السينما والتاريخ: شعرية التناول الدرامي للحدث التاريخي من خلال فيلم "خربوشة" لـحميد الزوغي

Cinema and History: The dramatic handling's poetry of the historical event, through the film of "Kharboucha" of Hamid Zoughi

محمد عبد الفتاح[1]*

[1] مختبر استراتيجيات صناعة الثقافة والاتصال–جامعة محمد الأول، المغرب، fettah24100@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2021/07/03	تاريخ القبول: 2021/07/29	تاريخ النشر: 2021/12/17

الملخص:

تتخذ السينما علاقة ملتبسة ومعقدة في ارتباطها بالتاريخ، فالحدث التاريخي لم يكن أبداً مطلبا حيويا في السينما، وإلا تحول العمل الفني إلى شبه سيرة ملحمية؛ تحكي أحداثا فعلية من الواقع، والسينمائيون إلى مؤرخين، وودعت السينما أهم عناصرها الإبداعية، وهو عنصر الخيال. من هذه الزاوية تعالج هذه الدراسة علاقة السينما بالتاريخ، محاولة تقديم إجابة، عن حضور البعد التاريخي، في العمل الدرامي، من خلال رصد تداخل البعد الواقعي/ التاريخي، مع الخيال السينمائي، في فيلم خربوشة لحميد الزوغي.

الكلمات مفتاحية: السينما، التاريخ، السينمائيون، خربوشة، حميد الزوغي.

Abstract:

The cinema has a confusing and complex relationship with history, however the historical event has never been a vital request in cinema, otherwise, the artwork will become an epic semi-biography, that tells actual events from reality, and cinematographers have turned into historians, and cinema would lost one of its most creative elements, that is imagination. Thus, from this angle, this study addresses the relationship of cinema to history, trying to provide an answer for the historical dimension in dramatic artwork, by observing the overlap of the realistic / historical dimension, with the cinematic fiction, through the film of "Kharboucha" of Hamid ZOUGHI.

Keywords: The cinema- history- cinematographers- Kharboucha- Hamid ZOUGHI

* المؤلف المرسل: محمد عبد الفتاح fettah24100@gmail.com

مقدمـة:

تحفل الكثير من مواقع التواصل الاجتماعي بتصرفات لبعض القياد اتجاه المواطنين؛ اعتداءات سافرة تعكس عدم تشبع هذه الفئة بقيم المواطنة وحقوق الإنسان، وكأنهم ورثوا هذه التصرفات من عهد "السيبة"، وهو أمر إذا كان المواطن "العادي" يتعايش معه، بمزيج من الحسرة والألم، فإن الفنان لا بد أن يجابهه بما يمتلك في يده من سلاح.

من هنا يأتي فيلم "خربوشة" ناطقاً، في تأويله، بمعطيات عدة؛ لعلَّ أهمها، النهاية التي آل إليها الفيلم، والمتجسّدة في كون صوت الفنان عصيٌّ عن التطويع، وعلى أن يتم إخراسه، مهما تعددت سبل القمع، والحِجْر، والحظر، الذي تفرضه عليه مختلف الأطراف.

فانبعاث أصوات الغناء من خارج الكادر الفني، لأصوات تردّدُ أغاني "خربوشة" الداعية إلى الحرية، تؤكد انتصار الفنان على خصومه؛ مهما حاولوا أن يجهزوا على صوته؛ لأن صوت الفن دائمٌ دوامَ الأبدية، كما أن من شأن بعض المشاهد التي ساقها الفيلم، أن تعكس حجم التناقض، الذي يسقط فيها قائد السيبة في تساهله مع "بائع الماحيا" الذي يُسمح له أن يبيع منتوجه إلى الأجانب؛ من اليهود دون غيرهم من المسلمين؛ لكن واقع الحال ينطق بأن كل زبنائه هم من المسلمين، وعوض أن يتمَّ معاقبته، يتم تجريده من غنائمه، مع غض الطرف عن نشاطه. إنها إحدى تناقضات قائد السيبة "التاريخي"، التي حاول أن يرصدها الفيلم. القائد الذي يقتل بدم بارد،لمجرد هاجس يساوره، كما حدث مع شخصية "الغزواني" في الفيلم.

إن شخصية "بن عمر"، كما حاول أن يقدمها الفيلم، لا يمكن أن تُفهَمَ إلا أذا قمنا بإخراجها من دائرتها "السَوِيَّة"، إلى دائرة السلوك "الشاذ"؛ حين يرتبط الجاه بالسلطة، والجنس بالمال، هنا يصبح لعلم النفس التحليلي، أو علم نفس العقد، على الطريقة التي جاء بها "كارل بونغ" سنة 1925م، وظيفته، ومعناه؛ في فهم تناقضات هذه الشخصية، فهو من جهة يحب "خربوشة"، ويرغب في رباط مقدس معها، ويقيم من أجلها عرساً باذخا تشهده كل القبيلة، لكنه في نفس اللحظة يسرُّ لـ"الشايب" بأن يبني جداراً لتدفن فيه مع نهاية الحفل، وهو أمر لا يستقيم، بدون أن تكون لهذه الشخصية معاناتها، التي ترجع إلى اضطرابات، عصبية، ونفسية، أذكاها ما يعتمل في قراره من حبّ الجاه والسلطة.

و"خربوشة"؛ في إعلانها الحرب على "بن عمر"، غدت منافساً تهدده بزوال كيان مملكته، لذلك، سيكون مصيرها القتل، وإذا كان هذا القتل "حقيقياً" مع "خربوشة"، فإنه قتل رمزي مع "بن عمر"، الذي أصيب بالجنون الهستيري، مع ارتفاع حدّة الغناء.

وهنا ننوّه بالمعالجة الدرامية التي سلكها مخرج الفيلم، في توخّيه الدّقة التاريخية، تساوُقاً مع متطلبات العمل الإبداعي، إذ عرف كيف يقطع المشهد، ويصل إلى النهاية المناسبة التي تخدم فكرته، وهي الجنون والقتل. وفعلاً، تحكي الرواية التاريخية أن "القايد عيسى بن عمر" أصيب بالجنون، وانتهى وزير خارجية المولى "عبد الحفيظ"، منفياً في مدينة "سلا"، بعد أن ضعفت شوكته، فقامت السلطات الفرنسية بعزله ونفيه، وتقسيم "عبدة"، التي بلغت في عهده، أوج قوتها السياسية، والاقتصادية، إلى خمس ولايات، وتعيين ابنه "محمد" في قيادة "تمرة". أما هو، فاستمر به الحال منفياً، وحيداً، في مدينة "سلا"، إلى حين وفاته سنة 1926م.

