السينما والمجتمع ومدارات الحرية بالمغرب

مداخل بصدد هزائم السينما في اغتراب المستقبل

حميد أنباتو المغرب

تقديم:

تفجر الحركية الاجتماعية دوما أسئلتها الموضوعية التي تسعى من خلالها إلى بناء إجابة بصدد ما تطرحه اللحظة التاريخية لهذه الحركية من احتياجات ورهانات، والسؤال المركزي الذي انشغلت به الحركية الاجتماعية بالمغرب منذ السبعينيات إلى حدود انفجار فعل 20 فبراير هو التحرر بمعناه العام والواسع، وهو السؤال الذي تلزم به الحركية حقول المجتمع ومنها الحقل الثقافي والفني .من هنا يبدو الحديث عن السينما والحرية ليس موضوعيا فحسب ، بل ضروريا في هذه اللحظة، وهم ما يعنينا بناء وجهة نظر منه انطلاقا من محور خاص هو "السينما والمجتمع ومدارات الحرية" سعيا منا لاستقراء هذه العلاقات واحتمالاتها.

يبدو الحديث عن السينما والحرية حديثا سهلا في ظاهره بسبب ما يتراكم بصدده من آراء في السجال العابر الذي يطفو في هذه اللحظة أو تلك، ويلزم الكثير من المنشغلين بالسينما والسياسة بإبداء مواقف ووجهات نظر من وقائع عابرة كخروج فيلم، أو منعه، أو وجود لقطة ما يرفضها البعض ويدافع عنها البعض الآخر كما حصل مع أفلام مغربية عديدة من قبيل أفلام " حب في الدار البيضاء " و " الباب المسدود " لعبد القادر لقطع و" ماروك " لليلى المراكشي و" حجاب الحب " لعزيز السالمي و" عيون جافة " لنرجس النجار و "موشومة " للحسن زينون و" لحظة ظلام " و "الزين اللي فيك " لنبيل عيوش ...وبذلك يتم القفز على الإشكال الجوهري في القضية، والذي لا يمكن أن يبرز في النقاش إلا من مدخل تعنيه مقاربة سؤال الإبداع وحريته ضمن قراءة سؤال التحرر الإجتماعي، وأسئلة أخرى مرتبطة به تدور حول

المشروع الإجتماعي ، وكيفية تحويل العلاقات الاجتماعية ، وحول التقدم،والحداثة، والهيمنة الطبقية، والنكوص إلخ.

يبدأ الحديث الموضوعي عن "السينما والحرية"، من ربط السينما بشروطها السياسية، والإجتماعية فيكون الموقف في السينما موقفا في المجتمع والسياسة، لكون توتر وضع السينما في واقعنا اليوم، يعد من صميم اهتزاز الوضع الإجتماعي ، واغتراب المستقبل على الرغم من كل الآمال التي تنعشها الحركية الاجتماعية في هذه اللحظة أو تلك. التشكيك في مشروعية السينما اليوم، واهتزاز وضعها إن كان بارزا اليوم، فذلك ليس جديدا، والحديث عن " تنظيف السينما، وأسلمتها ضمن أسلمة الفنون والثقافة والمشهد العام إلخ" هو الوجه الآخر لمشروع نمذجة السينما ،وتنميطها ، وبرمجة تصوراتها وإبداعيتها من موقف المهيمن السياسي في الماضي عبر ردع ما فيها من "خطاب مرعب"، و "خطير"، ورافض"، و"متمرد"... لابد أن يشوش على اليقينيات الإيديولوجية للمهيمن وقداسته التي تكرس في الحقل الرمزي والثقافي والفني أولا، قبل أن تنفذ إلى وعي "الرعية" ، وأعماقها ، ووجدانها"،بغاية إكراه المغلوبين على القبول بالسائد الثقافي والاجتماعي والسياسي.

يدرك المهيمن الاجتماعي ويدرك من يصارعه "أن الصراع الطبقي تعريفا هو السياسة، وأن هذا الصراع يخترق المستويات الاجتماعية جميعها بما فيها النظرية والبحث عن معنى التاريخ"[1] و الثقافة والفنون إلخ، لهذا شكل حقل السينما واجهة للصراع الاجتماعي في كل تمرحلاته،ولهذا يكون على الحديث عن السينما والحرية، أن يقرأ مسألة الحرية في قراءته لوضع السينما ومشروعيتها، وذلك بالانطلاق من ربط هذا الوضع بواقع الهيمنة الطبقية الذي يجدد بآلياته المستبدة علاقات القهر التي لا تنفي المعنى الحقيقي للسينما و تعطله فقط ، بل تنفي معنى التحرر في الواقع الاجتماعي والثقافي بصفة عامة.

