

cinematheque
beirut

نحو سينما ثورية

Vers un troisième cinéma

Une introduction à la traduction par *Dirâsât 'arabiyya*
du manifeste de Fernando Solanas et Octavio Getino

مُقدِّمة للترجمة التي أنجزتها مجلة "دراسات عربية"
لبيان فرناندو سولاناس وأوكتافيو جيتينو

أنابيس فارين
Anais Farine

تناولت عدّة دراسات "تأثير" السينما الثالثة على أساليب وأنماط إنتاج السينما العربية البديلة والمُلتزمة، فضلاً عن الفكر الشكلي والنظري لمخرجين ساهموا في صياغة هذا التيار السينمائي، وكان هذا "التأثير" موضع اهتمام مُتجددٍ عبر الزمن. ومع ذلك، فإنّ الأبحاث الراهنة تُجرى غالباً من دون إحالة مباشرة إلى النسخة العربية لـ "نحو سينما ثالثة"، ويبدو أنّ الترجمة العربية لبيان سولاناس وجيتينو الأممي، والتي أنجزتها مجلة "دراسات عربية" تحت عنوان "نحو سينما ثورية"، باتت منسيّة. يُشكّل هذا النص تمهيداً لبيان "نحو سينما ثالثة" انطلاقةً من ترجمته العربية المحفوظة في أرشيف عبّودي أبو جودة، ويعرض الأسئلة التي واجهتنا خلال بحثنا عن هذه الترجمة وقراءتنا لها، وهي أسئلة بقيت أحياناً بلا أجوبة.

L'« impact » du troisième cinéma sur les formes filmiques et les modes de production du cinéma arabe alternatif et militant, ainsi que sur la pensée formelle et théorique de cinéastes attaché.e.s à la création de ce mouvement, a été l'objet de plusieurs études et suscite un intérêt renouvelé. Cependant, la recherche actuelle s'effectue souvent sans référence précise à la version arabe de *Vers un troisième cinéma*, et la traduction du manifeste décolonial et internationaliste de F. Solanas et O. Getino par *Dirâsât 'arabiyya*, sous le titre « نحو سينما ثورية » (« Vers un cinéma révolutionnaire ») semble oubliée. Ce texte propose une introduction au manifeste *Vers un troisième cinéma* [« Hacia un tercer cine »] depuis sa traduction conservée dans les archives de Abboudi Bou Jaoude et les questions, restées parfois sans réponse, que sa recherche et sa lecture soulèvent.

أتوجّه بجزيل الشكر إلى كلّ من عبّودي أبو جودة ونور عويضة والمترجمين والمترجمات المجهولين وبيار جيرار الذي لم يعد مُترجماً مجهولاً.

Un immense merci à Abboudi Bou Jaoude, Nour Ouayda, aux traducteur-trice-s anonymes et à Pierre Girard, qui ne l'est plus.

ترجمه للعربية طارق ابي سمرا
Traduit du français par Tarek Abi Samra

بدعم من
Avec le soutien de

سينماتيك بيروت مشروع لـ
Cinematheque Beirut est un projet de



Norwegian Embassy
Beirut

METRO
POLIS
ينما متروبوليس
Art Cinema

في العام 1972، وفي أعقاب المهرجان الأول للسينمائيين العرب الشباب الذي نُظّم في دمشق، تمّ تخصيص عددٍ من مجلّة "الطريق" للسينما العربية البديلة (عدد 7-8، 1972). وفي هذا العدد الخاص والمزدوج، تمّ نشر بيان "جماعة السينما الفلسطينية" للمرّة الأولى¹. كانت تلك الحقبة زمنَ البيانات. نُشرت أيضاً في العام 1972 الترجمة العربية لبيان "نحو سينما ثالثة" تحت عنوان "نحو سينما ثورية" في العدد 15 من "فيلم"². كتب كلٌّ من فرناندو سولاناس وأوكتافيو جيتينو (مجموعة "سينما التحرير"، "سينيه لبييراثيون") هذا البيان الذي رافق فيلمهما "ساعة الأفران" (1968، *La Hora de los hornos*). هل ساهم اختيار هذا العنوان العربي الفريد في إغفال عبودي أبو جودة عن هذه النسخة من البيان المحفوظة في أرشيفه؟ وكيف يمكن أن يحدّ البحث عن هذه النسخة وقراءتها على التأمل في عالم الأشكال والمحتويات المُشترَك، المُركَّب واللاتوافقي، الذي يُشكّل السينما الثالثة؟

الكلمات معنى، لتيارات الترجمة عدّة معاني

في الأساس، كُتِبَ بيان "نحو سينما ثالثة"³ بهدف نشره، بناءً على طلب من "أوسبال"، منظمة التضامن مع شعوب آسيا وإفريقيا وأميركا اللاتينية، في مجلّة "تريكونتينتال" (مجلّة مُتعددة اللغات تابعة لـ"أوسبال" وتشكّل أحد أجهزة البروباغندا التابعة لها⁴). صدر بيان سولاناس وجيتينو بالفرنسية والإنجليزية والإيطالية في الوقت نفسه تقريباً. كما نُشر أيضاً في فرنسا في العدد الثالث من مجلّة "تريكونتينتال" من إصدار فرانسوا ماسبيرو. ويُمكن مُقارنة عنوان البيان، "نحو سينما ثالثة"، بعنوان بيان الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، "السينما والثورة"، الذي صدر بالعربية والفرنسية والإنجليزية في الوقت عينه، ما يُحيل إلى البعد الأممي لهذا التنظيم⁵.

En 1972, suite à l'organisation, à Damas du premier Festival des jeunes cinéastes arabes, un numéro de la revue Al-Tariq est consacré au « Cinéma arabe alternatif » (N° 7-8, 1972). Le manifeste de l'Association du cinéma palestinien paraît pour la première fois dans ce double numéro spécial¹. C'est l'époque des manifestes. En 1972 toujours, *Vers un troisième cinéma*, manifeste rédigé par Fernando Solanas et Octavio Getino (Grupo Cine Liberación) et accompagnant leur film *L'Heure des brasiers* (*La Hora de los hornos*, 1968), paraît en arabe dans le quinzième bulletin de l'Organisme général du cinéma syrien (OGC)² sous le titre « نحو سينما ثورية » (« Vers un cinéma révolutionnaire »). Le choix de ce titre singulier aurait-il contribué à la méconnaissance de cette version du manifeste conservée dans ses archives par Abboudi Bou Jaoude ? En quoi la recherche et la lecture de cette version du manifeste invitent-elles à réfléchir au monde commun de formes et de contenus toujours déjà composite et dissensuel qui composent le troisième cinéma ?

Les mots ont un sens, les courants de traduction en ont plusieurs

Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo (« Vers un troisième cinéma ») a initialement été rédigé pour être publié dans les pages de la revue *Tricontinental* à la demande de l'OSPAAAL (Organisation de solidarité des peuples d'Afrique, d'Asie et d'Amérique latine, dont cette revue bimestrielle et multilingue constitue l'un des organes de propagande³). Le manifeste de Solanas et Getino paraît presque simultanément en français, en **anglais** et en italien. En France, il est publié dans le troisième numéro de la *Tricontinental* éditée par François Maspero. L'adresse de *Vers un troisième cinéma* est ainsi comparable à celle du manifeste du Front populaire de libération de la Palestine intitulé *The Cinema and the Revolution* qui est diffusé dès sa parution en arabe, français et anglais, rappelant ainsi la dimension internationaliste du FPLP⁴.

1 بيان "جماعة السينما الفلسطينية"، "الطريق"، ص. 217

2 "فيلم"، نشرة عن "المؤسسة العامة للسينما"، العدد 15

3 العنوان الأصلي والكامل للبيان: « Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo »

4 على عكس النسخ الأخرى، الإسبانية والإنجليزية والفرنسية، التي تتضمن هوامش أكثر. فإنّ شرح هذا الاختصار ("أوسبال") يُشكّل أحد الهوامش النادرة في الترجمة العربية لهذا البيان. وبالرغم من أنّ نشرة "أوسبال" كانت تصدر باللغة العربية في بعض الأحيان. فإنّ ما سبق يُشير إلى صعوبة وصول قراء وقارئات نشرة المؤسسة العامة للسينما إلى مجلّة "تريكونتينتال" التي كانت تصدر مرّتين شهرياً. للمزيد عن "أوسبال"، أنظر مثلاً:

Olivier Hadouchi, *Cinéma dans les luttes de libération. Genèses, initiatives pratiques et inventions formelles autour de la Tricontinentale (1966-1975)*, thèse de doctorat, 2012 et Anne Garland Mahler, *From the Tricontinental to the Global South Race, Radicalism, and Transnational Solidarity*, 2018

Kay Dickinson, *Arab Film and Video Manifestos. Forty-Five Years of the Moving Image Amid Revolution*, 2018, p. 94

بيان "جماعة السينما الفلسطينية"، "الطريق"، ص. 217

"فيلم"، نشرة عن "المؤسسة العامة للسينما"، العدد 15

3 Contrairement à d'autres versions en espagnol, anglais et français qui en comportent davantage, l'explication de ce sigle constitue l'une des rares notes de bas de page de cette version arabe du manifeste. Bien que le bulletin mensuel de l'OSPAAAL ait parfois été publié en arabe, cela pourrait suggérer une difficulté d'accès à la revue bimestrielle pour les lecteur.trice-s potentiel-le-s du bulletin édité par l'OGC. Sur l'OSPAAAL voir par exemple : Olivier Hadouchi, *Cinéma dans les luttes de libération. Genèses, initiatives pratiques et inventions formelles autour de la Tricontinentale (1966-1975)*, thèse de doctorat, 2012 et Anne Garland Mahler, *From the Tricontinental to the Global South Race, Radicalism, and Transnational Solidarity*, 2018

4 Kay Dickinson, *Arab Film and Video Manifestos. Forty-Five Years of the Moving Image Amid Revolution*, 2018, p. 94

On vous parle de Paris :
Maspero, les mots ont un sens.
Chris Marker, (1970)



يقول فريد بوغدير في جوابه ضمن إطار **دراسة استقصائية دولية حول تأثير السينما الثالثة**، إنه بالرغم من قلة عرض ومُشاهدة فيلم "ساعة الأفران"، فإنّ البيان الذي كتبه مُخرجه قد تُرجم مرّتين إلى العربية (في لبنان وفي سوريا) وكان له "تأثيراً هائلاً". وما يؤكّد ذلك هو إنجاز ترجمتين لاحقتين بعنوان "نحو سينما ثالثة"، نُشرت إحداهما في كتاب للمخرجة عطيات الأبنودي، فيما نُشرت الأخرى في المجلّة المغربية "دراسات سينمائية". في تعليقاته حول "تأثير" السينما الثالثة في العالم العربي وإفريقيا، ينسب فريد بوغدير إحدى الترجمتين للمخرج عمر أميرالاي. إلّا أنّه لم يبرز اسم هذا الأخير في ترجمة "نحو سينما ثورية"، بل تمّ ذكر "دراسات عربيّة" فقط. وبالفعل، تمّ نشر هذه الترجمة للمرّة الأولى في مجلّة "دراسات عربيّة" الثقافية والاقتصادية والاجتماعية، من إصدار "دار الطليعة" في بيروت. سألت العديد من الأشخاص إن كان ممكناً أن يكون عمر أميرالاي قد شارك في إنجاز هذه الترجمة لبيان سولاناس وجيتينو مع مُساهمين آخرين في المجلّة، فأحالتني العديد من الأجوبة إلى جورج طرابيشي، الذي ترجم أعمالاً كثيرة عن الفرنسية، وآلف كتاباً صدر عن "دار الطليعة" تزامناً مع انتقاله للعيش في لبنان في العام 1972، حيث شغل لاحقاً منصب رئيس تحرير "دراسات عربيّة" حتى العام 1984.

Dans sa réponse à une **enquête internationale sur l'impact du troisième cinéma**, Ferid Boughedir indique que, si le film *L'Heure des brasiers* a été peu diffusé et vu, le manifeste rédigé par ses deux réalisateurs a connu deux traductions en arabe (au Liban et en Syrie) et a eu une « énorme influence⁵ ». Cette influence est d'ailleurs confirmée par l'existence de deux traductions plus tardives parues sous le titre « نحو سينما ثالثة » (« Vers un troisième cinéma ») dans un ouvrage de la réalisatrice Atteyat al-Abnoudy ainsi que dans la revue marocaine *Dirâsât sînimâ'îa* (« Études cinématographiques »)⁶. Dans ses notes sur « l'impact » du troisième cinéma dans le monde arabe et en Afrique, Ferid Boughedir attribue l'une des deux traductions du manifeste à Omar Amiralay. « نحو سينما ثورية » (« Vers un cinéma révolutionnaire ») n'est cependant pas signée par ce cinéaste mais par *Dirâsât 'arabiyya* (« Études arabes »). Cette traduction du manifeste a en effet d'abord été publiée en février 1971 dans cette revue culturelle, économique et sociale éditée à Beyrouth par Dâr al-Talî'a. Alors que j'interroge plusieurs personnes quant à la possibilité pour Omar Amiralay d'avoir participé à cette traduction du manifeste de Solanas et Getino avec d'autres contributeur-trice-s de la revue, de nombreuses réponses me renvoient à Georges Tarabichi, traducteur de nombreux ouvrages depuis le français, et d'ors et déjà auteur d'un livre édité par Dâr al-Talî'a lorsqu'il s'installe au Liban en 1972, où il deviendra rédacteur en chef de *Dirâsât 'arabiyya* jusqu'en 1984.

6 « Dans le monde arabe et en Afrique : "une convergence assez nette..." », Guy Hennebelle, « L'impact du troisième cinéma », Tiers-Monde, tome 20, no 79, 1979, p. 639

7 عطيات الأبنودي، "نحو سينما ثالثة"، السينما الثالثة، 2012، ص. 373-333، و"نحو سينما ثالثة"، دراسات سينمائية، ترجمة: عز الدين الخطابي، العدد 4، يونيو 1987، ص. 53-37. أتوجه بالشكر إلى ماتيلد روكسيل وأوليفيه حدوشي وليا موران وأحمد بوغابة، الذين لفتوا انتباهي إلى هاتين الترجمتين اللبنيان وأرسلوهما إلّي

5 « Dans le monde arabe et en Afrique : "une convergence assez nette..." », Guy Hennebelle, « L'impact du troisième cinéma », Tiers-Monde, tome 20, no 79, 1979, p. 639

6 عطيات الأبنودي، "نحو سينما ثالثة"، السينما الثالثة، 2012، ص. 373-333 نحو سينما ثالثة، دراسات سينمائية، ترجمة: عز الدين الخطابي، العدد 4، يونيو 1987، ص. 53-37. Je remercie Mathilde Rouxel, Olivier Hadouchi, Léa Morin et Ahmed Boughaba pour m'avoir signalé et envoyé ces deux autres traductions du manifeste



مجلات مجلة "دراسات عربية"
المحفوظة في أرشيف عبودي أبو جودة

La revue **Dirâsât 'arabiyya**
conservée dans les archives de Abboudi Bou Jaoude

في تطرقه إلى أعمال الترجمة المرتبطة بـ "دار الطليعة"، والتي أنجزها أعضاء "لبنان الاشتراكي"، يُشدّد فادي بردويل على الدور الذي اضطلعت به - خلال العقد الذي سبق صدور "نحو سينما ثالثة" في نشرة "المؤسسة العامة للسينما" - دور نشر فرنسية، مثل "سويل" (Seuil) و "ماسبيرو" (Maspero) و "مينوي" (Minuit)، في ترجمة نصوص من التراث الماركسي. فبحسب مؤلف كتاب "الثورة وخيبة الأمل"، كانت أعمال ماركس، تروتسكي، غرامشي أو جيفارا، تُترجم آنذاك إلى العربية انطلاقاً من الترجمات الفرنسية أو الإنجليزية في معظم الأحيان بدلاً من الاستناد إلى النصوص الأصلية الصادرة بالألمانية أو الروسية أو الإيطالية أو الإسبانية. إن هذه الممارسة محوريّة في أطروحة فادي بردويل، الذي يذهب إلى أنّ هذا العمل التحريري والنشري والتأويلي يجعل من هذه النصوص نصوصاً كونيّة، ويُحيل تحليلها من حيث أمانة ترجمتها غير ذي جدوى⁸.

إنّ وجود ثلاث نسخ عربية مُختلفة، أقلّه في ما يخص ترجمة كلّ من عنوان البيان وعنوان الفليم الذي أخرجه سولاناس وجيتينو، قد يُشكّل مؤشراً يحثنا على محاولة العثور على النسخة الأصلية. تماشيّاً مع الدور الذي أدّته تاريخياً دار "ماسبيرو" في نشر الفكر النضالي والأممي، فإنّ العنوان المُعرّب للفيلم: "ساعة الجمر"، كما ورد في ترجمة "دراسات عربية" للبيان، يُحيل إلى العنوان الفرنسي: L'Heure des brasiers. أمّا العنوان المُعرّب: "ساعة توهج الأفران"، الذي اختارته عطيات الأبنودي، فهو يميل إلى العنوان الإنجليزي: The Hour of the Furnaces.

