الشباب الصاعد في ظل غياب البديل الأمازيغي.

من المعضلات الخطيرة التي ستعصف بالمجال السينمائي انعدامُ الثقة في الموروث المحلي، وعدمُ وجود بدائل حقيقية، ومواد إبداعية جاهزة وفي المتناول، كالموسيقى التصويرية ذات الهوية الأمازيغية التي لم تستطع لحد الآن سد الفراغ القاتل، الموجود في الساحة الفنية، لذلك لا ضير في أن يستعين شبابنا بموجة التغريب التي كشفت عن ساق جمودنا، وعجزِنا عن إبراز معالم ثقافتنا ولغتنا وهويتنا وتراثنا، وإن كان هناك من المهتمين من يرى الاختيارات الموسيقية العالمية «كفيلة بالمساهمة في تجديد المادة الفنية الفيلمية الأمازيغية التي - حسب رأيه - تعاني من الرتابة والتكرار»[1].

إن الاستلاب الثقافي، والبعد عن مكونات الدين والوطن واللغة، جعل منا أراجوزات تحاكي ولا تبدع، تُفَرخ أعطابا ولا تكترث بالفن، تكرس الدونية، ولا تنظر إلى عنان السماء، تمجد الأقوى ولا تصنع الأبقى، تفضل الجاهز المبتذَل على السهل الممتنع، ولا تدعو إلى استغلال مساحات العقل الذي أضحى تحت تأثير المنطق الحالي لهذه العينة من الأعمال لا يرتاح كثيرا لتلك التي تُخفي معانيها ودلالاتها الفلسفية خلف الصور والـمَشاهد، مما يزيد الطين بِلة، ويكشف عن الوجه الحقيقي للوجهة المتفاقمة، ويدعو من جهة أخرى إلى مزيد من الحذر، وإعادة النظر حتى لا نقع ضحية خلط الأوراق.

[1] – "أفلام أمازيغية، ملاحظات وقراءة أولية:، ص:70.

السينما ..
والبـــــاديـــة

اتجهت جل الأفلام الأمازيغية منذ بدايتها نحو البادية، لتعدد مواردها الطبيعية والثقافية، وحاولت استقراء المعالم التراثية التي تتميز بها، ولا توجد في غيرها، وقد سبق لتاريخ البوادي المغربية أن شغل حيزا هاما من اهتمامات الباحثين بمختلف طبقاتهم، وبخاصة المستشرقين السوسيولوجيين منهم، حيث تناولوا موضوعاتهم من مختلف الزوايا، فقاموا باستنطاق مكونات البادية، وأضافوا - إلى جانب باحثين محليين - سمات اجتماعية قيمة للموروث القروي، فشكلوا النواة الحقيقية لتنوع طبيعي ناطق بلسان الحال.

وهذا التنوع الطبيعي أدى إلى خلق روابط حميمية مع السينما الأمازيغية بشكل لافت للانتباه، عكس السينما المغربية المدعَّمة التي لم تستفد منه كثيرا[1]، فظلت وفية له لغناه، حتى أخذ من المونوغرافيا الأمازيغية نسبة كبيرة من مساحتها، وكاد أن يعم جسدها لولا بعض المحاولات التي جعلت المدينة مسرحا لأحداثها، ((حيث ظل أغلبها وفيا لمعطيات البيئة المحلية الأصيلة .. إذ حضرت الدواوير والأسواق الأسبوعية والوديان .. كمناظر خارجية و"ديكورات" طبيعية رائعة أمدت هذه الأعمال بقدر كبير من الواقعية والأصالة)) [2].

كانت السينما تجد ضالتها إلى مستهل الألفية الثالثة في البوادي، وهناك تصل الحاضر بالماضي، وتمنح المشاهد الأمازيغي فرصة النبش في الذاكرة، واستنطاق ثقافة الهامش بمختلف مكوناتها، دون أن تكلف نفسها عناء الصنع والتحديث[3]، لأن خصوبة المادة الطبيعية المتوفرة تشكل لوحات فنية أصيلة، هي في غنى عن تداركها بالتوضيب أو الترميم، مما مكن الصرح السينمائي من أرشفة جزء لا بأس به من التراث المادي واللامادي للبوادي الأمازيغية، وكشفت عن أوجه التنوع

(1) - "السينما المغربية، رهانات الحداثة ووعي الذات" محمد اشويكة، ص:157.

(2) - "السينما المغربية، الواقع والآفاق"، إبراهيم أيت رحو، ص:99.

(3) - نقصد بذلك تأثيث الديكورات الخارجية، وبعض الديكورات الداخلية المناسبة للحقبة.

الذي تنضوي عليه، كما قامت بتتبع أدق تفاصيل الحياة البدوية، وعبرت عن تقاسيم النمط الأمازيغي من حيث الشكل، وتناولت السلوكيات المعيشية، وعادات وتقاليد القبائل، والعلاقات الإنسانية والتواصلية فيما بينها، وعلاقاتها بالدين والسلطة والمجتمع، ومدى ارتباط الإنسان الأمازيغي بثقافته ودينه، ومدى قدرته على التعايش مع شرائح مجتمعية يختلف معها اجتماعيا وعَقَدِيا، ورصدت التحولات التي عرفتها البادية، والنتائج المترتبة عنها، ووثقت ما أمكن لها من آثار تاريخية، ومجموعات سكنية قديمة تحولت في العقد الأخير إلى بقايا أطلال، أو مجموعات حديثة التكوين، كما كشفت - بغير قصد في الغالب - عن سوءات المسؤولين عن التراث المادي بالبوادي، ومدى تبنيهم بشكل صارخ للعمليات الإجرامية في حق هذا التراث الذي عرفته البوادي ببلادنا.

وهذا لا يعني أن اللجوء إلى البادية واستغلال فضاءاتها تم بِنِية حسنة، ووعي تام بأهمية التراث الأمازيغي وبَواديه، وإنما جاءت عملية الاحتضان نتيجة تغليب الجانب المادي على ما هو تراثي أو فني أو ثقافي أو هوياتي، الرباعي الذي لا نظن أن السينما الأمازيغية اشتغلت عليه، أو رسمته ضمن مخطتها الإنمائي[1]، لذلك لا حرج أن تقدَّم «البادية الأمازيغية في صور كاريكاتورية لا علاقة لها بالواقعية[2]، وأكثر من ذلك يكون اختيار فضاءات تلك البادية للتصوير، مجرد حيل فنية، للاشتغال وَفْق شروط غير مكلفة ماديا، (باستثناء أفلام قليلة جدا استحقت الاحترام)»[3]، ففي البادية يجد المنتج موردا صافيا من موارد الدعم الجماعي، يقترب أو يفوق أحيانا ميزانية المنتوج، ويدخل في سياسة الدعم غير المباشر، يساهم فيه أهالي "الدوار" حســـب طاقة كل فرد،

(1) - نستثني هنا قلة قليلة من الفنانين دون المنتجين.

(2) - قد لا نتفق مع الكاتب في عدم واقعية الأنماط المتناولة في السينما الأمازيغية، وإن كان بعضها يوحي بذلك.

(3) – "الفيلم الأمازيغي، أسئلة ورهاناته"، ص:40.

ويفتح - من زاوية - آفاق التوغل في البوادي والقرى.

ومن جانب آخر أصبح لابد للتدوين السينمائي من تطويق العملية حتى تُبنى بشكل شمولي يدخل في إطار تشكيل وحدة شاملة للتاريخ، كما دعت لذلك مدرسة الحوليات، بمعنى أن لا تقتصر مهمة الفن على جانب معين من التاريخ على حساب جوانب أخرى، وبخاصة تلك التي لم تحض بالتفاتة المؤرخين، وأن تنال حظها من التوثيق المفصل الذي لا يعتمد على الإيجاز الذي يقحمها في خانة "الزمن الوجيز" كما سماه المؤرخ الفرنسي "فرناند برودل" الذي دافع عن فكرة "الزمن الطويل"، في إحالة المؤرخ على تبني فكرة التعامل مع الحدث بطريقة توثيقية تحليلية، لا اعتمادا على السرد الحكواتي الذي يستعرض الأحداث دون وقفات تأملية، ولعل هذا الدور منوط أيضا بالسينمائي، بإيلائه للمادة موضوع البحث عناية كبيرة، وتناولها بنفَس عميق يمنحها القدرة على النطق للتعبير عن نفسها من خلال الصورة المعبرة، دون إغفال الجانب التشويقي الذي غالبا ما نجد بعض النقاد يتجاوزونه أثناء تناولهم لبعض الأعمال المتصلة بالتراث.

ومع ذلك فلا تزال بوادينا تحمل في طياتها الكثير مما يثير فضول الباحث، ويفتح شهية الفنان، وبالتالي يجيب عن تساؤلات الذين سئموا اللون البدوي للفيلم الأمازيغي الغارق في التقليد والتبعية، ولهم عذرهم في ذلك، كما للمشتغلين في الحقل الفني عذرهم في اللجوء إلى المجالات القروية قصد الاشتغال، خاصة عندما نستحضر الجانب المادي الذي يؤرق كاهل المنتجين، علما أن معظم المحاولات التي تجاوزت حدود البادية، وخضعت لمقاييس اللون الحضري اعتراها ضعف على مستويات عدة، خلفت أعمالا أقل قيمة مما أنتجته السينما الرخيصة cinema bis في ستينيات القرن العشرين، دون إغفال بعض إنتاجات البادية.

السينما .. والنـــــــقـــد

النقد، يعني خلخلة الجاهز، وزعزعةَ الفعل والفاعل، والحديثُ عنه يستوجب استحضار معالم المشهد الثقافي عموما، ((والواقع أن النقد السينمائي بالمغرب قطاع يعاني من نوع من الخلط والفوضى التي تجعل المفهوم ضبابيا، كما هو الشأن بالنسبة للميدان الفني عامة))[1]، إلا أن النقد الموجه للسينما الأمازيغية لحسن الحظ لا يعاني خلطا ولا فوضى، لأنه غير موجود بالأساس، فالنقاد الذين كانوا يكتبون فلتات بين الحين والآخر يعدون على رؤوس أصابع اليد الواحدة، ومواكبتهم لم تلامس احتياجات الواقع الفني، بل أحيانا يعتبرون أنفسهم غير معنيين بما يصدر من أعمال فنية، أو ما توزعه المهرجانات على حصص برامجها، أو ما تقوم به بعض المؤسسات التربوية، والجمعيات الثقافية من محاولات إبداعية، مما ينفي مشروعية الحديث عن النقد، ويزكي انتفاءه بشكل أو بآخر، بل ويحيل وجود بعض آثاره إلى عدم، لعدم قدرته على إحداث التغيير المنوط به، وانسحابه مبكرا من الميدان.

إن ميلاد النقد السينمائي الأمازيغي، جاء بعد مرحلة التأسيس، وتَحَدد مجاله التداولي للمنتوج الأمازيعي في بضع محاولات واكبت أعمال العشرية الأولى، ثم تلتها أخرى كان أغلبها يفتقد للمهنية التي تفتقد إليها السينما موضوع النقد، معظمها عبارة عن مقالات صحفية سريعة تنتمي للثقافة السينمائية "الماكدونالدية" كما سماها أحدهم[2]، تعيد قراءة الفيلم من زاوية الموضوع، وتقدم بعض محتوياته السردية للقارئ الذي لم يشاهده[3]، وتهتم بتأويلها حسب معتقدات الكاتب وانتماءاته السياسية أو الحزبية[4]، أو تمجيد المخرج أو الأبطال، تضع مساحيق باردة على

(1) - "السينما المغربي: مسالك تطور طري" ادريس القري، مجلة "سينفيليا"، ص:25.
(2) - "السينما الأمازيغية بين الوعي والمجازفة"، كتاب "تايري ن يكماين"، علي الزهيم، ص: 180.
(3) - لأن من شاهده في غنى عما كُتب.
(4) - "مدخل إلى السينما المغربية، من السينما الوطنية إلى السينما الأمازيغية"، جميل حمدان، ص:96.

وجوههم، معتمدة على المقاربات الصحفية والتاريخية والتعريفية والحوارية، بل وألَّفت كتبا جاهزة لهذا الغرض، دون التركيز على الجوانب الفنية التي تحتاج إلى دراية واحتكاك بالمجال، هذا دون إغفال بعض المحاولات النقدية التي لا تُنكر مجهوداتها في سبيل النهوض بالقطاع، وكرست أقلامها من أجل تحقيق أهدافها النبيلة، إلا أنها ما فتئت أن تخلت عن خط المسير لضبابية الميدان الذي تخللته أجواء غير صحية لا تستحق ما يراق على صفحاتها من مداد نقدي، إذ المواكبة الفعلية للإنتاج السينمائي تتطلب ولوج عالم المعايير والقواعد، ولابد من وجود أبسط مقومات العمل الإنتاجي، التي من شأنها فتح شهية النقد والمتابعة، و إلا فتشابه الأعمال المطروحة في الأسواق، والمعروضة على شاشاتنا يحيل على تشابه المقالات، إذ يكفي تدبيج مقال نقدي واحد ليستوعب عشرات الأعمال تَم إنتاجها، وعشرات لم تُنتج بعد[1]، وإذا كان الحديث عن النقد المواكب للأعمال الفنية باعتباره منظومة فكرية موجّهة، يتطلب ((بالضرورة تناول كيفية استقبال الحقل الثقافي .. للنقد بشكل عام، ومدى تقبل البنية الفكرية للمحاكمة والتأويل))[2] فإن ما تم الاشتغال عليه وبه؛ من الصعب ضبطه بضوابط علمية أو ضميرية، فكل مَركب يسير بلا رُبان وبرُكاب وهميين مآله التيه والضياع، ولا أدل على ذلك من التحولات السلبية التي عاشها المجال الفني من الداخل، وهي مجموعة من الترسبات الفكرية اللامسؤولة، والناتجة عن أسباب عميقة الغور في الجسد الفني المبني على الوهن، وقد حدثنا الناقد محمد بلوش عن بعضها حين كتب ينتقد بعض التجاوزات التي لا حصر لها في الساحة الفنية الأمازيغية قائلا: ((كتبنا عن حالات كانت ردودُ المعنيين حولها واهية، بل من أطرف ما حدث، إنشاء أحدهم

---

(1) - نستحضر هنا المقالات النقدية التي كانت تنزل في الجرائد قبل عرض المنتوج موضوع المقال في فترة السبعينيات والثمانينيات.

(2) - محمد نور الدين افاية : مجلة "دراسات سينمائية" عدد: 6 أبريل1987،ص: 9.

لعدة حسابات بريد إليكتروني بأسماء مستعارة لفتيات افتراضيات، أمطرن بريدي الالكتروني برسائل شملت أحيانا السب والشتم، وذلك أسلوب لم يخف عنا ما في قلب فاعله من مرض))[1].

ولنا أن نتخيل حجم الخسارة التي يُمنى بها الصرح السينمائي الامازيغي وهو يجازف بإنتاجات سمعية بصرية بمعزل عن حركة نقدية ممنهجة تؤطره وتُقَوِّم اعوجاجه، بعيدا عن النقد الصحفي الجاهز، والنقد الشفوي الذي تؤطره المقاهي ومجالس الزهو، لنا أن نتخيل ذلك ونحن نستبدل الذي هو أدنى بالذي هو خير.

