غــودار يكتب عن غــودار

من السنوات المــاوية حتى أعوام الثمانينات

-الجزء الثاني -

ترجمة: عبد الله عويشق

العنوان الأصلي للكتاب:

Goudard Au Goudard

Jean – Luc Goudard

السنوات الماوية

(١٩٦٨ إلى ١٩٧٤)

بيان

خمسون عاماً انقضت على قيام ثورة **أوكتوبر**، إلا أن السينما الأميركية هي التي تسود العالم اليوم.

لا مجال لإضافة الكثير على هذا الواقع اليوم. فيما عدا أن علينا نحن، على مستوى سلّم إمكانياتنا المتواضعة، أن نخلق فييتنامين أو ثلاث في الامبراطورية مترامية الأطراف وشاسعة الأبعاد المتجسدة في: هوليود، وشينيشيتا (مدينة السينما في إيطاليا) موسفيلم - باينوود، الخ... سواء على المستوى الاقتصادي أو الجمالي، وأعني بذلك: النضال على تينك الجبهتين، وخلق صناعات سينمائية وطنية، حرة، متآخية، رفاقية وصديقة.....

* * *

النضال على جبهتين

دفاتر السينما: - يتساءل البعض إزاء فيلم: **الصينية** (لا شينواز) عما إذا فرط الالتزام فيه لم يعرّض الفيلم لخطر ألا يعجب المناصرين من مختلف المشارب والاتجاهات وأن الفيلم في نهاية المطاف لا يحيل إلا إلى السينما...

جان - لوك غودار: - إذا كان الأمر على هذا النحو فمعناه أن الفيلم مخفق ورجعي. وهذا، إلى حد ما، ينضم في معناه تقريباً إلى ما كان فيليب سولرز يقوله لي، ومفاد ذلك تقريباً أنه هو، سولرز، ينطلق من الفكرة بالضبط بأن الفيلم لا يحيل إلى السينما. وهو يستند في ذلك إلى المحادثة التي جرت بين آن فيازيمسكي وفرانسيس جينسون. إن ما يبدو له رجعياً في هذا المشهد أنه في داخل الحوار ذاته تجري مقابلة خطاب واقعي (وهو خطاب جينسون - الواقعي بالضرورة بالنسبة ل: سولرز ما دام اسم الشخصية: جينسون) بخطاب ثوري - مزيف، وهمي، وأن جانب الحق في الحوار **يوحي**، بحسب قوله، بأنه يذهب إلى الأول.

الدفاتر: - هل تشعر بأن الفيلم يميز فعلياً أحد الخطابين بأفضلية له على الخطاب الآخر؟

غودار: - إنه يميز، في رأيي، خطاب فيازيمسكي، لكن المشاهدين سينحازون للخطاب الذي يختارون.

الدفاتر: - لماذا استعنت ب: فرانسيس جينسون؟

غودار: - لأنني أعرفه، آن فيازيمسكي كانت تعرفه أيضاً: فقد درسا الفلسفة سوية، وبالتالي كان بمقدورهما أن يتبادلا الكلام. ثم إن جينسون شخص يحب حقيقةً أن يكلم الآخرين. حتى إنه قادر على أن يتوجه بكلامه لجدار... ثم إنه يملك ذلك النوع من الأريحية التي تكلم عنها بازوليني في برنامج فييشي في التليفزيون، فقال عن نفسه إنه يضايقه أن يتكلم بلا تكلف مع كلب بقصد التعالي عليه. وكان لا بد لي من جينسون أيضاً، بأفضلية على سواه، ومن زاوية تقنية بحت: لأن آن يجب أن يكون لها في مواجهتها شخص يفهمها، شخص قادر على أن يرتب خطابه إزاءها. وبخاصة أن نصها - إذا صح أن نسمي ذلك نصاً - ليس منها، فأنا الذي كنت ألقنها إياه. وقد حاولت اختيار صيغ ليس لها طابع الشعارات، والتي كانت تتطلب ربطاً لها بعضاً مع بعض، فكان لا مهرب لبلوغ ذلك من براعة جينسون الذي، بالإجابة على كلام لا رأس له من ذنب ولا رابط يربط أجزاءه، كان يجد على الدوام رداً متماسكاً يكسب المشهد مظهر حديث متسلسل. وتمسكت بالاستشهاد بموضوع الجزائر لما للأمر من إسهام فاعل في تحديد موقعه هو، جينسون. وهذا بالضبط ما استثار استنكار سولرز. يقتصر البعض على النظر إلى جينسون باعتباره مغفلاً بكل بساطة. وهذا أيضاً خطأ، بحكم كون جينسون قد وافق بكل يسر على أن يمثل الدور، في الوقت الذي رفض آخرون عديدون ذلك: سولرز مثلا بالنسبة لفيلمي القادم، وبارت بالنسبة لفيلم: **آلفافيل**، خشية تعرضهما للسخرية، بينما المشكلة لا تطرح على هذا النحو مطلقا. الأمر الجيد عند فرانسيس معرفته أن الصورة ليست إلا صورة. كل ما ابتغيته هو أن يصغي النلس. خشيت أن يقولوا لأنفسهم، كما بالنسبة ل: بريس باران في: **أن يعيش المرء حياته** : "آه!هذا الثرثار الغبي العجوز، الخ... " أو أن يسخر أحد منه، أو حتى أن يجري اتهامي بأنني كنت أرمي لأن أسخر منه. واقع الحال، أن مجرد الإحالة إلى مرجعية الموضوع الجزائري، قطع الطريق على كل ذلك. عندما أجري مقابلة مع أحدهم فإن موقفي - بغض النظر عن دواعي الصداقة التي تجعلني أتوجه لهذا بأفضلية على ذاك - هو وقبل أي اعتبار آخر من طبيعة تقنية فنّية.

بادئ ذي بدء - ولأن جينسون كان أعطى آن دروساً في الفلسفة - ذهب تفكيري إلى إحداها، أقصد: إلى ولادة فكرة فلسفية حول هوسيرل أو سبينوزا، ولكن ذلك آل في نهاية الأمر إلى ما نراه: مشهد مرتكز مبدأً على أن آن ستفصح لجينسون عن مشاريع معينة فيحثها من جهته على عدم تحقيقها، غير أنها مع ذلك ستنفذها. أما معرفة ما إذا كان الأمر يرجع إلى التخيّل وحده أم لا فهو أمر آخر ويصعب الفصل في ذلك. فالمرء عندما يرى صورة فوتوغرافية له، هل ينتسب ما يراه إلى التخيل أم لا؟

للحصول على مناظرة مثيرة للاهتمام حول هذا الموضوع، أعتقد أننا سنحتاج إلى سيرفوني من ناحية وإلى شخص في مقابلته يمثل: **الدفاتر الماركسية - اللينينية**. إنهما سيتقاذفان الاعتراض والاتهام كل في وجه الآخر، إنما بعد ذلك، قد نفضي إلى شيء ما، شريطة بالتأكيد أن يوافقا أيضاً على **الانطلاق** من السينما قبل **وصولهما** إليها.

الدفاتر: - لم يكن رد فعل الماركسيين - اللينينين ذلك الذي تتوقعه.

غودار: - لا. ففي السفارة الصينية تكدروا من الأمر. وتركز اللوم الأساسي الذي وجهوه لي على أن ليو لم يكن جريحاً عندما نزع الضمادات عنه. وفي هذا، جلي تماماً أنهم أخطؤوا الفهم. لا ينفي هذا على أية حال أن يكونوا على حق، ولكن على حق من الدرجة الأولى وليس من الدرجة الثانية، أو العكس. خافوا كذلك أن يستغل السوفييتيون شخصية هنري (شخصية هنري صارت في عيون الكثيرين أعظم إقناعاً بلا حد مما بدا لي ذلك ومما اعتقدت أثناء التصوير) لتبرير أنفسهم. وهم في ذلك ليسوا على خطأ كلياً طالما أن

أندريه غورس نفسه (والذي قرأ هنري في اللقطة الأولى مقتطفات من كتابه: **اشتراكية عسيرة**) قال لي: "أحببت ولأول مرة أحد أفلامك، لأن هذا الفيلم واضح، ولأنه متصل غير متقطع، ولأن المادي الملموس فيه يتفوق على المجرد، الخ...) وأخيرا، لا شك في أنني لم أؤكد بالقدر الكافي في الفيلم على أن شخصياتي لا تنتسب إلى مجموعة ماركسية - لينينية حقيقية. وبدلا من زعمهم أنهم ماركسيون - لينينيون كان يقتضي أن يدعوا أنهم منتسبون للحرس الأحمر. كان من شأن ذلك أن يجنبنا بعض الالتباسات. والطلاب الماركسيون - اللينينيون، أولئك الذين يلفتون النظر بالضبط بجديتهم والذين ينشرون: **الدفاتر**، ما كان الفيلم حينئذ سيستثير أعصابهم على نحو ما حدث معهم. ولم يكن من حقهم أن يستثاروا كما فعلوا. فذلك رد فعل أشبه بحساسية أدمة جلد، مماثلة في نهاية المطاف لجماعة ال: **فيغارو** الذين يقولون مثلا: " انظروا مقدار سخف هذا كله، إنهم يريدون القيام بالثورة وهم يتناقشون بالمقابل في شقة برجوازية جميلة، الخ..." في حين أن هذا النوع من الأشياء ورد في الفيلم وقيل فيه بكل وضوح.

الدفاتر: - هل ترى السبب العميق لنشوء سوء تفاهم من هذا القبيل؟

غودار: - لا شك في أننا لم نعرف بعد إتقان **الإصغاء ورؤية** فيلم من الأفلام.وهذا ما يقع عملنا عليه اليوم. فالشخصيات المكونة سياسياً، على سبيل المثال، يندر أن تكون كذلك سينمائياً، والعكس صحيح. فأصحابها بوجه عام هم إما هكذا وإما كذلك. فيما يخصني، أدين للسينما بتكوني السياسي، الأمر الذي لم يحدث لليوم قط على ما أعتقد. وحتى لو ذهب التفكير إلى لوي داكان، يتبين المرء أن داكان لم يحمل إلى السينما إلا تربية ثقافية مسبقة التكون وسيئة. وهو بالنتيجة لم يعمل إلا أفلاماً متوسطة المستوى بدلا من الأفلام الجيدة التي كان عليه أن يقدمها. وبالتالي، ما الذي يسعني قوله عن فيلمي وفقا لوجهة النظر هذه؟ واضح تماما بالنسبة إلي أن النظرة للفتاتين كانت تتسم بالتعاطف والحنان، وأنهما الحامل لخط سياسي معين، والمناسب على الأرجح هو استخلاص مغزى الفيلم انطلاقاً منهما، وهو بكل الأحوال المعنى الذي عبر عنه شو - إن - لأي في قوله إنهم لم يقوموا بوثبة إلى الأمام، والثورة الثقافية هي ببساطة الخطوة في استعادة هذا المعنى لحسابها وتبنيها إياه، وبتسلحها به، يفترض أنها ستتطور تطوراً جيداً على الأرجح، وكذلك الأمر بالنسبة لشخصية جولييت برتو. ليو، يتطور على نحو جيد جداً طالما أنه يجد الشكل الملائم في المسرح. وهنري يقدم على اختيار. إنه يرجع إلى الوضع القائم الراهن للحزب الشيوعي الفرنسي، أي أنه يراوح في المكان داخل ذاته (الأمر الذي أبرزت سمته بلقطة ثابتة بلا مونتاج)، وبالتالي بالانقطاع، في رأيي، عن المشاكل الحقيقية، شريطة أن يكون الكلام مرة أخرى وأولا للحكم على الفيلم، علمياً أو شعرياً، من الناحية السينمائية، وليس من الحدث القصصي أو السياسي. إن كيريلوف وحده هو الذي يسقط، وهذا كله واضح.

على أية حال، العالم الثالث هو الذي يلقن الآخرين درساً. فالشخصية الوحيدة المتوازنة في الفيلم هي فيما يبدو لي الشاب الأسود. وهذا ما دفعني لأن أجعله ينطق بالخطاب الذي نطق به، خطاب متصل رغم كونه مركبا من فقرات (مقتطفات من مقدمة ألتوسر ل: **من أجل ماركس**، مقتطفات من **ماو**، متقطفات من: **الحرس الأحمر**). كان في ذلك شيء محرج بالتأكيد، لاحظه بيير ديكس بحق، ما دامت القضايا المطروحة لا تنطبق مباشرة على الوضع وإنما تتعلق بمعضلات أعم. والحال هي أن هذا المناضل الشاب وافق على أن يجري تصويره في فيلم، وأن يظهر فيه باسمه الحقيقي، وأن يقول الكلام ذا الطبيعة الخاصة الذي قاله.

ولكننا نجري المناقشة هنا ما بين أشخاص ينتمون إلى الفلك ذاته، أو لنقل بالأحرى إلى الخلية نفسها. بينما وجهة النظر الوحيدة المثيرة للاهتمام يفترض والحالة هذه أن تكون وجهة نظر من خارج، مثلا: وجهة نظر السينمائيين الكوبيين. هنالك هوة في الحقيقة ما بين السينما وبين السياسة. فأولئك الذين يعرفون ما هي

السياسة لا يعرفون ما السينما، والعكس بالعكس. وهكذا فقد كررت القول في كثير من الأحيان إن الفيلم الوحيد الذي كان يجب عمله هذه السنة في فرنسا - وأنا وسولرز على اتفاق تام حول الأمر - كان المفروض أن يكون فيلما عن إضطرابات روديسيتا. فهذه الأخيرة تشكل حالة نموذجية، أحفل بالدلالات من إضرابات سان - نازير مثلا لأنها **حديثة** بالنسبة لطراز من الاضطرابات أكثر تطابقا مع النواظم التقليدية (بغض النظر عن درجة قسوة كل منها)، فقد تداخلت في روديسيتا المطالب الثقافية والمطالب المالية معاً. والأمر هو على النحو التالي: الناس الذين يعرفون السينما لا يحسنون الكلام بلغة الإضرابات، وأولئك الذين علىدراية بالإضرابات أكثر إتقاناً للكلام بمنطق أوري منهم بلغة رينيه أو بارنيت. لقد فهم المناضلون النقابيون أن الناس ليسوا سواسية طالما أن ما يكسبونه من مال ليس متساوياً. يتعين أن يصبح مفهوماً أيضاً، بالقدر نفسه، أننا لسنا سواسية بحكم كوننا، بالإضافة إلى موضوع المال، لا نتكلم اللغة نفسها.

الدفاتر: - كنت قبل سنتين أو ثلاث تقول لنا كم يصعب عليك أن تعمل أفلاما سياسية، فهي تتطلب عددا من وجهات النظر بعدد الشخصيات التي في الفيلم، بالإضافة إلى شخصية سيريوس التي تشملها جميعاً. فما رأيك اليوم؟

غودار: - لم أعد من هذا الرأي على الإطلاق. إنني تغيرت. وما أراه أنه يمكن منح أفضلية لوجهة نظر صائبة على حساب وجهات نظر خاطئة. وهذا ما كان اليسار "الأنيق " يسميه " ال: لا باليسيات " Lapalissades في الكتاب الأحمر والتي ليس فيها، من حيث الواقع، أي شيء من حقائق أفكار لاباليس Lapalice. إما أن تطبق سياسة صائبة وإما أنك تطبق سياسة خاطئة. ويوم تكلمت على ذلك النحو كنت أفكر بأن على المرء أن يكون موضوعيا (بما يعني أن تفرد الصحافة مثلا المساحة نفسها لجميع الناس)، أي أن عليه أن يكون "ديمقراطيا " كما يقال. وواقع الحال أنني في اسكيتش **فانجيلو ٧٠**، أوردت القول فيه إنه توجد الديمقراطية من جهة، وفي الجهة المقابلة: الثورة.

الدفاتر: - وما حكمك اليوم على أول فيلم لك عالجت فيه السياسة يومها، وهو: **الجندي الصغير**.

غودار: - إنه يحظى عندي بدرجة مقبول. أقصد أنه الفيلم الوحيد الذي كان بمقدور شخص جاء من منبت برجوازي إلى السينما أن يعمله في ذلك الإطار. والبرهان على ذلك أن كافالييه عندما أراد أن يعمل فيلما عن حرب الجزائر أخذ الموضوع نفسه. ولا يوجد ستة وثلاثون موضوعا في هذا الصدد. وهو تقريباً الموضوع في الروايات السابقة على الحرب: **أوريليان** أو **طبقة برجوازية حالمة**، لأن السينما كانت متخلفة عن الأحداث. وما يؤسف له، والخسارة، أنه لا وجود لأفلام عملها الآخرون: فيلم من عمل شبكة جينسون، أو فيلم من عمل الحزب الشيوعي الفرنسي... من شأن التصدي لعمل ذلك مواجهة مشقات عسيرة، هذا مؤكد... وأكرر مرة أخرى، إذا أنا لم أكن على دراية بما يتعين أن أتكلم عنه، فالناس الذين كانوا على دراية بذلك لم يكونوا يعرفون كيف يعملون فيلماً تحقيقاً لما يدعون إليه. فيلمي، فيما يخص الفيلم، كان صحيحاً بالمعيار السينمائي وخاطئاً بالأحرى في كل ما عدا ذلك.

الدفاتر: - لماذا قلصت إلى الحد الأدنى كل ما يتعلق بقصة الحب ما بين ليو وآن فيازيمسكي.

غودار: - اكتفيت ببعض الإشارات، وكان ذلك يفي بالغرض. مفهوم أن لديهما المشاكل التي عند كل الناس، لكن هذه كنت تكلمت عنها في أفلام أخرى. والحال أن هذا لم يكن ما يمكن أن تبني عليه حدثاً دراميا، وبالتالي لا توجد مادة تصنع منها فيلما.

الدفاتر: - لنعد إلى الجملة التي تختتم فيلم: **الصينية**. كونها قد نُطق بها بصيغة الماضي البسيط، بما لا يعين زمنا ماضيا بعينه، وبلهجة "أثيرية روحانية ". ألا يعرضها ذلك لأن تحمل معنى أن ما سبقها إنما ينتمي إلى أحلام التوهم؟

غودار: - إنه ماض بسيط وليس ماضيا معقدا. ثم إن اللهجة ليس فيها أية " أثيرية روحانية ": إنه صوت بطلات بريسون.. أما ما يتعلق بالمشاريع المثالية الطوباوية فإن واقع وعي هذه التخيلات الطوباوية هو بالضبط الذي سيسمح ل: فيرونيك على الأرجح أن تحولها إلى شيء هو غير الأحلام الطوباوية. ومن ناحية أخرى، فإن فيرونيك تتكلم بلطف بالغ...كما يفعل الصينيون أنفسهم. لفت ذلك انتباهي بقوة في السفارة الصينية وأنا أرى إلى أي حد كانوا يتكلمون بلطف بالغ....

إن لهجة فيرونيك هي لهجة إيراد حصيلة ميزانية نهائية، وهي تفيد بأن فيرونيك لم تقم بوثبة كبيرة إلى أمام - رغم كونها قد حققت عددا كبيرا من الخطى إلى أمام، وصولا منها حتى إلى قتل من لم يكتب يوما: **الدون الهادئ** - غير أنها خطوة أكثر تواضعاً وخجلاً بكثير.

الدفاتر: - من شأن فيلم عن ال: روديا سيتا أن يتيح بالضبط إحراز وعي مختلف تماما عن ذلك الذي يصفه فيلم: **الصينية**.

غودار: - صحيح. لكن إذا ما قام أحد السينمائيين بعمل هذا الفيلم فلن يكون ذلك قط الفيلم المفترض تحقيقه. وإذا ما قام العمال بعمل الفيلم (وهم، تقنيا، قادرون على تحقيق ذلك في حال زودوا بكاميرا وتوفر شخص يساعدهم قليلاً)، فهو لن يكون مطلقاً من الناحية الثقافية فيلما يمثلهم حقاً، بالغا في صحته التي تكون صورتهم عليها عندما يضربون. تلك هي الهوة.

الدفاتر: - يقع على السينمائي أن يسعى لأن يصبح البديل الذي ينوب...

غودار: - نعم، يتعين تعلم اجتياز الانتقال، تعلم نقل الشخص الشاهد إلى أشخاص آخرين بطريقة مختلفة..

الدفاتر: - في فيلم: **الصينية** ، تتخذ السينما مظاهر متعددة، يمكن حتى أن يناقض بعضها بعضا.

غودار: - ذلك أنه كانت لدي فيما مضى أفكار كثيرة عن السينما بينما ليس عندي اليوم أية أفكار قط. منذ فيلمي الثاني توقفت عن أن أعرف ما السينما. فأنت مع اطراد عملك أفلاما، يتصاعد بالقدر ذاته انتباهك إلى أنك إنما تعمل طبقاً لأفكار مسبقة عن السينما أو ضد تلك الأفكار - الأمر الذي يؤول إلى المعنى ذاته. وهذا هو السبب في رأيي أنه من الإجرام ألا يكلف شخص مثل موليه بعمل: **المغامرون**، أو: **بطاقتا سفر إلى المكسيك** ، كما أرى أنه من الإجرام في هذه اللحظة، بعد جرائم كثيرة غيرها (استغلتها كذلك غستابو البنى الاقتصادية الجمالية التي أقامها الحلف المقدس: إنتاج - توزيع - استثمار) أن يقلص ريفيت خطابا من خمس ساعات إلى ساعة ونصف.

الدفاتر: - هل تعتقد بأنك اخترعت شيئاً في السينما؟

غودار: - فيما يخصني، لم أحقق في السينما إلا اكتشافاً واحداً، وهو كيف إجراء الانتقال من لقطة لأخرى بانسياب سهل، صدورا من حركتين مختلفتين، أو حتى من لقطة متحركة إلى لقطة ثابتة، وهو أصعب. هذا ما لا يفعله أحد تقريباً لأن لا أحد يفكر بالأمر. ويتعين تحقيقاً لذلك استئناف الحركة، وبكل بساطة، من المرحلة التي تركت الحركة فيها في الصورة التي سبقت، وهكذا، بالمستطاع المتابعة بوصل أية لقطة بأية لقطة أخرى، لقطة لسيارة بأخرى لدراجة هوائية، أو لقطة لتمساح بأخرى لتفاحة مثلا. وهذا شيء شائع الحدوث ولكن عشوائياً تقريباً وكيفما اتفق. إذا ما جرى العمل في تركيب الفيلم - لا انطلاقاً من تغير

الأفكار كما فعل روسيلليني في بداية فيلمه: **الهند**، وتلك مشكلة مختلفة تماماً - إذن، عند العمل في تركيب الفيلم انطلاقاً مما هو فقط في الصورة، أي: من الدال وليس من المقصود بالدلالة، يتعين تبديل اللقطة في اللحظة بالضبط التي يكون فيها أي من الشخص أو الشيء المتحرك قد احتجب وراء آخر، أو عند تقاطع حركته مع حركة آخر، وإلا فسنحصل على صدمة صغيرة. في حال كون تأثير الصدمة مقصوداً، فلا بأس والأمر على مايرام، وإلا فلا. إن الفنيتين اللتين تعملان في تركيب الفيلم عندي تفعلان ذلك تلقائياً.. عثرت على هذا الاكتشاف مع فيلم: **على آخر نفس**، ومن حينها انتهجت تطبيق ذلك.

الدفاتر: - إنك لم تعد لديك أفكار عن السينما، ولكن هذه الأخيرة مائلة على الدوام في فكرة الموضوع في فيلم: **الصينية**.

غودار: - يدور الكلام عن السينما لأن هذه تطرح نفسها موضوعاً. ولا أرى كيف يمكن ألا ندع موضوع السينما يتدخل –رغم أن النـــزوع ينحو، وفي الأمر مفارقة، باتجاه النرجسية: والكاميرا التي قد تصور نفسها فيلماً في المرآة قد تكون من هذه الناحية الفيلم الأمثل.

الدفاتر: - على نحو ما فعلته إلى حد ما في: **بعيداً عن الفييتنام؟**

غودار: - ليس تماماً، إذ لم "**يكن بمقدورنا**" هناك أن نعمل شيئاً آخر، وتعين علينا بلوغ ذلك الحد. وبالنظر لأننا كلنا نرجس (نرسيس)، إزاء أمر الفييتنام بكل الأحوال، فيجدر بنا الاعتراف بذلك.

الدفاتر: - وهل ترى أنت ما تراه شخصياتك من أن الشيوعيين السوفييت "قد خانوا"؟

غودار: - عملت فيلماً أسميته: **الصينية**، تبنيت فيه معارضة طروحات الحزب الشيوعي الفرنسي بطروحات مؤلفات ملو -تسي- تونغ أو بالتي في: **دفاتر الماركسية – اللينينية**. والحركة التي اتبعتها في ذلك هي مرة أخرى من طبيعة سينمائية، الأمر الذي يفسر تمكن الـــ: CML من وسم الفيلم بأنه "ثوري يساري، وحتى الـــ: **أوماتيته الجديدة** بأنه "استفزاز فاشي". لكن يبدو لي أنه إذا وجد قدر من الحقيقة في هذه الآراء، فالمشكلة ليست بهذه البساطة لأنها، سينمائياً، تطرح طرحاً خاطئاً.

الدفاتر: - وكيف تفسر القوة التي اكتسبها في عيون الكثيرين تصريح هنري، وهو التحريفي.

غودار: - لم أكن أتوقع ذلك. غير أني الآن بمقدوري أن أفسر الأمر لنفسي تفسيراً واضحاً تماماً. فهو وحيد في مواجهة أربعة ضده، هذا كل شيء. ولئن صورت غي موليه نفسه في مواجهة أربعة ضده فإن هذا الأبله والوغد غي موليه هو الذي سيبدو على أنه النعجة المظلومة.

الدفاتر: - هنري هو مع ذلك الشخصية الوحيدة في الفيلم الذي فسر موقفه بالكامل.

غودار: - لا. بل هو الشخصية الوحيدة في الفيلم التي يخيل للناس أن صاحبها فسر موقفه بالكامل. الآخرون أقل حاجة منه لأن يفعلوا، وذلك في حدود كون الأشياء أوضح بالنسبة إليهم. ينبغي أن يؤخذ بالحسبان أيضاً واقع أن الناس يميلون لمنح أفضلية للشخص الذي يفضلونه هم، كما أنهم بكل الأحوال لا يصغون جيداً ولا يجمعون معاً كل ما قد قيل.

الدفاتر: - رونوار أيضاً أبدى من قبل شكوكاً حول التأثير الفوري للسينما وقد عبر عن الملاحظة بأن: الحرب نشبت بالضبط عقب " **الوهم الكبير**"، وهو فيلم في سبيل السلم.

غودار: - آ، في هذا نعم! ليس للسينما أي تأثير. لقد توهم الناس يوماً أن وصول القطار إلى المحطة يشيع الذعر. وقد أشاع ذلك الذعر مرة، ولكن ليس مرتين. وهذا هو السبب في أنني لم أستطع أن أفهم يوماً، حتى أنطولوجيا (: ما يخص علم الكائن في مطلقه) الرقابة. فهذه تنطلق من مبدأ أن الصوت والصورة لهما انعكاسات ترتد آثاراً تظهر في سلوك الناس.

الدفاتر: - السبب في ذلك أن تأثير الصورة غير قابل البتة لتحديده عينا وتحديد محله.

غودار: - لا شك. لكن ينبغي أن نورد عندئذ أن الأمر ليس بأكثر أو أقل تأثيراً من بقية الأشياء، أعنى من الكل. لأن الكل له تأثيره بطريقة أو بأخرى. وباستثناء هذا الجزء من السينما الذي يسمونه التلفزيون، لنقل إن السينما لها من التأثير ما للبحوث المخبرية، أو المسرح، أو موسيقى الغرفة.

الدفاتر: - الأمر الذي يقلل من الثقة التي نضعها في السينما.

غودار: - لا، البتة. وعلى العكس. إنما يجب إدراك أن ملايين المشاهدين الذين حضروا: **ذهب مع الريح** لم يؤثر الفيلم فيهم، ليس بأكثر مما تأثره أولئك الأقل عدداً الذي رأوا الـــ: **باتيومكين**. لقد جرى تسجيل جنوح الشباب وقيده على حساب السينما، لكن انخفاض ارتياد الناس للسينما في الولايات المتحدة ترافق بالقدر نفسه بتصاعد جنوح الشباب. لم يحدث قط أن درس علماء الاجتماع حقيقة المسألة.

الدفاتر: - ما السبب في أن السينما الصينية هي على هذا القدر من السوء؟

غودار: - لأنهم فيما عدا الأفلام – الباليه لا يعرفون ما الذي ينبغي عمله. فقد انتبهوا بسرعة إلى أن الأفلام التي عملوها كانت أفلاماً سوفييتية، وأن الأفلام السوفييتية التي يعملونها على ذلك النحو إنما هي عبر وجوه الممثلين الصينيين أفلام أميركية. إن نمط دوريس داي حتى ما قبل أربع سنوات (مخططات الحوار، الديكور، أضواء القمر، إلخ..) هو الذي كان سائداً في السينما الثورية الصينية. عندئذ توقفوا.

الدفاتر: - هنالك في: **الصينية**، أول لقطتين لك فيه، هما حقيقة ريفيتان عن الأقاليم: اللقطتان القرويتان اللتان تقترن بهما بعض التأملات حول مشـــاكل الفلاحين..

غودار: - نعم، وهناك من كتب في: **الأومانيتيه** أنهما بطاقتان بريديتان. أنا لا أعرف. كل ما أعرفه أننا حالما وقع نظرنا على مرج، ودجاجات، وبقرة، توقفنا وصورنا. ثم قفلنا راجعين على أعقابنا ولا أجد ما الخطأ في ذلك. كان لا بد من هاتين اللقطتين طالما أن إيفون قادمة من الريف وإحدى الشخصيات كانت بالضبط تقول كلاماً عن المشاكل الريفية.

الدفاتر: - شخصية جولييت بيرتو جديدة عندك...

غودار: - لم أشأ الاقتصار على إظهار أشخاص باريسيين فقط. أردت شخصاً قدم إلى باريس من إحدى المحافظات بقصد تقديم مثل إيضاحي حول عيب آخر من عيوب مجتمعنا، وهو: المركزية. شخص يكون في الوقت ذاته بالنسبة للآخرين لا يملك شيئاً ويجد نفسه خالي الوفاض ومعدوم الوسائل. شخص صادق، يحس أن شيئاً ما هو ممكن مع هذه المجموعة الصغيرة. وعن طريق أفراد المجموعة يتصل هذا الشخص بالثقافة التي كان حرم منها. بدا ذلك أول الأمر لجولييت بيرتو على أنه شيء هبط عليها من السماء. ثم انصرفت إلى قراءة الصحف. وبعدها صارت تبيع الصحف: وذلك هو أول سير في السبيل.

الدفاتر: - في لقطة اقتفاء على الشرفة، وفي سياق العروض النظرية، يقع تقسيم للمساحة بواسطة النوافذ الثلاث قاسماً الطبقة أيضاً إلى ثلاث مجموعات: "الأستاذ" التلاميذ، وإيفون الخادمة التي تمسح الأحذية وتقوم بأعمال الجلي....

غودار: - كان علي إظهار أنه حتى بالنسبة للذين ينشدون عيشاً لا طبقات اجتماعية فيه، فهذه الأخيرة، الطبقات، تستمر. أصلاً، في تلك اللحظة إنما يسمع السؤال: " هل سيظل لصراع الطبقات وجود على الدوام؟".

الدفاتر: - واقع الحال أن الزمرتين الأوليين – معلماً وجمهوراً مستمعاً – يمكن أن تتداخلا ولكن الثالثة تبقى حقيقة على حدة.

غودار: - المشاركة في المناقشة، ذلك " ممنوع عليها " جسدياً وليس فكرياً. أو تكتيكياً: ففي نهاية الفيلم لا يعود بلوغ ذلك ممنوعاً عليها. فهي مثلاً تدلي بصوتها. لا بد أنها في نهاية المطاف تجد نفسها وقد قطعت نحو الآخرين من الطريق مسافة أطول مما قطعاه هما نحو حقائقها الشخصية –والتي كان يجب ولا بد استكشافها، غير أنهم أجلوا ذلك الاستكشاف والدراسة لما بعد. ومن بين جميع شخصيات الفيلم، فهذه الفلاحة هي التي قطعت الطريق الأطول. ثم ليو وآن، ثم هنري.

الدفاتر: - يبدو الفيلم مؤلفاً من سلسلة مقاطع قصيرة تولد الانطباع بأنها مستقلة استقلالاً كلياً بعضاً عن بعض.

غودار: - إنه فيلم قائم على التركيب حصراً. لقد صورت مقاطع مستقلة ذاتياً، بلا ترتيب، ووضعت الترتيب لها فيما بعد.

الدفاتر: - يعني أن ترتيب المقاطع في الفيلم كان يمكن أن يأتي مختلفاً.

غودار: - لا. أعتقد أنه كان ثمة ترتيب، تماسك يتعين علي إيجاده. وجاء هذا الترتيب بالضبط وليس غيره. إلا أن تركيب الفيلم طرح مشقة صعبة. لقد صورنا.. وفقاً لترتيب التصوير! في حين أن عادتي هي أن أصور وفقاً لترتيب المقاطع " في منحى الموصولية، أعني بموجب فكرة مسبقة عن التسلسل الزمني وعن منطق الفيلم – حتى لو اتفق لي أن بدلت مقطعين كاملين بحيث حل كل منهما في مكان الآخر. هنا في: **الصينية**، ولأول مرة، لم يكن ترتيب التصوير يفترض مسبقاً أي شيء. كنت لحظة التصوير أعرف أحياناً بالطبع أن لقطتين يمكن أن توافق إحداهما الأخرى بالضرورة: لقطتان من المناقشة ذاتها، مثلاً، لكن ليس دائماً على أية حال... معظم المقاطع كانت مستقلة. لقد جرى وصلها فيما بعد بعضاً ببعض – الأمر الذي جردها من استقلالها مقيماً تضامناً فيما بينها، إن لم يكن التماسك...

الدفاتر: - ماذا كانت وجهة النظر التي قادتك وسرت على هداها؟ أهو التماسك المنطقي الصرف، التماسك الانفعالي، أو بكل بساطة: التشكيلي؟

غودار: - المنطقي، بشكل دائم. ولكن المنطق يمكن أن يجري التعبير عنه بألف وجه. لنضرب مثالاً على ذلك: أحد النصوص المعروضة هو خطاب لـــ بوخارين. وعقب القراءة ترد في إحدى اللوحات كلمات: " هذا الخطاب ألقاه بوخارين، الخ.." إنما يرى المشاهد صورة الشخص الذي اتهم بوخارين. كان يمكن بالطبع إظهار الصورة الشخصية لـــ: بوخارين هنا، غير أن ذلك لم يكن ضرورياً طالما أننا كنا رأيناه للتو في صورة الشخص الذي مثل الدور في الفيلم وهو يقرأ الخطاب. كان يقتضي بالأحرى إظهار الخصم: فيشنسكي، وفي هذه الحال: ستالين. وبالنظر لأن شاباً هو الذي كان يمثل بوخارين وهو يتكلم، جرى إظهار صورة ستالين الفوتوغرافية وهو شاب بعد. وهذا يقودنا إلى مرحلة شباب ستالين الذي كان من حينها يضمر حفيظة ضد لينين. وكان لينين قد تزوج قبل تلك المرحلة، والتي تزوجها كانت أحد أكبر أعداء ستالين الذي، من حينها، وقبلاً، كان يكيد ل: لينين، وبالتالي، عقب لقطة ستالين شاباً، وتأتي عندئذ اللقطة لـــ أوليانوفا زوجة لينين. هذا منطقي. فما الذي يجب أن يرد فيما يلي ذلك؟ حسناً، بعد ذلك، هنالك ما أسقط ستالين: التحريفية. إذ نرى جولييت عندئذ تقرأ في جريدة فرانس سوار إعلاناً تروّج روسيا السوفيتية فيه للآثار والصروح القيصرية، فوراً بالتالي بعد أن كنا رأينا جميع الذين، شباباً، كانوا قد أطلقوا النار على القيصر. إنها نوع من نظرية رياضية معروضة في إهاب أحجية من أجزاء صغيرة عديدة جداً، مطلوب تركيبها بعضاً مع بعض. (بوزل): حيث يتعين البحث عن القطعة بالضبط الملائمة تركيباً مع أخرى مطلوب العثور عليها.

ينبغي الاستنباط، تلمس السبيل، والاستنتاج. ولكن في نهاية المطاف لا توجد إلا إمكانية وحيدة لإجراء التركيب السليم، حتى لو تطلب بلوغ ذلك تجربة واختبار مؤالفات وتركيبات عديدة..

الدفاتر: - بما يعني: أن يجري عند تركيب الفيلم ما درج معظم السينمائيين على القيام به في مرحلة التقطيع.

غودار: - صحيح على نحو ما. ولكنه عمل عديم الأهمية وهو على الورق: لأن الغرض إذا كان أن نشتغل على الورق فلماذا نعمل كل هذه الأفلام. في هذا الشأن، أفكر تقريباً بطريقة تفكير فرانجيو إلى حد ما: فمجرد كوني حلمت بالفيلم، أنظر للأمر وكأن الفيلم جرى تنفيذه: أستطيع أن أرويه بشكل مبهم، لماذا يتوجب عندئذ أن أعمل الفيلم؟ التزاماً بحسن السلوك على الأرجح. أو كما يقول فرانجيو أيضاً: "من أجل تقديم شيء يضعه الجمهور تحت ضرسه ". ويضيف لمزيد من التحديد: " بعد أن أكون قد كتبت الـــ: ثمانمائة صفحة لفيلمي، لا أرى ما الذي بقي علي فعلاً للقيام به. يراد مني أن أصور ذلك؟ حسناً. أفعل ذلك، لكن يصاب المرء عندئذ بانقباض النفس، بما يصيب المرء بالبشم ". تجنباً لأن يحصل ذلك، حل وحيد: عدم إجراء التقطيع.

الدفاتر: - أنت إذن تصور (على العمياني) من كل واد عصا، لكن بحرية مطلقة؟

غودار: - لا تطرح المسألة على هذا النحو. فاكتشاف الأشياء التي يجب تصويرها إنما يجري في سياق التصوير. كما الأمر في فن الرسم حيث لا مناص من وضع لون بعد آخر. وما دامت السينما تصور بواسطة آلة تصوير، يمكن بالقدر ذاته الاستغناء عن التقطيع. هذا إذا لم نمض لأبعد أيضاً فنفعل مثل ماك لارين –وهو أحد أعظم السينمائيين – الذي يعمل على كتابة أفلامه مباشرة على الشريط.

الدفاتر: - خلال التصوير نجمع معاً مجموعة أشياء ويبقى عليك بعدها أن تصنفها...

غودار: - لا. فالأمر لا يتعلق بأشياء كيفما اتفق: إنها مجموعة لها هدف معين، وتوجه محدد بدقة. كما أن الأمر لا يتعلق بفيلم أي كان. وإنما بفيلم خاص. والمرء لا يختار الأشياء إلا بدلالة احتياجه إليها. فيلمي القادم على العكس بعض الشيء: إنه منظم البنية والهيكل تنظيماً كاملاً. في: **الصينية** ، لم يكن عندي إلا تفاصيل يجب تجميعها معاً، تفاصيل كثيرة جداً. في: **عطلة نهاية الأسبوع**، عندي البنية لكن ليس التفاصيل، الأفكار الكبرى وليس الصغرى. يضغط الأمر على الأنفاس بالطبع: وهو جزع ألا أعثر على الشيء الصائب واجب العمل، ألا أفي بوعدي، طالما أنني قد تعهدت بأن أقدم فيلماً مقابل المبلغ الذي خصص لي. غير أن هذا نفسه يرتكز على فكرة خاطئة، لأن مشكلة العمل لا يفترض أن تطرح بمعايير الديون المالية مقابل الالتزام بواجب – **طبقاً** للمعنى السيء لذلك – بل بالأحرى بموجب معايير العمل الطبيعي العادي، أي: عطلة، حياة، تنفس معافى. ينبغي أن يكون الزمن عادلاً.

الدفاتر: - لماذا "ألصقت" في فيلم **الصينية** صورة ميشيل دوغي؟

غودار: - لأنني قرأت بضع قصائد له أحببتها كثيراً. وصورته هنا هي بمثابة تقديم نموذج تمثيلي لشخصية المخترع، فإن له وجهاً شريفاً يوحي بالثقة.

الدفاتر: - هل تشارك إحدى شخصياتك رأيه في أن ميشيل فوكوه يخلط ما بين الكلمات والأشياء؟

غودار: - هاي، هاي، الأب الجليل فوكوه! قرأت أول الأمر مطلع كتابه الأخير: تحليل لوحة ال: **مينين** ل: فيلاسكيز، ثم تصفحت الكتاب هنا وهناك، كيفما اتفق - فأنا على ما تعرف لا أحسن القراءة. وعقب ذلك، مع تعيين المناظر الخارجية والداخلية في كلية نانتير، تحدثت مع الطلاب والأساتذة فيها واكتشفت الخراب الذي أحدثه الكتاب، سواء عند هيئة المدرسين أو في أوساط الطلاب. وعلى الأثر، استعدت

الكتاب على أساس هذا المنظور، وبدا لي الكتاب جديرا تماما بمعارضته وتفنيده. إن الموجة العامة التي تغذيها الصحافة واسعة الانتشار نحو "العلوم الإنسانية " تستثير الريبة عندي. ويظهر أن غورس أراد في لحظة ما أن يعينه في إدارة ال: ORTF، هيئة الإذاعة والتليفزيون الفرنسيين. وأعترف بصراحة أنني كنت سأفضل عليه حتى يوانوفيتشي.

الدفاتر: - ما رأيك في هذا الشأن بما جاء به علم اللسان إلى السينما؟

غودار: - كنت بالضبط في مناقشة للأمر مؤخرا مع باوزليني في البندقية. كنت بحاجة لمن أتكلم معه، فأنا لا أعرف كما أخبرتك كيف أقرأ أو بكل الأحوال، ليس ما يكتبه أشخاص مثل باوزليني عن السينما: أجد ذلك عديم النفع تماماً. فهو، بازوليني، يستثير اهتمامه الكلام عن " سينما النثر" أو "سينما الشعر "- موافق، لكن حينما يخص ذلك شخصاً غير بازوليني.. وإذا أنا قرأت مقاله حول السينما والموت الذي نشر في **الدفاتر**، فذلك لأنه كتابة شاعر ويتكلم فيه عن الموت. فهو جميل إذن. إنه جميل جمال نص فوكوه عن فيلاسكيز. ولكن لا أفهم وجه **الضرورة** في ذلك. فمن شأن أشياء أخرى أن تكون صحيحة أيضاً. ولئن لم أحب من ناحيتي فوكوه كثيرا فلأنه يقول لنا: " في عصر كذا، كان الناس يفكرون هكذا أو كذلك، ثم اعتباراً من تاريخ كذا، بدا للناس أن... " شخصياً لا اعتراض عندي، لكن هل يمكن بلوغ هذا القدر من اليقين؟ هذا بالضبط هو السبب في أننا نحاول عمل أفلام: من أجل ألا يملك في المستقبل أولئك الذين من هم من قبيل فوكوه أن يؤكدوا ما يؤكدون بهذا القدر من الادعاء المتغطرس. سارتر كذلك لا يفلت من أن يوجه مثل هذا اللوم له.

الدفاتر: - وبماذا أجابك بازوليني؟

غودار: - بأنني غبي. برتولوتشي أيضاً كان من الرأي ذاته، وما قصداه أنني مفرط في التبشير الأخلاقي.. لكن في نهاية المطاف لم أقتنع. لست مقتنعاً.. فذلك سقوط في ال: فيلمولوجيا، علم الأفلام، كما جرى تدريس ذلك في ال: سوربون لبعض الوقت، كما أنه مجازفة سقوط أيضاً في تردّ لأدنى. وبعد، فحكاية "سينما النثر" و "الشعر" يتفق سام شبيغل معها كليا. لكنه يقول ببساطة: "من ناحيتي، أعمل سينما نثر، لأن سينما الشعر بالنسبة للجمهور الواسع إنما تصيبه بالإسهال وتذهب به إلى المرحاض ". والأمر على الدوام هو نفسه، أفكار جذابة يستعيرها آخرون ويشوهونها. شأن هتلر في مراجعته نيتشيه. قد يكون رأيي بعلم اللسان من نوع رأي لوكلير به، أو أسوأ: بوجدي، لكنني متفق مع موليه الذي كان يستخدم في مدينة بيزارو الإيطالية ومتحفها لغة تتطق بحس سليم.

الدفاتر: - غير أن شخصاً مثل ليفي - شتراوس يـــأبى على نفسه بالضبط أن يستعمل عشوائياً، عن حق أو عن باطل، مصطلحات علم اللسان، وهو يستعملها بمنتهى الحذر.

غودار: - موافق تماما معك. سوى أنني عندما أراه يتخذ ويلر مثالا له للكلام عن السينما - وهذا حقه - آسف أنا لذلك، وأقول عندئذ إنه إذا كان، في مجال اختصاصه الذي هو علم الأجناس البشرية، يفضل قبيلة ويلر، فأنا من ناحيتي أوثر قبيلة مورنو. ولنأخذ مثالا آخر: كتب جان - لوي أودري مؤخراً في مجلة: **الآداب الفرنسية**، فقلت في نفسي وأنا أقرأ المقال: "هوذا شخص يجب أن يكتب يوما عن: **بيرسونا**، فهو يملك أن يتكلم بشكل جيد جداً عن ذلك". والمقال، تبين بالضبط أنه في واقع الأمر كان منذئذ، مبدئياً، عن **بيرسونا**. مينز أيضاً حالة متفردة وعلى حدة. إنه الأظرف والأكثر اجتذاباً للقلب لأنه يذهب حقيقة لرؤية الأفلام ويحب الأفلام. غير أنني في الوقت ذاته لا أفهم جيداً إلام يرمي. فهو ينطلق فعلياً من السينما، وسرعان ما ينعطف ماضياً في اتجاه آخر. ويرجع بعد ذلك ليركز على السينما بين الحين والآخر بنشاط، ولا

يلبث أن يحيد مجدداً عن ذلك من دون أن يفطن لأنه يفعل. ولو أن الأمر كان يتعلق ببحث حيث السينما مجرد أداة عمل في بحثه فما كنت لأعترض من جهتي على ذلك، لكن إذا ما اعتبر أن ما يطرحه هو بحث في السينما فإنني أكف عن فهم الأمر. يبدو لي أن ما في ذلك ليس مجرد تناقض، بل هو تضاد في الهوية.

الدفاتر: - ميتز بالضبط، وبالمناسبة، لا يشغله الأمر الذي ننشغل به.

غودار: - بالتأكيد، لكن هنالك مع ذلك قاعدة مشتركة يتعين الارتكاز دائماً عليها. يبدو لي أن هذه القاعدة يتم في معظم الأحيان التخلي عنها. أفهم على وجه العموم اندفاعات الحدس التي ينطلق بازوليني منها، ولا أفهم بالمقابل ضرورة الخطاب المنطقي الذي يطوره بعد ذلك. أن يجد بازوليني لقطة نثرية عند أولمي وأخرى شعرية عند برتولوتشي، لا اعتراض، ولكن موضوعياً، بمقدوره أن يقول العكس بالضبط.وذلك إلى حد ما هو نهج كورنو ذاته الذي يرفض جزءاً من السينما لأن هذا الجزء عنده ليس "سينما". وهو بذلك منقاد إلى إقصاء فورد من دون أن يتوصل إلى التفريق بين فورد وبين دولانوي.ولا يمكن القول إن هذا النحو يلقي ضوءاً على أي شيء كان.