ينقلنا هذا التحديد لإشكالية الموضوع وعلاقاته من الاختيار السهل الذي هو تشخيص مدى تحرر السينما، وانشغالها بالحرية انطلاقا من وقائع ومعطيات يشتغل عليها الإبداع السينمائي المغربي بصيغة أحداث وموضوعات، إلى الاختيار الإشكالي الذي يعنيه الانطلاق من مسلمات أساسية منها:

- النظر للسينما كمنتوج لواقع التقدم والحداثة، ورفض السينما بصيغتها الكونية، هو ضمنيا رفض للتقدم والحداثة.
- ارتباك" الأفق المتحرر للسينما المغربية" يقرأ من مدخل المشروعية الثقافية ليس في الحاضر فقط بل في الماضي كذلك ؛
- استقامة قراءة تعطيل حرية الإبداع لا تتحقق في ربط هذا التعطيل بوقائع عابرة ، بل بواقع الهيمنة ، ولا عدالة العلاقات الاجتماعية التي لا تبطل حرية الإبداع فقط بل تبطل كذلك مسعى التحرر في الواقع وعلاقاته كذلك ؛
- اعتبار المدخل الصحيح للحديث عن "السينما والحرية" هو قراءة علاقة السينما بالمجتمع، ورصد هزائم السينما في اغتراب حاضر المجتمع ومستقبله بشكل أساسي، وهذا ما نقترح لمناقشته العناصر التالية:

1- السينما والمجتمع ومدارات الحرية: الإطار النظري

يلزم السجال المتراكم حول السينما والحرية غالبية المنشغلين به بالتموقع ضمن موقعين متضادين ، يقرآن

حرية الإبداع السينمائي من موقع الحديث التاريخي العارض وليس من الموقع التاريخي الجوهري، ولهذا شكلت لحظة عرض بعض الأفلام من قبيل " الباب المسدود"، و"لحظة ظلام"، و"ماروك"، و"حجاب الحب" إلخ أو حصول بعض الأعمال على الدعم ، أو عدم حصولها عليه، أو صدور بعض التصريحات والمواقف من هذا الطرف أو ذالك فرصة لانتعاش الحديث حول السينما والحرية . حديث يحيل على الذوات وعلى المواقف التي تعزل الممارسة الفنية عن حقيقتها الإجتماعية، وتقفز عن حقيقة التاريخ الجوهرية، وهي وضعية العلاقة الثقافية، وضمنها علاقة السينما، في الصراع الإجتماعي، والتي لا تتحقق إلا في " مجال الصراع الطبقي . هو الصراع نفسه الذي يجري في النظام الإجتماعي القائم ، بأشكال وأدوات مختلفة في مجالات أخرى غير الثقافة، كالسياسة، أو الإقتصاد، وهو الصراع الطبقي نفسه الذي به تتحرر الثقافة بتحرر القوى الاجتماعية المنتجة، ومنها الثقافة ، من عائق تطورها"[2]. لهذا يكون من المهم ربط قراءة الحدث التاريخي في السينما بقراءة البنى الإجتماعية التي يرتبط بها، وقراءة حركية الإبداع السينمائي في علاقتها بحركية الصراع الإجتماعي في واقعنا.

إنه المدخل الذي يعنينا أن نفكر من داخله في موضوع السينما والحرية ، ولهذا يكون من الضروري أن نبدأ بناء هذا الموضوع بالإنطلاق من الواقع والعودة إليه لصياغة الأسئلة المرتبطة به، والتي تبدو ظاهريا أنها تفكر في السينما، إلا أن ما تنشغل به أكثر هو الأسئلة الفائضة عن الحقل، وتنشغل بالواقع الذي يتم التفكير فيه باستحضار قضايا الهيمنة، والحرية، وقراءة التاريخ من الموقع السينمائي. ما يستنتج من هذا هو أن الحديث عن الفن ، وضمنه السينما، والإبداع عامة يتضمن أسئلة تبدأ في السينما وتفيض عنها، استجابة لما يفرضه واقع هذه السينما من احتياجات ، تكون استعجالية وضرورية في منطق التاريخ الذي تنتسب إليه هذه السينما من مدخلين بارزين هما:

أولا: ارتباط هذه السينما بلحظة تاريخية انطلقت منها، وصاغت انتسابها إليها هي الراهن الذي تداخلت فيه سيرورة هذه السينما وإنتاجها ، وتلقيها، وتحقيق بعض من رهاناتها أو انهزامها.

ثانيا: صياغة هذه السينما لإجابات ما عن أسئلة الزمن التاريخي . إجابات لا تعتبر مطلقة ونهائية ورسولية، بل هي مشروع لتصحيح الأسئلة وتعديلها وفق احتياجات الزمن التاريخي. وبطرح الأسئلة الصحيحة تحقق السينما معناها الموضوعي كما يشترطه التاريخ، لكن في طرح السينما لأسئلة خاطئة، أو عدم القدرة على التساؤل تخلف الموعد ليس مع معناها الحقيقي، ومع ما يجب أن تتعين به، بل مع ما يريده التاريخ منها . في صياغة السينما لانتسابها للزمن التاريخي، وبنائها للأسئلة التي يحتاج إليها منطقه يرتهن هذا الفن بالضرورة لمقولات جوهرية يؤسس عليها مضمونه الفكري، وشكله الفني الذي يقترحه لتقديم هذا المضمون، منها أساسا مقولة الحرية ورهاناتها.

من هنا يكون من الطبيعي توضيح ما يفيض من أسئلة اجتماعية في الحديث عن السينما، والتقديم لهذا الحديث بحديث دلالة هذا الفن الاجتماعية تصحيحا للنظر إلى السينما والإبداع الفني، وتعيينا لهذا الفن بما يجب أن يتعين به . أي بكونه علاقة اجتماعية منطقها وغاياتها الواقع، لهذا تكون مسارات السينما هي مسارات الواقع

وحاجاته الإستعجالية التي منها الحرية، ومشروعية الإبداع، والإختلاف، والعقل ، والتنوير، وعدالة علاقات المجتمع بما في ذلك عدالة العلاقات الثقافية والفنية.