خطأ .. أم وجهة نظر ؟

كل ما يُكتب أو يقال في حق أي إنجاز كيفما كان نوعه لا يخرج عن إطار وجهة نظر صاحبه، فالروائي مثلا يقدم فكرة مشروعه على أنها إحدى بنات أفكاره وقناعاته، ثم يأتي "السيناريست" ليقدم رأيه فيها من منطلق آخر وَفْق قواعده الخاصة، وبعدها يخضع المشروع لوجهة نظر ثالثة من قبل المخرج، هذا الأخير الذي تنتهي وجهات النظر على يديه، فالمشاهد لا يقرأ العمل الأدبي كما أراد له صاحبه أن يُقرأ، وإنما تخضع قراءته للعدسة السينمائية التي تضفي عليه جماليات فنية متباينة، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على جسامة المسؤولية الملقاة على كاهل الناقد المتمكن من أدواته وقواعد مهنته، فالناقد الجدير بالمعالجة هو الذي يلتزم الحياد القِيَمي كما سماه "ماكس ڤيبر"، ويكون أقرب إلى العمل من غيره، مُطَّلعا على دقائقه وخباياه، مجندا كل أدواته التحليلية والتشريحية، ملما إلماما كافيا بكل جوانب الموضوع، بما في ذلك الجانب التقني بجميع وظائفه.

---

[1] - "الفيلم الأمازيغي، أسئلته ورهاناته"، ص:39.

وعليه، فكل ما نملأ به جعبة الساحة الأمازيغية من آراء شفوية صادرة من بعض المتابعين أو المهتمين أو المتعاطفين أو الفنانين ... حول الأعمال المنجزة ونسميه نقدا لا يُعتد به، وليس إلا من قبيل الحراسة الليلية كما سماها "شكسبير"، ويُعد مجرد انطباعات حينية غالبا ما تحكمها الخلفيات وظروف اللحظة، ويحمل آراء مشحونة بتبِعات الإيديولوجيات السوداوية، لا وضوح فيها ولا شفافية، وقد يغلب عليها طابع التناقض الذي يؤلب الفكرة على صاحبها ويجعلها مادة للسخرية والانتقام، وآية ذلك عدم وجود متابعين حقيقيين للأعمال التي تنجزها الساحة الأمازيغية، تلك المتابعات الجريئة التي تستطيع بقوة الناقد المحنك جَرَّ المنتوج السينمائي من قفاه إلى ردهات المحاكم النقدية، وكشف عوراته أمام الملأ، كتلك التي حدثنا عنها "جان جاك روسو" في "اعترافاته"، وغيره من النقاد الذين أزالوا ستار الرذيلة من فوق رؤوس الباباوات والقساوسة رغم تظاهرهم بالإيمان والتقوى.

آية ذلك .. أنها لم تُحدِث تغييرا ملموسا سوى أنها شنَّجت العلاقات بين أفراد الأسرة الفنية، وجعلت نفَثاتها النقدية مصدر الشنآن بينهم، ومزقت وحدتهم، وفتحت أبواب التكالب على مصارعها، وأدت في النهاية إلى إيقاف عجلة الجهاز الفني بغير قصد.

إن النقد كائن حي له روح وعقل ووعي وضمير، والناقد يجمع شتات هذه العناصر، وللتاريخ أن يتحدث عن ماضيه كما يتحدث الآن بصوت صارخ عن ماضي الأمة الفنية الأمازيغية التي ظلت لعقدين ونصف من الزمن منشغلة بالكم دون الكيف، وبالجمع دون البذْل، صارفة النظر عن النقد الذي سـ((يساهم بشكل قوي وفعال في جعل هذه السينما تتحول من إطار الفرجة الفنية التي تنتهي بانتهاء زمن عرضها، إلى إطار الثقافة الفاعلة التي تفتح العقول وتنورها

وتجعلها محبة للفن بشكل عام والفن السينمائي بشكل خاص، ومستوعبة للجمال في اختلافيته وتنوعه وغناه»[1]. هذا فضلا عن أن يوجد بين المشتغلين في الحقل الفني الأمازيغي من أفرزتهم ساحة النقد، وكانوا نِتَاجَه حتى يتسنى لهم الاشتغال على أرضية واعية حنكتها التجربة، وقوضتها المعالجات القبلية.

[1] - "النقد السينمائي وآفاق السينما المغربية"، نور الدين محقق، موقع الحياة، الجمعة 25 يونيو 2014.

السينما .. والأدب

لا تعنينا في هذه العجالة التعريفات التي يحملها كلٌّ مِن مصطلح "السينما" و"الأدب"، بقدر ما تعنينا الهموم الناتجة عن القطيعة الحاصلة بينهما، علما أن مصطلح القطيعة نفسَه يوحي بمعاشرة قبلية، إذ القطيعة لا تكون إلا بين شيئين أو أشياء حصل بينها ائتلاف مُسبق، فالإنتاجات الامازيغية اتجهت منذ التأسيس نحو بناء علاقة انطوائية، والركونِ إلى الذات في إطار ضيق بعيد عن تجارب الأغيار، مكتفية بما عندها مما اكتسبته من محيطها الذي تمت صياغته بشكل تلقائي، طغى فيه الجانب الحماسي على الجانب الإبداعي.

لقد ظلت سينيمانا - للأسف - ترفع شعار التحدي منذ بداياتها بعيدا عن الأدب والفلسفة، واختارت لنفسها نسقا عاديا حمَّلها عبء تراكمات كمية فارغة المحتوى، وأخذت من فنون الآداب بعض أجناسه التي أثارت به انتباه العامة، كالأسطورة، والحكاية الشعبية، والشعر[1]، والسجْع، وهي الأجناس التي حمست المتلقي ووافقت ميولاته في فترة التسعينيات الصارمة، وأخذت منه قسطا وافرا من هذا الحماس، فكان من أمره أن وجد نفسه أسير توجه إيديولوجي فني غير مؤطر، ساهم في تدجينه بوسائل بسيطة للغاية، وعمق بداخله قابلية الجاهز من الأشياء دون أن يكون له رأي فيها سوى استهلاكها بعِلاتها، ومرَّر إليه خطابات سقيمة من خلال الثلاثي العصامي الذي ناضل - ولا يزال - من أجل إرساء قواعد الفيلم الأمازيغي: "الطالب، أمغار، أغيول" (الفقيه، الشيخ، الحمار)، إذ نادرا ما نجد عملا فنيا تنكب عن توظيف هذه العناصر، أو استحضرها كتيمات اجتماعية لها دلالاتها وحمولاتها المختلفة في إطار إبداعي قابل للتأويل، كل هذا جعل المتلقي يحن بعد هذا الزخم الاستهلاكي إلى الأعمال الأولى التي لا تكاد تفارق مخيلته، لا لجودتها أو تميزها عن لاحقاتها، وإنما لكونها اللبنات

[1] - من حيث التوظيف لا من حيث الاقتباس.

الأولى للصرح السينمائي الناطق بالأمازيغية، على أَثَر ما قال أبو تمام:

كم منزل في الأرض يألفه الفتى وحنينـــــه أبدا لأول منـــزل

((هناك مواضيع غير مطروقة، وعلى المهنيين في هذا المجال أن يُخرجوه من قوقعة الدوار والحمار وأمغار، فالثقافة الأمازيغية أكبر بكثير من هذا الثالوث، ويمكن للفيلم الناطق بهذه اللغة (أي الأمازيغية) أن يؤدي أدوارا مهمة، ويتطرق إلى مشاكل آنية، ومواضيع أكبر من المواضيع المثارة حاليا، كما يجب الابتعاد عن التهريج المجاني، مثل وضع "يوغورت" في الخبز لإضحاك الناس، وإعطاء صورة سيئة عن الأمازيغ ساكني القرى))[1].

لقد كلف البعدُ عن الأدب السينما الأمازيغيةَ الشيءَ الكثير، جعلها جسدا بلا روح يذبل مع توالي الأحداث والأيام، وحولها إلى أداة للتسلية الحينية، أدى إلى تبني فكرة النسخ والاجترار، وإلى السطحية في التناول، وتزاحم التناقضات، والاستنجاد بالتهريج، والاستنساخ الكلي لأعمال أجنبية، على غرار ما حدثنا عنه الناقد محمد بلوش[2]، وكانت النتيجة انسحاب النخبة من ميدان الفرجة، وتقليصَ حجم المستهلكين، ولسنا ندري جراء هذا البعد ما إذا كانت السينما الأمازيغية فعلا باستطاعتها التعبير عن قضايانا الشائكة برقي ينسجم وإيقاعات الحياة المتجددة .. ؟، أم أن تَمَسُّك حليمة بعادتها القديمة له مبرراته، وأن وراء الأكمة ما وراءها؟

ونحن هنا لا ندعو أو نطالب سينمانا التوغلَ في علاقتها مع الأدب، أو البحث عن مكانها في الساحة الأدبية، للوصول إلى مرحلة تحويل العوالم الخيالية الأدبية والفلسفية إلى إنجازات تسامق عنان الأعمال العالمية الناجحة، فهذا مطلب

---

(1) - حوار صحفي مع الفنان "حسن بديدا" بتاريخ 29 يونيو 2016، حاوره الصحفي ميمون أم العيد.

(2) - "الفيلم الأمازيغي، أسئلته ورهاناته، ص:19.

صعب المنال في ظروف حالكة كالتي تعيشها السينما المغربية بشكل عام، إنما المرجو في الوقت الراهن الاستعانة بنصوص أدبية متميزة، شعرا كانت أو نثرا، أمازيغية كانت أو عربية أو أجنبية، وترجمتها إلى متتاليات سمعية بصرية تليق بمقام المشاهد الأمازيغي الذي ظل المساند الرسمي والوحيد للسينما منذ الدقيقة الأولى، باعتبار أن الأدب يتحكم في جميع الأجهزة السينمائية، فهو يساهم بقوة في تشكيل خارطة الأداء عند السيناريست، والممثل، والمخرج، والمصور، والمونتير، ويزيد في قدرة المحركات التي من شأنها إنتاج عمل متكامل، والانتقال بالمشاهد من عالمه الصغير إلى عالم أكثر رحابة في حاجة إلى قدرة إبداعية تستطيع طي صفحات زمنية غائرة.

((إن الانتقال من الأدب إلى السينما يعني التحول من سياق إبداعي إلى آخر، ومن شكل إلى شكل، ومن جوهر إلى جوهر))[1] مع استحضار جيد للبعد النفسي والزمني، ((فالخطاب السينمائي لا بد وأنه يتموضع داخل فضاء محدد، ويرصد أشياء وكلمات اعتمادا على جسد يختزن كل الثقافة الرمزية التي استوحاها من طبيعة هذا الفضاء، لذلك تتلاقى فيه السيكولوجيا والتاريخ والحضارة والعلاقات الاجتماعية فضلا عن التصور الذي يحمله الانسان للعالم ولذَاته))[2]، وعلى هذا فالتراجعات التي شهدتها بعض الأنماط السينمائية على مستوى العالم كان نتيجة تخليها عن الاقتباسات الأدبية، مما ولد قطيعة حقيقية بينها وبين جمهورها، أما الابتعاد التام عن ساحة الأدب وميدانه لم يخلف سوى الكوارث التي وصلت لحد التباهي بما لا يمكن أن يسمى فنا بحال من الأحوال، لدى فلا أحد يستطيع إنكار أفضال الأدب على الأعمال السينمائية المغربية الناجحة، والتي

(1) - "التفكير في السينما التفكير بالسينما"، ص:45.

(2) - "الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل"، ص:55.

لا تزال تجني ثمرات نجاحها، وتعد مرجعا فنيا في بابها، لما تتميز به من عمق الطرح، وكفاءة الموضوع، وجدية الفكرة، ونضج التجربة.

((والأفلام الأمازيغية لا تختلف في طريقة تصويرها عما يعتمد في الأعراس، إلى جانب أنها لا تطرح قضايا تتعلق بالواقع المجتمعي المغربي، وأنا أصف هذه النوعية من الأفلام الأمازيغية بما يسمى بـ"الكيتو"، حيث يشاهدها الأمازيغ فقط، وبالأخص الذين يتحدثون بـ"تشلحيت"، لذلك لم تستطع أن تفرض نفسها كعينة متميزة بجمالية إبداعية خاصة))[1].

طالما عبرت إنتاجاتنا الأمازيغية عن الرجة التي أحدثتها الأفكار الباردة، بدل التعبير عن رجات الواقع وتوتراته، وجعلت العلاقة بين السينما والأدب تنعدم بشكل كلي، وساهمت في تفاقم حالة الفتور لدى كُتاب السيناريو الذين لا يألون جهدا في تكريس مفهوم الجاهزية، باتخاذهم الكتابة السريعة مطية رخوية للنأي بعربة السيناريو عن قاطرة الأعمال التي تستمد روحها من الإبداعات الأدبية، التي من شأنها التأثير على المشاهد بشكل إيجابي، والرفع من مستوى الذائقة الفنية، تأكيدا لأحقية قيصر في المال كله.

[1] - "مدخل إلى السينما المغربية"، ص:227.

سينما .. المؤلف !!!

كلما رفعنا من سقف معنويات الجمهور .. كلما اقتربنا من سينما حقيقية، وللجمهور مكانة قوية في ارتفاع أو تدني مستوى المنتوج، لأن المستهلك الواعي والمثقف لا يقبل بأي سلعة كيفما كان نوعها، وبالتالي تتحدد الخيوط التي ستصله بالجودة، خلاف أن يكون مجرد زبون لأي منتوج مهما كانت قيمته، وهنا لابد أن ننتبه إلى فرضية لها وقعها في المجال الفني، وهي أن المستهلك أحيانا قد يؤثر في صناعة المنتوج، تماما كما تؤثر الأسعار التمويهية في قراراته وقدراته الشرائية، وهذا يجعلنا نضع جودة المستهلك قبل جودة المنتوج، كخطوة وقائية في ميدان لا يتوفر على جهاز لحماية المستهلك سوى أن يحمي المستهلك نفسه بنفسه، وهي بادرة تكتسي أهمية بالغة في عملية الإنتاج التي تلي عملية الانتقاء، لكن ليس بعد أن تتم الإجابة على السؤال المفترض : لمن سننتج ؟

هذا السؤال له أوجه متعددة للإجابة، ونحن يعنينا الوجه الذي لا يتم فيه إقصاء المشاهد كقاعدة أساسية للبناء، باعتباره عضوا بناء في صياغة السؤال، لأن به تتشكل العناصر الموصلة للعلاقة الحميمية بين طرفين متجانسين، المنتوج والمستهلك، الهدف والمستهدَف، وعلى غرارهما تتوقف القيمة المضافة التي ترفع من قيمة كل منهما.

حقا تستوقفنا عدة أشياء في هذه العلاقة، بناء وامتدادا، وتَهدينا حتما إلى الصيغة الحقيقية لسينما هادفة، والتي ينبني عليها مفهوم "سينما المؤلف"، تلك السينما التي تنتج من أجل الرقي بالعقل البشري قبل تحريك عواطفه، وتسمو به في عالم المُثُل والجمال .. سينما تحترم المشاهد وتقدر مواهبه .. تستفز مشاعره ولا تجيب عن أسئلته .. تعطيه أكثر مما تأخذ منه .. تخيب آمال توقعاته، وتوسع من قاعدة خياله .. تفرض عليه الصعب مقابل التخلي عن الجاهز .. تمنحه فرصة التحدي، ولا تكبح اختياراته .. تخلخل عقائده ولا تزعزع إيمانه .. تؤثث منابر وعيه دون أن تقض مضجع مشاعره.