وبخصوص القتل، كخامة فنية انتهى إليها الفيلم، فإضافة إلى أنه يحقق جانباً من تحرّي النقل الصادق للنهاية المفترضة التي (قد) تكون "خربوشة" آلت إليها (بعض الروايات تشير إلى أن "القايد عيسى" قضى على "حادة" برميها في بئر سحيقة، وليس بواسطة الدفن في الجدار، كما اختار كاتب القصة)، يحقّق للفيلم –كذلك– بعده الفلسفي؛ حين يكون قتل الفنان طريقاً سالكاً للحفاظ على السلطة، مادام يلعب دوره التنويري في فضح تلاعباتها وتدجينها للعقول. فكيف إذن سنحصل على ذلك المجتمع المنسجم، ما دامت غريزة قتل الإنسان لأخيه الإنسان – كما يقول "برتراند راسل"– لازمت الشعوب البدائية، وهي لم تختف حتى في الأمم المتمدنة، وإن الفرق بين المتمدن والموحش، في هذا الصدد، إنما هو فرق في الشكل الذي تظهر به ظاهرة القتل.

الحل يقترحه "راسل" (راسل 2005)، وهو نفسه الذي انتهت إليه قصة الفيلم، عندما فتحت باب الإبداع على مصراعيه بصوت "خربوشة" الهادر، والأصوات المتعالية التي تأتي من خارج الكادر. يقول "راسل":« توجد في كل منا دوافع للبغض والإبداع، غير أن المجتمع في العادة لا يسمح لكثير منها بالتعبير عن نفسها. وإن ما يظهر منها على شكل ألعاب ومسابقات جسمية وثقافية فنية ليس كافياً للتعبير عنها. فإذا أردنا القضاء على الحروب وجب علينا أن نفكر جدياً في إيجاد منافذ ملائمة للإبداع».[1]

لقد تكاملت مجمل هذه العناصر، التي ساقها الفيلم في إضفاء رونقها على الصورة السينمائية، التي يقترحها المنجز الفيلمي، الذي تحقق للمخرج في هذا الشريط، فرضها منطق ترهين الزمنين: الماضي والحاضر، فعودة "حميد الزوغي" إلى الماضي، والتاريخ، تجد تبريرها في كوننا كمجتمعات عربية، لا نزال نعيش على مخلفات هذا التاريخ، إضافة إلى طرح السؤال الثقافي: كيف عاشت هذه الشخصيات التي تسكن التاريخ المغربي؟ ولأن السينمائي ليس مؤرخاً، ولا ينشغل باله بالتاريخ، كمادة معرفية، بعيدة عن الحقائق التي قد لا تكون –ربما– قد حدثت بالصيغة نفسها في الماضي، فإن دوره هنا – من خلال عمليته الإبداعية المتجلية في

تصويره لأفلامه، يسعى، من جانبه، إلى نزع هذا الطابع "الهذياني" عن التاريخ، كما هو مُسَطَّر في الكتب التاريخية، وتقديمه إلى المشاهد، بعد نزع هذه الهالة الأسطورية، التي تسكن فهم البعض لهذا التاريخ.

1.1 فيلم "خربوشة" والكتابة بالزمان:

يشكل الزمن عنصراً فاعلاً في التعبير السينمائي، فلم يعد المخرج في حاجة إلى البحث عن الجماليات التشكيلية والبصرية للصورة، عبر الضوء، والتركيب، والتأطير، وإنما انشغل بالإيقاع، بل إن كبار الفلاسفة مثل "هنري برغسون"، و"غاستون باشلار"، و"جيل دولوز"، و"إدغار موران"، و"ميشيل أنفراي"، قد عادوا إلى السينما لفهم وتطويع إشكالية الزمن.

من هذا المنطلق، يعالج فيلم "خربوشة" موضوع الحرية، من زاوية زمنية تاريخية، يحضر فيها الزمان بكل ثقله، ليلعب دوراً مفصلياً في الشريط، لاحماً كل أجزائه، ومقاطعه، هذه اللُّحمَة التي ينصهر فيها المكان والإنسان، ليشكلا وحدة وجودية، ينبثق منها العنصر الزمني، في تجليات عدة: شخصية "خربوشة"، كرمز يتوق إلى نشدان قيمة الحرية، وما يدور في فلكها من شخصيات، تساعد البطلة في الوصول إلى الشيء المنشود، و شخصية "بن عمر" كقائد سلطوي يُعاكس البطلة في نشدان هذه القيمة، ويتوق إلى إدامة الوضع الراهن؛ عبر لجوئه إلى سلطة الإخضاع، والقمع، والإكراه، والعنف، مع من يدور في فلكه من شخصيات؛ تساعده على تكريس هذه الهيمنة، أو ما تُسهم فيه تقنيات المونتاج؛ باعتبار أن السينما فن مرتبط بالزمن. هكذا ينبني الزمان في هذا الشريط محقّقاً إيقاعه من خلال ثلاثة مؤشرات:

1.2 المؤشر الأول:

مؤشر الزمن الواقعي (الحقيقي)، المرتبط بموضوع الفيلم، والفترة التاريخية التي يحكي عنها، بوصف كل من "خربوشة" و"القايد عيسى" شخصيتين تاريخيتين، تتحيَّزان زمنياً في فترة تاريخية؛ من تاريخ مغرب القرن التاسع عشر، وتحيل عليه حوارات المتن الفيلمي؛ عندما تتحدث عن شخصيات أخرى تاريخية تؤطر الحكي، بعضها أظهره الشريط ("القايد العيادي")، وأخرى تمَّ الحديث عنها دون استحضارها في الفيلم ("بنهيمة"، "باحماد"، "المنبهي"، الكَلاوي")، ويمكن أن نجد تفاصيلها في نص حوار السيناريو، في المشهد 52 الذي يجمع بين "القايد عيسى" و حاشيته :

*القايد عيسى:- «سمعوا آ "أولاد عمر"، الشكايات ضدنا راه بداتكتوالا على دار المخزن، بحال ماعرفتأشنودايرين، وخصوصاً هذوك "اولاد زايد"، واللي زاد كملها وجملها، هذيكالسفالية، اللي كذُّور في الاسواق، وعند القيَّاد، وكتفضح فينا، وكتقلَّل عراضها علينا..». ثم يلتفت إلى "المسيّح":

-كمل ليهم نتا، كَول ليهم الخبارات نتا..