ترتبط السينما بالحيز العام، وتدرس من وجهة نظر تعددها المادي لأن الإنتاج الأدبي، والفني عامة"لا يدرس من وجهة نظر وحدته الظاهرة و الزائفة ،بل يدرس من وجهة نظرتعدده المادي ، فالإنتاج الأدبي ، و الفني، واقع مادي يتحدد بالمجموع التاريخي للممارسات الإجتماعية"[3]،لهذا يكون مفيدا كشف المضمون الإيديولوجي المطمور والمعلن داخل متنها الإبداعي، وداخل شكلها، وفي مجموع العلاقات المرتبطة بها أكانت نقدا، أو مواقف وتصورات رسمية، أو سلوكات وممارسات ووجهات نظر للمنتج، أوالمستغل، أوالموزع، أوالمبدع، أوالمستهلك، أو شكل استثمارها من الموقع الخاص في الصراع الإيديولوجي الذي يدور غالبا بين توجهات مختلفة في الإيديولوجيا المسيطرة، ولا يدور بين الإيديولوجيات المسيطرة والإيديولوجيات المسيطر عليها[4].هكذا يكون الحديث المعمم عن السينما بالمغرب، والصراع داخله و حديث صراع من داخل موقع الهيمنة ، وليس من داخل الموقع النقيض، ولهذا يكون على الحديث الذي نقترحه في هذه الدراسة بصدد السينما والحرية، أن يوضح موقعه خارج موقع الهيمنة الذي هو موقع التعمية بامتياز.

هذا الموقع الآخر لا يعنيه التفكير في حرية السينما في واقع غير متحرر، بل يعنيه التفكير في تحرير المجتمع كمدخل لتحرير السينما داخله، ولنا أن نقرأ موضوعة الحرية انطلاقا من رصد هزائم السينما في اغتراب المستقبل.

2- هزائم السينما في اغتراب المستقبل، وتغميم معنى الحرية

يبدو التفكير في تطور السينما خارج شكل محدد من التحول الإجتماعي مسألة غير موضوعية، كما يبدو الإحتفاء الرسمي بتقدم هذا الحقل في واقع تتعمق هزيمته ، ويغترب مستقبله ، وينجرف تدريجيا نحو التصورات السكونية والمرتدة إلى الماضي مسألة وهم، وهروب إلى الأمام، بل وعجز عن قراءة مآزق الذات وحقائق الواقع المهزوم. لقد تم تشييد رؤى تنطلق من ذاتها وتحكم على الواقع وحال السينما فيه، فاعتبرت أن وجودها الخاص في ذاته مرتكز الإستدلال على وجود السينما وحريتها، فيما اعتبرت أخرى، وهي تنطلق من جوهرة الثقافة والذات والهوية، أن معنى السينما لايستقيم إلا بمماثلته بجوهر الثقافة كما تتصوره .في التصورين غابت السينما ، وأبطل معناها الموضوعي، وعوض بالتصور الذاتي للسينما الذي تتحقق السينما بوجوده، وتنتفي بانتفائه، أو بجوهر الثقافة القائم في الماضي الذي لا أصل فيه للسينما لفيضان أجناس أخرى داخله ، واكتفائه بها خاصة الخطابة، وحديث الوعظ، والخطاب الأخلاقي، والشعر إلخ.

يلتبس معنى السينما من داخل التصورين المتصارعين داخل الإيديولوجية المهيمنة (الرسمية والنكوصية)، ويتغمم بذلك معنى حريتها، ومعنى الحرية عامة، وفي ذلك مصادرة لحقيقتها الموضوعية التي يمكن إعادة تعيينها بصيغة أخرى تؤكد هزيمة السينما في هزيمة الواقع وهو ما نقف عنده في العنصر الموالي.

2-1-هزيمة السينما في هزائم الواقع

تبدو السينما مهزومة في واقعنا كنتيجة طبيعية لانهزام الواقع الذي تنتسب إليه، والذي لم يستطع أهله السير به نحو التقدم والتحرر والتحديث بمعناها الحقيقي. هزيمة السينما بدت أكيدة حين اصطدمت تطلعاتها المتقدمة إلى التحرر والحداثة كما ترجمها المتن الإبداعي الفاعل سابقا، والذي من عناوينه "وشمة"، و"السراب"، و"الشركي"، و"عرائس من قصب"، و"أليام أليام"، و"حلاق درب الفقراء"، و"نساء ونساء"، و"بيضاوة" إلخ مع واقع مختلف يطبعه التسلط والقهر وهيمنة الإستبداد. لقد بدت أفلام التقدم في السينما المغربية طموحة في مسارها التأصيلي، وواعدة بالمعنى العميق للتحرر الذي يقطع مع أشكال الإضطهاد والهيمنة، سواء تعلق الأمر باضطهاد المرأة، أو الطفل ، أو الفلاح البسيط، أو المتمرد والرافض إلخ، ومع استبداد وتسلط النموذج الفني السائد وتصوراته، فكان أن ترجم التطلع السينمائي المتقدم بصيغتين إيجابيتين هما:

- مساءلة مصادر القهر في واقع الناس سعيا إلى كشفها، والتنبيه إلى خطورتها، والعمل على نقضها، والشهادة على عنفها؛

- مواجهة الأشكال الفنية والثقافية السائدة، عبر اقتراح ما يتجاوزها ويجدد آليات التعبير الفني، ويقترح الإبدالات المفيدة لتقديم المضامين الجديدة والقوية.

