المدينة المغربية
من خلال الفيلم الأجنبي
طنجة نموذجا

حمزة الأندلوسي

المدينة المغربية
من خلال الفيلم الأجنبي
طنجة نموذجا

ناشرون وموزعون

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(2018/7/3394)

791.43

الأندلوسي، حمزة أحمد عبد السلام
المدينة المغربية من خلال الفيلم الأجنبي طنجة نموذجا / حمزة الأندلوسي
عمان: دار زهدي للنشر والتوزيع، 2018

الواصفات: /الأعمال السينمائية // النقد الأدبي /

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

ISBN 978 -9957 -689 -94 -0

الطبعة الأولى: 2019

جميع حقوق التأليف والطبع محفوظة للناشر
دار زهدي للنشر والتوزيع – المملكة الأردنية الهاشمية
عمان / الجامعة الأردنية
هاتف : 0096265343052 فاكس : 0096265356219
خلوي : 00962795555279
E-mail : dar.zuhdiforpublishing@hotmail.com

حمزة الأندلوسي / باحث في السوسيولوجيا والأنثربولوجيا من المغرب
E-mail : andaloussi.hamzaa@gmail.com

لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال دون إذن خطي مسبق من الناشر

الإهداء

أهدي هذا العمل

إلى والدتي ووالدي

حيث لم يكن ليولد هذ العمل لولاهما

المحتويات

الموضوع	الصفحة
مقدمة	11

الفصل الأول
مداخل نظرية

قراءة في بعض الأدبيات البحثية التي تناولت صورة طنجة السينمائية	32
1. باتريشيا بيسترز: طنجة باعتبارها مدينة حدودية	33
2. مارتينا مولر: طنجة ملتقى الثقافات	35
3. عبد المومن السميحي: طنجة كمجاز للمدينة المفتوحة	37
مفهوم المدينة السينماتوغرافية	**43**
1. المدينة ديكوراً في الفيلم السينمائي	52
2. المدينة كشخصية في الفيلم السينمائي	58
النماذج النظرية في تحليل الصورة السينمائية	**65**
1. سنوات 1920: النظرية الانطباعية مع الطليعيين	66
2. بعد 1925: نظرية الفيلمولوجيا	71
3. 1950: النظرية الأنطولوجية	73
4. بعد 1950: الفيلم كنص أدبي وكاستيهامات سيكولوجية	77
5. سنوات 1970: النقلة السيميولوجية	84
6. سنوات 1980: داني ودولوز	87
7. نظرية السياق: توظيف المقاربة التاريخية في تحليل الفيلم السينمائي	96

الفصل الثاني

الماهية السينمائية لطنجة في الأفلام الأجنبية

طنجة الديكور **105**

1. طنجة كديكور طبيعي 105

2. طنجة كديكور ثقافي 117

3. طنجة كديكور متنكر 124

طنجة الشخصية **129**

1. طنجة كرمز للشخصية الخالدة 129

2. طنجة كتجسيد للاشعور 135

الفصل الثالث

البيئة الاجتماعية لطنجة في الأفلام الأجنبية

طنجة كبيئة تجارية **114**

1. تجارة المخدرات 146

2. تهريب الأسلحة 148

3. تجارة المعلومات السرية 149

4. تجارة الدماء: عندما تجتذب طنجة مصاصي الدماء 150

طنجة كبيئة سوسيو–جغرافية **153**

1. الاقتحام البوليسي 154

2. الاقتحام الاقتصادي 156

3. التعاقب السينماتوغرافي للزمن 158

4. انسحاب/فاعلية الشخصية الطنجاوية 166

طنجة كبيئة أنثربولوجية 168

1. البعد الأنثربو-زماني: في الانتقال التاريخي من الطبيعة إلى الثقافة 169
2. البعد الأنثربو-مكاني: في التنوع الثقافي الذي يسم طنجة السينماتوغرافية 175
3. مورفولوجيا الإنسان الطنجاوي 177
4. طنجة كرمز ثقافي معبر: في التجلي السيميولوجي للمدينة 185

خلاصات عامة **197**

الملحق **213**

البيبليوغرافا (قائمة المراجع) **215**

مقدمة

يندرج هذا البحث في إطار سيرورة تكويني الأكاديمي الذي اخترت أن أسلك فيه طريق التخصص في مبحثي سوسيولوجيا الفن وأنثروبولوجيا الصورة؛ والحال أن خوض غمار البحث في هذه الحقول لم يكن أمرا هينا، وذلك مرده إلى ندرة الكتابات العلمية حولها في المغرب من جهة، وندرة الكتابات العربية حولها من جهة أخرى. وتبعا لهذا الوضع، وجدت من اللازم أن أبذل جهدا حثيثا في مطالعة أدبيات هذه المباحث بلغاتها الفرنسية والإنجليزية.

في سياق متصل، كان لزاما علي في سياق تكويني في برنامج ماستر "سوسيولوجيا وأنثروبولوجيا المدينة" أن أتقيد بموضوع له صلة بالمدينة، إلا أن ميلي إلى موضوعات الفن والجماليات، جعلني أهيئ مشروعا علميا يربط أواصر الصلة بين المبحثين –المدينة والفن–، هكذا تولد في خاطري البحث في المدينة كصورة فنية، والحال في هذا العمل يتعلق تحديدا بالصورة السينمائية للمدينة.

إن المدينة كما نعرفها اليوم تكتسب شخصيتها انطلاقا مما تعكسه من ظواهر متشابكة، فقد أصبحت ناطحات السحاب الشاهقة مثلا إحدى معالم المدينة المعاصرة منذ القرن التاسع عشر، كما انشغل المهندسون المعماريون في التفكير منذ ذلك الحين في طرائق حل معضلة ارتفاع الكثافة السكانية على حساب المساحات الحضرية، وقد جسَّدَ نمط السكن العمودي حلا في هذا الصدد، لتغدو المدينة المعاصرة

تتسع وتتنامى على الصعيدين الأفقي والعمودي أيضا[1].

لقد أصبحت المدينة بالتالي موضوعا يحظى بكل الاهتمام، بسبب أنها صارت معقلا لغالبية سكان العالم. كما أنها غدت أكثر تنوعا على صعيد الانتماء الاثني، والوظائف، وأنماط السكن؛ وأصبح هذا التنوع الذي أضحى متزايدا يُشكِّل قضية تستدعي التفكير فيها، وذلك بسبب الطبيعة المعقدة للمدينة كعنصر جذب حفز المثقفين على تناول قضاياها وإشكالاتها.

يرجع تنوع المدينة أساسا إلى نشاطها الاقتصادي الدينامي، والذي يساهم في توفير فرص شغل حافزة على جعل الناس يهاجرون صوبها. لقد صارت المدينة ذلك المركز الذي تنطلق منه كل المبادرات الاقتصادية والقرارات السياسية، زيادة على مساهمة العولمة بما هي تدفق للسلع ورأس المال والأشخاص والمعلومات في تعميق الفوارق الاجتماعية وتجذيرها في النسيج الحضري، مما يرفع من حجم الصعوبات التي تواجه مهمة التخطيط الحضري. وكما يقول أوليفييه مونجان Olivier Mongin: "*لا توجد مدينة منسجمة*[2]". ويضيف صاحب المؤلف الموسوم *بالوضعية الحضرية* : *La condition urbaine*

"إن عوامل من قبيل الانفجار الديموغرافي، وظهور المدن الكبرى، إضافة إلى الزحف الفوضوي قد ساهمت في تكريس الاختلال بين حجم الساكنة

[1] ممفورد لويس، **المدينة على مر العصور، أصلها وتطورها ومستقبلها**، ترجمة: إبراهيم نصحي، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 2016، ص 53.

[2] O. MONGIN, *La condition urbaine, la ville à l'heure de la mondialisation*, Paris : Seuil, 2005. p.6

ومساحة المدينة، بما يفيد أن تدفقات السكان تفوق طاقة المجال [3]".

لقد مثلت هذه الظاهرة واحدة من أهم المشكلات التي شهدتها المدن الحديثة الصناعية، وهي في ذلك قد أخذت باهتمام عديد من رجالات الثقافة والفن، كما أن السينمائيين انخرطوا بدورهم في عملية توثيق ومساءلة الإشكالات الناجمة عن التحولات الكبرى التي عرفتها المجتمعات.

إن هذه التحولات التي شهدها التاريخ في القرنين الماضيين إضافة إلى التطور الذي عرفته الصناعة السينمائية يجعل من موضوع المدينة ذا ارتباط وثيق بالسينما، وذلك لأن ولادة السينما تَعدَ جزءا من سيرورة العصرنة التي شهدها العالم، والمتمثلة في تطوير مناهج جديدة في دراسة العلوم، وتطوير التقنيات الحديثة التي مسَّت ميادين الطب، والمعلوميات، والصناعة، والزراعة.

لقد توازت هذه الثورات العلمية و الصناعية التي شهدها القرن التاسع عشر مع ارتفاع ديموغرافي مضطرد لم يسبق له مثيل : بين 1820 و 1950 تضاعف مثلا عدد سكان الولايات المتحدة بنسبة 15 في المئة، كما ارتفع الناتج المحلي الإجمالي بنسبة 14 في المئة [4].

لقد نَشر العدد المزدوج من مجلة *تيليراما Télérama* الصادر في 18-3 دجنبر 2010 ملفا كاملا حرره فانسانت ريمي Vincent Remy[5] تحت عنوان *قرن المدن*، ويتعرض للأسباب التي أصبحت تدفع المشتغلين في حقول الأدب والفن إلى إيلاء

---

[3] *Ibid, p. 32*

[4] J. LACROIX, *Histoire des États-Unis*, Paris : Presses Universitaires de France, 2007, p. 323

[5] صحافي ورئيس تحرير المجلة الثقافية الفرنسية *تيليراما Télérama*

اهتمام متزايد بالمدينة، حيث يشير إلى إحصاء أجري سنة 2008 مضمونه أن ما يعادل نصف البشرية –حوالي 3,3 مليار إنسان– هم من قاطني المناطق الحضرية، وذلك وفقا لوكالة الأمم المتحدة المهتمة بشؤون الإسكان، وسيستمر هذا العدد حسب ذات الوكالة– في التصاعد الكبير خلال العقود القادمة، وهذا مؤشر يفيد أن المدينة غدت منذ القرن التاسع عشر مركزا لغالبية الأنشطة الإنسانية من قبيل الفن مثلا و السينما تحديدا.

لا طالما أظهرت كاميرا السينمائيين الطبيعة العمودية للسكن في المدينة المعاصرة، مرفوقة بمظاهر الحركة المكتظة والأضواء الليلية التي عكست أكثر خصائص المدينة في زماننا باعتبارها مجالا مزدحما، شاهقا ولا ينام. وتَعدُّ أعمال كل من مايبريذج Muybridge [6] و ديكسون Dickson [7] من الإنتاجات السينمائية الأولى التي توجهت نحو الاهتمام بالمدينة كموضوع مركزي للتصوير.

لقد أدهشت المدينة بصخبها وتنوع فضاءاتها وساكنتها مختلف الفنانين، ومنحتهم مجالا أوسع ليصوروا الأضواء ومظاهر الحركة الدائمة، وهذه الطبيعة الغير راكدة للمدينة تتطابق مع مساعي الفنانين إلى بلورة أعمال تحفل ببهارات الفرجة، التشويق والحركة.

من الواضح أن السينما قد وجَّهت اهتمامها منذ البدايات نحو مطلب إشباع

---

[6] مايبريدج إدوارد MUYBRIDGE Eadweard (1830-1904)، فوتوغرافي أمريكي عرف بتطويره سنة 1876 لتقنية تحريك الصور.

[7] ويليام ديكسون DICKSON William K.L (1860-1935)، مخترع، ومنتج، ومخرج، وكاتب سيناريو بريطاني. اشتهر باختراعه للكينتوسكوب، وهي آلة تمكن من التقاط الصور ومشاهدة الأفلام.

الحاجة إلى الترفيه والتسلية، وتمكين السكان من التخفيف عنهم جراء ما يكابدونه من ضغط وقلق مرتبط بصعوبات الحياة الحضرية. على النقيض مع هذه السينما الترويحية، ظهرت سينما واقعية، سعت إلى طرح كثير من المواضيع المعاصرة بشكل لا يخلو من حس الدعابة، معبر عنه بأساليب ساخرة تجاه قضايا رئيسية تولدت في سياق الحداثة؛ تبرز في هذا الصدد أعمال شارلي شابلن كنماذج لهذه النوعية من الأفلام، ويتعلق الأمر خصوصا بفيلميه *Les Lumières de la ville* *أضواء المدينة* الصادر في 1931 و *Les Temps modernes* *الأزمنة الحديثة* الصادر في 1936.

لقد عمدَ صناع الأفلام في القرن الحادي والعشرين على الانكباب على تناول المدينة كمجال يعكس الاختلالات والمفارقات، وحاولوا بالاعتماد على عُدتهم الفنية أن يظهروا الترابطات بين أحلام الشخصيات القاطنة في المدينة وواقعها[8]. إن محاولاتهم تُجسدُ حسب السوسيولوجي الفرنسي باتريك لوجي Patrick Louguet سعيا نحو جعل أي غريب قادر على أن يعيش تجربة التعرف على تلك العوالم المتعددة، الظاهرة والخفية، المزهرة والمظلمة، البهيجة والمجنونة في المدينة[9]. لقد طَوَّرت السينما في هذا السياق مثلا تقنيات تُمَكنُ من التغلغل داخل الأزقة الضيقة والتصوير في الأماكن المظلمة.

إن التفكير في السينماتوغرافيا كموضوع للبحث العلمي يستلزم بالضرورة الإلمام بقاموسها التقني، لكنها في المقابل لا تتبدى مبحثا بعيدا عن اهتمامات العلوم

[8] J. MOTTET, Les paysages du cinéma, Paris : Champ Vallon, 1999, p. 79

[9] LOUGUET Philippe, « La ville chimérique comme *zoon pathologikon*, et ses perturbations spatio-temporelles dans l'œuvre cinématographique de Terry Gilliam (ou villes de cinéma et cinéma dans la ville) », *La ville au cinéma*, juin 2005, n° 7, p. 59-81.

الانسانية، وذلك لاعتبارات عديدة يبسطها كريستيان ميتز [10] :

"كل فيلم سواء كان جيدا أو سيئا، يقبل أن يتم تقطيعه على غرار مفهوم القطعة في الموسيقى، ويحبل كل مقطع بوقائع أنثروبولوجية، يمكن دراستها انطلاقا من البحث في تفاصيل الفضاءات، وتفاعل الشخصيات وتطورات أوضاعهم وفق النسق الذي ترسمه الحبكة.

إن الواقعة الفيلمية تُعَبر عن تمظهر تشويقي لحدث ما : حيث لا يتبدى عاديا و مألوفا، إنه يكشف عن أشياء أخرى لتَحكَى...؛ إنها الدهشة السينمائية كما يسميها إدغار موران، وهو مفهوم مركزي نَحته هذا الفيلسوف الفرنسي في مؤلفه المخصص للفن السابع [11]".

إن كثيرا من التظاهرات السينمائية الحالية –خصوصا في البلدان الأجنبية– تبدي اهتماما بقضايا المدينة؛ في سياق متصل، يمكن اعتبار مهرجان *المدينة و السينما* *Ville et Cinéma* الذي ينظم كل سنة بمدينة نانت الفرنسية واحدا من أبرز المهرجانات التي ربطت بين المدينة والفن السابع، ويشرف عليه كل من هيرفي بوغون Hervé Bougon وألدو بيرزاتو Aldo Bearzatto. لقد اتخذ على سبيل المثال في نسخته الثانية المنعقدة من 10 إلى 12 فبراير 2011 من مدينة نيويورك موضوعا له، وقد ناقشت الندوات الموازية لعرض الأفلام عددا من الإشكالات الحضرية التي هَمَّت مواضيع التهيئة الحضرية، الهجرة والجريمة، وكل ذلك ابتغاء التفكير في الممكنات التي قد تجعل من المدينة مجالا أفضل للعيش مستقبلا. (...)؛ يتحدث المنظمون عن

[10] *Ibid.*
[11] *Ibid, p. 13*

دواع تأسيسهم للمهرجان:

"إننا نسعى عبر دعامة السينما إلى
استكشاف هذه الظواهر ومشاركتها مع الجمهور
والمتخصصين في شؤون المدينة والسينما [12]".

لقد لقيت تيمة "المدينة في السينما" اهتماما على الصعيد المحلي-المغربي أيضا؛ يَمكن في هذا الصدد الإشارة إلى المؤلف الجماعي الذي أصدرته جمعية المهرجان الدولي للفيلم الوثائقي بمدينة خريبكة سنة 2016[13]؛ وقد تضمن المؤلَف عددا من المقالات التي تناولت دلالات حضور المدينة في السينما الروائية من جهة، وكذا السينما الوثائقية من جهة أخرى. في سياق مماثل وشبيه، نظَّم المرصد المغربي للصورة والوسائط لملتقى رأس سبارطيل السينمائي لقاءات وندوات بطنجة من 3 إلى 7 أبريل من سنة 2015 تمحور موضوعها حول السينما والمدينة أيضا. وقد شارك فيها عدد من النقاد السينمائيين والمخرجين المغاربة من قبيل عبد اللطيف البريني ومصطفى الطالب ونور الدين لخماري ورشيد التفرسيتي ويوسف أيت حمو؛ فيما تمحورت المحاضرات التي تم

[12] L'association l'Urbanographe, *Ville et Cinéma,* [en ligne].
Disponible sur :
<http://www.villeetcinema.com/>

[13] جمعية المهرجان الدولي للفيلم الوثائقي، **"المدينة والفنون في السينما، من منشورات جمعية المهرجان الدولي للفيلم الوثائقي بخريبكة، المغرب"**، [أونلاين].
متاح على الرابط :
<http:// afifdok.org/المدينة-والفنون-في-السينما-من-منشورا/>

إلقائها على إشكالات من قبيل:

"كيف يرى السينمائي المدينة وكيف يستلهمها ويتمثلها؟ كيف يمكن أن تشكل المدينة مرجعية دلالية ورمزية لرؤيته الإخراجية؟ هل نرى أنفسنا في صورة المدينة التي يصنع معالمها السينمائي في أفلامه؟ كيف يساهم أخيرا السينمائي في خلق معادل موضوعي لتيمة الجمال المَجسَّد في العمل الفني؟" [14]

يُمْكن رد هذا الانشغال المَتزايد لدى النقاد المغاربة بالكيفيات الفنية التي يتناول من خلالهاَ السينمائيون المدينة ومشكلاتها إلى تنامي تيار الواقعية الجديدة في السينما المحلية منذ بدء الألفية الثانية، وهذا التيار ذي الحس النقدي يُخالف النزعة التجارية التي تهدف إلى إمتاع المشاهد وتسليته، وذلك لأنه يرى في السينما أداة استشكالية ذات قدرة على تعرية الواقعَ الاجتماعي وكشف المفارقات التي تعتريه، لهذا تجد هذا التيار يسلط العدسة تحديدا على الفئات الهشة والهامشية في خريطة المجال السوسيو-حضري؛ يُمكن في هذا السياق إعطاء أمثلة بارزة من قبيل *كازانيكرا (2008)* لنور الدين الخماري، *وعلى الحافة (2012)* لليلى الكيلاني، *والزين اللي فيك (2016)* لنبيل عيوش. لقد صرح هذا الأخير مثلا في أعقاب مقابلة جمعته مع أورليا فيرتالدي Aurélia Vertaldi عن *جريدة لوفيغارو* في يونيو 2015[15] بأنه يرغب في أن

---

[14] المصطفى الإسماعيلي، "السينما والمدينة، شعار ملتقى رأس اسبارطيل بطنجة من 3 الى 7 أبريل"، **أحداث أنفو** [أونلاين]، أبريل 2015.

متاح على الرابط:

<http:// http://ahdath.info/63129 >

[15] Vertaldi, A. (3 juin 2015). Je ne m'attendais pas à une telle violence avec Much Loved. *Le Figaro*, p9.

يكتشف الجمهور همومه الفكرية و تساؤلاته الإشكالية، و ذلك ارتباطا بعرض فيلمه الذي شهد تفاعلا كبيرا و نقاشا سجاليا أيضا؛ إنه يجب أن يرى أفلامه – مثل ما حصل في *الزين اللي فيك* *Much Loved*[16] – تثير مواضيع حبلى بالجدل و منفتحة على مفارقات الحياة الاجتماعية، و بالتالي تفتح الباب أمام مساءلة الظواهر وإعادة التفكير فيها.

في ذات السياق، وأكثر منه مقارنة بالفن التشكيلي أو الأدب، تلعب السينما دور المحفز في زمن أصبحت فيه البرامج الحوارية الثقافية لا تحقق نسب مشاهدة مرضية على شاشات التلفاز، لقد أصبحت السينما في الوقت الحالي تحديدا بفضل تنوعها الكبير (وخصوصا بفضل تأثير الأعمال الهوليودية الضخمة وأفلام الشبابيك) قادرة على صناعة الرأي العام وتوجيهه.

انطلاقا مما سبق، يمكن النظر إلى الصورة السينمائية موضوع دراستنا كمعرض بصري للحياة الحضرية، إلا أنه معرض لا يخلو رغم ذلك من ذاتية صناع هذا الفن السابع، فالأفلام تحمل في ثناياها تمثلات صناعها بخصوص كثير من القضايا الاجتماعية؛ لهذا فالبحث في إنتاجاتهم البصرية يكتسي أهمية ما داموا يحوزون سلطة التأثير على الجمهور في زماننا المعاصر[17]، والذي يحمل من الألقاب لقب عصر

---

[16] فيلم طويل لنبيل عيوش، صدر في 19 ماي 2015 (من إنتاج نبيل وإيريك بوليت Eric Poulet– فرنسا)، من بطولة لبنى أبيضار، أسماء لزرق، أمين الناجي، عبد الله ديدان.

[17] توقظ السينما مشاعر تكاد تكون بدائية، فهي تثير الشغف و تولد الحماس، حيث تضع المشاهد أمام حافز جاذب على التماهي يصعب مقاومته؛ يشير كريستيان ميتز Christian Metz في عمله الموسوم بحث في دلالة السينمائي Essais sur la signification au cinéma إلى نزوع المشاهد نحو تشكيل *"انطباع : إن المشهد واقعي"*، و ذلك لأن السينما تجعله ملتصقا بالشاشة، إلى الحد الذي يجد نفسه فيه "مشاركا" في ما يشاهده، بشكل أكبر

الصورة.

إننا نسعى من خلال هذا البحث إذن إلى دراسة **تمثلات** المخرجين الأجانب للمدينة المغربية باعتبارها نموذجا للفضاء الحضري الغريب عنهم، وذلك عبر **تحليل مضمون أفلامهم** التي دارت كل أحداثها أو بعض منها في **مدينة طنجة** التي أخذناها كنموذج للاشتغال التحليلي. أما دافعنا فيتجلى في تقديم قراءة علمية ذات جدَّة تتوخى تجاوز الكتابات التقريرية التي تتمخض عن الندوات واللقاءات الجمعوية التي تُقام على هامش المهرجانات عادةً. أما قولنا بجدَّة هذا البحث فمردُّهُ أولا إلى كونه يُمثل قراءة **أنثربولوجية للعمل الفني** تأتي في ظل الفقر البين الذي يعتري المكتبة المغربية الأنثربولوجية والسوسيولوجية في هذا المجال؛ وثانيا لأن هذا البحث ينهل من النظريات الاستطيقية الكلاسيكية التي يستعين بها نقاد السينما عادة في كتاباتهم، لكنه يتجاوزها من خلال انفتاحه على جهاز مفاهيمي ثري ينهل من مشارب علمية إنسانية عديدة، ومبرر ذلك يتعلق بطبيعة الصورة السينمائية المركَّبة، وذلك لأن لها أبعادا متعددة، فهي من جهة تزخر بالدلالات السيميولوجية، كما تظهر الوقائع السوسيولوجية، زيادة على كونها تُمثل انعكاسا ممكنا لإديولوجية ومخيال المخرج. وكل هذه المحددات السالفة

مقارنة مع قراءة رواية ما، أو حضور عمل مسرحي، أو مشاهدة لوحة أو صورة فوتوغرافية. فحينما نشاهد فيلما، تُمكن عملية توالي الصور الحافلة بالحركة من إنتاج واقع ذا مستوى عال و متعال، يرتبط بتلك *"الإضافات التي تعري خفايَا الواقع أكثر"*، لتجعل بذلك كل *"عنصر مجسدا"*، مع التأكيد على خاصية حركية الصور، فهي تُمكن من إدماج المشاهد في الحدث الذي يشاهده بعينيه؛ في المقابل، حينما يتعلق الأمر بالرواية، الرسم أو التصوير الفوتوغرافي، فغياب الصورة أو الصوت أو الحركة هي عوامل تجعل الحدث الموصوف أكثر بعدا عن الواقع، و ذلك لأن تمثل الشخصيات و الديكورات من طرف المتلقي يفترض فيه بذل جهد إضافي في التخيل، لذا فهي حسب هذا السياق تقيم حاجزا يتعذر فصله بين العمل و المتلقي.

ندرسها كخلفيات أنثربولوجية نبتغي من خلالها فهم نظرة الفنان السينمائي إلى العالم الذي يصوره. تبعا لما سبق، ندرج بحثنا في خانة **الأنثربولوجيا البصرية عامة وأنثربولوجيا الصورة السينمائية تحديدا**، أما إشكاليته فتتعلق بمسألة **التمثلات** باعتبارها واحدة من أهم المسائل التي انشغل بها الباحثون السوسيولوجيون والأنثربولوجيون على السواء[18].

وقد أفردنا لإشكالية البحث ومناهله المفاهيمية فصلا أولا نظريا؛ فيما خصصنا فصلين تطبيقيين قمنا فيهما بتحليل مضمون أغلب الأفلام الأجنبية التي صدرت منذ مطلع الألفية الثانية ودارت رحاها في مدينة طنجة، باعتبار هذه الأخيرة نموذجا مختارا لاشتغالنا التحليلي. هكذا فقد بلورنا في الفصل الثاني تحليلا تقنيا نروم فيه التعرف على ماهية مدينة طنجة في التناولات السينمائية لدى المخرجين الأجانب، وذلك وفقا لثنائية نظرية هي "**المدينة الديكور/المدينة الشخصية**". بينما سعينا في الفصل الثالث إلى ربط ماهيات طنجة السينماتوغرافية بالمنطلقات الذاتية والإديولوجية والمخيالية للمخرجين الأجانب، وذلك بغرض فهم كيفية تمثل المخرج الأجنبي للبيئة الاجتماعية لمدينة طنجة.

[18] تعتبر نظرية التمثلات من أولى النظريات التي تبلورت في حقل السوسيولوجيا، ويعود الفضل تحديدا إلى سيرج موسكو فيشي Serge Moscovici الذي يعد أول من بحث في التراكمات الدوركايمية مستخرجا منها مفهوم التمثلات بشكل مخصوص، سواء تعلق الأمر بالتمثلات الجماعية أو التمثلات الفردانية والاجتماعية. لقد اعتبر سيرج موسكو فيشي أن الاشتغال على التمثلات كموضوع للبحث يسمح بالانتقال من الوصف المباشر للمواضيع المدركة، إلى مرحلة تفسير دلالاتها الاجتماعية والثقافية والقيمية والمعرفية.

الفصل الأول

مداخل نظرية

- **إشكالية البحث ومنهجيته**

إن الحديث عن الارتباط القائم بين المدينة والسينما واسع جدا، لهذا سنقتصر على دراسة تمظهرات المدينة من خلال الأفلام وتحديدا مدينة طنجة المغربية، يُحرِّكنا في هذا دافع الكشف عن تمثلات المخرجين الأجانب وكيفية توظيفهم للمجالات الحضرية.

يشتغل المخرجون عامة وفقا لتصورين، حيث التصور الأول يرى في الفضاءات الحضرية دوالا تفيد في تحديد الزمن – *ليل، صباح، نهار، فجر، غروب* – أو تفيد في الإشارة إلى المناخ – *مشمس، ممطر، غائم* –، وتَعدُّ المدينة حسب هذا التصور مجرد ديكور فيزيائي في الفيلم.

على النقيض، هناك تصور آخر يُوظِّف فيه المخرجون المدينة بجعلها شخصية لها دور في أفلامهم كما بقية الشخصيات، وذلك يرتبط بافتراض مفاده أن المدينة قادرة على أن تملأ وتُكَمِّل الحبكة، لأنها تستطيع هي الأخرى أن تحكي وتدلي بتفاصيل لا يمكن عرضها من خلال الشخصيات البشرية، ويتوسل المخرجون في ذلك بأساليب فنية كإرفاق المشاهد بخلفيات موسيقية معبِّرة وعاكسة لمشاعر وأفكار تثير المشاهدين.

- **أسئلة البحث**

ينشغل هذا البحث إذن عند تحليله للإنتاجات السينمائية التي تدور أطوارها في المجال الحضري بوصف التجليات البصرية للمدينة، وذلك بغرض فهم تمثل المخرجين للفضاءات التي يصورونها: **هل اختياراتهم للأمكنة تقترن برغبتهم في التعريف أكثر**

بالشخصيات من خلال تسليط الضوء على البيئة الفيزيائية التي تعيش فيها؟ أم هو اختيار تحركه الدافعية إلى إشهار الفضاء نفسه من خلال إعطاءه بعدا جماليا؟ هل تعكس الصورة التي يعرضونها عن المدينة نزوعا نحو الاقتصار فقط على ما هو تراثي، أثري وسياحي؟ أم أنهم يعرضون المدينة في مختلف تجلياتها بما فيها مظاهر العصرنة أيضا؟

وبهذا، تسعى هذه الدراسة إلى إقامة مقارنات تروم تناول صورة المدينة على ثلاثة أصعدة :

- المدينة بين اعتبارها مجرد خلفية فيزيائية حاضنة للأحداث وحضورها كشخصية في الفيلم.
- المدينة بين تصويرها في كليتها وبين الاقتصار على بعض من مناطقها.
- المدينة بين صورتها الحية الواقعية وبين صورتها الفولكلورية السياحية.

- **فرضيات البحث**

تُمثل الفرضيات ذلك الجسر الذي يجعل الباحث يربط الإطار النظري بالمواد التي يشتغل عليها ميدانيا، و ذلك بغية التحقق من مدى مطابقة قراءاته الأولية للقضية مع النتائج المستخلصة بعد جمع المعطيات و تحليلها، حيث تعمل الفرضيات على تحييد الرؤى الذاتية للباحث و إسقاطها من مستوى اليقين، وذلك لأن الفرضية تُعلق صدقية الأفكار، وتجعلها قابلة لاحتمال أن تكون كاذبة حسب ما يشير إليه بينوا

كوتييه[19] Benoît Gauthier.

يسعى هذا البحث إلى التحقق من الفرضيات التالية:

- تتجسد المدينة **كمجال حافل بالمفارقات** عند المخرج الأجنبي، وذلك راجع إلى رغبته في معالجة المشكلات التي تعانيها شخصيات أفلامه، من قبيل الفقر، الجريمة والتشرد مثلا.
- لا يهتم المخرج الأجنبي بتصوير المدينة المغربية كشخصية حية تعكس الواقع الاجتماعي للساكنة، بل يظهرها **كديكور فقط**، حيث تركز كاميراه على التقاط المواقع الأثرية، التراثية والسياحية أساسا. تبعا لهذا المنظور، يرغب المخرج الأجنبي فقط بعرض **مظاهر الخصوصية والعراقة التاريخية للمدينة**.
- لا يعنى المخرج الأجنبي بتصوير المدينة في كليتها، بل يرغب في تسليط الضوء على بعض من **أجزاءها المظلمة أساسا**، كالتركيز مثلا على عرض الأحياء الهامشية.
- ينحو المخرج الأجنبي نحو **تقزيم المظهر الخارجي للمغرب** والتقليص من أهمية ما شهدته مدنه من عصرنة على مستوى البنيات التحتية.

[19] B. GAUTHIER, *Recherche Sociale, De la problématique à la collecte des données*, Québec : Presses de l'université du Québec, 2009, p. 767

- **منهجية البحث**

تتطلب كل دراسة لكي تكون موضوعية أن يعلق الباحث فيها كل حكم قيمي طبقا لمبدأ "الحياد تجاه القيم"، تماما كما يشير إلى ذلك السوسيولوجي الألماني ماكس فيبر[20]. ها هنا ليس للباحث الحق في تقرير ما إذا كان الناس على حق أم لا، بل له أن يبين منطقهم، ودوافعهم ومبرراتهم.

أما فيما يخص الاشتغال على السينما كموضوع للبحث السوسيولوجي أو الأنثربولوجي، فلابد أن يتم الوعي بها أولا كفن يتسم بخواص متفردة، باعتبارها إنتاجا يتجسد فيه جريان الزمن والحركة في الفضاء، كما أن مضمونها ينكشف عبر الصورة والصوت. وعلى هذا الأساس لابد أن تتم مقاربتها في ضوء التعدد المنهجي، مادامت مكونات إنتاج العمل فيها تتراوح بين التقني والأدبي-السردي والجمالي والفلسفي أيضا. في هذا السياق، ينظر الباحث السينمائي بوشتى فرقزيد إلى الفيلم باعتباره عملا متعدد العناصر ومفتوحا في الوقت ذاته، وهذه الخواص هي ما يصنع لذة التلقي السينمائي ويضفي قوة تعبيرية للسينما؛ ولا يمكن فهم معاني الأفلام أو تحليل مضمونها إلا بالاعتماد على منهج مقارِن يفتح العمل السينمائي على غيره من الأعمال، ويضع كنتيجة التجربة الابداعية في سياقها العام[21].

إن تكميم المعطيات كفيل بإصباغ طابع العلمية على الدراسة التي تنحو إلى تحليل مضمون الأفلام، وذلك لأنها تُجنب الباحث إصدار أحكام معيارية على مواد

---

[20] ماكس فيبر، **العلم والسياسة بوصفهما حرفة**، ترجمة جورج كتورة، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2011، ص 55.

[21] B. FARQZAID, *Pour un cinéma au pluriel*, Rabat : Dar Al Watan, 2015. p. 12

بحثه، فحينما نقارن بين الأشياء فنحن آنذاك نُمارس الاستقراء العلمي، والغرض منه اكتشاف الخواص المشتركة التي تسمح بصياغة القواعد العلمية، أما حينما نحلل الأفلام بنية الحكم عليها وفقا لضوابط مرجعية-تقييمية مسبقة، فآنذاك نكون بصدد تحرير نقد فني يعكس انطباعاتنا الذاتية حسب ما نراه نحن جيدا أو العكس. في هذا السياق، تنص السوسيولوجية الفرنسية نتالي إينيك Nathalie Heinich أن الجانب الميداني القائم على المعاينة والتحليل الامبيريقي للأعمال يعدُّ شرطا محوريا يضمن للدراسة طابعها العلمي-الموضوعي[22].

لقد حاولت السوسيولوجيا أن تكتسب علميتها عبر النزعة إلى التكميم منذ اميل دوركايم، وهكذا فالحكم يصير موضوعيا لأنه ينبني على محددات تجرد الحكم من ذاتيه، كالمحدد الزمكاني ومحدد السبب القاعدي، وهذا الأخير لا يصير الوصول إليه ممكنا إلا باعتماد لغة الأرقام، فالإحصاء أقدر على تمييز الأسباب المحورية والحاسمة (المعَبَّر عنها بنسب مئوية وازنة) من الأسباب الواهية (المعَبَّر عنها بنسب مئوية ضعيفة.).

ها هنا يتبدى لنا التكميم أداة فعالة في مجال بحثنا السينمائي، وذلك لأنه سيُمَكِّنُ من استنباط الخصائص الموضوعية التي تسم طريقة تناول السينمائيين للقضايا. بمعنى آخر، إن التكميم سيساعد على تصنيف صناع السينما في خانات مخصوصة، وذلك لأن المقارنة تتقصد جمع معطيات محددة: بلد مخرج الفيلم، نوع الفيلم، سنة صدور الفيلم، التيار المدرسي الذي ينتمي إليه المخرج... يتم بناء على ضوئها بلورة

[22] ناتالي إينيك، **سوسيولوجيا الفن**، ترجمة حسين جواد قبيسي، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2011، ص 181.

تصنيفات تربط مثلا تداول المدينة كشخصية بأسباب خاصة، وتداول المدينة كديكور بأسباب أخرى كذلك.

أما عن دوافعنا الخاصة التي وجهتنا إلى الانشغال بهذا البحث، فتتعلق برغبتنا في المساهمة في إغناء الدراسات العلمية حول السينما في المغرب، ابتغاء تقديم منظور أنثروبولوجي يتوخى تجاوز الكتابات التقريرية والصحفية، وكذا تجاوز النقد السينمائي نحو بناء عقلاني يوظف مناهج وتقنيات العلوم الإنسانية في فهم المعنى السينمائي للواقعة الفيلية، والحال هنا يتعلق تحديدا بفهم معنى المدينة المغربية في السينما.

يعتمد البحث على **تقنية تحليل المضمون الفيلمي**: صغنا "جذاذة وصفية للمقطع الفيلمي" نبتغي من خلالها الإحاطة بكل الوحدات المشَكلة للصورة السينمائية :

- البعد المكاني: وصف محتوى مكان الحدث، وكيفية التقاطه بالكاميرا، وموقعه الجغرافي في خريطة مدينة طنجة.
- البعد الزمني: تحديد الإطارات الزمنية للحدث الملاحظ، سواء تعلق الأمر بتوقيت حصول الحدث، موقع الحدث زمنيا في المتن السردي، إضافة إلى وصف مجريات الحدث وتقلباته.
- البعد الصوتي: تحليل مضمون خطابات الشخصيات في إطار الحدث الملاحظ، مع الأخذ بعين الاعتبار محتوى المشهد من الأصوات الطبيعية الداخلية فيه، وكذا دلالة الموسيقى التصويرية المرافقة للمشهد البصري.
- الوظيفة السردية للمشهد: تحديد وظيفة المشهد الملاحظ وربطها بدلالة

تواجد الشخصيات في طنجة (ملاذ للاختباء، وجهة لإلقاء القبض على عصابة إجرامية...)

لقد رأينا قصد إضفاء الطابع الموضوعي على الدراسة الاشتغال على عدد وافر من الأعمال السينمائية الأجنبية (10 أفلام) يرتبط تاريخ صدورها بمجال زمني حديث حُدِّدَ في العقدين الأخيرين -العشرون سنة الأخيرة:-

قائمة الأفلام الأجنبية (تضم أغلب ما أنتج منذ مطلع الألفية الثانية):

- Loin, André Téchiné | 2001 | بعيدا، أندريه تيشيني
- Box 507, Enrique Urbizu | 2002 | العلبة 507، أنريكي أوربيزو
- Les temps qui changent, André Téchiné | 2004 | الأزمنة المتغيرة، أندريه تيشيني
- The bourne ultimatum, Paul Greengrass | 2007 | إنذار بورن، بول غرينغراس
- Inception, Christopher Nolan | 2010 | ازدراع، كريستوفر نولان
- Agent vinod, Sriram Raghavan | 2012 | العميل فينود، شريرام راغافان
- Cloclo, Florent-Emilio Siri | 2012 | كلوكلو، فلوران إميليو-سيري
- Only lovers left alive, Jim Jarmusch | 2013 | العشاق وحدهم يبقون أحياء، جيم جارموش
- Gibraltar, Julien Leclercq | 2013 | جبل طارق، جوليان لوكليرك
- Spectre, Sam Mendes | 2015 | طيف، سام مينديس

❖ قراءة في بعض الأدبيات البحثية التي تناولت صورة طنجة السينمائية

تتحول مدينة طنجة تدريجيا إلى عاصمة سينمائية في المغرب، وذلك في ظل ارتفاع عدد المهرجانات والندوات السينمائية التي تحتضنها سنويا. يشار إلى أن طنجة كانت ولا زالت تحظى بصيت دولي واسع بالنظر إلى تاريخها المتميز في استضافة كبار الكتاب والمبدعين العالميين خلال القرن الماضي، فقد فضلها الكثير منهم كوجهة للاستقرار .

تَعتبر مدينة طنجة وجهة مفضلة في مجال السينما بالمغرب، وما احتضانها لأكبر عدد من المهرجانات والندوات السينمائية كل عام إلا مؤشر دال على اكتساب المدينة فعليا لصفة **حاضرة سينمائية**. فقد أصبحت طنجة مثلا مقرا دائما لمهرجان البحر الأبيض المتوسط للأفلام القصيرة، كما أنها استطاعت أن تصبح أيضا المقر الرسمي والدائم للمهرجان الوطني للسينما المغربية. وزيادة على ذلك، تحتضن المدينة الواقعة في شمال المغرب كل سنة في يونيو المهرجان المتوسطي للأفلام القصيرة .

يشار إلى أن طنجة كانت خلال النصف الأول من القرن الماضي خاضعة لسيادة دولية، ولعبت إسبانيا دورا كبيرا في الترويج لثقافتها ولغتها في هذه المدينة، ولا يزال هذا التأثير باديا حتى اليوم من خلال الاهتمام الملحوظ لسكانها باللغة والثقافة الإسبانيتين؛ كما أن موقعها الجغرافي المتميز على حافة مضيق جبل طارق، جعلها على مرمى حجر من أوروبا. وقد زكى هذا العامل الجغرافي من جاذبية المدينة وقدرتها الاستقطابية. هكذا أصبحت طنجة على مدى عقود مكانا مفضلا لتصوير عشرات

الأفلام السينمائية العالمية، وهي أفلام تراوحت مواضيعها بين التاريخي والرومانسي والبوليسي مثل بعض أفلام جيمس بوند.

لقد حظيت الأعمال السينمائية التي دارت أطوارها في فضاءات طنجة باهتمام باحثين ونقاد، خصوصا الأجانب منهم. وفيما يلي عرض لبعض الأدبيات التي تناولت صورة طنجة في السينما، مع الإحالة إلى نوعية الإشكالات التي تمت معالجتها، ونوعية التقنيات والمقاربات النظرية التي اعتُمدت في تحليل المضمون الفيلمي، وكذا النتائج التي خلصت إليها هذه الكتابات.

1. باتريشيا بيسترز: طنجة باعتبارها مدينة حدودية

وظفت الباحثة باتريشيا بيسترز[23] مقاربة فينومينولوجية في بحثها المعني بدراسة تمثلات المخرجين السينمائيين حول طنجة، وقد قامت بتحليل لمضمون تشكيلات موسعة من الأفلام ثم الاشتغال عليها وفقا لمنهج مقارن، وذلك بغرض الكشف عن أنماط تجلي المدينة كصورة سينمائية[24]. وقد انتهت دراستها إلى أن طنجة تتمظهر على الشاشة في صورة متغيرة وحافلة بالتناقضات أيضا. لقد حاولت بيسترز أن تسلط الضوء تحديدا على مظاهر التبادل الدوري بين المركز (العالم الغربي) والهامش (المغرب)،

[23] باتريشيا بيسترز Patricia Pisters أستاذة باحثة في الدراسات السينمائية والإعلامية بجامعة أمستردام.

[24] صدرت مقالة باتريشيا بيسترز في العدد العاشر من الدورية الفرنسية المحكمة THEOREME الصادر في 2007، وقد تم تخصيص هذا العدد من أجل تناول تيمة المدن السينماتوغرافية، وهذه إحالة إلى مقالة بيسترز:
Pisters, Patricia. "La ville frontière: Filmer Tanger." Villes cinématographiques: Ciné-lieux, Théorème, Vol. 10. Eds. Laurent Creton and Kristian Feigelson. Paris : Presse Sorbonne Nouvelle, 2007, p.191 – 197.

ويمكن لمس هذا التبادل كواقع يعكسه النسيج الاجتماعي لطنجة بعد أن نال المغرب استقلاله. فقد أثر تحول وضعية طنجة من كونها مدينة دولية إلى كونها مدينة محلية على التناول السينمائي لها. هكذا صار مفهوم الزمن عنصرا مركزيا في أعمال الكثير من المخرجين المغاربة المعاصرين. حيث لم يجعلوا من طنجة مسرحا فيزيائيا ثابتا لأحداث سردية متغيرة، بل جعلوا عكس ذلك الزمن مسرحا ثابتا وطنجة شخصية على متنه، تتسم بالانفتاح والتغير الدائم. في هذا السياق، تشير الباحثة إلى أعمال سينمائية أجنبية سارت على ذات المنحى، من قبيل فيلمي *بعيدا*[25] *Loin (2001)* و*الأزمنة المتغيرة*[26] *Les temps qui changent (2004)* لأندريه تيشيني.

[25] بعيدا Loin هو فيلم لأندريه تيشيني André Téchiné صدر سنة 2001. ويتناول قصة سائق شاحنة فرنسي يدعى سيرج يعمل بين فرنسا والمغرب، حيث ينقل لفائف النسيج الى فرنسا ويهرب الملابس الفخمة الى المغرب، وأثناء عبوره المنتظم يقابل سارة وصديقه سعيد. ولأن سارة كانت عشيقته ذات يوم فإن لقاءه بها وبصديقه سعيد يحمل في طياته تصاعدا وفرجة درامية تشكل موضوع الفيلم ونسيجه السردي.

[26] الأزمنة المتغيرة Les temps qui changent هو فيلم لأندريه تيشيني André Téchiné صدر سنة 2004. تدور أحداث القصة في مدينة طنجة، وتحكي عن سردية رومانسية بين رجل وامرأة فرنسيين يلتقيان بعد سنوات من الفراق. ثم تبدأ الأحداث بالتطور لما يحاول الرجل جاهدا أن يرتبط مجددا بالمرأة التي عاش معها قصة حب مر عليها زمن طويل.

2. مارتينا مولر: طنجة، ملتقى الثقافات

تتناول مارتينا مولر[27] مدينة طنجة باعتبارها ملتقى للثقافات، وقد عرضت الباحثة رؤيتها بشكل مفصل في مقالة بعنوان: *طنجة، مكان للقاء يجمع المغاربة بالألمان في مقاطع من فيلم "طنجيرين" 2008 لإيرين فون ألبيرتي*[28].

تم إخراج الفيلم الذي اشتغلت الباحثة على تحليله من طرف الألمانية إيرين فون ألبيرتي Irene von Albert سنة 2008، وفيلمها يمكن تصنيفه في خانة *"أفلام الهجرة"*، أما قصته فتتحدث عن تجارب الاغتراب والإقصاء الثقافيين، بالإضافة إلى سوء الفهم الناتج عن الصور النمطية المحمولة حول *الغير-الغريب* من ثقافة أخرى .

يُمكن تصنيف مقالة مولر في خانة النقد السينمائي الموجه إلى دراسة حالة جزئية بعينها -فيلم واحد مخصوص-. وقد خلصت الباحثة من خلال تحليلها إلى أن الفيلم يسوق صورة أسطورية عن طنجة، تماما كما تحضر في المخيلة الغربية باعتبارها مكانا ساحرا وزاخرا بذكريات الماضي؛ إنها الأسطورة التي نشأت في عشرينيات القرن الماضي، والفيلم يستعيد هذه الفترة تحديدا حينما كانت طنجة مدينة دولية (1923 – 1956)، فقد كانت وقتها ملاذا لعدد من الديبلوماسيين البارزين، والفنانين

[27] مارتينا مولر Martina Moeller أستاذة باحثة في الدراسات الألمانية بجامعة محمد الخامس المغربية.

[28] 'Illustration des rencontres germano-marocaines à travers l'exemple du film « Tangerine » (2008) d'Irene von Alberti', paper read at the conference Focus sur Tanger : Là ou l'afrique et l'Europe se rencontrent at the Grand Hotel Villa de France, Tangier, Morocco (2/-3/10/2015). Organised by Dieter Haller (Dean of the Anthropological Department, Ruhr Bochum University), Steffen Wippel (Research Centre of the Further and Middle East Region, Philips-University Marburg) and the Foundation Konrad Adenauer (Rabat, Morocco). The conference volume is planed to be published in 2016.

المشهورين، وأثرياء فاحشين من مختلف الجنسيات، إضافة إلى عدد من ألمع المحامين في تلك الحقبة. كما أن هذه الصورة الأسطورية ستتكرس بشكل أكبر في سنوات الخمسينيات والستينيات، مع شخصيات فكرية وازنة من حجم بول بولز، فرنسيس بيكون و ويليام بوروز[29].

لا يسترجع الفيلم في قراءة مولر الصورة العاكسة لمخيلة الغرب حول طنجة فقط، بل يحاول إحيائها في الزمن الحاضر. إن الفيلم يعيد تكرار تمثلات نمطية أعادت السينما الأجنبية إنتاجها كثيرا حينما يتعلق الأمر بتصوير التقاء الغرب مع الشرق. وكماهي العادة، فالقصة تتحدث عن فنانين شباب يأتون إلى طنجة من أجل خوض تجربة غرائبية، حيث تضع المشاهد أمام مجموعة من الصور النمطية والكليشيهات التي تؤسطر[30] طنجة وتعرضها بَشكل مختزل يذكرنا بسيرة الموسيقي برايان جونز حينما مكث فيها.

تتناول قصة الفيلم عددا من القضايا الاجتماعية التي لا تتعلق فقط بمدينة طنجة،

---

[29] **بول بولز Paul Bowles** مؤلف ومترجم أمريكي مغترب، قضى معظم حياته في المغرب، حيث استقر منذ سنة 1947 بطنجة، ولحقته زوجته جين بولز عام 1948، وباستثناء سنوات الخمسينات من القرن الماضي حيث كان يقضي فصل الشتاء في سريلانكا، فقد قضى 52 عاما المتبقية من حياته في طنجة. أما **فرنسيس بيكون Francis Bacon** فهو رسام رمزي بريطاني من أصل أيرلندي، بدأ يتردد بشكل دوري على مدينة طنجة منذ 1956. فيما يخص **ويليام بوروز William S. Burroughs**، فهو كاتب أمريكي شهير عرف برواياته التي غالبا ما تمزج بين الفانتازيا والواقعية. تعتبر المحطة الأبرز في حياة بوروز هي تلك التي قضاها في مدينة طنجة حيث عاش هناك مدة طويلة فوق خمّارة بائسة، فدأب على الكتابة والإدمان. باعترافه، كان بوروز يمضي أسابيع من دون أن يستحم أو يخرج من الحي. ولولا تدخل صديقيه آلن غينسبرغ وجاك كيرواك وعملهما على جمع الأوراق المتناثرة على الأرض وطباعتها على الآلة الكاتبة، لما كانت روايته المأثورة "الغداء العاري" أبصرت النور.

[30] "أسطَر" الشيء أي جعل هذا الشيء أسطوريا، واللفظة تفيد في معناها مصطلح Mythologization الإنجليزي.

بل هي من صميم ما ينتشر في المجتمع المغربي عامة، كمسألة الأمهات العازبات وبائعات الهوى. وهذه مواضيع تدخل في نطاق الطابوهات في المغرب. لقد عالجت المخرجة كل هذه القضايا من منطلق نقدي، حيث تم بسط رؤية حداثية تسعى إلى كشف التناقضات الحاصلة في المجتمع باعتبارها علامات لا تؤشر على العدالة الاجتماعية[31].

ينتهي تحليل مولر لمضمون الفيلم إلى تصنيفه ضمن خانة أفلام "**النقد الاجتماعي**"، وهي حسب تعريف الباحث الألماني نوت هيكتاير[32] Knut Hickethier رؤية اثنوغرافية تحاول التعظيم من شأن الأنا (القيم الأصيلة) حينما تتواجه أمام ذلك الذي يعتبر غيرا أو أجنبيا–غريبا[33].

3. عبد المومن السميحي: طنجة كمجاز لل"المدينة المفتوحة"

يُقدِمُ المخرج والمنَظّر المغربي عبد المومن السميحي في مقاله[34] تعليقا موسعا حول

---

[31] تَعتبر مولر أن أبرز مثال يصَور غياب العدالة الاجتماعية بالفيلم يتعلق خصوصا بتلك اللقطات التي تَظهر معاناة النساء.

[32] نوت هيكتاير Knut Hickethier أستاذ باحث في الدراسات الإعلامية والدراسات اللغوية بجامعة هامبورغ الألمانية. اشترك مع زملاء له في مدينة بريمن على إصدار دورية محكمة في الدراسات الإعلامية بعنوان "إعلام الشاشة Screen Media"، وذلك بين سنوات 1989 و1994.