و يجيب "المسيّح:»-:"إيه نعام أسيدي، "الشيخة حادَّة الزيدية"، مشات هي وهذيك "طامو" عند "القايد العيادي"، ورماو عليه العار. وباقة لدروكلدروك كتغني هدوك "العيوط" اللّي على بالك.

* القايد عيسى: - « ياكسمعتوا (ثم ملتفتا إلى "اسويلم") ونتا هذاك قايد العسَّة تاع الويل، نوض جمع ليا 500 تاع العسكر، وخليينحرگ "أولاد زايد"، نتمَّمهُم هاذ الليلة. وكَدهم ثلاثة المرات باش نحرگ "القايد العيادي.

*اسويلم: (يسكت ويتلعثم)..

*القايد عيسى: سمعتيني؟. . هاو.. تا.. شفتك سكتي !؟

*اسويلم: بغيت نكَول نعام آسي، راه ما بقاو خيل.

*القايد عيسى: وفين مشاو؟!

*اسويلم: بشواركم نعام آسي، سيفطنا واحد 100 بلا خيل لـ"سي المنبهي" لفاس، باش يطوَّع دوك الناس تاع القبايلديال السيبة.. وواحد 100 عود هدية لمولاي السلطان. وداك الشي اللي بقا نعام آسي جهدنا نحميوا بيه الدار والقصبة..

من خلال نص الحوار هذا، إضافة إلى مشهد وصول كتاب السلطان، الذي بلغه خبر اعتداء القائد على "أولاد زايد"، وفيه تمَّ الحديث عن "بنهيمة" و"باحماد" و"المنبهي" الذين تم ذكرهم بالاسم، حين طلب "القايد عيسى" من كاتبه أن يكتب رسالة إلى السلطان، يوضح له فيها أسباب اعتدائه على "أولاد زايد"، ويطلب في نفس الوقت من "بنهيمة" تعيين ابنه "سيدي أحمد" عاملاً على مدينة آسفي، لعله يجد في الأمر سلوى عن حبه لـ"خربوشة"، مما يعطي لفيلم "الزوغي" بعده الوثائقي؛ خصوصاً إذا استحضرنا الخلفية التاريخية التي ينطلق منها، والمرتبطة بالمجاعة الثانية التي ضربت المغرب، وقضت على ثلث سكانه، والتي جرت أحداثها بين عامي 1878م - 1883م، وعبر السرد الفيلمي، سوف يتم تمرير مجموعة من المعلومات التاريخية، المرتبطة بالفترة الزمنية، التي من المفترض أن الفيلم يحكي عنها، مما يجعل من فيلم "الزوغي" أقرب إلى "الوثيقة التاريخية"، فنياً. أما عن الفترة الزمنية، التي تحكي عنها الأحداث، في المتن الفيلمي، فتعود إلى منتصف سنة 1895م.

1.3 المؤشر الثاني:

الزمن الفَنّي المرتبط بزمن تصوير المشاهد، وهي مشاهد تُوَثَّقُ عُموماً في نص السيناريو بعبارة " ليلي" أو "نهاري"، وهي مؤطرة في الفيلم بمشاهد مأخوذة في فترات زمنية؛ من الليل أو النهار، صباحاً أو مساءً، أو في فترات الظهيرة؛ تبعاً للحالات التي يقترحها المتن الفيلمي.

ويتأطر تحت هذا الزمن الفنّي "زمنٌ ملغي"، فإذا كان الزمن الواقعي زمناً حقيقياً، فإنه هنا زمنٌ "فنّيٌ"، تنقله عدسة الكاميرا في تتبعها للشخصيات الفاعلة طوال وجودها في حلبة التصوير، ويتأطَّر ضمنه أيضاً زمنٌ آخر؛ هو زمن المتفرج الذي يُلقي بظلاله على عملية المشاهدة؛ من خلال اندماجه مع الأحداث، وهذا الزمن السيكولوجي الداخلي، الذي يتولَّدُ من تلقاء نفسه لدى المتفرج، مع كل حركة بتر للقطات يلجأ إليه المخرج، هو الذي يولد، تلقائياً، إحساس المتفرج بأن ثَمَّةَ زمناً آخر تَمَّ القفز عليه، ليتمَّ الرجوع إليه لاحقاً، في مشاهد جديدة، أو إهماله بصفة نهائية.

فمشهد "اسويلم"، وهو يتفقَّد جند الحراسة في المشاهد الأخيرة من الفيلم، وضبطه للجندي النائم، يجري في نفس اللحظة التي تُظهر عدسة الكاميرا أشخاصاً من قبيلة "أولاد زايد"، وهم يمتطون أفرستهم في طريقهم إلى الهجوم على قبيلة "بن عمر"، ومشهد "الدكالي"، وهو يزحف على بطنه مع مقاتلي "أولاد زايد"، يجري في نفس اللحظة التي تغني فيها "خربوشة" وصلة "القايد" الغنائية. إن التفاعل الزمني مسألة ضرورية بين المتفرج والمتحكم في صناعة الفرجة، فعن طريقها يتمُّ الإحساس بالمتعة الحقيقية سينمائياً.

1.4 المؤشر الثالث:

الزمن التقني المرتبط بعملية المونتاج Le Montage، باعتباره من أهم عوامل الصناعة السينمائية التي تخلق الإيقاع الزمني، وتكون متحكّمة، بدرجة كبيرة، في المنطق السردي الذي يقدمه الفيلم، وهو متناغم، أيضا، كشكل– إلى درجة كبيرة –مع المضمون. ويتمتع هذا العنصر بأهميته البالغة في العمل السينمائي؛ فهو العنصر المميز للغة السينمائية، وتتمثل أهميته في طاقاته التعبيرية،التي تخضع لمعايير النظام، والمدة الزمنية. والمونتاج عملية ترمي إلى جعل اللقطات في موضع يحدده المخرج، وذلك عن طريق عملية ترتيب مشهد بجانب الآخر، حسب نظام وديمومة معينين للقطات؛ وفق حركيتها الزمنية.