لقد أدرك الرواد الكبار لسينما التقدم بالمغرب(أحمد البوعناني- مومن السميحي- جلالي فرحاتي- أحمد المعنوني- محمد الركاب- سعد الشرايبي- حميد بناني...) أن المداخلة في موضوع التحرر من الموقع السينمائي تأخذ صيغة مصارعة الأشكال والتكنيكات والموضوعات والجماليات المهيمنة بنقضها واقتراح ما يتجاوزها . إنه ما تمت صياغته في أفلام هؤلاءالرواد من المداخل الفكرية والجمالية والتفنية والرؤيوية لهذه السينما، والتي لم تكن تزويقات وإبدالات مجانية واعتباطية، بل مرتكزات إبداعية ثورية سمحت بتحرير الإبداع وتحرير طاقته للتعبير عن أفكار التقدم ومعاني الحرية، ومواجهة الإيديولوجية المهيمنة.

لقد سمحت شروط موضوعية عديدة بتبلور تطلعات التقدم في حقل السينما، إلا أن شروطا موضوعية أخرى فرملتها ، وعطلت آثارها في الماضي والحاضر، منها تماسك علاقات الهيمنة ، وإكراهها للنقيض على الإنحباس والتعطل. حصل ذلك في الماضي من خلال خنق السينما الحاملة لتطلعات التقدم باعتماد لا عدالة الحقل السينمائي، خاصة علاقات التوزيع والإنتاج والاستغلال، واستبداد العلاقات الإجتماعية المهور بغياب حرية التعبير. لهذا أجبرت سينما التقدم على أن تبقى حبيسة صناديقها، أو ضمن فضاءات نخبوية، أو في ذهن أصحابها كمشاريع مؤجلة بسبب عدم دعمها، أو عدم توزيعها في القاعات داخليا وخارجيا، أو لأن أرباب القاعات لم يقبلوا عرضها في قاعاتهم في السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي، إلا أن قناعة التحرر عند فئة رائدة لم تفن في حينها ، وما يفنيها الآن هو تطوير المهيمن لآلياته في إدارة الصراع، وتحويله للصراع بينه وبين نقيضه في الماضي إلى صراع بين ما تبقى من هذا النقيض، وبين الأطراف الممخزنة سياسيا وثقافيا التي أصبحت ناطقة باسم المهيمن، وقائدة للصراع باسمه ومن موقعه. هذا التحول في الصراع الإجتماعي وأطرافه أفضى تدريجيا إلى تراكم هزائم الواقع التي لم

تغرب سينما التقدم فقط ، بل غربت فكرة التحرر نفسها بعد أن غممت مستقبلها.

لقد عطلت الهيمنة الطبقية فكرة التحرر الاجتماعي الحقيقي، وبذلك تعطلت سينما التقدم التي آمنت بالحرية مدارا أساسيا لها، استحضرته موضوعة مركزية، واستدلت على ضرورته بتجديد جمالياتها وتحريرها من القوالب والنماذج والأنماط المقيدة المقيدة لآفاقها، وتعود نفس الهيمنة الطبقية، بعد أن استوت واقعا لا يرتفع مدعومة بالقوى المبتهجة بمخزنتها الحديثة، لتشكك من خلال هذه القوى وباسمها في مشروعية السينما وغاياتها، بل تعود لتصادر معناها الموضوعي حيث تعيد تعيينهاها بصيغة أخلاقية وعاطفية هي "السينما النظيفة"، و"السينما غير المتحررة"، والخطير الآن ليس هو انهزام السينما فحسب بل اغتراب معناها وبذلك تتماثل مع اغتراب المستقبل في الواقع المغربي وهو ما نقف عنده في العنصر الموالي.

2-2- اغتراب السينما في اغتراب المستقبل

تقول الحقيقة الواقعية اغتراب المستقبل الذي يقرأ في هزائم الواقع، والعنوان العريض لذلك هو الإندحار التدريجي للعقل والتنوير، وأيضا تجدد واقع الهيمنة الذي يجعل من خطاب "الأصالة" مدارا له يتجاوز من خلاله خطاب "التقدم" الذي كان رهانا للواقع وحقوله بما فيها السينما في عقود ماضية.