يدفعني هذا كله لاستذكار كتاب بارت عن الأزياء الرائجة (الموضة). إنه لا يصلح للقراءة للسبب البسيط التالي: فهو **يقرأ** ظاهرة من شأنها أن ترى بالعين ويطالها الإحساس، لأن الموضوع المعني **يرتديه** الإنسان على جسده، أي أنه: **معاش**. والمآخذ التي وجهها سارتر في هذا الصدد قائمة على أسس قوية. يبدو لي أن بارت لا يهتم حقيقة بالأزياء، وما هو رائج منها، والتي لا تستهويه بصفتها تلك، وإنما باعتبارها لغة قد ماتت، وبالتالي صالحة لأن تكون محل تفكيك لرموزها. في بيزارو الإيطالية على الأدرياتيك، كان الأمر مطابقاً. فإنه راح يعنف مواليه كما يفعل أب مع أبنائه. وواقع الحال ان الأبناء في ميدان اللغة السينمائية هم نحن. ولا شأن لنا بنازية علم اللسان. لاحظ أننا ندور ونلف ثم نعود دائماً إلى الصعوبة عينها: صعوبة الكلام عن "الشيء ذاته". في مجالات العلم، وفي الأدب، يظهر أفراد أسرة مجلة **تيل - كيل** (بما هو، كما هو) قدرة على اكتشاف أشياء جوهرية، لكن حالما يتعلق الأمر بالسينما فإن شيئاً ما يفلت ويفوتهم. تختلف الطريقة التي يتكلم بها فيما بينهم العارفون بالسينما اختلافا مطلقاً، سواء بالنسبة إليكم كما تتكلمون عنها في **الدفاتر**،أو بالنسبة لي ول: ريفيت عندما نتبادل أنا وإياه الكلام عن آخر الأفلام التي تعرض،أو عند أعضاء جماعة: **بوزيتيف** حينما يتكلمون عن جيري لويس،أو بالنسبة لـــ: كورنوه عندما يقول عن لولوش: لا هذا فكر ولا هو انفعال عاطفي. أفكر مجدداً بمناقشة لي مع سوليرز من تيل - كيل، فقد كان يأخذ علي فيها أنني في كلامي أكثر من قول: كذلك الأمر، أو كما أن..." "الأمر كما... ". فأنا في الواقع لا أتكلم بأمثلة، أتكلم بواسطة لقطات. كما يفعل سينمائي. وبالتالي لم يكن بمقدوري أن أجعله يفهمني. ربما كان يتعين أن أعمل فيلماً، ثم نتناقش بعد ذلك في أمر الفيلم، وربما كان مايراه سوليرز على الشاشة هو: " المقصود بالدلالة " بالنسبة إليه، بينما هو عندي: "الإشارة الدالة ". في الأمر شيء لم يتم توضيحه، وهو من بعد بسيط تماما على الأرجح. والمسألة هي ذاتها في فن الرسم إلى حد ما. ولئن استثار إيلي فور عاطفتنا، فذلك لأنه يتكلم عن الرسم بمعايير رواية. يتعين فعلا أن تترجم مرة وإلى الأبد الأجزاء العشرون مما ألفه إيزنشتاين التي لا يعرفها أحد، لأنها تتكلم عن كل هذه الأمور، وبطريقة مغايرة... إنه انطلق من التقنية، هو أيضاً، ومن المشاكل البسيطة، ليبلغ منها الأعقد تركيبا. فهو قد انطلق من لقطة الاقتفاء (ال: ترافيلنغ) ليبلغ ال: نو (الدراما الغنائية اليابانية) ليرجع فيفسر أدراج أوديسا. تلك تقنية يمكن أن تستخلص منها إيديولوجيا (جدول فكري نظري). بالضبط، كأمر حرب الغوار التي استخلصها ريجيس دوبريه من ثورة أميركا اللاتينية. لولا أن السينما منخورة من الناحية الفكرية النظرية لحد العفن، بحيث إن إحداث ثورة فيها أصعب بكثير منه في

ميدان آخر. فالسينما هي أحد الأشياء التي توجد بالممارسة العملية الصرف. ويتبين مرة أخرى أن القوة الاقتصادية قد أفرزت إيديولوجيا معينة أقصت بالتدريج كل ما عداها. وفي هذه الآونة، نشهد انبعاثاً لكل الإيديولوجيات الأخرى - ومن بينها أفضلها.

من هذه الزاوية، تثير بعض نصوص نويل بورش الاهتمام: فما يقوله عن رابط الوصل (الراكور) عملي صرف، ويحس القارئ أن ذلك فعل شخص مارس الأمر وفكر به، واستخلص من معالجاته في ممارسته استنتاجات معينة. والحال هي أنه عن طريق عمل جماعي، جاد، متواصل، يمكن بسهولة إجراء جرد لكل شيء وجدولته وفهرسته.

وعلى أساس وجهة النظر هذه، فإن بلدا فتياً بمقدوره أن يقوم بعمل من هذا القبيل، ولن يكون عليهم أكثر من شراء أفلام جيدة، أن يكوّنوا مكتبة أفلام، وأن يدرسوا هذه الأخيرة. سيعملون أفلاماً سينمائية لاحقاً. وبانتظار بلوغهم مرحلة أن يفعلـــوا، سيتعلمون. وقبل أن ينصرفوا مثل اللسانيين إلى مقاربة علمية للسينما، يتعين أن يبدؤوا بالإطلاع على جميع **الوقائع** العلمية في السينما.

فهذه لم يجر لليوم وضع قائمة بها. والأمر ممكن مع ذلك. **مازال** ممكناً، طالما أن العرض الذي جرى في: "غران كافيه " (المقهى الكبير) ليس بعيداً جداً عنا، كما أن تجربة نيبسيه الأولى موجودة للآن في شالون. لكن إذا ما تأخرنا تأخراً يتجاوز الحد فلن يعود ذلك ممكناً. لأن الأفلام تختفي. فالكتب متجهة من الآن لأن تختفي في نهاية الأمر، والأفلام لا تدوم المدة ذاتها، وبعد مائتي عام لن يعود لها وجود. ستبقى لنا مشاهد قصيرة عتيقة من أفلام جيدة وسيئة، طالما أن القوانين لحماية الأفلام الجيدة لن تكون قد وضعت بعد. أول ما بدأت أعمل أفلاماً سينمائية، كنت أفكر بالسينما بمعايير أبدية السينما.أما الآن، فأنا فعلاً أفكر بها تفكيري بشيء مؤقت عابر.

الدفاتر: - عدم التواؤم في اللغة مابين "الكتاب" وبين "السينمائيين"، ألا يبلغ في نهاية الأمر القدر نفسه من عدم التواؤم مابين هؤلاء الأخيرين وبين جماعة ال: روديا سيتا - على الرغم من أن الكتاب نشروا قدراً غير قليل من المقالات والكتب عن السينما؟

غودار: - إذا هم فعلوا، فإنهم في معظم الأحيان فعلوا ذلك في حدود ما تتضمنه السينما أحياناً من إحالات إلى الأشكال الأدبية أومن استشهادات أدبية صريحة.

الدفاتر: - هل تعتقد أن أراغون عندما يكتب عنك فهو إنما يفعل بسبب ال: " كولاج " عندك، أي: إقحام عناصر على الفيلم من غير جنسه تحدث تناقضاً غير متوقع.

غودار: - لعل ما يكنه ذلك من استطراد وخروج عن السياق هو ما يجتذب أراغون. واقع أن هناك من يستخدم ال: كولاج على أساس أنه استطراد لا أكثر، ويستخدمه بالمقابل آخرون كنهج في بناء العمل. أراغون بكل الأحوال هو من الذين - أقصد الشعراء - يعرفون كيف يضفون الجمال على كل ما يقولون. إذا لم يجر الكلام عن السينما بمفردات ومعايير شعرية، ينبغي الكلام عنها بمعايير علمية.

لم نصل إلى هذا بعد. ولكن نسجل ملاحظة بسيطة: يذهب الناس إلى صالة عرض سينمائي من دون أن يطرحوا السؤال قط على أنفسهم لماذا الأمر على ذلك النحو، في حين أنه ما من سبب يقضي بان تعرض الأفلام في صالات خاصة بذلك. في واقع الأمور حالياً، لابد بالطبع من صالات، لكن ينبغي ألا يعود لها وجود إلا بمثابة كنائس لم تعد مخصصة للصلاة، أو ملاعب رياضية.ستبقى الصالات إذن على الدوام وسيرتادها الناس بين حين وآخر بقصد مشاهدة أفلام فيها، لأنه يكون قد راق لهم يوماً أن يشاهدوا الأفلام على شاشة جميلة، أو كما قد يفعل رياضي ألعاب قوى يذهب يوما في الأسبوع ليتمرن بمفرده بعيداً عن

جنون المنافسة والضجة، والمخدرات. إلا أن الشكل العادي الطبيعي هو أن المرء يحق له أن يتمكن من رؤية الأفلام في بيته، على قناته التلفزيونية، أو على جدران منزله. كل شيء ممكن، ولكن لا يُبذل أي جهد في سبيل بلوغ ذلك. مثلاً، ومنذ زمن طويل، وجب أن تكون هنالك صالات عرض سينمائية في المصانع، وكان من الواجب زيادة أبعاد شاشات التليفزيون، ولكن الناس يخافون الأمر.

الدفاتر: - هل تعتقد أن جمالية السينما هي على ارتباط بطرق التوزيع والتلقي: صالات عرض، قنوات، الخ...

غودار: - إذا ما تغيرت هذه الشروط، فكل شيء سيتغير. يخضع الفيلم اليوم إلى عدد غير معقول من القواعد الكيفية التعسفية: يجب أن يمتد الفيلم ساعة ونصف الساعة، وينبغي أن يحكي قصة... نعم، يجب أن يحكي قصة، الجميع متفقون حول ذلك، لكن وببساطة، ما من اتفاق حول ما القصة وما يجب أن تكونه القصة إياها. ليس هنالك وعي اليوم لواقع أن السينما الصامتة كانت فيها حرية هي أكبر بما لا يقاس من التي في السينما الناطقة - أو على نحو أصح، في الفيلم الناطق كما فعلوا به وما جعلوه عليه. وحتى إزاء مخرج لا يعد عبقرياً، مثل بابست، يتولد لدى المرء انطباع بأن هذا المخرج إنما كان يعزف على بيانو ضخم - في حين أن سينمائياً يعمل اليوم في السينما، له الموهبة نفسها، إذا ما قام بتحليل نفسه وما يعمل، سيتولد انطباع لديه بأنه يعزف على بيانو صغير جداً. تلك ذهنية وحالة فكرية بكل معنى الكلمة. عندما يجري بناء إحدى دور العرض مثلاً، لا يكلف أحد نفسه عناء استشارة فني عرض الفيلم، أو يتوجه لأحد المخرجين سائلاً إياه المشورة. بل ولا تخطر مثل هذه الفكرة على بال أحد.

المشاهد كذلك مامن أحد يسأله رأيه. الأمر الذي يعني أن الأطراف الثلاثة، المعنية مباشرة بالأمر أكثر من أي آخر، لا تتوفر الفرصة لهم قط لأن يفصحوا عن رغباتهم. صحيح أن المنازل السكنية تبنى وفقاً للعقلية ذاتها، إلا أن مهندسي عمارة دور السينما هم أدنى الجميع في ذلك. هؤلاء، بجميع الأحوال، أشخاص لا يرتادون صالات السينما.

الدفاتر: - وما العمل، على المدى القصير، لتغيير كل هذا؟

غودار: - أفضل ما يمكن فعله حالياً هو معالجة المشاكل التقنية الفنية وكل ما يتعلق بالاقتصاد، بالإنتاج، بعرض الفيلم، بالمخابر، الخ... بالنسبة للشباب الذين بدؤوا يدخلون ميدان السينما، لا ضرورة لأن يعرفوا كل شيء، وبمقدورهم تماما أن يباشروا من دون أن يعرفوا لوميير أو إيزنشتاين. سيصلون ذات يوم إلى معرفتهما، مثلما عرف بيكاسو الفن الزنجي وهو في الثلاثين من العمر. ولو أنه لم يعرف الفن الزنجي في ذلك العمر، لتأخر رسمه لوحة: **آنسات آفينيون** لزمن لاحق، ولكان عمل شيئاً آخر في الفترة بين التاريخين. الشباب محظوظون، وحظهم هو أن بمقدورهم أن يستأنفوا من الأول. لقد عمل أشخاص آخرون لصالحهم، حتى ولو اتسم ذلك العمل بأنه مشوش ويفتقد للترتيب. إن ما يحتاجونه الآن هو أن يضعوا فهرساً مصنفاً واسعاً لجميع الأشياء التي لا تتناسب مع السينما، من أصغر الأشياء إلى أكبرها، من المقاعد المنجدة (وهذه الأخيرة في صالات "الفنون والتجارب" هي أسوأ منها في أي مكان آخر) إلى طاولات تركيب الفيلم.

وهكذا، فقد اشتريت مؤخراً إحداها، طاولة تركيب فيلم، ورأيت أن كل المشاكل كانت، في تصميمها، مطروحة طرحاً سيئاً. فالذين صنعوها هم بالضبط أشخاص لا يمارسون عمل تركيب الفيلم. وأنا محتفظ بها على أمل أن أجعلهم، عندما يتوفر لي مزيد من المال، يعيدون صنعها على نحو وظيفي.

الدفاتر: - أي أن العيب هو في تصميمها.

غودار: - تصنع طاولات تركيب الفيلم بدلالة منظور جمالي معين في تصميمها، وعلى أساس أنها جهاز عرض صغير. وهذا يلائم الذين يتمثل تركيب الفيلم عندهم بالتأشير بالقلم يدوياً لوضع العلامات. ثم يحضر المخرج صباح يوم الاثنين فيقول لفنية تركيب الفيلم أن تقطع وأن تلزق. وتنزع فنية التركيب عندئذ الفيلم من الجهاز وتنتقل إلى طاولة أخرى لتنفيذ الطلب. أو تفعل ذلك من تلقاء نفسها حين تكون العلاقة مع أشخاص لا يحبون إزعاج أنفسهم، مثل غرانجييه أو دوكوان. والأمر على النحو ذاته في هوليود، فيما عدا أن فنيي تركيب الفيلم هناك أبرع. بكل الأحوال، تركيب الفيلم يجري تنفيذه إلى جانب، في جوار الطاولة. لكن هنالك سينمائيون آخرون (إيزنشتاين كان الأول، ورينيه الثاني، والثالث هو أنا) يركبون، كل بطريقة مختلفة بالتأكيد، إنما **على الطاولة**، مع الصورة وضد الصوت. ولا تعود مشاكل المعالجة اليدوية تطرح بالطريقة ذاتها على الإطلاق. فأنا لا أكف عن جعل الشريط يتحرك إلى الأمام وإلى وراء وألزق من دون نزع اللفافات. وما لم يكن تصوّر طاولة التركيب متصلاً بهذه العملية وعلى أساسها، فالأمر لن يكون مريحاً.

هذه في نهاية المطاف نبذه بسيطة، اقتصادية، تشهد على نمط في التفكير يعمل بموجب جدول موضوع له. فإذا كانت الطاولات مصنوعة طبقاً للطراز إياه، فلأن ثلاثة أرباع فنيي تركيب الفيلم قد اعتادوا القيام بعملهم بطريقة معينة. وبعد، لم يحدث قط أن قال قائل لمصنّعي تلك الطاولات أن يصنعوها وفق طراز مغاير. أتكلم عن التركيب على سبيل المثال، ولكن الأمر هو على هذا النحو في كل شيء... في ظروف سينما ثورية واستخدام طاولة تركيب من صنع رجعيين، ستكون الأشياء بالضرورة عرجاء. وهذا ما كنت آخذه على بازوليني: علم اللسان الذي يتكلم على أساسه إنما هو طاولة تركيب فيلم رجعية...

أصلاً، مع اطراد عملي مزيدا من الأفلام، تعاظمت بالقدر نفسه عندي ملاحظة أن الفيلم شيء هش جدّا، يبلغ أن يوجد بصعوبة شديدة، وتجري مشاهدته لاحقاً بصعوبة لا تقل عن صعوبة إيجاده، وبالمختصر، أن كل شيء مغلوط. ويبدو لي أنه إذا حللنا في الأول هذه المشاكل - الأمر الذي لن يحصل في الغرب على الأرجح - فقد يمكن أن نكتشف مجددا عندئذ أساليب عمل أخرى، وأن نحقق شيئاً هو حقيقة جديد، بقدر جدة ما تحقق اكتشافه في بدايات السينما. كل ما تم اختراعه إنما حدث في ال: عشر أو عشرين سنة الأولى من عمر السينما الصامتة، حينما كانت التقنية تتقدم بالتلازم مع الخلق والانتشار. الأمر الآن على العكس، تغيب عن النظر اليوم العلاقات ما بين الأشياء، فكل منها يتمم اتجاهه على هواه... على افتراض أن هنالك محطة وصول إليها التوجه. إن المقال الوحيد الذي قد أرغب بكتابته في الدفاتر - ومن شأن هذا أن يستغرق زمناً طويلاً، المدة اللازمة لأن أكتشف شيئاً حول الأمر - سيتناول البدايات الجديدة الممكنة للسينما. وذلك في صيغة مشكلة قد يطرحها شاب أفريقي على نفسه:" ها إن بلدك وقد نال استقلاله منذ مدة وجيزة، وكلفت مع بعض الرفاق بإقامة سينما خاصة بكم، طالما أنكم تتوفر اليوم لكم الحرية بأن تكون لكم سينماكم الخاصة. ستخلون صالاتكم من جاكان ومن ال: كوماسيكو، طالما أنه في غينيا نفسها، وهي البلد الأكثر ثورية، مازالت الصالات فيها ملك ال: كوما سيكو. وفي الجزائر، حيث جرى تأميم السينما، فإن هذه منحت مع ذلك للموزعين مجدداً، الأمر الذي يترتب عليه أنها سرعان ما ستؤول ملكيتها إلى مالك خاص، وسيعود كل شيء كما من قبل. إنكم قررتم أن تكون لكم سينما. أن تبنوا حقاً سينما ذات هوية يعتد بها، هذا إنما يعني الكف عن استيراد أفلام من طراز: **ماركيزة الملائكة**، والبدء بأن تأخذوا أفلام روش أو أي سينمائي شاب أفريقي دربه روش. أو أي شيء آخر يمثل بالنسبة إليكم أهمية حقيقية، وإذا ما عملتم مع لورنتيس، أرغموه على أن ينشئ لكم محترفات خاصة بكم بدلاً من الذهاب إلى محترفه. بالمختصر، أمامكم القيام بكل شيء من الأول، فاستغلوا الأمر. سيقع عليكم كذلك أن تدرسوا كل ما يتعلق بتصنيع وتوزيع الأفلام، أن تكونوا، أو أن تعيدوا

تكوين صالات العرض عندكم، أو ما ستستبدلون الصالات به وتحلونه محلها في قلوب وعيون جمهور المشاهدين من مناضليكم، الخ..."، يستحيل وضع قائمة بكل الحماقات واجبة الإلغاء، فمثل هذه القائمة ستبلغ ضخامة ما بلغه جرد رابليه أو ميلفيل من الضخامة.

إعادة تعريف حقيقية للسينما، هذا ما سيكونه الأمر. واستعادة منا للمثال الجزائري، فالأنفع هو استخدام المال المكتسب في الانتاجات المشتركة بدلاً من تمويل أفلام لـــ: جاكان، إلى جانب تمويل فيلم أو اثنين من نوع **رياح الأوراس**. أمر لا يصدق ولكن فيلم **الشمس السوداء**، جرى تمويله بنسبة ٥٠% من مؤسسة السينما الجزائرية التي لا تملك بالمقابل مختبرات خاصة بها، بل ترسل للتظهير "جريدتها السينمائية" إلى فرنسا أو إيطاليا على طائرات إير فرانس أو أليتاليا اللتين تبدوان لها أكثر أماناً من شركة الطيران الجزائرية.

الدفاتر: - يتبين أيضاً في بعض الأحيان أن سينمائيي البلدان الشابة، عند عمل أول فيلم قصير لهم، سيسعون للأسف لمحاكاة أسوأ النماذج في سينمانا.

غودار: - بالتأكيد، والمشكلة فردية بقدر ما تتعلق في الوقت ذاته بالعقلية. لكن عمليا، ومن أجل تحقيق إقلاع، يتعين الارتكاز على قاعدة لا تكون فكرية، بل على: التقنية. ومن هذه الأخيرة، ستنبثق طريقة تفكير جديدة. الأمور صعبة بالطبع، فمدير المركز السينمائي الجزائري مقتنع مثلاً بأن الأفضل هو أن يتولى جاكان أو تينودجي توزيع أفلامه. وهذه مأساة العالم الثالث المضغوط عليه من كل جانب، والعالق في مكانه ذاته، بحكم حاجاته للمال. كل شيء مترابط ضده ترابطاً متسلسلاً، مثلما الأمر في مشكلة العاطلين عن العمل. هذا هو السبب في أنهم في الجزائر، وبدلاً من أفلام يعملها الشباب، يفضلون إنتاج أفلام إيطالية: كانوا قد زودوا بالأشرطة عدداً من الشباب، فاستخدمت الأشرطة في أعمال جنونية. وبالتالي، فالأفضل هو التوقف عن الإنتاج الوطني لبعض الوقت، وتوفير الظروف والوقت للشباب لأن ينصرفوا إلى الدراسة وإلى البحث، ومشاهدة أفضل ما يمكن من الأفلام الجيدة. أزمة سيتم تجاوزها. يمكن جعل الشباب يعملون أيضاً في التلفزيون، أو في المخابر، وتشغيلهم في الدبلجة، الخ.. فذلك أنفع لهم بما لا يقاس، وبخاصة، لكون معظم المخرجين، في أي مكان، غير مطلعين في الحقيقة على ما يجري في غرفة تركيب الفيلم أو في المخبر. يجب على كل فرد يعمل في السينما أن يتبع دورة تدريبية في قطاع العمل المجاور لقطاع نشاطه. مثلاً، يتعلم فنيو الإضاءة بعض الأمور في المدرسة، ولكنهم لا يتبعون دورة تدريبية في المخابر. والنتيجة أنه ما بين فني الإضاءة وفني المخبر لا يفهم أحدهما الآخر. تعمل فيلماً مع فني إضاءة، سيد مهنته في أمور الضوء، ويعرف عن الإنارة في لوحة رامبرانت بقدر معرفته إياها كما هي عند رونوار. هذا الفيلم قد يضبط وحدة قياس الضوء فيه شخص في المخبر لا يملك أية فكرة عن الضوء لا عند رونوار ولا عند رامبرنت. ستأتي النتيجة بالتالي إما غامقة وإما باهتة الضوء. بكل الأحوال، سينتج عن ذلك تسطيح للعمل، ببساطة، لأن فني المخبر لا فكرة لديه عما يستطيعه وعما يجب عمله. أو العكس. أتذكر ماترلس في مدريد، وبدلاً من أن يذهب فيها إلى الـــ: برادو، متحفها، أرسل لزوجته بطاقات بريدية بالميكسيكروم. الأمر على هذا النحو في كل مراحل العمل السينمائي. تلك مسألة تنشئة وتثقيف. نملك في فرنسا كل ما يلزم لتقديم عمل جيد، لولا أن القائمين على تنظيم العمل هم إما كسالى وإما قطاع طرق. إنهم يستخدمون أشخاصاً نزيهين لكن من دون تأهيل هؤلاء الأشخاص، ومن دون أن يعهدوا إليهم بمسؤوليات، وبذلك لا يصنعون منهم إلا نوعاً من بكرة مسننة من بين بكرات جهاز النظام.

شغيلة السينما حسنو النية على الدوام، ويخيل إليهم أنهم يحسنون صنعاً في ما يقومون به. إنهم، بكل بساطة، محتجزون على غير علم منهم داخل الأحكام المسبقة الجمالية والاقتصادية. ما يجب عمله

بالتالي،وهو كاف عموماً، يتمثل بشرح الأمر وإيضاحه لهم: يشرح لفني عرض الفيلم، مثلاً، ألا فائدة من أن يفتح ويغلق ستارته طالما أن السينما ليست مسرحاً. مثال آخر: اللجنة الاستشارية العليا المعنية بالتقنية الفنية والتي عليها أن تسهر على احترام بعض المعايير: المبدأ بشأنها ممتاز، والتطبيق بالمقابل عدم، ومن دون أي مفعول. فهذه اللجنة تعجز إزاء صالة عرض تكاد تتلف الفيلم بتقنية عرضها إياه، وتعجز حتى عن أن تحصل من هذه الدار على أن تحسن من وضعها ولو بأقل قدر. وهي تخفق في ذلك لأن فنييّ عرض الأفلام يعملون بأجور متدنية، ولأن المضاربة في سوق المنزلة والنفوذ تسود بين أعضائها. وإذا كانت أجور أولئك العمال متدنية فلأن الاعتقاد السائد إزاء عملهم ينظر إليه على أن له أهمية أولية. والشعور نحوهم يتسم بالاحتقار نفسه الذي تتسم به النظرة إلى المعنيين بتركيب وصيانة الآلات أو لمهندسي الصوت. إذ فيما يتعلق بمهندسي الصوت، فإن أجورهم أدنى من أجور مهندسي الصورة. لماذا؟ هذا كله متأت من نهج في التفكير معين. والقول المتداول في هذا الشأن هو: " لماذا يتعين أن يتلقى المهندس أجراً مساوياً لأجر مدير التصوير طالما أن السينما إنما هي فن الصورة!" ولكن مهندس الصوت مستمر في كسب أقل من نصف ما يكسبه مدير التصوير ومستمر في النظر إلى هذا التمييز على أنه طبيعي. وعودة منا إلى فنييّ عرض الأفلام، لا مناص من أن يدفع لهم أجر جيد، وبعدئذ فقط، يمكن إيقاع الغرامات بهم إذا هم لم يحسنوا القيام بعملهم. وبالمختصر، يكفي أن نتصور أن الأمر جار على هذا النحو في مختلف مراحل العمل السينمائي، ثم نجمع الحصيلة: يعطينا الناتج لوحة تستدر الدموع. وعندما أقول: مختلف المراحل، فأنا لا أستثني من ذلك المطبوعات التي تتناول موضوع السينما: وهكذا، ففي المطبوعة: **مقدمة المسرح**، والتي يبذلون الجهد فيها لتقديم الأشياء بجدية كبيرة، يستعرضون الأفلام على جهاز الـــ: موريتون قبل نشر تقطيع تلك الأفلام. إلا أن الشخص الذي يستعرض الفيلم يجهل أحياناً الفرق ما بين لقطة الاقتفاء (الـــ: ترافيلنغ) و اللقطة المروحية (الـــ: بانورامية) لدرجة أنك في تقطيع فيلم: المواطن كين، تقرأ: لقطة اقتفاء لأمام، بينما تعرف أنت الفيلم جيداً وتتذكر أن تلك اللقطة في واقع الأمر إنما كانت مروحية! ومع ذلك، فالعمل مؤدى بعناية لولا أن الناس تعوزهم المعرفة. هنالك أيضاً مشكلة أخرى عند الكلام عن توزيع الفيلم، وهي: مشكلة الموزعين. فهؤلاء الناس، بكل بساطة، كان يجب ويجب ألا يوجدوا. إن السينما قد ولدت من دون وجودهم، وهي ولدت مع مخرج ومصور. ما الذي فعله لومبير؟ إنه ذهب مباشرة لرؤية رب العمل في الـــ: "غران كافيه" وأحضر له فيلماً. وما حدث بعد ذلك أن التوزيع صار تجارة. الوسطاء، أي: الموزعون، هم نفر كسولون، لا يفعلون شيئاً، بل يقولون، ويقولون ذلك لأنفسهم: إننا لا غنى عنا، ولا مهرب من المرور من عندنا. إنهم ولدوا ويعتاشون من كسل الآخرين، كسل مستثمري الصنيع المنتج الذين لا يريدون أن يخطوا أية خطوة إلى أمام في الذهاب لإحضار ذلك الفيلم، وكسل المنتجين الذين بدورهم لا يريدون القيام بأية خطوة إلى أمام لحمل منتجهم إلى الزبون. في مثل تلك الحال، تظهر الحاجة إلى شخص ثالث هو بالنهاية يخدع الاثنين. وأياً كان الأمر، إذا كانت لفظة " مستثمر" (بالكسر) تستثير وحدها القلق، يلزم إذن " مستثمر" (بفتح الـــ م)، وهو المشاهد.

الدفاتر: - وهنالك في أقصى الطرف الآخر الـــ CNC (اللجنة الوطنية للسينما) التي تصدم السينمائيين الشباب بعض الشيء، وتشيع الاضطراب والبلبلة في ردود فعلهم، كما سبق أن فعلت الـــ: ONF مع الكنديين..

غودار: - فيما عدا أن الـــ: ONF تظل على الأقل أفضل من حيث المبدأ الذي قامت عليه. والـــ Kapo فيها متجسد في المركز الرئيس لها. واللفظة، الـــ: كابو، من الألمانية، وهي اختصار لـــ: كامراد

بوليتزيه. وهذه الكلمة اخترعت في معسكرات الاعتقال النازية، والمقصود بها ذلك المعتقل المكلف بإصدار الأوامر لزملائه المعتقلين الآخرين المسخرين في فرق، تعمل سواء خارج المعسكر أو في مرافق الخدمات داخل المعسكر، كالمطبخ وغرف التمريض، وخدمات أخرى غيرها. وكان شأن أولئك الـــ: كابو أن يذيقوا المهجرين الآخرين الأمرين في حياتهم، من المعتقلين بجرم المقاومة أو لانتمائهم لأصل عرقي أدنى. فالـــ: ONF في المركز مؤلف فوق ذلك من أشخاص لا يعرفون السينما، وبقدر ما يزداد عدد الأفلام المنتجة في فرنسا، يتعاظم باطراد عدد الموظفين في المركز. إنها منظمة سياسية ضارة ومؤذية سواء لصناعة السينما أو للجمالية فيها.

هذا أيضاً ما جعل السينما، حتى في روسيا، تؤول إلى ما هي عليه.. إنها فعلاً سينما للدولة، لكن بالمعنى الأسوأ للكلمة، بحكم كونها جرى تأميمها بدلالة الأفكار وليس على مستوى الشكل، وكون الناس ما زالوا يدفعون للذهاب إلى السينما، فإن الأفلام التي تصيب رواجاً عند الجمهور تجعل ممكناً أمر عمل غيرها من الطراز نفسه، ولكن ليس الأفلام التي لا تنجح. وهذا إذا لم نأخذ بالحسبان أيضاً أنهم هناك، كما في أي مكان آخر، يستوردون أردأ ما في السينما الغربية. وقد جرى في بولونيا إلى جانب ذلك منع فيلم سكوليموفسكي: **ارفعوا أيديكم**.

ولو سئلت عن تعريف أعطيه للسينما، فهو كالتالي: إن السينما صارت ألـــ: آجيت ــ بروب للرأسمالية " أي: جهاز التحريض الدعائي لدى النظام الرأسمالي. حمّاه الراشحة، لـــ: فيروس، بامتياز. والبرهان على كونها أفضل أداة دعائية يملكها النظام الرأسمالي أن أحداً لا يفطن للأمر. ما علينا إلا أن ننظر إلى قائمة الأفلام التي يشاهد رؤساء الدول عرضها كي نفطن لذلك. لينين وحده يمثل استثناء.

الدفاتر: - ومع ذلك، تقول إنه يتعين متابعة عمل أفلام.

غودار: - بالتأكيد، وهنا المأساة. فنحن نريد عمل أفلام مغايرة، وواقع علينا بالمقابل القيام بذلك بالعلاقة مع أشخاص نحتقرهم، ولا رغبة لدينا بأية حال في أن نراهم، وذلك بدلاً من أن نقوم بعملنا مع أشخاص نحبهم وهم من يقع نظرنا عليهم أثناء العمل. البنية التحتية بكاملها عفنة، بدءاً من مرحلة المخبر، وصولاً للمرحلة التي يبلغ الفيلم فيها – إذا ما توفرت له فرصة ذلك – أن يعرض أمام الناس. يحدث أحياناً بالطبع أن يتحرك شيء. هيير (Hyeres) مثلاً، وهي أرخبيل فرنسي في المتوسط، أفضل من كان، ومونريال أفضل من البندقية. ينبغي مواصلة الخطوات قدماً إلى أمام.

مثال مثير للاهتمام هو ذلك الذي تقدمه السينما الكندية لنا. فالـــ: ONF فيها هو مصنع أفلام ضخم، أضخم حتى من هوليود اليوم. شيء جميل. والنتيجة؟ لا شيء. لا نرى شيئاً. ما من فيلم يخرج من ذلك المصنع. أول الأشياء واجبة العمل بالنسبة لـــ: دانييل جونسون قد يكون تأميم جميع دور العرض في كيبيك. لكنه لن يفعل. وهو لا يملك أكثر من أن يستقبل دوغول على شاشات قطار الأنفاق. السينما، هنا أيضاً، خاضعة لشكل من أشكال الإمبريالية التي تسود في كل مكان. أما نحن، أي الذين نسعى جهدنا لعمل أفلام بطريقة مغايرة، فيجب علينا أن نكون الطابور الخامس الذي يهدف لهدم النظام.

الدفاتر: - هناك من الآن نشاط سينمائي يعمل خارج النظام..

غودار: - نعم، بالتأكيد. وبيرتو لوتشي لا يعمل سينما أميركية، رينيه كذلك، وستروب مثلهما، وروسيلليني أو جيري لويس. ولكن هذه السينما المغايرة، ويستوي الأمر إن كانت جيدة أو سيئة، لا تمثل أكثر من واحد على عشرة آلاف، أو حتى واحد على مائة ألف مما يجري إنتاجه.

الدفاتر: - لكن، أما زالت هنالك حتماً سينما أميركية؟

غودار: - لا، لم يعد هنالك من سينما أميركية. هنالك سينما مزيفة تسمى أميركية، وما هي إلا القناع البائس لما كانته السينما الأميركية.

الدفاتر: - هل يمكن أن تشتغل مجدداً مع شركة أميركية؟

غودار: - إنه عندي منتهى المنى إذا كان ذلك هو السبيل لعمل أفلام. أو إذا أمكنني أن أصور فيلماً مرتفع التكاليف، فيلم: **مايكل، كلب سيرك**، مثلاً، أي فيلم ينفق المال فيه على الصورة بدلاً من أن يذهب إلى جيب النجوم. ولن يكون في ذلك أي تناقض مع أفكاري عن الولايات - المتحدة والسياسة الإمبريالية للشركات الكبرى فيها. أولاً، لأنه يوجد أميركيون وأميركيون آخرون غيرهم. ثم إنه يجب، هناك أيضاً، إقامة طابور خامس. إن توليد رغبة عند الشركات الأميركية، والفكرة عندها حول سينما مغايرة: على سبيل المثال، وبمناسبة فيلم ناجح، يمكن الوصول شيئاً فشيئاً لجعل تلك الشركات تغير نظام عملها. لكن هذا شاق، لأنه يرتطم مادياً مع الإمبريالية على جميع مستويات الإنتاج والتوزيع. ينبغي التمسك مع ذلك بقدر طيب من الأمل لأن الناس يمكن أن يتغيروا.

ثم إن هناك شيئاً بدأ يتحرك في الولايات المتحدة: نراه عند السود وفي معارضة الحرب الفيتنامية من ناحية السينما، هنالك جامعات بدأت تتولى توزيع أفلام، وهي دارات توزيع هائلة. إن شركات جديدة تتشكل. وقد بعت فيلم: **الصينية** ل: ليكوك. وبكل الأحوال، فالولايات - المتحدة ليست الوحيدة في العالم، ولئن وضعت الأميركيين والروس في سلة واحدة معاً، فلأن نظاميهما يكادان أن يكونا متطابقين. فالسينمائيون الشباب، كما هنا كما هناك، عيشهم منغص. ففي الولايات - المتحدة، بلغ الأمر حد أنه لم يعد هناك سينمائيون شباب. جميع السينمائيين الأميركيين الذين ينالون إعجابنا كانوا قد دخلوا عالم العمل السينمائي وهم شباب. وقد تقدم العمر بهم الآن، ولكن ما من أحد ليخلفهم.

يوم بدأ هوكس عمله السينمائي كان في عمر غولدمان، وغولدمان وحيد. مازال يتوافد شباب على هوليود بالطبع، ولكنهم في قدومهم لا يحملون، لنقل، ما يعادل الأفكار التي جاء هوكس معه بها فيما مضى. كما أن تأهيلهم إنما يجري وفقاً لبنى صارت تمثل انحطاطاً، بينما هم لا يتمتعون بالجرأة على نسفها بالديناميت. لم يولدوا في السينما بحرية. كما أنهم لم يولدوا في ظروف بؤس، بؤس جمالي أو غيره. إنهم كفوّا عن أن يكونوا مستكشفي وبحاثة المغامرة السينمائية أو شعراءها. في حين أن جميع من بنوا هوليود وجعلوها ما هي كانوا شعراء، قطاع طرق تقريباً، استولوا عنوة على هوليود كي يملوا قانونهم الشعري عليها. أشجعهم اليوم، والوحيد الذي نجا بنفسه وخرج على الوضع القائم هو جيري لويس. فهو الوحيد في هوليود في عمل شيء مغاير، وفي امتناعه على الاندراج في الزمر، والمعايير، والمبادئ. وهذا بالضبط ما فعله هيتشوك مدة طويلة. ولويس هو الوحيد اليوم الذي يعمل أفلاماً شجاعة،وأعتقد أنه واع تماما لما يفعل. وهذا، تمكن لويس من القيام به بعبقريته الخاصة لكن من غيره؟ يمثل نيكولاس راي الأنموذج الأمثل للوضع في السينما الأميركية: إنه لأمر يدعو لمنتهى الحزن حال جميع أولئك السينمائيين الذين خانهم التماسك،أولئك الذين أترع فمهم حتى الثمل وهم الآن يهيمون عبر العالم بلا أية وجهة. أفضل جزء في السينما الأمير كية صار إلى ما صار إليه نيكولاس راي. أما السينمائيون النيويوركيون فحالهم غير مشجعة على الإطلاق. إنهم من الآن قد دفنوا أنفسهم، وهم سيدفنون أنفسهم على عمق أكبر أيضاً بإرادتهم عمل "سينما تحت الأرض"، سرية. لا مبرر مقنع لها يؤخذ بالحسبان. إذ طالما أن الروس لا يساعدون هانوي على قصف نيويوك بالقنابل فما الداعي للحياة تحت الأرض؟

سيوجد سينمائيون أميركيون عظام آخرون (من الآن، هنالك غولدمان، كلارك، كاسافيتز) يتعين انتظارهم، ومساعدتهم ، واستفزازهم. كنت كلّمتك قبل قليل عن الجامعات، جار فيها عمل - أو بدأ يجري العمل - في ميدان السينما، في مكان لم يكن للسينما فيه أي وجود قط. وهذا هو المهم.يجب أن تصل السينما لكل مكان. وما ينبغي،إنما هو وضع قائمة بالأماكن التي لم تذهب السينما إليها بعد، والقول: بجب أن تذهب السينما إلى هناك. وإذا لم يكن في المصانع عمل سينمائي جار ينبغي أن تذهب السينما إلى المصانع. وحين لا تكون في الجامعات فالواجب اقتياد السينما إلى هناك. وإن لم تكن في دور البغاء، فالسينما عليها أن تذهب إلى هناك. يتعين علي السينما أن تهجر أماكن وجودها الحالية وتمضي إلى حيث ليست موجودة.

الدفاتر: - السينما إذن - في نظرة شمولية إليها - ذات بعد سياسي.

غودار: - على الدوام. هذا البعد السياسي فيما مضى كان لا واعياً، ولكنه الآن متجه لاكتساب وعي، أو لنقل إن البحث جار لمعرفة لغة هذا اللا - وعي.

الدفاتر: - لوفيفر، في فيلمه: **الثوري**، قصد به عمل فيلم استفزاز أخلاقي، سياسي، اقتصادي، جمالي - هل تجد أية روابط ما بين فيلمه وبين فيلم: **الصينية؟**

غودار: - لابد من وجود بعض علاقات بينهما، غير أنهما ينتهجان مسيرتين مختلفتين، وحتى من الناحية التقنية، فهذان الفيلمان هما على تناقض تام أحدهما مع الآخر. لعل فيلم لوفيفر هو أقرب للفيلم: **بريجيت وبريجيت**. هذا فيلم ثوري. وإذا لم يكن هذا فيلما ثورياً، فلا أعرف ما الذي من بعد يمكن أن يكونه الفيلم الثوري. إن موليه (MOULLET)، وآخرين مثل موليه، هم الذين يجب أن يعهد إليهم بالأفلام التي يصورها اليوم أشخاص مثل كوين، أو أفلام غومون.موليه هو الذي يجب أن يعمل "سينما تجارية ". هنالك في المهنة نوع من استعادة لبعض من فتوة لها وشباب. وجدير بالتسجيل واقع أن دوفيفييه يصور اليوم من الأفلام أقل مما يفعل سيرج كوربير مثلاً. علماً بأن المفضل -رغم ذلك - لو أن كوربير وليس دوفيفييه هوا لذي يتولى تصوير الأفلام السيئة. في ذلك نوع من تقدم. إلا أن التقدم الأكبر في فرنسا يمكن أن يتحقق عبر الهيئات، من نوع نوادي السينما، بالترافق مع عمل وفعل المكتبة السينمائية وهنري لانغلوا.جاك روبير أيضاً يقوم بعمل جيدجدّا.

هؤلاء الذين يقصدون عمل سينما جيدة إنما يمثلون، داخل السينما، المعادل لما عليه العالم الثالث: إنهم محتجزون في نطاق تناقضات شاملة، مستقلون، وأعيد استعمارهم بطريقة مختلفة، بدءاً من اللحظة التي أمسك فيها بخناقهم وأرغموا على أن يمروا عبر مالم يكونوا يريدون أن يمروا منه، وتمّ جرهم إما إلى المزاودة أو إلى إركاعهم.

الدفاتر: - إنك قلت: على السينمائيين الشباب أن يكونوا طابوراً خامساً. كيف ترى تحقيق الأمر في فرنسا، ولنقل، انطلاقا من المثال الذي يقدمه موليه؟ هل تعتقد أنه قد يمكن أن يمثل السينمائيون الآخرون النهج الذي انتهجه؟

غودار: - بمقدور الكثيرين بالتأكيد أن يفعلوا. إنه جهد لا بد أن يبذل. البعض أصلاً يفعلون ذلك. ومالم ينبثق الأمر من طبعك الشخصي، كما الأمر عند موليه، سيتعين عندئذ أن يأتي ذلك ثمرة لإحراز وعي، والذي عبره، يمكن بلوغ نهج مماثل. وفيما عدا ذلك لا أرى كيف يمكن العمل بطريقة غير ما أتيت على ذكره. ويجب أن يكون واضحا في الذهن، وضوحاً لا لبس فيه أو عودة عنه، أن المرء لا يحقق الفيلم الذي أراد. والرسامون والكتاب من قبل، ولو لأسباب مغايرة، لم يعمل الرسامون منهم اللوحة التي كانوا يودون تصويرها، ولم ينجز الكتاب المؤلف كما كانوا يريدون تأليفه. والأمر أقل توفرا في السينما، لأسباب تقنية

صرف أو اقتصادية، أن يحقق السينمائي الفيلم طبقاً لما كان يريد. بالنسبة للآخرين، الرسامين والكتاب، تتصل الأسباب بأمور مجردة، ولكنها في الجوهر تعود إلى الأمر ذاته، بينما هي في السينما تتجسد على نحو مادي عيني.

الدفاتر: - بالنسبة إليك وإلى الذين بدؤوا في الوقت ذاته معك، كان خط سيركم عكسياً، فقد انطلقتم أولا من أفكار عامة حول السينما، واكتشفتم بالتدريج فيما بعد المشاكل العملية.

غودار: - ورود أمر السينما يجري بطرق مختلفة، تبعاً للأحوال والبلدان. ففي فرنسا لم يكن قد جرى أي تأمل من قبل للسينما.وظهرت ذات يوم جماعة قالت: ينبغي التفكير في أمر السينما تفكيرا رزينا، لأن السينما شيء جاد. وتوجب كذلك القول في الوقت ذاته إن الأعمال موجودة. يبدو لي الآن أن الأعمال غير موجودة - هذا ما يتوصل المرء إليه في نهاية تأمل أكثر عمقاً حول الفن. إذ لا يكون للعمل المنتج أي وجود حتى لو بلغ أن يكون في علبته مغلقا عليه أو مطبوعا على الورق. فهو في ذلك شأنه شأن أي كائن أو شيء. هذا لا يمنع أنه في تلك المرحلة، أول خطوة توجب اتخاذها كانت تلك: توعية الناس بوجود الصنيع المنتج، حتى لو اقتصرنا الآن على أن نقول لهم، وتحديدا، إن عليهم تعميق تفكيرهم والمضي به لأبعد. بل يمكن أن أقول كذلك: لا يوجد مؤلف. إنما كي يفهم الناس المعنى الذي على أساسه يمكن قول هذا الكلام، لا مهرب من أن نكرر عليهم أولا، وطوال مائة عام، أنه يوجد مؤلفون. لأن الطريقة التي يعتقدون على أساسها أنه لا يوجد مؤلفون لم تكن هي الصالحة. إنها مسألة تكنيك.

الدفاتر: - ما رأيك بمشروع ل: لولوش والذي راج الحديث عنه مدة من الزمن، وهو: إنشاء مركز يجري فيه فحص السيناريوهات، ثم يقع الاختيار على أحدها، ويسند للسينمائي أن يصور خمس دقائق منه، فإذا بدت النتيجة جيدة، أنتج الفيلم كاملا.

غودار: - ولماذا خمس دقائق؟ لا. يجب إنتاج الفيلم كاملا، والإ فلا. ذلك أشبه بالعمل خمس دقائق في تكوين طفل، ثم على أساس ما يظهر من شكل الذراع، يتقرر ما إذا كان له الحق في الحياة أم لا.ولعل الأمر من شأنه أن يبلغ إجراء امتحان نجاح أو رسوب إزاء حق الحياة... لابد، سواء بالنسبة ل: بينازيراف أو إيزنشتاين، أن ينتج الفيلم كاملا.

الدفاتر: - إنك أنتجت فيلم أوستاش، وتعتزم إنتاج فيلم بيتش. هل صار إنتاج الأفلام على هذا القدر من الأهمية عندك؟

غودار: - هذا جزء من السينما، والإنتاج هو أيضاً وفي الوقت ذاته خروج من العالم الذي أنا فيه. إنه رؤية عالم، بالمعنيين اللذين لكلمة عالم: الناس، والكرة الأرضية. وهو محاورة.

لو أنني أملك مزيداً من المال لكنت أنتجت المزيد، مثلاً لمدة سنتين، وبعدها قد أصوّر فيلماً على سبيل التغيير. إلا أنني في أوضاعي القائمة، وإذا قررت إنتاج أحد الأفلام، فسأضطر للعثور على شريك يشاركني الأعباء.

الدفاتر: - هل يمكن أن تفعل ذلك بالاستناد ل: سيناريو؟

غودار: - ولم لا؟ فيلم بيتش: **الرجل الأخير**، أتولى إنتاجه على هذا النحو. بل إنني، إذا جاز قول ذلك، لم أكد أقرأه. أعجبتني الفكرة، وكان ذلك كافياً عندي. وإذا حدث أنني لم أقرأ السيناريو بالتفصيل، فمعنى ذلك أنني لم أتمكن من أن أفعل. بكل الأحوال، لا فائدة من قراءة السيناريو. وذلك أشبه بحال الممثل. ما وجه الفائدة في إجراء التجارب مع الممثل. التجربة هي في الكلام معه. وعقب ذلك، إذا أنت لم تبلغ معرفة من

هذا الذي تتعاطى معه، فإنك لن تعرف ذلك أبداً. ليس السيناريو إلا وثيقة ثبوتية. والمرء له أن يقرأ إذا شاء ذلك، ولكن الأمر ليس لا غنى عنه.

الدفاتر: - ألست في حال تأثر متزايد بالمسرح؟

غودار: - لابد في السينما من عمل مسرحي فيها، وخلط الأشياء، حيثما كان وفي كل مكان. وقبل كل شيء، حتى في المهرجانات. واقع أن مهرجان البندقية السينمائي لا يجري مترافقا في الوقت ذاته مع مهرجان الموسيقى والمسرح، إنني أجد ذلك سمجاً.يجب في إحدى الأمسيات تقديم موسيقى، وفي التالية تقديم سينما، وهلم جرّا... ألا تتذكر تلك الأمسيات في بيزّارو، كنا فيها نذهب بعد مشاهدة أحد الأفلام لسماع موسيقى الجاز، وقد قضينا إذ ذاك وقتاً طيباً.

الدفاتر: - هذا القول، الاتهام فيه موجه لأحد أعظم المحرمات لدى الجمهور، وهو خلط الأنواع. ما من إدراك واع هناك للضرر الذي أمكن لبعض المنظرين إيقاعه،منذ ثلاثين أو خمسين عاماً،بقرارهم أن ما ترونه مسرح وليس سينما، إلى ما هنالك...

غودار: - عديدون هم السينمائيون الذين تنتابهم اليوم الرغبة في أن يتكلموا عن المسرح: ريفيت في: **الحب المجنون**، بيرتولوتشي،وآخرون كثيرون. **بيرسونا، تفجر، وحسناء اليوم**، تمت بصلة أيضاً للأمر، **وشيكسبير ولاّه**، وهو فيلم جميل جداً.

لابد أن الذين أفرطوا في أن يغلقوا على أنفسهم داخل منوالهم في التعبير،يشعرون بالرغبة في أن يخرجوا قليلاً من ذلك المنوال (لا أقول بالطبع مثل هذا الكلام عن بيرغمان الذي قدم طوال حياته أعمالا مسرحية بأكثر حتى من تقديمه أفلام سينما).

أنا أيضاً، ومنذ زمان، تنتابني الرغبة بعمل فيلم تعليمي عن المسرح، وفي فيلم: **من أجل لوكريس**. قد يمكن فيه رؤية الفتاة التي تؤدي دور لوكريس تغادر سيارة أجرة سياحية ملتحقة بموعد تدريب على إحدى المسرحيات، بل حتى لن يكون ذلك تدريبا مسرحيا، سيّان، وإنما اختبار للإلقاء. ثم تتقدم المسرحية، مظهرين باطراد اختبارا على الإلقاء أو تدريبا مسرحيا وإنما أيضا مشهدا من المسرحية يجري تمثيله فعليا. في لحظات معينة، سيتخلل ذلك نقد للمسرحية. وسيتكرر تمثيل بعض الأمسيات مرات عديدة، لأسباب تتصل بالممثلين أو بالإخراج.ويمكن أن تقوم بالتنفيذ ممثلات مختلفات سيجري اختيارهن، كل منهن بدورها: مورو، باردو، كارينا، الخ... وسيتولى المخرج، مع فرقته، استعراض السبع أو الثماني نظريات الكبرى حول المسرح: من أريسطو، إلى قانون الوحدات الثلاث الكلاسيكي، ومن مقدمة مسرحية **كروموبل** إلى: **ولادة التراجيديا**، وصولا إلى بريشت وستانيسلافسكي، إنما مع مواصلة التقدم في المسرحية طوال الوقت. وعند النهاية، نشهد موت تلك التي رأينا وصولها في الأول ما دام الأمر متعلقاً بموت لوكريس. ستكون تلك آخر لقطة: ونكون عندئذ في مجال الفيلم الروائي السينمائي. من شأن مثل هذا الفيلم أن يستهدف أيضاً تعليم المشاهدين ما هو المسرح.