[33] HICKETHIER Knut, « La critique en Allemagne : de l'esthétique à l'égotisme », *L'œil critique. Le journaliste critique de télévision. De Boeck Supérieur*, juin 2002, n° 15, p. 38

[34] 'Abdelmoumen Smihi, Tanger comme métaphore de la « Cité ouverte »: mon film « Tanjaoui »', paper read at the conference Focus sur Tanger : Là ou l'afrique et l'Europe se rencontrent at the Grand Hotel Villa de France, Tangier, Morocco (2/-3/10/2015). Organised by Dieter Haller (Dean of the Anthropological Department, Ruhr Bochum University), Steffen Wippel (Research Centre of the Further and Middle East Region,

فيلمه المعنون *طنجاوي*، ويعدّ هذا العمل السينمائي الثالث من ثلاثية أفلام أخرجها حول طنجة مسقط رأسه. إنها محاولة سينمائية منه لتجسيد الذات بذاتها، تماما كما هو الحال بالنسبة إلى البورتريه الذاتي في الفن التشكيلي. تبعا لهذا السياق، يشير السحيمي إلى أنه قد استلهم فكرة إخراج الفيلم من السيرة الذاتية لعالم النفس سيغموند فرويد التي صدرت في كتاب سنة 1984[35]. لقد روى فرويد مسيرته الوجودية *"حياته"* بالاستعانة بالأدوات النظرية للتحليل النفسي، والتي يعد هو ذاته مؤسسها.

تُمثّل مقالة السميحي إذن تعليقا كتابيا لفيلمه *طنجاوي*، والفيلم في هذا الصدد يُجسّد نصا نقديا ينبني في الحد ذاته على إشكالية خاضعة للمعالجة. إن السميحي حسَب هذا المنظور يمثل نموذجا للمخرج-المفكّر، أي ذاك الذي يصوغ فيلما قد يجوز وصفه بالفيلم الموضوعي، حيث الكاميرا لا ترصد الوقائع الاجتماعية بعين بيولوجية-ذاتية بل ترصدها بعين سوسيولوجية موضوعية، والسميحي نفسه يصرح بأنه يلتقط الواقع من دون أن يضخ فيه أحكاما مسبقة، بل يعمد أساسا نحو استشكال الواقع وبيان المفارقات التي تكتنهه. أما منطلقاته النظرية فتبني أولا على مقاربة تاريخية

Philips-University Marburg) and the Foundation Konrad Adenauer (Rabat, Morocco). The conference volume is planed to be published in 2016.

[35] لم يفكر فرويد في كتابة سيرته الذاتية إلا بعد تلك الدعوة التي وجهها إليه ناشر المجموعة المتعددة الأجزاء التي تعرف باسم *"الطب في الوقت الحاضر من خلال السير الذاتية"*. وقد صدرت سيرته في المجلد الرابع من هذه المجموعة سنة 1925. ويذكر جورج طرابيشي مترجم النسخة العربية من سيرة فرويد التي حملت عنوان ***"حياتي والتحليل النفسي"***: *يقدم فرويد في سيرته الذاتية اللحظة الموضوعية على اللحظة الشخصية، وبهذا المعنى فهو يولي الاعتبار الأ ول في سيرته للتحليل النفسي لا لحياته. ومن ثمَّ فإن القارئ لن يقرأ وقائع حياته وتفاصيلها بقدر ما سيقرأ قصة التحليل النفسي وتطوره بتطور مفاهيمه الأساسية.*

استلهمها من المفكر المصري طه حسين؛ ومقاربة أخرى سيكولوجية استلهمها من سيغموند فرويد، وقد وظفها على طنجة في سياق إظهارها سينمائيا كشخصية سيكولوجية تختزن في داخلها ذاكرة حية وتاريخا لازال يؤثر ويفعل فعله في طنجة-الزمن الحاضر.

تتبدى *طنجة-السميحي* إذن كذات فاعلة وليس كخلفية لا روح لها، أو كمجرد مسرح للأحداث تتحرك فوقه الشخصيات. ويشير السميحي في معرض بناءه النظري إلى أنه حاول أجرأة مفهوم بلوره شخصيا للتعبير عن طنجة الحاضرة في فيلمه، وقد اقترح لهذا المفهوم اسم ***الجسد الناطق بالصورة Corlanguimage***.

إن طنجة تتبدى كأنها إنسان له جسد وروح، أو ككيان حي حامل للمفارقات ولأفكار عقلانية وغير عقلانية أيضا. يحاول السميحي إذن أن يشخصن طنجة ويملأها بالتالي بروح عاقلة، تضمر أفكارا وتحمل ذكريات. في هذا الصدد، يشير المخرج إلى أنه حاول تسليط الضوء على هذا اللامرئي المضمر في **شخصية** طنجة، والذي يمكن أن يكون نقطة ضوء حافزة على تجاوز المشاكل الاجتماعية التي تعانيها المدينة، ويستعمل في ذلك قاعدة فلسفية منسوبة إلى طه حسين مضمونها: *"الذي لا يبصر هو من يستطيع إبصار التعثرات التاريخية"*.

إن صورة طنجة التاريخية تختلف عن الصورة الذاتية التي يتمثلها كثير من الطنجاويين، فرغم التعددية الثقافية التي تحضر في هذه المدينة كواقع تاريخي ممتد، إلا أنه يعتبر شيئا غير مرئي بالنسبة إلى ساكنتها، لأنهم اعتادوا التردد على نفس الأماكن، ومصاحبة نفس الأشخاص، وتداول نفس الأفكار التي تروج في وسط اجتماعي

خاص. هاهنا تختزل طنجة عند كل فرد في مجال جد ضيق. إن الفيلم يحاول كشف ذلك اللامرئي البراق الذي لا تبصره الساكنة المحجوزة في سجن العادة والروتين المتكرر.

إن طنجة الآن ليست إلا صورة متطورة عن طنجة الطفلة التي كانت في الماضي. يربط السميحي الحاضر بالماضي تماما كما تحلله الرؤية الفرويدية. إن طنجة التي يعرضها السميحي كيان حي يتحرك على متن التاريخ، لهذا فهو معرض دائما إلى تغيرات تمس المنظومة الثقافية. في هذا السياق يرصد السميحي كيف أثرت رياح الفكر الغربي الحداثي، العلماني والأنسني على الثقافة المحلية، وهو في ذلك يثير إشكالية تتعلق بصراع قيمي طرفاه الفكر الديني في مقابل الفكر الدنياني، ويمكن أجرأة إشكالية السميحي في الأسئلة التالية: **ما هو الدين؟ وما هي العلاقات القائمة في مجتمعنا المعاصر بين المقدس والمدنس؟**

لا يدَّعي السميحي أن فيلمه يقدم جوابا حاسما وإطلاقيا عن هذه الإشكالية، بل يكتفي فقط بملاحظة ما يجري في المجتمع بخصوصها. إنه يستعمل الكاميرا كأذن تنصت إلى الأجوبة التي تقدمها شرائح المجتمع حول تلك المسائل. يستلهم توجهه هذا من موقف نيتشه بخصوص دور المفكر:

" بما أن الطبيعة لا تمتد كسيرورة من الأفعال وفقا لنهايات ما، فلا يجب على المفكر إطلاقا وبالمثل أن يدع أفعاله تتحدد وفقا لأية نهايات. لا يتوجب عليه البحث عن أي شيء، ولا يتوجب عليه أن يثبت أي شيء أو ينفيه، فل يترك ذاته تبتهج بالإنصات، تماما كما هو الحال عند الإنصات إلى الموسيقى؛ إن انطباعاته حول الأشياء تتوقف على مدى

إنصاته الكبير أو القليل[36] " .

- **جدة البحث في ضوء نواقص الدراسات السابقة**

انطلاقا مما سبق عرضه، يُمكن استنتاج خلاصة مؤداها أن أغلب الكتابات السالفة حول الموضوع تنحصر في قلة من المقالات التي يُمكن إجمالا إدخالها في خانة النقد السينمائي أو خانة التقارير الوصفية–الجزئية، ومرد ذلك أن هذه الكتابات غالبا ما تقتصر على تناول فيلم واحد بعينه، ثم الحكم عليه وفقا لمعايير ذوقية لا يُمكن بأي الأحوال تعميمها والارتقاء بها إلى مستوى القاعدة النظرية العامة.

في هذا السياق، يسعى هذا البحث إلى بناء خطاب علمي يتوخى فهم الماهية السينمائية لطنجة بشكل **موضوعي بعيدا عن أحكام القيمة أو التعميمات الجزافية**، ونرى أن ذلك لا يتحقق إلا إذا اعتمدت الدراسة منهجا في التحليل ينبني على **التكميم**، فتعميم الحكم يقترب من الموضوعية أكثر كلما سارت الدراسة في منحى **ملاحظة عينات موسعة من الأفلام ثم الاشتغال عليها وفق نهج مُقارِن. وذلك بغرض بناء قواعد نظرية أو استنتاجات تركيبية عامة.**

[36] F. NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduit par Maurice Betz, Paris : Éditions Gallimard, 1947, p. 29

- **الجهاز المفاهيمي للبحث ومناهله النظرية**

يعود الرابط بين المدينة والسينما إلى بدايات هذه الأخيرة، وذلك لأن السينما صناعة فنية انبثقت من رحم المدن العصرية، وهذا ما جعل الأعمال الأولى تتناول قضايا ترتبط أساسا بالوسط الحضري؛ يُمْكِنُ في هذا الصدد الاستشهاد بالأفلام التي أنتجها الأخان لومير[37] *كقدوم القطار L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat (1895)*، *والعمال يتركون مصنع لوميير La Sortie de l'usine Lumière à Lyon (1895)*. عموما، ألقت الأفلام السينمائية الضوء منذ البدايات على مجموعة من التغيرات القيمية والفيزيائية التي ميزت المدينة الميتروبولية المعاصرة الضخمة[38].

تتبدى السينما في علاقتها بالمدينة على وجهين متقابلين "كمنتج وكمنتوج"؛

---

[37] الأخان لومير les frères Lumière: هما أوجست ماري لوي نيقولا Auguste Marie Louis Nicolas (19 أكتوبر 1862 – 10 أبريل 1954) ولويس جان Louis Jean (5 أكتوبر 1864 – 6 يونيو 1948). يعتبران من أوائل صناع الأفلام، وقد برز اسمهما عاليا في الساحة الفنية عندما قاما سنة 1895 بعرض عشرة أفلام مدة كل منهم حوالي ستة وأربعون ثانية بباريس، وقد لقي ذلك العرض شهرة واسعة جعلت صيتهما يعلو على صيت المخرج البارز آنذاك لويس لو برانس Louis Le Prince المعروف بكونه أول من صنع فيلم سينمائي متحرك.

[38] ترجع جذور ميتربول إلى اللفظة الإغريقية ميتروبوليس (μητρόπολις)، ومعناها الحرفي: "المدينة الأم". أما معناها في السوسيولوجيا، فيرتبط بظاهرة التوسع الحضري الناتج عن التحولات الكبرى التي شهدتها أوروبا الغربية على المستوى الاقتصادي والاجتماعي والسياسي والثقافي، والقرين بما ترتب عنه الانتقال الديموغرافي جراء الهجرة والانتقال من الأشكال التقليدية للمجتمع المحلي الى الأشكال الحديثة في المجتمع الحضري الموسومة بالتعقيد. لقد حظيت المدينة الميتربولية باهتمام الباحثين في ميدان العلوم الاجتماعية، فقد اشتغلوا على البحث في ظواهر حضرية جديدة منبثقة من قبيل الاستلاب والعزلة، وانتشار الفردانية وتقسيم الشغل.

فالسينما من جهة تَعتبر منتوجا لأنها ثمرة للثورة الصناعية والحضرية، كما أنها من جهة أخرى تُعتبر مُنتجا، من حيث كونها شاهدا بصريا على الثورة الصناعية والحضرية؛ قد يجوز القول بأن الأفلام منذ البدايات ساعدت على بلورة أرشيف سينمائي يؤرِخ لميلاد المدينة المعاصرة ويعرض التغيرات الطارئة عليها على مر الزمن.

إن ميلاد السينما في الفضاء الحضري يترافق تلازميا مع ميلاد المدينة السينماتوغرافية، تلك التي يعاد إنتاجها في السينما؛ فالأحياء والأزقة والشوارع عناصر مادية تُمثل فضاءات للتصوير، والفيلم الحضري في هذا السياق يُمثل فنا ينبني على عوالم المدينة كما يعيد تشكيلها على الشاشة في صورة بصرية–حركية؛ وهذا ما يطرح مسألة كيفية تمثل السينما للمدينة: **بأي شكل تظهر المدينة على شاشة العرض السينمائي؟**

❖ مفهوم المدينة السينماتوغرافية

لا طالما تجلت المدينة على الشاشة السينمائية **كمجال دينامي**، والحديث هنا عن مدينة موسومة بالتغير الدائم والمنفتحة على الامتداد؛ إنها مدينة تتفجر سكانيا على مدار الزمن. في هذا الصدد، عرضت السينما الغربية الفضاءات الحضرية بشكل يعكس ثقافة الحداثة المعاصرة، يُمكن التعبير عن هذا التناول الفني بوصفه نوعا من الدمج بين الواقع والخيال، حيث ينغمس الأخير في الأول، والحق أن هذا الدمج ليس أبعد عن واقع المدينة الآن، فالأعمدة الإشهارية على جنبات الشوارع الكبرى تخلق الحلم عند الرائي وتعده بتحقيق ذلك الحلم، كما أن الشخصيات الحاضرة في الإشهارات تظهر كأوثان بشرية ساحرة وفاتنة، والمدينة المعاصرة في مشاهدها جد

دينامية، تعرض فيضا من الألوان المتعددة والمتغيرة. تتجلى الخاصية الحركية للمدينة في قدرتها على النطق أيضا، فهي وسط طافح بأصوات مختلفة، من ضجيج السيارات والحافلات، وموسيقى الإعلانات الإشهارية، وأغاني الشباب في ساحات المدينة؛ والحق أن دينامية المدينة تنعكس في استمرار حركة الموجودين فيها، فالساكنة بأعداد كثيفة مسرعون على الدوام نحو أعمالهم. إنها مشاهد بصرية من بين أخرى يعمل الإخراج السينمائي على إظهارها، وفقا لرؤية سينمائية تتمثل المدينة كفضاء دينامي، والسينما هنا لها قدرة على عكس هذه الخاصية لأنها تُعبر بطرائق مختلفة تتراكب فيما بينها، حيث الشكل والصوت واللون عناصر تتفاعل لتُشكل كُلاً سينمائيا غنيا من حيث دلالته التعبيرية.

لابد في سياق الحديث عن ميزة السينما كفن التأكيد على أنها نحت نحو استبعاد مفاهيم نخبوية سادت في أجناس فنية أخرى، وهي بذلك تطلق العنان إبداعيا نحو إنتاج أشكال جديدة من الطوباوية، من خلال قدرتها على إبداع عوالم ساحرة بصريا مكتملة في ذاتها، لأنها لا تتطلب من المشاهد أن يملأها بالمعنى، مادامت تحتوي في ذاتها لغة بواحة بصفة واسعة، حيث تنطق شكليا وصوتيا ولونيا.

لا تُصور السينما دائما مظاهر الحيوية والدينامية في المدينة، فهي قد تُظهرها من جانب معاكس **كمجال اسطاتيكي**، والحديث هنا عن مشاهد حضرية خاصة بمدن مفضلة للتصوير السينمائي؛ إنها المدن السينمائية التقليدية في مجال السينما، كبرلين، القاهرة، لوس أنجلوس، باريس، براغ.... يُمكن الحديث هنا عن ديكورات ثابتة، وفضاءات حية تتكرر باستمرار في كثير من الأفلام، وهذه اللازمة التكرارية والدائمة

الحضور، تعكس نزعة نحو التناول النمطي لصورة المدينة في السينما، حيث تلقى الأماكن المشهورة في أفلام بعينها أو لها صيت سياحي النصيب الأكبر من التقاط عدسات الكاميرا. تُعبر إذن المدينة الإسطاتيكية عن توجه سينمائي لا يسعى إلى البحث في المدينة بقدر ما يسعى إلى التحديد المكاني لسير الأحداث في الفيلم، لهذا تظهر الفضاءات الحضرية كنقط معلمية تُخبر المشاهد بـ"نحن هنا". في هذا السياق، يعتبر تييري باكو[39] Thierry paquot أن تنميط التناول البصري للفضاءات واعتماد ديكورات بعينها تتكرر باستمرار يفقد السينما قدرتها الإبداعية على الخلق والتعبير، إنها حسب باكو من الأزمات الحيوية التي تواجه السينما[40].

إن المدينة السينماتوغرافية إذن تعد نتاجا لرؤية فنية، ترتبط في الغالب بميولات المخرجين المدرسية، فلو أخذنا كمثال مدرسة النيو-واقعية[41] التي ظهرت في إيطاليا أو مدرسة الموجة الجديدة[42] في فرنسا، فالمدينة في الأفلام التي تنتسب إلى هذين

---

[39] ولد تييري باكو سنة 1952 بمدينة سان دوني، وهو فيلسوف فرنسي وباحث في معهد الدراسات الحضرية بباريس. أسس في سنة 2004 مجلة دورية عنوانها *روح المدن L'Esprit des villes*.

[40] JOUSSE Thierry, PAQUOT Thierry, *La ville au cinéma*. Paris : Éd. Cahiers du cinéma, 2005, p. 894

[41] النيو-واقعية أو الواقعية الإيطالية الجديدة هي حركة ثقافية سينمائية ظهرت في إيطاليا في الأربعينيات في فترة الحرب العالمية الثانية وما بعدها، وتتبنى فكرة التصوير المباشر والبسيط لمعاناة الطبقات الفقيرة في المجتمع.

[42] الموجة الجديدة La Nouvelle Vague مصطلح يشير إلى أعمال السينمائيين الفرنسيين التي ظهرت منذ نهاية الخمسينيات وحتى نهاية ستينيات القرن العشرين، والذين تأثرت أفلامهم بالسينما الواقعية الجديدة الإيطالية. لقد كان سينمائيوا الموجة الجديدة مرتبطين برفضهم الواعي للشكل السينمائي الكلاسيكي وروحهم الشبابية المتمردة على التقاليد وشكلوا جزءاً من السينما الفنية الأوروبية. يشار إلا أن العديد منهم اشترك بأعماله في الترويج للانقلابات السياسية والاجتماعية في تلك الفترة.

التيارين تتبدى صورتها على شاكلة تحاكي الواقع، عكس المدارس الكلاسيكية، التي تَعتبر نظريا ميالة إلى الرمز، وتضمين المعاني خلف الصور بما يجعل الفضاءات تبوح بمكنونات ذات دلالة.

تتموقع صورة المدينة سينمائيا مقارنة مع الواقع الفيزيائي وفقا لأربعة أنماط:

- **الصورة = الواقع :**

صار بالإمكان استكشاف المدينة بشكل تفصيلي من خلال السينما، فقد ساهمت كاميرا الفيديو تحديدا في نقل كل أجزاء المدينة، وهكذا راكم أرشيف السينما ألبوما حافلا بتفاصيل العالم الحضري؛ لقد تم رصد عدد ضخم من البنايات، الطرق الواسعة، الجسور، وعدد لامتناهي من الأمكنة التي صارت معروفة بكل مدن العالم في زمن العولمة، وهذا يحيل إلى خاصية السينما باعتبارها منتوجا عابرا للحدود، حيث أصبحت التكنولوجيا اليوم تتيح توفير الإنتاجات البصرية في وسائط متنوعة : أقراص دي في دي DVD، أو متاحة للتحميل و المشاهدَة على مواقع إلكترونية.

- **الصورة > الواقع:**

إن مسار الحداثة التاريخي يُعبِّر عن سيرورة تنحو في اتجاه الدَنْيَنة والانتقال من عوالم الفضيلة السماوية إلى عوالم الوَقائع الأرضية، وقد ساهمت فيه السَينما أيضا من حيث وظيفتها في تعرية الواقع وكشفه، بعدما كان الواقع يستتر خلف الذوات التي تتحدث عنه وتعيد تشكيله وفق هواها؛ لقد صارت الكاميرا الآن تكشف الواقع بمختلف أبعاده وتنبش وتعلن للجمهور عن كل الأماكن الممكنة، المخفية منها

والهامشية.

لقد وفر اختراع الكاميرات الرقمية بمؤهلاتها التكنولوجية العالية في التصوير ملاييرا من قطع الفيديو لفضاءات حضرية عديدة عبر العالم، وقد جعلت هذه الطفرة التكنولوجية عوالم المدينة تصير أكثر بصرية اليوم من أي وقت مضى[43].

- **الصورة < الواقع :**

قد لا تعرض الصورة السينمائية كل المدينة بالضرورة، بل قد تعرض جزءا منها فقط. يمكن تبعا لهذا السياق ضرب مثال فيلم *كازابلانكا باي نايت*[44] لمصطفى الدرقاوي، وهو فيلم يعالج مسألة الدعارة وتدور أحداثه في فترات الليل فقط، ويسلط الضوء تحديدا على مظاهر الفساد الذي تعلن عن نفسها حينما يلقي الليل بسدوله على سماء مدينة الدار البيضاء.

إن التناول المقطعي للمدينة لا يتجلى فقط في التحديد الزمني، بل هناك أعمال اقتصرت على مجال مكاني مخصوص من المدينة؛ في فيلم *حلاق درب الفقراء* الصادر سنة 1982، تدور أحداث القصة كلها في منطقة درب السلطان، وتحديدا بحي درب الفقراء الذي يعتبر من أعرق الأحياء الموجودة في مدينة الدار البيضاء.

تعتبر نزعة التناول المقطعي مرتبطة باللاتجانس الذي يسم المدن الميتربولوية

---

[43] A. G. FOSTER, W. W. DIXON, *Short History of Film*, New Jersey: Rutgers University Press, 2008, p.7

[44] كازابلانكا باي نايت هو فيلم مغربي من كتابة وإخراج مصطفى الدرقاوي، وقد صدر في سنة 2003، ويحكي قصة فتاة شابة تعيش وسط بيت فاسد بالمدينة القديمة، حيث تضطر بدورها لاحتراف الدعارة لليلة واحدة فقط من أجل توفير مبلغ مالي لإجراء عملية جراحية لأخيها الأصغر.

تحديدا، فقد تمخض عن حركات الهجرة وتنوع العرض المهني وانتشار نزعة الفردانية خريطة جغرافية أشبه بالتركيبة الجيولوجية المتراتبة الطبقات[45]. لم تعد المدينة إذن مجالا متجانسا، فمظاهر المغايرة بين الأفراد صارت تتسع أكثر سواء من الناحية الاقتصادية أو الثقافية، لهذا من الطبيعي أن يكون نمط عيش وتفكير ساكنة حي شعبي مختلفا عما نجده في أحياء الطبقات الراقية. في هذا السياق، حاولت ليلى مراكشي في فيلم *ماروك* الذي صدر سنة 2005 أن تقتحم فضاءات عيش الطبقات الراقية في المغرب، تلك التي تحتل مجالا معزولا يبتعد عن أماكن عيش الطبقات الشعبية. ويكشف هذا التباعد الجغرافي بين الفئتين عن تباعد فكري أيضا، وذلك تحديدا ما تسلط عليه ليلى مراكشي الضوء في فيلمها.

- **الصورة ≠ الواقع:**

إن النقلة الرقمية الحاصلة في عالم الصحافة قد أحدثت طفرة كبيرة تمخض عنها ظهور المواطن الصحفي[46]، حيث كل الساكنة الحضرية صار بوسعها الآن توظيف الهواتف المحمولة في رصد ما يقع في أزقة وشوارع وساحات المدينة، وبعدها نشر

[45] F. JAMESON, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, New York: Verso. 2005, p. 14

[46] شير مصطلح المواطن الصحفي إلى إمكان أن يصبح أي شخص صحفيا، وذلك من خلال قدرته على أن ينقل رأيه ومشاهداته للعالم أجمع دون الحاجة لأن يحمل شهادة في الإعلام، أو أن ينتمي لمؤسسة إعلامية لإيصال صوته للعالم. ويرتبط ظهور هذا المفهوم بالثورة التكنولوجية الرقمية المعاصرة التي أعلنت عن نمط تواصلي جديد يتمثل في شبكات التواصل الاجتماعي تحديدا. أما عن خصائص صحافة المواطن، فيمكن إجمالها في الآتي: 1-شبكة الانترنت كفضاء للنشر والتعبير عن الرأي. 2-تأكيد حضور المواطن في قضايا الشأن العام ودعم الممارسة الديمقراطية. 3-اعتبار مخرجات صحافة المواطن امتدادا لمرجعيات الإعلام البديل والصحافة البديلة.

إنتاجاتهم عبر وسائط رقمية في شبكة الانترنت. إلا أن المادة السينمائية تختلف طبعا عن المادة التي تقدمها هواتف الساكنة، وذلك لأن السينما وسيلة تعبير فنية، لهذا فالمدينة السينماتوغرافية لا تتمظهر بشكل فج يحاكي الواقع؛ إن السينما تظهر المدينة باعتبارها عالما ميثولوجيا يتعالى عن الواقع، أي كأرضية تحفل بالتفاعلات البشرية لشخصيات باحثة عن الخلاص، تحلم ببلوغ سعادة ما، وذلك عبر تجاوز واقعها الحضري نحو البحث عن ذلك المجال المرغوب فيه[47].

إن كثيرا من السينمائيين ينزعون نحو صناعة أساطير حضرية في أعمالهم، وهذا ما يجعل تناولهم للمدينة تأويليا بالأساس، فهم يلبسون الفضاءات ثوبا خياليا يجعل من أفلامهم تؤسس للا-أمكنة[48]. بتعبير آخر، هم يعيدون اكتشاف تلك الأمكنة من خلال إظهارها بشكل جديد، قد يختلف عما هو مألوف أو ما هو متداول. إن المدينة في هذا السياق تخضع إلى تصرف سينمائي يحاول إظهار كل بعدها الخيالي على الشاشة، دون تقيد بمحددات فيزيائية واقعية، كالزمان والمكان. ولو أخذنا مثلا حالة الزمان، فهناك مخرجون يتحررون من جريانه القانوني، ليسمحوا في حالات بإمكانية العودة وراء إلى الماضي، أو تجاوز الحاضر تقدما نحو المستقبل. في هذا الصدد، يعد فيلم *ميتروبوليس*[49] *لفريتز لانغ Fritz Lang* واحدا من الأعمال السينمائية التي

---

[47] D. H. T. SCOTT, *Semiologies of Travel: From Gautier to Baudrillard*, Cambridge : Cambridge University Press, 2004, p.49

[48] Ciné-lieux : Villes cinématographiques, Kristian Feigelson, Laurent Creton, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p.108

[49] متروبوليس Metropolis هو فيلم سينمائي ألماني صامت بالأبيض والأسود أنتج سنة 1927 من إخراج فريتز لانغ Fritz Lang. تجري أحداث الفيلم في زمن مستقبلي (2026)، في مدينة متروبوليس المقسمة بين مدينة عليا حيث تقيم الطبقة المرفهة التي تتولى القيادة، ومدينة سفلى حيث العمال يتعرضون لشتى أنواع الاضطهاد والاستغلال.

عرضت نظرة مستقبلية تخص المدن العملاقة للقرن الواحد والعشرين، حيث تم تصوير هذه المدينة كوحش مرعب أشبه بـ"**مولوخ[50] حضري**". لقد قَدَم فيلم لانغ صورة قاتمة عن المدينة العصرية باعتبارها نموذجا حضريا للقسوة والتضحيات الجسام، كما لم يغفل تصوير جانبها المعماري العمودي، من خلال مشاهد متكررة لناطحات سحاب شاهقة ترمز إلى السلطة والقوة، بسبب تعاليها الشامخ نحو الأفق، كأنها تقترب من الآلهة.

في سياق مماثل، يَمكن تصنيف العديد من المخرجين الذي يرفضون النزعة الواقعية تحت يافطة سينما المؤلف[51]، ويُعتبَر المخرج حسب هذا المنظور مؤلفا لواقع يُشَكِّلُهُ

وتشاء المصادفات أن تتعرف ماريا إحدى نساء المدينة السفلى إلى فريدر ابن حاكم المدينة فيقع في حبها، وحين يقصد المدينة السفلى ليلتقيها يشاهد ما كان عنه غافلا.

[50] ورد ذكر مولوخ في كتاب التناخ (الكتاب المقدس العبري)، وهو إله كنعاني قديم كما أنه إله مقدس كذلك عند الفينيقيين، زيادة على أن الحفريات التاريخية تثبت أن ثقافات عديدة أخرى قد عدته إلها كما هو الحال في بلاد الشام وشمال أفريقيا القديمة. ويعد مولوخ إلها ذو نزعة شريرة، حيث لم يكن يرضيه شيء إلا قرابين الأطفال التي كان الفينيقيون القدماء يقدمونها له لإرضائه، فيتم حرق الأطفال بالقرب من مذبحه وتقديمهم له كقربان. أما من حيث تشبيه المدينة بالإله مولوخ، فذلك للتدليل على التضحيات الجسام التي يبذلها الفرد في سبيل تأمين لقمة عيشه، وما يترتب عن ذلك من ضغوطات نفسية وإرهاق جسدي وصراع مع زمن حضري عالي السرعة.

[51] تَعتبر سينما المؤلف politique des auteurs توجها نظريا يقوم على فكرة أنّ الفيلم هو عبارة عن مرآة تعكس أفكار المخرج وهواجسه، ونظرته للعالم والقضايا المهموم بها. في هذا السياق، لا يكتفى المخرج بدور قائد العمل الذي يرتب تصوير الفيلم واختيار زوايا التصوير، بل يتحول إلى مؤلف يكتب سيناريو الفيلم. إن سينما المؤلف إذن تنظر إلى المخرج على أنّه أكثر من مجرد مهني حرفي مسؤوليته تحويل سيناريو ما إلى فيلم مثير يدر الأرباح، وأنّ المخرج ليس فقط ذلك الشخص الذي يصرخ في الممثلين حتى ينفذوا اللقطات كما يريد، بل إنّ المخرج في نظرية سينما المؤلف هو فنان حقيقي لديه الكثير من القضايا التي يريد التعبير عنها، فيقرر أن يضعها في فيلم كقالب أو وعاء يقول فيه رأيه.

بصريا حسب رؤيته الذاتية. في هذه الحالة، لا يمكن فهم المقصود من مشاهد الأزقة أو الشوارع في فيلم ما إلا إذا تم الرجوع إلى الخلفية الفكرية للمخرج–المؤلف. تشير الباحثة بام كوك[52] إلى هذا الأمر في مقالة لها بمجلة كراسات السينما :" *يجب العثور على نوايا المؤلف*[53] ". على ذات الغرار، يشرح جيل دولوز خصائص تيار سينما المؤلف بالقول : "*إنهم يبتدعون لغة رمزية–بصرية خاصة بهم، لأنهم يحتاجون إليها للتعبير عن رؤية خاصة* [54] ".

عموما، لا يمكن حصر التوجه نحو إبداع صورة سينمائية متعالية عن الواقع في تيار المخرجين المؤلفين فقط، فالموضوع السينمائي –حسب دولوز– يتبلور كفكرة في وعي صناع السينما جميعهم قبل تجسيده بالكتابة والتصوير والمونتاج. لهذا فالمدينة لا تتجسد سينمائيا في الأفلام إلا وفقا للإشكالات التي ينطلق منها المخرجون، فبعضهم يتوسل بالتحليل النفس، وبعضهم يتوسل بالفلسفة، فيما قد نجد آخرين يتوسلون بالأدب.

إن الإيقاعات الحاصلة في المدينة، والحاملة لمظاهر الصراع الاجتماعي والتطور المورفولوجي والتحول القيمي دائما ما نجد لها صدى في الأفلام، أما من حيث المشاهدة، فالمتلقي يكون في حضرة السينما في خضم "نزهة بصرية"، وهذا تعبير يشابه

---

[52] بام كوك Pam Cook باحثة بريطانية وأستاذة في الدراسات السينمائية بجامعة ساوثهامتون. تقلدت كوك في منتصف سنوات 1980 منصب مديرة تحرير مجلة كراسات سينمائية التابعة للمعهد البريطاني للفيلم British Film Institute (BFI).

[53] COOK Pam, « Auteur Theory and Structuralism», *the cinema book*, March 2007. n° 7, p. 446-59.

[54] G. Deleuze, *L'image-temps/cinéma 2*, Paris : Les Editions de Minuit, 1985, p. 30

ما قاله المخرج الفرنسي جون لويس كومولي : *"أن تشاهد صورة فيلمية للمدينة في حالة تغير*[55] *"* .

1. المدينة ديكورا في الفيلم السينمائي

ألهمت عدد من المدن صناع السينما، ليتكرر حضور باريس ولوس أنجلوس وهونغ كونغ مثلا في عدد هائل من الأفلام على مدار تاريخ الفن السابع. إنها نماذج لفضاءات حضرية جذابة استطيقيا. يفسر كريس ماركر سبب الحظوة التي تحتلها باريس في السينما: *" لأنها من أجمل الديكَورات في العالم*[56]*."*

اعتمدت السينما في بداياتها على الأستوديوهات المغلقة في تصوير العوالم الحضرية للمدينة، لهذا كانت الديكورات مصطنعة ومصقولة بشكل مثالي. في هذا الصدد، رسَّخ انتشار السينما التجارية في سنوات 1950 و1960 عجز المخرجين عن التحرر من نعيم الأستوديوهات الرتيبة. إن مدينة باريس –باعتبارها من الملاذات الحضرية المفضلة لدى كثير من السينمائيين– تشهد على هذا النمط الإخراجي؛ لا يمكن إغفال تنوع الأشكال التي تجلت عليها هذه المدينة طوال فترة التسعينيات، بين من أظهرها على نحو تراجيدي يصور الأوضاع البئيسة للساكنة بعد الحرب العالمية الثانية كما هو حال *التجوال الكبير*[57] *La Grande Vadrouille* الصادر سنة

---

[55] T. JOUSSE, T. PAQUOT, *La ville au cinéma*. Paris : Éd. Cahiers du cinéma, 2005, p. 894

[56] N. T. BINH, *Paris au cinéma : la vie rêvée de la capitale de Méliès à Amélie Poulain*, Paris : Parigramme, 2003, p.167

[57] التجوال الكبير La Grande Vadrouille هو فيلم من إخراج جيرار أوري Gérard Oury صدر سنة 1966. وتحكي قصته عن المواقف الكوميدية التي يتعرض لها مايسترو فرقة الغناء الأوبرالي بباريس أثناء فترة الاحتلال النازي.

1996، فيما اختار آخرون أسسوا لسينما القاع الاجتماعي تسليط العدسة على حياة بائعات الهوى والمشردين، حيث يعدّ فيلم *لا تلمس الطريدة*[58] *Touchez pas au grisbi (1953)* مثالا بارزا. على النقيض، أظهرت أعمال من قبيل *رقصة الكانكان الفرنسي*[59] *French Cancan (1960)* و*الصمت من ذهب*[60] *Le silence est d'or (1946)* صورة براقة رومانسية عن باريس، تَعيد إلى الأذهان زمنا ذهبيا حيث كانت المدينة منبعا ولادا للمبدعين الموسيقيين والفنانين التشكيليين والمسرحيات الكلاسيكية التي كانت تَعرض في أشهر الحانات الباريسية. إلا أن حقبة السينما التجارية ظلت تخلق لدى المشاهد انطباعا بأن ما يشاهده أشبه بوثائق بصرية Postcard. فالديكورات معمولة بشكل متقن، لأنها تعطي الأهمية إلى دقائق التفاصيل، فالمراحيض والأثاث بديعة الصنع. إن كل الفضاء مصور وفق تصميم دقيق، ومشتغل عليه سلفا، زيادة على أن تقنية التصوير تَعتمد خلفيات مصغَرة تهدف إلى

---

[58] لا تلمس الطريدة Touchez pas au grisbi هو فيلم لجاك بيكر Jacques Becker صدر سنة 1953. تحكي القصة عن مغامرات رجل عصابات حاذق وجذاب، وعن صفقاته وصراعاته التي تدور رحاها في حانات باريس الليلية بما فيها من الرقص والسجائر والبنادق الآلية.

[59] رقصة الكانكان الفرنسية French Cancan هو فيلم لوالتر لانغ صدر سنة 1960. تحكي القصة عن مالك لمسرح استعراضي على وشك الإفلاس، لكنه رغم ذلك لا يشعر بالإحباط بل يسعى قدر الإمكان أن يستمتع بالحياة. راودته في أحد الأيام فكرة إحياء رقصة باليه قديمة تُدعى بـ"الكان كان" حينما رأى شابة هاوية نالت إعجابه في دار للرقص الشعبي، ومن ثمة يحاول تحقيق هذا الحلم بمساعدة هذه الشابة التي وقع في حبها من أول نظرة.

[60] الصمت من ذهب Le silence est d'or هو فيلم فرنسي من إخراج روني كلير René Clair صدر سنة 1946. وتدور الأحداث في سنة 1910، وتحديدا في أجواء الأستوديوهات السينمائية الفاتنة آنذاك، وتتمركز القصة حول شخصية إميل، وهو رجل كهل ومدير لأستوديو تصوير سينمائي يقع في حب الفتاة اليافعة مادلين، وهي إحدى الموظفات لديه، وهذه في المقابل تقيم علاقة حب مع شاب آخر يشتغل لديه أيضا.

إعطاء عمق للفضاء بشكل لامتناهي.

لم تهتم السينما التجارية في أواسط القرن العشرين إذن بالتناول الواقعي للمدينة، فقد كانت محاكاتها للفضاءات فجة كأنها تصاميم ورقية. يعبر هذا التيار عن ارتباط وثيق بالمسرح، فالفضاء ليس إلا خلفية فيزيائية للشخصيات التي يتسلط الضوء على تعبيرها الجسدي واللغوي أساسا. لم يدم هذا التعاطي التشييئي للفضاء الحضري طويلا، فمع بزوغ أفلام "الموجة الجديدة"، ظهرت الرغبة في إقحام الكاميرا داخل الأحياء الشعبية والأزقة البعيدة عن الأنظار، وفي ذلك توجه نحو الانغماس في الواقع المحسوس بشكل أعمق. لقد رسمت هذه الموجة الجديدة أشكالا متعددة للمدينة. أخذا بباريس كمثال أيضا، لقد تم تشكيلها تبعا للانتماءات المدرسية للمخرجين، فالسرياليون[61] أظهروها في صورة تتعالى عن الواقع، وتبتعد عن الصيغة المثالية لباريس كمركز للفكر والفنون، فقد ضخوا في أفلامهم نَفَساً من الهواجس النفسية المليئة بالقلق والتوجس من حال الأوضاع الاجتماعية، ولا أدل على ذلك أفضل من فيلم *باريس تنتمي إلينا*[62] *(1958) Paris nous appartient*.

---

[61] يعتبر المخرجون السرياليون السينما أداة يمكنها استكشاف الحياة العميقة للوعي، للهواجس والاستيهامات. إن الفيلم السوريالي لا يروي حكاية فقط، لكنه يسعى أيضا إلى سبر أغوار النفس البشرية وإظهار ذلك الصراع القائم بين العواطف والشهوات والعقل والضمير، أي أن السوريالية في السينما تنحو إلى التجسيد البصري للهموم والتمزقات التي لا ترى اجتماعيا، والتي قد يكبتها الشخص في داخله، كأنما يحاول السرياليون هنا تعرية حقيقة ما يفكر فيه الناس وما يشعرون به فعليا. فالناس قد يظهرون عكس ما يبطنون، لكن عدسة السورياليين تستطيع إظهار ذلك المخفي، وهو العالم النفسي للشخصيات.

[62] باريس تنتمي إلينا Paris nous appartient هو فيلم لجاك ريفيت Jacques Rivette صدر سنة 1958. وتحكي قصته عن فريق من الممثلين المسرحيين الذين يتمرنون على مسرحية "برسيليس" لوليام شكسبير. حيث يحاول المخرج عبر تلك التمارين أن يظهر الوضع القاتم للحياة في باريس في تلك الفترة الزمنية. يمرر الفيلم من خلال مشاهد

لقد ظهرت باريس في أعمال المدرسة الواقعية بشكل سوداوي أيضا، عندما تم عرضها فضاء تتحرك فيه شخصيات تعاني القلق والخوف، في ليالي يخرج فيها المتسكعون من جحورهم، أو حينما تصير مسرحا لعالم الجريمة والتحلل الأخلاقي. وقد تنوعت طرق التصوير المعتمدة في رصد الفضاء الحضري، *فيلم أربعة مئة ضربة*[63] *Les quatre cents coups (1959)* قام المخرج الفرنسي فرونسوا تروفو François Truffaut للمرة الأولى بإبداع صورة سينمائية متحركة لباريس، حيث تكررت في فيلمه مشاهد الفضاءات الملتقطة من داخل السيارة التي تتواجد بها الشخصية الرئيسية. على ذات النهج، تم توظيف تقنية التحريك[64] Tracking shot في تصوير مشاهد الملاحقة التي أُقحمت بشكل مُكثف في فيلم *نفس لاهث*[65] *À bout de souffle* لجون لوك كودار الصادر سنة 1959.

تجارب الآداء المتعلقة بمسرحية شيكسبير مشاعر القلق والخوف من المستقبل، كأنما أحداث المسرحية تتنبأ بمستقبل غامض وسيء لساكنة باريس.

[63] أربع مئة ضربة Les quatre cents coups هو فيلم من إخراج فرونسوا تروفو صدر سنة 1959. وتحكي قصته عن سيرة ذاتية للطفل أنطوان دوانيل وعلاقته السيئة مع والديه وهفواته وسرقاته الصغيرة التي أدت به إلى حرمانه من الحرية ودخوله مركز إصلاحي. ورغم كلما بدر منه، يظل أنطوان ولدا مؤدبا وتصرفاته تظهر شيئا من الحكمة في كثير من الأحيان، كأنها صادرة عن رجل بالغ. تجري الاحداث في نهاية الخمسينيات من القرن الماضي، وقد كان عمر أنطوان دوانيل حينذاك 12 سنة.

[64] يشكل **التحريك** نقلاً مكانياً لكاميرا التصوير. ويمكن تحقيقه بوسائل شتى للغاية، من عربة "الشاريو" الموضوعة على السكة إلى السيارة أو إلى الكاميرا المحمولة. و**التحريك** يمكن أن يكون انتقالاً إلى الأمام أو إلى الوراء أو جانبياً، أو من أعلى إلى أسفل أو من أسفل إلى أعلى، أو دائرياً؛ ويمكن أن يرافق شخصاً في حالة انتقال، ويسمى في هذه الحالة **تحريكا للمرافقة** أو أن يكون مجموعاً مع تصوير شمولي ويسمى **تحريكا استحواريا**.

[65] نفس لاهث À bout de souffle هو فيلم لجون لوك غودار Jean-Luc Godard صدر سنة 1959. وتحكي قصته عن الشاب ميشيل الذي يعود من الهند الصينية وقد فقد إيمانه بقيم المجتمع البورجوازي وتحول إلى شخص

قام رواد الموجة الجديدة إذن بإحداث قطيعة مع سينما الخمسينيات التي وظفت ديكورات الأستوديو حد الإفراط. وهكذا نزع هؤلاء المخرجون الطليعيون نحو تصوير أفلامهم باستخدام ديكورات طبيعية، ضداً على المصطنَع والمقدَم بشكل بديع. لقد صارت الكاميرا أقل كمالا وأكثر تجوالا، لَأنها لم تعد تعكس الرغبة في تقديم الفضاءات كأنها لوحات تشكيلية. هكذا بات المخرجون يستعملون كاميرات متحركة محمولة على اليد، تلتقط المشاهد في تذبذب يحيل إلى العفوية والتلقائية. لقد صارت الكاميرا تتسكع وفقا لإرادة الشخصيات، أي أنها تحولت من عنصر خارجي-موضوعي إلى عنصر داخلي، كأنها تجسيد لما تبصره عين شخصية ما .

أضفت أفلام الموجة الجديدة مسحة من المصداقية فيما يخص تصوير المدينة، فالبنايات والشوارع والمارة حقيقيون وليسوا مكونات مصطنعة تم تجهيزها في استوديوهات خاصة، هكذا قادت هذه الطفرة إلى تناول سينمائي جديد للمدينة، حيث صارت تتبدى كديكور واقعي أصيل، فالمشاهدون ينغمسون في عرض يتضمن كل الملامح الحية لمعيشهم.

لم يكن تطور السينما منعزلا عما شهده فن الفوتوغرافيا من تحسينات منذ مطلع القرن التاسع عشر، فقد كان لثنائية "الصورة الأداة/الصورة الغاية" تأثير على نظرية الفيلم السينمائي فيما بعد. تشير هذه الثنائية إلى المنظور الذي يحرك الفنان أثناء تعامله

عدمي، لا منتم، لامبال، وفوضوي. ذات يوم يسرق سيارة من عسكري أميركي بمساعدة صديقته التي سرعان ما يتجنبها ويهجرها. ينتقل من مرسيليا إلى باريس ليسترد المال المستحق له من زميل له، والذي سيتيح له السفر إلى روما؛ هناك سيلتقي من جديد بباتريشيا الطالبة الأميركية التي تدرس في السوربون، والتي تضطر لبيع الصحف في الشانزليزيه من أجل أن تغطي نفقات الدراسة حالمةً بأن تصبح كاتبة.

مع الصورة، هذه الأخيرة قد تكون مجرد وسيلة يشتغل عليها، فالفنان هنا يسجل الواقع بآلته الفوتوغرافية بغية جمع المادة البصرية التي قد يستند عليها إما في رسم لوحة تشكيلية أو من أجل إضفاء لمسة جمالية–ذاتية عليها. في المقابل، قد تصير الصورة في ذاتها غايةً، وذلك في الحالة التي يقوم المصورِ الفوتوغرافي بتسجيل الواقع كما هو، ومن دون أي سبب سابق. إن التقاط صورة ما لا لشيء إلا للبحث في مضمونها بالذات يُمثل نزعة فنية تتوجه نحو تذوق استيطيقا ما هو فوري. إنه انتقال ابستمولوجي في ميَدان الفوتوغرافيا الحديثة، فالفوتوغرافي لم يعد يستعمل الصور كمواد بصرية يروم إضفاء اللمسة الجمالية عليها، بل صار وهو في مرحلة التصوير يفعل ذلك وفقا لرؤيته الفنية. لقد بات الفوتوغرافي إذن يلعب دور المستكشف والمتنزه في مجال تجوله، حيث يتوقف فجأة مثلا من أجل تصوير مقطع من المدينة، وتأطيرها داخل إطار عدسة الكاميرا[66].

حينما يعتمد الفوتوغرافي الصورة كوسيلة لإبداع عمل فني، فهو آنذاك ينحو نحو صناعة بانوراما بصرية، حيث تمثل الصورة مجرد جزء في سياق تشكيل المعنى العام انطلاقا من تتابع الصور التي تُألفُ حدثا ما. هكذا فالصورة تتراكب مع أخرى وفق ما يقتضيه النظام السردي الذيَ يضعه الفوتوغرافي. وهذا يحيل إلى أن المعنى المراد إبداعه يتواجد خارج الصورة، أو يتجلى بعبارة أخرى حينما تتوالى الصور تباعا.

أما حينما يكون الفوتوغرافي بصدد العمل على إبداع الصورة كغاية، فذلك يفيد أنه يتبنى أسلوبا يلقي الضوء على المفرد والمختار أكثر منه على الكوني والثابت. في

[66] S. KRACAUER, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, Paris : Flammarion, 2010, p. 13

هذه الحالة، ينزع الفوتوغرافي إلى إبداع صورة حاملة للـ"القصدية" في ذاتها، كأن الفوتوغرافي يريد من الصورة أن تبوح بمعنى ما. وهذا توجه سيميولوجي لم يحضر فقط في الفن الفوتوغرافي فقط، بل حصل أن تسلل إلى عالم السينما، حيث لم يعد الفضاء يتبدى سينمائيا كخلفية فيزيائية فقط، بل صار يتبدى كشخصية[67].

2. المدينة كشخصية في الفيلم السينمائي

بدأت معالم تناول جديد للمدينة تظهر منذ تسعينيات القرن الماضي، حيث تعددت الأعمال السينمائية التي نحت نحو تصوير الواقع بشكل تفصيلي من جهة، وتضمينه لإيحاءات دالة من جهة أخرى؛ في مقدمة فيلم *المخمل الأزرق*[68] *Blue Velvet (1986)* للمخرج الأمريكي دافيد لينش، تقوم الكاميرا بتصوير لقطة مكبرة Close-up[69] لمنزل ريفي نمطي على شاكلة المنازل المتواجدة في أغلب البلدات الصغيرة في الولايات المتحدة الأمريكية، ثم تنحدر الكاميرا بعدها نحو العشب إلى أن تَظهر عددٌ من ديدان الأرض فتملأ الشاشة بعدها. إنه تعبير فانتازي للفضاء يتكرر في كثير من أعمال دافيد لينش كفيلم *طريق مولهولن*[70] *Mulholland Drive*

---

[67] *Ibid, p. 14*

[68] مخمل أزرق Blue Velvet هو فيلم رعب من إخراج دافيد لينش David Keith Lynch صدر سنة 1986. تبدأ أحداث الفيلم مع عثور جيفري على أذن ملقاة في حديقة، ومن ثم يدخل في نفق طويل من الأحداث المتناسلة من بعضها بعضاً، فبعد أن يسلم الأذن إلى محقق سيتعرف إلى ابنته ومن ثم سيمضي إلى بيت امرأة يكون المحقق يراقبها، وصولاً إلى النهاية ومعرفة مصدر تلك الأذن.

[69] اللقطة المكبرة Close-up تَصور الرأس أو الرقبة بشكل مركز وقريب.

[70] طريق مولهولن Mulholland Drive هو فيلم صدر سنة 2001. تحكي القصة عن ممثلة طموحة تدعى بيتي إلمز، تصل لأول مرة إلى لوس أنجلوس، ثم تلتقي وتصاحب امرأة مصابة بفقدان الذاكرة مختبئة في الشقة التي تعود لعمة بيتي.

(2001) مثلا، وهو عمل حاصل على جائزة أفضل إخراج في "مهرجان كان" من نفس السنة. في افتتاحية الفيلم[71] Pre-credit، تتلاحق اللقطات العارضة للفضاء وتَدمج كعنصر رئيسي في المنظومة السردية، أي أن الصورة السينمائية المعروضة عن المدينة تَظهر حاملة لمسحة تنطوي على إرادة وفاعلية، كأنما يراد لصورة الفضاء أن تقول شيئا، وهذا التناول السينمائي لا يظهر إذن معالم المدينة كديكورات جامدة، وإنما كعناصر فاعلة في سردية الفيلم[72].

إن المدينة صارت في السينما المعاصرة تتمظهر وفق ثلاثة مستويات، أولها شكلاني يتعلق بما تم تصويره من المدينة، وفي ذلك توجه نحو إظهار المدينة كبناء مادي وكنظام للمراقبة –يساعد على جعل المشاهد يدرك زمان الأحداث ومكانها–. أما ثاني المستويات فهو الكلامي، أي ما تم قوله عن المدينة ارتباطا بسياقها التاريخي، كأن يشير فيلم ما إلى أحوال المدينة في الماضي ثم يقارنها بما أضحت عليه في الحاضر. ثم أخيرا المستوى السيميائي، ويتعلق بما تم فهمه، فالفيلم قد ينتج شبكة من الدلالات حول المدينة، لتصير الأمكنة رموزا أو شفرات بصرية دالة على إشكالات حضرية[73]. إن المدينة حينما تظهر رمزا ذا دلالة، فآنذاك نكون بصدد توجه سينمائي ينحو إلى جعلها "ميتروبولا نفاذا métropole centrifuge" للتجربة الأنطولوجية بتعبير بودريار[74]، فالمدينة تُموضِع الأفراد في وضعيات–مشكلة مليئة بالتحديات، وفي هذا

[71] الافتتاحية Pre-credit هي متتالية قصيرة تَسهل عملية الخوض في تفاصيل الفيلم، أي أنها تضع المشاهد أمام إمكانية الغوص في سير الأحداث بيسر وسهولة.

[72] BAQUE Zachary, « De la ville-décor à la ville-personnage. La représentation de Los Angeles dans deux films de David Lynch, Lost Highway et Mulholland Drive ». *Écrire la ville*. *Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire*, mars 2005, n° 15, p. 134

[73] *Ibid*.

[74] J. BAUDRILLARD, *Amérique*, Paris : Grasset, 1986, p. 58.

مساءلة لتجربة عيش الذوات وما ترافقها من تناقضات وأزمات.

حينما يتم التركيز على رصد المدينة كشخصية تُعبر عن نفسها وليس كخلفية مكانية لسير الأحداث، فالمخرجون آنذاك يعرفون من خلال عدسات الكاميرا الماهية الروحية للمدينة. من الناحية الشكلانية، يُمكن تعريف المدينة باعتبارها رقعة جغرافية تتواجد فيها مجموعة من البنايات التي توحد بين الساكنة، وهؤلاء يترددون على منازل إقامتهم وعلى أمكنة مختلفة من قبيل أماكن العمل وأماكن التسلية والترفيه وأماكن مخصوصة للتنقل كالشوارع والأزقة ومحطات المواصلات. لكن ما يعطي للمدينة طبيعة متفردة ومستقلة يتجلى في خاصية الامتداد التي تُخالف بينها وبين القرية. إن للمدينة نزعة للتوسع دون توقف في تحد متمرد للحدود الإدارية، وحينما تظهر السينما مشاهد التمدد الحضري هذه فهي آنذاك تصدم المشاهد بشكل فوري. فالمدينة تتبدى ضخمة وعملاقة على الشاشة، خصوصا حينما تلتقط عدسة الكاميرا الفضاء من الأعلى جوا، أي أن السينما تستطيع إظهار القدرة العالية للبنية التحتية على استيعاب التدفق البشري من خلال شبكة الطرق الحضرية الواسعة والطويلة.

