علاقة التاريخ بالسينما؛ السينما الكولونيالية ببلدان المغارب نموذجا.

The relationship of history to cinema; Colonial cinema in the countries of the Arab Maghreb as an example.

د .محمد الكرادي[1]، جامعة ابن طفيل ، القنيطرة (المغرب) . mohamedelgraddi@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2020/10/04.	تاريخ القبول: 29 /11 /2020	تاريخ النشر: 01/28 / 2021

الملخص:

تزداد أهمية التاريخ والسينما كثنائية تجمع الجوانب الفكرية بالجمالية، ليس فقط بالنسبة إلى الدراسات المرتبطة بالسينما ووسائل الإعلام بل أيضاً بالنسبة إلى المؤرخين وكل الشغوفين بدراسة الماضي. إذ شكل التاريخ دوماً نبراساً يستنير به المبدعون، ومعيناً لا ينضب يستلهمون منه أعمالهم الفنية المخلدة للشخصيات والأحداث التاريخية العظمى. بينما تحولت الأعمال السينمائية على اختلاف أنواعها وتصنيفاتها إلى مصادر تاريخية متميزة، مادامت طبيعة البحث التاريخي تفرض على المؤرخ ألا يهمل أو يزدري أيا من المصادر، وفي هذا الإطار برزت السينما منذ أكثر من نصف قرن كأداة هامة ووثيقة جديدة تثري مصادر البحث التاريخي. فالوثيقة بالمعنى العام تدل على كل ما يحتوي على معلومات تاريخية دون أن ينحصر ذلك فيما دُوِن منها على الورق.

وسنحاول في هذا المقال إبراز العلاقة بين التاريخ والسينما، وشروط توظيف العمل السينمائي في البحث التاريخي من خلال تسليط الضوء على الأشرطة المصورة بكل من الجزائر وتونس والمغرب زمن الاستعمار الفرنسي.

كلمات مفتاحية: السينما الكولونيالية؛ التأريخ السينمائي؛ المؤرخ، السينما المغاربية؛ التوظيف.

Abstract:

The dichotomies of cinema and history have become increasingly important as they bring together the intellectual and aesthetic aspects not only for studies related to cinema and mass media but also for historians and all those who are passionate about studying history. History enlightens the artists and provides them with endless resources from which their artworks, historical characters and events are inspired.

Cinematic works of various types and classifications have turned into distinct historical sources as the natures of historical resources impose on the historians not to neglect or disdain any of the resources. Within this frame, cinema has emerged for more than half a century as an important tool and a new document that enriches the sources of historical research. The document, generally, contains all the historical information but this is not limited to what was written on it. In this intervention, I will try to highlight the relationship between history and cinema, and the conditions for employing cinematic work in historical research through shedding light on Algerian, Tunisian and Moroccan movies during the French colonial era.

Keywords: Colonial Cinema; Film History; the historian; the Maghreb cinema; employment.

[1] - د. محمد الكرادي، mohamedelgraddi@gmail.com

مقدمة:

دفع ظهور السينما وانتشارها كأداة للتعبير والتأثير مجموعة من العلوم الإنسانية -بعد تجاهل طويل- إلى الاهتمام بالفيلم ودراسة خصوصياته وأثره في المجتمع الحديث، فالثورة السمعية البصرية التي شهدها عالمنا المعاصر امتدت آثارها إلى العلوم الإنسانية، التي تجددت وتطورت أدوات عملها وزوايا النظر فيها. والتاريخ باعتباره أحد أقطاب هذه العلوم، لم يشكل استثناء، بل وجد نفسه منذ الوهلة الأولى أكثر التصاقا بهذا الفن الجديد، إذ لم يكن للمؤرخ أن يتلافى هذا الإنتاج السينمائي الذي أصبح يجسد مجالا خصبا للبحث العلمي، هذا في وقت شهد فيه المنهاج التاريخي خلال القرن المنصرم، تقدما كبيرا لا يجادل فيه أحد، كان من أقطابه تعدد أنواع الوثائق، بعدما تحرر المؤرخ من هيمنة الوثيقة الرسمية المكتوبة، فكان تزامن بروز السينما، مع انسلاخ التاريخ عن موروثاته الإبستمولوجية القديمة بالغ الأثر على علاقة المكونين. فما هي أوجه التشابه بين التاريخ والإنتاج السينمائي؟ وإلى أي مدى أضاف الفن السابع للبحث التاريخي؟ وكيف يمكن للمؤرخ استغلال التراكم الفيلموغرافي الهائل؟

1. علاقة التاريخ بالسينما:

1.2. بداية الاهتمام

يحيل تعامل المؤرخين القدماء كـ(أرسطو) وغيره مع التاريخ وحدوده إلى خصوصيات المبحث التاريخي وتفرده عن باقي العلوم الإنسانية الأخرى، حيث تم وصفه على أنه "فن من الفنون"[1]، وهي نفس النظرة التي نجدها عند ابن خلدون الذي استعمل نفس المصطلح في تعريفه للتاريخ حيث قال: "إعلم أن التاريخ فن عزيز المذهب، جم الفوائد..."[2]. لكن لا يجب أن نفهم من كلام الرجلين (أرسطو) و(ابن خلدون) أنهما يقصدان بالتاريخ فن كتابة وضبط، أكثر من كونه مجال إبداع وخلق.

