الجذورالأنثربولوجية للقيم الجمالية المغربية ومظاهر انعكاسها في السينما

The anthropological roots of Moroccan aesthetic values and their reflections in cinema

حمزة الأندلوسي، باحث في سلك الدكتوراه (جامعة الحسن الثاني، المغرب)
البريد الالكتروني:andaloussi.hamzaa@gmail.com

ملخص:

تندرج هذه الدراسة ضمن مبحث أنثروبولوجيا الصورة، وتستهدف الحفر في الجذور الثقافية المُشكلة لجماليات التعبير الفني في المغرب مع التركيز على فن مخصوص هو السينما. في ذات السياق، سنعمل على تتبع السيرورة التاريخية للتفاعل الثقافي الذي شهده المجتمع المغربي، وذلك عبر تسليط الضوء على خصائص الموارد المختلفة التي نَهَلَ منها التعبير الفني، ونقصد هنا الإشارة إلى تفاعل الموارد الآتية وتلاقحها: المورد العربي-الإسلامي والمورد الأمازيغي والمورد المتوسطي والمورد الإفريقي-صحراوي؛ أما الجزء الثاني من الدراسة فيقتصر على تحليل الأساليب الفنية المُعتمدة في عدد من الأفلام السينمائية المغربية، وذلك لغرض كشف النقاب عن المنطلقات الفكرية الخاصة بالمخرجين المغاربة، والتي تحدد تمثلاتهم للإنسان المغربي، وللتحولات الاجتماعية في المغرب، وأيضا تمثلاتهم حول مكانة كل من المرأة والرجل داخل المجتمع.

الكلمات المفتاحية: أنثروبولوجيا الصورة، سوسيولوجيا الفن، السينما والمجتمع، الجنسانية.

Abstract

This study takes part in the topic of the visual anthropology; it aims at digging the cultural roots that shapes the beauty of the artistic expression in Morocco, along with focusing on a specific art which is the cinema. In the same sense, we will track the historical process of the cultural interaction which took place in the Moroccan society, hence we will shed the light on characteristics of the different resources of the artistic expression, we mean here the interaction and the mixture of the following subjects: the Arabic resource, Islam and the Amazigh resources, the Mediterranean and the African resources and Arfican-Saharian source. As for the second part of this study, it will deal with analyzing the artistic techniques of a number of the Moroccan movies in order to uncover the intellectual background of the Moroccan filmmakers; this background determines the representations of the Moroccan people, and the social

transformations in Morocco. Additionally, their representations in the status of men and women in the society.
Keywords: visual Anthropology, Sociology of Art, Cinema and Society, Gender studies.

مقدمة:

تُمَثِّلُ هذه الدراسة تحليلا أنثربولوجياً لسيرورة تَشَكُّل القيم الجمالية التي تَسِمُ الإبداع الفني في المغرب عامةً والإبداع السينمائي خاصةً، إذ سنحاول في هذا المقال اعتمادا على المنهج السيميولوجي أن نكشف النقاب عن الروافد الثقافية والتاريخية والأيديولوجية التي شَكَّلَت الجماليات السينمائية المغربية تحديدا؛ بدءاً بالرافدين الثقافي والتاريخي، سنتناولهما باعتبارهما مدخلين يساعدان على فهم الجذور الطبيعانية[1] والدينية التي تُحَدِدُ معاني الجمال عند الفنان المغربي، مع الإشارة إلى الشكل البصري الذي تتجسد عبره هذه الجذور في متن الأفلام المغربية التي يزخر محتواها بعناصر جمالية-ثقافية تنعكس في الأزياء والعمارة والموسيقى والرقص؛ كما سنقارب جماليات الفيلم المغربي انطلاقا من الروافد الفنية والأيديولوجية، وفي هذه الجزئية تحديدا سنسلط الضوء على الأجناس السينمائية وخصائصها؛ ومادام كل جنس سينمائي ذا فلسفة جمالية وذا منطلقات أيديولوجية، فهذا المقال سَيَهُمُّ أيضا الكشف عن رهانات المخرجين المغاربة ودوافعهم الذاتية الكامنة في أفلاهم.

1. أسئلة الدراسة

نَرُومُ من خلال هذه الدراسة فَهْمَ بنية ودلالة الجميل في الثقافة الفنية المغربية بشكل عام، قبل أن نسعى بشكل خاص إلى رصد مظاهر الجمال كما تنعكس في الفن السينمائي، وذلك كله من منطلق الإجابة عن الأسئلة الإجرائية التالية: **بأي معنى يحمل الفن بين ظهرانيه حمولات الثقافة ومقولاتها؟ ما هي الحمولات الثقافية التي يتضمنها الفن المغربي؟ ما مدى حضور المرأة كمكون جمالي ثاوٍ في النشاط الفني المغربي؟ كيف استدمجت السينما المغربية جماليات الفنون الأخرى؟ ما هو الجمال الذي تعرضه السينما المغربية؟ كيف يتمثل المخرجون المغاربة الجسد ويجسدون جماليته؟ كيف يقاربون الجسد النسوي ويوظفونه في أفلامهم؟**

2. المنهجية

سنحاول الإجابة عن أسئلة الدراسة عبر اعتماد المنهج السيميولوجي Semiotic methodology، وذلك من أجل تحليل وتفسير المعاني والقيم الثقافية التي تنطوي عليها

جماليات التعبير الفني المغربي كمرحلة أولى تقديمية، ثم الاشتغال على تحليل الصورة السينمائية كنموذج مخصوص في المرحلة الثانية. في هذا السياق، ارتأينا الاعتماد على عينة مختارة من الأفلام الروائية، وقد توخينا في ذلك إقرارَ معيارِ التنوع على أصعدةٍ شتى من قبيل : التنوع في القضايا الاجتماعية المعالَجة، التنوع في الفضاء المحتضن للأحداث (قروي/حضري)، التنوع في الصنف السينماتوغرافي للفيلم (سينما الترفيه/سينما المؤلف/سينما سياحية)، وكذا التنوع الزمني (حقبة قروسطية أو التاريخ البعيد/حقبة الاستعمار الأوروبي/حقبة معاصرة)؛ والحال أن اعتمادنا على هذه العينة المتنوعة يرجع إلى الحذر الإبستمولوجي من الوقوع في فخ إطلاق حكم قاصر، فالسينما المغربية موسومة بتنوع مُعتبَرٍ يستلزم وإياه الحذر في اختيار عينات الأفلام المُشتغَل عليها، وذلك حتى تكون الاستنتاجات المتمخضة عن تحليل الأفلام المختارة عاكسةً بشكل موضوعي لواقع حال الحقل السينمائي في المغرب.

نشير إلى أن مبررات اعتمادنا على الجهاز المفاهيمي للسيميولوجيا ترجع إلى الطبيعة الحسية للفنون، فالسينما كمثالٍ جنسٌ تعبيري يقوم على لغة الصورة، وهي بنية مركبة من العلامات المحسوسة، بحيث تغدو الدوال السينمائية كالمقاطع الموسيقية المصاحبة للمَشاهد، وحركات الجسد، والألبسة، وزوايا التقاط الفضاءات والشخصيات، عبارةً عن رموزٍ حسيةٍ لا تُمتعُ البصر والأذن فقط، وإنما تحمل في كُنهها مدلولا فكريا، يستوجب معه الأمر العمل على فك شفرات هذه العلامات البصرية. إن الأنثربولوجيا البصرية تقوم في جزء كبير من منهجها على تحليل معاني الرموز الثقافية-الفنية، حيث يظهر ذلك بشكل واضح في أعمال الأنثربولوجيين التأويليين منذ كليفورد غيرتز Clifford Geertz، والذي يرى أن تحليل الرموز الثقافية كفيلٌ بكشف النقاب عن المعاني والتصورات الفكرية التي يحملها الإنسان حول عالمه. من هذا المنطلق، نسعى في هذه الدراسة إلى فك شفرة العلامات الجمالية الحاضرة في الأفلام السينمائية، وذلك بُغيةَ كشف النقاب عن المدلولات الفكرية التي تستبطنها الأفلام السينمائية المغربية، وذلك في سبيل معرفة الرهانات والمنطلقات الأيديولوجية التي تُحرك الفاعل السينمائي وتدفعه إلى إبداع خطاب فني-بصري.