اغتراب السينما كثفته السياسة المهيمنة، والثقافة المعبرة عنها، ويعبر عنه رأيان ينطلقان ظاهريا من منطلقات مختلفة من أجل ترجمة التوحد في التعبير عن التصور المهيمن الذي ينفي معنى السينما بالبحث عن نموذج لها في أصول لم تنتج ما يماثل السينما، أو بجوهرة حقيقتها في مظاهر حداثية فارغة تدعمها مقولة "الكم أولا" التي عجلت بإقفال المصادر الضامنة لمشروعية السينما في واقعنا خاصة الثقافة السينمائية، وفعل الأندية السينمائية، ومشاهدة الأفلام في فضاءاتها الطبيعية، والموقف النقدي الفاعل والمسؤول وغير الأملس، وهذا ما نقف عنده في ما يأتي:

أ: الموقف النكوصي: من تنظيف السينما إلى نفيها

ما يدفع السينما نحو الاغتراب في الواقع، ويغمم مستقبلها هو ما يهزم أفكار التقدم في الحاضر ، ويغربها في الواقع كمايغرب مستقبل هذا الواقع نفسه، هو تجدد واقع الهيمنة واستثمار الخطاب النكوصي واجهة إيديولوجية، بل وأداة سياسية لإبطال ما يحيل على التقدم والتنوير ومن ذلك السينما التي يتم التشكيك في مشروعيتها ليس باعتماد مفاهيم علمية ومنهجية كالتقدم والتخلف في هذا الفن، بل باعتماد مفاهيم عاطفية وأخلاقية من بينها "السينما النظيفة"، و"إبداع الأصالة"، وما يكثف السينما الإسلامية أو "السينما المؤمنة".

في هذا التعيين لماهية السينما المشروعة يتم نفي المعنى الموضوعي للسينما كإبداع حر، ومعنى حر هنا هو دلالته الإجتماعية والسياسية، أي غياب الإكراه ،والخضوع لأمر، والتصرف وفقا للطبيعة الخاصة[5].

الحديث عن سينما نظيفة هو إكراه للسينما على أن تكون شيئا آخر غير ما تتعين به كفن وإبداع، و قراءة أخلاقية لها تؤكد إخضاع التصور حول الفن لتصور حول المجتمع ومستقبله ، يرتكن إلى مقولة أساسية هي "الأصالة"

التي هي بمثابة "ارتداد إلى تنظيرات سكونية خاطئة علميا ومعادية للموضوعية منهجيا، وتنتسب إلى فلسفة الجوهر الدائم والماهيات الثابتة"[6] . من هذا المدخل يتم التهجم على أفلام وأسماء سينمائية عديدة، وهذا المدخل سيعتمد لاحقا للتضييق على هذا الفن في أفق نفيه وإلغاء وجوده.النقاش المفتعل حول أفلام محددة تقرأ أخلاقيا في إطار الصراع الإيديولوجي العاكس للصراع السياسي وأطرافه في الوطن غايته نفي السينما عامة من خلال تغريبها داخل الواقع و ليس التضييق على فيلم محدد في ذاته.

إن التشكيك في أهمية السينما ، وأهمية السينما المغربية اليوم، والإعتراض على أعمالها، والتشهير بالكثير من تجاربها هو أرضية للتشكيك في مشروعيتها بمبرر أنها غير نظيفة، والغاية هنا ليست بناء سينما أخرى مختلفة وأكثر جدة وجودة وإبداعية، بل إنهاء مشروع "توطين "هذا الفن الحداثي بواقعنا الذي لا يمكنه أن يقبل إلا ما يساير أصولنا، وما دام أن هذه الأصول لم تقترح نموذجا لمحاكاته فلا مشروعية له ، وهو ما يبرز إلغاءه تمهيدا لإنهاء الثقافة والتصورات التي أنتجته، وهي ثقافة الحداثة وتصوراتها.

يعكس هذا المنطق العقدة الأصلية للتصور النكوصي وهي رفضه الحداثة وإنتاجاتها لكونها صنعت دون مشاركته، بل وعلى حسابه حيث أدخل " في العالم الحديث عنوة وإقحاما وإلحاقا، واغتصاب حق الزيادة الحضارية والتاريخية الفاتحة التي كان ومازال يعتقد في أعماق حامليه أنها حق مقدس له وحده لأن التاريخ، أو القدر، أو العناية الإلاهية قد اصطفته للقيام بهذا الدور العظيم"[7].

تعيين السينما بمعناها النظيف هو مدخل لنقل الفتوى إلى مجال الآداب والفنون تجاوبا مع مسعى تدين الحياة الاجتماعية [8]، وهذا الأمر ليس خاصية مغربية بل خاصية بلدان أخرى "آثر التقليديون فيها، الدوران في حلقة فارغة، فلم يستطيعوا تطبيق" الإسلام القديم"، و لم يستطيعوا إنتاج "إسلام جديد" يحاور العصر الحديث، ويرد على أسئلته، ولهذا اكتفوا بإسلام جوهري لا يعترف بالتاريخ، منجزين انتصارا عن طريق السلب، لا ينجح في بناء "المدينة الإسلامية الفاضلة" لكنه يتصدى بنجاح للبدائل الحداثية المختلفة"[9]، وتكون السينما واجهة الحداثة المستهدفة من خلال اتهامها بالفحش ، ومخالفتها للأصول التي لا أصل فيها للسينما، وهذا ليس إلا انكفاء للوراء والبداية، وإلى سؤال مشروعية السينما والغاية منها في المجتمع الأصيل .هذا يعني إبطال وجود السينما في واقعنا، أو تقليص حضور هذا الفن ومعناه في واقعنا الثقافي ،وفي هذا نفي حقيقي للحرية، ليس حرية السينما فحسب، بل حرية الناس والمجتمع، خاصة الحق في التعبير بالسينما، والحق في الفرجة السينمائية، والحق في ممارسة الصراع الاجتماعي من واجهته الإيديولوجية الهامة وهي السينما.