يبدو أن الرابطة بين التاريخ والسينما قديمة إذن، انطلقت قبل ولادة السينما بقرون، ما جعل التقارب بين العمل التاريخي والإبداع السينمائي أمرا غير مستبعد، بل مقبولا ومنطقيا لدى المؤرخ والسينمائي على حد السواء، فكلاهما يهتم بالواقع، ونقصد به العلامات التي نجدها مؤرخة (أي مكتوبة)، أو التي يمكن للسينمائي إما أن يستخرجها من النص التاريخي أو يقتطفها فيصبح تاريخا فيما بعد[3].

وباستثناء أفلام الخيال التي توظف مؤثرات سمعية وبصرية خاصة، فإن السينمائي لا يصور إلا ما هو كائن ولا يبتكر شيئا على الإطلاق، بل يجري وراء كل ما هو محسوس وواقعي، انطلاقا من مواضيع المجتمع الذي يعيش فيه، والذي يمثل الوعاء -أو الحيز- الذي يحوي الحقلين معا (التاريخ والسينما)، فلا مجال للحديث عن التاريخ أو السينما بدون مجتمع. كما أن خصوصية عملية التأريخ -في حد ذاتها- تجمع بين المؤرخ والسينمائي، فإذا كان الأول يظهر في صورة الشخص الملتزم بالوقائع والمتمسك بذاتيته، فإن الثاني لا يخرج عن هذا الإطار، وبالتالي يصبح القاسم المشترك بين المؤرخ والسينمائي هو إعادة تجسيد الوقائع عبر ذاتهما[4].

إن علاقة السينما بالتاريخ تكاد تتحكم فيها نفس الضوابط التي كانت ولا تزال تحكم علاقة كل الفنون بالتاريخ، وذلك منذ أن بدأ الإنسان في التقليد، ومحاكاة الواقع، عبر تناول التاريخ وأحداثه بأساليب فنية. هكذا وظف السينمائيون

التاريخ كموضوع متميز منذ وقت مبكر يرجع إلى ما قبل الولادة الرسمية للفن السينمائي -حيث أدركوا بحسهم التجاري أهمية الموضوع التاريخي وقدرته على استقطاب أعداد أكبر من المستهلكين المتفرجي)- عندما قام (طوماس أديسون) سنة 1894م على انجاز فيلم رسوم متحركة حول إعدام ملكة إنجلترا (Marie Stuart) (ماري ستيوارت)[1]، وغير بعيد عن ذلك قام (Georges Méliès) (جورج ميليس) -مخترع سينما الفرجة- سنة 1896م بتصوير مشاهد الحرب الإسبانية الأمريكية، معبدا بذلك الطريق للتوظيف السياسي والتاريخي للفن السابع، كما أقدم (الأخوان لوميير) (Les frères Lumière) في نفس السنة على إرسال بعض تقنييهم إلى مجموعة من البلدان المتوسطية لتصوير وتوثيق مشاهد وأحداث تخلد آخر سنوات القرن 19م، في كل من الجزائر والمغرب وتونس[2].

وبالعودة إلى سجل المشاهد الخاصة بشركة (لوميير) الفرنسية لسنة 1897م، نجد مجموعة من الأشرطة الوثائقية بطول 16مترا لكل شريط، صورت أغلبها بالجزائر وتونس، تحمل عناوين وأرقام متسلسلة عن مختلف المشاهد التي تم التقاطها بالجزائر من قبيل: شريط (دعوة المؤذن) رقم 197، و(الحميز) رقم 198، و(سوق العرب) رقم 199، و(ساحة الحكومة) رقم 200، و(شارع باب عزون) رقم 201، و(شارع بسكرة) رقم 203 وغيرها[3].

وعلى العموم، فجميع الأفلام المصورة إلى حدود سنة 1900م كانت عبارة عن أشرطة تسجيلية أو وثائقية تؤرخ لأبسط أحداث الواقع المعيش، ما جعل السينمائيين الأوائل مؤرخين بالدرجة الأولى، وتحولت أشرطتهم اليوم إلى تاريخ جديد ومتجدد كلما دعت الضرورة إلى عرضها.