فمن خلال المونتاج، يمكن أن نتعرف على التوجهات الإيديولوجية للمؤلف، ورؤيته للوجود. إن المونتاج ليس عملاً بسيطاً؛ يرتكز على التقطيع والإلصاق، بل عملية تقنية وفنية، تخضع لعدة ضوابط، عبرها يمكن لعملية المونتاج أن تقدم الفيلم بشكل مُشَوَّه غير فنّي، أو أن تجعل منه تحفة بصرية؛ ليس انطلاقاً فقط من

الأرضية التجريبية وحدها، التي توفرها الممارسة التقليدية للمُمَنتجين، إنما انطلاقاً من أخذ جميع مظاهر مبدإ المونتاج في مجال الفيلم بعين الاعتبار، ولعَلّ التعريف الموسَّع للمونتاج (أمون وآخرون 2011)القائل بـأن: «المونتاج هو المبدأ الذي يحكم تنظيم عناصر الفيلم؛ البصرية والصوتية، أو تنظيم لتجميع عناصر "ما"؛ بأن يجاورها، ويسلسلها و/أو يعدّل مدتها الزمنية».[2] يسعفنا في تَلَمُّس حقيقة هذا المؤشّر.

ويكتسي الزمن، باعتباره انشغال السينما الأساسي، في هذا الشريط (ويصدق الأمر على السينما عموماً في تطويعها لإشكالية الزمن)، خصوصية تتجلَّى في إلغاء بعد الزمن الماضي، والاحتفاظ بالزمن الحاضر، والاتجاه بشكل لا يفتر نحو المستقبل، فلا شيء سوى الحاضر والحضور، فمُشَاهد السينما أمام الشاشة، ما أن يظفر بلحظة مشاهدة، إلا ألغاها الوسيط الاتصالي، لصالح لحظة أخرى في ديمومة زمنية متواصلة.

1. تجليات المكان في فيلم "خربوشة":

1.2 شاعرية الفضاء السينمائي:

إن المكان هو بلا شك أحد أهم عناصر اللغة السينمائية، فالسينما في تعاملها مع المكان تقوم ببنائه عن طريق آلة التصوير، فلم يعد للمكان بعده الأوقليدي – والذي يقصد به المكان المستوي، أو المنبسط ذو الأبعاد الثلاثة: أي الطول، والعرض، والارتفاع – يجدي نفعاً، إن المكان في بعده "الكانطي" بوصفه فضاءً مطلقاً يمثّل مقداراً لا نهائياً يتَّسمُ بخاصيتي التجانس والتماثل، لم يعد لها من دور في الفضاء الافتراضي. والمكان عنصرٌ مرتبطٌ بالزمن، ولصيقٌ به، وإن جرى تقليصُهُ إلى أبعد حَدّ. لقد حقَّقَت تكنولوجيا الاتصال انتصاراً للمكان على الزمان، وذلك بإلغاء أبعاد هذا الأخير إلى الحد الأدنى (معزوز 2014).[3] حيثُ يَتمُّ تجسيد المكان كمكان فعلي، وليس فقط كصورة له؛ إذ أن آلة التصوير تقوم بتركيب المكان من أجزاء منه، أو من أجزاء يبدو أنها تعود له، وليس في تاريخ السينما، كما يؤكّد على ذلك "مارسيل مارتان" مكان لا يرتبط بعلاقة وثيقة بالزمان. يقول بهذا الصدد: «إن السينما أوَّلُ فنّ استطاع أن يجعل من المدة الزمنية بعداً من أبعاد المكان»(Marcel Martin 1962) [4]، فالمكان الواقعي الذي قد لا يثير الانتباه، تقوم السينما بتثبيته وتجعله مستقراً لها، وهو ما يجد مبرره في كون السينما فناً، والمكان أحد عناصره.

بملاحظة عامة – وهذا أمر يتفق حوله الكثير من النقاد حول الفيلم – يمكن القول إن صدقية الفضاء الذي تجري فيه الأحداث لم تكن ناجحَةً تماماً، ولا تناسب خصائص الأفلام التاريخية، التي تتطلب إطارات عامة في فضاءات واسعة، وديكورات كبيرة، يفرضها منطق السرد الملحمي.

تصف الكتابات التاريخية المقر الرئيسي لـ"القايد عيسى" بكونه عبارة عن قصبة كبيرة، تقع وسط قبيلة "تمرة" القوية، التي ينتمي إليها "القايد عيسى بن عمر"، وقصبة القائد تشكّل كتلة ضخمة، يمكن رؤيتها من بعيد وسط البادية. وكانت هذه القصبة عبارة عن تجمع من البنايات؛ المربعة والمتينة، تعلو بعدة طوابق، دون نوافذ خارجية، ويحيط بكل ذلك مستطيل من الجدران؛ وهي قصبة ذات أبراج متعددة، وأبواب على كل الجهات. وفي الخارج، وعلى مساحة شاسعة، تتوزع دور وأكواخ أفراد قبيلة "القايد"، المستعدون باستمرار لتقديم يد العون له وقت الحاجة. وداخل القصبة تفصل عدة جدران داخلية، بين مختلف البنايات، التي تضم حظائر للحيوانات؛ من جمال وبغال وحمير، والتي يعيش حولها أعوان "القايد" وحريمه. وفي الفيلم، عَيّنة البحث، نجد الصورة مفارقة تماماً، ولا تعكس الحقيقة التاريخية للفضاء، الذي تجري فيه نسبة كبيرة من أطوار هذه القصة، ونظراً للميزانية المرصودة للفيلم، والتي تبقى ضئيلة عموماً، مقارنة بهذه النوعية من الأفلام، اكتفى الفيلم بتصوير مشاهده في أمكنة عادية، لا تتناسب وحقيقة المرحلة التاريخية، التي يتناولها الفيلم.

وما دام الأمر على هذا النحو، ولتدارك هذه الهفوة التي قد لا تكون في صالح الفيلم، حاول المخرج أن يستغل تقنيات التصوير الفتوغرافي من أجل إدماجها في جنريك الفيلم؛ فأول ما يطالعنا من مشاهد الأمكنة، صور فتوغرافية استغلها المخرج؛ في لقطات الجنريك؛ تظهر أسواراً قديمة، وجداريات تعود للحقبة الزمنية، التي يحكي عنها الفيلم، لتعميق الإيحاء لدى المُشاهد بصدق الأحداث، التي يقدمها الشريط، هذه الجداريات والأسوار؛ تتماهى مع صور فتوغرافية "حقيقية" مفترضة لـ"خربوشة"، وأخرى لـ"القايد عيسى" مع بعض الشخصيات السياسية التي ترتبط بالمرحلة.

