مجلة آفاق سينمائية | المجلد: 07 والعدد: 01 | السنة: 2020 | ص 09 – ص 28

أبعاد المجتمع الدِّيستوبي في فيلم "شرف القبيلة".

The dimensions of the dystopian society in the film The Honor of the tribe.

محمد الأمين بن ربيع[1]*

[1] جامعة باتنة –1–، الجزائر، med2004_b2004@yahoo.com

تاريخ الاستلام: 2020/03/11 تاريخ القبول: 2020/05/16 تاريخ النشر: 2020/06/01

الملخص:

يُقدّم محمود زموري في فيلمه شرف القبيلة حكاية القبيلة التي لا تبالي بالشرف، من خلال تصوير الزيتونة المعلقة في شعب الجبال، والمنعزلة بإرادتها عن كل ما يحدث خارجها، في هذا المقال نجيب عن الإشكالية الأساسية التي يتمحور حولها هذا المنجز السينمائي وهي: هل قدّم المخرج في هذا الفيلم مجتمعا ديستوبيا؟ وما هي خصائص هذا المجتمع الديستوبي وأبعاده؟ وبعد البحث والتحليل توصلنا إلى أن ما يميز المجتمع في هذا الفيلم ويجعله ديستوبيا: غربة الأنا واللجوء إلى الآخر، تفشي ثقافة الخرافة، العبثية وتداعي المجتمع، إباحية الحياة الجنسية، تجاوز الأعراف والقوانين، بالإضافة إلى انتشار مظاهر الحرب، وقد تمكن المخرج من أن يقارب هذا التّصور الديستوبي من خلال طرحه القائم على العجائبية حينا والواقعية أحيانا، والمزج بينهما ضمن توليفة تقترب من الكوميديا السوداء، حتى يتساءل المشاهد هل يضحك أو يبكي مما يشاهد؟ ذلك أن الطرح كما يقترب من الكوميديا يبتعد عنها أيضا حتى يُمعن في المأساوية الدرامية، كل ذلك من أجل الإجابة عن إشكالية هامة طرحها المخرج في أول مشاهد الفيلم وهي المتعلقة بمكمن شرف القبيلة، هذه القبيلة التي تحيل إلى المجتمع الجزائري بصورة رمزية حينا وواقعية صادمة حينا آخر.

الكلمات المفتاحية : فيلم، شرف، القبيلة، السينمائي، ديستوبيا، المخرج

Abstract:

In his film the honor of the tribe, Mahmoud Zemmouri presents, the story of the tribe that does not care about honor. In this article, we answer the main problem: Is the director presented in this film a dystopian society? What are dimensions of this dystopian society? What makes the community in this film a dystopia are: ego alienation and resorting to the other, the spread of a myth culture, absurdity and the breakdown of society, pornography of sexual life, transgressing norms and laws, in addition to the spread of war appearances, and the director has managed to approach this dystopian perception with the combination of black comedy and dramatic, in order to answer an important problem raised, which is related to the honor of the tribe, this tribe, which refers to Algerian society symbolically at times and shocking realism at another time.

Keywords: film, tribe, honor, dystopian, director .

1. مقدمة :

أصبحت السينما في العصر الحديث عالَما إبداعيا موازيا للعالم الحقيقيّ، فلا يمكن للمشاهد ألاّ يلاحظ ذلك الثّراء الموضوعاتي الذي صار يميّز سينما اليَوم، والذي هو في الأساس ثراءٌ مصدرُه ثراءُ الواقع الإنساني بتلك المتناقضات التي تجد السينما فيها مادة خصبة لإصدار إنتاجاتها. تمكّنت السينما من رصد جزئيات متناهية في البساطة وجعلت منها محطّ اهتمام المشاهدين، ومثارَ عواطفهم وانفعالاتهم، جنبا إلى جنب مع مواضيع ذات بُعد عالمي؛ يمكنها أن تلامس ذات الإنسان في العامّ المطلق، دون تمييز يحتكم إلى الفروق الموجودة بين الناس سواء أكانت ذات بعد عرقي أو لغوي أو ديني أو حتى إيديولوجي. والمتتبع للإنتاج السينمائي الحديث سيدرك أن السينما ليست أداة للتسلية فحسبُ، إنّما هي أداة طيّعة في أيدي أصحابها لقولِ ما يريدونه من خلالها، ولتمرير الرّسائل التي يطمحون إلى تمريرها عبر قنوات تعتمد على الإدهاش البصري والسّمعي، ولطالما وقف المشاهد بعد إنهائه مشاهدةَ فيلم سينمائي عند نقطة معينة من الفيلم استرعت انتباهه، ثمّ أثارت داخله جملةً من العواطف الملتبسة أو الإشكاليات التي تدفعه نحو البحث عن إجابات شافية لها من خلال التحليل أو البحث عن المثيل في الواقع أو في أيّ إنتاج فنيّ آخر.

أكثر ما يثير المُشاهد في الفيلم السينمائي هو القصص التي تكون شبيهة به، أو تلك التي تحاكي واقعه، هذا الواقع الذي صار بعيدا عن التصور المثالي للمجتمعات التي وضع تصوراتها فلاسفة قدامى؛ كأفلاطون في جمهوريته الفاضلة أو الفارابي في مدينته الفاضلة. فواقع اليوم صار يقدّم نماذج مناقضة للتصوّر المثالي الذي نمذجه أولئك الفلاسفة، أو يأمله الإنسان الطامح إلى بناء مجتمع طوباوي يسوده العدل والتسامح والمحبة، ويسهم كل فرد منه في الارتقاء به نحو المجد المستديم. المجتمع الإنساني في الواقع على خلاف ذلك؛ فهو مليء بالتناقضات والمشاكل والأخلاق السيّئة، الصادرة عن فئات المجتمع المختلفة، ولا بدّ أن الإنسان العاقل بإمكانه إدراك حجم التردّي الذي وصلت إليه المجتمعات

على اختلاف جغرافياتها، مما جعل صناع السينما ينتبهون إلى هذه الظاهرة ويقفون عندها مليّا من خلال إنتاجاتهم السينمائية، التي صوّرت لنا مجتمعات ديستوبية هي نموذج لمجتمعات كثيرة منتشرة في عالم الإنسان الحديث، في مدنه وقراه وحتى في أكثر مناطقه عزلةً، إذ نجد أن مفهوم الديستوبيا "مفهوم فلسفي عكس فكرة يوتوبيا، ومكان الديستوبيا هو السيّء الكئيب الذي يوجد فيه الفقر والظلم والمرض، وكمصطلح تُستخدم ديستوبيا على وجه خاص بغية الإشارة إلى مجتمع وهمي"[1]. فهو مجتمع رَذِلٌ، بِغضّ النّظر عن طبيعة هذا المجتمع السوسيولوجية.