1.2. أهمية توظيف السينما في البحث التاريخي

وظف السينمائيون التاريخ كموضوع لأشرطتهم منذ وقت مبكر، وذلك حسب التعريف الذي تبناه المؤرخون أنفسهم للتاريخ بوصفه علما يهتم بالماضي الديبلوماسي، والعسكري، وتاريخ الشخصيات، وهي المواضيع التي اشتغل بها المؤرخون منذ نشأة علم التاريخ، مع (هيرودوت)، و(تيوسيديس) إلى بداية القرن 20، وبالضبط إلى نشأة مدرسة الحوليات[4]، مما أدى إلى ظهور ما يسمى بالأفلام التاريخية، لكن هذا التوظيف حمل في طياته مساوئ عديدة أهمها تقليص إمكانية استغلال السينما في ميدان البحث التاريخي بعدما تحول "التاريخ حسب المدارس الحديثة إلى معرفة واسعة ترغب بالإحاطة بماضي الإنسان في شموليته وتعقيده، وبكل جوانبه الغنية، ومنه يصبح الفيلم كيفما كان نوعه وقيمته مدارا لممارسة البحث التاريخي"[5].

فالأفلام الكولونيالية المصورة بالمغارب زمن الاستعمار الفرنسي، ورغم كل التحفظات التي تشوبها، بتركيزها على عدة مجالات سطحية مبتذلة في المجتمع، واستغلتها من أجل تركيز الاستعمار ومؤسساته، مع الاقتصار على إبراز الفولكلور، والفيالق الفرنسية، والضباط الإسبان والملاهي والفنادق المغربية التي هي أشبه بماخور مفتوح في وجه الأوربي المغامر. فقد تضمنت هذه الأفلام بشكل أو بآخر معطيات مصورة نادرة، ومعلومات غنية عن المكان واللباس وطريقة الحلاقة، وغيرها من تفاصيل الحياة اليومية عند أهالي النصف الأول من القرن العشرين، مما قد يساعد مؤرخ اليوم على رسم صورة أكثر وضوحا لتلك الفترة، بعد قيامه طبعا بغربلة تلك الأفلام وإخضاعها لمنهجية نقدية صارمة لاستجلاء طابعها الإيديولوجي، والإبقاء فقط على ما هو موضوعي بشكل مقبول[6]، بعد مقابلتها بالوثائق المكتوبة والشهادات الشفوية، مما يجعلها أداة تساعد المؤرخ على فهم تلك الفترة، الشيء الذي دفع الكثير من الباحثين في مختلف التخصصات إلى دراسة المعلومات التي تعطيها لهم أحداث هذه الأفلام بكل دقة، حتى الروائية منها[7].

إن أفلاما مثل: (الأسياد الخمسة الملعونين) (Les cinq gentlemen maudits) المصور بتونس سنة 1919م و(الأطلنتيد) (L'Atlantide) المسجل بالصحراء الجزائرية سنة 1921م أو فيلم (يطو) (Itto) الذي يرصد حياة قبائل الأطلس الكبير في المغرب سنة 1934م، وغيرها من الأفلام الروائية التي صورت بكل من الجزائر وتونس والمغرب زمن الاستعمار الفرنسي، تحيلنا بشكل أو بآخر إلى جزء من ماضي هذه البلدان بدايات القرن 20م بكل تنوعه وثرائه الذي غالبا ما غفلت عنه المصادر التاريخية، من عادات وتقاليد ومخلف مظاهر الحياة اليومية التي ترصدها عدسة المخرج.

تتضمن السينما كوثيقة أو مصدر للتاريخ المعاصر معطيات متنوعة وغزيرة أحيانا، كما أن الفيلم التاريخي الذي يبدعه بعض عباقرة السينما يمكن اعتباره بمثابة قراءة للتاريخ لا تقل أهمية عن قراءة أي مؤرخ محنك[8]، وبالتالي لا يمكن حصر عمل السينمائي بمجال علم النفس أو الاجتماع فحسب، بل هو مؤرخ قبل كل شيء يقدم وثيقة تاريخية متميزة للمؤرخ والعالم، ويقيم جدلا معرفيا بين (الميتوس) و(اللوغوس) (Logos et Mythos)[9] ، ذلك أن السينما لا تصور أبدا شيئا في الحاضر، إذ بمجرد ما تصور مشهدا معينا يتم تجاوزه ليصبح تاريخا فيما بعد.

لقد أصبح من الضروري اليوم توسيع مفهوم الوثيقة التاريخية ليشمل مجال الصورة، وبالتالي توسيع مجال الأمثلة والإشكاليات التاريخية إلى مجال أرحب لا تسمح بها الوثيقة التقليدية[10]، ما دامت الدراسات تؤكد على وجود مجموعة من الثقافات تنعدم بها المصادر المكتوبة مثل إفريقيا السوداء، والهنود الأمريكيون، الشيء الذي يفرض على المؤرخ الانفتاح على مصادر أخرى من بينها السينما طبعا.

