السينما المغاربية...النشأة والتطوّر

Maghreb cinema... origins and development

بغالية أحمد

جامعة د. مولاي الطاهر-سعيدة- الجزائر الإيمايل: ahmed.beghalia@univ-saida.dz

تاريخ الاستلام: 2024/04/13 تاريخ القبول: 2024/06/16 تاريخ النشر: 2024/06/20

ملخص:

عند بداية القرن العشرين كانت الظروف في المغرب العربي مختلفة عن تلك التي كانت في أوروبا وأمريكا، حيث تطورت السينما مع نمو الحركة الصناعية، لقد استغلت السينما في الغرب باعتبارها أداة استمتاع تجارية لجمهور يتألف أساسا من الطبقة العاملة والطبقات الدنيا، كان لديه آنذاك المال والذي يكفي لإنفاقه على المتعة، وحتى عندما باتت السينما تستورد إلى المغرب العربي، ظ لت أداة تسلية تجارية لحقبة استعمارية وسيطرة أوروبية، وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار" مولد السينما المغاربية من بداية الستينيات، أي بعد استقلال الأقطار التي تمثل هته السينما، التي ورغم قدمها لم تستطيع الولوج إلى السوق العربية والمشرقية، وهذا من أهم مشاكلها، وبقيت تقدم فقط لأقطارها، وفي الغالب الأعم أصبحت تعرض في المهجر، وعلى هذا الأساس من المفروض على السينما المغاربية التفكير في عالم وحضارة ومفهوم جديد للثقافة والتبادل، والبحث عن تقارب السياسات السينماتوغرافية، لأن الحلّ لا يكمن في بناء صور إيجاد وسائل مضاعفة للّقاءات الممدودة بين مراكز المبادلات، وانشاء أشكال تعاون جديدة بمقدورها تحويل العزلة القديمة إلى عامل حيوي ومنسجم.

الكلمات المفتاحية: السينماتوغرافية، الكولونيالية، السينما المغاربية، النقد المغاربي، الممارسة الثقافية، مؤسسات الانتاج، المنحى الهوليوودي، حقل الابداع، المدارس السينمائية، صناعة السينما.

Abstract:

At the beginning of the twentieth century, conditions in the Maghreb were different from those in Europe and America, where cinema developed with the growth of the industrial movement. Cinema was exploited in the West as a commercial enjoyment tool for an audience consisting mainly of the working class and lower classes, who at that time had enough money. To spend it on entertainment, and even when cinema began to be imported to the Maghreb, it remained a tool of commercial entertainment during the colonial era and European control, and on this basis it can be considered “the birth of Maghreb cinema from the beginning of the sixties, that is, after the independence of the countries that represent this cinema, which, despite its antiquity, could not Access to the Arab and Levantine markets, and this is one of its most important problems, and it remained offered only to its countries, and in most cases it was shown abroad, and on this basis, Maghreb cinema is required to think about a world, civilization, and a new concept of culture and exchange, and search for convergence of cinematographic policies, because the solution is not

Building images lies in finding ways to multiply the meetings extended between centers of exchange, and creating new forms of cooperation capable of transforming the old isolation into a vital and harmonious factor.

Keywords: cinematography, colonialism, Maghreb cinema, Maghreb criticism, cultural practice, production institutions, the Hollywood trend, the field of creativity, film schools, the film industry

✶ **بغالية أحمد** ahmed.beghalia@univ-saida.dz

مقدمـة:

يبدو الحديث عن السينما المغاربية يتيما في الثقافة والنقد المغاربيين لعدم تبنيه من طرف النقاد والفاعلين الثقافيين قضية أساسية في الممارسة الثقافية والنقدية، ولرهانه في حضوره وظهوره على قنوات غير محلية ووسائط هشة للتبلور، فالجهات التي تهتم به أكثر هي بعض المجلات أو الأسماء أو الأطراف الفرنسية التي تخصص له إلتفاتات دورية ومناسباتية، ويبرز هذا الحديث أساسا من موقع اللغة الفرنسية في الغالب سواء أنتجه مغاربيون أو أجانب مما يعني أنه يستهدف قارئا بالفرنسية بل القارئ الفرنسي كما هو الحال مع بعض المساهمين المتميزين في المجال أمثال (ميشال سرصو) و(غي هنيبال) و(موني براح) و(فريد بوغدير) و(دنيز ابراهيمي) و(محمد باكريم).

الإشكال المطروح إلى أي مدى يمكن اعتماد مصطلح السينما المغاربية، وهل يمكن دراسة كل بلد من البلدان الخمسة متجمعة مع بعض يمكن اعتبار ذلك دراسة لمصطلح السينما المغاربية؟ لدراسة ذلك سنأخذ أهم العوامل التي جعلت من هته الدول تدرس في بوتقة واحدة مع الأخذ بعين الاعتبار خصوصية كل بلد، مع اعتماد أهم المشتركات التي تجمعهم.

1.نشأة السينما المغاربية:

تعد السينما المغاربية بمثابة مجموع الإقتراحات والإضافات والمبادرات على مستوى المؤسسة والإنتاج والتوزيع والإستغلال، وهي كل مساعي تحقيق الإستقلال الوطني، وإتمامه عبر تحرير هذه العلاقات وهي أيضا كل الرؤى والتصورات والمواقف والتمثيل لما هو ثقافي وهواياتي وجمالي في حقل الإبداع، وكل ما يطرح إبداعيا من قضايا حارقة يستدعيها التاريخ المغاربي، ويفرزها واقع هذه المنطقة من قبيل التحرر والإنعتاق والكرامة والكفاح والتقدم والهزيمة والأمل في الإنتصار وقلق الوجود وحرية الهوية إلخ..

