سينماء
لتعزيز المحتوى
المعرفي السينمائي

CINAMAA

الأرشيف السينمائي باعتباره مصدرًا للتأريخ

د. محمد سعيد الدردابي

تتبوَّأ السينما مكانة خاصة بين الفنون لارتباطها الوثيق بالزمن والذاكرة؛ فهي لا تكتفي بنسج الحكايات أو تصوير الوقائع، بل تخلق أشكالًا جديدة لتُمثِّل الماضي وتستحضره. وإذا كان التاريخ يُعنَى بتسجيل الأحداث وتفسيرها وفق مناهجه الخاصة، فإن السينما تُمارِس كتابة بصرية تمنح للتاريخ حياة جديدة عبر الصورة والصوت والحركة. على امتداد عقود طويلة، ظلَّت العلاقة بين السينما والتاريخ محكومة بالتباعد والتجاهل المُتبادَل، إذ يتحرك كلٌّ منهما في مسار مُغاير للآخر، وعندما كان يحصل أي تقاطع بينهما، فإنه غالبًا ما اتّسم بالريبة والتشكيك في الأهلية. ويمكن القول إن كلًّا منهما ينتمي إلى عوالم فكرية مختلفة، وإن أي محاولة للحوار بينهما كانت تُعتبر بمثابة "علاقة خطرة" وغير ملائمة1. غير أن التحولات التي شهدها الفكر التاريخي من جهة، والتطورات التي عرفها الفن السينمائيّ من جهة أخرى، أعادت طرح السؤال حول جدوى هذا اللقاء، وأهمية الصورة في إعادة بناء سرديات الماضي، بل وإعادة مُساءلة طرق تمثيله.

1 Fernando Martínez Gil, «La historia y el cine: ¿unas amistades peligrosas?» Vínculos de Historia ISSN-e: 2254-6901. Núm. 2. Universidad de Castilla-La Mancha (2013). p 352

العلاقات بين المجال التاريخي والسينمائي:

في هذا السياق، يطرح الناقد المغربي (نور الدين الصايل) سؤالًا مركزيًّا: ما القصدية التي يحملها التاريخ من جهة، والسينما من جهة أخرى؟ ويؤكد أن البحث عن هذه القصدية يكشف منذ البداية عن اهتزاز في المعنى؛ فالتاريخ، من منظور إبستمولوجي، يسعى إلى إنتاج معرفة علمية، لأنه عِلمٌ في جوهره، بينما السينما لا تُقدّم نفسها كعِلمٍ، بل كفن يهدف إلى إثارة المتعة الجمالية. ومن ثمَّ، فإننا أمام علاقة مُلتبسة: بين ما يُنتظر منه أن يكون عِلمًا (التاريخ)، وبين ما يتنصّل من العِلمية لافتقاده أدواتها المنهجية (السينما).

غير أن الصايل يقترح، لتبرير وجود واو العطف بين كلمتي «تاريخ» و«سينما»، تجاوز النصوص ذاتها نحو مساءلة موضوع كلٍّ من المؤرِّخ والسينمائي2. وهنا تتضح طبيعة العلاقة الممكنة بين التاريخ باعتباره عِلمًا والفيلم باعتباره نصًّا فنيًّا، وهي علاقة إشكالية لأنها تجمع بين بعدين متمايزين: العلمي والأدبي؛ فبينما يلتقي المؤرخ والسينمائي أحيانًا في طريقة اشتغالهما على الواقع، فإنهما يفترقان في أحيان أخرى إلى حدٍّ يستلزم ضبطًا إبستمولوجيًّا دقيقًا لموقع كلٍّ منهما في تَمَثُّل هذا الواقع والتعامل معه.

كما يُثير (مولاي إدريس الجعيدي) مسألة التمييز بين القراءة التاريخية للفيلم والقراءة السينمائية للتاريخ، معتبرًا أن هذين البعدين يُشكّلان مدخلًا ضروريًّا لفهم طبيعة العلاقة الممكنة بين السينما والتاريخ. فحين نتحدث عن القراءة السينمائية للتاريخ، يُواجِه المؤرِّخ إشكالية الطابع الذاتي في تمثيل الأحداث التاريخية، بما تحمله من انتقائية وتأويل. أما القراءة التاريخية والاجتماعية للفيلم، فهي تُتيح الكشف عن طبقات غير ظاهرة من ماضي المجتمعات، حيث تُظهِر على سبيل المثال آليات الرقابة الذاتية، كما تفضح انزلاقات أو تعبيرات عفوية تُعبِّر عن البنية العميقة للمجتمع3.

لقد أصبح المؤرِّخ اليوم يطرح تساؤلات متجددة حول إمكانية الاستفادة من الوثيقة المصورة، سواء كانت ثابتة أم متحركة، باعتبارها منطلقًا لإثارة أسئلة لم تكن تُتيحها الوثيقة المكتوبة أو الرواية

---

2 .نور الدين الصايل، «حكي الزمان» أشغال ندوة بعنوان: التاريخ والسينما. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية. الدار البيضاء. 1990. ص. 13

3 مولاي إدريس الجعيدي، «المجتمع المغربي من خلال الأفلام القصيرة» أشغال ندوة بعنوان: التاريخ والسينما. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية. الدار البيضاء. 1990. ص. 120.

الشفوية. وفي المقابل، ينشغل السينمائيُّ بدوره بكيفية التعامل مع التاريخ وسُبل استحضار الماضي ضمن الفضاء الفيلميّ. فعلى الرغم من أن السينما تنتج حقائق موازية للواقع التاريخي، تُبنى أساسًا على وعي المخرجين والمنتجين وكتاب السيناريو ونواياهم، فإنها في الوقت ذاته تُعيد تشكيل الأجواء الثقافية والاجتماعية للّحظة التي صُوِّرت فيها. ومن هنا يُمكن للمؤرِّخ أن يجد في الأفلام مادة غنية تسمح له بتتبع المؤشرات السياسية والاقتصادية4 والفنية لعصرها، بل وقبل ذلك استجلاء الذهنيات والإيديولوجيات التي تُوجِّه البُنى الاجتماعية في الفترات موضوع الدراسة.

في هذا السياق، يبرز المجال المُتعدّد التخصصات كعامل أساسي ينبغي أخذه بعين الاعتبار في الدراسة، إذ يُسهم في توضيح الفترة التاريخية موضوع البحث من خلال الاستفادة من معطيات حقول معرفية أخرى5. فمجالات كالفن6 وعلم الجمال7، على سبيل المثال، لا تقتصر على إنتاج القيم الرمزية والجمالية فحسب، بل تعكس أيضًا تاريخ الأفكار السياسية والاقتصادية، بل وحتى تطور الأزياء وأنماط العيش. ومن ثم فإن هذه المقاربات المتقاطعة تُقدِّم رؤى مُكمِّلة تُثري التحليل التاريخي، وتسمح بإنجاز قراءة أكثر عُمقًا للواقع المدروس، مع بقاء التاريخ في النهاية هو الإطار المرجعي ومحور التحليل المركزي.

وعليه فإن التركيز على هذه المعايير التاريخية المُكمِّلة يُتيح لنا التفكير في واقع أكثر تركيبًا وتعقيدًا، وهو ما يقود إلى بناء معرفة أشمل بالمضامين المطروحة، ويمنح القدرة على صياغة استنتاجات دقيقة ومدروسة حول القضايا المطروحة للبحث. إن هذا المنظور بما يقوم عليه من ترابط بين المعطيات، يقترب في منهجيته من البحث الميداني. غير أن الاقتصار على تخصص واحد في معالجة هذه الإشكاليات يظل قاصرًا عن الإحاطة بالموضوع في شموليته، إذ غالبًا ما يؤدي إلى خلاصات ضيقة ومحدودة، نتيجة غياب التعددية المنهجية، والتباين الطويل المدى في المقاربات.

