

النشاط الثقافي في العالم

فرنسا

رسالة باريس من وحيد النقاش

حديث لابنة رينشارد رايت

حين وصل بنا اغتيال مارتن لوثر كنج الى باريس تحدث الناس عن ذلك اليوم المصيب الذي تابعوا خلاله لحظة بلحظة موت الثائر العالمي جيفارا في احرش بوليفيا . نفس الكتابة على الوجوه ونفس الفجيعة ان لم تكن نفس التعليقات السريعة الخاطفة التي تولدها الصدمة . كلاهما مات على طريقته . كان مارتن لوثر كنج يف على شرفة النزل الصغير ربما ليستنشق نسمة هواء مرة وهو يفكر في « اللاعنف » حين مزق العنف صدره . وكان « تشي » يكمل رسالته الخارقة من أجل البسطاء والمفهورين حين اسلمته - فيما يقال - فلاحه فقيرة كان يخبئ في دارها ! في احرش بوليفيا وفي احرش المدن الأمريكية ، على حد تعبير بريخت ، سقط شهيدان من شهداء الثورة في القرن العشرين .

ولست ادري ما الذي جعلني افكر على هذا النحو المنسلط في الكاتب الزنجي الأمريكي رينشارد رايت الذي مات هنا ، في باريس ، عام ١٩٦٠ . ماذا كان يمكن ان يقوله اليوم لو امتد به الاجل ؟ قل لي اصدقاء فرنسيون : اذهب الى جوليا ، انها تقيم هنا الآن . وحين سألت عن جوليا تلك عرفت انها ابنة رينشارد رايت . وقبل ان ابذل أي مجهود للتعرف عليها كانت هي تتكلم بنفسها على صفحات « الموند » متحدثة عن « كنج » . روت في البداية ذكريات شخصية ولكنها « تعفلت » باحثة وراء مختلف الاحداث والانجاهات في أمريكا عن السبب في مصرع الزعيم الزنجي . ولذا آثرت ان اعطيها الكلمة في هذا الجزء من الرسالة :

« يرتبط مارتن لوثر كنج في ذاكرتي برؤيتي لآثر جرح غائر . كنت تلميذة في المدرسة الثانوية حين ارسل والدي الكاتب رينشارد رايت في طلب حتى يقدمني الى شخصية لامعة جدا تمر في باريس ، وكانت تلك الشخصية هي مارتن لوثر كنج الذي كان قد نجا لتوه من محاولة اغتياله . وبناء على طلب والدي اظفني كنج على آتار ذلك الجرح الفائر في جسده والذي لم يكد يلتئم وشرح لي الامر قائلا : هذا هو الثمن الذي ندفعه ، نحن السود في الولايات المتحدة الأمريكية ، لقاء حريتنا .

ان الحكم بالموت على مارتن لوثر كنج كان قد اعلن قبل اغتياله يوم ٤ ابريل عام ١٩٦٨ بفترة طويلة ، واستطيع ان اقول انه كان معروفا حتى قبل مصرع مالكولم اكس نفسه الذي استطاع ان يكتب قبل موته بعدة ايام قائلا : ان صوتي ليس الا صوتا واحدا من بين اصوات عديدة اخرى . الا ان هدفنا في النهاية انما هو دائما نفس الهدف . صحيح ان الاساليب التي ادعو الى اتباعها تختلف اختلافا جنريا عن تلك التي ينادي بها الدكتور كنج ، داعية « عدم العنف » ، ذلك المذهب الذي يعود اليه الفصل في تجسيد وحشية الرجل الابيض ازاء السود . بيد انه في هذا الجو الذي يسود اميركا حاليا اتساءل من من هذين المنظرين : مالكولم اكس داعية « العنف » ، ام داعية « اللاعنف » الدكتور كنج ، هو الذي سيموت اولاً . » . ولقد استفل ستوكلي كارميخايل ، وراي براون ، ولو - روا جونز وكثيرون غيرهم من

الزعماء السود الذين ينادون بمبدأ الدفاع الذاتي ، استفلوا تلك الكلمات الصادقة النبوة لصالحهم ، ذلك لانهم وقد اصبحوا اهدافا معينة للاصابة ، فان منطق النظام كان يدين كذلك براءة « اللاعنف » .

والواقع ان حلم مارتن لوثر كنج لم « يمت معه » ، كما يقول جونسون ، وانما مات قبله بمدة طويلة ، وهذا بالضبط هو الذي قتله . ففيما بين شهر اغسطس عام ١٩٦٣ وشهر ابريل عام ١٩٦٨ ، اي فيما بين « المسيرة نحو واشنطن » التي تمت وبين « المسيرة نحو واشنطن » التي كان ينبغي ان تتم ، انقضت خمس سنوات هامة يحددها خط السير المفجع لرجل اسود تمزق في مجهوداته اليايسة لسد الثغرة المحفورة بين التجمعات السوداء المنبوذة وبين السلطة البيضاء . وكان الفشل الذي انتهى اليه فشلا بطيئا ، منتظما ، وغير محسوس في اغلب الاحيان ، كان فشلا مؤثرا .

ولقد كانت المجابهة الاولى يوم ان فضح مالكولم اكس ومن معه من المحرومين سيطرة البيت الابيض السياسية والاقتصادية على مسيرة عام ١٩٦٣ باستخدامهم لزعماء من انصار اتجاه الانصار مثل كنج . ثم كان مالكولم اكس اول من فضح صفة اللاعنف التي تجاوزها التاريخ بانارته لمسألة الحرب في فيتنام ، وتبعه بعد موته عدد كبير من الزعماء السود . وترتب على ذلك ان مارتن لوثر كنج اضطر الى ان يواجه بحيرة كاملة الحاح شبيبة المنظمة التي يرأسها ، فما كان منه الا ان اعترف قائلا : « لقد تجولت بين الشباب اليائسين ، المنبوذين ، الغاضبين ، وقلت لهم بان البنادق لن تحل مشاكلهم لانني كنت على اقتناع كامل بان التغيير الاجتماعي لا يمكن ان يتم الا عن طريق اللاعنف . ولكنهم كانوا يسألونني وكانوا على حق في تساؤلهم قائلين : وماذا عن فيتنام ؟ . ولقد زعزعتني اسئلتهم وعرفت اني لن استطيع ابدا ان ارفع صوتي ضد عنف المهورين في التجمعات المنبوذة قبل ان اوجه الحديث اولاً الى اكبر مشر للعنف في العالم » .