لقد اشتركت السينما المغاربية في مسار استنباتها في التربة الثقافية الخاصة، ومسعى تحقيق الإنتساب الوطني من خلال الخضوع لنفس مسار الإنغماس في جغرافيا ووجدان المغرب الكبير، حيث مرت بلدان المنطقة بمراحل شبه متماثلة في التعرف على السينما (آتباتو، 2013، الصفحات 6-9)

تتميز كتلة الجزائر وتونس والمغرب في المغرب العربي، فقد كانت الأقطار الثلاثة خاضعة للإستعمار الفرنسي ولا يزل أغلب المثقفين يتحدثون الفرنسية ويدرسون في فرنسا، غير أن ظروف السينما في الجزائر تختلف تماما عن ظروفها في تونس والمغرب، كما تختلف تونس عن المغرب أيضا، ففي الجزائر سينما مهمة جدا وذلك بسبب نشأة السينما في غمار الكفاح المسلح ضد الإستعمار الذي توج بالنصر عام 1962، والحقيقة أن الجزائر هي القطر العربي الوحيد الذي قام بتأميم السينما تأميما كليا إلى جانب اليمن الجنوبية، ولكن بينما يوجد في اليمن عشر دور للسينما، يوجد في الجزائر أكثر من 350 دارا وهو أكبر عدد من الدور في قطر واحد على صعيد الوطن العربي كلهن بما في ذلك مصر التي يوجد بها 250 دارا فقط آنذاك (فريد، 1988، صفحة 25).

2. السينما في المغرب الكبير:

2. 1. السينما الكولونيالية بين السلبي والإيجابي:

كياننا ومكتسباتنا السينماتوغرافية إنها إرث من الفترة الكولونيالية تكرس نشوء السينما المغاربية بفترتين من المحاكاة، المنحنى الهوليوودي، الفيلم الفرجوي البضائعي المبضع أو المسلح والذي تنطلق منه بكل تأكيد مجموع السينما المصرية، التي تعرف تواجدا كبيرا في الأقطار العربية، وبعد ذلك كانت هناك محاولة مؤسسة: التجربة الوجيزة (1946-1947) من أجل إنشاء وإقامة مركز الإنتاج مجهز ببنيات مهمة ومتنوعة في مغرب عربي مازال يرزح تحت نظام الحماية، إلى جانب الاستعمار في الجزائر، وقد تجددت هذه المحاولة غداة الإستقلال السياسي لهذه الأقطار، لكن نتائج كل هذه المحاولات والتجارب لم تكن إيجابية ولا ناجحة، أما نموذج السينما الجديدة أو الموجة الجديدة حسب التسميات المتداولة في النقد السينمائي الغربي، فإذا كان ظهور وانبثاق هذه المدارس السينمائية يتناسب مع رمزية اقتصادية (الرأسمال الذي يقبل بتفتته الذاتي لأن وجود المقاولات الصغيرة لا يؤثر في الجوهر: الإنتشار المضمون للإيديولوجية المهيمنة) فإنه مرتبط في بلدان المغرب الكبير إما بفوضوية الحقل السينمائي (إنتاجات مستقلة في تونس والمغرب) أو بالحضور المقتصد للدولة الجزائرية، حيث أعطى حضورها ميلاد سلسلة ما يمكن تسميته أبطال الدولة (السميحي، 2009، صفحة 90)

لقد حضرت السينما فنا غريبا عن الثقافة الخاصة، زاد من غربته دخوله إلى المجال الخاص بصيغة إقتحام إستعماري، حيث قدم من داخل العلاقة الكولونيالية التي كرست شبهته أكثر حيث تم توجيه فرجته إلى

غير المغاربيين وإلى أبناء المستعمر، وحين اقترب هذا الفن إلى الوجود المغاربي كان ذلك في الغالب بصيغة نظرة عجائبية وغرائبية وديكور طبيعي، ومكونات جاذبة للآخر ومكملة لما هو جوهري، إن استحضار المغاربيين في أفلام الآن كان بصيغة كومبارس ووجوه عابرة تؤكد حاجتها للتدخل الغربي لتحضيرها وتحديث وجودها، لقد تم استحضار العوالم المغاربية بصيغة عوالم عمرانية وثقافية ومعيشية مختلفة وغير مألوفة، مفيدة لتزيين عوالم الفن وتوسيع مساحة إغراء متلقيه الأجنبي (آتباتو، 2013، صفحة 9).

في تونس أو الجزائر أو فاس كانت الأفلام تتوجه وتتقصد لتخويف الأهالي واستفزازهم، ومن جهة أخرى لم يخف العسكريون أهمية السينما توغراف كأداة وعامل مساهم في عملية التهدئة أي الإستعمار والإستيطان "المسلم البهلوان"، "علي ملتهم الزيوت"، "علي باربويو"، كل هذه العناوين أفلام من عمل (جورج ميليس) انطلاقا من 1897 كانت هذه الأفلام مقدمة للإنتاج سينمائي ضخم (حوالي 200 شريط طويل في مدة أقل من خمسين سنة) تسعى هذه الأفلام جميعها إلى إعطاء صورة فنطازية عن الأقطار المستعمر، الفلكلورية، العجائبية والغرائبية المرتبطة بالأصقاع النائية والحضارات المختلفة عن الغرب.