من هذا المنطلق وجب الوقوف عند إشكالية هامة تتعلق بمدى مقدرة السينما على تطويع صورة المجتمع الديستوبي داخل المشهد السينمائي، وما هي أبعاد هذا المجتمع كما قاربتها السينما؟

2. الديستوبيا؛ المفهوم والمقاربة السينمائية:

لا يقدم الفن بمختلف تمظهراته بما في ذلك السينما، تصورات معزولةً عن الواقع، بل يستقيها منه ويقدّمها على أنها شكل من أشكال تطور المجتمع، ولأن من طبيعة المجتمع التناقض والاضطراب فقد صوّرت السينما أشكال هذا التناقض والاضطراب انطلاقا من المجتمع ذاته، مركزة على الفضاءات الحيوية لتجمعات السكان لاستيعاب تصورات المخرجين إزاء مفهوم التناقض وتجلياته، مؤسسين لمعطى سينمائي أصبح حاضرا بقوة في السينما العالمية وهو الديستوبيا التي تعني لغويا "المكان الخبيث"[2] وفي الاصطلاح هي "مجتمع خيالي فاسد أو مخيف أو غير مرغوب فيه بطريقة ما، وقد تعني الديستوبيا مجتمع غير فاضل تسوده الفوضى، فهو عالم وهمي ليس للخير فيه مكان، يحكمه الشر المطلق، ومن أبرز ملامحه الخراب والقتل والقمع والفقر والمرض، باختصار هو عالم يتجرد فيه الإنسان من إنسانيته"[3]، وهذا مفهوم شامل يوسّع من المجالات التي تستوعبها فكرة الديستوبيا.

تمّ إيجاد مصطلح الديستوبيا في مقابل اليوتوبيا المشتقة من اللفظين ou التي تعني "لا" وtopos التي تعني "مكان"، وهما اللفظان اللذان قام توماس مور (1478-1535) بالجمع بينهما "لكنه أسقط حرف o وكتب الكلمة باللاتينية لتصبح utopia ووضعها عنوانا لكتاب له، هو أشهر يوتوبيا في العصر الحديث، واستخدم اللفظ منذ ذلك الحين في كل اللغات الأوربية وفي ترجمته العربية أيضا، ليعني نموذجا لمجتمع خيالي مثالي يتحقق فيه الكمال"[4]، ولعلّ الديستوبيا كمعطى اجتماعي ليست وليدة العصر الحديث إنما هي مقترنة بالوجود الإنساني منذ نشأة المجتمعات الأولى حين بدأ الإنسان يمارس أشكالا غير مرغوبة من التصرفات، داخل المنظومة الاجتماعية التي ينتمي إليها، ليتحول هذا الفعل الفردي إلى تصرف جماعي، ويتحول الشاذ إلى عامّ ويصير غير المرغوب مرغوبا بشدة، بل ومكرسا في أحيان كثيرة.

نجد أن السينما العالمية –بخاصة السينما الأمريكية– غالبا ما قدمت تصوّرا خياليا فنطازيا للديستوبيا، من خلال تصوير نهاية العالم، أو الأزمات الكبرى التي تمرّ بها المدنية الإنسانية الحديثة أو حتى تلك التي ستكون مستقبلا، في ظل صراع قوى الخير والشّر على إثبات أحقية حكم العالم، ولذا كان العالم في هكذا إنتاجات مليئا بالخراب والمآسي والموت، في ظل حكم ساسة متسلطين همّهم الثروة أو إشباع غرائزهم الجشعة لمدّ سلطانهم، ولعلّ أفلاما مثل Hunger games "ألعاب الجوع" وResident Evil "مصاص الدماء" تمثّل نماذج لهذا النوع من السينما. غير أنه من المهمّ الإشارة إلى أنّ السينما العالمية قد حصرت مفهوم الديستوبيا فيما سبق ذكره، وأهملت جانبا مهمّا متعلّقا بالديستوبيا وهو أنها ذات مفهوم أشمل، فهي ترتبط بالمجتمع الإنساني السيء، على المستوى المادي والمستوى الأخلاقي أيضا، إذ لا تصف الديستوبيا نهاية العالم كما يتصور البعض، إنما تصف نهاية الإنسانية في معناها الشامل.

لمقاربة إشكالية هذا المقال اخترنا أنموذجا سينمائيا جزائريا، هو فيلم l'honneur de la tribu للمخرج الجزائري محمود زموري المقتَبس عن رواية بالعنوان نفسه للروائي الجزائري رشيد ميموني، "لقد قام محمود زموري بهذا الفيلم، باقتباس وفيّ وشخصيّ جدا لرواية رشيد ميموني"[5]، ويأتي هذا الاختيار بناءً على محاولة لمقاربة التصوّر السينمائي الجزائري للديستوبيا، انطلاقا من معطيات الواقع الجزائري نفسه، الذي لا يمكن استثناؤه من جملة المجتمعات التي لا تخلو من الفكرة الديستوبية، فهو بدوره "يُشخّص الصراع الدائم بين نزوع السريرة ومقتضيات الواقع القائم بين الكائن والكينونة المتعالية بين الفرد المشتت بحريته والمجتمع المتحصن بمواضعاته ومقدساته"[6]، وذلك ما يسترعي صنّاعَ السينما عادةً، من خلال البحث عن نماذج تثير التساؤلات في المجتمع، بعيدا عن المثالية المنعدمة، وهو بذلك "يبتكر عالما افتراضيا مشتقا من الواقع وموازٍ له ممكنٌ تحقيقه"[7]، وهذا هو الذي جعل المخرج الجزائري محمود زموري يُخرج هذا الفيلم، الذي يقترب بمادته من المجتمع الجزائري في حالتي الكائن والممكن.