وقد كان ذلك اعترافا من جانب كنج يتضمن تزغزا خطيرا ، بل وفشلا ذريعا ، في نظر اولئك الذين كانوا يعرفون صاحبه كاسسان ويدرون مدى عمق معتقداته السلمية . ولكن على من كان يقع خطر هذا الفشل ؟ كانت خطورته اقل بكثير على سود التجمعات المنبوذة - الذين استطاعوا بفضطهم ان يحملوا داعية المسألة الى اتخاذ مثل هذا الموقف - منها على السلطة البيضاء .

ثم جاء خريف عام ١٩٦٦ ، حيث قرر كنج ان يشن حملته من اجل « اللاعنف » في الشمال مبتدئا بمدينة شيكاغو فاخذ في اعداد مسيرة نحو شيشيرو احد احياء شيكاغو ولكنه عدل عنها في اخسر لحظة حيث اعطت السلطات المحلية وعدا تكتيكا بمنح امتيازات للسود . ومع ذلك فقد انشق عليه قسم من منظمته واصر على تنفيذ المسيرة ، وبذا كشف هذا القسم عن ان مبادئ « القوة السوداء » قد ظهرت لها بقع من الزيت حتى في صفوفها الخاصة . وبعد ذلك بعامين لم يعد امرا مشيرا للدهشة ان نلاحظ التمرد الذي يتجاوز معناه مجرد المسيرة من اجل التضامن مع عمال النظافة في شوارع ممفيس . فلقد كان ينبغي على كنج في واقع الامر ان يندمج اكثر فاكتر بالتأثير الذي يمارسه ستوكلي كارميخايل مع عدد كبير اخر من الثوار السود الذين تكونوا في مؤتمر قادة المسيحيين السود بالجنوب ، وظلت لجنة تضامن الطلاب المناهضين للعنف بعيدة عن العنف بقدر ما سمح لها به ثقل الضغط الواقع عليها .

وكان كنج نفسه يتقدم على جبل مشدود . ومأساته لم تكس سوى مأساة الليبراليين السود في مجتمع يقوم على التفرقة والتمييز .

افلاطون في حدائق الاكاديمية . وقد كان الفيلسوف الفرنسي مونتيني يقول : « تنام افكاري اذا اجلستها » .

وينطلق جان جرنيه وراء خياله للتفكير في اشد التجارب تواضعا في حياة الانسان وفي الخبرات العادية جدا للكائنات . فالفلسفة كما يمارسها ليست الا عودة الى عذرية الطفولة حيث نرى العالم كما لو كنا نلحظه لأول مرة ونصاب بالدهشة للاشياء التي تأخذ مجراها العادي : الحركات والطقوس ، ولعبة الحياة المألوفة . فتلك الحركات انما تصنع اسلوب كل انسان بينما تشكل الطقوس اسلوب كل مجتمع . ويتساءل جرنيه « وما الاسلوب ؟ . انه اولا طريقة في التصرف وفي الكينونة . فالزخرفة الحلزونية للزوايا والتي تنتمي الى القرن الخامس عشر انما تردد اسلوبا معيناً في الحياة ، وسلوكا يعينه نراه يبرز في التحية التي يوجهها رجل لآخر قبل ان يتحول الى منحني من صوان او الى جملة على يراع اديب ممن يدبجون الرسائل » .

وما السفر ، والقراءة ، والنوم ، وشرب النبيذ ، والتدخين ... ؟ ما المعنى الدفين لتلك الافعال ؟ ما معنى ميلنا الى التبغ مثلا ؟ لماذا يدخن المرء الفليون او كما يسمونه « ماسورة الامان » ؟ . ان التبغ الذي يعطي نوعاً من النشوة ، يبدو وكأنه يخفف الجسد من ثقاله ، والعقل كذلك ، ويجعل جسدينا تخف وطائه بالنسبة اليه . وهكذا فان رجال « الفعل » يقدرون قيمة التبغ . الان نابليون الاول كان يستنشق السعوط كسب معركة أوسترلتز ، ولان نابليون الثالث كان يدخن استطاع ان يضم نيس والسافوا الى فرنسا ، ولان نيلسون كان ينبغي عليه ان يفضخ الدخان كاي فلاح آخر بلغ النصر في ترافالجار ؟ »

ولا يرد جان جرنيه على السؤال الذي يطرحه . ولكنه يواصل التحليل ، بنفس المنطق الهادئ مؤكداً بالسؤال من جديد اهي النزوة الكامنة وراء تلك العادات ؟ ومجيباً هذه المرة بنعم ، حيث ان المرء لا يمتلك العالم بالتدخين ، ولكن التبغ رمز لهذا الامتلاك ، ونحن ننصرف كما لو كان العالم قد تحول الى قبضة من التبغ وكما لو كنا باستهلاكنا لها انما تجعل العالم عالماً ، حيث لم يعد الا دخاننا الذي ننفسه ، حلمنا . وهو حلم لا يقضي بالعزلة ، وانما يجعل المرء في حالة شعور بالرضى ، او على الاقل في حالة تعايش سلمي . والواقع ان جان جرنيه يلتقي مع سارتر في هذا التحليل ، او فلنقل بالاحرى هذا التحليل النفسي الوجودي الذي يستهدف اضاءة المعنى الذي تأخذه ، بالنسبة لنا ، الارض والماء والنار .. الخ . ان حقيقتنا تسكن العالم ، والطبيعة هي غابة من الرموز .

ولقد ولد جان جرنيه عام ١٨٩٨ ، وعمل كما اشرفنا مدرسا للفلسفة في مدينة الجزائر في الثلاثينات ، واليوم يعمل استاذاً في السوربون ، وكان البير كامو تلميذاً ومريداً له . وقد اكتشف كامو في سن العشرين كتاب « الجزر » وقال عنه في مقدمة كتبها له فيما بعد « بعد ان فتحت هذا الكتاب الصغير في الشارع طويته من جديد على السطور الاولى التي قرأتها منه ، وضممته الي ثم جريت به حتى ان بلغت حجرتي لكي التهمه اخيراً دون شهود » . ومن رأي كامو ان كلمات جان جرنيه تنساب من النفس بمثل انسياب الموسيقى ، تلك الموسيقى التي نحسها اليوم ونحن نطالع كتابه الجديد « الحياة اليومية » . فاسلوبه عفوي يتمتع بالرشاقة والبساطة . وحيث انه فنوع في حركته وكلماته ، حريص على اخفاء جوهر الذات وما يتعلق بالشيء في ذاته ، فان جان جرنيه قد خلق لنفسه فضيلة الزهد والكتمان . وحيث انه كذلك متمرد على الروح الارثوذكسية الشائنة اليوم فهو لا يسعى الى ان يقدم لنا ولا ان يحاصرنا بنظام معين ويحصرنا فيه ، وانما يكتب استكشاشات واحاديث اكثر مما يقدم ابحاثاً ودراسات ، فيوحى اليها ويقترح علينا طرقاً للفكر . انه يدعو الى التفكير والتخاور معه . وقراءته ليست اعادة للتفكير فقط او اعادة للخلق وانما هي اجابة ايضاً ، حيث ان قارئه مدعو الى ان يواصل بنفسه طريق ذلك الفكر وان يمضي نحو حقيقته .