وهذا ما دفع المهتمين بالتاريخ الجديد، وعلى رأسهم (فرناند بروديل) (Fernand Braudel)، إلى الاهتمام بتقنيات السينما بعدما أصبحت كنزا مشتركا لكل من يريد التعامل مع الماضي. وقد عرفت العقود الثلاثة الأخيرة تزايدا في الاهتمام بالوثيقة السينمائية لتمييزها عن الوثائق المكتوبة في عدة نواحي ما جعلها القبلة المفضلة عند عدد من مؤرخي مدرسة الحوليات، فهي لا تدون الحدث على الورق، وإنما تدونه على أشرطة السيلوليد (Cellulod) صوتا، وصورة، وحركة، أي أنها وثيقة نابضة بالحياة تكاد تكون صورة طبق الأصل لواقع الحدث الفعلي[11]، ذلك أنها تجمع بين الزمان والمكان والإنسان، وهي العناصر الثلاثة التي أجبرت إخباري الأزمنة السابقة القيام ببحث خاص لضبطها وجمعها حتى يتأتى لهم إعادة بناء ظروف الحدوث والوقوع، فولجت الصورة قبل أن تتحرك وتنطق التاريخ كمادة ومصدر، بل أصبحت السينما فيما بعد وسيلة لبناء الذاكرة الجماعية وتكوين الوعي المشترك.

ويكفي أن نشير هنا، لتوضيح هذه الفكرة، إلى الدور الذي لعبته السينما بالنسبة لكلا المعسكرين أثناء الحرب العالمية الأولى، حيث استفاد التاريخ المعاصر من تقنيات السينما التسجيلية التي وظفها كلا الطرفين لإثبات مشروعية الحرب وعدالة أطروحتهم، فإلى جانب الخنادق الطويلة التي حفرت في أوربا على مئات الكيلومترات وعاش فيها الجنود بين الوحل والغازات السامة، شهدت الحرب العالمية الأولى ساحات أخرى من الصراع لا تقل شراسة وندية، كانت قاعات السينما الأوربية مجالا لها، حيث عملت الأطراف المتصارعة على توظيف السينما كسلاح لا يقل تأثيرا عن الأسلحة الجديدة التي برزت طيلة فترة الحرب بهدف سحب المشروعية من الطرف الآخر وإبرازه في صفة المنهزم والاستغلالي لأبناء المستعمرات، ولا تزال هذه المشاهد والوثائقيات التي صُورت أثناء هذه المعارك من أحسن الوثائق التاريخية ضبطا وإفادة إلى اليوم. وبفعل الصورة السينمائية المتحركة انتقل المصدر التاريخي المعاصر من مصدر خفي تحكمت في وضعه آليات الكتابة واللغة، ومستوى المؤرخ الإخباري، والناقل، والمدون للخبر، ومذهبهم الفكري والعقائدي، إلى أرشيف جديد، من حيث المادة والفكر والوضع والإنشاء[12].

لقد ساعد بناء الماضي ونقله من الكتابي إلى المرئي الناطق، ومن أدراج المكاتب والخزانات الخاصة بالمثقفين إلى الشاشة الكبيرة في جعل المعرفة التاريخية قِبلة لعامة الجمهور، ومن ثم إخراجه من ثقافة النخبة العالمة إلى ثقافة وتربية الجمهور العريض الوطني والعالمي، وبهذا وحسب أحمد سجلماسي: "أصبحت السينما تنافس الوثيقة المكتوبة، إن لم نقل إن التاريخ المعاصر أصبح يكتب باللغة السمعية البصرية أكثر فأكثر، مقلصا بذلك من حجم وأهمية الوثيقة المكتوبة وما شابهها"[13].

2. توظيف السينما في البحث التاريخي:

2.1. إشكالات توظيف السينما في البحث التاريخي:

إذا سبق لنا وأقرينا بأهمية السينما -بأنواعها- في كتابة التاريخ الحديث كمصدر تاريخي فوق العادة لما تتوفر عليه من خصائص متفردة لم تجتمع لغيرها، فإن توظيف السينما في الحقل التاريخي يطرح على المهتمين والمتخصصين العديد من الإشكالات النظرية والتقنية، فكيفية نقل التاريخ من الرسائل والمخطوطات والمؤلفات عبر وبواسطة تقنيات السينما، هدف له نظرياته وفلسفاته، وكذلك إكراهاته[14]، خاصة أن علاقة السينما بالتاريخ علاقة معقدة ومريبة تطرح عدة إشكالات نظرية وتطبيقية على غرار كل الموضوعات التي تصاغ على منوال التقابل، والمقارنة، أو التعارض من قبيل: السينما والسياسة، السينما والمجتمع، السينما والفكر الفلسفي[15].

للسينما منظور ومنطلقات تختلف عن التاريخ، مما يجعل تناول أي حدث أو ظاهرة عن طريق الفن السينمائي يتطلب الكثير من التريث والتفكير وحسن التدبير، ذلك لأن السينما فن وتقنية لها إكراهاتها ومبادئها التي بدون التعامل معها فإنه يغدو شيئا آخر، خاصة أمام ضعف انفتاح الباحثين على مختلف أشكال التعبير الفني، والثقافي، كالسينما.