Revenant sur le travail de traduction lié à la maison d'édition de la revue *Dirâsât 'arabiyya* effectué par des membres de Liban socialiste, Fadi Bardawil souligne le rôle joué – au cours de la décennie précédant la parution de *Vers un troisième cinéma* dans le bulletin de l'OGC – par des maisons d'édition telles que Le Seuil, Maspero et Les éditions de Minuit dans la traduction de textes associés à la tradition marxiste et aux luttes tricontinentales. D'après l'auteur de *Revolution and Disenchantment*, les écrits de Marx, Trotsky, Gramsci ou encore Guevara étaient alors davantage traduits en arabe depuis leurs traductions française ou anglaise que depuis les textes parus en allemand, russe, italien ou encore espagnol. Cette pratique est centrale à la thèse de Fadi Bardawil selon laquelle ce travail d'édition, de mise en circulation et d'interprétation produit l'universalité des textes et désamorce l'analyse de leur traduction en termes de fidélité⁷.

L'existence de trois versions arabes distinctes, ne serait-ce qu'en ce qui concerne la traduction du titre du manifeste et celle du film réalisé par Solanas et Getino, pourrait constituer une indication pour tenter de retrouver la version source. En accord historiquement avec la place jouée par les éditions Maspero dans le travail de circulation de pensées militantes internationalistes « ساعة الجمر », titre de film de Solanas et Getino mentionné dans la version traduite par *Dirâsât 'arabiyya*, entrerait en résonance avec le choix du titre français du film (*L'Heure des brasiers*), tandis que « ساعة توهج الأفران », titre privilégié par Atteyat al-Abnoudy, serait plus analogue à l'image du titre anglais (*The Hour of the Furnaces*).

إنه اختلاف كبير، لكنّه ربّما يُشير أكثر إلى غياب عنوان ثابت وموحّد للفيلم. وفي هذا الصدد، يمكن لصعوبة الوصول إلى الفيلم مقارنةً بالتداول الكبير للبيان، أن تُفسّر إغفال الهوامش التي تُحيل إلى فيلم "ساعة الأفران" في ترجمة مجلّة "دراسات عربية" لهذا النصّ، ذلك أنّ صعوبة الوصول إلى الفيلم تحيل دون اعتماده نقطة ارتكاز أساسية لقراءة البيان. بالتالي، في حين أنّ بيان "نحو سينما ثالثة" كان قد كُتِب ليرافق فيلم "ساعة الأفران"، نرى أنّ الفيلم يستطيع، على العكس من ذلك، أن يرافق البيان. هكذا يناقض تداول النصّ ذلك العناد في محاولة فهم تاريخه بالاستناد إلى مصطلحات "الأصل" و"النسخة" من جهة، و"المركز" والمحيط" من جهة أخرى.

وبالرغم من أبحاثي، ما زلتُ حتّى اليوم عاجزةً عن تحديد الشخص الذي أنجز ترجمة البيان الصادرة في نشرة "المؤسسة العامة للسينما"، وتحديد النسخة أو النسخ الأجنبية التي اعتُمدت لإنجاز الترجمة العربية. فبالتالي، ما الذي نُقارنه؟ كيف نقارن ولماذا؟ أليست تلك النسخ جميعها تُشكّل البيان في نهاية المطاف؟ "مصدر"، "غياب"، "إغفال"، كلّها مصطلحات تفرض كميّة النظر إلى تلك الترجمة. للكلمات معنى! أمّا حياة النصوص المترجمة، فلها - وفقاً لتحليل فادي بردويل - عدّة معاني. يستطيع تسليط الضوء على الطبيعة المتعدّدة الاتجاهات لترجمة "نحو سينما ثالثة"، والعمل انطلاقاً من هذه الطرق المسدودة، أن يساعد في تأويل نتائج الدراسة الاستقصائية الدولية حول "تأثير" السينما الثالثة التي أعدّها غي هانيبال (Guy Hennebelle). وبالفعل فإنّ هانيبال يشدّد في مقدّمته على أنّ "مفهوم 'السينما الثالثة' يحمل تأويلات مختلفة جداً". عندئذٍ، لا تعود المسألة هي دراسة "تأثير" السينما الثالثة على إنتاج الأوساط السينمائية المحلية المُختلفة، بقدر ما تصبح مُعينة اتجاهات هذا التيار من الأفكار السياسية والسينمائية الذي أبرزه البحث عن ترجمة البيان وقراءتها.

Cette différence de taille témoigne peut-être cependant davantage de l'absence de titre en usage figé du film. À ce propos, la difficulté d'accès au film par opposition à la circulation importante du texte pourrait également expliquer l'omission des notes de bas de pages liminaires renvoyant à *L'Heure des brasiers* dans la version arabe du manifeste de *Dirâsât 'arabiyya*⁸, le film constituant un point d'appui moins central pour lire et activer le manifeste. Par conséquent, **alors que *Vers un troisième cinéma* a été conçu pour accompagner le film *L'Heure des brasiers*, c'est le film qui pourrait éventuellement accompagner le manifeste**, et la circulation du texte dément une fois encore la pertinence d'une obstination à penser en termes d'original et de copie, de centre et de périphérie, pour rendre compte de son histoire.

Malgré mes recherches, rien ne me permet à ce jour de désigner la personne autrice de la version du manifeste publiée dans le bulletin de l'OGC, ni d'indiquer avec certitude la ou les versions avec lesquelles cette traduction a été réalisée. Dès lors, que comparons-nous ? Comment, et pourquoi comparons-nous ? Ne serait-ce pas finalement l'ensemble de ces versions qui constituent le manifeste ? « Source », « absence » et « omission » sont autant de termes qui prescrivent une manière d'envisager cette traduction. Les mots ont un sens ! La vie des textes en traduction, suivant l'analyse de Bardawil, en ont plusieurs. Mettre en avant le caractère multidirectionnel de la traduction de *Vers un troisième cinéma* et œuvrer depuis ces impasses permet en fait de préciser l'interprétation des résultats de l'enquête internationale sur « l'impact » du troisième cinéma, proposée par Guy Hennebelle. Dans son introduction, Hennebelle souligne en effet que « le concept même de « troisième cinéma » est investi d'interprétations sensiblement différentes ». L'enjeu serait alors moins d'étudier l'« impact » du troisième cinéma sur différentes cinématographies nationales, que de considérer les directions de ce courant de pensées politiques et cinématographiques que la recherche de la traduction du manifeste et la lecture de « نحو سينما ثورية » (« Vers un cinéma révolutionnaire ») actualisent.

9 « Vers un troisième cinéma », http://collections.cinematheque.qc.ca/wp-content/uploads/2015/06/Solanas_Cinéma-politique_2_eq.pdf p. 8
و"نحو سينما ثورية"، ص. 13-14

8 Cf. « Vers un troisième cinéma », http://collections.cinematheque.qc.ca/wp-content/uploads/2015/06/Solanas_Cinéma-politique_2_eq.pdf p. 8 et « نحو سينما ثورية », pp. 13-14

المُساهمة في جعل الثورة ممكنة: مسألة خيالات

"لا يمكن تصوّر سينما ثورية بلا خوض متواصل ومنهجي في الممارسة والبحث والتجريب"¹⁰

بالنسبة لأعضاء مجموعة "سينما التحرير"، تُشكّل الثقافة في حالة الاستعمار الجديد سلاحاً يمكن استخدامه لمأسسة التبعية وتطبيعها من جهة؛ وللتعبير عن تطلّع إلى التحرّر والسعي لتحقيقه من جهة أخرى. وفي هذا السياق التاريخي، ينبغي على المثقفين والفنانين (عاملي وعاملات الثقافة) الإقدام على عمل تفكيكي كي لا يُعيدوا إنتاج الثقافة السائدة. واستناداً إلى أمثلة مختلفة، يُظهر المؤلفون أنّ الأيديولوجيات هي بنى ولغات، وأنّ التقنيات (الأدوات المُستخدمة والأشكال السردية المُقترحة) تستبطن تصوّراً عن العالم. وبالتالي، فإنّ استخدامها أو الاعتقاد بإمكان استخدامها على نحو لاسياسي هو وهم، ذلك أنّ طرق التعبير هي أيضاً نتاج أيديولوجيا ما. لذلك، لا يمكن تعريف السينما الثالثة بمحتواها النضالي فحسب، إذ يتعيّن على هذه السينما أيضاً - انطلاقاً من الشروط المُحيطة بها، وهي شروط الاستبداد - أن تخوض في التجريب وتوسع لإيجاد أشكال تعبيرية جديدة قد يعتبرها تافهة من يستند إلى تصوّر عن الفنّ تفرضه الثقافة البرجوازية. تجريب أشكال سردية وابتكار حلول فريدة انطلاقاً من موقع هامشي وظروف تفرض قيوداً تقنية (مثل عدم القدرة على تسجيل صوت مُتزامن): هذا ما يقترحه قيس الزبيدي¹¹ وعطيات الأبنودي في فيلمي "بعيداً عن الوطن" (1969) و"حصان الطين" (1971). يرى **أحمد رفعت** أنّ الابتكار الشكلي والنقدي الذي طوّره مؤلّف كتاب "السينما الثالثة" في أفلامها الثلاثة الأولى من خلال استفادتها من الإمكانيات المحدودة التي توفّرها الدولة، يعكس بلا ريب الوهج الجمالي والسياسي لأهيب أميركا اللاتينية.

Contribuer à rendre la révolution possible : question d'imaginaires

« L'existence d'un cinéma révolutionnaire n'est pas concevable sans l'exercice constant et méthodique de la pratique, de la recherche et de l'expérimentation⁹ »

Pour les membres du groupe Ciné Libération, la culture, en situation néocoloniale, constitue une arme pouvant servir à institutionnaliser et normaliser la dépendance d'une part ; l'expression et la réalisation d'une impulsion vers l'émancipation d'autre part. Dans cette situation historique toujours, les intellectuels et les artistes (travailleuses et travailleurs de la culture), se doivent d'effectuer un travail de déconstruction au risque de (re)produire la culture dominante. En donnant différents exemples, les auteurs montrent que les idéologies sont aussi des structures, des langages, et que les techniques (outils mobilisés et formes narratives proposées) participent d'une conception du monde. Ainsi, les utiliser ou croire pouvoir les utiliser de manière apolitique est une illusion car les manières de dire sont aussi le produit d'une idéologie. C'est pourquoi le troisième cinéma ne peut simplement se définir par un contenu militant mais doit encore expérimenter - depuis les conditions de possibilités qui sont les siennes, c'est-à-dire celles de l'oppression -, s'essayer à des formes originales qui seraient jugées insignifiantes pour qui se fonde sur une conception de l'art imposée par la culture bourgeoise. Expérimenter des manières de raconter, inventer des dispositifs singuliers depuis les marges et depuis des contraintes techniques telles que l'absence de son synchrone, c'est ce que proposent Atteyat al-Abnoudy et Kais al-Zubaidi¹⁰ dans les films « حصان الطين » (*Horse of Mud*, 1971) et « بعيداً عن الوطن » (*Loin du pays*, 1969). Selon **Ahmed Refaat**, l'inventivité formelle critique que l'autrice du livre « Le troisième cinéma » (« Le troisième cinéma ») développe dans ses trois premiers films en s'emparant des moyens offerts par l'État et en composant avec les limites de ceux-ci, reflète sans conteste la lumière esthétique et politique des brasiers d'Amérique latine.

¹⁰ "نحو سينما ثورية"، ص. 21

¹¹ الذي كتب مقالاً في نشرة "المؤسسة العامة للسينما"، يستعيد فيه بيان سولاناس وجيتينو، وعنوانه: "الفيلم السياسي: بين الوثيقة وإعادة بناء الواقع"، ص. 35-37

⁹ Cf. « Vers un troisième cinéma », http://collections.cinematheque.qc.ca/wp-content/uploads/2015/06/Solanas_Cinéma-politique_2_eq.pdf p. 21 et « نحو سينما ثورية » p. 16

¹⁰ Qui signe un article dans le bulletin de l'OGC reproduisant le manifeste de Solanas et Getino sous le titre : « Le film politique, entre le document et la reconstruction de la réalité », pp. 35-37

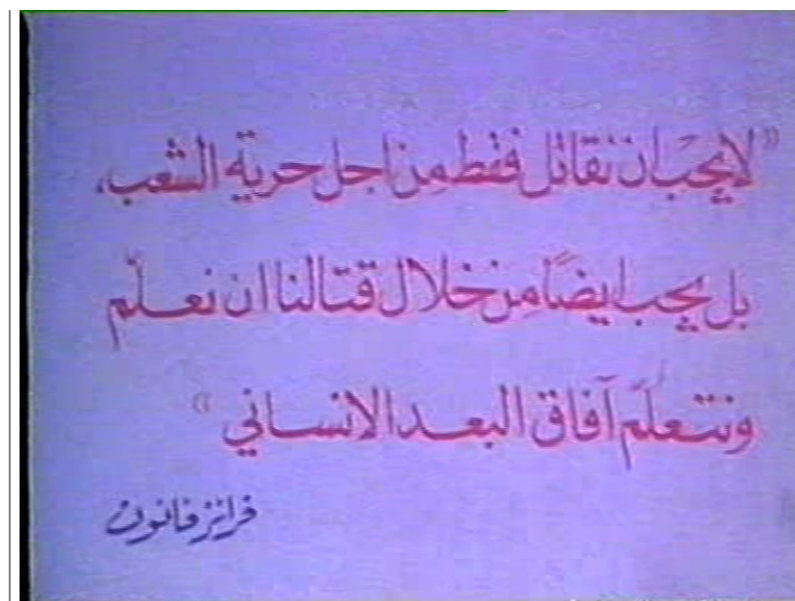


اقتباس لفرانز فانون من فيلم عمر أميرالاي
"الحياة اليومية في قرية سورية" (1974)

Frantz Fanon cité par Omar Amiralay dans
[La Vie quotidienne dans un village syrien](#)
(1974)

اقتباس لفرانز فانون من فيلم جان شمعون
"أنشودة الأحرار" (1978)
من مجموعة "نادي لكل الناس"

Frantz Fanon cité par Jean Chamoun dans
Hymns of Liberty, 1978, Jean Chamoun
Collection : Nadi Lekol Nas



إنّ الرغبة في وضع بنية الأفلام في خدمة فرص "الاستماع والتكلم" (فرانز فانون¹²، كما اقتبسه سولاناس وجيتينو في بداية الجزء الثاني من "ساعة الأفران")، تتجلى عبر اعتماد شكل مفتوح وملائم للنقاش، وهو ما يحض عليه "نحو سينما ثالثة". من خلال عدم الاكتمال المقصود هذا، يقع الفيلم-الفعل ضمن اهتمامات حيّز كامل من الأبحاث الحالية المُكرّسة للسينما التجريبية التي تمزج بين الخيال والتوثيق (الفيلم-المقالة) (film-essai). بيد أنّ ترجمة "دراسات عربية" للبيان تُسلط الضوء على بُعد مهمّ لمقترحات سولاناس وجيتينو، بُعد يُميّز هذه المقترحات عن التعريف المُعاصر للفيلم-المقالة الذي يُشدّد على البُعد التأملي والحقائق المؤقتة التي يمكن صياغتها خلال مسار تصوير الفيلم¹³. وبالفعل، فإنّ مصطلح cinema-essai الذي يرد في النسخة الفرنسية للبيان قد تُرجم بـ "فيلم-مقالة" في النسخة العربية المنشورة في "دراسات عربية". وباستثناء مصطلح "فيلم-قصيدة" (cinéma-poème)، فإنّ المصطلحات الخمسة المُستخدمة لترجمة أسماء الأجناس المختلفة للسينما الثالثة تُشير جميعها ضمناً إلى فكرة الرسالة والمعلومات¹⁴. وتُشير النسخة العربية لبيان سولاناس وجيتينو إلى تصوّر عن المقالة (essai) يتشارك فيه سينمائيّو ذلك الجيل الذين كانوا يعتبرون أنّه ينبغي اعتماد السينما الوثائقية ركيزةً لخلق سينما بديلة. يمكن تفسير هذا التصوّر بردّ فعل شائع تجاه الأفلام الروائية التي يغلب عرضها في الصالات. لكنّ التصوّر هذا يُشير أيضاً إلى أنّه بالنسبة لسينمائيّي ذلك الجيل، فإنّ الكلمات تنطوي على معنى وأنّ "الحقيقة" - وهو مصطلح يرد عدّة مرات في البيان - تُشكّل قوّة يُعتقد أنّها قد تُصيب الخصم في الصميم.

La volonté de mettre la structure des films au service d'une occasion « d'entendre et de dire » (Frantz Fanon¹¹ cité par Solanas et Getino au début de la deuxième partie de *L'Heure des brasiers*) se manifeste par l'adoption d'une **forme ouverte et propice au débat** prônée par *Vers un troisième cinéma*. Par cet inachèvement revendiqué, le cinéma-manifestation (فيلم-فعل) intéresse tout un pan de la recherche actuelle consacré à la forme essai au cinéma. Le travail de *Dirâsât 'arabiyya* met cependant au jour une dimension importante des propositions de Solanas et Getino qui, précisément, distingue celles-ci d'une définition contemporaine du film-essai mettant l'accent sur sa dimension réflexive et les vérités provisoires qui peuvent se formuler en cours de parcours¹². En effet, le terme cinéma-essai qui figure dans la version française du manifeste est traduit par **فيلم-مقالة** (littéralement, film-article) dans la version de *Dirâsât 'arabiyya*. À l'exception de cinéma-poème (فيلم-قصيدة), les cinq termes mobilisés pour traduire les différents genres possibles de troisième cinéma connotent tous l'idée de message et d'information¹³. La version arabe du manifeste de Solanas et Getino signale ainsi une conception de l'essai partagée par les cinéastes de cette génération pour lesquels le cinéma documentaire doit servir de base pour créer un cinéma alternatif. Cette conception s'explique par une réaction commune au cinéma de fiction majoritairement présent sur les écrans. Mais elle dit également que, pour les cinéastes de cette génération, les mots recèlent un sens et la « vérité », évoquée à plusieurs reprises dans le manifeste, une force dont on pense qu'elle peut frapper droit l'adversaire.