وتقدير النقد له هو انه موزع بين حكمة وثنية وبحث صوفي ،

فقد كان ينبغي عليه ، حيث انتهى به الامر الى التنازل من كل جانب ، الى ان يتصدى للتحدي الذي يواجهه به جبل جديد من السود ، مع الاحتفاظ في نفس الوقت بوهم الليبراليين في ان الحوار الذي يهدف الى التكامل مع البيض والتعايش معهم انما هو امر في نطاق الامكان .

وعندئذ نتوصل الى الاسباب الحقيقية التي ادت الى وفاة كنج . فلقد وقعت تلك الوفاة بعد عدة ايام من « هجوم السلام » الذي قذف به جونسون في فينتام . وليست تلك مجرد مصادفة . فجنود المظلات والجنيش الاميركي الذي مني بخسارة مبدئية مهينة تعادل الهزيمة ، والتوتر القائم بين اولئك الذين كانوا يكسبون حياتهم من وراء الحرب والذين ينشدون السلام ، كل تلك الامور لم تبق على ليبرالي اسود كانوا ينتظرون منه اكثر مما فعل .

ففي افتتاحية للهيرالد تريبيون بتاريخ ٢٤ فبراير (شباط) ١٩٦٨ وجه الى كنج تحذير نهائي خطير بخصوص الجبهة السوداء المتحدة التي قام بتشكيلها في عديد من المدن مع كارميخايل « ان الحملة غير المتفائلة التي يقوم بها كنج تتوافق بالضبط مع المرحلة اللينينية الجديدة - والاكثر خطورة - لصعود ستوكلي كارميخايل السريع نحو القمة . فهذا الاخير يمارس منذ عودته في واقع الامر التكتيكات اللينينية للتحالف بين الثوار وغير الثوريين التي يدعم الاولون بمقتضاها الاخيرين بمثل ما يشد به الحبل عنق الشنوق » .

وبتحالفهم مع كنج كانت الفرصة اعظم امام الثوريين للاخذ بزمام المبادرة حيث يوفر لهم ذلك التحالف جمهرة اضافية من العمال: تلك الجمهرة التي كان بوسع كنج ان يجعلها تنزل الى الشارع. وعندما اصبح كنج في عداد الاموات ساد الاعتقاد بامكان استخراج « المسوخ السوداء » من ججورها لتقديبها للذبح ، وكنج الميت يمكن ان يؤخذ كتبرير لحملة من القمع توجه ضد « المتطرفين » . والحق انه بكنج او بدونه فان الثوريين قد اثبتوا ان زمام المبادرة كان دائماً في يدهم . ان هذا الاغتيال قد قام بدور « المنجر » لصراع تحول بسرعة - رغم عمليات السلب والنهب - الى صراع المحرومين جميعاً ومن كل لون وجنس : وثمة واقعة تعتبر فريدة في نوعها وهي ان النداءات التي اطلقتها لجنة التضامن للطلبة من دعاة اللاعنف قد كان الرد عليها اضراب العمال الى جانب الحرائق . فاذا كان مارتن لوتر كنج قد تحتم عليه ان يدفع حياته ثمناً لتلك العملية الشاقة والتي هي توحيد صفوف مجموع المشتغلين في الولايات المتحدة ، فان مقتله ذلك انما يعجل بالسير نحو انجازها .

الفيلسوف الهادئ في ضواحي باريس

ارتبط اسم جان جرنيه دائماً في عالم الثقافة الفرنسية باسم البير كامو ، فلقد اهداه ذلك الاخير بعض اعماله الادبية الاولى التي كتبها اثناء فترة صباه الاولى في الجزائر ، وتحدث عنه اكثر من مرة بكثير من الولاة والرفان ، فقد كان استاذة وصديقه . ورغم ان شهرة التلميذ فاقت شهرة الاستاذ فيما بعد ، لان هذا التلميذ العبقرى قد خرج من نطاق الفلسفة ليرتاد افاق الابداع الفني والادبي ، وليصل الى جائزة نوبل ، ثم لينتهي به الامر نهاية الية في عنفوان النضج والشباب ، الا ان الاستاذ يمتد به العمر ويواصل طريق الفلسفة الهادئ . ومن المدينة الوادعة التي يقطنها بضواحي باريس والتي تدعى « بوج لارين » حيث يقضي شيخوخة متأمله ، فهو اليوم قد بلغ السبعين من العمر وانتقل من جامعة الجزائر الى السوربون ، يرسل الى الطابع بأخر انتاجه تحت عنوان « الحياة اليومية » لتخرجه للناس هذا الشهر .

وجان جرنيه يتفلسف مثلما ينتزه المرء سيراً على الاقدام ، بل وربما كان يتفلسف على ايقاع تزهاته في شوارع « بوج لارين » حيث يسكن منزلاً عتيقاً مقاماً في داخل حديقة . وهو نفسه يشير في كتابه الجديد الى تزهات سقراط الفلسفية على طول الاكيسوس ونزهات