3. مضامين الدراسة

أولا: الفن المغربي المُرَكَّب: نِتَاج لتلاقح ثقافي ثري

عندما ننظر إلى الفن في السياق المغربي، فجماليات التعبير فيه تمتاز بالثراء والغنى، وذلك يرجع إلى كون الثقافة المغربية قد راكمت عبر التاريخ أنماطا فنية تنوعت بتنوع الموارد الطارئة عليها، ونقصد هنا القول بأن الجميلَ عند المغاربة مُنتَجٌ مُرَكَبٌ من مكونات عديدة

تمتح من التراث الأندلسي والمشرقي-الإسلامي، والأمازيغي والإفريقي-صحرواي، زيادة على الإرث المتوسطي الناجم عن التلاقح الثقافي الحاصل بين مجتمعات البحر الأبيض منذ آلاف السنين[2]؛ لهذا فالقيم الجمالية المغربية لا يُمكن فهم دلالتها دون الاستعانة بالمدخل الأنثروبولوجي، وذلك لأن أي أسلوب فني لا يُفهَم على النحو الدقيق إلا حينما نحفر في جينيالوجيته التاريخية السحيقة تَبَعاً للديالكتيك التطوري[3].

من زاوية نظر عملية، سنَسُوقُ عددا من الأمثلة للتدليل على الخاصية المُرَكَبَةِ للفنون المغربية، فلو أخذنا في البدء حالة الفن البصري، فالعلامة فيه من أساسيات الجمال النسوي الأمازيغي، ولا أدل على ذلك أفضل من الوشم "تكاز" تحديدا، وهو يكتسي بُعداً استطيقياً مادام يَتَغَيَّى إبراز مفاتن المرأة وأنوثتها، كما يُوَظَّفُ لإيقاظ الشهوة في الرجال وإثارتهم جنسيا[4]؛ وغالبا ما يقترن الوشم بعلامات كرمز "+" الذي يُمَثِلُ الحرف الأول من كلمة "تامطوث"، ومعناها "امرأة جميلة"، كما يُصَوِرُ الوشم في أغلب الحالات عناصر طبيعية كالشمس والنجوم والعقرب وغصن الزيتون والثعبان، وهذا يوحي بأن الجمالية الأمازيغية حسية ومحايثة أكثر للطبيعة؛ والحال أن الباحث في خصائص الفن البصري المغربي يجب أن يحذر من الوقوع في فخ النظرة الأحادية كالاقتصار فقط على الإرث الأمازيغي، وذلك لأن البنية الفنية في المغرب كما أشرنا سابقا مُرَكَبَةٍ وذاتُ ترسبات أنثربولوجية متنوعة في مواردها، لهذا لا يجب إغفال المورد المشرقي الذي يُضْفِي على النشاط الفني مسحة مغايرة وميالة أكثر إلى التجريد، فكثير من الزخارف المُستعملة في الجبس والزليج والزرابي تستعيض عن العناصر الطبيعية بالأشكال الهندسية كنجمة داود اليهودية، مع التنبيه إلى أن ولوج الإسلام إلى المغرب قد حَجَّمَ ثقافة الصورة الحسية لصالح التعبير الرمزي، ولا أدل على ذلك أكثر من احتشام حضور اللوحات التشكيلية في البيوت المغربية في مقابل حضور لوحات الخط القرآني[5].

ثانيا: المرأة كدعامة محورية في التعبير الجمالي المغربي

إن نزعة التجميل في النشاط الفني المغربي لا تتم بمعزل عن المرأة وجسدها، فالفنانون غالبا ما يحاولون إظهار جمالية أعمالهم من خلال دعامة الجسد النسوي، ولشرح هذا الأمر يُمْكِنُ إعطاء المثال بفن اللباس، فالقفطان أو الحايك "تحندريت" غالبا ما يُمَثِّلُ الأرضية النسيجية التي تسمح للمُصَمِّمِ-الفنان بإخراج أقصى مواهبه في تصميم الزخارف وتنسيقها في صورة جمالية، كما أن الجسد النسوي يُعتَبر عنصرا ضروريا في الرقص عندما يتعلق الحال بالفرع الأمازيغي من الثقافة المغربية، فموسيقى أحواش تَشْهَدُ على حضور النساء في رقصات جماعية جنبا إلى جنب مع الرجال، كما هو الحال في رقصة

النحلة المعروفة في قلعة مكونة مثلا، ويتراص فيها الرجال على شكل نصف دائرة، والشكل ذاته ترسمه النسوة اللائي يرتدين قفطانا مطرزا بديعا ويضعن فوق رؤوسهن تاجا صوفيا، والرقصة المختلطة هنا تتحرك في البدء إيقاعيا وفقا لمبدأ "الكر والفر" بين الجانبين، فالرجال يتقدمون بسرعة تجاه النساء وهم يرددون أبياتا شعرية، بينما تهم النساء كرد فعل على القيام بالشيء ذاته ما إن يعود الرجال إلى الخلف، ثم بعد ذلك تتقدم النساء بسرعة وترقصن داخل دائرة يشكلها الرجال اللائي يجلسن وهم يدقون الدفوف، حيث تحاكي النسوة من خلال رقصهن مشهدا يشبه تفتح الزهرة، وذلك في إيذان رمزي بمجيئ فصل الربيع[6]، لهذا تكتنه هذه الرقصة حسب المخيال الأمازيغي دلالات الخصب والبركة، فالمرأة هنا قرينة بالزهرة، والتي تُمَثِّلُ إحدى أجمل موجودات الطبيعة، كما أن الزهرة في الميثولوجيا الأمازيغية رمز للخصب وبركاته شأنها في ذلك شأن المرأة التي تنجب وتعمل على إكثار النسل؛ في ذات السياق، يمكن الاستشهاد بأسطورة تقرن المرأة بالزهرة يتداولها أهل منطقة تاكَموت بجنوب المغرب ومضمونها الآتي: *"كان في بداية الزمان جِنِّيٌ يعيش وحيدا، قَرَصَتِ الريح مرة عينيه، فأسالت دموعا كبيرة على وجنتيه، تحولت إذْ سقطت على الأرض إلى زهرة دفلى (أليلي)، ومن هذه الزهرة تولدت المرأة، فتزوج بها الجني فأنجبا الرجال والنساء الأوائل في هذا العالم. وفي يوم الزفاف هَبَّتْ رياح مُحَمَّلَةٌ ببذور تحولت حين تناثرت على الأرض إلى أشجار زيتون نبت في ظلها الشعير والفصة*[7]".

إذا كانت فنون الثقافة الأمازيغية تعمل على إبراز قيمة الجسد النسوي المتجلية في خصوبته وجماله، فالثقافة العربية الإسلامية التي وفدت من الأندلس والمشرق العربي قد عَمَدَتْ إلى تَحْجِيمِ المرأة والجسد في الإبداع الفني، فالموسيقى الأندلسية غالبا ما تستحضر الرجال أكثر من النساء، كما أن الإنشاد فيها ينحو إلى مواضيع دينية ترتقي إلى السماء (الإلهيات) أكثر من تناول قضايا الأرض ومعيش الإنسان اليومي، زيادةً على أن الغناء الأندلسي ومعه الغناء العربي عامةً ميالٌ إلى قمع الجسد وتثبيته عكس فنون الرقص الأمازيغية كأحواش وأحيدوس.

إن الثقافة الفنية المغربية من خلال ما سبق إذن أشبه بجبل متعدد الرواسب، فهي منتوج مُرَكَّبٌ تتداخل فيه موارد فنية أمازيغية مع موارد عربية مشرقية، ضِفْ إلى ذلك حضور عمق إفريقي متجذر يتبدى ظاهرا في فنون من قبيل موسيقى كناوة مثلا .

لقد عَكَسَتْ فنون تعبيرية أخرى هذا الثراء الثقافي المغربي وكذا التاريخ الاجتماعي للبلاد ككل، لهذا لن يكون من المستغرب العثور في الأشعار الشفهية على تاريخ المغاربة النضالي ودفاعهم عن الأرض ضد المستعمر الأوروبي، كما سيستطيع الباحث العثور على

كثير من تجليات الفكر الميثولوجي عند المغاربة في الحكايات الشعبية التي يتم تداولها في مناطق الأطلس الصغير والكبير[8]، بالإضافة إلى أن مطالعة أعمال روائية لكُتَّاب من قبيل أحمد الصفريوي ومحمد شكري ومحمد خير الدين مثلا ستكشف للقارئ عن خصائص سوسيولوجية واصفة للنمط الذكوري للمجتمع المغربي، ولجدلية التقليد والحداثة داخله، زيادة على أن هذه الأدبيات الروائية-الفنية واصفةٌ للتحولات الاجتماعية المرتبطة بقضايا عديدة تهم السياسة والتعليم والدين.