تحكي هذه الأفلام مثلا بطولات جنود اللفيف الأجنبي وحيل الشطار وغيرهم من أمثال "بيبي بوموكو" وقد شكلت هذه الاشرطة الإطار والأرضية لرسالة تاريخية إنسانية مزعومة، إدماج البدائي المتوحش في الحضارة وتقليص مسافة الهمجية المفترضة بين بني البشر، وهكذا سيشعر المغاربي باقتحام مخيلته والعدوان على تخايله، ولذلك سينبري للدفاع عن كيانه قدر استطاعته، هو الذي مازال حتى يومنا هذا بجابه التهجمات المتجددة لتصورات الغرب عنه، ولم تتمكن الإنتاجات السينمائية المحلية أن تنجح في التصدي لهذه الهجمات (السميحي، 2009، الصفحات 85-86).

لكن على الرغم من كل ذلك فقد كان استقدام المستعمر والآخر لهذا الفن إلى بلادنا أرضية أولى وفرت بنيات ومؤسسات، بل وقوانين منظمة للمجال، سمحت بمأسسة علاقات العمل وهيكلتها، لأن الآخر وفنه كان بحاجة إلى ذلك، لكن بهذا توسعت وتأسست إمكانيات استنبات هذا الفن بأرضنا أكثر خاصة أن هذا وفر فرص أكبر للمغاربيين للتقرب لبعض جوانب الحقل ومكونات مرحلة اكتشاف السينما سمحت لبعض النخب بالتقرب من فرجتها أو العبور في زمنها، أو الإرتباط ببعض مهنها خاصة أنه إلى جانب التوجه الإستعماري حضرت مبادرات أخرى كان بعنيها تحقيق هذا الفن بشكل مختلف نسبيا حتى وإن كان ذلك بغاية الروح التجاري والكسب المادي، إنه ما ترجم بصيغة فتح عدد مهم من القاعات من طرف الفرنسي "كوميز" بليبيا أو بصيغة أعمال أولى كما وقعها" ألبير شمامة الشيكلي"بتونس أو بصيغة أستوديوهات ومؤسسات سينمائية بالمغرب الوطن إلخ.. (سميث، 2010، صفحة 563)

استنبتت الصورة السينمائية في تونس إنطلاقا من صرفة اكتشاف الحداثة، حيث كان لفريق الأخوين (لوميير) الدور الفاعل في إرساء أولى معالم الإستئناس مع هذا الفن في البلاد التونسية، إظافة إلى انخراط "ألبيرت شمامة الشيكلي" في البحث عن صور تونسية كانت بمثابة الولع بالآلة الحداثية: الكاميرا...استثمر المستعمر الفرنسي الصورة لينبت علاقة التبعية الكولونيالية وفعل التغلغل الإستعماري في البنيات العامة للمجتمع وضمنها البنية الثقافية للمجتمع التونسي، لقد عهد المستعمر إلى إدخال صوره المتعددة إنطلاقا من الأفلام المنتجة في مجاله لتكون بمثابة الوسيط الترفيهي والتثقيفي لرعاياه من ناحية، والتحكم في زمام الأمور في أوساط النخبة التونسية المقربة منه من ناحية أخرى.

عمد المستعمر على تغيير قيمها ووعيها ونظرتها، لقد تم توظيف الصورة السينمائية في الفترة الكولونيالية لخدمة وظائف سياسية واضحة أو مخفية منها التوثيق الحربي للأساطيل الفرنسية في تونس وما يخدم المصالح الإستعمارية ويؤرخ للفترة الظلامية في مجتمع لم يكن يفقه أبجديات الصورة، غير أن تأثير الصورة في المجتمع التونسي كان أقل ضراوة من البعد السياسي التي اعتمدته النازية على سبيل المثال في الحرب العالمية حين كان التلاعب النفسي والإعلامي بالصورة أداة مهمة لإلحاق الهزائم بالعدو، وهو ما يفسر بقلة الإنتاجات الإستعمارية في تونس، عكس ما حصل في أوروربا، لم تشهد تونس في الفترة الكولونيالية إستخداما إبداعيا للصورة بقدر ما شهدت نوعا من التوظيف المدعم لإدخال تغييرات وتأثيرات سوسيوثقافية على البنيات الإجتماعية والذهنية (القربي، 2020، الصفحات 110-111).

3. 1.السينما المغاربية بين التأسيس والاستقلال:

يرى (يعقوب لاندو-Jacob landou) بأن سكان شمال إفريقيا أظهروا تحمسا للسينما بحيث حاولوا بوسائل متواضعة خلق صناعة سينمائية محلية وكان ذلك من خلال ما كان يعرض من أفلام قصيرة ودعائية مغرضة مصحوبة بتعليقات باللّغة العربية من قبل حكومة فيشي في محاولة لتشديد الخناق اثناء الحرب، وكل هذا شكل الخطوة الأولى لصناعة سينمائية محلية(landou, 1958 , page 154) كل هذا وفر عتبة هامة من التأسيس للإنتساب الوطني للسينما بالمغرب الكبير لاحقا (آتباتو، 2013، صفحة 9).

عرف القطر الليبي عام 1973 مأسسة السينما وكان ذلك بعد الإستقلال الوطني، كما شهدت بقية بلدان المغرب العربي إنشاء مؤسسات سينمائية ب إرادة المحتل الفرنسي، كما في المملكة المغربية التي شهدت إنشاء المركز السينمائي المغربي عام 1944، وتونس عام 1946، والجزائر عام 1947 (العريس، 2014، الصفحات 94-95)، لكن تبقى مسألة تاريخ السينما يحتاج إلى تحدي العديد من الصعوبات داخل مجتمعات دأبت من طبقاتها الدنيا إلى نخبتها على التعامل مع التاريخ، وخاصة تاريخها بمنطق الإنتقاء، فمثلا تونس يوجد جدل حول

أول شريط تونسي، هل هو "زهرة" ل(ألبيرت شمامة الشيكلي) اليهودي التونسي سنة 1922 أو شريط "الفجر" ل(عمار الخليفي) سنة 1966، أي بعد الإستقلال (العريس، 2014، الصفحات 121-122).