ب: موقف التفاؤل الطليق: من سياسة الكم إلى تعطيل المواقع الضامنة لمشروعية السينما وفاعليتها

يبدو موقف التفاؤل الطليق ظاهريا مستقلا بذاته، ومختلفا في منطلقاته، إلا أن ما ينتهي إليه يربطه بالموقف النكوصي لحراس الإيمان، حيث يدفع تدريجيا في اتجاه تعطيل السينما ، ونفي معناها الموضوعي. التفاؤل الطليق موقف تبلور من داخل موقع الهيمنة الثقافية ، ويريد إخفاء هوية موقعه من خلال مسعاه إلى التماهي مع فكر الحداثة وقناعاتها وهو بذلك يسعى إلى شل قدرة النقد على

اكتشافه بسبب عدم تمييزه لمايسميه مهدي عامل في الحقل النظري" الحد المعرفي، الفاصل بين فكر وفكر، أو بين موقع وآخر في هذا الفكر أو ذاك في الحقل المعرفي الذي فيه تنتج المعارف في إطار محدد من علاقات إنتاج إيديولوجية محددة"[10]. ما يوضح هوية الموقع الذي ينطلق منه موقف التفاؤل الطليق في حقلنا السينمائي هو مقولة "الكم أولا"، و"الحرية السائبة" التي تحيل على معنى ما للحداثة ، هي الحداثة التلفيقية التي تبناها المهيمن لإفراغها من مضمونها العميق و هو التحرر و التقدم. لقد شكلت المقولتان شعارا وبرنامج عمل للمؤسسة الرسمية الساهرة على الحقل السينمائي، تم دعمها بالرفع من قيمة الدعم، وتمجيد مسار الإنتاج مؤسساتيا، والإحتفاء بالإختراق للطابو ظاهريا (لحظة ظلام، ماروك، أماكننا الممنوعة) وفي مسعى الدفاع عن الشعار الذي هو مقولة وبرنامج عمل، تتم جوهرة السينما ومعناها من الموقع الرسمي في ما تعتقده الذات وتؤمن به. أكثر من هذا يتناسى هذا الموقف الموقع الذي ينطلق منه، فيسعى إلى محاربة الموقف النكوصي ، والدفاع عن الحداثة والحرية من الموقع الرسمي الذي استغل النكوص ليس لتثبيت هيمنته وإعادة إنتاجها، بل لتكريس حداثة تلفيقية تثبت الجمود و الخواء في الثقافة والمجتمع وهو ما تترجمه أفلام محسوبة على الحداثة يعنيها إثارة الزوابع أكثر مما يعنيها خدمة مشروع السينما الوطنية و تفعيل دورها في خدمة الصراع الاجتماعي و محاربة الذوق المهيمن و تسييد السائد في السينما و الفن و كل الثقافة و المساهمة في مراكمة ما يخدم التغيير من المداخل الإبداعية .

ما يعنيه هذا هو أن رفض موقف التفاؤل الطليق ينطلق من موقع المهيمن لرفض النكوص، وهذا ما لا يستقيم خاصة "أن رفض الإيديولوجية المسيطرة من موقع هذه الإيديولوجية يقود بالفعل إلى تأبد سيطرتها"[11] وحتى إن افترض أصحاب هذا الموقف أنهم ينطلقون من الاموقع، فهذا يعني أنهم في خدمة المهيمن، بل إن رفضهم ليس رفضا، ونقدهم للنكوص ليس نقدا ، وذلك ببساطة لأنه ينطلق واهما من خارج المواقع " لكن النقد من موقع اللاموقع ليس نقدا. في أحسن الحالات، انزلاق مباشر إلى الفكر المسيطر. هكذا يقع هذا الفكر ضحية وهمه، ويحض الآخرين على الوقوع فيه، فيسهم في تأمين تجدد سيطرة الإيديولوجية المسيطرة التي به، أو بالأحرى، فيه تتجدد"[12].

ما يبين انزلاق موقف التفاؤل الطليق إلى موقع المهيمن الإجتماعي هو الإجهاز على القنوات المنتجة لثقافة الممانعة والنقض للسائد، تلك التي يترجم من خلالها النقيض الثقافي والإيديولوجي ممارسته للصراع الاجتماعي خاصة"أن الصراع الإيديولوجي شكل من أشكال الصراع الطبقي"[13]، وأهم هذه القنوات هي:

أولا–إهمال الكيف وتعليق الدور التحرري للسينما

ترجمت المؤسسة السينمائية الرسمية بصيغ عديدة ابتهاجها بشعار "الكم أولا"، وبما خدمه على مستوى الإنتاج إلى أن أخطرها تسارع الأحداث، واهتراء الواقع العام للسينما وإبداعيتها، إلى الدفع بشعار آخر إلى البروز هو " الإنتقال إلى الكيف"، لكن دون أن يعني ذلك أي شيء خاصة حين أصبحت السينما مهددة في مشروعيتها بسبب ما استجد ليس في واقعنا المغربي فقط ، بل في محيطنا خاصة في الدول العربية حيث تم إبدال مشروع الثورة بمشروع تغيير الحاكم، أو المدبر للشأن العام،

واختصرت الديمقراطية في انتقال معارض الأمس إلى الحكم، واختصر الحكم في التنميط المتسلط لعلاقات الواقع ومن بينها العلاقات الفنية خاصة علاقات السينما التي بدت واجهة مقدسة للانتقام ، ورد الدين للخصم الثقافي و الإيديولوجي كما هو الحال مع الاحتجاجات على عرض أحد الأفلام في قناة نسمة بتونس، ومحاكمة عادل إمام بدعوى ازدراء الدين بمصر، والتهجم على أعمال وفنانين في بلدان أخرى منها المغرب.