وانه مفكر ما بين الاثنين وفيلسوف اللبس ، وهو لذلك لا يستطيع ولا يريد الاختيار ما بين النعم واللا ، ما بين المرئي وغير المرئي ، ما بين اغراء المطلق وحب العابر ، ما بين اللانهائي والنهائي . ينتزع نفسه من الحياة لان حلم الخلود يحيلها الى سخرية . الا انه يرتبط بالحياة لانها الحياة ، لان المرء يحب كلبا (حول وفاة كلب) ، لانها براءة الشواطئ ولانها تناول طعام الغداء في الشمس (من وحى البحر الابيض المتوسط - الجزر) ولطالما بحث عن الهروب من المكتبات اذ يقول « كان غراما قاسيا ... اردت ان اجد في الكتب ما لم أستطع ان اجد فيه . ولكن كم هي ، المتاحف والمكتبات ، ماوى من الشيخوخة والمرض والموت » . وتتمنى ان يجد طريقا في الفلسفات الشرقية وبشكل خاص من التاوية Le Taoïsme (روح تاو) . طريقا نحو الوجد او « الوحدة الكونية » ، ويورد كمثال على الروح المحض ، العزف الصامت لاوركسترا صيني . وقد اثرت فيه تأثيرا كبيرا تلك التجربة لتشوانج - تسو « في الماضي كنت احلم بانني فراشة تحوم وكنت اشعر بانني سعيد ولم اعد اعرف بانني تشو وانج - تسو . واستيقظت فجأة فاصبحت نفسي ، تشو وانج الحقيقي . ولست ادري هل كنت تشو وانج يحلم بانه فراشة ام فراشة تحلم بانها تشو وانج » . وجان جرنبيه يحلم بوداعة النفس والاتكال والامان التي تمنحها الابلالة ، مع الاحتفاظ بايمانه بطولته : « ولكن ليس ثمة من شيء لا يعني » . ذلك لانه انسان وليس بفراشة ، انسان رغم كل شيء يختبر بمقياس لتحديد البشر ، وتذكر ونحن نقرا له تلك الكلمات ، كبار الاخلاقيين الفرنسيين :

« يسافر المرء لكن لا يسافر » . « من الجميل ان يكون للانسان سر .. ولكن ما هو اكثر جمالا ان يكون الاخرون على علم بان لك سرا » . « ان الوقت الذي نسرقة من النوم هو غزو لبلد مجهول » . تلك لفة اليفة لا يعوزها العمق ، شديدة البعد عن الاساليب الشائقة ، شديدة البعد عن لفة التفقيهن ، لفة نجبة مقنسة لها نبرة من اجل النبرات التي يمكن ان نسمعها في عام ١٩٦٨ . هكذا يقول نقاد جان جرنبيه في بعض تعليقاتهم على كتابه « الحياة اليومية » الذي صدر هذا الشهر .

الثورة الثقافية في فرنسا

ترددت في العالم كله اصداء الاضطرابات الاخيرة التي فجرها الطلبة في جامعتي ناتير وباريس وعمت بعد ذلك فرنسا كلها فزلزلت كل ابنيتها الاجتماعية والثقافية والسياسية طوال ايام الشهر الماضي العممية . وليس بوسع احد اليوم ، رغم كثرة ما قيل وما كتب ، ان يزعم لنفسه القدرة على استخلاص نتائج محددة لتلك الثورة الفرنسية الجديدة ، ولا ان يزعم لنفسه القدرة الكاملة على استيفاء جميع عناصرها بالتحليل العلمي والوضوعي . فاهم ما تميزت به تلك الازمة العنيفة التي عاشها الشعب الفرنسي خلال شهري مايو ويونيو ١٩٦٨ هو امتلاكها بالتناقضات ، حتى لتصبح ظاهرة شائكة متشعبة المسالك .

الا ان الامر المؤكد ، والذي اجمع عليه جميع الذين تحدثوا وكتبوا في الموضوع ، بما فيهم الجنرال شارل ديغول نفسه ومعظم رجال السياسة والمسؤولين ، هو ان حركة الطلبة تتجاوز تجاوزا كبيرا في دلالتها « ما ظهرت عليه مرحلتها الانفجارية الاولى » بل وانها لتتجاوز كذلك في عمقها الطالب الاجتماعية المشروعة للعمال التي ابنت تأييدها لها وتازرها معها حيث لم يكن بالامكان ان يقع غير ذلك . بل انها - في رأي واحد من الكتاب الذين لا حصر لهم والذين حاولوا بلورة معناها - انما « هي ثورة ثقافية حقيقية » ، ليس بالمعنى الصيني للاصطلاح ، وانما بالمعنى القوي الذي تسمح باعطائه كل كلمة على حدة : ثورة ، اي اعادة النظر والتفسير الكلي ، وثقافة اي نظام القيم التي يستطيع ان يرجع اليها الفرد وان ترجع اليها المجموعات ، ليس فقط لكي تكون قادرة على تنفيذ الاختيار الذي تفرضه عليهما الحياة على صورة احسن وانضج ، وانما لكي تصبح سيده ومتحكمة

في الثورات التكنيكية والاقتصادية والاجتماعية القائمة » . وهذا صحيح رغم كل الشعارات الفوضوية ، او الثورية الغريبة التي رفعها الطلبة في كل مكان من الجامعة وفي كل مكان من الحي اللاتيني في بداية تمردهم والتي يقول بعضها مثلا والتي لا تخلو من الذكاء والابداع :

« فلنسقط الجامعة البرجوازية » - « الجامعة للجميع » - « الحرية هي الجريمة التي تضم كل الجرائم .. انها سلاحنا المطلق » - « اعتبروا رغباتكم حقائق » ثم تلك الشعارات المتعلقة بالحب والجنس :

« ينبغي ان تضاجع على الاقل مرة في الليلة حتى تكون نائرا صالحا » - « كلما ارتقيت في مدارج الثورة ازدادت زغبتي فسي المضاجعة » ثم ايضا كلمات لبعض الكتاب والفكرين والشعراء على مر العصور نصادف منها « لا يستطيع المرء ان يقيم تكنيكا ثوريا على العاطفة الثورية وحدها - ليئين » - « اذا استمر المجنون فسي جنونه صادف الحقيقة ! ، وليم بليك » - « التمرد هو احد الابعاد الاساسية للانسان ، البير كامو » .

ان تمرد الطلبة في الحي اللاتيني وفي جامعات فرنسا ، ليس سوى بداية لثورة اشمل واكمل وانضج في داخل المجتمعات البرجوازية والنظم الرأسمالية .

إيطاليا

رسالة من نبيل مهابني

رعب الطبيعية

(ملاحظات حول المتابعة السينمائية)

نشرت مجلة « احاديث جديدة » التي تصدر في روما مقالا هاميا لبيير باولو بازوليني في عددها السادس الذي صدر في الشهر الماضي راينا ان تقدمه لقراء « الاداب » فيما يلي :

لنشاهد الفيلم القصير (١٦ مم) الذي صوره احد المتفرجين ، بين الجماهير ، حول موت كينيدي . ان هذا الفيلم هو متابعة سينمائية ، بل انه المتابعة السينمائية الاكثر نموذجية . وفي الواقع فان المتفرج - المصور لم يقم بعملية اختيار بما يتعلق بزوايا الرؤية . انه وبكل بساطة قد صور من حيث كان موجودا . مؤظرا ما كانت تراه عينه اكثر مما كان يؤظر ما كانت تراه العنسة .