بعد العرض المطول الآنف حول خصائص الفنون المغربية، نستخلص كما سلف الإشارة إلى ذلك أن القيم الجمالية في المغرب تُعَدُّ نتاجا لبنية ثقافية مركبة تستحضر المرأة والجسد بشكل محوري في صناعة الجمال؛ ورغم التحجيم والحضر الذي مارسته الثقافة العربية الإسلامية على ثيمتي المرأة والجسد الأنثوي، إلا أنهما ظلتا حاضرتين في أكثر الفنون القرينة بالمجال الديني الإسلامي، ولا أدل على ذلك أفضل من الطرب الأندلسي-الغرناطي الذي تحضر فيه النساء كمنشدات للموشحات الإسلامية في شمال البلاد، دون إغفال حضور المرأة كموضوع ثاوٍ في عديد من قصائد الموسيقى الأندلسية، خاصةً في فن "المالوف" الذي كثيرا ما يتغنى المنشدون فيه بجمال المرأة وحبها أو العذاب لفراقها.

ثالثا: السينما كوعاء فني للجماليات: بين الشكلانية السياحية والأنثربولوجية البصرية

بعيدا عن الأنماط الفنية الكلاسيكية كالموسيقى والرقص والحكي الفرجوي، نَوَدُّ في هذا المحور التركيز بشكل خاص على فن متأخر وأكثر نضجاً من الفنون التي سبقته، والحال هنا يتعلق بالسينما تحديدا، وذلك لأن الفن المُلقب بالسابع يُعَدُّ إبداعا جماليا يحتوي جُلَّ الفنون في داخله، فالسينما تُعَبر من خلال الموسيقى كخلفية، والمشهد كصورة، كما أن الشخصيات وأجسادها تظهر على شاشة العرض السينمائي من زوايا تُساعد على إظهار تعبيراتها بشكل أكثر عمقا، زيادة على أن السينما أشبه بحكاية فرجوية حية وناطقة أكثر مما هو عليه الحال في فن الأدب الروائي المكتوب .

وما دامت دراستنا تربو إلى الاشتغال على الفيلم السينمائي كمادة للتحليل، فنحن في هذا السياق نسعى إلى البحث في الآليات الفنية التي عَكَسَ من خلالها السينمائيون خصائص الجمال المغربي في أعمالهم؛ ولأجل هذا الغرض نرى أنه من المنهجي تقسيم الأفلام المغربية التي سنبحثها في قوائم مخصوصة.

أ- قائمة الأفلام السياحية ذات النزعة الشكلانية

يَكُونُ الفيلم سياحيا عندما ينزع المخرج فيه إلى إدماج مَشَاهِدَ سياحية موازية لمَشاهد العرض السردي، حيث لا يَجِدُ المتفرج نفسه أثناء المشاهدة يُدرك معالم الحبكة وتطورها

فقط، وإنما يَجِدُ نفسه في أعقاب نزهة بصرية تُعَرِّفُهُ بخصائص ثقافية تَهُم الأمكنة المُصوَّرة؛ لهذا قد يجوز اعتبار هذه النوعية من الأفلام أداةً للتنشيط السياحي ولفت الأنظار لمكان معين من أجل تشجيع الزيارة إليه ووضعه ضمن مناطق الاهتمام السياحي[9]. يُمْكِنُ في هذا الصدد إعطاء المثال بفيلم *البايرة* الصادر في 2013 لمخرجه محمد عبد الرحمان التازي، والذي يَحْمِلُ المتفرج في نزهة بين مدينتي فاس وطنجة، وفيهما يتم بَسْطُ مَشَاهِدَ متلاحقة أشبه بالبطائق السياحيةPostcards ، حيث تلعب الكاميرا وظيفة سياحية عبر عرض ديكورات المنازل الداخلية، ووصفات الأكل التقليدية، وكذا الألبسة العتيقة للشخوص.

ب- قائمة الأفلام الأنثربولوجية ذات النزعة التسجيلية

تتقاسم هذه النوعية من الأفلام مع الوثائقيات خاصيةً مشتركة تتجلى في الميل إلى التعريف بالثقافة المحلية عبر تصوير الطقوس ومظاهر العادات المُتَوَارثة والمُعتبرة كتقاليد متجذرة عند القبائل القروية تحديدا؛ بعبارة أخرى، يُمْكِنُ القول أن الفيلم الأنثربولوجي أكثر نزوعا إلى تناول الحياة الاجتماعية في المغرب النائي والهامشي، إلا أن الفيلم الأنثربولوجي رغم ذلك لا يُمْكِنُ اعتباره موضوعياً كما هو حال الوثائقيات، فهذه الأخيرة تكتفي بتسجيل الواقع فقط دون ضخ الذاتية فيه، بينما يَحْمِلُ الفيلم الأنثربولوجي في ثناياه روايةً سينماتوغرافيةً تعكس بشكل أو بآخر مُخَيلة كاتب السيناريو.

تتناول هذه الطينة من الأفلام ظواهر ثقافية متنوعة من قبيل الوشم كما هو حال موشومة *(2011)* لمخرجه الحسن زينون، فيما نَجِدُ أفلاماً أخرى تُسَلِطُ الضوء على الطقوس الدينية والسحرية، فقد عَنِيَ على سبيل المثال المخرج عبدو عشوبة بطقس الاستمطار في *تاغنجة (1980)*، فيما سَلَّطَتْ أفلامٌ من مثال *وشمة (1970)* *والسراب (1979)* *ومكتوب (1997)* الضوء على طقوس الجذبة. في سياق مماثل، حظيت الزوايا والضرائح أيضا باهتمام مخرجين مغاربة نذكر منهم الطيب الصديقي عبر فيلمه *الزفت (1984)* وعبد المومن السميحي عبر فيلمه *الشركي أو الصمت العنيف (1975)*؛ ولا يمكن التغاضي كذلك عن جماليات الأعراس وتقاليد إقامتها، والتي حظيت باهتمام محوري في أفلام من قبيل *عرائس من قصب (1981)* *وقفطان الحب (1988)*.

إن ملاحظتنا الأولية لمحتوى الأفلام الأنثربولوجية المذكورة سلفا يقودنا إلى استنتاج مفادهُ أن السينما المغربية في هذا الصنف غالبا ما تُركز على وصف البنية الذكورية للمجتمع المغربي التقليدي، لهذا تُعْتَبَرُ المرأة موضوعا محوريا في هذا الخطاب السينمائي، والذي ينزع إلى تصوير وضعيتها الدونية، همومها والمشاكل التي تعترضها؛ نَسُوقُ في هذا الصدد مثال *أندرومان* الصادر في 2012 لمخرجه عز العرب العلوي، وفيلمُهُ هذا أشبه بمقالٍ نقدي لأنه

يطرح إشكالات جندرية ويعالج مشكلة اجتماعية تُعنى بالعنف الرمزي الذي تتعرض له النساء في مجتمع نائي-قَبَلِيّ .

لا يُمَارِسُ المخرجون عبر أفلامهم الأنثربولوجية النقد فقط بل قد يرنو بعضهم إلى العمل الاثنوغرافي، فعلى نقيض أعمال سينمائية تقوم سردياتها على طرح إشكاليات ومفارقات اجتماعية، هناك كذلك أعمال أخرى تعمل على توثيق التراث الشفهي في الثقافة المغربية عامة والأمازيغية بشكل مخصوص، وأفضل مثال على ذلك أعمال درامية جماهيرية مُوَجَّهَة للتلفاز من إخراج فاطمة بوبكدي كسلسلة *حديدان (2009)*، *وسلسلة رمانة وبرطال (2005)*، *وفيلم الدويبة (2003)*؛ وهذه الأعمال أشبه ما تكون بأرشيف بصري للثقافة الشعبية الشفهية بالمغرب.

يُمْكِنُ أخذا بما سبق أن نَحْكُمَ على الفيلم الأنثربولوجي باعتباره تجسيدا فنيا لنزعة الغيرية Alterity، وهي إحدى أهم الدوافع النفسية المُؤَسِّسَةِ لمبحث الأنثروبولوجيا ككل، والحال أننا نقصد بالغيرية في السياق السينمائي المغربي ذلك التوجه الذي يروم إثارة الفضول تجاه جماليات ثقافة الهامش والأقل حظوة مقارنة بجماليات ثقافة العولمة. إن الفيلم الأنثروبولوجي بهذا المعنى يُغَذي ذائقة الاستمتاع بما هو مختلف وغير نمطي، حيث يتبدى الجميل في هذه الأفلام منتميا للطبيعة وبدائيا لكونه خارجا عن سياق الإنتاج الصناعي، وربما قبيحا ومحظورا إن غايَرَ ذوق الوعي الجمعي داخل المجتمع.