3. أبعاد الديستوبيا في فيلم شرف القبيلة:

يقدّم محمود زموري سيناريست الفيلم ومخرجه، في فيلمه السينمائي الطويل شرف القبيلة صورة لمجتمع تقليدي يعيش في منطقة نائية تقع بين الجبال، وهو الموقع الذي تسلط الكاميرا عليه في مشهد فوقي متحرك نهارا يبرز جبالا مكسوة بأشجار الصنوبر والأرز، ضمن جنيريك الفيلم، وهو مشهد من شأنه أن يضع المشاهد أمام تصور العزلة التي سيجد أحداث هذا الفيلم تُسيِّجها، وبعد دقيقة ونصف _المدة التي يستغرقها الجنريك_ تظهر أول شخصية داخل الفيلم، وهي شخصية العجاجبي الذي يقود عربة يجرها حصان في درب جبلي وعر، يرافق الجنريك كلام على سبيل التقديم بصوت الراوي الشاهد الأخير على حكاية قريته الزيتونة، نسمعه متحدثا عن الجزائر أثناء الاحتلال الفرنسي، من خلال قريته، هذه القرية النائية النائمة في أحضان الجبال، البعيدة عن مظاهر الحياة العصرية، فلا وجود لأي

شيء يدل على أن أهل هذه القرية يدركون ما الذي يجري في العالم حولهم حتى وإن كان إدراكهم أن أرضهم محتلة. يُصوّر المخرج القرويّين وهم في حالِ ذهول عن واقعهم، ينظرون إلى الأشياء دون أن ينفُذوا إلى معانيها، وكأنما لا يعنيهم منها شيء، وهذا ما يدفع العجاجبي إلى استغلال أهل هذه القرية حين يصل إلى قريتهم، من أجل تقديم عرض لم يسبق لهم رؤيته باستعراض حيوانه البري الذي تمكن من اقتناصه وترويضه، ولا يلبث أن يتمادي في استغلال القرويين حين يطلب منهم مبارزة الدب، لكن قبل ذلك يطلب منهم الانتظار حتى يؤدي طقوس المباركة من الولي الصالح حارس القرية، النائم تحت شجرة الزيتون التي تتوسط ساحة القرية، والتي تسمى قرية الزيتونة باسمها، وهذا الفعل دليل على أن "الإنسان بما هو ذات لا يحقّق أيّ تواصل مع موضوعه ممثلا في العالم الخارجي بشكل مباشر، وإنما يحتاج دائما إلى وساطة"[8]، وإنما فعله المتمثل في طلب البركة وإيقاد شمعة هو سبيله للتقرب إلى أهل القرية عن طريق دغدغة مشاعرهم الدينية، شديدة التعلق بالزيتونة، المغروسة في وسط التجمع السكني المسمى بالزيتونة أيضا، وهو عبارة عن مجموعة بنايات ومحلات ومسجد، شأن كل القرى الجزائرية في الحقبة التي يفترض أن الفيلم يصوّرها. إلى هنا يبدو الأمر عاديا، ولا يختلف عمّا كانت تشهده كل مناطق الجزائر إبّان الاحتلال الفرنسي، غير أن هذا الفيلم لا يركّز على استجداء العطف لواقع الجزائر، بقدر تركيزه على إدانة ذلك الواقع في حدّ ذاته من خلال تصوير المجتمع المتخاصم مع ذاته، والذي يعاني من نتائج ذلك، دون نية في الإصلاح، لأنه مجتمع ديستوبي.

1.3. غربة الأنا واللجوء إلى الآخر:

لا يعدّ المجتمع الديستوبي مكانا آمنا بالنسبة لقاطنيه، لذا لا يشعرون فيه بالأمان، ولا يشعرون كذلك بقوة الانتماء إليه، "إذ لا يشعر الإنسان الساكن في المجتمع الديستوبي بالانتماء إليه"[9]، ولعلّ هذا البُعد من ألزم أبعاد المجتمع الديستوبي، إذ لا مجال للحديث عن مجتمع إلا بالحديث عن أهله، غير أن في المجتمع الديستوبي العلاقة بين المجتمع وأهله

مفككة، وهي نتيجة طبيعية لتفكك العلاقة بين الإنسان وذاته في هذا المجتمع، وكذا علاقته بالمحيطين به من مقرّبيه، وهذا ما صوّره الفيلم في بعض مشاهده، ومن نماذج ذلك، ما نشاهده في (الدقيقة 35)، حين تكتشف وريدة أنها حبلى من أخيها عمر، وهو حمل جاء نتيجة علاقةٍ محرّمة بين الأخوين، حدثت بعد إغراءات بينهما، غير أن وريدة تجد نفسها وحيدة بعد أن ترك أخوها البيت. صوّر لنا المخرج حال عمر بعد فعلته مع أخته، وقد بدا نافرا من الرجوع إلى البيت يفضّل النوم في ظل شجرة الزيتون خارجا على أن يرى أخته مجدّدا (الدقيقة 31)، ولا يبدو أنّ أيّا منهما قد انتابه ألم نفسي جرّاء تلك الفعلة، فيصور المخرج عمر وقد واصل حياة العربدة واللجوء إلى الماخور طلبا للمتعة، أما وريدة فقد تركت القرية ولجأت إلى الضابط الفرنسي الذي كان يُشرف على تسيير شؤون الزيتونة. ليس غريبا في المجتمع الديستوبي أن يفرّ المخطئ من مجتمعه لأنّه مجتمع مفكك ليس من مبادئه احتواء المخطئ، وتفضّل أن تعيش تحت رحمة الضابط تشبع غرائزه الجنسية على أن تعيش تحت رحمة ألسنة القرويين السليطة (الدقيقة 37:40).