عالم متعدد العوالم، والسبيل إليه في ظل عولمة شاملة أضحى من العجائب الكونية، وما حَوَتْه جعبة الفن الأمازيغي لا يدل على أننا سندندن يوما على أوتار سينما المؤلف، اللهم إذا قمنا باجتثاث جذري في قادم الأيام لكل قديم خدعَنا بريقه، واستأصلنا الداء قبل استجداء الدواء، ورفعنا من قدرات الفنان ليرى بنور الفن لا بظلمة العفن، فـ ((السينمائي الحقيقي هو الذي يرى اللامرئي، هو الذي له رؤية وله خيال، وهو الذي يحول هذا اللامرئي لنا إلى مرئي على الشاشة))[1]، وبالموازاة يقتني مشاهديه بطريقته الخاصة وشعارُه :

إعطني مشاهدا واعيا أعطك منتوجا جيدا.

[1] - "قيمة القيم"، المهدي المنجرة، ص:204.

السينما الأمازيغية والمشاهد .. أية علاقة؟

هل تحترم السينما الأمازيغية جمهورها..؟

سؤال نعتقد أنه يحمل من الوجاهة ما يمنحه القدرة على تخطي عفويته .. وسذاجته، ولسنا في حاجة إلى عناء كبير لربط العلاقة بين السينما والمشاهد، فالعملية في حد ذاتها تقييم لأزيد من ربع قرن من الإنتاج المتواصل على المستوى الوطني، ولا تحتاج إلى ذكاء خارق أو تجربة كبيرة للوصول إليها، فهي مستقاة من وحي الأعمال المنتَجة خلال هذه الفترة، وأكدتها القطيعة التي يعرفها المجال مع الجمهور، إذ العلاقة الحقيقية بينهما لا تكمن في المنتوج الذي يعد صلة وصل بين الطرفين فحسب، بل تتعدى ذلك إلى الإضافات التي يحملها هذا المنتوج، وهي التي تتميز بحمولتها الفنية المتصلة بالسمات الإبداعية، فليس كل عمل خضع لأدوات سينمائية يدخل في إطار مصطلح الإبداع، وما السينما إلا إبداع، وما الإبداع إلا تلك الحلقة التي تتمدد من خلالها قنوات التواصل بصيَغها الفنية، وتنتشر أوردتها في جميع أعضاء الجسد الفني.

والسينما الأمازيغية، لا تعد استثناء من القاعدة، بل لم تختر لنفسها صفة التميز منذ التأسيس، بحيث تكون ذلك الاستثناء المتفرد، وتُعَبِّد لمسارها طريقا آمنا من أجل خوض تحديات الحاضر والمستقبل، خاصة وأن المعركة ليست واضحة المعالم، وتتسم بتعدد الأعداء، أقواهم ضراوة العدو النابع من الذات، الصادر من الداخل، (كتابا وفنانين وتقنيين ومنتجين وموزعين)، ولا أحد غيره، إنه العدو الشبح الذي يعيش بكل حرية داخل الحقل، ويجعل من رواده مِعْولا للهدم والإقصاء، وهو ما حدث بالفعل مع كامل الأسف، لذلك نجد المسافة بين المنتوج الأمازيغي والمشاهد تتسع كلما أضيفت عناوين جديدة للساحة، وتزداد العلاقة سوءا ونفورا حين يوجه الخطاب للنخبة، الأمر الذي لم تنتبه إليه سينمانا حين عكفت على ترويج سلعها المغشوشة، وتقديمها للمشاهدين الأعزاء دون

مراعاة لشروط العلاقة الحميمية، وظلت لفترات متباينة تؤصل لفكرة النمو الاستباقي، إرضاء لشريحة مجتمعية على حساب شرائح أخرى، وتحولت بذلك إلى حجر عثرة، وأحد عوائق النمو الطبيعي السليم.

ولعل من أهم العوامل التي أحدثت شرخا كبيرا في العلاقة بين المنتوج والمستهلك الأمازيغيين هي[1]:

- الجري خلف شريحة معينة من المستهلكين.
- تلبية حاجيات هذه الشريحة على حساب الجودة.
- الإغترار بقاعدة: "هذا ما أراده السوق".
- إنتاج أعمال كاملة بواسطة الهواة والمبتدئين (كتابا وفنانين وتقنيين).
- الاعتماد على الكوميديا السخيفة، أغلبها تم إنتاجه صوتا قبل اجتراره أمام الكاميرا.
- الاستهانة بمرحلة الإعداد.
- تبني ثقافة الإلغاء الجزئي.
- إقحام الجوانب الشخصية في العمل.

وكلها عوامل إنتاجية بالدرجة الأولى، يتحمل فيها المنتجون القسط الأكبر من المسؤولية، لأن بواسطتهم اقتنت السينما الأمازيغية جمهورا خاصا بها خارج الحدود -التي يراها بعض الباحثين ميزة[2]- من بين آلاف الجماهير التي من حقها الاستمتاع بفن يربطها بثقافتها وتراثها، مما يؤكد أن انبهار سينيمانا بعملية الظهور شغلها عن تأسيس قاعدة جماهيرية قابلة للتطوير بدل اقتناء جمهور مرحلي، وأدى

(1) - ينظر بعضها في "أفلام أمازيغية .. ملاحظات وقراءة أولية"، ص:42، و"مدخل إلى السينما المغربية"، ص:229.
(2) - "السينما المغربية والجمهور .. نحو علاقة مغايرة" سمير عزمي، مقال الكتروني.

انخداعها بجماهيرية تلك الفترة كمصدر قوة إلى ضخ مزيد من المهازل المقبولة آنذاك لأسباب معلومة في شرايين الفن، لذلك انفردت بتغريدات خارج السرب الشمولي، تحت مظلة الأمازيغية، ولم تضع ضمن أولوياتها مصير العلاقة التي تربطها بجمهورها، لارتباطها الوثيق بعقدة مرحلة التأسيس التي لم تتخلص منها بعد، ورافقتها إلى مرحلة ما بعد الانكسار، وهي المرحلة الأخيرة من عمرها.

إن تضخم الأنا لدى المنتجين .. ولدى الفنانين أجج الصراع بشكل قوي فيما بين هذه الأطراف، وعمَّق هُوَّة المنطق الأحادي لديهم، فأدى ذلك إلى إحداث فجوة واسعة بين الفن الأمازيغي وأهله وجمهوره، فالمنتجون يحملهم الهم التجاري إلى ضفة البحث عن الأرباح بشتى الوسائل وبطريقة "ميكيافيلية" محضة، والفنانون يلعبون بأذيالهم طمعا في الشهرة المجانية، وبحثا عن منافذ لسد رمق العيش ولو على حساب فنهم وجمهورهم، وبالتالي تتضح معالم التواطؤ الجماعية بين العناصر الفنية المشَكلة للحدث.

أما الجمهور فقد تاه بين التصفيق والتصديق، فهو لا يكاد يصدق تشجيعه لعمل كارثي من باب الدفع بعجلة الفن إلى الأمام؛ حتى يتأفف - مُكرها - من عمل آخر أسوأ من سابقه، وهو لا يملك حولا ولا قوة سوى الانخراط في عملية التهجين التي تمارَس عليه لحينٍ من الدهر، وإلا فما جدوى تكريرُ النفس أمام أعمال مَكْرورَة لم تتمكن بدورها من الانسلاخ من عقدة التنميط.

إن كل عمل صفقت له الجماهير ليس من الضروري أن يكون عملا ناجحا، أو أن يحمل من المؤهلات ما يمكنه من كسب ثقة كل الجماهير، فهذا من رابع المستحيلات، ويدخل في هذا الإطار عدد المبيعات التي يُقَيَّم بها نجاح بعض الأفلام، أو بعدد المشاهدات التي كانت ولا تزال تُقيِّم بها قنواتُنا نجاحَ بعض معروضاتها، وكأننا أمام دراسات علمية دقيقة ينطبق عليها ما ينطبق على

الدراسات الغربية التي تنطلق من مجتمع مدرك وواعي، منها كما يقول منظرو الخصائص النفسية للتسويق بـ((أن القيم والمعتقدات أكثر أهمية من العوامل الديموغرافية))[1]، لذلك ظلت العلاقة باهتة وغير مستقرة، ولا تكاد توحي بأهمية الجمهور في المنظومة الفنية، فالنجومية لا تصنع نفسها، والفن لا يُرَقِّي نفسه بنفسه، وإنما الجمهور هو من يتولى هذه المهمة، ((حيث إن مهارات المخرجين كلها وكل طبول وكيلي الدعاية المدوية لا تصنع نجما، فالجمهور وحده من يستطيع ذلك))[2]، وهنا تضيع حلقة الباب المسدود بين القطبين، فكل علاقة غير مبنية على الاحترام علاقة فاشلة، والوقوف عند شعار "غاياد أيرا السوق" (هذا ما يريده السوق) فيه إهانة كبيرة للمشاهد، ولا أعتقد أن مسافة الاحترام هنا أضحت قريبة، لأن تقديمَ وَصَفات رديئة للمشاهد يعد أكبر احتقار له، واستهدافَه ماديا بشكل صارخ ليس في حاجة إلى تأويل، لذلك أزيد من ثلاثة أرباع إنتاجاتنا لا تضع المشاهد موضع إجلال وتقدير، وقد سبق أن صرحنا[3] بأن هذه الأعمال يجب أن ترمى في مزبلة التاريخ، معترفين بسخافتها وسذاجتها بدل الإغترار بها وعدِّها من جملة الإنجازات المحققة، وليتها اكتفت بتهمة السخافة والسذاجة، بل تشكل ضررا وخطورة أقوى من ضرر الجمرة الخبيثة، وهو ما تجنيه الآن السينما الأمازيغية التي ظلت منذ نعومة أظفارها تستغبي مشاهديها، وتقدم لهم أسوأ ما يمكن إنتاجه، دون إعفال ما للتربية الفنية والتوعية السينمائية لدى المشاهد نفسه، من أهمية في تحديد مصيره.

إن الفن المغشوش لا يقف عند إرادة الجماهير ولا يخدم مصالحها، وإنما يخدم

---

(1) - "وسائل الإعلام والمجتمع"، آرثر آسا بيرغر Arthur Asa Berger، ص:79.

(2) - "الجمهور لا يخطئ أبدا The Public Is Never Wrong"، أدولف زوكر Adolph Zukor، ص:5.

(3) - كان ذلك في لقاء إذاعي حول أول أعمالي حين قلت: يجب أن يرمى مع عشرات الأعمال الأمازيغية في سلة المهملات، اقتداء بمن أعدموا أعمالهم بعد اكتشافهم خطورتَها، وصرفوا آلاف الدولارات من أجل ذلك.

مصالح من يريدون لها أن تنهزم من الداخل، وتَتَرَدَّى في الوحل، ويتخذون الفن وسيلة للوصول لهذه الغاية.

إن الفن التائه لا ينتج فنانين أقوياء صالحين لخدمة الهوية والوطن، وإنما ينتج تائهين وخَدَماً لتلبية رغبات الأسياد.

فما هي آليات إعادة تطبيع العلاقة بين السينما الأمازيغية وجمهورها ..؟ وما هي القناعات المؤهلة لكسب جماهير جديدة أقوى من الجمهور المرحلي[1] ..؟.

1 - جمهور "الڤي سي دي" كما يحلو للبعض أن يسميه.

الممثل ..
بين المنتج والمخرج

من الطبيعي البحثُ في العلاقة بين المخرج والممثل، والتي تأخذنا إلى عالم آخر من عوالم الفن السينمائي بعيدا عن أنظار المشاهد، فالمخرج لا يبحث في ذات الممثل إلا من زاوية ما يخدم مصلحة العمل، ويعمل من أجل تحقيقِ أكبرِ قدر من التوافق بينه وبين الدور، هذا إذا كان المخرج يحمل هَم المبدع الحقيقي، ولا ينفض الغبار عن القَشة تحت الأمطار.

إن المخرج عندما يضع أمامه أهدافا سامية يتوخى بها الرقي بعمله، ينشغل عما سواها، ولا يرضى بها بدلا، بل ويرقى بحلبة التصوير إلى مستوى الحَرَم، والكل سواسية أثناء العمل، لا فرق بين المخرج والممثل والتقني والمنتج و"الكومبارس" إلا باختلاف وظيفة كل منهم.

في الميدان السينمائي الأمازيغي يختلف الوضع، ولا نكاد نعثر على أثر المستويات الراقية إلا في ما نذر من الحالات .. وعلى كل المستويات، وذلك لطغيان المصالح النفعية الخاصة على المصلحة العامة، ولا معنى إطلاقا للهم المشترك، وغالبا ما تقتصر المصالح الشخصية على إشباع الرغبات الفوضوية، سواء كانت جنسية أو غيرها، ونحن هنا لا تهمنا حالة الإشباع التي تتصل بمجال الحريات، بقدر ما تشغلنا حالة الإقحام الجزافية لها في ميدان الشغل، واستغلالها بطرق بدائية موسومة بالدونية وانعدام المسؤولية، هذا فضلا عن طرق أخرى نزهنا القارئ الكريم عن عرضها أمام أنظاره لبشاعتها، والتي اكتفى أحد النقاد بوصفها "موضوعا شائكا ومعقدا"[1] وهو يُمَنّي نفسه كما نمنيها نحن في طَرْقِها يوما ما إذا استجاب القدر، فهي في حاجة مع رديفتها (...) إلى وقفات متأنية للكشف عن سراديبها، ومدى تأثيرها الخطير على التحولات السلبية في الميدان الفني برمته[2].

---

[1] - "الفيلم الأمازيغي، أسئلته ورهاناته" ص:37.

[2] - تعرضنا لبعضها في مبحث "السينما والمرأة" ص:.....

لقد ادعت الفنانة "لبنى أبيضار" في كتابها الأخير "الخطيرة" بأنها أول ممثلة تجرؤ على فضح ما يقع في كواليس الإنتاجات المغربية، في إشارة إلى مساومة جنسية تعرضت لها من قِبل أحد المخرجين[1]، في الوقت الذي تقع عشرات الجرائم مع سبق الإصرار والترصد في ردهات البيئة الأمازيغية تنتظر الموقف نفسه، وهي من بين أقوى الأسباب التي أدت إلى تدهور الفن الأمازيغي .. وما زالت .. وأردته طريح الفراش في حالة احتضار ... مما أدى إلى خلق أجواء روتينية بعيدة كل البعد عن العمق الفني المبني على التقدير والتقديس.

كان الأولى بالفنان ((أن يقول الحقيقة عندما يجد الفرصة لذلك، لا أن يكذب و"يضحك على نفسه".. عليه أن ينقل واقعه للناس والمسؤولين، ليعرفوا أن الأمور ليست على ما يُرام، لعل الوضع يتغير إلى الأحسن، ولعل غدا مشرقا يأتي .. (ف) الذنب الكبير ذنب السماسرة والوسطاء الذين هم في الغالب أمازيغ))[2].