مع بداية الفيلم، يتعمَّد المخرج إظهار سحر الطبيعة، التي تنعم بها قبيلة "أولاد زايد"، عبر أخذه للقطة عامة من بعيد، لفارس يمتطي فرسه، سرعان ما يصل إلى حيث توجد "حادة" مع صويحباتها، وانطلاقاً من الحوار الذي يدور بين النسوة، نعرف بأن هذا الفارس، هو الرجل الذي تنسج حوله "حادة" أحلامها الوردية، وخلال كل هذه العلاقة التي نسجت بينهما، قبل أن يعمد "القايد عيسى" إلى الهجوم على قبيلتهما.

اجتهد المخرج في إظهار مجموعة من المشاهد، التي تبرز الطبيعة الساحرة، التي تتمتع بها قبيلة "أولاد زايد"، وهدوءها الفاتن، الذي يزيد من سحره السهرات الغنائية، التي كانت تحييها "خربوشة" و"الدكالي"، كما أن فضاء الخيمة، التي كانت تجري فيها أطوار حفلات الغناء؛ سواء في قبيلة "حادة"، أو قبيلة "أولاد عمر"، قد أبرز

بعضاً من هذا الاجتهاد، الذي يحاول المخرج الوصول إليه؛ عن طريق عدسته السينمائية، ولم يتوقف الأمر عند هذا الحدّ، بل سعى "حميد الزوغي" إلى إبراز جمالية "صورة" المكان، حتى في تلك المشاهد، التي تظهر ما حَلَّ بقبيلة "القايد بن عمر" من نكبات وحرائق، فاجتهد على أن يكون تصويرها شاعرياً، محملاً بدلالات الصورة، وأولى عناية فائقة لصورته السينمائية، فجاءت محتشدة بالدلالات العميقة، والرموز المستغلقة، باعتبار هذه الصورة السينمائية، بلاغة تثوي بداخلها دلالات الفيلم، وإيحاءاته العميقة.

تجلَّى ذلك بالخصوص، في المشاهد المرتبطة بالمآسي، التي نجمت على إثر غزوة "القايد"، وحلَّت فظائعها بقبيلة "أولاد زايد"، ثم فضاء السجن؛ وما كان يشهده من فظاعات تعذيب للنزلاء؛ حيث تم تصوير أقبية السجن بدرجة بالغة من العناية، اجتهد مخرج الفيلم في إظهارها، بل إن هذا الفضاء المكاني بنى عليه الفيلم قضيته الكبرى، ومبرراً للقصة في مشاهده الاستهلالية، عندما تفقد "الفقيه بن زروق" وجماعة من رجال "أولاد اعمر" أثَر ما حَلَّ بقبيلتهم، كما أن حَشْدَ جماعة من الممثلين، داخل فضاء محدود، كان ينعكس إيجاباً على تجويد هذه الصورة، وتحقيق شاعريتها، والعمل على إثارة المتلقي؛ قصد الانفعال مع العمل المقدم له؛ من خلال إدراج مجموعة من الصور، التي تحقق شاعرية مشهدية مرتبطة بالمكان، وهي شاعرية تحققت عن طريق اللوحة (المشهد)، والكلمة (نص الحوار)، والموسيقى، والحركة، كل ذلك عن طريق عين مخرج ماهر، يضع اللمسات الأخيرة على ذلك التناغم المبدع.

2.2 الصورة السينمائية في فيلم "خربوشة ":

للصور قوة دلالية عظيمة، إنها تبدو وكأنها تؤكد أنطولوجية الموضوعات التي تصورها (تريفور وايتوك 2005).[5] تقوم الصور الرقمية الجديدة بإنتاج معرفة وسلطة لا حَدَّ لإغرائها. فبعد المسبار والمكرسكوب، والتصوير بالأشعة، جاءت المعالجة المعلوماتية لتوسع، بشكل هائل، تحكّمنا في المسافات، والأعضاء، والأبنية؛ عبر التصاميم، والرسوم، وذلك؛ بتمكيننا من الترجمة البصرية للنماذج النظرية المجردة (ريجيس دوبري 2002).[6] فالفكرة القائلة بأن الصورة، بوصفها نظاماً متحركاً، تمارس تأثيراً في مشاهدها تثير مشاكل كبرى: مشكلة فعالية هذا التأثير، ونتاجه (الفكري والأخلاقي) على جمهور المشاهدين.

في فيلم "خربوشة" تضافرت مجموعة من العوامل على الرقي بالصورة السينمائية، وإذا كان الفيلم قد أخطأ في أحد رهاناته، فإن جوانب أخرى قوية أنقذت الفيلم من مغبة السقوط فنياً؛ يأتي على رأسها قوة الموضوع، وحرفية المخرج في العزف على أكثر من وتر في سمفونيته الإبداعية:

2.3 الإنارة والألوان:

الإنارة، هي بعد عمل الكاميرا، العنصر الخلاَّق في تعبيرية الصورة، وإذا كان المصور، في إضاءة المناظر الطبيعية، يتمتع بأكبر قسط من حرية الخلق؛ في المشاهد النهارية، التي تصور في "الخارج" بمعونة الكشافات، أو الشاشات العاكسة، فإن المشاهد الليلية تتطلب دقة، وذكاءً؛ في نقلها إلى المشاهد، فالإضاءة؛ كعنصر مهم في الفيلم السينمائي، تسهم في خلق الإحساس بالعمق المكاني، وفي خلق جو انفعالي للمشاهد. وفي الفيلم، وبخلاف المشاهد النهارية، التي جرى تصويرها باعتماد إنارة واضحة، اعتمد المخرج على زوايا صغيرة مظلمة، كما لجأ إلى تعتيم بعض أماكن التصوير؛ كحيلة فنية، لتجاوز معيقات، وإكراهات ظروف إنتاج هذا الشريط.

3.3- اللباس والأكسسوارات:

عمد المخرج، في توظيفه للباس، إلى إبراز السمة الثقافية لمنطقة دكالة عبدة، حيث وظف أنواعاً متعددة من الملابس التقليدية؛ كالجلباب والبرنس (السلهام)؛ والقفطان النسائي والرجالي (القفطان الرجالي يختلف في التصميم والخياطة والألوان والمرصَّعات، ويستعمل كلباس داخلي، يوضع عليه حزام خاص، لحمل الخنجر أو المدية، أو محفظة صغيرة لحمل المتعلقات)، وقد أخذ لباس الشخصيتين المحوريتين شكلاً تصاعدياً، تطور منذ البداية، وانتهاءً بلحظة الذروة؛ وهي إقامة عرس باذخ، يحتفي بجسدين مقبلين على "نشاط جنسي"، تَزَيَّت فيه الشخصيتان المركزيتان بأبهى الأثواب، التي يفرضها منطق الوضع الاعتباري لـ"القايد"، وزوجته المستقبلية، هذا الظهور الباذخ للشخصيتين، اتخذ شكل التباهي؛ حيث يجب أن يعكس ثوب "القايد" وجاهة وضعه الاجتماعي والسياسي، كما يجب أن يعكسها لباس "خربوشة"؛ كامرأة فاتنة، تمكنت من أسر قلب "القايد".