سواء تعلق الأمر بالأفلام السياحية أو الأفلام الأنثربولوجية، فَكِلا هذين الصنفين يُعِيدَان إنتاج الحياة الاجتماعية في قالب جمالي يستند على حبكة مغرية وماتعة وجذابة، مع التنبيه إلى كون الفيلم السياحي ذا طابع تجاري لأنه يسعى بالدرجة الأولى إلى تسلية المتلقي وتحقيق مطلب الترفيه لديه، غير أن الأفلام الأنثربولوجية تنحو مسلكا مغايرا، فهي تثير الجدل وتنبش في الطابوهات وتفضح وتعري القبيح المستتر في المجتمع، وغالبا ما تتناول سردياتها قضية المرأة في مجتمع ذكوري تتصارعه قوى التحديث والتقليد، وفي هذه السرديات تبرز المرأة في صورة جدلية لأنها تتبدى في دورَي الضحية والآثمة في الآن ذاته.

رابعا: المنطلقات الاديولوجية التي توجه نمط التعبير الجمالي في السينما

لقد حاولنا في مقدمة هذا الفصل أن نُمْسِكَ بالطبقات الثقافية المُشَكِلة لماهية الفنون المغربية، وذلك في سبيل فهم أفضل للفن السينمائي بالبلاد، والذي نفترض أنه رواق بصري قادر على التعبير بثراء عن القيم الجمالية المغربية، فكثيرٌ من الأفلام تَنْضَحُ بموسيقى العود والكنبري والبندير، وتعرض بهاء المعمار الذي يتجلى في هندسة المباني والزليج والجبس، وكذلك الحال عندما يتم تصوير الجمال الهندامي الذي يحضر في ألبسة يترأسها

القفطان، دون إغفال اقتباس كثير من الأعمال السينمائية قصصا مستوحاة من التراث الحكائي الشعبي؛ وسواء اقتصرنا على السينما أو مَدَدْنَا الاشتغال على باقي أصناف الفنون الأخرى، فلا يمكن التغاضي عن الحمولة الفكرية التي تنطوي عليها الأعمال الفنية، والحال أننا سنحاول في هذا المحور الأخير أن نتجاوز الطبقة السطحية للأفلام السينمائية المغربية، أي أننا لن ننظر في بنية الحبكة ومكوناتها، بل سنحاول التسلل إلى الطبقة الميتا-معرفية للفيلم السينمائي، وذلك من أجل الوقوف على المقولات الفكرية الدفينة، والتي تبثها الأفلام وتقدمها بشكل غير صريح وناعم، ومدغدغ للوجدان.

أ- الأيديولوجيا الحداثية: السينما أداةً للتفكير في اللامفكر فيه

يفتقر المغرب إلى العدد الكافي من المعاهد والشُّعَبِ الجامعية القادرة على توفير تكوين سينمائي رصين، لهذا يَقْدِمُ أغلب المخرجين السينمائيين المغاربة من مدارس تكوين تتواجد في فرنسا تحديدا[10]، وهذا المؤشر يَفْرِضُ أخذه بعين الاعتبار، ففهم التوجهات الإبداعية عند المخرجين المغاربة يستوجبُ من الباحث أن يكون مُلما بالأسس الفلسفية للفن في فرنسا، فقد أسست هذه الأخيرة صورتها السينمائية بما يجعلها متمايزة عن هوليود التجارية، لهذا فمدارس التكوين الفرنسية غالبا ما تُوجه الطلبة إلى القيمة الفكرية لمدرسة "سينما المؤلف" النخبوية، والتي لا تختزل الفن باعتباره وسيلةً تهدف إلى إحداث اللذة وتحقيق مطلب الترويح عن النفس فقط، فعلى الفن أن ينخرط أيضا في سيرورة التحرر الفكري والنقد كهدف نبيل[11].

تحمل فرنسا إرث الحداثة تاريخيا، فهي البلد الذي نشأت فيه الثورة الفكرية مع فلاسفة الأنوار كديكارت وروسو وفولتير وديدرو، كما أن ترسيخ قيم الديموقراطية والحق في ممارسة النقد العقلاني قد حَضَرَ في حركات اجتماعية تَقَدَّمَهَا المثقفون والفنانون، من قبيل حِراك 1968 الذي خَرَجَ في شكل تكتلات طلابية ونقابية تناهض الرأسمالية والنزعة الاستهلاكية والامبريالية الأمريكية، وذلك بحضورٍ وازنٍ لفلاسفة مرموقين من قبيل جون بول سارتر وفوكو ودولوز، زيادة على مشاركة فاعلة للسينمائيين فيها أيضا. لقد ترسخت في فترة الستينيات تحديداً تقاليد مدرسة نقدية في السينما تحت اسم "الموجة الجديدة La Nouvelle Vague"، وقد قادها "مخرجون-مثقفون" كجون لوك غودار وفرونسوا تروفو وجاك ريفيت، حاولوا التنظير لفلسفة جمالية تَرى في السينما أداةً للمقاومة والنقد وكذا خلخلة الحس المشترك وسوابق الرأي.

لقد سار على نهج هذا التيار السينمائي الواقعي والنقدي عَدَدٌ من المخرجين المغاربة الذي حاولوا تسليط الضوء على قبائح المجتمع ومشكلاته، ومَعِيشِ المهمشين فيه، وكذا

الطابوهات المستترة التي لا يقربها المفكرون وتتخفى عن الأنظار؛ وفقا لهذه الرؤية، ظهرت مجموعة من الأفلام الروائية التي تنتمي إلى خانة "الموجة الجديدة المغربية"، من قبيل فيلم *ماروك (2003)* لليلى مراكشي، والذي سلط الضوء على المشكلات الاجتماعية التي تتصل بالطبقة البروجوازية في المجتمع المغربي، وهي من الموضوعات التي لا تقربها دائرة التفكير السينمائي إلا نادرا؛ ففي هذه الطبقة تحديدا تُطْرَحُ بعض المشكلات الاجتماعية التي تُسائِلُ مقولات ثابتة في الوعي الجمعي كمقولة التعايش الديني، وذلك لأن الحبكة تقوم على عقدة العلاقة المحرمة بين شابة مسلمة وشاب يهودي ترفض أسرتهما هذه العلاقة بدعوى التحريم الديني. تتناول أعمال سينمائية أخرى إشكاليات اجتماعية من قبيل التحرش الجنسي داخل الفضاء المهني كما هو حال *خلف الأبواب المغلقة (2014)*، والمثلية الجنسية التي حضرت كإحدى قضايا فيلم *أفراح صغيرة (2015)*، ونمط حياة الأطفال المشردين الذي عَرَضَهُ فيلم نبيل عيوش *علي زاوا (2000)*، زيادةً على مساءلة السينما لقضايا هي من صلب السجال الدائر بين التيارات الليبرالية والتيارات المُحافظة ذات المرجعية الدينية، فقد شَجَّعَ فيلم *ملائكة الشيطان (2007)* لأحمد بولان على فتح نقاش عمومي حول مسألة مشروعية الفن ومعايير الإبداع الفني داخل المجتمع المغربي، خصوصا بعد الضجة التي أثارها الفيلم بتناوله لقضية مقتبسة من الواقع تَهُمُّ محاكمة فرقة موسيقية شابة تؤدي لون الروك والميتال، وقد تم اتهامها وقتها بالانحلال الأخلاقي وعبادة الشيطان، قبل أن يتدخل الملك شخصيا فيما بعد من أجل تبرئة المتهمين. إن فيلم أحمد بولان وغيره من العينات السينمائية المذكورة تُصَنَّفُ جميعها في خانة التيار الحداثي، والذي يروم الفاعلون فيه تجاوزَ التمثلات السائدة داخل المجتمع، عبر الدفع إلى مراجعتها بعين نقدية؛ إن هؤلاء السينمائيين ينظرون إلى الفن باعتباره وسيلةً للتنوير الفكري، لهذا فَهُم بهذا المعنى يتبنون أطروحة "المثقف العضوي" للمفكر الإيطالي أنطونيو غرامشي.