بين المنتج والمخرج تتسع هُوَّة الاستغلال، وتبدأ حلقات المسلسل النفعي، الذي تكون آخر حلقاته بداية مسلسل جديد، ثم تتوالى الصراعات المفتعلة التي تبدو وكأنها حميمية الجوهر، يأتي في مقدمتها موضوع المستحقات .. فموضوع الحسابات المجانية .. فالمحسوبية، لتنتقل إلى موضوع العلاقات العملية التي منها مد جسور التواصل بين الممثل والدور أو السيناريو أو الشخصية، لتبدأ حكاية مألوفة لحد التَّرف، لخصها الفنان عبد اللطيف عاطيف في قوله: ((هناك ممثلون يشاركون في أعمال دون قراءة السيناريو، دون وعي ولا إحساس، يستظهر دوره فقط دون أي فهم، أحيانا يستظهر جملا بشكل خاطئ، كما حفظَها، ولو سألته عن معنى ذلك، يقول لك لا أدري، لقد طُلب مني أن أقول كذا فقُلتُه ...

---

[1] - جريدة "الأخبار" اليومية، عدد: 4 ماي 2016.

[2] - حوار صحفي مع الفنانة "السعدية أباعقيل" بتاريخ 12 يونيو 2016، حاورها الصحفي ميمون أم العيد.

هناك مجموعة من الفنانين عندما تطلب منهم الحضور للتدرب على دورهم، يقولون لك، نتحدث الأمازيغية بشكل جيد، فلا داعي للتدرب، في حين إن لهذه المهنة شروطها وكيفية أداء الدور لا تقتصر على حديثك لغة ما))[1]، إضافة إلى عينة منهم لا يسألون المخرج عن دورهم في السيناريو الذي قضى بين أحضانهم عدة أيام إلا ليلة التصوير، تماشيا مع الفكرة السائدة في الوسط الفني الأمازيغي التي تَعتبِر فترة التصويرة مجرد نزهة للاستجمام لا فترة عمل، وهنا تتلاشى أواصر العلاقات، وتذوب معانيها، هذا فضلا عن كونهم يتهادون بين حنايا الشرود وثنايا التيه، ويقدمون أسوأ ما لديهم وهم يَحسِبون أنهم يُحسِنون صنعا.

صحيح أن الفنان ((المبدع تأخذه العزة بنفسه، فيدعي أنه مالك حقيقة مطلقة، ومن ثم يمارس منطق الإلغاء ونفي الآخر وتهميشه، وفي ذلك تضخم الأنا وتعويض للنقص))[2]، وانسياقه في اتجاه واحد تحت درجة الصفر تجعله غنيمة لغيره، وهو في قمة زهوه وغروره، سواء كان من قِبل المخرجين أو المنتجين، أو من قِبل غيرهما، فغالبية المشتغلين في الحقل الأمازيغي كُتابا وممثلين وتقنيين يغلب عليهم طابع الادعاء، ويجعل انتماءهم أقرب إلى الذين يعرفون كل شيء ولا يعرفون أي شيء ... وكم في السواهي من دواهي.

(1) - حوار صحفي مع الفنان "عبد الطيف عاطيف" بتاريخ 19 يونيو 2016، حاوره الصحفي ميمون أم العيد.
(2) - المقاربة النقدية للخطاب السينمائي بالمغرب" العلوي لمحرزي، ص:97.

السينما .. والمرأة

منذ زمن بعيد عبر حقب تاريخية عريقة، والمرأة الأمازيغية يُشهد لها بالبسالة والعفة والتضحية والمشاركة الفعلية في شتى مناحي الحياة، واقترن اسمها "تامازيغت"[1] بالأرض وباللغة، وكان لها الحظ الأوفر أن دونت اسمها في سجلات التاريخ النضالي والفكري والاجتماعي والسياسي والعلمي والفني ... وفي مجال الفن السينمائي انتزعت مشروعية حضورها، وفرضت وجودها بعد جهود وتضحيات هامة، فتَصَدر موضوعُها مرحلة النشأة بالأفلام الثلاثة الأولى التي حملت اسمها، ثم بعد ذلك توالت إنجازاتها، وخطَت خطوات هامة، فكسبت ثقة جمهور عريض، ولعبت أدوارا مختلفة ومتنوعة، ما بين الدرامية والفكاهية، وكانت الأدوار الدرامية أقوى، لتَنَاسُب طبيعتها مع الأوضاع الاجتماعية المطروقة سينمائيا، فهي الأنسب والأقرب لها من الهزلية لعدم ارتباط المرأة الأمازيغية بالظُّرَف والتظرف، ومع ذلك تنوعت توظيفاتها، وتقمصت كل الأدوار المنوطة بها، بين البطولية والثانوية، كدور البنت، والأم، والعجوز، والزوجة، والضرة، والبدوية، والحضرية، والخَيِّرة، والشريرة، والعاملة، والموظفة، والأمَة، والمتعلمة، والولية، والمشعوذة .. وغيرها من الأدوار العادية والمركبة. وبالمقابل نجدها غائبة بشكل أو بآخر في أدوار المجون، والفجور والسَّقَطِ، وبائعات الهوى، والسكيرات، والمدخنات، ومرتادات الملاهي .. وغيرها من الأدوار التي تنكبتها السينما الأمازيغية نفسها. باستثناء بعض المحاولات التي شَذَّت بها الشاشة الكبيرة عن القاعدة، والتي لا تمثل إلا نفسها، وما تزال ترى خلع الملابس والكشف عن الأذرع والساقين تحضرا وتقدما وانفتاحا، في غياب تام لأرقى مستويات اللغة السينمائية، واستحضار بديهي لأبشع مستويات اللغة الجسدية. إن لغة الجسد لا تعني الكشف عن السوءات في الملاهي والحانات باسم الفن، أو ترجمة

[1] - يطلق على المرأة وعلى الأرض.

"الكاماسوترا" ترجمة العاجز عن تأويلات ممكنة، فتناولات الجسد لها ضوابطها وقواعدها والتزاماتها في أفق واسعة المدار إذا ما اقترنت بفن راق وأصيل، ووضعها في سياقاتها الثقافية والاجتماعية والدينية والتاريخية أمر ضروري لضمان الحفاظ على تموقعها داخل منظومة إيديولوجية معينة.

لقد خاضت المرأة الأمازيغية معارك ضارية مع واقعها ومحيطها، من أجل فرض ذاتها أمام العدسة، فكافحت بما أوتيت من قوة وصبر وعزيمة، وضحَّت بالكثير من أجل اجتياز المرحلة، وتحقيق طموحاتها، وتفجير طاقاتها الإبداعية، أداءً أمام الكاميرا، وتقنيا خلفها. لقد قامت فعلا بهجرة نوعية من عالمها الصغير إلى عالم أوسع، من نظام أسري إلى تفكك جمعي، ذلك العالم الذي وجدته - بعد اكتشافها الحقيقة - أضلَّ من ثُومَا الحكيم، وأضيقَ من سَمِّ الخياط، وكان لبعض الفنانات جولات وصولات ميتافيزيقية قبل ولوج العالم الجديد، ومع ذلك أهدت للفن أكثر مما أهداه صنوها الرجل، وحصلت على ألقاب وشهادات وتكريمات. لقد انتصرت لجنسها في عالم كان من الممكن أن يكون ذكوريا بامتياز لولا ضرورة تمثيليتها، لهذا جاء دورها موازيا لدور الرجل، غير أنها لم تضايقه في وظائف أخرى، كالإنتاج، والإخراج[1]، وكانت لها أفضال كبيرة على الفن بشكل عام، وعلى المنتجين بشكل أخص.

لكن، رغم كل هذا العطاء الثر، والبذل المستميت، ظلت أوضاع الفنانة بشكل عام تميل إلى التدهور، ولا يوازي مصيرُها الراهن حجمَ عطائها، حيث لم يمنحها الفن عُشُر ما منحت هي للفن، وظلت تتهادى بين المصير والطموح، ومناجاة الحظ العاثر، فاكتفت من الغنيمة بالإياب، وبالمجاراة حسب جميع المقاسات، وسايرت الأهواء المطاطية مسايرة طوعية، فألْفَت نفسها تائهة بين

[1] - هناك محاولات إخراجية نسوية قليلة جدا. ينظر "الفيلم الأمازيغي، أسئلته ورهاناته"، ص:25.

مطرقة واقع فني متآكل من الداخل، وسندان تلبية رغبات الفحولة المترجلة .. رغبات سماسرة الفن الذين أبَوا إلا أن تكون (أي الرغبات) عنوانا لكل ما يمت إلى هذا العالم بِصلة .. تلك الرغبات أو الطابوهات الحيوانية الجامحة المسكوت عنها، والتي يعتبرها بعض أهل الفن - للأسف - حقا طبيعيا، وممارسات روتينية عادية، وإحدى ضروريات الإبداع .. وقد أبدعوا في هذا المجال فعلا ما شاء لهم أن يبدعوا، وخلا لهم الجو الطبيعي كما خلا لِقُبَّرَة ابن العبد.

صفحات من التاريخ الجنسي والاستغلالي البشع، كُتبت على جباه فتيات حَرمن أنفسهن مُتَعَ الحياة مقابل مُتَع الفن، فوجدن أنفسهن بين أحضان مُتَع النزواة العابرة، يتلقين صفقات شبه يومية، دون أدنى مسؤولية أو تجربة، تَتَخَطَّفُهن الأهواء منذ طلوع بدرهن فيخترن الدَّوْرَ والدّارَ معا، بل ويخترن الدخول في لعبة الشطيان بمحض إرادتهن، وتحت تأثير ثعالب الفن وسماسرته.

السينما ..
الدين والفتاوى الأفلامية

من الموضوعات التي لا تشغل بال المهتمين بالشأن السينمائي الأمازيغي موضوع "علاقة السينما بالدين والتاريخ"، ولا نعني بالدين هنا الاستئصال الإيديولوجي للمصطلح، بحثا عن سينما متدينة أو دين سينمائي، فهذا باب في حاجة إلى تعميق البحث وتكثيف الجهود والغوص في أعماق المصطلَحَين، إلا أن الذي يعنينا هنا هو مدى التناولات السينمائية للرموز والقضايا الدينية، وقد نتفق أو نختلف مع الذين يرون أن موضوع الدين في السينما عَرَضي وظرْفي، أو متجاوزٌ لا يشكل أي انعكاس سلبي أو إيجابي، هذا إذا سلمنا جدلا بعدم وجود حالات شملتها الفوضى الراهنة، ففي هذه الحالة لا مندوحة من جعل الدين تيمة من التيمات الشكلية، لا موضوعا أخلاقيا له روابطه وتأثيراته على المتلقي.

وحديثنا عن الدين من حيث كونه مصدرا سماويا، لا يعني بحال من الأحوال أسْلَمة السينما أو أخْوَنتها، بقدر ما يربطنا بالهوية المبنية على أخلاق مؤطَّرة دينيا، لأن مسألة الأخلاق في السينما باتت موضع شبهة، وحامت حولها آراء شاذة وقلاقل، حتى ظهر بين ظهرانينا من لا يستحضر الأخلاق في المجال السينمائي نهائيا، ويرفض أن تكون حاجزا بينه وبين تشريحه لواقعه سينمائيا، كأن الفنان يبدع لنفسه داخل منظومة أخلاقية خاصة بعيدة عن الجمهور، فأحيا بذلك سنة الفن للفن من جديد، وعرَّى عن واقعه بطرق سافرة أبعد ما تكون عن الفن والإبداع، لهذا جعلنا عنصر الدين كائنا حيا في السينما الأمازيغية التي ترفض – شكلا - هذا النهج، لاعتقادنا أن الهوية الأمازيغية المتعلقة بالدين شكلا ومضمونا حالت دون ذلك، وهذا ما نتغياه أن يطال العمق السينمائي الأمازيغي حتى نرقى به، ونكسب ورقة التميز التي يراها البعض حجر عثرة أمام التقدم والانفتاح.

ليس من الضروري أن تكون الأخلاق مرتبطة بالدين للقيام بمشروع إنساني مبني على القيم، فالأخلاق وُجدت قبل الدين، سواء كانت إيجابية أو سَلبية،

والدين الإسلامي جاء ليتمم الإيجابي منها، لا ليبتدعها، ومن المنظور الإنساني ينطلق المشروع الأول للباء الأخلاقي، والفن جزء من هذا المشروع.

والثقافة الأمازيغية مرتبطة بمفهوم الأخلاق الإنساني حتى في بعض مظاهرها الوثنية قبل مرحلة التدين، ولا تزال تحافظ على هذا الإرث الأخلاقي، في العادات، والتقاليد، والمعاملات، واللغة، والتعايش مع الآخر ... وفي شتى مناحي الحياة، لذلك من البديهي أن نعثر على مظاهر التحضر الأخلاقي في الفن الأمازيغي بجميع مكوناته، بما في ذلك الفن السينمائي الذي حافظ على النمط الاجتماعي للأخلاق، وتجاوز إلى حد ما الأنماط الأخرى لأسباب سنتناول بعضها.

لقد ظلت السينما الأمازيغية تشتغل على تيمتي التراث والدين من زاوية اجتماعية منذ بداياتها، ووظفت الرموز الدينية لمصالحها النفعية، ولا يكاد يخلو عمل من أعمالها من مسحة الدين، إنْ على مستوى الاستدلال أو على مستوى الاستنباط، أما ما يسمى بالفيلم الديني كما هو متعارف عليه سينمائيا، والذي يتناول قضية من قضاياه لم يُنتج منه غير عمل واحد، إضافة إلى كون فضاء التاريخ الأمازيغي الرحب لم تطرقه السينما إلا بثلاثة أعمال منذ نشأتها، والتي جاءت كلها في فترات متأخرة، ناهيك عن القضية الأمازيغية التي ظلت السينما بمعزل عنها رغم انتمائها الظاهري إليها، والتي كان من المفروض أن تناصرها كما ناصرت السينما الفلسطينية قضيتها السياسية بعشرات الأعمال، اخترقت بها البساط الأحمر في كبرى المهرجانات العالمية، ومع ذلك لم تستَحِ سينمانا من تقويض لبناتها المهترئة على أنقاض موضوعات أجل ما وصفها بها النقاد أنها سخيفة، والأجود منها صرَفَ همته نحو أهداف آنية تحت وطأة الإكراهات القاسية.