سمحت مرحلة التعرف المغاربي على السينما الآخر، وفن السينما القريب بتوفير إرتباطات مختلفة مع هذا الفن بأرضنا، حيث وفر تواجده بهذه المنطقة للنخب المغاربية إمكانية التقرب منه أكثر والإرتباط به خاصة للفئة التي احتاجت إليها السينما الكولونيالية وقبلتها، والذي عجل بمأسستها هو حاجة هذه السينما لبنيات وقاعات وقوانين ومؤسسات واستديوهات، وكل هذا سمح لاحقا ببروز تجارب ساهمت فيها أسماء محلية فكانت السنوات الأخيرة لما بعد إستقلال وحتى بعده مباشرة مناسبة لظهور أعمال مغاربية يؤرخ بها لبداية السينما لهذا البلد المغاربي أو ذاك من قبيل "الإبن العاق" ل(محمد عصفور) من المغرب و"الفجر" ل(عمار لخليفي) من تونس، و"جزائرنا" ل(محمد لخضر حامينا وعبد القادر شندرلي) من الجزائر.

ما اقترحه التأسيس الجزائري كان أكثر قيمة لأنه عمل جماعي، يترجم وعيا نوعيا في الإرتباط بالسينما، أي استنباتها قناة تعبيرية وأداة نضالية، ولكن هذا بفعل وعي الثورة الجزائرية لقيمة الكاميرا في النظال، وهو ما ترجم بصيغة خلية سينمائية تابعة للثورة، تدعمت الأعمال الرائدة الأولى بأعمال أكثر قيمة وفنية وقعها الرواد الأوائل أو اللاحقون من مثل "ياسمينة" و"الليل يخاف من الشمس" ولاحقا "ريح الأوراس" بالجزائر، وفي هذه الأعمال والأشرطة النموذجية الثلاثة أثبتت الكاميرا الجزائرية أنها قادرة بالفعل على تأسيس الفاعل للسينما والتوظيف الثوري لها تقنيا وفنيا، إلى جانب التمرس على دورها النضالي الأساسي.

تدعم بتونس إسهام (عمار لخليفي) بتجارب "مختار" ل(صدوق بن عائشة) و"حكاية بسيطة" ل(عبد اللطيف بن عمار) و"الموت العكر" ل(فريد بوغدير وكلود داني)، وقد عكست بداية السينما التونسية بعض التساؤلات الحقيقية للمبدع كقلق التاريخ ووظيفة الإبداع، في هذه المرحلة كانت السينما في المغرب تتأسس ممارسة وطنية بأفلام "الحياة كفاح" و"حين تنضج الثمار" وغيرها كمرحلة ضرورية قبل الإنتقال إلى التأسيس النوعي لهذه البداية السينمائية بفيلم "وشمة" ل(حميد بناني) سنة 1970 (آتباتو، 2013، صفحة 10).

ولأن الإستعمار حرم المغرب الأقصى والجزائر وتونس من تأسيس سينما خاصة بها، فإن المخرجين الشباب في عهد الإستقلال لم يكن عليهم التحرر من تقليد عابر، أنهم سرعان ما وجدوا أنفسهم في مواجهة حادة مع السينمات العربية أو الإشتراكية، لأن الفرنسية فصلتهم في المغرب عن ثقافة عربية-بربرية، فإنهم وجدوا أنفسهم الورثة الخلاصين للحضارتهم لم تكن أيهما بهم، ولم يكن عليهم الصراع ضد محاولة نقل الأدب إلى السينما...الشيء الذي ينتج عن فقر السيناريو الذي كاد يكون مزمنا، وضعف بنائه، إلا أن سينمائي المغرب سرعان ماستفاقوا من ذلك فوجدوا أنفسهم في صراع مع الصورة ودورها...أفلام المغرب تعطينا نموذجا جد شخصي للكتابة

محدد ومحرر –بفتح الدال والراء "ليام أليان" معد بعناية فائقة "وشمة"، "الشركي" ساخر واسع الخيال، "ريح الأوراس"، "الثورة"، "النوة"، "الرحل"، "سجنان"، "شمس الضباع" (كولوني، 1984، صفحة 25)

في موريتانيا وليبيا تم الإنتظار أكثر لبروز مبادرات أولى في المجال، وأهم ما بدأت به السينما الموريتانية هو اقتناء (همام آفال) لدور العرض وتحويل ملكية أهمها من إسم الفرنسي (غوميز) إلى اسمه ولاحقا جدا ظهرت الأسماء الرائدة لمشروع التأصيل الإبداعي والفكري للسينما المغاربية من موقع سينما هذا البلد، في ليبيا برزت السينما بمعناها العام بصيغة عروض أو أعمال وثائقية وقد كان لتأسيس المؤسسة العامة للخيالة سنة 1973 الدور الهام في بروز الأعمال السينمائية الليبية الأولى والتي منها "كفاح الشعب الليبي ضد الإستعمار" ويعد فيلم "عندما يقسو القدر" ل(عبد الله الزروق) أول فيلم خيالي ليبي، ويعتبر المهتمون بفيلم "الشظية" البداية الحقيقية للسينما الليبية، وحصل ذلك أواسط ثمانينيات القرن الماضي، ما يعتبر تراكما نوعيا هاما في حقل السينما المغاربية في هذه المرحلة هو مواكبة التراكم الإبداعي بتحويل الهياكل السينمائية وبنياتها لتأخذ انتسابها الوطني مباشرة بعد الإستقلال، أو بتأميمها كما حصل في الجزائر أو ربطها بالدولة كما تم في بقية البلدان، الأهم أن كل هذا سمح بالتطوير التدريجي للإبداعية السينمائية المغاربية لاحقا (آتباتو، 2013، صفحة 10).