ينطوي اللباس – حسب "رولان بارت" على بلاغة Rétorique؛ أي على قوة الإشارة، أو القدرة على الدلالة، التي تقترن في أغلب الأحيان بالتميُّز الاجتماعي، أو بالحرص على التفرُّد الذهني والثقافي. ففي كتابه "نسق المودا" Systéme De La Mode يتحدث "بارت" عن "بلاغة" اللباس، بوصفه نسقاً سيميائياً لا يتمظهر إلا في صورة أزياء، أو بدل، تتجاور ضمنها جملة من القطع الملبسية المختلفة: (قميص، معطف، سروال...)، وبناءً عليه، حلَّل العلامة اللباسية، باعتبارها بنية سيميائية، وعرَّف العلامة اللباسية بوصفها اتحاداً بين الدال والمدلول، يُدرَس في عمقه المزدوج: الاجتماعي والطبيعي، وهي وحدة مستوحاة من الجهاز البلاغي؛ فدال ومدلول العلامة اللباسية، يجب أن ينظر إليهما في مجمل اتساعهما؛ وبالتالي، فالعلامة اللباسية، حسب "بارت"،

هي عبارة عن سينتاغم Syntagme؛ أي مجموعة من الكلمات المتتابعة، التي تحيل على أنواع معينة من الألبسة، تنتج داخل "ثقافة الجمهور"؛ بصورة جماعية، أو فردية (Roland Barthes 1983).[7]

ففضلاً عن الوظائف الكلاسيكية للباس، التي تتحدَّدُ فيما هو بيولوجي (لباس المرأة، لباس الرجل)، وما هو تمييزي؛ على مستوى الجنس، أو المهنة، أو الفئة الاجتماعية (لباس القائد وحاشيته، لباس الخدم والعبيد وعامة الناس، يمكن استخلاص عدة وظائف فنية للباس انطلاقاً من الفيلم:

– يساهم اللباس في التمييز بين مختلف الشخصيات داخل الفيلم، ويمنحها ملامحها الخاصة، وما تتمتع به من وجاهة، أو وضاعة داخل الفيلم، فضلاً عن مساهمته في التمييز بين المناصب؛ فالقائد يلبس لباساً تقليدياً فاخراً، يعبر عن الجاه، والعظمة، والنفوذ، بينما لا يرقى أعوانه وأنصاره إلى نفس العناية والجودة والمنافسة التي يمثلها.

– يتطلب استعمال بعض الملابس، الارتباط بأكسسوارات مرافقة لها؛ كالخنجر، والمدية (الخنشر والكمية) بالنسبة للقائد وبعض الفرسان، ثم المحافظ لحمل الأعراض والمتعلقات الخاصة بهذه الشخصيات، وكذا لباس النساء؛ كالأحزمة التي تشمر بها المرأة عن الساعدين، وأحزمة الخصر.

–يختلف اللباس حسب الوضعيات والمواقف؛ فلباس العرس لا يتشابه مع غيره من الأزياء، التي يرتديها الممثلون في المشاهد التي يؤدون فيها بعض الأدوار؛ المرتبطة بحياتهم العادية، وهذا ما يجعل من مؤشر اللباس، أداة مساهمة في حركية الفيلم وإنتاج ديناميته.

3.4– الموسيقى التصويرية والمؤثرات:

الموسيقى، كما يقول "مارسيل مارتان"، هي أبرز هدية للسينما الناطقة، وقد نجح المخرج، وبفعل ثقافته الموسيقية العالية، في إعطاء هذا العنصر مكانته داخل الفيلم، فعلى مستوى الجنريك برع "محمد أسامة" في توظيف صوناطة موسيقية ذات طابع فانتازي Fantasie، وهو أسلوب موسيقي، لا يتوفر على أي قالب لحني محدد، وضعت هذه الفنتازيا La Fantzia، من حيث تكوينها اللحني، في قالب حر، وهو أسلوب يناسب موضوع الفيلم، كما أنه يتوافق والمرحلة التاريخية التي يتناولها العمل الفني؛ إذ يشير الباحثون في تاريخ الموسيقى إلى أن العمل بالفنتازيا بدأ منذ القرن السادس عشر الميلادي. وقد تم اعتماد هذه الفنتازيا، كمؤثرات سمعية داخل الفيلم، مصاحبة للمشاهد، وهو عنصر قوة، ضمن للفيلم تميزه وعبقريته (الدريسي الغازي 2001م).[8]

وإلى جانب المؤثرات، التي عمد المخرج على توظيفها داخل الفيلم، عاد المخرج إلى التراث الشفهي، وخاصة "عيوط خربوشة" ليؤثث بها متنه الفيلمي، وأظهر ما تتميز به منطقة دكالة عبدة، كموقع لهذه الممارسة الفرجوية، من غنى وثراء لهذا النوع من الموسيقى، الذي ارتبط بالمنطقة، بوصفها موطناً لساكنة متعددة السلالات والأعراق؛ بعمقها التاريخي الذي جعل العلامة "ابن خلدون" يصفها بأنها حاضرة المحيط، واعتبرها "حسن الوازن" مميزة الأجواء وفيحاء الأرجاء؛ بهوائها العليل، وليلها البهي، حيث يحلو الأنس والسمر، وهو جانب أظهره الفيلم وتفوق فيه بدرجة كبيرة.