يُطعم بعض المخرجين أفلامهم بمشاهد "ميتا–سردية"، أي أنهم يُقحمون مشاهد يمكن تصنيفها خارج السياق السردي للقصة Nondiegetic insert؛ ومثال ذلك المشاهد الافتتاحية التي تتكرر في عدد من الأعمال المصنفة في سينما ما بعد–الحداثة[75]، وتنحو هذه المشاهد في بعض الحالات إلى وضع المشاهد حرفيا أمام طريق

[75] تتجلى أهم ملامح سينما "ما بعد الحداثة" في اهتمامها أساسا بالملفوظ الشعبي وبالثقافة الشعبية عامة. كما أنها لا تعير أهمية للبناء المنطقي ولا للتسلسل الزمني للفيلم، وهي كذلك لا تؤمن بالحدود أيا كانت، وخاصة الجغرافية منها، إذ يمكن الانتقال بسهولة من عالم إلى آخر ومن جغرافيا إلى أخرى. وهذا الاتجاه السينمائي يهتم أساسا بما

حيث الشرائط الصفراء تتعاقب بسرعة، وذلك عبر التصوير اعتمادا على لقطات مكبرة[76] A close up. وفي حالات أخرى، قد تتموقع الكاميرا فوق الطريق حيث تَصور مثلا سيارة تتقدم بشكل بطيء، وفي هذا إيحاء يتوخى دعوة المشاهد إلى الولوج التدريجي إلى المدينة من ناحية، وإلى القصة من ناحية أخرى. أما من حيث المبدأ، فهذا التطعيم الذي ينهجه المخرجون يُمثِّل امتثالا لقاعدة مضمونها أن التغلغل في عوالم المدينة لابد أن يكون مسبوقا بالمرور أولًا عبر "اللا-أمكنة" و "أمكنة التدفق الدائم"، وهذه تمثل واجهات بصرية تربط بين ذلك الهناك الذي منه قد جيء والهنا الحضري الذي فيه ستروى القصة[77].

على ذات الغرار، يمكن للشخصيات أن تكون خادمة لغرض التعريف بالمدينة، ففي بداية فيلم *طريق مولوهولن* مثلا، يتم تقديم شخصية "بيتي" التي نزلت من المطار، حيث ترتاد بعدها سيارة أجرة تقتادها إلى منزل عمتها، وأثناء تجوال السيارة تَصور الكاميرا معالم مختلفة من مدينة لوس أنجلوس. لهذا فالتناول السينمائي في هذه الحالة يُجرِّد الشخصيات من موقعها كغايات وينزل بها إلى مستوى الوسيلة التي تسهم في التعريف بالمدينة. ورغم أن اللقطات التي تُظهِر شوارع وبنايات المدينة تلعب دورا يتمثل في نصب معالم الحبكة الفيلمية، إلا أنها تظل رغم ذلك تعطي قيمة عليا للمكان على

يمكن أن نسميه "البطل العادي" أو "الإنسان البسيط". من ملامح سينما ما بعد الحداثة أيضا الاهتمام بالموسيقى الشعبية وبالغناء "غير المتقن" كعنصر أساسي من عناصر الفيلم وليس كزينة تعبيرية. هنالك أيضا ملمح هام يتمثل في انشغال الأفلام المنضوية تحت هذا الاتجاه بالشأن السياسي العالمي العام.

[76] اللقطة المكبرة تَصور العنصر المقصود من مسافة قريبة.

[77] S. MATTL, *A sense of place. In Imagining the city*, Vienne: Wiener Wissenschafstage, 2003, p.14

حساب حركية الزمان، أي أن تصوير أماكن معروفة مثلا من لوس أنجلوس يطغى حضوره أكثر من التركيز على تتبع تحرك الشخصيات، كأن المدينة تبتلع حضورهم في تلك المشاهد.

إن المدينة قد تصير ناطقة بمعنى ما، لكن ذلك يختلف حسب موقع اللقطات في المتن السردي العام. في هذا الصدد، يستعمل المخرجون في أحيان لقطة ترصد معالم مكان ما، وذلك بغرض الربط بين مشهدين قد لا يتصلان برابط سردي متصل. في هذه الحالة، تضاف مثل هذه اللقطة حتى لا يتوه المشاهد أو يفقد الخيط الناظم للسرد، كأنما توجه هذه اللقطة رسالة إلى المشاهد تخبره بأننا لم نعد في نفس المكان أو لم نعد في نفس الزمان. والمخرِج هنا يجعل الفضاء الحضري الملتقَط بمثابة لحظة "كسوف سردي"، وذلك لأنه يوظف لقطات تدفع المشاهد إلى التوقف والتأمل، هاهنا يصير المشاهد نفسه يضفي المعنى على اللقطة عبر محاولة استشرافه لقادم الأحداث، أي أن اللقطة تدفع المشاهد إلى بناء سيناريو تنبؤي بما قد يحصل من أحداث آتية. إنها لقطات تساهم في جعل المشاهد يدرك التعرجات الحاصلة في المتن السردي. لهذا لا يمكن اعتبار هذه اللقطات نماذج تعرض المدينة كشخصية، وذلك لأنها تجعل من الفضاءات الحضرية مجرد مراسي جغرافية للسرد على حد تعبير دولوز[78]. والمدينة لا تصير شخصية في الفيلم إلا إذا أخذت الكاميرا وقتها في تصويرها كغاية ضمن وضعية بصرية مخصوصة.

كثيرا ما يوظف المخرجون عين الشخصية ككاميرا وقت تصوير مكان ما، ففي

[78] G. DELEUZE, *L'Image-mouvement*, Paris : éditions de minuit, 1983, p. 279.

فيلم *طريق سريع مفقود*[79] *Lost Highway 1997* لدافيد لينش دائما، ترصد الكاميرا عبر لقطة مكبرة وجه روني ماديسون المتواجدة في الشارع، ثم ترفع وجهها لتنظر صوب الأعلى، هنا يبصر المشاهد عبر عين الشخصية عمارات شاهقة وناطحات سحاب، هكذا فالمخرج ينزع نحو جعل المشاهد ينتبه إلى هذا الجسم الحضري الشامخ بكل جلالته وعظمته، وهذا النوع من اللقطات يعتبر من الثيمات السينمائية المعاصرة التي تَصنف في مفهوم "الشاشة الفاحصة".

على منوال معاكس من حيث زاوية التصوير، قد يتم التقاط المدينة من علو شاهق، فتتبدى أجزاء من المدينة طاغية على الصورة بينما يظهر الناس ككائنات متناهية الصغر لا تمثل إلى أجزاء بسيطة من الصورة. إنها مشاهد تَبرز ضخامة المدينة وعملاقيتها، كما أن الكاميرا تَظهر قادرة على رصد مساحات واسعة من المدينة. في هذا السياق، يمكن تشبيه المدينة حينما تتعالى بشموخ في مثل هذه المشاهد كأنها أفاتار[80] يحمل روح البانوبتيكون Panopticon الذي تحدث عنه ميشيل فوكو:

"السجن في كليته لا يوحي برمزية الإغلاق

---

[79] طريق سريع مفقود Lost Highway هو فيلم لدافيد لينش David Lynch صدر سنة 1997. وتحكي القصة عن عازف جاز يظهر أنه مضطرب نفسيا ويتعرض لعلاقته بزوجته ويظهر أن هذه العلاقة متوترة جدا. تبدأ الإثارة عندما تصلهم شرائط فيديو مصورة لمنزلهم من الداخل وهما نائمان.

[80] يشير أفاتار Avatar (بالسنسكريتية: अवतार) في الفلسفة الهندوسية إلى تجسد كائن علوي أو إله أعلى على كوكب الأرض. وتعني لفظة أفاتار في السنسكريتية النزول عامة، وتحديدا تعني النزول المقصود للعوالم السفلية لأهداف خاصة. أما من حيث الاستعمال، فهي غالبا ما تَوظف في الهندوسية للإشارة لتجسدات فيشنو الذي يعبده كثير من الهندوسيين كإله. لكن لفظة أفاتار تَستعمل أيضا للإشارة إلى أي تجسدات للإله أو لمعلمين مهمين في ديانات أخرى.

المادي التام، بل يوحي بقدرة الحارس على مراقبة السجين بشكل دائم. إن "البانوبتيكون" مفهوم يرمز إلى تلك القوة الخفية التي تراقب الجميع دائما وأينما حلوا" [81].

إن المشاهد التي تجعلنا نبصر مع الشخصية بنايات شاهقة أو حينما تصور الكاميرا المدينة عبر لقطة بانورامية[82] Panning، تأتي كإشارات بصرية تُجَسدُ إرادة الساكنة الراغبة في مقاومة هذه القوة الخفية التي تراقب الكل. ويأخذ معلَم التصوير في هذه المشاهد محورية عمودية، وهذا يساعد على إظهار التراتبية الاجتماعية داخل المدينة. تصف سينثيا غورا غوبين Cynthia Ghorra-Gobin هذه الخاصية التراتبية للمدينة المعاصرة بالقول:

" هذا الكل المنقسم والمهندَس رياضيا داخل رقعة تراتبية يشكل في الواقع تنظيما عسكريا صارما للفضاء العام. حيث يتشكل ويمتد على نحو تصير فيه النخبة تسجن نفسها داخل إقامات فارهة، في حين تنسجن البروليتاريا داخل غيتوهات ghettos أو باريوسات barrios [83]".

---

[81] M. FOUCAULT, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975, p. 133

[82] تَصور اللقطة البانورامية Panning مشهداً عاماً لمدينة أو حي في مدينة يدور فيها حدث سيعرفه المشاهد لاحقا.

[83] C. GHORRA-GOBIN, *Los Angeles : Le mythe américain inachevé mythe américain inachevé*, Paris :CNRS Editions, 2002, p. 285.

لا يمكن التغاضي عن أهمية الأفلام الاجتماعية في دراسة الواقع الحضري، وذلك لأن السينما كأي جنس أدبي تحكي قصة ما، أي أنها تقوم بتصوير التجربة الوجودية لشخوص معينة، تتفاعل فيما بينها، وتتحرك على مسرح الواقع بدافع تحقيق الأحلام أو انطلاقا من تأويل ذاتي للأوضاع المعاشَة. إلا أن قدرة السينما المميزة تتمثل تحديدا في فرضها لإرادتها الخاصة على الشخوص، فهؤلاء لا يعبرون عن انتمائهم الاجتماعي بأنفسهم من خلال الهيئة واللغة دائما، بل قد يستطيع المخرجون جعل الأماكن تُخْبِرَ بالانتماء الاجتماعي للشخوص، وهكذا فالتعريف بهوية شخص ثري قد يشار إليها عبر لقطة ترصد فيلا فاخرة، ثم بعد ذلك تنتقل الكاميرا إلى لقطة ترصد هذا الشخص المراد تقديمه. إن الأماكن حسب هذا المنظور تؤثر بشكل قوي على الانطباع الذي يبنيه المشاهد حول الشخصيات، فالكاميرا لا تلتقطهم كموجودات مجردة، بل تلتقطهم كعناصر تتحدد دلالتها داخل سياق الأماكن التي تتواجد بها.

بشكل عام، فالمدينة تتحول إلى "شخصية" حينما يصبح نظام التتبع والمراقبة من الرهانات الرئيسية للسرد، كأنما تصبح للمدينة إرادة تمكنها من التأثير على هيئة وحضور الشخصيات وملأ الفراغات داخل نظم السرد، هكذا فالمدينة كشخصية تستطيع أن تخبر بما لا يمكن الإخبار به من طرف الشخصيات.

❖ النماذج النظرية في تحليل الصورة السينمائية

يتطلب البحث العلمي في ميدان السينما الإلمام بمناهج متنوعة بالضرورة، فالنظريات السينمائية تعالج عناصر شتى تتراكب فيما بينها، وهذه العناصر كالسردي والجمالي والاقتصادي والسياسي تَدرس من جهة البحث في كيفية توظيفها من طرف

السينمائيين. لهذا فالبحث السينمائي يتوخى الكشف عن **القيم السوسيو–إديولوجية** الكامنة في الأفلام، وذلك بالاعتماد على مقاربات نظرية تتناول تحليل **نمط الإخراج الفني**، والبحث في **الخلفية النظرية** للمخرجين، وتحديد **السياق الاجتماعي والتاريخي للأحداث**، وتحليل **البنية السردية** أيضا، وكل هذا دون إغفال الخاصية الترابطية بين كل هذه الجوانب، فالنظر العلمي إلى فيلم ما إذن يستلزم الوعي بأنه نتاج للتراكب بين كل العناصر السالفة الذكر.

1. سنوات 1920: النظرية الانطباعية مع الطليعيين

لقد ترتب عن الاعتراف بالسينما كفن سابع ظهور أولى النظريات في حقل السينما، ألا وهي النظرية الانطباعية. ويعتبر السينمائي والمنظر الفرنسي جون إبشتاين Jean Epstein من أبرز رواد هذه المدرسة صحبة السينمائية الفرنسية جرمان دولاك Germaine Dulac. قد تأثرت كتاباتهم كثيرا بالنظرية النسبية لآينشتاين، حيث حاول الاثنان تطبيقها في مجال السينما.

ينطلق جون ابشتاين من تصور ظاهراتي مفاده أن المعنى نسبي وله وجوه متعددة ومختلفة، ويعتبر أن الكاميرا السينمائية تمتلك القدرة على إظهار هذه الخاصية البلورية للمعنى. يشرح إبشتاين ذلك باستعمال مفهوم **التصوارية Photogénie** الذي صار فيما بعد واحدا من الأعمدة المفاهيمية في نظريات الطليعيين الفرنسيين. أما من حيث المعنى، فالتصوارية نتاج بصري جمالي يظهر الواقع الحقيقي الملتقط بشكل أكثر تعبيرا، وذلك من خلال حسن استعمال الإضاءة أثناء التصوير، كأن يبدو فضاء

حضري ملتقط مثلا في مظهر شاعري، أي أنه إمساك جيد للضوء يصبغُ على المكان أو الإنسان المصور مسحة من الروعة. ويمكن تنفيذ هذا الأمر من خلال التصوير البطيئ والإنارات واللقطة القريبة المضخمة. في هذا السياق، يمكن استخلاص أصل الطبيعة الديكورية للمدينة باعتبارها منتوجا جماليا للتصوارية في الإخراج السينمائي.

إن التصوارية تُمثل جوهر السينما الذي يميزها عن الفنون الأخرى حسب ابشتاين، ولها بعدين اثنين، أول ثقافي وآخر استطيقي. أما البعد الثقافي، فيرتبط بنوعية المخرج السينمائي؛ ولا يكون هذا المخرج مبدعا للتصوراية إلا إذا امتلك الحس الفني، أي أن يقدر على تجاوز الصورة الواقعية للعالم كما هي والحركة الظاهرة في العالم كما هي. إنه فنان مؤلف يعتمد مشاهد العالم كمادة أولية ثم يعيد تشكيلها حتى تصبح عملا فنيا، وهذا لب الاختلاف عند ابشتاين بين "مخرج فني مؤلف" و"مخرج وفقط". فالأخير ناقل لمشاهد من الواقع المحسوس، أما الفنان المؤلف فيتعالى على ذلك المحسوس، ويجعل مدينة ما يصورها مثلا تمنح المشاهد انطباعات أكثر مما تمنحه هذه المدينة في حقيقتها الواقعية. من جانب آخر، يعبر البعد الاستيطيقي للتصوراية عن الكيفيات الإجرائية التي ينفذها المخرج الفني المؤلف في تجسيد المعنى بأوجه مختلفة حسيا، متوسلا في ذلك بالخلفيات الموسيقية التي تعبر بالصوت، وتقنيات التقريب والتحريك التي تعبر بالصورة، والتحكم في الإيقاع الزمني لسير الأحداث الذي يستثير الذهن.

يوقع ابشتاين نفسه على نقيض الفيلسوف الفرنسي هنري بيرغسون Henri Bergson فيما يخص النظر إلى حركة الزمن. وذلك لأن ابشتاين لا يعتبر أن تباطؤ

الزمن أو تسارعه تصوير وهمي للواقع، على عكس بيرغسون الذي ينظر إلى حركة الزمن الفيزيائي باعتبارها مفهوما ثابتا وحتميا، وكل حركة تنحو غير ما ينحو إليه الوضع في فيزياء الواقع فهو كذب، أي أن السينما تُسوِّقُ وهما فقط. أما من جهة ابشتاين، فهو يقتبس من اينشتاين فيقول أن الأشياء لا تجري في الزمان بل الزمان هو من يجري الأشياء، لهذا فالواقع الفيزيائي لا يقوم على حتمية جريان ثابت أحادي للزمن، مادامت سرعته تتغير وفقا لسرعة الأشياء، فكلما زادت سرعة الشيء نقصت حركة الزمن والعكس .

هكذا فابشتاين يتحدث عن وجود آخر ممكن للظواهر غير ذلك الذي نرمقه في الواقع المعيش، حيث يُمكِّنُ للمخرج كشفه من خلال التحكم في الزمن، فلقطة من قبيل "زمن الرصاصة[84] Bullet time" يمكنها أن تعري الستار عما قد يحصل في زمان ما ومكان ما. إن التحكم في الزمن عبر تبطيئه مثلا قد يساعد على جعل المتلقي ينتبه إلى تفاصيل ذات دلالة في الشيء المصور، حيث لا يساعد التصوير العادي على إظهارها.

شهدت النظرية الانطباعية بعد ابشتاين تطويرا من خلال إقحام مقاربات متنوعة في تناول الظاهرة السينمائية، ونذكر من جملتها المقاربة السيكولوجية التي يمثلها الباحث السيكولوجي هوغو مانشتنبرغ Hugo Münsterberg. ففي كتابه *الصورة التمثيلية* *The Photoplay* الصادر في 1916، يتحدث عن قوة السينما التأثيرية حيث

[84] زمن الرصاصة تقنية تدخل في نطاق الخدع السينمائية. حيث تَظهر الكاميرا جريانا بطيئا للزمن لحدث يجري بسرعة عادية في الواقع. وقد استعملت هذه التقنية أول مرة في الفيلم الأمريكي ماتريكس Matrix لمخرجيه لانا وتشاوسكي وليلي وتشاوسكي The Wachowskis.

يعتبرها حفلا زاخرا بالأضواء. لقد وظف مفهوم الضوء وتحديدا "تسليط الضوء" من أجل الإجابة عن السؤال الإشكالي التالي: **إلى أي حد تستطيع السينما أن تلعب دور الأداة الإديولوجية القادرة على تسويق صور نمطية توجه الرأي العام؟**

يكشف مانشتبرغ موظفا العدة المفاهيمية للتحليل النفسي عن أن السينما توقظ في المتلقي هواجس الطفولة من دهشة وخوف وتعاطف بريئ وتسليم عفوي؛ هكذا خلص إلى إقامة رابطة تعليمية–تعلمية بين الفيلم ووعي المشاهد، حيث يشير إلى أن آلية اشتغال الأفلام تؤثر في الوعي لدى البشر وتجعلهم يستدمجون الصور الفيلمية كمسلمات.

استثمر مانشتنبرغ روائز سيكولوجية سبق له أن وظفها في ميدان التوجيه المهني، وهي روائز تروم أساسا النظر في مدى تكيف العمال مع الضوابط العملية في المصانع والشركات. لقد استخدمها في دراسة الوظيفة التعليمية للسينما، وهذا ما يجعل مانشتنبرغ من المؤسسين الذين أرسوا دعائم نظرية السينما في علم النفس المعرفي المعاصر.

ينتهي مانشتبرغ في مشروعه البحثي حول السينما التعليمية إلى بلورة مفهومي التلقائية والأفعال اللا–إرادية، وذلك داخل نسق نظري يُعرِف الفيلم كمُعلِم مؤثر أو كأداة للتنشئة، ويتجلى دوره في غرس مقولات فكرية في وعي المتلقي، وهذا الأخير يتبناها كحقائق مسلم بها. يمكن في هذا الصدد الاستشهاد بدراسة يوسف آيت حمو حول صورة مدينة مراكش في السينما كمثال، فقد أسس خلاصة تلتقي مع منشتبرغ في ما يتعلق بالحمولة الإديولوجية للأفلام، فالباحث المغربي ينتهي إلى أن السينما

الأجنبية قد أنتجت صورة نمطية تصم المراكشي بالحكرة (الاحتقار)، ويتمظهر ذلك حسبه في موقعة المراكشي في هوامش الحكاية ومن ثم تقزيم حضوره في نظم السرد، أي أن تناول الأفلام الأجنبية له تجرده من كل ذاتية فاعلة وتطمس معالمه التاريخية والحضارية وتعتبره مجرد جسد مفعول به ملقى في دهاليس التاريخ والوجود[85].

إن نظرية منشتنبرغ إذن تبحث في تلك المقولات الإديولوجية التي تُسوِقُها السينما، باعتبارها منتوجا بصريا يزخر بالصور النمطية التي يستدمجها المتلقي بتلقائية، ثم تصير بالنسبة إلى هذا المتلقي بمثابة المرجع الذي سيحدد ردود فعله تجاه القضايا الاجتماعية فيما بعد. ويمكن إجمالا تلخيص نظرية منشتبرغ في القاعدة التالية: ***"ليس المُشاهد من يحكم على الفيلم، بل هو الفيلم من يوجه المُشاهد إلى إصدار الحكم."***[86]

مثلت سنوات 1920 بداية واعدة في مجال التنظير السينمائي إذن، فقد عرفت بوضع الأسس المفاهيمية الأولى في تناول الفيلم السينمائي كموضوع للتحليل. هكذا دشنت المدرسة الانطباعية مع ابشتاين ومنشتبرغ المرحلة الأولى في التعاطي مع الأفلام، ويمكن إضافة لويس دولوك Louis Delluc إلى القائمة باعتباره انطباعيا أيضا، حيث يعتبر واحدا من الباحثين الذين ساهموا في إحداث نقلة بحثية من التفكير في السينما إلى البحث في طرائق إنجاز العمل السينمائي. وهذا التوجه يعكسه مفهومه الرئيسي "وراء السينما أو وراء الشاشة."

---

[85] Y. AIT HAMMOU, *Kechland, Marrakech dans l'imaginaire cinématographique*, Marrakech : El Watanya, 2011, p. 177

[86] H. MUNSTERBERG, *the Photoplay: A Psychological study*, New York: D. Appelton And Co., 1916. p. 59

لقد نحى الانطباعيون إذن إلى تناول الفيلم السينمائي عبر استخدام مقاربات مختلفة لها جذور نظرية في مباحث من قبيل الاستيطيقا والتحليل النفسي والفينومينولوجيا؛ وهم في ذلك يعكسون أولى المحاولات التي سعت نحو التقعيد لما سيسمى فيما بعد بالفيلمولوجيا Filmologie، أي العلم الذي يدرس الأفلام بحياد موضوعي.

2. بعد 1945: نظرية الفيلمولوجيا

أسس جيلبرت كوهين-سيت Gilbert Cohen-Séat السيناريست والمنظر السينمائي معهد الفيلمولوجيا في فرنسا سنة 1950، لكنه أغلق لدواع سياسية سنة 1963. وقد قام المعهد وقتها بنشر عدد من المقالات في مجلة ريف RIF المحكمة التابعة له[87]. وكانت أول نصوصها المنشورة مجموعة كتابات لرولان بارث حول السينما في سنة 1960.

حاول كوهين-سيت في مؤلفه البارز *بحث في المبادئ الفلسفية للسينما Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma* المنشور سنة 1946 أن يؤسس لشرعية نظرية تفتح الباب أمام العلوم الإنسانية والاجتماعية لضم السينما إلى قائمة المواضيع التي يمكن بحثها، حيث يراها حقلا زاخرا بالإشكالات التي تتأطر ضمن اهتمامات الباحثين في الاستيطيقا وكذا السوسيولوجيا.

[87] ريف RIF اختصار لـ: مجلة معهد الفيلمولوجيا Revue de l'Institut de Filmologie

يعرِف كوهين-سيت السينما باعتبارها عارضا بصريا للأنشطة الإنسانية أو "الوقائع الاجتماعية". ويحاجج على ذلك بالقول أن الواقعة الاجتماعية تتبدى سينمائيا بوجهين: الأول كيفي، ويتعلق بالميكانيكا والديناميكا التي تسم المجتمع، ذلك أنه منفتح على التغير والصراع القيمي. أما الثاني فهو كمي، ويتعلق برصد كثافة المجال الاجتماعي ومدى انتشار الناس فيه. والسينما انطلاقا مما ذُكِر آنفا تمتاز بخاصية متميزة :

"تتجلى قوتها في قدرتها على تجسيد الكيف

والكم معا، ذلك المرتبط بالحياة الإنسانية. إنها

تضع اليد على الروح والعدد في نفس الوقت[88] *"* .

إن نواة كوهين-سيت النظرية تقوم على ثنائية الكيف والكم، كما أنها تستلزم كامتداد لها ثنائية معرفية أخرى، فما دام الكيف يرتبط بنمط فكر الناس وطبائعهم، فذلك يحتاج من الباحث مقاربته بأدوات التحليل الاستيطيقي. أما الكم العددي فيتطلب من الباحث أن يقاربه باستعمال عُدَة مفاهيمية سوسيولوجية تحديدا. هكذا إذن فالسينما حسب كوهين-سيت تَعتبِر حقلًا سوسيولوجيا واستيطيقيا.

حينما تتدخل السينما لتعيد تشكيل الواقع فنيا، فذلك معناه تضمين هذا الواقع بتمظهرات بيولوجية وسوسيولوجية وسيكولوجية متعلقة بالأفراد ومجتمعهم. وتقوم السينما حسب هذه الرؤية بمساءلة المقولات التي تسلم بها الشخصيات وأنماط فكرهم والكيفية التي ينظرون بها إلى العالم. أي أن السينما تشتغل حسب كوهين-سيت بشكل ينزع نحو الزعزعة. لأنها تتوجه نحو نظام الجماعة فتحاول المساس به بغية خلق

[88] G. COHEN-SEAT, *Essai sur les Principes d'une philosophie du cinéma, I. Introduction générale – Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie*, Paris: PUF, 1946. p. 22

حالة كاوس chaos ثقافي واجتماعي. كما أنها تتوجه نحو نظام الفرد فتحاول تعريضه للهزات والاضطرابات السيكولوجية .

إن السينما تتسلل نحو العمق النفسي للشخصيات، ذلك الذي لم يتم الوعي به بعد، والذي لايزال مصدرا خفيا للشكوك عند الفرد. هكذا فالمعلومة السينمائية تَساهم في زعزعة القوالب النمطية السائدة التي تحدد الإدراك وملكة الحكم. أما سبب قوتها البنيوية على التأثير، فمرده حسب كوهين-سيت إلى ماهيتها الأيقونية iconosphère. فالمعلومة تنتقل عبر السينما من مجالها الحيوي المرتبط بالواقع المعيش في توه وآنيته، إلى مجال أيقوني يجعل هذه المعلومة تنسلخ عن سياقها الواقعي، فتظهر في قالب سينمائي يضفي عليها مسحة من البلاغة والشاعرية الفاتنة. هكذا إذن تستطيع أن تُعبِر المعلومة السينمائية عما هو جديد وشاذ في المجتمع، ومن ثم تفرضه على المتلقي بفعالية. ولو جاز التعبير لتم تشبيهها بكاهن ذا لغة خطابية ألمعية. وهذا ما يجعل كوهين-سيت يصنفها في خانة نمط الفكر السحري. أما مهمة الفيلمولوجيا أمام هذه السينما الجذابة استيطقيا والناطقة بالمفارقات سوسيولوجيا، فتتمثل في :

" تمحيص النظر في الواقع المركب الذي
تعرضه الأفلام، بوصفه خاصية جوهرية تميز الحياة
الاجتماعية للإنسان المعاصر[89]."

3. سنوات 1950: النظرية الأنطولوجية

[89] G. COHEN-SEAT, P. FOUGEYROLLAS. *L'Action sur l'homme : cinéma et télévision : essai*. Paris : Denoël (Évreux, impr. Labadie), 1961. p. 68

يعتبر الفرنسي أندري بازان André Bazin أحد الرواد الأوائل الذين قاربوا السينما من زاوية أنطولوجية. وقد كان للأدبيات البازانية صدى وازن في المقالات التي كانت تنشرها دورية دفاتر السينما الفرنسية في خمسينيات القرن الماضي، خصوصا تلك التي كان يكتبها فرونسوا تروفو François Truffaut وجون لوك غودار Jean-Luc Godard أولا، ولاحقا جاك ريفيت Jacques Rivette الذي كتب مقالا شهيرا بعنوان *"التحريك، مسألة أخلاقية travelling, affaire de morale"* .

تعددت تطبيقات العُدة المفاهيمية الأنطولوجية في تحليل الصورة الفيلمية سواء تعلق الأمر بالسينما أو بالإنتاجات التلفزية أو حتى بالفيديو كليبات الغنائية. في هذا الصدد، قام الناقد الفرنسي سيرج داني Serge Daney في مقال له بعنوان *"التحريك في كابو"*[90] بتوظيف الخلاصات النظرية لريفيت في تحليل فيديو كليب أغنية *"نحن العالم We Are the World"* في هذا الفيديو تتجمع ثلة من نجوم الغناء الأمريكيين في سنوات التسعينيات في استوديو تصوير من أجل آداء أغنية تتعاطف مع الوضع المأساوي الذي يعيشه أطفال القارة الإفريقية الفقراء. وقد قدم داني قراءة نقدية تبرز اللا-توافق بين المعنى والصورة في هذا العمل الغنائي، فالصورة المعروضة هي لنجوم كبار ذوي نمط حياة مخملي، أما مضمون الكلمات فيفترض فيه أن يعبر عن ذوات أطفال أفارقة جوعى ذوي نمط حياة معدوم. هكذا فالفيديو كليب يمسح وجود الفقراء لصالح الأغنياء .

يستعمل داني في تحليله ثنائية أنطولوجية هي الوجود بالفعل والوجود بالقوة.

[90] Serge DANEY, « le travelling de Kapo », *Trafic*, automne 1992, n°4, p. 34

ويعود هذان المفهومان إلى الفيلسوف اليوناني أرسطو. يعتبر داني أن كلمات الأغنية رغم أنها تتحدث بلسان الأطفال الأفارقة إلا أنهم يتوارون في الظل لأن المشاهد لا يبصرهم، أي أنهم يتحدثون على صعيد "نظري" فقط، ووجودهم في هذا الوضع مجرد وجود بالقوة. من ناحية أخرى، فالذي يتحدث فعليا في الأغنية المصورة هم نجوم الغناء الأمريكيون، لأن المشاهد يبصرهم، لهذا فوجودهم وجود بالفعل صوتا وصورة، وهؤلاء مغنون أثرياء، ذووا أجساد جذابة، وبنية صحية سليمة، وأوجه ناعمة تدل على راحة العيش ونعيمه .

هذا اللا-توافق بين الموجودين نظريا والموجودين فعليا يعبر حسب داني عن الحقارة الفنية التي تحاول التسويق لصورة لامعة لفنان طيب ومتعاطف مع المحتاجين، على حساب التعريف بقضية هؤلاء المستضعفين والاستماع إليهم. أي أن العمل يعمل على تحويل الأطفال المساكين إلى مجرد وسيلة تخدم غاية التسويق لصورة الفنان الإنسانية[91].

إن ثنائية الوجود بالقوة والوجود بالفعل الأنطولوجية تعتبر من الأسانيد النظرية التي تعين على فهم الصورة السينمائية من حيث هي إنتاج يعكس ذاتية مخرجها من جهة، ومن حيث أنها تعرض واقعا له وجوده الفعلي من جهة أخرى. وهذه الثنائية زيادة على ذلك تسمح للباحث بتجنب السقوط في فخ الخلط بين مخيال المخرج حول ما يصوره وكيف هو هذا المصور فعليا في الواقع. في هذا الصدد، يُمكن الاستعانة بتحليل الباحث دافيد هنري سلافان David Henry Slavin للفيلم الفرنسي بيبي،

[91] *Ibid.*

الرجل من طولون[92] *Pépé le Moko* الصادر سنة 1937، والذي تدور أحداثه في حي القصبة بمدينة الجزائر إبان فترة الاستعمار الفرنسي[93].

حسب سلافان، فالفيلم يظهر القصبة على خلاف حقيقتها، فرغم مظاهر الفقر والفاقة التي تَسِم وجوه الجزائريين في داخل أزقتها، إلا أنها لم تكن مكانا مظلما ومخيفا لا حياة فيه إلَا للصوص وقطاع الطرق والجانحين والمومسات. في قصبة فيلم پيپي، الرجل من طولون، لا وجود لمساجد ولا لمدارس قرآنية مثلا، ولا وجود لحياة اجتماعية أو ثقافية، ولا وجود لشعب يشقى من أجل لقمة العيش، ولا وجود لأسرة جزائرية في بيت جزائري، ولا حديث عن ظلم الاستعمار؛ وحتى إشراك الموسيقار الجزائري محمد إيغربوشن في إنجاز الموسيقى التصويرية إلى جانب فينسون سكوت ليس سوى إجراء شاذ في تنفيذ الفيلم، فقد آثر المخرج جوليان دوفيفيار Julien Duvivier ألا يشرك أي جزائري في التمثيل، واقتصر ظهور الجزائري في الفيلم على دور الكومبارس[94] فقط.

لو اعتمادنا مفاهيم أرسطو الأنطولوجية في قراءة هذا الفيلم، فسنقول عن

---

[92] پيپي، الرجل من طولون Pépé le Moko هو فيلم فرنسي من 1937 من إخراج جوليان دوفيفيار Julien Duvivier. ويحكي قصة رجل عصابات ذائع الصيت، يحاول الهرب من الشرطة بالاختفاء في القصبة في مدينة الجزائر. الفيلم مبني على رواية هنري لا بارت بنفس العنوان؛ ويعد هذا العمل السينمائي مثالا على حركة فرنسية في عقد 1930 تَعرف باسم الواقعية الشاعرية، التي تجمع الواقعية الصريحة مع ومضات عرضية من الحيل السينمائية غير المعتادة.

[93] D. H. SLAVIN, *Colonial Cinema and Imperial France: White Blind Spots, Male Fantasies, Settler Myths*, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 2001. p. 25

[94] الكومبارس ترجمة حرفية للأصل الإيطالي Comparsa، وتعني اللفظة ذلك الممثل «الزائد»، وهو مواطن عادي يجلبونه بأجر ليلعب دوراً بسيطا في عرض فني، لا يظهر له أهمية كبيرة ملحوظة، إلا أنّه غالباً ما يساعد على خلق مناخ طبيعي للقصة.

قصبة الجزائر أنها لا تظهر كوجود بما هو موجود، بل تظهر كوجود مفعول فيه أو مُتصَرَّف فيه. فقد تم إعادة تشكيلها سينمائيا بما يجعلها فضاء لا يعبر عن حال نفسه بنفسه، بل يتم ضخه بكليشيهات تبرر الوجود الاستعماري في الجزائر. والحال أن فيلم بيبي، الرجل من طولون لا يمكن إلا تصنيفه حسب سلافان في خانة السينما الكولونيالية التي تتغيا تسويق محاسن الاستعمار وتدعو إلى ضرورة تمدين السكان الأصليين.

4. بعد 1950: الفيلم كنص أدبي وكاستيهامات سيكولوجية

بدأت معالم تطبيق النظرية الأدبية على الواقعة الفيلمية بشكل متوازٍ تاريخيا مع انتشار موضة الفيلم الروائي، خصوصا فيما يتعلق بالأعمال التي انبنت فيها السيناريوهات على الأسلوب السردي الذي يميز جنس الرواية الجديدة الظاهر في منتصف القرن العشرين.

يتميز جنس الرواية الجديدة برفضه للنمط الطوباوي المتعلق ببناء الحبكة، فأصحاب هذا التيار يرفضون أن تبنى القصة حول بطل كلاسيكي يمثل قيم الفضيلة المثالية. إنهم يرفضون نموذج البطل باعتباره رمزا للكمال من حيث القيمة والفعل، وبدل ذلك يطور مؤلفوا هذا التيار شخصيات تكتنهها التناقضات ولا تنتصر على المشاكل التي تواجهها دائما .

إن التركيز على تناول التناقضات الداخلية للشخصيات والهزات السيكولوجية التي تعيشها تجعل من هذا التيار الأدبي يرفض الانحصار في مفهومي الزمان والمكان

بمعناهما الفيزيائي، بل يمتاز مؤلفوا الرواية الجديدة بقدرتهم على إبداع قصص يتداخل فيها الزمكان الفيزيائي مع الزمكان السيكولوجي للشخصيات.

لقد شجع انتشار الأفلام الروائية في خمسينيات القرن الماضي على ظهور أولى التطبيقات العملية للنظرية الأدبية في مجال السينما. ويعدُّ آلن روب غريليه[95] Alain Robbe-Grillet واحدا من أبرز الرواد الذين وظفوا العدَةَ المفاهيمية لنظرية الأدب وحاولوا في ضوئها أن يحللوا الوقائع الفيلمية.

تقوم نظرية روب غريليه على ضرورة تتبع دلالة الزمان والمكان في الفيلم، وذلك لأن السينما ليست مسرحا يعرض الوجود الفيزيائي للأشياء فقط، بل هي قادرة على توظيف الزمان والمكان كتعبيرات رمزية تُجسد الحالة الشعورية للشخصيات. في هذا الصدد، يمكن الاستعانة بواحد من أشهر الأفلام التي استلهمت من تيار الرواية الجديدة، وهو فيلم *العام السابق في ماريباند*[96] *L'Année dernière à Marienbad* لآلان روزني الصادر سنة 1961، وذلك من أجل بيان كيف يحلل روب غريليه علاقة الأمكنة والأزمنة بسيكولوجيا الشخصيات:

"إن العلاقة بين أي رجل وامرأة حاملة للتعقيد، وتَحُدُّها عوالم عديدة منها

---

[95] ألان روب غريليه Alain Robbe-Grillet كاتب وناقد أدبي ومخرج سينمائي فرنسي، ولد في بريست في 18 غشت من عام 1922. درس بالمعهد القومي للعلوم الزراعية. وبعد تخرجه عام 1944، عمل إحصائيا في هيئة حكومية في باريس. وضع الأساس للروائيين المحدثين في الأدب الفرنسي. يعد ألان روب غريليه المنظر الرئيسي والمنظم لبدء الحركة الأدبية المسماة الرواية الفرنسية الجديدة. توفي غريليه في مدينة كان الفرنسية في 18 فبراير 2008.

[96] العام السابق في ماريباند L'Année dernière à Marienbad هو فيلم لآلان روزني Alain Resnais صدر سنة 1962. وتدور أحداثه خلال حفل في قصر فخم؛ يقترب رجل من إمرأة ويحاول إقناعها بأنهما أقاما علاقة غرامية في العام السابق في مارينباد، لكنها تنكر.

الرغبات الشخصية والعواطف والمسؤوليات والمخاوف من المستقبل، وقد قام المخرج بالاستعاضة عن دهاليز النفس بتلك الممرات في ذلك الفندق وجعل الأماكن والزوايا تمثل ذكريات للنفس البشرية، والزوج يمثل نوعاً من المسؤوليات والواقع، والعاشق يُمثل الحلم ومخاوف النفس من ضياعها في الرغبات والعواطف. إن الفيلم يبسط فلسفة ذات عمق تغوص في النفس البشرية وتتوغل في مفارقاتها، وذلك عبر مَشَاهد تصور كوكبة من الأحلام المتداخلة التي تعكس مفارقات النفس البشرية بين عواطَفها ومسؤولياتها[97]".

لا تنبني تحاليل النظرية الأدبية على إدراك الدلالة السيكولوجية للزمان والمكان فقط، بل تمتد نحو إقامة العمليات التالية:

- تمحيص نص الفيلم بوضعه أمام مجهر النقد الأعلى والنقد الأدنى. أما النوع الأعلى من النقد فخارجي، ويحاول فهم نص الفيلم انطلاقا من السياق الاجتماعي الذي أنتج فيه. أما النقد الأدنى فهو داخلي، ويعنى بكشف النقاب عن النسق السردي الذي يحكم سير الأحداث .
- تحديد العلاقة بين الراوي والشخصية.
- تحليل الأدوار التي تقوم بها الشخصيات داخل القصة.
- تحديد اللقطات التي يتم التعبير فيها بشكل فيه استعارة وتحديد أشكال التراكيب المجازية الأخرى.
- كشف منطق الحبكة أو البناء النسقي للنص الفيلمي.

[97] C. MILAT, R. ALLEMAND, A. ROBBE-GRILLET. *Balises pour le XXIe siècle*, Presses de l'Université d'Ottawa et Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 504

- البحث في العلاقة بين مخرج الفيلم والمشاهد: ما يقصده مؤلف العمل وما يفهمه المتلقي.
- دراسة التناص أو الحوار القائم بين نصوص فيلمية متداخلة من أجل فهم نص الفيلم نفسه.

لقد استطاعت النظرية الأدبية أن تتجاوز إطار جنس الرواية وتمتد إلى حقول أخرى كالسينما، وذلك يعود إلى المراجعة النقدية التي طالت مفهوم الأدب أساسا، والذي صار يتسع مجاله ليشمل الأجناس ذات الخصائص الشكلية المشتركة كالشعر والرواية وأغاني الأطفال والصلاة والسينما. زيادة على أن النص السردي يظهر في بعض الجوانب شبها بخصائص النص التاريخي، والصحفي وحتى الفلسفي أيضا، فالنص السردي يمتاز باستعارته لأساليب الحوار والتواصل البيني بين الأشخاص، وهذه من أهم المرتكزات التي تحضر في مَشاهد الأفلام السينمائية.

على صعيد موازٍ لظهور نظرية الأَدب، شهدت خمسينيات القرن العشرين انبثاق تيار سيكولوجي اعتمد أدوات التحليل النفسي في الاشتغال على مضمون الأعمال السينمائية. وقد نظر هذا التيار إلى الفيلم باعتباره منتوجا ذاتيا حاملا لجملة من الأحكام المسبقة، أما المشاهد فيتموقع في وضع المؤثر عليه. في هذا الصدد، يشرح روب وايت[98] Rob White هذا الوضع بالقول:

"عندما يجلس المشاهد قابعا في كرسيه،

[98] روب وايت Rob White باحث أمريكي في الدراسات السينمائية. شغل في سنة 2006 منصب مدير تحرير مجلة ***فصلية الفيلم Film Quarterly*** التي تصدرها مطبعة جامعة كاليفورنيا الأمريكية.

آنذاك يتناسى الحالة الحقيقية له باعتباره مجرد شخص يجلس في صالة السينما مع آخرين، كما يتناسى الأساليب الفنية للفيلم مثل حركة الكاميرا والمونتاج والإضاءة...الخ، ويترك المشاهد نفسه منساقا فيستسلم بسذاجة لأفكار فاسقة وماكرة وجشعة[99]".

تعالج أطروحات التحليل النفسي إذن علاقة التأثير والتأثر القائمة بين الفيلم والمتلقي، حيث تخلص إلى أن السينما تخلق لدى المتلقي وعيا زائفا. وترجع جذور هذا المفهوم إلى نظرية المثل الأفلاطونية[100]، أما التقعيد الفعلي لها فينسب إلى عالمي النفس سيغموند فرويد Sigmund Freud وبعده جاك لاكان Jacques Lacan. وملخص مضمونها أن الأفلام غالبا ما تمنحنا إحساسا زائفا تجاه الأشياء وتَبقينا في حالة من الأسر المتنامي. تماما كما هو عليه الحال في مثال أفلاطون الشهير عن أهل الكهف، فالسينما تجعلنا نعتقد بأن الظلال أكثر حقيقة من الواقع.

---

[99] R. WHITE, E. BUSCOMBE, *British Film Institute Film Classics*, Oxford: Taylor & Francis, 2001, p. 17

[100] تَنسب نظرية المثل إلى الفيلسوف الإغريقي أفلاطون، حيث يفترض بناء على ضوئها أن هناك عالما ما قبل العالم الحسي أو المادي، يكون فيه الإنسان على علم بجميع العلوم والخفايا، وعند ذهابه إلى العالم الحسي، أي حينما يولد، يكون قد نسي كل هاته العلوم، وما عليه إلا أن يتذكرها في العالم الحسي. وهكذا فالعالم الذي نحيا فيه حسب أفلاطون ليس حقيقيا لكنه عالم مشوه أو يحاكي بشكل غير دقيق العالم الحقيقي. لذلك يقول افلاطون أن معرفتنا عن الحقيقة هي كمعرفة أشخاص مسجونين منذ ولادتهم في كهف أمام النار، أولئك المكبلون فيه الذين يرون ظلال أشخاص يمرون من خلفهم على جدار الكهف فيتوهمون كنتيجة أن تلك الظلال تعبر عن كائنات خرافية لا أصل حقيقي لها، لذلك فالعالم المادي هو عالم غير كامل، بل هو عالم الأخطاء أو عالم النقص.

طبقا لرأي جون لوي بودري[101] Jean-Louis Baudry : *"السينما أشبه بكهف أفلاطون لأنها تُقدم في الغالب قصصا حالمة يتم تلقيها من خلال شاشة تسقط الصور في مكان مغلَق، والذين يمكثون في هذا المكان –سواء كانوا واعين بحقيقة الوضع أم لا– يجدون أنفسهم كالمقيدين بالسلاسل أو المقبوض عليهم أو المسجونين."*[102] هكذا فالمشاهد أمام حضرة الشاشة السينمائية يفقد بداهته المنطقية وقدرته على النقد. إن السينما حسب لوي بودري تعمل على تعطيل الفكر النقدي لدى المشاهد أثناء التلقي.

تُمثل أفلام المخرجين المتأثرين بالتحليل النفسي نماذج سينمائية تصلح لاستعمال مفاهيم مركزية كاللاشعور تحديدا. يمكن في هذا السياق تناول مثال فيلم *النافذة الخلفية*[103] *Rear Window (1954)* لهيتشكوك. وقصته تتحدث عن شخصية "جف" المقعد الذي يشبه إلى حد بعيد سجناء الكهف في أسطورة أفلاطون.

يجعل هيتشكوك من "جف" المقعد قادرا على تكوين معرفة أكبر بما يحيط به. فرغم إعاقته الجسمانية إلا أن فضول اكشاف العالم حوله يستبد به. هكذا يبدأ بإعمال مخيلته من أجل فهم الأحداث التي تتم في الشقق المجاورة. وتنقل عدسة الكاميرا –التي

---

[101] ولد جون لويس بوردي سنة 1930 في باريس، وهو فيلسوف فرنسي عرف عنه اهتمامه بمبحث الاستيطيقا، كما يعتبر من رواد النظرية المادية في السينما. توفي بودري في باريس سنة 2015.

[102] « Pour une littérature matérialiste » (entretien avec Jean Ristat), Les Lettres françaises, 20 janvier 1971 ; repris dans Qui sont nos contemporains, Gallimard, 1975, pp. 233-247.

[103] النافذة الخلفية Rear Window هو فيلم لألفريد هتشكوك Alfred Hitchcock صدر سنة 1954. تدور قصة الفيلم عن مصور يدعى جف بساق مكسورة يمضي يومه في المنزل يُشاهد جيرانه من خلال النوافذ. في أحد الأيام بينما هو يراقب ما حوله، يظن أنه رأى جريمة قتل، تحاول بعدها صديقتَه ليسيا مساعدته في التحقيق.

تلعب دور عين "جف"- في الفيلم مشاهد الفضاءات ومجريات لأحداث لا كما هي حاصلة في الواقع وإنما كما يتمثلها "جف" المكتفي فقط بالتلصص على العالم. بتعبير آخر، يعرض هيتشكوك ظلال العالم التي يبصرها "جف" وليس العالم في حقيقته الفعلية. إن هذا الفيلم حسب جون دوشي[104] Jean Douchet يمثل كناية دالة على وظيفة السينما، باعتبارها أداة تُجَسد الاستيهامات أو الأحلام في صورة بصرية متحركة. هكذا فالمشاهد لا يبصر الأشياء كما هي، وإنما يبصر الأشياء كما تتمثلها الشخصيات في الفيلم[105].

يمكن كاستنتاج القول بأن أطروحة التحليل النفسي لها فعاليتها المُعينة على دراسة صورة المدينة في الفيلم –موضوع بحثنا–، وذلك لأن مفاهيم من قبيل اللاوعي والوعي الزائف تمثل مفاتيح تساعد على تحليل وضعيات قد تتبدى فيها المدينة لا كشخصية في الفيلم ولا كديكور فيزيائي فيه، وإنما قد تتبدى كمتخيل في ذهن شخصية من الفيلم. وهذه حالة قد لا يعي فيها المُشاهد أن الذي يراه عبر الشاشة إنما هو مجرد مدينة متخيلة. في المَشاهد الأولى لفيلم *طريق مولوهولن* مثلا، يقوم المخرج دافيد لينش يجعل الكاميرا تلعب دور عين الشخصية "بيتي"، والتي تنظر بافتتان يشوبه إحساس بالروعة إلى شوارع وعمارات لوس أنجلوس. إن هذا الانطباع اللامع للشخصية حول المدينة تُجسده كاميرا دافيد لينش وتقدمه

[104] جون دوشي Jean douchet ناقد ومؤرخ سينمائي فرنسي. اشتغل ككاتب صحفي كما أنه له بعض التجارب في الإخراج السينمائي. توفي في 1929 بمدينة أراس الفرنسية.

[105] J. DOUCHET, *Alfred Hitchcock*, Paris : éditions Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2002, p. 225.

للمشاهد. هكذا فالمدينة في هذا المثال تظهر ذات ماهية سيكولوجية، لأنها تعكس الانطباع الحالم للشخصية.

5. سنوات 1970: النقلة السيميولوجية

يعتبر المخرج السينمائي كريستيان ميتز Christian Metz أبرز اسم عندما يتعلق الأمر بالنظرية السيميولوجية في السينما، وتنبني كتاباته على الخلفية المفاهيمية لعلم اللغويات، فقد استلهم إطاره النظري من فرديناند دي سوسور[106] أساسا، لكنه طَعَّمه فيما بعد بأطروحات سيغموند فرويد وجاك لاكان السيكولوجية، وأيضا بأطروحات من فلسفة كارل ماركس .

نشر ميتز أول مقالاته العلمية حول السينما في سنة 1964 بعنوان *لغة أو منطوق*[107]. وقد استمر في مشروعه طوال خمس وعشرين سنة، حيث ألف فيها مؤلفه الشهير *بحث حول الدلالة في السينما Essais sur la signification au cinema* الذي صدر في سنة 1968، *واللغة والسينما Langage et Cinéma (1971)*، *ثم الأبحاث السيميائية les Essais sémiotiques (1977)*، *والمعنى الخيالي le Signifiant imaginaire (1977)*.

---

[106] فرديناند دي سوسور Ferdinand de Saussure عالم لغويات سويسري يعتبر من مؤسسي المدرسة البنيوية. وقد اتجه بتفكيره نحو دراسة اللغات دراسة وصفية باعتبار اللغة ظاهرة اجتماعية. ولد دي سوسير في مدينة جنيف، وكان مساهما كبيرا في تطوير العديد من نواحي اللسانيات في القرن العشرين. وقد كان أول من أعتبر اللسانيات فرعا من علم أشمل يدرس الإشارات الصوتية، وقد أقترح دي سوسير تسميته بالسيميولوجيا أو علم الإشارات.

[107] نشر كريستيان ميتز سنة 1964 مقالة *لغة أو منطوق؟ langue ou langage?* في الدورية الفصلية تواصليات التي تصدر عن مركز إدغار موران التابع للمدرسة العليا للدراسات الاجتماعية.

لم يكن ميتز مهتما بمدى قرب الفيلم من الواقع أو بعده عنه، بل كان مهتما بفهم المعنى الكامن في المشاهد، فقد نظر إلى الصورة السينمائية باعتبارها لغة مشفرة يجب فك رموزها. يقول الناقد السينمائي جيمس موناكو James Monaco عن التناول السيميائي في السينما :

"تحاول السيميائية أن تصف القوانين والأنساق التي تحكم الظاهرة الثقافية، وهي تفعل ذلك باستخدام النموذج اللغوي. وملخص القول أن السيميائية في السينما تنظر إلى الفيلم بوصفه لغة 108".

يتشكل الجهاز المفاهيمي للسيميائية من ثنائيات متضادة، ويرجع ذلك إلى المنظور السيميائي للمعنى، حيث ينقسم إلى نوعين: **معنى ظاهر ومعنى كامن**. هكذا فالقراءة السيميائية للفيلم تستوجب إدراك العلاقة بين الدال والمدلول، من خلال فهم نوعية التعبير الرمزي المستخدَم، أهو قائم على الكناية أو الاستعارة مثلا. كما تعتمد قراءة الفيلم أيضا على مفهومين مركزين، هما السينتاجماتك Syntagmatic والباراديجماتك Paradigmatic.