"القراءات "، على سبيل المثال، أمر فذ فريد. أعتقد، في آخر المطاف، أن الأكثر تفردا وما هو واجب التصوير في الفيلم إنما هو الناس الذين يقرؤون. لماذا لا يفعل أي من السينمائيين ذلك؟ تصوير أحدهم وهو منصرف للقراءة هذا،بدءا وبذاته، أكثر إثارة للاهتمام من غلبية الأفلام التي يجري عملها. لماذا لا تكون السينما، ببساطة، تصويراً لأشخاص وهم مستغرقون في قراءة كتب جميلة. ولماذا لا نرى ذلك في التليفزيون، وبخاصة أن أحداً اليوم لم يعد يقرأ. وأولئك الذين يملكون موهبة أن يرووا ، أي أن يبتكروا، مثل بولانسكي، وجيونو، ودونيول، سيكون بالمتناول أن يرووا وأن يبتكروا وهم أمام الكاميرا. وسيصغي الناس

إليهم، ذلك لأنه عندما تروي حكاية، وإذا ما نالت الحكاية الإعجاب،فمن شأن الناس ان يستمعوا للقصة طوال ساعات. ستسترد السينما لنفسها بذلك تقليد ووظيفة الراوية الشرقي.كانت تلك خسارة عظيمة يوم كف الناس عن الاهتمام بالرواة. غير أن قواعد العمل الفكرية (الايديولوجيا)، والتي تملي "ما يجب " أن يكون عليه المشهد المعروض، هي من القوة،وعمق الرسوخ، بحيث إن الجمهور السينمائي، حتى أولئك الذين انشدّوا منهم، في دار عرض غومون - بالاس أو الأمباساد، بهوى وشغف إلى الحكاية التي رويت لهم، حسنا، إنهم عقب مغادرتهم دار العرض، سينتابهم غضب جنوني إذا ما خبروا أنهم جرت السخرية منهم، وأنهم تعرضوا لسرقة نقودهم.

الدفاتر: - ما تقوله، لا يعيد على أية حال طرح مسألة المشهد.

غودار: - لا. هذا بديهي. إنك عندما تنظر إلى أحد الأشياء، فذلك يظل مشهداً، حتى في حال النظر إلى جدار. تراودني الرغبة بأن أعمل فيلماً عن جدار. ينظر المرء إلى جدار، وينتهي الأمر بأن يرى عليه أشياء.

الدفاتر: - الانطباع، في الاسكيتش الذي قدمت بعنوان: **استباق**، هو أنه ينطوي على نوع من إرادة تدمير الصورة عينا من حيث كونها حاملاً واقعياً...

غودار: - كان المربك فرط انكشاف هوية الأشخاص كممثلين محترفين. عند انطلاق العمل، لم تكن لدي فكرة من هذا القبيل.ثم خطر لي أن أمنح الفيلم، لنقل إذا جاز القول، جانباً بيولوجيا، على نحو بلاسما قيد الحركة. إنما بلاسما قادرة على النطق.

الدفاتر: - في عملك ذاك، مسست شيئاً يكاد يكون مقدساً: الصورة السينمائية واضحة المعالم بدقة، الصافية، والملائ.

غودار: - غير أن الصورة تبقى صورة، بدءاً من اللحظة التي يجري فيها عرضها على الشاشة. أنا في واقع الأمر لا أدمر أي شيء. أو على نحو أصح، لا أدمر إلا فكرة معينة عن الصورة، نحوا معيناً في تخيل وتصميم ما يجب أن تكونه الصورة. لكنني لم أفكر قط بمعايير التدمير... ما أردت، كان العبور **لداخل** الصورة طالما أن معظم الأفلام معمولة **من خارج** الصورة. ومن بعد، الصورة في ذاتها ماهي؟ إنها انعكاس. انعكاس على صفحة زجاج، فهل لذلك سماكة؟ الحال في السينما هي أن العادة فيها قائمة على البقاء في الخارج إزاء هذا الانعكاس، خارجيين بالنسبة إليه. وما كنت أقصد، إنما هو أن أرى الوجه الخلفي للصورة، أن أرى الصورة. على غرار بعض اللوحات التي تعطي الانطباع بأن المرء هو في داخلها. أو هي تولد الانطباع بأننا ما دمنا خارجها، وطوال بقائنا في الخارج منها، فإننا لن نفهمها. في: **الصحراء الحمراء**، نشأ لدي انطباع بأن الألوان فيه كانت: ليس أمام الكاميرا، بل **في** الكاميرا. على عكس الأمر في فيلم: **الاحتقار** الذي كانت الألوان فيه أمام الكاميرا. يخيل حقاً للمرء أن آلة التصوير هي التي صنعت فيلم: **الصحراء الحمراء**، أما بالنسبة لفيلم: **الاحتقار**، فقد كانت الآلة من ناحية، وفي مقابلتها: الأشياء الماثلة خارجها. لكنني أعتقد بأنني لا قدرة لي على أن **أصنع** فيلماً من هذا القبيل. إلا إذا بدأت أشعر بالإغراء ربما على أن أعمل ذلك. إغراء، لعل فيلم: **صنع في الولايات المتحدة** كان باكورة تظاهر ذلك الإغراء. وهذا هو السبب في أن الفيلم لم يفهمه من شاهده: فالمشاهدون أقاموا حكمهم بشأنه على أساس أنه فيلم يرتكز على التمثيل، في حين أنه كان شيئاً آخر. بديهي أنهم ضلوا السبيل، فهم كانوا مصرين على فهم ما يجري: وواقع الأمر أنهم كانوا يفهمون من دون أن يفطنوا إلى أنهم كانوا يفهمون، بينما ظنهم كان على العكس وأنهم لا يفهمون شيئاً. وما أصابني باستغراب، مثلاً، هو أن دومي Demy يحب كثيراً: **صنع في الولايات المتحدة**. لقد ساد لدي الاعتقاد

على الدولم بأنه فيلم مغنّى: "**منشد إنشاداً**" إزاء فيلم: **الصينية** الذي كان "**منطوقاً به**"! **الفيلم** الأكثر شبهاً ب: **صنع في الولايات المتحدة** هو فيلم **مظلات مطر شيربورغ** Les parapluies de Cherbourg. **الناس** فيه لا يغنون، لكن الفيلم هو الذي يغني.

الدفاتر: - فيما يخص **التداخلات**، ألا تجد أية تداخلات ما بين فيلم: **بيرسونا**، وبين أفلامك الأخرى؟

غودار: - لا. لا أعتقد. أظن على أية حال أن بيرغمان لا يحب أفلامي. ولا أعتقد قط أنه يأخذ أي شيء مني أو من أي آخر. وبعد: **عبر المرآة**، ومن: **من تلقوا سر المناولة**، و: **الصمت**، ما كان بوسعه قط أن يعمل أي شيء آخر غير: **بيرسونا**.

الدفاتر: - هنالك في **بيرسونا** مواقع تتسم بجرأة الأسلوب بالمقارنة مع أفلامه **السابقة**، مثل تضاعف النص وازدواجه..

غودار: - لا. وأعتقد أن مقطع سرد **الحكاية**، جمالياً، هو **التتمة** أو **التعميق** في فيلم: من **تلقوا سر المناولة** للقطة الطويلة لـــ: انغريد تولين **التي** تمارس هذه الأخيرة فيها الاعتراف الذي يسبق ممارسة سر المناولة. لكن الأمر في **بيرسونا** يستوقف الانتباه على نحو أقوى، فإن فيه نوعاً من **العدوانية** في الشكل. إنه يستوقف الانتباه كوسيلة أسلوبية، إلى ذلك الحد إياه الذي يغري المرء بأن يقول لنفسه بعد مشاهدته ذلك: هذا جميل لدرجة، بحيث يتعين أن أستخدم ذلك في أحد أفلامي القادمة.

هكذا جاءتني لدى مراجعتي فيلم: **بيرسونا** فكرة اللقطة الأولى من فيلمي القادم. قلت في نفسي: يجب عمل لقطة ساكنة **الحركة** لأشخاص يتكلمون عن عضوهم **الجنسي**. لكن يذكرني هذا على نحو ما باللقطة الأولى من فيلم: **أن يعيش المرء حياته** – حيث مكثت وراء ثنائي الرجل والمرأة، بينما كان بمقدوري في الوقت ذاته أن أنتقل لأمامهما. وهذا هو الموافق إلى حد ما والمقابل عندي للمقابلات **الصحفية** التي يتم إجراؤها. إن ما عند برغمان مختلف جداً، إنما ذلك كله يرجع بنا في نهاية المطاف إلى تلك الإرادة بأداء حوار.

ويتم **اللحاق** بـــ: بيكيت أيضاً. راودتني في لحظة ما **النية** في تصوير فيلم **آه، يا للأيام الجميلة**. ولم يتحقق ذلك، لأنهم طلبوا مني أخذ مادلين رونوه بينما كنت أنا أريد شباباً. كان بودي أن أفعل ذلك، إذ كان بحوزتي نص، وليس أمامي من شيء يشغلني غير أن أصور **الفيلم**. وما كان الأمر يتطلب مني إلا تصوير لقطة اقتفاء (ترافيلنغ). لقطة اقتفاء تبدأ من بعيد وتنتهي بلقطة قريبة. كان يمكن أن نبدأ من مسافة هي أبعد ما يمكن أن يقتضيه ذلك لنصل، بعد ساعة ونصف، إلى لقطة قريبة مع آخر جملة ينطق بها في النص. كان الأمر إذن مجرد مسألة حسابية من مستوى **الصف** الرابع، تستند إلى حساب صغير للسرعة والزمن.

الدفاتر: - لكن كيف تفهم أنت كل ما يذكّر **المشاهد** في **بيرسونا** بأن الأمر إنما يتعلق بفيلم؟

غودار: - لم أفهم في **بيرسونا** أي شيء. أي شيء على **الإطلاق**. شاهدت الفيلم بانتباه شديد وإمعان نظر، وما شهدته رأيته على **النحو** التالي: إن بيبي أندرسون هي المريضة والأخرى هي **الممرضة**. وأنا، في النهاية، أؤمن بـــ "الواقعية". وهكذا، ففي اللحظة التي يتعرف فيها الزوج على زوجته، وبالنسبة إلي، وبما أنه قد تعرف عليها، فلا بد أنها زوجته حقيقة. لكن في حال عدم ارتكازنا على الواقعية، فلن يعود بالإمكان عمل أي شيء، ولن يجرؤ أي امرىء في **الشارع** من بعد على أن يصعد في سيارة من سيارات الأجرة – على افتراض تسليمنا بأن **المرء** قد جازف وخرج من منزله. غير أني أصدق كل شيء، ولا وجود لجزأين: جزء خاص بـــ "الواقع" وآخر خاص بـــ " الحلم "، ولا وجود إلا لواقع واحد. فيلم: **جميلة نهاراً**، رائع. وهو في لحظات معينة على غرار ما في **بيرسونا**. أي أن المرء يقول فيه لنفسه: سأتابع اعتباراً من الآن مجريات

الأمور بغية أن أعرف أين صرنا بالضبط.. ثم تند هذه العبارة بغتة يقولها المرء لنفسه: اللعنة! حدث ذلك.. ونفطن إلى أننا قد عبرنا إلى الجانب الآخر.

الأمر أشبه ما يكون بالمرء حين لا يريد أن يغفي كي لا يغرق في النوم، في اللحظة التي تأخذه فيها سنة من النوم. تلك هي المشكلة التي يطرحها الفيلمان.

الآن، ومنذ زمان أصلاً، بلغ برغمان المرحلة التي تتولى الكاميرا فيها ابتداع الفيلم، بحذف كل ما ليس الصورة. ولعل في هذا أحد محاور الارتكاز المبدئية التي يتعين الانطلاق منها عند تركيب الفيلم، وهو خير من الانطلاق من أشياء هي من قبيل: " ينبغي جمع القطع جمعاً سليماً بدلالة هذه أو تلك من القواعد ". لا بد من القول: " يتعين حذف كل ما يمكن أن يقال. حتى لو ترتب على ذلك قلب محور الارتكاز المبدئي، تطبيقاً للمبدأ الآخر لاحقاً: يتعين ألا يتم الاحتفاظ إلا بالذي قيل – وهو ما يفعله ستراوب مثلاً في فيلم: **الصينية**، ذهبت الأفضلية بالأحرى إلى الاحتفاظ بما قيل، ولكن النتيجة فيه مختلفة جذرياً عن نتائج ستروب طالما أن ما يقال ليس الأشياء نفسها. بونويل، من ناحيته، حذف كل ما يقال طالما أن ما يقال إنما هو مرئي. وفي الفيلم حرية خارقة، ويتولد لدى المرء الانطباع بأن بونويل إنما يعزف السينما موسيقى، مثل باخ ولا بد، في آخر حياة باخ حين كان يعزف على الأرغن.

الدفاتر: - ما رأيك بالنهج المسرحي "من باب لباب" في إيصال الدعاية للبيوت والذي تبناه ليو في نهاية فيلم: **الصينية**.

غودار: - يبدو لي أن الناس لم يفهموا الأمر بوضوح. فهو يفتقر ولا بد إلى تظهير ما يفسر تظهيراً كافياً. وواقع الأمر أن الفيلم ليس وحده موضع النظر، وهو ليس حلاً على أساس الفردية، وكان ينبغي، وفقاً للفكرة التي في رأسي، إظهار ذلك إنما مع الآخرين: يضرب الواحد منهم على الغيتار، وآخر يغني أو يرسم: كما يفعل الـــ بيتنيكز: Beatniks في تيراسات المقاهي، إنما في هذه المرة بصفتهم شيوعيين. وكان من شأنهم أن يقدموا بذلك عملاً جيداً عن طريق إعادة معايرة النص بدلالة أي موقف يكونون فيه، منتقلـــين من راسين إلى سوفوكل أو أي آخر، لا يهم. كان عليهم أن يكونوا عديدين. وقد يتعرضون أحياناً لحرج استعصاء أن يردوا بالإجابة المناسبة، فينخرطون في المناقشة توخياً لمعرفة أية إجابة هي التي من شأنها أن تصلح، بما في ذلك التوجه للشخص الذي في مواجهتهم وإجراء حوار حقيقي معه.

بدلاً من تلاوة نصوص من المسرح حصراً، بمستطاعهم بالقدر نفسه أن يوردوا أقوالاً من أفلاطون. لا ضرورة للالتزام بتحديد وحصر، فكل شيء مسرح، وكل شيء سينما، وكل شيء هو علم وأدب... وإذا ما جرى مزج الأشياء بأكثر قليلاً بعضاً مع بعض، ستسير الأمور على نحو أفضل. في الجامعة، على سبيل المثال، يمكن أن يتولى ممثلون إلقاء الدروس طالما أن الأساتذة يتكلمون على الدوام بطريقة بدائية فظة. ثم يستغل ذلك لدراسة كيفية النطق بنص وكيف يقرأ نص. ولن يقتصر الأمر على أن: **التأمل** السادس لديكارت هو الذي له أهميته وهو الذي سيناقش في الامتحانات، بل الزمن الذي سيستغرقه الأمر، وحركته، وبالتالي: **المعاش** عند ديكارت. أنا لا أقول إن هذا العمل هو الوحيد، لكن طالما أن ألوف الأشياء هي في نهاية المطاف واجبة التغيير، فأضعف الإيمان تغيير أحدها أو اثنين منها وعدم إصدار قرار تعسفي نهائي بصلاح أو عدم صلاح ذلك.

الدفاتر: - هل تعتقد أن على الممثلين، مثل السينمائيين والفنيين التقنيين، أن يدرسوا أكثر، أو أن يتدربوا...

غودار: - أن يتدربوا، بالتأكيد، كما كان الممثلون الأميركيون يفعلون فيما مضى. ولو كنت أتولى تقديم دروس موجهة للممثلين، فما كنت لأطلب منهم إلا القيام بتمارين جسدية وفكرية. سأقول: "الآن، ستؤدون لبعض الوقت تمريناً على التوازن، أو ستستمعون إلى اسطوانة لمدة ساعة". إن الممثلين مفعمون لحد البشم بالأحكام المسبقة حول أمور الجسد وحول الأمور المتعلقة بالذهن. مثلاً، قالت مارينا فلادي لي ذات يوم خلال عملنا في فيلم: **شيئان أو ثلاثة**: "ما الذي علي أن أفعله، أنت لا تقول لي أي شيء قط". أجبتها (وبالمناسبة، كانت مقيمة في مونفور – لاموري): " بدلاً من أن تستقلي سيارة أجرة للقدوم إلى التصوير، ما عليك إلا أن تأتي سيراً على الأقدام.وإذا أردت أن تتقني تمثيل دورك فعلاً، فهذا ما يمكن أن تفعليه ". وظننت أنني كنت أسخر منها، فلم تفعل. وبقيت لمدة طويلة مغتاظاً منها بسبب ذلك. ومازلت لليوم أصلاً مغتاظاً منها بعض الشيء. لعلها كان يمكن أن تفعل لو أنني قدمت بعض التفسيرات لها. إلا أنها كانت ستفعل مرة، وفي اليوم التالي كانت ستطلب أن أجد شيئاً آخر. لم يكن الأمر إذن يستحق تقديم أي تفسير. كل ما كنت أقصده هو أن تفكر بما كانت تقوله. لكن التفكير لا يعني بالضرورة إمعان التفكير. كان قصدي أن يتجه تفكيرها إلى **ما** كانت تقول، ولا أبسط. وإذا كان عليها أن تضع قدحاً على طاولة، أن تكون صورة في ذهنها لقدح ولطاولة خشبية. وواقع الحال، أن هذا التمرين البسيط المتمثل بالقدوم يومياً إلى التصوير سيراً على الأقدام من شأنه أن يجعلها تتصرف وتتكلم بطريقة معينة هي بالنسبة إلي الطريقة الصائبة. ماطلبته منها كان أعظم أهمية بكثير مما بدا لها، وذلك أن بلوغ المرء أن يفكر، لا بد فيه للمرء أن يفعل أشياء في غاية البساطة تضعه في الظرف الملائم. ومعروف أن الراقصين لا يكون بمستطاعهم الرقص ما لم يتدربوا كل يوم على رفع ساقهم. غير أن هذه الضرورة المتصلة بـــ "التدريب " تختفي حالما يتعلق الأمر بممثلي المسرح. ممثلو السينما لم تعد لديهم أية فكرة عما يجب أن يكونه هذا التدريب. فهم يقولون لأنفسهم " طالما أننا ليس علينا أن نرفع ساقنا، فلا نفع من التدرب. بالنسبة لـــ جان – بيير ليو طلبت إليه، قبل فيلم:**الصينية**، أن يأكل: ونقدته مالا كي يفعل ما طلبت، مع نهيه عن إنفاق ذلك المال عند لانغلوا، وذلك بقصد أن يذهب لتناول الطعام بهدوء، ولمدة ساعة ونصف كل يوم، من دون أن يقرأ جريدة، ومن دون أن يفعل أي شيء آخر غير أن يأكل وقعة عادية طبيعية في مطعم عادي: هذا ما كان ليو بحاجة إليه بالنسبة لفيلم: **الصينية**. إن هذا النوع من التمارين هو يوغا مقلوبة على نحو ما. أي ما كان السوريواليون يطلقون عليه " تمارين عملية". لا بد من مثلها في مختلف الميادين وفي جميع الأحوال. يغفل الممثلون عن تذكر أن أجرهم إنما يدفع لهم على أساس عملهم ثمان ساعات في اليوم، مثلهم في ذلك مثل العامل بالضبط. غير أن الفرق يتمثل في أن العامل، حال دخوله المصنع، يعمل حقاً ساعاته الثماني، من دون غش. أما الممثل، فهو من ناحيته، مثله مثل كثير ممن يشتغلون في مهن حرة، يهرب في كثير من الأحيان من العمل، ولا يعمل ثماني ساعات في اليوم، أولاً: لأن التصوير لا يتواصل ثماني ساعات بلا توقف في اليوم. وكل ما أطلبه أنا منه هو أن يعمل أكثر قليلاً **في الفترات ما بين** تصوير اللقطات، وأقل **أثناء** اللقطات. فهو إذا ما عمل قبل تصوير اللقطة، أعرف عندئذ أن الأمر سيسير على نحو حسن، بينما العمل أثناء اللقطة فلا فائدة منه. غير أن هذا الطلب من الممثلين إنما هو الأصعب في الحصول عليه منهم. وبعد قولي هذا لما تقدم، وفيما يتعلق بفيلم: **الصينية**، فقد تدبر الممثلون أمورهم بشكل جيد، جميعا: لقد شكلوا جماعة صغيرة أفرادها متفاهمون جيداً، و معاً، حققوا طريقة معينة في العمل أبقتهم في حال جاهزية للتصوير. سار الأمر بأفضل من سيره في فيلم: **مذكر – مؤنث**. وبديهي أن كل ما أتيت على قوله إنما أقصد به الممثلين المحترفين وغير المحترفين على قدم سواء. لا أحد منهم، هؤلاء أو أولئك، أبدى الاستعداد على أية حال لأن ينصاع لتدريب معين. ومن هذه الناحية، آنا كارينا، مثلها مثل غيرها، لم

تختلف عنهم. وقد قلت لها مرة بعد أخرى: " كل ما أطلبه منك، هو أن تقرئي في كل صباح، وبصوت مرتفع، افتتاحية جريدة الفيغارو، أو جريدة الأومانيتيه ". هذا الطلب، بقدر البساطة التي يبدو عليها، هو باعتقادي على القدر ذاته من فائدة، كما في أن تطلب من أحد المغنين أن يؤدي تمارين ترنم بلا كلمات على لحن أغنية. لكن هي أيضاً ، آنا كارينا، لم تفهم. في حين أن هذا النوع من التفاصيل له تأثير مباشر على طريقة التمثيل. إنه المعادل بالضبط للسير بالنسبة لرياضي ألعاب القوى، أو السلالم الصوتية لعازف البيانو، وتمارين الليونة عند البهلوان. المشكلة الكبيرة عند ممثلي السينما هي في فرط الكبرياء لديهم. ينبغي بالتالي تعليمهم التواضع، كما أن المفرط في تواضعه ينبغي تعليمه الكبرياء. وكما يقول بريسون: " بذل وتلق". من وجهة النظر هذه، لا أجد أي فرق ما بين ممثلين محترفين وممثلين غير محترفين.

يلتقي المرء في أي محل أشخاصاً يستثيرون الاهتمام. ولكن بريسون يتكلم عن الممثلين كلام الروس عن الصينيين. وكنت أقول له: "إن لهم عيوناً، وفماً، وقلباً...". وكان يقول: " لا!". ولو أنني قلت:" لكن جوفيه، من حين كان في بطن أمه..."، لكان من شأنه أن يجيب: "أوه، أنت تعرف، هو القدر المرسوم...".

الدفاتر: - بهذه التمارين التي تدعو لها، مشكلة أوسع هي التي تطرح: مشكلة التنشئة التربوية، فالشخصيات في فيلم: **الصينية** على سبيل المثال آتون من وسط برجوازي: أي أن البرجوازية هي التي تولت تنشئتهم، فوضعوا البرجوازية موضع الاتهام...

غودار: - في الواقع، يترتب كل شيء على الطريقة التي حصلوا بها على ما لديهم من معرفة. إن تربيتهم هي تربية طبقية. وهم في سلوكهم يتصرفون بدلالة طبقتهم وعلى غرار أشخاص منتمين إلى الطبقة التي هم منها. كل هذا جرى قوله على أية حال في الفيلم. و فيما يتعلق بالتربية الطبقية التي نتبعها عندنا في فرنسا، فعندي بالضبط بضعة أسطر اقتطعتها مؤخراً من إحدى الصحف ووضعتها جانباً، لأن لدي رغبة في أن أعمل فيلماً عن كتاب الـــ: **إميل** لـــ: جان – جاك روسو. إن ميسوف – وزير الشباب عندنا – هو الذي كتب هذا في: **الكتاب الأبيض** حول الموضوع. لقد ورد فيه: " إن المدرسة ستترجم العلاقات في المجتمع، بتنظيمها التأهيل الطويل والمجرد لأطفال، مرسوم لهم أساساً، بحكم منشئهم الطبقي، أن يشغلوا أعلى مناصب القيادة والإدارة في المجتمع. ومن بعد، تأهيل أقصر وأكثر تبسيطاً، موجه لأبناء العمال والفلاحين الذين لا يقتضي دخولهم دنيا المهن غير تأهيل محدود ". لا تعليق.

الدفاتر: - وما الذي سيكونه فيلمك لـــ: **إميل؟**

غودار: - سيكون فيلماً حديثاً: حكاية فتى يافع، يرفض الذهاب إلى المدرسة لأن غرفة صفه مكتظة بشكل دائم، فيشرع في التعلم خارج المدرسة، ينظر إلى الناس، ويذهب إلى السينما،ويستمع إلى المذياع أو يشاهد التليفزيون.

التربية، مثلها مثل السينما، هي حصيلة ضخمة لتقنيات يتعين استئنافها وتصحيحها. لا بد من استئناف كل شيء. ما الذي سيحدث لابن أحد العمال يريد أن يدرس؟ إنه سيجد نفسه عالقاً دون بلوغ ذلك بسبب المصاعب المالية. نرجع بذلك إلى حال العالم الثالث. إن نظام المنح هو في ذاته لا أخلاقي إذ يفترض فيه أن المستحقين هم الذين يجب أن يستفيدوا من المنح. لكن ما الذي يقصدونه بكلمة " المستحقين" ومن هم هؤلاء المستحقون؟ إنهم – طالما أن الكليات الجامعية باتوا ينادون فيها على الأسماء لإجراء التفقد، على غرار ما يجري في الثكنات العسكرية، والذي لا يجيب على النداء عند النطق باسمه لن يحق له المشاركة في الامتحان – إنهم أولئك الحاضرون دائماً، والمواظبون، وبالتالي الذين يملكون الوسيلة لأن يفعلوا ذلك، وليسوا مرغمين على العمل في الوقت ذاته من أجل دفع نفقات الدراسة. هذا، حتى إذا افترضنا أن كل الذين

يحضرون جميع الدروس، من دون غياب عن أي منها، لا يتعلمون بالضرورة أكثر من الذين يفوتهم حضور معظمها! ثم إنها لا يتحقق توفير التذوق فيها ولا الوقت للناس للتعلم. وأجور المدرسين متدنية! أنا لا أزعم أن هذه المشكلة بسيطة، لكن هناك أشياء تتجاوز الحد في كونها غير مقبولة أصلاً ومن المنطلق.

الدفاتر: - لكن هل تعتقد بأن هذه مشكلة غير قابلة للحل؟

غودار: - لا، أبداً. فالأمور على أية حال، سواء في روسيا، أو أميركا، أو ألبانيا، لا تجري على ما تجري عليه في فرنسا. بداية، الموازنات المخصصة للتعليم هناك أعلى بكثير. كما أن هذا التضييق في فرنسا على الموازنات ناتج من سياسة متعمدة وداعية لما تهدف إليه: أحيلك على ميسوف. وإلى دوغول في ما قاله مؤخراً للكنديين: " إن لكم الحق في تشكيل نخبكم...."، إن كل العقلية الحكومية متجسدة في هذه الكلمات، وقد تقصد دوغول فعلاً تجنب أن يقول: " لكم الحق في تكوين مزيد من الأساتذة، ومزيد من الباحثين..."، لا. قال: " النخب ". غير أنها، النخب إياها، موجودة أصلاً وحاضرة. ولا ضرورة، فقط لأن تتحرر ألـــ: كيبيك، لكي تكون نخبا كندية.

الدفاتر: - في بلدان المعسكر الشرقي إمكانيات واسعة وعظيمة لأن يتعلم المرء. لكن هناك في الوقت ذاته، في مجال التخصص، تأهيل للنخب: فتى في الثلاثين من العمر يمارس عملاً يدوياً، لا أمل لديه على الإطلاق في أن يعمل يوماً في السينما: لا بد له من أن يمر عبر مدرسة السينما.

غودار: - ما يقوم به من يمارس عملاً يدوياً، والعمل الذي يؤديه المثقف، يختلفان كمياً ولكن ليس نوعياً. ولم يحدث قط أن عوملا، نحن وإياهم، على قدم المساواة، ولذلك لا نستطيع قول أو عمل أي شيء على نحو مشترك. فالعامل، أقول ذلك مرة أخرى، لن يتمكن من إعلامي بأي شيء أو تعليمي أي شيء، هذه هي حالي إزاءه. في حين أن المنشود هو أن تكون الحال على العكس مما هي: لا بد لي من أن أعرف الكثير عنه ومنه، وهو، من ناحيته، عني ومني، بأكثر من أن يتوجه كل منا في ذلك لزملائه في المهنة. هذا هو السبب في أن بعضهم – الصينيين، أو لنقل: بعض الصينيين – يريدون تغيير هذا الوضع. والأمل في القيام بهذا التغيير ليس طوباوياً، إذا ارتضينا ألا نراهن على سنوات معدودة وإنما على بضعة قرون. لماذا يطلبون من الحضارة الجديدة التي بدأت مع الشيوعية منذ قرن ونصف أن تكون فجأة قد أنجزت؟ قد يتطلب الأمر ربما ألف سنة أو ألفين.

الدفاتر: - تاريخ آخر " ثورة ثقافية " يعود فعلياً إلى ألفي عام مضت، وكانت تلك: الثورة المسيحية.

غودار: - ولم تبدأ بالأفول والاندثار إلا الآن. وهي لم تنتج إلا رجعيين. وصناعات الصوت والصورة ما هي إلا مرتزقتها الأمينة.

حديث شارك في إجرائه:
جاك بونطان، جان – لوي كومولي
ميشيل دولاهاي، جان ناربوني
دفاتر السينما، العدد: ١٩٤، تشرين الأول ١٩٦٧

* * *

ساعتان مع جان - لوك غودار

تنطلق أفلام أيار من وجهة نظر أخرى غير التي تنطلق منها الأفلام التجارية.

فهي جزء من العمل السياسي الذي يمارسه الفرد. ورؤية هذه الأفلام ليست مشهداً للناظر إليها،فلا يمكن بالتالي الحكم عليها بصفتها مشهداً، على الرغم من أن أفلام أيار تلك يجب أن تكون على النحو الأفضل. إلا أن ذلك الأفضل مازال مجهولاً، إنما سينكشف تدريجياً وباطراد. كان ثمة عمل إعلامي لابّد من القيام به، وهو: عرض صور وإسماع كلام لم يجر عرضها وإسماعها. وعمل ذلك هو جزء من نشاط مقاومة في وجه الإعلام الديغولي.

يظل أمراً صعباً عمل أفلام بعد ستة أشهر أو تسعة أشهر عقب أيار. وراهنا، لم نعمل إلا أفلاماً عن أيار نفسه.وهي مثيرة للاهتمام مثل الاهتمام الذي يثيره، بعد انقضاء عشر سنوات، فيلم عن كاسترو في سييرا ما ييسترا.

السينما - مناشير، هي فكرة كريس ماركر. شريط التسجيل التليفزيوني وكل هذه الأفلام الصغيرة، كان ذلك وسيلة زهيدة الكلفة لعمل سينما سياسية بالنسبة لشعبة في مشروع ومهمة أو لإحدى لجان النشاط، طالما أن ثمن الشريط هو خمسون فرنكاً لا أكثر لكامل الكلفة. وبخاصة أن الأهمية تكمن في عرض الفيلم بأكثر مما في إنتاجه. ثمة أهمية محلية متمثلة في العمل معا والمناقشة. يحدث ذلك تطوراً إلى أمام. ثم إن عرض الفيلم يمكن أن يجري في الشقق السكنية والاجتماعات. ويمكن مبادلتها مع أفلام أخرى هي عند لجان نشاط مجاورة. يتيح الأمر مراجعة وإعادة التفكير في أمر السينما على مستوى بسيط جداً وملموس مباشرة. إن هذا الإنتاج يمكن أن يدفع من يعملون أفلام سينما لأن يفهموا بأن عليهم العمل مع الناس الذين لا يعملون أفلام سينما، وبما أن عمل فيلم هو في غاية البساطة،فإن الناس الذين لا يعملون أفلاماً يفهمون من ذلك أن مشاكل السينما هي في الواقع بسيطة، وأنها ليست معقدة إلا لأن الوضع السياسي يعقدها. يجب عمل الأفلام بواسطة جماعة عن فكرة سياسية. وعلى غرار الدروس وما يجري من إعادة كتابتها بمشاركة الطلاب في المرحلة الثانوية،فأنا اعتقد أنه يجب عمل الأفلام بالتشارك مع الذين يشاهدونها.

يتعين أن نعيد الإفصاح في الكلام، ومعرفة ما الكلام الذي كّمت الأفواه دون أن يقال، والمعوقات والمعاناة التي يفرضها القدامى على الجدد للحيلولة دون أن يقال. لا نرى على سبيل المثال صوراً لأناس منهمكين في عملهم. وإذا أردنا أن نعثر على صحف فيها صور لأناس في المصانع، والمكاتب، وفي الحقول، فلن نقع إلا على **غرانما** (الجريدة الكوبية) أو الصحف الصينية، والروس أنفسهم ينشرون من تلك الصور عدداً أقل بكثير، دائماً منمطة على المنوال ذاته، والمشهد عن مصنع روسي إنما يظهر على غرار ماهو عندنا في وكالة للإعلان.

في فرنسا بالمقابل، إذا حاولت على سبيل الإيضاح إرفاق أحد المقالات بصورة لعامل منصرف لعمله في موقع من سلسلة الإنتاج،فلن تعثر على الصورة المرجوة. بينما تجد في الوقت ذاته ألف صورة ل: كيلي وهو وراء مقود ماترا، فالعامل المنصرف لعمله في مصانع ماترا لن ترى يوما أية صورة له. مجرد واقع أنه لا يحق لنا أن نحصل على صورة لعمل ذلك العامل، وأنه يتوجب الحصول على عدد من الأذونات

للسماح بالتصوير في المصنع الذي يعمل هو فيه، يدل ذلك بجلاء على حال القمع البوليسي الذي تجري ممارسته إزاء أمر الصور. وإذا أراد أحد إعطاء صورة عن مؤسسة الكهرباء الفرنسية في فيلم يصوره، يقتضي التقدم بطلب عدد من الأذونات، وإذا ما انبرى أي كان لتصوير فيلم في مصنع، فهو مالم يتعرض لأن يطرده رب العمل، فإن الاتحاد العمالي العام هو الذي سيرغمه على إخلاء المكان.

انظروا إلى أخبار التليفزيون لرؤية ما هي عليه الحياة الفرنسية. عندما تشاهدون مجلس الوزراء فأنتم لا ترون الوزراء وهم يتكلمون ويتجادلون، بل ترون أشخاصا ينزلون من سياراتهم ويصافحون أيدي ممتدة.

كان أحد الرسامين يقول لي إن الفن الشعبي ليس ذلك الذي في متحف ال: اللوفر، وحتى ليس: بارك، بل هو رسامو يوم الأحد. يتعين الصدور من رسامي يوم الأحد، أولئك الذي ينتجون رسما شعبيا بخس القيمة، إنما يجب الانطلاق مجدداً من هناك. هذا عمل سياسي. يتعين الانطلاق من ألوف خلايا السينمائيين الهواة، وإقامة الارتباط بينهم وبين لجان النشاط.

اليوم، الفرصة متوفرة لنا في الحصول على صور بشكل أسهل، وأقل تكلفة مما من قبل، وذلك أن الرأسمالية، وبقصد ربح المزيد أيضاً من المال، احتاجت لأن تخترع سينما الهواة، فالمحترفون ما عادوا يحققون لهم القدر الكافي من المال. لكن يسود تردد أيضاً إزاء الأمر لأنهم على وعي من أنهم إذا ما صنعوا مثلاً آلة تصوير صغيرة جدا،فإن ذلك الشخص الذي يعمل في موقع من سلسلة الإنتاج يمكنه في هذه الحال أن يصور لقطة عن عمله وأن يعرضها مساء عنده في البيت. والبرهان على ذلك أن الهواة لا حق لهم بآلات تصور بالأبيض والأسود ، والآلات التي تصور أفلاماً قياس ٨ مم هي جميعها، وحصراً، بالألوان. لأن من يقول: أبيض وأسود، إنما يقول: فيلم أكثر حساسية، وبالتالي القدرة على القيام بالتصوير في منزل المرء. في حين أن كل ما بالمستطاع تصويره بالألوان إنما يتوفر عندما يكونون عند شاطئ البحر في يوم مشمس. غير أن المحترفين من ناحيتهم، والذين هم على تواطؤ مع الدولة وتراقبهم الدولة، يملك هؤلاء الحق في الذهاب إلى أنفاق القطارات مزودين بأذون التصوير سارية المفعول. إن ال: ميني - كاسيت، قد يمكن أنها لا تكلف كثيراً، فهي تباع ب: ٢٠٠٠٠فرنك، وإذا كانت مزودة بتسجيل للصوت، ب: ٤٦٠٠٠ فرنك. في حين أن شخصاً يكسب ثمانين ألف فرنك، سيواجه عسراً إزاء ذلك. وهنا دعاة التعديلية يتفقون مع الإمبريالية في الحيلولة دون ممارسة الإعلام صادراً من عند القاعدة الشعبية.

تفرض الرأسمالية فكرة الكاميرا - اللعبة. وبالتالي، وفي الوقت الذي يقضي المندوب النقابي فيه إجازة على شاطئ المتوسط فإنه لا يحاول أن يعمل أي شيء من شأنه تحليل آلية عمل النادي المتوسطي. الأمر الذي ربما أمكن القيام به، في آن معاً، مع انصرافه للسباحة أو الرقص أو التسلية. لكن لا، فهو يخضع للفكرة السائدة التي تمارس ضغطها عليه. وبالمقابل، فإن سينما الهاوي هي التي ينبغي أن ينطلق السينمائيون الثوريون منها، مع حرف سينما الهاوي عن وجهتها الآن. غير أن الطرف السينمائي العلمي يتعين أن يلتزم التواضع، وألا يكون نظرياً، وعدوانياً، يتعين أن يعمل الجميع معا.

الأصعب بالنسبة للعامل هو أن يتكلم. ولا يعني ذلك أنه لا يعرف كيف يتكلم، بل بحكم كون الكلام ممنوعاً عليه طوال ثماني ساعات في اليوم. في مصنعه، لا حق له في أن يتكلم، في أن يغني. في حين أن شخصاً لم ير النور طوال ساعات سيرف بجفنيه بالضرورة عند رؤيته الضوء.

علماً مع ذلك بأنه يجب العمل سينمائياً مع أشخاص هذا وضعهم. ولأن الكلام حبيس. فإنه هام بالقدر نفسه شأنه شأن الأمور الأخرى.

وذلك بسيط بالنسبة للسينمائيين، لولا أنهم لا يريدون، وليست لديهم أفكار، ثم إنهم يعتقدون بأنه يكفيهم الاقتصار على الالتزام سياسيا خارج نطاق السينما. ما يذهلني من جانب السينمائيين، بقيامهم دائماً بالشيء ذاته وكونهم لم تعد لديهم أفكار، كيف أنهم لا يفهمون، ليس سياسيا فحسب، بل حتى فنيا، ما داموا يفصلون الأمرين أحدهما عن الآخر، ولا يدركون أن هنالك عالماً كاملاً من اللغة هو خارج ما يعملون، وأنهم إنما يعملون على الدوام في نطاق اللغة ذاتها، ولا يفعلون أكثر من أن يأتوا بتحسين هنا ورتق هناك. دومي DEMY يمثل الأفلام بأحسن مما يفعل فونيس (Funes)، ولكنه لا يختلف كثيراً عنه. إنه أرقى ذوقاً. وبعد، فمن شأن فيلم أفضل أو أرقى أن يتمثل بأخذ أحد أفلام فونيس، وإعادة صياغة الحوارات، كما كان يفعل المنتسبون لذلك التيار المعارض في الستينات، والذي انتشر في الوسط الجامعي ودعي أعضاؤه بالموقفيين، إذ كانوا يعيدون توجيه مضمون الفقاعات الدالة في قصص الرسوم. في كل مرة أذهب فيها إلى أحد بلدان العالم الثالث، هو ذا ما أقوله لهم: لا ترفضوا الأفلام التي لا تروق لكم، أعيدوا عملها. الصورة أمر لا أسهل. والفيلم ليس شيئاً قط. إنه ما تفعلونه به.

لم يحدث أبداً أن وجد فيلم ثوري في إطار "النظام ". ولا يمكن أبداً أن يظهر مثل هذا الفيلم. يتعين الاستقرار على الهامش، والسعي في الوقت ذاته للاستفادة من تناقضات النظام للبقاء على الحياة خارج النظام. يمكن أيضاً استغلال النظام بالدفع باتجاه تجذيره إذا كان إصلاحاً، مثلما يفعل طالب في ال: CA يتناقش مع طالب إصلاحي لتجذير توجه هذا الأخير في الأعمال التي تعرض للمشاهدة. النهج الإصلاحي أو إدغار فور،إنما هو دومي. ثم إن هنالك الأفلام CDR التي ل: فونيس وصحبه.

إن فيلم: **المعرفة المرحة** هو فيلم إصلاحي، ولكنه يحتوي على دروس ثورية، وطرائق وأفكار لم تكن عند الناس. وهذا في الفنون يتوافق مع: "كيف بواسطة دراجة هوائية تستطيع أن تنقل الكثير من الأرز". ففي حين أنه بواسطة دراجة هوائية آنكوتي لا يمكن نقل ثلاثة أكياس من الأرز، فإن أي فييتنامي قادر على أن ينقل عشرة أكياس. ذلك ما كان عليه فيلم: **المعرفة المرحة**. عقب أيار، فطنت إلى أن هذا الفيلم بدلا من أن ينقد نقداً جذرياً بنى التفكير الديكارتية، فإنه كان يخضع لأكثرها. إنه كان جامعياً. كان من نسيج ما يكتبه تورين أو لوفيفر، ولكن فيه أفكار تصلح لأن يستخدمها الثوريون. وفي الوقت الذي ربما يبدو فيه: **فيلم مثله مثل غيره**، أكثر ثورية، إلا أن أصل التفكير فيه لم يكن صائباً. لقد تم التفكير فيه بانفراد ومعزل عن الآخرين وليست له إلا تطبيقات إصلاحية. إنه فيلم عن الكلام المنطوق. وكان المطلوب إظهار ذلك الكلام الذي يظل في الغالب حبيسا عندما يكون الطلاب والعمال معاً، والذي تم تحريره، أي: الكلام، من عقاله. وكمية كبيرة من كلام منطوق آخر. كانت في الفيلم أيضاً، عن طريق التفسير والتعليق وعبارات الكلام التي كان نطق الآخرون بها، منذ لينين وصولا إلى الكومونة، محاولة لإعادة كتابة هذه العبارات للتعليق على الموقف في أيار.

فيلم **الصينية**، لا أرى أين الأهمية في أنه كان نبوئياً. **الصينية**، كان فيلماً إصلاحياً. وهو يكشف ما عندي من نقص. إنه يبرهن على أنني لم أصب في تحالفي مع الأشخاص وأنني آثرت العمل وحيداً كشاعر، قائلاً: إنهم لا يفهمون، لكن لا بأس، ولنعمل الفيلم مع ذلك. ثم إنه يظهر عيوبهم طالما أنهم يرون مشهداً معيناً على الشاشة، كما لو أن ما هو على الشاشة يمثل الحياة. **الصينية**، كان بحثاً في المخبر حول ما يقوم به بعض الناس في الممارسة. ولم أكن على حق في اقتصاري على إجراء بحث في مخبر.

إن تولي عمل فيلم هو جزء من نضال معين. وإذا قال قائل إنه ينضم إلى هذا النضال فلا بدّ له من أن يرى أين موقعه من ذلك وما إذا كان قادراً على أن يأتي بمساعدة وهو في ذلك الموقع.

من أجل عمل فيلم يكون من الناحية السياسية صائباً، ينبغي الارتباط مع الأشخاص الذين نرى فيهم أنهم يتمتعون سياسياً بالموقف الصائب. والمقصود: أولئك الذين يعانون الاضطهاد، ويخضعون للضغط، ويكافحون هذا القمع، فيضع المرء نفسه في خدمتهم. التعلم منهم وتعليمهم في الوقت ذاته. والتخلي عن عمل أفلام. التخلي عن مفهوم المؤلف طبقاً لما كان هذا المفهوم عليه. فالخيانة إنما نراها هنا بالضبط والتحريضية كاملة وبالمعنى الأصلي لها. إن مفهوم المؤلف فيها، أي السينمائي: "أنا، أريد أن أكون رب العمل لأنني الشاعر ولأنني أعرف "، الأمر عندئذ رجعي كليا. في الجنة الاشتراكية، ذلك المرء الذي يريد أن يصبح سينمائياً، لن يبلغ ذلك بالضرورة. سيصبح سينمائياً إذا كان الأمر في صالح الجميع. أنا قد لا يعنيني ذلك في شيء.

المشكلة الحقيقية التي طرحها منع مسرحية غاتي GATTI هو أن المشاكل الثقافية، بالضبط كما في آفينيون، لا تثير الاهتمام إذا ما انغلق الناس على ثقافتهم. والعمل الوحيد الذي وجب القيام به لصالح غاتي كان القيام بإضراب نشط ووقف العروض. لكن لم يفعل لا سارتر ولا مرغريت دوراس ذلك ولم يفكرا، حتى في حينها، أن تلك كانت الوسيلة الوحيدة لفعل شيء ما. وقف المسرحية،وعقد اجتماعات في كل مساء. وبما أن العمال كانوا يقولون إنهم لا يريدون إعلان إضراب، لأنه لا يحدث أبداً أن يستشيرهم أحد عند اختيار إحدى المسرحيات، فإنه يمكن أن يقال ل: ويلسون: " ولماذا لا تستشيرهم قط"، وفي الشهر التالي سيقع على ويلسون أن يشغل المنصة ويتولى عمل كل ماكان ينفذه العمال، بينما عمال المسرح الوطني الشعبي يختارون هم المسرحية ويقدمونها. وسيقع على تيرزييف أن يتولى وظيفة أمين السر. تبدأ التجربة على هذا النحو، وعندئذ سيرى عمال تركيب المناظر وبقية مستلزمات العرض أنه ليس من السهل اختيار مسرحية وتقديمها. يجري التقدم على هذا النحو. وإذا كان هناك من يريد عمل ذلك فالأمر ممكن. ولن يتعرضوا لطردهم من العمل. إذ إن لهم وضعاً قانونياً يحميهم. وبقيام ويلسون بذلك، فإنه يخاطر بأقل من الخطر الذي يتعرض له عامل في مصانع سيتروين يضرب عن العمل. إلا أنهم لا يريدون تغيير طريقتهم، ولا مناهج عيشهم. يفضلون أن يذهبوا لتوسل رب عمل كي يمنحهم مالا من أجل أن يعملوا تحفتهم إياها. ردود فعلهم هي ردود فعل موظفين. تصدر ردود الفعل منهم على أساس أنهم "مؤلفون"، ولسان حالهم: أنا من ناحيتي أملك لغتي لي وحدي، وأعتكف وحيداً كي أدرسها وحدي. ولا حاجة بي لأن أصغي لأي جار. حسناً، بعد عشر سنوات من العمل السينمائي، فأنا قد تبين لي أنني ما لم يكن عندي جار، فلن أتمكن من قول أي شيء.

وبعد، هنالك سينمائيون على هذا النحو في مجلس الأقاليم السينمائي يقصدون حقاً تغيير كل شيء. إن كانوا جيدين أو سيئين، لا يهم. ما يؤخذ بالحسبان هو أنهم يحاولون أن يعملوا شيئاً. ويتعين السعي ومحاولة أن تدور عجلة ذلك،وليس في فراغ.

ليس العلم حيادياً، والسينما كذلك. والأعمال الناتجة إنما هي لحظة من الإنتاج. والسيارة هي لحظة من سلسلة الإنتاج. إن الفيلم هو لحظة من سلسلة العمل الإنتاجي الفكري. فلنتخلص من هذه السلاسل،ولنستول على الإنتاج بغية أن نجعل لحظات الإنتاج هذه لحظة من الإنتاج الذي استولينا عليه.

يمكن للسينما، باستخدامها بطريقة علمية أن تكون سلاحاً. ولكن السينما ليست وحدها في ذلك. هنالك التليفزيون، وأشياء أخرى كثيرة. هنالك وسائل وأساليب من السينمائيين الذين تعرضوا لتنغيص حياتهم من زملائهم ويحاولون أن يجبروا لحسابهم سينما الهواة. هنالك إذن أشياء كثيرة، وعلى أطوار مختلفة.