---

4 Martínez Ruiz Enrique; Marco Salvi, José Alfonso, «Breve Historia del Comercio», Madrid: Editorial Alhambra, 1986.

5 Cegarra Sánchez José, «Metodología de la Investigación Científica y Tecnológica». Madrid: Díaz de Santos, I.S.E., 2004.

6 Fernández Arenas José, «Teoría y metodología de la historia del arte», Barcelona: Anthropos, 1986.

7 Bayer Raymond, «Historia de la estética», México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1965.

يُعدُّ الفن السابع8، من منظور جمالي، عملًا ثقافيًّا وفنيًّا في آنٍ واحد، الأمر الذي يفرض على الباحث، قبل الشروع في أي دراسة، أن يتقن اللغة الفنية9 التي يوظفها المبدعون في إنتاجهم، حتى يتمكَّن من التقاط ما يسعون إلى ترجمته من نوايا وتمثُّلات ذهنية متنوعة. ويساعد هذا التمرين التأويلي على فهم الواقع التاريخي للفترة التي أُنتِجت فيها الأفلام، من خلال الأساليب التعبيرية المختلفة التي يعتمدها السينمائيون في صياغة أعمالهم. كما أن مشاهدة الأفلام تتيح مقاربة متعددة الأبعاد؛ فهي لا تكشف فقط عن طبيعة اللغة المتداولة آنذاك، أو عن أنماط اللباس، والإيماءات، والفضاءات التي يتحرك ضمنها الشخوص، بل تُمكّن أيضًا من استيعاب الخلفيات الثقافية والمعاني العميقة التي تُميّز الحِقبة التاريخية المَعْنيَّة10.

كما يُمكن الاستفادة من المصادر الشفوية التي يجمعها المؤرخون للكشف عن مؤشرات كامنة في الأفلام موضوع التحليل، قد تُحيل إلى وقائع لم تُدرَس أو لم تُوثَّق من قبل. ويسمح إدماج هذه المعطيات ضمن القاعدة المعرفية للتاريخ بتوسيع آفاق البحث، وإغناء ما يُمكن أن تُقدِّمه السينما من إسهام في إعادة بناء الذاكرة التاريخية11.

إن كلًّا من التاريخ والسينما ينشغل بالواقع، بصرف النظر عن كونه ماضيًا أو حاضرًا أو حتى مستقبلًا. فهذا الواقع يتجسَّد في شبكة من العلامات؛ قد تكون مُؤرَّخة ومُوثَّقة بالفعل في السجل التاريخي، أو يلتقطها السينمائي من راهن اللحظة لتتحول مع مرور الزمن إلى مادة تاريخية قابلة للدرس والتأويل12.

في إطار العلاقة بين السينما والتاريخ يمكن إبراز ما لا يقل عن أربعة محاور أساسية للتقاطع:

---

8 Pächt Otto, «Historia del arte y metodología», Madrid: Alianza, 1993.

9 Furió Vicent, «Introducción a la Historia del Arte: Fundamentos Teóricos y Lenguajes Artísticos», Barcelona: Colección Temas Universitarios, 1991.

10 Panofsky Erwin, «El significado de las artes visuales», Buenos Aires: Infinito, 1970.

11 Gombrich E. H, «Ideales e ídolos: ensayo sobre los valores en la historia y en el arte», Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

12 نور الدين الصايل، المرجع السابق، ص.13-14.

السينما لكونها مصدرًا تاريخيًّا، وهو ما يستدعي تحليلًا مُركَّبًا يأخذ بعين الاعتبار تنوع اللغات التعبيرية التي تُوظّفها، سواء أكانت بصرية أم مشهدية أم شفهية أم مكتوبة.

السينما باعتبارها تمثيلًا أو إعادة صياغة للواقع التاريخي، من خلال عملية إبداعية يشارك فيها مختلف الفاعلين من منتجين ومخرجين وغيرهم.

الدور الوسيط للسينما بين الذاكرة (الفردية والجماعية) وموضوع البحث التاريخي، بما تُوفّره من إمكانيات في استعادة الماضي وتمثيله.

وأخيرًا، السينما كشكل من أشكال كتابة التاريخ، إذ تمنح بدورها سرديات وطرائق خاصة في صياغة الوقائع13.

ويرى المؤرِّخ الفرنسي مارك فيرو (Marc Ferro)14 أن الفيلم والتلفزيون يُقدِّمان مُقاربة منهجية جديدة في التعامل مع القضايا التاريخية. فمع تزايد حضور الوسائط السمعية البصرية في الحياة اليومية وتفوقها على فعل القراءة التقليدية، تتطوَّر أنماط إدراك الواقع نحو أشكال جديدة من التلقِّي والفهم. بل إن هذه الوسائط تُمثِّل في بعض مناطق العالم وخصوصًا في البلدان الكولونيالية السابقة، المصدر الوحيد تقريبًا للمعلومة التاريخية15. غير أن هذا التحوّل قد يُثير إشكاليات مرتبطة بمدى كفاءة التحليل التاريخي، بل ويؤثِّر أحيانًا في الممارسة البحثية ذاتها. ويستشهد فيرو بمثالٍ دالٍّ يتمثَّل في المؤرخين الذين تناولوا شخصية جان دارك (Jeanne d'Arc) اعتمادًا حصرًا على التمثيل المسرحي الذي صاغه شكسبير، متجاهلين الدراسات التاريخية المتخصصة. فالصورة الروائية لبطلة فرنسا ظلت، على امتداد أربعة قرون، تتكرر عبر العروض المسرحية، قبل أن تنتقل لاحقًا إلى الوسائط السمعية البصرية التي منحتها حضورًا جديدًا ومؤثِّرًا.

---

13 Cuesta Bustillo Josefina, «Del cine como fuente histórica», Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia. Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2004, pp. 13-14.

14 Ferro Marc, «Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine». Film-Historia. 1991, vol. 1, nº 1, pp. 3-12. http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/Art.M.Ferro.pdf

15 يجب أن نأخذ في الاعتبار أن هذا المقال كتب منذ 29 عامًا، وأن العالم الغربي منذ ذلك الحين قد شهد تقدمًا مذهلاً في وسائل الإعلام والاتصال، وخاصة عبر الشبكات.

كما أن الكتب المدرسية التي جرى تدريسها في الماضي لا تحمل المفهوم نفسه للتاريخ الذي نجده في الكتب الراهنة، ذلك أن أسئلة كل عصر واحتياجات كل جيل تتغير، ومن ثم تستجيب العلوم التاريخية لهذه التحولات. والنتيجة، كما يُقال، إن «مؤرخًا يتبع مؤرخًا آخر»، إذ لو ظل التاريخ ثابتًا بلا تغيُّر لكان قد اندثر بوصفه عِلمًا. في المقابل، يبقى العمل الأدبي مُحتفظًا بقيمته عبر الأجيال دون أن يفقد دلالته الأساسية. أما صور السينما فإنها قادرة على أن تحلَّ محل الأحداث التاريخية نفسها في المخيال الجماعي، بحيث تُصبح بديلًا عن الذاكرة التاريخية المباشرة.

وفي هذا الإطار، قام المؤرخ البريطاني (D. J. Wenden) بتحليل فيلم المدرعة بوتمكين (El Acorazado Potemkin)16 الذي أنجزه سيرغي آيزنشتاين سنة 1925، فخلص إلى أن الفكرة العامة للفيلم صحيحة من الناحية التاريخية، غير أن معظم تفاصيله تفتقر إلى الدقة، باستثناء مشهد واحد يتمثَّل في تصوير الديدان التي تنهش جسدًا في بداية الفيلم.