يعيش القرويون بدورهم وضع التفكك رغم ما يبدو عليهم من تقارب، فالاجتماعات التي كانوا يعقدونها لم تكن دليلا على وحدتهم لأنّها كانت بغرض تبديد الملل لا أكثر، وما كان ليهمّهم إن كرثت أحدهم الكارثة، بل قد يذهب بهم الأمر إلى التضحية به في سبيل إنقاذ أنفسهم، وهذا ما يمثّله تفكيرهم في تزويج عمر بغرض التخلّص من شروره معهم، ففي الوقت الذي كان كل واحد يتهرّب من تزويجه ابنته، أجمعوا أمرهم على تزويج ابنة الجزار له، وهو الأمر الذي كان بمثابة المغامرة غير محسوبة العواقب، إذ يعبّر أحدهم عن ذلك بقوله "أسي مولاي ألا زلت تنوي إرسال ابنتك إلى المذبح" (الدقيقة 31:20)، فيما يسخر البقية من كلامه. بالإضافة إلى ذلك لا يجد القرويون الحرج في أن يهللوا للمساعدات التي يقدمها المستعمر لهم بطريقة استعراضية، تكشف عن إمعانه في إذلالهم (الدقيقة 33:20–34:45) بل ويقدمون له واجب الشكر والامتنان على صنيعه معهم، من خلال اصطفاف

أعيان القرية لتأدية التحية للضابط، وكأنّهم لا ينتمون إلى المجتمع الجزائري الرازح تحت الاحتلال الذي كان أهل الزيتونة يمجدون أحد أفراده. وحين جاء الجنود الفرنسيون لأخذ وريدة بذنب أخيها لم يعترض القرويون على الأمر.

في حين نجد عمر وقد لجأ إلى الماخور طلبا للمتعة والتسلية، غير مبال بأخته التي تركها في القرية تلوكها ألسنة الناس، بل وصل الأمر بساعي البريد إلى أن يعمل ناشرا لخبر حملها في السوق والمقهى وساحة القرية، بعد أن رآها على سلم الثكنة. لكن عمر يضطر إلى اللجوء إلى الجبل ليلتحق بالمجاهدين، ليس حبا في الجهاد إنما هربا من القوات الفرنسية التي كانت تبحث عنه بعد أن قتل جنديا فرنسيا في الماخور الذي كان يعربد فيه. والمفارقة المتعلّقة بهذا المكان هي أنه كان مسرحا للأمور "الممتنعة في الطبيعة، أي الأمور التي لا يمكن أن تحدث في الواقع الطبيعي"[10]، فبعد أن قتل عمر الجندي في الماخور امتنع عن قتل الضابط في الثكنة رغم أنه كان قادرا على ذلك، بعد أن استمع إلى توسلات أخته التي كانت تعترف له من خلالها بأن ما في بطنها ابنه هو وليس ابن الضابط، ليغادر عمر الثكنة غير آسف على عدم قتله الضابط (الدقيقة 47). ويظهر مدى غربة عمر عن ذاته وعن أصوله حين يغادر الجزائر بعد الاستقلال باتجاه أوربا الشرقية من أجل الدراسة ويعود منها متزوجا بامرأة من هناك، ويحمل في ذهنه حلما واحدا هو القضاء على الزيتونة القديمة (الدقيقة: 53:30). في حين أنه كان من المتوقع منه وبعد أن أصبح مسؤولا مهمّا في الجزائر المستقلة أن يسعى إلى الاهتمام بقريته من خلال المحافظة على معالمها، غير أن المشاهد سيجد أن أهل القرية ما كانوا يتوقعون منه نزعته الانتقامية القاسية، ولعلهم كانوا سيطالبونه بأن يكون "إنسانا ويتصرف كذلك لا يمنع من القيام بأعمال خارقة واستثنائية سواء تتصف بالشجاعة أو القسوة أو حتى تعبر عن الكرم والأخوة غير المألوفة"[11]، غير أن عمر ما كان ليكون عند حسن ظنهم وهو الذي لم يشعر يوما بالانتماء إليهم، ولا هم شعروا بذلك، وكل ما كان بينهم حالٌ من النفور والكره.

2.3 ثقافة الخرافة:

الارتباط بين المجتمع الديستوبي والخرافة وثيق، فحضور الخرافة في المجتمع مرتبط بغياب الحقائق المطلقة والمسلمات المنطقية، لأن الخرافة تعني "الحديث المستملح من الكذب"[12]، وسنجد أن سكان الزيتونة جماعة مولعة بالأخبار الكاذبة، وتقديس الشخصيات الميتة والحية وذلك بإصباغ هالة من القُدسيّة عليها، إذ يكشف لنا المشهد الأول من الفيلم وصول العجاجبي إلى القرية، وتوسّله للولي الذي يرقد تحت شجرة الزيتون طالبا بركته، وهي حركة الهدف منها دغدغة الحسّ الديني البدائي لدى القرويين لا أكثر، من أجل إقناعهم بدفع المال مقابل العرض الذي كان سيقدمه (الدقيقة: 03:00)، ولا يتوقّف الأمر عند العجاجبي، إذ إن أهل الزيتونة بكل من فيها تقدس ذلك الولي النائم تحت ظلال الشجرة، حتى رجل الدين، الذي يفترض أن يكون على قدر من الاعتقاد الصحيح، غير أننا نجده من بين أكثر المتعصبين للخرافة، فنشاهده في (الدقيقة: 30)، وهو يصرخ بانفعال واضح قائلا "انظر إلى ابن الحرام سيُسْكِر الوالي"، عندما رأى عمر يصب الخمر على الشجرة. في حين أننا في أكثر من مشهد نلاحظ نساء القرية وهن يقفن أمام الشجرة يشعلن الشموع، أو يطفن حولها، طلبا للبركة. وفي عزّ أزمة القرية مثلت شجرة الزيتون الملجأ والحامي، وذلك ما حدث في (الدقيقة 72:30)، حين التجأ القرويون إلى الزيتونة هربا من الآلات التي كانت تهدم بيوتهم في إطار المشروع الذي جاء به عمر. في المجتمع الديستوبي تكون الخرافة ملازمة له لذا نجدها "لا تُعنى بأثر الزمن في شخصياتها، فهي بصورة عامة كائنات خرافية، تتكون وتفنى بمعزل عن آثار الزمن ولا توليه عناية"[13]، لأنها عادة ما ترتبط بأذهان الناس المقدسين لها.