تختلف قراءة الصورة عن قراءة النص، فالصورة عند المختصين متعددة الأشكال (Polymorphe)، ومتعددة الدلالات (Polysémique)، وبالتالي على المؤرخ أن يتحلى بالحذر في قراءتها، إذ يمكن أن تحمل الحقيقة كما يمكن أن تشوهها، وإذا واجهتنا مشاكل كثيرة في القراءة المجردة للصورة الواحدة، فإن تراكم المفاهيم عند ربط صورة بأخرى ربما يعطينا فكرة مغلوطة، وهنا يجب الحذر في استعمال الصورة عند دراسة التاريخ. وعلى العموم فإن كل علاقة بين التاريخ والسينما، وتوظيف إحداهما خدمة للأخرى، تطرح عدة إشكاليات نجملها في المستويات التالية:

- **<u>المستوى الجمالي</u>**:

ونعني به العلاقة الظرفية المتمثلة في تصوير الزمن الواقعي في الزمن التخيلي (الروائي)، الذي يمكن أن يتطابق مع بعضهما فيصبح زمن فعل الحدث الروائي هو نفس الزمن الذي استغرقته مشاهدته، أو أن يكون الزمن التخيلي أطول من الزمن الواقعي أو العكس، وهو اختيار غالبية الأعمال الفنية بصفة عامة، ففيلم يستغرق عرضه ساعة ونصف أو ساعتين، يروي أحداثا جرت واقعيا خلال مدة أسبوع أو شهر أو سنوات، الشيء الذي يكشف استحالة إنجاز عمل يتطابق فيه الزمنان[16].

- **<u>المستوى الإيديولوجي</u>**:

يتعلق الأمر بالأسباب التي دفعت بهذا المخرج أو ذاك، إلى اختيار التاريخ موضوعا لفيلمه من جهة، ومن جهة أخرى للكيفية التي تناول بها ذلك التاريخ، معيدا بناءه في لقطات ومشاهد سينمائية معينة، إذ ليس ثمة قراءة بريئة أو محايدة للتاريخ.

إن الشريط هو قراءة ورؤية لشخص ما وليس الحقيقة كلها، وبالتالي فالفيلم التاريخي مثلا، إذ يحيل ظاهريا على وقائع تاريخية لا يحيل في العمق سوى على نفسه هو بالذات، أو لا يحيل سوى على اللحظة التاريخية التي ظهر فيها، وإلى المكان الذي ظهر به، وإلى الموقع الذي يحتله مخرجه ضمن هذا المكان أو ذاك[17].

بهذا المعنى لا يحيل فيلم (مكتوب) لمخرجيه (جون بانشون) (Jean Pinchon) و(دانيال كانتون) (Daniel Quinton) المصور بالمغرب سنة 1919م على شخصية الثائر (مبارك بن الطاهر) ولا على منطقة الرحامنة التي يرصد ثورتها، بقدر ما يسلط الضوء على أطروحة بلاد السيبة وبلاد المخزن، وضعف السلطة المركزية قبل دخول الحماية الفرنسية لاستعادة الأمن والنظام، كما أن فيلم يطو (Itto) المصور بالمغرب عام 1934م مثلا، لمخرجه (جون بنوى ليفي) (Jean Bnoit Levey)، لا يجسد صورة المقاومة بجبال الأطلس الكبير في ظل الحماية الفرنسية، أكثر من أنه يعكس دعاية الإقامة العامة بالمغرب، والتي اختارت التركيز على مجهودات أحد الأطباء الفرنسيين في المنطقة عبر تصوير المساعدات التي يقدمها للأهالي، حيث كتبت مجلة (Ciné-France): "يُبرز فيلم يطو التهدئة التي رُسمت بجهد كبير من طرف ليوطي بالمغرب من خلال إخلاص أطبائنا في المستعمرات"[18].

هو الحاضر إذن يقرأ الماضي لا لكي يفهمه، بل ليحمله رسالة إيديولوجية معينة تتوجه إلى ذاكرة مجموعة بشرية محددة ومقصودة، في محاولة لتدعيم حاضرها وترسيخ قواعد ماضيها، عبر التأكيد بأن ما حصل بالأمس هو ما يعود حصوله اليوم مجددا.

هكذا يواجه المؤرخ المغاربي جملة من العوائق التي تحول دون استغلاله للوثيقة المرئية وجب عليه تجاوزها، يجملها الباحث التونسي عبد الكريم كابوس في:

- **مشكل الأمية المرئية للمؤرخ المغاربي:** حيث تغيب دراسة تقنيات استعمال الصورة لدى المؤرخ، وكيفية التعامل مع الوسائل السمعية البصرية.
- **مشكل البعثرة:** إذ لا توجد أماكن خاصة لخزن هذه الوثائق المرئية في البلدان المغاربية، فتبقى قابعة في أوروبا، والولايات المتحدة الأمريكية خاصة الأشرطة الأولى التي تؤرخ لبداية الفن السابع في الفضاء المغاربي.
- **حاجز التكاليف المالية:** فإذا كانت عملية استنساخ وثيقة نصية غير مكلفة فإن الحصول على نسخة من الشريط السينمائي مكلفة جدا.
- **حاجز القراءة:** حيث يجد المؤرخ صعوبة في الدخول إلى أماكن خزن هذه الأشرطة والوثائق المرئية[19].