ومع ذلك، فإن محاولات المؤرِّخين الفرنسيين أو الروس المتخصصين في ثورة 1905 لدحض الصورة التي رسَّخها فيلم آيزنشتاين حول (بوتمكين) لم تفلح في زعزعة مكانتها، إذ غَدَت الأسطورة التي نسجها الفيلم جزءًا من تاريخ البارجة نفسها. وانطلاقًا من هذا المثال، يؤكد (مارك فيرو) أن ما يكتسب أهمية قصوى ليس هو دقة التفاصيل بقدر ما هو النظر في الكيفية التي تُبنى بها الرؤية التاريخية عبر السينما، مع الأخذ في الاعتبار أن كل فيلم، حتى وإن لم يكن تاريخيًّا بالمعنى المباشر، يحمل بالضرورة جوهرًا تاريخيًّا.

ويقترح فيرو التفكير فيما يسميه «النظرة الواعية»، أي ذلك الموقف النقدي الذي يُمكِّن المشاهد من اختبار ما يُعرض أمامه. فعندما يدرك المُتلقي أن عنصرًا ما في الفيلم يفتقر إلى المصداقية، فإن ذلك يدفعه إلى الشك فيما يروى عمومًا. وفي المقابل، حتى إذا حرص الفيلم التاريخي وصُنَّاعه على الالتزام بالدقة العلمية عبر استحضار الأزياء أو اللغة أو الأجواء الخاصة بالفترة المعنية، فإن المنتج النهائي يظلُّ يمرُّ في جميع الأحوال، عبر مصفاة نظرتنا الحديثة.

ومن ثمَّ، فإن تحليل أيّ فيلم من منظور المؤرخ يقتضي أولًا التعرُّف إلى أدوات السينما وأساليبها، أيْ مقاربة العمل من خلال لغته التعبيرية الخاصة، باعتبارها المدخل الأساسي الذي يُفضي إلى المنهجية

16 Wenden D.J. «Battleship Potemkin-Film and Reality», Feature Films as History. London: Croom Helm, 1981, pp. 37-61.

الأعمق: التحليل الإيديولوجي. فكما يوضح فيرو، فإن الكشف عن الأيديولوجية الكامنة في الفيلم هو تمرينٌ تاريخيٌّ قائمٌ بذاته، ومستقلٌّ عن الحقيقة السينمائية المباشرة. غير أن وجود مبدعين يحملون بالضرورة رؤية أيديولوجية، أيًّا كانت طبيعتها، يعني أن السينما تصبح أداة لإعادة إنتاج هذه الرؤى وصياغتها في أساليب فنية تُمكِّن من ترجمتها إلى صور وسرديات.

ثمَّة صُنَّاع سينما لا ينطلقون من رؤية شمولية للعالم، لكنهم يُقدِّمون، من خلال تقنياتهم الإبداعية، إضافات تُعدُّ في ذاتها مساهمات ذات قيمة تاريخية. وهنا تبرز الإشكالية التي تواجه الإنتاجات التاريخية: كيف يمكنها أن تروي التاريخ؟ فإذا كان الهدف هو استعادة الهوية أو الاعتماد على المصدر المباشر، فإن البنية الغالبة تكون سردية، أما إذا كان الغرض هو التواصل، فإن الشكل يتخذ طابعًا دراماتورجيًّا17.

ويُشير مارك فيرو إلى ثلاث صيغ رئيسية لكتابة القضايا التاريخية كما تعكسها السينما: الأولى قائمة على الذاكرة والهوية؛ والثانية تواصلية تسعى إلى تلبية توقعات المرسل والمُتلقِّي معًا؛ أما الثالثة فهي تحليلية، تُوفِّر وضوحًا للظواهر التاريخية، لكنها تنتهي غالبًا إلى صياغة وصفية18.

وفي السياق ذاته، يتناول روبرت أ. روزنستون إشكالية العلاقة بين السينما التاريخية والتاريخ المكتوب، مؤكدًا أن هذه العلاقة غالبًا ما تُعالج بمنهجية تقليدية لا تضعها في إطارها التحليلي الصحيح، لا سيما فيما يخصُّ الدراما التاريخية. ويرى روزنستون أن المؤرِّخين وحدهم يمتلكون الأدوات الكفيلة بمقاربة هذه الإشكاليات، غير أنهم في كثير من الأحيان يتعاملون معها بقدر من التردد؛ فمن جهة هناك من ينكبُّ على دراسة العلاقة بين السينما والتاريخ بجديَّة، ومن جهة أخرى هناك من ينحصر اهتمامه في رصد الأخطاء والتلفيقات التي يرتكبها صُنَّاع الأفلام عند معالجتهم لفترات تاريخية مُعيَّنة19.

---

17 حسب قاموس أكسفورد فالدراماتورج هو ذو ملاحظات فنية وذو مهمة احترافية تستعين به الفرق المحترفة للاستفادة من خبرته في مجال الدراما المسرحية لتطوير أعمالها ونصوصها بشكل يجعلها برؤية عميقة..

18 Ferro Marc, «Perspectivas...», op. cit., pp. 3-12.

19 A. Rosenstone Robert, «Inventando la verdad histórica en la gran pantalla», Una ventana indiscreta. La historia desde el cine. Madrid: Ediciones J. C., Universidad Carlos III, Instituto de Cultura y Tecnología, Cátedra de Estudios Portugueses "Luis de Camoes", 2008, pp. 9-18.

يرى بعض المحلّلين أن العالم الأكاديمي لا يعتبر إنتاج سينما تاريخية مشروعًا إلا إذا جرى ذلك بتشاور مباشر مع المؤرخين، بل ويُفترض أن يتاح لهم التدخل في صناعة هذه الأفلام. غير أن هذا التدخل في نظرهم، لن يحلّ الإشكالات الجوهرية المرتبطة بالسينما التاريخية الروائية. فالتاريخ، كما يذهب هؤلاء، ليس سوى شكلًا من أشكال الكتابة المحكومة بأعراف تراكمت على مدى ألفي عام، وستظل في تحول دائم مستقبلًا. ومن هذا المنطلق، فإن استدعاء الماضي على الشاشة لا ينفصل عن الخيال والابتكار، إذ يُنظر إليهما كعنصرين ضروريين لإعادة بناء التاريخ بصيغة سينمائية. وفي السياق ذاته، يلفت فرانك أنكرميست (Frank Ankermist) إلى أن القيمة الحقيقية للخطاب التاريخي لا تكمن في جزئيات السرد أو تفاصيله، وإنما في الحجج والاستعارات التي تسمح لنا بفهم الماضي20.

أما بيير سورلان (Pierre Sorlin) فيؤكد أن العلاقة بين السينما والتاريخ تحتاج إلى إعادة نظر جذرية، فالأفلام رغم ما تُظهره من أشخاص وأشياء واقعية، ليست سوى انعكاسات لصور خامدة، لأن ما تلتقطه الكاميرا يتحوَّل إلى أثر جامد غير قابل للتغيير، ومع ذلك يتعامل المشاهدون مع الفيلم بوصفه مصدرًا للمعرفة والتوثيق. وإذا كانت المصادر التاريخية التقليدية كالصحافة والخرائط تُعدُّ بدورها تمثيلات للواقع، فإنها على خلاف السينما تظل ثابتة، بينما تحمل الأفلام طابعًا زمنيًّا مُتحرِّكًا لا يتوقف إلا إذا أوقفنا العرض، وهنا تفقد طبيعتها السينمائية لتتحوَّل إلى صورة فوتوغرافية. هذه القدرة على محاكاة الزمن تطرح مفارقة أساسية أمام الدراسات التاريخية21، الأمر الذي يجعل العلاقة بين المؤرِّخين والسينما متوترة، بل وغير مُنسجمة مع الفئات المنهجية التقليدية المعتمدة عادةً في البحث التاريخي.