¹² إنّ هذا الاقتباس لفانون ("...hay que descubrir, hay que inventar...") الذي يفتح النسخة الثانية من البيان، والذي تُمكن قراءته في كتاب عطيات الأبنودي ("...علينا أن نناقش، علينا أن نبدع...")، لا يرد في نسخة "دراسات عربية". عن النسخة الثانية المنشورة في المجلة المكسيكية "سينيه كلوب" (Cine Club)، أنظر: Ignacio del Valle, « Hacia un tercer cine: del manifiesto al palimpsesto », *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, año 3, núm. 6

¹³ أنظر:

Alain Ménil, « Entre Utopie et Hérésie, quelques remarques à propos de la notion d'essai », *L'essai et le cinéma*, Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin (dir.), 2004

Vers un troisième cinéma, http://collections.cinematheque.qc.ca/wp-content/uploads/2015/06/Solanas_Cinéma-politique_2_eq.pdf p. 15 ¹⁴

¹¹ La citation de Fanon "...hay que descubrir, hay que inventar...", sur laquelle s'ouvre la deuxième version du manifeste et que l'on peut lire dans l'ouvrage de Atteyat al-Abnoudy (« علينا أن نناقش... علينا أن نبدع »), n'apparaît pas dans la version de *Dirâsât 'arabiyya*. Sur la deuxième version publiée dans la revue mexicaine *Cine Club* voir : Ignacio del Valle, « Hacia un tercer cine: del manifiesto al palimpsesto », *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, año 3, núm. 6 : <http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/elajoquepiensa/article/view/79/80>

¹² Voir : Alain Ménil, « Entre Utopie et Hérésie, quelques remarques à propos de la notion d'essai », *L'essai et le cinéma*, Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin (dir.), 2004

¹³ Cf. « Vers un troisième cinéma », http://collections.cinematheque.qc.ca/wp-content/uploads/2015/06/Solanas_Cinéma-politique_2_eq.pdf p. 15 et « نحو سينما ثورية » p. 20

إنّها إذاً مسألة "وضوح في الكلام" وإنتاج معلوماتٍ مضادة تُناقش في فضاءات حيث يمكن للأشخاص أن يتسبّسوا على أساس "الموضوعات" المطروحة. وبهذا المعنى، فإنّ العديد من الأفكار العمليّة المطروحة في البيان حول مسألة تنظيم النقاشات تُشكّل ما يُشبه البنية التحتية لجزء من العمل التفكيكي والتفسيري الذي يسعى إليه نصّ سولاناس وجيتينو في ما يخصّ عدم حياديّة التقنيات والأشكال السرديّة. من ناحية أخرى، في هذا الزمن الذي باتت فيه وظيفة ما يُسمّى بـ "سينما العالم" مُحدّدة بـ "تمثيل الواقع"، يبدو لي أنّ توثيق عوالمٍ أخرى ممكنة، من خلال الخيال والسرديّ الروائي، هو ضرورةٌ للسينما الثورية.

ومع ذلك، تحتفظ العديد من النقاط المطروحة في البيان براهنيةً سياسيّة كبيرة، وذلك في مجال حقل الصور المُتحرّكة كما في حقل الدراسات السينمائيّة، التي يرتبط بها هذا النصّ ارتباطاً لا فكاك منه. مثل الكثير من الإحالات إلى فكر فرانس فانون في الأفلام المنتمية إلى هذا التيار، فإنّ الفكرة الواردة في البيان، والتي تقول بأنّ السينما "لا تصبح [...] وطنية بمجرد وجودها ضمن حدود جغرافية وإنما بتجاوبها مع الحاجات المحدّدة بتطوّر وتحزّر شعب معيّن"¹⁵، تطعن في صوابية الدراسات السينمائيّة التي لا تزال تُعتمد في أحيان كثيرة على مفاهيم جمالية وسياسية موروثة من الكولونيالية. وعلاوة على ذلك، يعتبر بيان "نحو سينما ثالثة" أنّ الأفلام التي تشهد على الظلم هي مُقصّرة، وذلك لأنّها بمثابة سينما تعالج "النتائج" وليست سينما تعالج "الأسباب". وبما أنّ سينما "النتائج" لا تدين الظلم منهجياً، يرى سولاناس وجيتينو أنّها تُنتج فائض قيمة للسوق الرأسمالي بدلاً من السعي إلى تدميره. إنّ هذا التحليل الذي يتلازم مع الملاحظة السابقة ولا ينفكّ يشغل حقلًا كاملاً من الفكر النقدي المُتعلّق بالصور المُتحرّكة، لهو ضروري لدراسة النقاشات المُرافقة لعرض بعض الأفلام كما لتلك المُرتبطة بسياسات الإنتاج المُشترَك.

Il s'agit donc de « parler clairement » et de produire une contre-information qui sera débattue au sein d'espaces où il est possible de se politiser sur la base des « thèmes » introduits. En ce sens, plusieurs idées pratiques présentées dans le manifeste au sujet de l'organisation des débats sont comme *en deçà* d'une partie du travail de déconstruction et d'explications concernant l'absence de neutralité des techniques et des formes narratives effectué par le texte de Solanas et Getino. Par ailleurs, à l'heure où le soi-disant « cinéma du monde » semble assigné à « représenter la réalité », documenter par l'imaginaire et la fiction d'autres mondes possibles m'apparaît comme une pratique nécessaire au cinéma révolutionnaire.

Plusieurs points introduits dans le manifeste conservent toutefois une actualité politique ardente dans le champ de la production des images en mouvement comme dans celui, indissociable aux yeux et à la lecture de *Vers un troisième cinéma*, de la théorie du cinéma. Comme les nombreuses références à la pensée fanonienne dans les films relevant de ce courant, l'idée du manifeste selon laquelle la culture et le cinéma « ne sont pas nationaux parce qu'ils se situent dans des cadres géographiques déterminés, mais quand ils répondent aux besoins particuliers de développement et de libération de chaque peuple¹⁴ » conteste la pertinence des études sur le cinéma qui s'effectuent encore trop souvent sur la base de catégories esthétiques et politiques héritées du colonialisme. En outre, dans *Vers un troisième cinéma*, les films témoignant des injustices sont jugés insuffisants en ceci qu'ils constituent un cinéma des « effets » et non un cinéma des « causes ». La dénonciation des injustices n'y étant pas systémique, le cinéma des « effets » produit, selon Solanas et Getino, une plus-value pour le marché capitaliste au lieu d'œuvrer à sa destruction. Cette analyse, qui va de pair avec la remarque précédente et qui continue d'occuper tout un champ de la pensée critique des images en mouvement, est nécessaire à l'étude des débats accompagnant la réception de certains films ainsi qu'à ceux qui concernent les politiques de coproduction.

¹⁵ "نحو سينما ثورية"، ص. 11، 16
http://collections.cinematheque.qc.ca/wp-content/uploads/2015/06/Solanas_Cin%C3%A9ma-politique_2_eq.pdf

« لا تصبح السينما وطنية بمجرد وجودها ضمن حدود جغرافية و إنما بتجاوبها مع الحاجات المحددة بتطور و تحرر شعب معين »¹⁴
Cf. http://collections.cinematheque.qc.ca/wp-content/uploads/2015/06/Solanas_Cinéma-politique_2_eq.pdf p. 11 et « نحو سينما ثورية » p. 16

ركيزة تأويلية لقراءة البيان: أسئلة بقيت بلا أجوبة

التشديدُ على تصوير البؤس أمرٌ مُربحٌ، وهو ميلٌ ينسبه سولاناس وجيتينو إلى غياب العمل الرامي إلى تفكيك المُخيلة السينمائية المُهيمنة. لكنّه ميلٌ لا ينبغي الخلط بينه وبين التعاطف. يطرح كاتب البيان فكرة "أنّ الفيلم-الفعل هو الفيلم المفتوح النهاية، أنّه أساساً طريقة للتعلّم"، ثم يتابعان عرض هذه الفكرة مُستَدين إلى سلسلة من التمييزات الديالكتيكية بين الأحاسيس والمفاهيم، وبين المعرفة الحسيّة والمعرفة العقلانية والممارسة الثورية. وفي ذلك تصنيفٌ شائع هو **عاملُ إقصاءٍ سياسي**، إذ يُعتبرُ أنّ بعضَ الإنفعالات مشروعةٌ فيما يرى أنّ بعضها الآخر لا يصلح لتغيير العالم. ومثل القواعد الانضباطية والهرمية التي، وفقاً لسولاناس وجيتينو، يجب أن يمثّل لها عمل مجموعة "سينما حرب عصابات" ("سينما غيريلا"، cinéma-guérilla)، فإنّ هذا الوجه من البيان ليس بغريبٍ عن الرغبة في تطويب مؤلّفه أبويّن للسينما الثالثة. فمن خلال اعتماد مقارنة تتمحور حول المؤلّف و"رجل السينما الثالثة"، يُغيّب التاريخُ السائد للسينما الوثائقية النضالية أعمالاً تنتمي إلى هذا التيار وتطرح بُعداً نسويّاً واضح المعالم¹⁶. وبهذا تبرز إحدى التناقضات الجوهرية للبيان، ذلك أنّه يقترح وضع السينما الجماعية في مواجهة سينما المؤلّف.

ومن وجهة النظر هذه، فإنّ دراسة بيان "نحو سينما ثالثة" انطلاقاً من ترجمتي عطيات الأبنودي ومجلّة "دراسات عربية" تتيح لنا تسليط الضوء على عدّة مسائل. كما في فيلم "حصان الطين"، فإنّ تشابه صور فيلم "السندوتش" (عطيات الأبنودي، 1975) مع صور أعمال أخرى أنجزت في النصف الأوّل من السبعينيّات وتُشارك السينما الثالثة طموحاتها، يطرح مقارنة سينمائية لحركات الجسد خلال العمل تُفكّك التقسيم التقليدي والمُفتَرَض بين المهام المنزلية ومهام العمل أو النضال¹⁷.

Comme levier interprétatif pour lire le manifeste : des questions restées sans réponses

Rentable, et notamment attribuable à l'absence de travail de déconstruction des imaginaires cinématographiques hégémoniques ainsi que le démontrent Solanas et Getino, le misérabilisme ne doit cependant pas être confondu avec l'empathie. Après avoir introduit l'idée d'ouverture et d'inachèvement comme éléments constitutifs du cinéma-manifestation (ان فيلم-الفعل هو الفيلم المفتوح النهاية. انه أساسا طريقة للتعلم), les auteurs du manifeste poursuivent leur présentation en la structurant autour d'une série de distinctions dialectiques entre sensations et concepts, connaissance sensible, connaissance rationnelle et pratique révolutionnaire. On retrouve ici une catégorisation bien connue et **factrice d'exclusion du politique**, qui tient certaines passions pour légitimes et d'autres pour impropres à la transformation du monde. Comme les règles disciplinaires et hiérarchisées auxquelles doit, selon Solanas et Getino, se plier le travail d'un groupe de « cinéma-guérilla » (« السينما الغوارية »), cette dimension du manifeste n'est pas étrangère à la canonisation de ses auteurs comme pères du troisième cinéma. En adoptant une approche auteuriste du travail réalisé par « l'homme du troisième cinéma », l'historiographie dominante du cinéma-documentaire militant invisibilise des œuvres affiliées à ce courant présentant une dimension féministe affirmée¹⁵ et en reconduit une contradiction intrinsèque puisque le manifeste propose d'opposer un cinéma de groupe au cinéma d'auteurs.

De ce point de vue, l'étude de *Vers un troisième cinéma* depuis les traductions proposées par Atteyat al-Abnoudy et par *Dirâsât 'arabiyya* est doublement éclairante. Comme *Horse of Mud*, la solidarité des images de **The Sandwich** (Atteyat al-Abnoudy, 1975, « السندوتش ») avec celles d'autres œuvres partageant les ambitions du troisième cinéma, réalisées dans la première moitié des années 1970, présente une approche cinématographique des gestes du travail qui déconstruit la traditionnelle et supposée division entre tâches domestiques et tâches ouvrières ou militantes¹⁶.

16 Teresa Castro, « The Many Feminist Histories of Documentary », Erika Balson and Hila Peleg (ed.), *Feminist Worldmaking in the Moving Image*, 2022 (سيصدر قريباً)

17 Jirmanus Saba, « Feminist Internationalism: From Solidarity to Sandwiches », *Minor cosmopolitan – Thinking art, politics, and the universe together otherwise*, Zairong Xiang (ed.), 2020

15 Teresa Castro, « The Many Feminist Histories of Documentary », Erika Balson and Hila Peleg (ed.), *Feminist Worldmaking in the Moving Image*, 2022 (à paraître)

16 Mary Jirmanus Saba, « Feminist Internationalism: From Solidarity to Sandwiches », *Minor cosmopolitan – Thinking art, politics, and the universe together otherwise*, Zairong Xiang (ed.), 2020



"السندوتش"،
عطيات الأبنودي (1975)
Le Sandwich,
Atteyat al-Abnoudy (1975)

إنّ أفلام عطيات الأبنودي الأولى، فضلاً عن مساهمتها النظرية في ابتكار مشروع سينمائي مُشترك تتضح معالمه تزامناً مع خضوعه للتأويل، تُدكّر بالمكانة المهمة التي تحتلّها أعمالُ جرى تهميشها ضمن مجموعة عابرة للأوطان من الأفلام المُلتزمة.

ومن ناحية أخرى، تُفَعّل الترجمةُ المُعنونة "نحو سينما ثورية" اتجاهات معيّنة من البيان كان قد طَمَسها جزءٌ من "الممارسة" المقترحة من سولاناس وجيتينو والتي تتسم ببعيدٍ مركزي ونضالي. وبالفعل، فإنّ دراسة ترجمةٍ جماعيةٍ يُجْهَل مَن أنجزها، ومن دون معرفة أي نسخة أو نسخ اعتُمِدَت مصدرًا لها، من شأنها تسليط الضوء على ممارسة مجموعة "سينما التحرير" المُتمثّلة بعدم ذكر ترجماتها المُتتالية للبيان من خلال الإحالة الواضحة إلى تواريخ النسخ المُختلفة لـ "نحو سينما ثالثة" ¹⁸. وبالتالي، تحثُّ الأسئلة التي لم تلقَ إجاباتٍ، على قراءةٍ للبيان تولى اهتماماً بدنياميات التطويق والمرونة والأفقية. فمثل مترجمي ومترجمات فيلم "المترجمون" (ريجيس روبنسارد، 2019) المحبوسين في ملجأ والذين يتحدون لشنّ هجومٍ مُفاجئٍ على ناشر كتاب "ديدالوس" فيترجمون لبعضهم البعض الإستراتيجية التي عليهم اتّباعها، فإنّ تأثير السينما التخريبية ¹⁹ على النظام الرأسمالي العنصري وعلى مختلف أنواع الاضطهاد التي يولّدها إنّما هو نتيجة هذه النسخ المُتعددة حيث تتضافر الكثير من الأصوات والمقترحات ومشاعر الغضب.

إن كان قسمٌ من هذا النص المُرافق لرقمنة البيان الذي ترجمته "دراسات عربية"، قد سعى أحياناً إلى "التكلّم بوضوح" بغية عرض السياق المُحتَمَل، وإن كان أيضاً قد استسلم أحياناً لإغواء السرد، وهو ما يتعارض مع الطبيعة الجماعية لهذه الترجمة ²⁰، فثمة أمورٌ بقيت ألغازاً لا أستطيع تقديم حلولٍ لها ولا أرغب في ذلك. وعليه، تُبيّن هذه المُقدّمة الحاجة إلى مزيدٍ من التحليل والتأويل، ونأمل أن تحثّ على متابعة العمل البحثي الجماعي - وذلك بروحية البيان وقراءة "دراسات عربية" له.

Les premiers films de l'autrice du livre « Le troisième cinéma » (« Le troisième cinéma ») et la contribution théorique de Atteyat al-Abnoudy à l'invention d'un projet cinématographique commun dont les contours se dessinent à mesure qu'il fait l'objet d'interprétations, rappellent ainsi la place importance occupée par des œuvres ayant été marginalisées au sein d'un corpus transnational de films engagés.