عكفت السينما الأمازيغية تمتح من الدين على قدر ما يناسب وعاء موضوعاتها، ترقى به حينا على حسب ما يقتضيه السياق، وتدني به أحايين كثيرة في الوحل حينما يتسع النطاق، لذلك سخِرت على سبيل المثال من شخص الفقيه (الطَّالْبْ) بما فيه الكفاية، جريا على سنة السينما الدارجية، والأعمال التلفزية، والنصوص الرُّكْحية، حيث لَمزتْه صراحة بالسذاجة والغباء والبخل والجبن والجشع والنصب والاحتيال، وكان أولُ فيلم أمازيغي خرج للوجود باكورةَ من كرس هذه الظاهرة في أبشع صورها، ثم جاء من بعده من ساروا على الدرب، وكثفوا جهود السخرية، فنالوا من شخص "الفقيه" دون أدنى إشارة إلى دوره الريادي في المجتمع الأمازيغي. أضف إلى ذلك اتخاذ بعض الشعائر الدينية موضع استهزاء ورطانة، كالصلاة والصوم والحج، وكـ "الاستغفار" الذي تحول في أحد السخافات المنتمية للفن إلى رقصة فولكلورية لدغدغة رغبات الغوغاء، وتوظيفات الآيات القرآنية التي ما سمعناها يوما سليمة القراءة، بل منها ما تحول بقدرة قادر إلى أحاديث نبوية، أو العكس، كقوله تعالى: "إن أبغض الحلال عند الله الطلاق"، وقول الرسول: "من شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر"، ثم يأتي دور القضايا الفقهية المطروحة جزافا للمشاهد، وإبداء الحكم الهزلي فيها مما لم يخطر على بال أبي حنيفة أو الشافعي، أو حتى أصحاب المذاهب الدينية كلِّها، وهذا نتيجة الاستغناء عن خدمات الفقيه البليد والغبي، والذي لا أعتقد أن السينما الأمازيغية يوما ما وثَّقَت بواسطته اقتباساتها الدينية.

أما ما يمكن إدراجه في باب الفتاوى والرجم بالغيب في إنتاجاتنا فحدث ولا حرج، الأمر الذي لم يأخذ منا بعدُ نصيبه من العناية والتحليل، ويدخل في إطار التأثير الإعلامي الذي لم نع خطورته وقوة شكيمته .. فكثير من تصرفات العامة مبني على فتاوى أفلامية، صادرة من مواقف تشخيصية لأحد الممثلين، أو أشعار

غنائية، يستدلون بها على جدية نوازلهم وأحقيتها، والأدهى من ذلك أن قول الفنان في أحد الأدوار - عند معظمهم - أقوى حجة من "قال الله" و"قال الرسول"، أو قال العالم الفلاني أو الباحث العلاني، وهنا مربط الفرس، ومكْمَن الخطر، وقد سمعنا كثيرا من العامة من يحيلك أثناء النقاش على أفلام أمازيغية كمصادر له ومراجع للتوثيق[1].

وإذا ما سلمنا بهذه الفرضية، التي ليست في حاجة إلى مزيد من التوضيح، فإننا ندرك لا محالة خطورة التوظيفات الدينية في الأعمال السينمائية التي لم تُبْنَ على أساس علمي، لما تُحدثه من تغييرات جذرية في نفوس وسلوك الطبقة المعنية بها، وهذا أمر جَلل أصبح لا مناص من وضعه تحت المجهر، ولستُ أبالغ إن قلت أننا صادفنا في أوساط المثقفين من يجعلون من الكوارث الفنية التي تحدثنا عنها مصدرا للاستدلال، ومن بعض البهلوانيين رموزا وأعلاما .. وما خفي أعظم.

لقد أدت بعض المفاهيم المغلوطة عن علاقة الدين بالفن عند بعض الفنانين إلى تأويلات خارجَ طبيعة كلٍّ منهما، ومنذ فجر الدين والفنِّ، ووجودِهما على صحيف واحد؛ لم يضق كلاهما بالآخر، بل حدث بينهما تعايش وأتلاف حتى شذ بعض رجال الدين عما كان متعارفا عليه، وتقاطعوا مع ذوي الأفكار المتحررة، فنشبت حروب داحسية دامت لقرون، نتيجة أخطاء منهجية ولَّدت معركة أخرى بين من يرون الدين تخلفا ورجعية، وبين من يرون الفن تحللا وإباحية.

لقد اعتقد الكثير آنذاك بأن الدين لا يمكن أن يعيش مع الفن تحت سقف واحد، خاصة عندما توغلت الحركات الإصلاحية في مصادرة الحريات، وتتبعِ رجالات التوجه التحرري، ولا يمكن لأحدهما خدمة الآخر أو الاستعانة به، لذلك نشأت بين الطرفين قطيعة وصلت لحد البشاعة والجُرم، انطلقت مع

[1] منها ما يمكن أن يكون كذلك.

الأحكام الجاهزة التي أصدرتها الكنائس في فترة من الفترات، ثم انتقلت إلى التأويلات المذهبية للنصوص الدينية الإسلامية، ليُنثَر رذاذها على القبة الفنية الحالية، لذلك يوجد من بين الفنانين من لا يزال متمسكا بتلك الآثار الباقية من مخلفات الصراعات الفكرية، نشأت عنها علاقة متوترة وغير مستقرة، وغالبا ما تنحصر في عملية التهرب من المسؤوليات والالتزامات التي تَحُد من حرية الفرد وحرية نزواته، حيث التيه والغليان، وتضع صاحبها في مأزق التقليد الذي يشكل عليه خطرا، ويضعه في حرج مع النفس والمجتمع، ليتيه في النهاية بين أفكار دينية متطرفة، وتطرف فكري لا ديني.

الوجه الآخر للقرصنة
والسؤال الراهن

من الموضوعات التي باتت واضحة المعالم، ولا أحد يجادل في كارثيتها، ولا تطيق المزيد من اللغَط أكثر مما طرح على موائد النقاش، هو موضوع "القرصنة"، والذي يعد أكبر خطر يهدد الصناعة السينمائية في عقر دارها، ويكبدها خسائر جسيمة، كما يكبد الدولة أضعافها، خاصة عندما تقتحم هذه الآفة قلب المجتمع، وتتحول إلى ظاهرة وعادة اجتماعية، ثم إلى حالة نفسية تستوطن النفوس عن طريق الإلف الذي يعد مصدر كل الجنايات المقبولة اجتماعيا، منها فعل القرصنة الموغل في الذات الفاعلة لهذا السلوك السلبي الإيجابي، فهو سلبي من حيث كونه الفعل المهدد لأجهزة متعددة داخل المجتمع، وإيجابي من حيث احتوائه عنصر القابلية كمصدر لفعل مألوف داخل نفس المجتمع الذي يقبله ويرفضه في الآن نفسه، وهو ما ربطه أحد الباحثين بشجرة النسب، وجعل الأمر مقبولا انطلاقا من تأثيرات داخلية استوعبها الأفراد داخل حقل جماعي مُهيأ، علما أن التأثيرات السلبية للقرصنة لا تظهر آثارها إلا على جهة معينة، في الوقت الذي تعد مصدرا إيجابيا لجهات أخرى تشمل الأفراد والجماعات، لذلك أصبح من المألوف أن نلمس انخراط كافة شرائح المجتمع في هذا الفعل المشين، كلٌّ حسب مستوى إدراكه، مما ولَّد مفاهيم أخرى غير منتظرة، حُوِّرَتْ إلى مبررات أسعفت بعض الشباب لتمرير منتوجاتهم المقرصَنة بشكل طبيعي ومقبول بعيدا عن أعين المراقبة، كشكل من الاحتجاج على الأوضاع الاجتماعية المُعاشة.

وعند الوقوف على الآثار التي يُستفاد منها إيجابيا، نجدها تؤثر عن طريق الإلْفِ على الجهات التي يقع عليها فعل القرصنة، فالذين يشتكون من عملية القرصنة يتحولون تحت تأثير حالة الإلف المجتمعية إلى "قراصنة أشباح"، وينخرطون في منظومة سلبية تحولت إلى عرف مدني خارج عن دائرة السيطرة، لهذا نجد أغلب المنتوجات (افلام – أغاني - سكيتشات – كليبات) خضعت

لفعل القرصنة الإنتاجية قبل خضوها للقرصنة بعد مرحلة الإنتاج، وفي اعتقادي مثلا أن الاتكاء على أشخاص لا يمتون إلى الفن بصلة، ومنحَهم الأدوار الرئيسية في الأعمال السينمائية أو التلفزية يعد قرصنة حقيقية لا غبار عليها، بدعوى أن متطلبات الفنان المبدع قد يكلف العمل أكثر من طاقته المادية، إضافة إلى مواد غنائية تقدم "مغنين أشباح" بأصوات مقرصنة، دون مبرر منطقي، وأعمال أخرى فيلمية أو موسيقية مقرصنة قرصنة سافرة ليست في حاجة إلى تعليق، ويلحق بهذه المستويات ما يختلط فهمه إثر الحديث عن الأشرطة الأصلية والأشرطة المقرصنة، فالفرق بينهما أصبح لا يُجَاوز ما يحمله كل مصطلح من حروف غير متشابهة، باعتبار أن المادة الموجهة للجمهور عن طريق الأشرطة خضع معظمها للقرصنة، مما ينفي عنها صبغة الفنية والإبداع تقنيا وأداء، ثم تأتي مرحلة إعداد الأقراص ونحتها بطريقة يدوية (مقرصنة) لا تجعل المستهلك يستمتع بقيمة المنتوج الأصلي، ناهيك عن الأعمال المصورة التي انتجتها السينما الأمازيغية منذ تأسيسها إلى يومنا هذا لا يوجد من بينها حالة واحدة تتميز بجودة الصورة والصوت والموسيقى، وكأن المشاهد الأمازيغي لا تعنيه هذه الأصناف من الجودة.

وبهذا تتضح خيوط عملية التطبيع بين المنتجين باعتبارهم مشَرِّعين لفعل القرصنة، وقراصنة الأعمال باعتبارهم المستفيدين الممتازين، والمستهلكين باعتبارهم الفئة المستهدفَة من قبل المنتجين والقراصنة، وعمليةُ التطبيع تأخذ مسارا آخر عندما تطرح بعض شركات الإنتاج أعمالها في الأسواق مقرصَنة قبل مداهمتها من قبل قراصنة الأعمال، وهو ما جعلنا نميز بين القراصنة المعلَن عنهم وهم يحملون راية القرصان المكشوف؛ وبين القراصنة الأشباح المتسترين خلف أسماء قانونية، ويحيلنا على ثغرات آنية لاختراق ما اصطلح على تسميته بقانون النسخة الخاصة، وبالتالي نجد الفعل هنا يكتسي صبغة الجريمة المتعددة الأشكال،

ويدخل في إطارها الممارسات الإلكترونية التي بدورها تزيد الرتق اتساعا، حيث ينزل المنتوج الفني على الشبكة العنكبوتية في الوقت الذي يشهد نزوله إلى الأسواق، بعيدا عن أعين الرقابة، ويَمَكِّن المستهلكَ من مشاهدة ما يشاء وقت ما يشاء بدون مقابل، ما يكشف عن الوجه الآخر للخطر، ويهدد المجال من الداخل، ومما يعني أن عملية القرصنة تشمل التطور التقني الذي يدخل في إطار نتاج الطاقات البشرية، ويهدد نتاج الطاقات الإبداعية، ويوسع مجال الخيارات الفردية، ويساهم في تدمير التراث الإبداعي بشكل عام، ويفرض عليه حكما قاسيا بالانقراض، دون أن يستثني الإنتاجات الأجنبية الضخمة، التي يتصل بها المشاهد مقرصنة قُبَيل نزولها لدُور العرض في بثها الافتتاحي، رغم ما فرضته من رقابة صارمة، وهذا يدل على أن سرعة التقدم التكنولوجي وبطء تفعيل القوانين يسيران في خطين متوازيين، حيث لم يَتَسَنَّ لكليْهما الاستفادة من تَبِعاتهما.

إن حالة الفوضى التي شملت القطاع السمعي البصري أدت إلى ارتباك الموازين، وأحدثت شرخا كبيرا في الجسد الفني، وقد أكد تقرير المركز السينمائي المغربي سنة 2015 بأن ((نسبة الأقراص، التي لا تحمل أي ترخيص من الجهات المعنية، تبلغ 94 في المائة من مجموع الأقراص المتداولة في الأسواق المغربية، مشيرا إلى أن القراصنة يروجون حوالي 100 ألف قرص منسوخ بطريقة غير قانونية يوميا في مختلف الأسواق، ما يعني أن حجم هذه التجارة يناهز مبلغ مليار درهم سنويا))[1]، الأمر الذي يؤكد بأن مسألة الوعي بخطورة القرصنة بشتى أنواعها لدى المنتج والمستهلك معا لا يرقى إلى مستوى الخطورة نفسها، لأن وجود نسبة 6% من المنتوج الأصلي بالأسواق وسط 94% من المواد المقرصنة له أكثر من تفسير، ولا يمكن فهم الظاهرة إلا إذا وضعنا عناصرها الثلاثة (المنتج –

[1] - موقع "الصحراء المغربية" عدد: 12 يناير 2015.

المستهلك – القرصان) في سياقها الاجتماعي والتاريخي، وربطناها بالنتائج المترتبة عنها، والتي في عمقها تسيء إلى الفن من جانبه الرمزي - كونه أرقى مستويات الإنتاج عند الإنسان - أكثر من جانبه المادي. وإذا كانت حتمية الانقراض تطارد الأعمال المقرصنة في مرحلة الإنتاج، وهي الأعمال التي تخاطب جيوب المستهلك مع وضوح معالم الجريمة، وتصيب لعنتُها البقية الباقية من الأعمال الهادفة، وحتمية تضخم موارد القرصنة وتطور مداركها بتطور المجال التقني، فإن السؤال الذي يفرض نفسه بقوة ويبحث له عن إجابة شافية هو:

من الأولى بالمعالجة في الوضع الراهن: أعمال مقرصَنة .. أم قرصنة الأعمال؟

أفلام .. أم سكيتشات ؟؟؟

يحوي التراث الأمازيغي خزانا كبيرا[1] من الطُّرَف والحكايات والمستملحات لم يدوِّن منها التاريخ - للأسف - إلا النزر اليسير، لعدم ارتباط السوسيين بعلم التاريخ[2]، وانشغالهم عنه في مرحلة التدوين .. ومن اللباقة الفنية أن تتولى الكاميرا بمفردها مهمة التوثيق والتدوين، دون الاستعانة بتقنيات موازية، أو استحضار آليات محكمة، وهذا الغياب الشبه التام لكل ما هو فني أو تقني، ليس له ما يبرره سوى اقتحام العدسة الأمازيغية للمجال في ظروف غير صحية، وزمن غير مناسب. مما ساهم في تحوير العلاقة بين الشكل والمضمون، وبين الفاعل والمفعول، وكذا المفاهيم المتعارف عليها علميا وأدبيا وفنيا، كأن يصير الفنان أداة .. والفن لعنة .. والوتر ناقوسا .. والعود طارة .. وهكذا.

وغالبية الإنتاجات الأمازيغية التي رفعت "بُوْرْصَا" الأرقام الفيلموغرافية، ما هي في النهاية إلا مجرد سكيتشات بدائية أخطأت طريقها نحو مسمى "الفيلم الامازيغي"[3]، وكُتب لها ما لم يكتب لغيرها من الانتشار الذي يحصد الفنُّ نتائجَه القاتلة في الآونة الأخيرة إلى ما بعد منتصف العشرية الثانية من الألفية الثالثة زمن الانفجار العظيم لأحدث التقنيات.