ومع ذلك، يقترح سورلان إمكانية إدماج السينما في مجال التاريخ من خلال مسارين أساسيين: أولهما التركيز على البعد اللغوي، إذ تُعدُّ معظم الأخبار والأفلام الوثائقية بمثابة نصوص مكتوبة تضاف إليها صور لتوضيح الخطاب، بينما المسار الثاني يقوم على محاولة الولوج إلى أجواء الحقبة التاريخية

20 Ankersmit Frank R, «Historiography and Postmodernism», History and Tropology: the rise and fall or metaphor. Los Ángeles: University of California Press, 1994, pp. 162-181.

21 Sorlin Pierre, «Cine e Historia, una relación que hace falta repensar», Una ventana indiscreta. La historia desde el cine. Madrid: Ediciones J. C., Universidad Carlos III, Instituto de Cultura y Tecnología, Cátedra de Estudios Portugueses "Luis de Camoes", 2008, pp. 19-31.

ذاتها، بالاستناد إلى مراجع مباشرة أو غير مباشرة تسهم في استعادة البيئة الثقافية والاجتماعية التي أنتجت تلك المرحلة22.

السينما والمعرفة التاريخية:

إن الأعمال الفنية تتواصل فيما بينها كما يتواصل الأشخاص، فتُنتِج معرفة ومشاعر مختلفة قد تكون إيجابية أو سلبية، تمامًا كما يحدث في الحياة اليومية. غير أن العمل الفني لا يكتسب بُعده اللغوي والاجتماعي إلا إذا استوعب مختلف الأبعاد المرتبطة بجمهور المُتلقين المحتملين؛ فعندها ـ فقط ـ يغدو عملًا اجتماعيًّا منفتحًا، يؤدي الوظيفة التي أُنيطت به في لحظته التاريخية، بدلًا من أن يظلَّ منغلقًا وفرديًّا. وتتميَّز الأعمال السينمائية بقدرتها على السعي نحو أفق كوني، إذ تهدف إلى تحقيق تواصل شامل عبر رؤيتها الجمالية والفلسفية. ومن هنا يصبح من الضروري قراءة هذه الرسائل بدقة لفهم دلالاتها الموضوعية، وعلاقتها بالواقع التاريخي.

وباستخدام المناهج المناسبة التي أشرنا إليها سابقًا، وبصرف النظر عن الجدل القائم حول هذا الموضوع، يمكن إقناع الأوساط الأكاديمية التاريخية بأهمية السينما بوصفها مصدرًا وثائقيًّا للتاريخ، قادرًا على تقديم تفسير وتأويل منطقيين على غرار ما تُوفّره المصادر المباشرة، والأفلام الوثائقية، والأرشيفات، والمراجع الببليوغرافية.

وفي سبيل ترسيخ السينما كمصدرٍ وثائقيٍّ أصيل، لا بد من التوقف عند المصور البولندي بوليسلاف ماتوشيفسكي (Boleslav Matuszewski) الذي اقترح منذ أواخر القرن التاسع عشر، عبر إحدى الصحف الباريسية، إنشاء أرشيف سينمائي يكون تحت تصرف المؤرخين في المستقبل. فقد تنبَّه منذ البدايات إلى القيمة المُحتَملة لهذا الوسيط الفني الوثائقي باعتباره مصدرًا تاريخيًّا. ورغم أن مُقترحه لم يجد صدى آنذاك، إلا أن مكتبات الأفلام الأولى أُنشئت بعد سنوات، لكنها لم توجَّه بالأساس لخدمة المؤرخين. ومع ذلك ظل المؤرخون، حتى ظهور تقنية الفيديو، مضطرين إلى إنفاق المال لمشاهدة الأفلام القديمة، واستخلاص نتائجهم منها لاحقًا في الكتابة التاريخية. وغالبًا ما انصبَّت

22 Ferro Marc, «Historia contemporánea...», op. cit., p. 40.

اهتماماتهم على الأفلام الوثائقية، لا سيما تلك المتعلقة بمشاهد الحرب، وهو ما جذب بشكل خاص المؤرخين العسكريين، إلى جانب مشاهد أخرى مدنية تتصل بالموضة، والعمران، وبعض تفاصيل الحياة اليومية23.

ومع ذلك، يُعدُّ مارك فيرو (Marc Ferro) من أوائل الباحثين الذين نظروا للسينما بوصفها أداة لرصد الواقع، من خلال مقالاته المنشورة في مجلة (Les Annales)، التي مثَّلت إحدى المنابر الرائدة في تجديد مقاربات التاريخ الحديث وإحداث ثورته المنهجية. وقد ساهمت عملية دمقرطة الثقافة خلال القرن العشرين، إضافة إلى التأويلات التشاؤمية المستوحاة من ويلات الحروب العالمية، في ترسيخ مكانة التاريخ الثقافي بشكل شبه حصري داخل الأوساط الجامعية24.

وعليه، يمكن النظر إلى السينما باعتبارها نافذة بانورامية دقيقة على الواقع الفني، شأنها في ذلك شأن اللوحات أو المنحوتات التي لطالما اعتمدها المؤرخون لتحليل مختلف الأبعاد التاريخية من أنماط اللباس والأيقونوغرافيا، إلى السير الذاتية والسياقات الاجتماعية والسياسية. ومن ثمَّ، لا يمكن التعامل مع السينما بكونها عنصرًا ثانويًّا أو هامشيًّا، فهي تمتلك زمنًا موازيًا للواقع المادي والملموس، ما يمنحها قدرة على إعادة تركيب الحدث وصياغته بشكل رسمي وتركيبي يخدم التحليل التاريخي.

غير أن هذا يستدعي الالتزام بمجال علمي دقيق قائم على الموضوعية والحياد، مع الاستناد إلى المعرفة المتخصصة، دون إغفال التفسيرات والرؤى التي يعكسها صُنَّاع تلك الأعمال السينمائية أنفسهم. وفي هذا السياق، يرى مارك فيرو أن الفيلم الروائي ليس مجرد حكاية خيالية، بل هو مُنتَج ثقافي يعكس عالم المؤلف وبيئته الحيوية، إذ عمل في أبحاثه على دراسة السينما السوفييتية الخاضعة لسلطة الدولة، كما لم يتردد في تحليل أفلام تنتمي إلى سياقات مغايرة؛ فهو لا يكتفي بقراءة السرد المباشر للفيلم، بل يسعى أيضًا إلى تفكيك الرموز والعناصر المُضمَّنة «بين السطور»، سواء تلك التي أدرجها المخرج عن قصد، أو التي تسلَّلت إلى العمل السينمائي دون وعي منه.

---

23 المرجع نفسه، ص 486.

24 المرجع نفسه، ص487.

يكشف مارك فيرو عن الطابع النقدي الكامن في التحليل المضاد للمجتمع، إذ لم تُخفِ الإنتاجات السينمائية ميلها إلى تكريس الرؤى المهيمنة، الأمر الذي يتيح للجمهور أيضًا التعرف على ذاته في انعكاساته على الشاشة الكبيرة.