3.3. العبثية والتداعي:

يتأسس الخطاب السينمائي في شرف القبيلة على ركيزة فوضوية عبثية، رغم أن المعتاد في القرى شيوع الأمان والهدوء، بخاصة إذا كانت منعزلة عن باقي المجتمع، لكنّنا نرى الزيتونة وهي تعيش وضعا فوضويا يوميا، لا تكاد تنعم بيوم هادئ، فالأحداث تترى والأهالي يخوضونها بكل عنف، فقد صور محمود زموري بعض تصرفاتهم أو ردود أفعالهم متسمةً بالصخب، إذ يمكن للمشاهد أن يلاحظ أنهم يركضون ويصرخون ويتكلمون مع بعضهم، لا يولون الاعتبار للكبير ولا صاحب المكانة، في (الدقيقة 29:40) نلاحظ أهل القرية متجمّعين ينظرون إلى عمر بعد أن أخلى الجندي سبيله، فيشهر عصاه في وجوههم، فيركضون ويركض خلفهم وهم يتصارخون، ولا يولي اعتبارا للكبير فيهم ولا حتى إمامهم، في حين يحمل هو قنينة الخمر ويغني وقد تعتعه السكر، وفي (الدقيقة 35: 40) يقوم الجنود الفرنسيون بإخراج وريدة من البيت فيهرع الأهالي وهم يتصارخون ليشاهدوا ما يحدث، دون أن يساعدوا وريدة على التخلص من الجنود، وفي (الدقيقة 42:30) يتجمع الأهالي حول ساعي البريد الذي جاءهم بنبأ حبل وريدة، فيتجمعون كلهم حوله كبيرا وصغيرا، وتتعالى تعليقاتهم بالاستنكار حينا والاستهزاء أحيانا، بل يصل بهم الأمر إلى الاستهزاء بخال وريدة الذي أخبرهم أنه سيتبرأ منهم إن هم تعاطفوا معها. سيكتشف المشاهد أن تلك الفوضى التي يُحْدثها الأهالي لا ينتُج عنها شي إيجابي على الإطلاق، إنما هي مجرد عبث ودليل على أنهم يهيمون على وجوههم لا يدرون ماذا يفعلون، حتى وإن اجتمعوا لإجماع رأيهم وتوحيده، لا يصلون إلى ذلك، بل يتفرقون دائما وهم في حال من التذمر والبلبلة. قد يجد المشاهد نفسه في تردد وحيرة من هذا الوضع الذي لا يراه ماثلا في واقعه، ذلك أن هذا العالم السينمائي "عالم من الكلام سواء أكان انعكاسا أو انزياحا"[14]، فالحكم عليه يبقى نابعا من خلال تصرفات الشخصيات وحواراتها في المشاهد وحركاتها وإيماءاتها وتعابيرها وحتى صمتها، فالمخرج يحرص على "تفاعل كل هذه المعطيات في ذهن المتفرج لتعطي معنى أو حدوثة تتأثر بالموسيقى والحوار والصوت"[15]. كما أن كلام الأهالي غالبا

ما يمتزج بالبذاءات والألفاظ النابية، ولا يتورعون عن تبادل السباب والشتم كما كان يفعل غالبا خال عمر ووريدة الذي كان لا يتوانى عن إطلاق الشتائم على أصدقائه من الأهالي غير مستثنٍ الإمام نفسه، أو السب الذي كان يتلفظ به عمر في كل مرة يرى فيها الأهالي أمامه (الدقيقة: 18:40).

كما أن المخرج جعل جل المشاهد بخلفية صوتية، إذ لا يخلو مشهد من أصوات الحيوانات أو صراخ الناس أو أصوات الآلات، وحتى الممثلون يتكلمون بأصوات مرتفعه ونبرات حادة، كأنما هم في خصام دائم.

4.3. إباحية الحياة الجنسيّة:

ركز المخرج في شرف القبيلة في أكثر من مشهد على الممارسة الجنسية المحرمة، التي غالبا ما كان عمر المبروك طرفا فيها، فهو لا يولي اعتبارا للدين ولا الأخلاق، لذا صوّره المخرج في مشاهد عديدة وهو يعربد ويشبع غرائزه كيفما أراد ومع من أراد، وقد كانت سوزان ابنة المعمّر مارسيال فريسة سهلة لعمر كونها ساذجة قبيحة المظهر، ترضى أن تخوض معه علاقة جنسية ببساطة، كما نراهما في (الدقيقة 17:40) وقد أمسك بها في الغابة بمحاذاة القرية، مما يجعلهما فرجة للأهالي بما فيهم الأطفال، وعمر في هذا الموقف أو غيره يغلب عليه الانفعال الحركي المبالغ فيه، وذلك أمر متوقع "حتى تناسب هذه الشخصية الخطاب السينمائي لا تعبر عن عالمها من خلال الخطاب اللغوي، وإنما من خلال خطاب بصري يتجسد من خلال الهيئات والأفعال والأحوال"[16]، وينطبق الأمر على المشهد الذي احتوى العلاقة المحرمة بين عمر ووريدة، في (الدقيقة: 25:00) إذ نلاحظ عمر وهو يكثر التململ في مكانه والتنهد قبل أن يمسك بيد وريدة.

لا يتوقف عمر عند هذا الحدّ فهو لا يلبث أن يبحث عن المتعة في أماكن أخرى، إذ يلجأ إلى الماخور طلبا لإشباع رغبته (الدقيقة: 32:30)، لا يُتوقع من المهووس جنسيا في المجتمع الديستوبي أن يتعرض لتأنيب الضمير كونه عاشر أخته، إذ إن رقابة الضمير في

هذا المجتمع مغيبة تماما ومنعدمة، وحين يغدو مسؤولا بعد الاستقلال نراه يستغل منصبه لابتزاز سكرتيرته، فيتحرش بها وحين تقاومه يهدّدها أن هناك الآلاف ممن يتمنّين منصبها (الدقيقة: 68)، ثم نراه في المشهد الموالي يضاجعها، والغريب في الأمر هو أن تلك العلاقات التي صوّرها المخرج في الفيلم تكون غير كاملة، فحين يهم بسوزان يلتف حوله أهل القرية أو تداهمه أخته في اسطبل مارسيال، وحين يهمّ بإحدى فتيات الماخور يتصارع مع جندي فرنسي، وحين يهم بالسكرتيرة يقاطعه اتصال هاتفي، العلاقة الوحيدة التي يوعز المخرج للمشاهد أنها كانت كاملة هي علاقته بوريدة، وهي العلاقة التي ينتج عنها ابن سفاح سيكون لاحقا محاميا معارضا لوالده.