إن الجمالية السينمائية عند مخرجي التيار الحداثي في المغرب تنبني سيميولوجياً على ثلاثية مركبة، فجزء من الجاذبية الإقناعية يتأسس على تقديم الفكرة التنويرية بشكل سردي متماسك أولا، وبلغة شعرية تشحذ كل الإمكانات التقنية ثانيا، ونقصد هنا فعالية استثمار زوايا التقاط الفضاء، والشحنة العاطفية للموسيقى التصويرية، وبلاغة الحوارات؛ وثالثا عبر تشكيل مَشاهد تستثير المتلقي وتدفعه إلى تفهم الشخصيات التي يستهدف الفيلم خلخلة التمثلات المسبقة حولها وبيان لامعقولية الوصم الذي يطالها. إن السينما الحداثية بالمغرب تَمتح إذن مرجعيتها النظرية من حركة الموجة الجديدة في فرنسا من جهة، كما يُمكن الاستخلاص انطلاقا من تحليل كثير من مقاطع الأفلام المبحوثة، أنها تُصَنَّف ضمن خانة

الصورة التسجيلية، والتي نجد لها جذورا في مدرسة الواقعية الجديدة بإيطاليا، وتروم هذه المدرسة تجاوز التعريف القاصر الذي يقرن حصراً الفن بالجمال، أي أن كثيرا من المخرجين المغاربة يوظفون جمالية الفن السينمائي من أجل تشكيل صورة تُخاطب عقل المتلقي، وتدعوه إلى الانتباه إلى المهمشين والمنسيين في المجتمع، كما تدعوه إلى مراجعة أحكامه المسبقة حول شخوص تم وصمها بالشيطنة من طرف الحس المشترك العام؛ ولا نجد تعبيرا أدق يُعَرِّفُ بتيار السينما الحداثية أفضل مما أشار إليه دولوز حول الوظيفة التنويرية التي يجب أن تضطلع بها السينما: *إذا كان الفيلسوف يُفكر من خلال المفاهيم، والعالم يُفكر من خلال الدوال، فالفنان يُفكر من خلال الصورة*[12].

ب- الأيديولوجيا التجارية: عندما تُستعمل السينما كأداة حافزة على الاستهلاك

تَتَسَيَّدُ الأفلام التجارية الكوميدية قمة الترتيب على مستوى الإيرادات في شباك التذاكر بالمغرب في آخر ست سنوات تحديدا[13]، فالأرقام الإحصائية التي يدلي بها المركز السينمائي المغربي المُضمنة في تقارير الحصيلة السنوية ما بين 2014 إلى غاية 2019 تشير إلى احتلال فيلمين كوميديين *"الطريق إلى كابول"* و*"سارا"* الرتبتين الثانية والثالثة على التوالي في لائحة الإيرادات عن سنة 2014، وفيلما *"الفروج"* و*"الحمالة"* في الرتبتين الأولى والثانية على التوالي عن سنة 2015، فيما احتل *"داداس"* صدارة الترتيب عن سنة 2016، وقد تربعت ثلاثة أفلام كوميدية الصدراة في سنة 2017، وعلى المنوال ذاته احتل فيلم *"الحنش"* صدارة شباك التذاكر لسنة 2018 متبوعا بـ*"كورصة"* الذي يُصَنَّفُ في فئة الأعمال الكوميدية أيضا.

تتوجه الأفلام الكوميدية إلى تحقيق اللذة والتسلية أساساً، والحال أنها تتجنب في الغالب التركيز على الآلام والمعاناة التي ترتبط بالمشكلات الاجتماعية، فجنس الكوميديا يروم الملهاة ويبتعد عن أجواء المأساة، لهذا تتبدى الصورة السينمائية لهذه الأفلام من منطلق التحليل السيميولوجي زاخرة بالألوان الفاتحة والحارة، زيادة على أن إطارات الصورة حاملةٌ لفضاءات وأمكنة جميلة ونظيفة ومُزهرة، وفي ذلك كله إحالة رمزية على التفاؤل والنظرة الوردية للحياة، لهذا تستطيع هذه الأفلام الترفيهية أن تجتذب المشاهدين، مادامت قادرة على الترويح عنهم، وعلى تخليصهم من حالتي الضغط والقلق الناجمتين عن الإرهاق المهني الذي يعيشه الإنسان المعاصر؛ إن هذه الأفلام من زاوية التحليل النفسي تلعب دور "مُسَكِّن الألم"، وذلك لأنها تُساعد على التخفيف من الهواجس النفسية السلبية المرتبطة بصعوبات الحياة و عوائق النجاح المهني.

في نفس السياق، تكادُ أدوار البطولة الرجالية تشترك في خصائص نمطية ثابتة، فممثلون كوميديون من قبيل *"سعيد داداس"*، *"عبد الله فركوس"*، و*"سعيد الناصيري"* دائما

ما يَظهرون في أدوار رجال فقراء، يعيشون حياة مرحة بجرعات معاناة خفيفة، لكنهم رغم ذلك سعداء ما داموا ينعمون بدفء الحرارة العائلية، كما أنهم يُسَوِّقُونَ صورةَ الفقير الطيب بطبعه، بينما يَظهر على نحو عكسي الرجل الثري في صورة البارد عاطفيا، المتكبر والمتعجرف، والحامل لنوايا الشر. إنها علامات بصرية تُجَمِّلُ مفهوم الفقر عند المشاهدين، فالفقير رغم فاقته طيب ونقي الروح، والأنكى من ذلك أن خاتمته دائما ما تنتهي بتحقيقه للثراء والغِنَى، كأنما تُخبر الأفلام التجارية ضمنيا بالرسالة التالية: *"لا تقلق أيها المتفرج، فالاغتناء ممكن؛ لا تتحرج أيها المتفرج الفقير، فالفقراء طيبون، والأغنياء شِرِّيرُون"*. إنها أفلام تُقدم جرعة من الأمل، كما تطفئ فتيل الحنق والغضب الناجم عن الوعي بهول التفاوت الطبقي بين الأغنياء والفقراء.

من جهة أخرى، تَخْلُقُ هذه الأفلام التجارية الرغبة في الاستهلاك عند المتلقي، فهذه الأعمال الترفيهية متخمة بالسلع والمنتوجات، بدءاً بلباس البطلة وحليها، وأناقة البطل وروعة سيارته، وانتهاءً بهاء الفيلا والشقة التي تجري أطوار من الفيلم فيها. إن الفيلم التجاري ينطلق من سياسة "رابح-رابح"، حيث تَضُخُّ الماركات التجارية أموالا لصالح إنتاج الفيلم، بحيث يضمن هذا الأخير فرصة جذابة لعرض المنتوجات والسِّلَع.

زيادةً على الوظيفة التسويقية للأفلام الترفيهية باعتبارها نوافذَ للإشهار التجاري، فهي قادرة كذلك من خلال جماليتها الشكلانية على غرس النماذج الأيقونية في ذهن المتلقي، فالبطلةُ في هذه الأفلام ذاتُ ملامحَ فاتنة بلاستيكية، وجسدٍ رشيقٍ أقرب إلى النحافة، وهي علامات سيميائية تنطوي على نداء رأسمالي استهلاكي، يدعو بموجبه الفيلم -بشكل غير مباشر- المتلقي إلى ضرورة التسجيل في صالة للرياضة، وممارسة حمية للنحافة، والإقبال على عمليات التجميل، والاهتمام بالموضة اللباسية وقصات الشعر الأنيقة. يمكننا في هذا الصدد أن نعطي المثال بأعمال سينمائية استعانت بمغنيات على درجة فاتنة من الجمال كـ*"ابتسام تيسكت"* في الفيلم الكوميدي *"30 مليون"* الصادر في بدايات سنة 2020، و*"سلمى رشيد"* التي لعبت دور البطولة في فيلم رومانسي بعنوان *"قلبي بغاه"* الصادر في 2019. إن مثل هذه الأفلام تخلق الرغبة عند المتلقي في التَّزَيُّن، كما أنها تُحَدِّدُ الأذواق الجمالية عند المشاهدين، فالصورة الأيقونية المعروضة في الأفلام تُوَلِّدُ عند المتلقي الحاجة إلى الشراء والاستهلاك. إن الأفلام الترفيهية تجارية بالمعنى الذي لا يجعلها تُشبع الرغبة في الترفيه فقط، بل تخلق الرغبات الجديدة وتُوَجِّهُ المشاهدين إلى الانخراط في حُمَّى الجمال.