يمكن الاستشهاد في هذا الصدد بتطبيقات عملية للمفاهيم السيميائية المذكورة أعلاه. أخذا بحضور الوردة في السينما مثلا، فهي قد تَستخدم في حالات كرمز يحمل تلميحا ما، فعندما تعرض لقطة شخصا يسير في الطريق وفي يده وردة، آنذاك لا نفكر

[108] J. MONACO, *How to Read a Film: The Art, Technology, Language, History, and Theory of Film and Media*, Oxford: Oxford University Press, 1981, p. 71

في الوردة باعتبارها زهرة تنمو في الطبيعة، ولكننا نفكر في أن هذا الشخص سوف يذهب ليقابل حبيبته. مما يعني أن الوردة في هذا المثال عنصر دال يرمز إلى لقاء رومانسي منتظر ستعرضه قادم اللقطات.

أما عن مفهومي الباراديجماتك والسينتاجماتك، فيُمكن تعريفهما عبر لقطة مفترضة شارحة :

"أثناء تصوير مشهد يطارد فيه شرير فتاة في زقاق ضيق، قد يعمد مخرج ما هنا إلى توظيف لقطة مأخوذة من زاوية منخفضة للشرير، وذلك بغرض ضخ شحنة من الجلالة التي توحي بقوة الشخص وبالتالي التدليل على خطورته. في هذا المثال، كان في وسع المخرج اعتماد لقطة مأخوذة من زاوية عالية أو اعتماد اللقطة المكبرة Close Up مثلا، لكنه تَعمَّد توظيف الزاوية المنخفضة لأنه يراها تخدم مطلب إظهار المعنى الذي يود تبليغه" .

اعتمادا على هذا المثال، يمكن تعريف **الباراديكماتك** بأنه تلك الكيفية التي يظهر بها المخرج شيئا ما بشكل مصور. أما **السينتاجماتك**، فيعنى بالشكل العام للسرد، حيث لابد للمُخرج أن يعتمد أسلوبا فنيا خاصا يُمكنه من ربط المشهد مع بقية المشاهد بما يخدم سيرورة السرد العامة.

من جهة إجرائية، يتجلى بصريا مفهوما الباراديكماتك والسينتاكماتك من خلال عملتين تقنيتين: الإخراج المشهدي mise en scène والمونتاج. فعندما يُحدد المخرج كيفية إظهار الشيء -الباراديجماتك - فآنذاك يتوسل بتقنيات الإخراج المشهدي حتى يُحول فكرته إلى شكل بصري. أما عندما يفكر في جعل المشهد يراعي

سيرورة السرد العامة – السينتاجماتك –، فهو يفعل ذلك باستعمال تقنيات المونتاج.

يقتبس منظروا تيار السيميائية في السينما مفاهيم عدة من حقل النقد الأدبي، كالسياق والعلامة والكنية والكناية والرمز. وهذه كلها أساليب تظهر في الأفلام وتخدم غرض تبليغ المعنى. يمكن في هذا الصدد الاستدلال بلقطة برج إيفل المتكررة في السينما باعتبارها رمزا دالا لوحده على أن مكان الحدث هو باريس، أو لقطتا الحافلات الحمراء وساعة "بيغ بين" كدوال ترمز على الفور إلى أن مكان الحدث هو لندن. في هذه الحالات مثلا، تتبدى أمكنة المدينة كرموز تحدد السياق المكاني للأحداث. وهذا يجعل من المدينة تتمظهر لا كشخصية وإنما كإشارة مرور زمنية، فلقطات من هذا القبيل لا تتقصد وصف الفضاء بل تتقصد الحكي، مادام الفضاء لا يبوح بشيء عن نفسه، والحال هنا أن الفضاء يعرض ليبوح عن الآخر المهم في متن السرد، وتحديدا ليبوح بمكان تواجد الشخصيات المتقصد التدليل على مكانها.

تقوم النظرية السيميائية إذن على تحليل المتن السردي للفيلم، وينظُر ميتز إلى السينما باعتبارها أداة سحرية تجعل العالم أو الواقع على غير طبيعته الجامدة، كأنما تضخ فيه روحا تجعله ذاتا ناطقة أو هيئة حاكية[109].

6. سنوات 1980: داني ودولوز

كتب الناقد السينمائي سيرج داني Serge Daney في سنوات التسعينات من القرن العشرين مقالات يمكن تصنيفها في خانة إيتيقا السينما، وتكاد تكون كتاباته

[109] J. MONACO, *How to Read a Film: The Art, Technology, Language, History, and Theory of Film and Media*, Oxford: Oxford University Press, 1981, p. 71

أشبه بتقعيد نظري في السينما. لقد اقترح جيل دولوز فيما بعد مفهومين ساهما في التأسيس الأمثل لنظرية داني، ويتعلق الأمر بمفهومي ***الصورة–الزمن والصورة–الحركة***، معتمدا في ذلك على المقاربة البيرغسونية[110].

يعتبر كتاب *السينما كمنزل والعالَم La Maison cinéma et le monde* الصادر سنة 1991 أكثر مؤلفات سيرج داني ذيوعا في الحقل البحثي. وقد أوضح فيه الفرق بين "البصري" و"السينمائي". أما البصري فهو ذلك الذي تقدمه وسائل الإشهار والتلفاز. بينما يشير السينمائي إلى الصورة التي تقدمها السينما. في هذا الصدد، يظل داني وفيا لأندريه بازان[111] حينما يقول بأن السينما تمثل تلك الأداة التي تسجل مجريات الواقع. أما البصري فيمثل كل صورة تنحو في اتجاه مسح ذلك التسجيل .

ينظر داني إلى البصري على نحو سلبي إذن، حيث ينسب إليه صفة المتهم بإعاقة الواقع الحي، ذلك أن البصري ينزع أساسا نحو "التبيين الشديد". والحال هنا أنه يتم اختزال الواقع الاجتماعي والسياسي في كليشيهات؛ فالتلفاز والإشهار يعملان على اجتثاث أواصر الصلة بين الصورة ومعانيها الممكنة :

"لا يظل هناك ممكن باق مادامت الكتابة

مرفوقة بالصورة. إننا لا نرى شيئا عبر التلفاز،

---

[110] نسبةً للفيلسوف الفرنسي هنري بيرغسون.

[111] ولد أندريه بازان André Bazin في 18 أبريل 1918 وتوفي في 11 نوفمبر 1958. يعتبر أحد أهم نقاد السينما الفرنسيين في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية والأب الروحي لحركة الموجة الجديدة Nouvelle Vague في السينما الفرنسية.

مادام يحتكر الحديث والكتابة. وهذه المنظومة البصرية أنتجت مع الأسف أفلاما محكومة بالمنطق الإشهاري للصورة. إننا في أعقاب مرحلة "ما بعد-السينما" مادامت تظهر على كثير من الأفلام أعراض النزعة التلفازية-الإشهارية.[112] "

يشير داني إلى فيلمين حققا نجاحا وازنا في شباك التذاكر، ويتناولهما كمثال على هذه النزعة الإشهارية المغرية والمغرضة في آن معا. يتعلق الأمر أولا بفيلم *الأزرق الكبير* *Le Grand Bleu (1988)* الذي تكررت فيه مشاهد إشهارية ساحرة للبحر في صورته الزرقاء الناصعة والهادئة. أما من حيث القصة، فالفيلم يحكي سيرة تراجيدية لبطل يلقي بنفسه في البحر. ويعتبر داني أن مشهد الانتحار في الفيلم يعكس الفقر البيِّن على مستوى تجسيد التجربة الإنسانية الفردية:

" إنه مشهد يصور في رتابة صعود البطل ثم نزوله إلى البحر من خلال ارتمائه من الأعلى، ولا يمكن وصف الذي حصل سوى أنه استمناء حقير بالكائن[113]" .

يشير داني إلى أن شخصية البطل في المشهد قد تم تقزيمها لصالح إشهار الطبيعة، فالتركيز على تصوير البحر الخلاب بشكل ساطع مقارنة بالمساحة الضئيلة التي احتلتها

[112] S. DANEY, La Maison cinéma et le monde, Le Moment « Trafic » (1991-1992), Paris : P.O.L, 2015, p. 90
[113] *Ibid, p. 214*

الشخصية على الشاشة يعطي الانطباع بأن انتحار البطل أقل قيمة أمام روعة البحر الأزرق الجميل.

أما الشريط السينمائي الثاني، فهو فيلم الحبيب الصادر في سنة 1992. ويتصف هذا الفيلم حسب داني بكونه حافلا ومتخما بالبصري:

" إنه عرض لمجموعة من الصور التي تتوالى تباعا بشكل مستقل، وهي كليشيهات متعاقبة تمر أمام بصر المشاهد المدعو إلى شرعنتها واحدة بعد أخرى، كأنها وَضعيات من صنف الديجا- فو. إننا لا شك داخل عالم التوتولوجيا الخاص بالمخيال الإشهاري[114] ."

إن التلفاز لا يبصر شيئا بالفعل لأنه يفتقد للذاكرة حينما يتعلق الأمر بالمكان، أما السينما فهي دائما ما تربط المكان المصور بذاكرته، فيغدو المكان في الفيلم ذا معنى أعمق طبقا لعلاقته بأحداث أخرى متوارية. هناك ما يستتر خلف المكان إذن، أي أن هناك أشياء أخرى خفية أو هامشية لها مكانة مؤثرة في الأحداث، وهذه تستطيع السينما وحدها إظهارها. إن الصورة السينمائية بالتالي تَعدُ غنية لأنها تستطيع تسليط الضوء على الأحداث بشكل أعمق ومن زوايا نظر متعددة ومختلفة، ويرجع هذا الثراء إلى كونها تأخذ وقتها الكافي في تسجيل الوقائع. أما التلفاز فصورته فقيرة، لأنه لا يفعل شيئا سوى تأكيد المخيال العام غالبا، فصورته البصرية ميالة أكثر ما تكون إلى

[114] *Ibid, p. 256*

صبغ البشر بكليشيهات جاهزة. لهذا فإقحام البصري في السينما يزيد من إنماء فولكلورانية الآخر folklorisation de l'autre.

تمتاز السينما بكونها تسجل العالم بتأن، وهذا ما يجعلها تأخذ مسافة من المعيش، وتخلق لنفسها بالتالي مجالا زمنيا حافزا على التأمل. إننا بفضل السينما حسب رؤية داني نستطيع حيازة الوقت الكافي للإبصار كمشاهدين، خصوصا فيما يتعلق بإبصار ذلك الكامن الخفي أو الهامشي في الحدث، وفي أحيان أخرى قد يتعلق الأمر بكامن سيكولوجي مقحم في المشهد الفيزيائي. إن السينما إذن تطور العرض لتجعلنا نبصر ما لا يرى. لقد بلور سيرج داني تصورا حول السينما أسماه **بنظرية خارج الحقل Théorie du hors-champ**:

"هناك تداخل بين ما نهلوس به، وما نحلم به، وما نراه فعلا، وما لا نراه. هذا التداخل بين السيكولوجي والفيزيائي يعتبر تحديدا الميزة التي تستطيع السينما بشكل مخصوص إظهارها[115]*."*

يُحسب للفيلسوف الفرنسي جيل دولوز Gilles Deleuze أنه أكمل تطوير مشروع سيرج داني النظري، وذلك عبر إغناء مفهوم الصورة السينمائية ببعدين هما الزمن والحركة. ويرجع اهتمام دولوز بالسينما إلى نظرته الاعتبارية لها، حيث يرى الصورة السينمائية ذات أهمية تضاهي المفاهيم في الفلسفة أو الدوال في العلم:

"إذا كانت الفلسفة تفكر عبر المفاهيم

[115] *Ibid, p. 31*

والعلم عن طريق الدوال، فالفن يفكر عبر الصور[116]*."*

لقد اقتحم دولوز مجالات مختلفة غير الفلسفة كالأدب والفن والتحليل النفسي، وهذا الانفتاح ساعده على إثراء نظريته حول مفهوم الفكر، فقد خلص إلى أن النشاط الفكري لابد له أن يؤثر ويتأثر بما هو غير فكري أو لامعقول. هكذا عمل دولوز على إلغاء التعارض التقليدي بين الفن والفكر العقلاني محاولا إقامة جسور توحد بينهما، وذلك من خلال إبراز ما هو مشترك ومتماثل.

إن الإبداع في الفن عموما والسينما خصوصا يعني اكتشاف إمكانات مغايرة للوجود وأنماط متجددة للحياة، وذلك عبر الانفتاح عليها ضدا على ما يسجن إمكانات الإنسان في التعبير، أي أن الإبداع السينمائي يهدف إلى فك القيود عما يكبل الإنسان كالسلطة الإكراهية للقيم والمعايير الاجتماعية. إن الإبداع السينمائي إذن حسب دولوز لا يعني عرض الواقع ومحاكاته، بل يعني القدرة على مقاومة هذا الواقع، والذي يتجلى سينمائيا كأحداث ووضعيات إشكالية وعلامات دالة. هكذا فالسينما تُظهر كثيرا من حقيقة الحياة لأنها لا تسعى إلى محاكاة تمثلات الناس حولها، فأعمال السينمائيين تنحو حسب دولوز إلى التحرر من سجن اليقينيات الشائعة، وهي أحكام رأي ثابتة ومتعالية وميتافزيقية تتجذر في ثقافة المجتمعات، وهي على حد تعبير الفيلسوف الألماني نيتشه[117] تلك الأحمال والأثقال المتجسدة في القيم العليا.

---

[116] G. DELEUZE, *Pourparlers, 1972-1990*, Paris : Editions de Minuit, 2003, p. 21

[117] بدأ فريدريك نيتشه Friedrich Nietzsche حياته المهنية في دراسة فقه اللغة الكلاسيكي، قبل أن يتحول إلى الفلسفة. صار بعمر الرابعة والعشرين أستاذ كرسي اللغة في جامعة بازل في 1869. وقد كان من أبرز الممهدين لعلم النفس وكان عالم لغويات متميز. كتب نصوصاً وكتباً نقدية حول الدين والأخلاق والنفعية والفلسفة المعاصرة المادية

هكذا فالسينما تتعامل مع حيثيات من الواقع، فتعالجها من منطلق جمالي لا يزكي تلك القيم العليا، بل تحاول السينما تجسيد ما هو منسي وهامشي بدرجة أكبر. لهذا فالسينما سيرا على نهج كل الفنون كالشعر والمسرح تطرح تجارب حية ليست دائما مما هو مألوف وسائد عند عامة الناس.

لقد خلص دولوز في دراساته حول السينما إلى أنها تمنح إمكانية مميزة في جعل المتلقي يتساءل حول البداهات، أي أنها تبتز ذهن المتلقي وتجعله في حالة ارتجاج، ويسمي دولوز هذه الخاصية بالرجة السينمائية. فالسينما تستطيع أن تفكك الوقائع المطروحة عن طريق حركية الصور وتتابعها، يقول دولوز في هذا السياق :

" تقع السينما موقع التضاد مع فن الرسم،

لأن الأخير يعطينا صورا بدون حركة، وعلى

الناظر أن يضفي الحركة على الصور.[118] *"*

ألّف دولوز كتابين رئيسيين حول السينما، الأول هو *الصورة حركة-L'Image mouvement* في 1928 والثاني هو *الصورة زمن L'Image-temps* في 1925. ويعتبر الكتابان مهمان من حيث أن الأول يحاول أن يتناول السينما من وجهة نظر فلسفية، وذلك عبر بلورة مفاهيم يراها أقدر على التعبير عن المادة السينمائية، بغية البحث عن نمط الفكر الذي يميز هذا الفن السابع. وقد عرَّفَ المادة السينمائية بدايةً:

" تَدرس السينما كجنس يعبر عن الظواهر

والمثالية الألمانية. وكتب عن الرومانسية الألمانية والحداثة أيضاً. يعدُّ من بين الفلاسفة الأكثر شيوعاً وتداولاً بين القراء.

[118] H. S. DE LACOTTE, *Deleuze : philosophie et Cinéma*. Paris : Éditions L'Harmattan, 2001, p. 71

التقنية والفكرية، والظواهر المتخيلة والاجتماعية،

التي تتفاعل في وسط ثقافي معين[119] *"* .

لا يسعى دولوز في دراسته عن السينما إلى التفكير بدلا عنها، ولا البحث في طرق اشتغالها عمليا، ولا البحث في تاريخها، ولهذا يقول:

"ليست هذه الدراسة تاريخا للسينما، وإنما

هي محاولة في التصنيف، إنها سعي إلى إقامة

تصنيف للصور و للدلالات وللعلامات[120] *"* .

لم تعد السينما اليوم تنافس أشكال الفن الأخرى ومصادر المعلومات فقط، بل هي كذلك تعمل على تغيير الواقع وخلق أوضاع جديدة، أي أنها لم تعد تتخذ من التعبير عن الواقع هدفا، بل تحاول أن تستبدل الواقع بخلق عالم من الصور لم نشاهده في أي واقع معيش[121].

إن السينما تَنتج في العمق أحداثا تكتنه شيئا من الحقيقة، ولا تَنتج فقط مجرد متخيلات وهمية، أي أن الصورة السينمائية لا تمثل معطى ذهنيا فقط، بل واقعا موجودا[122]. لذلك فالفنانون السينمائيون هم مفكرون يمارسون الاستشكال تماما كما

---

[119] A. SAUVAGNARGUES, *Deleuze et L'Art*, Paris : Editions PUF, 2009, p. 269

[120] جيل دولوز، **الصورة –الحركة أو فلسفة الصورة**، ترجمة حسن عودة، دمشق: منشورات وزارة الثقافة السورية، 1998، ص 3.

[121] مبارك سلمى، "من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في السينما"، **مجلة أوراق فلسفية**، شتنبر 2016، العدد 15، ص 12.

[122] A. SAUVAGNARGUES, *Deleuze et L'Art*, Paris : Editions PUF, 2009, p. 88

يفعله الفيلسوف، إلا أن لغتهم التعبيرية تقوم على ***الصورة–الحركة والصورة–الزمن*** بدل أن تقوم على المفاهيم. والسينما من منطلق دولوز إذن فن يقارب القضايا الحياتية كوقائع ذهنية عبر إظهار تمثلات الشخصيات من جهة، ومن جهة أخرى تستطيع السينما أن تَقدم صورة حية للوقائع كما تتم في العالم الفيزيائي .

اعتمد دولوز بشكل أساسي على أطروحة برغسون في السينما، والتي تم عرضها في كتاب *المادة والذاكرة*[123]، ويمنح دولوز في هذا الصدد تقديرا كبيرا لبرغسون بسبب اكتشافه لمفهومي ***صورة–حركة وصورة–زمن*** متجاوزا بذلك ثنائية المادة والروح. والسينما حسب هذا السياق لا تَقدم صورة ستنضاف إليها الحركة ولكنها تقدم لنا مباشرة ***صورة–حركة***؛ إنها تقدم لنا بكل تأكيد مقطَّعا، ولكنه مقطع متحرك وليس مقطعا ساكنا. يمكن إجمالا القول حسب دولوز أن هناك وجودا لمظهرين من مظاهر الصورة السينمائية:

- **الصورة–الحركة Image-mouvement أو الصورة العضوية الكلاسيكية:** حيث يكون الشريط السينمائي مقسما إلى مقاطع منتظمة داخل كل سردي .

- **الصورة–الزمن Image-temps أو الصورة البلورية:** وهي التي يغيب فيها السرد والانتظام في الكل وتتبدد ذاتية الشخوص الباطنية. *"فتسود التجزئة والتشرذم فلا يبقى إلا المستقبل لوحده خالصا*[124]*"* .

---

[123] H. BERGSON, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris : Félix Alcan et Guillaumin réunies, 1908.

[124] مانغ فيليب، نسق المتعدد أو جيل دولوز، ترجمة عبد العزيز بن عرفة، اللاذقية: دار الحوار، 2003، ص 134.

إن الإبداع الفني يتقصد المقاومة أساسا، فالسينما مثلا تتناول أحداثا من صلب الواقع المحايث لكنها تعيد بلورته في قالب فني يتوخى تسليط الضوء على تلك الجوانب التي تقطع مع العادات والمألوف. في هذا السياق، ليست السينما حسب دولوز نوعا من الهروب الفني من الواقع عبر الخيال، بل هي بتعبير أدق محاولة فنية للخروج عن الإطار التقعيدي للفكر البشري[125]، فالنشاط الإنساني لا يتوقف و لا يكل عن المقاومة ضد فوضى الكاوس[126] وضد الثقافة اليومية، وضد الكلي، والشمولي والمتعالي وضد الكليشيهات. ذلك أن اليقينيات لا تُرغم على التفكير مثلما تُرغم عليه الدهشة والشك والريبة. لهذا فخطاب اليقينيات عاجزَ عن توليد فعل التفكير في الأشياء، أما السينما على عكس ذلك تستطيع أن تُولدَ في الذهن التساؤلات، لأنها تُعَري وتكشف عن مفارقات اجتماعية لا تتبدى كمَقولات ذهنية، بل تتبدى هذه المفارقات والإشكالات المثيرة في الواقع المعيش الحيوي تماما كحيوية ما يجري في مشاهد الحياة فيزيائيا.

7. نظرية السياق: توظيف المقاربة التاريخية في فهم الفيلم السينمائي

[125] يقصد دولوز بالإطار التقعيدي للفكر تلك التمثلات المتعلقة بالوعي الجمعي لأفراد المجتمع. وغالبا ما تنهل هذه التمثلات من مصادر ميتافيزيقية متعالية كالحقل الديني أو ترتبط بالقوانين التي دأب النظام الشمولي للدولة على تثبيتها وغرسها في وعي الأفراد عبر مؤسساته الإيديولوجية.

[126] كاوس Chaos كلمة اغريقية (χάος) تعني في قاموس اليونانية القديم الفراغ والظلام اللذان بلا حدود كما تستخدم الكلمة لدى فلاسفة الإغريق بمعنى الفراغ العشوائي الأولي للكون. أما من حيث معناها الموظف في سياق حديث دولوز، فقد استخدمت كرمز دال على كل أنواع السلط سواء الدينية أو السياسية أو الثقافية التي تكبل حرية الأفراد وتقف حجر عثرة أمام سعادتهم، كما تدل أيضا على العادات المنتشرة اجتماعيا والمتجذرة بسبب التقليد والانسياق الأعمى لها.

تقوم هذه النظرية على مقاربة المادة السينمائية من زاوية تاريخية، ويعد السوسيولوجي الألماني سغفرد كركاور Siegfried Kracauer أبرز من ارتبط اسمه بهذه المقاربة، والتي حاولَ تطبيقها على السينما الألمانية في كتابه البارز *من كاليغاري إلى هتلر: تاريخ سيكولوجي للسينما الألمانية From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film (1947)*. وفيه ينص على القيمة السوسيولوجية للأفلام باعتبارها أشبه بمرآة تعكس الواقع الاجتماعي، لكن الأفلام لا تكون كذلك إلا إذا تم النظر إليها بوصفها مشروعاً جمعياً، وليس فردياً؛ حيث أن الأفلام يُمكن أن تتبدى كتسجيلات حية لمجتمع دينامي منفتح على التغير في حال ما إذا تم الاشتغال عليها في سياق الجرد التاريخي. في هذا السياق يقول كراكاور:

" إن الأفلام التي تنتجها أمة ما تعكس عقليتها بطريقة مباشرة أكثر من أي فن آخر[127]".

استطاع كركاور من خلال تحليل خواص أفلام ألمانيا الصادرة من سنوات 1890 إلى سنوات 1940 أن يستشرف صعود النازيَّة ويتنبأ بوصولها الى سدة الحكم، حيث يَخلُص إلى أن السينما الألمانية قدمت مشاهد اجتماعية تحدس قدومهم وتَعلن إرهاصات ميلادهم. ويضيف كركاور أن الأفلام لا تعكس روح ووجدان الأمَّة في الفترة التي أنتجت فيها تلك الأفلام فحسب، ولكنها توفر كذلك متنفساً للرغبات

[127] S. KRACAUER, Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle, Paris : Flammarion, 2010, p. 91

والأمزجة المكبوتة للمجتمع. في نفس السياق، يقدم مؤرخ السينما الفرنسي مارك فيرو Marc Ferro في كتابه المرجعي *السينما والتاريخ Cinéma et Histoire* الصادر في سنة 1977 أسئلة هي ذاتها منطلقات كركاور الإشكالية: **كيف تستطيع السينما أن تعكس الوعي الاجتماعي لحقبة ما؟ هل تُمثل الأفلام السينمائية وثائق "تاريخية" ساذجة أم أنها مصادر يُمكن الاشتغال علميا على ضوئها؟**

لقد انكب فيرو في هذا السياق على دراسة السينما السوفييتية المبكرة واستنتج كخلاصة أن المادة السينمائية يمكن أن تكون *"مصدرا" أو "أداة محركة"* للتاريخ أو الاثنين معاً. فالسينما يمكن أن تكون مصدراً للتاريخ لأنها تعكس التجليات الخارجية بما في ذلك المظاهر الأيديولوجية والمرفولوجية الاجتماعية الخاصة بمجال تاريخي محدد. يَمكن ضرب مثال على ذلك:

> *" نستطيع نحن من نعيش في القرن الحادي والعشرين أن نتعرف على الأزياء التي كان يرتديها الناس في بلاد ما في القرن السابع عشر، وذلك من خلال مشاهدة فيلم تدور أحداثه في تلك البلاد خلال القرن السابع عشر[128] " .*

- **استثمار النماذج النظرية السالفة في الشق التطبيقي من البحث**

تَعتبر تقنية إجراء المقابلات من الأدوات الناجعة عندما يتعلق الأمر بدراسة

[128] FERRO Marc, « Le film, une contre-analyse de la société », *Annales ESC*, 1973, vol. 28, n°1, p. 585

التمثلات في حقلي السوسيولوجيا والأنثربولوجيا على وجه الخصوص، لكن توظيفها في هذا البحث نراه مستعصيا مادام المبحوثون هم مخرجون عالميون أجانب يصعب الوصول إليهم، لهذا نحت أغلب الدراسات السينمائية في هذا الباب إلى اعتماد تقنية تحليل المضمون الفيلمي، وقد شهدت هذه التقنية منذ سنوات 1920 مع الطليعيين إلى غاية الآن تطويرات ابستمولوجية ساهمت في إثرائها بما يجعلها أداة فعالة يمكنها الإعانة على فهم الصورة السينمائية والإحاطة بأبعادها العديدة والمتراكبة.

لقد اعتمدنا في هذا البحث إذن على شبكة ملاحظة (جذاذة للتحليل الفيلمي) نروم من خلالها تفكيك الصورة الفيلمية للمدينة وتصنيفها وفقا لماهيتها: المدينة ديكورا أو المدينة كشخصية. والحال أن المدينة عندما يتم توظيف فضاءاتها كديكور، فذلك ينم عن مقاربة استطيقية يعتمدها المخرج ابتغاء إضفاء طابع جمالي على الأمكنة المصورة. ها هنا نستعين في هذا البحث في شقه التطبيقي بمفهوم **التصوارية** الذي صاغه **المُنظِّر الانطباعي جون ابشتاين**، وذلك من أجل فهم كيفية تشكيل جمالية الصورة بردها إلى العناصر التقنية الموظفة في الصناعة السينمائية. أما عندما يتعلق الأمر بتجلي المدينة كشخصية ناطقة، فذلك ينم عن توظيف المخرج لفضاءات المدينة كعلامات بصرية سيميائية لا تدل على شيء في ذاتها بل ترمز إلى معاني مجردة تتوارى خلف الصور الحسية، وقد حضرت هذه الحالة في بعض الأفلام المبحوثة حيث تم فيها توظيف المدينة كشخصية؛ ووفقا لهذا السياق، وجدنا أنه من الناجع الاستعانة **بالعدة المفاهيمية لكريسيتان ميتز وخلفه من السيميولوجيين السينمائيين**، وذلك في سبيل فك شفرة العلامات البصرية الحاضرة في الأفلام التي اشتغلنا على تحليلها.

مادامت إشكالية بحثنا تروم إذن دراسة تمثلات المخرجين الأجانب حول الفضاء الحضري المغربي، بما هو توجه نحو سبر أغوار مخيالهم حول مدينة طنجة، فقد ارتأينا ابتغاء كشف النقاب عن خلفياتهم الإديولوجية الممكنة أو خطهم المدرسي المتبنى أن نعتمد **الزوج المفهومي لسيرج داني الصورة البصرية/الصورة السينمائية**، فالصورة قد تكون حية (سينمائية) كما قد تكون فولكلورية (بصرية-إشهارية). واستقراء الأفلام الأجنبية المبحوثة في الشق التطبيقي من زاوية هذا الزوج المفهومي نراه مُعيناً على ربط النزعة الفولكلورية أو الميل إلى تسويق الكليشيهات الجاهزة بتيار سينمائي بعينه أو بخلفية إديولوجية مخصوصة .

من جانب آخر، نشير إلى أن **عرض أطروحة دولوز وكوهين-سيت** حول وظيفة السينما باعتبارها أداة تكشف المفارقات وتُخَلخلُ المعتقدات الاجتماعية المتجذرة ثقافيا في لاشعور الأفراد، قد أوردناه في سياق اختبار هذا التصور من خلال تحليل مضمون الأفلام التي سنبحثها:

هل لأطروحة دولوز وكوهين-سيت القائلين بالوظيفة الاستشكالية للسينما حضور في الأفلام الأجنبية المُصوَّرة بطنجة؟

الفصل الثاني

الماهية السينمائية لطنجة في الأفلام الأجنبية

تعود جذور مفهوم الماهية إلى الفلسفة اليونانية تحديدا، فمنذ أيام أرسطو ظهرت أولى المحاولات النظرية التي تتقصد فهم الأشياء، أي تعريفها بغرض جعلها "مفهومة" عقليا. وقد ميز أرسطو في هذا الصدد بين ثلاثة مستويات للشيء، بدءا بالمادة أو فكرة الشيء قبل أن يصير له وجود مادي، ثم الصورة أو الماهية، وهي التجسد المادي للفكرة المجردة، وثالثا حركة الشيء، أي الفعل الذي تؤثر به هذه الصورة المادية في محيطها. وأخيرا الغاية، والتي من أجلها قد انخلقت الصورة، وتُعبر الغاية عن ذلك المأمول الذي حرك المبدع أو الصانع إلى إبداع الصورة .

أما الماهية التي نتوجه نحو دراستها على وجه التحديد، فهي تلك البصرية الخاصة بطنجة، والتي تتجلى سينمائيا على أشكال مختلفة، فطنجة في تناولات سينمائية تتبدى كديكور استيطيقي، كما قد تتبدى كشخصية ناطقة، بل هناك حالات خاصة تتبدى فيها طنجة ككيان متخيل لا يعكس طنجة كما هي فعلا في الواقع، بل تنعكس على الشاشة كصورة استيهامية لما يوده أو يتمثله المخرج أو إحدى شخصيات فيلمه. دون إغفال وجه آخر شاذ لطنجة السينماتوغرافية، حيث يظهرها بعض المخرجين في ثوب المدينة المتنكرة، والتي تلبس قناعا لتظهر أمام المشاهدين على أنها مدينة من دولة أخرى أو مدينة عجائبية من وحي الخيال.

استقطبت مدينة طنجة اهتمام العديد من المخرجين الأجانب الذين بادروا بالتصوير فيها منذ ستينيات القرن الماضي، وقد كانت أولى هذه الأعمال السينمائية

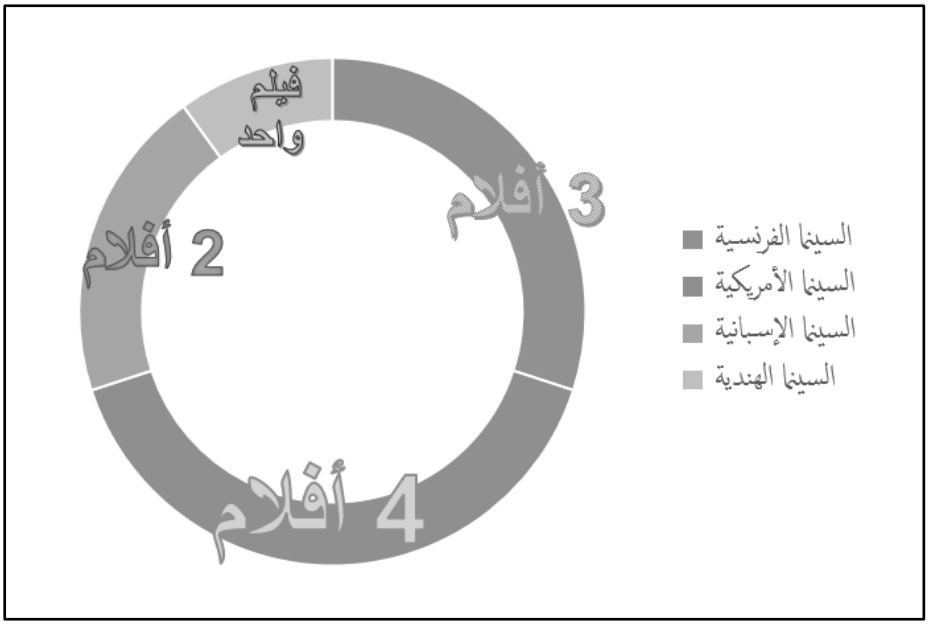
التي صورت بطنجة الفيلم الفرنسي *لبلاب سام*[129] *La Môme vert-de-gris* الصادر في سنة 1953، والذي يؤرخ لحقبة سينما الأبيض والأسود، قبل أن تبدأ أولى الأفلام الملونة بالظهور انطلاقا من الفيلم الإيطالي حقيبة جثة[130] *Il tuo dolce corpo da uccidere* الصادر سنة 1970، وبعده بسبع سنوات تم صدور فيلم الحركة الأمريكي الشهير *الأحد الأسود*[131] *Black Sunday*. أما بالنسبة لمجال بحثنا الزمني، والذي يقتصر فقط على أغلب الأعمال الصادرة منذ مطلع الألفية الثانية، فقد مكّن الجرد الإحصائي من استنتاج خاصية تنوع البلدان التي تنتمي إليها الأفلام التي صورت كل أحداثها في طنجة أو جزء من أحداثها فيها.

---

[129] لبلاب سام La Môme vert-de-gris فيلم فرنسي من إخراج بيرنار بودري Bernard Borderie صدر سنة 1953. تحكي قصته عن عميل مخابرات يشتغل لدى مكتب التحقيقات الفيدرالي الأمريكي FBI يدعى ليمي كوشن، والذي تنكر على هيئة رجل آخر في سبيل تنفيذ مهمة سرية تتمثل في الكشف عن مأوى رجل العصابات رودي سالتيرا المختبئ في المغرب. يتعرف ليمي على عشيقة قائد العصابة، حيث يعمل وإياها على تحقيق مطلب الإيقاع بالعصابة كلها.

[130] حقيبة جثة Il tuo dolce corpo da uccidere فيلم إيطالي من إخراج ألفونسو بريشيا Alfonso Brescia صدر في سنة 1970. وتحكي قصته عن رجل تراوده خيالات يرى فيها نفسه وهو يقتل زوجته. لكنه يقرر فيما بعد أن يدبر خطة فعلية يحقق عبرها مطلب قتل زوجته بعد أن وصلته رسالة من مجهول تحتوي معلومات تفيد بأنها تخونه.

[131] الأحد الأسود Black Sunday فيلم أمريكي من إخراج جون فرانكهايمر John Frankenheimer صدر سنة 1977 . يصنف هذا الفيلم في خانة أفلام الإثارة، كما أنه مقتبس من رواية تحمل نفس العنوان لطوماس هاريس. أما قصته فتتحدث عن مؤامرة من قبل مجموعة مسلحة يركبون الطائرة النفاثة لتدمير ملعب كرة قدم أمريكية.



مبيان رقم 1: تكرارات الأفلام الأجنبية الصادرة منذ مطلع الألفية الثانية

تتصف الأفلام السينمائية الصادرة منذ مطلع الألفية الثانية إذن بتنوع البلدان التي تنتمي إليها، ويمكن حصرها تحديدا في إنتاجات كل من أمريكا وفرنسا وإسبانيا والهند. وفيما يلي جدول يعرض عناوين الأفلام المبحوثة تبعا لمتغير البلد:

السينما الفرنسية	السينما الأمريكية	السينما الإسبانية	السينما الهندية
– بعيدا، أندريه تيشيني، 2001 – الأزمنة المتغيرة، أندريه تيشيني، 2004 – كلوكلو، فلورنت إميليو سيري، 2012 – جبل طارق، جوليان لوكلير، 2013	– إنذار بورن، بول غرينغراس، 2007 – ازدراع، كريستوفر نولان، 2010 – العشاق وحدهم يبقون أحياء، جيم جارموش، 2013 – طيف، سام مينديز، 2015	– العلبة 507، أنريكي أربيزو، 2002	العميل فينود، شريرام راغافان،2012

جدول رقم 1: عناوين الأفلام المبحوثة تَبَعا لمُتَغَير البَلَد

❖ طنجة الديكور

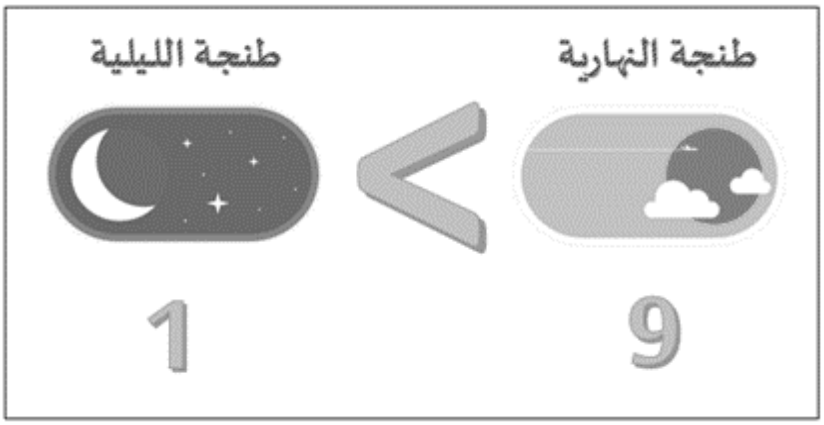
تُخاطب السينما عين المشاهد تحديدا، وتعكس باعتبارها فنا قيمة جمالية تتمثل في خلق التناسق انطلاقا من عمليةَ التشكيل الفنية بين عناصر متعددة، تطبيقا لقاعدة الكل في خدمة الواحد. إن المواد الجامدة كالأكسسوارات إضافة إلى الشخصيات الحية تتكامل فيما بينها لتَشكل كلا منسجما يُترجم معنى معينا؛ هكذا فالتناسق يحضر بين العناصر الشكلية المكَونة للصورة، كما قد يَحضر في تلك الهارمونيا التي تضفي الانسجام بين الصورة في لقطة ما والخلفية الموسيقية المرافقة لها. يمتد هذا الحديث عن التناسق عندما يتعلق الأمر بقدرة المخرج الفنان على خلق المعنى الجمالي-البصري انطلاقا من تنسيق تتراكب فيه الأشكال مع الألوان والموسيقى، ضف إلى ذلك توالي الصور المتعاقبة بفعل المونتاج، وهذا كله يخرج كصورة سينمائية متكاملة وفق فلسفة استطيقية خاصة بالمخرج .

إن الديكور يَمثل إذن ذلك الجانب المادي-البصري في جمالية الفيلم، لهذا اكتسب لدى المخرجين أهمية بالغة جعلتهم يشتغلون عليه ويبدعونه بما يتناسب مع الأجواء الدرامية لأحداث الفيلم، وبالتالي الدفع بالصورة السينمائية لأفلامهم نحو أفق بسط المعنى بشكل أكثر تعبيرية.

1. طنجة كديكور طبيعي

عندما يتعلق الأمر بصورة **طنجة-الديكور** في الأعمال السينمائية الأجنبية، فالحال أن البحث في هذا الجانب المادي باعتباره يتبدى كخلفية فيزيائية تتوارى وراء

الشخصيات المتحدثة، يتطلب تحليلا يأخذ بعين الاعتبار متغيرا الليل والنهار، ومتغير الفصول، إضافة إلى عناصر الفضاء الطبيعية التي تحضر في اللقطات، هكذا نكون بصدد البحث في مميزات الديكور الطبيعي لطنجة تحديدا. في هذا السياق، يمكن التأكيد على أن المخرجين الأجانب ميالون إلى تقديم طنجة النهارية على حساب احتشام ميلهم إلى تصوير الأجواء الليلية من طنجة.



ترسيمة رقم 1: تكرارات للأفلام التي صُوِّرَت فيها طنجة في النهار

تم تصوير كل الأفلام المبحوثة نهارا، فيما يمثل الفيلم الأمريكي *العشاق وحدهم يبقون أحياء*[132] الحالة الاستثنائية الشاذة لقاعدة: **إن طنجة السينماتوغرافية نهارية في الكاميرا الأجنبية.**

[132] العشاق وحدهم يبقون أحياء Only Lovers Left Alive فيلم أمريكي من إخراج جيم جارموش Jim Jarmusch صدر سنة 2013. رشح الفيلم لجائزة السعفة الذهبية في مهرجان كان السينمائي عن نفس السنة. وتحكي قصته عن آدم موسيقي مغمور يلم شمله بحبيبته إيف التي عرفها لمدة قرون، علما أنهما مصاصي دماء خالدين في الزمن. تشير الأحداث إلى أن آدم قد أصبح مكتئبا ومرهقا من الاتجاه الذي تسلكه البشرية، فالتاريخ بالنسبة إليه دائما ما يعيد نفسه. لقد صار يشعر بالضجر والملل بعد أن صارت أيامه مجرد توال أجوف لا يحمل أي جديد.

إن أهم ما يجذب المخرجين العالميين إلى اختيار طنجة خصوصا وفضاءات المغرب عموما هو مناخها الذي يسمح بتصوير لقطات ذات إضاءة طبيعية، فشمس طنجة ساطعة وسماءها صافية، والكاميرا لَما تلتقط فضاء خارجيا لا تحتاج بعد ذلك إلى تدخل تقني من أجل تحسينها ضوئيا، لأنها نقية وصافية في حالتها الخامة؛ يقول المخرج الأمريكي الشهير مارتن سكورسيزي[133]:

"أمسك في المغرب بالضوء الطبيعي، ومن خلاله
أستطيع إبداع لقطات جمالية خامة دون تعديلات تقنية
على الحمضية اللونية للصورة[134]".

إن مناخ طنجة المتوسطي ذا الميول الحار يُفسر أيضا النزوع إلى تصوير هذه المدينة في الصيف تحديدا على حساب انعدام أي تَصوير لها في فصل الشتاء، كما تغيب لقطات تساقط المطر في كل الأفلام المبحوثة:

---

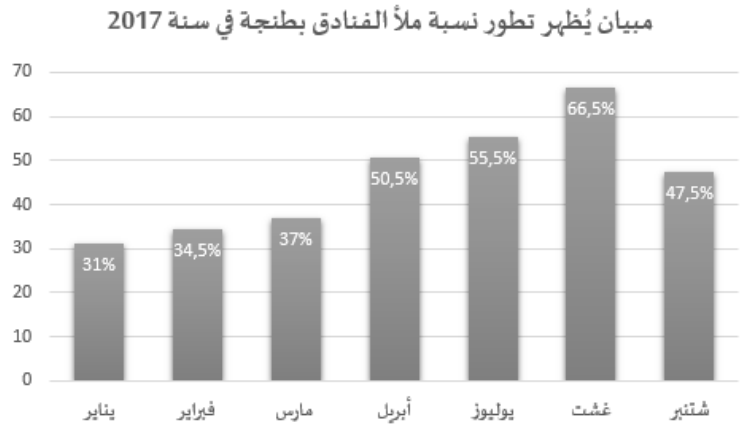
[133] مارتن سكورسيزي Martin Scorsese ولد في 17 نوفمبر 1942 نيويورك في الولايات المتحدة الأمريكية، هو مخرج سينمائي أمريكي من أصل إيطالي. يعد من أشهر المخرجين في هوليود. حاصل على جائزة أفضل مخرج في مهرجان الأوسكار عن فيلم المغادرون (2006)، وقد ترشح لهذه الجائزة خمس مرات. أشهر أفلامه: سائق التاكسي (Taxi Driver) الذي فاز عنه بجائزة سعفة كان الذهبية في مهرجان كان السينمائي عام 1976. وفيلم الثور الهائج (Raging Bull) عام 1980. تركز أفلامه على مفاهيم مثل: فكرة الخلاص والإيمان والذكورية والجريمة وصراع العصابات. يظهر العنف في كثير من أفلامه وتستخدم الألفاظ النابية بكثافة. يعتبر من مخرجي "موجة هوليود الجديدة" التي بدأت أواخر الستينات.

[134] The Times, *How Scorsese Made a Film That Went Against Hollywood's Rules*, [en ligne].
Disponible sur :
<http://time.com/4664990/martin-scorsese-silence>

ترسيمة رقم 2: تكرارات للأفلام التي صورت فيها طنجة في فصلي الشتاء والصيف

ترتبط مدينة طنجة في الأعمال السينمائية الأجنبية بذلك ***الغير المختلف*** عن الأنا الغربي، إنها ترتبط با"الغير" المتعدد الأبعاد، إنه "غير" إفريقي من جهة الانتماء إلى القارة، وعربي–أمازيغي من جهة الانتماء الاثني، وإسلامي من جهة الانتماء الديني. من جانب آخر، فطنجة جغرافياً تطل على واجهتين بحريتين، هما البحر الأبيض المتوسط والمحيط الأطلسي، وهذا ما يجعلها وجهة استجمامية وسياحية ترتبط بقضاء العطلة الصيفية؛ إن السواح الأجانب يعرفون طنجة الصيفية أكثر من طنجة الماطرة والباردة في فصل الشتاء، وما يؤكد ذلك هو الإحصاءات الرسمية التي تنشرها وزارة السياحة والنقل الجوي والصناعة والاقتصاد الاجتماعي عبر موقعها الالكتروني[135]:

[135] Ministère du Tourisme, du Transport aérien, de l'artisanat et de l'Economie Sociale, *Tableaux de bord*, [en ligne].
Disponible sur :
<http://www.tourisme.gov.ma/ar/lsyh-blrqm/lhsyyt-lsyhy>



مبيان رقم 2: تطور نسبة ملأ الفنادق بطنجة في سنة 2017

يظهر بوضوح أن الأشهر الصيفية هي الأكثر تحقيقا لمعدلات الزيارة السياحية مقارنة بأشهر السنة الأخرى، مما يجعل طنجة وجهة سياحية للاستجمام الصيفي تحديدا، وهذا التمثل تعكسه الأفلام الأجنبية حول طنجة عندما تصورها في فترات الصيف الحارة، حيث ضوء الشمس ساطع والسماء صافية زرقاء، كما تحرص عدسة الكاميرا على التقاط البحر ورمال الشاطئ الذهبية، مع التقاط النخيل وحضور الخضرة الطبيعية التي تضفي صبغة الجمال المتوسطي الطبيعي التي تتمتع بها جغرافيا المناطق المنتمية للحوض المتوسطي.

إن الضباب وبرودة الطقس الأوروبيين دوالٌ إيكولوجية تحيل إلى الكآبة رمزيا، أما صفاء الطقس وحراراته الطنجاوية فتحيل على النقيض إلى الحركة والدينامية والانفتاح على الحياة؛ إن أوروبا الملقَبة بالسيدة العجوز بسبب شيخوخة هرمها الديموغرافي موسومة بهدوء مستكين يرتبط بانحدار معدلات الشباب فيها، كما أن أفرادها مسجونون في ألبسة شتوية تغلفهم؛ هناك في مجتمعات الشمال نجد حضورا

وازنا للعقل العلمي والتقني النشط والصارم. على نحو عكسي، يمتاز الشرق الجنوبي بطقسه الذي يُحَرر الجسد، وهو طقس ساخن يبعث على الرقص والغناء. لهذا فالتعبير في الشرق فني حسي وليس عقلانيا، وهذا اختلاف جوهري يجعل من هذا الشرق يتبدى شابا وساحرا.

إن هذا التوصيف السحري للشرق يحضر في أدبيات كثير من المفكرين من ذوي النزعات اللاعقلانية[136]، يتقدمهم الألماني فريديريك نيتشه خصوصا، حيث يرى في الشرق مكانا ملهِما يحمل حلولا لمأساة الغرب المتمركز حول ذاته والمنغلق في سجن العقل وتقديس العلم وتكنولوجيته المَنمطَة للمدينة، فكل شيء فيها بات يشبه بعضه. ويعتبر نيتشه أن الروح الديونيسية[137] اللذية العنيفة قد انتقلت من اليونان الى الأندلس. وهذه الروح في الموسيقى تُجسد حقيقة بائسة توصل إليها فلاسفة اليونان الطبيعيون أساسا، وتتمثل في أن كل شيء زائل وأن وكل شيء يولد من جديد:

"إن هذه النظرة الديونيسية البدائية للعالم

هي ما تم كبته في الحضارة الهيلينية لاحقا، كما

---

[136] النزعة اللاعقلانية هي حركة فكرية تُعبر عن كتابات المفكرين الذين تأثروا بنقد نيتشه للحداثة وللعقل الأداتي. وقد رفضت هذه الحركة كنتيجة القداسة التَي أعطيت للعقل العلمي في الحضارة الغربية إبان الحداثة. واعتبروا ذلك مؤشرا على صعود إيديولوجية تقنوية تنزع نحو السيطرة على الطبيعة كما دعا إلى ذلك فيلسوف الحداثة البارز ديكارت. إن نزعة السيطرة جعلت الاستغلال البشري للموارد الطبيعية جائرا، وقد ترتب عن ذلك تقلص متزايد لما هو خام في حياة الإنسان، على حساب امتداد أكبر للبيئة الآلية التي صارت تُمثل بساطا لعيشه؛ هكذا صار الإنسان الحديث يحن إلى هذه الطبيعة الخام مادام حضورها خافتا في المدن الميتروبولية الصناعية التي يعيش فيها.

[137] ديونيسوس أو باكوس أو باخوس في الميثيولوجيا الإغريقية هو إله الخمر عند الإغريق القدماء وملهم طقوس الابتهاج والنشوة.

يظهر ذلك في فلسفة سقراط، الذي يرفض الفنون ويعتبرها تقليدا رديئا للحقيقة وتزويرا للحياة نفسها. وقد سار على نهجه تلميذه أفلاطون، مما تسبب في اختطاف الفكر الغربي وجعله أسيرا للعقلانية وحدها لمدة تزيد عن 2000 سنة[138]".

في هذا السياق، يمكن اعتبار طنجة امتدادا لذلك الأندلس الذي وجد في الماضي، ففي طنجة تجد نفس المناخ المتوسطي وجوانب من حضارة الأندلس المعمارية والفنية والطعامية وغيرها. إن ملامح طنجة الأندلسية-المشرقية-الإفريقية تجعل منها مكانا ملهما لأنها متحررة من أحمال القواعد العقلانية التنظيمية، فهي أقل برودا وأكثر سخونة، لا من جانب المناخ فقط، بل من جانب وجدان الناس أيضاً، فهم أكثر نشاطا وحركية من الناحية الجسدية، لهذا فالرقص هناك أكثر طبيعية، بل إن الفن هناك أقرب إلى حالة الطبيعة الخام وأقل اصطناعا، لأنه يروم المرح ولا يروم فقط احترام قواعد الهندسة الصارمة التي تربط الجمال بالمتناسق والهارموني حد الإفراط، لذلك لم يكن من المستغرب أن يلهم هذا الشرق المتوسطي فنانين عظاما، ففي فيلم *كولكلو*[139]

---

[138] فريدريك نيتشه، **مولد التراجيديا**، ترجمة ماهر حسن عبيد، اللاذقية: دار الحوار، 2000، ص 5.

[139] كلوكلو Cloclo فيلم فرنسي من إخراج فلوران إميليو سيري Florent Emilio-Siri صدر سنة 2012. وتحكي قصته سيرة المغني الشعبي الفرنسي كلود فرونسوا Claude François. يعود الشريط السينمائي إلى بدايات فرانسوا، حين كان لا يزال طفلاً يعيش مع والده الذي كان يعمل في قناة السويس، وطُرد منها يوم تأميمها. ثم ينتقل ليروي

لإيميليو سيري، يتم عرض تفاصيل نشأة المغني الفرنسي الشهير كلود فرونسوا، وإبراز كيف ألهمت مدينة الاسماعلية المصرية وجدان فرونسوا، وطنجة حضرت في هذا الفيلم كفضاء يتقمص هيئة الإسماعيلية نظرا إلى التقارب بين المدينتين على مستوى الخصائص الإيكولوجية والنفحة المشرقية-الافريقية التي تُميزهما. إن هذا الفضاء ساعد على تشكيل الشخصية الفنية لفرونسوا الذي تفوق شعبيا على الكثيرين بفعل تفتق موهبته من رحم جغرافيا "غيرية" ترتبط بما هو غير مألوف، هناك حيث الوجود لما هو باعث على الدهشة وغريب، تماما كما تقول جوليا كريستيفا[140]: *الغريب يسكننا على نحو غريب*. والغريب هنا يرتبط بذلك النغم الطبيعي الخام، المرِح والراقص، والبعيد عن النمطي والميت، والممجد لقيم الحياة الدينامية. إنها خصائص تميزت بها موسيقى فرونسوا، علما أنها في زمنه خصائص باتت غريبة عن الثقافة الغربية ولازالت على النقيض حاضرة في ثقافة هذا "الغير" الشرقية والإفريقية. إن هذا "الغريب" الراغب في الحياة والقابع في أعماق فرونسوا قد أينع ظاهرا بسبب أجواء الفضاء الحار، الساحلي والمتوسطي التي حفزت انبثاقه.