إذا حدث على سبيل المثال في إحدى خلايا المشروع الإنتاجي أن كان لدى العمال جهاز تصوير فيديو، فإن المندوب النقابي حين يذهب ليناقش رب العمل سيتمكن من تصويره نفسه، وفي المساء سيتمكن الناس من

رؤية المناقشة التي كانت له مع رب العمل. غير أنه لا يوجد الكثيرون ممن يقبلون ذلك. عندما يذهب سيغي ليتناقش مع شومان، فهو يأبى أن يجري تصويره في فيلم، لأنه لا يريد أن يعرف العامل المهاجر ما قاله سيغي لشومان. بواسطة شريط الفيديو، يستطيع الناس تلقي الإعلام من المصدر.

اليسار الحقيقي ليس وفيرا في أوربا. اليسار الحقيقي مؤلف من جميع المضطهدين، ال: SDS في إلمانيا، والزمر الصغيرة هنا. أما الآخرون فهم "مؤلفون" وحتى الPSU الحزب الاشتراكي المتحد،فإن لديهم مفهوم المؤلف. ولا يريدون محاولة الاشتغال مع أحد في إعطاء الدروس. ويفكرون بالنسبة للدروس واجبة الإعطاء أنه لا مجال للعمل على الأمر مع الآخرين، وأنهم يعرفون كل شيء. اليسار الحقيقي، إنه ذلك الذي يحاول أن يكف عن أن يكون "مؤلفاً".

الفكرة المكرورة المتفق عليها إنما هي المرض الأوسع انتشاراً، وتلك بنية برجوازية. من المهم إمعان النظر في الأمر وتأمله بغرض تجاوزه. فطنت مثلا إلى أن كل الخطابات، وكذلك خطابات بومبيدو وخطابات الماركسيين - اللينينيين كانت جميعها تبدأ بعبارة: " من البديهي أن.... " كلسترو محق، والحقائق البديهية، إنها بدأت تصيب بالإسهال، إنها فلسفة برجوازية.

بغرض تفسير طريقة استعمال بندقية، يمكن نظم قصيدة أو صياغة منشور.لكن في معظم الأحوال كتابة وتوزيع منشور هو أفعل.

أحاديث سجلها جان - بول فارجييه وبرنار سيزير.
في: المنبر الاشتراكي، ٢٣ كانون الثاني ١٩٦٩.

* * *

أصوات إنكليزية أولى

ثمة نصوص مكتوبة، أدرجتها أنا في تعليق إنكليزي عن فيلم إنكليزي هو: **الصوت الإنكليزي**. نستعيد منها عبارة ماركس من بدايتها: " وبكلمة واحدة، تخلق البرجوازية عالما على صورتها ومثالها. لكن أيها الرفاق لندمر إذن هذه الصورة". تخلق البرجوازية عالما على صورتها، إلا أنها تخلق أيضاً صورة لعالمها. إنها تخلق صورة لهذا العالم تدعوه انعكاسا للواقع.

"الصورة الفوتوغرافية ليست الانعكاس للواقع، بل هي واقع هذا الانعكاس ".

ولا يعني ذلك شيئاً ذا بال، ولكن الأمر يفسح المجال لافتراض أن ثمة شيئاً يعثر عليه فيها، وأن الصورة الفوتوغرافية لم تخترع هكذا، مصادفة. لقد جرى اختراعها - وهذا ما لم يفلح بلبينيه وتيـــبودوه في قوله بوضوح - يوم اخترع رجال مصارف الرجعية السكك الحديدية والاتصال البرقي، أعني وسائل الاتصال الجماهيري. إذ عندما توجب على البرجوازية أن تجد شيئاً آخر غير فن الرسم والرواية لتمويه الواقع على الجماهير، بمعنى ابتكار إيديولوجية خاصة بوسيلة الاتصال الجماهيرية هذه، أطلق على الأمر اسم: التصوير الفوتوغرافي. وليست العلاقة نيبيسيه – هيغل هي الهامة، وإنما العلاقة: نيبيسيه - روتشليد

(أو هيغل، المستخدم عند روتشليد). ولا شأن لهيغل في ذلك كله.في حين أن السكك الحديدية، ش.و.س.ح، أي الشركة الوطنية للسكك الحديدية، فإن لدينا ما نفعله إزاءها.

وفيما يلي تعليق ورد حول صور لطلاب ثانويين: " الصراع الطبقي هو أحيانا صراع صورة ضد صورة، وصوت ضد صوت آخر. وهو في فيلم سينمائي نضال صورة ضد صوت أو صوت ضد صورة ". الفيلم هو صوت يعارض صوتا آخر: صوت ثوري ضد صوت إمبريالي. لكن في الفيلم نفسه، على شريط السيللولويد، هذا يعبر عنه بشيء جدلي، دياليكتيكي ،والذي هو صراع الأصوات والصور (إيزنشتاين).

أليس فيما هو معروض لحظة يلعب فيها فضل القيمة فيها دوره؟ عندما نمثل الواقع، ألا يوجد في الواقع فضل قيمة؟ أليس المفهوم الماركسي لفضل القيمة سلاحا جيداً للنضال ضد المفهوم البرجوازي للتمثيل؟ أتساءل عما إذا لم أكن أطرح المشكلة بكلمات ومصطلحات جامعية؟

كان يجري استعادة ألتوسر في قوله:"على الفيلم السياسي أن يكتشف ما" قد اخترعه". كما حصل ل: لافوازييه الذي اكتشف مولد الحموضة (الأوكسجين) الذي اخترعه أصلا بريستلي، مثلما اكتشف ماركس فضل القيمة التي اخترعها ريكاردو (لقد اخترع ريكاردو نظرية القيمة ولكنه لم يفعل بها أي شيء).

السينما والتليفزيون لا يسجلان لحظات من الواقع، وما يسجلانه هو ببساطة لحظات جدلية ومساحات من التناقضات التي يتعين تسليط الضوء عليها على هدى الصراع الطبقي.

«الحزب يتحكم بالبندقية، والإنتاج يحكم الاستهلاك والتوزيع». ولئن وجد مليون نسخة من فيلم ماركسي - لينيني، فهذا الفيلم هو: **ذهب مع الريح**.

"هنالك، أيها الرفاق، علم للصورة، فلنشرع ببناء هذا العلم. إليكم بضعة نواظم مرجعية: مادية - جدلية، الوثائقي / والمتخيل، حرب وتحرر / حرب شعبية، معاش - انفعالي عاطفي / عمل سياسي ". جميع الأفلام البرجوازية تذهب إلى المعاش، الانفعال.

في سياق عرض فيلم إمبريالي، تبيع الشاشة صوت رب العمل للمشاهد: والصوت يمتدح، يقمع، أو يهوي بالهراوة. في سياق فيلم إصلاحي النزعة، تقتصر الشاشة على كونها مكبر الصوت لصوت مندوب انتخبه الشعب إلا أنه كف عن أن يكون صوت الشعب، لأن الشعب ينظر بصمت إلى وجهه الذي تم تشويهه. في عرض فيلم نضالي فالشاشة هي ببساطة لوح أسود أو جدار مدرسة يقدم تحليلا ملموسا لموقف محدد...

من أجل مجموعة دزيغا - فيرتوف
جان - لوك غودار
(سينيتيك: العدد ٥ - أيلول، تشرين أول ١٩٦٩)

* * *

ثلاثة أجزاء، أو بالأحرى ثلاث مراحل هي التي يتسم بها إخراج الفيلم.

١ - تصوير يفترض أنه "سياسي " بينما هي فعلياً "سياحة سياسية " لا أكثر ولا أقل.صور وأصوات مسجلة، إلى حد ما، كيفما اتفق: موظفو ملاك، وعمال، وطلاب، وعلاقات إنتاج، والأمركة، الإصلاح، الخ... وبالمختصر، صور وأصوات مسجلة وفقا للتصنيف الإيديولوجي البرجوازي طيب الذكر، وهو ما يزعم مع ذلك مناهضته.

٢ - لكن الأمر ليس على هذا القدر من السهولة،فعند تركيب الفيلم، بمواجهة هذه الأكداس "الوثائقية "، يكتشف المرء أنه جرى تصوير فيلم سياسي **بدلا من تصوير سياسي للفيلم** .

يتمثل تركيب الفيلم بالتالي بأنه سيجري، على نحو لاحق، ما كان يتوجب عمله قبلياً، وأنه أثناء تركيب الفيلم سيتم التركيب الذي كان يتعين عمله قبل وأثناء **التصوير** (مراجعة فيرتوف)، وباختصار: استدراك التأخير والحد من الأضرار. الكراسة حول تشيكوسلوفاكيا، وهي السلبية من حيث الدراسة، كانت عملية الإنقاذ هذه لها إيجابيتها، من حيث التأملات التي ستنتجها بعد تركيب الفيلم، في أمر استخدام السينما كسلاح سياسي استخداما أكثر سدادا، أقصد: استخدام السياسة في السينما على نحو هو، من الناحية السياسية، أكثر سداداً.

٣ - تركيب الفيلم إذن متمثل أولا في أن تكون لدينا الأفكار الصائبة حول ما كنا قيد عمله (عمل فيلم عن تشيكوسلوفاكيا وكيفية عمل هذا الفيلم)، بما يعني، انطلاقاً من حيث نحن: وثائق "واقعية"، "معاشة " ،يجب ترتيبها **سياسياً** طبقاً لخط مضاد - الإصلاحية.

هنا، ومجدداً فإن ال "سياسيا" جرى إخفاؤه، ومضاد - الإصلاحية اتسم بفيض مفرط من استشهادات لم تستخدم استخداما نافعاً.

هذه المراحل الثلاث في إخراج الفيلم وجدت ثانية وبشكل طبيعي في التركيب النهائي للفيلم المؤلف هو أيضاً من ثلاث مراحل:

أ - تحقيق عادي عن تشيكوسلوفاكيا. الوقائع الصغيرة الحقيقية.بلد اشتراكي يقوم بالدعاية ل: بانام وأوليفيتي، الخ... وبكلمة: بلد مريض.

ب - اسم هذا المرض: النهج الإصلاحي. تايلر = ستاخانوف. شيتيلوفا = زانوك وباراماونت.أوتاسيك = ج - ج. سيرفان - شرايبر. اشتراكية تشيكية = اشتراكية يوغوسلافية، الخ....

ج - وسيلة الشفاء من هذا المرض: الماركسية - اللينينية. ومهمتنا كسينمائيين ماركسيين - لينينيين، البدء بوضع أصوات بلغت السداد على صور ما زالت خاطئة.

أصوات بلغت السداد لأنها آتية من الصراعات الثورية.

صور خاطئة لأنها نتجت في معسكر إيديولوجيا إمبريالية.

نتائج مستخلصة:

مظاهر سلبية: تصوير متسرع، انتهازي،برجوازي صغير. تصوير لا ينطوي على "تركيب للفيلم قبل تركيبه " (فيرتوف). تركيب للفيلم ما هو إلا تركيب للفيلم قبل تركيبه بدلا من أن يكون "تركيبا للفيلم داخل التركيب " (فيرتوف).

مظاهر إيجابية: عدم التخلي بكل بساطة عن الفيلم مثلما ذهب إليه بعض الرفاق. وفي هذا النضال، في ميدان الترتيب النهائي للفيلم، والذي لا يزال مفرطاً في الفردية، تعلم أمرين أو ثلاثة:

١ - استخلاص بضع صور بسيطة مقدر لها أن تكون أساس الأفلام القادمة. علاقات الإنتاج. النضال العقائدي المقام عن طريق مساهمة الإصلاحية - المثالية فيما يتعلق باستمرارية وإدامة أمر علاقات الإنتاج هذه في أذهان الناس، والمقصود: استخلاص علاقات الإنتاج تلك، استنادا إلى معرفتنا كيف نعيد - إنتاجها في صور أصوات، فالسينما الماركسية - اللينينية ستتمكن من استخدامها كسلاح، أولا في الصراع الإيديولوجي (النظرية)، ثم في الصراعات الواقعية العملية التي تخوضها الطبقة العاملة وحلفاؤها (الممارسة العملية).

٢ - استخلاص صور بسيطة (مما ليس شديد البساطة كما يبدو الأمر، فهذا يتصل بالعمل وفق نهج سياسي)، على غرار اللقطات الوردية هنا = الطبقة العاملة التشيكية والسلوفاكية، ولقطات الإنتاج الباقية هي نفسها. استخلاص صور بسيطة إنما يعني رفض عمل صور عن العالم تكون مفرطة في الكمال، بما يعني أن الصورة ذاتها (أو: الصوت) تكون صورة لنضال، وهي نفسها ضالعة في النضال، وألا تكون على الدوام الصورة نفسها عيناً (أو الصوت)، بل أن تكون صورة (أو: صوتا) عن نضال وقيد النضال، ناقدة، وصورة تحول.

نص بثته ARC ــ متحف الفن الحديث في باريس -
شباط ١٩٧٠، بمناسبة عرض الفيلم

غودار عند الفدائيين

الإكسبريس: - كيف جاءتك فكرة التصوير في عمّان؟

جان - لوك غودار: - الفيلم طلبته مني اللجنة المركزية للثورة الفلسطينية. إنه فيلم عربي، موّله العرب. وقد جاءتني فكرة الفيلم بعد اتصالات مع فلسطينيين وفرنسيين.

الإكسبريس: - على أي أساس تصورت هذا الفيلم؟

جان - لوك غودار: - باعتباري فرنسياً، لم يحدث أن تحقق خلال حرب الجزائر فيلم عن العالم العربي الذي استعمره الفرنسيون طويلاً، وما زال كذلك، طالما أن قسماً كبيراً من اليد العاملة في فرنسا يتألف من العرب والإفريقيين. والقدوم لتصوير فيلم هنا ليس إعطاء لدورس بل هو تلق لدروس من أناس هم متقدمون علينا. أحاول أن استخدم خبراتي التقنية للتعبير عن أفكار الثورة الفلسطينية.

الإكسبريس: - وماذا سيكون عنوان الفيلم؟

- **طرائق تفكير وعمل الثورة الفلسطينية**. سيكون فيلماً سياسياً، وعلى نحو أصح، تقريراً سياسياً ناطقاً باللغة العربية ومدبلجاً وفقاً لمقتضيات التوزيع.

- ماهو الفيلم السياسي؟

- إننا لا نبحث عن الصور التي تهز المشاعر. جميع الصور التي تهز المشاعر قد صورتها CBSو ORTF. إننا نحاول عمل تحليل سياسي للثورة الفلسطينية. لم يحدث أن تلقينا تنشئة خاصة بتقديم صور سياسية. ما زلنا في بداية الأمر. ويطرح هذا الفيلم على نفسه هدفاً مزدوجاً:

١ - مساعدة الناس الذين يناضلون بطريقة أو بأخرى في بلدهم ضد الإمبريالية.

٢ - تقديم نوع جديد من الأفلام. نوع من كراسة سياسية.

الإكسبريس: - هل يمكن أن تقدم تحديداً لعبارة: "كراسة سياسية " يوضح المقصود من العبارة؟

غودار:- إننا لا نبحث عن أن نعرض صوراً، وإنما علاقات بين الصور. عند هذه اللحظة يصبح الفيلم سياسياً، لأن هذه العلاقات تنحو طبقاً لتوجه الخط السياسي للقيادة الموحدة للثورة الفلسطينية. ولتحقيق ذلك، لابد من وقت. فالفلسطينيون هم في حالة حرب شعبية متواصلة ممتدة في الزمن. وما من سبب لأن لا يستغرق الفيلم وقتاً.

- ما هي الصعوبات التي تصطدم بها؟

- الصعوبة ناشئة من واقع أن هذا الفيلم لا يتم تصويره بدافع تعاطف سياسي، وإنما نتيجة مناقشات سياسية. ويشارك في تحقيق الفيلم أعضاء في المقاومة الفلسطينية. وهذا أحد مظاهر مهمتهم. والفيلم يخضع للمناقشة بشكل مستمر.

- وهل سنرى فيه قادة فلسطينيين؟

- سيرى المشاهد بالتأكيد القادة.

- هل ستتكلمون عن الصعوبات الداخلية التي انبثقت بين الحركات المختلفة؟

- سنتكلم عنها، ولكننا لن نقدمها على أنها تنافس جماعات، مثلما تفعل الصحافة الإمبريالية.

- هل كان للازمة الأخيرة بين الأردنيين والفلسطينيين ارتداد انعكس على إعداد الفيلم؟

- إنها سمحت بالإتيان بتحديد للأشياء. نحن ندرس طرائق تفكير وعمل الثورة الفلسطينية. إن فرادة هذه الثورة تخيف الأنظمة المتربعة على الحكم في الشرق الأوسط وبالتالي حماتها الأميركيين والروس.

- يلومك البعض على أنك تعمل حصراً بالاتصال مع فتح، وهي المنظمة الأقوى.

- خلال المؤامرة الأخيرة، تكلمت وسائل الإعلام البرجوازية بما فيه الكفاية عن المنظمات الأخرى، وهي لم تتكلم عن فتح.

- من وجهة النظر السينمائية، ما أهمية هذا المشروع؟

- السينما هي أحد المجالات حيث الإمبريالية هي الأقوى فيها. وقد أهملت السينما باعتبارها وسيلة تعبير سياسي لليوم. ونعتقد أننا يجب علينا أن نستخدمها إذا كانت لدينا الإمكانية لأن نفعل.

حديث أجراه معه ميشيل غاران.

الإكسبريس، ٢٧ تموز ١٩٧٠

* * *

مجموعة دزيغا - فيرتوف

يتكلم جان - لوك غودار باسم رفاقه في المجموعة:

- جان - بيير غوران، جيرار مارتان، ناتالي بييار، وأرمان ماركو.

- كيف ومتى جرى تكوين مجموعة دزيغا - فيرتوف؟
- عقب أيار، التقيت فتى، مناضل في: JCML، هو بيير غوران: كان ذلك لقاء بين شخصين، أحدهما آت من السينما المتعارف عليها، والآخر كان قد قرر أن العمل في السينما هو إحدى مهماته السياسية في سبيل تنظير أحداث أيار، وفي الوقت ذاته ومعا، العبور مجدداً من ذلك إلى الممارسة، أما أنا فكنت أريد الارتباط بشخص غير قادم من السينما. وبالمختصر، الواحد يريد أن يعمل في السينما، والآخر راغب في مغادرتها، وكانت تلك محاولة لبناء وحدة جديدة مؤلفة من ضدين، بحسب المفهوم الماركسي، وبالتالي محاولة تكوين خلية جديدة لا تعمل سينما سياسية وإنما تحاول أن تعمل سياسياً سينما سياسية، الأمر الذي كان مختلفاً بما فيه الكفاية عما كان يفعله السينمائيون الآخرون المناضلون.

لقد تبعنا مجلس الأقاليم بعد التشكيل الذي أعقب أيار، ثم انطلقنا. لقد اتخذنا اسم دزيغا - فيرتوف لا لكي نطبق برنامجه، وإنما بقصد أن نتخذ منه حامل راية إزاء إيزنشتاين الذي بعد التحليل، هو، بما هو، سينمائي إصلاحي، في حين أن فيرتوف، عند بداية السينما البولشفية، كانت له نظريات مختلفة تماماً تتمثل، ببساطة، بفتح العيون وإظهار العالم باسم دكتاتورية البروليتاريا. في ذلك الزمن لم يكن لمصطلح **كينو - برافدا** (السينما - حقيقة) أية علاقة مع التقرير أو الكاميرا بريئة النظرة (سينما - كانديد)، وهي التي يدمج دزيغا - فيرتوف بها تعسفياً على أساس مفهوم "السينما - حقيقة ": دزيغا – فيرتوف، إنما كان ذلك يعني سينما سياسية. الأهم بالنسبة إلينا كان التصدي لمهمات الإنتاج قبل أعباء العرض. وفي حين أن كل السينما المناضلة يتحدد تعريفها بمحاولة عرض الأفلام على نحو مختلف، كان رأينا أن ذلك لم يكن تحقيقه ممكناً وأنه أفضى على الدوام إلى إخفاق. وبصفتنا ماركسيين، نعتقد على العكس أن الإنتاج هو ما يتوجب أن يحكم العرض والاستهلاك، وأن الثورة هي التي يتعين أن تخدم الاقتصاد إذا شئتم، وأنه بالتالي، فيما يتعلق بالسينما، شريطة فقط أن نعرف كيف ننتج أفلاما في الحيثيات المحددة لبلد رأسمالي، وتحت قبة الأمبريالية، حينها فقط سنعرف كيف سيجري التوزيع والعرض لاحقاً.

وفي الوقت ذاته، فإن وحدة الإنتاج - التوزيع هي نضال بين ضدين وهي وحدة لا تنفصم. لكن بدلاً من النظر إلى التوزيع باعتباره النقيض الرئيس، وهو ما كان يفعله السينمائيون المناضلون - ذلك هو حجر العثرة الذي كانوا يرتطمون به بانتظام - نظرنا إلى النقيض الرئيس باعتباره مكوناً ضمناً في الإنتاج: إن إنتاج فيلم بطريقة صائبة، سياسياً، سيمنحنا لاحقاً الطريقة السديدة في توزيعه، سياسياً. لكننا لم نبلغ بعد هذه المرحلة على الإطلاق. وكل تطورنا إنما امتد لمدة سنتين. وعندنا تناقضات جسيمه الآن فيما يخص الفيلم عن فلسطين: بشأن هذه المشكلة الواقعية للغاية، أحسسنا الحاجة للكف عن التنظير ونحن داخل غرفة، وان نعمل ونحن على صلة مع الجماهير الشعبية. ولكن عندما يكون العمل في الصناعة - حتى بالانتفاع من اسمي - باللعب على التناقض، يعرّض المرء نفسه لأن يجري التهام نصفه بحكم ذلك التناقض. فمن أجل دفع تكلفة الصور الفلسطينية على سبيل المثال، ينبغي عمل فيلم إعلانات، بالتالي، يجري الإنتاج وفقاً لمنطق الايديولوجيا البرجوازية في الإعلان: فإذا عمل المرء ذلك في الصباح، فمن الصعب بعد الظهر أن يعمل متبعاً إيديولوجيا يتطلع لأن تكون ثورية. لا يمكن التوقف عند الظهر، وخلع سترة البرجوازي وارتداء سترة بروليتارية، ليس الأمر بهذه السهولة.

بالتالي، إنتاج فيلم في البلدان الرأسمالية اليوم هو تناقض يخرج المرء منه بشكل سيء جداً. تبين لنا أيضاً أنه يمكن لمناضلين أن يمارسوا نضالهم بشكل سليم وصائب، ولكن حالما يمسكون بالكاميرا يفوتهم وعي أن بندقيتهم الإيديولوجية التي هي السينما ليست حتى من طراز بندقية حرب ١٨٧٠، ولا تكاد تكون

مجرد مذراة، وأن السينما لم تبلغ في أيديهم، وفي أحسن مراحلها، أكثر من كونها تخوض ثورتها البرجوازية، أما السينما التجارية فلم تتجاوز الطور الإقطاعي. ما جعلني أمعن التفكير وأتأمل الأمر بعمق أنهم في الصين، من جهة، أوقفوا السينما في الوقت ذاته الذي أغلقوا فيه الجامعات، ومن جهة ثانية، أن مجلس السينمائيين في خضم أحداث أيار، دعا نفسه: مجلس الأقاليم للسينما. لحظتها، بدأت السينما إذن تستشف إمكانية ثورة برجوازية. واليوم، تحاول الSRF القيام بثورتها البرجوازية، وهذا يعني أنها متأخرة مائتي عام على الأحداث، وهذا إنما هو القانون الناظم حالياً لكل السينما العالمية تقريباً. أمر آخر: في أيار، النشاط الوحيد الذي لم يتوقف هو عرض الأفلام، توقف إنتاج الأفلام، توقف مهرجان كان، ولكن عرض الأفلام استمر: تروفو لم يكن يرى على الإطلاق التناقض ما بين توقف مهرجان كان وبين عمله في مواصلة عرض الفيلم الذي كان أنتجه أو اشترى حقوق عرضه.

ينبغي إمعان التفكير في تأمل كل هذه المشاكل، عارفين أننا في فرنسا وأن المشاكل ليست هي نفسها التي في نوفوسيبيرسك أو بوينوس – آيرس. إنها المشكلة الحقيقية بالنسبة للسينمائيين المناضلين، وبعضهم حلوا المشكلة باتخاذ القرار بأن يتوقفوا عن العمل في السينما. نحن، مؤقتاً، نقول إن السينما هي مهمة ثانوية في الثورة، ولكن هذه المهمة الثانوية هامة حالياً، فمن الصواب إذن أن نجعل منها نشاطنا الرئيس.

- أفلامك، منذ أيار ٦٨، هل تنظر إليها على أنها أعمال بحث غير مخصصة للـــ " استهلاك"؟
- كنا نعرف بكل الأحول أن الأولى منها لن يراها تقريباً أحد. وبحكم كوني على أية حال وقد نبذتني السينما المتعارف عليها التي لم أعد حتى قادراً على أن أقود فيها تمردي، وحيث سادت النظرة إليّ على أنني شاب منحرف عن السكة أو فوضوي، ورغم أنني كنت لحظة أيار أكسب معيشتي بسعة، فقد فهمت على نحو أفضل إلى أين مقدر لي أن يقود تمردي التلقائي الآتي الذي وضعني تدريجياً خارج النظام. كان تمرداً فردياً، وفهمت عندئذ، بكثير من التأخر، أنه يتعين أن أرتبط على نحو أقوى مع الحركات الاجتماعية الكبيرة. السينما عالم مغلق على نحو تام يفصلك عن الواقع إلى حد لا يصدق. وكنا نعرف، نتيجة تأملنا أمر وسائل الإنتاج، أننا على الأرجح، قد نتعرض لحشرنا بحيث نفقد القدرة على توفير الانتشار لأفلامنا وأن رفيقين أو ثلاثة فقط قد يرونها، وأن ذلك كان موقفاً لا يمكن الصمود فيه بالقدر الكافي، إنما يتعين أن نتحمل الأمر طوال عام أو عامين، لأقصر زمن ممكن، ولكن ذلك لا يمكن تفاديه. عندها، حاولنا الاستفادة من تناقض آخر، يتصل باسمي، بحكم كوني نبذتني السينما العادية، فإن بعض المحطات التلفزيونية فتحت لي ذراعيها مرحبة. إلا أن ذلك لم يستمر طويلاً كذلك. عملنا فيلماً للـــ: ب.ب.سي رفضته المحطة بعد أن كانت هي التي طلبته، ثم فيلماً آخر للـــ RAI، رفضته هذه المحطة كذلك. في تلك الآونة، عرض التلفزيون الألماني توقيع عقد لفيلمين أو ثلاثة، ولكن ذلك لأن الوضع في ألمانيا، وتناقضات الليبرالية، تسمح بالمضي لأبعد كثيراً مما في فرنسا وبريطانيا أو إيطاليا، وأيضاً لأنها مواضيع لا تمس بألمانيا، حتى الفيلم عن تشكوسلوفاكيا - وليس فيلماً جيداً على الإطلاق لكنها مسألة أخرى - جرى سحبه من البرمجة لأنه كان مفرطاً في حمولته السياسية في مرحلة الانتخابات الألمانية: بما في ذلك محطة ليبرالية – متطرفة تراجعت.
- ألا تؤمن بالتوزيع الموازي؟ إنه مع ذلك هام.
- لا ليس كثيراً، ففي رأينا أن الأفلام التي أنتجت بطريقة سيئة، وهي حال الأفلام التي يجري نشرها بهذه الطريقة، لا تبشر إلا المقتنعين مسبقاً. إن النشر يجب أن يرتبط بعمل سياسي: أنا أومن بنشر جماهيري عندما يوجد حزب جماهيري والحال في الصين هي على هذا النحو، ولكن الصينيين قد بدؤوا فقط في أن

يطرحوا على أنفسهم مشاكل السينما، وأصلاً لم يكن لديهم أن سبب لطرحها على أنفسهم بأبكر. فالسينما أداة حزبية ونحن في بلدان بعيدة عن أي يوجد فيها حزب ثوري وحيث يتمثل العمل الثوري في بناء هذا الحزب، عمل يمكن أن يطلب وقتاً طويلاً.

إن توزيع الفيلم بألوف النسخ إذن لن يجعل الثورة تتقدم ولو لمدة ثانية واحدة. الفيلمان الوحيدان اللذان يقبلهما البروليتاريون حقاً اليوم هما: **الدارعة باتيومتين، وملح الأرض**.. إنهما الوحيدان اللذان يصلان إلى مشاعرهم بعمق، فيلم عن شخص برجوازي جرفته الثورة، وفيلم عن إنسان ليبرالي أميركي. هذان الفيلمان كانا محمولين على حركة جماهيرية، والبروليتاري تعرف فيهما على نفسه: ولكن وفي الوقت ذاته، ما يعطى له إنما هو بندقية قديمة الطراز من التي استعملت أيام حرب ١٨٧٠، لأنه إذا ما رأي الإضراب في: **ملح الأرض**، في وقت يكون هو فيه منخرطاً في إضراب في مصانع بيرلييه، فإن هذا سيرفع من معنوياته، ولكنه لا يزوده بأية إرشادات حول القوى السياسية المتجابهة في المكان الذي يخوض هو فيه الصراع.

- هل نعتقد أن عنصر "المشهد " من شأنه تمكين الفيلم من بلوغ الجمهور العريض؟

- من أجل أن يكون لذلك مفعوله حقيقة، يتعين أن يكون مشهداً لا يخنق جدل الأضداد، الدياليكتيك. نرى ذلك في حال بريشت: فهو بحكم الشروط المحيطة التي كان يعيش وسطها لم يقدّر له أبداً إخراج أعماله إخراجاً جيداً. في الصين فقط، كان بمقدوره تحقيق مزيد من التحسين وفي آن معاً أن يحرز تأثيراً، ما دام يقدم مسرحاً جدلياً. ولكن جدل الأضداد في عمل الذين قدموا أعماله تعرّض على الدوام للغرق تحت المشهد، وبالتالي لا تتوفر للجمهور القدرة على إمعان التفكير وتقليب الأمور. كان بريشت يكتب للبوليتاريا، ويمكن للبروليتاريين أن يفهموه إذا أحسن تقديمها، بما يعني إذا ما تولى بروليتاريون تقديمه. لولا أن من يقدمونها برجوازيون، والبرجوازيون يرون فيها مشهداً مزعجاً. هي ذي التناقضات التي نحن فيها، وفي رأينا أن قضاء بضع سنوات في محاولة تجاوزها أمر يستحق العناء إذا ما استطعنا اقتصادياً الصمود، الأمر الذي هو فعلياً أكثر فأكثر صعوبة. وبالتالي، نفكر أنه ينبغي في آن معاً ممارسة التنظير والعمل بحيث تكون هذه النظرية على اتصال أوثق مع الواقع، بغية أن نباشر الانتشار بعض الشيء، وبالتالي تلقّي أفكار من الجماهير من أجل أن نعيدها إليهم عبر الأفلام: هذه هي الحال مع الفيلم الفلسطيني الذي يطرح مشكلة نستطيع أن نجد عناصرها هنا في أوساط العمال المهاجرين والذي يمكنه هو نفسه أن يقدم لهم شيئاً ما، ويساعدهم في النضال الخاص بهم. إذاً، لسنا على الإطلاق، وعن مبدأ، ضد المشهد، ورأينا أننا يجب أن نكون كذلك لفترة، وللأسف الشديد.

- بصفتك سينمائياً مناضلاً، ألا يتوجب عليك استهداف الفاعلية الفورية مضحّياً في سبيلها بالبحث عن أشكال جديدة؟

- ولكننا لا نبحث عن أشكال جديدة، إننا نبحث عن علاقات جديدة. ويتمثل ذلك بدئ ذي بدء بتدمير العلاقات القديمة، حتى ولو لم يكن ذلك إلا على المستوى الشكلي، وذلك أن هذا الشكل إنما هو آت من بعض الشروط الاجتماعية في العيش والعمل الجماعي، والتي تنطوي على صراعات الأضداد، وبالتالي على عمل سياسي. ينضاف هذا إلى الصعوبات التي تعاني منها الجماعات الثورية في فرنسا، فهي لا تنجح في التوحد حتى إزاء أشياء بسيطة، لكن هذا كله ليس بسيطاً.

- أين بلغت في عملك؟

- الفيلم عن فلسطين هو قيد تركيبه، وقد توجب علينا أن نتخلى عنه لبعض الوقت من أجل عمل فيلم للتلفزيون الألماني عنوانه: **فلاديمير وروزا**. وهي مهمة اقتصادية قبلنا بها باعتبارها كذلك، مع قرارنا أن نطرح فيه مشاكل أقل. وأظهر الأمر لنا صعوبة العمل مجدداً في فيلم يقدم قصة متخيلة، مع ممثلين يمثلونها، ويكون ذلك فيلماً مادي النهج. إنها مشكلة بدأ الصينيون يطرحونها على أنفسهم: القصور المعيق عندنا إزاءهم هو أننا لم تقم عندنا لا ثورة ولا ثورة ثقافية. يتعين العمل في هذا السبيل وفقاً لأشكال جديدة من دون فرط تنظير.
- كيف هو تصوركم للعمل في جماعة؟
- لا نتصوره، نحن لا نتوصل إليه! توصل شخصين للعمل معاً سياسياً في فيلم أمر صعب جداً. إذ تأتي بالضرورة لحظة يتعين فيها على العمل الجماعي أن يحمل مسؤوليته شخص واحد أكثر توصيفاً من الآخر لتنفيذ العمل. ينبغي عدم الانجراف مع طوباوية التساوي المطلق، وتحديداً، في المجال الاقتصادي، حيث المساواة في الأجور لا تحل المشاكل، طالما أن الجميع لا يحيون في الشروط ذاتها: يتعين إذن مناقشة شروط حياة كل واحد، وبالتالي العمل سياسياً على كل المستويات.
- ما رأيك بالعنصر التعليمي في الأفلام السياسية؟
- هنالك نوعان من الأفلام النضالية: ما نسميه أفلام "اللوح الأسود"، وأفلام "الأممية". وهذا النوع الأخير معادل لإنشاد "النشيد الأممي " في مظاهرة، والنوع الأخر الأول يبرهن، ويتيح للمرء أن يطبق على الواقع ما قد شاهده، أو أن يذهب لإعادة كتابته على لوح أسود آخر، كي يتمكن آخرون من تطبيقه أيضاً.

إنهما المظهران المتعاكسان للوحدة ذاتها، ولكن من الصعب صعوبة بالغة النجاح في قيادة هذه الوحدة، وأن يكون فيلم " **باتيومكين**" في الوقت ذاته درساً في الفعل الثوري ونشيداً يرتقي بالروح المعنوية. والحال، في الواقع، أن المرء يجد نفسه بشكل دائم منشدّاً بشكل دائم للإنجرار باتجاه كل من الاثنين. الأفلام السياسية ذات المشاهد الكبيرة مثل فيلم z، لا يمكن أن ترفض جملة: يجب رؤية أية لحظة من التناقض تقدمها تلك المشاهد إزاء الموقف الراهن. قد يمكن لفيلم مثل z الذي من شأنه أن يدفع في فرنسا إلى الوراء الوعي الثوري، بواسطة الطلاء الزائف، أو الوجدان المرتاح الذي يوفره للناس قليلي التسييس، إنما يمكن أيضاً لهذا الفيلم، في لحظة أخرى أو في بلد آخر، أن يكون عنصر تعبئة. لكن هنا، لم أعد أقصد فيلم z على الإطلاق وإنما بعض الأفلام البرازيلية، والكوبية، والفيلم البوليفي: **دم الكوندور**.

- من بين الأفلام السياسية مؤخراً، هل فيها ما هو قريب مما تبغي عمله؟
- ولكننا لا نعرف جيداً بعد ما نريد عمله، ولا نعرف بعد حتى إن كنا سنعمل ذلك، وإن كنا سنستمر. رأيي أنه يجب أن نستغل التناقضات من أجل أن نندس داخلها وجعلها تنفجر: ولكن الأرض محروسة جيداً! سيصبح ذلك ممكناً في ظرف بضع سنوات مع تطور أجهزة التسجيل الفيديو والكاسيت، والتي ستعطي المناضلين وسيلة سمعية بصرية تتيح عملاً سياسياً أقوى فعلاً. لن نعود في حاجة بعد للسينما العادية المتعارف عليها، ولكنني أعتقد أن هذا القطاع أيضاً سيكون محل مراقبة البرجوازية له مراقبة شديدة: هل سيتوفّر للأفراد أن يملكوا في بيوتهم وحدات إنتاجية؟ سيتعين عندئذ استغلال التناقضات المقترنة بتنافس الشركات المنتجة بعضاً مع بعض، والحصول من سوني على ما يمكن لـــ: غومون مثلاً أن ترفضه لنا.
- هل ترفض فكرة إعادة العمل في أحد الأفلام بحيث يمكنه أن يجد مكاناً له في السوق التجارية؟
- قطعاً لا! ولكن لا أحد يعرض علي ذلك. وأنا نفسي لا أملك الوسائل لأن أفعل. حتى في الماضي، وعقب نجاح فيلم: **على آخر نفس**، لم أتلق أية عروض: فقد توجب عليّ أن أذهب لإقناع المنتجين، وعددهم قليل

جداً، والذين كان ينتهي الأمر بهم لأن يصيروا أصدقاء، إلا أنهم عقب أحداث أيار كفوا عن أن يكونوا أصدقاء. من المستحيل عمل فيلم سياسي في نطاق النظام: حالما تتجاوز ميزانيتك خمسين مليوناً يجري تكييف السيناريو لك. يعطونك خمسين مليوناً إذا عملت: **الفارس السهل** أو **مزيداً**..

- و **رفاق**، أليس استثناء لطيفاً ويجتذب؟
- أعتقد أن كاريتز لا يستطيع أن يعمل الشيء ذاته مرتين على التعاقب، وأن فيلمه يرجع لا لنوع فيلم z وإنما لـــ: **دم الكوندور**. وفي رأيي أنه هنا عديم الفعالية. إنه لا يساعد أحداً على خوض المعركة، فهو يقدم محضر ضبط وإثبات حالة. إن فيلم: **الفريق الجميل** والذي ربما كان له أيام الجبهة الشعبية معنى، لم يعد يمكنه اليوم أن يكون له ذلك لأننا لم نعد في عام ١٩٣٦. وليس المستهدف صدق وإخلاص كارميتز وإنما فعالية الفيلم: **ملح الأرض** أفضل منه بالنسبة للبروليتاريا.
- يسود الانطباع بأنك، ومنذ سنتين، كما لو أنك استسلمت لشيء من استحالة، ربما مؤقتة، على أن تعبر عن نفسك...
- لا، نعبر عن أنفسنا بأكثر كثيراً، وبأفضل كثيراً، لكن بطريقة مختلفة، جدلياً. لولا أنه صحيح كون التعبير عن النفس في فرنسا هو صعب اليوم، وأن فلسطينياً أو أحد السود في الولايات المتحدة، المضطهدين، قادران بأفضل مني على التعبير عن نفسيهما. فيما يخصني أعبر عن نفسي، بشكل سيء، ولكنني لم أفقد الإرادة في التعبير عن نفسي، وأن أحول طريقة تعبيري، كي أعبر عن نفسي على نحو أفضل فأفضل...

حديث أجراه **مارسيل مارتان**.
سينما ٧٠، العدد ١٥١، كانون الأول ١٩٧٠.

* * *

تحقيق حول صورة

يشكل هذا النص الشريط الصوتي للفيلم: **رسالة إلى جين** الذي أخرجه جان - لوك غودار وجان - بيير غوران عام ١٩٧٢.

عزيزتي جين:

في الكراسة الدعائية التي أرفق بها فيلم: **كل شيء على مايرام**، في مهرجانات البندقية وقرطاج، ونيويورك، وسان - فرانسيسكو، فضلنا فيها وضع صورة لك وأنت في فيينتام على وضع صور فيها للفيلم. وقد وجدنا هذه الصورة الفوتوغرافية لك في عدد من مجلة: **الإكسبريس** في مطلع شهر آب من ١٩٧٢، واعتقادنا هوأنها ستسمح لنا بأن نتكلم بشكل مادي وملموس جداً عن المشاكل التي يطرحها فيلم: **كل شيء على مايرام**.

لا يتعلق الأمر البتة بتحويل منحى الحديث، وبألاّ نتكلم عن: **كل شيء على ما يرام**، كما لو أننا في خوف من الكلام عن الفيلم. ليس الأمر كذلك على الإطلاق. لكن يتعلق الأمر أيضاً بألا ندوس مراوحين في المكان (حال فرق جنود ثيو في كوانغ - تري في الفييتنام) الأمر الذي سيقود عاجلا أو آجلا إلى الدوس على الآخرين للخروج من الوضع (مثل قنابل الأسطول السابع المنصبة على كوانغ - تري). يتعلق الأمر فعلاً إذن بالقيام بتحويل للمنحى، ولكنه، إذا تجرأت على قول ذلك، تحويل للمنحى لجعله مباشراً. والمقصود: تحويل لمنحى الحديث سيتيح لنا أن نجابه مباشرة المشاكل الصغيرة مرهوبة الجانب التي يطرحها، بهذا القدر أو ذاك، وبأفضل أو أسوأ، الفيلم الذي صورناه في بداية هذه السنة.

وخيرا من أن نتكلم على الفور طولا وعرضاً عن مزايا وعيوب فيلمنا، نفضل أن نطلب من النقاد والصحفيين ومن المشاهدين أن يتكرموا بأن يبذلوا معنا الجهد لتحليل هذه الصورة لك في فييتنام والمأخوذة بعد بضعة أشهر من الفيلم الذي عملناه في باريس.

وفعلاً، فهذه الصورة الفوتوغرافية، والنص القصير المرفق بها، يبدوان لنا قادرين على أن يلخصا فيلم: **كل شيء على مايرام** على نحو أفضل مما بمقدورنا أن نفعل.فهذه الصورة تجيب على السؤال ذاته الذي يطرحه الفيلم، وهو: ما الدور الذي يقع على المثقفين أن يلعبوه في الثورة؟ وهذا السؤال، تعطي الصورة جوابا عمليا عليه (تعطي الجواب عن طريق ممارسة الجواب). فهذه الصورة تظهرك فعلياً، أنت ياجين، وأنت في خدمة النضال من أجل استقلال الشعب الفييتنامي.

هذا السؤال يجيب عليه فيلم: **كل شيء على ما يرام** لكن بطريقة مختلفة.فالفيلم، وبيقين أقل من الصورة الفوتوغرافية بالنسبة للإجابات واجبة الإعطاء، يطرح بادئ ذي بدء أسئلة أخرى.وتؤول هذه في نهاية المطاف إلى عدم طرح السؤال حول المثقفين والثورة كما هي مطروحة. فما العمل إذن لطرح السؤال حول الأمر؟

ما زال الفيلم لا يقدم بعد الإجابة على نحو صحيح. ولكن الطريقة التي لا يجيب الفيلم فيها بعد على السؤال هي في واقعها شكلا غير مباشر لطرح أسئلة جديدة. إذ ما من فائدة في إعطاء إجابات قديمة على الأسئلة الجديدة التي يطرحها التطور الحالي للنضالات الثورية. ينبغي تعلم صياغة هذه الأسئلة أيضاً. ولا بد من تعلم ذلك لدى الذين، إذا لم يتوفر لهم للآن الوقت لصياغة وكتابة هذه الأسئلة الجديدة بوضوح، غير أنهم قد احتلوا الأرض التي يمكن لتلك الأسئلة الجديدة أن تتفتح وتزهر فيها، وهم قد استولوا على تلك الأراضي بممارسة جديدة.

كان يقال لك إن طريقة عدم إعطاء جواب حقيقي بعد، يكون حقاً وفعلا مثل الفييتناميين، ومثلك في الصورة الفوتوغرافية، كان يقال إن ذلك هو في الواقع طريقة غير مباشرة في أن تطرح في الأول أسئلة جديدة، شكل غير مباشر شكل يلتف حول الموضوع. يمكن أن تفهمي الآن الضرورة في هذا الالتفاف قبل الكلام عن الفيلم. ولماذا هو التفاف عن طريق فييتنام. أولا لأن جميع الناس متفقون حول واقع أن مسائل حقيقية جديدة تطرح هنا. وبعد ذلك لأنك معهم بعد أن كنت معنا.

من هنا بالنسبة إلينا، ونحن ننظر إلى هذه الصورة الفوتوغرافية لممثلة وهي في مسرح العمليات، جاءت الرغبة في أن نطرح عليها الأسئلة. أقصد لا توجيه الأسئلة للممثلة نفسها وإنما استجواب الصورة الفوتوغرافية. وبالنسبة إلينا،يرجع ذلك إلى أن نطرح عدداً محدداً من الأسئلة الجديدة على الإجابة الكلاسيكية التي قدمها الفييتناميون وقدمتها أنت بالتقاط هذه الصورة ونشرها، على مسألة المثقفين الشهيرة.

هنالك شيء آخر أيضاً لعب دوره في قرارنا الانتفاع من الصورة الفوتوغرافية للقيام بالانعطاف عن طريق فييتنام. هذا الشيء هو رغبتنا في الكلام حقاً عن الفيلم مع المشاهدين، سواء كانوا صحفيين أم لم يكونوا، فجميع الناس كل منهم صحفي نفسه، والناشر الخاص لنفسه، وفقاً للكيفية التي يروي فيها نهاره لنفسه، والكيفية التي يتخيله فيها أمام نفسه، ووفقا للكيفية التي يعمل بها "سينماه الصغيرة " بشأن نشاطه المادي الشخصي واليومي. هذه "السينما الصغيرة" إياها بالضبط - لا الأخرى التي اخترعها لوميير والثورة الصناعية - هي التي نريد في النهاية الكلام عنها. لكن، وللعودة إلى الفيلم، يتعين أن نقوم بهذه الانعطافة داخل أنفسنا. وهنا في الولايات - المتحدة، وفي أنفسنا، ما زال الأمر حالياً وأولا وعلى الدوام فييتنام.

سوف نفسر بأطول قليلاً بعض الشيء. وفي رأينا أنه من المهم والملح أن نتكلم قليلا و واقعيا مع الذين تحملوا عناء الانتقال لمشاهدة فيلمنا. الكلام واقعيا، ونقصد بذلك المكان الذي هم فيه، وكذلك في أي مكان نكون فيه. ينبغي العمل بحيث يتمكنون واقعا من أن يطرحوا أسئلة إن رغبوا بطرح أسئلة، أو بأن يقدموا إجابات على الأسئلة التي طرحناها. ينبغي أن يتمكن المشاهد من أن يقلب الأمور في ذهنه. أن يمعن التفكير أولا ويقلب في ذهنه أمر الأسئلة والأجوبة. يتعين أن نتمكن نحن أيضاً من أن تزعزعنا حقاً وفعلاً أسئلة المشاهدين (أو الإجابات)، وأن نتمكن من أن نجيب (أو أن نسأل)، على نحو مغاير مما عليه الإجابات (أو الأسئلة) جاهزة الصيغة على أسئلة (أو إجابات) هي أيضاً جاهزة الصيغة. لكن منذا الذي كان صاغها على هذا النحو؟ ولمن كان يطرح أسئلته؟ وضد من يطرحها؟

المقصود أنه بقصد إدخال إمكانية حقيقية لأن نناقش: **كل شيء على ما يرام**، سوف نتنحى مختارين موقعنا خارج: **كل شيء على ما يرام**. فلكي نتكلم عن هذه الآلة، سنغادر لخارج المصنع الذي يستخدمها. وسوف نضع قاعدة مناقشتنا خارج السينما، بهدف أن نعود إلى السينما بشكل أفضل. وبعد أن نكون عدنا إليها، من أجل أن ننطلق مجددا بخطوة أقوى، باتجاه المشاكل الفعلية لحياتنا المادية الواقعية التي لا تكون السينما قد شكلت إلا أحد عناصرها.

إننا لن نغادر، أي لن نتخلى عن: **كل شيء على ما يرام**. على العكس، سننطلق منه، ننطلق لنذهب إلى مكان آخر، إلى ال: فييتنام مثلا، طالما أنك عائدة منها. لكن، وهنا أهمية ما نفعل، سنذهب إليها بوسائلنا الخاصة.

لكن ما هي هذه الوسائل المعينة؟ المقصود الوسائل التقنية في عملنا، والاستخدام الاجتماعي لها (أنت في صورة في الفييتنام، ونحن في الفيلم في باريس)، وهذا الاستعمال هو الذي، تحديداً، سنتمكن من الحكم عليه بصواب أكبر. ولمرة هي هذه، لن نكون وحدنا، فالمشاهد سيكون حاضرا أيضا، سيقوم بالإنتاج في الوقت ذاته الذي يستهلك فيه، ونحن، سنستهلك في الوقت ذاته الذي سننتج فيه.

قد يبدو هذا كله لك معقدا بعض الشيء. وكما كان فيرتوف يقولها ل: لينين، المسألة أن الحقيقة بسيطة، ولكن قول الحقيقة ليس بسيطا، والعم بريشت في زمانه استخلص خمس صعوبات دون قول الحقيقة. سنشرح ذلك بطريقة مغايرة.

يتردد كثيرا اليوم القول إن السينما يجب أن "تخدم الشعب" أو. كي. متفقون. إنما خيرا من التنظير حول عيوب وفضائل: **كل شيء على ما يرام**، سنذهب إلى فييتنام. وسوف ننظر، إذا جاز التعبير على هذا النحو، كيف "يفعل: **كل شيء على ما يرام**، فعله" في فييتنام، وبعدها بالاستناد إلى هذا المثال العملي، يحتمل أننا قد نستطيع استخلاص بضع نتائج، بالنسبة لكل منا في أي مكان يكون فيه، عن الأشياء التي يجب عملها وتلك التي يجب ألا يعملها المرء: مع زوجته، مع رب عمله، وأطفاله، وماله، ورغباته، الخ...