« Vers un cinéma révolutionnaire » (« Vers un cinéma révolutionnaire ») actualise, quant à elle, certaines directions du manifeste auxquelles une partie « de la pratique » proposée par Solanas et Getino porte ombrage par sa dimension centralisante et militaire. En effet, travailler sur une version anonyme, collective et sans certitude quant à la version ou aux versions avec lesquelles cette version du manifeste a été réalisée éclaire la pratique du groupe Ciné Libération consistant à ne pas mentionner leur travail d'adaptation successif du manifeste par des références claires aux dates des différentes versions de *Vers un troisième cinéma* ¹⁷. Les questions restées sans réponse invitent ainsi à une lecture du manifeste, sensible aux dynamiques d'encerclement, de flexibilité et d'horizontalité. Tels les traducteur.trice.s du film de Regis Roinsard *The Translators* (2019) enfermés dans un bunker, qui s'unissent pour attaquer par surprise l'éditeur-spéculateur de *Dedalus* en se traduisant la stratégie à suivre, l'impact du cinéma subversif ¹⁸ (سينما تخريبية) sur le système capitaliste racialisé et les différentes oppressions qu'il génère est l'effet de ces versions multiples où plusieurs voix, colères et propositions s'agrègent. Si une partie de ce texte accompagnant la numérisation du manifeste traduit par *Dirâsât 'arabiyya* a parfois cherché à « parler clairement » afin d'introduire un contexte possible et a cédé à l'impulsion d'une mise en récit qui contrevient à la signature inclusive de cette traduction ¹⁹, des énigmes demeurent que je ne pourrai et ne voudrais peut-être pas lever. Ce faisant, cette introduction appelle à d'autres analyses et interprétations. Elle espère inviter à la poursuite collective du travail de recherche - dans l'esprit de *Vers un troisième cinéma* et de sa lecture par *Dirâsât 'arabiyya*.

18 Ignacio del Valle, op. cit. : <http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/elajoquepiensa/article/view/79/80>

19 Cf. « Vers un troisième cinéma », http://collections.cinematheque.qc.ca/wp-content/uploads/2015/06/Solanas_Cin%C3%A9ma-politique_2_eq.pdf p. 6 et 18 و"نحو سينما ثورية"، ص. 12

20 أنظر: 18-19. Kay Dickinson, op. cit., pp. 18-19. هالة العبدالله وإبراهيم العريس ووضّاح شرارة وفوّاز طرابلسي، الذين دعموني بسخاء وأجابوا عن أسئلتني.

17 Ignacio del Valle, Op. cit. : <http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/elajoquepiensa/article/view/79/80>

18 Cf. « Vers un troisième cinéma », http://collections.cinematheque.qc.ca/wp-content/uploads/2015/06/Solanas_Cinéma-politique_2_eq.pdf p. 6 et 18 "نحو سينما ثورية" p. 12

19 Cf. Kay Dickinson, Op. cit., pp. 18-19. Henriette Abboudi, Hala Alabdalla, Ibrahim Al-Ariss, Waddah Charara et Fawwaz Traboulsi 19 ont pris le temps de répondre à ces pulsions. Je les remercie pour leur généreux soutien

نشرة
تصدر
عن
المؤسسة
العامة
للسينما

السينما والايديولوجيا

نحو سينما ثورية *

لفترة قصيرة خلت ، كانت أية محاولة لصنع أفلام مضادة للاستعمار ، (أفلام تدير ظهرها للنظام أو تعارضه مباشرة) ، تبدو مغامرة دونكيشوتية ان كان ذلك في البلدان المستعمرة أو الخاضعة للاستعمار الجديد ، أو حتى في البلدان الامبريالية نفسها . هكذا بقيت السينما حتى فترة قصيرة لا تعني أكثر من الاستعراض والتسلية : موضوع آخر للاستهلاك . وكانت تصل في أحسن الاحوال الى الشهادة على تفسخ قيم البرجوازية وعلى الظلم الاجتماعي ، ولكنها لم تتعد بصورة عامة اطار النتائج لتعالج الاسباب ، أي بقيت سينما التعمية باتجاهها المضاد للتفكير التاريخي . انها سينما فائض القيمة . ضمن هذا الوضع كانت الافلام (وهي من أهم أدوات الاتصال في عصرنا) تعد لخدمة المصالح الايديولوجية والاقتصادية للمالكي الصناعة السينمائية أي أسياذ السوق العالمي للافلام ، وهم في الغالب من أمريكا الشمالية .

اوكتافوس جيتينو وفرناندو سولانس

* - ترجمة دراسات عربية .

يشارك في التحرير

هالة اتاسي

عمر اميرالاي

مروان حداد

عبد الكريم الحلبي

حسن حلبوني

قيس الزبيدي

نبيل المالح

نشرة تصدر

عن المؤسسة

العامة للسينما

مديرية التخطيط

والدراسات والاحصاء

العنوان : المؤسسة العامة للسينما (الروضة - تكريتي ٢٦ دمشق - سوريا)

كيف يمكننا الخروج من هذا الوضع ؟ كيف نصل الى انتاج افلام تحررية في حين تبلغ التكاليف آلاف الدولارات ، وتقع وسائل التوزيع والعرض تحت سيطرة العدو ؟ كيف تكفل استمرار العمل ، كيف نصل الى جماهير المشاهدين ؟ كيف نقهر قمع النظام ورقابته ؟ ويمكننا أن نعدد أسئلة لا تحصى كانت تصل بالكثيرين ، وما زالت ، الى الريبة ومواقف التبرير كما في قولهم : « لا يمكن أن توجد أفلام ثورية قبل الثورة » ، « الافلام الثورية غير ممكنة الا في البلدان المتحررة » ، « بدون معونة السلطة السياسية الثورية فان أي افلام ثورية أو أي فن ثوري يظل مستحيلا » . ينتج الخطأ هنا من معالجة الواقع والافلام من منظار البورجوازية ذاته . أي أن اشكال الانتاج والتوزيع والعرض لا تختلف ، في هذا التصور ، عن تلك التي تقدمها هوليوود . وذلك لان الافلام لم تتحول بعد الى اداة للتمييز الواضح ، على صعيدي السياسة والايديولوجيا ، بين الايديولوجيا البورجوازية والسياسة البورجوازية . ان السياسة الاصلاحية المتجلية في الحوار مع الخصم والتعايش معه وفي اخضاع التناقضات القومية الى تناقض كتلتين وحيدتين متضادتين (الاتحاد السوفياتي والولايات المتحدة الاميركية) ، لا يمكن ان تنتج الا نوعا من السينما يبقى جزءا من النظام نفسه ، وفي أحسن الاحوال يمكنها ان تكون الجناح « التقدمي » للنظام السينمائي القائم . وفي آخر المطاف محكوم على مثل هذه السينما الا تغير نوعيتها بانتظار الحل السلمي للتناقض العالمي لصالح الاشتراكية . ان المحاولات الاكثر جرأة لاولئك الذين حاولوا أن يخترقوا حصن السينما الرسمية قد انتهت ، كما يقول غودار ، « بالوقوع اسيرة داخل الحصن نفسه » . ان هذه التساؤلات التي أثرت مؤخرا تبدو مجدية لانها نابعة من وضع تاريخي جديد ، بالرغم عن أن صانعي الافلام قد اطلوا على هذا الوضع متأخرين (كما هي عادة شرائحنا المثقفة) . يتلخص الوضع التاريخي الجديد بمرور عشر سنوات على

الثورة الكوبية ، نضال الشعب الفيتنامي ونمو حركة تحرر عالمية تقع قواها المحركة في العالم الثالث . ان تواجد الجماهير على الصعيد الثوري العالمي هو الحدث الجوهرى الذي لولاه لما تمكنا من طرح هذه التساؤلات . الوضع التاريخي الجديد ، والانسان الجديد الذي ولد من الكفاح ضد الامبريالية يتطلب موقفا ثوريا جديدا من صانعي الافلام في جميع انحاء العالم . السؤال عما اذا كانت السينما المكافحة ممكنة قبل الثورة اخذ يتراجع امام السؤال ما اذا كانت السينما ضرورية للمساهمة في جعل الثورة ممكنة . وانطلاقا من الرد الايجابي ظهرت بعض المحاولات الاولية لاستكشاف الامكانيات المتوفرة في عدد من البلدان . على سبيل المثال جماعة « نيوزريل » الامريكية المنتمة الى اليسار الجديد، وجماعة « سيني جيورنالي » المنتمة للحركة الطلابية الايطالية ، وافلام « ايتا جينيرو » في السينما الفرنسية ، يضاف اليها حركات طلابية انكليزية ويابانية وكلها تعتبر استمرارا وتعميما لآثار جوريس ايفانس أو كريس مارگر . ويكفي ان نشاهد أفلام سنثياغو الفاريس في كوبا ، أو الآثار التي يقوم باعدادها الكثيرون من المخرجين الباحثين عن سينما ثورية لامريكا اللاتينية .

ان المناقشة العميقة الدائرة حول دور المفكر والفنان قبل اتمام التحرير تعني في الوقت الحاضر ابعاد العمل الثقافي في جميع انحاء العالم . ويتجاذب هذه المناقشة قطبان : الاول يتجه نحو اخضاع كل الامكانيات الذهنية لوظائف سياسية عسكرية معينة مما يعني رفض كل ابعاد النشاط الفني لانها لا بد الا وان يستوعبها النظام القائم في النهاية . أما القطب الثاني فانه يقول بازدواجية داخلية للفكر طرفها الاول القول بوجود « العمل الفني » مستقلا والامتياز الذي يتمتع به « الجمال » بدون ان يكونا مرتبطين ضرورة بحاجات العملية السياسية الثورية . أما طرفها الثاني فهو الالتزام السياسي الذي يأخذه بصورة عامة ، صورة توقيع بعض العرائض المضادة للامبريالية . وتعني وجهة النظر هذه ، عمليا ،

الفصل بين السياسة والفن . يبدو لنا ان تركيز المسألة حول هذه القطبين يفصح عن خطاين : ١ - تصور الثقافة والعلم والفن والسينما على انها اشياء كلية وذات معنى موحد . ٢ - غياب الادراك الواضح ، بأن الثورة لا تبدأ بالاستيلاء على السلطة السياسية من يد الامبريالية والبورجوازية ، بل تبدأ من اللحظة التي تشعر فيها الجماهير بضرورة التغيير وتبدأ طلائعها المثقفة الثورية بدراسة هذا التغيير وتعمل على تحقيقه على جبهات متعددة .

ان الثقافة والعلم والفن والسينما تستجيب دوما لمصالح طبقية متنازعة . هنالك مفهومان متعارضان ومتنافسان للثقافة والعلم والسينما ضمن اطار الاستعمار الجديد وازدواجية : مفهوم الحكام ومفهوم الامة . ويستمر هذا الوضع طالما ان المفهوم الوطني للثقافة في معزل عن مفهوم الحكام ، اي طالما بقي الوضع الاستعماري أو شبه الاستعماري قائما . ولا يمكن التغلب على هذه الثنائية وتحقيق مقولة موحدة وكلية للثقافة الا عندما تسود افضل قيم الانسان . اي عندما يصبح تحرر الانسان كليا وشاملا . الى حينه ، لنا سينمانا ولهم سينماتهم . وثقافتنا هي اندفاعنا نحو الانعتاق . ستبقى موجودة حتى يتحقق الانعتاق . انها ثقافة « تخريبية » ، تحمل معها سينما « تخريبية » وعلما « تخريبيا » وفنا « تخريبيا » .

ان غياب الوعي لهذه الثنائية يدفع المثقف عموما الى تناول التعبير الفني أو العلمي كما تتصوره الطبقات التي تسيطر على العالم ، وفي احسن الاحوال انه يضيف اليه بعض التعديلات . اننا لم نتمتع بما فيه الكفاية في تطوير مسرح ثوري أو هندسة معمارية ثورية أو طب ثوري أو علم النفس ثوري أو سينما ثورية ، اي في تطوير ثقافة منا والينا . ويأخذ المثقف كل شكل من اشكال التعبير هذه على انه وحدة ينبغي اصلاحها من داخل التعبير نفسه وليس من خارجه وباساليبه ونماذجه الجديدة .

ان وائد الغضاء يعيب كل الموارد العلمية للامبريالية . يقوم علماء النفس ، الاطباء السياسيون ، علماء الاجتماع ، الرياضيون وحتى الفنانون بدراسة كل شيء يسهم في اعداد رحلة من رحلات في الغضاء أو مجزرة من المجازر المرتكبة ضد الفيتناميين كل ذلك من وجهة نظر هذه الاختصاصات المختلفة . في المدى البعيد ان كافة هذه الاختصاصات تستخدم في سد حاجات الامبريالية بدون اي تمييز . في بونس ايرس يزيل الجيش بيوت التنك ليشيد مكانها « القرى الاستراتيجية » ضمن اوضاع مدنية تسهل التدخل العسكري اذا اقتضت الحاجة . أما التنظيمات الثورية فانها تفتقر الى جبهات اختصاصية ليس فقط في مؤسسة التطبيق كما هي قائمة بل ايضا في ميادين الهندسة وعلم النفس والفن عامة ، هذا اذا لم نذكر العجز عن تطوير هندسة ثورية وعلم نفس ثوري وفن ثوري وسينما ثورية تكون كلها خاصة بنا . لكي نكون فعالين يجب ان نميز الاولويات المناسبة لكل مرحلة ، في كافة هذه الميادين : الاولويات التي يستدعيها الكفاح من أجل الاستيلاء على السلطة ، وتلك التي تتطلبها الثورة عند انتصارها . على سبيل المثال : القيام بتحريك الحس السياسي باتجاه الوعي لضرورة الكفاح السياسي - العسكري من أجل الاستيلاء على السلطة ، تهيئة كل الموارد الحديثة للعلوم الطبية لاعداد اشخاص يتمتعون بصحة جيدة جدا وبكفاية جسدية عالية جدا كي يكونوا قادرين على القتال في الريف أو في المناطق الصناعية ، تنسيق الطاقات الانتاجية للحصول على عشرة ملايين طن من السكر (مثلا) كما يحدث في كوبا ، تطوير هندسة معمارية أو خطط لتنظيم المدن قادرة على تحمل القصف الجوي الذي يمكن ان تشنه الامبريالية في اية لحظة . ان التعزيز المحدد لكل اختصاص من هذه الاختصاصات ضمن اطار الخضوع للاولويات الجماعية ، ستكفل ملء الفراغات التي يتركها الكفاح من أجل التحرر كما سيحدد بفاعلية اكبر دور المثقف في عصرنا . واضح ان

الثقافة والوعي الثوريين لا يمكن ان يتحققا على المستوى الجماهيري الواسع الا بعد الاستيلاء على السلطة السياسية ، لكن من الواضح ايضا ان استخدام الوسائل العلمية والفنية بالإضافة الى الوسائل السياسية - العسكرية ، تمهد الطريق لكي تتحول الثورة الى واقع حقيقي ، كما تسهل ايجاد الحلول للمشكلات التي تنشأ مع استلام السلطة .

لذلك على المثقف ان يحدد من خلال افعاله الميدان الذي يستطيع ان يعمل منه بأكبر قدر ممكن من الفعالية والكفاية وما ان ينتهي من تحديد جهته على المثقف ان يكتشف بدقة مركز قوة العدو داخل الجبهة ، وكيف يجب عليه توزيع قواته واين . عن طريق هذا النوع من البحث اليومي التفاسي والدراماتيكي ستمتكن ثقافة الثورة من البزوغ ، وستتمكن اسسها من تغذية الانسان الجديد (الذي يمثله جيفارا) نذ الان وليس فيما بعد . ولا نعني «الانسان» بصورة مجردة أو «تحرير الانسان» عموما ، بل انسان آخر قادر على ان ينهض على انقاض الانسان القديم ؟ الذي نحن اياه ، والذي سيحطمه الانسان الجديد بتحريك النار منذ اليوم .

ان نضال شعوب العالم الثالث ضد الامبريالية يشكل محور الثورة العالمية ونضال أمثالهم داخل الدول الامبريالية يشكل محور الثورة العالمية اليوم . ان السينما الثالثة - في نظرنا - هي التي ترى في هذا الكفاح أضخم ظاهرة ثقافية ، علمية وفنية في عصرنا ، وترى الامكانية الكبرى كبناء شخصية متحررة ، كنقطة بداية لدى كل شعب : باختصار نزع الصفة الاستعمارية عن الثقافة .

ان ثقافة وسينما البلد الواقع تحت هيمنة الاستعمار الجديد ليسا الا تعبيرا عن التبعية الشاملة التي تفرز مثلا وقيما هي وليدة حاجات التوسع الامبريالي . اذ يحتاج الاستعمار الجديد كي يفرض نفسه الى اقناع شعب البلد التابع بنقصهم . ولكن عاجلا أم آجلا ، يكشف الانسان « الناقص » حقيقة الانسان « المتفوق » مما يعني تحطيم وسائل دفاعه . يقول المظهد للانسان المستعمر : اذا اردت ان تكون انسانا يجب

ان تكون مثلي وتكلم لغتي ، وان تنكر وجودك وتتحول اليّ انا .

في القرن السابع عشر اعلن المشرون اليسوعيون مقدرة سكان امريكا الجنوبية الاصليين على نسخ الآثار الفنية الاوروبية كذلك بالنسبة للمثقف الواقع تحت هيمنة الاستعمار الجديد حيث يظل ناسخا أو مترجما أو مؤولا اي مشاهدا في احسن الاحوال لانسه يشجع دوما على ان يرفض استلام زمام طاقاته الخلاقة بيده . في مثل هذا الجو يجد عدد من الظواهر تربة خصبة للنمو مثل : الكبح ، الاقتلاع ، السلوك الهروبي ، الكوزموبوليتية الثقافية ، التقليد الفني الاعمى ، الارهاق « الميتافيزيقي » وخيانة الوطن .