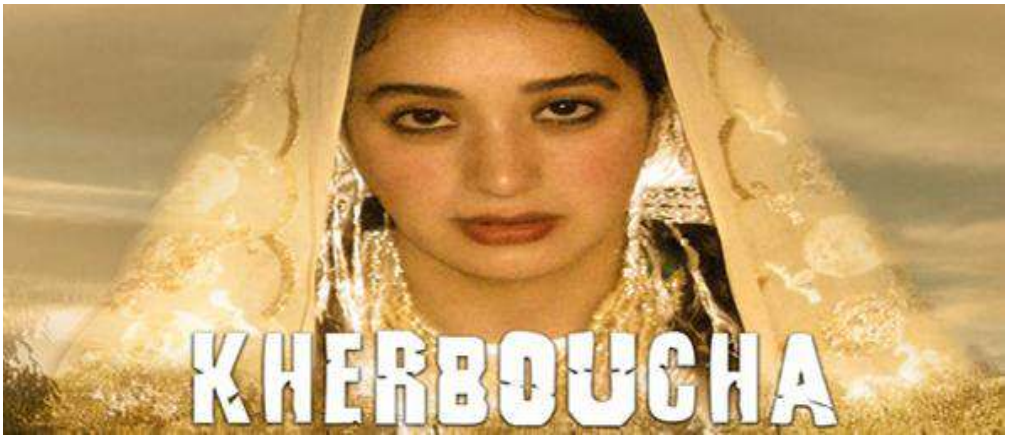
لقد كشفت هذه الأغاني التي قالتها "خربوشة" عن محطات بارزة عاشتها "خربوشة" في صراعها المرير مع القائد الدموي، بل وثقت كذلك، لفن العيطة،[9] العصي عن الإدراك؛ إذ لا نكاد نعثر في كتب التاريخ، والحوليات، والمصنفات، عن بداية دقيقة لهذا الفن، اللهم بعض الإشارات ذكرها بعض المهتمين بالموضوع؛ مثل المرحوم "محمد بوحميد" (1939–2002)، والأستاذ "حسن بحراوي"، مما يجعل من تاريخ "العيطة" تاريخاً لا يمكن إدراكه إلا بالعودة إلى نصوصها، التي تبقى "عيوط خربوشة" أهم أصولها.

5.3– الخدع السينمائية (الجرافيك أو المؤثرات البصرية Visual Effects):

أحدثت التكنولوجيا الإلكترونية ثورة عارمة؛ عن طريق إدخال المؤثرات الخاصة؛ البصرية، والسمعية، إلى مجال السينما، باستخدام أجهزة الحاسوب، خلال السنوات الأخيرة، وخاصة في أفلام الخيال العلمي، وأفلام الحركة، والمغامرات، وأفلام الرسوم المتحركة، التي أصبحت تعتمد، أساساً، على أجهزة الحاسوب، في استخدام المؤثرات الخاصة (الزاوي 2007)،[10] والتي أحدثت ثورة فعلية في هذا المجال. وتقدّم هذه الأفلام أمثلة على مدى التقدّم، الذي حققته التكنولوجيا السينمائية، والذي ينعكس في المستوى الفنّي المبهر، والمثير للذهول، في واقعية المشاهد، التي يستحيل تصويرها وعرضها، بمثل هذه الدّقة والواقعية؛ بدون استعمال أجهزة الحاسوب في استخدام المؤثرات الخاصة. ويقوم الأمر على «تقديم صورة، تجعلنا نشعر وكأننا أمام جزء من الواقع، وليس أمام إنتاج بشري»، وفي الحقيقة، فإن الصورة ليست مُستَقِلَّة أبداً عن الجهاز الذي يقدّمُه.

وقد لجأ المخرج إلى توظيف بعض هذه الخدع السينمائية، في مشهد الحرب التي شَنَّها "القايد عيسى" على قبيلة "حادة"، في مشاهد ترتبط بالقتل والتدمير؛ وصرخة "خربوشة" المضرجة وسط دمائها، وهي تعانق والدها، وجنديان من رجال "بن عمر" يسحبانها، كما أن الإمكانات الحاسوبية، تم توظيفها عن طريق تثبيت جسد الممثل "عبد اللطيف خمولي" وسط كادر، تظهر سماءً ملبدة بالغيوم، بعد نجاته من الهجوم، إلا أن الجزء الأكبر من

هذا التوهيم وظفه "حميد الزوغي" في تركيب صوت المغنية "خديجة مرگوم"، على أداء وتمثيل الممثلة "هدى صدقي"، وقد لعبت هذه الخدع دوراً مهماً في جعل الموهوم، والمتخيل واقعياً، ومنظوراً للمتلقي، كما أن توظيف الحاسوب، والنظام الرقمي في صنع هذه الخدع المرتبطة بهذه المشاهد، تجاوز به المخرج ضآلة ما في يده من الإمكانيات، وتخفيض كلفة إنتاج الفيلم، وبالتالي استطاع أن يخرج فيلمه إلى النور، بأقل الأدوات الموجودة؛ إذ تساعد برامج الگرافيك، والمؤثرات البصرية، وتقنيات الديجيتال، على توفير الكثير من المال، والوقت، والجهد، في صناعة المخرجين لأفلامهم.



ملصق فيلم خربوشة لحميد الزوغي وتظهر فيه الممثلة هدى صدقي التي جسدت شخصية خربوشة.

خاتمة:

تظهر أهمية المخرج، باعتباره المحرك الأساسي للفيلم. إنه المايسترو الذي يقود جوقة بكاملها، وينسق فيما بين إبداعاتها لطرح رؤاه الخاصة، وبالتالي، فهو المسؤول الأول والأخير عن الصورة التي يظهر بها المنتوج الفيلمي، مهما تعددت باقي الفعاليات الأخرى، وتنوعت آلياتها في تحقيق هذا المنتوج. وقد استطاع "حميد الزوغي" تحقيق هذه المعادلة الصعبة؛ فجاء فيلمه ناطقاً بالإبداعية، التي تحققت له على أكثر من مستوى.

أكثر من ذلك، فـ"حميد الزوغي" في هذا الفيلم، حاول أن يكون فيلمه موجهاً لكل الشرائح المجتمعية؛ عبر مراهنته على قصة لها شعبيتها في المخيال الشعبي المغربي، بما يحقق لفيلمه الانتشار المطلوب، وفي هذا تكسير لـ"العزلة" التي يفرضها البعض على السينما التجريبية. أليست السينما فناً جماهيرياً؟

إن ثنائية التقسيم الذي يعتمده البعض، والمتمثل في ثنائية تقسيم مسار وجوهر السينما، إلى سينما تجارية، وسينما غير تجارية (جادة) ينطوي على مغالطة ترتكز بدورها على الوهم الحصري، والاختزالي الثنائي الذي تنبني عليه، والذي لا يكون صائباً دائماً، ولم يعد يتمتع بمصداقية كبرى أمام تجارب حالية بدأت تسرق الأضواء