4. مراحل تطور السينما المغاربية:

4. 1.مرحلة الستينيات:

ظهرت خلال الستينيات صناعات قومية في دول المغرب العربي، حيث برزت أصوات مميزة، على الرغم من أن معظم السينمائيين تلقوا تعليمهم في أوروبا وكان التأثير الفرنسي واضحا عليهم، ففي الجزائر كانت جذور السينما الجديدة تمتد في حرب التحرير، ففي زمن الإستقلال في عام 1962 كانت هناك ثلاث منضمات سينمائية نشيطة، الأولى المركز السمعي البصري الذي تأسس أصلا في الخمسينيات داخل إطار جبهة التحرير الوطني على يد الفرنسي "رنييه فوتييه" وهو المركز الذي كان يستهدف لصنع مواد تحريضية، وظّل موجودا لستتة شهور، أما المنظمة الثانية فقد كانت شركة الإنتاج الخاصة (قصبة فيلم) التي يديرها (ياسيف سعدي) والتي تخصصت في الإنتاج المشترك العالمي مثل فيلم "جوليو بونتيكورفو" (معركة الجزائر) 1966 التي لعب فيها سعدي دوره التاريخي الحقيقي في معركة التحرير، وفيلم (لوكينو فيسكونتي) المعد عن رواية (ألبير كامو) "الغريب" 1967، أما المنظمة الثالثة فكانت مكتب الجرائد السينمائية الجزائرية الذي أسسه (محمد الأخضر حامينا) الذي أنتج أيضا أفلاما روائية وأصبح بؤرة لمشروع تأميم صناعة السينما في عام 1964 وبحلول عام 1969 إحتكر المكتب الوطني للإقتصاد وصناعة السينما الإستيراد والتصدير بالإظافة إلى المونتاج، وبسبب سيطرة الدولة فقد كان هناك اتساق ملحوظ في الإنتاج الجزائري المبكر، فقد عكست الموجة الأولى من الأفلام المنتجة حرب التحرير مثل فيلم التجميع التسجيلي

"فجر المعذبين" 1965 ل(أحمد راشدي) والحكاية المتخيلة عن حرب التحرير "ريح الأوراس" 1966 ل(محمد الأخضر حامينا)ن وقد استمر كل من هاذين المخرجين في إعادة صياغة رواية التحرير من أجل الجمهور الواسع، فقدم (راشدي) "الأفيون والعصى" 1969، و(الأخضر حامينا) "ديسمبر" 1972، وبوجه خاص إنتاجه الملحمي "وقائع سنين الجمر" 1975، وفي عام 1972، بدأت سلسلة من الأفلام عن الإصلاح الزراعي، بدأت بفيلم "الفحام" أول فيلم ل(محمد بوعماري) (سميث، 2010، صفحة 573).

4. 2. مرحلة السبعينيات:

وقد انتعش الإنتاج السينمائي الجزائري في السبعينيات بعد ظهور جيل جديد من المخرجين من أهم أعلامه (محمد بوعماري ومرزاق علواش وسيعلي مازيف) في الوقت نفسه تمكن الجيل الأول وعلى رأسهم (محمد الأخضر حامينا وأحمد راشدي وسليم رياض) من تحقيق عدة نجاحات، كما فاز فيلم (حامينا) "وقائع سنين الجمر" بالجائزة الكبرى في مهرجان كان 1975 لأول مرة في تاريخ السينما العربية، وبينما اهتم الجيل الأول بتناول حرب التحرير بحكم معاصرته لها اهتم الجيل الثاني بتناول واقع ما بعد الإستقلال، وتمتاز سينما (مرزاق علواش) في فيلمه "عمر قتلاتو" عام 1977، و"مغامرات بطل" عام 1978 بمحاولة البحث عن أسلوب سينمائي يرتبط بالثقافة الوطنية العربية، ويستقل عن الأسلوب الغربي وهي محاولة قلّ أن يوجد لها مثيل في تاريخ السينما العربية ماضيها وحاضرها، ربما شاركه المحاولة في السبعينيات الموريتاني (محمد هندو) في أفلامه الفرنسية مثل "عمال عرب عبيد"، وتعرف تونس الإنتاج السينمائي منذ عام 1921 أي قبل مصر، ولكن الإنتاج السينمائي الوطني ظلّ متعثرا حتى بعد الإستقلال عام 1956، وحتى بعد إنشاء شركة التنمية المعروفة باسم "الساتباك" وهي شركة نصف حكومية .