تصبح الثقافة مزدوجة اللغة ليس بمعنى استعمال لغتين ، ولكن بسبب تواجد نمطين ثقافيين في التفكير : الاول وطني يخص الشعب ، والثاني غريب يخص الطبقات الخاضعة للقوى الخارجية . وما اعجاب الطبقات العليا بالولايات المتحدة وأوروبا الا على درجات التعبير عن خضوعها . ومع استعمار هذه الطبقات العليا ادخلت الثقافة الامبريالية الى صفوف الجماهير ، بصورة غير مباشرة ، نوعا من المعارف التي لا يمكن مراقبتها . وكما ان الشعب الواقع تحت هيمنة الاستعمار الجديد ليس سيد الارض التي يطأها فانه كذلك ليس سيد الافكار التي تحيط به . ان معرفة الحقيقة الوطنية تفترض تمحيص شرك الاكاذيب والبلبل التي تخلفها التبعية . فالمثقف مجبر على الا يفكر بصورة عفوية ، وان فكر فانه يتعرض على العموم لمخاطر التفكير بالفرنسية أو الانكليزية ، وليس بلغة الثقافة التي تخصه ، لان مثلها كمثل عملية التحرر الوطني والاجتماعي التي لا تزال في بدايتها وغير واضحة المعالم . ان كل جزء من المعلومات وكل تصور من التصورات التي تحوم حولنا تشكل جزءا من نسيج محبوك من الاوهام يصعب تفكيكه .

ان البورجوازية الوطنية في مدن المرافئ الساحلية كانت تشكل دوما ، مع النخبة

الفكرية التابعة لها ، الوسيط الذي ينفذ عن طريقة الاستعمار الجديد . عن طريق شعارات مثل « الحضارة أو البربرية » التي ابتكرتها في الارجننتين الليبرالية المتطلعة الى اوربا ، جاءت محاولة لفرض حضارة تتلاءم كليا مع حاجات التوسع الامبريالي والرغبة في تحطيم مقاومة الجماهير الوطنية التي اطلقت عليها اسماء متعددة مثل : الفوغاء وعصابة من الزوج وبقايا زوولوجية . بهذه الطريقة بين ايدولوجيو « اشباه البلاد » ، وهم ارباب سابقون في اللعب بالكلمات الكبيرة . انهم دعاة لاتباع ديزرائيلي الذي اعلن بذلك : « افضل حقوق الانكليز على حقوق الانسان » . كانت الشرائح الوسطى ولا تزال افضل القطاعات لتقبل الثقافة الاستعمارية الجديدة كما ان وضعها الطبقي الملتبس وقيامها بدور العازل بين نقاط الاستقطاب الاجتماعية وامكاناتها الاكثر اتساعا في الاتصال « بالحضارة » يجعلها قابلة لان تكون قاعدة ارتكاز للامبريالية . وقد حصلت قواعد الارتكاز هذه على اهمية ملحوظة في بعض بلدان امريكا اللاتينية .

اذا كان النفوذ الثقافي مكملا لقوى الاحتلال المسلحة الغربية في وضع ابوابه مشرعة للاستعمار ، فهو في بعض مراحل البلدان المستعمرة جديدا ذو مرتبة أولوية . «تستخدم من أجل ترسيخ التبعية واطهارها كشيء عادي . ان الهدف الرئيسي من هذا التشويه الثقافي هو اعماء الشعب فلا يفكر في وضعه ولا يفكر بتغييره ، وهكذا يقوم الاستعمار التربوي فعليا مقام الشرطة الوطنية » .

تميل وسائل الاتصال بالجماهير الى تكمنة تحطيم كل وعي وكل ذاتية وطنيين قادوين على النمو ، يبدأ هذا التحطيم ما ان يتقرب الولد من اشكال الاطلاع والتعليم والثقافة المسيطرة . في الارجننتين ٢٦ فتاة تلفزيونية ، مليون آلة لاقطة ، اكثر من خمسين محطة بث اذاعية ، مئات الجرائد والمجلات ، ملايين الاسطوانات والافلام ٠٠٠ الخ ، تضيف هذه

الوسائل دورها الاستعماري في « تثقيف الذوق والوعي لمصلحة التعليم الاستعماري الجديد السائد في مرحلتها الدراسية الابتدائية والثانوية والذي يستكمل في المرحلة الجامعية . ان وسائل الاتصال الجماهيرية اكثر اهمية من النابالم بالنسبة للاستعمار الجديد . أما كل ما هو واقعي وحقيقي وعقلاني فاننا نجده على هامش القانون ، حيث توجد الجماهير الشعبية ايضا . ويتحول العنف والجريمة والهدم الى السلم والنظام والاضع الاعتيادية الطبيعية . عندها تصح الحقيقة مساوية للتخريب اذ ان كل نوع من انواع التعمير والاتصال التي تحاول ان تبين الواقع الوطني على حقيقته تعتبر تخريبا . في يومنا هذا يتآزر التغلغل الثقافي مع الاستعمار التربوي واجهزة الاتصال الجماهيرية في محاولة يائسة هدفها امتصاص كل تعبير يستجيب لمحاولات نزع الاستعمار أو تحييده أو استئصاله . ويقوم الاستعمار الجديد بمحاولة جديدة لهضم كل انواع الثقافة التي تنشأ خارج اطار اهدافه وتشويهها . لذلك تبذل محاولات لاستئصال العنصر الفعّال والخطر فيها أي قدرتها على التسييس أو بعبارة اخرى فصل الظواهر الثقافية عن الكفاح من أجل الاستقلال الوطني .

ان افكارا من نوع « الجمال بحد ذاته ثوري » و « كل السينما الجديدة ثورية » هي تطلعات مثالية تعجز عن ملامسة الوضع الخاضع للاستعمار الجديد لانها تتأثر على رؤية السينما والفن والجمال كمجردات كلية وليس كجزء اساسي من العملية القومية الهادفة الى ازالة الاستعمار .

ان اي نزاع ، مهما كان عنيقا ، لا يخدم تعبئة قطاعات الشعب وتحريضها وتسييسها كي تسلم نفسها ذهنيا وحسبا ، بصورة أو باخرى ، من أجل نضال يتقبله الاستعمار الجديد بعدم الاكتراث أو بشيء من السرور . وليس الكلام اللاذع والخروج عن المألوف والتمرد الصريح أكثر من سلع اضافية مطروحة في أسواق الرأسمالية . انها بضائع استهلاكية . ويصبح هذا بصورة خاصة في وضع تحتاج

فيه البورجوازية جرعة يومية من الصدمات وعناصر الاثارة المؤدية الى عنف يمكن استيعابه. ومن الامثلة على ذلك الاعمال الفنية ، من لوحات ونحت ، ذات المسحة الاشتراكية التي تنهات البرجوازية الجديدة على اقتنائها لتزين بها قصورها وبيوتها . والمسرحيات المليئة بالفضب والاتجاهات الطليعية التي تصفق لها الطبقة الحاكمة . وكذلك أدب الكتاب التقدميين المعني بالالفاظ وبالانسان الموجود على هامش المكان والزمان ، ذلك الادب الذي يتيح لدور النشر ومجلات النظام أن تظهر بمظهر ديمقراطي وواسع الافق . وأيضا سينما « التحدي » و« الجدل » التي تشجعها شركات التوزيع الاحتكارية وتطلقها المؤسسات التجارية الكبرى .

في الواقع فان حيز « الاحتجاج الشرعي » للنظام هو أكبر بكثير مما يصرح به النظام علنا . وذلك ما يخلق لدى الفنانين الوهم بأنهم يعملون « ضد النظام » بمجرد تخطيطهم لبعض الحدود الضيقة . وهم لا يدركون أنه يمكن للنظام أن يستوعب ويستخدم الفن المعادي له بوصفه أداة للتصحيح الذاتي . وفي غياب وعي كيفية استعمال ما هو في متناولنا من أجل تحريرنا الحقيقي - أي في غياب التسييس - فان كل هذه البدائل « التقدمية » لا تشكل أكثر من الجناح اليساري للنظام وأكثر من تحسين منتجاته الثقافية. تجاه هذا الوضع يحكم على هؤلاء أن ينتجوا أفضل الاعمال اليسارية التي يقبل بها اليمين ، وبالتالي تلك التي تعينه على البقاء . « لنعد الكلمات والافعال الدرامية والصور الى حيث يمكنها أن تقوم بسدور ثوري ، الى حيث سوف تكون مفيدة ، الى حيث تصبح أسلحة للنضال » .

ان المنظورات التاريخية لبلدان دول أمريكا اللاتينية ومعظم البلدان الخاضعة للامبريالية لا تميل باتجاه تقليص القمع وانما نحو زيادته. اننا لا نسير باتجاه أنظمة ديمقراطية بورجوازية وانما نحو أشكال الديكتاتورية من الحكومات . أن النضالات الهادفة لتحقيق الحريات الديمقراطية ، لا تؤمن تنازلات من

النظام وانما تدفعه ، وعلى العكس ، الى تقليصها نظرا للهامش الضيق الذي يملكه النظام للمناورة .

لقد انهارت الواجهة الديمقراطية - البرجوازية لفترة خلت ، وقد ابتدأت الدورة خلال القرن الماضي في أمريكا اللاتينية مع أولى محاولات التأكيد الذاتي للبرجوازية الوطنية المتميزة عن البلدان المستعمرة . واستمرت حتى هذا القرن . ولكن ومن جهة نظر الامكانيات الثورية فان الدورة قد اكتملت. وتقع مسؤولية تعميق هذه التجارب التاريخية في الوقت الحاضر على عاتق القطاعات التي تدرك أن وضع أمريكا اللاتينية في وضع حرب، والتي تعد العدة تحت ضغط الظروف لكي تحول هذه المنطقة الى فييتنام الحقبة المقبلة. في مثل هذه الحرب لا يمكن لعملية التحرير الوطني أن تنتصر الا اذا كانت أيضا عملية تحرير اجتماعي - أي بشرط رؤية الاشتراكية باعتبارها المنظور الحقيقي لاية عملية تحرر وطني .

في الوقت الحاضر ليس من مكان في أمريكا للسلبية أو البراءة . ويقاس التزام المثقف بالمخاض كما بالكلمات والافكار . فالمهم هو ما يقوم به لخدمة قضية التحرير . ان العامل الذي يقوم باضراب معرضا نفسه لخسارة وظيفته أو حتى حياته ، والطالب الذي يجازف بمستقبله ، والمناضل الذي يبقى صامتا تحت التعذيب - كل من هؤلاء يلزمنا بعمله (أو بعملها) على أكثر من مجرد اشارة تضامن غامضة .

وفي وضع تحل فيه « دولة الوقائع » مكان « دولة القانون » فان على المثقف الذي هو عامل آخر ولو على الجبهة الثقافية أن يصبح أكثر جذرية لكي يتجنب نكران ذاته ولكي يقوم بما ينتظر منه في عصرنا . أن عجز كل المفاهيم الاصلاحية قد أصبح مكشوفاً بما فيه الكفاية ليس فقط في مجال السياسة وانما في مجال الآن والسينما أيضا - وبخاصة في الاخرة حيث تاريخها هو تاريخ السيطرة الامبريالية وبالاخص الليانكية .

لا تصح السينما وطنية بمجرد وجودها ضمن حدود جغرافية معينة وانما بتجاوبها مع الحاجات المحددة لتطور وتصرر شعب معين . والسينما السائدة حاليا في بلدانا ، تلك السينما القائمة على قبول وتبرير التبعية التي هي مصدر كل تخلف لا يمكنها سوى أن تكون سينما تابعة ومتخلفة .

وفي حين كان ممكنا خلال التاريخ المبكر (أو حتى ما قبل تاريخ) السينما الحديث عن سينما ألمانية أو سويدية أو ايطالية متميزة بوضوح ومتجاوبة مع مزايا قومية محددة فان مثل هذه الفروقات قد اختفت حاليا . وقد اختفت الحدود تبعا لتوسع امبريالية الولايات المتحدة ونموذج الفيلم الذي فرضته أفلام هوليبود . وفي يومنا هذا يصعب ايجاد فيلم من السينما التجارية ، بما فيها ما يعرف ب « سينما المؤلف » ، وذلك في البلاد الرأسمالية والاشتراكية على السواء ، قادر على تجنب نماذج أفلام هوليبود . وقد بلغت هيمنة هذه الافلام حدا جعل أفلاما ضخمة مثل فيلم « الحرب والسلام » للسوفيياتي بوندارشوك نموذجا ضخما للخضوع لكل مبادئ صناعة السينما الأمريكية (البنية ، اللغة ، النخ) وبالتالي الخضوع لمفاهيمها . ان احلال السينما ضمن نماذج أمريكية يؤدي ، حتى ولو تم من ناحية شكلية أي لجهة اللغة ، الى تبني الاشكال الايديولوجية التي خلقت تلك اللغة بالذات دون سواها . كذلك فان تبني نماذج تبدو وكأنها مجرد نماذج تقنية وصناعية وعلمية النخ . يؤدي الى طرف من تبعية المفاهيم ، وذلك لان السينما، وان كانت صناعة ، فانها تختلف عن سواها من الصناعات في أنه قد تم خلقها بغية توليد ايديولوجيات معينة . فلم يجد ابتكار كاميرا ال ٣٥ م٠م ، وال ٢٤ صورة في الثانية، والاضواء القوسية ، وأماكن العرض التجارية بغية افساح المجال لنقل أية ايديولوجية ، وانما كي تلبي بالدرجة الاولى ، الحاجات الثقافية ومتطلبات القيمة الفائضة التابعة لايديولوجية معينة ووجهة نظر عالية معينة : ايديولوجية ووجهة نظر الرأسمال المالي الأمريكي .

ان التقبل الميكانيكي للسينما باعتبارها استعراضا يعرض في مسارح واسعة ويتمتع باستمرارية نموذجية سحرية تولد وتموت على الشاشة يلبي بالتأكيد ، المصالح التجارية لمنتجي الافلام ويؤدي كذلك الى امتصاص أشكنا من وجهة النظر البورجوازية العالية هي امتداد لفن القرن التاسع عشر ، الفن البورجوازي : حيث يتم قبول الانسان بوصفه شيئا ساكنا ومستهلكا . وبإدراك الاعتراف بقدرة الانسان على صنع التاريخ ، فانه يسمح له بقراءة التاريخ وتأمله والاستماع اليه والتعرض لفعله . السينما باعتبارها مشهدا موجها نحو شيء هاضم ، تلك هي أرفع نقطة يمكن لصناعة الافلام البورجوازية أن تبلغها . ويتضمن العالم والوجود والعملية التاريخية ضمن اطار لوحة أو خشبة مسرح أو شاشة سينما . وينظر الى الانسان بوصفه مستهلك ايدولوجية لا صانع ايدولوجية . وتشكل هذه الفكرة نقطة انطلاق التفاعل الغريب للفلسفة البورجوازية والحصول على فائض القيمة . وتكون النتيجة أن تدرس السينما من قبل محلي الدوافع وعلماء الاجتماع وعلماء النفس والباحثين في أحلام وخيبات الجماهير وذلك بهدف بيع الحياة - السينما ، أي الحقيقة كما تراها الطبقات الحاكمة .

وقد برز البديل الاول لهذا النمط من السينما الذي ندعوه السينما الاولى في ما يسمى « سينما المؤلف » أو « سينما التعبير » أو « الموجة الجديدة أو « السينما الجديدة » أو تقليديا ، السينما الثانية . ويعتبر هذا البديل خطوة الى الامام بقدر ما يتضمن المطالبة بأن يكون صانع الفيلم حرا في التعبير عن نفسه في لغة غير مقننة ، ويقدر ما كان محاولة نحو ازالة الاستعمار الثقافي . على أن تلك المحاولات قد وصلت ، أو هي على وشك الوصول ، الى الحدود الخارجية لما يسمح به النظام . وهكذا بقي صانع افلام السينما الثانية « محاصرا داخل القلعة » على حد تعبير غودار أو هو على

وشك أن يحاصر . ان البحث عن سوق مكون من ٢٠٠٠٠٠ متفرج في الأرجنتين ، حيث يفترض ان يغطي هذا الرقم تكاليف انتاج محلي مستقل ، واقتراح تطوير آلية انتاج صناعي موازية لتلك التابعة للنظام ، مع القول بأن يوزع الانتاج من قبل النظام نفسه وبحسب قيمه ، والنضال من أجل تحسين القوانين التي تحمي السينما وابدال «الموظفين الرديئين» بموظفين «أقل رداءة» الخ . . كل ذلك البحث يفتقد الامكانيات القابلة للتحقيق ، الا اذا اعتبرنا ان هذه الامكانية تكمن في احتلال مركز «الجنساح الشاب والغاضب من المجتمع» - أي من المجتمع الاستعماري الجديد أو الرأسمالي .

وليس ممكنا التوصل الى انماط بديلة حقيقية تختلف عن تلك التي يقدمها النظام الا بتحقيق احد مطلبين : **صنع افلام لا يستطيع النظام ان يهضمها ، افلام بعيدة عن حاجاته ، أو صنع افلام تتوجه مباشرة وصراحة لمقاتلة النظام .** ولا يدخل أي من المطلبين ضمن الانماط البديلة التي توفرها **السينما الثانية** . غير انها تتواجد ضمن البداية الثورية الهادفة نحو سينما خارجة عن النظام ومعادية له ، ضمن سينما التحرير : **السينما الثالثة** .