فالمتابعة السينمائية النموذجية اذن ، انما هي « ذاتية » . ان كل زاوية الرؤية الاخرى تنقص ذاك الفيلم : من زاوية كينيدي ذاته ، الى زاوية جاكين ، ومن زاوية القاتل الذي كان يصبو الى زوايا اعوانه الى زوايا الحضور المرتبطين والحرس المرافق .. الخ .. الخ ..

ولكن ماذا سيكون ان نحن افترضنا بان لدينا افلاما عديدة مصورة من كل زوايا الرؤية تلك ؟ اننا سنحصل حتما على مجموعة من المتابعات التي تعيد كل الاشياء والحوادث الحقيقية التي جرت في تلك الساعة ، مرئية عبر سلسلة من « الذاتيات » . فالذاتية اذن ، هي اقصى حد واقفي لكل تكنيك سمعي - نظري . وليس من المعتاد « رؤية وسماع » الواقع في جريانه الا من زاوية رؤية واحدة : وزاوية الرؤية هذه تتعلق دائما بذات ترى وتسمع . وهذه الذات انما هي ذات من لحم وعظم ، لانه وان نحن اخترنا في فيلم تصمى (١) نقطة نظر مثالية - واذن ، وبشكل ما ، تجريدية وليست طبيعية - فستتحول واقعية ، وبشكل جاني ، طبيعية ، في الخطة نفسها التي نزرع في نقطة النظر تلك آلة تصوير سينمائية ولاقطة صوت (ميكروفون) ، وستكون النتيجة شيئا ما مسموعا ومرئيا من ذات بلحم وعظم (اي بعيون واذنان) .

والآن ، فان الحقيقة المرئية - المسموعة خلال جريانها انما هي -

بصورة دائمة - في الزمن الحاضر .

فالزمن في المتابعة السينمائية - مفهومة كعنصر تخطيطي وبدائي في السينما ، اي مفهومة كذاتية لا متناهية - انما هو الزمن الحاضر اذن . والسينما ، كنتيجة لهذا ، « تكرر الحاضر » . كما ان « التصوير المباشر » في التلفزيون ، ليس الا تكرارا صيفيا لحاضر شيء ما في دور حدوثه .

والآن لنفترض انه ليس لدينا فيلم قصير واحد حول موت كينيدي ، بل اثنا عشر من الافلام المائلة ، اي متتابعات سينمائية تعيد - ذاتيا - حاضر موت الرئيس . اننا في الخطة التي تكون فيها نحن - ولاسباب وثائقية بحثة - (ولنفترض اننا في صالة عرض لدى الشرطة التسي تجري التحقيق) نرى بصورة متواصلة كسل تلك المتتابعات السينمائية الذاتية - اننا في تلك الخطة نربط فيما بينها وان لم يكن بصورة مادية ، فاما ان تكون قد حقتنا ؟ اننا نحقق بهذا نوعا من المونتاج (التركيب) ، وان كان ابتدائيا بصورة كاملة . ولكن علام نحصل بواسطة هذا المونتاج ؟ اننا نحصل على مضاعفة « للحواضر » ، كما لو ان حدثا ما بدلا من ان يجري مرة واحدة امام عيوننا فانه يجري عدة مرات . وهذه « المضاعفة للحواضر » تلقي في حقيقة الامر الحاضر وتفرغه بينما هي تصادق على نسبية الآخر ، على استحالة تصديقه ، على عدم دقته وعلى غموضه .

اننا في ملاحظتنا ، خلال بحث الشرطة - وهي الاقل اكرتانا باي قضية جمالية ، ولكن المهمة جدا بالقيمة الوثائقية للافلام القصيرة المعروضة كشهادات عينية لحدث حقيقي يعاد بناؤه بكل دقة - في تلك الملاحظة لا بد وان نقوم بالسؤال التالي : اي من هذه الافلام القصيرة يمثل لي بتقريبية اعظم الواقع الواقعي (الحقيقة الحقيقية) للاحداث ؟ ان هناك عيوننا واذانا مسكنية كثيرة (او آلات تصوير سينمائية ولاقطات صوت) قد مر امامها فصل ثابت من الحقيقة ، عارضا ذاته امام كسل زوج من تلك الاعضاء الطبيعية او من تلك الادوات التكنيكية ، بصورة مختلفة (ب : حقل ، ضد حقل ، حقل شامل ، بيانو اميركي ، بيانو اول ، وبكل الزوايا المختلفة) (٢) : والان ان كل من تلك الاشكال - حيث تمثل الواقع - انما هو فقير سقيم مشير للشقفة بصورة لامتناهية ، خاصة اذا ما فكرنا بانه واحد فقط وكثيرون هم كل الآخرين .

على كل حال ، فمن الواضح ان الواقع ، بكل وجوهه ، انما عبر عنه : فقد قال شيئا لمن كان حاضرا (كان حاضرا ومشكلا جزءا منه) : لان الحقيقة (الواقع) لا تتكلم مع الآخرين ولكن مع نفسها فقط : فقد قالت شيئا بواسطة لفتها (٣) ، وهي لفة الحدث (والتي تشتملها اللغات الانسانية الرمزية والاصطلاحية) : طلقة بندقية ، طلقات بندقية اخرى ، جسم يتخبط ، سيارة تتوقف ، امرأة تصرخ ، اشخاص كثيرون يصرخون ، ان كل هذه « الاشارات غير الرمزية » تدفعنا لان نقول بان شيئا ما قد حدث : موت رئيس ، موجود الآن هنا في الحاضر . وذلك الحاضر - اكرر - انما هو زمن مختلف الذاتيات كمتتابعات سينمائية ، مصورة من زوايا رؤية مختلفة وضع فيها القدر شهودا ، معهم اجهزتهم العضوية غير الكاملة او ادواتهم التكنيكية .

فلغة الحدث اذن انما هي لفة الاشارات اللارمزية للزمن الحاضر ، والتي ليس لها في الحاضر ، مع ذلك ، اي معنى ، وان كان لها معنى فيسكون معنى ذاتيا ، اي بصورة غير كاملة ، غير الكيدة ، وغامضة . فكينيدي ، وهو يموت ، قد عبر عن ذلك باقصى الحدث : اي بتخطئه وموته ، فوق كرسي سيارة الرئاسة السوداء ، بين ذراعين واهنتين لبرجوازية - صغيرة اميركية .