وبالإجمال، سوف نستخدم هذه الصورة الفوتوغرافية كي نذهب إلى ال: فييتنام بقصد التحقيق حول هذا السؤال: كيف يمكن للسينما أن تساعد الشعب الفييتنامي على إحراز استقلاله؟ وكما سبق أن قلنا مرارا ذلك، لسنا وحدنا في استخدام هذه الصورة الفوتوغرافية للذهاب إلى ال: فييتنام، فإن ألوف الناس فعلوا للآن ذلك، وكل الناس هنا على الأرجح، سبق أن رأوا هذه الصورة، وفي بضع ثوان، كل بطريقته، استخدمها بالتالي للذهاب إلى ال: فييتنام. وهذا تحديدا ما نرى أنه من المهم معرفته: كيف استعمل هذه الصورة للوصول إلى هناك، وفي واقع الأمر: كيف ذهب إلى ال: فييتنام. وذلك أن الدكتور كيسنجر هو أيضاً يذهب عدة مرات في السنة إلى فييتنام.

وشخص، مثل الدكتور كيسنجر بالضبط، سيسألنا لماذا هذه الصورة؟ وما الصلة التي يمكن أن تكون لهذه الصورة مع: **كل شيء على ما يرام؟** وسيقول هو وأصدقاؤه: إن هذا لأمرغير جاد، وخير لنا أن نتكلم عن الفيلم، والفن، الخ... لكن يتعين بذل الجهد كي نرى أن هذا النوع من الأفكار تغالط فيه الأفكار فيه نفسها، بطرحها نفسها على هذا النحو، إنها تعقد كل شيء، وتقطع الطريق في الواقع على أسئلة أخرى أبسط (كما يقال عن الناس البسطاء).

قبل أن يقال، على سبيل المثال: أي رابط؟ ينبغي أولا طرح السؤال: هل هنالك من رابط؟ وإذا كانت الإجابة نعم، بعدها فقط يسأل: أي رابط. وبعد اكتشاف أي رابط فقط (هنا، سنكتشف بعد قليل أن الرابط بين فيلمنا وهذا الصورة الفوتوغرافية هو مشكلة التعبير) يحتمل أننا سنتمكن من الحكم على أهمية المسألة، بمعنى إقامة روابط أخرى مع أسئلة هامة أخرى، وإجابات هامة أخرى.

ولا يبدو الأمر ذا بال أو له أية دلالة،وهو ثرثرة فارغة كما قد يقال عن ذلك. لكن من الآن أصلاً، على الطرف الآخر من هذه السلسلة الجديدة الصغيرة من الأسئلة، فإن مسألة الأهمية، والتي يدعوها البعض بالنتيجة العملية، تبرز على أنها مسألة ذات أهمية قصوى.

وهذا، لأن السؤال حول أهمية أو عدم أهمية هذه الصورة الفوتوغرافية قد أجابت الجماعة المشتركة الفييتنامية الشمالية - الفيتيكونغ عليه بنجاحها في نشر الصورة في كل العالم "الحر" تقريباً (هذا العالم الحر الذي يكبلها بالقيود)، وأنها أظهرت بذلك الأهمية التي عولتها الجماعة المشتركة الفييتنامية الشمالية - الفييتكونغ على هذه الصورة، الأهمية التي عولتها على مسألة النتيجة العملية، والأهمية التي عولتها على مسألة الأهمية ذاتها.

هذه الصورة هي إذن جواب عملي قرر الفييتناميون، بمساعدتك أنت جين، إعطاءه رداً على السؤال الشهير الذي كنا نطرحه أعلاه: ما الدور الذي يجب أن تلعبه السينما في تطوير النضالات الثورية. سؤال شهير يكرر سؤالا آخر ليس دونه شهرة: ما هو دور المثقفين في الثورة؟

هذا السؤال الذي تقدم هذه الصورة جوابا عمليا عليه (الجواب المتمثل بممارسة شعب. فقد تم التقاط الصورة ونشرها، وقد التقطت بهذا الشكل بغية التأكد والتيقن من أنها ستنشر، يمينا ويسارا، وأمر واقع أنها نشرت، وإلا لما توفر لنا أن تكون تحت تصرفنا)، هذا السؤال يتفق أن فيلم: **كل شيء على ما يرام** يجيب أيضاً عليه، لكن من مطرح آخر، وبشكل آخر. وهو شكل يتمثل في الواقع بعدم إعطاء هذا الطراز من الإجابة على الفور. شكل يتمثل بقول: هنا، ونحن حيث نحن، في فرنسا، في علم ١٩٧٢، والأصدقاء الأميركيون والروس هم الذين يحكموننا، كل شيء ليس شديد الوضوح، وكل شيء ليس بديهيا وشديد الجلاء (نتذكر تحديداً فيدل كاسترو وهو يقول في الأمم المتحدة إنه بالنسبة للثوريين لم يكن هنالك من حقائق

بديهية، وأن الأمبريالية هي التي اخترعتها، وكبار العالم هم الذين يستغلون ببراعة الحقائق البديهية بغية اضطهاد الصغار فيه).

ونظرا لأن كل شيء ليس بديهيا يا جين، فلنستمر في طرح الأسئلة على أنفسنا، لكن لنبذل الجهد في طرحها على نحو مغاير، وبالمختصر، لنطرح أسئلة جديدة كي نتمكن من الرد بإجابات جديدة. لننظر على سبيل المثال كيف يترجم الفييتناميون معركتهم، ولنطرح الأسئلة على أنفسنا طالما أننا نريد أن نترجم معركتنا. ولنسأل، بداية، أنفسنا بنزاهة: ما الذي يسمح لنا بالقول إننا فعلاً نخوض معركتنا.

لكن في هذه اللحظة، ربما أنت ياجين سوف تسألينا: لماذا هذه الصورة لي، وليس صورة رامزي كلارك مثلا، فهو أيضاً كان في فييتنام، وهو أيضاً شهد مستنكرا قصف السدود النهرية. ببساطة، بالنسبة لك ياجين، بسبب: **كل شيء على ما يرام**، فوضعك الرسمي الاجتماعي في الفيلم كان هو نفسه الذي في الصورة الفوتوغرافية. فأنت ممثلة. إننا جميعا ممثلون على مسرح التاريخ، هذا مفهوم، لكن بالإضافة لذلك، فأنت تعملين في السينما ونحن كذلك. قد يمكنك أن تقولي: لماذا إذن ليس إيف مونتان في ال: تشيلي، فهو أيضاً كان في الفيلم. هذا صحيح. لكن اتفق أن الثوار في ال: تشيلي لم يستصوبوا نشر صور ل: إيف مونتان، في حين أن الثوار في ال: فييتنام استصوبوا، مع موافقتك، أن ينشروا صورا لك (وفي واقع الأمر،أن ينشروا صور توافقك مع القضية ال: فييتنامية).

هنالك مشكلة أخرى إضافية والتي لا يمكن تفاديها. إننا فتيان اثنان قد صورنا: **كل شيء على ما يرام**، وأنت فتاة. في الفييتنام لا تطرح المسألة بهذه الطريقة، ولكن هنا، بلى. ولكونك امرأة، ستشعرين بالتأكيد بأنك تجرحين بعض الشيء، أو كثيرا، بحكم واقع أننا سننتقد بعض الشيء، أو بشدة، طريقة تمثيلك في الصورة. ستشعرين بجرح لأنهم الرجال على الدوام الذين يتدبرون الأمر ليتهجموا على الفتيات. وأملنا، لمجرد هذا السبب لا أكثر، أن تتمكني من القدوم للإجابة مباشرة وجهاراً على رسالتنا، وباطراد، عند ذهابنا لاحقاً إلى الولايات - المتحدة وتنقلنا فيها بين مكانين أو ثلاثة.

لكن صحيح أيضاً أنه في الولايات - المتحدة، وفي أوربا كذلك، مازلنا عند هذا الحد (أوقد بلغنا هذا الحد). وأنت ونحن، إننا في المركب ذاته، مركب / ماخوري كبير يمكن لهذه الصورة أن تكون المفصح عنه. إننا ننطلق من هذا الموقع. منك في الولايات - المتحدة. ومنا في باريس. منك ومنا في باريس. منك في فييتنام. منا في باريس ونحن نتطلع إليك وأنت في فييتنام. منا في ذهابنا إلى الولايات – المتحدة. ومن جميع الناس هنا في صالة العرض هذه، المنصرفين للإصغاء إلينا، والتطلع إليك. ننطلق من هذا كله.وكل هذا منظم تنظيما معينا، ويعمل بشكل معين. إننا نرغب في أن نتناقش حول الأمر، وأن ننطلق من ذلك. ننطلق من: **كل شيء على ما يرام**، بما يعني: الرجوع إلى ال: فييتنام في صالة العرض هذه، حيث يجري عرض فيلم **كل شيء على ما يرام**، والعودة بعد العرض كل إلى منزله وفي الغد الذهاب إلى المصنع.

بقصد أن نتناقش حول هذا كله،ندس بين الناس ونصب عيونهم هذه الصورة.أو بالأحرى ندسها - مجددا. فقد دسستموها أنت والفييتياميون الشماليون قبل ذلك. بكلام آخر، يُطرح السؤال، يطرح المرء السؤال على نفسه: هل سبق أن نظرنا إلى هذه الصورة؟ وما الذي كنا قد رأينا فيها؟ وتحت كل سؤال يجري اكتشاف سؤال جديد. وعلى سبيل المثال: كيف نظرنا إلى هذه الصورة؟ كيف عملت نظرتنا ونحن نتطلع إلى هذه الصورة؟ ما الذي يجعل النظرة تعمل على هذا النحو وليس على نحو مغاير؟ وسؤال آخر أيضاً: ما الذي يجعل أن صوتنا يترجم النظرة البكماء في عيوننا ترجمة هذا شكلها وليس شكلا آخر؟

يتصادف بالضبط أن كل هذه الأسئلة مطروحة في: **كل شيء على ما يرام**.وهذه الأسئلة جميعها تتلخص بالسؤال الكبير الخاص بدور المثقفين في الصراعات الثورية. أو بالأحرى، بدأ ينجلي للعيان أن هذا السؤال الكبير الشهير الخاص بالمثقفين، إنما يرتج على نفسه بنفسه بطرحه هكذا كما هو. وأنه يرتج على غيره. وأخيرا أنه سؤال لم يعد ينتمي إلى معسكر الثورة. فالسؤال حاليا عن الثورة (سوف نكتشفه لدى الكلام عن هذه الصورة، ثم لدى الكلام عن الفيلم)، لعل من شأنه على الأصح أن يكون: ما السبيل لتغيير العالم القديم؟ ونرى على الفور أن العالم القديم الخاص بالفييتكونغ ليس العالم القديم ذاته الذي لمثقف غربي، وأن العالم القديم الخاص بفلسطيني ليس هو نفسه الذي لطفل أسود من ال: غيتو، وأن العالم القديم لعامل مأجور عند رونو لا يتطابق مع العالم القديم عند صديقته الصغيرة.

نرى أن هذه الصورة تقدم إذن إجابة عملية على هذا السؤال المتصل بتغيير العالم القديم. سوف نتفحص بالتالي هذه الصورة / الإجابة، ونجري تحقيقا بشأنها. سوف نعين مؤشرات. سنحللها ونستخلص مركّبتها. سنسعى لتفسير تنظيم العناصر التي تتكون هذه الصورة منها.سنفسر ذلك من جهة كما لو أن الأمر يتعلق بنواة فيزيائية - فوتوغرافية، ومن جهة أخرى كما لو أنه يتعلق بخلية فوتوغرافية - اجتماعية. وبعد ذلك، سنحاول أن نقيم علاقة ما بين التحقيق العلمي وبين التحقيق الأكثر ارتباطا مباشرا بالسياسة ("من أين تأتي الأفكار الصحيحة: عن النضال من أجل الإنتاج، ونضال الطبقات، والتجريب العلمي "، ماو).

إجراء هذا التحقيق، واستجواب هذه الصورة، ما ذلك إن لم يكن السعي لمعرفة كيف أعطيت (في شروط النضال في ال: فييتنام) الإجابة التي أعطتها هذه الصورة سنرى عندئذ ما إذا كانت الإجابة شافية تماما بالنسبة لكل الناس (لمن؟ وضد من؟)، وإذا ما أخذت تبرز ربما أسئلة أخرى، تلك نفسها التي يطرحها بأكثر أو اقل من التوفيق: **كل شيء على ما يرام**.

سنرى على سبيل المثال أنه فيما يتعلق بجزء هام من الصورة (تعبير الممثلة، العلاقة فم / نظرة)، نرى أنه لا يمكن، في أوربا الغربية، أن تحوز الصورة قدر الرضا الذي عند الممثلين فيها، وعند الذين التقطوا الصورة، أو اتخذوا القرار بالتقاطها (جماعية فييتنام الشمالية - الفييتكونغ، الأمر الذي يبدو للوهلة الأولى طبيعيا عاديا باعتبار أن الشروط مختلفة، لكن لا بد أيضاً من أن ننكب بانتباه، وعناد بقدر عنادهم، حول الشرط المقترن بهذا "العادي").

وقول ذلك، ليس مجرد عمل منا، من نوع ما تفعل معظم الأحزاب الشيوعية والذين يدعمونها (البابا، الأمم المتحدة، الصليب الأحمر) التي تقتصر على قول: لنساعد الفييتنام على عقد الصلح. إن قول ما قلناه إنما هو، على العكس، كلام أكثر دقة. على سبيل المثال: لنساعد فييتنام الشمالية وفييتنام الجنوبية على عقد الصلح. كذلك وبمزيد من التحديد: ما دامت بتغييرها عالمها القديم، تساعدنا على تغيير عالمنا، كيف نستطيع أن نساعدها فعلاً بالمقابل، وما دامت جماعية: فييتكونغ / فييتنام الشمالية تناضل، تنتقد وتحول جنوب شرق آسيا، كيف يمكن أن نناضل في موقعنا لتحقيق التغيير من أوربا إلى أمريكا.

بالتأكيد، يتطلب الأمر بعض المزيد من الوقت لبلوغ القول: (السلام ل: فييتنام) و يتطلب المزيد من الدقة الحساسة لعمل ذلك (خلق فييتنامين أو ثلاث)، وهذا هو السبب في أن ماركس كان يطالب من حينه (في مقدمة الطبعة الأولى من كتابه: **راس المال**) بقراء لا يخافون "التفاصيل الدقيقة الحساسة" لهدم سلطان "ملك جهنم وعنق الأبالسة الصغار".

يستطيع كل شخص، بعد أن وضعته في مواجهة هذه الصورة يا جين، ومعك الفييتناميون، وأعيد وضعه اليوم في مواجهتها من قبلنا إذا ما ارتضى أن يفعل، أن يجري تحقيقه الشخصي. يمكن أن نقارن بعد

ذلك النتائج بحرية. سنتمكن من أن نتكلم من دون نزع الكلام من الذين يستمعون. وبالمختصر، لعلنا عندئذ سنتمكن للحظة وجيزة من أن نقول حماقات أقل عنا وعن الثورة.

شيء آخر أيضاً. لكي لا تشعري بأنك شخصياً هدف لهجوم (لكن رغم عدم قدرتنا على تفادي ذلك حقاً، رأينا أن السؤال على هذا النحو مطروح بشكل سيء، وأننا في نهاية هذه الرسالة سنكون حققنا تقدماً حول الأمر أيضاً، وهذا هو السبب في أننا قد نكون بأمس الحاجة لقدومك كي تردي شخصياً علينا، وذلك أننا لا نكتب لك بصفتنا مخرجي فيلم: **كل شيء على ما يرام**، ولكن باعتبارنا قارئين قرأا هذه الصورة، ينبغي أن تعترفي بأنها المرة الأولى التي يكتب لك فيها بهذه الطريقة أشخاص رأوا صورة لك عن الصورة التي رأوها في مجلة)، وبغية ألا تشعري بأنك مستهدفة، كما يقال، وبقصد أن تشعري بأن ما هو مستهدف ليس جين بل وجه وظيفي ل: جين فوندا، عن طريق استجواب هذه الصورة، سنتكلم عنك بضمير الغائب. لن نقول لك فعلت جين هذا،وفعلت جين ذلك، سنقول الممثلة أو المناضلة، كما هو الأمر أصلا وعلى أية حال في النص الذي يرافق الصورة.

هي ذي إذن، برأينا، العناصر الرئيسية (أو عناصر العناصر) التي تلعب دورا هاما في هذه الصورة الفوتوغرافية التي ظهرت في مجلة **الإكسبريس**، بداية آب ١٩٧٢.

عناصر بدئية:

- جرى التقاط هذه الصورة بناء على طلب حكومة فييتنام الشمالية، بصفتها ممثلة بهذه المناسبة للتحالف الثوري لشعبي فييتنام الجنوبية وفييتنام الشمالية.
- هذه الصورة التقطها جوزيف كرافت الذي يعرّف به، تحت الصورة، نص لم يكتبه الذين ساهموا بتسجيل الصورة الفوتوغرافية، وإنما وضعه الذين نشروا الصورة، بمعنى: محرر أو محررون في ال: **إكسبريس**، من دون الرجوع بشأنها إلى البعثة الشمال فييتنامية في فرنسا (استوثقنا من ذلك).
- يقول النص: إن ذلك الرجل هو صحفي أميركي من أوسع الصحفيين الأميركيين شهرة وأكثرهم اعتدالا (مشهورون ومعتدلون). يقول النص كذلك: إن الممثلة مناضلة عنيدة في سبيل السلام في فييتنام (مناضلة في سبيل السلام في فييتنام). وهذا النص لا يتكلم عن الفييتناميين الذين نراهم في الصورة. وهذا النص لا يقول مثلا: إن الفييتنامي الذي لا نراه في الخلفية في عمق الصورة، هو أحد أقل الفييتناميين شهرة واعتدالا.
- هذه الصورة الفوتوغرافية، مثلها في ذلك مثل أية صورة غيرها، هي من الناحية الفيزيائية صامتة. وهي تنطق بلسان السيرة المسجلة أدناها. هذه السيرة لا تنوه، لا تعيد قول (وذلك أن الصورة تنطق وتقول أشياء على طريقتها) إن المناضلة تشغل المستوى الأول من الصورة والفييتنام الخلفية. تقول هذه السيرة: "إن جين فوندا توجه الاسئلة لأهالي هانوي." ولكن المجلة لا تنشر الاسئلة التي طرحتها ولا الإجابات التي أجابها بها ممثلو الشعب الفييتنامي في هذه الصورة.
- يمكن من الآن أن هذه السيرة، في واقع الأمر، تكذب تقنياً. وفعلا، ما كان على السيرة أن تكون كما جاءت: " جين فوندا توجه الاسئلة "، بل أن تكون: " جين فوندا تصغي ". أمر يفقأ العيون لا محالة بقدر فعل شعاع الليزر. ولعل هذا الإصغاء لم يمتد لأكثر من ٢٥٠/١ من الثانية. إلا أن هذه ال: ٢٥٠/١ هي التي جرى تسجيلها ونشرها.
- ولابد أن السيرة،بنطقها على هذا النحو،يقصد منها ببساطة قول إن الأمر متعلق بصورة التقطت عفوياً ولحظتها، في سياق مناقشة كانت الممثلة المناضلة تسأل فعليا فيها أهالي هانوي، وينبغي ألا نولي أهمية

لهذا التفصيل بشأن الفم المغلق. لكن سنرى بعد قليل أن الأمر لا يتعلق بمصادفة، أو أنه، إذا ما كان متعلقا بمصادفة، فهو قد تم استغلاله فيما بعد، في نطاق الضرورة الرأسمالية، الضرورة لرأس المال لأن يقّنع الواقع في اللحظة ذاتها من نزع القناع عنه، وبالمختصر: "التدليس"، أي "البيع الغرار" في البضاعة.

عناصر أقل بدئية:

- وضعية الآلة لالتقاط الصورة هي من طراز ما يطلق عليه: معاكسة - غطس. وهذه الوضعية حالياً، في تاريخ التقاط الصور، ليست وضعية بريئة (وقد تحدد تعريفها تعريفا جيدا جدا من الناحية التقنية - الاجتماعية، عن طريق أورسون ويلز في أفلامه الأولى، رغم أن ذلك لم يكن عنده عن قصدية واعية). وعلى سبيل المثال، الفاشيستي كلينت - إيستوود لا يجري تصويره في الأفلام اليوم إلا بلقطات معاكسة - غطس.

تأطير الصورة ليس بريئاً كذلك أو حيادياً: فالتركيز هو على الممثلة التي تنظر وليس على ما تنظر هي إليه. جرى تأطيرها إذن كما لو أنها هي النجمة. وهذا في واقع الأمر لأن الممثلة هي نجمة معروفة عالميا. بالمختصر، من ناحية، يجري التركيز على النجمة في غمرة نضالها، ومن ناحية أخرى، وبالحركة ذاتها، يجري أيضاً تأطير المناضلة على أنها نجمة. وكلا الأمرين ليساسيان. أو بالأحرى، الأمر الذي قد لا يبدي أي فرق في الفيتنام ليس كذلك قط في أوربا أو الولايات المتحدة.

- في الصفحة التالية، نرى على أية حال لا ما نظرت المناضلة إليه في هذه الصورة، وإنما ما كانت قد رأته في لحظات أخرى. وفي رأينا أنها صور من سلسلة الصور ذاتها، من الطراز عينه الذي تنقله المحطات التليفزيونية والصحف في العالم "الحر ". صور من تلك التي رأينا مثيلاتها مئات ألوف المرات (عددا من المرات يضاهي عدد القنابـــل)، والتي لا تحدث أي تغيير إلا عند أولئك الذين يجهدون نفسهم، ويصارعون من أجل تنظيم سلسلة الصور إياها بطريقة معينة خاصة بهم (سبع نقاط ال: GRP). وفي الحقيقة، لو أن هذا التقرير الصحفي كان من عمل وتوقيع دوبون الفرنسي أو سميث الأميركي، سيان، لرفضت الصحف ذاتها نشر التقرير باعتباره مفرطا في عاديته. وفعلا، لابد أنه أمر عادي جداً، بالنسبة لأطفال مجتمع زراعي في ضواحي هانوي، إعادة بناء مدرستهم مثلا للمرة العشرين، بعد أن دمرتها طائرات فانتوم الدكتور كيسنجر. لكن هذه الممارسة العادية الخارقة ، لن يتكلم عنها بالتأكيد أحد، لا النجمة التي جرى إبرازها، ولا مجلة ال: **إكسبريس**.
- لا شيء سيقال كذلك عما يمكن أن تكون الممثلة الأميركية وأخواتها الممثلات الفييتناميات قد تبادلن الحديث فيه، واللواتي نراهن في صورة فوتوغرافية على الصفحة التي تتلو. هل سألت الممثلة الاميركية كيف يجري التمثيل في ال: فييتنام، أو كيف يمكن لشخص يمثل في هوليود أن يقوم بالتمثيل عندما يكون في هانوي فيعود منها مجدداً إلى هوليود؟ هذا كله، لئن لم تتكلم **ال: أكسبريس** عنه، فلأن الممثلة الاميركية كذلك لم تقل شيئاً عن ذلك.
- صحيح أن المناضلة تكلمت عن القنابل المسمارية وعن السدود. لكن يجب ألا ننسى أن المناضلة هي في الوقت ذاته ممثلة. وهذا ماليس عليه حال محكمة راسل ولا حال رامزي كلارك مثلا. وينبغي في رأينا، ولأنها ممثلة، أن يؤخذ بالحسبان الانتباه إلى البيت الأبيض الذي، إذا ما تركت له الفرصة لان يفعل، سنجد في الأمر فرصة لتحقيق النجاح، عن طريق الزعم بأن هذه الممثلة تعرضت للاستغلال، وأنها إنما كانت تتلو نصاً كتب مسبقاً ومحفوظاً غيباً. من شأن مثل هذه الانتقادات أن تهدم كل جهود الممثلة

والمناضلة معاً. وينبغي أن ننظر لماذا مثل هذا التهديم ممكن. في رأينا إزاء الأمر المعني الراهن، أن مرد ذلك كون الممثلة المناضلة لم تتكلم عن السدود انطلاقاً، مثلا، من ممثلة فييتنامية تشارك أولا في إصلاح السدود ورأب الصدوع فيها، و تقدم بعد ذلك عرضاً مسرحياً في القرية المهددة بانهيار السدود فيها.

- يبدو لنا من الآن في هذا الصدد أن المناضلة لو انطلقت من الممثلة (هو ما يفعله على مستواهم الفييتناميون الذين يستخدمونها) فقد يمكنها أن تبدأ بتمثيل دورها تاريخياً (تاريخيا) على نحو مختلف عما في هوليود. لعل الفييتناميين لم يبلغوا مباشرة بعد هذا الحد من الحاجة في هذا المجال، لكن الاميركيين، نعم،بلغوه على الأرجح، وبالتالي بلغه ال: فييتاميون بشكل غير مباشر (نلتقي هنا مجددا ضرورة الانعطاف. فال: فييتناميون مرغمون على القيام بالتفاف عن طريق الاميركيين).
- على هذه الصورة، في هذا الانعكاس للواقع، جرى تصوير شخصين نراهما مواجهة، الآخرون نرى ظهورهم.

هذان الشخصان، وجه أحدهما نقي الوضوح، ووجه الآخر غائم المعالم ومهزوز الصورة. وفي الصورة: الاميركية هي الواضحة، والرجل الفييتنامي الهوية هو صاحب الوجه غائم الملامح. أما في الواقع، فإن اليسار الاميركي هوا لذي ملامحه مهزوزة، واليسار الفييتنامي هو الذي يتميز بنقاء خارق الوضوح. إلا أنه في واقع الحال، اليمين الاميركي هوالذي يظل جلي الصورة على الدوام،في حين أن اليمين الفييتنامي، فإن "الفتنمة " ماضية في اضمحلال وضوح معالمها. فما الرأي الآن بشأن "اعتدال " جوزيف كرافت الذي أضفى الاعتدال على كل التناقضات، فضبط فتحة عدسته والمسافة لهذه الغاية. كل شيء جرى احتسابه، رأينا ذلك بالنسبة للتأطير، وصولا لهدف محدد، تعيين موقع النجمة وهي في غمرة النضال، والحصول بتلك الطريقة على منتج معين، فكرة معينة / بضاعة، وهذا مجدداً بدلالة مُرام معين. وتصنيع هذا المنتج، لنذكر بذلك، تحكمت مباشرة به حكومة فييتنام الشمالية. ولكن ترويجه خارج فييتنام كف عن أن يكون تحت سيطرتها، أو هو غير مباشر إلى حد بعيد (إننا حتى لا نتكلم عن الفعل الراجع لهذا الترويج على الإنتاج). فهذا الترويج تتحكم به شبكة المحطات التليفزيونية وصحف "العالم الحر". هنالك إذن جزء من الرسم يفلت من الرسامين. فأي جزء هو؟ وبأي جزء هو؟ وبأي جزء من أية لعبة يتعلق الأمر؟ ومنذا الذي لعب اللعبة؟ لصالح من؟ وضد من؟ لنقل فقط من الآن (سنعود للأمر لاحقاً) إنه إذا ما تفحصنا العلاقة: واضح / مفتقد للوضوح، المعبر عنها بواسطة الوجهين، نفطن إلى شيء خارق: الوجه غائم الملامح هو الأشد وضوحاً، والوجه الواضح هو الذي يغيم مفتقرا لجلاء ملامحه. إن الرجل الفييتنامي يمكن أن يتسامح بأن يكون مبهم ملامح الوجه لأنه جليها منذ زمن طويل في الواقع. أما الأميركي فهو مرغم على أن يكون جلي الوجه (وإبهام ملامح وجه الفييتنامي هو الذي اضطره لذلك بطريقة واضحة وضوحاً نقياً). إن الأميركي مضطر لأن يحدد وضعه بوضوح إزاء إبهام معالم وجهه.

عناصر لغناصر

هذه الصورة الفوتوغرافية هي واحدة أخرى للممثلة التي كانت صورة غلاف للعدد نفسه من مجلة: **الاكسبريس**. إن المعيار المتصل بتمييز صورة الغلاف يفصح عن الكثير إذا ما تجشمنا عناء رؤية أن صورة فوتوغرافية يمكن أن تغطي بمقدار ما تكشف. إنها تفرض الصمت في الوقت ذاته الذي تتكلم فيه. وفي رأينا أن ذلك هو إحدى قواعد الاساس التقنية للمظهر المزدوج: جيكيل وهايد، رأسمال ثابت ورأسمال متحرك،

الذي يتخذه الإعلام / تشويه المعلومات، عندما يجري النقل بالوسائط السمعية / البصرية في العصر الذي هو عصرنا، عصر انحطاط الإمبريالية والنزعة العامة إلى الثورة.

- يردد اليسار الاميركي في كثير من الأحيان أن المأساة ليست في فييتنام وإنما في الولايات- المتحدة. إن التعبير الذي على وجه المناضلة في هذه الصورة هو فعلا تعبير ممثلة تراجيدية. إنما ممثلة تراجيدية تكونت اجتماعيا وتقنيا بدلالة أصولها. والمقصود: تكونت / وتشوهت في مدرسة ال: شو - بز الهوليودية ال: ستانيسلافكية (مدرسة: العرض / ميدان عمل تجاري).
- تعبير المناضلة كان هو نفسه في: **كل شيء على مايرام**، البكرة: ٣، عندما كانت، في التمثيل، تصغي إلى إحدى أفراد المجاميع تنشد نص: **النضال يستمر**، LOTTA CONTINUA.
- هذا الطراز من التعبير كان كذلك لها في فيلم: klute،عندما راحت تنظر نظرة مشفقة ومأسوية لصديقها، وهو شرطي مثل دوره دونالد سوذرلاند، فقررت قضاء الليل معه.
- من جهة أخرى، هذا الطراز من التعبير كان من حينه يستخدمه في ١٩٤٠هنري فوندا في تمثيله دور العامل الذي يعاني من استغلاله، في فيلم: **عناقيد الغضب**، المأخوذ عن رواية الفاشي مستقبلا: جون شتاينبك. وإذا مضينا لأبعد أيضاً في تاريخ والد الممثلة في نطاق تاريخ السينما، كان ذلك أيضاً هو التعبير نفسه الذي استخدمه هنري فوندا وهو يرمي السود بنظرات عميقة ومأسوية في فيلم: **السيد الشاب لنكولن** للأميرال الفخري مستقبلا جون فورد.
- ومن جهة أخرى نلتقي مجددا هذه النظرة في المعسكر المضاء، عندما يبدي جون واين الإشفاق إزاء الخراب الذي أصاب لفييتنام في فيلم: **القبعات الخضر**.
- في رأينا، أن هذا التعبير مستعار (أهمية) من القناع التقايضي الذي للقسمة الجديدة (new deal) الروزفيلتية، وهي تعبير عن التعبير، وهو قد ظهر بفعل مصادفة ضرورية لحظة الولادة التجارية للسينما الناطقة.إنه تعبير ينطق، ولكنه لا ينطق إلا ليقول إنه يعرف الكثير (عن انهيار سوق الأسهم في وول ستريت مثلا) ولكنه لن يفصح عن أي شيء أكثر من ذلك. وهذا هو السبب، بحسب رأينا، في أن التعبير الروزفيلتي يختلف تقنيا عن التعابير التي سبقته في تاريخ السينما، التعابير التي كانت لكبار نجوم السينما الصامتة: ليليان غيش، رودلف فالنتينو، فالكونتي وفيرتوف، أيام كانت الكلمات التي تسمع هي: الفيلم = التركيب لما أراه. ليس علينا إلا اختبار الأمر، نظهر لأصحاب كل هذه الوجوه ممن ذكرنا، صورة للفظاعات المرتكبة في فييتنام، ما من واحد منهم سيظهر على وجهه مثل التعبير المنحط إياه.
- وذلك أن السينما الصامتة قبل ظهور الناطقة،كانت لها قاعدة أساس تقنية مادية. كان الممثل يقول: - يجري (تصويري فيلما) إذن أنا أفكر (على الأقل أفكر بأنه يجري تصويري في فيلم)، ولأنني موجود فأنا أفكر. عقب ظهور السينما الناطقة،حديث شراكة جديدة (نيو ديل) مابين المادة المصورة (الممثل) وبين التفكير. فقد أخذ الممثل يقول: أفكر (بأنني ممثل) وبالتالي يجري (تصويري فيلما) ولأنني أفكر فلي وجودي.
- وكما رأيناه لتونا في هذه التجربة التي تعمق تجربة كوليشوف، قبل تعبير ال: نيوديل، كل ممثل ممن عملوا في السينما الصامتة كان له تعبيره الشخصي الخاص، وكانت للسينما الصامتة قواعد شعبية حقيقية. وعلى العكس من ذلك، عندما ستنطق السينما متكلمة مثل ال: نيوديل،سيقضي ذلك بأن يتكلم كل ممثل الكلام ذاته. يمكن تكرار التجربة ذاتها مع أي نجم أو نجمة في السينما،وفي الرياضة،أو في السياسة (بضعة تضمينات لمشاهد تظهر: راكيل ويلش، بومبيدو، كيرك دوغلاس، سولجينتسين، جين فوندا،

مارلون براندو، ولرسميين ألمان في مونيخ عام ٧٢، عند سماع كلمات: أفكر، إذن أنا موجود، ونرى في معاكس الحقل جثث الـــ: فييتكونغ).

- هذا التعبير الذي يقول الكثير ولكن لا يقول أكثر ولا يقول أقل،هو إذن تعبير لا يساعد القارئ على أن يرى بشكل أوضح مشاكله الشخصية الغامضة (أن يرى مثلا في أي شيء يمكن للفييتنام أن تغيرنا). لماذا الاكتفاء بذلك والاقتصار على قول: ينطوي هذا مع ذلك على شيء لابأس به، فقد جرى تسريب أمر ولو أنه صغير (كامل خطاب النقابة في: **كل شيء على ما يرام**، البكرة ٣) فإذا كانت الممثلة غير قادرة بعد على الأداء وفق نمط مغاير (ونحن، لسنا قادرين بعد على مساعدتها بشكل صائب لأن تمثل تمثيلاً مغايرا للنمط)، لماذا يمكن في هذا الميدان أن يكتفي الفييتناميون الشماليون بذلك؟ وعلى أية حال، نحن، لماذا يمكن في هذا الأمر أن يرضينا ما يجده الفيتناميون الشماليون مرضيا لهم؟ في رأينا أننا نجازف بإيقاع ضرر بقضيتهم بأكثر مما نحمل من خير، باصطناعنا ضميرا مرتاحا بهذا القدر من المجانية (وتعبيرا عن ذلك بمصطلح علمي: إن الحركة التي تذهب من ال: نيغوينتروبيا إلى الإعلام هي غير ذات قيمة). وبعد فهذا التعبير إنما هو موجه لنا أيضاً، لنا نحن الذين نبذل الجهد للنظر إليها مرة ثانية. فإننا نحن، لن تقول لنا هذه النظرة ولا يقول لنا هذا الفم أي شيء، ويتجردان من أي معنى، مثل حال الأطفال التشيكيين إزاء الدبابات الجسيمة - الروسية، أو البطون المنفوخة مرضاً في بيافرا وبنغلاديش، أو أقدام الفلسطينين الغارقة في الوحول التي تعنى ال: أونروا بها عناية حريصة. إنها خاوية من أي معنى، ولننتبه، بالنسبة لرأس المال الذي يبرع في لمس معالم الطريق وحرف الطريق عن مسارها، والذي يعرف، كيف يملأ في الواقع الفعلي بالفراغ النظرة التي في عيون أعدائها المستقبليين، الحاضرين من الآن، يتعين إذن "تغييبها" وجعل النظرة تتطلع إلى لا مكان.
- كيف يمكن النضال ضد هذا الأمر الواقع؟ ليس بالكف عن نشر هذه الصور، أو الصورة المعنية (وإلا اقتضى الأمر الإلغاء الفوري لكامل النشرات التلفزيونية المرئية والنشرات المسموعة، في كل بلدان العالم تقريباً، وجميع الصحف من كل الأنواع، الأمر الذي يتسم بالطوباوية). لا. وإنما يمكن نشرها بطريقة مغايرة. وعلى أساس وفي نطاق هذه "الطريقة المغايرة"، وبسبب من وزنهم نقوداً وثقافة، فإن للنجوم دوراً يجب أن يلعبوه.

"١" نيغوينتروبيا: الكلمة مؤلفة من نيغوين، وهو اسم شائع عند الفييتناميين، و: أنتروبو، وهي كلمة يونانية تعني: الإنسان.

دور ساحق كما يقال. والمأساة الحقيقية هي في أنهم لا يعرفون كيف يلعبون هذا الدور الساحق. إن الفيتناميين هم الذين، مرة أخرى، يتطوعون مضحين بأنفسهم، وهم نجوم حرب الاستقلال الثورية. كيف تمثيل هذا الدور؟ وما العمل لتعلم تمثيله؟ مازالت أسئلة كثيرة تطرح في أوربا والولايات – المتحدة قبل التمكن من الإجابة عليه بوضوح. إننا نطرح بعضاً منها في: **كل شيء على ما يرام** (مثل ماركس في زمنه، منطلقاً من **الإيديولوجيا الألمانية**، والذي توصل إلى طرح السؤال حول: **بؤس الفلسفة**، في معارضته برودون الذي لم يكن يعرف غير أن يتفلسف في موضوع البؤس).

إذا ما نظرنا بانتباه إلى الفيتنامي الشمالي وراء الممثلة الأميركية، ننتبه بسرعة كبيرة إلى أن وجهه يعبر عن شيء مختلف تماماً عن تعبير وجه المناضلة الأميركية. عبثاً نفعل لتفادي رؤية ما ينظر هو إليه، وإذا ما عزلناه بمفرده في الصورة، وخصصناه وحده بالإطار، ننتبه إلى أن وجهه إنما يحيل إلى ما يجابهه في كل يوم، ألا وهو: القنابل المسمارية، قصف السدود والنساء اللواتي بقرت بطونهن، والمنزل الذي عليه أن يعيد بناءه للمرة العاشرة، أو المستشفى، أو درس المدرسة واجب التعلم (كان لينين يقول: "الدرس الأول:

التعلم، الدرس الثاني: التعلم، الدرس الثالث: التعلم ".وإحالة هذا الوجه، المباشرة، إلى المعركة اليومية هي ممكنة بسبب بسيط جداً: فهو ليس مجرد وجه لثائر، وإنما وجه ثائر فييتنامي. إن تاريخاً طويلاً من النضالات ومنذ زمن بعيد سجله بقسوة على وجهه الاستعمار الفرنسي، والياباني، والأميركي. وهذا الوجه حظي بالإقرار له منذ زمن طويل بإنه وجه الثورة في العالم أجمع، حتى أعداؤه يقرون بذلك. لا ندع الكلمات تخيفنا: إنه وجه قد حقق كسب استقلالية رموز تواصله واتصاله، وما من وجه آخر حالياً لثائر قد يمكنه أن يحيل مثله مباشرة إلى المعركة اليومية. بكل بساطة، لأنه ما من ثورة لليوم، باستثناء الصينية، خاضت المسيرة الطويلة التي تخوضها الثورة الفيتنامية. ولنجر اختبار ذلك. هذا الأسود، لا نستطيع أن نقول مباشرة لماذا يناضل، أين وكيف: هل ذلك في ديترويت وراء سلاسل الإنتاج في مصانع كرايزلر، من أجل أجر أعلى ووتيرة إنتاجية أقل تسبباً له بالتبلد؟ هل في جوهانسبرنج من أجل الحصول على حق دخول صالة عرض سينمائي حيث الرجال البيض يعرضون أفلاماً عن البيض؟ وهذا العربي، وهذا الأميركي الجنوبي، وهذه الأوربية، وهذا الطفل الأميركي الشمالي؟ يجب أن نملك شجاعة قول إنه ليس لدينا ما نقوله ونحن ننظر إليهم، إلا إذا كانت هنالك مسيرة محتجبة ومستترة وراء صورتهم تتمتم بحماقات أو بأكاذيب نتبناها، وينبغي أن تكون لنا بالتالي شجاعة أن نقول: هذه الشجاعة ليست إلا اعترافاً بالضعف: لقد هزمنا، وليس لدينا ما نقول. أمام هذا الوجه الفيتنامي الأمر هو على العكس، ما من ضرورة لأية حكاية مزعومة: ففي كل أرجاء العالم سيقال: "إنه فيتنامي، والفيتناميون يقاتلون من أجل طرد الأميركيين خارج آسيا ".

لنعزل جانباً، على العكس، وجه الممثلة الأميركية. سنرى على الفور أنه لا يحيل إلى أي شيء، أو بالأحرى، لا يحيل إلى أي شيء آخر غير نفسه، ولكن إلى نفسه شخصياً غير الموجودة في أي مكان، الضائعة في المدى اللامتناهي للحنان الأبدي في ال: بييتا (Pieta) ل: ميكل – آنج، وجه امرأة لا يحيل وجهها إلى أية امرأة (وجه الفيتنامي كان وظيفة تحيل إلى واقع. في حين أن وجه الأميركية هو وظيفة لا تحيل إلا إلى وظيفة) إنه وجه يمكن أن يكون لإحدى الهيبيات عند افتقارها للمخدر، أو لإحدى طالبات أوجين، أوريغون، عندما عداؤها المفضل بريفونتين، أخفق لتوه في الفوز في سباق الـــ: ٥٠٠٠ متر، بقدر إحالته إلى وجه عاشقة هجرها رجلها، وكذلك وجه مناضلة في الفييتنام. في الأمر إفراط يتجاوز كل حد. هنالك فرط إخبار في حيز مفرط الضيق في المكان / زمان. ونحن على ثقة من أن الأمر متعلق بمناضلة تفكر بالفيتنام، كما أننا لسنا قط على يقين من الأمر، لأنها قد يمكن أنها تفكر بأي شيء آخر كما برهنا لتونا فيما تقدم. يتعين إذن الانتهاء بطرح السؤال: كيف حدث أن صورة فوتوغرافية لمناضلة (أو ممثلة) لا تفكر بالضرورة بالفيتنام هي بالضبط المنشورة، بدلاً من صورة لممثلة (أو مناضلة) تفكر بالضرورة بالفيتنام. وذلك أن واقع هذه الصورة ماثل هنا: طلاء زينة نجم جرت تعريته عن طريق إزالة ذلك الطلاء ذاته. إلا أن هذا لا تقوله **الاكسبريس**، فمن شأن الأمر أن يكون بداية ثورة في الصحافة. من شأن ذلك أن يكون بداية ثورة في أن يقال، في أوربا وفي الولايات المتحدة، إنه لا يمكن في الظروف الراهنة لتقاط صورة لشخص يفكر بشيء (فيتنام، ومضاجعة، فورد، مصنع، شاطئ البحر..الخ).

سيقال لنا إننا أخطأنا بعزل جزء من الصورة في حين أن هذا الجزء ليس وحده المنشور. تلك حجة سيئة جداً. إننا عزلناه تحديداً لنظهر أنه كان في الواقع وحده، وأن المأساة إنما هي في هذا الانفراد والوحدة. فإنه إذا أمكن أن نعزل هذا الوجه، فذلك لأنه استسلم أيضاً بسهولة لأن يدعنا نفعل ذلك، على عكس الوجه الفيتنامي غير المطاوع لأن يجري عزله عن محيطه، حتى لو أنه وحيد في الصورة.

هذا التعبير الذي تستخدمه الممثلة نعرفه من قديم في فرنسا. إنه الــ كوغيتو الديكارتي القائل: أفكر، إذن أنا موجود، وصبه رودان مومياء في تمثاله: المفكر. الأفضل هو الطواف بالتمثال الشهير على جميع الكوارث، كبيرة وصغيرة، استدرارا لشفقة الجماهير. خديعة الفن الرأسمالي، والإنسانية الرأسمالية، من شأنها أن تنفجر للعلن على الفور. لا بد حقيقة من وعي أن النجم لا يستطيع التفكير، فالتفكير وظيفة اجتماعية: إن النجم هو محل تفكير، ويدفع للتفكير (يكفي أن نرى مفكرين مثل براندو أو بوميبدو وهما يمثلان كما يفعلان، كي نفهم لماذا يحتاج رأس المال مساندة فن من هذا القبيل، في سبيل تعزيز الفلسفة المثالية في معركتها ضد الفلسفة المادية ل: ماركس، أنغلز، لينين، وماو، ممثلي شعوبهم في هذا الميدان).

أتينا على قول: لنعزل على العكس وجه الممثلة الأميركية، والآن لنعزل عبارة " على العكس" في هذه الجملة (عزل، تقسيم، كان لينين يقول: تقسيم ثوري يحارب ضد التقسيم الرأسمالي للعمل). نرى عندئذ أن وجه المناضلة الأميركية ووجه الفيتنامي الشمالي وجهان متناقضان. وما يحدث فعلاً في الواقع المتخيل لهذه الصورة هو، في رأينا، صراع الأضداد.

العين الأميركية تكتفي بــ قراءة كلمة "فظاعة" في الفيتنام. العين الفيتنامية ترى الحقيقة الأميركية بكل فظاعتها. ووراء وجه هذا الفرد من المجاميع الفييتنامي تتراءى عندئذ الآلة الضخمة والرائعة التي **ركبتها** جماعية فيتنام الشمالية / فييتكونغ.

وراء صورة هذه النجمة تتمثل أيضاً الآلة الرأسمالية الخسيسة والمرهوبة، المحشوة بتعبير يتواضع بسخرية بذيئة مكنونة فيه، وبتشويش للموضوع (يشاهد في هذا الصدد فيلم **لولوش: المغامرة هي المغامرة**). وبالمختصر، نضال للآن ومن الآن، نضال بين القديم والجديد. نضال غير محصور ضمن دائرة إنتاج الصورة، ولكنه يستمر في توزيع الصورة، وفي واقع أن النظر يتأملها في هذه اللحظة. نضال ضد الإنتاج والتوزيع، وفقاً للطرف الذي يحكم كليهما ، الرأسمالية أو الثورة.

عناصر أخرى لعناصر:

الفيتناميون – الشماليون، بركوبهم مجازفة نشر هذه الصورة، كانوا على حق. أو بالأحرى كانت لهم أسبابهم. فهذه الصورة تلعب دور برغي صغير في آلية التطوير الحالي لهجومهم الدبلماسي العسكري.

- هذه الصورة الفوتوغرافية هي واحدة من ألوف قدمها الشعب الفيتنامي بدمه للرد نقطة فنقطة على جرائم حرب الولايات المتحدة. لاحظي مرورا ياجين أن الجماعية فييتكونغ – فييتنام الشمالية يندر أن تنشر في وثائقها صوراً للفظائع، ولكن يكثر أن تنشر صورا لمعارك.
- من أجل إعطاء هذا الرد، هنا، قامت حكومة فيتنام الشمالية، الممثلة لشعبها والمتمثلة هنا بلجنة الصداقة مع الشعب الأميركي، بالتعاقد مع الممثلة جين فوندا. ويتعلق الأمر فعلاً بتمثيل دور.
- وعلى عكس الكثير من الأميركيين الآخرين، قبلت الممثلة الأميركية بتمثيل هذا الدور، وانتقلت من بلد لبلد من أجل ذلك. وقد جاءت إلى هانوي لتضع نفسها تحت تصرف الثورة الفيتنامية. الآن إذن، يمكن أن يطرح السؤال نفسه: كيف وضعت نفسها في الخدمة. والمقصود: كيف مثلت هذا الدور؟
- إن الممثلة الأميركية وهي تشتغل في هذه الصورة تخدم الشعب الفيتنامي في نضاله من أجل الاستقلال، لكنها لا تخدمه في الفيتنام فقط وإنما في الولايات المتحدة بشكل خاص، وفي أوربا أيضاً، مادامت الصورة قد وصلتنا لعندنا. بما يعني أننا، نحن الذين ننظر إلى هذه الصورة من هنا، مرغمون على أن نسأل بكل حرية: هل تفيدنا هذه الصورة نحن؟ وقبلها، هل تفيدنا في أن نخدم الــ فيتنام؟ (الفيتنام هي التي ترغمنا على أن نطرح هذا السؤال).

عناصر مركبة:

لا **الاكسبريس** ولا الممثلة الأميركية أقلم أي منهما الفرق ما بين "جين فوندا تتكلم، تسأل" و"جين فوندا تصغي".