ج- أيديولوجيا الإحياء: بين الفلكلورية الجوفاء والحفر الأنثربولوجي في الثقافة الأبيسية

تختلف توظيفات المخرجين المغاربة للجماليات التراثية، فمنهم من يستعمل الفنون التقليدية كعلامات بصرية فلكلورية، بحيث يتم إقحام المظاهر الفنية كديكورات جوفاء مجتثة عن سياقها الثقافي، ففي فيلم "زيرو" الصادر في 2012، قام المخرج نور الدين الخماري بتصوير الأجواء الليلة لمدينة الدار البيضاء الصناعية، وأثناء إحدى المَشاهد التي تدور أطوارها في علبة ليلية، يشاهد المتفرج امرأة تتمايل على طريقة الرقص الشرقي، كما يستمع المتفرج إلى مُغَنية تؤدي المقطوعة الشعبية التراثية *"قفطانك محلول يا لالة"*؛ والجدير بالذكر هنا أن هذا التوظيف السينمائي للجماليات التراثية يأتي في سياقِ تشكيلِ جو ليلي غرائبي باعث على الدهشة والاستثارة، حيث تتداخل الأزمنة في بعضها، ويتحول المشهد الذي تتمازج فيه ديكورات الحاضر مع ديكورات الماضي سُرياليا، ومُساعداً على تحقيق مطلب الشاعرية والرمزية التي يهدف إليه المخرج. لا تكون إذن الفنون التقليدية وجماليات التراث عند ثلة من السينمائيين غايةً في ذاتها، وإنما تُعتبر وسيلةً للتشكيل الرمزي والسريالي بغرض الإدهاش وبعث الجو الغرائبي.

يعكس مفهوم الفلكلور مدلولا سلبياً عندما يتحول تراثٌ جماليٌ ما إلى مجرد ديكور أجوف، أي عندما يصير مفصولا عن مضمونه الدلالي أو ذا مدلول مُشَوَّه، يتعلق الحال تحديدا هنا بما يمسميه الأنثربولوجيون بعملية الفَلْكَرَة Folklorization، والتي تفيد اجتثاث نماذج فنية من التراث المحلي وتوظيفها خارج سياقها الثقافي والتاريخي، كما تفيد هذه العملية أيضا النزوع إلى توظيف النماذج الفنية التراثية بشكل مُحرَّف ومُشَوَّه بسبب عدم الإلمام الجيد بتقاليد هذه الفنون وتاريخها [14].

يُمكن في هذا الصدد إعطاء المثال بفيلم *"عبدو عند الموحدين"* الصادر في 2006 لمخرجه سعيد الناصيري، فقد تم في هذا الفيلم إعادة إنتاج الحضارة الموحدية بشكل مُشَوَّه يتنافى مع مضمون الكتابات التاريخية الرصينة عن هذه الحقبة؛ ففي أعقاب القصة، يُلقى القبض على الشاب عبدو من طرف جنود الأمن، والذين حاولوا أن يقطعوا عنقه تحت ذريعة أنه مخبر وجاسوس يشتغل لصالح عدو الدولة صخر بن غانية، والحال أن هذا المشهد يتعارض مع المدونات التاريخية، والتي تشير إلى أن السلطان يعقوب المنصور كان يفرض وقتها مسطرة معقدة فيما يخص حالة الحكم بالإعدام، حيث تنقل السِّجِلاَّت أن السلطان كان يفرض أن تُرفَعَ هذه النوازل إلى ديوانه للنظر فيها شخصيا، مشفوعةً بالمبررات التي دفعت القاضي إلى إصدار الحكم[15]. ومما يجب الإشارة إليه، فالأفلام التي تُسَطِّحُ الروايات التاريخية وتنحرف عن عرض تفاصيل الحقبة بدقة، هي تلك التي تُصَنَّفُ في خانة "السينما التجارية"، والحال أن تركيز مخرجي الأعمال الترفيهية على تقديم سردية مليئة

بالفرجة والمتعة قد يوقعهم في فخ إنتاج جمالية تراثية فلكلورية، لأنهم يستعملون ديكورات الماضي دون تعريف المشاهدين بروح التراث، أي بالقيم السوسيو-ثقافية التي يكتنزها.

لا يُمكن خندقة التعاطي السينمائي مع الجماليات التراثية في زاوية الفلكرة السلبية، فهناك أعمال سينمائية ذات حمولة أنثربولوجية غنية، فقد عَكَفَ نَفَرٌ من المخرجين المغاربة على إنتاج أفلام روائية ساعدت على التعريف بخصوصية الثقافة المغربية، لا في إنتاجات الثقافة المادية فقط وإنما في إبراز المخزون الرمزي للممارسات الثقافية بالمجتمع، وكشفِ دلالات هذه الرموز ومعانيها؛ نَسُوقُ في هذا الصدد نموذج فيلم *أفراح صغيرة (2015)*، والذي حاولَ فيه المخرج محمد الشريف الطريبق من خلال الكاميرا أن يُظهر بشكل استطيقي مَدَى النظام والتناسق الذي يَحْضُرُ شكلانياً في المنازل التقليدية بتطوان في خمسينيات القرن العشرين، وذلك عبر لقطات مأخوذة من زوايا تصوارية photogenic تَعْرِضُ طريقة إعداد الحلويات التقليدية وجمالية وضعها فوق الطاولة، ولا تَغْفَلُ الكاميرا إبراز الحلي التي تضعها النساء، والزينة الهندامية لهن وللرجال أيضا، كما سَيْلَحَظُ المُشاهد كذلك نمط المعمار الأندلسي الذي يُمَيز بيوت تطوان، والحاضر في زخارف الزليج والجبس والخشب. إن كاميرا الطريبق أنثربولوجيةٌ بالمعنى الذي يَجْعَلُ من هذا المخرج شبيها بباحث ينهج تقنية الملاحظة بالمشاركة Participant observation، فالكاميرا تصف بشكل دقيق تفاصيل الحياة اليومية لقاطني البيت التقليدي الذي تدور فيه الأحداث، والحال أن وصف النظام والتناسق الجمالي الحاضر في البنية الشكلية للمنزل يعكس في العمق بنية ذهنية وتمثلا خاصا للعالم عند المغاربة وقتها، فالفيلم لا يغفل مسألة البناء الوظيفي للأدوار التي يلعبها الرجال والنساء داخل مؤسسة الأسرة، كما لا يغفل المخرج إظهار التراتبية الهرمية للسلطة داخل المنزل بين النساء أنفسهن؛ إن الفيلم يَعرض إذن البنية التي تقوم عليها الأسرة التقليدية الكبيرة، واستراتيجيات تدبير الصراع بين الأفراد، وكذا طرق تحقيق التوازن داخل الأسرة. إن الصورة السينماتوغرافية لفيلم "الطريبق" لا تكتفي بالوصف فقط، وإنما تحفر في البنى العميقة للثقافة، بُغيةَ إظهار علاقات السلطة، ونوعية الأدوار، ومعايير التفاعل داخل مؤسسة الأسرة في صيغتها التقليدية-الأبيسية.

تَحضر هذه النزعة الأنثربولوجية بشكل واسع خصوصا عند المخرجين الذين يستكشفون المغرب القروي والنائي؛ إنهم والحال هنا يحاولون استعادة التراث المنسي والمهمَّش، لأجل التعريف به أولا، وكذلك لأجل معالجة الإشكاليات التي تعتريه، وهذا ما تُظهره عدد من الأفلام الروائية التي اشتغلت على مفاهيم الذكورة والأنوثة في الأوساط القروية، وذلك عبر تسليط الضوء على ظواهر من قبيل "التقاف/العجز الجنسي" في عرس

الدم (1977) لسهيل بن بركة، وكذا ظاهرة زواج القاصرات في *حياة بريئة (2016)* لمراد الخودي.

إنها أفلام من ضمن أخرى تنبش في معاناة المرأة داخل مجتمع ذكوري-قروي يحرمها من حرية التعبير والقرار، ويفرض عليها تنشأة اجتماعية قائمة على الخضوع والخنوع للرجل، كما هو الحال في فيلم *دقات القدر (2018)* لمحمد اليونسي، والذي تحكي فيه القصة عن استباحة التقاليد القَبَلية في منطقة الريف الشمالية بالمغرب لإمكانية أن يرث الأخ زوجة أخيه المتوفى. وفي حالة أكثر جرأة، نجد مخرجين آخرين يطرحون إشكالية الفاقة الجنسية التي تعانيها نساءٌ كثيراتٌ من جبال الأطلس العميق، بسبب هجرة الرجال نحو المدن الصناعية البعيدة أو صوب أوروبا للعمل، ويكفي فقط مُلاحظة عناوين أفلامٍ من قبيل *ساجا، الرجال لا يعودون أبدا (2014)* و*مواسم العطش (2019)*؛ إنها عناوين تكشف سيميولوجياً عن العواطف المكبوتة، وعن لوعة الشهوة الجنسية المطمورة والمحرَّم البوح بها من طرف النساء. إن السينما الإحيائية تُمثل إذن إمكانيةً فنيةً للتعبير الجمالي عن المكبوتات والمصالحة مع الذات والجسد، كما تسمح بالكشف عن الاستراتيجيات الخفية والغير-مباشرة التي يُقاوم من خلالها الفرد المهمَّش إكراهات المجتمع ومعاييره الاستبدادية.