ولكن لفة الحدث القصوى هذه والتي عبر كينيدي بها عن موته امام مختلف المشاهدين ، تبقى في الحاضر - وبه تدرجها الحواس او تصور ، وهو الشيء نفسه - المتوقف واللامرابط . وكما هو الامر في اية لحظة من لحظات لفة الحدث فهي بحث ايضا . ولكن بحث عن ماذا ؟ بحث عن تنظيم علاقتها مع نفسها ومع العالم الموضوعي . واذن فهي بحث عن العلاقات مع كل لغات الحدث الاخرى والتي تعبر معها عن نفسها . وفي مثالنا المصروب ، فان التعبيرات (٤) الحية لكينيدي ،

كانت تبحث عن علاقة مع التعبيرات الحية لاولئك الذين كانوا يعبرون في تلك اللحظة عن انفسهم ، بينما هم يحيون حوله . كما هو الامر في التعبيرات الحية الفائلة او لقلته الذي او الذين كانوا يطلقون عليه النار .

وما لم توضع التعبيرات الحية في علاقة فيما بينها فستبقى كل من لفة حدث كينيدي الاخير ، ولفة حدث القتل ، سنبقى لغات ناقصة مشلولة وغير قابلة للفهم عمليا . فاما ان يحصل اذن كسي تصبح كاملة ومنفهمة ؟ يجب ان تكون العلاقات التي تبحث عنها كسل منهن - متلمسة ومتلمثة - يجب ان تكون محددة ، ولكن ليس عبر مضاعفة بسيطة للحواضر - كما يمكن ان يحدث اذا ربطنا الذاتيات المختلفة - بل عبر موافقتها فيما بينها . وتوافقها لا يتوقف في الواقع ، كما هو الامر في الربط ، على تهديم وتفرغ محتوى الحاضر (كما هو الامر في العرض المفترض لمختلف الافلام والتي تتوالى واحدا بعد الآخر في صالته الـ ف. ب. اي - FBI) بل تتوقف على احالة الحاضر ماضيا .

والاحداث التي وقعت فقط يمكنها ان تتوافق فيما بينها ، حيث تكتسب (مفزى) (٥) معينا (كما يمكن ان اوضح فيما بعد) .

ولنقم الآن بفرضية اخرى . فلنفترض انه يوجد بين الغتشرين الذين راوا مختلف الافلام - والتي هي للاسف افلام مفترضة مربوطة بين بعضها - لنفترض انه يوجد عقري ذو فكر تحليلي . ان عقريته لا يمكنها ان تكون الا مع التوافق . انها وهي تخمن الحقيقة - عبر تحليل مهمم لمختلف الاجزاء الطبيعية والمركبة من مختلف الافلام - قد تكون على مستوى من امكانية تشييدها من جديد . ولكن كيف ؟ باختيار اللحظات ذات المعنى والمهمة فعلا ، من مختلف المتتابعات السينمائية الذاتية ، وبالغثور - كنتيجة لهذا - على متابعتها الحقيقي ، فالوضع انما هو - بتعبير بسيط - موضوع مونتاج (تركيب) . وبعد عملية الاختيار والموافقة هذه ، تتلاشى مختلف زوايا الرؤية ، وتعطي الذاتية الوجودية مكانها الى الموضوعية ، فان تكون هناك بعد ازواج مؤثرة - من عيون واذان (او آلات تصوير - لاقطات صوت) والتسي تلتقط وتعيد واقعا مانعا لا يؤنس اليه - بل سيكون في مكانها الرواية . وهذه الرواية سيحول الحاضر الى ماض .

ومن هنا اتى القول بان السينما (او بصورة افضل : التكنيك السمي - النظري) انما هي بصورة جوهرية متتابعة سينمائية لا نهائية : كما هو الامر تماما في الواقع امام عيوننا واذاننا ، في كل الوقت الذي نستطيع فيه ان نرى وان نسمع (متتابعة ذاتية تنتهي بانتها حياتنا) : وهذه المتابعة السينمائية ، ليست بعد الا اعادة (كما كررت مرات عديدة) للفة الحدث : وفي تعبير آخر فانها اعادة للحاضر .

ولكن في اللحظة نفسها التي ياتي فيها المونتاج ، اي عندما تنتقل من السينما الى الفيلم (وهما شيان مختلفان جدا ، كما ان اللفة (لانغ) تختلف عن الكلمة (بارول) ، في تلك اللحظة يتحول الحاضر ماضيا (اي تكون قد حصلنا على الموافقات غير مختلف اللغات الحية) : ماض له - ولاسباب تتعلق بالوسيلة السينمائية وليس بالاختيار الجمالي - صيغ الحاضر (اي انه حاضر تاريخي) .

وهنا يجب ان اقول ماذا افكر انا بالموت (واتسرك القراء هنا يتساءلون بحرية متشككين بعلاقة هذا بالسينما) . فلقد قلت مسرات عديدة - وبصورة سيئة للاسف - بان للواقع لفته - بل انه هو لفة - بحاجة - كما تكون موصوفة - لتشخيصية (٦) عامة لم توجد حتى الآن كفكرة ابتدائية (فالشخصون يراقبون دائما مواضيع جيدة التمييز والتحديد ، اي اللغات المختلفة الموجودة ، اشارية كانت ام لا ، وهم لم يفكروا بان التشخيصية انما هي علم وصفي للواقع) .

وتلك اللفة - كما قلت ، بصورة سيئة دائما - تتصادف ، فيما يتعلق بالانسان ، بالحدث الانساني ، اي ان الانسان يعبر عن نفسه قبل كل شيء بحدته - ليس مفهوما بالمعنى الصلد الذي قد تحملته الكلمة بحكم العادة - لانه به يغير من الواقع وطبع في النفس . ولكن سنتقص حدته هذا الوحده ، او المعنى (المفزى) ما لم يتم ويحصل .

معينة ، خاصة بتلك الحالات) .

ولناخذ على سبيل المثال ذلك الممثل ذا الشعر الاجعد والبتور والذي وصفته سابقا . لفظة تصرفه العامة تعين لي حالا - عبر سلسلة تصرفاته ، وتعابيره وكلماته - وارتباطه التاريخي والعنصري والاجتماعي . ولكن لفظة تصرفه الخصوصية تدفق بوصف ذلك الارتباط حتى البداهة المطلقة (كما ان اللفظة الاصطلاحية والعامة ترفع من درجة الفصحى) . لفظة التصرف الخصوصية نسبية اذن في جوهرها من سلسلة من (الثانويات) التي ينتمي مثلها الاول (١) دون جدال الى عالم الحيوان او الطبيعة ، فاختيال الطاووس وصياح الديك بعد اللقاح واستعراض الزهور - في فصل معين - لالوانها، أشياء تدل - باختصار - على ان لفظة العالم انما هي في جوهرها مشهد استعراضي .