صعوده التدريجي وتأسيسه شركة إنتاج، ووكالة لعرض الأزياء، وتحوله من شاب طموح إلى حالة نجم ذا جماهيرية نادرة. وقد اعتمد المخرج عددا من المشاهد الأصلية المأخوذة من الأرشيف.

[140] جوليا كريستيفا Julia Kristeva من مواليد 24 يونيو عام 1941 بمدينة سليفن ببلغاريا. هي أديبة وعالمة لسانيات ومحللة نفسية وفيلسوفة ونسوية فرنسية من أصل بلغاري.

لقطات تأسيسية Establishings Shots من فيلم *كلوكلو* تشير إلى خصائص الفضاء:

الساحلية، الحرارة، بياض العمران، تلاصق العمران، النخيل كزينة

لقطة من زاوية منخفضة لفيلا

لقطة عريضة لشارع في وسط المدينة

لقطة تركيز معمق ترصد جانبا من ساحة The Grand Socco

لقطات من فيلم العميل فينود ترصد وسط المدينة ville nouvelle

طنجة ديكور ذا بساط أخضر، ومعمار أبيض، وسماء زرقاء فاتحة وصافية، وذا نخيل يحيل إلى ساحليتها الجغرافية، ثم الكأس الطويل للشاي بالنعناع الذي يحيل إلى ثقافتها الطعامية الشمالية

من فيلم إنذار بورن

من فيلم جبل طارق

لقطات تأسيسية Establishings Shots تُعرِف طنجة كمدينة بيضاء ساحلية

في ذات السياق، تلتقط كاميرا المخرج الفرنسي أندريه تيشيني طنجة في فيلم الأزمنة المتغيرة باعتبارها نموذجا استطيقيا لحالة الطبيعة، فالكاميرا تُعرِف المشاهد بجمال خضرة الفضاءات باستعمال الشخصيات التي تتجول في أمكنة بستانية خلابَة، وغالبا ما يتم التركيز على إبراز معالم الفضاء الأخضر الجميل إما باعتماد اللقطة القوسية[141] حيث الكاميرا تدور حول الشخصيات، أو باعتماد اللقطة العريضة[142] التي تلتقط الفضاء الواقع في أغلب الحالات خلف الشخصيات. إن فضاءات طنجة الخضراء في هذا الفيلم طاغية الحضور، والفيلم يبتعد عن تصوير مظاهر المدينة العصرية في شكلها الحديث–الصناعي، فاللقطات تَظهر مناظر طبيعية بعيدا عن كل ما هو مصطنع،

[141] لقطة دائرية أو قوسية – Arc Shot: هذه اللقطة يتم فيها تحريك الكاميرا حول الممثل أو العنصر المراد تصويره بطريقة دائرية. تمثل حركة الكاميرا الدوامة بالنسبة للمشاهد، كما لو أنّ الشخصية تعيش حالةً من النشوة والابتهاج.

[142] لقطة عريضة – Long Shot : لقطة تصور كامل الشخصية من الرأس إلى القدمين، أو تظهر الشكل الكامل للمشهد بكافة عناصره.

لقطة عامة متوسطة MLS

لقطة متوسطة قريبة MCS

لقطات من فيلم الأزمنة المتغيرة تُصَوِر طنجة ديكورا بستانيا

حيث تتجلى طبيعة طنجة في الفيلم فسيحة، وتتعارض مع مدن أوروبا التي تحجب فيها العمارات الشاهقة ضوء الشمس وزرقة السماء، بل إن الضباب الناجم عن برودة الطقس يحجب في الغالب قرص الشمس الساطع. إن المدينة الغربية يطغى الفولاذ والحديد على أمكنتها، عكس طنجة الخضراء التي تتبدى بستانا حضريا، ويمكن ملاحظة هذا الأمر باديا في اللقطات العريضة المتكررة في كثير من الأفلام المبحوثة، وأشهر هذه اللقطات تلك التي عرضت منتزه الرميلات Parc Perdicaris في الفيلم الهندي العميل فينود.

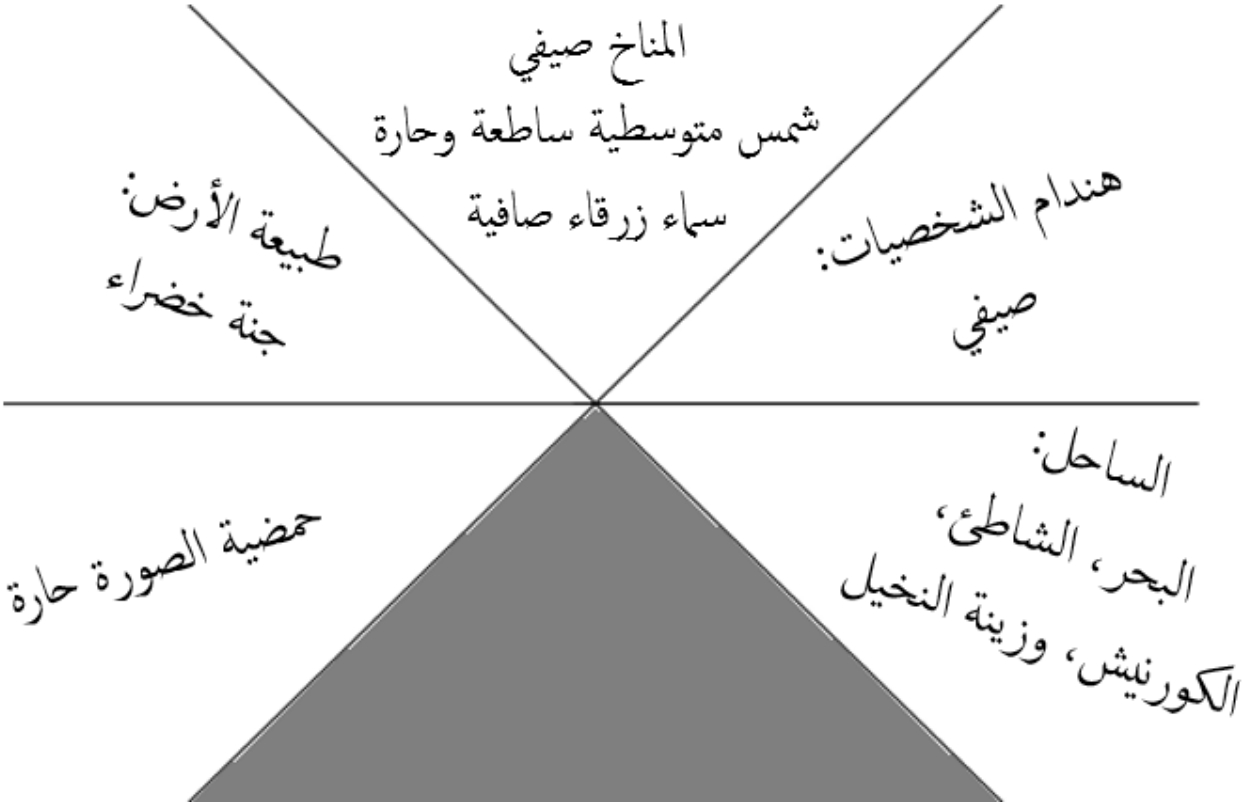
لقطة عريضة Long Shot

لقطة عامة متوسطة MLS

لقطات من فيلم العميل فينود تُصور متنزه الرميلات Parc Perdicaris

- طنجة كديكور بستاني -

عندما ينحو المخرجون إلى تجميل الأمكنة وإضفاء مسحة من الروعة عليها، من خلال اعتماد زاوية مخصوصة في تصوير اللقطات أو عبر ذلك الدمج الذي قد يتم إحداثه بين الفضاء المصور والخلفية الموسيقية المرافقة له، فذلك معناه أن المخرج يبتغي تقديم تجلٍ تصواري photogénique للفضاءات الحضرية الخاصة بطنجة، وفيلم الفانتازيا الأمريكي *العشاق وحدهم يبقون أحياء* نموذج عن هذه النزعة التصورية في تناول المدينة، ففي المشَاهد الأولى من الفيلم، يتعرف المشاهد من خلال التصوير البطيء slow motion عَلى الأزقة الضيقة للقصبة ومنازلها المَتلاصقة بواسطة "إيف" التي تتجول في الفضاء، وتبطيئ حركة التصوير يلبس اللقطة ثوبا جماليا يتعالى على الواقع، وذلك يتبدى إما عبر استخدام تقنية التضبيب flow أو إضفاء إضاءة اصطناعية تخفي عيوب تقادم بنايات المدينة العتيقة حيث تظهر على الشاشة بحلة ناعمة. ويلعب تبطيئ الحركة دورا آخر يتمثل في منح المشاهد وقتا ليبسط تركيزه على كل مناطق الصورة وجزئياتها، هكذا لا يعود التركيز منصبا على رؤية الشخصية "إيف" فقط، بل ينصب أيضا على رؤية كل عناصر الفضاء المتواجدة فيه.



ترسيمة رقم 3: خواص طنجة كديكور طبيعي

2. طنجة كديكور ثقافي

تتجلى طنجة كديكور ثقافي أيضا، وتَركز عدسات المخرجين الأجانب في هذا الصدد على التقاط الخصائص المادية التي تعكس الثقافة المغربية في خصوصيتها، وتحديدا خصائص ثقافة ساكنة شمال المغرب. إن ما يجذب الآخر الأجنبي إلى طنجة يتمثل أساسا في كونها وجهة سياحية بامتياز، فالسائح الصيفي لا يزور طنجة فقط بغرض الاستجمام الشاطئي، بل يزور أيضا ما يُمَيز طنجة عن مدن العالم، لهذا فهو

لا يبحث عن الخصائص النمطية المعاصرة التي رسختها ظاهرة العولمة، حيث أصبحت مورفولوجيا المدن ميالة أكثر إلى التشابه، بل يبحث هذا السائح الأجنبي عما هو مختلف وخاص، والمخرج السينمائي في هذا السياق يلتقط طنجة بعين السائح الباحث عن مظاهر الاختلاف التي تبتعد عن كل ما هو عولمي-نمطي. وهذا ما تبرزه أرقام إحصائية تهم مقارنة حجم حضور فضاءات طنجة العصرية في مقابل فضاءاتها العتيقة ancien médina.

	فضاءات طنجة العصرية	فضاءات طنجة القديمة
بعيدا	●	
العلبة 507		●
الأزمنة المتغيرة	●	
إنذار بورن		●
العميل فينود	●	●
جبل طارق		●
طيف		●
وحدهم العشاق يبقون أحياء	●	●
المجموع	4	6

جدول رقم 2: مقارنة بين تكرارات كل من فضاءات طنجة العصرية وكذا فضاءاتها القديمة

لم يتم تركيز عدسة الكاميرا على التقاط فضاءات طنجة العصرية إلا في أعمال المخرج الفرنسي أندريه تيشيني، ومثال ذلك فيلم *بعيدا*، حيث يعكس توجها نحو عرض طنجة كديكور حي، بعيدا عن النزعة الفولكورية حيث الكاميرا تتعقب عوالم الغرائبية في الأزقة الضيقة للمناطق العتيقة وتقتحم محلات البازارات بحثا عما هو غير مألوف. إن الديكور في هذا الفيلم ليس مصطنعا، وأفلام من قبيل *كازابلانكا*[143] *Casablanca* *أوبيبي، الرجل من طولون* *Pépé le Moko* التي قَدَّمت صورة أسطورية عن طنجة لا ترتبط بعلاقة صلة تشابهية مع فيلم تيشيني، ففيلمه بريء بشكل كامل من الصورة الفولكلورية المختزِلة لهوية المكان أو نزعة إضفاء غرائبية البازارات على أمكنة المغرب.

يستمر حضور طنجة العصرية طاغيا في فيلم الأزمنة المتغيرة، وهو ثاني عمل من إخراج تيشيني تدور أحداث قصته في طنجة، وقد ظل تيشيني مخلصا للصورة الحية التي نقلها عن المدينة، من خلال التقاط وجهيها المختلفين، حيث تلتقط الكاميرا من جهة جوانب من شوارع طنجة الكبيرة والمزينة بأشجار النخيل وخضرة بساتينها الممتدة على طول وسط المدينة، كما تزور الكاميرا جانبا من طنجة العتيقة، خصوصا أثناء تجول "أنطوان" في ساحة السوق الكبير. والفيلم في هذا الصدد يعرض طنجة ذات وجهين، أول يصنَف كديكور طبيعي جميل وبهي الخضرة، وهو ذلك الذي تجسده فضاءات

[143] كازابلانكا Casablanca هو فيلم رومانسي من إخراج مايكل كورتيز Michael Curtiz صدر عام 1942 خلال الحرب العالمية الثانية، وتدور الأحداث في مدينة الدار البيضاء المغربية. الفيلم من بطولة همفري بوغارت ممثلاً شخصية ريك بلين، وإنغريد بيرغمان ممثلة شخصية إيلسا لوند.

المدينة العصرية. أما فضاءات طنجة العتيقة، فلا تَظهر في كاميرا تيشيني بشكل استيطيقي، فالديكورية حية تَعبر عنها لقطات للازدحام والاتساخ الذي يميز أزقة السوق القديم.

يَمكن تصنيف أعمال تيشيني السينمائية في خانة الدراما الاجتماعية، لأنها تسلط الضوء على قضايا الشخصيات وتحدياتهم وفقا للعلاقات التي تربط بعضهم ببعض في سياقات مهنية وأسرية تحديدا. فحينما يتعلق الأمر بتناول شرائح من المجتمع وما تعيشه في سياق اليومي، فآنذاك نكون بصدد أحداث تدور على مسرح ديكور واقعي حي، فالأفراد لا يشتغلون في شركات توجد في الأحياء العتيقة لطنجة، كما أن الشخصيات لَمَّا تَسوق سياراتها لا تسير في الأزقة الضيقة للقصبة. إن كاميرا تيشيني لا تَعبر عن اهتمام السائح بقدر ما تهتم بالتأمل في مفارقات وإشكاليات تتمخض عن التفاعلات الاجتماعية للأفراد في بيئة حضرية.

أما فيما يتعلق بأفلام الحركة، *فالعميل فينود*[144] للمخرج الهندي سريرام راغافان يَمثل حالة استثنائية بين كل الأفلام التي صدرت منذ مطلع الألفية الثانية، وذلك لأن الفيلم لم يقتصر فقط على لقطات المطاردة التي تجد في أزقة القصبة الضيقة مرتعا نموذجيا لها، بل تمتد الكاميرا لتصور جوانب من الفضاءات العصرية للمدينة، كالميناء

[144] العميل فينود Agent Vinod فيلم هندي من إخراج سريرام راغافان Sriram Raghavan صدر في سنة 2012. يدور الفيلم حول قنبلة نووية اكتشف أنها ستفجر في الهند، لكن هذه القنبلة لا تفجر إلا بشفرة خاصة بها، وقد اكتشف العميل فينود أن الشفرة ستباع في مزاد علني في طنجة المغربية، واتخذ لنفسه اسم مضيف طيران مزور ليذهب للمغرب ليحصل على الشفرة التي تتقاتل عليها العصابات.

ومطار ابن بطوطة وملتقى الطرق الكبير الواقع في مدخل المدينة، دون إغفال تصوير سيارات الأجرة الزرقاء ذات الشريط الأصفر، والتي تحيل إلى طنجة الساحلية حيث البحر صاف والرمال ذهبية. من جانب آخر، يتبدى الديكور الثقافي في هذا الفيلم الهندي في الهندسة المعمارية، ومثال ذلك عندما يظهر العميل "فينود" و"إيرام" في فيلا فاخرة تمتح في هندستها من خصائص المعمار المغربي-الأندلسي.

لقطة عريضة من زاوية منخفضة لفيلا – من فيلم العميل فينود

يعرض فيلم *العميل فينود* صورة تَشهر سياحيا مدينة طنجة، وذلك لأن الكاميرا حاولت تقديم كل ما هو مميز ومختلف، كتصوير الأماكن التي تتضمن موادا ثقافية كالزليج، والجبس والزرابي، مع تصوير أنواع من الألبسة التقليدية كالجلابة والشاشية الحمراء، وفي حالات نجد الكاميرا تلتقط بعضا من محتويات الموائد خصوصا الكوب الطويل للشاي بالنعناع باعتباره واحدا من مميزات مائدة المقاهي في مناطق شمال المغرب، حيث يحضر في غالبية الأفلام الأجنبية المبحوثة.

لقطة عامة متوسطة لنساء باللباس الشمالي التقليدي – من فيلم وحدهم العشاق يبقون أحياء

إن ما يؤكد نزعة الإشهار السياحية في فيلم *العميل فينود* هو لحاق الكاميرا بـ "فينود" و"إيرام" اللذان يلتقيان بعضهما في أماكن تتوزع بين المطاعم والفنادق؛ في هذا الصدد، تم اختيار فندق الريف ومطعم لاروزاليدا باعتبارهما يمثلان إحدى أشهر الوجهات السياحية التي يتردد عليها الزوار الأجانب.

باستثناء هذا الفيلم الهندي، فبقية أفلام الحركة الأخرى لا تهتم بطنجة العصرية إطلاقا، بل إن السيناريوهات يكاد ينسخ بعضها بعضا، فكل الشخصيات تلوذ إلى طنجة هربا من الاعتقال كما هو حال العميل "بورن" في *إنذار بورن*[145]، أو تأتي إليها من أجل التحقيق في أعمال ممنوعة كالاتجار في البشر كما هو حال جيمس بوند في

[145] إنذار بورن The Bourne Ultimatum فيلم حركة أمريكي من إخراج بول غرينغراس Paul Greengrass صدر سنة 2007. وتتحدث قصته عن العميل السابق جيسون بورن الذي يجد نفسه مجبرا على الخروج من مخبئه المتواجد في طنجة بعد أن صار متابعا كمجرم من طرف مكتب التحقيقات الفدرالي الأمريكي.

فيلم "*طيف*"[146]، أو عندما تتعرض الأحداث إلى تجارة المخدرات أو تجارة الأسلحة الممنوعة، كما هو الحال في الفيلم الفرنسي "*جبل طارق*"[147].

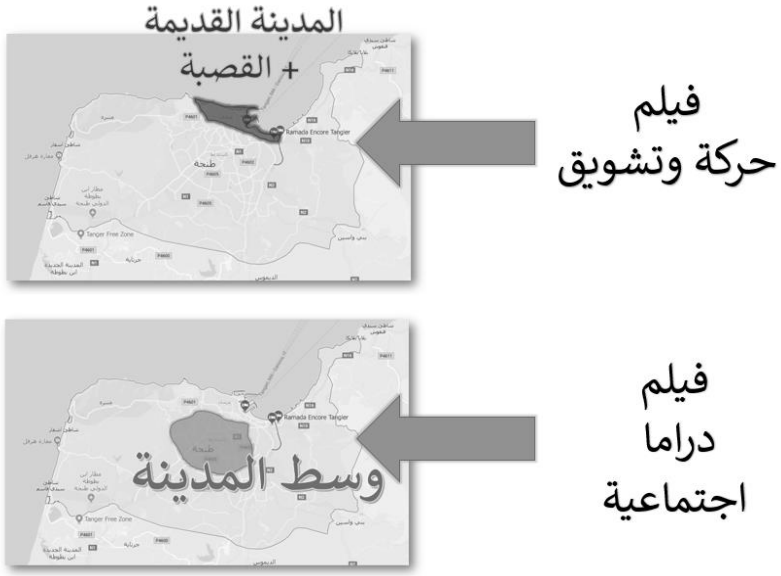
إن مخرجي أفلام الحركة يقصدون مدينة طنجة لأنها تُوفر بيئة معمارية تقليدية حافزة على صناعة فرجة المطاردات، فالأزقة الضيقة للأحياء العتيقة والاكتظاظ فيها بفعل رواج حركة البيع والشراء يضفيان مزيدا من الإثارة لمشاهد مطاردات إما باستعمال السيارات أو الدراجات النارية أو حتى مطاردات ركض.

عموما، فتحليل خصائص الديكور الذي يتجلى في الأفلام الأجنبية يقود إلى استنتاج قاعدتين، فالعمل السينمائي إن كان من أفلام الحركة ينزع أكثر نحو تصوير فضاءات طنجة العتيقة، أما الأعمال السينمائية من صنف الدراما الاجتماعية، فتلك تنزع في المقابل نحو التركيز على أحداث تدور رحاها في فضاءات طنجة العصرية:

---

[146] طيف Spectre فيلم تجسس بريطاني أمريكي صدر في سنة 2015، ويعتبر الفيلم الرابع والعشرين من سلسلة أفلام جيمس بوند التي تنتجها إيون للإنتاج. وهو الفيلم الثاني في السلسلة من إخراج سام منديس Sam Mendes.

[147] جبل طارق Gibraltar فيلم فرنسي من إخراج جوليان لوكليرك Julien Leclercq صدر في سنة 2013. الفيلم مستوحى من القصَّة الواقعية لمخبر الجمارك الفرنسية مارك فييفي الذي سُجن بتهمة تهريب المخدرات بعد أن تخلى عنه مستخدموه من السُّلطات الفرنسية.



ترسيمة رقم 4: العلاقة الاستلزامية بين فضاء التصوير ونوعية الفيلم الأجنبي

3. طنجة كديكور متنكر

لا تكون طنجة دائما ديكورا كما هي فعلا، وإنما قد تكون ديكورا على غير ماهيتها الفعلية، أي أنها في بعض الأفلام الأجنبية تلبس قناعا يخفي ملامحها ويظهرها كأنها مدينة أخرى، ومثال ذلك الفيلم الأمريكي *ازدراع*[148]، حيث يجعل المخرج كريستوفر نولان فضاءات القصبة ديكورا معادا توضيبه حتى يصير أشبه بحال أحياء مدينة مومباسا الكينية.

[148] ازدراع Inception فيلم خيال علمي صدر في سنة 2010، قام بكتابته وإخراجه وإنتاجه كريستوفر نولان Christopher Nolan. وتتحدث قصته عن دوم كوب، جاسوس متخصص أو لص تجسس للشركات. يتألف عمله من استخلاص معلومات تجارية قيمة في سرية تامة من عقل أهدافه الباطن، بينما هم نائمون ويحلمون. تعرض على دوم فرصة لاسترجاع حياته القديمة مقابل مهمة شبه مستحيلة: "الازْدِراع"، وهو زرع فكرة في لاوعي هدف.

لقطة عامة في مقهى بالقصبة – من فيلم ازدراع

في هذا الفيلم، يقوم "دوم" بزيارة شخص يدعى "إيمس"، وهو متخصص في التقليد والتخفي يقطن في مدينة مومباسا الكينية، وتدور أطوار الحوار بينهما في مقهى شعبي، وكل اللقطات المرتبطة بهذه الزيارة لا توحي للمُشاهد بأن المكان مغربي إطلاقا، وذلك لأن المخرج قام بحجب كل المعالم التي تكشف هَوية المكان، من قبيل أعلام الراية المغربية، والكتابات الإشهارية العربية على أبواب المحلات، كما أن الكاميرا تجنبت التقاط معالم المعمار المغربي كالزرابي في المحلات التجارية أو التقاط عناصر كالجبس المغربي أو الزليج التي تَعدُّ كواشف دالة على الهوية المغربية للمكان. زيادة على ذلك، فالمقهى أو الأزقة الضيقة حيث تجري المطاردات متخمة بسود البشرة ولباسهم الإفريقي بيِّنٌ. قد يجوز في هذا السياق طرح السؤال التالي: لماذا وقع الاختيار على طنجة كَديكور تنكري يحيل إلى مدينة كينية؟

تنتمي كل من مدينة مومباسا ومدينة طنجة إلى قارة إفريقيا، وهذا عامل وحدة أولي، كما أن حي القصبة في المدينة العتيقة يوحي للمُشاهِد أن عوالم الأحداث ترتبط

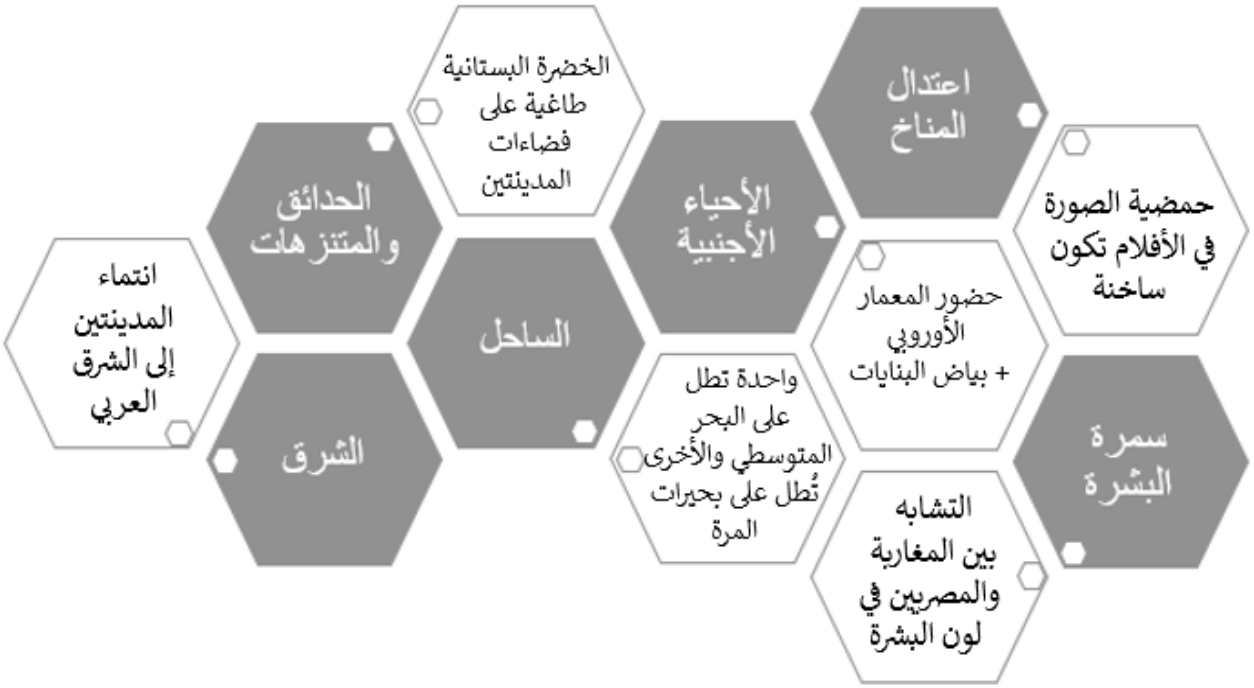
ببلد متأخر عن ركب العصرنة الغربية، فالبنايات في المشاهد قديمة، عشوائية غير منظمة، وموسومة بازدحام واكتظاظ، كما أن الأزقة ضيقة والطقس حار والسماء صافية لا ضباب فيها. وهذه الصفات كلها دالة على أن موقع الأحداث لا شك أنه إفريقي.

أما على المستوى العملي، فالمغرب إضافة إلى انتماءه الإفريقي فهو يوفر بيئة آمنة وتجهيزات لوجيستيكية مُيسرة ومُساعدة على إدارة العمل بشكل سلس ومريح. ولأن الأحداث تتطلب مشاهد مطاردات، فلا شك أن الأرشيف السينمائي يستحضر طنجة باعتبارها من الأمكنة المفضلة لتصوير هذا النوع من مشاهد الحركة إن تعلق الأمر ببلدان الجنوب.

لقطات مطاردات من فيلم ازدراع تدور رحاها في الأزقة الضيقة للمدينة القديمة

إن جاذبية المغرب سينمائيا جعلت من مدن المغرب السينماتوغرافية كورزازات والدار البيضاء وطنجة وجهات نموذجية للمخرجين الأجانب الذين عجزوا عن التصوير في البلدان التي يشار إليها في السيناريو، ويرتبط هذا العجز غالبا بعدم القدرة على الحصول على تراخيص العمل أو غياب الاستقرار الأمني في تلك البلدان.

إلى جانب فيلم *ازدراع*، يسير فيلم *كلوكلو* الفرنسي على ذات النهج التنكري، فطنجة فيه تتقمص كديكور لباس مدينة الإسماعيلية المصرية، ويعود الشريط السينمائي إلى بدايات المغني الفرنسي الشهير فرانسوا، حين كان لا يزال طفلاً يعيش مع والده الذي كان يعمل في قناة السويس، وطُرد منها يوم تأميمها. وقد ركزت عدسة المخرج إيميليو سيري على التقاط فضاءات مدينة طنجة بشكل يوحي أنها مدينة الإسماعيلية، مع فارق تلبيس الشخصيات المصرية لباسا يدل عليها، كما نسمع في الفيلم شيئا من اللهجة المصرية. لقد وقع الاختيار على طنجة كديكور بديل لأسباب متعددة يمكن إجمالها في الآتي:



ترسيمة رقم 5: أوجه التشابه بين مدينتي الإسماعيلية وطنجة

يربط الفيلم بين موهبة فرونسوا والفضاء الحضري الساحر الذي كان يعيش فيه، باعتبار الثاني من عناصر الإلهام التي حفزت على تفتق موهبة المغني الفرنسي الشهير؛ في هذا الصدد، ركزت عدسة الكاميرا في كثير من اللقطات على تصوير الجمال المتوسطي-الشرقي، المتمثل في بياض المباني وخضرة الطبيعة ورونق النخيل وصفاء السماء ووضوح قرص الشمس الساطع بقوة.

لا يمكن حصر عناصر الجذب التي أدت إلى اختيار طنجة كوجهة لتصوير الفيلم في عنصر القرب الإيكولوجي، فهناك عوامل أخرى ذات تأثير حاسم من قبيل توفر المعدات اللوجيستيكية اللازمة، والتي تكفلت بها شركة الإنتاج المغربية Ali'n Films، فقد سهر فريق العمل المغربي فيها على توفير آلات التصوير اللازمة، من نوعية Aarricam ST و Arricam LT، وكذا دورهم الفعال في المساعدة كذلك في تصوير ما يناهز 35 دقيقة من الشريط، وهي المدة الزمنية للمشاهد التي دارت رحى أحداثها في طنجة. دون التغاضي عن تصريح المخرج إيميليو سيري نفسه، والذي أشار إلى أنه فضل المغرب شخصيا لأن الجهات المغربية المساعدة توفر البينة التحتية المناسبة كما أنهم يتقنون التواصل باللغة بالفرنسية، وهذا ما يؤشر على جاذبية العامل اللغوي باعتباره عنصرا مؤثرا أيضا.[149]

[149] ALLOCINE, *L'Ennemi intime*, [en ligne].
Disponible sur :
< http://www.allocine.fr/film/fichefilm-111536/secrets-tournage/>

❖ طنجة الشخصية

يعمد المخرجون في حالات إلى حشو الفضاءات المصورة بروح ناطقة تبوح بمكنونات وجدانية، وهم آنذاك يبلورون لما يمكن تسميته بـ"الأمكنة كشخصيات". والحالة هذه حضرت في فيلمين أجنبين، هما *العشاق وحدهم يبقون أحياء* لجيم جارموش *وازدراع* لكريستوفر نولان.

1. طنجة رمز للشخصية الخالدة

تتجلى طنجة كشخصية تبوح بمعان باطنية، من قبيل أحاسيس قابلة للاستشعار من طرف المشاهد أو مكنونات فكرية منطوقة كلما كان الفيلم ينتمي إلى تيارات لا-واقعية، كأفلام الَفانتازيا أو الخيال العلمي أو الأفلام السيكولوجية؛ ففي فيلم الفانتازيا *العشاق وحدهم يبقون أحياء*، تَظهر فضاءات طنجة بشكل متماه مع "إيف" و"آدم" بطلا القصة، وهما من مصاصي الدماء المتسمين بصفة الخلود، وًطنجة على غرارهما خالدة أيضا، لأنها ثابتة تَقاوم سلطان الزمن وتأبى التغير بسرعة. في هذا الصدد، يضفي المخرج جارموش على طنجة مسحوقا *"سينما-سحريا"*، فيجعل مثلا معالم بنايات القصبة وأزقتها شابة ويانعة لا تلحظ تجاعيد الزمن بادية عليها، هكذا فصورة القصبة في المشاهد الأولى للفيلم حينما كانت "إيف" تسير بين أزقتها تمنح انطباعا بأزلية المكان، وقد توسل جارموش هنا بتقنية التلوين الضوئي الفنية Shutter Speed، وتفيد في التحكم في سرعة الحركة الملتقطة من طرف الكاميرا.

استعمل جارموش نمط تصوير حيث غالق الكاميرا بطيء Slow Shutter، وهذا النمط يُمَكّن من تلوين الفضاء أثناء الليل وفقا للرؤية الفنية المقصودة، لهذا فاستعمال هذه التقنية جعل جدران البنايات القديمة للقصبة تتبدى غير حادة بصريا، حيث أضفت ضبابية الحركة البطيئة على الصورة نعومة جمالية ساهمت في تشبيب الفضاء. إنه تعبير سينماتوغرافي شاعري، حيث طنجة العتيقة تتبدى ككائن عاطفي ينطق بلغة الموسيقى، ذلك أن لحنا تصويريا soundtrack يصاحب لقطات تجول "إيف" السائرة مشيا. واللحن من صنف الروك القوطي Gothic Rock، وهو معزوف باستعمال الغيتارة ذات النغمة المشوهة Disorted، وهذا النوع من الموسيقى يمتاز بجوه السوداوي الذي يُجسد الكآبة الكامنة في الإنسان وشعور عزلته عن العالم.

إن قصبة طنجة تبوح موسيقيا بأحاسيس الوحدة والتراخي، وأمكنتها المصورة بشكل بطيء توحي بالتثاقل، والضجر الناتج عن توالي الأيام وتكررها دون تغيير يذكر، فالأمكنة لاتزال هي كما هي؛ هكذا فطنجة في العمق ماهي إلا تمظهر مادي لمشاعر "إيف" و"آدم" مصاصي الدماء.

تتبدى شخصية طنجة الخالدة ككائن كان ولا يزال كائنا، وذلك من خلال لقطات تَسلط الضوء على كينونتها الماضية، والتي تدل عليها فضاءاتها العتيقة، والقصبة خير شاهد على هذا الماضي القائم، وكائنة الآن من جهة أخرى كفضاء حديث، وقد حرص جارموش من خلال عدسته على التقاط أمكنة عدة كالشوارع الواسعة في وسط المدينة، والعمارات العالية التي توجد هناك، وقد تم تصوير كل هذا

أثناء ركوب "إيف" و"آدم" سيارة التاكسي وعبورهما جانبا من وسط المدينة قبل الدخول إلى القصبة؛ أما الولوج إليها فيعد ولوجا إلى الماضي، هذا الماضي الذي يلتحم في الحاضر العصري، فليس هناك انفصال بين الزمنين، فهما **كُلٌّ-واحد** يرمز إلى الثبات السكوني للزمن، وهذه واحدة من تجليات فكرة الخلود التي يطرحها الشريط السينمائي.

لقطات من فيلم وحدهم العشاق يبقون أحياء

ينبني فيلم جارموش على سردية محملة بالرموز الدالة على فكرة الخلود وكماليته، وقد تم التعبير عن ذلك من خلال ثنائيات متعددة، مثل الثنائية البشرية "آدم" و"إيف"، والثنائية الزمكانية الماضي-القصبة والحاضر-وسط المدينة.

إن كل الثنائيات ترمز إلى فكرة الكمال لأنها ترتكز على مفهوم التناوب بين طرفين متفاعلين، وفي هذا دلالة على الدائرة التي تدور وتَكرر دورتها بشكل لامتناه، فاللانهائي أزلي وسماوي، حيث لا يرتبط بعالم الأرض الفانية كما تقول الميثولوجيا

الإغريقية، والفيلم يُجسد هذه الفكرة من خلال لقطات كقرص الموسيقى الدائري، ولقطات دوران الكاميرا من فوق الأريكة التي يجلس فيها "آدم" أو الفراش الذي تستلقي عليه "إيف"، بل إن هذه النزعة إلى التعبير عن الأزلية من خلال الدائرة نجد لها حضورا في اللقطة التي ركزت على ملتقى الطرق الكبير الواقع في مدخل مدينة طنجة.

لقطة متناهية الطول ELS لملتقى الطرق الدائري

لا يَمكن إدراك تجلي طنجة كشخصية ناطقة إلا عندما ننتقل في عملية التلقي من مستوى الإدراك الحسي إلى المستوى الميتا-إدراكي، وهو إدراك من درجة ثانية، يجوز توصيفه بكونه ترانسندنتاليا لأنه مجرد وذهني.

المستوى الإدراكي	مضمون الإدراك	الأسئلة المطروحة
الإدراك الحسي	- ما نُشاهده - السطح - المعلومة البصرية	أين تتواجد الشخصية ؟
الإدراك الذهني	- ما نستنتجه - العمق أو المعنى الرمزي - المعلومة المُجردة	- لماذا اختار المخرج هذا المكان ؟ - ما علاقة هذا المكان بالموسيقى التصويرية ؟ - على ما يدل هذا المكان ؟

جدول رقم 3: مقارنة بين خواص الإدراك الحسي والإدراك الذهني للصورة السينمائية المُشاهَدَة

إن الإدراك الحسي سطحي لأنه يرتبط بتعريف الفضاء بصريا، وذلك لأننا ننزع فيه إلى طرح أسئلة من قبيل ماذا أرى؟ أو أين تتواجد الشخصية؟ وهذه أسئلة تستوجب اشتغال الحواس التي تعمل على توصيف البنية المورفولوجية للفضاء وكذا الموقعة الجغرافية للمكان، كأن نقول أن "إيف" تعيش في القصبة، والقصبة توجد في طنجة، وطنجة مدينة مغربية؛ بينما يعد الميتا-إدراك نشاطا ذهنيا مادام قائما على التحليل، بما هو ربط علائقي بين الأشياء الملاحظة حسيا، ثم ممارسة عملية الاستنتاج الذي تقوم على توليد المعنى انطلاقا من الروابط العلائقية المشَكلَة، فمثلا يُمكن استنتاج أن فضاء القصبة شخصية حزينة تبوح بمكنونات الوحدة والعزلة والتراخي، وذلك من خلال الربط بين الأمكنة البصرية والموسيقى التصويرية المرافقة، التي توحي بالضجر المزعج، حيث تَعبر عنه الأصوات المضطربة للغيتارة المشهوة َDisorted، كما توحي هذه الموسيقى بالتثاقل المتراخي، ويعبر عنه الإيقاع البطيء Slow tempo للحن المعزوف. هكذا يتم تشكيل المفهوم الشخصياتي لطنجة، باعتبارها أكثر من مجرد

ديكور جامد، فهي ترتقي سينماتوغرافيا لتكون أقنوما أيقونيا، أي أنها لا تعني شيئا في ذاتها، بل تدل على ما هو ورائي ومجرد وكلي، أي ذلك الذي يتعالى عن الحسي والمتعدد. هاهنا لا تنكشف ماهية طنجة كشخصية إلا بطرح سؤال الدلالة: على ما يدل هذا المكان؟ وسؤال الدلالة معناه تركيز الانتباه على المدلول لا على الدال عليه. وفي حالة فيلم *العشاق وحدهم يبقون أحياء*، يتمثل المفهوم الترانسندنتالي الذي يتوارى خلف المحسوسات في وحدة الوجود الأنطولوجية حيث "الكل واحد". فطنجة في الماضي ليست منفصلة زمنيا عن طنجة الآنية، أي أن طنجة هي كما هي، ذات وجود أوحد حيث الماضي في الحاضر والحاضر في الماضي، تماما كما هو حال مصاصي الدماء الخالدين، الذين لم يطلهم التغيير لأنهما آنيا كما كانا هما سالف الدهر، وكل ما في الفيلم يكرر نفسه وفق مسار دائري أزلي لامتناه، فالفيلم يبتدئ بلقطة تعكس الأزل الدائري الذي يصوره قرص الموسيقى، وينتهي الفيلم بعضة "إيف" و"آدم" لعاشقين بشريين في الليل، فيتحول هذان العاشقان إلى مصاصي دماء، تماما كما حدث لإيف وآدم في ماض سبق، مما يفيد أن التاريخ يكرر نفسه.

إن قرص الموسيقى، وشخصيتا "إيف" و"آدم"، وطنجة ذات الوجهين القديم والحديث، وملتقى الطرق الدائري، ما هم في العمق إلا أقانيم دالة على شخصية كائن خالد هو روح العالم المثنوية. هكذا فطنجة تُعتبر أقنوما رمزيا يكتنز بداخله هذه الشخصية الروحانية، تلك التي حضرت في جسد طنجة.

2. طنجة تجسيدٌ للاشعور

تُعبِّر شخصية الإنسان من منظور مدرسة التحليل النفسي عن مستويين اثنين: مستوى الوعي اليقظ، ويتمثل في تلك الأنا الواعية لما يدور حولها فيزيائيا، كما تُعبر أيضا عن سلطة الأفكار الاجتماعية التي تُمارس نوعا مَن الرقابة والإكراه على الإنسان، والمسماة بالأنا الأعلى. أما المستوى الثاني، فيعد خفيا حسب ما افترضه الباحث النمساوي سيغموند فرويد، والحديث هنا عن منطقة "الهو" السحيقة في أعماق شخصية الإنسان، هناك حيث تتراكم طموحات الفرد ومخاوفه ورغباته اللا-أخلاقية وذكرياته التي تمثل أرشيفا للتجارب التي مر بها. إن الهو أو اللاشعور حسب سيغموند فرويد قد يتبدى ظاهرا من خلال الأحلام أو فلتات اللسان. والسينما من هذا المنطلق تَعد أداة سحرية في مقدورها تجسيد هذا اللاشعور ماديا ونقله من مستوى الاستيهامات المتخيلة فرديا إلى مستوى الصور الفانتازية المتشاركة مع المشاهدين. إن السينمائيين ينزعون نحو مشاركة الآخرين أحلامهم، مخاوفهم، وحدسهم لَلعالم عبر السينما. يقول المخرج الشهير جون كوكتو في هذا السياق:

> *"إنني أحاول من خلال السينما تسليط الضوء على القضايا الإنسانية التي تخلق رجات بداخلي وتوجسا: إنها عزلة الأفراد، وأحلام اليقظة والطفولة، تلك الحالة المخيفة من مرحلة الطفولة التي لن أهرب منها أبدا*[150] *"* .

[150] جون كوكتو، **فن السينما**، ترجمة تماضر فاتح، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 2012، ص 17.

إن أغلب السينمائيين الذين يبدعون أعمالا يتجسد فيها اللاشعور هم تحديدا أولئك الذين تأثروا بنظرية التحليل النفسي التي أسسها سيغموند فرويد وتلميذه كارل غوستاف يونغ، ثم بعدهما جاك لاكان. ومربط الفرس في هذه النظرية هو مفهوم اللاشعور أساسا. وقد ظهرت موجة الأفلام السيكولوجية هذه منذ خمسينيات القرن الماضي، مع مخرجين كبار من قبيل ألفريد هيتشكوك وإنغمار برغمان[151] وودي ألن[152]، أما في الفترة الحالية، فأبرز اسم يصنف كامتداد لهذا التيار السوريالي هو ديفيد كروننبرغ[153]. يشار إلى أن أهم ما يُحسب لهذا التيار السينماتوغرافي مساهمته في تطوير المؤثرات البصرية Visual effects، فهيتشكوك يعتبر مبتكر تقنية التأثير الدوار الشهيرة Dolly Zoom، وقد تأثر به كثير من مخرجي هوليود المعاصرين، يتقدمهم ستانلي كوبريك[154]، وقد وضح تأثره بهيتشكوك منذ باكورة أعماله *قبلة*

---

[151] إنغمار برغمان Ingmar Bergman ولد في 14 يوليو 1918 وتوفي في سنة 2007. وهو مخرج سينمائي سويدي أخرج نحو 50 فيلما روائيا طويلا للسينما.

[152] وودي ألن Woody Allen ولد في 1 ديسمبر 1935 بنيويورك في الولايات المتحدة الأمريكية. وهو مخرج وممثل وكاتب سينمائي ومسرحي وعازف جاز أمريكي. ويعد أحد أبرز المخرجين في هوليوود.

[153] ديفيد كروننبرغ David Cronenberg مخرج كندي وممثل أحياناً، ولد في 15 مارس 1943 في تورنتو بكندا. اشتهر بأفلامه عن رعب الجسد، وتعرض ثيماته مخاوف البشر إزاء تحلل أجسادهم.

[154] ستانلي كوبريك Stanley Kubrick ولد في سنة 1928 وتوفي في سنة 1999. كان مخرجا ومنتجا ومصورا سينمائيا ومحررا أمريكيا حائزا على جائزة الأوسكار. يعده الكثيرون واحد من أعظم صناع الأفلام في التاريخ. أفلامه عادة مستوحاة من روايات أو قصص قصيرة، ويميزها التصوير السينمائي الفريد والانتباه إلى التفاصيل من أجل الواقعية، واستخدام الموسيقى المثيرة للعاطفة. أفلام كوبريك شملت مجموعة متنوعة من الأنواع: الحربية والجريمة والرومانسية والكوميديا السوداء والرعب والملحمي والخيال العلمي. كان كوبريك معروفا بتحري الكمال، حيث يبدي اهتماما كبيرا جداً في العناية بالمشهد ويعمل بشكل مكثف مع ممثليه.

القاتل[155] الصادر سنة 1955، ويقول ألكسندر والكر Alexander Walker عن هذا الفيلم:

" برزت في عمل كوبريك هذا موهبته في إضاءة وتصوير المشاهد من أجل إظهار العواطف الكامنة على غرار ما كان يفعل هيتشكوك[156]*"* .

في سياق متصل، يبرز اليوم في هوليود اسم لامع في الأفلام السيكولوجية، ويتعلق الأمر بكريستوفر نولان، وهو مخرج يمتاز بأسلوبه السوريالي الذي يركز على التفاصيل النفسية للشخصيات، وقد تأثر بالأسلوب التشويقي عند هيتشكوك، كما سار على خطى كوبريك وسكورسيزي من حيث نجاعته العالية في توظيف المؤثرات البصرية.

ويعتبر فيلم *ازدراع* الصادر سنة 2010 واحدا من أشهر أعمال كريستوفر نولان، وفيه تحضر طنجة كفضاء متخيل تم توضيبه سينماتوغرافيا ليعبر عن "لاشعور" شخصية "أريانا". في هذا الصدد، اعتمد نولان على مجمع للسكن الاقتصادي يقع في طنجة، ووظفه كدعامة خام في تصميم الصورة السينمائية المبتكرة لـ"مدينة متخيلة" قابعة في

[155] قبلة القاتل Killer's Kiss فيلم جريمة أمريكي صدر في سنة 1955 من إنتاج وإخراج ومونتاج ستانلي كوبريك Stanley Kubrick. وهو ثاني أفلام المخرج ستانلي كوبريك وكان حينها في 26 من عمره. اضطر كوبريك إلى استلاف 40 ألف دولار من عمه من أجل تكاليف الفيلم. وتحكي قصة الفيلم عن ملاكم في آخر مراحل حياته الرياضية وعلاقته مع جارته الراقصة وموظفها العنيف.

[156] U. RUCHTI, S. Taylor, A. WALKER, *Stanley Kubrick, Director*. New York: Norton, 2000, p. 26

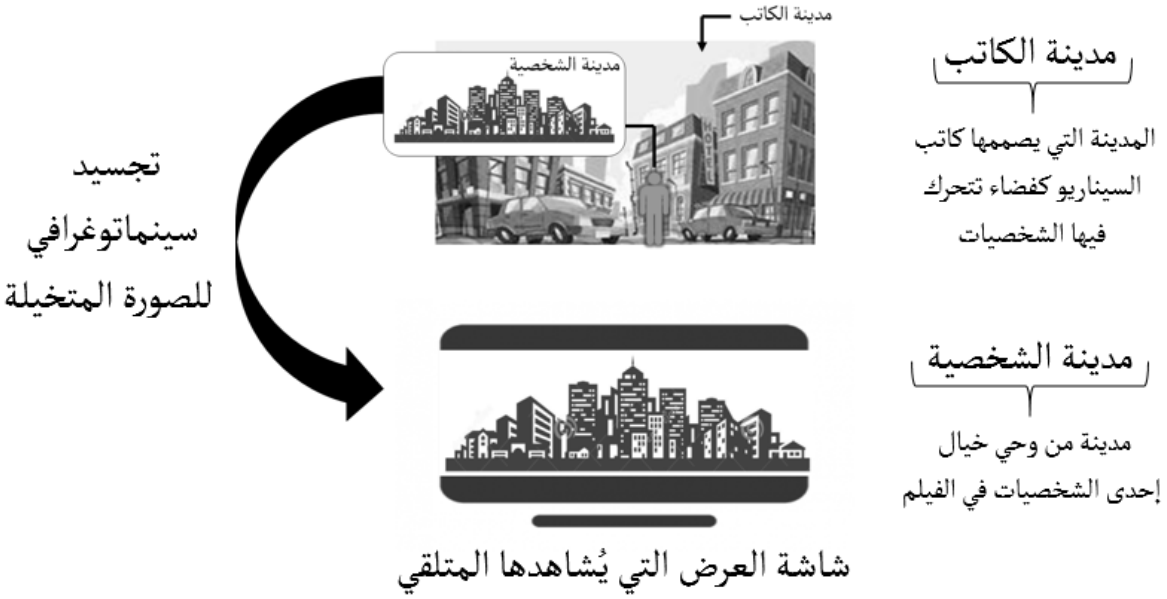
اللاشعور، معتمدا في ذلك على تقنية الرسم الحاسوبي المتحركِ CGI[157].

لقطات من فيلم ازدراع مصممة باستعمال تقنية الرسم الحاسوبي CGI

إن المجمع السكني المعاد تشكيله حاسوبيا يتبدى شاهقا جدا ومتهالكا لدرجة الانهيار، وهذه اللقطة من ضمن لقطات أخرى تَصور فضاءات عدة أُريدَ لها من طرف نولان أن تكون تجسيدا ماديا يعكس في العمق شخصية المهندسة "أريانا"، فتلك البنايات الشاهقة ترمز إلى شغف المهندسة المعمارية الشابة واجتهادها الجاد، كما أن امتداد تلك البنايات وانتشارها على حدود واسعة يرمز إلى طموح "أريانا" وسعة أفقها. والمشاهد اللاحقة تظهر فيها "أريانا" صحبة "دوم" وهما يتجولان في "لاشعورها"، والذي يحتوي أمكنة رسختها ذاكرتها منذ الطفولة.

[157] الصور المنشأة بالحاسوب Computer-generated imagery وتُختصر إلى (CGI). وتعني تطبيق الرسوميات الحاسوبية من أجل ابتكار أو مشاركة الصور في الفن، ووسائل الإعلام المطبوعة، وألعاب الفيديو، والأفلام، وبرامج التلفاز، والإعلانات والمحاكاة. قد تكون المشاهد المرسومة حاسوبيا إما مرئية متحركة أو ثابتة، رغم أن المصطلح "CGI" عادة ما يستخدم للإشارة للرسوميات الحاسوبية ثلاثية الأبعاد المستخدمة لصنع المشاهد أو التأثيرات الخاصة في الأفلام السينمائية.

في فيلم *ازدراع*، هناك رابط بين الشخصيات والفضاءات، فهما معا لا يعتبران سوى تجسيدات مادية للشخصية Personality، فالفضاءات غالبا ما تتجلى كعوالم متخيلة لا تمت للواقع بصلة، وذلك بسبب أن كاميرا نولان تتسلل إلى عقل الشخصية وتغوص عميقا هناك لتصور عالم الأحلام والهواجس المتواجدة في سراديب اللاشعور الخفي؛ حسب هذا المنظور، فجسد "أريانا" المادي ولسانها الناطق تُمثل تجسيدات لمستوى الشعور الواعي لديها فقط، بينما يمثل المجمع السكني الطنجاوي –المعاد تصميمه حاسوبيا– جانبا من شخصيتها الباطنية تحديدا.