في العالم الثالث، وخاصة في "إيران" مع "عباس كيروستامي" و"حنا مخبلاف"، وفي "بوركينا فاسو" مع مهرجان "الفيسباكو" الذي استطاع أن يعيش حتى الآن أربعين سنة من عمره، ويقدّم مع كل دورة منه، نموذجاً للإقلاع السينمائي في هذا البلد، وفي موريطانيا، مع "عبد الرحمان سيساكو"، الذي استطاع أن يقدّم فيلمه النادر "تمبوكتو"، الذي يعد تحفة سينمائية بكل المقاييس، وفي الصين مع "زانغييمو"؛ أحد أكبر المخرجين في تاريخ السينما العالمية، والذي وصل قمة إبداعه بفيلمه "الطريق إلى البيت"، الذي يتميز بقوة الإخراج، وجمال التصوير، والأداء المبهر للشخصيات، وغيرها من النماذج السينمائية؛ حيث بدأت السينما «تتخلى تدريجياً عن أقانيمها الهوليودية السابقة، لتعيد تركيب تصوراتها، وفق تعاضد الجماهيرية، والجمالية، كمبدأين متناغمين».

فالسينما، بوصفها لغة توظّف مجمل العناصر، في سبيل تحقيق تواصل ناجع بين المخرج والمتلقي: الإخراج، والحركة، والإيقاع، والوصل، والفصل بين الصور، والأصوات، والربط بين المعاني المكونة للفيلم، وهي في ذلك قد استفادت من تقنيات الأدب، والمسرح، والموسيقى، والتشكيل، وهو المعطى الذي صارع من أجله عدد كبير من المخرجين، عبر كل تاريخ السينما؛ مستثمرين غنى ثقافتهم السمعية والبصرية، وكذا مؤشرات الحياة اليومية؛ ما دام الواقع كما يُلحُّ على ذلك المخرج "مومن السميحي" محملاً بنسق من العلامات، والمعاني، والمقروءات، نأخذ من بعضها ونعطي.

إن الوتيرة السريعة لتطوُّر السينما العالمية، وحساسيتها الفائقة أمام تغيير أنماط التلقي، وتغيير البنيات الذهنية للمتفرج، ورغبتها الدائمة في استكشاف و"احتلال" مواطن جماهيرية جديدة، وضرورة تغيير جلدتها، بما يتلاءم مع أنماط التحوُّل في التواصل، جعل المؤسسة السينمائية الجماهيرية، تكتسب أرضاً جديدة، في معركتها من أجل الوصول إلى جمهور المشاهدين.

الإحالات والهوامش:

1- برتراند راسل: السلطة والفرد، ترجمة نوري جعفر، منشورات الجمل، الطبعة الأولى، كولونيا (ألمانيا-بغداد 2005)- ص: 31.

2- - جاك أومون، آلان برغالا، ميشال ماري، مارك فيرني: جماليات الفيلم، ترجمة د. ماهر تريمس، ط: 1، أبوظبي للثقافة والتراث، كلمة، 2011م. ص/ص: 64-65.

3- عبد العالي معزوز: فلسفة الصورة، الصورة بين الفن والتواصل، أفريقيا الشرق 2014، الدار البيضاء-ص:138.

4- Marcel Martin: Le Langage Cinématographique- nouvel édition entierment remanie - 7e Art, Les edition Du Cerf, 29 Bd- Latour-Maubourg- Paris 7e.1962 ; P: 227.

5- تريفور وايتوك: الاستعارة في لغة السينما، ترجمة إيمان عبد العزيز، الجلس الأعلى للثقافة–المشروع القومي للترجمة، إشراف جابر عصفور، العدد: 747، الطبعة الأولى 2005م. ص: 44.

6- ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، أفريقيا الشرق 2002م، ص: 296.

7- Roland Barthes: Systéme De La Mode – éditions du Seuil, 1983. P/P: 217-218.

8- أحمد الدريسي الغازي، الموسيقى فن – علم– ثقافة: أسئلة وأجوبة حول الثقافة الموسيقية، الجزء الرابع، مطبعة السعادة، الدار البيضاء 2001، ص: 86.

9- تسعف معاجم اللغة في إنارة بعض من جوانب المعنى المراد بالعيطة: ففعل عاط يعيط، معناها أطال، وقوم عيط ذوو رقاب وأعناق طويلة، وعيط أي رفع عقيرته وأطال رقبته للصياح وإخراج الصوت، ولعل الأمر كله يؤكد ارتباط هذا الفن بالجذور العربية القديمة عند الإنسان المغربي.

10- محمود الزواوي: الإنترنيت نافذة مضيئة على الفن السابع، جريدة الفنون، السنة السابعة، كانون الثاني/ يناير 2007، شهرية فنية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب–الكويت– ص: 37.

قائمة المراجع:

– أحمد الدريسي الغازي، الموسيقى فن–علم–ثقافة: أسئلة وأجوبة حول الثقافة الموسيقية، الجزء الرابع، مطبعة السعادة، الدار البيضاء 2001، ص: 86.

– سالم اكويندي، الفرجة في جهة دكالة عبدة، مجلة الحياة الفنية، العدد: 9–يناير 2010، ص: 36.

– عبد العالي معزوز: فلسفة الصورة، الصورة بين الفن والتواصل، أفريقيا الشرق 2014، الدار البيضاء– ص:138.

– محمود الزواوي: الإنترنيت نافذة مضيئة على الفن السابع، جريدة الفنون، السنة السابعة، ، كانون الثاني/ يناير 2007، شهرية فنية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب– الكويت – ص: 37.

*** كتب مترجمة:**

– برتراند راسل: السلطة والفرد، ترجمة د. نوري جعفر، منشورات الجمل، الطبعة الأولى، كولونيا (ألمانيا–بغداد 2005)– ص 31.

– تريفور وايتوك: الاستعارة في لغة السينما، ترجمة إيمان عبد العزيز، المجلس الأعلى للثقافة–المشروع القومي للترجمة، إشراف جابر عصفور، العدد: 747، الطبعة الأولى 2005م. ص: 44.

– ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، أفريقيا الشرق 2002م، ص: 296.

مراجع أجنبية:

- Marcel Martin: Le Langage Cinématographique- nouvel édition entierment remanie
- 7e Art, Les edition Du Cerf, 29 Bd ; Latour-Maubourg- Paris 7e.1962 ; P:227.
- Roland Barthes: Systéme De La Mode ; Éditions du Seuil, 1983. P/P: 217-218.