وقد أدَّى انشغال الباحثين بالعناصر الضمنية في الأفلام، مقابل تقليص الاهتمام بالنصوص الصريحة، اللفظية أو المرئية، إلى فتح المجال أمام التفسيرات الذاتية المتعددة. ففي سياق ما بعد الحداثة، باتت قراءة المعنى الدقيق للواقع أكثر ذاتية وتقلبًا مما كانت عليه في السابق. وهنا يبرز دور الباحث في إضاءة الأفلام الروائية وفكِّ شفراتها عبر تحليل الاستعارات والرموز والكنايات التي تحتويها. وعلى خلاف هذا الاتجاه، سعى فيرو إلى تجنب الإفراط في تأويل المعاني الخفية، فواجه النصوص السينمائية مباشرة، رابطًا بينها وبين استنتاجات البحث التاريخي، محاولًا ضبط خياله النقدي، والتمسك بتحليل ملموس للركائز الأيديولوجية المشتركة بين غالبية المشاهدين.

أما هيوز (Hughes) فيؤكد على القيمة المميزة للصورة المصورة، بوصفها نُسخًا للواقع الخام، إذ تستطيع الكاميرا التقاط تفاصيل بصرية لا تدركها العين المجردة. غير أن هذا الواقع يظلّ خاضعًا لسلطة المونتاج، الذي يمنحه في الوقت نفسه جرعة إضافية من الموضوعية عبر إعادة ترتيب الأشياء25. ولم ينكر هيوز القيمة التاريخية للأفلام الروائية، معتبرًا إيَّاها مصادر شرعية قادرة على كشف الرموز الثقافية والتناقضات الأيديولوجية التي تحكم الوعي الاجتماعي. وتَلقى أطروحات هذا الباحث قبولًا واسعًا، خصوصًا مع استعداد الحقل الأكاديمي التاريخي طوال عقود للاستعانة بالشهادات السمعية البصرية التي ميَّزت القرن العشرين.

لم تُحفِّز السينما المؤرخين على الانخراط في فكِّ تشفير أربعةٍ وعشرين إطارًا في الثانية، فقد كان التوجه الغالب يتمثَّل في التعامل معها باعتبارها لغة خاصة، كما أشرنا سابقًا، لغة ذات طابع مجازي حتى وإن كانت تفتقر إلى قواعد نحوية عالمية. غير أن بُعدها الجمالي طرح إشكالية إضافية، إذ بدت الكثير من الأفلام أقرب إلى الأعمال الفنية منها إلى الوثائق. وهكذا شكَّلت القواعد الشكلية عائقًا أمام قراءتها كشهادات تاريخية، على الرغم من أن الفيلم يظلّ، قبل كل شيء، وثيقة وشهادة راسخة في عصرها. وقد أسهم انتشار التيارات الفكرية المستعارة من الفلسفة وعلم النفس والأدب في تعميق

25 المرجع نفسه، ص 488-491.

هذه الصعوبة، ما جعل العديد من المؤرخين ينظرون إلى السينما بوصفها مادة بعيدة عن الحقيقة التاريخية26.

ورغم الجهود النظرية التي سعت إلى ضبط قواعد منهجية لاستخراج المعلومات التاريخية من مختلف أشكال الإنتاج الفني، يبقى من الضروري التأكيد على أن السينما، شأنها شأن الحياة نفسها، تقوم على مبدأ الانتقائية المعرفية. ويظهر ذلك بوضوح في المونتاج الذي يعمل بطريقة موازية للتفكير البشري، حيث يتَّسم هو الآخر بالانتقائية بوصفها خاصية بيولوجية أصيلة. وعلى غرار التعامل مع المصادر الشفوية، يتعيَّن على المؤرخ أن يستند إلى مبدأ التباين لجمع النقاط المشتركة واستثمارها كدلائل على الواقع التاريخي من زوايا متباينة. وينطبق الأمر ذاته على السينما، إذ يُعتبر التباين أداة منهجية أساسية في التحليل التاريخي.

فبفضل هذا المنهج يُمكننا تفكيك الرموز والاستعارات والدلالات الكامنة في الإنتاجات الإنسانية، الفنية منها وغير الفنية، مع السعي للفصل بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي. وهنا يظل من الضروري إدراك أن المونتاج الذهني للإنسان -أي آليته الانتقائية في فهم الواقع- يعمل بالطريقة ذاتها التي تُبنى بها لوحات «الطبيعة الصامتة» (Nature morte)، حيث تُجمع العناصر المبعثرة لتشكيل حقيقة مغايرة. بل إن الفلسفة التقليدية نفسها خلصت إلى أن الخيال ليس عنصرًا غريبًا عن الواقع، بل هو جزء أصيل منه.

تتمثَّل مهمة المؤرخ في الإحاطة بالواقع من زوايا ووجهات نظر متعددة قدر الإمكان، بهدف التحقُّق من صحة الوقائع التاريخية وإثباتها. ويتطلَّب ذلك التساؤل المستمر حول كيفية عمل الظواهر الطبيعية والأحداث الإنسانية، بالاعتماد على المنطق والأدلة لإجراء تشخيص دقيق للحقائق التاريخية. ولكل عِلم أدواته ومنهجيته لتحقيق أكبر قدر من الموضوعية، وفي هذا السياق تُمثِّل السينما -باعتبارها نتاجًا ذهنيًّا انتقائيًّا- مصدرًا ثريًّا بالمعلومات، إذ يعكس كلُّ عمل فني معرفة وخبرة مؤلفيه. ومن هنا تظهر الحاجة إلى التمييز بين الرؤية الانتقائية للمخرج أو المؤلف وبين الواقع نفسه، الذي لا يمكن الإحاطة به إلا من خلال تعددية وجهات النظر، للوصول إلى أقرب صورة ممكنة من الحقيقة وربط الأحداث التاريخية بالتحليل العلمي.

---

26 المرجع نفسه، ص 492-495.

وفي السنوات الأخيرة، برز مفهوم تعددية التخصصات كمنهج أساسي للإجابة على أسئلة تاريخية معقدة. فعلى سبيل المثال، يعتمد علم الآثار على عمليات المسح لاكتشاف ما هو موجود تحت الأرض، وبالاستناد إلى تلك البيانات يمكن إعادة بناء صورة دقيقة نسبيًّا للبناء أو الموقع الأثري وفقًا للفترة الزمنية وخصائص التصميم. وبالطريقة نفسها يمكن تحليل السينما، إذ تسمح لنا بعض المؤشرات الدقيقة - على غرار نتائج المسح الأثري - بإعادة بناء صورة عن التاريخ أو المرحلة الزمنية التي يعرضها الفيلم، شرط الاستناد إلى التباين، والمعرفة، والمنطق.

وعلى هذا الأساس، يمكن للفيلم الروائي أن يوظَّف كمصدر يُثري البحث التاريخي، لا بوصفه حقيقة مطلقة بل باعتباره مُعطى قابلًا للمقارنة والتباين مع مصادر أخرى. وهكذا يُعاد تحديد التاريخ كمخطط مفتوح للتحليل عبر مناهج متعددة، حيث تصبح السينما أداة للتوثيق ومنهجًا لفهم العقليات، انطلاقًا من أن التاريخ في جوهره هو نتاج لهذه العقليات البشرية التي تلتقط وتُفسّر وقائع متعددة.

لهذا، ينبغي البدء من فرضية أهداف كل تخصص علمي عند دراسة التاريخ، مع القدرة على الاستفادة من جميع المعلومات المتاحة، بما في ذلك تلك التي تُوفِّرها السينما، لتطوير هذه الأهداف. فهذه المعلومات تُستثمَر ضمن إطار معرفي علمي يتوافق مع الواقع ومقارباته، ويبرز المجال المشترك بين مختلف التخصصات العلمية والإنسانية.