في السبعينيات شهدت نضوج وتطور المخرج (عبد اللطيف بن عمار) الذي قدم أهم الأفلام التونسية في ذلك العقد وهما "رسائل من سجنان" عام 1974، و"عزيزة" عام 1979، ففي الفيلم الأول إستلهم من التاريخ الحركة العمالية أثناء الكفاح ضد الإستعمار الفرنسي ما يكشف عن الكثير من تناقضات الواقع المعاصر، وفي الثاني حاول أن يعبر عن هذه التناقضات بشكل مباشر، ويعتبر فيلم "عزيزة" من أهم الأفلام العربية التي عالجت قضايا المرأة في مجتمع عربي، ورغم أن الإنتاج السينمائي المغربي يتم دون مساعدات حكومية تذكر وفي ظلّ ظروف أكثر صعوبة من تونس وعديد من الأقطار العربية الأخرى، إلا أن هذا الإنتاج يتميز بالعديد من التجارب الرائدة على صعيد السينما العربية كلها وخاصة في السبعينيات فقد بدأ العقد بفيلم "وشمة" إخراج (حميد بناني) عام 1970، الذي ينتقد التربية الدينية بجرأة لا مثيل لها ثم "ألف يد ويد" إخراج (سهيل بن بركة) عام 1972 عن الألف يد التي تعمل واليد الواحدة التي تأكل ثمار هذا العمل، وقد أخرج (سهيل بن بركة) بعد ذلك "حرب البترول لن تقع" عام 1975، ويتناول

الصراع بين الحكومات الوطنية وشركات النفط الإحتكارية، ثم "عرس الدم" عام 1977، عن مسرحية الشاعر الإسباني (لوركا) وشهد عام 1977 أيضا عرض الفيلم الأول لمخرجه (مومن السميحي) وهو فيلم "رياح شرقية" الذي يعلن مولد فنان سينمائي مقتدر له أسلوبه الخاص ورؤيته الخاصة للحياة والعالم، وفي عام 1978 عرض الفيلم الأول لمخرجه (أحمد المعنوني) وهو فيلم "الأيام الأيام" عن الحياة اليومية في قرية مغربية، ويتميز بالصدق والأسلوب الفني الخاص والمتماسك (فريد، 1988، صفحة 27).

4. 3. مرحلة الثمانينيات:

ولكن عند نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات ظهرت مجموعة متنوعة متفرقة من الأصوات فقد صنع (مرزاق علواش) عددا من الأفلام الروائية شديدة التميز بدأت مع فيلم "عمر قتلاتو" 1976 وتحول (محمد زموري) فيما بعد إلى رؤية كلية تجاه سياسات الثورة في فيلم "سنوات التحول المجنونة" 1983، كما قدمت (آسيا جبار) الرائية التي تحولت إلى إخراج الأفلام–رؤية نسوية مميزة إلى صناعة السينما في أفلام مثل "زيردا وأغنيات النسيان" 1982، ولكن بحلول منتصف الثمانينيات تخلت سيطرة واحتكار الدولة ولم يعد أمام حتى الرواد إلا فرص متفرقة غريبة مثل فيلم (راشدي) "طاحونة السيد فابر" 1982 و(بوعماري) "الرافض" 1982 (سميث، 2010، صفحة 574).

تعد الحركات السينمائية التونسية مثلها مثل الحركات السينمائية العربية في بعض الأقطار العربية الأخرى دخلت مرحلتها الجديدة خلال السنوات القليلة الماضية، فقدمت خلالها أعمالا ناضجة فنيا وفكريا وضعتها جنبا إلى جنب مع السينما الجزائرية كطليعة في الإنتاج السينمائي في الوطن العربي بأساليبه المعاصرة ومضامينه الجديدة ولغته السينمائية المتطورة وذلك بالطبع قياسا على الحركات السينمائية العالمية، وإذا تتبعنا تفاصيل الشؤون السينمائية في تونس منذ بداية دخول هذا الفن إليها فسنجده علامات وفواصل تتماثل وتتقارب مع العلامات والفواصل العربية بهذا الخصوص وهي على كل حال يمكن أن تعطينا صورة مختصرة عن مجمل التطورات الحاصلة ضمن الحركة السينمائية في تونس ففي عام 1908 تم تدشين أول صالة عرض سينمائية بتونس، وفي عام 1924 وقبل الإستقلال (الإستقلال عام 1956) تم إخراج أول فيلم روائي صامت بعنوان "عين الغزال" أخرجه (شمامة الشيكلي) وفي عام 1950 تم تأسيس الجامعة التونسية لنوادي السينما التي أعطت الحركة السينمائية التونسية أغلب كوادرها وفنانيها، وفي عام 1957، تأسست الشركة التونسية للتنمية السينمائية والإنتاج السينمائيي (ساتباك) التي تضطلع اليوم مع مصلحة السينما بأعباء الإنتاج والتوزيع السينمائي، في عام 1960 تم تأسيس جمعية الشبان السينمائيين التونسيين التي أصبحت عام 1968 الجامعة التونسية بخبرات أعضائها وحماسهم للإتجاه الجديد في الحركة السينمائية التونسية، وفي عام 1963 تأسست مصلحة السينما في وزارة الشؤون الثقافية،

وفي عام 1964 تم تنظيم أول مهرجان تونسي لفيلم الهواة بمدينة قليبية الذي صار تقليدا للحياة السينمائية التونسية، وبصورة خاصة بعد أن أصبح في عام 1965 دوليا، ولم يعد يقتصر في المشاركة على الفيلم التونسي، في عام 1966تم تنظيم الدورة الأولى لأيام قرطاج السينمائية الذي يقام كل عامين بالتناوب مع المهرجان السينمائي لفيلم الهواة وفي عام 1967 تم إخراج أول فيلم روائي تونسي صرف بفنييه وممثليه وكوادره تحت إسم "الفجر" وأخرجه (عمار الخليفي) في عام 1968 تم تدشين مخابر (قمرت) السينمائية المتطورة، وفي عام 1970 تم تأسيس جمعية السينمائيين التونسيين المحترفين، هذه باختصار علامات الحركة السينمائية التونسية خلال الخمسين عاما الماضية (الكسان، 1982، الصفحات 261-262).