يُمكن في هذا الصدد إعطاء المثال بفيلم *مباركة (2019)* لمخرجه محمد زين الدين، حيث تحكي القصة عن "مباركة" المرأة الأربعينية التي تُمارس الشعوذة والطب الشعبي كطريقة في مداواة زبنائها، وفي مساعدة النسوة تحديداً -عبر السحر- على تكبيل الرجال وإخضاعهم؛ والحال أن هذا الفيلم يُعَبِّرُ بشكل فني عن ثقافة المقاومة عند المرأة وعدم استسلامها للتهميش الذي يطالها داخل المجتمع، فكلما ازداد حصار الرجل لها لجأت إلى السحر كسلطة خفية لمواجهة واقعها المضطرب أو لاسترجاع ما ضاع منها في العلن بكيفية سرية؛ وهكذا فإنّ السحر سواء للعلاج أو الانتقام..، يوفر لها على حد قول عز الدين الخطابي قوة جديدة تمكنها من إعادة الاعتبار لذاتها سرًّا، كما يوفر لها سلطة رمزية تجابه بها سلطة الرجل[16].

إن السينما في تيارها الأنثربولوجي تُسَائِلُ القيم الذكورية في الثقافة المغربية من خلال نماذج أخرى للمقاومة، ففي فيلم *خربوشة (2008)* لحميد الزوغي، نجد حضورا لقدرة المرأة على التمرد والمجابهة الفعالة ضد قيم الاستبداد والتسلط، فشخصية حادة الزيدية الملقبة بـ"خربوشة" هي اسم على مسمى فعلا، وذلك لأنها تستطيعُ الخربشة كقطة شرسة من خلال فن العيطة، وهو نوع من الغناء الشعري المحمَّلِ بالحكمة والنزوع النقدي، لقد كانت خربوشة رمزا للنضال من خلال الفن، فقد خلدتها الذاكرة الشعبية ثم الذاكرة السينمائية بعدها -عبر فيلم حميد الزوغي- كأحد رموز الصمود والثورة الناعمة دفاعا عن قبيلتها "أولاد

زيد"، وذلك عبر الأشعار التي نَظَمَتْهَا ضد القائد عيسى بن عمر العبدي، فأناشيدها التحفيزية ساهمت في بث الحماس في قومها لتدفعهم إلى الانتفاضة والثورة على القائد المخزني لمنطقة عبدة (ما بين 1879-1894)، وقد عُرِفَت هذه الأحداث وقتها بـ"عام الرفسة"[17]. يندرج هذا الفيلم مع باقة أخرى من الأفلام التي تتناول تسلط "الأمغار/شيخ القبيلة" واستبداديته، كما هو الحال في *أركانة (2007)* لحسن غنجة، *والطاحونة (2008)* لرضوان القاسمي.

إنها أعمال سينمائية تُسَوِّقُ صورةً مُمَانِعَةً للإنسان باعتباره قادرا على التمرد والنضال إلى الحرية والسعي إلى دمقرطة مجال التداول السياسي، وهذا التيار السينمائي يشتغل على جماليات الحكاية الشعبية ويوظفها كأداة لإحياء نماذج وشخوص منيرة في التاريخ الثقافي للمجتمع؛ قد يصح القول بأن المرأة مثلا ذات حضور محتشم ومنسحب إلى الخلف وراء سيادة الرجل في نظام المجتمع الأبيسي، إلا أن الحفر في التاريخ الثقافي قد يسمح بانتشال نماذج بَرَّاقَةٍ يُمكِنُ إحيائها كـ"شخصيات قدوة"، ولعل ما يفعله بعض السينمائيين في هذا الباب فعال وشبيه بالبحوث الحفرية للسوسيولوجية فاطمة المرنيسي، عندما حاولت في كتابها "سلطانات منسيات" أن تعرض لعينات من النساء الأديبات والعارفات بفنون الشعر واللغة والغناء، وذوات ذكاء خطابي خارق يجعل خليفة من قبيل هارون الرشيد يعترف لهن بالحذق والاستثناء. هذا هو بالضبط ما يجعل الإبداع الثقافي والفني قادرا على تجاوز مفاهيم سلبية كـ"الحريم" مثلا، ومقابلتها بعلامات لامعة وإيجابية كشهرزاد المشرقية أو خربوشة المغربية، واللتان تمثلان الأنموذج المقلق للحريم، بذكائه وثقافته، وبدهائه وأنوثته.

خلاصات:

تُمثل الفنون المغربية نِتَاجاً مُرَكَّباً يعكس التلاقح الثقافي بين الموارد الأمازيغية والعربية والمتوسطية والإفريقي-صحراوية، مع التأكيد على المكانة الاعتبارية التي تحتلها المرأة باعتبارها مكونا جوهريا في عملية الإبداع الفني المغربية، فهي من جهة تُعتبر أرضية جسدية فاتنةً وحافزةً على إظهار الجمال في ميادين فنية كالرقص والأزياء والغناء، كما أن جمالها غالبا ما يوسم في الثقافة المغربية بالخطير والشيطاني، والذي يُهَدِّدُ الرجل بالوقوع فريسة للكيد والخديعة. إن المرأة إذن ذات طبيعة جمالية تكتنه في داخلها مفارقة الإيجاب والسلب في الآن ذاته.

فيما يخص الاشتغال على السينما كنموذج مُختار للفن المغربي، فقد تمَخَّضَ عن التحليل السيميولوجي لعينةِ الأفلام المذكورة في متن المقال استخلاص وجهين للجماليات تتسم بهما السينما المغربية: جمالية شكلانية تُعنى بما هو مادي في الفضاءات وذات نزوع

تسويقي-سياحي؛ وجمالية أنثربولوجية تحضر في أفلام مخرجين لهم نزوع نقدي، حيث يسلطون الضوء في أفلامهم على مظاهر الثقافة المتفردة (الهامش والنائي في المجتمع)، ونزعتهم النقدية ترتبط في الغالب بتناولهم لإشكاليات ثقافية من قبيل: ذكورية المجتمع، اضطهاد المرأة وشيطنتها، الإيمان بالسحر ومظاهر ممارسته، التردد على الزوايا وثقافة تقديس الأولياء...

يُمكن كذلك استشفاف خلاصة مؤداها أن السينما المغربية ترتكز على ثلاثة منطلقات استطيقية؛ المنطلق الأول يمثله تيار الفن الحداثي، ويرنو المخرجون المنتمون له إلى تصوير الواقع بغرض نقده، عبر إماطة اللثام عن القبح الذي يعتري المجتمع، أي كشف النقاب عن المشاكل الاجتماعية والمعاناة التي تعيشها فئات من البشر داخل المدينة أو القرية على السواء، لهذا يُرَكِّزُ هذا التيار تحديدا على معالجة قضايا المهمشين، الباغيات والمجرمين، المعاقين والمسنين، الأمهات العازبات والأطفال المشردين. إنها مدرسة سينمائية تخاطب عقل المتلقي وتدفعه إلى مراجعة تمثلاته المسبقة وأحكامه الجاهزة.

يقابل هذه الأفلام الحداثية جنسٌ مغايرٌ وأكثر سطحية، لكنه فرجوي وجذاب للجمهور، نتحدث في هذا الصدد عن المنطلق التجاري للسينما في المغرب، والذي تمثله طينة من الأفلام القادرة على إحقاق اللذة لدى المتلقي من جهة، والترويج الإشهاري للمنتوجات والسلع الاستهلاكية من جهة أخرى. إنها أفلام تجارية ناجحة على مستوى رهان السوق، وذلك لأنها تُحَقِّقُ بلغة الإحصاء أعلى الإيرادات في شباك التذاكر، كما تلقى الاستجابة الكبيرة من طرف مشاهدين يبحثون عن الترويح والتسلية؛ والحال أننا لا نرى عيبا في أن يكون الفيلم التجاري فرجويا وماتعا، إلا أن تغييب البعد القيمي والبعد السوسيو-ثقافي في متن السرد، قد يُوقِعُ مِثْلَ هذه الأفلام التجارية في فخ الفلكلورية الجوفاء، لهذا لابد من الاستفادة من الأخطاء التي وقعت فيها كثير من الأعمال السينمائية، حيث انساق بعضها نتيجة التسرع تارة، ونتيجة تغليب منطق الفرجة تارة أخرى إلى تشويه الوقائع التاريخية والسوسيو-ثقافية للبلد، خصوصا عندما يتعلق الأمر بالأفلام التي اختزلت التراث وفنونه في محض ديكورات لا أكثر.