اننا ، ومن مختلف الثانويات الحية للغة التصرف الخصوصية ، نصل ، دون شعور ، الى مختلف الثانويات ذات المعرفة الذاتية : فمن الثانويات السحرية بعيدة القدم الى تلك المثبتة في اعراف التريسة القويمة للحضارة البرجوازية المعاصرة ، التي ان نصل بعدها - ودون شعور دائما - الى لغات مختلفة رمزية وليست اشارية : وهي اللغات التي يحاول الانسان فيها ، كما يعبر عن نفسه ، ان يستخدم جسمه وسحنه . وتنتمي الاحتفالات الدينية ، والاياد والرقص والمشاهد المسرحية الى هذه الانواع من اللغات الهيئية (١١) والحية . والسينما انما هي كذلك ايضا .

وفي انتظار ان اخط بعض النقاط - على الافضل - لتشخيصتي العامة هذه ، اود ان اقتصر هنا ايضا على ملاحظة كيف ان التشخيصية العامة انما هي تشخيصية لفظة الواقع وتشخيصية لفظة السينما معا ، آخذا بعين الاعتبار قضية اضافية واحدة : أي الانتاج السمي - النظري (اودو - فيزيقا) . وفي اشكال هذا الانتاج - والذي يخلق في السينما الطابع اللغوي ذاتها للحياة ، مفهومه كلفه - يمكننا ان نزرع وان نعهد قواعد للسينما - وقد حاولت ، في فرص سابقة ، مع هذا الموضوع - اما هنا ، فما بهمني هو ملاحظة - وهي النقطة المركزية في صفحاتي هذه - كيف انه اذا كان لا يوجد - تشخيصيا - اي فرق بين زمن الحياة وزمن السينما مفهومهما كإعادة إنتاج للحياة - على اساس انه متتابعة (سينمائية) للحياة ذاتها - اذا كان لا يوجد هذا الفرق هناك ، فهو فرق جوهري بين زمن الحياة وزمن مختلف الافلام .

ولناخذ متتابعة سينمائية في وصفها الصافي : اي على انها إنتاج سمي - نظري ، مأخوذ من زاوية رؤية ذاتية ، لقطع من تسلسل اشياء واحداث لا متناهية ، والتي يستطيع - باطمئنان - انتاجها . فتلك المتتابعة في وضعها الصافي انما هي مبنية من تسلسل ممل - بصورة لا متناهية - لاشياء واحداث غريبة المعنى . فما يحدث وما يظهر لي في خمس دقائق من حياتي ، ينقلب بعد عرضه على الشاشة ، شيئا ما خاليا من اية أهمية كانت وفارغا على الاطلاق . وهذا لا يمكنه ان يظهر لي في الواقع لان جسمي حي ، ولان تلك الدقائق الخمس انما هي خمس دقائق من حوار الواقع مع ذاته .

ان تلك المتتابعة المفترضة ذات الوضع الصافي ، تظهر اذن انعدام معنى الحياة كحياة بينما هي تعرض تلك الحياة . . لكن عبر هذه المتتابعة المفترضة ذات الوضع الصافي ، يستطيع ان اعرف ايضا - نبرات الدقة في تجارب المختبر - بان الفرضية الاساسية ، والتي يعبر عنها شيء عديم المعنى انما هي : (انا موجود) او (يوجد) او بكل بساطة (الوجود) .

ولكن هل الوجود شيء طبيعي ؟ لا ، وعلى مساس بينو لي ، فهو العكس ، انه يبدو لي عجيبا ، غامضا بل ولا طبيعيا على الاطلاق . والان ، فان المتتابعة السينمائية ، التي استعرضنا مظاهرها ، تنقلب في الافلام المصطنعة ، الخطة الاكثر (طبيعية) في الرواية السينمائية . رجل يصعب امرأة ، ثم يركب سيارته ويذهب الى اوتوستراد البحر ؟ حسنا ، ما على الا ان اضع آلة تصوير سينمائية ولاقطة صوت هناك ، حيث يمكنها ان تكون شاهدا ذا لحم وعظم ،

فما دام لينين حيا - قبل ان يموت - كانت لفظة حدثه فسي جزء من اجزائها غير مقروءة ، لانه كان من الممكن مناجاتها ومن ثم تعديلها - من قبل احداث عرضية قد تأتي في المستقبل . - وباختصار ، فما دام للانسان مستقبل ، اي غموض ، يبقى ذلك الانسان غير معبر عنه . فيمكن للانسان شريف ان يرتكب في سن الستين جريمة ما . فذاك الحدث الملموم يغير من كل احداثه الماضية ، ومن ثم يبدأ هو بالظهور كشخص آخر مختلف عما كان دائما في الاصل . وما دمت انا حيا ، فلا يستطيع ضمان معرفتي الحقة ، اي لا يمكن اعطاء معنى (مغزى) لحدثي ، الذي يبقى اذن - كلفظة لغوية - صعب القراءة .

وهكذا فالموت ضروري على الاطلاق ، لانه ينقصنا ، ما دمنا احياء ، المغزى ، وتبقى لفظة حياتنا (والتي بواسطتها نعبر عن انفسنا ، والتي اليها ننسب الاهمية القصوى) غير قابلة لاي ترجمة . هرجلة (كاوز) (٧) من الامكانيات المختلفة ، بحث عن علاقات ومعان دون أي حل استمراري، والموت وحده يمكنه ان ينهي موتنا صاعقا لحياتنا : اي يختار لحظاتها المهمة فعلا (فهي ليست خاضعة بعد للتعديل من لحظات مضادة ومتعاكسة) ثم يضعها في سلسلة متواصلة جاعلا من حاضرننا - غير المستقر ، اللاهائي ، اللاايد ، واذن اللاوصفي لغويا - ماضيا واضحا ، مستقرا ، اكيدا - واذن - وضعيا من الناحية اللغوية (في حقل تشخيصية عامة) . اذن بفضل الموت فقط ، يمكن لحياتنا ان تفيدينا في التعبير عن انفسنا .

وهكذا يكون فعل الموتاج في مادة الفيلم (المبني من اجزاء طويلة جدا او متناهية في القصر ، ومن متتابعات سينمائية كذاتيات ممكنة ولا نهائية) هو كفعل الموت في الحياة .