ففي تونس فلم تكن هناك مبادرات الدولة على غرار ما حدث في الجزائر، لكن كانت هناك ثقافة سينمائية قوية وشهد عليها مهرجان قرطاج الذي يعقد كل عامين في تونس منذ عام 1968، ويشكل بؤرة مهمة للسينما العربية، وكان الحصار السينمائي في تونس في الأغلب الأعم منه نتيجة أفراد ملتزمين مثل السينمائي الذي علم نفسه (عمار الخليفي) الذي اشتهر بمجموعة من أفلام الحركة (الأكشن) في الستينيات والسبعينيات يضع (عبد اللطيف بن عمار) ثلاثية أفلامه الروائية المتميزة "تلك القصة البسيطة" 1970 و"سجنان" 1973 و"عزيزة" 1980 (سميث، 2010، صفحة 573).

توضيح ملامح هذه المرحلة انطلاقا مما تمت مراكمته في المرحلة السابقة بل وانطلاقا من تأمل رواد السينما المغاربية لما تراكم في الحقل من وعي الحاجة إلى تجاوزه باقتراحات فنية وفكرية تسمح ببناء نموذج متقدم يتجاوز استنساخ النماذج السابقة في التجارب السابقة التي تبدو بعضها بمثابة تقليد مبسط وساذج للمونودرامات المصرية وسينما الحركة والمطاردة الأجنبية، لقد انتصرت السينما المغربية أواخر الستينيات لتنتج نماذج قصيرة تقترح جديدا إبداعيا ولم تنتج فيلما أثر إلا سنة 1970 بعد توقيع (حميد بناني) لفيلم "وشمة" (آتباتو، 2013، صفحة 11).

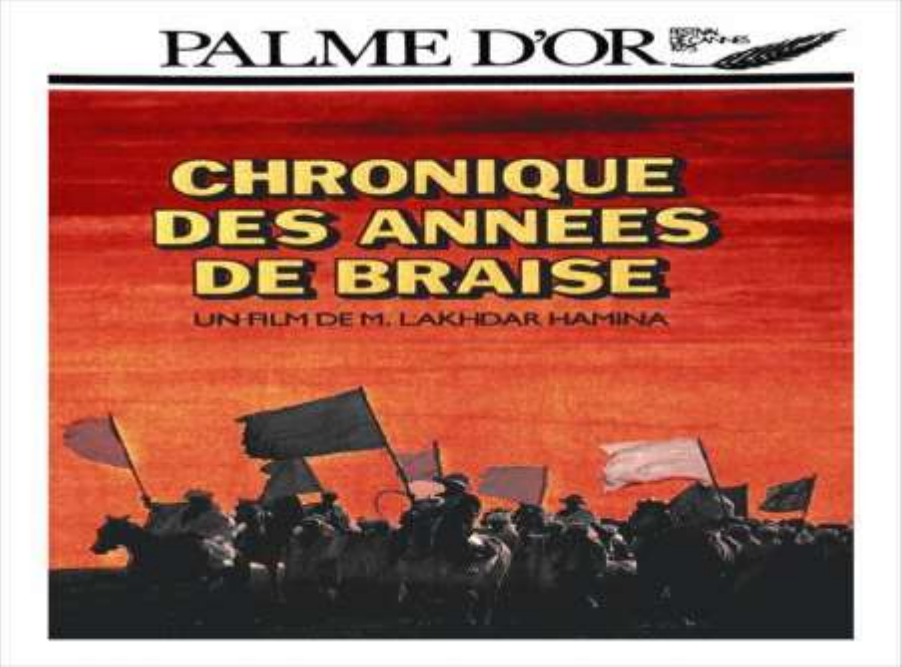
إن توظيف الصورة السينمائية في الدعاية والترويج للافكار الجاهزة حول الذات والآخر سيتواصل حتى في فترة ما بعد الإستعمار وذلك من خلال نماذج فيلمية مغربية أعادت إنتاج نفس الإستعارات الإستعمارية، هذه النماذج غالبا يتم نعتها ب"النيوكولونيالية" في كثير من الأفلام المغربية ذات الهوى النيوكولونيالي يتجدد المتخيل الإستعماري ويفرض سطوته بل ويوجه العملية الإبداعية نحو اجترار نفس تقنيات التعبير السينمائي التي اعتمدتها السينما الإستعمارية.

إن النماذج مثل "الحلم المغربي" و"عشاق موكادور" و"النظرة" و"السر المطروز" و"فرنسية" و"قنديشة" تؤثر على هذا الهوى النيوكولونيالي الذي يتجدد في السياقات إبداعية مختلفة ويعيد نفسه في الزمان والمكان (البوعيادي، 2020، الصفحات 125-126).