- بالنسبة للفيتناميين، واقع أن تتكلم (وفي رأينا أنه لا يهم كثيراً بالنسبة إليهم أن تتكلم أو تصغي، لأن الصمت بليغ بالقدر ذاته، ولكن هذا لم يقله أحد) هو في اللحظة الراهنة في هذه المرحلة التاريخية من معركتهم، العنصر الرئيس. المهم هو أن تكون هنا.
- لكن عندنا هنا، في عام ١٩٧٢، العنصر الرئيس ليس بالضرورة هو ذاته. ما يلزمنا هو أن نعرف ما القوة التي تعمل عملها وراء هذه الـــ: "بالضرورة".
- لقد اضطررنا بالتالي لأن نبرز أن الحكاية التي تحت الصورة إنما تكذب عندما تزعم أن الممثلة كانت تكلم أهالي هانوي، في حين تظهر الصورة أن المناضلة كانت تصغي. ومهم بالنسبة إلينا (مانحتاجه هو الحقيقة المتناقضة في الصورة وليس حقيقتها الأبدية) أن نبرز كون **الاكسبريس** تكذب على جميع المستويات، لكن مهم أن نضيف أيضاً أن المجلة إذا ماكذبت فذلك لأن الصورة أتاحت لها أن تفعل. وواقع الأمر أن **الاكسبريس** تنتفع (خسارة وربح) من الإجازة الضمنية المكنونة في الصورة، في حجبها وإخفاء واقع أن المناضلة تصغي. وذلك أن **الاكسبريس** إذ تزعم أن الممثلة تتكلم، تتكلم عن السلام، فهي ستتمكن من ألا تقول أي سلام هو المقصود، تاركة للصورة الفوتوغرافية تولي ذلك، كما لو أن من شأن الصورة أن تحدد تلقائياً بأي سلام يتعلق الأمر، في حين أننا وجدنا أن الأمر ليس فيه شيء من هذا القبيل. ولكن إذا كان للـــ: **اكسبريس** أن تعمل على هذا النحو، فذلك على الأرجح لأن الممثلة الأميركية لم تناضل بطريقة مغايرة إلا بالقول: " السلام للفيتنام "، ولم تتساءل أي سلام هو بالضبط، وتحديداً أي سلام في أميركا. وإذا هي مازالت لم تتساءل بعد، أو هي لا تتوصل لأن تفعل، فليس ذلك لأنها مازالت تتصرف كممثلة لا كمناضلة، بل على العكس من ذلك تماماً، ولأنها كمناضلة لا تطرح بعد على نفسها أي سؤال من طراز مختلف جيد حول آلية عملها كممثلة، سواء اجتماعياً أو تقنياً. وبالمختصر، هي لا تناضل بصفتها ممثلة، في حين أن الفيتناميين الشماليين قد دعوها على أساس هذه الصفة، وباعتبارها ممثلة مناضلة. بالمختصر، هي على أية حال تتكلم، من هنالك حيث هي، في أميركا، الأمر الذي يهم الفيتناميين في المقام الأول. ومن هنا، واقع أنها هي أيضاً تخفي مسألة أن الأهم هو كونها في هذه الصورة أصغت، أصغت للفيتنام قبل أن تتكلم عن الـــ: فيتنام، في حين أن نيكسون وكيسنجر والسافل بورتر، بالضبط، لا يصغون لشيء، ولا يريدون أن يسمعوا أي شيء على الإطلاق في شارع كليبر. ومن هنا أيضاً تنكرهم بأقنعة ريائهم التي يجب نزعها وكشف وجوههم. نزع القناع عن نيكسون لا يعني رفع: " السلام لـــ: فيتنام". لأنه هو أيضاً يقول ذلك (وبريجنيف أيضاً). يتعين قول عكس ما يقول نيكسون. يتعين قول: " أنا أصغي للفيتناميين الذين سيقولون لي ما السلام الذي يريدونه أن يسود في بلدهم ". يتعين قول: " إنني، كأميركي، سأسد فمي لأنني أعترف بأنه ليس لي أن أقول أي شيء في هذا الشأن، الفيتناميون هم الذين عليهم قول ما الذي يريدونه، وعلى أنا أن أصغي لهم، وبعد ذلك أن أنفذ ما يريدونه، لأنه لا عمل لي في جنوب شرق آسيا". وكل ما غير ذلك هو رياء ومسخرة. لكن مرة أخرى، ليس شيئاً من هذا القبيل ذلك الذي قيل في ما تقوله الصورة.
- لسنا ضد الأقنعة ("الثورة تتقدم مقنّعة"، كما كان ريجيس دوبريه يقول عن كوبا، وماركس وانغلز في ١٨٤٨: "إن شبحا يراود أوربا، شبح الشيوعية")، لكن لا نملك ألا نطرح الأسئلة: أي قناع ولمن؟ ومن

يقنّع ماذا؟ مع من وضد من؟ عندئذ وإذ ذاك سنتمكن من الحكم بشأن المنفعة الاجتماعية للقناع، وعن ضرورته الاستراتيجية والتكتيكية، وذلك أننا نريد أن نكون نحن: جان –بيير وجان – لوك، فاعلين في صنع التاريخ الخاص بنا، تاريخنا، مثلك بالنسبة لتاريخك يا جين، (أو ليس بالمقدور النظر إلى حروب تحرير الطبقة العاملة على أنها تواريخ، يريد الفاعلون فيه تحقيقه بأنفسهم من دون الخضوع لسيناريو يمليه رأس المال ووكالة المخابرات المركزية الأميركية). إذ ذاك فقط، يمكن أن نقرر بشكل صائب ما الفائدة الاجتماعية التي لناشط فاعل في هذا الميدان أو ذاك من النضال. ووفق معايير اقتصادية، سنتمكن من تقوير ما قيمتها الاستعمالية، ما يعنى: النفع الاجتماعي التبادلي للنظرة المؤداة في هذه الصورة، والكف عن الإقرار آلياً بقيمتها التبادلية وتصديق القيمة التي لها.

- قد يمكن بالتالي أن تخسر الفييتنام على المدى الطويل ما ربحته على المدى القصير في الدعاية التي أسندت لنظرة متبادلة ما بين نجمة أميركية وبين إحدى أهالي مدينة هانوي التي قصفتها الطائرات. لأن السؤال الحقيقي يصبح: من الذي يتحكم بالتبادل، ولأية غاية؟

خلاصات أولى مستنتجة:

- "أخيرا"، هكذا يقول الروائيون والفلاسفة، "في ختام الحسبان "، يقولها المصرفيون. نرى أن هذا التحقيق حول هذه الصورة يتلخص بأن تطرح طرحاً صائباً، وتعرض بشكل سليم (مازلنا في مجال التصوير الفوتوغرافي) مسألة النجم. هل النجوم، أي الأبطال، هم الذين يصنعون التاريخ، أو الشعوب هي التي تصنعه؟
- ينبغي أن تطرح بالمناسبة نفسها مسألة المندوب، مسألة التمثيل. من يمثل ماذا، وكيف؟ "أنا أمثل الطبقة العاملة الألمانية، " قالها الحزب الشيوعي الألماني، قبل أن يقتّم الجزء الأساسي من قواه إلى المحاصرين مستقبلا في ستالينغراد." أنا أمثل الاشتراكية " يقول ذلك مستوطن فتى في كيبوتز ويزرع مجاناً البرتقال في أرض عربية لصالح أقصى منفعة لمصرف ليومي leoumi. "أنا أمثل الاستقرار الأميركي" يقول ذلك رتشارد ملهاوس نيكسون. بالمختصر، هنالك من يمثل متطلعين وآخرون يمثلون تطلعات. وهؤلاء هم أنفسهم أولئك.
- بدا لنا من المفيد، كي نتمكن من الفهم والمتابعة بعض الشيء، أن نفعل مالايفعله الصحفيون أبدا، استجواب صورة فوتوغرافية، هي أيضاً، تمثل الواقع. ليس أية صورة، وليس أي واقع. وبالتالي ليس أي تمثيل.

خلاصات ثانية في الختام:

رغبتنا في استجواب الصورة لم تولد مصادفة. إن آلة **كل شيء على ما يرام** تعمل عملها مع نجوم أيضاً. بل حتى مع نجوم النجوم طالما أن الأمر يتعلق بثنائي عاشق (وهو السيناريو النجم في النظام الإمبريالي الهوليودي)، يؤدي الدورين نجمان من النظام الرأسمالي متزاوجين مع مخرج نجم. وواقع الأمر، ما الذي يفعله كل هؤلاء النجوم في الفيلم إن لم يكن الإصغاء لأصوات إضراب عمالي، تماماً مثل جين فوندا التي تستمع إلى أصوات الثورة الفييتنامية في الصورة؟ لكن في الصورة، لا يقال مثل هذا الأمر. في الفيلم يقال ذلك.

- في الواقع، يمكن من الآن قول: إن مايهم الفييتنامين، هو كونهم قد نقلوا نجمة أميركية. وانتقال هذه النجمة الأميركية هو الذي يظهرون فيه قوتهم وعدالة قضيتهم. ولكن، خلال هذا الانتقال تستغل القوى العسكرية لرأس المال ذلك لتهاجم. ونحن، يجب أن نستفيد من هذا الانتقال الإجباري كي نهاجم بدورنا.

- رأينا، أنه في مكان هذه الصورة، كان يجب أن تكون هنالك،جبنا إلى جنب، الصورتان اللتان في داخل هذه الصورة: الصورة القديمة والصورة الجديدة، مع سرد جديد للسيرة تحت الصورة القديمة، وسرد قديم لها تحت الصورة الجديدة.
- سيعطي ذلك، مثلا، ما يلي: في الفييتنام أشعر بنفسي مرحة، لأنه رغم القنابل فهناك للثورة أمل. في أميركا، ورغم التقدم المالي، فأنا حزينة لأن المستقبل موصد.
- الحقيقة هي التالية، صوتان، صورتان، القديم والجديد وتآلفاتهما. وذلك لأن رأس المال هو الذي يزعم بأن اثنين يلتحمان في واحد (ولا يُظهر إلا صورة واحدة لك) بينما الثورة الاجتماعية والعلمية هي التي تقول إن الواحد ينقسم إلى اثنين (ويظهر كيف أن الجديد يناضل فيك ضد القديم).
- هوذا الأمر، هنالك بالتأكيد أشياء أخرى تقال. أملنا أن يتوفر الوقت لأن يرى كل منا الآخر في الولايات المتحدة، وأن نناقش ذلك كله مع المشاهد. بكل الأحوال، تشجعي.

جان - لوك وجان - ببير
نشر في تيل - كيل (كما هو)، العدد ٥٢، شتاء ١٩٧٢.

* * *

ابتغاء إصغاء أفضل للآخرين

ايفون بابي: - هل صحيح أنك عقب أيار ٦٨ ضربت صفحا عن كل ما مضى؟
جان - لوك غودار: - قطعاً لا. أيار ٦٨ كنّس عدداً كبيراً من الناس، ومسح الغبار لا يعني أن المرء يضرب صفحاً. التنظيف يتيح رؤية أفضل لما في الغرفة، ونفض الغبار عني سمح لي بأن أبدأ بتحديد موقعي تاريخياً، سواء كفرنسي أو كسينمائي. والقصد: كسينمائي أعمل في فرنسا.
- **وكيف تحدد نشاطك الجديد بالنسبة لأفلام ما قبل أيار ٦٨ - مثلاً**: شيئان أو ثلاثة أعرفها عنها، الصينية، عطلة نهاية أسبوع، المعرفة المرحة، **والتي كانت من حينها تبدو مبشرة بقطيعة معينة؟**
- تلك الأفلام هامة بالنسبة لي، في حدود كونها اتاحت لي أن أتقبل ضربة الكناسة التاريخية التي حدثت في أيار، وأن أرى بشكل أفضل حقيقة علاقاتي مع تاريخي الشخصي.

من أجل قطيعة نهائية مع طريقة معينة للعمل في السينما،كان يتعين البدء بقطيعة مع المفهوم الرسمي للقطيعة. كان ذلك - وما زال - بداية عمل طويل من طراز جديد.

على سبيل المثال، ليس ذلك في أن تقول:" أنا السينمائي، سأعمل أفلاما سياسية" وإنما على العكس: " سوف أعمل سياسيا أفلاما سياسية ". وليس ذلك في أن أهتف أنا الإنسان: "عاشت ح. ت.ف، MLF (حركة التحرر الفرنسية)، وإنما "عاشت ال:MTH " (حركة تغيير البشرية)، لا أن أقول أنا اليساري: " عاشت وحدة

حركة الشبيبة "، بل: "عاشت فتوة الحركة التوحيدية"، وليس ذلك أن أقول، أنا الداعية: " إنه فيلم " متفجر " وإنما - حول **كل شيء على ما يرام** -: " إنه فيلم مخيب".

سيجيب مجيبون بأن ذلك لعب بالكلمات، ولن يحرم أحد نفسه من أن يفعل، من جريدة: **الموند** إلى **قضية الشعب**، مروراً بوكالة الصحافة الفرنسية وجريدة الاومانيتية للحزب الشيوعي الفرنسي. وأرد: "من يتكلم عن مضمون جديد يجب أن يتكلم عن أشكال جديدة، ومن يقول أشكال جديدة، يجب أن يقول علاقات جديدة ما بين المضمون والشكل ".

عدد غفير من الناس يطرحون عددا غفيرا من الأسئلة ويقدمون عددا كبيرا من الإجابات. من أجل إعطاء إجابات من طراز جديد متوافقة مع الوضع الفرنسي اليوم، يتعين البدء بتعلم طرح الأسئلة على نحو مغاير. وما لم يكن الأمركنلك،ففي السينما مثلما في أي صراع اجتماعي، لن نتمكن من أن نجيب إلا بطريقة قديمة على أسئلة جديدة كليا.

- إذا ما رجعنا إلى أيار ٦٨، ما الذي يمثله بالنسبة إليك: **فيلم مثل أي فيلم آخر؟**

- يتفكك **فيلم مثل أي فيلم آخر** آلياً إلى ثلاثة عناصر: صورتان بصريتان وواحدة صوتية. الصورتان البصريتان كانتا، من ناحية، مجموعة عمال يشتغلون عند فلينز وطلاب من فانسين يتناقشون حول أحداث أيار –حزيران ٦٨، ومن ناحية أخرى، لقطات قد صورها في تلك المرحلة هؤلاء الطلاب والعمال أنفسهم. أما الصورة الصوتية، فكانت مؤلفة من نصوص عديدة - " نظرية وتطبيقية " - هي منتجات أتت من النضالات الثورية - الوطنية والأجنبية - من ١٧٨٩ وصولا إلى ١٩٦٨.

هذا الفيلم، والذي تولت في حينها توزيعه مجموعات معينة من الطلاب، هو في رأيي مهم نسبياً، فرغم أنه على ارتباط مع تصور آلي للتاريخ، إلا أنه الفيلم الوحيد على أية حال الباقي لليوم عن أيار - حزيران ١٩٦٨.

- إلى أي زمن ترجع فكرتك عن سينما جماعية، وكيف ولدت بالضبط مجموعة دزيغا - فيرتوف؟

- هذه الفكرة ليست مني. إنها أتت من التجسيد المادي، في قطاع السينما، لمفهوم الجماعة في صيحات الثورية اليسارية. والواقع أن الأمر يرجع إلى استبدال ال"فريق"، وإحلال " الخلية " محله، وهو أكثر علمية، وأصوب سياسيا.

فيما يتعلق بي، القطيعة الحقيقية ليست في قول: " ضربت صفحا، وعفا الله عما مضى، لقد خرجت من المنظومة، وسأفعل شيئاً آخر " بل هو قول، ولم يصبح ذلك ممكنا اليوم إلا بعد ثلاث سنوات من العمل: " لم ارحل، أنا باق، لا أفعل شيئاً آخر بل أفعل الشيء ذاته وإنما **على نحو مغاير**". وهو ليس قول: "غودار يعود"، ولكن:" أحدهم قادم ". وهذا الشخص، طالما أن له اسما، فلندعه: غوران.

فهذا هو الجديد حقيقة: ألا يكون اسمي من بعد: غودار، وإنما غودار - غوران. اقتضى الأمر بالتأكيد تعميم نبأ هذه الجدة، ورفع علم، كما يفعل جميع الناس، والتلويح به. إن الإمساك بالراية بطريقة جديدة كان، بالنسبة إلينا، لا بأن نطلق على أنفسنا تسمية: "النادي البروليتاري للسينما"، أو "اللجنة الفييتنامية للسينما"، أو "الفهود البيض والسود"، وإنما "مجموعة دزيغا –فيرتوف". ولكن لا يكفي الإمساك بالراية، كان لا بد من غرسها ووضع العلامات عل الأرض التي نقف عليها، وانطلاقا من ذلك، قررنا شنّ الهجوم. بالمختصر، كان علينا، نحن السينمائيين، أن نحدد موقعنا تاريخيا ليس بالنسبة لأي تاريخ، ولكن بادئ ذي بدء في تاريخ السينما. من هنا جاءت راية الحرب فيرتوف، **السينما - حقيقة**، السينما البلشفية. وتلك السينما هي التاريخ الحقيقي لولادتنا.

- هل يمكن أن تحدثنا عن أفلام هذه المجموعة، مثلا عن الأفلام: **برافدا، ريح من الشرق، نضالات في إيطاليا**، وعن ذلك الذي جرى تصويره في فلسطين: **حتى النصر النهائي**.

- الكلام عن هذه الأفلام هو كلام عن السياق التاريخي لإنتاجها. وهكذا، للكلام عن **نضالات في إيطاليا**، يجب تحديدا تعيين موقعه في سياق النضالات الفكرية التي خاضتها الحركات الثورية اليسارية الفرنسية والإيطالية في ١٩٦٩ - ١٩٧٠، والتي أدت بنا إلى مجابهة ال: RAI، وهو جهاز التلفزة الذي للحكومة الإيطالية.

وللكلام عن الفيلم الفلسطيني، ربما يتعين أن ننطلق أولا من جملتين ل: ملوتسي - تونغ: "فليخدم الأجنبي الوطني" و: "الاعتماد على القدرات الذاتية ".

لنأخذ مثالا آخر: **برافدا** هو فيلم عملته وحيدا، وقد بدأ بتصوير من طراز: CBS أو كريس ماركر - تقرير صحفي دوكما (أي: بلا توضيب) من "وقائع حقيقية صغيرة" في تشيكوسلوفاكيا عقب الغزو السوفييتي لها - وبلغ العمل تلقائياً الاستعصاء، بسبب هذا الأسلوب في التصوير. ولم يمكن للوضع الخروج من الاستعصاء إلا بفضل العمل الحاسم ل: غوران في: **ريح من الشرق**، وتمثل العمل بقلب المفهوم التقليدي لتركيب الفيلم رأسا على عقب، والكف عن جعله مجرد تجميع للقطات أو إلصاقها بعضاً ببعض، وإنما بجعل ذلك **تنظيماً** يوضع للقطات.

هذا العمل كان يعني البدء بطرح الأسئلة على أنفسنا سياسيا حول الصور والأصوات وحول **علاقاتها** بعضاً ببعض. كان ذلك توقّفاً عن قول: "هذه الصورة مضبوطة "، بل: "إنها بالضبط مجرد صورة". والكف عن قول: "إنه ضابط شمالي على صهوة جواد"، ولكن: "هذه **صورة** لحصان وضابط ". إن قول ذلك في **ريح من الشرق** كان عدوانيا على نحو خاص، لأننا بذلك كنا نحدد موقعنا في الأرض الأساسية للخصم: الأفلام عن الغرب الاميركي، وهي "الصورة" التي يفرضها الغرب - وكل الوسائل يعتبرها مباحة - على بقية العالم.

- وكيف يرتسم هذا العمل مسجلا في: **كل شيء على ما يرام؟**

- بشكل منطقي كليا.منطق لم يعد شكليا بل هو سياسي. فلنسترجع رؤية الأحداث: إننا لم نترك المنظومة في أي وقت. كنا فيها بأكثر من أي وقت آخر. في مكان آخر، اصطدمنا مباشرة وبعنف لا بمجرد شركات خاصة أو نصف - خاصة، بل تصادمنا مع "أجهزة التلفزة " الخاصة بالدولة: **المعرفة المرحة**، الذي أنتجته ورفضته ال: ORTF (هيئة الإذاعة والتلفزيون الفرنسية)، **أصوات بريطانية**، أنتجته ورفضته ال: ب.ب.سي، **نضالات في إيطاليا**، أنتجه ورفضه التليفزيون الإيطالي، **فلاديمير وروزا**، أنتجه ورفضه التليفزيون الألماني. في غمار كل هذه الصراعات، تعلمنا أشياء معينة سمحت لنا بأن نعمل: **كل شيء على مايرام**، وبعملنا الفيلم، سمح لنا ذلك أيضاً باستئناف الهجوم في الميدان الخاص الذي هو ميدان الصناعة السينمائية.

- وهذا الهجوم؟

- شن الهجوم اليوم إنما هو عمل فيلم: " **لاف ستوري** " مجددا، ولكن بطريقة مغايرة. ويعني ذلك أن نقول: ستتشاهدون فيلم حب مع نجميكم المفضلين. إنهما يحب أحدهما الآخر ويتخاصمان كما في جميع الأفلام. ولكن ما يفرق بينهما أو يجمعهما، إننا ندعوه: "الصراع الطبقي".

الأمر الذي يجعل أن جين فوندا، الصحفية، أو ايف مونتان، السينمائي، سينتقلان من عبارة "أحبك" ، إلى "لم أعد أحبك" ثم مجددا إلى "أحبك" مرة ثانية، لكن مختلفة هذه المرة عن الأولى، وذلك لأن مابين الاعترافين "أحبك" هنالك أربعون دقيقة قضياها محتجزين في أحد المصانع.

- أهي مصادفة إذا كان مونتان، في الفيلم، سينمائياً؟

- إنه ليس سينمائياً، هو"يعمل " في السينما. والحال هي كونه تصادف أن نشاط مونتان ونشاط جين فوندا، مثل حالنا نحن، يتمثل بال"عمل" في السينما.

لم يكن علينا أن نغادر هذا الميدان. لكي يتكلم المرء عن الآخرين، ينبغي أن يملك التواضع والنزاهة بالكلام عن نفسه. الجدة، ليست في أن يتكلم عن نفسه بذاته، بل في أن يتكلم عن شروط الحياة الاجتماعية الخاصة به والأفكار التي ترتبت على ذلك. الكلام عن الذات، نعم، ابتغاء الإصغاء للآخرين على نحو أفضل.

حديث أجرته إيفون بابي.

جريدة لوموند، ٢٧ نيسان ١٩٧٢.

لمـــاذا: كل شيء على ما يرام
حديث مع جان -لوك غودار وجان -بيير غوران

الأسبوع السياسي: - في أي خط سياسي وسينمائي يقيد فيلمكما: **كل شيء على ما يرام؟** هل يمثل قطيعة مع أفلامك منذ ثلاث أو أربع سنوات؟

جان - لوك غودار: - بالنسبة إلي، تعود القطيعة إلى أربع سنوات خلت، عندما التقيت جان - بيير غوران وباشرت العمل معه. ألا أعمل وحيداً، تلك هي القطيعة الحقيقية. الخروج من منظومة العمل السينمائي، العودة للدخول مجددا في المنظومة، لم تطرح المسألة على هذا النحو. لم نغادر أوربا، لم نغادر فرنسا، حتى لم نغادر باريس. لقد عملنا بالأحرى أفلاما عقب أيار ٦٨ أكثر من آخرين كثيرين. وقد عملنا داخل المنظومة، في محّل آخر منها: فبدلا من عمل الأفلام داخل دائرة الصناعة السينمائية، توسع الأمر ليشمل التليفزيون. وهكذا، عملنا فيلما للتلفزيون الإنكليزي **(أصوات بريطانية)**، وفيلما هو إنتاج مشترك لحساب وحدة من التليفزيون التشيكي، مع منتج فرنسي من القطاع الخاص **(برافدا)**، وآخر أوصى عليه التليفزيون الإيطالي **(نضالات في ايطاليا)**، وفيلما لتليفزيون مونيخ الألماني تيلي - بول، وكان عنوانه: **فلاديمير وروزا**. المشترك في جميع هذه الأفلام هو كونها تعرضت لرفضها ولامتناع أجهزة الدولة التي كانت أوصت عليها عن بث هذه الأفلام. وبالتالي، كنا في داخل المنظومة بأكثر من أي وقت مضى، ولكن في محل آخر منها. وبعد ذلك، بدأنا فيلماً عن المشكلة الفلسطينية لم ينته بعد. ومن إنجاز جميع هذه الأعمال، استخلصنا عددا معينا من النتائج حاولنا تطبيقها على ميدان محدد، ميدان الصناعة السينمائية الفرنسية اليوم، بما في ذلك أمر الممثلين المعروفين وأشياء من هذا القبيل... هذا العمل التوحيدي بأداء اثنين له هو الذي انكشفت فيه ومنه إمكانيات سياسية في مجال الممارسة السينمائية.

جان - بيير غوران: - إننا كما ترى ذلك بعيدون جداً عن الخرافة السمجة حول السينمائي العظيم الذي لجأ إلي المقاومة السرية.

غودار: - صورة نلتقيها مجدداً اليوم بشكل محدد جداً عند وعن أشخاص مثل كلافيل أو مثل سارتر. يمكن للمرء أن يكون عل توافق معهما حول بعض النقاط والأشياء، أو نختلف معهما حول تطبيق بعض

المبادئ العامة التي يزعم لحترامها. يعتقد الناس أن سارتر يقاطع المنظومة. ونقول إنه فيها أكثر فأكثر، بطريقة أخرى.

غوران: - فيما يخصنا،كانت إحدى الصعوبات الرئيسة على مستوانا هي تحقيق اعتراف بواقعية العمل ثنائياً. إن الممارسة السينمائية، والسبب جلي كليا، بحكم كونها وبشكل مكشوف محل مشاركة المجتمع فيها بأكثر من أي شكل آخر، صارت الملاذ الأخير لجميع الترهات المثالية حول": "الإبداع، والفخفات والزهو المقترنة به ". وطبيعي وعادي أنه من اللحظة التي بدأنا العمل فيها معا على مستوى الإخراج، وأنه من لحظة وضعنا هذا العمل تحت "رعاية" دزيغا فيرتوف، لم يشأ أحد أن يرى في محاولتنا، في أسوأ الأحوال، إلا انتحاراً لمبدع عظيم يذكّر بما فعل أرتور رامبو (مقال ميشيل كورنو، عام ٧٠، في: **الأوبسرفاتور**)، وفي أحسن الحالات، " ثنائياً مترادفا" (مقال ميشيل فيانيه، عام ٧٢ في: **الأوبسرفاتور**).

حسناً، في الواقع، كان الأمر أبسط بعض الشيء. فقد بدأنا بأن نطرح على أنفسنا السؤال حول التاريخ ووظيفة الصور والجهود التي نبذلها"تلقائياً وآنياً". وبدأنا باستجواب السينما "تاريخيا" من أجل أن نكون أكثر أهلية وقدرة لأن نعمل صوراً وأصواتاً متوافقة مع تاريخنا.

الاسبوع السياسي: - جان - لوك، في أي شيء تسبب التقاؤك غوران ب: " القطيعة " التي كنت تتكلم منذ لحظة عنها؟

غودار: - ما قمت به من عمل في ا لسينما طوال خمسة عشر عاما سمح لشخص اسمه غوران،في لحظة معينة من تطور تجذره، أن يكون سبيله عبر السينما بأفضل عنده من أي سبيل آخر.لم يستطع أن يذهب إلا إلى محل وقع فيه شرخ أو صارت فيه إمكانية حوار.إذ كان يتوق لعمل أفلام من طراز يكون جديداً إلى حد أن ما كنت قمت به لحينها لم يستطع غوران إلا الانتفاع منه. وذلك كما يحدث بالنسبة لعالم من العلماء أن يكتشف (إذا ما رجعنا إلى تاريخ العلوم الذي يهمنا كثيراً) في بعض أعمال عالم آخر ما لم يستطع هذا الأخير أن يستخدمه لأنه عاش في عصر معين. لقد تمكن لا فوازييه، على سبيل المثال، من استغلال مكتشفات بريستلي في الكيمياء التي لم يستطع هذا الأخير أن يستخدمها هو نفسه. وحده لافوازييه، على أساس هذه القواعد، تمكن من إقامة مفاهيم جديدة. بعض من أفلامي القديمة أمكن لها أن توفر ل: غوران استخلاص نتائج لم أكن قادرا على استخلاصها أنا نفسي.وهكذا، تشكلت وحدة جديدة.

غوران: - لقاؤنا معاً ليس لقاء كلوديل وأندريه فروسار مع الله،ولا لقاء ج.ج.س.س مع جان التي من اللورين. جان - لوك كان له، من ناحية، خمسة عشر عاما من الممارسة، ومن جهة أخرى، وقبل أن ننكب فعلا على العمل معاً، نشأت بيننا على مدى ثلاث سنوات اتصالات متقطعة لم يكن أي منا فيها يفهم الآخر دائماً. ومن بعد، تصادف في نهاية المطاف أن شعرنا بقوة بضرورة أن نعمل أفلاماً سوية. وتبين أنه أسلوب فاعل، بعيداً عن إطلاق حكم قيمة على ما قمنا للآن به.

غودار: - عرف أحدنا الآخر إجمالا في المرحلة التي كنت أعمل فيها فيلم: **الصينية**. وكنت قد عقدت اتصالات مع المناضلين "الماويين" أيامها، ولكن بالنظر إلى ما كانوا وإلى ما كنت أنا نفسي جرني ذلك لأن أعمل الفيلم وحدي. من بين الناس الذين التقيتهم كان أحدهم جان - بيير غوران. كنا بين الحين والحين يرى أحدنا الآخر. وحدث أيار فشد الروابط بيننا شدا أوثق.

الأسبوع السياسي: - واليوم، ما الأمثولة التي تستخلصانها من عملكما كجماعة؟

غودار: - الخاص لدى كل المجموعات هو في لحظة معينة الرغبة بالتوسع. فرط العمل في قبو، وقول إن الثورات تجري في الحارات المسدودة، يولّدان الرغبة لدى المرء في أن يخرج من الحارة

المسدودة. يحدث ذلك بالتلمس الحذر، بالتنظير، وإعادة النقد. كانت ثمة رغبة في إدراك أن بعض الأشياء الصائبة التي تصدر عنا، حتى تمتمة، أو غير مكتملة في بعض الأفلام، قد اقتضت عملا يتجاوز الحد، مقابل نتيجة جزئية هي الحصيلة. لم نكن نستفيد بالقدر الكافي من قوة الصور. وقد احتجنا على الدوام لأن نكون حاضرين في العروض من أجل شرح وتفسير الفيلم. وعندما يحدث ألا نكون حاضرين لم تكن الأمور تسير. ما كان ينبغي هو العكس، وأن ندع مواليدنا تكبر وتقنع لوحدها. ابتغينا عند انطلاقنا مجابهة جميع المشاكل دفعة واحدة. واقتضى الأمر منا لاحقاً أن نتولى حلها واحدة، واحدة، باستئناف كل شيء من الصفر. صفر يتغير مكانه. صفر تاريخي.

غوران: - ما أقام الفرق بيننا وبين السينمائيين المناضلين الآخرين هو أننا طرحنا على أنفسنا مسألة الإنتاج مقدماً قبل مسألة التوزيع. إنتاج ماذا؟ بما يعني: الإنتاج لمن؟ و: كيف ننتج؟

غودار: - إن إمعان التفكير حقيقة في الصعوبة الخاصة بالتوزيع والعرض الجديدين (أفكار جديدة تبث بطريقة جديدة) كان لابد له من أن يمر بمرحلة الإنتاج، وأن يمر الإنتاج بطريقة أكثر جدة وسداداً بالعلاقة مع الوضع التاريخي الذي نحياه، وقد ساقنا ذلك لأن نطرح بشكل أفضل مشاكل التوزيع والعرض. كانت السينما المناضلة فيما سبق تتمثل بأن تعمل، بلبوس فقراء، الشيء ذاته الذي يعمله الأغنياء! فإذا نظرت إلى الفيتناميين بالنسبة للأميركيين، فهم لا يخوضون بصفة فقراء الحرب نفسها التي يخوضها الاميركيون، إنهم يخوضون حربا من طراز آخر. وتطبيق ذلك على السينما إنما يعني: طرح المشاكل بشكل مختلف.

غوران: - عمل أفلام، مع امتلاك الشجاعة (أو التجرؤ) مثلا لقول إن هذه الأفلام لم تعمل إلا على نية عشرة أشخاص، إنما عشرة أشخاص توجد معهم علاقات هي علاقات **شغل**. ثم، وعقب التمكن من الكلام بشكل أفضل مع عشرة أشخاص، السعي لبلوغ مائة شخص... والتقدم ببطء في تحليل تناقضات المنظومة السينمائية. وواقع الأمر، الهدف الذي نرمي إليه هو أن نكون في الموقع حيث نحن، وأن نكون فيه بشكل مغاير، الأمر الذي يجسد الوسيلة الوحيدة لتعطيل عمل الآلة.

أن نكون في الموقع الذي نحن فيه وأن نكون فيه بشكل مختلف، ترى ما الذي يمكن أن يعنيه ذلك بالنسبة لسينمائي تقدمي؟ ربما أن يكف في آخر الأمر عن الاستسلام لحالات تبكيت الضمير، والتوقف عن الانغمار بهدهدة ملاحظات من قبيل:" إن القمع الذي أخضع له ضئيل وقليل الشأن بالقياس إلى القمع الذي تخضع له الطبقات الأخرى "، وأن يفكر، ولو لثانية واحدة، بالقمع الذي يعرّض له هذه الطبقات ذاتها التي يزعم أنه يناضل معها، وذلك بامتناعه عن كشف الثمن المدفوع في الاتفاقات التي بموجبها تعمل الأفلام، **ومن هم** (المستثمرون، والموزعون، والنجم أو النجوم، والمنتجون) الذين يملون شروطها في الواقع.

وكل شيء على ما يرام هو إلى حد ما هذا فيلم لا يخفي شروط إنتاجه الحقيقية، ويزعزع أسس مجموع آليات عمل "السينما" الكلاسيكية، في محاولة لتحليلها، فيلم يروي الحكاية عينها (رجل / امرأة) التي ترويها كل قصص الأفلام منذ خمسين عاما، إلا أنه يسعى لأن يرويها بشكل مختلف.

الأسبوع السياسي: - وأولئك الذين أدوا الأدوار، هل ارتابوا بشيء حول المضمون؟

غودار: - إنها عملية سياسية. لم نقرر اختيار ممثل للعمل في الفيلم على أساس أنه الأكثر موافقة للشخصية المؤداة، أو لأننا نحبه كثيراً بسبب لون شعره أو موهبته، أو اخترنا تلك الفتاة، لأن خيالاتنا الشهوية ستتوفر لها أن تندرج في واقع كوننا اخترناها. فإيف مونتان هو بقدر معين، بأكثر أو أقل، رجل مشاهد وعروضه على الجمهور. رجل مشاهد من طراز معين. ولا تلتقي نظرة القارئ باسمي إيف مونتان وجين فوندا حصراً

في الأبواب الثابتة الخاصة بالعروض. فالممثلون الذين من هذا القبيل ليسوا عديدين جدّاً. لم يكن هناك إلا هذان الاثنان، هما.

الأسبوع السياسي: - وهل واجها بلا مشاكل هذه الطريقة في النظر إليهما؟

غودار: - قلت لهما: " إذا كان عليك أنت ياجين فوندا، وأنت يا إيف مونتان، أن تمثلا فيلما عن نهار من حياتكما، ستجدان صعوبة ولا شك في القيام بذلك.نحن أيضا على أية حال سنجد صعوبة في إدارة تمثيلنا.قد تقولان:" فعلت هذا أو فعلت ذلك ". الأمر الذي يؤول سواء إلى مقال مما نشر في **بلري - ماتش** أو لفيلم من عمل روش...". طرحنا في الواقع على فوندا وعلى مونتان مسائل بأكثر مما وجدنا حلولا لها. كانت تلك سياسة تحالف.

الأسبوع السياسي: - بتحديد أكبر، لماذا وقع اختياركما عليهما؟

غودار: - لأنهما نجمان. نجمان لهما خصوصية أنهما لا يريدان أن يكونا ذلك، أي: أن يكونا نجمين. فهما ينشدان الامّحاء كليا إزاء الموضوع. في حين أنهما وباعتبارهما نجمين، فنحن على العكس لم نكن نريد منهما أن يّمحيا: ماو نجم، ولا يمحي وجوده. بومبيدو كذلك.

غوران: - ما يهم ، وراء مصطلح "نجم"، أن نكتشف مجددا الوظيفة، وهنا، وظيفة الممثل ، والعمل بحيث تتمكن هذه الوظيفة عن أن تكون فاعلة في تحليل وضع اجتماعي محدد.

الأسبوع السياسي: - كيف فسرتما لممثليكما ما تبتغيان تحقيقه؟

غوران: - كانت مناقشات محددة. وأولينا أفضلية لبعض وجوه الأمر. في البداية، عند المنطلق، بدلا من أن يجد الممثل نفسه إزاء نص مع بعض التوجيهات الواهية من نوع: " تصفق الشخصية الباب وفي عينيها كل مافي العالم من شعور بالخسران "، وجد الممثل نفسه ومعه مخطط يتيح له على مدى الفيلم أن يعرف علاقات اللقطات التي له دور فيها مع اللقطات التي تعقب وتلك التي سبقت. إن الممثل كان يرى الفيلم حتى قبل تصويره.

غودار: - هذا، إنما هو الحلم المنشود بالتأكيد. في واقع الحال، تبين لنا أن الممثل يكون في موقعه، إلا أنه لا يملك القدرة على القيام بالعمل الذي نحن بحاجة لأن يقوم به. فالممثلون يقرؤون المخطط قراءتهم لعناصر وجبة الطعام في مطعم، رغم كونهم مهتمين اهتماما صادقا بما في المخطط. نقول لهم: " الكلام عن فييتنام، من شأنه أن يكون كلاما عن فرنسا اليوم بأكثر مما عن الفييتنام، وما نقول، المقصود تطبيقه بتمامه وكليته في الميدان المحدد الذي هو السينما، أي: بدلالة ما قيل عن الفييتنام أو اختطاف نوغريت، كيف سيجري الأمر، كيف يمكن تمثيل المشهد أخذاً بالاعتبار المرحلة التي نحن فيها؟ أنت، إيف مونتان، كيف يمكنك تمثيل المشهد؟ لا طائل من قول إنه موقف مازال غير قابل للتحقيق كلياً. ينبغي ألا يغيب عنا أنه منشود مثالي، وأن هذا الحد الأقصى لا يمكن أن نحصل منه إلا على حد أدنى. المشكلة مع الممثلين أنهم لا "يعرفون" كيف يمثلون. يريدون بصدق أن يمثلوا، ولكنهم لا يعرفون كيف التمثيل بطريقة جديدة. بالنسبة للممثل الذي له النفسية المفترضة للشخصية، يتمثل العمل الأساسي بإعادة التآلف، بإعادة تعلم القراءة، من أجل إعادة تعلم الكلام.

غوران: - على مستوى النصوص،بذلنا جهدا في كتابة نص. وإذا أخذت أفلام جان - لوك القديمة، يدرك المرء أنه كان قد وجد الحل، الحل الذي كان يومها ثورياً بشكل هائل وفاعلا. وتمثل ذلك بألا يكتب نصا. وبذلك نص الفيلم لم يعد إلا نص تركيب الفيلم. وفي هذا، مكمن الانطباع شديد القوة، في معظم أفلامه، بحيث أن "ذلك ينطق" وراء الشخصية، وراء الممثل. ولكن مبدأ هذا التركيب للفيلم يبقى ذاتياً صرفاً.

النصوص التي كتبتها لفيلم: **ريح من الشرق**، ول: **نضالات في إيطاليا** هي نصوص لشروح يحل فيها،محل التركيب النفسي للفيلم،طريقة نفسية مغايرة، العنصر الحاسم فيها هو ممارسة فلسفة معينة وتنظيمها في صورة وصوت. مع: **كل شيء على ما يرام**، اتبعنا نهجا مغايرا. فنصوص الشرح فيه قليلة جداً. وفيه طراز معين من كتابة يمكن النظر إليها، في وصف تقريبي أولي لها، على أنها مزيفة، على غرار كتابة واقعية ليست واقعية على الإطلاق.

الأسبوع السياسي: - **كل شيء على مايرام** هو قصة إضراب يعقبه احتجاز. وهو أيضا موضوع الفيلم الأخير ل: ماران كاميتز..

غوران: - ما يثير الاهتمام ما بين فيلم: **الرد بضربة على كل ضربة**، وفيلمنا، هو كونهما فيلمين يعالجان بالضبط الشيء نفسه. نلتقي في كل من الاثنين الأحداث ذاتها على مستوى المقاطع. لكن يتبين في الواقع أن ثمة إزاء هذا الواقع نفسه موقفين مختلفين اختلافا جذريا. هذا الاشتراك في الموضوع نفسه، سوف يُقذف في وجهنا باتهامنا بسرقة الموضوع. الأمر الذي سنرد عليه بأن دفع ظاهرات الصراع الطبقي إلى المقدمة ليس الملكية الخاصة لأي شخص. ولن يّمر من دون أن تنشب مناقشة، وستكون مناقشة معافاة لأقصى حد. سنرى طرازين سينمائيين مرجعهما، في نهاية المطاف، موقفان سياسيان متباينان إزاء معطيات الوضع القائم الراهن.

غودار: - بخطوط عريضة، **الرد بضربة على كل ضربة**، ليس بالنسبة إلينا فيلما عن واقع راهن. إن مقابلة **الرد بضربة على كل ضربة** ب **كل شيء على ما يرام** يتيح اتضاحا أفضل لمقابلة فيلم: **رفاق** (وهو أول فيلم ل: كارميتز) بفيلم: **نضالات في إيطاليا** الذي كانت الأمور فيه لا تزال غائمة الصورة بالنسبة لثلاثة أرباع الناس.فإذا ما تحقق تقدم عند الطرفين، عند غيرنا كما عندنا، فذلك لأن الموقف نفسه قد تقدم إلى إمام. **الرد بضربة على كل ضربة** هو اليوم ماكانه فيلم: **ملح الأرض في** ١٩٧٢، ووفقا لهذا المعنى سيقودنا الأمر لأن نهاجم الفيلم.

الأسبوع السياسي: - إنك عرّفت فيلمك في باب الإعلانات الكبيرة في جريدة **الموند** على أنه " فيلم علمي عن الحب والتاريخ ".

غودار: - إنه فيلم مشغول بطريقة أكثر علمية إذا ما رجعنا إلى قوانين المادية التاريخية مطبقة على السينما. وفي هذا قدر من استفزاز. نحن نؤكد بذلك بشكل من الأشكال أننا علميون.

غوران: - إنه فيلم مؤلف من لقطات ثابتة ولقطات اقتفاء (ترافيلنغ). لقطات الاقتفاء تقابل تحليلا علميا لما يمكن أن تكونه لقطة اقتفاء، في لحظة معينة، في سياق اجتماعي محدد بدقة تماما، هو سياق هذا الفيلم.

غودار: - هنالك استخدام اجتماعي للشكل،استخدام اجتماعي للقطة الاقتفاء كوسيلة محددة مستعملة في السينما، تقابل لحظة تحليل، وتركيب، لحظة قطيعة.

الأسبوع السياسي: - كيف تواجهون مشكلة الشكل والمضمون؟

غوران: - إنها مشكلة نتخبط فيها منذ ثلاث سنوات. كيف العمل لتوافق مضامين جديدة أشكالٌ جديدة هي التعبير عن هذه المضامين. إننا منهجيا، وإزاء جميع المفاهيم المستخدمة حاليا في حال قطيعة معها. بل إننا نود لو أن ثمة قطيعة مع مفهوم القطيعة ذاته.

غودار: - هذا معبر عنه بالنسبة إلينا بواقع أن جميع أفلامنا تعرضت لرفض المحطات التلفزيونية لها، لا لأنها كانت أفلاما سياسية،بل لأنها لم تكن سينما. كانت تلك هي الطريقة السياسية لهذه الأجهزة التابعة

للدولة كي تعبر عن نفسها،بما يعني: " ياسيد، هذا ليس فيلما، لا نستطيع عرضه! " حتى إنه قيل لنا: " تتكلمون بشكل فاشل عن المشاكل التي تعالجونها!".

يتعين علينا فصم العلاقة مع هذه الفكرة القديمة عن الفصل بين الشكل والمضمون، المنتسبة تحديدا إلى الايديولوجيا البرجوازية. ففي الشكل يتجسد المضمون كما أن المضمون يمر اليوم بصياغة له من طراز جديد.

الأسبوع السياسي: - ما الأهمية التي تمنحونها، في الوقت الذي تخصصونه للقراءة والتأمل الفكري في مجرى السنوات الأخيرة، لكل الحركة التي تذهب من بارت، وصولا لعند تودوروف، حول اللغة والدلالة؟

غودار: - إننا نستمد معرفتنا من تاريخ العلوم بأكثر مما من تاريخ الفنون. إننا شغيلة إعلام، وبهذه الصفة نبحث عن أعمال شغيلة إعلام آخرين في الميادين العلمية، والكيميائية و علم الأحياء، والرياضيات، الخ.... وقد تبين لنا أن المعلومات العلمية التي لدينا هي في حدود العدم، وهذا يضر بنا كثيرا. إننا قد قطعنا مرحلة إينشتاين لكن مازال تفكيرنا يراوح عند مرحلة غاليليو. وإننا نتخاصم مع مناضلين سينمائيين آخرين نأخذ عليهم أنهم لا يفكرون بعد تفكير غاليلو، بل هم عند فكر أرسطو.

غوران: - قاعدتنا الأمينة الوحيدة هي المادية التاريخية والمادية الجدلية. إن أهمية عدد معين من النصوص الصينية تكمن في الإمكانية التي فيها لربط التجريب العلمي بالممارسة السياسية. هذا ما نسعى لبلوغـــه.

الأسبوع السياسي: - هل كتبت نصوصا نظرية عن عملك منذ ثلاث سنوات؟

غوران: - لا ، وتلك إحدى الأخطاء التي ارتكبناها. كان علينا أن نكتب عددا معينا من النصوص النظرية. كنا صرحنا ، في تصرف مشيئي بحت منا، في لحظة معينة، بأننا سنضع كتيبا. كان علينا إرساء حجارة حدود. واليوم،لعلنا قادران على أن نفعل ذلك.

الأسبوع السياسي: - لنرجع إلى الفيلم، ما هي معطياته التقنية. ماذا كانت على سبيل المثال طريقة تمويل: **كل شيء على ما يرام**.

غودار: - بموازنة تبلغ ٢٣٠ مليون فرنك فرنسي (فرنك قديم) مع تجاوز قدره ٢٠ مليون فرنك لفيلم مدته ٣٥ دقيقة، بالألوان. وكان حصيلة إنتاج مشترك بين آنوشكا للأفلام، وهي شركة نملك فيها الأكثرية، وبين شركة أخرى هي فيكو للأفلام والتي وفرت المال عن طريق سلفتين بضمانة التوزيع، إحدى السلفتين من موزع فرنسي، حلت لاحقا محله شركة غومون، والأخرى سلفة إيطالية. وذلك من دون قراءة مسبقة للسيناريو، حصراً بفضل اسمي فوندا ومونتان - وتلك كانت براعة تكتيكية - وبفضل اسمي الشخصي القديم أيضاً.لقد قال الممولون لأنفسهم: "ولم لا؟ لعلنا سنربح قدرا من المال بهذا الفيلم". إنه تمويل لقنبلة مولوتوف قام به أولئك الذين سيتلقونها في وجوههم. إنهم مع ذلك يرتابون، وبمقدورهم أن يحاولوا تغيير النسب لكي يحولوا قنبلة مولوتوف إلى شراب رمان. وهو أمر ممكن تماماً طالما أن قدرا كبيرا من السكر يدخل في تركيب كوكتيل مولوتوف.

الأسبوع السياسي: - كيف كانت شروط التصوير؟

غودار: - صورنا بسرعة مقارنة مع أفلامي الأولى، وركبنا الفيلم تركيبا أفضل. وقد أعدنا النظر مجددا في مفهومي التصوير وتركيب الفيلم. واستعدنا حدسا كان عند فيرتوف. بالنسبة إليه، كان هنالك تركيب للفيلم قبل التصوير، وتركيب له بعد التصوير. إن المفهوم السياسي الرئيس إنما هو تركيب الفيلم. والسينما في هذا هي سياسية مباشرة وراهنة بأكثر من فنون أخرى.

غوران: - الفيلم، ما هو؟ إنه مكان على زمن، علاقة مكان - زمان تتجسد ماديا بواسطة الآلة. المظهر الرئيس في طور أول هو المكان - ويشمل ذلك تركيب الفيلم قبل تركيبه، الكتابة، التوزيع المكاني للقطات، آلية عملها، الخ... كيف هو الفعل الذي ستمارسه الكتل بعضا على بعض. عند التصوير، الوجه الزمني للأمر يغدو رئيسيا. ثم، التعارض: مكان - زمان يتحول في تركيب الفيلم.

الأسبوع السياسي: - وفيلمك، وهل جرى تصويره في الاستديو أو في إطار مناظر طبيعية؟

غوران: - في الاستديو وخارج الاستديو. وحصراً مع ممثلين (مع عاطلين عن العمل من العاملين في السينما في دور الشغيلة) وليس مع عاملات كما فعل كارميتز في فيلم: **ضربة رداً على كل ضربة**. إنه بالنسبة إلينا اختيار على مستوى المبدأ. النقطة الأولى: السينما ليست الحياة. النقطة الثانية: الفسخ ما بين الفيلم المتخيل والفيلم الوثائقي هو فسخ من نموذج برجوازي. ما يمثل أهمية هو محاولة إنتاج فيلم من أمور متخيلة ولكنه تخيل مادي المضمون. مع الخطى التي نقوم بها باتجاه مادية تخيل، اجتزنا عتبة غير قابلة للنكوص عنها.