أمام هذه الإكراهات والمخاوف اكتفى المؤرخون في استعمالهم للسينما كمصدر لبناء الحادثة الماضية، بالأشرطة الوثائقية باعتبارها الأكثر أمانة من بين مثيلاتها من الأشرطة في نقل الحوادث التي تصورها[20]، ويمكن لهذه الأفلام أن تنجز بكيفية فنية تنم عن براعة كبيرة، أو بكيفية بسيطة جدا بدائية، لكن المهم ما تحمله الصور من واقع ماض أو غائب. غير أن استسهال المؤرخين لهذه الأفلام الوثائقية يحمل في طياته مغالطات متعددة وعلى رأسها إهمالهم للأشرطة الروائية خاصة القديمة منها، رغم ما تحمله من معلومات غنية واستثنائية، الشيء الذي يفرض الانفتاح على الصناعة السينمائية وتقنياتها، وامتلاك عين فنية ناقدة قبل خوض مغامرة التوظيف التاريخي للفن السابع.

2. بشروط توظيف السينما في البحث التاريخي:

يحتم توظيف السينما كمصدر جديد للمعلومة التاريخية شروطا خاصة في عملية البحث، تفرض على المؤرخ المعاصر التمكن من أدوات وتقنيات منهجية لا تخص حقل التاريخ وحده، بل تتعداه إلى الانفتاح على مختلف المدارس الفنية وتقنياتها. فبتعامل المؤرخ المعاصر مع فنون لم تكن موجودة في عصر ابن خلدون، أصبح يتعامل تعاملا آخر مع واقعة المؤرخ، إذ أخذ يحولها إلى واقع مكتوب بكيفية سينمائية[21]، غير أن هذا التعامل إذا كان يفتح آفاقا نحو مصدر غني بالمعلومات نابض بالحركة، فإنه يفرض معرفة دقيقة بأنواع السينما، وتقنياتها، والغايات من وراء تصوير مشاهدها، والتي يقودها المخرج باتجاه محدد يوافق تصوراته وقناعاته.

لذا فإن جهل أو ضعف معلومات المؤرخ المعتمد عليها قد يؤدي إلى نتائج لا علاقة لها بالتاريخ والبحث التاريخي، وهو ما عبر عنه عبيد الكريم كابوس بقوله: "يجب على المؤرخ قراءة الأفلام بعيدا عن التقسيمات الهوليودية باعتبارها وثائق مرئية دون الحاجة إلى تصنيف (أشرطة قصيرة، طويلة، دراسية...)"[22]. إذ للمؤرخ اعتبارات وتقسيمات أخرى تخضع معاييرها لضوابط الزمان والمكان، الذي صور فيه المشهد، وغاياته، ومدى تدخل المخرج في توجيهه، وبالتالي فإن أهم فروع الإنتاج السينمائي إثارة للمؤرخ المغاربي بوجه عام نجد:

- الفيلم التسجيلي: وهو ما يتم تصويره وفق هدف، وبرنامج محددين.
- الفيلم الوثائقي: وهو ما تم تصويره في عين المكان بينما يتم تركيبه فيما بعد، إما بالاستوديوهات المغاربية، أو في أوروبا حسب ما استقي من معلومات في المغرب الكبير.
- الأفلام الروائية الاستعمارية: أي الأفلام الكولونيالية، التي صورها مخرجون غربيون واتخذ معطياتها المؤرخون الأوروبيون كحقائق دون تمحيصها، لذلك يزداد الحذر في التعامل مع هذه الأفلام، خاصة أن ما تم عرضه ومشاهدته منها يبقى قليلا جدا يدخل في حكم النادر.

والأساسي من كل ما سبق هو التأكيد على احتياط المؤرخ من هذه الروايات التي أنتجت والتجأت للتاريخ ليس بهدف تخليده أو توثيقه، بل كأفق أو مرجع لتمرير خطابات لا علاقة لها بالحدث التاريخي في حد ذاته[23]، خاصة وأن السرد التاريخي يختلف كلية عن السرد الروائي الذي يبقى رهينا بالدرجة الأولى بالحبكة، فبإمكان الروائي تخيل أحداث إذا كانت الحبكة تتطلب ذلك، بينما يستحيل القيام بهذه العملية في كتابة التاريخ، إذ يبقى للحقيقة العلمية الموثقة الكلمة العليا والوحيدة، بعيدا عن الخيال والأفكار الحالمة.

ويبقى على مؤرخ السينما "أن يتحلى بكثير من الدقة والحس النقدي في دراسة الفيلم سواء أثناء قراءة اللقطات منعزلة، أو عند دراستها كوحدات مكونة للفيلم في علاقتها المتبادلة الناتجة عن التركيب والبناء، وتعامل مؤرخ السينما هذا مع الفيلم هو في جوهره عمل مشابه لتعامل المؤرخ مع الوثيقة المكتوبة، فهو يسعى كذلك إلى تمييز السينما وتقنياتها في مرحلة من مراحل تطورها...ما يجعله يضبط نوعية الفيلم وطبيعة ما يكون قد تعرض له من تغيير أو تطوير"[24].