ترسيمة رقم 6: الفرق بين مدينة الكاتب ومدينة الشخصية (أو المدينة المُتَخَيَلة)

سواء تعلق الأمر بفيلم *العشاق وحدهم يبقون أحياء* أو بفيلم *ازدراع*، ففضاءات طنجة تتجلى سينماتوغرافيا ككيان غير مستقل، فهي تابعة للشخصيات بالمعنى الذي يجعلها تتحدث بالوكالة عنهم، فالقصبة تبوح بالضجر والعزلة والتراخي، وكلها مكنونات تملأ وجدان "إيف" وعشيقها "آدم"، بينما يتحدث المجمع السكني الطنجاوي عن طموح "أريانا" ورغبتها الدفينة في التألق المهني. ولا يتم ضخ الفضاءات بشحنة روحية ناطقة إلا عندما ينتمي الفيلم إلى نوعية غير واقعية غالبا، فالعملاَن يصنَّفان ضمن خانة أفلام الخيال، مع اختلاف كون *ازدراع* فيلم خيال علمي، بينما *العشاق وحدهم يبقون أحياء* فيلم فانتازيا. هكذا فالقاعدة المستخلصة هي كالتالي:

كلما كان الفيلم سوريواليا إلا وتم شحن الأمكنة بالروح وجعلها تبوح بالمعنى.

الفصل الثالث

البيئة الاجتماعية لطنجة في الأفلام الأجنبية

يقوم مفهوم البيئة الاجتماعية على فلسفة تنظر إلى الإنسان باعتباره كائنا بيو-اجتماعيا[158]، فمصطلح البيئة يحيل من جانب على الوسط الطبيعي، باعتباره قائما على أسس إيكولوجية تتعلق بالمناخ والجغرافيا والموارد الطبيعية. أما من جانب آخر، فمصطلح "الاجتماعي" يحيل على الثقافة البشرية التي تتأسس على التفاعلات القائمة بين الأفراد الموسومين بقدرات عالية على الصناعة والتفكير والتنويع السلوكي[159]. هكذا فمفهوم البيئة الاجتماعية يعني ذلك الوسط الذي يتمخض عن التفاعل القائم بين المجتمع والبيئة الطبيعية الحاضنة له.

تعود جذور التحليل الإيكولوجي للمدينة إلى الأدبيات التي نَشرت عن مدرسة شيكاغو[160] في علم الاجتماع. في هذا الصدد، يعتبر روبرت بارك[161] من الرواد

---

[158] يرجع نحت هذا المفهوم إلى الأنثروبولوجي الفرنسي كلود ليفي ستروس Claude Lévi-Strauss (1908-2009). أما السياق فيتعلق برفض ستروس للأطروحة الارتقائية التي ترى أن الجماعات الإنسية التي عاشت في عصور ما قبل التاريخ تصنف باعتبارها متوحشة. يقول ليفي ستروس في هذا الصدد: "*في ظل غياب دلالة تاريخية مقبولة، فمن المنطقي أن نرفض أطروحة البربري. إني أفضل استعمال مصطلح المجتمعات ما قبل الكتابية بدل مصطلح البدائية. **فالإنسان كائن بيولوجي ينتمي إلى الطبيعة، وهو في الآن ذاته، فرد اجتماعي**.*" (ستروس، 1967)

[159] نقتبس في سياق تعريفنا لمفهوم الثقافة تصور الأنثروبولوجي رالف بيلز Ralph L. Beals (1901-1985)، ومضمون أطروحته أن الإنسان يرتقي على سلطان الطبيعة لأنه يستطيع تنويع سلوكه والتحرر من شرطه الغريزي: "*فعلى حين تتميز غالبية الحيوانات – بما فيها القردة العليا – بأن النوع الواحد منها يتبع أساسا نفس أنماط السلوك، فإن الإنسان يختلف عن ذلك، بل نجد على العكس من ذلك أن نوع الإنسان العاقل يتميز بتنوع ملحوظ فعلا في أنماط السلوك على الرغم من أن أفراده يتشابهون فزيولوجيا إلى حد بعيد.*" (بيلز، 1990)

[160] تأسست "مدرسة شيكاغو Chicago school of Sociology" في الفترة بين 1920 و1930، على يد كل من وليام توماس، وروبرت بارك، ولويس ويرث. أولى هؤلاء جميعهم اهتماما كبيراً بظاهرة التحضر. يشار إلى أن أهم ما يميز مدرسة شيكاغو هو اعتمادها على البحث الإمبيريقي في عملها.

[161] روبرت بارك Robert E. Park (1864-1944) عالم اجتماع أمريكي مهتم بدراسة البيئة الحضرية وفق منهج امبيريقي. عين بارك بروفسورا في علم الاجتماع في جامعة شيكاغو الأمريكية. وهناك استطاع بالاشتراك مع طلبته

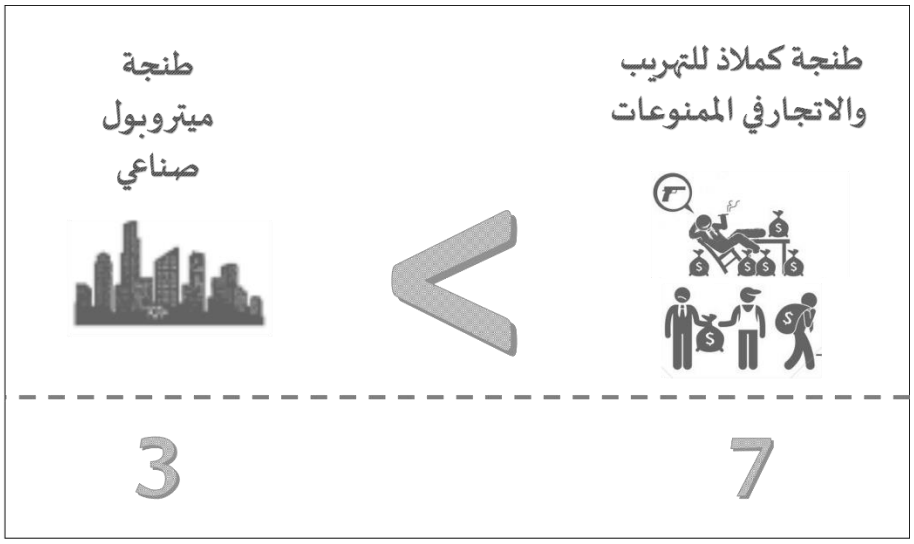
الأوائل الذين درسوا المدينة بوصفها مكانا هندسيا. والمدينة من منظوره فاعل في التأثير على سلوكات الأفراد وفقا لظروف العيش التي توفرها لهم. مع الأخذ بعين الاعتبار أن المدينة بيئة "لا-متجانسة"، فهي من الناحية الهندسية تتشكل من تقسيمات جغرافية للأماكن تتحدد وفقها تمايزات عدة قائمة بين الفئات الاجتماعية داخل المدينة.

لا يَمكن حصر الصورة الإيكولوجية التي تعرضها الأفلام السينمائية لطنجة في ثنائية المركز والهامش داخل المدينة فقط، فكون أن الفيلم من إنتاج الأجنبي يجعل هذه الثنائية تمتد لتشمل موقع طنجة السوسيولوجي تَبعاً للعالَم. ها هنا قد تتبدى طنجة جزءا من الهامش في مقابل المجتمعات الغربية الممثلة للمركز.

❖ طنجة كبيئة تجارية

تتجلى مدينة طنجة في أغلب الأفلام المبحوثة كملاذ للاتجار في الممنوعات وتهريبها، سواء تعلق الأمر بالمخدرات أو الأسلحة أو تجارة المعلومات عبر التجسس أو الاتجار في البشر أيضا، كما يمتد الأمر ليصل في حالة فيلم العشاق وحدهم يبقون أحياء لتجارة بيع الدم وشراءه.

القيام ببحوث اجتماعية ميدانية تناولت الدراسات الوصفية لحياة المدن مع دراسة الأنواع الشاذة للسلوك الاجتماعي في المدن.



ترسيمة رقم 7: تكرارات للأفلام حسب متغيري "ملاذ للتهريب" و "ميتروبول صناعي"

تدور أحداث كل الأفلام المبحوثة في فصل الصيف، وطنجة إبانه تتبدى كوجهة استجمامية ترتبط بقضاء العطلة لا بفترة العمل الموسمية. والحال أن الأفلام التي تجلت فيها طنجة كميتروبول صناعي معدودة لا تتجاوز الفيلمين، وهما معا من إخراج الفرنسي أندريه تيشيني. أما فيلمه *بعيدا* فيسلط الضوء على جانب صناعي يتعلق بحركة التصدير والاستيراد القائمة على حافلات الشحن التي تتوجه من أوروبا إلى طنجة والعكس، حيث شخصيات الفيلم تتحرك داخل هذه الحاضرة الصناعية في أدوار من قبيل سائق الشاحنة "سيرج"، و"نزهة" مالكة لشركة متخصصة في شحن السلع. أما فيلم *الأزمنة المتغيرة* فطنجة فيه تتزين ببساط أخضر، فكاميرا تيشيني تحرص على التقليل من مظاهر ما هو مصطنع وآلي في المدينة على حساب تركيز العدسة على التقاط ما هو أخضر وبستاني بشكل لا يخلو من نزعة تصوارية Photogénique. إلا أن طابع القَطْب الاقتصادي يظل حاضرا رغم ذلك،

فـ"أنطوان" المهندس الإنشائي يزور في الفيلم طنجة في إطار عملية إنشاء محطة بث تلفزي لفضائية إخبارية عربية تنافس شبكة الجزيرة[162]. والفيلم في هذا الصدد يعرض حوارات تدور أحداثها بين شخصيات يقترن عملها بورشة بناء المحطة التلفزية.

من جانب مغاير، فبقية الأعمال السينمائية الأخرى هي من جنس "أفلام الحركة". والحديث هنا عن سبعة أفلام تشترك كلها في تصوير طنجة كملاذ للتهريب والاتجار في الممنوعات.

1. تجارة المخدرات

يعتبر المغرب بلدا معروفا عالميا بإنتاجه الجيد لمادتين مخدرتين هما "الكيف" و"الحشيش". ومادة الكيف مثلا قد بدأ انتشارها في شمال المغرب بشكل بطيء منذ القرن التاسع عشر، وتعد طنجة من أولى المدن المحلية التي انتشرت فيها هذه المادة بسبب هجرات سكان القبائل الريفية لها، وقد اشتهرت هذه القبائل بزراعة الكيف في تلك الفترة حسب ما ينقله المؤرخ الفرنسي أوغست موليراس[163]. وشهد استهلاك الكيف رواجا في طنجة منذ انعقاد مؤتمر الجزيرة الخضراء الذي شرعن إنتاجه واستهلاكه، وهكذا تم إنشاء مصانع بالمدينة لهذا الغرض من قبيل مصنع دوكس

[162] شبكة الجزيرة الإعلامية Al Jazeera Media Network شركة إعلام شرق أوسطية تملكها دولة قطر، بدأت بالقناة العربية الأم عام 1996 التي حققت نجاحا عربيا وعالميا مكنها من توسيع دائرتها لتشمل قنوات متعددة.

[163] A. Moulieras, *Le Maroc inconnu, premiere partie: exploration du Rif*, Paris : Librairie Coloniale et Africaine, 1895, p. 56

مونبوليو لصناعة التبغ[164]. أما مادة الحشيش، فقد ارتبطت بظهور موجة الهيبيز[165] في منتصف الستينيات، وفي هذه الفترة شرع العديد من المنخرطين في هذه الموجة بالقدوم إلى طنجة، خاصة أنها كانت ذات سمعة شهيرة في استهلاك المخدرات منذ العهد الذي كانت فيه منطقة دولية.

لقد شهدت فترة طنجة الدولية رواجا كبيرا لتجارة المخدرات وكذا تسويقه على الصعيد الدولي، وقد رافق ذلك تعشعش الكثير من شبكات المافيا العالمية فيها. وقد ألهمت هذه البيئة المتحررة من قيود القوانين الضريبية مخيلة الكثير من السينمائيين الذين عملوا كنتيجة على استرجاع تاريخ طنجة الدولي، وذلك عبر إخراجهم لأفلام بوليسية تمتح من أحداث واقعية في كثير من الأحيان، ففي *جبل طارق*، يعمل المخرج لولكلير على عرض قصة مقتبسة من أحداث فعلية لمخبر الجمارك الفرنسي "مارك فيفي" الذي سُجن بتهمة تهريب المخدرات بعدَ أن تخلى عنه مُستخدموه من السُّلطات الفرنسية، ويظهر في أحداث الفيلم أنه يقرر أن يساعد شركات بريطَانية في تجارتها السرية القائمة

---

[164] يذكَر أن تشييد هذه البناية يرجع إلى سنة 1911، حيث كانت مقرا رئيسيا للشركة الفرنسية العالمية للتبغ بالمغرب تحت اسم «مونوبوليو DOX MONOPOLIO» وظلت تقوم بهذه الوظيفة قبل أن تتحول إلى مستودع لتخزين السلع قبل إغلاقها بسنوات قليلة سنة 1970، وقد تم إدراجها من قبل وزارة الثقافة ضمن المعالم التاريخية بطنجة، بناء على طلب تقدمت به جمعية طنجة المتوسط في يونيو 2007.

[165] الهيبيز Hippies موجة اجتماعية كانت بالأصل حركة شبابية نشأت في الولايات المتحدة في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين ثم ما لبثت أن انتشرت في باقي الدول الغربية. وتعتبر هذه الحركة مناهضة للقيم الرأسمالية، حيث ظهرت بين طلاب بعض الجامعات في الولايات المتحدة كظاهرة احتجاج وتمرد على قيادة الكبار ومظاهر المادية والنفعية وثقافة الاستهلاك، فقام بعض الشباب المتذمر إلى التمرد على هذه القيم والدعوة لعالم تسوده الحرية والمساواة والحب والسلام. ميزوا أنفسهم بإطالة الشعر ولبس الملابس المهلهلة والفضفاضة والتجول والتنقل على هواهم في مختلف الأنحاء كتعبير عن قربهم من الطبيعة وحبهم لها.

على التهريب.

لقد استمر حال دينامية تهريب المخدرات منذ عهد طنجة الدولية إلى الآن، ففي *بعيدا* لأندريه تيشيني، لم يتم إغفال شهرة طنجة باعتبارها فردوسا للتهريب، والفيلم في هذا السياق يضمن متن السرد حادثة اتهام سائق الشاحنة "سيرج" بتهريب كمية من الحشيش وجدت في شاحنته، إلا أنه ينجو من المتابعة بعد أن ثبت عدم تورطه في القضية.

2. تهريب الأسلحة

ارتكز اقتصاد طنجة الدولية إبان المنتصف الأول من القرن العشرين على نظام السوق الحر المعتمد بشكل كبير على التهريب، والذي شمل كل أنواع السلع، وأهمها تجارة الأسلحة التي اشتهر بها البريطانيون تحديدا. ورغم أنها فترة تعتبر من الماضي، إلا أنها لا تزال الصورة التي تسم طنجة-الحاضر في ذهنية كثير من مخرجي أفلام الحركة الأجانب، ففي *العلبة 507*، تتبدى مدينة طنجة معقلا لنشاطات المافيا تجاريا، وتدور الأحداث حول "باردو" المدير البنكي الذي يسعى إلى الانتقام من شبكة المافيا التي تسببت في مقتل ابنته، وتقوده تحقيقاته إلى كشف مقارات هذه الشبكة السرية في طنجة، والتي تختص في تهريب الأسلحة عبر جبل طارق، وتشير الأحداث إلى ضلوع شركات بريطانية في هذا التهريب غير القانوني. والحال أن هذه الصورة النمطية لطنجة تتكرر تماما في *العميل فينود* المفترض أن أحداثه ترتبط بالزمن الحاضر. إن الفيلم يسلط عدسته على فنادق عدة من طنجة باعتبارها أماكن للقاء بين شبكات الاتجار في

الأسلحة المهربة والجماعات الإرهابية التي تُمثل زبونا لها. والفيلم في هذا السياق يضخ في القصة فاعلين ماضويين لم يعد لهم حضور وازن في سوق طنجة التجارية، فالفيلم يحكي عن الاستخبارات البريطانية ودورها البارز في التدخل في شؤون الوضع التجاري هناك، وهذا صحيح إن تعلق الأمر بمكانة بريطانيا أيام فترة طنجة الدولية، لكنه غير صائب إن تعلق الأمر بطنجة اليوم.

3. تجارة المعلومات السرية

تظهر طنجة أيام الفترة الدولية كمرتع نموذجي للاستقرار بالنسبة إلى كل الجماعات التي تضلع في الأعمال المشبوهة والإجرامية، ويرجع ذلك إلى الامتيازات الاقتصادية التي كانت توفرها من قبيل انخفاض الرسوم الجمركية وقلة الضرائب وانخفاض أسعار العقارات والأراضي بالنسبة لمناطق أخرى في العالم، كما أن تواجدها جنوبا من جهة البحر الأبيض المتوسط قبالة شواطئ أوروبا يرفع من جاذبيتها. وهذه عوامل تجعل من طنجة جنة ضريبية واقعة في الهامش المطل على العالم المتقدم. وبعدها عن أنظار الرقابة الغربية جغرافيا يسيل لعاب منظمات عدة تتبدى من بينها منظمات إجرامية. وينقل *طيف* الذي يعدُّ واحدا من أفلام العميل البريطاني السري "جيمس بوند" نموذجا عن هذه المنظمات، حيث تدور القصة حول مغامرته التي يسعى فيها إلى التخلص من منظمة طيف SPECTRE الإجرامية، وتَعتبر هذه المنظمة مركزا للتجسس العالمي المتاجر بالمعلومات السرية التي تهم كل الدول في العالَم، حيث تضلع في أعمال إرهابية وتخريبية في مدن دول كثيرة، ثم تعرض نفسها بعد ذلك كمنظمة

استخبارات خاصة قادرة على توفير الأمن والحماية للبلدان ضد تلك الهجمات. ويقع مركز المنظمة المسماة طيف في مكان صحراوي نائي على مقربة من طنجة، وهذه صورة وهمية فولكلورية لا تمت بصلة للواقع، فطنجة الشمالية ذات المناخ المتوسطي أبعد ما تكون عن جغرافيا الصحراء في جنوب المغرب. إن تحليل صورة طنجة في هذا الفيلم يجرنا إلى استخلاص كونها تتبدى فيه باعتبارها بوابة إلى مغرب صحراوي، ثم باعتبارها مدخلا إلى عالم الهامش البعيد عن المركز الغربي، وفي هذا الهامش الجغرافي من الأرض تقل الرقابة وتنتشر ظواهر الأعمال المشبوهة، فمن هناك يُمكن أن تنبثق الأعمال المجرمة عالميا، فمنظمة طيف لا تكتفي في الفيلم بمهام التجسس والإرهاب، لكنها تضلع كذلك في الاتجار بالبشر، حيث تختطفهم وتخضعهم إلى تكوين بعد غسل دماغهم، ثم تبيعهم إلى أجهزة استخبارية عالمية كعملاء محترفين.

4. طنجة المتحررة تجتذب مصاصي الدماء إلى شراء الدم

إن مصاص الدماء كائن أسطوري يستطيع أن يظل خالدا في الزمن من خلال دأبه على شرب دماء البشر، وذلك عبر عضهم عن طريق الرقبة في العادة، وبعد ذلك تتحول الضحية لتصبح من مصاصي الدماء وتبحث هي الأخرى عن ضحايا آخرين. أما جذور أسطورة مصاصي الدماء فتعود إلى التراث القصصي الخاص بشرق أوروبا في القرون الوسطى. علما أنه توجد قصص متنوعة عن كائنات شبيهة بمصاصي الدماء في أفريقيا وآسيا وأمريكا.

أما الشهرة التي حظيت بها شخصيات مصاصي الدماء السينمائية فترجع

جذورها إلى عملين روائيين من القرن التاسع عشر، هما *مصاص الدماء*[166] للكاتب جون بوليدوري الصادر سنة 1918 *ودراكولا*[167] للكاتب برام ستوكر الصادر سنة 1987، ويعتبر هذان العملان من أوائل الكتابات الفانتازية[168] التي تناولت شخصية مصاص الدماء.

في فيلم جيم جارموش *العشاق وحدهم يبقون أحياء*، ترصد المشاهد الأولى "إيف" التي تتجول بين أزقة المدينة القديمة لطنجة متجهة صوب مقهى ألف ليلة وليلة، هناك ستلتقي بـ"كريستوفر" العجوز الذي يعطيها كيسا صيدليا يحوي قنينة مملوءة بالدماء النقية. وهما معا –إيف وكريستوفر– قد اختارا الاستقرار في طنجة لأنه يسهل العثور فيها على أشخاص يزودونهم بالدماء، فقد دأب كثير من الأطباء الفرنسيين على مساعدتهم بتوفير مؤوناتهم من الدم المطلوب. في مشهد لاحق، تضطر "إيف" وعشيقها "آدم" المتواجدان في مدينة ديترويت الأمريكية أن يعودا أدراجهما إلى طنجة مجددا، وذلك لأن مسألة العثور فيها على دماء نقية أسهل مما هو عليه الحال في أمريكا حيث الرقابة الطبية والبوليسية صارمة.

---

[166] عنوان الرواية واسم كاتبها بالانجليزية: The Vampyre, John Polidori. صدرت عن المجلة الشهرية الجديدة The New Monthly Magazine في لندن سنة 1918.

[167] عنوان الرواية واسم كاتبها بالانجليزية: Dracula, Bram Stoker. صدرت عن دار نشر أرخيبالد كونستابل Archibald Constable and Company في سنة 1987.

[168] يستند الأدب الفانتازي أو العجائبي إلى تداخل الواقع والخيال، وتجاوز السببية وتوظيف الامتساخ والتحويل والتشويه ولعبة المرئي واللامرئي، دون تناسي حيرة المتلقي بين عالمين متناقضين: عالم الحقيقة الحسية وعالم التصور والوهم والتخييل. فهذه الحيرة هي التي توقع المتلقي بين حالتي التوقع المنطقي والاستغراب غير الطبيعي أمام حادث خارق للعادة لا يخضع لأعراف العقل والطبيعة وقوانينهما.

إن صورة طنجة في فيلم جيم جارموش حول مصاصي الدماء هي ذاتها الصورة المتجلية لطنجة في أغلب أفلام الحركة، أي أنها تتبدى في المخيال السينمائي الأجنبي كمدينة مستترة عن أنظار الرقابة، وفيها يستطيع الإنسان أن يشتري ما هو غير مباح، وهذا يجعلها ملاذا للراغبين في ممارسة جل الأعمال التي تمنعها قوانين حازمة غربية لا سبيل لخرقها. إن طنجة إذن مدينة توجد على هامش خريطة المركز الغربي حسب المخيال السينمائي الأجنبي، ولأنها توجد في هذا الهامش، فهي بيئة حاضنة لكل ما هو خفي ومريب وممنوع على صعيد التجارة .

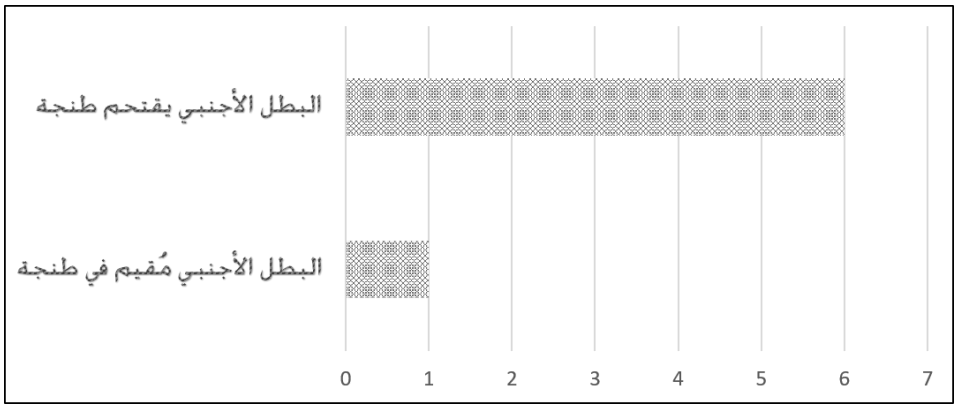
إن الفيلم الأجنبي يعكس تمثلا مأسورا بتاريخ طنجة إبان العهد الذي كانت فيه منطقة دولية، والحال أنها كانت في تلك الحقبة جنة ضريبية ومدينة متحررة من كل سلطان دولتي أحادي[169]، لهذا فتاريخها التجاري حافل بالقصص الفرجوية عن عالم التهريب والجريمة. والواضح أن هذا التاريخ القصصي قد مثل عنصر إلهام للمخرجين الأجانب الذين يقدمون إلى طنجة لتصوير أفلامهم فيها، فرغم أن أحداث أفلامهم تجري على ركح ديكورات المدينة الحية لأيامنا الحاضرة، إلا أن كاميراتهم تحكي عن شخصية طنجة الماضية، وهي تلك التي كانت تَعرف بأنها مدينة حرة، بما معناه أنها متحررة من قيود الرقابة، وفاتحة أحضانها للجميع دون استثناء، بمن فيهم بارونات المخدرات والمجرمون وحتى مصاصوا الدماء.

[169] تَمَّ تسيير منطقة طنجة في الفترة الدولية وفقا لإدارة مشتركة بين المملكة المتحدة وفرنسا وإسبانيا في البداية، لكن دائرة التسيير المشترك ستتسع بدخول دول أخرى هي البرتغال، بلجيكا، هولندا، السويد، والولايات المتحدة الأمريكية. وقد كانت المنطقة إبان هذه الفترة تحكم وفقا لبنود بروتوكول طنجة وتم تكوين هيئة تشريعية دولية لحكم المدينة على الرغم من احتفاظ سلطان المغرب بسيادته على المنطقة.

ترسيمة رقم 8: نوعية الأعمال التجارية التي تحضر في الأفلام الأجنبية

❖ طنجة كبيئة سوسيو-جغرافية

تتموقع طنجة في جغرافيا الأفلام المبحوثة كمدخل للهامش الجنوبي مقابل المركز الشمالي–الغربي، وأبطال الأفلام في هذا السياق جلهم من الشخصيات الأجنبية التي تَقْدُم من بلدان الشمال إلى طنجة، هكذا فهي تقتحم بيئة طنجة الاجتماعية في سياقَين اثنين: اقتحام لدواع بوليسية أو اقتحام لدواع اقتصادية، ولا يكسر هذه القاعدة سوى فيلم *العشاق وحدهم يبقون أحياء*، فـ"إيف" بطلة القصة تلعب دور مقيمة أجنبية في طنجة وليست مقتحمة زائرة لها.



مبيان رقم 3: التكرارات في الأفلام وفقا لمتغيري الاقتحام والإقامة

1. الاقتحام البوليسي

تتكرر في أفلام الحركة دينامية اقتحام المجال الطنجي من طرف أبطال أجانب غالبا ما يلعبون دور عملاء استخباراتيين من قبيل "فينود" في *العميل فينود*، و"بورن" في *إنذار بورن*، و"بوند" في *طيف*، و"مارك" في *جبل طارق*. أما الأحداث فتدور حول مهام بوليسية توكل إلى هاته الشخصيات تتمحور حول مطاردة وإلقاء القبض على شبكات المافيا التي تنشط في أعمال التهريب والإجرام. ومدينة طنجة في هذا السياق تَعد مرتعا للاختباء والفعل المتحرر بالنسبة إلى هذه المنظمات المتابعة أمنيا من طرف أجهزة أمن بلدان الشمال الغربية. لهذا ترتسم طنجة سينماتوغرافيا في أفلام الحركة كرقعة جغرافية متحررة Free Zone، أي أن موقعها الجغرافي يوجد خارج مرمى نظر الكيان اليانوسي–الغربي[170] الذي يُراقِب بلا هوادة كل صغيرة وكبيرة، فهناك في بلدان

[170] نسبة إلى الاله الروماني يانوس Janus، ففي الميثولوجيا الرومانية يعتبر يانوس إله الأبواب والبدايات الزمنية عند الرومان، وقد زعموا أنه كان يحرس أبواب رومة وأقواسها وأن أول شهور السنة يناير سمي باسمه لأنه يفتتح السنة الجديدة. يشار إلى أن يانوس يصور على شكل إنسان بوجهيين يلتفتان إلى جهتين متناقضتين، وفي ذلك إيحاء

الشمال ترسانة تكنولوجية متقدمة تَسهل إمكانية القبض على المجرمين أو المهربين التجاريين. لهذا يَمكن أن نستخلص مما سبق أن نزعة الحنين إلى الماضي تَحكُم التناول السينمائي لطنجة من طرف المخرجين الأجانب، وذلك لأنهم يعملون على استرجاع جانب من التاريخ القصصي البوليسي لمدينة طنجة لَما كانت منطقة دولية، فوقتها كانت كرقعة جغرافية أقرب ما تكون إلى فضاء كاوسي[171] منفلت من السلطة الرقابية الحادة، وذلك قبل أن تَصبح طنجة من جديد خاضعة لسلطة الدولة المغربية بعد أن حصل البلد على استقلاله في 1956.

لقطة عريضة من فيلم الأزمنة المتغيرة

بالقدرة الجبارة لهذا الإله على المراقبة الدقيقة لكل صغيرة وكبيرة. لهذا وجدنا أن نَشبه أجهزة أمن بلدان الشمال الغربية كأنها نيو-يانوس (يانوس جديد مصنوع باعتماد عدة تكنولوجية متطورة) لا تترك أي مجال لإحداث الاضطراب داخل البيئة الاجتماعية للمدن الكبرى في بلدان الشمال.

[171] نسبة إلى الربة كاوس Chaos . ففي الميثولوجيا الاغريقية تُمثل كاوس الحالة الأولية للكون، فهي اللاشيء الذي بدأت تظهر منه الأشياء. تَستعمل لفظة كاوس للدلالة أيضا على حالة الشواش والفوضى قبل أن يستقر النظام في الكون على يد الآلهة الإغريق اللاحقين. ومن هذه الدلالة جوزنا تشبيه طنجة-الدولية في المخيال السينمائي الأجنبي بالفضاء الكاوسي المنفلت من النظام وصرامة النواميس القانونية. إن طنجة-الدولية تتبدى أشبه بالربة كاوس الحرة والفوضوية والمتوارية عن سلطان الرقابة.

لقطة مكبرة جدا ECU تعرض شاشة الحاسوب

لقطة مكبرة جدا ECU تعرض شاشة الحاسوب

لقطة عريضة متوسطة MLS لغرفة الاستعلام والمراقبة

لقطات من فيلم إنذار بورن

تتبدى غرفة الاستعلام والمراقبة مجهزة بأحدث التقنيات المعلوماتية التي تسمح بالحصول على كامل تفاصيل أي شخص في العالم. كما تستغل الاستخبارات الأمريكية هذا الجناح عندما تود تحديد موقع الأشخاص أينما وُجدوا على سطح الأرض، وذلك بالاستعانة بالأقمار الاصطناعية.

2. الاقتحام الاقتصادي

إذا كانت أفلام الحركة تُموقِع طنجة عالميا كرقعة جغرافية نموذجية لسرد بطولات رجال أمن أجانب يصدون مخاطر شبكات الإجرام والمافيوزيين. فالبطل الأجنبي في أفلام الدراما الاجتماعية غالبا ما يقتحم مسرح الأحداث الدائر بطنجة بسبب اشتغاله

في مجال اقتصادي يرتبط بحركة النقل التجارية، ففي *بعيدا* لتيشيني، تتمحور الأحداث حول "سيرج" سائق الشاحنة الفرنسي الذي يتنقل بين أوروبا وطنجة في إطار عمله المرتبط بحركة التصدير والاستيراد، لهذا يحضر ميناء المدينة بشكل متكرر كفضاء حاضن لعدد من المشاهد. والحال أن الصورة التي يعرضها تيشيني عن طنجة في *بعيدا* تَعدُّ طبعانية، وذلكَ لأن متن السرد يبتعد عن الطوباوية[172] التي نجدها في أفلام الحركة البوليسية، فـ"سيرج" السائق لا يمَثل نموذج الرحالة الأسطوري، بل يتبدى نموذجا للعامل الأجير. فهؤلاء السائقون الذين ينقلون أطنانا من السلع لا يسلكون نحو وجهات ترضي شغفهم الخاص للاكتشاف والمغامرة، بل يسلكون وفقا للأوامر التي تَعطى لهم من طرف الشركات التي يعملون فيها. إن سيرج يمَثل في سردية الفيلم نموذج رحالة تافه، فهو لا يعيش مغامرة حبلى بالمفاجآت غير المتوقعة، بل إن سير حياته دائري-نمطي، فالطرق "هي هي" لا تتبدل والأشخاص الذين يلتقيهم هم في أغلب الأحيان ذاتهم كما دائما.

إن طنجة في أفلام الدراما الاجتماعية ذات صورة **حية-واقعية**، والديناميات الاجتماعية الحاصلة فيها ترتبط بزمنها الحاضر، وذلك لأن الأجانب يقتحمونها في سياق ارتباطهم بأعمال تجارية-اقتصادية معاصرة، فـ"أنطوان" المهندس المدني في *الأزمنة المتغيرة* يتقاسم مع "سيرج" بطل *بعيدا* خاصية الفعل كواجب لا الفعل كإرادة ذاتية، فالشخصيتان معا لم تترددا على طنجة لأن لهما فضولا حثهما على خوض المغامرة في

[172] تعني الطوباوية Utopia في قاموسي الفلسفة والتصوُّف كل فكرة أو نظرية تسعى إلى المثل الأعلى ولا تتصل بالواقع أو لا يمكن تحقيقها.

عالم شرقي حافل بالأسرار والأعاجيب[173]، بل يرجع ترددهما على طنجة إلى سلطة الواجب المهني التي تفرض عليهما الالتزام بأعمال وظيفية مخصوصة، فـ"أنطوان" يقتحم مسرح الأحداث باعتباره مهندسا فرنسيا مكلفا بالسهر على بناء المحطة التلفزية الإخبارية الفرنسية، بينما تَلزم وظيفة "سيرج" كسائق لشاحنة شحن أن يتنقل ذهابا وإيابا بين طنجة وأوروبا.

النوع السينمائي	ماهية الفعل	ما يفعله البطل الأجنبي في القصة
السينما الاستشراقية	الفعل كإرادة ذاتية حرة	يسافر البطل صوب الشرق بدافع فضول استكشاف ذلك العالم السحري الغرائبي
السينما الواقعية	الفعل كواجب	يضطر البطل بحكم التزامه الوظيفي أن يُسافر صوب طنجة في سياق مهمة اقتصادية-تجارية يُكلف بها.

جدول رقم 4: الاختلاف بين خصائص البطل الأجنبي في كل من السينما الاستشراقية والسينما الواقعية

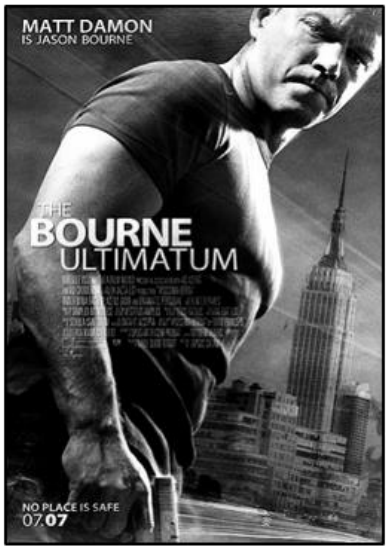
3. التعاقب السينماتوغرافي للزمن

تحشو أفلام الحركة ماضي طنجة الدولي في حاضرها، فتجعل بالتالي صورة المدينة السينمائية ميتافيزيقيةَ لأنها لا تُحاكي الزمن الفيزيائي الحاضر، بل تَنتج زمنا سيكولوجيا يعكس مخيال المخرج الأجنبي، فالكاميرا تلتقط جسد طنجة الحي بما يحتويه من

[173] اتسمت السينما الاستشراقية في البدايات بالانفتاح الثقافي على الشرق من خلال أدب الرحلة، وأبطال الأفلام لعبوا في هذا الصدد دور الرحالة الحالمين الذين يعيشون مغامرات من شبيه القصص الشرقية المحكية أو تلك المدونة في كتاب ألف ليلة وليلة. لقد أطلق العديد من السينمائيين في البدايات العنان لخيالهم الذي يعبر عن انبهارهم من ثقافة الغيرالشرقي. وقد حملت أعمالهم غرابة وجرأة وخيالا ملونا.

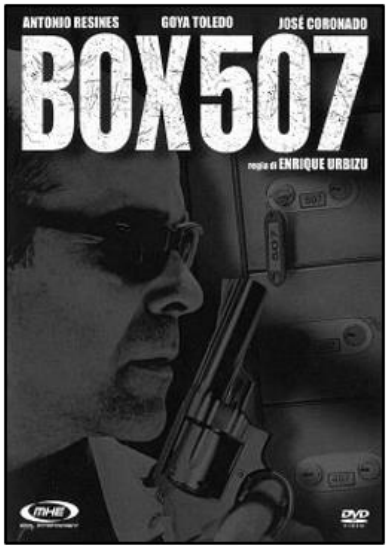
فضاءات تتوزع بين وسط المدينة وميناءها، والأزقة الضيقة للقصبة وحدائقها أيضا. إلا أن هذا الجسد الفيزيائي مُحمل بروح ناطقة تحكي أحداثا من زمن طنجة الدولية لَمَّا كانت ملاذا حرا يستقطب أشهر مهربي الأسلحة البريطانيين أو صناع الحشيش الهيبيين أو مهربي أندر التحف الثمينة المسروقة من متاحف المدن الأوروبية.

إن أبطال الأفلام البوليسية هم أشخاص يتمتعون بقدرات خارقة، وذلك لأنهم يخوضون مغامرات حبلى بإطلاق الرصاص والتفجيرات واصطدام السيارات وسقوط الطائرات، لكنهم رغم كل هذه الأهوال المميتة تجدهم ينجون منها جميعا، بل ينجحون بنفس كفاءة أبطال الميثولوجيا الاغريقية على تحقيق الانتصار ولجم أيادي الشر الإجرامية واعتقالها سواء تعلق الأمر بقضايا المخدرات أو تهريب الأسلحة أو غيرها.



إنذار بورن

طيف



العلبة 507

العميل فينود

بعض من ملصقات أفلام الحركة المبحوثة – تُظهر كارزمية البطل البوليسي الخارق

تستعيد أفلام الحركة الزمن الماضي لأنه أسطوري من جهة هيجانه وتوتراته وفوضويته التي قطعت معها الثقافة العقلانية منذ دخولها فترة الحداثة[174]، فالصورة الحضرية للمدينة الحديثة تمتاز بتصميم رياضياتي دقيق على مستوى العمران، وترجع جذور هندستها الدقيقة إلى الثورات الفكرية الأوروبية التي أرست النمط العلمي Science، ثم الثورات الصناعية اللاحقة التي ترجمت العدة النظرية العلمية إلى منتجات مادية تجلت في تكنولوجيا الالكترونيات والحوسبة الرقمية منذ مطلع القرن العشرين. لهذا ساعدت هذه التطويرات التكنولوجية على الرفع من نجاعة الرقابة الأمنية في المدن الحديثة، هكذا صارت هذه الحاضرة في أيامنا أكثر قدرة على توفير الأمن والسكينة، وقد اتسم الفعل في هذه البيئة الاجتماعية الهادئة والقائمة على نمط تفكير حداثي عقلاني Logos بارتكازه على التخطيط العلمي، لهذا فلامجال في المدينة للمعجزات ولا حاجة إلى الخوارق مادام العلم يتكفل بمهمة حل المشكلات[175]، لهذا يمكن النظر إلى أفلام الحركة كأنها حنين سينمائي إلى زمن الأسطورة الساحر، حيث البيئة فوضوية والأجواء متحررة من النظام والرقابة، والصراعات قائمة بين الأنداد، لكن هناك أبطال أسطوريون رغم ذلك أقدر على التعامل الجيد مع الظروف المنفلتة في بيئة متحررة لا

---

[174] نقتبس في هذا السياق الدلالة التي يمنحها الألماني ماكس فيبر Max Weber (1864- 1920) لمفهوم الحداثة لما قارن بين المجتمعات الحداثية والمجتمعات التقليدانية. فالأولى بالنسبة إليه تتصف بقدرتها على «رفع السحر عن العالم» وتخليصه من الأساطير والخرافات. أما الثانية فما زالت تسيطر عليها النظرة السحرية إلى العالم، أي تلك النظرة المليئة بالأساطير والخرافات والمعجزات. فالحداثة عند ماكس فيبر هي عقلنة العالم، أي فهم العالم بشكل علمي وعقلاني رشيد بعيدا عن التفسيرات الغيبية. (فيبر، 1905)

[175] برتراند راسل، **حكمة الغرب**، ترجمة فؤاد زكرياء، الجزء الأول، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1983، ص 19.

سلطان نظامي عليها، وطنجة الدولية الماضية في هذا السياق هي تلك المدينة التي تتوفر فيها هذه المواصفات التي تسمح ببناء ما قد يجوز الاصطلاح عليه **بالفانتازيا البوليسية**.

تتكرس خاصية استحضار روح الماضي في حاضر طنجة في *العشاق وحدهم يبقون أحياء* لجاروش، لكنه استحضار يتسم بنفحة استشراقية لا ترتبط أساسا بكون طنجة بوابة لإفريقيا كما هو الشأن عادة في أغلب أفلام الحركة البوليسية، بل بكون طنجة بوابة للشرق العربي، والذي يعدَ ذلك العالم الغرائبي في الأدبيات الاستشراقية، لهذا فالزمن في طنجة جاروش متقهقر إلى الماضي الأسطوري شأنه في ذلك شأن أفلام الحركة البوليسية، لكنه يتقهقر إلى ماض سحيق حيث تلبس طنجة ثوب المدينة العربية التي كانت تحفل بالأسرار العجيبة على غرار ما نجده في أحداث كتاب ألف ليلة وليلة، وهو اسم المقهى الذي توجهت إليه "إيف" في بداية الفيلم، وطنجة العربية هذه تتجلى سينماتوغرافيا من خلال الموسيقى التصويرية التي لحنها الموسيقي الألماني جوزيف فان فيسيم Jozef van Wissem، فقد ارتكزت كثير من المقاطع الموسيقية على آلة العود العربية، دون إغفال حضور صوت المغنية اللبنانية ياسمين حمدان التي أضفت مسحة مشرقية إضافية على الفيلم من خلال آدائها لأغاني عربية تراثية. والحال أن فانتازيا *العشاق وحدهم يبقون أحياء* تَصنَف في نفس الخانة مع أفلام الحركة البوليسية عندما يتعلق الأمر بمعاداة المدينة المعاصرة ذات البيئة الآلية–الصناعية، فهذه الأعمال السينمائية جميعها تبتعد خارج ثقافة المركز العقلانية نحو الهامش المضاد، والذي يبقي على بعض من آثار اللاعقلانية، كأنما هي محاولة سينمائية منهم لإبداع

فن ماتع يبحث عن اللذة في الفوضوي والعتيق والبدائي واللا-مألوف والغيري. وذلك كله ابتغاء التخلص من ضجر البيئة الحضرية الصناعية الغربية المألوفة والمتكررة. يقول واضع موسيقى الفيلم فان فيسيم عن جيم جارموش:

"إنني أعلم الطريقة التي يصنع بها جارموش أفلامه، فهي تشبه إلى حد ما طريقة الموسيقيين. يبدو أن جارموش يكتب سيناريوهات أفلامه على إيقاعات ألحان تَعزف في ذهنه...إن أفلام جارموش تَعادي المجتمع المعاصر، والعود في عنده يضاد كل التكنولوجيات كما يعادي كل البرامج الرقمية الحاسوبية، لنقل أنه يعادي كل هذه الأشياء المبتذلة التي لن تحتاجها في الحقيقة[176]".

من جانب آخر، تتجلى طنجة في أفلام الدراما الاجتماعية على متن الزمن الفيزيائي، أي ذاك الذي يعكس الحاضر الفعلي للمدينة، بما هي كيان يحبل بالإشكاليات والمفارقات، فأفلام تيشيني الاجتماعية تَسلط العدسة على مشكلات المجتمع وهموم أفراده، من قبيل ظاهرة بطالة الشباب وحلمهم بالفردوس الأوروبي عبر مسلك الهجرة غير الشرعية، تماما كما تَعبر عن ذلك شخصية "سعيد" في *بعيدا*، والفيلم ذاته يعرض مفارقة وضع المرأة المغربية التي تتبدى في حالات خاضعة للسلطة

[176] Steve Dollar (11 April 2014). "Jozef van Wissem wants to make the lute 'sexy again,' and Jim Jarmusch is helping him". The Washington Post. Retrieved 16 May 2014.

الذكورية بينما تتبدى في حالات أخرى ذات سلطة وقيادة مهنية[177]. مع الإشارة أيضا إلى رصد تيشيني لظاهرة التواجد الكثيف للأفارقة القادمين من بلدان جنوب الصحراء والحالمين شأنهم شأن كثير من شباب المغرب بالعبور نحو الضفة الأوروبية في فيلم *الأزمنة المتغيرة*.

لقطة كاملة W/S لمهاجرين سريين أفارقة قادمين من جنوب الصحراء – من فيلم الأزمنة المتغيرة

إن طنجة السينماتوغرافية ذات فصلين متعاقبين في الأفلام الأجنبية، فهي تتقهقر إلى الوراء نحو الفصل الاستشراقي كلما كانت سيناريوهات الأفلام تؤسطر mythologization الشخصيات البطلة، والتي تخوض مغامرات عجائبية في بيئة

[177] لقد رسم تيشيني في فيلمه *بعيدا* بورتريها متنوعا عن المرأة المغربية، لا كما تحضر في القوالب النمطية الاستشراقية باعتبارها كائنا ديكوريا –كما هو حال من ترقص الرقص الشرقي– أو باعتبارها كائنا مخفيا في جلابيب وملثما وهامشيا على متن مسرح العلاقات الاجتماعية. لقد رسم تيشيني على النقيض بورتريهات لنساء مغربيات متحررات ومستقلات، كما أنه أظهر التنوع النسائي الذي يسم النسيج الاجتماعي المغربي، فالمرأة المغربية ليست نمطا واحدا حيث الكل يشبه الكل.

طنجة المتموقعة على الهامش البدائي والأكثر انفلاتا مقارنة بالمركز الغربي–الأوروبي. لهذا نجد أن الزمن في أفلام الفانتازيا البوليسية أو فانتازيا الكائنات الخيالية[178] سيكولوجي فقط لا يتوازى خطيا مع الزمن الفيزيائي الآني لطنجة، والحال أن مخرجي هذه الطينة من الأعمال السينمائية لا ينزعون نحو استكشاف مدينة طنجة من خلال تسليط كاميراتهم على دينامياتها الحية–الواقعية، وإنما يتعاملون مع طنجة كفناني التيار السوريالي[179] في الفن التشكيلي، حيث يوظفون أمكنتها كمادة خام، ومن ثمة يُشَكلُونَها سينمائيا ليصنعوا منها مدينة سوريالية لا حقيقة لها إلا داخل المتن السردي لأعمَالهم. فطنجة في أفلام الحركة فضاء مصطنع سينمائيا يخدم غاية صناعة الفرجة والإثارة فقط. أما في العشاق وحدهم يبقون أحياء، فطنجة سوريالية أيضا لأن جارموش أعاد تشكيلها سينمائيا لتُجَسدَ نَموذجا ممكنا للفضاء الذي قد تدور فيه أسطورة مقتبسة من التراث القصصي للقَرون الوسطى الغابرة.

---

[178] يمَثل فيلم *العشاق وحدهم يبقون أحياء* لجيم جارموش نموذجا لأفلام الفانتازيا التي تحكي عن كائنات خيالية، والحال في هذا الفيلم يتعلق بمصاصي الدماء.

[179] السريالية أو الفوق واقعية Surrealism هي حركة ثقافية في الفن الحديث والأدب تهدف إلى التعبير عن العقل الباطن بصورة يعوزها النظام والمنطق. وحسب منظهرها أندريه بريتون André Breton، فهي آلية أو تلقائية نفسية خالصة، من خلالها يمكن التعبير عن واقع اشتغال الفكر إما شفويا أو كتابيا أو بأي طريقة أخرى. وقد اعتمد السرياليون في رسوماتهم على الأشياء الواقعية لكنهم استخدموها كرموز للتعبير عن أحلامهم والارتقاء بالأشكال الطبيعية إلى ما فوق الواقع المرئي.

ترسيمة رقم 9: التعاقب الزمني لطنجة السينماتوغرافية

4. انسحاب/فاعلية الشخصية الطنجاوية

تتحرك عجلة الزمن بطنجة السينماتوغرافية فتتجاوز فصلها الاستشراقي وتتجلى في فصل آني كلما تحررت المعالجة السينمائية من عقيدة المركزية الذاتية[180]، وذلك لأن القصص التي تنبني على بطل أجنبي مطلق تتركز كل الأحداث عليه غالبا ما تُحَوِلُ الإنسان الطنجاوي إلى مجرد كومبارس هامشي أو ديكور بشري.

إن الكاميرا ترصد كل صغيرة وكبيرة بخصوص ما يفعله البطل الأجنبي الذي يقتحم مسرح الأحداث قادما من بلاده الأجنبية، وأغلب المشاهد تُركز على إبراز همه وغمه فقط، ما يُخطط له، وما يفعله كذلك، لهذا فوضع الإنسانَ الطنجاوي في أفلام

[180] المركزية الذاتية أو التمركز حول الذات Egocentrism هي صفة تجعل الفرد منشغلاً ومنكبا على عالمه الخاص الداخلي. ويعتبر من يتمتعون بهذه الصفة أنفسهم وآراءهم أو اهتماماتهم هي الأكثر أهمية أو إقناعا. وينظر إلى المعلومات ذات الصلة بالنفس على أنها أكثر أهمية في عملية تشكيل أحكام الإنسان على الآخرين. لا يستطيع الأفراد المتمركزون حول ذاتهم إدراك أفكار الآخرين بشكل كامل أو التعايش معها.

الحركة غالبا ما يوسم بالانسحاب الكلي من الخريطة السردية للأحداث. أما فاعليته فلا تحضر إلا في حالة أفلام الدراما الاجتماعية، حيث يسقط مفهوم البطولة المطلقة لصالح توسيع دائرة الشخصيات المهمة لتشمل أيضا التركيز على شخصيات طنجاوية كما هو شأن "سعيد" و"سارة" في *بعيدا*. والحال أن الإنسان الطنجاوي يكون فاعلا في سردية الفيلم عندما تهتم الكاميرا به **كغاية فاعلة–منفعلة** لا كشيء، أي عندما تهتم الكاميرا بإبراز نظرته إلى العالَم، من خلال تناول انشغالاته وأحلامه وتمثلاته، و"سارة" في *بعيدا* تعتبر مثالا على هذه الشخصية الطنجاوية الفاعلة–المنفعلة، فالكاميرا تَركز على رصد حيرتها النفسية بين البقاء جنب عائلتها في المغرب أو شق طريقها المستقل خارجا وبدء حياة جديدة في كندا .

على صعيد مغاير، ينبغي الجزم بأن أفلام الحركة أو أفلام الفانتازيا تعمل على تشييء الطنجاويين عبر تحويلهم إلى ديكورات بشرية تُؤَثثُ ساحة الفضاءات فقط، كحالة النساء المحجبات بجلابيبهن في أسواق المدينة القديمة في *إنذار بورن*، أو الاعتماد المختزل عليهم في أدوار خدماتية كحالة النادل الذي يقدم الشاي في *العميل فينود*، أو سائق سيارة الأجرة الذي يقل "إيف" و"آدم" من المطار في *العشاق وحدهم يبقون أحياء*.

الإنسان الطنجاوي فاعل	الإنسان الطنجاوي شبه منسحب	الإنسان الطنجاوي منسحب كليا
عندما يظهر كشخصية رئيسية	عندما يظهر كشخصية هامشية	عندما يكون مجرد كومبارس
يحكي الفيلم عن همومه وآماله	لا يحكي الفيلم عنه شخصيا، لكنه يظهر كخادم أو مُساعد للبطل الأجنبي	يظهر كنادل أو سائق طاكسي يظهر كشخص مجهول يملأ جنبات الأزقة

جدول رقم 5: خواص الإنسان الطنجاوي الفاعل أو المنسحب في الأفلام المبحوثة

❖ طنجة كبيئة أنثربولوجية

يروم البحث في التناول السينمائي لبيئة طنجة الأنثربولوجية تحليل التوثيق البصري لحياة البشر في الأفلام[181]، وذلك بغاية فهم ما يعنيه الإنسان الطنجاوي من منظور السينمائيين الأجانب. أما التحليل المعتمد فيقوم على منظور بلوري[182]، نبتغي من خلاله ملامسة كل أبعاد المعنى التي يتم صبغ الإنسان الطنجاوي بها. ونقصد بهذه الأبعاد كُلا من البعد الفينومينولوجي، والذي يحيل في سياقنا إلى وصف البنية

[181] يمكن تعريف الأنثروبولوجيا البصرية بأنها دراسة أي نشاط ثقافي من سينما وفنون في تفاعلها مع العلوم الإنسانية وتكنولوجيات المعلومات. وذلك ابتغاء تحليل وتفسير الممارسة الاجتماعية من خلال المعلومات المرئية التي تسجل الأعراف والتقاليد الاثنية والعادات الثقافات المختلفة.