ان احد أكثر الوظائف فعالية التي يقوم بها الاستعمار الجديد قيامه بقطع القطاعات الثقافية ، وبخاصة الفنانين ، عن الواقع القومي بواسطة تجميعهم خلف «الفن العالمي والنماذج العالمية» . وقد اصبح مألوفاً ان نجد المثقفين والفنانين في مؤخرة النضال الشعبي ، هذا اذا لم يتخذوا مواقف معادية له . اما الشرائح الاجتماعية التي قدمت المساهمة الأكبر في بناء ثقافة قومية (بمعنى انها حافظت نحو ازالة الاستعمار) فلم تكن النخب المتنورة بل بالاحرى الشرائح الأكثر تعرضاً للاستغلال والإقلال تمدنا . وكانت المنظمات الشعبية محقة في عدم ثقتها

١ - ماوتسي تونغ : عن الممارسة .

٢ - البروليتاريا والثورة الوطنية .

«بالمثقف» و«الفنان» . فحين لم يستخدمهم الامبريالية أو البورجوازية فان هؤلاء كانوا ، بالتأكيد ، أدواتها غير المباشرة . ولم يذهب معظمهم الى ابعاد من الدعوة الكلامية الى سياسة محبذة «للسلام والديمقراطية» . وكانوا على الدوام خائفين من أي شيء يتسم بمسحة قومية وخائفين من تلوين الفن بالسياسة وتلوين الفنانين بالمناضلين الثوريين . وهكذا فانهم عملوا على اخفاء الاسباب الداخلية التي تحدد المجتمع الخاضع للاستعمار الجديد وبرزوا ، بالمقابل ، الاسباب الخارجية التي «وان كانت شرط التغيير الا انها لا تستطيع ان تكون اساسه» (١) . ففي الأرجنتين استبدل هؤلاء النضال ضد الامبريالية والاوليفاركية المحلية بالنضال الديمقراطي المعادي للفاشية الامر الذي ادى الى طمس التناقض الاساسي لمجتمع خاضع للاستعمار الجديد واستبداله «بتناقض هو في حقيقته نسخه عن تناقض عالمي» (٢) .

ويتجه الانقسام القائم ما بين القطاعات المثقفة والفنية وعمليات التحرير الوطني - الذي ، من بين اشياء أخرى ، يفيدنا في فهم الحدود التي فتحت هذه العمليات ضمنها - الى الاختفاء بمقدار ما بدأ الانانون والمثقفون في اكتشاف استحالة تدمير العدو دون الانضمام اولا الى معركة المصالح المشتركة . وقد بدأ الفنان في الشعور بعدم كفاية عدم امتثاله وتمرده الفردي . كذلك بدأت المنظمات الشعبية في اكتشاف الفراغات التي يخلقها النضال من أجل السلطة في المجال الثقافي . وهكذا شكلت مشكلات صناعة الافلام والقيود الابدولوجية التي يواجهها صانع الافلام في مجتمع خاضع للاستعمار الجديد الخ . عوامل موضوعية في غياب اهتمام المنظمات الشعبية بالسينما . فما زالت الصحف وسواها من المواد المطبوعة ، وملصقات ودعايات الحائط ، والخطب وسواها من اشكال ايصال المعلومات الشفهية ، والتثقيف والتسييس وسائل

الاتصال الرئيسية ما بين المنظمات والشرائح الطليعية من الجماهير . الا ان المواقف السياسية الجديدة لبعض صانعي الافلام وما نتج عن هذه المواقف من ظهور افلام تخدم قضية التحرير قد سمح لطلائع سياسية باكتشاف اهمية السينما . وتكمن هذه الاهمية في المعنى الخاص للافلام بوصفها وسائل اتصال وفي ميزاتها الخاصة ، تلك الميزات التي تتيح لها اجتذاب جمهور من اصول مختلفة ، جمهور كان يمكن لقسم منه ان لا يتجاوب مع التصريحات التي تتضمنها الخطب السياسية . فالافلام توفر حجة لتجميع الناس بالاضافة الى الرسالة الايديولوجية التي تحملها .

ان قابلية الصورة السينمائية للتركيب **Synthesis** والاختراق والامكانيات التي توفرها الوثيقة الحية والحقيقة العارية وقوة التثقيف التي تحوزها الوسائل السمعية البصرية ، كل ذلك يجعل الفيلم اكثر فعالية من اية وسيلة اتصال أخرى . وليس ضروريا الاشارة الى ان الافلام التي تتوصل الى استخدام امكانيات الصورة استخداما ذكيا ، والتي تضمن كمية ملائمة من المفاهيم ، والى لغة وبنى تنبع بصورة طبيعية من كل موضوع ، والى لازمات من السرد السمعي البصري تحرز نتائج فعالة في تسييس وتعبئة الاطارات ، وكذلك في العمل مع الجماهير اذا كان ذلك ممكنا .

ان الطلاب الذين رفعوا المتاريس في ساحة ١٨ تموز في مونتيفيديو اثر عرض فيلم ماريو هاندلر «انا أحب الطلاب» ، واولئك الذين تظاهروا وانشدوا «الاممية» في ميريدا وكاراكاس اثر عرض فيلم «ساعة الجمر» ، واللاحاح المتزايد على افلام من الطراز الذي يصنعه سانتياغو الفاريس وحركة الفيلم الوثائقي الكوبية ، والنقاشات والاجتماعات التي تتم اثر كل عرض سري أو شبه علني لافلام **السينما الثالثة** ، هي بداية طريق صعبة في المجتمعات الاستهلاكية (١)

(Libeyi : Cine journal)

١ - منظمة تضامن شعوب آسيا وافريقيا واميركا اللاتينية .

في ايطاليا ، ووثائقيات Zengakuren في اليابان (وللمرة الاولى في اميركا اللاتينية اصبحت المنظمات راغبة في استخدام الافلام لاهداف سياسية - ثقافية : فالحزب الاشتراكي التشيلي يوفر لاطاراته مواد سينمائية ثورية ، في حين ان الجماعات الثورية البيرونية وغير البيرونية في الأرجنتين قد بدأت تسير في نفس الاتجاه . واكثر من ذلك ، فان ال-Ospaal (١) تساهم في انتاج وتوزيع افلام تخدم النضال المناهض للامبريالية . وبدأت المنظمات الثورية تحس بالحاجة الى كادرات تعرف من بين اشياء أخرى ، كيفية استخدام الكاميرا السينمائية ومسجلات الصوت والاضاءة بأكثر قدر ممكن من الفعالية . ان النضال من أجل انتزاع السلطة من العدو يشكل ارضية التقاء الطلائع السياسية والفنية المهمة في مهمة مشتركة **تزيدهما غنى** .

ومن الظروف التي اعادت ، حتى وقت قريب ، استخدام الافلام كأداة ثورية نقص المعدات والمصاعب التقنية وتخصص العمل الاجباري والتكاليف المرتفعة . الا ان التقدم الذي تم احرازه ضمن كل تخصص ، وتبسيط كاميرات الافلام ومسجلات الصوت ، والتحسينات التي تمت في الوسائط نفسها كالفيلم السريع الذي تمكن طبعته بالضوء العادي ، وعدادات الاضياء الاوتوماتيكية ، والتزامن **Synchronization** السمعي البصري المتقدم ، وانتشار المعرفة عبر مجلات متخصصة وحتى عبر وسائط غير متخصصة بالسينما ، قد ساعد في ازالة الغموض عن صناعة الافلام وفي تعريتها من الهالة شبه السحرية التي جعلت الافلام تبدو وكأنها وقف على «الفنانين» و«العابرة» و«المحظوظين» فقد غدت صناعة الافلام في متناول شرائح اجتماعية أوسع بصورة متزايدة . وقد اجري كريس ماركر تجربة مع مجموعة من العمال قام هو بتزويدهم

بمعدات ٨ م٠٢٠ مع بعض التوجيه الاساسي في كيفية استخدامها. وكان الهدف من التجربة جعل العامل يصور نمط نظراته الى العالم كما لو كان يكتبها. وقد فتح ذلك المجال امام امكانيات غير معروفة بالنسبة للسينما، وقدم، بالدرجة الاولى، مفهوما جديدا لصناعة الافلام ومفزي الفن في ايامنا .

تقوم الامبريالية والرأسمالية، سواء في المجتمع الاستهلاكي أو المجتمع الخاضع للاستعمار الجديد بتعمية كل الاشياء خلف غلالة من الصور والمظاهر . **فصورة الحقيقة** اكثر أهمية من الحقيقة نفسها . انه عالم تسكنه الاوهام والاشباح ، حيث تطلی الاشياء القبيحة بالجمال في حين يتم اخفاء الجمال خلف القباحة . هنالك ، من جهة ، الوهم : العالم البورجوازي الخيالي الطافح بالراحة، والتوازن ، والمنطق المحبب ، والنظام والكفاءة وامكانية « ان تصبح احدا » . وهنالك من جهة أخرى الاشباح : نحن الكسالى ، نحن البليدين والمتخلفين ، نحن الذين نسبب المشاكل . فحين يقبل انسان خاضع للاستعمار الجديد وضعه فانه يصبح خائفا في خدمة المستعمر أو « عم توم » ، أما مرتدا طبقيا وعنصريا أو مخلولا ، وخادما سهل الانقياد . اما حينما يرفض قبول وضعه المضطهد فانه ينقلب الى متوحش ممتعض ، الى آكل للحوم البشر . ان اولئك الذين يفتقدون **الثوم** يخوفهم من **الجاتين** . اولئك الذين هم النظام ، ينظرون الى الثوري كقاطع طريق ولص ومغتصب . وهكذا لا تجري المعركة الاولى ضد الثوريين على صعيد سياسي وانما بالاحرى في الاطار البوليسي للقانون ، في مجال الاعتقالات الخ . . وكلما ازداد تعرض الانسان للاستغلال كلما اصبح عديم الاهمية . وكلما ازدادت مقاومته فستعمق النظرة اليه كوحش . ويمكن رؤية ذلك في « وداعا افريقييا » الذي صنعه الفاشيستي جاكوبيتي : الافريقيون المتوحشون ، الحيوانات القتالية ، الذين يتمرغون في الفوضى الدنيئة حالما يهربون من حماية البيض . لقد مات طرزان وولد بدلا

عنه اناس من طراز لومومبا ولويمبغولا ونكومو ومادريماموتو ، وذلك شيء ليس في استطاعة الاستعمار الجديد ان يفغره . لقد حلت الاشباح مكان الاوهام وتحول الانسان الى فائض عليه ان يموت كي يستطيع جاكوبيتي ان يصور اعدامه بارتياح .

انا اصنع الثورة ، اذن انا موجود . تلك هي نقطة الانطلاق نحو اختفاء الاوهام والاشباح واستبدالها بالبشر الاحياء . ان سينما الثورة هي في آن واحد سينما **تدمير وبناء** : تدمير الصورة التي خلقها الاستعمار الجديد عن نفسه وعنا وبناء واقع حي نابض يعيد التقاط الحقيقة في أي من تعبيراتها . ان اعادة الاشياء الى مكانها ومعناها الحقيقيين يشكل واقعا هداما بصورة صارخة في الاوضاع الخاضعة للاستعمار الجديد أو في المجتمعات الاستهلاكية . ففي المجتمعات الخاضعة للاستعمار الجديد ينعدم وجود الغموض الظاهر أو شبه الموضوعية في الصحافة والادب وسواها ليحل محلها ، بالنسبة للسينما والتلفزيون ، التي تمثل أكثر وسائل الاتصال التي يسيطر عليها النظام أو الاحتكار أهمية ، تقييد علني . وتقدم احداث ايار في فرنسا نموذجا صريحا جدا بصدد هذه النقطة .

في عالم يحكمه الاحقيقي يدفع التعبير الفني عبر قنوات الوهم والخيال واللغة - الشيفرة ولغة الاشارة والوسائل التي يهمس بها بين السطور . وهكذا يتم قطع الفن عن الوقائع الملموسة - التي تشكل ، من وجهة نظر الاستعمار الجديد ، شهادات اتهامية - وانطوائه على نفسه بحيث يتبخر في عالم من المجرى والاشباح ، عالم يجعله « لا زميا » ولا تاريخيا . وهكذا يمكن ذكر فينتام ولكن في مكان بعيد جدا عنها . وتمكن الاشارة الى امريكا اللاتينية ولكن في مكان بعيد عن القارة الى الحد الذي يجعل هذه الاشارة دون فعالية **أي في الامكنة التي تجعلها غير مسيسة**، وحيث لا تؤدي الى أي فعل .

ان السينما المعروفة بالسينما الوثائقية ، بكل الاتساع الذي يحمله هذا المفهوم في يومنا

هذا ، من الافلام الوثائقية الى اعادة بناء واقع أو حدث تاريخي ، تشكل على الارجح اساس صناعة الافلام الثورية . ان الصورة التي تشكل وثيقة أو تحمل شهادة أو تنقض أو تعمق حقيقة ظرفا هي أكثر من صورة سينمائية أو مجرد واقع فني مجرد ، فهي تصبح شيئا لا يستطيع النظام هضمه .

ان الشهادة بصدد الحقيقة القومية هي ايضا وسيلة حوار ومعرفة على صعيد عالمي . ولن يكون بالمستطاع قيام أي نضال اممي ناجح ما لم يكن هنالك تبادل للمعلومات فيما بين الشعوب ، واذا لم تنجح الجماهير في التخلص من التجزئة التي تجهد الامبريالية لتدعيمها على الاصعدة الاممية والقارية والقومية .

لن تكون هناك من معرفة للحقيقة ما لم يتم الفعل في تلك الحقيقة ، **وما لم يمسدا تغييرها على كل جبهات النضال** . ان جملة ماركس المشهورة تستحق التكرار الدائم : **لا يكفي ان نفسر العالم . المطلوب الان هو تغييره** .

وانطلاقا من هذا الموقف يبقى على صانع الفيلم ان يكتشف لغته الخاصة التي سوف تنبثق من وجهة نظر عالمية ملتزمة وتفسيرية ومن الموضوعة التي يتناولها . وهنا تنبغي الاشارة الى أن اطارات سياسية معينة قد تتمسك بمواقفها الدوغمائية القديمة التي تطلب الفنان بتقديم نظرة تبريرية للواقع ، **نظرة تنسجم مع تفكير التمني اكثر من انسجامها مع الواقع** . وقد أدت هذه المواقف ، التي تخفي وراءها انعدام الثقة بامكانيات الواقع نفسه ، الى استخدام لغة الفيلم كمجرد تصوير مثالي لحقيقة ما وذلك بغية ازالة التناقضات الحقيقية الكامنة في الواقع والفني الجدلي لهذا الواقع ، المدين يشكلان نمط العمق الذي يستطيع ان يمنح الفيلم مجالا وفعالية . ان حقيقة العمليات الثورية في كل ارجاء للعالم تمتلك ، برغم جوانبها المضطربة والسلبية خطا سائدا ، وتركيبا Synthesis غنيا وحافزا الى حد انه لا حاجة الى رسمه عبر نظرات جزئية أو فئوية .

ان الافلام الكرايس والافلام التعليمية والافلام للتقارير والافلام المقالات والافلام الشهادة - أو أي شكل ملتزم للتعبير هي كلها اشكال صحيحة . وسوف يكون من العبث وضع مجموعة من معايير العمل الجمالية . **كن منفتحا على كل ما باستطاعة الجماهير ان تقدمه ، وقدم الافضل للجماهير . أو كما قال تشي : اظهر احترامك للشعب بتقديم نوعية جيدة له** . ومن المفيد التذكير بذلك بالنظر الى الاتجاهات الكامنة على الدوام لدى الفنان الثوري والتي تدفعه الى تخفيض مستوى البحث واللغة ، في ما يعتبر نوعا من «الشعبية» الجديدة ، الى مستويات ولو انها قد تكون تلك التي تتحرك الجماهير عبرها غير انها لا تساعدها على تخطي العوائق التي خلفتها الامبريالية . ان الفعالية التي بلغتها افضل الافلام التي انتجتها السينما المناضلة تظهر ان الشرائح الاجتماعية التي تعتبر متخلفة قادرة على ادراك المعنى الوثيق لاية مجموعة مترابطة من الصور ، أو لاي تأثير مسرحي أو لاية تجربة لغوية موضوعة ضمن اطار فكرة معينة . واكثر من ذلك ، ليست مهمة السينما الثورية ، اساسا ، أن تشرح أو أن تصنع وثائق أو أن تعرض لوضع ما بصورة ساكنة بالاحرى ، فانها تحاول **التدخل في الظرف التائم بوصفها عنصر دفع أو تصحيح** . وبكلمات اخرى فانها توفر **الاكتشاف عبر التغيير** .

وتؤدي الفروقات ما بين مختلف عمليات التحرير الى استحالة تحديد معايير عالمية . ان باستطاعة سينما قائمة في مجتمع استهلاكي ، ولو لم تصل الى مستوى الحقيقة التي تتحرك ضمنها ان تلعب دورا حافزا في مجتمع متخلف ، كما وانه ليس ضروريا ان تلعب السينما الثورية للعالم الثالث دورا ثوريا اذا ما تم نقلها بصورة آلية الى البلدان المستعمرة .