فيما يتعلّق بوريدة نجدها تمنح نفسها للضابط الفرنسي بكامل رغبتها (الدقيقة: 39:40)، وتُفضّل العيش معه على أن تعود إلى أهالي القرية الذين كانوا يظنونها ميتة. والمفارقة في علاقة وريدة بالضابط تتمثل في صدها له في البداية لأنه غير مختون، لا بسبب وازع ديني أو أخلاقي، حيث نسمعها تجيبه حين يسألها لماذا لا ترغبين في إتمام العلاقة بقولها: لأنك لست مختونا (الدقيقة 40:00). بالإضافة إلى ذلك، نشاهد في الماخور مشهدا لمجموعة من الرجال والنساء، يمارسون علاقاتهم في مكان واحد دون ساتر من الخجل.

5.3. تجاوز الأعراف والقوانين:

من أكثر الصفات الملازمة للمجتمع الديستوبي عدم خضوع أهله للأعراف والقوانين، وتمردهم الدائم على ذلك، وإمعانهم في الإتيان بما يضادّ تلك الأعراف، بل قد يصل بهم الأمر بعد خرقها إلى الاستهزاء بها، وكثيرا ما عمد محمود زموري مخرج العمل إلى رصد مثل هذه الظواهر في فيلمه شرف القبيلة، ومن ذلك ما نشاهده في (الدقيقة 07:00) حين يسأل الجزار الإمامَ عما يمكن فعله بجثة سليمان المبروك، فيطلب منه أن يغسلوه ويكفنوه ويدفنوه دون صلاة، فيتساءل الجزار مجددا إن كان بالإمكان رمي جثته للذئاب فقط، حينها لا يبدي الإمام اعتراضا.

السرقة وقطع الطريق والاعتداء على الناس بغير وجه حق كلها من ملامح المجتمع الديستوبي، وهي تصرفات مارسها عمر مع أهالي قريته، نشاهده ما بين (الدقيقة 08:30 والدقيقة: 13:00) أي في مدة لا تتجاوز الخمس دقائق ينتقل من خلالها المخرج بين مشاهد مختلفة، ما بين بيته وبيت مارسيال والغابة والسوق وساحة القرية، الرابط المشترك بين تواجده في هذه الأماكن المختلفة هو الممارسات اللاأخلاقية التي كان يقوم بها وكأنها تدخل ضمن روتينه اليومي، فهو يقتحم منزل مارسيال لسرقة الجلود ويأخذها ليبيعها في السوق ويأخذ من المشتري المال عنوة دون اتفاق، ثم يتوجه إلى الغابة ليسكر وهناك يعتدي على أحد الرعاة، وفي طريق عودته إلى القرية يلمح سوزان فيطاردها محاولا الاعتداء عليها، وحين يصل إلى القرية يُسمِع الأهالي وابلا من السباب والشتائم، يعتبر هذا المشهد التعريفي بعمر وفضاء حركته والمكوَّن من اللقطات المتلاحقة "من أبلغ المشاهد في الفيلم نتيجة لثرائه الشديد بصريا وسمعيا، فمن خلال تلك اللقطات المتعاقبة، والتي تتغير فيها العناصر الصوتية مع تغير الصورة، يعطي المخرج صورة شديدة الحيوية عن المكان"[17] وعن الشخصية البطلة في الفيلم، كأنما يحاول وضع المشاهد في الإطار العام للفيلم، وتحضيره لتلقي القصة.

(في الدقيقة 26:20) يقدم المخرج مشهدا لمكان يعج بالرجال، مخصص للعب القمار والمراهنات، ويظهر من خلال هذا المشهد مدى ولع المتواجدين بهذه اللعبة، التي يتعرضون من خلالها إلى احتيال واضح ممن يديرون اللعب، وينهي المخرج هذا المشهد بشجار عنيف وقع بين عمر المبروك والمديرَين للعب والمقامرِين الموجودين داخل المحل، وحين يخرج من ذلك المكان يرى جنديين فرنسيين يقفان بمحاذاته، فلا يبالي بهما ويواصل مسيره باتجاه الماخور. إن المجتمع الديستوبي بما هو مجتمع فاسد يكون أفراده في قطيعة مع قضاياهم الهامة، ويركّزون اهتمامهم على الأفعال الخالية من أي التزام أخلاقي، إذ أن المتوقع من شباب لديهم فائض الوقت بالإضافة إلى الصحة والمال، أن يسخروا كل ذلك خدمةً لقضيتهم، بخاصة وأن بلدهم في حرب، غير أنهم يعيشون لامبالاة بكل ما له صلة بالبلد

وكأن الأمر لا يعنيهم. هو على كل حال ما يميّز المجتمع الديستوبي حيث "يصبح التعايش مستحيلا، تتوالد في هذه الأجواء البسيكودرامية الخوف المقرون بالعزلة والانطوائية وحتى العدائية"[18]، وهذا تحديدا ما رصدته كاميرا المخرج في الزيتونة، من خلال العلاقات المضطربة التي تجمع الأهالي بالأعراف أو حتى بالدين.

6.3. الحرب:

لعلّ الحرب من أكثر الملامح تجسيدا للمجتمع الديستوبي، بما هي سبب للكثير من الكوارث التي تميز هذا المجتمع كالاستبداد والموت والفقر، ولم يكن مجتمع الزيتونة في فيلم شرف القبيلة استثناءً، فأحداثه تقع ضمن سنوات كانت البلد تمر خلالها بحرب طاحنة مع الفرنسيين، ولذا ركز المخرج على تقديم صورة الفرنسي في الفيلم من خلال مشاهد عديدة، سواء أكان الفرنسي مدنيا أو عسكريّا، وهو في كلتا الصورتين ينمذج الفرنسي وفق التصور المعروف، فهو المستبد والمتحكم في أصحاب الأرض كأنما هو صاحب الأرض الحقيقي، وهذا النموذج يمثله بشكل واضح مارسيال الذي يملك بيتا فخما يقع على هضبة عالية تشرف على القرية، يمضي وقته في مراقبة العُمّال الذين هم جزائريون (الدقيقة: 11:00)، أو في الصيد (الدقيقة: 17:00)، ويصل به الأمر إلى تكليف ابنته المختلة بمراقبة العمّال، فتقوم بنهرهم والصراخ في وجوههم ليعملوا، (الدقيقة: 29:30). أما إذا جئنا إلى الفرنسي العسكري، فنجد محمود زموري ركز على شخصية الضابط ومنحه مساحة هامة في الفيلم، وقدم من خلاله صورة الفرنسي المؤدي لدوره على أكمل وجه، فهو الذي يُحكم خناق الشعب بيد من حديد في قفاز من حرير، إذ يسيطر على المنطقة بفضل جنوده المنتشرين، الذين يراقبون الأهالي ويحرصون على قمع أي تجاوز، (الدقيقة: 44:30) وفي الآن ذاته يُظهر للأهالي الذين لا يبدو عليهم الاهتمام بالقضية الوطنية جانبا مشرقا؛ من خلال توزيع العطايا والمساعدات (الدقيقة: 33:30)، وهذا المشهد يبيّن بساطة الطّرح إذ لا يختلف اثنان في أن فرنسا حاولت شراء ذمم الجزائريين بمثل هذه التصرفات، والظاهر أنّ المخرج كان غرضه إدانة الجزائري الذي يمد يده طالبا العون من

الفرنسي، إذ لا "يخاطب هذا النوع من الأفلام عاطفة ووجدان المشاهد، أكثر مما يتطلب منه التحليل والتأمل لما يعرض عليه"[19]. وهذا يقودنا إلى الحديث عن مخلفات الحرب التي تكون عادة ذات انعكاسات سلبية على المجتمع، بما يشهده من انتشار للفقر والبطالة، فنرى الأهالي في أكثر من مشهد يمضون يومهم يتتبعون الظل محتمين به من وهج الشمس (الدقيقة: 12:20 والدقيقة: 19:30)، ويمضون وقتهم في الحديث عن أشياء فارغة بلا معنى، متحاشين الخوض حتى في أبسط مشاكل قريتهم، غير مبالين بقضية وطنهم، حتى إنهم لم يشاركوا في حرب التحرير بعد نشوبها، ولم ينتبهوا إلى أن الجزائر قد أصبحت حرّة بعد نيل الاستقلال، وتلقوا الخبر دون وعي بأهميته، بل وصل الأمر ببعضهم إلى طرح السؤال: من سيسير البلاد الآن؟ (الدقيقة: 49:05)، وكأنهم غير موقنين بكفاءتهم على تسيير بلادهم، ولذا سيكون من عواقب هذه اللامبالاة أن يعود عمر المبروك بعد الاستقلال ويفرض عليهم الخوف مجددا كما كان يفعل وهم في الحرب، وتتبخر أحلام القرية في محاولة استعادة شرفها، لأن تسلط عمر الممثل لرمز السلطة المركزية، سيحكم عليها بالتنكر نهائيا لميثاق الشرف اليومي في حياتها. لذا ستعلم بأنها لم تضع نصبا للشهداء ولم تلتحق بالمجاهدين، ولا شيء يدل على تخلصهم من هيمنة الاستعمار. إنهم إذن لا يتبدلون، فكما كانوا مع الفرنسي، سيظلون تحت الوصاية، ودائما في الدرجة الثانية، وقاصرين عن أخذ زمامهم بأيديهم. (الدقيقة: 53:30) نسمع عمر يسأل الإمام: ألم يتغير شيء في البلد؟ فيجيبه: ولماذا تريد التغيير؟ ذلك سيجلب علينا سخط الأولياء.

4. مأزق غياب الشرف/ بذرةُ الديستوبيا:

تمثّل هذه الثنائية الأكثر حضورا في هذا المنجز السينمائي، إذ لا توجد به لقطة واحدة من شأنها أن توحي بكون هذه القبيلة حريصةً على شرفها، أو أن لها شرفا تحرص عليه، لأنّه غير موجود أصلا، فعلى مدار تعاقب مشاهد الفيلم ولقطاته، التي تستعرض حياة الأهالي عبر عقود زمنية مختلفة، لا يوجد ما يدلّ على أن القرية حريصة على الشرف،

بخاصة بعد أن "يُتوفّى سليمان الذي يدافع كل عام عن شرف القبيلة"[20]، ولكن رغم ذلك قد نسمعهم بين الحين والآخر يتداولون ذِكر لفظة الشرف، دون المبادرة إلى توضيح موقف إيجابي إزاءه. وقد ظهرت في الفيلم الكثير من العلامات التي كانت بمثابة الرسائل المشفرة، التي تنطوي على فكرة انسلاخ هذه القبيلة من شرفها بكل تمظهراته، وهذه العلامات تصل إلى المشاهد من خلال كاميرا المخرج التي ترصد ما من شأنه أن يكون نمذجة لديستوبيا المجتمع المنسلخ عن مواثيق الشرف المتعارف عليها، وأغلب تلك النماذج كانت لأهالي القرية بخاصة أولئك الذين تمّ تصويرهم على أنهم أعيانها، إذ تبقى الشخصية في العمل الفني "دالا غير متواصل بمجموعة متفرقة من الإشارات التي يمكن تسميتها سمة"[21]، بمعنى أن بإمكانها أن تكون دالا محيلا على مدلول معيّن في العمل، وهذا العمل المنوط بالشخصيات في الفيلم هو الذي يجعلنا نشاهدها وهي تؤدي ما من شأنه أن يكون "مدلولا قابلا للتحليل والوصف، تولد من وحدات المعنى والجُمل، التي تتلفظ بها أو من خلال الجمل التي تتلفظ بها غيرها من شخصيات"[22]، وفي ما يلي بعض النماذج لعدم مبالاة أهل القبيلة بمسألة الشرف، أو حصرهم لمفهومه في مجالات ضيقة بعيدة عن ماهيته الحقيقية، (الدقيقة 06:40) نشاهد عيسى الأعرج وهو يعلن أمام الأهالي أن معصرة الزيتون قد آلت إليه ملكيتها بعد وفاة شريكه سليمان المبروك، فيوافقه الأهالي على ذلك دون إدانة لتصرفه الذي سيحرم اليتيمين عمر ووريدة من ميراث والدهما. وفي السياق نفسه نشاهد الأهالي مجتمعين يناقشون مسألة وريدة، فيقول جورجو (الدقيقة: 43:00) إن شرف عيسى هو المعصرة، مستهزئا به حين لم يبد تأسفه على وريدة التي هي ابنة أخته، وبعدها مباشرة يستعرض المخرج مشهد ساعي البريد وهو يتنقل في الأنحاء ناشرا خبر وريدة، غير مبال أن الحديث عنها هو مساس بشرف القبيلة، وفي (الدقيقة: 46:30) يقتحم عمر الذي صار مجاهدا مع جيش التحرير غرفة الضابط الفرنسي المختلي بوريدة، ويحاول قتله ظنا منه أنه والد الطفل الموجود في بطنها، وحين يعرف أن ما تحمله وريدة هو نتاج علاقة السفاح معه هو، يخرج