[182] نقصد بالمنظور البلوري نمط التحليل القائم على جهاز مفاهيمي "بيني Interdisciplinary"، والذي يستقي عدته النظرية من روافد معرفية شتى من بينها: الأنثروبولوجيا، والسوسيولوجيا، والفلسفة، والسيميولوجيا، ونظريات النقد الأدبي. أما مبرر اعتمادنا على عدة مفاهيمية متنوعة الروافد فيرجع إلى أن الدراسات السينمائية المعاصرة تسير ابتسمولوجيا في نفس المسلك النسبوي relativisme، الذي يقطع مع الأحادية السببية، وذلك لأن الأسباب نسبية تختلف باختلاف الزمان والمكان، كما أن النسبية تروم توسيع زاوية النظر لتشمل دراسة كل العناصر المتدخلة في تمخض الظاهرة ككل متراكب دون تجزيئ.

المورفولوجية التي تتمظهر بها الساكنة في الأفلام؛ وكذلك البعد السيميولوجي الذي يحيل إلى النومين المجرد، حيث سنحاول تحليل كيفية معالجة الأفلام للرموز الثقافية المغربية–الطنجاوية. وزيادة على ذلك، سنبحث في البعد الأنثربو–مكاني، ونقصد به ذلك التفاعل الثقافي على أرض طنجة بين الساكنة المحلية والشخصيات الأجنبية. ثم البعد الأنثربو–زماني الذي يتعلق بفهم سينماتوغرافيا الثقافة الطنجاوية في سياق التطور التاريخي للإنسان.

1. البعد الأنثربو–زماني: في الانتقال التاريخي من الطبيعة إلى الثقافة

تتبدى طنجة في الأفلام المبحوثة كرقعة جغرافية ملهِمة، فالعبور منها لا يُمثل فقط نوعا من التنقل المكاني من بلدان الشمال الغربي نحو بلدان الجنوب الشرقي والعكس، بل يمثل أيضا في معالجات السينمائيين نوعا من التنقل التاريخي عبر المراحل الثقافية على غرار ما نجده في أدبيات الأنثربولوجيين التطوريين[183].

يقْدم البطل الأجنبي إلى طنجة آتيا إليها من مدن الشمال ذات البيئة المتخمة بالتقنيات والعملاقة ديموغرافيا؛ لقد تغيرت ملامح المدينة الغربية تحديدا منذ الثورة الصناعية في القرن الثامن عشر، فقد عملت هذه الثورة على تطبيق مشروع المكننة بما

[183] في بدايات التقعيد لمبحث الأنثروبولوجيا، كان الرأي السائد هو أن الثقافة ترتقي، بشكل عام، باتساق وبطريقة تطورية. وهذه الفكرة التطورية لتقدّم المجتمع يعود تاريخها إلى حركة التنوير وقد تم قبولها على نطاق واسع. لقد كان الفلاسفة الاجتماعيون والأخلاقيون الفرنسيون والأسكتلنديون، على حدّ سواء، يستخدمون الخطط التطوريّة خلال القرن الثامن عشر. ومن بين هؤلاء الفلاسفة كان الفيلسوف مونتيسكيو، الذي اقترح مخططا تطورية تتألف من ثلاث مراحل: الصيد أو الوحشية، الرعي أو البربرية، والحضارة. أصبح هذا التقسيم شعبياً جداً في أوساط المنظرين الاجتماعيين في القرن التاسع عشر، ونخص بالذكر هنا كل من تايلور ومورغان اللذان تبنّيا هذا المخطط.

هي إحلال للآلة محل الإنسان على صعيد كل الأنشطة الإنتاجية. هكذا تغير ملمح المدينة الغربية التي لم تعد تعيش على المحصول الزراعي لبيئتها الطبيعية المجاورة، بل صارت مدينة ذات مورفولوجية إسمنتية أبعد ما تكون عن حالها الطبيعي الأول. في هذا الصدد، يشير جاك إيلول إلى أن المدن الغربية الصناعية قد أخضعت الإنسان إلى سلطان التقنيات وجعلته عبدا لها:

"اقتحم مشروع المكننة كذلك البيئة الطبيعية وأضاف إليها بيئة ثانية مليئة بالآلات والتقنيات، حتى صارت الحياة مثل الكائن الاصطناعي الذي يتحرك من تلقاء نفسه...ليس هناك استقلال إنساني عن التقنية...لقد صار الإنسان عبدا للتقنية[184] *".*

	نيويورك	لندن	باريس	مومباي	طنجة
التصنيف حسب المكانة الاقتصادية	المركز 2	المركز 1	المركز 14	المركز 73	غير مصنفة
التصنيف حسب الكثافة الديموغرافية	المركز 8	المركز 27	المركز 23	المركز 5	غير مصنفة
عدد السكان	19,862,512	10,657,00	11,101,000	22,046,000	688,356

• فيما يخص تصنيف المدن حسب المكانة الاقتصادية: تم الاعتماد على تقرير مؤشر المراكز المالية العالمية (GFCI 23) الذي تنشره مؤسسة Z/Yen Group، والصادر سنة 2018.
• فيما يخص تصنيف المدن حسب الكثافة السكانية زيادة على الأرقام الديموغرافية للمدن: تم الاعتماد على الإحصائيات التي ينشرها الموقع الالكتروني العالمي worldpopulationreview.com.

جدول رقم 6: مظاهر التفاوت بين المدن الصناعية العملاقة الأجنبية وَمدينة طنجة

[184] J. Ellul, *Le système technicien*, Paris : Cherche midi, 2012, p .338

إن قدوم الشخصيات البطلة من هذه المدن الصناعية العملاقة إلى طنجة معناه الانتقال من بيئة آلية–صناعية إلى بيئة طبيعية–خامة، فكل الأفلام المبحوثة تُركز على تصوير المناظر الطبيعية من طنجة، سواء تعلق الأمر بإظهار ما يدل على بستَانيتها الخضراء أو ما يدل على سخونتها وقربها من الصحراء؛ بينما في المقابل تنعدم اللقطات التي تشير إلى الانتشار العمراني فيها أو إلى اللقطات التي تَظهر مصانعها وعماراتها الزجاجية.

لقطة تأسيسية Establishing Shot من فيلم طيف
حمضية الصورة ساخنة. يظهر القطار في مكان مقفر شبه صحراوي

إن صورة طنجة في الفيلم الأجنبي دائما ما تربط أواصر الصلة مع الماضي، أي مع تلك الفترات البدائية حيث كانت الثقافة تبتغي الانسجام مع الطبيعة، وذلك عكس ما هو عليه الحال في المجتمعات الشمالية حيث الثقافة العقلانية تبتغي السيطرة

على الطبيعة وترويضها[185].

يتصف العالم الغربي بالخاصية العلمانية، وفصل الدين عن الحياة العامة يعود جذره بالأساس إلى الثورات العلمية التي أسقطت سلطان الكنيسة في أوروبا، لتحد بالتالي من هيمنة الفكر اللاهوتي وتُعزز بالتالي من انتشار نمط الفكر العلمي، فيما تُعد ثورة التكنولوجيا الغربية عبارة عن أجرأة تطبيقية لهذا التحول الابستمولوجي.

من جانب آخر، تتجلى طنجة السينماتوغرافية كأنها بيئة اجتماعية تنتمي إلى مرحلة ثقافية سابقة على مرحلة العلم Science. فالأفلام غالبا ما تجعلها مكانا موسوما بحضور الدوال الدينية والسحرية. في هذا السياق يشار إلى عناصر بصرية دالة من قبيل اللثام[186]، أو برقع النساء، أو الحضور الدائم للمسجد وجهير آذانه في أغلب الأفلام[187]، وفي أحيان قد يحشو المخرج فيلمه بمقطع يعرض طقسا سحريا، كما هو الحال في *الأزمنة المتغيرة* .

---

[185] تعود جذور أطروحة السيطرة على الطبيعة إلى الفيلسوف الفرنسي روني ديكارت René Descartes (1596-1650). فقد اعتبر أن الإنسان في مكنته التحكم في الطبيعة إذا هو اهتدى إلى معرفة قوانينها، وذلك بالتمكن من مبادئ العلم التجريبي تحديدا، محاولا بذلك هدم الأسس الفكرية البالية التي اعتمدها العلماء في تقاليدهم القائمة على المفاهيم الأرسطية.

[186] يشير جواد علي في كتابه *المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام* إلى أن كثيرا من القبائل العربية كانت تعتقد بأن للثام قوة سحرية تحمي من الجن. أما عند الطوارق في إفريقيا، فالرجل الذي يرتدي اللثام، أي التاكُلْموست، كان يفعل ذلك حماية لنفسه من التراب ودرجات الحرارة القصوى التي تتسم بها البيئة الصحراوية.

[187] تحضر صورة المسجد في كل الأفلام الأجنبية المبحوثة دون استثناء. أما جهير الآذان فيتكرر في 5 أفلام من أصل 10.

لقطة عريضة متوسطة MLS من فيلم الأزمنة المتغيرة

تَعرِضَ الصورة أعلاه طقسا سحريا يتم فيه التوسل إلى الجن ابتغاء طلب مساعدته، وتقوم مقادير هذا الطقس على استعمال دجاجة تَقدم كقربان للجن، حيث يتم نحر الدجاجة ثم يترك دمها يسيل وينثر بعد ذلك ريشها وأمعاؤها كي يلتهمها الجن[188].

غالبا ما يتجلى الإنسان الطنجاوي سينمائيا في صورة الشخص المتَدَين أو في صورة شخص يتوسل إلى قوى غيبية–سحرية طالبا منها مساعدته؛ لهذا يُمْكَن حسب هذا التعريف تصنيفه في مرحلة ثقافية قبل–عقلانية. في ذات السياق، يمكَن اعتبار

[188] يشار إلى أنه في المغرب تختلف القرابين باختلاف المناسبات والجهة التي تَقَدَم إليها، والشائع في الثقافة المغربية أن الجن يفضل من القرابين بشكل عام المواد الغذائية مثل الفول والحليب والكسكس باللحم من دون ملح. أما الذبائح فالأفضلية للدجاج والماعز الأسود.

معالجة عديد من الأفلام لثقافة طنجة بكونها تُواءم النظرية التطورية[189]، مادامت تَركز على تصوير مظاهر إذعان الإنسان الطنجاوي لأرواح الطبيعة وإيمانه بها، إما عبر مشاهد الطقوس السحرية أو اللقطات التي تُسمع جهير الآذان الدال على حلول روح الإله في العالم. وهذا يضاد نموذج المجتمع الغربي العلماني، حيث القداسة للعقل البشري الذي لا ينتظر مساعدة أحد، بل يثق في إمكانيته وقدرته على ترويض الطبيعة وتسخيرها عبر الإبداع التقاني.

ترسيمة رقم 10: موقع طنجة السينماتوغرافية في مسار التطور التاريخي حسب فريزر

[189] يعتبر الأنثروبولوجي الأسكتلندي جيمس فريزر James George Frazer (1854-1941) من أشهر رواد الأنثروبولوجيا التطورية. وقد ذ ع صيته إبان نشره لكتابه الغصن الذهبي The Golden Bough سنة 1890. وهو عباره عن دراسة في السحر والدين. وقد وضح فيه أن كثيرا من الأساطير الدينية والشعائر الدينية ترجع أصولها لأيام ظهور الزراعة في عصر ما قبل التاريخ. انتهى بحثه إلى بلورة نظرية في التطور الفكري للبشر، مرت على ضوئها الثقافة الإنسانية بثلاث مراحل حتى الآن: السحر البدائي، والدين، والعلم.

2. البعد الأنثربو–مكاني: في التنوع الثقافي الذي يَسِمُ طنجة السينماتوغرافية

تنبني فرجة الأحداث الدائرة في طنجة على تجربة سينمائية تدخل في إطار أدب الرحلة، حيث البطولة تقترن بمُغامر يُسافر إلى عالم غيري–غريب عليه، أما تشويق الأحداث ومتعتها فيرتبطان بالدهشَة التي تنبع مما يجري في فضاءات غريبة تقطع مع المعتاد اليومي ومع مظاهر الحياة النمطية في ثقافة البطل الأجنبي. لهذا فمغامرة السفر إلى طنجة سواء في سياق المهمة البوليسية أو في سياق المهمة الاقتصادية لا تخلو من حس فضول استكشاف جانب من ثقافة هذا المكان الغيري الطنجاوي.

العميل فينود	جبل طارق	الأزمنة المتغيرة	بعيدا	إنذار بورن	طيف	العشاق وحدهم يبقون أحياء	العلبة 507
مدينة عامرة بالسياح مدينة مُستقطبة للغرباء	لا عناصر دالة	تنوع في تمظهر النساء: طنجاويات متحجبات وأخريات مكشوفات الشعر مدينة تستقطب الأفارقة الجنوبيين المدينة مستقر لعدد من الفرنسيين	تنوع ديني: سارة فتاة مغربية يهودية مدينة تستقطب الأفارقة الجنوبيين تنوع في الموسيقى التصويرية: حضور أنغام موسيقية إفريقية وإسبانية وعربية	لا عناصر دالة	مدينة تستقطب الأجانب: القطار يتضمن عددا من السياح الأجانب	إيف وكريستوفر أمريكيان مستقران بطنجة للأمريكيين صديق طبيب فرنسي مستقر بالمدينة أيضا	التنوع الديني: لقطة لأناس في مقبرة مسيحية

جدول رقم 7: مظاهر التنوع الثقافي الحاضرة في طنجة السينماتوغرافية

إن طنجة السينماتوغرافية في الفيلم الأجنبي مدينة حاضنة للتنوع الثقافي، والذي يمتد إلى درجة وازنة قد تجيز القول بأن كل العالم يصب فيها، هناك تجد الأصفر والأبيض والأسود، كما تجد فيها المسلم والمسيحي واليهودي. إنها تمثل نقطة التمفصل الجامع بين إفريقيا وآسيا وأوروبا، والذي يجعل منها نموذجا للمكان الذي قد تَشبع فيه رغبة مأمولة عند البشر في الاتحاد والوحدة. والأفلام في هذا السياق تُخبر بهذا الحلم الذي سبق أن ربطه الأقدمون بطنجة في ميثولوجياتهم، فالأسطورة الإغريقية تحكي مثلا عن وحدة أهل الأرض جميعا في حالة أولية سابقة، ولولا الضربة التي وجهها البطل هرقل إلى التنين في معركتهما التي دارت في منطقة طنجة، لما انشقت الأرض وانفصلت إفريقيا عن أوروبا[190].

على غرار مماثل، تحكي أسطورة أخرى محلية أن موقع المدينة يعدُ أول برٍ يظهر بعد الطوفان التوراتي[191]، وقد اكتشفته الطيور التي عادت إلى سفينة نوح وعليها آثار طين، فصرخ من كانوا على متن السفينة قائلين *"طين جاء طين جاء"*. وقد سُمّيت تلك الأرض بطينجا واعتبرت بالتالي المكان الأولي الذي عاش فيه الناس مجتمعين قبل أن يبلبل الإله الإبراهيمي ألسنتهم فيتسبب كنتيجة في شتاتهم وتفرقهم في ربوع العالم

[190] أمين سلامة، **الأساطير اليونانية والرومانية**، القاهرة: دار الثقافة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، 1988، ص 72.

[191] شاعت الأساطير المتعلقة بالطوفان والدمار الشامل للأرض في أماكن متفرقة من العالم، إلا أن نسخة الديانات الإبراهيمية (اليهودية والمسيحية والإسلام) المعروفة بطوفان نوح هي الأكثر شيوعا، إلا أنها ليست الأقدم، فالطوفان السومري على سبيل المثال، يسبق الطوفان التوراتي بعدة آلاف من السنين.

المختلفة[192].

تَعدُّ إذن الميثولوجيات القديمة حول طنجة تراثا أدبيا شفهيا يحكي عن الزمان الأولي حيث الثقافات المتعددة استحالت ثقافة واحدة موحدة. والسينما الأجنبية في هذا السياق، تمثل أداة تعيد إنتاج هذه الأسطورة على الشاشة، أسطورة طنجة كحاضنة لكل الثقافات.

لقطة عريضة Long Shot من فيلم العميل فينود - يجلس حول النافورة أشخاص من ثقافات متنوعة

3. مورفولوجيا الإنسان الطنجاوي

نقصد بالمورفولوجيا مجموع الجوانب المظهرية كالهندام، لون البشرة وملامح الوجه. والحال أن البحث في الهندام يعتبر مركزيا أكثر من غيره، لأن العناصر البيولوجية لاتَعد ذات قيمة كبرى في تبين هوية الإنسان الذي يمتاز بالثقافة، واللباس حسب هذا

[192] بلبلة الألسن قصة ترد في التوراة في سفر التكوين، وتُخبر هذه القصة بأن البشر في بدايات الزمان كانوا يتكلمون لغة واحدة، وبعد بناء برج شاهق كمحاولة من السكان لبلوغ السماء، غضب عليهم الإله وأوقع الاختلاف في ألسنتهم، لكيلا يتفقوا مرة أخرى على التطاول عليه، ونتج عن ذلك التنوع اللغوي البشري.

المنظور واحد من أهم الخصوصيات الثقافية التي تعكس مقدرة الإنسان على التعبير عن نفسه. في هذا الصدد، تكاد تنحصر صورة الهندام في الأفلام الأجنبية في الألبسة التراثية كالقفطان والجلابة والدراعة والزي الجبلي الشمالي.

تَعتبر الألبسة التراثية الحاضرة في الأفلام دوالا تُحيل على الهوية الاثنية للمغاربة أكثر مما تحيل على الثقافة الطنجية. ولو استثنينا الزي الجبلي الشمالي الخاص بالنساء، فبقية الأزياء الأخرى تُعد عناصر بصرية تُعرَف بالمغرب في شموليته، ودليل ذلك أن الجلابة كزي مغربي عام تَعد الهندام النمطي للإنسان الطنجاوي في الأفلام المبحوثة. والحال أن النزعة السينمائية إلى التعريف بالهندام المغربي يَمكن تلمسها في حرص بعض المخرجين على تقديم لقطات تصوارية للقفطان[193] كما فعل جارموش في *العشاق وحدهم يبقون أحياء*. وهناك حالات أخرى قد ينحو فيها بعض المخرجين إلى تطعيم مجال طنجة المتوسطي بلباس لا ينتمي إلى جغرافية المدينة، كما هو حال الدراعة الصحراوية التي ظهرت في *العميل فينود*.

	الجلابة	القفطان	الزي الجبلي الشمالي	الدراعة
تكرارات الأفلام	7 أفلام	فيلم واحد	فيلم واحد	فيلم واحد

جدول رقم 8: عدد الأفلام التي حضر فيها كل نوع من أنواع الهندام

[193] حقق القفطان المغربي شهرة عالمية في العشرين سنة الماضية، فقد اخترق دور العرض من المهرجانات واللقاءات الدوليين، وصممت دور أزياء مشهورة مثل "إيف سان لوران" و"جون بول غوتييه" و"أوسكار دي لارنتا"، و"نعيم خان،" ثم "أماندا وايكلي" القفطان، ما ساهم بجذب انتباه نساء مستهلكات له من ثقافات وجنسيات متعددة.

لا تدل صورة الهندام السينمائية فقط على الهوية الاثنية-المغربية للإنسان الطنجاوي، بل تدل على انتماءه أيضا إلى الديانة الإسلامية، ولا أدل على ذلك أكثر من الحضور اللافت لحجاب الرأس النسوي، والذي عادة ما يترافق مع ارتداء المرأة الطنجاوية للجلابة.

لقطة عريضة Long shot من فيلم إنذار بورن

لقطة مع إمالة نازلة Tilt shot من فيلم طيف

لقطة تركيز معمق Deep focus من فيلم بعيدا

غالبا ما تترافق الجلابة النسوية مع حجاب الرأس في الفيلم الأجنبي

من جانب آخر، فالهندام العصري لا يحضر بشكل وازن على عدسة المخرجين الأجانب، والحالات التي يتبدى فيها الطنجاويون مرتدين للبدلة والقميص مثلا غالبا ما تتأطر في سياق إظهار الوضعية المتردية لأحوال السكان الاقتصادية، في إحالة إلى أن المغرب بلد جنوبي متأخر من ضمن دول العالم النامي[194]. وهذا التمثل السينمائي تعكسه صور البؤس البادي على الوجوه، والألبسة الرثة المتقادمة، والأزبال المنتشرة في الأزقة والشوارع في *إنذار بورن والأزمنة المتغيرة*. في ذات السياق، تحتضن طنجة في *العميل فينود* مزادا عالميا يروم بيع تحف ومخطوطات مشرقية نادرة، وقد أَخبر منشط الحفل بأن ريع المزاد سيستعمل من أجل المساهمة في بناء المستشفيات والمدارس، بما يحيل إلى أن المغرب بلد هش، ضعيف ومحتاج لأيادي تمتد له بالمساعدة.

ترصد كاميرا الأفلام الأجنبية لما تتناول الإنسان الطنجاوي كل ما هو خصوصي ومتفرد فيه، لهذا تجدها منصبة على إبراز هندامه التراثي الاثني[195]. من جانب آخر، تجد الكاميرا أقل اهتماما بالتقاط مظاهر لباسه العصري، وهذا يجر إلى القول بأن كاميرا المخرج الأجنبي تعادي مظاهر العولمة النمطية؛ بتعبير أدق، إنها كاميرا تعادي

[194] الدول النامية هي دول تتسم بمعيار منخفض لمستوى المعيشة، وتحتوي على قاعدة صناعية متخلفة، وتحتل مرتبة منخفضة في مؤشر التنمية البشرية مقارنة بدول أخرى. منذ نهاية تسعينيات القرن العشرين، أظهرت المؤشرات أن الدول النامية تحقق معدلات نمو أعلى من الدول المتقدمة. لا يوجد معيار عالمي متفق عليه حول ما يجعل دولة ما متقدمة وأخرى نامية، ولكن هناك مؤشرات يمكن القياس عليها مثل الناتج المحلي الإجمالي للفرد. ولا ينبغي الخلط بين مصطلحي "الدول الأقل تقدما" و"الدول النامية". وتم انتقاد المصطلح من بعض الدول لأنه يستند إلى معايير غربية.

[195] ترتبط الاثنية بالجماعات البشرية التي تشترك في عناصر ثقافية متشابهة. فالانتماء إلى مجموعة إثنية يميل إلى أن يكون محددا بالاشتراك في التراث الثقافي، أو السلف، أو أسطورة الأصل، أو التاريخ، أو الوطن، أو اللغة، أو اللهجة، والأنظمة الرمزية مثل الميثولوجيا والطقوس الدينية، والمطبخ، أسلوب الملابس، والفن.

كل ما يدل على الأوروبي–الغربي الذي بسط ثقافته في العالم أجمع بفضل قوته الامبريالية[196].

تغدو صورة الإنسان الطنجاوي فولكلورية في الأفلام الأجنبية كلما ابتعدت تمثلات السينمائيين عن الواقع الحسي لطنجة. في هذا السياق، يمكن إعطاء المثال بالصورة الزائفة التي عرضها طيف عن سائق الطاكسي الذي يتبدى في الفيلم شخصا أسودا يركب سيارة من طراز الستينيات، في إيحاء دال على أن الأحداث تدور في بلد تقوم ثقافه على الميز العنصري، مادامت توكل مهام بعينها كسياقة الطاكسي إلى سود البشرة دون غيرهم، مع الإشارة إلى أن الطراز القديم للسيارة نفسه يوحي بأن البلد لم تصله بعده رياح العصرنة.

[196] الإمبريالية Imperialism هو نوع من الدعاوى الإمبراطورية. اسمها مشتق من الكلمة اللاتينية إمبريوم، وتعني الحكم والسيطرة على أقاليم كبيرة. يمكن تعريفها بسعي دولة لتوسيع سلطتها وتأثيرها عبر الاستعمار العسكري والثقافي والسياسي، واستخدام القوة العسكرية، ووسائل أخرى. وأيضا يمكن تعريفها بهيمنة اقتصادية وعسكرية وسياسية لدولة على دولة أخرى. لعبت الامبريالية دوراً كبيراً في تشكيل العالم المعاصر، وسمحت بسرعة انتشار الأفكار والتقنيات وساهمت في تشكيل عالم أكثر عولمة.

لقطة متوسطة قريبة MCS من فيلم العميل فينود

لقطة عريضة Long shot من فيلم إنذار بورن

≠

لقطة من خلف الكتف Over-The-Shoulder Shot من فيلم طيف

يَعرض فيلم طيف صورة زائفة عن وضع سائقي الطاكسي في المغرب، فالسائق ليس أسودا بالضرورة، كما أن سيارات الطاكسي ليست من طراز الستينيات

إن الحالات التي تنزع فيها السينما الأجنبية إلى فلَكَرة[197] Folklorisation الإنسان الطنجاوي غالبا ما تقترن بأفلام الحركة تحديدا، مادامت الشخصيات المحلية غير ذات أهمية وازنة في المتن السردي للقصص، لهذا يتم تقديمها بشكل تسطيحي. وزيادة على ذلك، فكاميرا الفيلم الأجنبي تنشغل أكثر بالتعريف بخصوصية طنجة

[197] فلكرة الشيء بمعنى جعله فولكلوريا. نقتبس في هذا الصدد تصور الناقد السينمائي سيرج داني Serge Daney (1944-1992) الذي يرى في الفلكرة نزوعا نحو وصم الجماعات الاثنية بكليشيهات جاهزة تعكس تخيلات نمطية زائفة.

كمجال ثقافي مختلف وغريب؛ إنها كاميرا مهتمة فقط بالتقاط الجوانب الباتريمونيالية[198] في مورفولوجية الإنسان الطنجاوي، والذي يُختزل عادة في هوية نمطية تتكرر في الأفلام، جاعلة منه شخصا يتجلى على هيئة الإنسان الفقير، الكبير سنا، والمحافظ على تقاليد أجداده.

في مقابل هذه الصورة الفولكلورية، هناك الصورة المحايثة[199] حيث الكاميرا تتحرر من النزعة النمطية وتُحاول أن تُقارب الموضوع المصور بشكل نقدي، هاهنا لا تعود المعالجة السينمائية للإنسان الطنجاوي أحادية، بل تصير معالجته قائمة على مفهوم النسبية[200]. في هذا السياق، يُمثّل *بعيدا* لتيشيني نموذجا لهذه المعالجة المتنوعة والمتحررة من إطلاقية الصورة النمطية الأحادية.

في فيلم *بعيدا*، ليست المرأة الطنجاوية نمطا واحدا، فـ"فريدة" الأم العازبة لها هموم وآمال تختلف عن تلك التي لـ"نزهة" سيدة الأعمال الطامحة لمزيد من النجاحات المالية، وهتان تختلف نظرتهما إلى العالَم مقارنة بـ"سارة" التي تشتغل كمومس وتحلم بالهجرة إلى

---

[198] نعتمد لفظ الباتريمونيالي patrimonial للإشارة إلى الصورة التراثية للإنسان الطنجاوي في السينما الأجنبية، أي تلك الصورة التي ترصد فقط المظاهر التراثية والتقليدانية المتوارثة أبا عن جد لدى الساكنة.

[199] تقوم الغيرية والاختلاف في فلسفة جيل دولوز في موقع يضاد الإقصاء والرضوخ لفكرة الحكم الأحادي. في هذا الصدد، يعتبر دولوز أن المخرجين الذي يتأملون القضايا من خلال السينما قادرون على التجديد في مواضع النظر لأن الصورة التي يعرضونها زاخرة بالتنوع والاحتمالات، لهذا لا يسقطون في النظرة الاختزالية التي كرستها صورة الفكر القديمة القائمة على تحليلات مجردة فجة. (دولوز، 1994)

[200] نقتبس هنا تصور جون ابشتاين Jean Epstein (1897-1953) الظاهراتي، ومفاده أن المعنى نسبي، أي أن له وجوها متعددة ومختلفة. في هذا السياق، يعتبر ابشتاين أن الكاميرا السينمائية تمتلك القدرة على إظهار هذه الخاصية البلورية للمعنى.

أوروبا؛ يعرض الفيلم أيضا أوجها للتنوع الديني، كتسليط الضوء على حياة "سارة" الشابة اليهودية التي تَفكر في الاستقرار في كندا، ومقابل ذلك يضع المخرج تيشيني نموذجا نقيضا لامرأة مغربية تعود إلى مسقط رأسها طنجة بعد سنوات من العيش في كندا.

لا يتبدى إذن الإنسان الطنجاوي في فيلم بعيدا على شاكلة مختزلة أحادية، فالصورة السينمائية المنقولة عنه حية، والكاميرا تلتقط في المثال السالف المرأة لا وفقا لمتخيل ذاتي حولها، وإنما وفقا للكيفية التي تنظر بها هذه المرأة إلى العالَم[201] Weltanschauung؛ هكذا فالمعالجة السينمائية تتقصد فهم وتفهم سلوك الإنسان الطنجاوي. وهذا التوجه لدى تيشيني يبرر اعتماده على السينمائي المغربي فوزي بنسعيدي كمساعد له في كتابه السيناريو[202]. إن الكاميرا-التفهمية إذن لا تسقط في الفلكرة مادامت لا تُسَطح الطنجاويين بل تعرضهم كشخصيات معقدة تكتنه في دواخلها تناقضات، وهموماً وآمالا.

---

[201] نقتبس مصطلح "النظرة إلى العالم Weltanschauung " من الألماني ماكس فيبر. ويعد هذا المصطلح بالنسبة إليه مرتكزا في منهجه التفهمي، وذلك لأن السوسيولوجيا من منظوره تروم فهم معنى أفعال الأفراد، أي أنها تتقصد معرفة نظرة الفرد نفسه إلى عالمه وتأوليه له. في هذا السياق، تتبدى عدسة تيشيني في فيلمه *بعيدا* كأنها عدسة سوسيولوجية بالمعنى الفيبيري التفهمي.

[202] كان تقليد كثير من الأنثربولوجيين الغربيين عندما يجرون أبحاثهم في مجتمعات غيرية أنهم ينزعون إلى الإقامة المطولة فيها، تطبيقا منهم للملاحظة بالمشاركة Participant observation. وقد كانوا يعتمدون مساعدين لهم من الساكنة المحلية، وهؤلاء يعملون على تذليل الصعوبات اللغوية ويقدمون تفاصيل حول عادات وتقاليد الساكنة. على ذات الغرار، قام تيشيني في فيلمه *بعيدا* باعتماد مساعد مغربي له –فوزي بنسعيدي–، والحال في هذا السياق أن كاميرا تيشيني تبدو ذات نزعة وثائقية حيث تنحو إلى الملاحظة والإنصات إلى الساكنة أكثر مما تقدمهم وفق تمثلات نمطية مسبقة.

انطلاقا مما سبق، يمكن تقسيم سينماتوغرافيا الإنسان الطنجاوي إلى نوعين: أما النوع الأول فيتعلق بالصورة الفولكلورية له، وتحضر كلما توجه الفيلم نحو الإشهار السياحي لمدينة طنجة، كالتركيز الأحادي على تصوير محتويات البازارات واقتحام البانسيونات[203] واختزال الطنجاويين في مورفولوجية باتريمونيالية. على نقيض هذه الصورة الفولكلورية، هناك نوع ثان أقل حضورا في الأفلام الأجنبية، ويتعلق الأمر بالصورة المحايثة، حيث المعالجة السينمائية تروم الاستشكال، تماما كما فعل تيشيني في *بعيدا* عندما عمد إلى الزج بالشخصيات الطنجاوية في وضعيات–مشكلة، ثم إبراز ردود أفعال هذه الشخصيات على ضوء تلك المآزق التي تعيشها. تبعا لهذا التحليل، فالصورة المحايثة هي تلك التي لا يتبدى فيها الإنسان الطنجاوي كديكور أو زينة، بل هي تلك التي يتبدى فيها **كفاعل–منفعل** في سردية القصة.

4. طنجة كرمز ثقافي مُعبِر: في التجلي السيميولوجي للمدينة

أن تكون طنجة رمزا فذلك معناه أن المقصد من صورتها السينمائية لا يتعلق بمعناها الظاهر، بل يتعلق بما هو متوار خلف مشاهدها البصرية. هاهنا تُصبح الصورة السينمائية عبارة عن لغة بصرية تُوظَّف سيميولوجياً[204] بغرض التعبير عن معنى

---

[203] إن المباني المتزاحمة والضيقة بالمدينة القديمة تضم "فنادق" غير مصنفة، من نوع خاص، تعرف بالنزل أو "البنسيون Pension" ، وتتميز برخص ثمنها، وبتوفيرها للحدّ الأدنى من شروط المبيت للعابرين والسياح. وتتمركز هذه البيوت خصوصا بالمدينة القديمة، وتقل تدريجيا كلما توجهنا نحو "البوليبار"، ثم تنعدم بالابتعاد عن الكورنيش ووسط المدينة. قبل عقود مضت، كانت هذه "البنسيونات" تعرف رواجا كبيرا، خصوصا أمام العدد القليل من الفنادق المصنفة بطنجة آنذاك.

[204] السيميولوجيا Semiology علم يدرس أنساق العلامات والرموز، سواء أكانت طبيعية أم مصطنعة. ويشير رولان بارت R. Barthes في كتابه *"عناصر السيميولوجيا (1965) Éléments de sémiologie"* إلى أن

مقصود.

لا طالما ألهمت مدينة طنجة الكثير من الفنانين والأدباء العالميين، وذلك راجع إلى موقعها الاستراتيجي كنقطة كمال حيث كل القطع الثقافية المختلفة تتوحد فيها، فهي مطلة على أوروبا من جهة، وبوابة لكل من إفريقيا والمشرق العربي من جهة أخرى. لهذا فثقافة طنجة زاخرة بالثراء، والناجم عن تراكم ترسبات أنثربولوجية لحضارات شتى تتوالى كالفصول المتعاقبة على أرض المدينة. في هذا الصدد، تصف الروائية الإسبانية ماريا دوينياس María Dueñas سحر طنجة بالقول:

"إن طنجة مدينة ملهمة تستهوي الناس لسبب أو لآخر؛ إنها مرادفة لتقلبات الدهر ومكر التاريخ؛ إنها ببساطة تفرض سيطرتها على قلوب الناس وتجتذبهم إليها اجتذابا[205] *"* .

يُوظّف المخرجون الأجانب طنجة كعلامة دالة على ثلاثة عوالم رئيسة، أما العالم الأول فهو المغرب نفسه؛ في العميل فينود مثلا، قبل أن تخوض الكاميرا في التقاط

السيميولوجيا تعنى بدراسة مجموعة من الأنظمة غير اللغوية أيضا، كالأزياء والطبخ والموضة والإشهار، وتعتمد على عناصر اللسانيات في دراستها وتفكيكها وتركيبها. ومن أهم هذه العناصر اللسانية عند رولان بارت نذكر: الدال والمدلول، واللغة والكلام، والتقرير والإيحاء، والمحور الاستبدالي الدلالي والمحور التركيبي النحوي.

[205] بومهدي هشام، "مدينة طنجة، أيقونة تُمارس غوايتها بشكل طاغ على الأدب الإسباني"، طنجة 24 [أونلاين]، نونبر 2017. متاح على الرابط:
<http://www.tanja24.com/m/news27754.html>

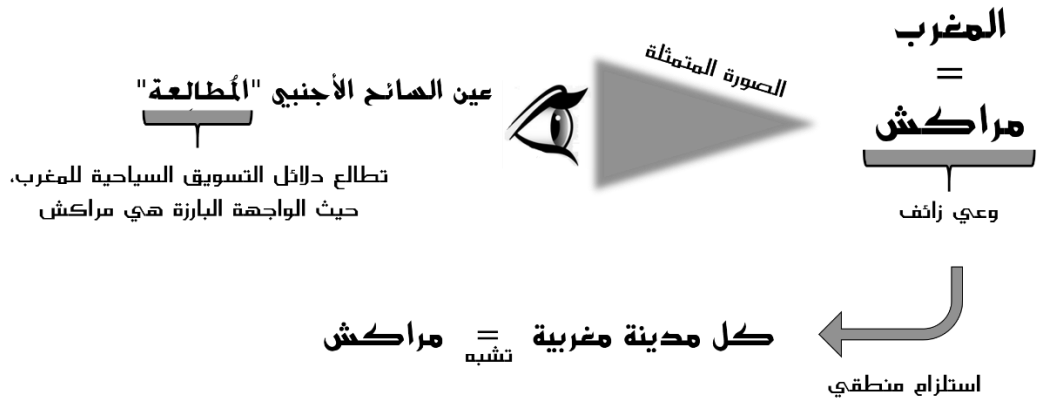
الأحداث الدائرة بطنجة، يقوم المخرج أولا بعرض لقطة مكبرة لبطاقة بريد سياحية tourist postcard تَهُمُّ المغرب .

لقطة مكبرة لبطاقة بريد سياحية خاصة بالمغرب

وثقافة البلد في الفيلم هي المقصودة بالتعريف وليست طنجة، مادامت تتجلى فقط كمسرح مادي حاضن لهذه الثقافة المغربية. في مثل هذا النوع المعالجة السينمائية، نجد أن المخرجين يعمدون أحيانا إلى استعمال تقنية المونتاج من أجل صناعة صورة زائفة عن طنجة، أي أنهم يفبركون مدينة خيالية تستطيع أن تتحمل ثقل الثقافة المغربية في شموليتها وتنوعها. لهذا فطنجة-راغافان ليست إلا علامة سينمائية على المغرب، فالمدينة لا تحمل أي معنى مستقل في ذاتها، بل يراد من صورتها تبليغ القول بأن الأحداث تدور في المغرب أساسا، وهذا المقصد يفسر سبب إقحام فضاءات ليست من طنجة كجزء منها كجامع الفنا.

لقطة عريضة Long shot لساحة جامع الفنا من فيلم العميل فينود

إن صورة طنجة السينمائية في *العميل فينود* فولكلورية لأنها تعرض المتَخيَّل حول المغرب ولا تعرض المغرب كما هو. فالمغرب في الفيلم نمطي، مادامت صورته توحي بكونه بلدا ذا وحدة ثقافية تُختزل في سخونة الجو وطغيان النخيل وصحراوية الجغرافيا. والحال أن المغرب في ذاته متنوع ثقافيا، فطنجة البيضاء المتوسطية تختلف عن مراكش الحمراء مدخل الصحراء الفعلي. في هذا السياق، يمكن الحكم على التناول السينمائي لطنجة في *العميل فينود* بكونه قائما على تماه وهمي بين صورة طنجة الخاصة والصورة السياحية العامة للمغرب في الخارج؛ ولأن مراكش تعتبر أيقونة السياحة المغربية، لهذا فالأجانب قد يعتقدون أن "كل المغرب يشبه مراكش ".



ترسيمة رقم 11: ميكانيزم تشكل الوعي الزائف الذي يخلط بين مراكش وبقية مدن المغرب

تُوظِّف طنجة في السينما الأجنبية كدال بصري على ثقافة إفريقيا الصحراوية؛ ففي *طيف* لميندیس، تُصوِر الكاميرا "بوند" صحبة "مادلين" أثناء تجولهما في أزقة المدينة العتيقة التي تتبدى ساخنة، والحال أن حمضية صورة المشاهد الدائرة في طنجة– طيف موضبة لتكون حارة. في لقطة لاحقة، تقرر الشخصيتان الاستقرار في بنسيون يمضيان الليلة فيه؛ أثناء ذلك، تَصور الكاميرا حال "بوند" الذي يتصبب عرقا في ظل مناخ قاس موسوم بحرارة شديدة، توحي بدلالة التواجد على أرض صحراوية .

لقطة قريبة Close Up من فيلم طيف

لقطة عريضة Long shot من فيلم طيف

يَعرض فيلم طيف صورة ساخنة عن طنجة، فإضاءة اللقطات ساطعة جدا، كما يظهر بوند بسحنة تتصبب عرقا، في إحالة إلى قساوة المناخ الحار بالمدينة

تتكرر رمزية التدليل على الصحراء في عدد من الأفلام الأخرى؛ ففي *العميل فينود*، يدخل العميل الهندي فيلا في طنجة، وأثناء ذلك، تنزع الكاميرا إلى تصوير ما يوجد بداخل إحدى الغرف، وفيها تظهر لوحة لملثم يركب جملا في الصحراء، كما يوجد داخل الغرفة أيضا جمل وشخص حقيقيان، أما الشخص فيرتدي الدراعة الصحراوية، كما يجلس صحبة ناقته على الأرض المفروشة بالزرابي والوسائد ذات اللونين الحارين الأحمر والأصفر، وفي ذلك رمزية لونية دالة على الجغرافيا الصحراوية والإفريقية لمكان الأحداث .

لقطة متوسطة Medium Shot

لقطة متوسطة Medium Shot

يُقحم مخرج فيلم العميل فينود لقطات تحيل إلى الثقافة الصحراوية في المغرب، من قبيل تلك التي يظهر فيها الجمل والصحراوي بدراعته

تَعِيدَ بعض الأفلام الأجنبية إذن إنتاج نفس الصورة الاستشراقية للمغربي "المورو" التي حضرت في كتابات المؤرخين الأوروبيين في فترة القرن التاسع عشر، بل قد يحشو بعض المخرجين هذا التصور الاستشراقي في متن السرد بشكل فج، وذلك على غرار ما فعله المخرج الهندي راغافان عندما اجتث ذلك الحساني وناقته من مجالهما الصحراوي ووضعهما كديكور فولكلوري في إحدى منازل طنجة المتوسطية. في هذا

السياق، تنزع الأفلام التي تستعمل طنجة كعلامة دالة على الثقافة الإفريقية-الصحراوية إلى الخلط بين الهوية القارية لإفريقيا والهوية المدينية لطنجة المغربية، وهذا الخلط لا طالما لوحظ في أدبيات المؤرخين الأوروبيين قديما -خصوصا الإسبانيين منهم- قديما كما يشير إلى ذلك عبد الله اللويزي:

"إن ظهور الأفريقانية ارتبط بالمغرب لدرجة أصبح معها المغرب وإفريقيا مرادفين في الذاكرة الشعبية الإسبانية للقرن التاسع عشر؛ وهذا الخلط مرده إلى سيطرة المفهوم القاري على العقليات؛ فباستثناء البلدان الأوروبية لم تكن الذاكرة الشعبية الإسبانية قد استوعبت مفهوم الدولة الإقليمية. فالعالم حسب العقلية الإسبانية ينقسم إلى ثلاثة أقاليم كبرى هي إفريقيا والهند الشرقية والهند الغربية. والكتابات التي تناولت المغرب كانت تستعمل للدلالة على هذه المنطقة الجغرافية مصطلح إفريقيا. بل إن حرب تطوان «La guerra de Africa » التي وقعت عام 1860 اصطلحت عليها الأستريوغرافيا الإسبانية بـ" حرب

إفريقيا[206]".

لا يقتصر التوظيف السيميولوجي لطنجة في السينما الأجنبية على التعريف بالمغرب أو بالمجال الصحراوي والإفريقي، بل يتم توظيفها أيضا كرمز دال على ثقافة الشرق العربي، أما العلامات المستعملة في ذلك فتتمثل عادة فيما هو موسيقي كآلة العود والغناء العربي، وفيما هو راقص كالرقص الشرقي، وفي مظاهر اللباس كالحجاب الإسلامي أو اللثام النسائي، وكذلك في فني العمارة والخط العربي.

ترسيمة 12: صور متنوعة من العلامات البصرية التي ترمز إلى ثقافة الشرق العربي والإسلامي

[206] عبد الله اللويزي، **صورة المغربي في المتخيل الاسباني، دراسة تحليلية نقدية في ضوء علم النفس الاجتماعي**، عمان: دار الخليج، ص 65.

يعمدَ المخرجون المتأثرون بالمدرسة الرمزية[207] على بث الروح في الأماكن العتيقة كأزقة القصبة مثلا؛ ففي العشاق وحدهم يبقون أحياء، قام جارموش متوسلا بتقنيات التشكيل السينمائي ببعث أجواء قروسطية medieval إلى الحياة عارضا إياها على الشاشة، وهو في ذلك يمارس عملا أشبه ما يكون بما يفعله عالم الآثار، فإذا كان هذا الأخير يشتغل على تحليل البقايا المادية-الحفرية من أجل رواية تاريخ المجتمعات الغابرة، فالمخرج السينمائي على غراره قد يصير أركيولوجياً أيضا، وذلك عندما يشتغل بالكاميرا على البقايا المادية -خصوصا الأمكنة الأثرية والتراثية من المدينة- قصد استرجاع جوانب من حياة مجتمعات خلت، وجارموش في هذا السياق، يُحيي في فيلمه الفانتازي أساطيرا ميزت العقل الأدبي في الحضارات الأولية للشرق الأدنى[208].

---

[207] المدرسة الرمزية: Symbolism مدرسة فنية ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر. وتنزع إلى استعمال الرمز والتصوير المجازي عوضا عن المسمى الواقعي وإلباس الفكرة شكلا محسوسا.

[208] إن الأساطير التي تحكي عن الخالدين وكيفية تجاوز شرط الفناء تحضر بشكل زاخر في التراث القصصي للشرق الأدنى. ففي الكتاب المقدس مثلا، يحكي متى الإنجيلي عن القديسين الذين عادوا من الموت واستيقظوا من قبورهم ثم توجهوا إلى أوروشليم عشية صلب المسيح: " وَالْقُبُور تَفَتَّحَتْ، وَقَامَ كَثِيرٌ مِنْ أَجْسَادِ الْقِدِّيسِينَ الرَّاقِدِينَ. (مت 27: 52)". يمكن في هذا الصدد أيضا إعطاء المثال بشخيصيتي أخنوخ ومَلكيَ صادق اَللتانَ لمَ تريا الموَتَ كما ورد في الأسفار التوراتية القمرانية. زيادة على القصص اللاهوتية، هناك كتاب ألف ليلة وليلة الذي يحفل كذلك بقصص تحوي شغف الإنسان بفكرة الخلود، ففي الليلة رقم 486 تحكي شهرزاد لشهريار قصة الملك المصري بلوقيا الذي هام في ربوع الأرض باحثا عن عشبة الخلود، في تقارب مع إكسير الخلود عند مصاصي الدماء في فيلم جارموش. وفكرة إكسير الحياة ذاتها تتكرر في أساطير متفرقة من تراث الشرق الأدنى، نذكر منها قصة المنجم هرمس الذي تحكي الأساطير القبطية أنه صنع سائلا أبيض سحريا منحه الخلود، وهي قصة لا تختلف كثيرا عما ترويه الميثولوجيا المصرية القديمة عن الإله تحوت الذي شرب من نفس السائل الأبيض.

صورة مقتطعة من فيلم العشاق وحدهم يبقون أحياء

في إحدى مَشاهد فيلم جارموش، تتجول "إيف" ليلا بين جنبات أزقة المدينة العتيقة لطنجة، قبل أنَ تدخل مقهى شعبيا يحمل اسم "ألف ليلة وليلة"، وهو عنوان المؤلف المشرقي الأكثر شعبية في العالم بعد الكتاب المقدس في التصانيف الغربية لأدب الشرق. والذي يتضمن أشهر الأساطير المنحدرة عن حضارات بلاد الرافدين وبلاد فارس[209].

في هذا الصدد، لابد من الإشارة إلى أن الفيلم تدور جميع أحداثه ليلا بعد أن هدأت طنجة النهارية عن الضوضاء والحركة. إن طنجة الليلية على النقيض موسومة

[209] ألف ليلة وليلة هو كتاب يتضمن مجموعة من القصص التي وردت في غرب وجنوب آسيا بالإضافة إلى الحكايات الشعبية التي جُمعت وتُرجمت إلى العربية خلال العصر الذهبي للإسلام. يعرف الكتاب أيضاً باسم الليالي العربية في اللغة الإنجليزية، وقد صدرت أول نسخة إنجليزية منه سنة 1706. يشار إلى أن هذا العمل الأدبي قد جمع على مدى قرون، من قبل مؤلفين ومترجمين من غرب ووسط وجنوب آسيا وشمال إفريقيا. وتعود الحكايات المضَمَّنَةُ فيه إلى القرون القديمَة والوسطى لكل من الحضارات العربية والفارسية والهندية والمصرية وبلاد الرافدين.

بالهدوء والسكينة، ووقتها يخلد الناس إلى النوم ويخفت سلطان الوعي وتستيقظ الأحلام والخيالات الشرقية. في الليل أيضا، كانت شهرزاد تبدأ بقص حكايات أسطورية على مسامع شهريار في ألف ليلة وليلة. إنه تناص[210] سينمائي يستعمله جارموش للدلالة على نمط الحياة التي يريد تجسيدها بصريا، وهي تلك الحياة المتحررة من نمطية العولمة، ومن البيئة الضوضائية الصناعية، ومن العقل العلمي الصارم. وهذه الرغبة في اعتزال الثقافة العقلانية–الصناعية عبر عنها جارموش كالآتي:

"...أردت الذهاب بعيدًا عن العالم، سوف
أذهب إلى طنجة في المغرب. أحب أن أبقى في
مدينة ذات ثقافة لا تعتمد على الكحول، إنما

---

[210] التناص Intertextuality مصطلح صاغته الفيلسوفة جوليا كريستيفا Julia Kristeva للإشارة إلى العلاقات المتبادلة بين نص معين ونصوص أخرى، وهي لا تعني تأثير نص في آخر أو تتبع المصادر التي استقى منها نص تضميناته من نصوص سابقة، بل تعني تفاعل أنظمة أسلوبية. وتشمل العلاقات التناصية إعادة الترتيب، والإيماء أو التلميح المتعلق بالموضوع أو البنية والتحويل والمحاكاة. وهو من أهم الأساليب النقدية الشعرية المعاصرة وقد تزايدت أهمية المصطلح في النظريات البنيوية وما بعد البنيوية. وهو من المصطلحات والمفاهيم السيميائية الحديثة وهو مفهوم إجرائي يساهم في تفكيك سنن النصوص (الخطابات) ومرجعيتها وتعالقها بنصوص أخرى وهو بذلك مصطلح أريد به تقاطع النصوص وتداخلها ثم الحوار والتفاعل فيما بينها.

في علاقة بفيلم *العشاق وحدهم يبقون أحياء*، قام جارموش بصياغة نص سينمائي يحكي قصة **ليلية** عن مصاصي دماء يعيشون **كل يوم** بحثا عن دماء نقية تُمثل إكسيرا يبقيهم أحياء. وهذا النص يمثل صياغة جديدة لقصة ألف وليلة الإطارية، فالسردية فيها **ليلية** أيضا **ومتكررة**، وفي خضمها تقوم شهرزاد بقص حكاية جديدة لشهريار حول **عوالم فانتازية** تصور أولئك الحالمين بـ**الخلود** والراغبين في قهر الموت، وهي **العلامات الدلالية** نفسها التي نجدها **بفانتازيا** مصاصي الدماء في فيلم جارموش. أما علامة التداخل بين النصين فتكمن في عنوان **ألف ليلة وليلة** الذي حضر في فيلم جارموش كاسم لإحدى المقاهي الشعبية التي تتردد عليه إيف (بطلة أنثى تُماثل شهرزاد الأنثى) كل ليلة.

الحشيش. للمدينة إحساس حافل بالموسيقى
والثقافة. أشعر بخير هناك. أحب أن أختفي
هناك..."[211]

لقد وجد جارموش في فضاءات طنجة العتيقة علامات سيميائية ملهمة ساعدته على إبداع عالم غنوصي[212]–شرقي يقطع مع الحياة الصناعية حيث السيطرة للتقنية المادية، والمبرمَجة والباردة. إن أجواء عالمه الطنجي السحري يكمن جمالها في جاذبية السر والغموض، وطابع الروحانية والتحرر من قيود التفكير العقلاني واستبداله بالحلم. ولعل هذه الخواص هي ذاتها التي منحت لألف ليلة وليلة تلك الكاريزمية المميزة عند الأدباء الغربيين، تقول الشاعرة الإنجليزية أنتونيا سوزان بيات في هذا الصدد :

"إن قصص شهرزاد شبيهة بالأحلام، إذ
إنها لا تبعدنا عن الواقع ولكنها تعطينا صورة
مغايرة له، تلك الصورة التي لا يدركها العقل[213]".

---

[211] The Talks, *Jim Jarmusch: "What are they afraid of?"* [en ligne].
Disponible sur :
<http://the-talks.com/interview/jim-jarmusch/>

[212] مصطلح الغنوصية Gnosticism مشتق من كلمة يونانية γνωστικός تعني العرفان، ويقصد بها المعرفة الكشفية الإشراقية الحدسية، التي يكتشف صاحبها المعارف العليا مباشرة بالحدس دون استدلال برهاني وتفكير عقلي أو علمي. وتذهب الغنوصية إلى أن الخلاص هو في تعلّم الأسرار الخفية ومعرفة أصل الروح ومصدرها الحقيقي، ومعتقدها الثنوي يجعل الروح الخيرة في مواجهة الجسد الشرير، وفي حالة تعارض دائم مع المادة الفاسدة. والأرواح وحدها تمتلك المعرفة، وهي قد خلصت بالطبيعة، وهذا يستتبع كُرهاً للدنيا المادية ودعوة دائمة إلى التقشف.