ان التدريب على استخدام البنادق يمكن ان يكون عملا ثوريا حينما تتوفر ، بصورة محتملة أو صريحة ، شرائح اجتماعية مستعدة لان تنخرط في النضال من اجل استلام السلطة . غير انه لا يعود ثوريا حينما تفتقد الجماهير

الوعي الكافي لوضعها أو حينما تكون قد تعلمت من قبل استخدام البنادق . وهكذا فان السينما التي تتمسك بادانة آثار السياسة الاستعمارية الجديدة تقع في فخ اللعبة الاصلاحية اذا ما كان وعي الجماهير قد استوعب مثل هذه المعرفة . فالعمل الثوري في مثل هذه الحالة هو تفحص الاسباب واستكشاف وسائل التنظيم والتسليح الهادفة الى التغيير . وباستطاعة الامبريالية ان ترعى افلاما تهدف لمحو الامية ، ويمكن لمثل هذه الافلام ان تدخل في نطاق الحاجات الحالية للسياسة الامبريالية . وعلى العكس فقد كان انتاج مثل هذه الافلام في كوبا ما بعد الثورة عملا ثوريا بصورة لا لبس فيها . وبرغم ان هذه الافلام قد انطلقت من واقع تعليم القراءة والكتابة فان هدفها كان مختلفا بصورة جذرية عن الاهداف الامبريالية : تدريب الشعب بغية التحرر وليس الخضوع .

لقد ساعد نموذج العمل الفني الكامل ، اي الفيلم المصقول تماما والمبني وفقسا للمقاييس التي تفرضها الثقافة البورجوازية ، بالاضافة الى منظري ونقاد هذه الافلام ، على تثبيط همة صانعي الافلام في البلدان التابعة ، خاصة حين كان هؤلاء يحاولون صنع نماذج مماثلة ، ضمن واقع لم يتوفر لهم ايا من الثقافة أو الاساليب أو العناصر الأكثر بدائية الضرورية للنجاح . لقد احتفظت ثقافة البلدان المستعمرة بالاسرار القديمة العهد التي نفخت الحياة في نماذجها . وعلى الدوام كان نقل هذه النماذج الى واقع خاضع للاستعمار الجديد تعبيراً عن آلية استلاب ، وذلك لانه لم يكن باستطاعة فنان من بلد تابع ان يستوعب في سنوات قليلة اسرار ثقافة ومجتمع تم تبلورها عبر القرون وفي ظروف تاريخية مختلفة تماما . وعلى العموم تنتهي محاولات تقليد أفلام البلدان الحاكمة الى الفشل بالنظر الى وجود واقعين تاريخيين متباينين . وتؤدي مثل هذه المحاولات غير الناجحة الى تثبيط الهمة والى خلق مركب

نقص . وتنبع هذه المشاعر من الخوف من المخاطرة عبر دروب جديدة تماما الى حد انها تشكل نفيًا شبه عام « لسينما » هم . وهذا الخوف هو الخوف من التعرف الى خصائص وحدود الوضع التابع بغية اكتشاف الامكانيات الكامنة في ذلك الوضع عبر ايجاد طرق تخطيه ، هذه الطرق التي هي بالضرورة جديدة .

وليس ممكنا وجود سينما ثورية دون القيام بالممارسة والابحاث والتجارب بصورة متواصلة ومنهجية . ففي غياب هذه العوامل يصبح صانع الفيلم الجديد مرغما على المخاطرة في الجهول وعلى القفز في الفراغ وعلى تعريض نفسه الى الفشل تماما كالغاور الذي يسير عبر ممرات يشقها بنفسه بواسطة المنجل . ان امكانية اكتشاف واختراع اشكال وبنى تخدم رؤية اعمق لواقعنا تكمن في القدرة على وضع انفسنا خارج حدرد المألوف ، وفي شق طريقنا وسط مخاطر دائمة .

ان عصرنا هو عصر فرضيات اكثر منه عصر اطروحات ، عصر اعمال ما زالت في طور الحدوث - اعمال غير جاهزة وغير منتظمة وعينية تتم بالكاميرا في يد وبحجر في الاخرى . وليس ممكنا تقييم هذه الاعمال بالاستناد الى الطقوس النظرية والنقدية التقليدية . ولن تتوالد الافكار المكونة لنظريتنا ونقدنا السينمائيين الا من خلال الممارسة التي تزيل الكبت ومن خلال التجريب « تبدأ المعرفة مع الممارسة . واثرا احراز المعرفة النظرية من خلال الممارسة تنبغي العودة الى الممارسة من جديد » .

وحيثما ينخرط صانع الافلام الثوري في ممارسته ، فانه يجابه عقبات لا تحصى . فهو يعاني من الشعور بالوحدة الذي يلقيه أولئك الذين يطمحون الى ثناء ادوات الترويج التابعة للنظام عليهم ، هذه الادوات التي يجدونها منفصلة كليا عنهم . وبكلمات غودار فانه سيتحول الى مجرد راكب دراجة مجهول ، على الطريقة الفيتنامية ، منغمس في حرب

وحشية طويلة الامد . ولكنه سيكتشف ايضا ان هناك جمهورا متقبلا يعتبر عمله جزءا منه ويحيله جزءا من وجوده ويبيدي الاستعداد للدفاع عنه بأكثر مما يدافع عن اي بطل دراجات عالمي .

التنفيذ

حينما نخوض هذه الحرب الطويلة ، حيث الكاميرا هي بندقيتنا ، فاننا سرعان ما نجد انفسنا منخرطين في نشاط غواري . وذلك هو السبب في ان عمل جماعة الغاوريين - السينمائيين يخضع لمعايير انضباط صارمة سواء بالنسبة لاساليب العمل أو بالنسبة للامن . وهكذا فان جماعة الافلام الثورية هي في نفس وضع الغاوريين : فهي لا تستطيع التصلب دون بنى عسكرية ومفاهيم قيادية . وتتواجد هذه الجماعة بوصفها شبكة من المسؤوليات المتكاملة ، بوصفها مجموع وتركيب Synthesis مختلف القدرات ، وذلك بمقدار ما تعمل بانسجام في ظل قيادة تركز التخطيط وتحافظ على استمراريته . وتبين التجربة انه ليس من السهل الحفاظ على تلاحم جماعة ما حينما تكون وطأة ضربات النظام وأولئك المواطنين معه تحت ستار « التقديمية » ، وحينما لا يكون هنالك حوافز خارجية مباشرة وباهرة ، وحينما يضطر افراد الجماعة الى تحمل متاعب وتواترات العمل الذي يصنع ويوزع بصورة سرية . ان ولادة الصراعات الداخلية واقع قائم في اية جماعة سواء اكانت تمتلك أو تفتقد النضج الايديولوجي . وفي بعض الاحيان يؤدي النقص في التنبه الى هذه الصراعات ، على الصعيد النفسي ، أو افتقار النضج في التعامل مع مشاكل العلاقات الى خلق مشاعر سلبية ونزاعات تؤدي بدورها الى معضلات تتخطى الاختلافات الايديولوجية أو الموضوعية . وحصيلة ذلك كله ان هنالك حاجة اساسية لتفهم مشكلات العلاقات الشخصية والقيادة ومجالات المنافسة . والمطلوب هو التكلم بوضوح وتعيين مجالات العمل وتحديد المسؤوليات وتولي المهمات بروحية ملتزمة .

وتؤدي صناعة الافلام الغوارية الى تحويل صانع الافلام الى بروليتاري ، كما وانها تحطم حالة الارستقراطية الفكرية التي تمنحها البورجوازية الى اتباعها . وبكلمة ، فان فعلها ذا وجهة ديمقراطية . وتؤدي علاقة صانع الافلام بالواقع الى جعله جزءا من شعبه . وتساهم شرائح طليعية ، أو حتى الجماهير نفسها ، في العمل بصورة جماعية حالما تدرك انه امتداد لنضالها اليومي . ويبين « ساعة الجمر » ان بالامكان صنع فيلم في ظروف غير مؤاتية اذا ما توفر دعم وتعارف المناضلين والاطارات الجماهيرية .

ويعمل صانع الافلام الثوري من ضمن رؤيا جديدة كليا لدور كل من المنتج وفريق العمل والادوات والتفاصيل الخ . وبالدرجة الاولى فانه يموّن نفسه على كل الاصعدة بغية انتاج افلامه ، وهو يزود نفسه على كل الاصعدة ، وهو يتعلم كيفية استخدام الاساليب المتنوعة لحرفته . واكثر ممتلكاته قيمة ادوات الصناعة التي تمثل جزءا اساسيا من حاجته الى الاتصال بالناس . ان الكاميرا تقوم بعمليات مصادرة لا تكمل للأسلحة - الصور ، وجهاز العرض Projector عبارة عن بندقية تستطيع اطلاق ٢٤ صورة في الثانية . وينبغي ان يكون كل عضو في المجموعة ملما ، على الاقل بصورة عامة ، بالعدة المستعملة : على كل عضو ان يكون مستعدا للحلول مكان اي عضو اخر في أي مراحل الانتاج . ينبغي القضاء على اسطورة الفنيين الذين لا يمكن الاستغناء عنهم .

وينبغي ان تعير الجماعة انتباهها عظيما لتفاصيل الانتاج الصغيرة ولاجراءات الامن التي يتطلبها عرض الافلام . ويمكن لاي نقص في بعد النظر ، الامر الذي لا يحوز أي اهتمام في الافلام التقليدية ، ان يهدم عملا استغرق اسابيع أو اشهر . وكما بالنسبة للنضال الغواري نفسه فان اي فشل في السينما الغوارية قد يعني فشل العمل أو تعديلا كليا في الخطط . « في النضال الغواري يبدو مفهوم الفشل موجودا الف مرة اكثر ، أما النصر

فيبدو أسطورة ليس باستظاعة أحدعدالثوري ان يحلم بها « (1) . ويتوجب على كل عضو في المجموعة ان يكون قادرا على الاهتمام بالتفاصيل وبالدرجة الاولى ينبغي ان يتوفر لديه الاستعداد للتغلب على الضعف الناتج من الراحة والعادات القديمة ومجمل مناخ الحياة شبه العادية الذي تختفي خلفه حياة الحرب اليومية . ان كل فيلم عبارة عن عملية مختلفة ، اي وظيفة مختلفة تتطلب تغييرات في الاساليب بغية تضليل العدو أو تجنب تنبيهه ، وبخاصة لان مختبرات التحضير ما زالت في يده .

ويعتمد نجاح العمل ، الى حد كبير ، على قدرة الجماعة ان تبقى صامتة وعلى تجنبها الدائم وهي شروط صعبة التحقيق في ظرف يبدو ظاهريا وكأن شيئا لا يحدث ضمنه وفي ظل اعتياد صانع الافلام على رواية كل شيء بصدد ما يفعله وذلك لان البورجوازية قد قامت بتدريبه على اسس الشهرة والترويج هذه . ان شعار « اليقظة الدائمة والحذر الدائم والحركة الدائمة » شعار سليم تماما بالنسبة للسينما الفوارية . ان عليك ان تظهر بمظهر من يعمل في مشاريع متنوعة وان تجزئ المواد التي تكون قيد الاعداد وان تستخدم الوسائط وان تمزج « المادة » بمواد اخرى وان تجمعها سويا وان تفرقها وان تثير البلبلة وان تخفي الآثار . ويبقى كل ذلك ضروريا طالما لم تتوصل الجماعة الى امتلاك معدات تحضير الافلام وذلك بغض النظر عن مدى بدائية هذه المعدات وطالما بقيت هنالك امكانيات معينة في المختبرات التقليدية .

ان التعاون بين جماعات من بلدان مختلفة قد يكون ذا فائدة بالنسبة لاكمال فيلم ما أو تنفيذ أوجه معينة من الفيلم بتعدد تنفيذها في بلد المنشأ . وبالإضافة ، هنالك الحاجة الى مراكز استقبال لمواد الارشيف التي يمكن ان تستخدمها جماعات مختلفة ، ومنظورات التعاون ، على اصعدة قارية أو حتى عالمية ، واستمرارية العمل في كل البلدان : تجمعات اقليمية أو اقليمية دورية من أجل تبادل

١ - تشي غيفارا : حرب الفوار .

التجارب والمساهمات والتخطيط المشترك للامال المقبلة .

ويكون صانعو الافلام وجماعات العمل ، على الاقل في المراحل الاولى ، المنتجين الوحيدين لافلامهم . وينبغي لهم ان يتحملوا مسؤولية ايجاد الطرق الكفيلة بالحصول على الوسائل الاقتصادية التي تسهل استمرارية العمل . وفي هذا المجال لا تمتلك السينما الفوارية تجربة كافية تؤهلها لطرح قواعد نموذجية وبالدرجة الاولى اكدت التجارب القائمة على القدرة على الاستفادة من الفوار الملموس لاي بلد . ولكن وبغض النظر على هذا الفيلم وبالتالي خطة استرجاع التوظيف المالي . وهنا ، مرة اخرى ، تبرز الحاجة الى علاقات أوثق ما بين الطلائع السياسية والفنية ، لان هذه العلاقات تخدم ايضا الدراسة المشتركة لاشكال الانتاج .

ويتوجه توزيع افيلم الفواري الى آليات التوزيع التي توفرها المنظمات الثورية ، بما فيها تلك التي يبتكرها أو يكتشفها صانع الفيلم نفسه . وينبغي ان يشكل الانتاج والتوزيع وامكانيات البقاء الاقتصادية اجزاء من استراتيجية واحدة وسوف يؤدي حل المشاكل القائمة في كل من هذه المجالات الى تشجيع عدد اكبر من الناس على الانضمام الى صناعة الافلام الفوارية ، الامر الذي يوسع صفوفها ويجعلها اقل تعرضا للخطر .

وما زال توزيع الافلام الفوارية في اميركا اللاتينية في القمط في حين أصبحت ردود النظام الانتقامية واقعا شرعيا . ويكفي ان نلاحظ الفارات التي شنها النظام الأرجنتيني على عروض عدد من الافلام وقانون قمع الافلام الصادر مؤخرا والذي يتميز بطابعه الفاشي . وكذلك - بالنسبة للبرازيل - القيود المتزايدة باستمرار التي تفرض على افضل الرفاق المناضلين من السينما الجديدة ، ومنع عرض فيلم « ساعة الجمر » في فنزويلا . في كل القارة تقضي الرقابة على أية امكانية لتوزيع الافلام علانية .

وفي غياب أفلام ثورية وجمهور يطالب بمثل هذه الافلام فان أية محاولة لايجاد طرق جديدة للتوزيع محكوم عليها بالفشل . لكن هذين الشرطين متوافران حاليا في اميركا اللاتينية . وقد أدى ظهور الافلام الى ايجاد طرق متعددة لرضها في الأرجنتين تتم العروض في شقق وبيوت خاصة وأمام جمهور لا يتعدى ٢٥ شخصا . في بلدان أخرى ، كالتشيلي ، تعرض الافلام في الابرشيات والجامعات أو في المراكز الثقافية (التي يتضاءل عددها باستمرار) . أما في الاروغواي فقد تمت بعض العروض في أكبر صالات مونتيفيديو وأمام جمهور مكون من ٢٥٠٠ شخص كان يملا الصالة ويحول كل عرض الى حدث محموم معاد للامبريالية . لكن الاحتمالات القارية تشير الى أن امكانية استمرار السينما الثورية تقوم على تقوية البنى القاعدية السرية واليقظة .

تتضمن الممارسة الاخطاء والفشل . وقد يؤدي انجاح والحصانة التي تتمتع بها العروض الاولى الى دفع عدد من الرفاق لتخفيف اجراءات الامن ، في حين أن رفاقا آخرين يسرون في الاتجاه المضاد ، اتجاه الحذر والخوف البالغين الى حد يبقى التوزيع محدودا ومقصورا على جماعات أو أصدقاء قليلين . والتجربة الملموسة في كل بلد هي وحدها الكفيلة باظهار أفضل الوسائل في ذلك البلد ، تلك الوسائل التي قد يتعدى تطبيقها في ظروف مختلفة .

وفي بعض الامكنة يمكن بناء بنى تحتية مرتبطة بمنظمات سياسية أو طلابية أو عمالية . أما في بعض الاماكن الاخرى فمن الافضل أن يجري بيع نسخ الى منظمات تتولى بنفسها الحصول على الاموال اللازمة لدفع ثمن هذه النسخ (ثمن النسخة مع فائض بسيط) . وتبدو هذه الطريقة ، حيثما أمكن استخدامها ، سليمة أكثر وذلك لانها تسمح بالامركزية التوزيع وتجعل من الممكن استخدام الفيلم

استخداما سياسيا جذريا ، كما وأنها تتيح استرجاع الاموال الموظفة في الانتاج عبر بيع عدد أكبر من النسخ . وفي مثل هذه الحالات يمكن استخدام طرق أخرى : تسليم النسخ بغية تشجيع التوزيع مع حصة تشجيعية (؟) لمنظمي العروض الخ . أما الهدف المثالي الذي ينبغي التوصل الى تحقيقه فهو انتاج وتوزيع أفلام غوارية بواسطة أموال تتم مصادرتها من البورجوازية - أي أن البورجوازية ستتولى تمويل السينما الفوارية بواسطة جزء من فائض القيمة الذي تأخذه من الشعب . ولكن ، طالما بقيت هذه الطموحات ذات مدى متوسط أو طويل فان الاشكال البديلة المتوفرة للسينما الثورية بغية استرجاع تكاليف الانتاج والتوزيع تبقى ، الى حد ما ، شبيهة بتلك التي تعتمد عليها السينما التقليدية : وهكذا فعلى كل متفرج أن يدفع مبلغا يعادل ما يدفعه لافلام النظام . ان تمويل السينما الثورية واعانتها وتوفر المعدات لها ومدتها بالدعم هي جميعا مسؤوليات سياسية أمام المنظمات والمناضلين الثوريين . فمن الممكن أن نصنع فيلما واحدا ، ولكن صنع فيلم ثان سيصبح متعبدا اذا لم يسمح التوزيع باسترجاع تكاليف الانتاج .