وإذا كان الشريط المصور لا يتوفر حسب المؤرخ الوصفي على الموضوعية، لتميزه بالحبكة، والتقطيع، والتركيب، والبناء، والتجميع، تقوم به أيادي خفية تجعل منه خدعة، فإن ذلك لا يعني الاكتفاء بالوثائق المكتوبة الأمينة بقدر ما يدفع إلى حسن الاستغلال، والتوظيف، والانفتاح على دراسة هذا الفن، وتطوره التاريخي بكل وعي يحترم المعايير العلمية، وإلا سيصبح المؤرخ أشبه بكاتب سيناريو (Sénariste)، وفي هذه الحالة فإن هذا المنتوج لن يكون تاريخا[25]، وبالتالي سيصبح

التعرف على السينما، وتقنياتها، وضوابطها مسألة حتمية لكل مغامر يطرق باب هذا الفن، فالتاريخ يهدف إلى عقلنة الزمن، وإعادة تركيب الأحداث حسب تقنيات ومناهج تتوخى رصد البحث التاريخي في خطيته، وانشطاره في استوائه وتقاطعه[26].

لذلك يوصي الباحث المختص (أحمد سجلماسي) المؤرخين بضرورة الإطلاع على تاريخ السينما العالمية والمحلية أولا، وكذا الإلمام بجوانب من الثقافة السينمائية لكل راغب في توظيف هذا الفن كوثيقة في مجال البحث التاريخي[27]. كما يجب على المؤرخ أن يتخلى عن تراتبية المصادر التقليدية التي طالما تصدرتها الوثائق السرية الصادرة عن البلاط والحكام، ثم الوثائق العدلية، فالمنشورات، نهاية بالتراجم، وتقارير الرحلات، وغيرها، هذه التراتبية جعلته يجهل أو يتجاهل أهمية السينما كجزء من ثقافة الجمهور وفلكلور العامة، إذ لم ير فيها أي فائدة كمؤرخ.

خاتمة:

كل ذلك يجعلنا نخرج في هذا المقال بمجموعة من الخلاصات أهمها:

- أن التاريخ خدم الإبداع السينمائي بتوفيره لمادة نصية غنية، كما خدمت السينما التاريخ بتسجيل حقائقه وتوثيقها واعتماد وقائعه كمادة أساسية لمراكمة وثائقيات بصرية عديدة يعود إليها كل من المؤرخ والسينمائي.
- أدى تزايد دور الصورة السينمائية في إيصال المعارف إلى تحولها الى وسيلة لبناء المتخيل، فالأفلام السينمائية تصوغ تمثلاتها للمجتمعات التي سبقتها، ولهذا أصبح من الضروري اليوم مساءلة الدور الذي تلعبه هذه الأفلام في إيصال المعرفة التاريخية.
- أمام ضعف انفتاح المؤرخين على هذه التقنية، فإن الجامعات اليوم مدعوة إلى فتح الباب أمام استعمال الصورة في حقل التاريخ، وتخطي مرحلة الانغلاق على الوثيقة المكتوبة، إذ أن تدريس الوسائل السمعية البصرية أصبح ضرورة لتكوين جيل من الباحثين المختصين على منوال رواد هذا الاتجاه أمثال: (مارك فيرو) (Marc Ferro)، و(جورج سادول) (Georges Sadoul)، و(سمير فريد) وغيرهم.
- فتح قنوات للاتصال مع الغرب خاصة فرنسا لاسترجاع أزيد من 200 فيلم روائي طويل، صور بالجزائر وتونس والمغرب في ظل الاحتلال الفرنسي، إضافة إلى مئات الأشرطة الوثائقية قصد دراستها.
- التخلي عن الحواجز الإبستمولوجية المتقوقعة داخل المصادر التقليدية للتاريخ، والتي تبقى العائق الأكبر في تطوير البحث التاريخي نحو فضاء أرحب.
- مراجعة كل الجوانب التاريخية في الفيلم وضبطها، فالإبداع الفني لا يبرر إعمال خيال الباحث في المجال التاريخي بقدر ما يدفعه إلى التمسك بالواقع، والمعطيات المادية الملموسة.

الهوامش (الإحالات):

[1]- أوجامع محمد، "التاريخ بين الحقيقة المعرفية والإبداع الفني"، ضمن **الكتابة التاريخية والإبداع السينمائي**، أشغال ندوة المقاومة المغربية المنظمة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية سايس- فاس، 15 و16 دجنبر 2004، منشورات المندوبية السامية لقدماء المقاومين وأعضاء جيش التحرير، الطبعة الأولى، 2005، ص 39.

[2]- ابن خلدون عبد الرحمان، **المقدمة**، تحقيق عبد السلام شدادي، خزانة ابن خلدون بين العلم والفنون والآداب، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2005، الجزء الأول، ص 13.