[213] A. S. BYATT, *On Histories and Stories*, Cambridge : Harvard University Press, 2001, p. 167

خلاصات عامة

يصطَلَح على السينما لقب الفن السابع، لهذا تلتقي مع باقي الفنون الأخرى في كونها تعكس ذاتية مبدعها، أي أنها تَترجم شكلانياً مخيالَ[214] السينمائي حول قضايا الإنسان الموجود في العالم. والتشكيل السينمائي في هذا الصدد يقوم على أدوات تقنية على رأسها الكاميرا، وهذه تلتقط الأمكنة والشخوص وفق منظور فني خاص بالمخرج، ويتجلى هذا المنظور في اختياراته لزوايا اللقطات وكذا اختياراته لحمضية الصورة، قبل أن يستند بعدها على تقنية المونتاج[215] في جمع هذه الصور الحية وتنسيقها على شكل بناء بصري درامي متكامل.

بما أن هذه المتغيرات جميعها تتكامل في تشكيل العمل السينمائي، فقد راعينا في تحليلنا للأفلام الأجنبية المبحوثة اعتماد مقاربة بلورية ترتكز على جهاز مفاهيمي متنوع ينهل من شتى العلوم الإنسانية[216]. أما الغاية من البحث فتتمثل في إشباع

---

[214] إن أول من تطرَّق إلى المخيال هو أرسطو، مُعبّراً عنه بكلمة phantasma؛ والمخيال يعبر عن تمثلات لها صلة بالواقع، لكنها ليست كذلك كلياً، لأن المخيال يحمِل في ثناياه تصورات عن اللاواقع تعكس الأحلام والمتمنيات والتخيلات. فإذا كان الوعي قادرا على إنتاج الأفكار المعقولة، فاللاوعي ينتج المخيال.

[215] يقصَد بالمونتاج Montage تركيب شيء على آخر، وهو فن اختيار وترتيب المشاهد وطولها الزمني على الشاشة، بحيث تتحول إلى رسالة محددة المعنى. ويقوم العامل في المونتاج على إعادة إنتاج مشاهد تبدو مألوفة لكنها بالقص واللصق وإعادة الترتيب والتوقيت الزمني للأحداث، تتحول إلى دراما ذات خطاب دلالي موجه إلى الجمهور.

[216] يستندَ البحث على مفاهيم مستقاة من الأنثربولوجيا أساسا لكنه ينفتح على علوم جارة كالسيميولوجيا الثقافية وفلسفة الفن والسوسيولوجيا الحضرية.

فضول معرفي مؤداه التعرف على نظرة الآخر لثقافتنا من أجل فهم أعمق لنا، نقتبس في هذا السياق العبارة البديعة لنيتشه: *"أود لو أرى أوروبا بعيون العربي*[217]*"*، لكن بإضفاء هذا التعديل عليها: *أودُّ أنا لو أرى طنجة بعيون الأجنبي.*

ماهية طنجة السينماتوغرافية

تتجلى طنجة السينماتوغرافية على هيئتين؛ أما الأولى فهي ديكورية، وطنجة في هذا السياق تظهر كمسرح فيزيائي لأحداث الأفلام، والغالب أنها كديكور تكشف عن خواصها الطبيعية كمدينة حدائقية تعبق بالزهور وتلبس بساط الخضرة، وكمدينة ساحلية تنفتح على واجهتين بحريتين، وكمدينة ساخنة ذات سماء صافية، في إحالة إلى أنها بوابة للقارة الإفريقية. وتمتح طنجة ديكورتيها من الثقافة المغربية أيضا، فالأفلام لا تغفل التعريف بدوال من قبيل الهندام التراثي كالجلابة أو القفطان، وثقافة المائدة كتصوير كأس الشاي الشمالي، ولغة الساكنة العربية التي تتبدى خصوصا على أسماء الحوانيت المتواجدة في المدينة القديمة. إن خصوصية طنجة تتبدى في فنونها أيضا، والأفلام في هذا الصدد تنفح بموسيقى تصويرية ذات أنغام إفريقية جنوبية، أندلسية، وعربية، وهذا المزيج الموسيقي يمثل إحدى تجليات التنوع الثقافي الذي تشهده طنجة باعتبارها "مدينة-التقاطع الطرقي" حيث يلتقي فيها الشمال والجنوب، والغرب والشرق. إن هذا التنوع الثقافي الذي يسم طنجة يحضر في الصور النوستالجية التي تعرضها الأفلام، من قبيل استرجاع بعض المخرجين لأزمنة ماضية كالفترة التي كانت

[217] علي مصباح، "الجغرافيا الفلسفية لنيتشه"، **مجلة الدراسات النتشوية**، أكتوبر 2003، العدد 2، ص 18.

فيها المدينة منطقة دولية، ويتم التدليل على هذه الفترة ماديا من خلال التقاط مآثر تراثية كسينما ألكازار Cine Alcazar وسينما موريتانيا Cinéma Mauritania .

يتوجه المخرجون بكاميراتهم إلى أمكنة طنجة القديمة غالبا، وهم في ذلك يفضلونها على الفضاءات العصرية للمدينة، أما دوافعهم فترتبط بمنظور يرى في هذه الأمكنة القديمة سحرا متفردا، فهي تنفح بعبق الماضي وتكتنز في داخلها أكثر مما تَظهره. إنها تقطع مع المألوف والمتكرر والمعولَم، فالشوارع العصرية تتشابه، والسيارات تتشابه، ونمط العمران الحديث متشابه، بينما يعدَ كل ما هو تراثي وأثري وقديم متفردا مادام يقطع مع النمطي والمتكرر، لهذا تَشَدَ المدينة القديمة وقصبتها أنظار السينمائيين تحديدا .

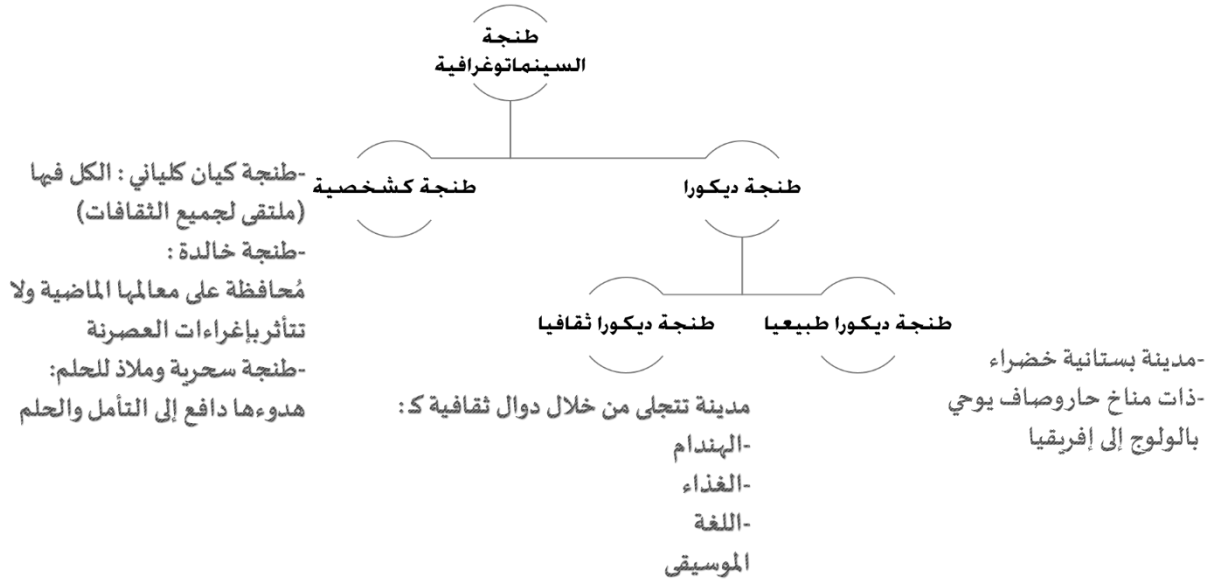
إن مخرجي الأفلام البوليسية يجدون في تلك الأمكنة القديمة رقعة عمرانية حافزة على صناعة فرجة المطاردات والملاحقات بين ثنايا الأزقة الضيقة، حيث الدراجات النارية تقفز من خلال درج هذه الأزقة صعودا ونزولا، بينما قد ترصد مشاهد أخرى مطاردات تضطر فيها الشخصيات إلى القفز عبر النوافذ والأسطح أيضا. أما في حالة الأفلام الشاعرية–الرمزية، فغالبا ما يتم التركيز على التقاط معالم أثرية وتراثية وفقا لتصور استيطيقي يقوم على الاستمتاع بجمال العتيق والقديم. في هذا السياق، ينزع بعض المخرجين كجارموش إلى التقاط فضاءات طنجة العتيقة كساحة سوكو الصغيرة Petit Socco والنوافير المزينة بالزليج المغربي، وذلك في قالب تصواري. إن الأفلام الرمزية طافحة بالمجاز والتأمل الشاعري والتساؤل الفلسفي، وهذا العمق التعبيري لا

ينكشف إلا في أمكنة ملهمة. والحال أن طنجة بالنسبة إلى جارموش ملهمة لأنها تبعث على الدهشة، فهي غير مملة ومضجرة مادامت مختلفة وغريبة. في هذا السياق، يشير سلافوي جيجيك[218] إلى كارزمية المكان الأجنبي باعتباره ملهما :

"إن الشاعر والأديب والفيلسوف لا يشعرون بالانتماء إلى الأمكنة المطمئنة والمألوفة، ولأنهم يودون إحداث بلبلة في التفكير ويبتغون التأمل والتساؤل، لذلك لم يتوقفوا منذ أيام سقراط عن الذود إلى الآخرية[219]".

[218] سلافوي جيجك Slavoj Žižek من مواليد 21 مارس 1949، هو فيلسوف وعالم اجتماع سلوفيني، قدم مساهمات في النظرية السياسية، ونظرية التحليل النفسي والسينما النظرية. هو أحد كبار الباحثين في معهد علم الاجتماع بجامعة لوبليانا. يلقي محاضرات في كثير من الأحيان في مدرسة Logos في سلوفينيا، وهو أستاذ في كلية الدراسات العليا الأوروبية.

[219] J. BUTLER, E. LACLAU, S. ŽIŽEK, *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues On the Left*, London: Verso, 2000. p. 203.



ترسيمة تركيبية رقم 13: ماهية طنجة في السينما الأجنبية

فرضية ضعيفة في صدقيتها وأخرى ذات صدقية وازنة

منذ بداية الألفية الثانية، لم تكن طنجة السينماتوغرافية على عدسة المخرجين الأجانب مجالا اجتماعيا يعنى بقضايا الساكنة المحلية ويرصد همومها إلا نادرا، حيث لم يتجاوز عدد هذه الأفلام سوى فيلمين هما *بعيدا والأزمنة المتغيرة*، وكلاهما من إخراج الفرنسي أندريه تيشيني، والحال أن هذين الفيلمين يصنفان ضمن خانة الدراما الاجتماعية، وهي نوعية من الأفلام تنزع في الغالب من حيث المعالجة إلى استقراء الواقع الاجتماعي من منطلق نقدي، وهذا ما يبرر اهتمام تيشيني في أفلامه بمفهوم المشكلة الاجتماعية في طنجة، حيث يسلط الضوء على قضايا من قبيل الهجرة السرية وبطالة الشباب ومعاناة الأمهات العازبات من الوصم الاجتماعي الذي يزدريهن.

خلاصات عامة

في المقابل، تنزع غالبية الأعمال السينمائية الأخرى إلى تقديم صورة فولكلورية وإشهارية عن طنجة خاصة والمغرب عامة، ويتعلق الأمر في هذا الصدد بالإنتاجات الهوليودية التي تُصنَف في خانة أفلام الحركة البوليسية، وهذا النوع من الأفلام لا يروم استكشاف معيش الساكنة المحلية، بل يروم صناعة سردية ميثولوجية محورها هرقل[220] بوليسي يخوض مغامرة في طنجة الكاوسية، وينجح بعدها بشكل إعجازي في القبض على رموز الشر المتمثلة في الجماعات الإجرامية وشبكات المافيا والإرهابيين.

مما سبق، نستشف من تحليل مضمون الأفلام المبحوثة الخلاصة الآتية :

مضمون الفرضية	صدقيتها
-الفرضية1: تتجسد المدينة كمجال حافل بالمُفارقات عند المخرج الأجنبي، وذلك راجع إلى رغبته في معالجة المشكلات التي تعانيها شخصيات أفلامه، من قبيل الفقر، الجريمة و التشرد مثلا.	ضعيفة
-الفرضية2: لا يهتم المخرج الأجنبي بتصوير المدينة المغربية كشخصية حية تعكس الواقع الاجتماعي للساكنة، بل يظهرها كديكور فقط، حيث تركز كاميراه على التقاط المواقع الأثرية، التراثية والسياحية أساسا، تبعا لهذا المنظور، يرغب المخرج الأجنبي بعرض مظاهر الخصوصية والعراقة التاريخية للمدينة.	مُعَزَّزَة

جدول رقم 9: مضمون الفرضيتين الأولى والثانية وصدقيتهما

[220] نَشبِّه في هذا السياق أبطال الأفلام البوليسية بشخصية هرقل الواردة في الميثولوجيا الإغريقية. وهرقل في المتون السرديةَ للإغريق هو ابن الإله زيوس، يشتهر بقوته الخارقة وله العديد من المغامرات. نشير إلى أن شخصية هرقل تمثل أيقونة في الأدب والفن الغربيين والثقافة الشعبية.

فرضيتان خاطئتان واستنتاجات بديلة

تَساهم أفلام الحركة البوليسية في تسويق صورة باهرة عن طنجة، والأفلام في هذا السياق قد يجوز توصيفها بكونها دليلا سياحيا يشهر لأهم أمكنة المدينة، من فنادق ومطاعم ومتنزهات، وأوجه أخرى من ذاكرة طنجة التراثية خصوصا عندما تقتحم الكاميرا أزقة المدينة القديمة وقصبتها. والحال أن المشاهد السينمائية لا تدفع المشاهد إلى استقباح موروفولوجيا طنجة، بل تجعله على العكس يستمتع بأمكنتها الفياضَة بفرجة المطاردات وإثارتها السحرية.

لكن هذه الأفلام جميعها تَقصي الشخصية الطنجاوية وتجعل منها مجرد كومبارس أو ديكورا بشريا في المشاهد، والحال أن موقعة الطنجاويين في هامش المتن السردي لقصص أفلام الحركة يُمكنَ تفسيره من خلال فجوات ثلاث معيقَة[221]:

- الفجوة الأولى (في ماهية الإنسان الطنجاوي):

يتعارض الواقع الاجتماعي للإنسان الطنجاوي مع صورته في الأفلام، وذلك

[221] لقد استلهمنا نموذج التفسير القائم على الفجوات من نوربير إلياس Norbert Elias عند دراسته للمكانة الاجتماعية لموزارت في عصره، ففي مؤلفه "موزارت. سوسيولوجيا نابغة Mozart. Sociologie d'un génie" يشير إلى أن موزارت لم يحقق نجاحا وازنا في زمنه بسبب سقوطه ضحية لفجوتين اثنيتن؛ أما الأولى فتتعلق بأن عاداته البورجوازية التي نشأ عليها لم يكن في وسعه إظهارها في البلاط لأن وضعه هناك كان يلزمه باحترام قواعد ايتيقية كثيرة قيدت حريته وصعبت من إمكانية شعوره بالارتياح والتحرر اللازمين للإبداع. أما الفجوة الثانية فتتعلق بالأمير العاجز عن تقدير فن خادمه حق قدره، وخادم ذي موهبة خارقة لكنه مرغم على البقاء في وضع التبعية لمخدومه، تماما على شاكلة الموسيقيين في عصر كان فيه الفنانون أي كان مجالهم الفني وأيا كانت موهبتهم لا ينعمون بعد بالامتياز الذي سيتمتعون به في القرن التاسع عشر لاحقا. (إلياس، 1991)

لأنه لا يقَدَّم ككائن فاعل في تغيير مجرى الأحداث وتحريكها في سردية القصة، بل يتم اجتثاث روحه عنه وتحويله بالتالي إلى مجرد إنسان أجوف فولكلوري يتموقع على هامش الأحداث.

- الفجوة الثانية (في العلاقة مع شخصية البطل المطلق):

تُقَدم أفلام الحركة أبطالا أجانب تتمركز كل الأحداث حولهم، فهم ذووا قدرات أسطَورية يستطيعون من خلالها صد الأخطار ودفعها. إن البطل في الفيلم يمَثل رمزا للخير، كما أنه يحتكر الظهور بشكل دامغ في القصة. في المقابل، يتبدى بعض الطنجاويين على هيئة الأشرار الذين يتم القبض عليهم من طرف البطل الأجنبي. في أحيان أخرى، قد يظهرون في صورة أولئك الذين يثيرون الريبة والمخاوف منهم[222]. هناك حالة ثالثة حيث يلعب فيها الطنجاوي دور الخادم الذي يشتغل لصالح شخصية أجنبية. أما الحالة الرابعة فتتعلق بالأدوار الهامشية الي توكل له من قبيل دور سائق الطاكسي الذي يُقلُّ البطل الأجنبي، أو دور النادل الذي يقدم قائمة الطعام للبطل وصديقته.

- الفجوة الثالثة (في اختلاف زاوية النظر إلى مدينة طنجة):

تَعتَبر طنجة السينماتوغرافية في فيلم الحركة ملاذا لتهريب المخدرات والأسلحة وتجارة شتى صنوف الممنوعات، فيما تلوذ إليها شبكات المافيا والمنظمات

[222] *في العشاق وحدهم يقون أحياء*، تتجول "إيف" في بداية الفيلم بين جنبات أزقة المدينة العتيقة، هناك تلتقي بشباب مثيرين للريبة.

الإجرامية العالمية هربا من المركز الغربي–الشمالي الحصين أمنيا نحو الهامش الطنجي–الجنوبي والمتواري عن الأنظار. في مقابل هذه النظرة الأجنبية للمكان، تبرز زاوية نظر المغربي المضادة، فطنجة بالنسبة إلى العديد من المغاربة "مدينة حلم"، لأنها ترتبط بإمكانية تحقيق الطموحات مادامت تَوفر فرصا للشغل، والحال أن طنجة تُحفز الكثيرين من المغاربة على ترك الهامش والقدوم إليها كمركز اقتصادي.

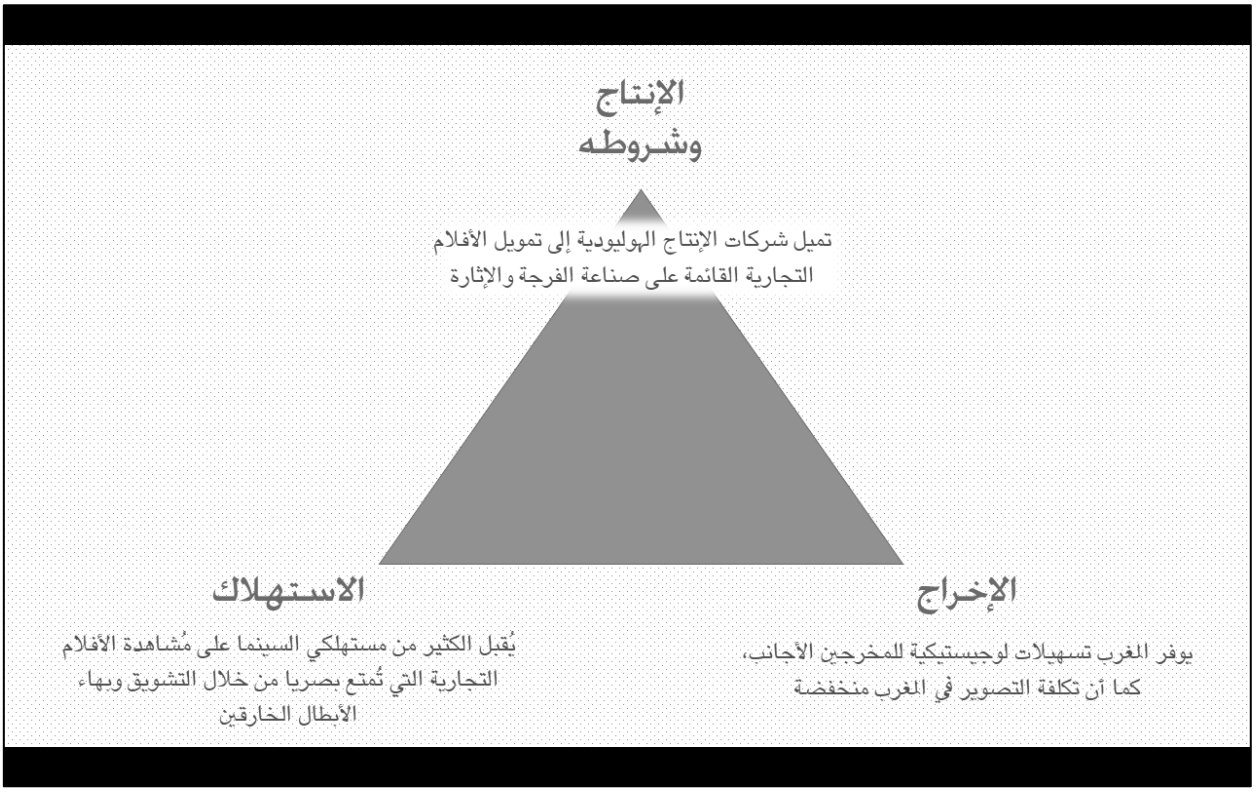
طنجة ملاذ للتهريب	طنجة ملاذ للشغل
تهريب الأسلحة والتحف النادرة، والاتجار في المخدرات	مكان لتحقيق الأحلام بالنسبة إلى كثير من المغاربة، فطنجة تُوفر فرص شغل لأنها قطب اقتصادي.
الابتعاد عن المركز الشمالي الغربي المُراقَب نحو الهامش الجنوبي المتواري عن الأنظار	الهجرة من الهامش القروي نحو المركز الاقتصادي
زاوية نظر الأجنبي	زاوية نظر الإنسان المحلي

جدول رقم 10: اختلاف زوايا النظر إلى طنجة – بين المُغامرين الأجانب والمغاربة الطامحين إلى الشغل

تحضر هذه الفجوات في أفلام الحركة لأن سياق إنتاجها محكوم بإديولوجيا رأسمالية تستهدف تحقيق الربح أساسا، أي أن هذه الأفلام ذات الانتماء الهوليودي في الغالب[223] محكومة بمنطق السوق، حيث يتم تعريف الفيلم السينمائي في إطار السوق باعتباره سلعة وجب إشهارها بالشكل الذي يضمن استهلاكها على صعيد

[223] تم الاشتغال على تحليل 5 أفلام بوليسية، منها 3 أفلام هوليودية–أمريكية.

واسع من طرف المشاهدين. في هذا السياق، نقتبس الثالوث التفسيري[224] الذي صاغه روجيه باستيد والمحدد لعلاقة الفن بالمجتمع، وذلك من أجل فهم كيف يساهم منطق السوق في تهميش الشخصية الطنجاوية في الأفلام الأجنبية:



ترسيمة رقم 14: الثالوث التفسيري: إنتاج – إخراج - استهلاك

[224] استخدم عالم الاجتماع الفرنسي روجيه باستيد Roger Bastide في مؤلفه *الفن والمجتمع Art et Société* الصادر سنة 1945 ثالوثا تفسيريا يقوم على الثيمات التالية: إنتاج / توزيع / استهلاك. وقد استوحى باستيد هذا الثالوث من الترسيمة الاتصالية لرومان جاكوبسون Jakobson Roman. نشير في هذ الصدد إلى أننا أدرجنا تعديلا على الثالوث بأن استبدلنا محدد "التوزيع" بمحدد "الإخراج"، والسبب في ذلك أننا رأينا في رهانات الإخراج المادية أهمية حاسمة في اختيار طنجة كوجهة سينمائية.

خلاصات عامة

إن بحث شركات الإنتاج الهوليودية على تحقيق إيرادات مالية في شباك التذاكر يجعلها تدعم أكثر صناعة أفلام الحركة، مادامت تقوم على إحقاق الفرجة وإمتاع المشاهد بصريا من خلال مشاهد المطاردات والتفجيرات والاقتتال. إن الهاجس الربحي محدد حاسم في اختيار طنجةَ كفضاء لتصوير كثير من أفلام الحركة، وذلك راجع للتسهيلات اللوجيستيكية التي يقدمها المركز السينمائي المغربي[225] وانخفاض تكلفة التصوير في المغرب مقارنة مع كثير من البلدان في العالم[226]. من جهة ثالثة، فغالبية مستهلكي السينما يبحثون عن الترفيه والتسلية، لهذا فهم يقبلون على أفلام تجارية ماتعة قوامها "الممثل النجم"، وهو شخصية خارقة أشبه ما يكون بوثن بشري كامل، ذي جسد رفيع وعضلات مفتولة، ووجه وسيم، ترافقه في متن السرد امرأة بطلة، ساحرة المظهر، ذات قامة رشيقة ووجه من طراز "باربي[227] Barby" إن الشخصية الطنجاوية في سردية هذه الأفلام لا تستطيع مزاحمة البطلين الرئيسيين لأن الحبكة تقوم من حيث البناء الدرامي على منطق البطولة المطلقة.

---

[225] The Guardian, *Morocco tires of role as Hollywood's 'door to the desert'*, [en ligne]. Disponible sur : <https://www.theguardian.com/world/2016/may/27/morocco-hollywood-door-to-the-desert-ouarzazate>

[226] البورصة الإخبارية، **المنتجين الفنيين: تكلفة إنتاج الأفلام ارتفعت 50% بعد "التعويم"**، [أونلاين]. متاح على الرابط: <https://alborsanews.com/2017/11/22/1066942>

[227] باربي دمية أزياء من إنتاج شركة ماتيل للألعاب وقد طُرحت في الأسواق لأول مرة في مارس 1959. ويعود الفضل في تصميم "باربي" إلى سيدة الأعمال الأمريكية روث هاندلر (1916-2002). تُمثل دمية "باربي" نموذج المرأة الطويلة، النحيفة والرشيقة القوام.

إذا كانت أفلام الحركة البوليسية تتأطر ضمن منظومة إيديولوجية رأسمالية–ربحية، فأفلام الدراما الاجتماعية على النقيض يظهر مضمونها متحررا من المحددات الإيديولوجية، ففي أفلام تيشيني تحديدا نجد حضورا لنزعة التسجيل الوثائقي، والكاميرا في هذا النوع السينمائي لا تُخبر بصريا بأحكام قيمة تعكس مخيال المخرج، بل بالعكس تظهر الكاميرا في أفلام الدراما الاجتماعية تفهمية. وإذا كانت الأفلام البوليسية تحكي قصة عن بطل بوليسي أجنبي خارق، فأفلام الدراما الاجتماعية بدل ذلك لا تغفل أن تحكي قصصا عن الطنجاويين أيضا.

هناك صنف آخر من الأفلام يتسم بنزعته التحررية من الإيديولوجيا الرأسمالية–الربحية، والحال هنا يتعلق *بالعشاق وحدهم يبقون أحياء* لجارموش. وهذا المخرج الأمريكي معروف باستقلاليته عن إغراءات هوليود التجارية وشروطها التي تعلي من شأن القصص الفرجوية القائمة على نموذج البطل الخارق دائما؛ يقول جارموش في هذا الصدد:

"ستكون معجزة كبيرة لو أنتجت هوليود
فيلما يحمل فكرا جديدا، إنها جبانة وغير قادرة
على تسويق الأعمال المختلفة، فاستديوهات
هوليود تمارس السينما من منطلق صفقات العمل
"بيزينس"، وليس كعمل فني[228]".

[228] STURM Rudiger, « Jim Jarmusch: "What are they afraid of?" », *The Talks* [en ligne], 23 November, 2016. Disponible sur : <http://the-talks.com/interview/jim-jarmusch/

خلاصات عامة

لم يبدع جارموش في العشاق وحدهم يبقون أحياء فيلما يتحدث عن بطل خارق أجنبي، كما لم يبدع فيلما عن شخصيات طنجاوية، بل أبدع فيلما يحكي عن شخصية طنجة نفسها، جاعلا من هذه المدينة كيانا حيا ناطقا، ونزعته هذه تدخل ضمن نطاق تأثره بالأدب الشاعري والرمزي. أي أنه جعل من طنجة رمزا يكتنه في ثناياه خلَاصاً من ظواهر البؤس النمطية الناجمة عن العولمة، ومن سطوة التقانة على حياة الإنسان في المجتمعات الصناعية الرأسمالية.

مضمون الفرضية	صدقيتها
-الفرضية3: لا يعنى المخرج الأجنبي بتصوير المدينة في كليتها، بل يرغب في تسليط الضوء على بعض من أجزاءها المظلمة أساسا، كالتركيز مثلا على عرض الأحياء الهامشية.	منعدمة
-الفرضية4: ينحو المخرج الأجنبي نحو تقزيم المظهر الخارجي للمغرب والتقليص من أهمية ما شهدته مدنه من عصرنة على مستوى البنيات التحتية.	منعدمة
استنتاجات بديلة	
-الاستنتاج1: غالبية أفلام الحركة الأجنبية تُصَوَّرُ في طنجة لأسباب ربحية بحتة (الفضاءات حافزة على صناعة الفرجة + تكلفة الإخراج رخيصة في المغرب.) **-الاستنتاج2:** هناك خط ثان من الأفلام الأجنبية يتحرر من سلطة الإيديولوجيا الربحية، وتمتاز هذه الأفلام بحسها النقدي، بعضها ينزع نحو استكشاف الساكنة المحلية وسبر همومها وآمالها، فيما البعض الآخر يُصورها بشكل شاعري باعتبارها مكانا متفردا يقطع مع موروفولوجيا المدن الصناعية الكبرى.	

جدول رقم 11: مضمون الفرضيتين الثالثة والرابعة مع الاستنتاجات البديلة التي آل إليها البحث

تتجلى طنجة في الفيلم الأجنبي ركحا لأحداث الفرجة البوليسية، وفي أحيان تتجلى كبيئة اجتماعية تعكس التفاعل بين الساكنة المحلية والأجانب، وفي أحيان

أخرى قد تتجلى كشخصية ناطقة تُخبر بذاكرتها كمدينة مفتوحة تفتح أحضانها للجميع دون ميز ثقافي. والحال أن التناولات السينمائية المختلفة لطنجة تَفسر باختلاف خطوط البناء الدرامي المعتمد من طرف المخرجين، فالخط التجاري الاستهلاكي يلوذ إلى طنجة لأنها رخيصة التكلفة، وهي أيضا تحوي أماكن جاذبة على صناعة الحركة والإثارة، فيما الخطان الواقعي والطبعاني ميالان إلى الاقتراب أكثر من هموم الطنجاوين وآمالهم، لهذا تجد اللقطة المكبرة أكثر حضورا في أفلامهم، بينما الخط الشاعري يجعل من طنجة ملاذا للخلاص من ثقافة الآلة والاستيلاب التقني المتسارع، وأرضا خصبة للإلهام والإبداع مادامت المدينة تكتنز في تاريخها ذاكرة الثقافات أجمع، وهؤلاء في هذا الصدد يسيرون على خطى بول بولز الذي لاذ إلى طنجة لنفس الأسباب، حيث قال عنها:

" طنجة مدينة الأحلام...لن أقول لها وداعاً قط...في هذه المدينة يعيش المرء في هدوء وبدون استعجال...إنّ ثقافة اليوم تفتقر إلى الإبداعات الكبرى، إنها لم تعد كما كانت عليه فيما مضى...إن الثقافة الغربية تكاد تصبح اليوم نوعاً من الزيف... للناس هنا إيمان وأمل في الحياة، ودون ذلك تغدو الحياة حزينة، إن الطنجاويين يعرفون كيف يعيشون، وليست للغربيين الآن هذه

المقدرة[229]".

في الختام، أرى أن النتائج التي خلص إليها هذا البحث تثير تساؤلات حافزة على فتح إمكانات جديدة وموسَّعة للبحث العلمي في هذا الباب. إن صورة طنجة الحاضرة في أغلب الأفلام الأجنبية المبحوثة فولكلورية تحديدا، بينما يظل حضور صورة طنجة باعتبارها حاضرة معاصرة–صناعية محتشما؛ وهذه النتيجة قد تبعث على التساؤل الآتي: **هل صورة طنجة كحاضرة ميتروبولية في أفلام المخرجين المغاربة محتشمة أيضا؟ هل يسيرون على ذات النحو الذي يسير عليه المخرجون الأجانب؟ إذا كان أغلب المخرجين الأجانب يترددون على طنجة من أجل تصوير أفلام تجارية فرجوية، فهل تنحو السينما المغربية إلى النزعة التجارية أيضا عندما تُصور أفلاما تدور أحداثها في طنجة؟ إلى أي حد ينشغل المخرجون المغاربة بالقضايا السوسيولوجية للساكنة ومشكلات المدينة المعاصرة؟**

[229] بومهدي هشام، "مدينة طنجة، أيقونة تُمارس غوايتها بشكل طاغ على الأدب الإسباني"، **طنجة 24** [أونلاين]، نونبر 2017. متاح على الرابط:
<http://www.tanja24.com/m/news27754.html>

الملحق

جذاذة التحليل

الفيلمي للمقاطع

جذاذة التحليل الفيلمي

المشهد رقم // مدته:		
البعد المكاني		
شكل التنقل بين الأمكنة	نوعيات اللقطات ؛ حركيات الكاميرا	محتوى المكان
	اللقطة 1: اللقطة 2: اللقطة 3:	
البعد الزمني		
مجريات الحدث	موقع الحدث زمنيا في المتن السردي	توقيت الحدث
البعد الصوتي		
الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية	الأصوات الداخلية-الطبيعية التي من صلب المشهد	الخطابات
الوظيفة السردية للمشهد		

البيبليوغرافيا

قائمة المراجع

القائمة العربية

▪ الكتب

- اللويزي عبد الله، **صورة المغربي في المتخيل الاسباني، دراسة تحليلية نقدية في ضوء علم النفس الاجتماعي**، عمان: دار الخليج، 2017، 284 ص.
- "إينيك ناتالي"، **سوسيولوجيا الفن**، ترجمة حسين جواد قبيسي، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2011، 224 ص.
- "دولوز جيل"، **الصورة-الحركة أو فلسفة الصورة**، ترجمة حسن عودة، دمشق: منشورات وزارة الثقافة السورية، 1997، 288 ص.
- راسل برتراند، **حكمة الغرب**، ترجمة فؤاد زكرياء، الجزء الأول، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1983، 323 ص، (عالم المعرفة، 62.)
- "فريزر جيمس"، **الغصن الذهبي، دراسة في السحر والدين**، ترجمة محمد زياد كبة، أبو ظبي: هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث كلمة، 2011، 216 ص.
- "فيبر ماكس"، **العلم والسياسة بوصفهما حرفة**، ترجمة جورج كتورة، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2011، 413 ص.
- "كوكتو جان"، **فن السينما**، ترجمة تماضر فاتح، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 2012، 272 ص.
- "ليفي ستراوس كلود"، **الفكر البري**، ترجمة نظير جاهل، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 2007، 352 ص.
- "مانغ فيليب"، **نسق المتعدد أو جيل دولوز**، ترجمة عبد العزيز بن عرفة، اللاذقية: دار الحوار، 2003، 248 ص.
- "ممفورد لويس"، **المدينة على مر العصور، أصلها وتطورها ومستقبلها**، ترجمة: إبراهيم نصحي، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 2016، 1109 ص.
- "نيتشه فريدريك"، **مولد التراجيديا**، ترجمة ماهر حسن عبيد، اللاذقية: دار الحوار، 2000، 267 ص.

- "هويجر رالف بيلز"، **مقدمة في الانثروبولوجيا العامة**، المجلد الأول، ترجمة الجوهري الحسيني، القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1990، 948 ص.

▪ المقالات العلمية

- مبارك سلمى، "من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في السينما"، **مجلة أوراق فلسفية**، شتنبر 2016، العدد 15، ص 12.
- مصباح علي، "الجغرافيا الفلسفية لنيتشه"، **مجلة الدراسات النتشوية**، أكتوبر 2003، العدد 2، ص 38.

▪ مقالات من جرائد الكترونية

- الإسماعيلي مصطفى، "السينما والمدينة، شعار ملتقى رأس اسبارطيل بطنجة من 3 الى 7 أبريل"، **أحداث أنفو** [أونلاين]، أبريل 2015. متاح على الرابط: <http:// http://ahdath.info/63129>
- بومهدي هشام، "مدينة طنجة، أيقونة تُمارس غوايتها بشكل طاغ على الأدب الإسباني"، **طنجة 24** [أونلاين]، نونبر 2017. متاح على الرابط: <http://www.tanja24.com/m/news27754.html>

القائمة الفرنسية

▪ الكتب

- AIT HAMMOU Youssef, *Kechland, Marrakech dans l'imaginaire cinématographique*, Marrakech : El Watanya, 2011, 195 p.
- BASTIDE Roger, *Art et société*, Paris : Payot, 1977, 211 p.
- BAUDRILLARD Jean, *Amérique*, Paris : Grasset, 1986, 122 p, (Biblio Essais)
- BERGSON Henri, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris : Félix Alcan et Guillaumin réunies, 1908, 279 p.
- GARBARZ Franck, BINH N. T., *Paris au cinéma : la vie rêvée de la capitale de Méliès à Amélie Poulain*, Paris : Parigramme, 2003, 223 p.
- COHEN-SEAT Gilbert, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma, I. Introduction générale – Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie*, Paris : PUF, 1946, 235 p.
- COHEN-SEAT Gilbert, FOUGEYROLLAS Pierre. *L'Action sur l'homme : cinéma et télévision : essai*, Paris : Denoël (Évreux, impr. Labadie), 1961, 169 p.
- DANEY Serge, *La Maison cinéma et le monde (Tome 4-Le Moment « Trafic » (1991-1992))*, Paris : P.O.L, 2015, 288 p.
- DE LACOTTE Suzanne Heme, *Deleuze : philosophie et Cinéma*, Paris : Éditions L'Harmattan, 2003, 124 p. (L'art en bref)
- DELEUZE Gilles, *Cinéma, tome 1. L'Image-mouvement*, Paris : éditions de minuit, 1983, 297 p.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma, tome 2. L'Image-temps*, Paris : Les Editions de Minuit, 1985, 378 p.
- DELEUZE Gilles, *Pourparlers 1972-1990*, Paris : Editions de Minuit, 2003, 256 p. (Reprise)
- DOUCHET Jean, *Alfred Hitchcock*, Paris : éditions Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2002, 320 p.

البيبليوغرافيا

- ELIAS Norbert, Mozart. Sociologie d'un génie, Traduit par Bernard Lortholary, Paris : Points, 2015, 240 p.
- ELLUL Jacques, Le Système technicien, Paris : Cherche midi, 2012, 344 p.
- FERRO Marc, *Cinéma et histoire*, Paris : Gallimard, 1993, 290 p.
- FOUCAULT Michel, Surveiller et punir, Naissance de la prison. Paris : Gallimard, 1975, 400 p. (Bibliothèque des histoires ; n° 225.)
- FARQZAID Bouchta, *Pour un cinéma au pluriel*, Rabat : Dar Al Watan, 2015, 205p.
- GHORRA-GOBIN Cynthia, Los Angeles : Le mythe américain inachevé mythe américain inachevé, Paris: CNRS Editions, 2002
- GAUTHIER Benoît, *Recherche Sociale, De la problématique à la collecte des données*, 5e Éd, Québec : Presses de l'université du Québec, 2009, 767 p.
- KRACAUER Siegfried, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, traduit de l'allemand par Daniel BLANCHARD, Paris : Flammarion, 2010, 515 p. (La bibliothèque des savoirs)
- LACROIX Jean-Michel, *Histoire des États-Unis*, 2e Éd, Paris : PUF, 2007, 600 p.
- *La ville au cinéma* / sous la direction de Thierry JOUSSE & Thierry PAQUOT, Paris : Éd. Cahiers du cinéma, 2005, 869 p.
- *Les paysages du cinéma* / sous la direction de Jean MOTTET, Paris : Champ Vallon, 1999, 265 p.
- LYNCH David, *Mon histoire vraie*, traduit de l'anglais par Nicolas RICHARD, Paris : Éd. Sonatine, 2008, 160 p.
- METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris : Éd. Klincksieck, 2003, 220 p.
- MILAT Christian, ALLEMAND Roger-Michel, A. *ROBBE-GRILLET. Balises pour le XXIe siècle*, Paris : Presses de l'Université d'Ottawa et Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, 571 p.
- MONGIN Olivier, *La condition urbaine, la ville à l'heure de la mondialisation*, Paris : Points, 2005, 352 p.

- MOULIERAS Auguste, *Le Maroc inconnu : étude géographique et sociologique. Exploration du Rif (Éd.1895-1899)*, Paris : Hachette Livre BNF, 2012, 219 p. (Histoire)

- NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduit par Maurice Betz, 2e Éd, Paris : Éditions Gallimard, 1947, 350 p.

- ROUBAUD Jaques, *Quelque chose noir*, Paris : Éd. Gallimard, 2001, 147 p.

- SAUVAGNARGUES Anne, *Deleuze et L'Art*, Paris : Editions PUF, 2009, 275 p. (Lignes d'art)

- WEBER Max, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, traduit de l'allemand par Isabelle Kalinowski, Paris : Editions Flammarion, 2008, 394 p. (Champs Classiques)

▪ المقالات العلمية

- BAQUE Zachary, « De la ville-décor à la ville-personnage. La représentation de Los Angeles dans deux films de David Lynch, Lost Highway et Mulholland Drive ». *Écrire la ville. Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire*, mars 2005, n° 15, p. 134 -171.

- DANEY Serge, « le travelling de Kapo », *Trafic*, automne 1992, n°4, p. 5-19.

- Feigelson KRISTIAN, « La ville hybride. Paris réinventée (1930-2000) », *THÉORÈME, ciné-lieux : Villes cinématographiques*, octobre 2007, n° 10, p.108-119.

- FERRO Marc, « Le film, une contre-analyse de la société », *Annales ESC*, 1973, vol. 28, p. 109-124.

- HICKETHIER Knut, « La critique en Allemagne : de l'esthétique à l'égotisme », L'œil critique. Le journaliste critique de télévision. De Boeck Supérieur, juin 2002, n° 15, p. 117-134.

- LOUGUET Philippe, « La ville chimérique comme zoon pathologikon, et ses perturbations spatio-temporelles dans l'œuvre cinématographique de Terry Gilliam

(ou villes de cinéma et cinéma dans la ville) », *La ville au cinéma*, juin 2005, n° 7, p. 59-81.

- MOLLER Martina, « Tanger, lieu de rencontres germano-marocaines à travers des extraits du film *Tangerine* (2008) d'Irene von Alberti », in : *FOCUS SUR TANGER : LÀ OÙ L'AFRIQUE ET L'EUROPE SE RENCONTRENT,* Rabat : imprimerie Lawne, 2016, p. 49-62.
- PISTERS Patricia, « La ville frontière: Filmer Tanger », *THÉORÈME, ciné-lieux : Villes cinématographiques*, octobre 2007, n° 10, p.191 – 197.
- PONGE Francis, « L'art de la figue. Entretiens avec Jean Ristat », *Digraphe,* avril 1978, n° 14, p. 103-125.
- SMIHI Abdelmoumen, « Tanger comme métaphore de la *Cité ouverte*: mon film *Tanjaoui* », in : *FOCUS SUR TANGER : LÀ OÙ L'AFRIQUE ET L'EUROPE SE RENCONTRENT*, Rabat : imprimerie Lawne, 2016, p. 75-83.

▪ مقالات من جرائد الكترونية

- VERTALDI Aurélia, « Nabil Ayouch: Je ne m'attendais pas à une telle violence avec Much Loved », *Le Figaro* [en ligne], 3 juin 2015.
Disponible sur :
<http://www.lefigaro.fr/cinema/2015/06/03/03002-20150603ARTFIG00298-nabil-ayouch-je-ne-m-attendais-pas-a-une-telle-violence-avec-much-loved.php>

القائمة الانجليزية

▪ الكتب

- BYATT Antonia Susan, *On Histories and Stories*, Cambridge: Harvard University Press, 2001, 196 p.
- COOK Pam, *the Cinema Book Paperback,* and 3e Ed, London: British Film Institute, 2007, 450 p.
- FOSTER Audrey, DIXON Winston, *Short History of Film*, New Jersey: Rutgers University Press, 2008, 492 p.
- JAMESON Fredric, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, New York: Verso Books, 2007, 431 p.
- MATTL Siegfried, *A sense of place. In imagining the city*, Vienne: Wiener Wissenschafstage, 2003, 280 p.
- MONACO James, *How to Read a Film: The Art, Technology, Language, History, and Theory of Film and Media*, Oxford: Oxford University Press, 1981, 729 p.
- MUNSTERBERG Hugo, *The Photoplay: A Psychological study*, New York: D. Appelton And Co., 1916, 231 p.
- RUCHTI Ulrich, TAYLOR Sybil, WALKER Alexander, *Stanley Kubrick, Director*. New York: Norton, 2000, 376 p.
- SCOTT David, *Semiologies of Travel: From Gautier to Baudrillard*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 235 p.
- SLAVIN David, *Colonial Cinema and Imperial France: White Blind Spots, Male Fantasies, Settler Myths*, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 2001, 300 p.
- WHITE Rob, BUSCOMBE Edward, *British Film Institute Film Classics*, Vol 2, Oxford: Taylor & Francis, 2001, 1248 p.
- ŽIŽEK Slavoj, BUTLER J., LACLAU E., *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues On the Left*, London: Verso, 2000, 329 p.

▪ مقالات من جرائد الكترونية

- DOLLAR Steve, « Jozef van Wissem wants to make the lute ‘sexy again’, and Jim Jarmusch is helping him », *The Washington Post* [en ligne], 11 April 2014.
Disponible sur :
<https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/jozef-van-wissem-wants-to-make-the-lute-sexy-again-and-jim-jarmusch-is-helping-him/2014/04/10/5b9734f2-be92-11e3-bcec-b71ee10e9bc3_story.html>

- STURM Rudiger, « Jim Jarmusch: “What are they afraid of?” », *The Talks* [en ligne], 23 Novembre, 2016. Disponible sur :
<http://the-talks.com/interview/jim-jarmusch/>

- ZACHAREK Stephanie, « How Scorsese Made a Film That Went against Hollywood’s Rules », *The Times* [en ligne], 9 February 2017. Disponible sur :
<http://time.com/4664990/martin-scorsese-silence/>

قائمة
المؤسسات الحكومية
والمراكز الدولية للمعلومات والإحصاءات
مع روابط الويب

▪ المؤسسات الحكومية

- Centre Cinématographique Marocain, *TOURNER AU MAROC,* [en ligne].
Disponible sur : <http://www.ccm.ma/tournage-au-maroc.php>

- MAROC, Ministère du Tourisme, du Transport aérien, de l'artisanat et de l'Economie Sociale, *Tableaux de bord,* [en ligne].
Disponible sur :<http://www.tourisme.gov.ma/ar/lsyh-blrqm/lhsyyt-lsyhy>

▪ المراكز الدولية

- L'Association l'Urbanographe, *Ville et Cinéma,* [en ligne].
Disponible sur : <Http://www.villeetcinema.com/>

- Observatoire Européen de L'Audiovisuel, *Focus 2017 - Tendances du marché mondial du film,* [en ligne].
Disponible sur: <http://shop.obs.coe.int/fr/focus/63-focus-2017-tendances-du marche-mondial-du-film.html>

- World Population Review, *World City Populations 2018,* [en ligne].
Disponible sur :<http://worldpopulationreview.com/world-cities/>

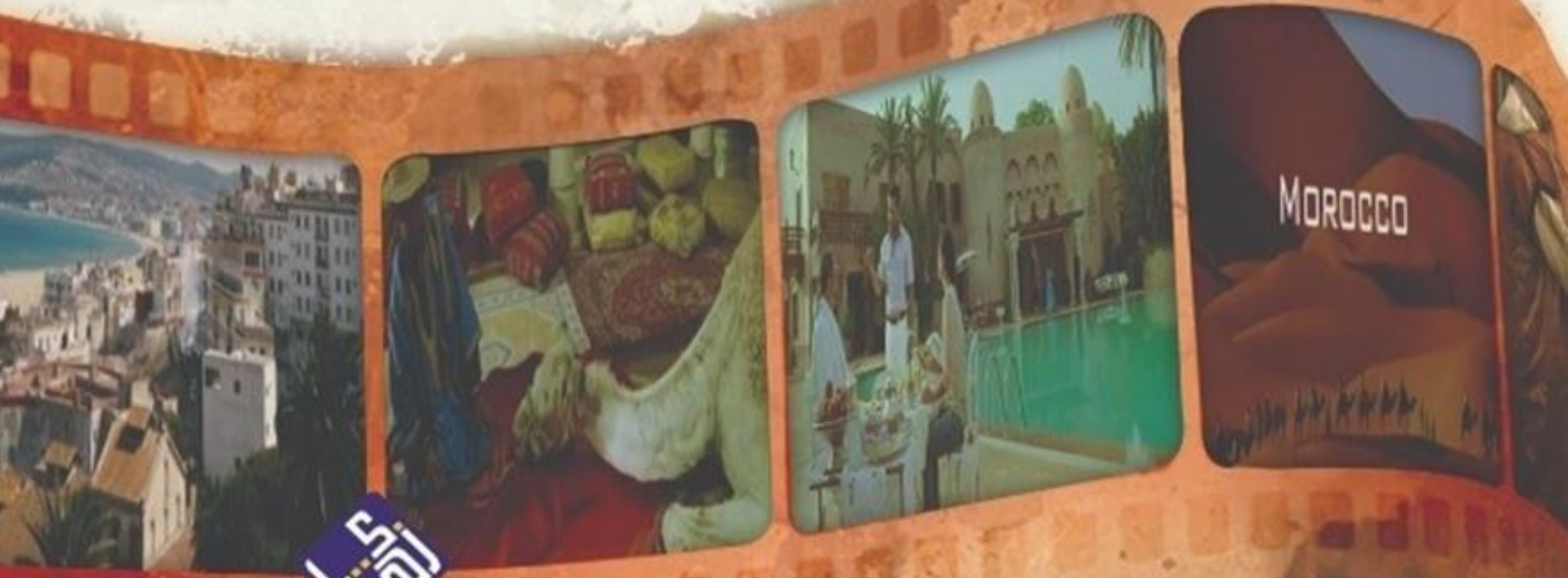
Z/Yen, *The Global Financial Centres Index*, [en ligne].
Disponible sur : <Http://www.zyen.com/component/content/article.html?id=240>

حمزة الأندلوسي

المدينة المغربية

من خلال الفيلم الأجنبي

طنجة نموذجا



أفريقيا الشرق
ناشرون وموزعون

حمزة الأندلسي
المدينة المغربية من خلال الفيلم الأجنبي طنجة نموذجا
أفريقيا الشرق

حمزة الأندلسي

المدينة المغربية من خلال الفيلم الأجنبي حالة تطوان

نسعى من خلال هذا الكتاب إلى دراسة تمثلات المخرجين الأجانب للمدينة المغربية باعتبارها نموذجا للفضاء الحضري الغريب عنهم، وذلك عبر تحليل مضمون أفلامهم التي دارت كل أحداثها أو بعض منها في مدينة طنجة، نموذج الدراسة. أما دافعنا فيتجلى:

أولا في تقديم قراءة أنثربولوجية للعمل الفني تأتي في ظل الفقر البين الذي يعتري المكتبة المغربية الأنثربولوجية والسوسيولوجية في هذا المجال؛

كما أننا نسعى:

ثانيا إلى بلورة نص علمي ينبني في أسسه على النظريات الاستطيقية الكلاسيكية التي يستعين بها نقاد السينما عادة في كتاباتهم، لكنه يتجاوزها من خلال انفتاحه على جهاز مفاهيمي ثري ينهل من مشارب علمية إنسانية عديدة. ومبرر ذلك يتعلق بطبيعة الصورة السينمائية المركبة، فهي من جهة تزخر بالدلالات السيميولوجية، كما تظهر الوقائع السوسيولوجية، زيادة على كونها تمثل انعكاسا ممكنا لإيديولوجية ومخيال المخرج.

حمزة الأندلوسي

أستاذ الفلسفة في الثانوي التأهيلي من المغرب

باحث في السوسيولوجيا والأنثربولوجيا

ناشرون وموزعون

دار زهدي للنشر والتوزيع

الأردن - عمان - الجامعة الاردنية - شارع الملكة رانيا العبد الله

هاتف: 0096265343052 - فاكس: 0096265356219

خلوي 009626795555279

Email: darzuhdiforpublishing@hotmail.com

9789957689940