من جهة أخرى، يُعدُّ تحليل الأفلام المُنتَجة في نفس الحقبة التي نرغب في دراستها ميزة كبيرة مقارنة بالأفلام التي تم تصويرها لاحقًا. إذ تصبح إعادة إنتاج الأجواء أكثر تعقيدًا بسبب مرور الزمن وصعوبة استعادة الدعائم المادية والبيئية بدقة. أما الأفلام المعاصرة للفترة المدروسة، فتُتيح ملاحظة الشخصيات مباشرة على الشاشة، مع إمكانية تتبع العقليات والنفسيات واللغات والأفكار الاجتماعية المُدمجة في النص السينمائي. هذا يُتيح جمع بيانات أكثر تفصيلًا مقارنة بالمصادر الوثائقية أو غير الوثائقية الأخرى، والتي تدعم فرضياتنا وتُثري التفسيرات والمناهج عند تحليل الحقائق التاريخية موضوع البحث.

وعلينا أيضًا أن نُدرك أن السينما تُسهم في تحديث فهم الماضي التاريخي، إذ تُتيح الانغماس فيه من خلال الصور والشهادات الشفوية، وفي حالة الأعمال الروائية والخيالية، من خلال القصص التي

تستحضر العواطف والمشاعر التي عاشتها شخصيات من أزمنة مختلفة، مما يُعمِّق التعاطف والفهم التاريخي27.

وفقًا لشلومو ساند (Shlomo Sand)، بدأ الاهتمام الأكاديمي بدراسة العلاقة بين السينما والتاريخ في عام 1988 من خلال إصدار المراجعة التاريخية الأمريكية (American Historical Review)، حيث تساءل مديرها Robert A. Rosenstone عن سبب اعتبار السرد المكتوب الطريقة الوحيدة لوصف الماضي. ويُشير Rosenstone إلى أن السينما تتحدَّى أساليب التاريخ التقليدي، تمامًا كما فعل التاريخ الشفهي، إذ تُعزِّز السينما العناصر التي تجاهلها التاريخ المكتوب.

وتختلف السينما التاريخية عن الرواية التاريخية في كونها أكثر تكلفة، وأداة جماهيرية أوسع، كما تساعد فكرة الذاكرة الجماعية التي طوَّرها Maurice Halbwachs في عشرينيات القرن العشرين، على إبراز مكانة الفيلم التاريخي كوسيط لزيادة الوعي بالماضي. ومع ظهور الدولة الحديثة، أصبح تنظيم الذاكرة الجماعية جزءًا من البرامج الثقافية الرسمية، بينما استمرَّت السينما في لعب دور فاعل في تكوين هذه الذاكرة بشكل غير مؤسسي، مستندة إلى رأس المال الخاص وأذواق الجمهور، بدلًا من الاعتماد الكلي على الهيئات الرسمية.

ويشير Shlomo Sand إلى أن: «الذاكرة الوطنية لم تنتهِ من بناء ذاكرات جماعية أخرى (الحزب، الطائفة، المجتمع، الطبقة)، لكنها ضمنت موقعًا مُهيمنًا، وتم دمج السينما في نسيج الذكريات الجديدة التي سادت الخطاب طوال القرن العشرين. ففي بدايات القرن العشرين، كانت هناك صحافة خاصة ومؤلفون للروايات التاريخية بدون تمويل عام، بينما شكَّلت المتاحف والكتيبات التاريخية ذاكرة أيديولوجية رسمية. ومع ذلك، فإن الهيئات الخاصة للإنتاج السمعي البصري أصبحت من أقوى القوى المؤثرة في الذاكرة. وفي أواخر القرن التاسع عشر، كانت السينما وكيلًا غير مؤسسي للذاكرة، إذ اكتشف المؤرخون الجدد - من كُتَّاب السيناريو والمخرجين والمنتجين- أنهم يعتمدون على رأس المال الخاص وأذواق الجمهور أكثر من الهيئات العامة. ويجب على المؤرخين اليوم الانتباه إلى كيفية سرد الماضي ودمجه في المناهج الدراسية، مع الأخذ في الاعتبار أن ظهور الوسائط السمعية البصرية

27 Sánchez Noriega: José Luis, «Momentos significativos del cine histórico español», Hipótesis de trabajo sobre Cine e Historia, Alfonso del Amo y otros, Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia (El caso español), Salamanca, Junta de Castilla y León, 2004, p. 113.

التفاعلية الحديثة قد يؤدي إلى ظهور وجهات نظر أصلية جديدة وجدالات مع قطاعات الذاكرة المُستَجدَّة»28.

التاريخ والأرشيف السينمائي الكولونيالي في المغرب:

إذا كان حضور السينما في التجارب التاريخية العالمية قد كشف عن دورها في التمثيل والتأثير، فإن خصوصية الحالة المغربية خلال الحقبة الاستعمارية تبرز بشكل أوضح من خلال ما خلفته الإدارة الكولونيالية من أرشيف بصري زاخر. فإلى جانب الوثائق المكتوبة، اعتمد المستعمر على الصورة المتحركة كوسيلة دعائية وأداة للضبط الرمزي، وهو ما يجعل من دراسة هذا الأرشيف السينمائي الكولونيالي مدخلًا أساسيًّا لفهم كيفية صناعة الخطاب الاستعماري وتمثيلاته للمغرب.

لقد عزَّزت الإدارة الاستعمارية وجودها في المغرب عبر أدوات دعائية مُتعدَّدة، كان أبرزها الصحافة التي استخدمتها لنشر خطابها الدعائي. غير أن هذه الوسيلة وحدها لم تكن كافية لكسب دعم أوسع للرأي العام سواء في العاصمة أو داخل المغرب نفسه، لذلك لجأت السلطات الاستعمارية إلى السينما، لما كانت تحظى به من تأثير بالغ، فقد أدرك المستعمر مُبكّرًا قوة السينما باعتبارها أداة للترويض والتدجين وفرض السيطرة، وما يرتبط بذلك من تهميش وتشويه للثقافة المحلية، من خلال تكريس صور نمطية وأساطير وكليشيهات متكررة حول المناطق المستعمرة.

وبفضل هذا الفن الناشئ، سعت الدولة الإسبانية. مثلًا. في شمال المغرب إلى تحقيق هدف مزدوج: إذ ركَّزت في الداخل على تعزيز الروح الوطنية، وفي الخارج على تلميع صورة بعثتها الحضارية بشمال إفريقيا.

كما أن مشاركة سكان شمال المغرب في الحرب الأهلية الإسبانية مكَّنت من تمييز مرحلتين متباينتين بوضوح في تمثيل المغاربة داخل الإنتاج الكولونيالي. ففي الأفلام الأولى، الممتدة إلى غاية اندلاع الحرب سنة 1936، جُسِّد المغاربة في صورة العدو الجماعي، لكن مع اندلاع الصراع اقتصر هذا

28 Sand Shlomo, «El siglo XX...», op. cit., pp. 495-504.

العداء على بعض القبائل البدوية التي لم تستوعب -حسب المنظور الاستعماري- رسالة المشروع الحضاري لإسبانيا.

وتشترك هذه الأفلام مع مثيلاتها الفرنسية والألمانية في كونها مُوجَّهة بالأساس إلى جمهور حضري، حيث عملت كغطاء أيديولوجي لطموحات إسبانيا الإمبريالية المتجددة. هذا التأليه المؤقت للاستعمار، الذي دشَّنه فيلم (Harka)، كان مُوجَّهًا في الحقيقة إلى المتلقِّي الإسباني أكثر من كونه إلى الرعايا المغاربة الخاضعين لسلطة إمبراطورية متداعية تسعى جاهدة للبقاء.