من جانب آخر، تخلص دراستنا إلى التأكيد على وجود منطلق أنثربولوجي يُمَيِّزُ تيارا سينمائيا خاصا في المغرب، حيث تحضر في أفلام المخرجين من ذوي هذه النزعة دقة الوصف والتركيز على التسجيل البصري المفَصَّل لمظاهر الحياة الاجتماعية، من قبيل الحرص على التقاط البنى الثقافية للعائلات، والتعريف بالأدوار التي توكل إلى الأفراد، خصوصا جدلية الأدوار المتباينة بين المرأة والرجل، وكذا الصراع الذي يعتمل هذه الجدلية، والذي كثيرا ما

مَمَثَّلَ موضوعا متكررا في عديدٍ من الأفلام الأنثربولوجية. إنه تيار سينمائي يحاول إحياء جماليات الثقافة المغربية من جهة الشكل فيها أولا، كتصوير إبداعات الصناع التقليديين في فنون العمارة والزليج والجبس والنحت على الخشب مثلا، مع الحرص ثانيا على إظهار الجماليات الفكرية، ونقصد بها تلك النماذج الفكرية المضيئة في التراث، والتي تسمح بجعل المتلقي يدرك أن هناك جذورا تنويرية في الثقافة يُمكن الاستلهام منها.

في الأخير، لابد من استرجاع تعريف بديع للسينما، ذاك الذي توصف بموجبه كمصنع للأحلام؛ بتعبير أدق، إنها الأداة التي تُذَكرنا بأحلامنا وطموحاتنا، والتي غالبا ما نحاول نسيانها وكبتها على حد تعبير جون كوكتو[18]؛ إن السينما في عمقها الأنثربولوجي (الإنساني) ترفض الاستسلام للعبودية وتطلق العنان لإمكانيات التجاوز والتجديد، وهذا جزء من جماليتها البصرية-الفكرية، خصوصا عندما تساهم عبر لغة الصورة في ترسيخ قيم الديموقراطية، والحريات، وتنمية الذوق الجميل لدى الجمهور.

قائمة الهوامش:

1- نقصد بالطبيعانية Naturalism تلك النزعة الذي تتشكل بموجبها الأفكار والقيم انطلاقا من تجربة التفاعل مع الطبيعة والاستلهام منها؛ والحال في السياق الفني يرتبط بتلك الأحكام الجمالية أو الممارسات الإبداعية التي تحاكي الطبيعة.

2- يمكن البحث أكثر في تفاصيل الثقافة المتوسطية وديناميةالتلاقح الثقافي بين شعوب المتوسط بالرجوع إلى الآتي:

BRAUDEL Fernand, La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II, Paris : Armand Colin, 1949, 1160 p.

3- MUNRO Thomas, «The Marxist Theory of Art History: Socio-Economic Determinism and the Dialectical Process», the Journal of Aesthetics and Art Criticism, Jun 1960, Vol. 18, No. 4, p. 432.

4- غربال زينب، "الوشم: ذاكرة جسد بين نقوش ظاهرة ورسائل مُبطنة"، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، مارس 2019، العدد الخامس، ص127.

5- مصباحي جواد، "تذوق الفن الإسلامي من الناحية التقنية"، في: جماليات الفنون في الثقافة الإسلامية، القاهرة: بروج للنشر والتوزيع، 2017، ص 38.

6- غالبا ما تقيم القبائل الأمازيغية هذه الرقصة ضمن احتفالاتها الغنائية التي تتزامن مع فترة جني المحاصيل، ومع بداية فصل الربيع؛ وتُعتَبر الرقصة في حد ذاتها مناسبة للابتهاج، لهذا تستخدمها القبائل كأبهى تعبير عند الاحتفاء بزوارها أو بأعراس أبنائها.

7- M. AKHMISSE, Croyances et médecine berbères de Tagmut, Casablanca: Dar Kortoba, 2004, p. 82.

8- يمكن العودة في هذا الصدد إلى مؤلف لمحمد أوسوس "دراسات في الفكر الميثي الأمازيغي"، والذي حاول فيه جمع العديد من الحكايات التي تكتنه في داخلها رواسب لمعتقدات دينية أمازيغية سابقة على دخول الإسلام.

9- رضى أماني، الإعلام والسياحة، القاهرة: دار أطلس للنشر والتوزيع، 2017، ص 100.

10- ZAHI Farid, « La culture marocaine contemporaine à l'épreuve des mutations », in : Le Maroc au présent : D'une époque à l'autre, une société en mutation, Casablanca : Centre Jacques-Berque, 2015, p. 439.

11- "براين ماجي"، رجال الفكر: مقدمة للفلسفة الغربية المعاصرة، ترجمة: نجيب الحصاد، تونس: منشورات جامعة تونس، 1998، ص 76.

12- "دولوز جيل"، الصورة الحركة أو فلسفة الصورة، ترجمة: حسن عودة، منشورات وزارة الثقافية، المؤسسة العامة للسينما، دمشق،1997، ص 261.

13- تم الاعتماد أثناء التحليل على الأرقام الإحصائية التي أصدرها المركز السينمائي المغربي، والصادرة رسميا في موقعه الإلكتروني: https://www.ccm.ma/ar/bilan-cinematographique.

14- قاسم شهرزاد، "استدراك: المنهج في دراسة الثقافة الشعبية"، مجلة الثقافة الشعبية، شتاء 2009، العدد الرابع، ص.207

15- ابن أبي زرع، الأنيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك المغرب وتاريخ فاس، تحقيق كارل بوحسن نورتبرغ، القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية، 2014، ص 217.

16- الخطابي عز الدين، سوسيولوجيا التقليد والحداثة بالمجتمع المغربي، الدار البيضاء: منشورات عالم التربية، 2001، ص 55.

17- RAGGOUG Allal, «Al-'Ayta : chant du Maroc profond entre musique et histoire», Horizons Maghrébins : Le droit à la mémoire, 2000, No. 43, p. 19.

18- "كوكتو جان"، فن السينما، ترجمة: تماضر فاتح، دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، 2012، ص 38.

قائمة المراجع:

- الخطابي عز الدين، سوسيولوجيا التقليد والحداثة بالمجتمع المغربي، الدار البيضاء: منشورات عالم التربية، 2001، 92 ص.

- "دولوز جيل"، الصورة الحركة أو فلسفة الصورة، ترجمة: حسن عودة، منشورات وزارة الثقافية، المؤسسة العامة للسينما، دمشق،1997، 288 ص.

- رضى أماني، الإعلام والسياحة، القاهرة: دار أطلس للنشر والتوزيع، 2017، 228 ص.
- غربال زينب، "الوشم: ذاكرة جسد بين نقوش ظاهرة ورسائل مُبطنة"، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، مارس 2019، العدد الخامس، ص127.
- قاسم شهرزاد، "استدراك: المنهج في دراسة الثقافة الشعبية"، مجلة الثقافة الشعبية، شتاء 2009، العدد الرابع، ص 206-209.
- "كوكتو جان"، فن السينما، ترجمة: تماضر فاتح، دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، 2012، 272 ص.
- مصباحي جواد، "تذوق الفن الإسلامي من الناحية التقنية"، في: جماليات الفنون في الثقافة الإسلامية، القاهرة: بروج للنشر والتوزيع، 2017، ص 38.
- A. ROUX, Choix de versions berbères (parler du Maroc central-tamazight), Rabat, 1952, 47 p.
- M. AKHMISSE, Croyances et médecine berbères de Tagmut, Casablanca : Dar Kortoba, 2004, 192 p.
- MUNRO Thomas, «The Marxist Theory of Art History: Socio-Economic Determinism and the Dialectical Process», The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Jun 1960, Vol. 18, No. 4, p. 430-445.
- RAGGOUG Allal, « Al-'Ayta : chant du Maroc profond entre musique et histoire», Horizons Maghrébins : Le droit à la mémoire, 2000, No. 43, p. 16-21.
- ZAHI Farid, « La culture marocaine contemporaine à l'épreuve des mutations », in : *Le Maroc au présent : D'une époque à l'autre, une société en mutation*, Casablanca : Centre Jacques-Berque, 2015, p. 407-439.