في الجزائر كان فيلم "ريح الأوراس " تجربة متقدمة غبداعيتها ورؤيتها وقع بها (لخضر حامينا) العبور الفاعل للمرحلة التأصيلية، إنه ما حصل في تونس في فيلم "الموت العكر" الذي افتتح به المخرج (فريد بوغدير) والفرنسي (كلود داني) على الإبدالات الإبداعية الجديدة في السينما العالمية، ما سمحت به هذه المرحلة هو تحويل السينما علاقة ثقافية مغاربية تم توضيفها لترجمة الإنشغالات الفكرية والثقافية والفنية من جهة ومن جهة أخرى الإنتقال بالممارسة السينمائية إلى ما بعد المرحلة الكولونيالية، بالفعل هكذا وفرت مجهودات المرحلة المؤسسة على قلق ثقافي وطني وعلى تجارب وأسماء عكست بشكل بليغ إحتياجات التاريخ والمجتمع والسينما في هذه البلدان، وهو ما ترجم بصيغة إجابات فكرية تجدد إبداعية هذه السينما وتدفع بها لتغرس نبتة أصيلة في أعماق المجتمع وقضاياه، أدرك السينمائيون المغاربيون أن السينما تقنية هائلة من مهامها خدمة الإحتياجات التاريخية لكل مجتمع وأنها كل إنتاج فني ومعرفي يتحقق في منظور تاريخي معين، وفي مشروع سياسي معين...لا يتحقق إلا من جهة نظر التحولات الإجتماعية تماشيا مع هذا المنطق استحضرت هذه السينما التاريخ مادة لمحكيها الفيلمي وقد طغى هذا الجانب أكثر في السينما الجزائرية باعتبارها خصوصية الشروط التي تبلورت فيها أسس هذه السينما، لكنه لم يغب في بقية التجارب الأخرى وهو ما ترجم في أفلام مغربية هامة من قبيل "44 أسطورة الليل" ل(مومن السميحي) و"عطش" ل(سعد الشرايبي) وبعض أفلام الراحل (أحمد المعنوني)، كما حضر في أفلام تونسية خاصة "الفجر" و"التمرد" ل(عمار الخليفي) و"الذاكرة الموشومة" ل(رضا الباهي) إلخ... استحضر التاريخ أيضا إنطلاقا من الوعي التاريخي المؤطر للممارسة السينمائية ، والذي أفرز هذا الوعي التاريخي الفاعل في السينما المغاربية هو الشروط الخاصة لكل سينما (آتباتو، 2013، الصفحات 12-13).

وفي فترة لاحقة أسس (نوري بوزيد) صوتا متميزا تماما ومثيرا للجدل في السينما العربية مع أفلام مثل "ريح السد" 1986 و"صفائح من ذهب" 1989، و"بزناس" 1922، بينما صنع الناقد السينمائي المعروف (فريد بوغدير) فيلمه الروائي الطويل الأول شديد الشخصية "حلفوين" 1990، وقد أظهر حصاد المغرب (مراكش) خليطا مماثلا ، فمن جانب كان هناك من يبحثون عن النجاح التجاري مثل (سهيل بن بركة) الذي بدأ بفيلم "ألف يد ويد" 1972 ليتبعه بإنتاج مشترك مثل إقتباسه عن (جارسيا لوركا) "عرس الدم" 1977، رؤية مشوشة لسياسات جنوب إفريقيا في "آموك" 1982، ومن جانب آخر كان (مؤمن السميحي) يهتم على نحو مستمر بالتعبير عن الواقع المغربي الخاص وابتكارات شكلية كما في "الشرجي" 1972 و"أربعة وأربعون" أو "قصص قبل النوم" 1982، و"قفطان الحب" 1988، وعلى نفس القدر من الإبتكارات أعمال (حامد بناني) في أفلامه "وشمة" 1970، و(أحمد بوعناني) في "السراب" 1980، وبشكل عام فإن السينما في بلاد اللمغرب العربي ليست سينما جماهيرية على النموذج المصري وأفلام المغرب العربي تحصل عن عروض في المهراجانات العالمية أكثر من عرضها في دور العرض

المحلية، ومع ذلك فإنها دليل على الحيوية المستمرة والتنوع في السينما العربية (سميث، 2010، الصفحات 574-575).



الجائزة الكبرى في مهرجان كان 1975 لأول مرة في تاريخ السينما العربية والأفريقية

خاتمة:

شاهدنا تطور سينما تعتبر نقدية والتي تبحث عن المساهمة في التحولات التي يفرضها التخلف، سينما تبذل قصارى جهدها لتعكس واقع الحياة اليومية، ولكن المخرجين الملتزمين بالإبداع ينتجون رغما عنهم في بعض الأحيان بسبب المراقبة البيروقراطية الدقيقة أفلاما ظاهرها التقدمية وباطنها في الحقيقة الفضيح السطحي، بدون توجيه سياسي محدد وغامض وأبوي حتى لا نقول شعبوي، منذاك تطورت السينما على وقع تحولات المجتمعن في الوقت الذي غرقت فيه الجزائر يوم بعد يوم في الظلامية الأصولية، واصلت تونس وبعد ذلك المغرب رفع المشعل، وإذا كنا نهنئ أنفسنا على إنتاج أعمال نوعية خلال هذا العقد الأخير فإننا نأسف على غياب التضامن والتجانس بين هته الدول .

قائمة المصادر والمراجع:

- landou, j. (1958). *btu des sur le theatre et le cinema arabes.* philodetiphe.
- إبراهيم العريس وآخرون. (2014). *السينما العربية (تاريخها ومستقبلها ودورها النهضوي*. مركز الدراسات الوحدة العربية.
- جان الكسان. (1982). *السينما في الوطن العربي*. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- جيوفري نوويل سميث. (2010). *موسوعة السينما في العالم*. مصر: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية.
- حميد آنباتو. (العدد الأول, 2013). قضايا السينما المغاربية. *آفاق سينمائية* ، الصفحات 6-9.
- سمير فريد. (1988). *هوية السينما العربية*. لبنان: دارالفرابي -بيروت-.
- كلود ميشال كولوني. (1984). *السينما العربية والأفريقية*. دار الحداثة.
- محمد البوعيادي. (2020). *وظائف الصورة السينمائية في المجال المغاربي*. منشورات ميموزا للسينما.
- مومن السميحي. (2009). *في السينما العربية*. المغرب: مطبعة سليكي (خوان-طنجة).
- وسيم القربي. (2020). *وظائف الصورة السينمائية في المجال المغاربي*. منشورات نادي ميموزا للسينما.