تاركا الضابط رغم أن المسألة لا تتوقف عند شرف أخته فقط بل تتجاوز ذلك إلى شرف الوطن كله، لكنّ المخرج منذ البداية صوّر عمر في صورة الشخص الشرير، اللاهث وراء مصالحه الضيقة حتى وإن كان الأمر على حساب أقرب الناس إليه، ولذا لا تُستغرب تلك النزعة الانتقامية التي أظهرها مع أهالي القرية حين عاد إلى الجزائر بعد الاستقلال، وهي النزعة التي تأسست بناء على المشهد الأول في الفيلم، حين فضّ القرويون ميثاق الشرف وقد تخلوا عن الثأر لسليمان المبروك حامي شرفهم.

5. خاتمة:

تمكّن محمود زموري من تجسيد المجتمع الديستوبي من خلال فيلمه شرف القبيلة، وذلك انطلاقا من تصوير أبعاد الديستوبيا في مجتمع محلي متخيّل هو قرية الزيتونة، عن طريق رصد تصرفات القرويين اليومية ونمط حياتهم القائم على التصرفات السيّئة والعابثة، بخاصة الشخصية الرئيسية في الفيلم عمر المبروك، الذي نقض مواثيق الشرف بعد أن نقضها القرويون من قبله، فقدمهم المخرج في مشاهد فيلمه وقد استباحوا الأخلاق فانتشرت بينهم الرذائل والمشاكل دون أن يحاولوا البحث عن حلول لها، مفضلين الانعزال في قريتهم عن كلّ ما يجري خارجها حتى وإن كان الأمر يتعلق بقضية وطنية، بل يصل بهم الأمر إلى عدم الاكتراث بالبحث عن حلول لمشاكلهم كالفقر والجوع والمرض، تاركين مجتمعهم يتخبط في أزمات متتالية تتوالد من بعضها، مشخصة صورةَ المجتمع الديستوبي.

هوامش المقال:

[1] أنطوان شلحت، أدب النهايات الإسرائيلي البداية والصيرورة، مجلة قضايا إسرائيلية، المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيليّة، فلسطين، ع: 60 ، ص: 28.

[2] فاطمة برجكاني، الديستوبيا (المدينة الفاسدة) في الرواية العربية المعاصرة، قراءة في رواية أورويل في الضاحية الجنوبية لفوزي ذبيان، مجلة إضاءات نقدية، جامعة آزاد الإسلامية، إيران، ع: 29، ، مارس 2018، ص: 136.

[3]فاتحة مجلة فكر الثقافية، الفوضى والشر في أدب المدينة الفاسدة، ع: 25، جوان 2019، متاح على الشبكة، تاريخ الزيارة: 2020/03/10،
http://www.fikrmag.com/topic_details.php?topic_id=40

[4] ماريا لويزا برنيني: المدينة الفاضلة عبر التاريخ، تر: عطيات أبو السعود، مر: عبد الغفار مكاوي، الكويت، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1997، ص: 07.

[5]أحمد بجاوي، ميشال سارسو، الأدب والسينما العربية، ط1، الجزائر، منشورات الشهاب، 2016، ص:40.

[6]خيري منصور: ديستوبيا 2010، القدس العربي، القاهرة، ع: 6671، السبت والأحد 21/20 نوفمبر 2010، ص: 10.

[7] حنان عقل و نجاح غربي، أدب المدن الفاسدة يجتاح الرواية العربية–الأدب العربي من قتامة الواقع إلى خراب الديستوبيا، جريدة العرب، ركن الثقافة، ع: 10531، الخميس 2017/02/02، ص: 15.

[8] أحمد القاسمي، التقبل السينمائي للقص الأدبي، مقاربة سيميائية تداولية، ط1، تونس، مجمع الأطرش، 2017، ص: 14.

[9] فاطمة برجكاني، الديستوبيا، ص: 143.

[10] محمد مشبال، السرد العربي القديم والغرابة المتعلقة، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ع: 25، سبتمبر 2012، ص: 60.

[11]عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري (1925–1967)، تر: محمد صقر، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، ص:167.

[12] علي بن إسماعيل بن سيدة، المحكم والمحيط الأعظم في اللغة، تح، إبراهيم الأبياري، ج: 5، القاهرة، معهد المخطوطات، جامعة الدول العربية، 1985، ص: 105.

[13]عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1992، ص: 720.

[14] نبيل سليمان، أسرار التخييل الروائي، ط1، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2005، ص: 31.

[15]عبد الغني بومعزة، إطلالة على السينما، قراءات نقدية سينمائية، الجزائر، دار التنوير للنشر والتوزيع، 2012، ص: 13.

[16]أحمد القاسمي، المرجع السابق، ص: 354.

[17]سلمى مبارك، النص والصورة، السينما و الأدب في ملتقى الطرق، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2015، ص: 108

[18]عبد الغني بومعزة، المرجع السابق، ص: 24.

[19]مجموعة من المؤلفين: الرواية الجزائرية والسينما، الجزائر، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 2015، ص: 71.

[20]أحمد بجاوي، ميشال سارسو، الأدب والسينما العربية، مرجع سابق، ص: 40.

[21]فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: السعيد بنكراد، الجزائر، دار كرم الله للنشر والتوزيع، ص: 40.

[22]المرجع نفسه، ص: 34.