لقد كان إهمال الكيف مدخلا للإساءة لمعنى السينما التي تكف أن تكون فنا حين يتم قطعها عن ما هو نوعي فنيا وفكريا. فالكيف الإبداعي هو الذي يعمق انصهارالسينما في أسئلة المجتمع واحتياجاته التي منها أسئلة التحديث والعقلانية والتحرر ، لأنه في اقتراح الفن لما هو نوعي يتم اقتراح الجديد، والتجديد هو صيغة الفن، والسينما، لنقض الهيمنة والإيديولوجية السائدة. معنى الكم في السينما هو الأساس الفكري الذي يجعلها غير مقطوعة عن الوظائف التاريخية لمكونات الثقافة الوطنية وحقولها التي منها، المساهمة ، من الواقع الخاص، في خدمة التحويل الإجتماعي . أي تحويل المجتمع ودمقرطة علاقاته، ومعنى الكم أيضا هو الإبدالات الشكلية والفنية التي تقترحها السينما، من موقعها ، إسهاما في ممارسة الصراع عبر نقض الأنماط والنماذج والأشكال الفنية المسيدة.

ما نستنتجه هنا هو أن مقولة الكم عطلت مقولة الكيف، ولهذا طغى الخواء على أفلام عديدة تراكمت في المرحلة الأخيرة، وتعطلت بذلك الانشغالات الفاعلة والمتميزة على مضامين الحرية والديموقراطية في السينما المغربية، كما ارتبك مسعى التجديد الجمالي والإبداعي الذي اقترحه رواد المشروع السينمائي الوطني، وحينه رواد الحساسية الجديدة لاحقا في أفلام وقعها نور الدين لخماري، وفوزي بن سعيدي، و داود أولاد السيد، وحكيم بلعباس، وعلي الصافي، و ياسمين قصاري، ومحمد مفتكر إلخ. لقد كان تعطيل الكم والحاجة إليه إستراتيجية كسرت قناة هامة لخدمة مساعي الإسهام في تحرير الفن والمجتمع من المدخل السينمائي ، وهو ما تدعم بتعطيل قنوات أخرى منها:

ثانيا– نفي الأندية السينمائية وإقفال فضاء الحوار الحر

القناة الثانية العامة التي تعطلت بسبب الموقف السينمائي الرسمي هي الأندية السينمائية، التي نستحضر من خلالها المعنى الأصيل للحرية لأنها حررت عشاق السينما من قهر علاقات التوزيع والإستغلال في السابق التي لم تكن تسمح بوجود الأفلام الثقافية ، والأفلام غير التجارية المتميزة بمضمونها وجمالياتها ، وذلك لأنها وفرت هذه النماذج الفيلمية لروادها، كما حررت التعبير داخل فضاءاتها لكون عروض الأندية كانت فرصة للمناقشة وإبداء الرأي ليس في الأفلام والجماليات بل ، في المجتمع والسياسة والصراع داخلهما. إضافة إلى هذا حررت الاندية الأفلام المغربية التي أصبحت مادة أساسية في عروضها ، ودعمتها رمزيا ومعنويا حين تبنت عرضها كاختيار استراتيجي في البرمجة السنوية للجامعة الوطنية للأندية السينمائية . كل هذا تعطل تدريجيا بسبب اعتبار الأندية السينمائية مؤسسة مشوشة على يقينيات السياسة السينمائية الرسمية بصوتها ومواقفها المناقضة لهذه اليقينيات سواء في أنشطتها أو مواقفها في لجنة الدعم، أو نوعية الأفكار والتصورات التي كانت تنتجها في فضاءاته وداخل منبرها " دراسات سينمائية" .ما عجل أكثر بتخريب المهمات التاريخية لهذا الإطار هو تمركز بعض الرواد

السابقين على أوهامهم الخاصة، واختزال التاريخ، تاريخ الأندية وجامعتها، في التجربة الذاتية، وهكذا وجدت جامعة الأندية بوجودهم، وانتهت بانسحابهم وهذا غير صحيح حسب معطيات التاريخ نفسه، لأن الاندية اقترحت أشياء كثيرة مكملة لعمل الرواد ، والأهم أنها استمرت في الكفاح من أجل القناعة الصلبة للمؤسسين وصانعي تجربة الأندية وهي جعل حقل الثقافة والسينما واجهة لترجمة الصراع الاجتماعي ، وخدمة المشروع التحرري الوطني. ما عمق انتكاسة هذه القناة كذلك هو إكراه الكثير من أطرها على التماثل مع مواقف المؤسسة الرسمية، وتبني حروبها وشعاراتها الخاسرة التي هي في الأصل ضد الممانعة ، وضد القناعة الأصيلة للأندية السينمائية