الأسبوع السياسي: - ما قاله بريشت عن المسرح والسينما، أهو هام بالنسبة إليكما؟

غوران: - رئيس. لا يمكن أن نعاود الانطلاق بغير الاستناد إلى عدد معين من الأشياء جلاها بريشت جلاء بديهيا. ومع وبعد إقرارنا بذلك، إلا أننا نفعل شيئاً آخر، فنحن نقوم بعمل سينمائي، ونعتقد أنه من الصعب جداً إن لم يكن من المستحيل الإتيان اليوم بعمل مسرحي. ومن ناحية أخرى، فإن تصور بريشت للإيديولوجيا مقترنة قيمته بزمنه. معظم المسائل التي نطرحها قد وضع بالتأكيد صيغتها إيزنشتاين وفيرتوف، ثم من بعدهما بريشت، ولكن بأكثر أيضاً، الثورة الثقافية البروليتارية في الصين.

الأسبوع السياسي: - ما الذي يجب أن تكون الأولية له، الإنتاج على التوزيع؟ أم العكس؟

غوران: - انطلق إيزنشتاين من معيار أن ينتج قليلا مقابل أن يقدم إنتاجاً جيداً، من دون أن ينتبه إلى أنه كي تنتج قليلا وجيدا يتعين البدء بأن تنتج بغزارة. إنه قضى خمسة أعوام في عمل **الدارعة باتيومكين**. قد يمكننا القول، وهذا بالطبع على سبيل الطرفة، إننا نطمح لأن نعمل أفلاماً بأهمية الدارعة باتيومكين من دون أن نصرف في عمله الواحد منها أكثر من شهرين. قضاء مزيد من الوقت إذا اقتضى الأمر في الكتابة، في سبيل التمكن من تصوير وتركيب للفيلم بأسرع. الأساسي، هو الكفاح في سبيل الإنتاج. نادرة هي الأفلام المناضلة الهامة من حيث مضمونها النضالي، ولا وجود للآن إلا لاثنين من هذا القبيل، وهما: **الدراعة باتيومكين، وملح الأرض**. على مدى خمسين عاماً، وفي العالم قاطبة، أنتجت السينما الثورية فيلمين يأتي ذكرهما على الدوام كناظم مرجعي.

ويتعين فهم ذلك كهزيمة ضخمة. عندما تتلقى الشجاعة هزيمة، يجب امتلاك الشجاعة للاعتراف بأن ذلك كان ضعفاً - كما قال بريشت ذلك.

غودار: - على وجه العموم ن يعتقد السينمائيون "المناضلون" أنه يجب قبل كل شيء التوزيع. من جهتنا، قلنا لأنفسنا: ينبغي بادئ ذي بدء الإنتاج. لكي توزع جيداً، يجب أن تنتج إنتاجاً أفضل، ويجب أن تنتج كثيراً. وهنا محل الجهد والصعوبة ، وهو عدم التوقف عن الإنتاج. والحال هي أن معظم السينمائيين المناضلين، هم، ينتجون قليلا جدا - في انتظار توهمي للحظة التي سيتمكنون فيها من أن ينتجوا كثيراً، لأن الصراع الطبقي سيظهر تحت الشمس. إننا نخوض نقاشات عنيفة جداً معهم. يوم قتل بيير اوفرنيه، ذهبوا لتصوير فيلم في مصانع رونو وطلبوا أن نمكنهم من أن يستخدموا في المساء طاولتنا لتركيب الفيلم. وأجبناهم: "لا". فردوا: "أوغاد". ونحن من جهتنا قلنا: "لا، فما هو هذا الفيلم؟ طالما أننا لم نناقش لمدى ساعة، فلن نستطيع مساعدتكم". وقد رفضوا مناقشة الأمر حتى لمدة ساعة، وذلك لأنهم يعرفون تمام المعرفة أن مناقشة ذلك لمدة ساعة يحتمل أن يؤول إلى إدانة كامل تصورهم. نحن، لا نقلع من ناحيتنا بدءاً من إعطاء إشارة الانطلاق. قضينا ثلاث سنوات ونحن نركض وينتابنا الشعور بأننا سننتج لسنوات عديدة قادمة.

الأسبوع السياسي: الإنتاج بكلفة أقل، لا يفرض نفسه كضرورة؟

غودار: - الأمر تابع للشروط التاريخية للمرحلة، والمقصود: إن كان ينبغي النضال من أجل إنتاج بكلفة أعلى، وهذه حال: **كل شيء على مايرام**، أو من أجل تكلفة أقل، الأمر الذي ينطبق على الفيلم الفلسطيني الذي كلف ثلاثة ملايين فرنك قديم تمت استدانتها من كل حدب وصوب، أو أيضاً عمل فيلم مقتصر على ثلاث صور تعرض على الجار الملاصق إن لم يكن أمامنا إلا هذا. يتعين أن تؤخذ شروطنا بالحسبان. إن أفلام مجموعة فيرتوف كانت ممكنة حصراً بفضل اسمي. كان التلفزيون يتشرف على الدوام بالحصول على جان – لوك غودار لأول مرة. إنني إذن في شروط العامل العادي المرتبط بعقد عمل. إننا المناضلان الوحيدان اللذان عشنا طوال الوقت من إنتاجنا.

غوران: - ما الذي فعلنا مع: **كل شيء على مايرام**؟إننا تناولنا الطعام مع الشيطان بملعقة طويلة جداً. في عملية من هذا الطراز، يمكن للمرء أن يكون على يقين من أن الملعقة لن تكون أبداً طويلة الطول الكافي. معظم السينمائيين، والممثلين،و بخاصة الممثلين التقدميين، يستقيلون بشكل منهجي من صفتهم كسينمائيين وممثلين بمواجهة منظومة العمل السينمائي، ومن ناحية أخرى، من صفتهم كبشر ومواطنين، وهم بذلك إنما يتخذون مواقف "سياسية". إننا جميعاً جيكيل وهايد بعض الشيء. وبالتالي، هنا، وإذا كان الفيلم ذاته هو الذي يتكرر عمله منذ خمسين عاماً، فذلك في قسط كبير منه بسبب هذه الاستقالة.

ولئن كان ثمة من سؤال يطرحه: **كل شيء عل ما يرام**، فهو التالي: العناصر متقدمة الوعي في الطبقة العاملة، ما الذي تطلبه من المثقفين، من العناصر المتقدمة بين المثقفين؟ ". إن ممارسة المثقفين ظلت طوال سنوات تهيمن التحريفية عليها. لقد حملت اليسارية الثورية، من حيث أنها ممارسة سياسية، عناصر جديدة جدة جذرية، إلا أن ما تقترحه بالنسبة للمثقفين، إنما هو حل من طراز تحريفي أعيدت مطابقته، وفقاً لمقتضيات صراع وممارسة مضادين للتحريفية. هذا إنما يعني، بالإجمال: "أيها المثقفون، اذهبوا لتعيد الطبقة العاملة تثقيفكم، أو تعالوا لتضعوا أنفسكم بكل تواضع في خدمتها ". ونرى أن المثقفين، وفقاً لهذه الآلية، يحتفظون احتفاظاً كاملاً بالسلطة، بإنكارهم ظاهرياً أنفسهم. إنهم لا يحملون معهم بشكل مسبق عدداً معيناً من المقترحات حول الواقع والتي من شأن العمال وهم في غمرة نضالهم، والفلاحين في غمرة نضالهم، أن يكونوا جاهزين قطعاً لمناقشتها. مايطالب به هؤلاء العمال، وهؤلاء الفلاحون، هو أن يقول المثقفون لهم

أشياء، وليس أن يتخذوا موقفاً يقولون فيه: "أرفض أن أكلمكم ، فماقد أقوله يمكن أنه خاطئ، وسوف أصغي إليكم لأنكم تمسكون بالحقيقة".

غودار: - نرى ذلك عند سارتر مثلاً. لقد شاركت معه في بعض النشاطات في سبيل **قضية الشعب**. وفيما بعد، عندما كنت أحاول أن أناقش ذلك معه، لم يعد ذلك ممكناً. كنت أحاول معرفة العلاقة القائمة ما بين بيان الاتهام الذي هاجم فيه محكمة راسل، وبيانه ضد مناجم الفحم في فرنسا، والتي كانت نصوصاً مميزة، وبين دراساته القديمة أو المتأخرة عن فلوبير ومالارميه. فإنه عندئذ كان يجيبك بأن في داخله رجلين. الرجل الذي يستمر في الكتابة عن فلوبير لأنه لا يرى شيئاً آخر يقوم به، والرجل الذي ألقى بنفسه بلا ترو في غمرة الصراع، بذهابه ليخاطب، واقفاً على برميل. العمال وهم في مصانع رونو.

لا هذا ولا ذلك محل إنكار. نزعم ببساطة أنه بصفته مثقفاً يتجذر، يتعين عليه أن يقيم العلاقة بين الموقفين، وإلا، إن لم يفعل، فإن حاله تتطابق مع هوية مدير التلفزيون الإيطالي الذي قال لنا حول فيلم: **نضالات في إيطاليا**: " بصفتي إنساناً، أنا معجب إعجاباً عظيماً بفيلمك، ولكن بصفتي مدير لـــ **RAI**، أرفضه".

وفي رأيي، فإن سارتر، عند وضع علامة على شروط حياته الاجتماعية، فإنه لا يؤدي ثورياً عمله كمثقف ثوري. إن العامل الكادح لا يحتاج من سارتر فقط لأن يأتي سارتر ويهاجم بكل ذكائه نافذ الإقناع شركة مناجم الفحم في فرنسا، ولكنه يشعر بالرغبة أيضاً في معرفة لماذا يكتب سارتر هذه الأشياء عن فلوبير. لماذا يقضي رجل عشر ساعات من نهاره في الكتابة عن فلوبير وثلاثاً ضد مناجم الفحم، في حين أنه، هو العامل، يقضي وقتاً مماثلاً، فقط وراء سلسلة الإنتاج في المصنع. إنه لن يقف بالضرورة ضد هذا الواقع، ولكنه راغب في أن يفهم. لدى سارتر درج خاص بـــ: فلوبير، ودرج خاص بالصراع الطبقي، ولكنه يجهل المنضدة. في الوقت الراهن، تواصل الثورية اليسارية مطالبتها المثقفين الثوريين بأن يكونوا قوة.

الأسبوع السياسي: - ما طراز رد الفعل الذي تتوقعانه من الجمهور الذي سيذهب لمشاهدة فيلمكما، ومن جمهور أفلامك؟

غوران: - عندما يذهب الناس إلى السينما فهم بشكل أولي على وعي بأنهم في السينما. لأسباب بسيطة جداً. ففي السينما يدفع المرء تقليدياً ثمن البطاقة كي يذهب ويجلس أمام شاشة العرض. ينبغي الصدور من ذلك الواقع لتعرض من الناحية الفعلية على الشاشة شيئاً، ليس الحياة، وإنما صور وأصوات على علاقة معينة فيما بينها، والمقصود: شيء على قدر عال من التجريد. يتعين أن تفعل شيئاً محدداً. إلا أن هذا التجريد والذي ليس إلا إنتاج تحليل شروط محددة، ينبغي أن يسمح لك بإعادة التفكير بشيء أكثر تحديداً أيضاً، هو حياتك الشخصية ومفاصل تعلقها بمجموع الكل الاجتماعي. إن لم تفعل ذلك فأنت تراهن الرهان الخاطئ، وتسقط بالضرورة فيما تزعم إدانته. كل هذا يبدو عسيراً على الفهم بعض الشيء. حسناً، لنقل إن **كل شيء على مايرام** هو فيلم عن فرنسا ما بين ١٩٦٨ و ١٩٧٢.

غودار: - قضيت فترة وجيزة من عدم احترامي للجمهور كي أتمكن من احترامه اليوم بشكل أفضل، واحترامه بشكل أفضل لم يعد يعني معاملته على أنه جمهور، وإنما باعتباره رجلاً أو امرأة، حيثما يكونان، بمشاكلهما المحددة. وهو يعني التمكن من عمل أفلام حيث لا يجري الكلام فيها من بعد عن الفيلم. فأمر الكلام عن الفيلم سيعود لأن يدور الكلام عن المشاكل المحددة لكل

شخص، إنك ستذهب لمشاهدة **كل شيء على مايرام** وأنت مع الفتاة التي تعيش معها. وأعتبر أن هذا الفيلم يكون قد فعل فعله إذا ما فصل بينك وبينها بطريقة من الطرق. إذا ما رجعتما إلى البيت عقب مشاهدة الفيلم وكل في موقف معارض لموقف الآخر. في فيلم: **بيبرو المجنون** كنتما تتنازعان بقول: " أنا مؤيد... فأنا أحب الأحمر كثيراً.. أنا ضد، لأني لا أحب الأحمر كثيراً، أفضل الأزرق. " لكن في **كل شيء على مايرام** لن تستطيعا من بعد قول ذلك، سوف تقولان الآن: " أنا مع، لأنهم عندما جعلوا رب العمل يبول في سرواله، كانوا على حق، أو لست موافقاً، لأنهم لم يكونوا محقين في جعله يبول بتلك الصورة". بالمختصر، أنتما مضطران للرجوع إلى أرضيتكما الواقعية كرجل وامرأة يعيشان معاً، أيا كان المكان الذي أنتما فيه. هدفنا هو تفريق الناس وليس جمعهم معاً، بعكس التلفزيون. التفريق بينهم لجمعهم معاً مرة أخرى بشكل أفضل. في السينما التقليدية، العلاقة: صورة – مشاهد، مخفية. ولا يجري شيء. إنها الإيديولوجيا المعتادة. نحن، على العكس، إننا نحاول استحداث علاقة واقعية، لكن: علاقة واقعية لا تعني أن إيف مونتان هو حقيقة الجنرال الأرجنتيني النجس، أو أنه لامبراكيس الحقيقي. بالنسبة إلينا، علاقة المشاهدين مع مفهوم المناضل لامبراكيس يتعين أن تستثير بين اثنين من الناس مناقشة فعلية عن اليونان. سيقودهما ذلك بالتالي، باعتبارهما شخصين يعيشان في بلد محدد، لأن يتكلما بعد ذلك ليس عن اليونان بل عن بلدهما هما.

غوران: - حالياً، هناك عدم اهتمام عند الجمهور بأفلام الحكايات الموضوعة. وبالتالي، يندفع الجمهور نحو كل ما هو " تاريخ". لولا أن التاريخ الذي يقدمونه للجمهور إنما هو تاريخ الطبقة السائدة – عن علاقة الطبقة السائدة بمجموع الطبقات الواقعة تحت سلطتها. والسؤال الذي يمكن طرحه على النفس عقب مشاهدة أفلام من نوع: **الحزن المكروب والشفقة** – الذي نجده مرذولا – أو **حرب الجزائر** لـــ: توريير (مثله)، هو التالي: هل يمكن عن هذه المراحل عمل أفلام تاريخية تكون تحليلاً سياسياً بروح مبدأ المادية التاريخية؟ وأنا أجيب على ذلك، مؤقتاً – ويسمح لنا الفيلم الفلسطيني بقول ذلك -: " يتعين طرح عدد معين من الأسئلة النظرية حول تمثيل صراع الطبقات، ووضع حل لها من أجل مواجهة عمل مثل هذه الأفلام." إذن، ما العمل؟ بل أيضاً، حتى في حال توفرت لنا فيها الوسائل النظرية، ربما توجب ألا تعمل أفلام من هذا القبيل، لأن البرجوازية تسمح بكتابة تاريخ غير تاريخها، غير أن ما تنظر إليه على أنه هجوم عليها إنما هو كتابة تاريخها الخاص، هي، بطريقة مغايرة. مثال: فيلم **كل شيء على مايرام**، احتجنا فيه للقطة تصور سلسلة إنتاج. وبالنظر لأننا لا نستطيع التصوير في بعض المصانع، قصدنا مكتبات أفلام الأخبار لإيجاد مثل هذه اللقطة. كانوا قالوا لنا إنهم يملكون ألوف الأشياء عن رونو ماعليك إلا وصلها طرفاً لطرف، وإذا بك تحصل على أكثر الأفلام الدعائية قوة خيال يمكن أن يوجد. كنا نتوقع ذلك. وليس فيه مايدعو لانتفاضة تمرد. لكن يتعين إعادة الانطلاق من هذه " البقع السوداء" التي تصفها البرجوازية في التاريخ الذي تذيعه، وتبيان أن تلك المناطق السوداء هي التي يتم فيها القمع الذي نخضع بأشخاصنا له. إذن! **كل شيء على ما يرام** هو **لقاء مختصر**، لكن المزعج في هذا الـــ: لقاء المختصر إياه أنه ليس قطاراً يفصل بين العاشقين، يصعد فيه المرء أو لا يصعد، إنه الصراع الطبقي.

حديث أجراه:
مارلين بيليو، ميشيل بوجوة، جان - كلود ديشان، وبيير – هنري زولر،
الأسبوع السياسي، العدد ٢٦، ٢٧ نيسان ١٩٧٢

* * *

سنوات التليفزيون
١٩٧٥ - ١٩٨٠

الرقم اثنـــــان
فيلم مختلف

I – المشاهـــد:

١) – "الناس يفعلون كل شيء".

تبدو لي مشاركة المشاهد أضعف الإيمان. الأفلام الأخرى أيضاً تتطلب مشاركة مكثفة، ولكن الناس لا يدركون ذلك، فلا يأسفون عندئذ على الـــ: خمسة عشر أو العشرين فرنكاً التي دفعوها. في هذا الفيلم لا توجد قصة، ولكن الناس لا يفكرون بذلك، طالما أن العائلة، هذا شيء يعرفونه.

٢) – " الخطأ خطؤك"

إذا ما قال لي أحد المشاهدين:"الفيلم الذي رأيته فيلم سيء"، أقول له: "الخطأ خطؤك "فماذا فعلت أنت كي يكون الحوار جيداً؟". أنا شخصياً، عندما يتذمر أحد الأشخاص أقول له ":الخطأ خطؤك"، لا أفلح في أن أقول ذلك له بطريقة مختلفة. "إذا ماكانت حال العالم سيئة، فإنه خطؤك في ناحية من النواحي ".

٣) - "استغلال المتعة".

لا يذهب المرء إلى السينما بقصد العمل. إن مفهوم العمل لم يعد مثيراً للاهتمام. يمارس الناس عملاً غبياً، بل هم لا يرغبون في العمل. يفضل الناس المتعة الغبية على العمل الغبي. ومن هنا، فإن استغلال المتعة استغلالاً مكثفاً هو على قدر الكثافة في استغلال العمل.

II - السينما:

١) -"الدعاية: سينما شعبية"

السينما الدعائية، إنها السينما الوحيدة التجارية، والشعبية. باقي ما تبقى متفرع منها. فيلم: **إيماتويل** يشبه صفحة من مجلة: **إيل** (هي)، الخ... الصور التي تنشرها الصحف تستثير عندي دهشة شديدة. فهي لا

علاقة لها بالنص. وصل الأمر في ذلك إلى حد لا يعقل قطعاً، مثل إرفاق مقال عن بلد من البلدان بصورة إيضاحية تمثل وجه رئيس ذلك البلد. ذلك بعيد عن الواقع بشكل مطلق.

٢) – "أنا" والفيلم العائلي".

الفيلم قليل الكلفة هو الحل الواقعي الوحيد. الأفلام مرتفعة الكلفة، ممنوع علينا أن نطالها، التليفزيون، لا حق لنا فيه. أحاول أن أعمل أفلاماً، تكون على القدر نفسه من استثارة الاهتمام، بالكلام عن المكان الذي أكون فيه، عن العمل، وعن العائلة. أنا لا أتكلم عن الأماكن التي لا أعرفها، أو، إذا ماتكلمت عنها، أجعلها تمر عابرة المكان الذي أكون أنا فيه. عندما أتكلم عن البرتغال لا أنسى ضمير المتكلم الـــ:" أنا"، الأمر الذي تفعله كل الصحافة. تقول المقالات:" أنا عائد من البرتغال" ولكن الـــ:"أنا" وهمية بشكل كامل، فهي تختفي وراء الـــ:"هم".

٣) – "السينما المناضلة "

لم أشارك في أي يوم فيها. تعين علي دائماً أن أكسب حياتي من المنتجات التي أصنعها، شأني شأن أي كان. الأمر الذي أدهشني على الدوام في السينما المناضلة التقليدية، هو أنهم فيها ليسوا بحاجة لأن يكسبوا حياتهم.لا يحيا المرء في مجتمع تكون الحياة فيه بالمجان. لا أعرف كيف يفعلون. ليس أمراً عادياً ممارسة التبرع أو العيش من التسول، ثم الذهاب لإجراء مقابلة مع شخص، هو، يطالب بالمزيد.

III – الرجل والآلة

السينما، هي الحاجة للاتصال مع أناس لا نراهم. السينما ليست غير ذلك، وسيلة اتصال. إن قطعة من شريط خام، أو فيلماً مغناطيسياً، أو موجة هرتزية، إنما ذلك جزء من كائن بشري، وفق شكل معين.

أحاديث سجلتها على شريط مغناطيسي جان ماكي
"شهادة مسيحية"، ٢٥ تموز ١٩٧٥

* * *

التفـــكير بالمنـــزل
بمعايير المصنع

عندي مشروع لفيلم عنوانه: **استيلاء الشعب على السلطة**، ولعل عنوانه سيكون بالأحرى: السلطة **(الاستيلاء على) (من)**.

القسم الأول منه: استيلاء الاشتراكيين على السلطة، القسم الثاني: النساء يخلعن الاشتراكيين عن السلطة، ويخلع الأطفال النساء، ثم الحيوانات تخلع الأطفال. أربعة أجزاء. حسن، إنه فيلم سيكلف، لا أعرف أنا، ثلاثمائة أو أربعمائة مليون دولار، الأمر الذي يعنى مبلغا لن تحققه كل عائدات فيلم **العراب** على الإطلاق. حسن، يستحيل تحقيق هذا الفيلم. فدفع قطيع من ألف جرذ في الفيلم يجتاح المدينة، يستغرق ذلك

خمسة أعوام من العمل، وهذا يستحيل تحقيقه. بعد قول ما تقدم، بالمستطاع عمل أفلام قليلة الكلفة. هي أفلام الهواة، والأفلام العائلية التي تصورها الأسرة. إنها أفلام الطفلة عند خروجها من مغطس الحمام، شجرة عيد الميلاد الخ... هذا ما أقصده بفيلم قليل التكلفة. على أية حال، رقم الأعمال الأساسي لشركة كوداك إنما تحققه الشركة في هذا المنحى. لننطلق من ذلك إذن. وبدلا من الانطلاق من السينما المحترفة، فلننطلق من سينما الهواة والتي هي، على نحو ما، حتى أكثر احترافا من الأخرى. لكن لنفعل ذلك بطريقة مغايرة. **رقم اثنان،** مثلا، هو فيلم هواة، إنه فيلم أسري، فيما عدا كونه يعرض في المكان الذي هو فيه، حيث يفترض أن يكون.

صورت دائماً أفلاما من دون إضاءة، مثلا، لأنني لا أعرف كيف أسلط الضوء. وأرغب في أن أتعلم مجدداً أمر الضوء. وذلك لأن لدي مشاريع أفلام عن الضوء، والفلشية، والإضاءة... عن الظل والتعارض الضوئي، عن أشقياء العصابات (الغانغستر)، الخ.. أنا راغب في تعلم هذه الأشياء لأن العمر تقدم بي وطعنت في السن. ففي أيامي، لم يكن هذا ما يعلموننا إياه في مدرسة السينما. وهذا هو السبب في أن التصوير التليفزيوني استثار اهتمامي، على نحو معين، منذ انطلق. لأنك ترى الصورة فورا على الشاشة. أرى الصورة من دون إضاءة، وأراها عندما أضيف إضاءة، أرى التأثير الذي يحدثه ذلك. لنفترض على سبيل المثال أنني أعمل مع أحد الهواة. فالعلاقة التي تربطني به ستكون مختلفة. وإذا فهم على الأقل أنني في موضوع الإضاءة هاو مثله لا أكثر، وإذا كانت لديه، لنقل، أفكار فلسفية أو سانجة وبريئة حول الإضاءة، إنما تقنية، فسنتمكن من تعلم تلك الأشياء سوية.في حين أنني إذا ما عملت مع مدير تصوير محترف، لا بد له أن يكون هو نفسه قد تغير كثيرا حتى لا تنشأ على الفور علاقة تراتبية، علاقة معرفة إزاء عدم - معرفة، والتي إذا كانت مبوبة كتسميات لمعدات متطورة بعض الشيء، كما هو الأمر دائماً في السينما، تصبح العلاقة من فورها ممتنعة على أي عبور.

فيما يخص: **رقم اثنان،** إنها المرة الأولى إذا جاز لي القول لم أفتقر فيها إلى الكفاية بالنسبة للنص. فالنص سلمنى الآخرون إياه بكل محبة ودودة وسياسية ، والسياسة هي هجوم بحركات التودد وأساليب المداراة، الأمر الذي جعل أن حكايات وضعت للصور. لست أنا من وضع الحكايات. أنا عملت الصور، والأشخاص الآخرون هم الذين صاغوا الحكايات. وهنالك صلة مابين الاثنين، قليلة، أما بالنسبة لي، كان ذلك من حينه كثيراً. كانت علاقات العمل أكثر هدوءاً وأقل عدوانية. وبحكم كون الأشخاص الآخرين أقل عدوانية، فهم لم يعودوا يشعرون بتراتبية تقنية، بل تولد لديهم الانطباع بأنهم يبدعون إلى حدّ ما. وولد ذلك رغبة لديهم بأن يحاولوا أيضا الإتيان ببعض التعديلات هنا والإصلاحات الصغيرة هناك....

حالياً في السينما، المشاهدون هم الذين يبدعون الأفلام. فالأفلام الآن لم يعد في داخلها أي شيء. فيما مضى، كان نجوم مثل كيتون وشابلن يقومون بعمل جسدي، وكان شغل هائل يبذل في الإخراج... ولكن اليوم،بقدر ما يكون النجم كبيرا،يتضاءل عنده بالقدر نفسه انشغال باله بالعمل.خذوا ستيف ماك - كوين على سبيل المثال، نراه حصراً في لقطات يبدو عليه فيها أنه يفكر. وهو، في تلك اللحظة، لا يفكر بأي شيء، أو ربما بعطلة نهاية الأسبوع، أو مالا أعرف أنا بأي شيء... بماذا تريدونه أن يفكر؟ المشاهد هو الذي يقول لنفسه: " إنه يفكر ". إنه هو الذي يربط الصورة التي سبقت بتلك التي تعقب. فإذا ما رأى في الصورة التي سبقت فتاة عارية، واتخذ ماك - كوين في الصورة التي أعقبت سيماء ملهمة، يخطر للمشاهد: " آه. إنه يفكر بالفتاة العارية، إنه يرغب بها". المشاهد هو الذي يقوم بالعمل.إنه يدفع ويؤدي العمل.

رقم اثنان يجعلك تقوم بعمل، لكنه إلى جانب ذلك لا يرغمك مطلقا على أن تقوم بعمل **الفيلم**. أمر جيد جداً أن يجعلك الفيلم تقوم بعمل، أو بكل الأحوال، بما أدعوه أنا: عملا،تمرينا، رياضة، تفكيرا، متعة. إذا

حدث انطلاقا من الصورة أن فكرت بنفسك وبرجلك، فهذا جيد جداً كعمل.ولكن الفيلم يدعك تفكر كما تشاء. ولعله يعطيك مرتسمات هيكلية للتفكير - أكثر مرونة بكثير مما كنت أعمله قبلا على أية حال - لكن ليس هذا ما أدعوه عملا.فذلك عادي جداً كعمل.ولكنك لست مرغما على أن **تفكر الفيلم**، أن توجد (بالكسر) الفيلم. إنك لا توجد الفيلم: هو أقرب قليلا منك، من دون أن يكون ضدك، ولا أنت ضده، ولا ضد الذين عملوا الفيلم. إنه فيلم للتفكير في أمر، للتفكير في أمر البيت، بمعايير التفكير بمصنع بالأحرى، إنه هذا بالضبط. إنه فيلم من أجل أن يتمكن الناس من الكلام، وهو ما لست على يقين إزاءه، وأن يتكلموا قليلا فيما بينهم. سواء تخاصموا، أولم يتخاصموا. ويتم بلوغ الهدف، على افتراض أنه كان ثمة هدف، عندما يشرع الناس بمناقشة مشاكلهم، مناقشة أمر ملموس عن علاقتهم بمشاكلهم، عمل، أجر العمل، الخ.... لأن الفيلم قد ساعدهم في ذلك. ويفعل الفيلم ذلك عندما يشعرون بقوة بضرورة ألا يؤجلوا لما بعد هذه المناقشة التي كان لا بد أن تكون بينهم. يمر هذا كله عبر الاستمتاع، بما في ذلك المتعة التي شعروا بها لرغبتهم بأن يتصايح واحدهم مع شخص آخر. وقول: " آ، أتدري، رأيت لك فيلما، حول ما كنت تقوله لي عن طريقتي في أن أظهر وأنا عار "، أو أيضاً.... أنا لا أعرف ماذا غير ذلك. أشياء من هذا القبيل. أو أن يعبروا عن ضيقهم وحرجهم، وهو ما لم يكونوا يفعلونه من قبل. مثلي عندما أفعل، فهو أمر يساعد... هذا ما أجده يستثير الاهتمام. وليس ما يفعله التليفزيون كل يوم، فهو يشيع الصمت حيث يتوجب الكلام، ويدفع إلى الكلام حيث يتوجب الصمت...

هو ذا الأمر.هذا ما أحاول عمله.وفيلمي القادم سيكون عنوانه: **كيف الحال**.إنه حكاية رجل يلتزم بأن يعمل جهازا يزود الصور مباشرة بالنص القرين للصور، ويقول لأحد المحررين: "أنت تملي بسرعة مفرطة بالنسبة ليدي"... هذا كل شيء. " **كيف** الحال؟ " "حسن، الأمر يمضي بسرعة مفرطة ".

(ليبيراسيون العدد ٢ ، ١٥ أيلول ١٩٧٥)

* * *

عمل الأفلام الممكنة
في المكان الذي يكون المرء فيه.

إيفون بلبي: - إذن هي عودة؟

جان - لوك غودار: - ما رحلت أصلا قط. عملت دائما فيلمين أو ثلاثة سنويا في نطاق النظام الصناعي للسينما، لكن ليس في فرنسا طوال الوقت أو حصراً في السينما. فيما يخصني على سبيل المثال، فإن التأثير الحقيقي لأيار ١٩٦٨ كان تكبيري في ميدان الأخبار بشكل عام، أخذا بالحسبان بأن الأخبار في مجال عملي - صور، أصوات، أجر - تشع عن طريق التليفزيون بقدر إشعاعها عن طريق السينما.

فرادة **الرقم اثنان** هي في كون التليفزيون وضع لتصور له والسينما ألبسته ثيابه. فرادة وبؤس، لأن الملابس لا تلائم الطفل. التليفزيون، وهو الذي وضع تصور الفيلم، غير موجود بالقدر الكافي، والسينما لها

وجود يتجاوز الحد. يعرف جميع الناس أن التليفزيون لايسمح بالابتكار، وأن السينما لا تبيح إلا الأفكار المقرة.

إن تنكب التناقض، في سياق عمل يكسب المرء منه معيشته،يرغم على الإقدام على مجازفات. بالنسبة لي،كسينمائي، الاعتراف بأني أتمتم، ونصف أعمى، وأعرف القراءة لكن ليس الكتابة - في إطار حياتنا اليومية - والمقصود: صور، وأصوات، وأجر - إنما يعني: الإجابة بعبارات أكثر نزاهة على هذا السؤال الشهير الخاص ب "الاتصال ".

- ما السبيل للاتصال؟

- الاتصال، هو ما يتحرك، عندما لا يكون هناك من حركة، فهو الخلاعة، الإباحية. إن صورة أو صوتا يتحركان لا لأن ذلك يمثل حركة، أو غياب الحركة، بل لأنه قبل ذلك هنالك شيئ، وبعد ذلك هنالك شيء. ويتصادف أن ذلك الشيء، هو نساء ورجال، وبينهم هنالك التليفزيون، وبطاقات بريدية، ورسائل غرام، وحوالات برقية، واستغاثات،وسينما، وأعنى بذلك كله: وسائل اتصال.القدرة على الاتصال هي طرح السؤال حول الوسائل. مثلا، إذا أردت أن أسأل حبيبتي التي تقضي عطلتها عن أخبارها وأخبار ابنتها فسأكتب بطاقة بريدية. لكن مالم يكن في جيبي ما أشتري به طابع البريد، فكل عباراتي المنمقة عن الحب ستبقى حبرا على ورق.

العمل السينمائي أو التليفزيوني، إنما يعني إرسال خمسة وعشرين بطاقة بريدية في الثانية الواحدة إلى ملايين المشاهدين، سواء في المكان، أو في الزمان، الأمر الذي لا يمكن إلا أن يكون لا واقعياً. لا أحد يملك وسائل ذلك فيما عدا أولئك الذين هم في آن معا كل الناس ولا أحد، يعني على سبيل المثال، في فرنسا ORTF، تومسون أو بوبليسيس.

مشكلتنا إذن لم تعد، بقدر ما يظن، مشكلة أن تكون هناك أفكار جديدة، أو قديمة، إنها ببساطة مشكلة وجود أفكار، إمكانية أن توجد أفكار، وإرادة وتقبل القدرة على أن توجد أفكار.

عمل أفلام أخرى إنما يعني أن يعيش المرء حياة، أن يعمل فيلما إنما على نحو مغاير، سواء اقتصاديا أو نفسيا. إنه صدور من الموقع حيث يكون المرء، لا من موقع لا يكون فيه. وليس ذلك بأن يقول: "سأذهب لأرى ماذا يجري في البرتغال "، بل بأن يأخذ بقسوة الوقت اللازم ليقول: " إنني رحلت من هنا، وهاهو ما منحني إياه هذا المكان الآخر، أو انتزعه مني، هنا ".

- ماديا؟

- المكان غير هذا المكان يمكن تماما أن يكون من طراز ليب، البرتغال، فلسطين، الخ... لكن ال: هنا، لا بد عندئذ أن يكون من طراز زوجتي ما بين ساقي رجل آخر،صحيحا كان ذلك أو غير صحيح. ال: هنا، قد يمكن أن يكون عاملا في ميدان الكتب يتوسل رب عمله كي يحافظ على عمله، لكن سيتعين أن نوفّق له على قياسه محله الآخر الحقيقي والذي هو: "ياله استخدام غريب لوقته، يصرفه العامل في طباعة كلام بالسوء عن الطبقة العاملة ". وما لم نربط ال: هنا بال: محل الآخر، نكون قصرنا الحركة بذلك على نقطة انطلاقها، أو نقطة وصولها.

- وفي فيلمك؟

- يتحرك ذلك، لأنه لا وجود لتثبيت، لا إزاء الانطلاق ولا إزاء الوصول، وإنما حركة فقط، علاقات، قدوم ورواح. لا وجود فيه لعلاقة جنسية وإنما أمور الجنس. يمكن أخيرا تقديم عرض لصعوبة قائمة في علاقة ثنائي الرجل والمرأة، لا بإظهار رجل وامرأة - كما في جميع الأفلام الكلاسيكية، سواء كانت خلاعية

إباحية أو لم تكن - بل لأن الثنائي يعيش في تلاصق وثيق مع ثنائيات لا تقل أساسية عن زوجي الرجل والمرأة: زوجي الأهل - الأطفال، صغار - كبار،شابة - أو عجوز، مصنع - منزل. وهكذا بوسائل بسيطة متناهية - مثلا، طفلة صغيرة تسألك: "هل جميع البنات الصغيرات لهن ثقب؟"، ويمكن اختراع إجابة: "نعم، فالذاكرة تخرج من هناك"، وكذلك العمل بحيث يتجرأ رجل شاخ، على أن يتذكر أخيرا بصوت عال الأيام المجنونة للأممية الشيوعية، المفعمة جميعها رغبة، ووهجا جنسيا غير منطوق، وإنفاقا للقدرات لا يعرف حسابا.

- **رقم اثنان** يقصد منه إذن قول كل هذا.

- **رقم اثنان**، طبقا لعنوانه، يدل على واقع حال، وبرنامج، وتوجيهات، ولا يتعلق الأمر فيه كما قد يظن بعمل فيلم بأفضلية على آخر غيره، وإنما بعمل أفلام في المكان الذي يكون المرء فيه. ولمعرفة المرء المكان الذي هو فيه،يتعين البدء بأن ينظر فيما حوله. ويبدأ الأمر برؤية عناصر خاصة بالمجتمع، بالنساء، بالرجال، بالأطفال، بالعمل، بالمطبخ، بالشيوخ، بالوحدة، هذا كله بإيقاعات يومية. شيء جميل تماما أن يكون الإنسان لصيقا بالجمهور، إننا لم نبلغ هذا الحد بعد، لكننا مع **رقم اثنان** ننطلق على الأقل من ذلك. هذه الإيقاعات اليومية، إنه هو، هذا الجمهور، الذي يخترعها.

- المكان الذي أنت فيه اليوم، أليس بشكل خاص في العلاقات: مؤنث - مذكر؟

- مثل كل الناس في العالم. هنا، كما في الصين، وعند ماركس، العلاقات بين الناس تمر بالعلاقات بين الرجل والمرأة. ولكن جدة **رقم اثنان** التي مازالت مفتقرة للإتقان هي في كون الفيلم بكامله خطاب امرأة (منتجة الفيلم، وفتاة صغيرة، وجيرمين غرير)، هو على هذا القدر أو ذاك من الترابط - ودائما - يسجله لهن رجل. فالنساء لم يبلغن بعد الوسائل المادية للاتصال. عندما تلتقون سياحا، راقبوهم، ستجدون على الدوام أن الرجل هو الذي يحمل آلة التصوير الفوتوغرافية أو السينمائية. بينما الحال، أن السينما، مثلها في ذلك مثل أشياء أخرى كثيرة، ما كان يمكن أن توجد من دون النساء.

وأنا أريد أن يكون للسينما وجود، وأن توجد بشكل مختلف. وتصوير الفيلم بشكل مغاير، كيف لا يسعى المرء لبلوغ ذلك بعيدا عن هوليود، وبعيدا عن الموجة الجديدة. لا يهم اليوم أن يقول الفيلم في مضمونه: " الأمور بخير" أو "الأحوال سيئة"، فالفيلم لا يملك أية سلطة، إلا أن يظهر كيف تجري الأمور. وهذه القدرة نفسها على الإظهار ما زال على الفيلم أن يحرزها أيضاً.

حديث أجرته معه إيفون بابي
الموند، ٢٥ إيلول ١٩٧٥

* * *

فرنسا دورة وانعطافة طفلين

الحركة الأولى
(معتمة / كيمياء)
المسوخ هم في الطريق

كامي، وهي فتاة صغيرة، موجودة في منزلها، في غرفتها. إنها تعد نفسها للرقاد، تعد نفسها لليل. كاتب تقارير صحفية، ويدعى روبير لينار، قد قدم لرؤيتها، يطرح عليها أسئلة. يكلمها عن النهار، وعن الليل، عن الوجود، والصورة، ومنزلها، عن العمل المنزلي، وعن الظلمة والنور.

ألبير، وهو مقدم البرنامج، يروي حكاية بداية.

الحركة الثانية:

(ضياء / فيزياء)

تخرج المسوخ في كل يوم من باطن الأرض كي تذهب إلى العمل.

آرنو، الصبي الصغير في الطريق، بإضاءة خلفية له. وراءه، تعبر سيارات. إنه على طريق المدرسة. روبير لينار، الصحفي،يسأله عن النور، والضياء، وما يمكن تسليط الضوء عليه وجعله في وضح النهار.

بيتي، مقدمة البرنامج، تروي حكاية صورة فوتوغرافية، والزمن الذي قضته لتبلغ "المقام الأول" في الصحف.

الحركة الثالثة

(معروف، هندسة، جغرافيا)

المسوخ لديهم خطة، لكنهم يشعرون بأنهم في ضيق من المكان.

كامي هي في الطريق.إنها هي أيضاً ذاهبة إلى صفها في المدرسة. يطرح كاتب التقارير الصحفية عليها أسئلة عن المدرسة والبيت، والطريق من المدرسة إلى البيت، وعن الحركة، وعن المسافات.

ألبير، المقدم،يروي حكاية مذنبين وأبرياء.

الحركة الرابعة

(مجهول، تقنية)

تعيش المسوخ مع آلاتها

آرنو في صفه.يقرأ في كتاب القراءة. يسمع صوت المعلمة وهي تفسرالنص وتطرح أسئلة على الاطفال. لا يتدخل روبير لينار

بيتي، المقدمة،تروي حكاية نساء.

الحركة الخامسة

(انطباع / إملاء)

تخضع المسوخ لآلاتها.

آرنو أمام جهاز طباعة رونيو. يقوم بطباعة درس حسب بنسخة من أوراق الحرير (ستينسل). يسأله روبير لينار عن الطباعة، وعن المطبعة، عما يحدث انطباعا لديه، عن الذاكرة.

المقدمة تروي حكاية عن رجال ونساء.

الحركة السادسة

(تعبير / فرنسي)

يستخدم المسوخ بكثرة الصفات والنعوت.

كامي هي في باحة لعب المدرسة. يتكلم الصحفي معها عن المدرسة والعمل، عن العمل والمال، عن الصرخة والاحتجاز في السجن، وعن واقع أن أحداً أيضاً لا يستطيع القدوم لرؤية الأطفال في ا لمدرسة.

تروي المقدمة حكاية أسلوب.

الحركة السابعة

(عنف / قواعد)

المسوخ يوضعون موضع إعالتهم فور ولادتهم.

كامي وحيدة في غرفة الصف مع معلمتها. إنها معاقبة. طلبت معلمتها منها أن تنسخ خمسين مرة الجملة ذاتها. يسألها الصحفي عن الطاعة، والواجب، والقوانين، قوانين المدرسة والقوانين في الحياة، عن النسخ والاختراع، وعن المدرسة والمشروع الإنتاجي.

يروي المقدم حكاية منظر طبيعي.

الحركة الثامنة

(فوضى / حساب)

آرنو عاد من المدرسة. إنه في منزله (مع صديق له لا نراه). روبيرلينار يسأله عن التجارة، والمبادلات، والرياضيات، عن الملكية، والضرب، عن المال وقيمة الأشياء. يجلب له عشرة آلاف فرنك أوراقا نقدية.

المقدمة تروي حكاية ابتسامة

الحركة التاسعة

(سلطة / موسيقى)

المسوخ لها رفقة تفضلها، البضائع

كامي في غرفتها، بعد أن عادت من المدرسة. أثناء قراءتها مجلة خاصة بقصص الرسوم، وضعت اسطوانة لموزارت على جهازها الكهربائي لسماع الاسطوانات. يسألها الصحفي عن الموسيقى،ويستفهم منها لمن هذه الموسيقى في رأيها. يطرح عليها السؤال عن دور الصوت بالنسبة للصورة، ويسأل عن الضجة. وعن المعرفة والسلطة.يسألها عما إذا كانت حوريات البحر مازال لهنّ وجود.

يروي المقدم حكاية عن خليفة موتزارت.

الحركة العاشرة

رواية / اقتصاد

المسوخ تسرّي عن نفسها.

يتابع آرنو على التليفزيون فيلما لجيمس بوند. الوقت هو بعد الظهر. روبير لينار يتكلم معه عن التليفزيون، وعن المشهديات، عن النظر وعن الهضم، عن السأم، وعن الرغبة في حكاية قصة وفي الكلام، عن الوحدة.

تروي المقدمة حكاية الذين واللواتي لا يجعلون من ذلك رواية.

الحركة الحادية عشرة

(واقع / منطق)

حقق المسوخ اختراعين.

بعد أن مدت طاولة الطعام، تتناول كامي عشاءها مع والديها وأخيها الصغير. تسمع الاحاديث المتداولة خلال وقعة الطعام. كامي تأكل من دون أن تتكلم تقريباً. كاتب التقارير الصحفية لا يتدخل .

المقدم، ألبير يروي حكاية مؤلفة من حقيقة وكذب.

الحركة الثانية عشرة

(حلم / مغزى)

تعود المسوخ مجددا

الوقت مساء. مثل كلمي في الحركة الأولى، يهيء آرنو نفسه ليأوي للفراش. وبينما هو متمدد على السرير، وقبل أن يغرق في النوم،يأتي روبير لينار، كاتب التقارير الصحفية، ويتكلم معه. يسأله عن النوم، والحلم، والتفكير، والوجود، عما هو غامض وما هو واضح، عن السعادة والشقاء، عن الحياة، الموت، ومنشأ العالم.

المقدمة بيتسي تروي حكاية ريشار وعزلته (على أنغام أغنية ل:ليو فيريه)

أن يعيش المرء ذاته، ويرى نفسه

لم أغادر في أي يوم فرنسا.إنني فرنسي - سويسري، من منطقة محددة تماما مابين ال: سافوا - العليا وبين سويسرا الناطقة بالفرنسية.رحلت عن باريس منذ خمس سنوات، أو ست. بعدها، كان ذلك شاقا بشكل مفرط في المحافظات، فرجعت إلى ضفاف بحيرة جنيف. كان الأمر شاقاً بشكل مفرط لأنها المحافظات الفرنسية: فالمرء باق في نطاق أراضي البلاد، وكل شيء يمر من العاصمة.

وطالما أن الإنسان غريب الدار فليكن إذن غريباً عن حق. سويسرا هي اسرائيل أوربا، وما دام المرء في منفى فليكن منفاه في بلده. أنا غريب في سويسرا: إنني على الدوام وجه للعملة إزاء مقلوبها، ومقلوب العملة، إزاء وجهها، الأمر الذي لا يروق للآخرين مني.وباعتباري مقلوب العملة فأنا أجعل الذين في مواجهتي يفقدون ماء الوجه. وطالما أنني محكوم بأن أكون وحيدا، فلأكن وحيدا من دون أماكن توجد فيها ضفاف البحيرة، والجبال، والعشب، والمدينة أيضاً. كانتون فو يقارن من حيث الاتساع بمدينة من طراز لوس - انجلوس، على أن يكون في هذه الأخيرة الغابة،وبحيرات، مابين حي وحي.

البرنامج هو: فرنسا. كان بمقدوري أن أجعل عنوانه: **أوربا**، ولكنه: **فرنسا**، بسبب الكتاب.فجزء منه جرى تصويره في فرنسا. فرنسا كما هي، في حي من الأحياء، جزء من فرنسا، كما يمكن أن تقول ربع قمر. بالنسبة للأطفال، في باريس، التليفزيون شيء عادي، أقل قداسة منه في المحافظات. وأنا، كنت المعلم الذي من شأنه أن يشغلهم عشر دقائق إضافية بعد الدورس.

ضرب اثنين قد فاجأ. **والمعرفة المرحة**، كان طفوليا بعض الشيء، استفزازيا، ولكن هذا فاجأ في أنه لم يجر استقباله على انه عمل جاد،كونه جرى التفتيش فيه عن استفزاز في غير محل وجود استفزاز. عمل تناول اللغة الفرنسية،نعم، على غرار ديوان يضم مجموعة أغان من أيام زمان: ليس دورة طواف على اللغة الفرنسية،وإنما دورة طافت على التعابير. رجعنا وصولا لعند: ديكارت، أرسطو، وسألت منهجيا الولدين الصغيرين: "أو....أو".

بعد ثلاث حلقات، اكتسبا مهارة تكتيكية. الفتاة الصغيرة: " لا أعرف "، والصبي الصغير: " قليل من الاثنين ". كنا نضعهما في موقف حيث كان على كل منهما أن يختار، لكي نتمكن من معرفة ماذا يخترع وما

قدرته على اتخاذ قرار، من دون أن يمعن التفكير طويلا جداً. التليفزيون يتيح ذلك، لابد أن يكون على السينما الاستفادة من الأمر، أي: أن يحيا المرء ذاته ويرى نفسه في التليفزيون، ثم يمكن في السينما عمل حكايات وقصص.

ينجو بنفسه من يستطيع (الحياة) هو بداية قصة. وأنا الذي لا أحب شيئاً حبي للقصص، قيل لي إنني كنت اهدم القصص. قضيت عشرين عاما كي أتمكن من أن امسك بما أتعلق به، كي أتمكن من أن ابدأ. هذا صعب. ما يمنعونه عليك هو أن تروي حكايات، قصة: **صبي يلتقي فتاة**.. على غير ما عليه الأمر عادة في السينما.

مشاريعي؟ عمل التتمة، على شكل فيلم، ل: **مقدمة لتاريخ حقيقي للسينما**[1]، وإظهار الوجوه والنواحي غير المعروفة من هذا التاريخ. الوجه الأول: رؤية الفيلم بدلا من قراءة الفيلم. إنها القصة الوحيدة التي يمكن رؤيتها، القصة الأخرى،بالمقدور اختراعها.

واقع أن يبصر المرء أمر خطر. يستوجب الزجر والعقاب. في كل بلد متعلم، يقال: الكتابة تحرر. أنا، ليس هذا رأيي. لبعض الوقت،يمكن الاستغناء في الصف الأول عن الكتابة. ولكنهم يفلحون في عرض ما هو مكتوب، في الدفع إلى قراءة نص عن مسافة، معروض على شاشة التليفزيون. إنهم يوقعون ضررا بالغا بالعيون، يخافون قدرة العيون. وإزاء الأطفال، يتمنون لو أن بمقدورهم، بما لا يزيد عن شهرين، حقن الأطفال بالأبجدية كاملة...