وعلى خلاف قوى استعمارية أخرى مثل بريطانيا أو بلجيكا أو فرنسا، لم تطوِّر إسبانيا أبدًا سياسة سينمائية تستهدف جمهورها الإفريقي أو تشجع على تكوين جيل محلي من صانعي الأفلام. ففي الوقت الذي دعم فيه المكتب الاستعماري البريطاني إنشاء مدرسة للسينما في أكرا (1949)، وروَّج المُبشِّرون البلجيكيون لتجارب سينمائية مُوجَّهة للجمهور الإفريقي بوسط القارة، وعملت فرنسا بعد الحرب العالمية الثانية على فتح المجال أمام إنتاج سينمائي محلي بالمغرب لمنافسة السينما المصرية المزدهرة، ظلت الحكومة الإسبانية غير مُبالية بهذا البعد الحضاري.

وبذلك، فضَّلت السينما الكولونيالية الإسبانية حصر وظيفتها في تمجيد الروح العسكرية، مستحضرة الموضوعات المغربية فقط في إطار غرائبي زخرفي. ومن خلال هذه الممارسة بدا وكأن السلطات الإسبانية تعتبر أن تصميم سياسة سينمائية مُوجَّهة للمغاربة أمر لا يستحق العناء أصلًا.

ومع ذلك، فإن هذه الإنتاجات الكولونيالية، سواء أكانت وثائقية أم روائية، يمكن النظر إليها كرصيد علمي مهم. فعلى الرغم من خلفياتها الدعائية، فإنها تُقدِّم لنا مواد بصرية ووثائقية غنية، تتضمَّن مُعطيات دقيقة حول الأمكنة والملابس وتسريحات الشعر والفولكلور، إضافة إلى أنماط الحياة اليومية للمغاربة خلال تلك الحقبة. وفي هذا السياق يؤكد أحمد سيجلماسي أن: «هذه الأفلام تُساعد المؤرخ أو الباحث على رسم صورة أوضح عن تلك المرحلة التاريخية، شريطة إخضاعها لعملية غربلة دقيقة، ومقارنتها بالوثائق المكتوبة والشهادات الشفهية، ضمن منهجية نقدية صارمة، تسمح بكشف طابعها الإيديولوجي والاحتفاظ فقط بما هو موضوعي وقابل للاعتماد العلمي»[29].

[29] أحمد السيجلماسي، «المغرب السينمائي معطيات وتساؤلات»، سلسلة شراع، عدد 65، أكتوبر 1999، ص. 68

وبناءً على ذلك، يمكن القول إن هذه الإنتاجات السينمائية الاستعمارية تُتيح إمكانية دراسة جوانب متعددة من تاريخ المغرب خلال فترة الحماية، إذ لا يقتصر الأمر على الأفلام ذات الطابع التاريخي المباشر، بل يشمل أيضًا مختلف الأعمال التي أنجزها المستعمر. وهنا يشير نور الدين الصايل إلى أن «... هذه الأفلام التاريخية، ما هي إلا فعل حكي لشيء سبقها، وفعل حكي بمحاكاة ما سبق، أي إعادة إنتاج بوسائل سينمائية من سينوغرافيا وتقنيات وميكانيزمات، ونجد في هذا الصنف كل ما يُسمَّى بأفلام الملابس (Les films de Costumes)، وأفلام اللوحات (Les film de frénques)، إنها إعادة ما سبق أن كان بوسائل الديكور والإنارة وأجساد الممثلين.. والتاريخ يرغب في التعامل مع الواقع بكيفية سينمائية. فالأفلام التاريخية تستطيع أن تُقدِّم تصورًا فعَّالًا حول حقبة تاريخية معينة بأحداثها وأجوائها المختلفة وتُحيل على الزمان والمكان في الحين ذاته»30.

ومن جهة أخرى، عملت إدارة الحماية الفرنسية على تشجيع إنتاج الأفلام الوثائقية التي تُبرز منجزاتها في مجالات متعددة، مثل حملات التلقيح، والإنجازات الزراعية والصناعية، والعمليات العسكرية بما فيها مشاهد استسلام المقاومين. كما أولت اهتمامًا خاصًّا بالأفلام ذات الطابع الغرائبي (Les films exotiques)، مستندة في ذلك إلى أعمال بعض الباحثين والكتاب مثل René Euloge وMaurice Leglay، الذين طبعت إنتاجاتهم النزعة الأثنو-استشراقية الكولونيالية. أما تحويل الأعمال الأدبية إلى أعمال سينمائية، فكان يهدف بالأساس إلى توسيع دائرة الخطاب الدعائي الاستعماري، إذ ينقل الفيلم إلى الجمهور شحنة إيديولوجية يصعب التصريح بها مباشرة، خصوصًا وأن السينما تُعدُّ الفن الأكثر التصاقًا بجماهير الشعب. ومن هنا، جرى تبسيط النصوص الأصلية واختزال أبعادها الفكرية، والاكتفاء بما يجري على الألسن من قوالب جاهزة؛ فغالبًا ما صوَّرت هذه الأفلام الإنسان المغربي في صورة المحارب العدواني أو غيرها من التمثُّلات النمطية31.

تتَّسم هذه الأفلام الاستعمارية، بوجه عام، بغياب النقاش حول جوهر المسألة الكولونيالية، إذ تكتفي بالتركيز على قضايا سطحية ومبتذلة داخل المجتمع، توظَّف أساسًا لترسيخ حضور الاستعمار

30 نور الدين الصايل، «السينما والتربية»، دفاتر المدرسة العليا للأساتذة بتطوان، العدد 9،ماي 1999، ص.33.

31 عبد القادر بوراس، «التاريخ والسينما الاستعمارية في المغرب 1907 – 1956»، وقفات في تاريخ المغرب دراسات مهداة إلى الأستاذ إبراهيم بوطالب، منشورات كلية الآداب بالرباط، سلسلة دراسات وبحوث رقم 27، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2001، ص.382.

ومؤسساته. وإلى جانب بعدها التجاري، كان الهدف المركزي منها هو تشويه الحقائق وتزييف الواقع، مما يثير التساؤل حول مدى إمكانية اعتماد المؤرخ على مثل هذه الأفلام التي تقدم صورة مخالفة للحقيقة.

لقد أُنتِجت هذه الأعمال بالأساس لخدمة المشروع الاستعماري، فكانت تُضخِّم على سبيل المثال ما عُرف بـ «السيبة»، وتُصوِّر القبائل في حالة صراع دائم لا مخرج لها سوى تدخل القوات الاستعمارية لإرساء السِلْم والوئام. وهكذا تحوَّلت الحرب الاستعمارية في الخطاب الكولونيالي إلى مهمة حضارية، تُختَزل في المقولة الشهيرة داخل الأوساط الاستعمارية: «La pacification هي حرب من أجل إقرار السلم والوئام»32.

ومع ذلك، فإن هذه الأفلام الروائية والوثائقية تظل مصدرًا مهمًّا للمؤرخ، إذ تُتيح له الوقوف على الهموم والتوجهات التي شكَّلت مُرتكزات الإنتاج السينمائي في تلك المرحلة، واستخلاص الدور الذي لعبته السينما في تكريس نظام الحماية عبر مخاطبة الرأي العام، سواء المؤيّد أو المعارض. كما تكشف بوضوح عن مدى ارتباط هذه الأعمال بالسياسات الاستعمارية التي سعت إلى تقديم صورة مثالية لجنود الاحتلال من خيَّالة ورُماة وضُبَّاط شؤون أهلية، باعتبارهم حملة مشعل الحضارة 33.

أما الأفلام الوثائقية، فرغم طابعها الدعائي الواضح الذي يروِّج لإنجازات الحماية، فإنها تُزوِّد الباحثين بمادة بصرية مفيدة لفهم التحوّلات العمرانية التي شهدتها المدن المغربية خلال تلك الفترة، مثل تطور مدينتي طنجة وتطوان. كما تساعد على تفسير بعض النصوص المكتوبة التي وثَّقت وقائع استسلام القبائل وتسليم أسلحتها. وبذلك، تمنحنا هذه الأفلام فرصة لفهم الأبعاد الدعائية التي دفعت الإدارة الاستعمارية إلى تضخيم هذه الأحداث وصياغتها في مشاهد سينمائية، لتعزيز صورة انتصارها في حرب غير متكافئة، وإبراز هيبتها أمام الرأي العام في العاصمة مدريد.