ثالثا– تهميش الثقافة السينمائية وتعطيل الإختلاف

لم تكتف المؤسسة الرسمية بردم الأندية والبعد النوعي في حقل الإبداع السينمائي المغربي ، بل عملت على التضييق على الثقافة السينمائية، بحثا ونقدا، وهكذا سعت إلى تعيين النقد باعتباره متابعة للأفلام و الدعاية لها ، وليس قراءة لعلاقات الحقل السينمائي ودلالاتها وخلفياتها. أكثر من هذا جعلت من مساءلة مدى تماثل الموقف النقدي مع مواقف الساهرين عليها، ميزانا لقياس حقيقة النقد والبحث في السينما من عدمها. فما طابق مواقفها و سايرها ومجدها، اعتبر نقدا ، وما خالفها اعتبر هرطقة، وتشويشا على المجهود الرسمي، وتراكما لا يستحق إلا المواجهة والردم والحصار.

لقد تناسى الساهرون على المؤسسة السينمائية بالمغرب أن نقد السينما والنقد عامة لا ينطلق مما تمليه عليه هذه الجهة أو تلك ، أو هذا الطرف أو ذاك، بل ينطلق " من زمانه، وينتج قوله وأحكامه، ثم يعود إلى هذا الزمان ليلقى النور على ما هو سلبي فيه، فالنقد، إذن، مداخلة "فاعلة" في التاريخ تطمح إلى تكريس أمر إيجابي ومواجهة أمر سلبي وهزيمته إذا أمكن. وفي هذه الحدود، فإن النقد لا يخرج "من ذاته"، ولا يصدر من فضاء الهرطقة، بل يمليه زمانه، ويسعى إلى شرعية "الإملاء" مستنصرا التاريخ. وإذا قبلنا بقول التاريخ نجد أن هذا القول يضع النقد في مستوى التقييم والتصحيح لا في مستوى الشبهة"[14]. لقد تناسى المسؤولون عن المؤسسة السينمائية الرسمية أن من المهام الأصلية لها العمل على نشر الثقافة السينمائية بكل الوسائل، وأن النقد و الأندية هم شركاء لباقي أطراف الحقل حسب منطق التاريخ، سواء اختلفوا مع المواقف الرسمية أم لا . فالإنصات إلى هؤلاء الشركاء بل ودعمهم هو من مسؤوليات المؤسسة الرسمية، وليس العكس، كما أن التضييق عليهم هو تضييق على قنوات آمنت دوما بمناصرة ما هو إيجابي في الحقل ، و دعم مساعي تأهيله لخدمة قيم الحداثة والتقدم والديموقراطية والحرية.

ما نستنتجه من كل هذا هو أن موضوع الحرية حين يقرأ من خلال تجلياته الإبداعية في الأفلام ، يقفز على كل ما هو جوهري وهو جدلية الحرية ودمقرطة علاقات الحقل السينمائي، كما أن مدار الحرية حين يناقش في حقل السينما ليس هو السينما بل الثقافة والمجتمع والعلاقات العامة وطبيعة الصراع القائم داخل هذه العلاقات، والوقوف على هذا البعد للحرية يؤكد مسألة أساسية هي الإستنتاج العام لهذه الدراسة وهي أن انهزام السينما المغربية لا يقرأ في غياب الحرية في الحقل

وعدم التعبير عنها في الأفلام ، بل يقرأ في عدم تحرر الحقل الثقافي بسبب انهزام الواقع الذي يفضي إلى نتيجة مؤلمة وهي اغتراب المستقبل ليس بالنسبة للسينما بل بالنسبة للمجتمع كذلك.

الـــهـــوامـــــــــــــش

1- مهدي عامل، في تمرحل التاريخ، الفارابي، بيروت، ط1، 2001، ص:26.

2- مهدي عامل، نقد الفكر اليومي، الأعمال الكاملة، الفارابي، بيروت، ط1، 1988، ص:59.

3- فيصل دراج، لالة العلاقة الروائي، عيبال ، قبرص،1992، ص:13.

4- نفسه ص:138- 139.

5- أندري لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، ترجمة خليل أحمد خليل، عوبيدات، بيروت، ط2، 2001، ص: 12-128.

6- صادق جلال العظم، ذهنية التحريم، ط1،بيروت، ص213.

7- نفسه ، ص:218-219.

8- فيصل دراج، المصائر الغريبة للحداثة العربية، جريدة السفير، لبنان، عدد:1212، 14 أكتوبر 2011، الصفحة الثقافية.

9- نفسه ،نفس الصفحة.

10- مهدي عامل، نقد الفكر اليومي، مذكور، ص:72.

11- مهدي عامل، أزمة الحضارة العربية، أزمة البورجوازية العربية، الفارابي، بيروت، ط 5، 1987، ص : 108.

12- مهدي عامل، نقدر الفكر اليومي، مذكور، ص: 75

13- مهدي عامل، مقدمات نظرية لدراسة أثر الفكر الإشتراكي في حركة التحرر الوطني، الفارابي، بيروت، ط4، 1985، ص75.

14- فيصل دراج، دلالة النقد، مجلة الكرمل، العدد 2، ربيع 1981، ص:99.