إن نمط السكيتشات -موضوع البحث- طويلة كانت أو ما تسلسل منها عبر حلقات تلفزية، هو منآى عن كل ما يمت إلى الفن بصلة، حيث لم تخضع موضوعاته لأي منطق علمي أو فني، وحسْبُه أنه حول طرائف -خضعت أحيانا لمسخ الشارع- إلى تشكيلة من المواقف الهزلية، معززة بلازمات تجارية، وتشخيصات بهلوانية. إضافة إلى كونها قزمت حجم الأمازيغي البدوي، فأردته

---

(1) - يرى الباحث محمد أرجدال بأنه لم يتبق من الحكايات والأساطير الأمازيغية إلا النزر القليل، في إشارة إلى ضياع العديد منها. "قراءة في بعض الأساطير الأمازيغية بالجنوب المغربي" ضمن " الأدب الشفوي الأمازيغي"، ص:49.

(2) - "سوس العالمة"، ص:19 و"مدارس سوس العتيقة"، محمد المختار السوسي، ص:74.

(3) - أغلبها تم التصريح بها قانونيا على أنها سكيتشات لا أفلام.

طريح تمثلات مفعمة بالسخرية والتهكم، والتي جاءت في سياق واحد مع السكيتشات والوصلات الفكاهية التي كانت تجعل من "الشلح" مادة للسخرية والاستهزاء في سبيل إضحاك الآخرين بما فيهم "الشلح" نفسه، وها هي الآن أفلامنا الأمازيغية تقوم بدور تأكيدي لما كان بالإمكان أن لا يكون، وكرست مفهوم الهامشية التي يُنعت بها الأمازيغ، بدعوى الواقعية، ((فالسخرية ليست للإضحاك فحسب، بل من غاياتها القصوى العمل من أجل إبعاد السلبي من القيم مع الإبقاء والمحافظة على الإيجابي منها، فليس هناك سخرية من أجل السخرية))[1].

حسْبُ هذه النوعية من الأعمال أنها مزقت حجب التحدي لتكشف عن وجه آخر للمحاولات غير الموفقة، وهي محاولات -للأسف- تكررت في المشهد الفني، وأمكن للمشاهد اختزالها في مجموعة من المشاهد الفقيرة فنيا وتقنيا، والمتداخلة فيما بينها، أشبه ما تكون -شكلا- بقصيدة النثر، وقد يوحي بعضها إلى أنها تحتوي على مادة معينة بروابط فنية، رغم نزعتها التعليمية التقريرية، التي أغرت أحد النقاد فسماها ((بالالتزام الفكري والأخلاقي))[2]، لتوفرها على لقطات مرئية ومسموعة تتخللها مقاطع موسيقية مبتورة، ومراحل تمنحها صفة عمل فني جاهز للاستهلاك، بعد أن حِيكَتْ صياغاتها بطرق مستهلَكة حتى غدت عبارة عن عناوين مختلفة لعمل واحد، لا فرق فيها بين "دا حماد" في هذا العمل و"دا سعيد" في عمل آخر، بل لا تكاد تجد فوارق ملموسة تمنح المشاهد حق التمييز، وتصله بواقعه الذي ينتظر تشكيله فنيا يرقى بمستواه، ومستوى محيطه.

وإن كان لها من حسنات تشفع لها كل هذا المجهود فهو أنها وثقت –صوتا وصورة- لعدد لا بأس به من الطرائف والنكت التي يشملها التراث اللامادي

---

(1) - "أفلام أمازيغية، ملاحظات وقراءة أولية"، ص:38.

(2) - "السينما المغربية الواقع والآفاق"، ص:102

للثقافة الأمازيغة، علما أنها أحيانا تقع في الخلط بين الطرائف المحلية والطرائف المستهلكة عربيا وغربيا، وهي عملية قد تفيد صفحات الأجيال اللاحقة تأريخيا[1]، كما هو الشأن بالنسبة للطُّرفة العربية التي تم تداركها من خلال مجموعة من المؤلفات التي حافظت على نسختها الأصلية أدبيا بصيغة أفلام قصيرة دقيقة التصوير بمفهومنا المعاصر، ويعد كتاب "البخلاء" للجاحظ، واحدا من الأعمال الأدبية الهامة التي تناولت الطرفة بطريقة سينمائية، حيث صيغت حبكتها وفق تصورات إخراجية منسوجة من خيوط الواقع المعيش، وساعد ذلك المؤلفَ على دعم الجانب الفني للوصول إلى مختلف أنماط العيش لدى الفئة المدروسة، بعيدا عن نسج الخيال أو المرويات الشفهية، وصلت لحد أن حافظت بعد قرون مضت على الأسماء الحقيقية لأصحابها في زمن ليست فيه رقابة، هذا فضلا عن مواقعهم البيئية، وتحولاتهم الاجتماعية.

وعندما تحدث بعض النقاد عن عملية إنتاج أعمال أمازيغية في الفترات السابقة من هذه العينة بطاقم صغير، وممثلين هواة وأشباه هواة، وبالراغبين في الظهور -وهم كُثر-، وميزانية لا تتجاوز في حدودها القصوى 60 ألف درهم، ويتزعمها شخص يتقمص أزيد من أربعة أدوار بين التقنية والتشخيصية، فإن الأدهى من ذلك هو تطور هذه الحالة المستعصية على العقل البشري للوصول بقاطرة التجاوزات[2] اللامنطقية إلى مرحلة الإنتاج الأسطوري، التحدي الذي أريدَ له أن يصل إلى مرحلة الإعجاز الفني، ويرمى فيه بفتات الفن[3] إلى المشاهد الأمازيغي المغلوب على أمره، بحجة أنه هو من أراد ذلك، وأنه المدعم الرسمي

---

(1) - سواء على المستوى التأريخ الأدبي أو السينمائي.

(2) - سبق للناقد "محمد بلوش" أن رصد جانبا من هذه التجاوزات في مقال: "الفيلم الأمازيغي بين الرداءة والنضج"، ضمن كتاب: "الفيلم الامازيغي .. أسئلته ورهاناته" ص:40.

(3) - نعتذر لكل الفنانين الذين يحترمون فنهم على هذا الاستعمال التعسفي، وإلا فلا مكان لمصطلح الفتات في ساحة الفن الحقيقي.

والوحيد لمثل هذه السخافات. ولنا بالمقابل أن نتساءل عن الأسباب التي تدفع بشخص واحد إلى القيام بترسانة من الأدوار، بين الإنتاج والتمثيل والتوزيع، إضافة إلى أدوار تقنية أو كومبارسية إذا دعت الضرورة !!!.

السوق .. والڤي سي دي (VCD)

أضحت عبارة "غَيَادْ أيْرَا السوق" (هذا ما يريده السوق)[1] من أشهر العبارات التي جاءت عقب فترة انهزام المنتوج الأمازيغي في الساحة الفنية، وهي في عمقها الدلالي لا تبتعد كثيرا عن مدلولات السلبية في حالة إذا ما كانت تحمل عمقا، وظهرت العبارة منذ فترة انشغال السينما الأمازيغية بمرحلة التكوين والبناء، فكان من أمرها أن ساهمت تقنيا في تفشي ظاهرة القرصنة، وواكبت عملية تواطئ التجار مع الكيان الفني بحثا عن المادة بمفهومها "البورصوي" من أيسر طرقها على حساب المادة الفنية، على إثرها نشأ مصطلح "الڤي سي دي" (القرص المدمج) في بيئة غير صحية، وتطور مدلوله البسيط ليسيطر على عقول التجار[2]، واستغرق وقتا قصيرا لأن يحتل مكان "الڤيديو"، وأخذت بضاعته في الانتشار بسرعة هائلة، لتكاليفه اليسيرة، ولمرونته، ويسر استعماله، وسهولة الحصول على أجهزة استخدامه (قارئ الأقراص)، وبدأت الإنتاجات الفنية تَتْرا على الساحة كزخات مطرية هائلة، فهلل الجميع لمصطلح "أفلام الڤي سي دي" بدل "أفلام الڤيديو"، وخضع المستهلك المنبهر لعملية اقتحام عنيفة، لا مجال فيها للتأمل، تماما كما داهمته أغاني الڤيديو كليب في فترة من الفترات[3]، ولا أحد ساعتها تنبأ لخطورة الموقف الجلل، لأن مرحلة التأسيس تمت بواسطة هواة، حركتهم أياد

(1) - أول العبارات التي تطرق أذن من سولت له نفسه ولوج ميدان الفن الأمازيغي.
(2) - لقبهم الفني "منتجون".
(3) - "الڤيديو كليب والجسد والعولمة"، مقال، عبد الوهاب المسيري.

تجارية مستغلةً حماسهم وغيرتهم الفنية، كما استغلت اندفاعهم الجامح نحو البروز وفرض الذات، وانخرط في العملية كل من يرى نفسه قادرا على الانخراط، كان أو لم يكن فنانا، وتطورت العملية الإنتاجية تطورا لافتا للانتباه، وولى الفن الأمازيغي وجهه شطر الرداءة والابتذال، الشيء الذي مدد من عمر "القي سي دي"، لفترة أطول من عمر أشرطة "القيديو"، ولم يُجَاوزه إلى مرحلة "الدي قي دي" الذي يفضل غريمه جودة وسلاسة ووفرة، لما يرى فيه المنتجون من ضعف المردودية حين يخاطبون جمهورهم الذي يسمونه "جمهور[1] القي سي دي"، وهلم جرا نحو التقنيات الجديدة والحديثة التي تجاوزت كل هذا.

وإنه لمن الغرابة بمكان أن ينشأ في الثقافة السينمائية الأمازيغية مسميات عجيبة المغزى لم يعرفها التاريخ السينمائي منذ الأخوين "لوميير" كـ:

- أفلام القي سي دي
- جمهور القي سي دي
- أفلام السوق
- سيناريو السوق
- ممثل القي سي دي
- مخرج القي سي دي
- منتج القي سي دي
- تورناج القي سي دي
- "الدِّرِّيتْ نْ القي سي دي" (أي: التقنيون)

وهكذا .. ثم شرَعَ الوضعُ يميزُ بين الأشكال والأنماط، بيد أن المشتغلين في الحقل الأمازيغي يُعدون بالأسماء والأحجام، سواء كانوا أمام كاميرا صغيرة أو كبيرة،

(1) – ينظر مبحث: "السينما الأمازيغية والمشاهد .. أية علاقة؟، ص:81.

خاصة وأن بعض أفلامنا السينمائية 35م القليلة بتواضعها الجم لو حُوِّرت إلى قرص "الڤي سي دي" لما لمسنا تغييرا ملحوظا.

وإذا ما أردنا استحضار أساسيات أي عمل فني، وكلفنا أنفسنا عناء إعادة القراءة من زوايا فنية، فإننا لن نتأخر عن عملية ملء الخانات الفيلموغرافية الأمازيغية بالأسماء المناسبة، وبالتالي نستطيع أن نميز بين أعمال ترقى بخصوصيات أو عموميات فنية لأن تسمى "فيلم"، وأخرى غلَّبت الجانب الفكاهي التهريجي على الجوانب المتعارف عليها، فتسمى - تجاوزا - "سكيتش"، وثالثة لم توفق في مجمل تناولاتها الفنية والتقنية والإنتاجية بعدم احتوائها على أيٍّ من معايير الصنفين السابقين، فتبقى تائهة بين الخانات بحثا لها عن مكان مناسب، باعتبار أن الثانية هي الأخرى لم يحالفها حظ الوصول إلى مرتبة العمل الجاد، أما أن ندَّعي بأعمالنا السكيتشية أننا ننتج أفلاما، ونُقحِمها جزافا في قائمة الأعمال السينمائية، فهذا فيه من الخطورة ما ليس في حاجة إلى تبرير، ولا مطلب فيه للتأمل، كما لا مطلب فيه للتأني أو التريث بغية إعادة النظر.

السينما ..
بين الإبداع والفوضى

من المفارقات الطبيعية في عالم الفن والإبداع أن يكون مقترنا بالفوضى، وأن تكون حياة الفنان عبارة عن محطات فوضوية، رغم اقتران الفن بمنظومة من القيم والمُثل التي توحي بنظام كوني مثالي.

وفي عالم الإبداع الأمازيغي أيضا توجد فوضى، منها ما يتصل بحالات نفسية طبيعية، تجعل الفنان يعوم في بحر التمثلات، وأهلها قليلون جدا، ومنها من ينغمس أصحابُها في التَّبَعية بالمنطق الخلدوني، "المغلوب مولع بتقليد الغالب"، فتجد بعضَهم يقلد الآخرَ المنتصرَ تقليدا أَحْوَل، عن طريق محاكاة الشكل لا المضمون، كتقليد نمط اللباس أو المشية أو تسريحة الشعر .. وغير ذلك، وهم قليلون أيضا، ومنها الفوضى العارمة المنطلقة من بيئة فوضوية محضة، والتي طالت الكثير من المنتسبين للفن، خاصة أباطرة الإنتاج وسماسرتُه. فالتشكيلة التركيبية التي أثقلت كاهل المتن الأمازيغي دونما التزامات أو شروط، وساهمت في تحوير دلالات الفوضى كجملة من التصرفات داخل المنظومة الفنية إلى ثقافة قائمة بذاتها، وجدت من يَدعَمها ويروج لها باستعمال كل الوسائل المتاحة، واتخاذ المساحات الفارغة فضاءات للتوسع، وبالتالي تفتح للمتطفلين بابا واسعا للانخراط، بل الأدهى من ذلك أن استبداد ثقافة الفوضى للفوضى واستتبابها يجعل الملتزمين فنيا يخضعون للصورة المهيمنة، وهو ما حدث فعلا عندما لا يجد الفنان المبدع مجالا للخيار من أن يسقط ضحية فوضى عبثية، كورقة ائتمان عابرة للوصول إلى دعم مادي يضمن له البقاء ميتا بين الأحياء، أو يطل إطلالة خجولة وسط المبتدئين من خلال عمل تلفزي موسمي يجدد بها العلاقة الجماهيرية خوفا من أن يطاله النسيان.

إن ثقافة الفوضى أو فوضى الثقافة في المجال الفني بالشكل السالف لا يمكن أن تكون بتاتا مفتاحا لفهم واقعنا، بل تنقل هذا الواقع من حالة التوتر إلى حالة

الخوف والتوجس، وتجعل مجالات الاشتغال الساذجة تتناسخ تحت تأثير مخدرات ثقافية معينة دون التفكير في ملامسة آفاق التغيير، وأنى لها ذلك وهي غارقة في السطحية، والعبث، والتزييف، والحقد، والنَّشَاز، وادعاء البراءة، والتنطع، ومغازلة الفوضى.

لقد أدت المراحل الفوضوية المستعارة من ثقافة الآخر - مع قليل من التحريف - إلى تراكمات رَوَّعَت الصورة الحقيقية للفن الأمازيغي، وأبعدت المشاهد عن واقعه ومشاكله وآلامه وآماله، والأدهى من ذلك أنها أبعدته عن قضاياه المصيرية، وساهمت في تدجينه حتى أصبح مقتنعا بهذه الفوضى رغم أنف التكوين والثقافة والعُرف والتقاليد.