32 المرجع نفسه، ص 384.

33 نفس المرجع، ص 395.

إلى جانب القيمة العلمية الكبيرة التي تُمثِّلها تقارير ضباط الشؤون الأهلية34 والوثائق المتنوعة التي ورثها المغرب عن فترة الحماية، والتي تُشكِّل رصيدًا معرفيًّا ثمينًا، يمكن اعتبار السينما بدورها وثيقة بصرية بالغة الأهمية، لِما تزوِّد به المؤرخين من ثراء معلوماتي يستوجب قراءتها بعين نقدية وتنقيتها من الرواسب الاستعمارية.

وفي هذا السياق، قدَّم المخرج المغربي (أحمد البوعناني) نموذجًا بارزًا لهذا التوظيف النقدي للسينما، من خلال إعادة تركيب مشاهد مقتطفة من أشرطة وثائقية أُنتجت في ظل السيطرة الاستعمارية، ليصوغ فيلمه (Mémoire 14). وقد كان هدفه إعادة قراءة التاريخ الوطني من زاوية مختلفة، تمنح المشاهد المغربي شعورًا بالاعتزاز بهويته. وبذلك أبرز البوعناني كيف يُمكن للسينما أن تتحوَّل إلى أداة فاعلة وأساسية، تُسخَّر في خدمة إعادة كتابة التاريخ الوطني وفكّ الارتباط برواسب الخطاب الكولونيالي35.

يتضح مما سبق أن الأرشيف السينمائي لا يمكن التعامل معه كمجرد وثائق بصرية هامشية، بل هو مصدر أساسي لإعادة بناء الذاكرة التاريخية وفهم الذهنيات والسياقات التي أنتجته. فالسينما بما تحمله من لغة جمالية وتعبيرية خاصة، تُقدِّم للمؤرخ مُعطيات لا تُوفِّرها المصادر التقليدية وحدها، إذ تكشف عن أنماط العيش، والرموز الثقافية، والتصورات الإيديولوجية التي وجَّهت المجتمعات في لحظات معينة من التاريخ. غير أن هذه القيمة لا تُدرَك إلا من خلال مُقاربة نقدية مُتعدّدة التخصصات، تجمع بين التاريخ وعلم الاجتماع والفلسفة والجماليات، لتفكيك الخطاب السينمائي وإزالة ما يلتبس فيه من أبعاد دعائية أو انتقائية. ومن هنا يغدو الفيلم، سواء كان وثائقيًّا أم روائيًّا، وسيطًا مزدوجًا، فهو من جهة انعكاس لمرحلة تاريخية، ومن جهة أخرى أداة لإعادة كتابتها وصياغتها في الذاكرة الجماعية. وعليه، فإن توظيف الأرشيف السينمائي في البحث التاريخي يُمثِّل إضافة نوعية قادرة على توسيع آفاق المعرفة، وإغناء منهجية المؤرخ، وتقديم فهم أعمق للتاريخ بوصفه نتاجًا مُعقّدًا لتفاعلات الواقع والخيال معًا.

---

34 عبد القادر بوراس، «آفاق وحدود استثمار تقارير ضباط الشؤون الأهلية في كتاب التاريخ»، وثائق عهد الحماية رصد أولي، منشورات كلية الآداب بالرباط، رقم 37، 1996.

35 عبد القادر بوراس، «التاريخ والسينما ...»، المرجع السابق، ص.396.

المراجع:

أحمد السيجلماسي، «المغرب السينمائي معطيات وتساؤلات»، سلسلة شراع، عدد 65، أكتوبر 1999.

عبد القادر بوراس، «آفاق وحدود استثمار تقارير ضباط الشؤون الأهلية في كتاب التاريخ»، وثائق عهد الحماية رصد أولي، منشورات كلية الآداب بالرباط، رقم 37، 1996.

عبد القادر بوراس، «التاريخ والسينما الاستعمارية في المغرب 1907 – 1956»، وقفات في تاريخ المغرب دراسات مهداة إلى الأستاذ إبراهيم بوطالب، منشورات كلية الآداب بالرباط، سلسلة دراسات وبحوث رقم 27، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2001.

مولاي ادريس الجعيدي، «المجتمع المغربي من خلال الأفلام القصيرة» أشغال ندوة بعنوان: التاريخ والسينما. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية. الدار البيضاء. 1990.

نور الدين الصايل، «السينما والتربية»، دفاتر المدرسة العليا للأساتذة بتطوان، العدد 9، ماي 1999.

نور الدين الصايل، «حكي الزمان» أشغال ندوة بعنوان: التاريخ والسينما. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية. الدار البيضاء. 1990.

A. Rosenstone Robert, «Inventando la verdad histórica en la gran pantalla», Una ventana indiscreta. La historia desde el cine. Madrid: Ediciones J. C., Universidad Carlos III, Instituto de Cultura y Tecnología, Cátedra de Estudios Portugueses "Luis de Camoes", 2008, pp. 9-18.

Ankersmit Frank R, «Historiography and Postmodernism», History and Tropology: the rise and fall or metaphor. Los Ángeles: University of California Press, 1994, pp. 162-181.

Bayer Raymond, «Historia de la estética», México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1965.

Cegarra Sánchez José, «Metodología de la Investigación Científica y Tecnológica». Madrid: Díaz de Santos, I.S.E., 2004.

Cuesta Bustillo Josefina, «Del cine como fuente histórica», Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia. Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2004, pp. 13-14.

Fernández Arenas José, «Teoría y metodología de la historia del arte», Barcelona: Anthropos, 1986.

Fernando Martínez Gil, « La historia y el cine: ¿unas amistades peligrosas?» Vínculos de Historia ISSN-e : 2254-6901. Núm. 2. Universidad de Castilla-La Mancha (2013).

Ferro Marc, «Historia contemporánea y cine», Ariel, 1995.

Ferro Marc, «Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine». Film-Historia. 1991, vol. 1, nº 1, pp. 3-12.

Furió Vicent, «Introducción a la Historia del Arte: Fundamentos Teóricos y Lenguajes Artísticos», Barcelona: Colección Temas Universitarios, 1991.

Gombrich E. H, «Ideales e ídolos: ensayo sobre los valores en la historia y en el arte», Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/Art.M.Ferro.pdf

Martínez Ruiz Enrique; Marco Salvi, José Alfonso, «Breve Historia del Comercio», Madrid: Editorial Alhambra, 1986.

Pächt Otto, «Historia del arte y metodología», Madrid: Alianza, 1993.

Panofsky Erwin, «El significado de las artes visuales», Buenos Aires: Infinito, 1970.

Sánchez Noriega‘ José Luis, «Momentos significativos del cine histórico español», Hipótesis de trabajo sobre Cine e Historia, Alfonso del Amo y otros, Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia (El caso español), Salamanca, Junta de Castilla y León, 2004, p. 113.

Sand, Shlomo. (2005). El siglo XX en pantalla. Cien años de cine. Barcelona: Crítica.

Sorlin Pierre, «Cine e Historia, una relación que hace falta repensar», Una ventana indiscreta. La historia desde el cine. Madrid: Ediciones J. C., Universidad Carlos III, Instituto de Cultura y Tecnología, Cátedra de Estudios Portugueses “Luis de Camoes”, 2008, pp. 19-31.

Wenden D.J. «Battleship Potemkin-Film and Reality», Feature Films as History. London: Croom Helm, 1981, pp. 37-61.