ليست شبكات أفلام ال ١٦ م ٢٠٠٠ الموجودة في أوروبا (٢٠٠٠ و ٢٠٠٠٠ في فرنسا ، الخ) النموذج الافضل بالنسبة للبلدان الخاضعة للاستعمار الجديد . لكن هذه شبكات تبيع أشياء مكملة ينبغي الاستفادة منها بغية تحصيل الاموال وبخاصة في ظروف تستطيع فيه أن تلعب دورا هاما في الدعاية لنضالات العالم الثالث ، هذه النضالات التي تزداد صلتها بالنضالات التي تتفتح حاليا في البلدان الاستعمارية . وبامكان فيلم واحد عن المغاورين الفنزويليين أن يخاطب الجمهور الاوربي بأكثر مما يستطيعه ٢٠ كراس توضيحي . ويصح ذلك من وجهة نظرنا بالنسبة لفيلم عن أحداث أيار في فرنسا أو عن نضالات الطلاب الامريكيين في جامعة بيركلي .

هل نعود الى أهمية أفلام غوارية ؟ ولم لا ؟

ليس صحيحا أن نوعا من الاممية الجديدة ينبتق الآن من نضالات العالم الثالث ، من خلال « منظمة تضامن شعوب آسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية » Ospaal والطلائع الثورية للمجتمعات الثورية ؟

ان السينما الغوارية ، برغم كونها ما زالت فاصرة عن الوصول الى أبعد من شرائح صغيرة من السكان ، هي سينما الجماهير الوحيدة الممكنة اليوم لانها الوحيدة الملتزمة بمصالح وطموحات ومستقبل الاغلبية الساحقة من الشعب . ان كل فيلم تنتجه السينما الثورية هو ، ضمنا أو صراحة ، حدث قومي بالنسبة للجماهير .

ان سينما الجماهير ، المتنوعة عن الوصول الى أبعد من القطاعات المثلة للجماهير ، تفتح لدى كل عرض ، وكما بالنسبة لهجوم عسكري ثوري ، مساحة محررة أي اقليما متحررا من الاستعمار الجديد . وبالامكان تحويل العرض الى نوع من الحدث السياسي الذي قد يكون ، وفقا لفرانز فانون « عملا طقسيا أو مناسبة متميزة يتاح فيها للبشر أن يستمعوا وأن يسمعوا أصواتهم » .

على السينما المناضلة أن تكون قادرة على استخراج الامكانات الجديدة التي تفتح أمامها من ضمن ظروف التحريم التي يفرضها . ان محاولة التغلب على الاضطهاد الاستعماري الجديد تتطلب اختراع أشكال جديدة للاتصال ، أنها تفتح المجال .

قبل وأثناء صنع فيلم « ساعة الجمر » كنا نلجأ الى أساليب متنوعة لتوزيع السينما الثورية - أي الافلام القليلة التي كنا صنعناها حتى ذلك الحين . وتحويل كل عرض يتج أمام المناضلين والاطارات الوسطى والمحرضين والعمال والطلاب ، سودون قصد منا - الى نوع من اجتماع الخلية الموسع يحتل فيه الفيلم مكانه ليست الأكثر أهمية . وهكذا توصلنا الى اكتشاف وجه جديد للسينما : مساهمة الناس الذين كانوا حتى الآن يعتبرون مجرد متفرجين . في بعض الاحيان كنا نضطر لأسباب تتعلق بالامن الى فض الاجتماع حالما

ينتهي العرض . وكنا ندرك ، في حالة كهذه ، أن مثل هذا التوزيع للافلام لم يكن يحمل مغزى كبيرا اذا لم يتكامل عبر مساهمة الرفاق ، واذا لم يفتح الحوار بصدد الاطروحات التي يحملها الفيلم .

كذلك اكتشفنا أن الرفيق الذي كان يؤم العرض كان يفعل ذلك عن وعي تام بأنه ينتهك قوانين النظام وبأنه يعرض سلامته الشخصية لقمع محتمل . مثل هذا الرفيق لم يعد مجرد متفرج . وبالعكس ، فمنذ اللحظة التي انضم فيها الى هذا الجانب ، وذلك بتحملة المخاطرة وبمساهمته بتجربته الحياتية في الاجتماع فانه يصبح ممثلا ، ونصيرا فعلا أكثر أهمية من الذين ظهروا في الافلام . مثل هذا الشخص كان يبحث عن أشخاص آخرين ملتزمين مثله في حين أنه بدوره أصبح ملتزما تجاههم . وهكذا تراجع المتفرج ليفسح المجال أمام الممثل الذي كان يبحث عن نفسه في الآخرين .

وخارج هذه المساحة التي أتاحت الافلام تحريرها مؤقتا لم يكن هنالك سوى الوحدة والاتصال ، والشك والخوف . أما ضمن المساحة المحررة فقد جعل الطرف من الجميع متواطئين في الفعل الذي كان يفتح . وكانت النقاشات تخلق بصورة عفوية . ومع ازدياد خبرتنا قمنا بادخال عناصر متعددة (انتاج مسرحي) الى العرض وذلك لتقوية الاطروحات التي تقدمها الافلام ولتدعيم مناخ العرض ولإزالة خوف المشاركين ، والحوار : موسيقى مسجلة أو قصائد ، منحوتات ورسومات ، وملصقات ، مدير البرنامج يتولى ادارة الحوار وتقديم الفيلم والرفاق الذين يودون الكلام ، كأسا من الخمر ، وقد أدركنا أننا نملك ثلاثة عناصر بالغة القيمة :

١ - الرفيق المشارك ، أي الرجل - الممثل - المتواطئ الذي استجاب الى دعوتنا .

٢ - المساحة الحرة ، حيث يستطيع ذلك الرجل أن يعبر عن اهتماماته وأفكاره وأن يصبح ميسيا وأن يبدأ في تحرير نفسه .

٣ - والفيلم ، الذي تتمثل أهميته في كونه مفجرا أو حجة .

وقد استخلصنا من هذه المواد أن الفيلم يمكن أن يكون أكثر فعالية اذا ما تنبه لهذه العناصر واذا ما تولى مهمة اخضاع الشكل الذي يتجسد فيه أي بنيته ولغته ومقترحاته الى ذلك الفعل وأولئك الممثلين - وبكلمات أخرى ، اذا ما بحث عن تحرره الذاتي في الخضوع للمصارعين الرئيسيين في الحياة وفي الانخراط معهم . ومع الاستخدام السليم للزمن الذي وفرته لنا مجموعة الشخصيات - الممثلين بتوازيهم المختلفة ، ومع استخدام المساحة التي وفرها لنا بعض الرفاق ، واستخدام الافلام نفسها كان من الضروري محاولة تحويل الزمن والطاقة والعمل الى طاقة مولدة للحرية .

وبهذه الطريقة بدأت تنمو فكرة صياغة

بنية لما قررنا أن ندعوه فيلم-فعل Film-Act

أو فيلم-حركة Film Action ، وهي

أحد الاشكال التي نعتقد أنها تأخذ أهمية بالغة في تأكيد خط السينما الثالثة ، هذه السينما التي ربما كان ممكنا ايجاد تجربتها الاولى ، ولو بصورة مهزوزة ، في الاقسام الثانية والثالثة من « ساعة الجمر » . وبالدرجة الاولى ، (بدءا من قسم (المقاومة) والعنف والتحرير) .

وقد قلنا لدى بدء « فصل التحرير » :

أيها الرفاق ليس هذا مجرد عرض فيلم أو مجرد استعراض بالاحرى أنه بالدرجة الاولى اجتماع - أي فعل وحدة معاد للامبريالية . هذا المكان مخصص لأولئك الذين يشعرون بأنهم متحدون بالنضال ، وليس هنالك من مجال هنا للمتفرجين أو للمتواطئين مع العدو . هنالك فقط مكان للمؤلفين وللمناضلين في العملية التي يهدف الفيلم الى الشهادة لها وتعميقها . ان الفيلم هو حجة لاقامة الحوار ، وللبحث عن الارادات وايجادها . انه تقرير نضعه أمامكم لكي تنظروا فيه ولكي تتم مناقشته بعد العرض .

قلنا في مكان آخر من القسم الثاني : ان الاستنتاجات التي قد تتوصلون اليها باعتباركم المؤلفين المناضلين الحقيقيين في هذا التاريخ هي ذات أهمية . ان الاستنتاجات والتجارب التي قمنا بتجميعها تحمل قيمة نسبية . أنها ذات فائدة بمقدار ما تفيدكم أنتم ، أنتم الذين تجسدون حاضر ومستقبل التحرير . لكن الأكثر أهمية هو العامل الذي ينبثق عن هذه الاستنتاجات والوحدة التي ترتفع على أساس هذه الحقائق . ولهذا السبب فان الفيلم يقف عند هذا الحد ، انه يفسح المجال أمامكم لاتمامه .

ان فيلم - الفعل هو الفيلم المفتوح النهاية . انه أساسا طريقة للتعليم .

وتتمثل الخطوة الاولى في عملية المعرفة في الاحتكاك الاول مع أشياء العالم الخارجي ، أي في مرحلة الاحساسات (التي تجسدها) لوجة الصورة والصوت في الفيلم) . أما الخطوة الثانية فهي في تركيب المواد التي توفرها الاحساسات ، أي مرحلة المفاهيم والاحكام والآراء والاستنتاجات (التي تتجسد ، بالنسبة للفيلم ، في الملن والتقارير والمواد التعليمية أو في الرواية الذي يقود العرض) . وهنا تأتي المرحلة الثالثة ، مرحلة المعرفة . ولا يتمثل الدور الفعال للمعرفة في الفقرة النشطة من المعرفة الحسية الى المعرفة العقلانية فتنسب ، دائما وهو الآن أكثر أهمية ، في الفقرة من مجال المعرفة العقلانية الى مجال الممارسة الثانوية . الممارسة التي تتولى تغيير العالم . وتلك ، بتعبير عامة ، هي النظرية المادية الجدلية بصدد وحدة المعرفة والعمل (وهي تتمثل ، في صالة عرض الفيلم ، في مشاركة الرفاق وفي ما ينتج من اقتراحات عمل وفي الاعمال نفسها التي تتم فيما بعد) .

وأكثر من ذلك فان عرض لفيلم - فعل يتطلب خلفية مختلفة وذلك لا المساحة التي يتم هذا العرض ضمنها والمواد المشاركة في صنعها (الممثلين - المشاركين) والزمن التاريخي للحدث . العرض هي دوما في تغير . وذلك يعني أن نتيجة أي عرض سوف تعتمد على أولئك الذين ينظفونه وأولئك الذين يشاركون فيه وعلى المكان والزمان ، وامكانية تقديم تغييرات واضافات وتنويعات امكانية غير محدودة . أن

عرض فيلم - فكل يعبر دائما بطريقة أو بأخرى عن الظرف التاريخي ، ولا تنحصر منظورات هذا العرض في النضال من أجل السلطة وإنما هي بالمقابل تستمر بعد الاستيلاء على السلطة وبقية تقوية الثورة .

ان رجل السينما الثالثة ، سواء أكانت هذه سينما غوارية أو فيلم - فكل مع كل ما تحويه من مقولات لا محدودة (رسالة - فيلم ، فيلم - قصيدة ، فيلم - مقالة ، فيلم - كراس ، فيلم تقرير الخ ...) يواجه بالدرجة الاولى صناعة أفلام تعتمد سينما الشخصيات بصناعة تعتمد الموضوعات ، وسينما الافراد بسينما الجماهير وسينما المؤلف بسينما الجماعة العاملة ، وسينما التضييل الاستعماري الجديد ، بسينما الاعلام وسينما الهروب بالسينما التي تعيد التقاط الحقيقة وسينما السكون بالسينما العدوانية . وفي مواجهة السينما المؤسسية فانه يطرح السينما الغوارية . من سينما الهدم فانه يقدم سينما هدامة وبناءة في آن معا . وبمواجهة السينما المصنوعة للنوع القديم من البشر فانه يقدم ، ولنفس هؤلاء البشر ، سينما تصلح لنوع جديد من البشر ، سينما ثلاث ما يمكن لاي منا أن نصنعه .

ان ازالة الاستعمار عن صانع الفيلم وعن الأفلام سوف تكون أفعالا متتابعة بمقدار ما يساهم كل منها الى ازالة الاستعمار الجماعي . وتبدأ المعركة في الخارج ، ضد العدو الذي يقوم بمهاجمتنا ، ولكنها تجري أيضا في الداخل ، ضد أفكار ونماذج العدو الموجودة داخل كل منا . الهدم والبناء . ان قبل ازالة الاستعمار يحرر مع ممارسته أكثر الحوافز نقاء وحيوية . وهو يجابه استعمار العقول بثورة الوعي . وهكدا يتم تفحص العالم وكشف غوامضه واعادة اكتشافه . ويمد الناس بحالة من الدهشة المستمدة ، وبنوع من الولادة الجديدة . وهم يستعيدون ابداعهم الفطري ، وقدرتهم على المغامرة ، وتعسود

قدرتهم على المغامرة ، وتعود قدرتهم الطقسية على الشعور بالسخط الى الحياة . ان فعل تحرير حقيقة ممنوعة يعني امكانية السخط والتدمير . وحقيقتنا ، حقيقة الانسان الجديد الذي يبني نفسه بالتخلص من كل النواقص التي تثقل كاهله ، هي عبارة عن قبلة ذات طاقة لا تنتهي وهي ، في الوقت نفسه ، الامكانية الحقيقية الوحيدة للحياة . وضمن هذه المحاولة يقدم صانع الفيلم الثوري بملاحظته المدمرة وحساسيته وخياله وادراكه . وتولد كل الموضوعات العظيمة - تاريخ البلاد ، الحب واللا حب ، فيما بين المقاتلين ، مجهودات شعب بدأ في الاستيقاظ - من جديد على عدسة الكاميرا اللا مستعمرة . ويشعر صانع الفيلم بأنه حر للمرة الاولى . وهو يكتشف أن كل ما يفعله ليس ملائما اذا ما بقي ضمن حدود النظام ، وبالعكس ، فان كل أعماله الخارجة على النظام والمعادية له تصبح ملائمة وذلك لان كل الاشياء بحاجة الى أن تنجزها . وما كان يبدو بالامس مفاصرة مستحيلة ، كما قلنا في البداية ، أصبح مطروحا اليوم بوصفه حاجة وامكانية لا مجال للتهرب منها .

قمنا حتى الان بتقديم أفكار ومقترحات عمل هي عبارة عن هيكل عام للفرضية الناتجة من تجربتنا . وتحقق هذه الافكار والمقترحات انجازا ايجابيا حتى لو اقتصر دورها على اثارة جدل حار حول احتمالات الفيلم الثوري الجديد . ان الفراغات الموجودة على الجبهات الفنية والعلمية بارزة الى حد أن الخصم لن يحاول الاستيلاء عليه فيما نحن عاجزون عن ذلك .

لماذا الافلام وليس أي شكل آخر من أشكال الاتصال الفني ؟ اذا كنا قد اخترنا الافلام محورا لمقترحاتنا وجدالاتنا فلان الافلام هي جبهة عملنا ، ولاننا نعتقد أن ميلاد السينما الثالثة ، يمثل ، على الاقل بالنسبة لنا ، الحدث الفني الثوري الاكثر أهمية في ايامنا

نبذة عن الكاتبة

Biographie de l'autrice

أناييس فارين باحثة ومُحاضرة في مجال الدراسات السينمائية. في العام 2019، دافعت عن أطروحة تُحلّل أشكال الخيال السينمائي لـ"الحوار الأورومتوسطي" منذ إعلان برشلونة (1995).

نشرت مقالات في *Trouble dans les collections*، و"اتجاهات - ثقافة مستقلة"، و*Débordements*، وفي مجلّات مثل *Écrans*، و *The Funambulist Magazine | Politics of Space and Bodies*، و *Africultures*، وفي الكتاب الجماعي من إصدار مامكو سنة 2015 *Jeux sérieux. Cinéma et arts contemporains transforment l'essai*. وبصفتها مديرة برامج، تُشارك أناييس فارين في تنظيم مهرجان "سينما فلسطين" (Ciné-Palestine، باريس) منذ العام 2016.

Anaïs Farine est chercheuse en études cinématographiques et chargée de cours. En 2019, elle a soutenu une thèse analysant les formes de l'imaginaire cinématographique du « dialogue euro-méditerranéen » depuis la Déclaration de Barcelone (1995). Elle a publié des articles avec *Trouble dans les collections*, *Ettijahat – Independent Culture*, *Debordements*, ainsi que dans les revues *Écrans*, *The Funambulist Magazine | Politics of Space and Bodies*, *Africultures* ou encore dans l'ouvrage collectif *Jeux sérieux. Cinéma et arts contemporains transforment l'essai* (Mamco, 2015). En tant que programmatrice, Anaïs Farine participe notamment à l'organisation du festival Ciné-Palestine (Paris) depuis 2016.