إن الدور التربوي التعليمي والتوجيهي الموكول إلى الفن بشكل عام تضمحل آثاره بوجود بوادر الفوضى، ولا معنى لأي توجيه ما لم يكن سليما ومعافى، ومن الطبيعي فنيا أن لا يكون المقصود بالتوجيه اللجوءُ إلى أساليب الخَطابة والوعظ والإرشاد، وتجاوزُ القواعد والمواصفات المرسومة لأي فن يحترم نفسه، وإنما نولي الحمولات الثقافية الاجتماعية، والفكرية والوجدانية عناية تنموية كبيرة، سواء كان العمل دراميا أو فكاهيا أو غنائيا، وهذا يتطلب إمكانيات ذاتية وليس مادية هائلة، هي الكفيلة بالإنجاز الحر أكثر من غيرها.

لا معنى للخوض في آفاق التغيير في جهازنا الفني الأمازيغي والأميةُ والجهلُ يضربان بأطنابهما حتى النخاع، تجاوزت نِسَبُهما المئوية العشريةَ التاسعة، ولا معنى للحديث عن أزمة شاملة في ظل وجود شرذمة من المزايدين أضَرَّت ولا تزال تلحق أضرارا موجعة بالجسد الفني، هي مَن تمثل الفن حاليا، وبها تتم عمليات التقييم.

إن التاريخ لا يرحم .. يكشف عن المستور بلا رحمة ولا حياء ولا شفقة، وإناء السينما الأمازيغية ينضح بما فيه، ويصرح بمتلكاته. إن للتاريخ مجمع نفايات سبق وأن استقبل ملايين الإنجازات عبر التاريخ دون سابق إنذار، ولا مجال فيه للوسائط والحسابات الهامشية، ولا وجود لخيار ثالث خارج المدار.

فهل يعي الفنان الأمازيغي هذا .. ؟.

قاطرة السينما ..
والمحطة الأخيرة

كان رواد الفن السينمائي العالمي يرون أن دَور السينما ((يجب أن لا يقتصر على مجرد التسلية فقط، أو على كونها أداة ترفيهية، بل من الممكن أن يتسع أفقه ليشمل جوانب حياتية مهمة ومؤثرة في المجتمع))[1].

كان بإمكان السينما الأمازيغية أن تأخذ مسارا آخر غير الذي نهجته، وأن تفتح آفاقا جديدة للرُّؤى السينمائية كما فتحتها السينما الفارسية، والفلسطينية، وغيرُهما، وأن تعالج قضاياها معالجة علمية دقيقة، تتوخى فيها كثيرا من الحذر والنباهة، وأن تكون نموذجا أصيلا لثقافة عريقة في حاجة إلى من يؤصل لها وينفض عنها غبار السنين، وأن تكون مرحلة جديدة تتميز بالحيوية والذكاء، وأن تستفيد من تجارب سابقة لها لتأكيد الذات على أسس قويمة وممنهجة.

كان من المفروض أن لا تقع أسيرة السيادة المفبركة .. واتباع الهوى .. وأن لا تقع ضحية الصراع الداخلي الذي بسببه تهالكت أجهزتها، وأن لا تتخذ مشاهديها مجرد رعايا يعلنون لها الولاء، كان لها أن تكون طرَفا في العملية الإيجابية، بدل أن تكون الرأس المدبر لكل عمليات التقهقر والتراجع.

مرور السينما الأمازيغية من محك المراحل الأولية أكد وجودها في زمن الصورة الرهيبة، الصورة التي لا ترحم المتقاعس، ولا تداهن المتفاني، إلا أن لها محطات تختلف من شعب إلى آخر، تلك المحطات التي منها تنطلق خرائط الأمم وتوجهاتُها، وتحدد مدى يقظتِها وقدرتِها على النمو الطبيعي في بيئة سليمة، ومدى تحكمِها في قواعد اللعبة، وأخذِها زمام المبادرة، وقدرتِها على بلورة الأحكام للتمييز بين السقيم والمعافى من الأفكار.

وبعد استقراءِ راهنية السينما الأمازيغية وَفق استمارة رمزية ملأها الاحتكاك المباشر بالواقع؛ نعتقد أن القاطرة السينمائية توقفت في ثلاثِ محطات:

---

(1) - "الفيلم بين اللغة والنص"، ص:56.

محطة التأسيس والبناء: وهي نقطة الانطلاق، وتعد محطة التكوين الذاتي والتضحية بامتياز، فيها تخلى الفنانون عن كل شيء، من أجل تأسيس كِيان فني يوَحد كلمتهم، ويبرزُ قدراتهم الإبداعية التي ظلوا يمارسونها عن طريق المسرح، أو إصدار أشرطة مسموعة ذات الطابع الفكاهي، أو القيام بجولات استعراضية بين الحين والآخر، وكانت هذه المحطة من أبرز ما ميز الجنوب الفني، حيث تم اختراق المجهول بإحداث فضاء جديد خاص بشريحة منسية من شرائح الفن ببلادنا، أكدت حضورها بتظافر جهود مكثفة، وظهرت في ظروف عصيبة من الصعب الاشتغال فيها بأدوات بسيطة وبدائية. لقد قام فيها الجميع على قدم وساق دون الاكتراث بأي شيء آخر، سوى أن الموجة الجديدة قررت الظهور فكان الأمر كذلك.

محطة البذل والعطاء: والتي سماها أحد الباحثين بمرحلة "القي سي دي"، وهي المحطة التي اختلط فيها الحابل بالنابل، وتولى فيها شؤونَ المملكة الفنية بسطاءُ الرعية، وتَفَرْزَنَت فيها البيادق في الدُّسوت كما قال ابن الهبَّارية، واستأسد تجار الفن وسماسرتُه دون حسيب ولا رقيب، وتناسلت شركات الإنتاج بشكل ملفت للنظر حتى تجاوزت حدود المعقول، وكان من مؤسسي هذه المرحلة أولئك الذين يترَفَّعون عنها الآن ويعتبرونها عالة على الفن، بعد أن سَنُّوا قواعدها، ونهلوا من معينها، ومرَّغوا أنوفهم في دقيقها قبل اتصالهم بالدقيق المُدعَّم.

تُعتبر هذه المحطة عند الكثيرين مرحلة تدريبية، لأن كل المشتغلين في الحقل السينمائي الأمازيغي لا يملكون مؤهلات فنية أو علمية أو تقنية أو معرفية، سوى ما أدركوه عن طريق الهواية من بيئة هذه المرحلة، وما يزال الأمر يتناسل بشكل غريب إلى اليوم، والجميع ينطبق عليه المثل المغربي السائر " ثْعَلْمُوا يَالحَجَّامَة فْرُوسْ اليَتَامَى"[1]، بما فيهم حاملوا الشواهد المهنية، المتخرجون في المعاهد

[1] - "الأمثال الشعبية المغربية"، ادريس دادون، 46/1.

والكليات، هذه الأخيرة التي ساهمت بدورها في اتساع شرخ هذه المعضلة، وخرَّجت أفواجا من التائهين المدللين، الذين لا تربطهم بالسينما إلا الشواهد التي يحملونها، مما جعل أغلبهم يَدفِنون مواهبهم خلف هذه الأوراق المزركشة، ويَنْقِمون على الفن بصفة عامة، لا الفنُّ استفاد من طاقاتهم الشابة، ولا هم استثمروا جهودهم المبذولة خلف الستار.

لقد أدرك بعض منظري هذه المرحلة قبل اتصالهم بقنوات جديدة بأن المجال الأمازيغي لا يمكن أن يكون أرضية خصبة للاشتغال ما دامت القوى الداخلية والخارجية تنهشه، أدركوا في النهاية بأن الغثَّ لا يمكن أن يكون يوما سمينا، والمقصودُ بالغث في مجمل الحالات هو الاشتغال في بيئة لها صلة بالفن الأمازيغي الذي لم يرقَ إلى مستوى الجدية، وهو ما جعل القناة الأمازيغية[1]، أو المفروض أن تكون أمازيغية تتجاوزه إلى ترجمة الأعمال الدارجية، (قناة الترجمة بامتياز)، أما السمين فهو الذي كفانا أحدُ الفنانين الأمازيغيين مؤونةَ إيضاحه عندما صرح في إحدى خرجاته الصحفية بأن العمل مع "العرب، الله يْعمرها دار". وحُقَّ له أن يقول ذلك.

إن تصريحه هذا حَمَّالُ أَوْجُه، ويمكن أن يَختصر لنا تجربة فنية أمازيغية مريرة دامت لأزيد من خمس وثلاثين سنة كما يقول، وتعتبر نُسَخا حقيقية لتجارب أشقائه الفنانين، "وَلَا يُنَبِّئُكَ مِثْلُ خَبِير"، ولأهميته نقتبس منه هذه العبارات التي لا أظنها ستكون أكثر تعبيرا مما أنجزناه لهذا المبحث، والتي لا تحتاج إلى تأويل لتأكيد مدى قساوة مرحلة "الڤي سي دي"، وهي بالمناسبة عبارات مرقومة على جبين كل فنان عاش ويعيش هذه المرحلة:

يقول الفنان "أحمد بادوج" صاحب دور البطولة في أول فيلم أمازيغي:

---

[1] – الأمل الأخير لتغيير الوضع.

«من خلال تجربتي المريرة في السينما الأمازيغية، والتي يمكن أن نختصرها في أزيد من 35 سنة[1] في الميدان، سأقدم نصيحة لكل شخص يعشق هذا المجال، خاصة السينما الأمازيغية، بأن يجد أولا عملا قارا يضمن به قوت يومه، ثم لا بأس أن يمارس هذا الفن، دون أن يرجو منه مالا أو خبزا لأطفاله[2].

إنني أتحدث من خلال تجربتي، حتى يستيقظ مجموعة من الشباب مِن وَهْم الشهرة والمجد. الفن الأمازيغي لا يُطعم خبزا، بل إنه تسبب للكثير من الأشخاص في التشرد وفقدان أعمالهم.

على الفنان الأمازيغي أن يتعلم حرفة أخرى تنفعه، ليمارس التمثيل كهواية فقط، أما أن يتخذه مهنة، فحتما سيجوع، وسيحرج كثيرا مع الذين يتحمل مسؤولية الإنفاق عليهم.

أُشير إلى أن الأمازيغي هو الذي يستغل شقيقه الأمازيغي. تُعطى المشاريع الفنية بطرق ملتوية جدا، ويوجد مسلسل وَحيد كل سنة للأمازيغ في القناة الثامنة يعرض في رمضان، ويعاد طول السنة، ويحرص الجميع على أن يظهر فيه ولو بأقل أجر. بطلة مسلسل أمازيغي أخذت ثلاثين ألف درهم كأجر، في حين تتقاضى عنه البطلة في أفلام الدارجة 450 ألف درهم، أما الأدوار الثانوية فالفقر يجعلهم يعرضون أنفسهم بثمن بخس، لأن ممثلا أمازيغيا إذا طالب بأجر مرتفع، فهم يتخلّون عنه، لأن هناك من يقبل بأقل أجر، لأنه منذ ستة أشهر لم يزاول عملا، والديون تراكمت عليه.

أثناء توقيع العقود مع الشركات والمصادقة عليها، يُلزمون الممثل بأن يصادق على العقد ويترك خانة الأجر فارغة، كي يمنحوه المبلغ الذي يُحبون، ثم ينفخون

(1) - لعله يقصد أيضا التجربة المسرحية التي سبقت تجربته السينمائية بسنوات ليست بالقليلة، وإلا فعمر السينما الأمازيغية لم يتجاوز 25 سنة.

(2) - الأسلوب الذي سيجد فيه القارئ بعض الارتباك هو نتيجة الترجمة من الأمازيغية إلى العربية.

هم في تكاليف إنجاز الفيلم ليراكموا الثروات، فما يتقاضاه الممثلون لا يمثل شيئا في الميزانية المُخصصة.

أغلب الأفلام الأمازيغية تغيب عنها إدارة الممثل، كل ما هنالك "تَاجْمّاعت" وليس تمثيل، كاميرا واستظهار للدور دون أدنى تقمّص. عندما يقررون تصوير فيلم أو مسلسل للقناة الأمازيغية بأكادير، فإن الشركات والمساعدون يأتون من الدار البيضاء، وأغلبهم لا يتكلمون الأمازيغية، ولا يعرفون مغزى حوار أو مشهد، لذلك تجد الأخطاء بالجملة، لأن الكل يحفظ دوره ليتخلصَ منه وينتهي الأمر. أما طريقة اختيار الممثلين فلأمر مهين جدا، مرة وجدت شخصا يبيع "لاَفِيرَايْ" في لجنة اختيار المشاركين، أما بعض الظواهر المتعلقة باختيار الإناث فالجميع يعلمها، ولا داعي لذكرها تفاديا لكل حرج.

لم أعد متحمسا كما كُنتُ، لقد أسأت التقدير، وما أردده كثيرا مؤخرا هو "أَفْلاَّغْ إِعْفُو رْبّي". مؤخرا تعْمدُ مجموعة من الجمعيات والهيئات إلى تنظيم بدعة يُسمونها تكريم الفنان، فيختارون فنانا محبوبا ويطلبون منه الحضور لتكريمه، يستغلون صورته ومساره المهني، وحب الناس له، ويقدمون له ساعة يدوية ثمنها 70 درهما، وهم الذين تسَوّلوا الدعم والمساعدات من هيئات أُخرى على ظهره.

مرة، دُعيت لتكريم، فلبيت الدعوة احتراما لجمهوري، وجدتُ المُلصقات بمدخل تلك المدينة بها صُوري واسمي، والجهات المساهمة في التكريم. مر النشاط بترديد الكثير من الكلام المستهلَك، وفي الأخير قدموا لي شهادة تقديرية. المشكلة هي أن عطبا وقع بسيارة الصّديق الذي كان يُقلني، ولم يكن معنا مال لإصلاحه، ووقعت في ورطة كبيرة، دون أن أجد المكرّمين الذين قالوا فينا كلاما كثيرا قبل قليل، لتخليصنا من ورطة التكريم.

سأعود، لما قلته سابقا: "أَفْلاَّغْ إِعْفُو رْبّي"..))[1].

---

[1] - حوار صحفي مع الفنان "أحمد بادوج" بتاريخ 09 يونيو 2016، حاوره الصحفي ميمون أم العيد.

محطة الزهو والغرور: وقد سماها أحد المهتمين بمرحلة الدعم، أو مرحلة صناعة السينما. محطة أشد خطورة من سابقاتها، لأنها تشكل محطة التقييم، وتحصيل الحاصل، والتي أرى - في اعتقادي - أنها آخر المحطات إن بقي الحال على ما هو عليه، ولو تأملنا هذه المرحلة بقليل من الأناة والتبصر وَفق ما يمليه الواقع الراهن من معطيات أليمة، سواء فنيا أو اقتصاديا أو سياسيا، والتي أسسنا عليها مباحث كتابنا هذا، إضافة إلى الأسئلةِ العميقة التي تسربت أجوبتها في وقت مبكر دون أن يلتفت إليها أحد، والتي طرحها النقاد منذ أن كشفت سينمانا عن أوراقها، فإننا سندرك لا محالة اقتراب موعد النهاية، ولنا أن نستحضر كل المعطيات الخريفية التي تذبلُ أوراقُها واحدة تلو الأخرى، والأعمال التي تنقرض من الساحة، والسينما التي لم نعد نملك شيئا من مكوناتها، والهجرة التي طالت نوارسَنا، والآمال التي تتبخر في كل موسم، والتراجع الذي يعرفه المشهد السينمائي، والمستويات المعيشية لرواد الفن، والتنازلات المتوالية لأبطالنا، والغش الذي أصبح عنوان ثقافتنا.