[3]- الصايل نور الدين،"حكي الزمن"، ضمن **التاريخ والسينما**، أشغال الندوة المنظمة من 16 إلى 24 فبراير 1990، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك الدار البيضاء، 1993، ص ص 13-14.

[4]- الجعيدي مولاي إدريس، "مقاربات المقاومة المغربية من خلال الإبداع السينمائي"، ضمن **الكتابة التاريخية والإبداع السينمائي**، أشغال ندوة المقاومة المغربية المنظمة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية سايس- فاس، 15 و16 دجنبر 2004، منشورات المندوبية السامية لقدماء المقاومين وأعضاء جيش التحرير، الطبعة الأولى، 2005، ص 159.

[1]- العريس إبراهيم، **السينما، والتاريخ والعالم: قراءة في العلاقة بين الفن السابع والو اقع السياسي والاجتماعي**، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2008، ص 6.

[2]- أفايا محمد نور الدين، "السينما المغربية في القرن 20م"، ضمن **الثقافة العربية في القرن العشرين**، حصيلة أولية، إشراف عبد الإله بلقزيز، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2002، ص 1231.

[3]- *Meghrebi Abdelghani, **Les Algériens au miroir du cinéma colonial**, Edition SNED, Alger, 1982, p 15.*

[4]- العيادي محمد، "إمكانية توظيف السينما في البحث التاريخي"، ضمن **التاريخ والسينما**، أشغال الندوة المنظمة من 16 إلى 24 فبراير 1990، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بنمسيك، الدار البيضاء، 1993، ص 66.

[5]- نفس المرجع، ص 72.

[6]- سيجلماسي أحمد، "ملاحظات حول السينما كمصدر من مصادر التاريخ (حالة المغرب)"، ضمن **التاريخ والسينما**، أشغال الندوة المنظمة من 16 إلى 24 فبراير 1990، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بنمسيك الدار البيضاء، 1993، ص 94.

[7]- *Marc Ferro, "Cinéma et Histoire",in **Histoire et cinéma**, Actés du colloque, tenu du 16 au 24 Février 1990,publication de la Faculté du lettres et sciences humains II, Ben M'sik Casablanca,1993, p 34.*

[8]- سيجلماسي أحمد، مرجع سبق ذكره، ص 91.

[9]- الجعيدي مولاي إدريس، مرجع سبق ذكره، ص 159.

[10]- واحي العربي، "الاستعمار والسينما: حالة المغرب"، ضمن **التاريخ والسينما**، أشغال الندوة المنظمة من 16 إلى 24 فبراير 1990، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بنمسيك الدار البيضاء، 1993، ص 100.

[11]- سيجلماسي أحمد، مرجع سبق ذكره، ص 91.

[12]- أوجامع محمد، مرجع سبق ذكره، ص 43.

[13]- سيجلماسي أحمد، مرجع سبق ذكره، ص 91.

[14]- أوجامع محمد، مرجع سبق ذكره، ص 43.

[15]- الكلاوي محمد، "التاريخ والسينما: كابوس نموذجا"، ضمن **التاريخ والسينما**، أشغال الندوة المنظمة من 16 إلى 24 فبراير 1990، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بنمسيك، الدار البيضاء، 1993، ص 181.

[16]- المسناوي مصطفى، "التاريخ والسينما: 44 أو أسطورة الليل نموذجا"، ضمن **التاريخ والسينما**، أشغال الندوة المنظمة من 16 إلى 24 فبراير 1990، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك الدار البيضاء، 1993، ص ص 171-172.

[17]- المسناوي مصطفى، مرجع سبق ذكره، ص 173.

[18]- *"Notre séance sur le cinéma colonial", in **Ciné-France**, n°27, 2e année, 31 Décembre 1937, p 16.*

[19]- كابوس عبد الكريم، "نحو منهجية لاستغلال السينما في دراسة التاريخ"، ضمن **التاريخ والسينما**، أشغال الندوة، المنظمة من 16 إلى 24 فبراير 1990، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بنمسيك، الدار البيضاء، 1993، ص ص 56-57.

[20]- بوزويتة سمير، "موقع تاريخ المقاومة من السينما المغربية"، ضمن **الكتابة التاريخية والإبداع السينمائي**، أشغال ندوة المقاومة المغربية المنظمة من 15 و16 دجنبر 2004، بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، سايس-فاس، منشورات المندوبية السامية لقدماء المقاومين وأعضاء جيش التحرير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2007، ص 58.

[21]- نفس المرجع، ص 18.

[22]- كابوس عبد الكريم، مرجع سبق ذكره، ص 61.

[23]- الكلاوي محمد، مرجع سبق ذكره، ص 182.

[24]- العيادي محمد، مرجع سبق ذكره، ص ص 72-73.

[25]- الصايل نور الدين، مرجع سبق ذكره، ص 18.

[26]- الكلاوي محمد، مرجع سبق ذكره، ص 69.

[27]- سجلماسي أحمد، مرجع سبق ذكره، ص 88.