نعم، يتزايد باطراد ما هو معروض للنظر، وأكثر فأكثر، ولكن الرؤية تتضاءل طردا بالقدر ذاته. صور التليفزيون، لكأنها موسيقى صرير المصعد.

الفيلم، إنه لا يمكن قوله كلاما ، هذا يعاش. إنني آخذ ملاحظات كثيرة أسجلها، لكن ليس من أجل وصف شيء ما سيحدث،كما يفعل الناس الذين يؤلفون سيناريوهات، وعلى غرار ما يفعل البنتاغون - الفيلم الناجح فيلم يتجاوز السيناريو، الأمر الذي لا أقصد منه أنني ضد كتاب السيناريوهات. الفكرة، بإظهار أحداث واقعية، هي: كيف تم تأليف الحكايات والسير. والمهم، ليس كون غريفيت اخترع اللقطة القريبة، بل المهم أنه، في لحظة معينة، جرى قطع اللقطة. مثلما تحققت وثبة مع رامبو، جويس، وبيكاسو. السينما الصامتة، والتي كانت شعبية لأنها لا تقول الأشياء كلاما، كانت قوية جداً. قال والتر بنجامان الشيء ذاته ل: أدورنو: الصناعة على مستوى اللاوعي أحست فزعا، فوضعت السينما الناطقة قيد الممارسة".

السينما الصامتة، كان ذلك اكتشاف تركيب الفيلم. فالسينما ليست الصورة الفوتوغرافية متحركة،بل هي ثلاث صور يتعين إصدار حكم إزاءها، وينبغي مقارنتها. سأبرهن على ذلك كما يفعل العالم: إيزنشتاين فعل هذا وهذا، وهذا يظهر هذا.

مع السينما الناطقة، تعين الكف عن الرؤية، والتفكير، والتخيل. مع السينما الصامتة، كان الناس يفتحون عيونهم، جميعهم معاً. كل الناس هم في وضع تساو أمام الصورة: السينما، عيونها، على مستوانا، أقل تعرضاً للتحريم من الجنس، إنما تغطية العيون واجبة، فالعيون قوية، يجب التحكم بها. جميع كبار السينما الناطقة هم سينما صامتة. سنقتطف إذن أمثلة من السينما الصامتة ونرى ما لذي آل إليه أمرها في عصر السينما الناطقة.

---

[1] دار نشر ال: ألبتروس.

كان هيتشكوك يميتك جزعاً، بإظهار صف من زجاجات مرصوفة جنباً لجنب وليس بواسطة صف من الجثث. من شأن ذلك أن يقتضي قوة خارقة، لكنه يتطلب صورة قبل وصورة بعد. هنا، يرى المرء الحقيقة. وهذا يقيم العدالة. الأمر واضح، ولا حاجة لقول ذلك، فهو جلي للعيان.

رؤية الحكاية بدلاً من روايتها، السينما هي المكان الوحيد حيث يمكن أن يتحقق ذلك. وإذا كان الشخص الوحيد الذي بمقدوره أن يقول الحقيقة لا يرويها، فلا بد من سبب ما لذلك. تستخدم عندئذ وسيلة أخرى، يقال: ماعلينا إلا أن نعرض للنظر، ورأيي أنه يحال دون ذلك. فالأفلام اليوم، لم يعد كافياً الاقتصار على رؤيتها، وإنما يتعين الكلام عنها. هذا ما يوجب أن يكون المرء ناقداً في موقفه مما يرى. ونحن، كامل جماعة الموجة الجديدة، كنا أقرب إلى هنري لانغلوا منا لغيره. لانغلوا كان سينمائياً يصور أفلامه في طيات جهاز العرض وليس في آلات التصوير. لقد اخترع لوميير أولاً جهاز العرض، وبعد ذلك آلة التصوير السينمائي. وما دام هناك جهاز عرض، لا بد من اختراع ما نغذيه به: ما بين أوغست ولوي، لا بد أن يكون حدث شيء من هذا القبيل في التلفزيون، جرى اختراع المشاهد قبل البرامج.

التلفزيون هو أشبه بسينما على المستوى الصناعي. لقد رفض العاملون في السينما أن تأخذهم على عاتقها مؤسسات البريد والبرق والهاتف. ولكن رجال البريد والبرق والهاتف كانت لديهم فكرتهم الخاصة عن الأفلام التي كانوا يشاهدونها، وكيف برأيهم تُعمل الأفلام. لقد رأو إذن شيئاً ما. وكون الأمر على المستوى الصناعي، نلتقي مجدداً، وعلى نحو أشد جموداً، كامل طريقة عمل السينما التجارية وما فيها من صلاحيات مخولة لأهل الحرفة، والتخصص، وكل شيء – وهذا، عندما لا ينتهي بنا الأمر لأن نرى هنا الأشخاص أنفسهم الذين هناك. والسينما، إزاء التلفزيون، إنما هي بهلوان السير على حبل، غجري: فيرنوي ليس إلا غجرياً بالنسبة لمدير قناة FR3 التلفزيونية. هذا إذا شئنا مقارنة هذا بذاك.

التصوير التليفزيوني واستخدامه كما يفعل سينمائي، واستخدام السينما على غرار ما يفعل شخص من التلفزيون، إنما هو إنشاء وإقامة تليفزيون لا وجود له، وسينما لم يعد لها وجود.

يرفض رجال السينما التصوير التليفزيوني رفضاً قاطعاً. فالميزة في السينما هي في أن الصورة التي يتم تأليفها تكون مع ذلك مرئية قبل عملها. ويتقرر أو أيضاً لا يتقرر ما إذا كانت سيتم تبنيها أو لا. وإذا لم أحصل على شيء في هذه الصورة، بمقدوري أيضاً أن أظهر جزعي، وليس لك أن تقول أي شيء. ولكن الفنيين التقنيين سحرة، وعندما أقول ذلك لا يبقي أي مجال لسحر ساحر، ولا يعود الأمر يستحق كسب ٥٠٠٠ ف. إن نزع القدسية، هذا ما لا يريدونه. إنهم يرفضون أن يروا سوية ومعاً.

هنالك اليوم تخاصم بأكثر مما كان عليه الأمر في العصور الوسطى، لأن العشاق لا يحاولون أن يروا، ثم تحدث المأساة ومعها الألم. ذلك برنامج تليفزيوني فيما بينهما، وما عاد باستطاعتهما تسليط الضوء وجلاء الوضع. إنهما يتكلمان وأطنان من المعاني تتقاطع بينهما متسببة بالأعطال، ويفترقان، ولا يكون حدث أي شيء.

في فرنسا، عشنا أيضاً نهاية وهم: لا يمكن لامرئ وحده أن يعمل تليفزيون بمفرده. وهذه حسنة يتميز التلفزيون بها إزاء السينما، فهذه الأخيرة يمكن أن ينهض بالعمل فيها شخص بمفرده. إن برنامجاً لا يبلغ أن يعرض هو أسوأ حالاً من فيلم لا يعرض. والذين يملكون السلطة في ذلك هم أولئك الذي يجري تقديمهم وعرضهم عدة مرات في اليوم، وطوال أسبوع. السينما لها سلطان فذ في التليفزيون، وذلك عندما يجري، مثلا، عرض السينما تسع مرات كما الأمر في التليفزيون الأميركي، ذلك خارق. تلك عودة الولد الشاطر،

فالأب الذي سبق أن طرده من البيت صار شريكاً متواطئاً، والجمهور يحتفل وعنده عيد، لأن أسوأ فيلم ل: فونيس أفضل بما لا يقاس بالمقارنة مع المسلسلات. في السينما، يظل ثمة أثر باق لحرية، للخيال الحالم.

إلا أن القوة في نهاية المطاف إنما تبقى عند الشخص الذي يكتب، ذلك الذي يقول إنه رأى. لقد رجع موسى بألواح الناموس، إنه رأى أشياء واستفاد من ذلك. كان سقراط يتكلم من دون أن يكتب، كان يوسع حدود الاتصال لأبعد بعض الشيء، واستغله أفلاطون. المسبح، بطريقته، توجب أن يُعمل منه كتاب. التلاميذ إنما جاؤوا من الأدب، من الكتابة، ولا وجود لتلاميذ في السينما. لا يوجد إلا سينمائيون عظام آخرون. إن الأدب هو الذي يسمح بإعادة النسخ، وإلا، فإن الروائيين الأصليين سيصيبهم الجنون، سيموتون من الوحدة.

يمكن للسينما أن تأتي بحلول، ولكن لا يقع النظر فيها إلا على مشاكل. منذ عشرين عاما وأنا أغير الأشياء في السينما، في حين أن الجمهور لم يبلغ هذا الموقع بعد. من الواجب أن نتمكن، غير أن هذا لا يحدث، فالمقاومات هي الأقوى.

في التليفزيون، لا يفعل احد شيئاً، فيما عدا العاملات اللواتي يصنّعن الجهاز في المعمل. لا، يفتقرون حتى للطاقة والعصب. كان زيترون يفعل شيئاً، وكوديرك، لكن ما الذي صارت إليه حال هذا الأخير؟ في التليفزيون، لاشيء ينشأ، لا شيء يفنى، لا شيء يتحول.

لا وجود إلا لوسائل اتصال، لكن لم يعد هناك اتصال. عانيت الأمرين في أن أجعل السينما والتليفزيون وسيلتي اتصال. ويمكن أن نتساءل: " هل بالمقدور أن نستخدم وماذا، ولماذا؟ ".

(حديث أجرته كلير دوفاريو، ال: موند، ٣٠ آذار ١٩٨٠)

فرصة الرحيل مجدداً
للقيام بدورة

كلود - جان فيليب: - آخر مرة التقيتك فيها كانت في ١٩٧٦، في زمن: **ست ضرب اثنين**.

أصابتني بدهشة بالغة يومها رغبتك حينذاك في إغفال الاسم، فقد قلت لي: " لا تذكر اسمي. هل يمكنك ألا تفصح عن اسمي؟ "...

جان - لوك غودار: - كان ذلك رد فعل مني مرده الحذر،فالعالم الذي نعيش فيه يجعلنا، بما يفعله، عرضة لتجاوزنا. إذ بعد أن يتم الاعتراف بنا، نرفع لمرتبة ال:" فوق - معترف بنا "، سوبر - معترف بنا، فنتعرض لمعرفة بنا مشوهة بسبب ذلك الاعتراف الذي يتجاوز الحد. إذ لا يعود الاسم هو الذي له وجود، وإنما اللقب، ال:" فوق - اسم " ،فإذا قيل في لحظة ما: " جورج سيغي، ممثل الاتحاد العمالي العام (CGT)، وممثل الطبقة العاملة "، لا يعود بالإمكان عندئذ التعرف على أي مما ذكر: لا على جورج، ولا الاتحاد العمالي العام، ولا الطبقة العاملة.

لم يكن الأمر إذن: " لا تسمني " بل: " دعنا لا نسمي ".... هل يمكن ألا نسمي السينما، وربما كذلك، لا نسمي لقطة الاقتفاء: " ال: ترافيلنغ "؟

في ست ضرب اثنين، ورد على لسان أحدهم قوله: " كيف سيسمى ذلك عندما ستسود الاشتراكية؟ "، فأجاب آخر: " ربما لن يطلق اسم على ذلك ".

عن طريق التسميات، يفرطون اليوم في قول أشياء هي كثيرة إلى حد، بحيث يبدو لي أنه ما من تسمية قد جرت. ينطبق بالأحرى على الأمر أنها وشاية. إنهم يشون. على أية حال،في سويسرا، عندما يرد اسم أحد الأشخاص في مخالفة، فاللفظة المستخدمة بحقه هي "وشاية " من دون أن يكون لها في الواقع دلالة الحط من قدر وسمعة الشخص. إلا أن ذلك ما زال يصدمني بعض الشيء، بحكم كوني لم أعش طويلا في سويسرا.

ثم وتحديدا، يعتقدون اليوم أنهم بإصدارهم تسمية يأتون بأمر ذي بال... جميع المناقشات السياسية... والأحاديث بالغة الجدية عن الألعاب الاولمبية.... لا يملك المرء حتى أن يستغرق إزاء ذلك في الضحك حتى الموت، أو أن ينطق بعبارة بسيطة من نوع:" السماء تمطر، أو: الطقس صحو في الخارج ". أقول لهم: " اسمعوا، أتوسل إليكم، هذا هو الشيء الوحيد الذي أطلب إليكم ألا تقولوه لي... أدفع لكم مائة فرنك... هيا، تكلموا عن الأمر كلاما آخر ".

الصورة، من ناحيتها، لا تضع أسماء. والسينما الصامتة كانت ثورة ثقافية شعبية عظيمة. لم تكن تطلق أسماء ، ولكن الناس يتعرفون على كل شيء ويعرفون كل شيء. مع صناعة السينما الناطقة، شرعوا مجددا بإطلاق أسماء. ومع التليفزيون، تطور الأمر إلى اللقب، ما فوق - اسم،لحد يستثير السخرية.

كلود - جان فيليب: - علماً بأنك ومنذ الأصل قد سجلت النص في الصورة، أو بكل الأحوال: الكلمات، بقدر من وطأة وعنف في تسجيلها.

غودار: - ذلك من باب ال: أوميوباتي (بمعنى: داوئي بالتي كانت هي الداء)،إنه لقاح.تستخلص الأمصال من الأنسجة المريضة وتحقن لغيرها، فتفرز هذه مضادات، الخ..... إنه أيضاً تناقض وفق شرح ماو زيدونغ للأمر بطريقة شديدة البساطة ، والذي يمكن استخدامه كما تستخدم أداة.

كلود - جان فيليب: - منذ بضع سنوات ، والرقم "اثنان" هوفي مركز كل عمل تعمله: **رقم اثنان، ست ضرب اثنين** (والذي تألفت كل حلقة فيه من جزأين)، والطفلان في: **فرنسا، دورة وانعطافة**... يتولد انطباع بأن هذا الرقم صار رقمك.

- لا... ولكن هذا يساعد.... إنه النهار والليل، التعارضات، النظام اللغوي نفسه:" سواء..سواء، إما... أو إما "... أعتقد أن هذا جاء من السينما، وهي التي جعلتني أفكر بذلك بطريقة أكثر بصرية. ولعلني،بحكم ثقافتي، كان لدي نزوع لأن أقرر نشر روايتي الأولى عند غاليمار، مثل جميع الشباب بعد الحرب في فرنسا ممن ينتسبون للبراجوزية المثقفة. لكن ما أثار على الدوام عندي ضيقا من الأدب كان وجوب كتابة جملة عقب جملة...لابأس، حسناً، الجملة الأولى أنا قادر على كتابتها، لكنني كنت دائماً أتساءل: " ما الذي سأضعه بعد ذلك؟ ". ولا أعرف.... السينما،هي، إذا شئتم، تطرح السؤال نفسه وقادرة على الحل، مثل الموسيقى والرسم،لأن في الأمر كتلة متماسكة الأجزاء، وجميع أجزائها هي على تبعية بعضاً مع بعض. الأمر الذي يجعل أن المرء لا يتوقف في سيره بفعل هذا السؤال الغبي بعض الشيء،لكن المركب في تعقيده، وهو سؤال بورتوس وهو يقول لنفسه على حين غرة: " كيف يفعل المرء فيضع قدما أمام الأخرى ليتقدم؟ ". ويتوقف بورتوس عن السير عجزا عن الجواب.

السؤال وارد في السينما أيضا: " عقب لقطة من اللقطات، ما الذي سيأتي؟ "، "حسناً، تأتي لقطة أخرى "... لكنني لا أحس ذلك بمثابة استحالة أسلسية. باكرا جداً طرحت السؤال على نفسي:" وماذا مابين اللقطات؟... وعجزا مني عن الإجابة، اتخذت لنفسي قدوة أقتدي بها،عند روسيلليني، مثلا. والسؤال: "ما الزمن الذي يجب أن تستغرقه معنا اللقطة الواحدة؟ ". وكان روسيلليني يجيب عليه: "يبدأ ذلك عندما يدخل

الشخص إلى الغرفة وينتهي عندما يخرج الشخص من الغرفة. وإذا لم يغادر هذا الشخص الغرفة، يتواصل الأمر...".

- كونك أظهرت شجاعة، أو بالأحرى كون رغبتك في أن تعمل في السينما أقوى من رغبتك في الكتابة، ألا يرجع هذا أيضا إلى أن الطابع المزدوج للأشياء ماثل في الواقع، ويظهر فيه بوضوح أجلى بكثير؟

- قطعا، فالسينما بحكم أنها نسخة من الواقع ،فهي هنا. وهذا ما يجعلها مثيرة للاهتمام...شعرت دائماً بانجذاب يشدني إلى العمل الوثائقي، وقد دافعت منذ البداية عن كبار الوثائقيين: ليس غريرسون، بل: فلاهيرتي، روش، تازييف نفسه..

...الصورة السينمائية في فيلم، إنها عندي جغرافيا، وبوصلة، ووصفة طبية (والدي كان طبيبا)....

ومن ناحية أخرى، فإن الجزء الأساسي من أرباح شركة كوداك آت من اللوحات الخاصة بصور الأشعة.... إن مصدر أرباحها هو تحليل الأمراض، وليس تصوير السعادة....

لئن كان ثمة من اتصال حقاً، فلا حاجة عندئذ للكلام، ولا لتأليف موسيقى، ولا لعمل أفلام. وتأتي السينما في لحظة يُفتقر فيها للاتصال... يمكن لجدول مواعيد القطارات أن ينفع في معرفة المحطة التي ينبغي أن يقصدها المرء للرحيل إلى أشبيلية. لكن إذا كنا في البندقية، فلن نذهب لشراء جدول بمواعيد القطارات للذهاب إلى البندقية، طالما أننا أصلا فيها.

الكاميرا بالنسبة لي هي أداة اتصال، وخصامي الكبير مع التقنيين أنهم لا يرون فيها أنها وسيلة اتصال، وبديهي أنني، كوني وحيداً، وبما أنه يتوجب الضغط، فلعلني قد بالغت وأفرطت... والمزعج اليوم، أن قدمي قد علقتا في ذلك أكثر قليلا مما يجب، وأنني أكثر توقاً بعض الشيء لان أعيش، لكنني أقل توفيقاً في بلوغ ذلك.

... فعلياً، لا أقيم أي فرق.. السينما هي الحياة، وأرغب حقاً بأن أعيش الحياة وكأنها سينما. إن اللحظات في الأفلام التي تشعرني بالتسلية الأكبر وأشترك فيها مع قليل من الأشخاص، هي لحظات الإبداع، اللحظات المالية، اللحظات حيث واقع كون المرء يعمل في السينما يسمح له بأن يتصرف في الحياة بطريقة أقل خشية، لأنه يملك قوة التخيل داخل ذاته، ويجرؤ...

كانت هناك قصة لـــ: جيبيه يتساءل فيها من أين تأتي في الرواية قوة شخصية الشرطي، أو المفتش أو التحري.. وقد وجد أن مصدر ذلك آت من أنه شخص يعمل ويداه في جيبيه. الأماكن التي يتنـــزه الناس فيها، هو، يمارس عمله هناك. بمقدوره أن يدخل إلى مقهى، أن يتوجه بالكلام للناس، أن يستجوبهم.. محتفظاً في الوقت ذاته بيديه في جيبيبه، أو وهو يشعل سيكارة.. ذلك حلم. إنه بطل! إنه ملك...

اعتقد أن السينما فيها هذا تقريباً. أي فيلم، كائناً ما كان الفيلم، بما في ذلك فيلم لـــ: فونيس، أو فيلم خلاعي داعر، سواء استغرق عمله ثلاثة أشهر أو ثلاثة أسابيع، إنما هو مشغول في نوع من **عطلة – عمل**.. وهذا، ديناميت.. وفعلياً، وفي لحظة من اللحظات، كانت السينما الصامتة ديناميت.

- في فيلم: **فرنسا دورة وانعطافة** تطرح أسئلة على طفلين، لكنك تطرح الأسئلة عليهما بشكل دقيق دقة تامة..

- لأنني أنا لا أكلم أحداً، فإن لم أوجه إليهما أسئلة لكانت وحدتي وحدة فوق الحد. إذن، آخر الأمر، أجد هذا جيداً، أعني السينما. فهي تتيح لك أن تكلم الناس. الفيلم الوثائقي في بعض الأحيان، يسمح بالكلام مع الناس على نحو مختلف مما في فيلم مبني من الخيال، حيث الشيء الوحيد الذي يمكن قوله لأحد الفنيين هو: "

هل تريد أن تقوم بالإضاءة في فيلمي "؟ أو تقول لأحد الممثلين: " هل توافق على تمثيل دور جوليان سوريل؟"....

- مالفتني بقوة إنما هو طريقتك في توجيه أسئلتك للطفلتين.. تحت وفوق في آن معاً.. أسئلة هي أكثر من طفلية، وأسئلة أخرى (هي ذاتها أحياناً)، تمر " من فوق رؤوسهم " كما يقال...

- نعم، لكن هذا كما كان الأمر مع العمال العاطلين عن العمل، أو الناس الذين يشتغلون بأدنى من الحد الأدنى للأجور ، والذين طرحت الأسئلة عليهم في **ستّ ضرب اثنين**... الأشخاص الوحيدون الذين يجيبون، الذين يحتاجون أن يشاركوا في حوار، الوحيدون الذين يقبلون معي بتمثيل ذلك مقابل مكافأة، هم الناس الذين يتلقون أجراً فوق الحد الأدنى للأجور. وفوق الحد الأدنى للأجور، انتهى الأمر، إنه اللغة، وإذا شئت هو برنامج المقابلات **أبوستروف** مع الكتاب عن الكتب، **الأخبار الأدبية**.. أو فيرنوي.. أو شيراك، لا يهم.

هنالك عاطلون عن العمل أيضاً. إن رئيس مجلس إدارة يمكن أن يتكلم، لكن بالضبط إذا كان في حالة عطالة عن العمل.. الحد الأدنى للأجور هو المعيار، معيار الأمان. خارج نطاق المعيار، هنالك المرضى، الذين يدعونهم المجانين، الذين تكلمت معهم في **ست ضرب اثنين** ثم هنالك الأطفال. كان قد تبقى علي الأطفال..

آن – ماري ميبغيل قد وجدت في حينها العنوان الصائب: **حركة من ٢٦٠ مليون سنتيم باتجاه صبي صغير وفتاة صغيرة**.

٢٦٠ مليون سنيتم، إنه موازنة السلسلة.

- إن كل حلقة من **فرنسا، دورة وانعطافة** مبنية بالطريقة ذاتها. هنالك أولاً، ودون أن يقال ذلك، حكاية خرافية قصيرة يرد الكلام فيها عن المسوخ..

- بدلاً من أن أقول: " الكائنات البشرية "، قلت: " المسوخ". ولوكان قولي: " الكائنات البشرية "، لما انتبه لذلك أحد. إنها مسوخ لطيفة.. نعم، فظيعة بعض الفظاعة.

- يتخذ النص مع ذلك لهجة الحكاية الخرافية.. اللهجة والأسلوب.

- نعم، فهي من النوع الوثائقي. فالحكاية الخرافية على لسان الحيوانات هي عمل وثائقي. لافونتين شاعر وثائقي عظيم.

- ثم هنالك كلمة **حقيقة** ترتسم على الشاشة بالأزرق للفتى، وبالأحمر للفتاة الصغيرة.

- "الحقيقة هي ما يخرج من فم الأطفال"، ولست أنا من اخترع ذلك. كلمة "حقيقة" ترد إذن في هذا المحل. لنقل إن الحقيقة تمر، وهي تخرج.. لكن ما الوجهة التي تمضي فيها؟.. لعلها ترجع فتدخل. هذا هو كل ما أحاول معرفته.. لكنها تمّر من هذا السبيل، وفي لحظة من اللحظات، تمر هناك.

- وبعد ذلك، هناك كلمة **تليفزيون**. إنه تليفزيون كما يبدو التليفزيون مع مقدمين اثنين على شاشة؟

- نعم، مقدمة ومقدم، كل بدوره، نعم.

- وهناك النص لطقسي معلناً عن **التاريخ** بالمعنى التاريخي والحكاية بمعنى القصة.. هل ظهرت لك هذه البنية على الفور؟

- نعم أديت الوظيفة على غرار مدير قناة، وهذا يعني وضع شبكة برامج. ثم بدأت عمل سلاسل مشاريع.. كان ذلك أشبه بنظام مرمز نعرف بعض الكلمات فيه، لكن ما يتوجب، كان العثور مجدداً على منطق البناء فيه... كان هناك أيضاً منطق الكتاب الذي استلهمناه وهو: **دورة حول فرنسا يقوم بها طفلان،** والذي هو كيس – سفر يحتوي كل شيء وشديد التنظيم، مع أشخاص يمرون من مكان لآخر، ويواجهون

مشاكل اللحظة... وهذا هو السبب في أن الكتاب قد لقي مثل ذلك الرواج في زمنه. لعل الإحساس القوي الذي استقبل به كان بتلك القوة لأنه بدا على الأرجح وكأنه مسلسل تليفزيوني. إنه كتاب فيه صور، وله بنية قصصية، مع بقائه في الوقت ذاته حراً جداً.

المنطق الآخر كان المنطق الخاص بنهار بطوله.. نهار عمل رجل عامل، بالتالي يوم تلميذ مدرسة، طالما أن عمل الأطفال في البلدان الغربية يتمثل بالمدرسة. إننا نبدأ ليلاً، ولكن الليل إنما هو بالضبط ما قبل طلوع النهار، ويجري التقدم على إيقاع **برنامج** الطفلين، إلى أن يطلع النهار..

- إذا ما تكلمنا عن الذين تتوجه إليهم، أي مشاهدي التليفزيون، هل يشغلك الوصول إلى أقصى عدد ممكن منهم؟

- لا. ما يشغل بالي وأهتم له هو أن أتكلم أكثر ما يمكن، لكن ليس إلى عدد يفوق الحد من الناس دفعة واحدة، من أجل أن نتفاهم.

- على نحو غريب، عندما يشاهد المرء جيداً فيلماً لـــ: هيشكوك، **المقيدون بالسلاسل** مثلاً، يلاحظ أن فيه المؤلف، والفيلم، ولكن شخصية ثالثة أيضاً لا غنى عنها هي المشاهد، نظراً لأن الفيلم يتلاعب باستمرار بانتظاره. يبدو لي أن المنحى هو ذاته في: **دورة وانعطافة**، بطريقة مختلفة جداً، فالشخصية الرئيسة عندما أشاهد حلقات برنامجك، هي أنا.

- هيتشكوك قادر، هو، على أن يتوجه لشخص من الأشخاص النهار بطوله تقريباً في حين أن ذلك أصعب بالنسبة إلي، لأنني أطلب لحظة.

... أعتقد أنني أثير اهتمام أي شخص كان. إنما يلزم أيضاً إيجاد اللحظة الصائبة. وفي رأيي أن التليفزيون في هذا السبيل، يمكن أن يكون فذاً، لأنه يتصرف بزمن أوسع كثيراً. قد يكون إيجابياً جداً أن تبث برامج في الثانية صباحاً وأن يشاهدها أولئك الذين يجب أن يروها. سواء كانت تلك أفلاماً خلاعية أو أفلاماً فلسفية... موسيقى الغرفة، مثلاً، تسمع بهدوء.

- **فرنسا، دورة وانعطافة**، هل يعد موسيقى غرفة؟

- نعم.. أو تصوير زيتي. عندما طلب مارسيل جوليان عمل السلسلة، كان متفقاً عليه أننا سنحاول أن نعمل في آن معاً رواية وتصويراً زيتياً، وهو ما أعتقد أن في مقدور ترابط الصور المتسلسلة عمله اليوم.. سيزان.. مع وسائل مالرو.

.. أو فلسفة في قوام موسيقى غرفة.. أنا فيلسوف، وأتألم أحياناً من الاحتقار الذي يمكن أن يكنه لي الفلاسفة أو العلماء. وفي اعتقادي أنني قد قمت باكتشافين علميين أو ثلاثة، ولكنها اكتشافات لم تجر ترجمتها أدباً مكتوباً. في **فرنسا دورة وانعطافة**، اكتشفت مثلاً من أين جاء الحرف آ...

وإذا شئت، فأنا الآن في لحظة أرغب فيها بعمل هذا، أبحاث، وأن أظهر ما قد وجدت، كمكتشف، وبعد ذلك، أن استخدمها لأعمل بأليهاتي، وأوبراتي، ورواياتي.

قد يكون التلفزيون مثالياً لعمل سيناريوات، لكن، إذا جاز لي القول، على غرار **رد فعل وظيفي عضوي**، أي يعاش السيناريو وهو قيد وضعه.. وبعدها، صدورا من هذا، نصنع مؤلفاً من ثلاثمائة صفحة، أو في ساعة ونصف، أو أربع ساعات، في شكل معين.

- الطريقة التي تعلن نفسك فيها فيلسوفاً أو عالماً، أليست مرتسمة في منطق الإبداع السينمائي ذاته؟

- نعم، مشروع بعد الآخر، هذا سقراط، وسقراط، من ناحية أخرى، هو شخص لم يطبع شيئاً في أي يوم. إن أفلاطون هو الذي استغله ليجعل منه الأكثر مبيعاً (بيست سيلر).. ثم، وبعد انقضاء برهة من الوقت،

صار سقراط ممقوتاً.. كان شخصاً بحاجة لأن يكلم الآخرين!.. وكان بحاجة لأن يتقدم أكثر إلى أمام لحد المضايقة والإغاظة فعلياً.. وما افتقر إليه هو وجود سقراط آخر. ولو وجد إذ ذاك سقراط ثان، فلعلهما كان بمقدورهما أن يعملا أشياء معاً..

- كنت قلت لي مؤخراً إن فيلمك القادم **ينجو بنفسه من يستطيع (الحياة)**، يبدو لك وكأنه فيلمك الأول.

- أستفيد من تسارع القصة. سيكون بذلك عندي حياتان في واحدة، وبالتالي فرصة أن أعمل مرتين فيلمين، النساء أكثر اعتياداً على أن تكون لهن حياتان، طالما أنهن يلدن حياة أخرى. بالنسبة للرجال، يمكن أن يجري ذلك في الزمان بدلاً من أن يجري في المكان. أنا، عندي هذا الإحساس بأنني قد قمت بدورة، وملكت حظ أن أفكر بها مجدداً على أنها دورة أخرى...

حديث أجراه كلود – جان فيليب
الأخبار الأدبية، أيار ١٩٨٠

* * *

ألفـــريـــد
« هيتشكوك مات »

سيرج جولي: - لماذا تندمج هوية هيتشكوك عند الجمهور كل هذا الدمج بالسينما الاميركية، لدرجة تجسيده إياها؟

جان - لوك غودار: - لأنه بالنسبة للناس - جمهوراً ونقاداً – استرد هيتشكوك للصورة قوتها وترابط الصور بعضاً مع بعض! مع هيتشكوك، ابتهج الناس بأن يكتشفوا مجدداً أن السينما ما زالت تملك هذه القوة الخارقة التي ما من شيء يضاهيها أو يعادلها. وقد طمأنهم أن بالمستطاع دائماً الاشتغال بالسينما التي هي فن شعبي بامتياز. ولعلهم هم أنفسهم كانوا يشعرون بوجودهم كشعب.

- لماذا استرد؟

- لأن ذلك كان قد فقد، قدم هيتشكوك مجدداً للناس التعريف لما كان على السينما الصامتة أن تكونه، شيء شعبي جداً، لكنه يمضي متجاوزاً لأبعد بكثير، السينما التي بتواطؤ من الصحافة، وكتاب النصوص والطريقة التي تستخدم اللغة بها (أولئك الذين يستخدمون المكتوب لا للاتصال وإنما للتوجيه)، تم تدجينها باختراع السينما الناطقة. السينما، إنها طفولة الفن. الفنون الأخرى، هي فنون راشدة. وقد استعادت السينما كل الفنون الأخرى ولكن على مستوى شعبي، في رحلة الطفولة. وهذا هو السبب في أنه فن ديمقراطي ، في حين أن الموسيقى والرسم مثلاً كانا دائماً نخبويين جداً. حتى عندما كان موتزارت يستوحي نفير عزف الابواق في قرية فهو دائماً كان يفعل ذلك من أجل أحد الأمراء. وقد حملت السينما قوة موتزارت وبيكاسو، مكنونة فيها، إلى الهيمالايا كما إلى قرية سويسرية أو جبال الآند.

هيتشكوك "كان رائياً "، **يرى** أفلامه قبل أن يكتبها.

الدعابة المروية عن **المراسل ١٧** معروفة. فقد كان يتنزه في هولاندا فرأى طاحونة هوائية توقفت أجنحتها. قال الجميع: " الطواحين في هولاندا جميلة"، وقال هو: "غريب، لماذا تتوقف الأجنحة "؟ وفيلم

بوليسي هو الذي يبدأ. "هذه الاجنحة المتوقفة، قد تكون إشارة "، لكن عبارة: "قد تكون إشارة"، هذا ما يسمى عندي لغة حقيقية وليس لغة من يعمل في صياغة نصوص.

كان هيتشكوك هو الشخص الوحيد الذي يملك أن يجعل ألف شخص برتجفون رعباً، ليس بأن يصرخ بهم مثل هتلر قائلاً: "سأفتك بكم جميعاً "، لكن مثلما في: **نوتوريوس** (ذائع الصيت بسوء الصفة)، وإنما بإظهار صف من زجاجات نبيذ بوردو. ما من أحد نجح بأن يفعل هذا. وحدهم عظماء الرسامين مثل تانتوريه.

سارتر، في دراسته عن تانتوريه، يروي عن مواطن مدينة البندقية هذا كل ما لام النقاد دائماً هيتشكوك عليه: كانوا في آن معاً تحت وطأة سيطرته وحانقين عليه بسبب ولعه بشباك التذاكر. إذ إن تانتوريه، بالطريقة ذاتها، كان يحاول هزيمة جميع منافسيه حالما تبلغ مسامعه أخبار عن طلبية. وفي سبيل أن ينتهب الصفقة بأسرع، كان يبادر لتشغيل "معاونيه"، مما كان يترتب عليه أن الآخرين، عند وصولهم حاملين رسومهم التخطيطية الأولية، يكون هو قد أنهى اللوحة من قبل، واضعاً مال الصفقة في جيبه. كان هيتشكوك يفعل الشيء ذاته. ثم إنه كان قريباً جداً من الجمهور بالمعنى المتفق عليه المتداول للكلمة: وهذا هو السبب أيضاً في دمج هويته بالقوة التي للسينما.

- من أين كانت هذه القوة تأتيه، هذه القدرة على أن يرى، وأن يفكر على شكل صورة؟

- ينتسب هيتشكوك إلى جيل كان قد عرف السينما الصامتة، وتلك القدرة آتية من السينما الصامتة عند هيتشكوك، تأتي القصة من الفيلم عنده، وهي تتطور في آن معاً مع الفيلم، مثلما تتطور وحدة الأساس الزخرفية عند الرسام. على هذا النحوكان الناس يشاهدون السينما زمن السينما الصامتة. وكل فيلم يروج، سواء كان جيداً أو سيئاً ، هو دائماً من هذا القبيل تقريباً.

هنالك على الدوام عنده جانب الحكاية عن الجنيات. إنها عن أميرات، وحكايات أليس في بلاد العجائب، فتاة القبعة الحمراء الصغيرة والذئب. قصص ما من أحد يمكن أن يفكر بعمل فيلم منها عداه ، وزمن السينما الصامتة، كان الجميع يفكرون بأن يعملوا منها أفلاماً.

- **إنه داعية أخلاقي.**

- هو ينتسب إلى هذا التقليد قوي الدعوة الأخلاقية والذي يشمل ناتانائيل هوثورن وإدغار آلن بو على حد سواء. هذا الرجل قبيح الصورة جداً قد صور مثلاً مع أجمل نساء السينما. وهذا، فيما أظن، ما كان الجمهور يحبه عندما يصور فاديم مع امرأة جميلة، إذ ينتاب الجمهور شعور بقهر الحرمان في هذه اللحظة و تلك من الفيلم، لعلمه بأن فاديم ينام ليله مع هذه المرأة. في حين أنه على يقين مع هيتشكوك من أن هيتشكوك لا يقرب غريس كيلي.

كان شخصاً يستثير الفضول على نحو لافت، فقد احتجز على الدوام ممثلاته بجعلهن يوقعن عقوداً لمدة ثماني سنوات، ومن دون أن يكلفهن بأي عمل. ولئن وجد سينمائي قد يمكن له "تحقيق" إخراج بروست على الشاشة، فهو هيتشكوك. إلا أنه لم يحتج لأن يفعل،لأن هذا هو ما كان يفعله".

- في **نوتوريوس** الذي استطعنا أن نراه مجدداً في باريس مؤخراً في نسخة جديدة له، لا يحدث أبداً ل: إنغريد برغمان في الفيلم أن نراها وهي في "وضع راحة ". فهي على الدوام إما في حالة انخطاف نفسي ،أو مريضة ،أو سكرى ، أو مذعورة..

- فعلاً، فإن هيتشكوك كان يصور ممثلاته وكأنهن نباتات، إلا أنه ما بين وردة وزهرة توليب، كان يضع سيناريو بوليسياً.

- **نوتوريوس** شعر صرف ، إنه من القصص الصرف، مثلما أن **فيرتيغو** (دوار رأس) هو لوحة رسم، **والمذنب الخطأ** أخلاق صرف.

ألفريد هيتشكوك هو الشاعر الملعون الوحيد الذي حقق نجاحاً تجارياً واسعاً بلا حد، والذي حصل على فيللا له في هوليود، ولم يحتج لأن يرحل إلى الحبشة، ولم يحل أحد بينه وبين أن يعمل أفلاماً - مثل ايزنشتاين - بإرادة شخص مثل ستالين.

هيتشكوك شخص نجح. ولابد أنه لم يكن على الأرجح سعيداً في حياته، ولكنه قد حل مشكلتين ظل سينمائيون كثيرون عاجزين عن حلهما: إيجاد فيلم بشكل منتظم، والنجاح بان يعمل في كل مرة فيلماً يروج. أستطيع القول إنه فريد فرادة النجمة في سمائها.

منذ سنتين أوثلاث وأنا أتساءل حول صعوبة العمل في السينما، وكوني أواجه صعوبات كثيرة. وتساؤلي هو: لماذا ألاقي هذه الصعوبات، لماذا "أن يعمل المرء سينما" هو على هذا القدر من الصعوبة، ولماذا "الرؤية" والمشاهدة لا تستثير الاهتمام!.. وأنه يتعين دائماً "القول " إلى جانب المنشود قوله. لكن عندما أرى مجدداً فيلما ل: هيتشكوك، يستحوذ الفيلم على ملكاتي بسحره.

هيتشكوك، إنه قصة رجل متوحد، لعله كان مخطئاً في رأيه بنفسه، واكتشف تركيب الفيلم. إن تاريخ السينما الذي اعمل عليه سيكون بالأحرى تاريخ لاكتشاف قارة مجهولة، وهذه القارة: إنها تركيب الفيلم. عندما ركب دوس باسوس رواياته بطريقة معينة، وعندما طوى وليام بوروز أوراقه بطريقة معينة، فإن ذلك إنماجاءهما من السينما التي هي فعلياً فن التركيب. إن كلا قد اكتشف نواحي صغيرة من هذه القارة في السينما، وأعتقد أن شخصاً مثل هيتشكوك، طوال عشرين عاماً،نجح في كل شيء. يوم قالت **دفاتر السينما** عن هيتشكوك: "هذه سينما والآخرون نفاية"، فإن الدفاتر، وساقي المشرب المجاور، كانا في المرة ذاتها على اتفاق. وهذا تعريف لهوية عصر.

السينما هي اختراع تركيب الفيلم. ولكن يمكن أن يكون للتركيب وجود في الفنون الأخرى. عندما يتكلم إيزنشتاين في كتاباته عن ال: غريكو، فهو لا يقول أبداً: "هذا الرسام"، وإنما هذا "المركب" ويذكر بلوحة: "تركيبات عن طليطلة ".

وواقع الحال، أن التركيب هو مايتعين تدميره، لأنه هو ما يجعل الناظر **يرى**. والسينما الناطقة كان دورها، مع مساندة المطبعة الكتاب لسيئين ، كان الحيلولة دون **رؤية** ما كان التركيب يسمح ب: **رؤيته**. تعين على الفور استعادة التحكم بالأمر. من جهة أخرى، التليفزيون هو هذا. نضال عظيم انتهى بالخسارة.

- هل هنالك من أسلوب هو أسلوب هيتشكوك؟

- عندما يرى المرء أول لقطة من فيلم ل: هيتشكوك، يعرف الجمهور على الفور أنه في فيلم ل: هيتشكوك. عنده، كما عند الرسامين العظام، هنالك مباشرة لوحة، ولاتكف اللوحات عن أن تتسلسل. وعندما يصور زهرة، فذلك من حينه قصة.

يكفي أن تطلب من الناس أن يرووا لك فيلماً ل: هيتشكوك،يحدث منهجياً أن الناس يجيبون بوصف صورة استحوذت على انتابهم بقوة وحتى، على وجه العموم، شيء. أحذية، فنجان قهوة، كأس طيب، زجاجات بوردو. ذلك لأمر مع ذلك خارق، تسأل شخصاً إن كان رأى **نوتوريوس**، فيجيبك: " إنه الفيلم الذي فيه زجاجات بوردو" الأمر كما مع سيزان، وذلك انهم يتكلمون عن تفاحة سيزان مثلما هو الكلام عن زجاجات بوردو هيتشكوك في **نوتوريوس**.

- أعاد التليفزيون مجدداً بث فيلم: **شكوك**، تمثيل جوان فونتين وكاري غرانت. في لحظة ما يهم كاري غرانت بتقبيل جوان فونتين: لقطة أميركية، ينحني نحوها، فتقاوم. عندئذ هيتشكوك، في تلك اللحظة بالضبط، يصور في لقطة قريبة وغاطسة لحقيبة التي كانت جوان فونتين تشدها إلى صدرها وتغلقها. ومجدداً، اللقطة الأميركية. لن يتبادلا قبلة هذه المرة.

- ترتبط الصورة ارتباطاً وثيقاً بالعدالة. لأن الصورة هي برهان. تقدم السينما في كل مرة البرهان المادي على ما يجري ، ومع هذه اللقطة القريبة للحقيبة ، يعطينا هيتشكوك البرهان المادي على أنهما سيفترقان، هذا خارق لحد الخيال. عبثاً يفتش المرء عن أدنى أثر لوسيلة بلاغية أو مؤثر بلاغي عنده، فإنه لن يجد أياً من ذلك.

وإذا ما كانت الأفلام صالحة، إلا أن العدالة لا يمكن في اعتقادي إقامتها بالطريقة ذاتها. وذلك أن النظام القضائي بكامله تهيمن عليه وتسوده النصوص، والمحامون مذنبون في ذلك على أية حال ذنباً عظيماً. فهم يفضلون التقدم بمرافعات جميلة، بدلاً من التحقيق للإتيان بوثائق إثبات دامغة.

- لماذا تسجل وفاة هيتشكوك بالنسبة إليك، مثلها مثل وفاة روسيلليني، نهاية عصر؟

- السينما بالنسبة إلي هي أوريديس. تقول أوريديس ل " أورفيه: "لا تلتفت لتنظر وراءك". ويلتفت أورفيه، أورفيه هو الأدب الذي يميت أوريديس. وهو يقضي بقية حياته في جني المال بنشره الكتب عن موت أوريديس.

أما أنا، بحكم ما كان موقعي، بين هيتشكوك وروسيلليني، فإنني تمر بي لحظات أقول فيها لنفسي: " قضي الأمر"، كما لو أن السينما سدت عليها المنافذ وأرتج عليها.

كان بمستطاع هيتشكوك وبسهولة أن يعمل فيلمين آخرين. ولم يعملهما. وأفلامه الأخيرة أخذت تشبه ما كان يكتبه النقاد عما يعمله هيتشكوك. وبدلاً من أن يرى إشارة في الأجنحة المتوقفة لإحدى الطواحين، قال لنفسه: "سأعمل فيلماً عن التجسس، وستكون فيه إشارة ترسل" ، ومن ثم يسعى للعثور على " الاجنحة المتوقفة " ، أو شيء من نفس القبيل. إن هذه بالضبط هي الطريقة التي يعمل التليفزيون بها أو الصور التي تنشرها الصحافة. أعتقد أن هيتشكوك توقف من نفسه عن العمل، واعتلت صحته وتوفي. ما كان عليه أن يموت على هذا النحو. كانت أمامه سنوات أخرى يعيشها أيضاً، لأن السينما ليست عملاً مرهقاً. الكاميرا، إنها واقفة على قدمها، كانتصاب ساق إحدى نبتات الحبوب لم تقطف بعد، وحتى لو أصاب الارتجاف يد المخرج، إلا أن الكاميرا، هي ، لا ترتجف. يد رونوار، ارتجفت.

وفاة هيتشكوك هي انتقال من عصر لآخر. وقد حدثت في الوقت ذاته تقريباً من اختراع ال: تيليتكست. واعتقد أننا ندخل في عصر توقف البصري، أو على نحو أصح انحسار البصري، فالعصر يدحر البصري ويدفعه إلى وراء.

بالنسبة لموقفي، الصور هي الحياة والنصوص هي الموت. لا بد من الاثنين. وأنا لست ضد الموت. ولكنني ضد أن يقضي الموت على الحياة إلى هذا الحد ، وتحديداً في الزمن الذي تعين أن تعاش فيه الحياة.

العصر الحالي، هو عصر انتصار الموت انتصاراً مطلقاً. لنأخذ على سبيل المثال قضية معسكرات الاعتقال. إننا لن نرى أبداً فيلماً عن تلك المعسكرات. ليس هنالك إلا فيلم أوحد هو فيلم: **المسافرة** للبولوني مونك. وللأمر ما يبرره، فقد وقع على البولونيين أن يكونوا أكثر من ابتلي، لكي تقبل الهيئة السينمائية أن يُعمل أحد أندر الأفلام الذي "ترى فيه بالعين" المعسكرات.

هذه الهيمنة التي ل: غوتبرغ (أي: المطبعة) تسند للموت دوراً ليس دوره الأصل. افلام هيتشكوك، بالمقابل، يملك الموت فيها قوة حياة هائلة. وكان الناس يفهمون بشكل جيد جداً. والرعب كان نابضاً بالحياة.

تقدم قضية صحراء تاباس بكل الأحوال مثالاً على الخوف البصري، عندما ندد كارتر بعرض الإيرانيين لجثث المارينز المتفحمة. هذا فيما أعتقد أقل الأمور شأناً. لقد أصيب كارتر بالخوف من هذه الصور. وكان يريد إخفاءها، لماذا يمكن أن تخفي الموت أو القفا العارية؟

- هل تعتقد أن في الولايات المتحدة أيضاً انحساراً للبصري؟

- نعم، إن الولايات المتحدة هي مع ذلك الأكثر ممارسة للبصري، ويدل هذا على ممارسة ديمقراطية معينة. وقد وصلت إلى حد التفكير بأنه إذا ما هيمنت الولايات المتحدة على العالم، فلأنها البلد الوحيد الذي لا يزال فيه ما هو الأقرب إلى الديمقراطية. هذا أقوى من الفاشية، ومن الشيوعية، ومن الثورية اليسارية، مثلاً. السينما الاميركية قوية لأنها تمثل هذا. وإلا فما من سبب يعلل كون الأفلام الأميركية محبوبة في أربعة أطراف المعمورة. الفيلم التشيلي لا يلقى الحب في كل مكان. والفيلم السويسري لا فرصة له في الهند أو في المكسيك. الفيلم الأميركي في كل مكان.

وهذا من دون أن نأخذ في الحسبان أنه للآن أيضاً، كثير من الأشياء التي تحدث لا بد أنها آتية من عند هيتشكوك. هذه الطريقة في وضع السيناريوهات وفي الرؤية، آل أمرها في النهاية لأن يكون لها تأثير في رجال البنتاغون، فجنيرالات الولايات المتحدة يعملون أفلاماً فرعية في صحراء تاباس. وهذا أيضاً مما كان يجعل هيتشكوك ظريفاً جداً.

- هذا الانحسار للبصري هل كان له تأثير على تصويرك ل: **ينجو بنفسه من يستطيع (الحياة)** الذي سيعرض في كان في القائمة الرسمية للمسابقة؟

- أشخاص مثل ويلز، مثل بيالاه، ومثلي، نحن غرقى نصارع الأمواج. إننا نواجه صعوبات جمة. وكل ما أطلبه هو أن يدعوني أبقى حياً. إننا معشر لسنا موضع ثقة.

يخافون إعطائي فرنكاً خشية أن أحتفظ منه بثمانين سنتيماً أشتري بها معدات، وألا أصور إلا بعشرين سنتيماً وعندئذ لا يعطوني شيئاً يذكر. ثم إنني وجدت السينما متفككة جداً. الفنيون أنفسهم يلعبون أدواراً لا مبرر لها. انتابني انطباع بأنني أعمل فيلماً أولاً وفي الوقت ذاته هذا كله يصيب باليأس بعض الشيء. لا أعتقد أننا ما زلنا سنملك لمدة طويلة القوة لأن نعمل سينما.

حديث أجراه سيرج جولي.
ليبيراسيون ، ٢ أيار ١٩٨٠

* * *