مرحلة الزهو والغرور ليست سوى تلك التي تتبدد فيها كل المواهب والإبداعات؛ ليحل محلها التباهي بالأمجاد، والتغني بالسُّخْفِ والتافه من الإنجازات، محطة لا يزال فيها كل شيء على أسوأ ما هو عليه، فعندما يُترك الإبداع والبحث والتنقيب والتكوين والنبش في الواقع على صحيف أجوف، ويحل محله اللهو والركون إلى النفس والهوى، والجلوسُ إلى فناجين النبش في الأعراض لسَلْقِ الآخر بألسنةٍ حِدَاد، والنقدُ المجاني، والتخطيطُ لعرقلة الإنجازات أو تسفيهها قبل وبعد الإنتاج، فإن أوان المحطة الأخيرة قد حان لا محالة مهما بلغ الصمود والتحدي، فأمثال هؤلاء في الساحة لا يبدعون، ولا ينتجون سوى عبارات من مثل: "عَنْدِي فِكْرَة وَاعْرَة"، " عَنْدِي فِيلْمْ مَا ضَايْرْشْ"،

"شَارْكْتْ فْ فِيلْمْ مْعَ النْصَارَا" "صَوَّرْتْ فِيلْمْ مْعَ لُكْوَرْ" "خْدَمْتْ مْعَ دُوزِيمْ" "عِيطُو لِي فَالقَنَاةْ"، "هَادَاكْ أَنَا لِّي عَلَّمْتُو" "الفِكْرَة دْيَالْ دَاكْ الفِيلْمْ دْيَالِي" وغيرها من العبارات السخيفة التي نجدها تملأ ساحة الفنانين والتقنيين، ولا تبرر إطلاقا الوضع الهزيل الذي تعيشه السينما الأمازيغية، كما لا نريدها أن تتسلل إلى الناشئة فتُحول أحلامهم إلى أوهام، فكل الذين يتبجحون بمثل هذه التفاهات من القول لم يقدموا للمنتوج الأمازيغي أي شيء يذكر، غير المساهمة في تدني المستوى العام للمسيرة الفنية لو كانوا يعلمون.

لا أعتقد أننا بالغنا في جعل هذه المرحلة محطةَ الزهو والغرور، كما لا نعتقد أننا تجاوزنا حدود المبالغة في جعلها - تخمينا - آخِر محطات السينما الأمازيغية، مادامت كل القرائن تؤكد جدية ما نعتقد، وكان بالإمكان أن تُعتبر هذه المحطة مرحلة استثنائية قدم فيها الرعيل الأول ما لديه، ليتسلم المشعلَ الجيلُ الثاني، إلا أن انشغال الرعيل الأول بنفسه، حال دون تأسيس قاعدة خَلَفِية متينة تُمسك زمام المبادرة في المراحل القادمة، فالأطفال الذين تم توظيفهم في عدة أعمال فنية لو تم تبَنيهم بشكل جيد عن طريق احتضانهم سينمائيا عبر قنوات تكوينية تأهيلية لكانوا الآن أكبر استثمار يمكن توظيفه تفاديا لعواقب هذه المحطة، وكذلك الطاقات الشابة .. وقس على ذلك كل المبادرات الصحية التي أُهمِلت واستُهِين بها لعدم وضوح الرؤية منذ البداية، علاوة على القضية الأمازيغية المستهدَفة من كل جانب، والتي تدنو هي الأخرى من مراحل عصيبة.

الخاتمة

لا ندعي أننا أحطنا بكل هموم السينما الأمازيغية وما يؤرق بالها، فالموضوع أكبر من أن يحاط بجميع ملابساته، غير أننا قدَّمنا وجهة نظر خاصة لمسنا فيها بعض الاتفاق مع وجهات نظر أخرى لنخبة من الباحثين المهتمين بالشأن السينمائي ببلادنا، وزكيناها بتقييمات ميدانية دامت لأزيد من اثنيْ عشْرة سنة.

وما ذكرناه ليس إلا فيضا من غيض، ويمثل الشكل النمطي الغالب على أجهزة الفن الأمازيغي، ويختلف اختلافا جذريا مع الفن كقيمة إنسانية كونية، وكظاهرة اجتماعية لها مؤهلات التفاعل مع باقي الظواهر الأخرى .. والقيامُ بالعكس لا يفي بالغرض، لذا لا مجال للتطبيل والتهليل لحقل فني أريدَ له أن يُولَد معاقا ذهنيا وجسديا، وأريدَ له أن يعيش حياة الإعاقة والتسول في ظل أفكار غريبة الدار واللسان، وهو أبعد ما يكون عن الصدق الذي يعد أكبر دعائم الفنون كلها.

إن الفنان الصادق هو من يحمل هموم بيئته لا من يُنتجها .. يحمل مشروعا فنيا وفكريا بمضامين واعية، وله فلسفته الخاصة في الحياة .. يرى بعيون واقعه وفنه ما لا يراه الآخرون .. يُمْتع من أجل أن يفيد، ويُحرض من أجل البناء السليم .. يملك قدرة عالية لاستثمار تقاسيم الوجه وتعابير الجسد للكشف عن مختلف محطات الحياة. إن الفنان الصادق يعبر عن محيطه ولا يتأثر به، وكلما بالغ في الصدق، كلما كانت آثاره أكثر معانقة للواقع، وأكثر تأثيرا وفاعلية.

في البيئة الأمازيغية توجد عينة صغيرة الحجم وطويلة المشوار من الفنانين الصادقين، وعينات كثيرة العدد تُرك لها الحبل على الغارب، لا ترى الفن إلا من زاويته التجارية، والجريِ خلف الأهواء وتلبية الرغبات، وليس لها مشوار أو هدف، وهي التي يُنعت بها الفن الأمازيغي حاليا، وتمثله بقوة وشراسة، وتؤكد

للعالم الذي لم نَلِجْه بعد، ولا يعرف عنا شيئا، أننا فعلا فشِلنا في جولاتنا الثلاثة في الصراع مع الذات، وفشِلنا أيضا بامتياز في تقديم نموذج فني أمازيغي أصيل يحظى بالتقدير والاحترام.

ومهما كان الأمر، فإن الصرح السينمائي الأمازيغي في حاجة إلى إعادة النظر في الداخل قبل الخارج للنهوض به، فصلاح البَرَّانِيَّة رهين بصلاح الجَوَّانِيَّة كما يقال، ولا يمكن بحال من الأحوال أن يُرى الأثر الإيجابي للشكل في حالة انعدام أثر إيجابي للمضمون، والمضمون يكاد يكون منعدما إلا في بعض الحالات التي لا يُعبأ بها، وبالتالي فالمرحلة الانتقالية استغرقت وقتا طويلا دون جدوى، ولحظاتُها الأخيرة في مسيس الحاجة إلى تفعيل خطوات استعجالية حكيمة لا خطوات ترقيعية آنية، بعد استقراءٍ شامل لمسيرة ربع قرن من الإنتاج، واستحضار مكونات الطاقات المشتغلة، والتركيز على إعادة هيكلة البنية التحتية الهشة، والاهتمام بمجالات التكوين والإعداد والتربية الفنية بدل التفكير في مرحلة الإنتاج التي يبدو أننا في حاجة إلى وقت إضافي آخر للوصول إليها، إضافة إلى إنعاش الحركة النقدية، وإعداد طاقات شابة لذلك، وتشجيع المهرجانات السينمائية التي شرعت في الانسحاب في صمت، وتأطير الجمعيات تأطيرا سينمائيا يجنبها المطبات البهرجية التي تحتضنها في الآونة الأخيرة، من مثل موجة التكريمات المجانية التي تحولت إلى موضة عصرية ستختفي باختفاء دوافعها.

يجب علينا أن نفرق بين الفن ونِتَاجِه، كما نفرق بين الحضارة ومظاهرها، علينا أن نفكر في إصلاح الذات من الداخل بكل جرأة أو وقاحة إذا اقتضى الأمر، وأن نُزيل مِن على وجوهنا القناع المزيف الذي رافقنا مدة طويلة ولا يزال، علينا أن نمنح أنفسنا لحظة المصارحة بدل التهويل لما نحن فيه من غباء وسذاجة، وأن نعيد ترتيب الأوراق كاملة، وقراءة ما فيها قراءة متأنية.

لقد أصبح الانخراط في ورشة التغيير أمرا محتوما على كل "السينفيليين" الأمازيغ، ولا يوجد خيار آخر غيره، إذ لا بد من تكاثف الجهود، وجمع الشمل، ولم شتات الجهاز السينمائي، وخلق أكبر فرصة لتوحيد الكلمة، وفتح حوار وطني ديموقراطي واسع للتعبير، وبسط يد الجَراءَة للكشف عن العيوب، والرجوع إلى الذات لفضح مكنوناتها الغارقة في الوحل، وطرد العدو الحقيقي الذي تم ابتلاعه بملاعق وهمية.

وعليه، أصبح لزاما علينا التَّوَرُّع مما قدمناه للسينما الأمازيغية من أعمال لا تتوفر على أبسط مقومات الفن، والسينما منها بَرَاء، وأن لا نَقنط من زلةٍ عَظُمَت، فنتقدم بكل خجل بكامل الاعتذار للجماهير الأمازيغية التي ألهيناها، وقلَبنا بعض مفاهيمها، وصرفناها عن أوكارها الحقيقية، وعن ثقافتها وتراثها ومعالمها التي لا تقبل الغَبَن، فحرام أن نحبس جمهورا بأكمله في دائرة فن سقيم وعليل.

إن المشاهد الأمازيغي مهما بلغت قوة صبره، فذكاؤه لا يسمح له بالمواربة، ولا بد يوما سيثور على من يعبث بهويته.

كان أملنا أن يختار المشاهد من دوحة الفن الأمازيغي ما يروقه، وأن يُمنح فرصة الاختيار بين السَّمْن والعسل، أو أن يجمع بينهما معا، لا أن يُدَسَّ له السم في العسل، ويُعبث بمشاعره.

إن علةَ الفن الأمازيغي أهلُه .. ثم أهلُه .. ثم الذين يَلُونَهم من سماسرةٍ و"بيَّاعين".

فإلى متى سنبقى أسرى المادة، وعبيدَ سماسرةِ الفن..؟

إلى متى سيسيطر الجمود على أدمغتنا ونتسَول الآخر من أجل أن نُبدع..؟

إلى متى سيحتاج الإبداع إلى جواز السفر وتأشيرة ائتمان للخروج من التيه..؟

إلى متى ستظل الأمية والجهل والتبعية ينخرون الجسد الفني..؟

قائمة المراجع

- "**الأدب الشفوي الأمازيغي .. معالم وأبعاد**"، منشورات جمعية بويزكارن للتنمية والثقافة، ط:1/2013.
- "**أفلام أمازيغية .. ملاحظات وقراءة أولية**"، لحسن ملواني، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، سلسلة دراسات وأبحاث رقم 43، ط:1/2013.
- "**الأمثال الشعبية المغربية**"، ادريس دادون، منشورات مكتبة السلام الجديدة، ج:1، ط:2/2007.
- "**تاريخ السينما في العالم**"، جورج سادول، ترجمة: إبراهيم الكيلاني وفايز كم نقش، منشورات عويدات لبنان، ط:1/1978.
- "**تايري ن يكماين أو حوار التوأمين**"، علي الزهيم، منشورات مركز أكلو للبحث والتوثيق رقم 4، ط:1/2013.
- "**التفكير في السينما التفكير بالسينما**"، محمد اشويكة، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط:1/2015.
- "**الجمهور لا يخطئ أبدا The Public Is Never Wrong**"، أدولف زوكر Adolph Zukor، ط:1/1953.
- "**الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل**"، محمد نور الدين أفاية، منشورات عكاظ، 1/1988.
- "**سوس العالمة**"، محمد المختار السوسي، مطبعة فضالة، ط:1/1960.
- "**السينما الأمازيغية، الذاكرة والسياسة والأدب**"، أعمال ندوة المهرجان الدولي السابع للسينما الأمازيغية بأكادير، منشورات إسني ن ورغ، ط:1/2014.
- "**السينما المغربية، الواقع و... الآفاق**"، إبراهيم ايت حو، منشورات الفرقان، ط:1/2001.
- "**السينما المغربية، رهانات الحداثة ووعي الذات**" محمد اشويكة، دار التوحيدي للنشر، ط:1/2012.
- "**في الهوية الأمازيغية للمغرب**"، محمد بودهان، سلسلة في سبيل الأمازيغية، منشورات تاويزا 5، ط:2/2013. طبعة إلكترونية.
- "**الفيلم الأمازيغي، أسئلته ورهاناته**"، محمد بلوش، منشورات إسني ن ورغ، ط:1/2012.
- "**الفيلم بين اللغة والنص**"، علاء عبد العزيز السيد، المؤسسة العامة للسينما دمشق، ط:1/2008.
- "**قيمة القيم**"، المهدي المنجرة، المركز الثقافي العربي، ط:1/2007.
- "**مدارس سوس العتيقة**"، محمد المختار السوسي، مؤسسة التغليف والطباعة والنشر والتوزيع للشمال، ط:1/1987.
- "**مدخل إلى السينما المغربية، من السينما الوطنية إلى السينما الأمازيغية**"، جميل حمداوي، سلسلة المعارف الأدبية، ط:1/2010.
- "**المقاربة النقدية للخطاب السينمائي بالمغرب**" العلوي لمحرزي، منشورات سايس مديت، ط:1/2007.
- "**موسوعة تاريخ السينما Oxford History Of World Cinema**"، جيوفري سميث، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المركز القومي للترجمة القاهرة، ج:1، ط:1/2010.
- "**وسائل الإعلام والمجتمع، وجهة نظر نقدية**" آرثر آسا بيرغر Arthur Asa Berger، ترجمة: صالح خليل أبو إصبع، سلسلة عالم المعرفة الكويت عدد:386/2012.

مجلات وجرائد

- الفيديو كليب والجسد والعولمة"، مقال، عبد الوهاب المسيري.
- مجلة "دراسات سينمائية" عدد: 6 أبريل1987.
- مجلة "سينفيليا"، عدد: 3، خريف 2014.
- جريدة "الأخبار" اليومية، عدد: 4 مايو 2016.
- موقع "الحياة"، الجمعة 25 يونيو 2014.
- موقع "الصحراء المغربية"، عدد: 21 يناير 2015.

الفهرس

كلمة الناشر 3

إهداء 5

تمهيد 9

السينما الأمازيغية .. وإشكالية المصطلح 11

السينما .. اللغة والهوية 15

السينما .. والبادية 19

السينما .. والنقد 23

السينما .. والأدب 29

سينما .. المؤلف !!! 35

السينما الأمازيغية والمشاهد .. أية علاقة؟ 39

الممثل .. بين المنتج والمخرج 45

السينما .. والمرأة 49

السينما .. الدين والفتاوى الأفلامية 53

الوجه الآخر للقرصنة والسؤال الراهن 59

أفلام .. أم سكيتشات؟ 65

السينما .. بين الإبداع والفوضى ؟ 73

قاطرة السينما .. والمحطة الأخيرة 77

الخاتمة 85

قائمة المراجع 88

فهرس 90