ويمكن ان نحدد معنى الفيلم على انه (كلمة دون لفظة) : وفي الواقع فان الافلام المختلفة لا تفهم بارجاعها الى السينما بل بارجاعها الى الواقع نفسه . ويجب ان يراعى بانني اسلم بهذا بنطاقتي المهود بين السينما والواقع ، وبان التشخيصية السينمائية يجب ان تكون فضلا من فصول التشخيصية العامة للواقع .

ولنشاهد في احد الافلام ظهور تأطيرة لصبي - بشعر اسود اجعد وعينين سوداوين ضاحكتين، وجه مغطى بالبتور ، وحنجرة منتفخة قليلا كما لو ان بها الدقة ، وتفسير بهيج ومضحك ، اشياء كلها توحى بذاك الصبي . فهل ترجمنا هذه التاطرة من احد الافلام الى توافق اجتماعي مؤلف من رموز ، كما ستكون السينما عندما تشبه بال (الانغ) ؟ نعم ، انها ترجمنا الى هذا التوافق الاجتماعي ، ولكن هذا التوافق الاجتماعي بما انه ليس رمزيا فهو لا يتميز عن الواقع ، او عن نيتو دافولي Ninetto Davoli الحقيقي بلحمه وعظمه المصور في تلك التاطيرة .

اذن فلدينا الآن في رؤوسنا نوع من « دليل (٨) الواقع » (او تلك التشخيصية العامة الفعالة التي اتكلم عنها) . وعبر هذا الدليل الباطن والذي سيساعدنا على فهم الواقع ، نستطيع فهم مختلف الافلام ، وفي عبارة ابسط واسهل اقول باننا في الافلام نتعرف الى الواقع ، الذي يعبر لنا عن نفسه من خلالها ، تماما كما يفعل يوميا في الحياة .

وتتكلم الينا شخصية ما في السينما - كما تفعل في اي لحظة من لحظات الواقع - عبر الاشارات او التعبيرات الحية لحدثها والتي ان نحن قسمناها في فقرات تكون كما يلي :

١ - لفظة الحضور الفيزيائي ، ٢ - لفظة التصرف ، ٣ - لفظة اللفظة المحكية - المكتوبة . وتركبها كلها لفظة الحدث التي تثبت العلاقات معنا ومع العالم الموضوعي . ان كل فقرة من هذه الفقرات - في التشخيصية العامة للواقع - يجب ان تكون مقسمة الى عدد غير محدد من البنود . وقد كنت ارجو منذ زمن طويل القيام بهذا العمل ، اما الآن فاود ان اقتصر على ملاحظة البند الثاني المعلن بلغة التصرف ، وهو الاكثر اهمية وتقيدا . وقبل كل شيء يجب تقسيمه الى فقرتين أي « لفظة التصرف العامة » (والتي قد تتركب كل طريقة الحياة المأخوذة عبر التربية في مجتمع منشق (٩)) . « لفظة التصرف الخصوصية » (التي تخدم في التعبير الذاتي - في حالات اجتماعية خاصة وفسي لحظات

(« العديم المعنى ») .

فهل مؤلفو السينما الجديدة على حق ؟ او هل يجب ان يكمن الزمن في عمل ما محطما دون جدال ، وان يكون ذلك التحطيم العنصر الاول والاكثر وضوحا من الاسلوب ؟ وذلك بحرمان المتفرج نهائيا من وهم تنابع الاحداث خلال الزمن - كما كان يحدث في المضمين القديمة والقريبة العهد ؟

لقد كان مؤلفو السينما الجديدة - على ما ارى - لا يمتنون بما فيه الكفاية داخل اعمالهم : أنهم يصطرون ، يجيشون او بالاحرى فانهم يحترسون ، ولكنهم لا يموتون : ولذلك فان اعمالهم شهادات لعناية ظاهرة الزمن العابثة ، وفي هذا المعنى ، فبماكاننا ان نترجمها كحدث حياة فقط .

ان رعب الطبيعية يحجز ، قطعاً ، ضمن حدود الوثائقية ، والذاتية المرسله الى نقطة تعطي اما متناحية سينمائية لا متناهية - ترعب المتفرج بانعدام اهمية واقعه - واما عملاً مركباً (مونتاجياً) يقلب وهم تنابع زمن واقعه ذلك دائماً - تنتهي تلك الذاتية بان تصبح الذاتية العنيفة للوثائق البيكولوجية . كما انه في الصفحة الأدبية الاكثر طلائعية ، والتي يبدو انها مستحيلة الفهم ، لا بد وان يظهر واقع ما يثار فيسه الواقع : فمن الواقع لا يمكن الهرب ، لانه يحاور ذاته ، ونحن ضمن دائرته . وفي صفحة طليعية لا مقروءة - كما في اي سلسلة سينمائية يبالغ فيها بالازمان حتى الوصول بها الى بتر اي وهم بإمكانية عين الواقع من خلال تلك السلسلة - توجد دائماً حقيقة تظهر باسمرار : وهي حقيقة المؤلف ، الذي يصبر بواسطة نصه ، عن سقامته - التثمة على الصفحة ٨٠ -

واصور كل المشهد بتسلسل كما رآه هو وسمعه ، حتى غياب سيارته في طريقها الى (اوستيا) (١٢) . وكما هو الامر في اي حدث تافه قد يحدث فكذلك هو الامر في انتاجه ، تبقى الفرضية الاساسية طافية وهي : (كل ذلك موجود) (وعلى كل ، فكما اني لست لا مباليا فيسي الواقع ، فكذلك ، وبكل عزم ، لست لا مباليا امام انتاج (اعادة - تصوير) الواقع . وما انني في الفيلم احكم عبر دليل الواقع ، فاني اولد في نفسي ذات المشاعر التي قد اشعرها فيما لو عشت ذلك الحدث بصورة بادية) .

وبما ان السينما لن تستطيع ان تنحدر من متناحيات سينمائية مماثلة مهما كانت دنيا ، وبما انها تنحصر في انتاج الواقع ، فهي متهمة بالطبيعية . ولكن رعب الطبيعية (في مجال السينما على الاقل) انما هو رعب الوجود . او ، بصورة قطعية ، رعب من نقص طبيعية الوجود ، من ازدواجية الواقع الزعجة والقائمة على اساس انه الواقع انما هو التباس : ماضي الزمن . انها ليست طبيعية فحسب ، فالعمل السينمائي كالكتابة فوق ورق يحترق .

ولكي نفهم ما هي طبيعة السينما ، لناخذ حالة قصوى - والتي تتقدم او تقدم ، كمثال للسينما الطليعية (١٣) : في اقية نيويورك ، النيو - سينما ، تعرض متناحيات سينمائية طويلة لساعات كاملة (رجل نائم على سبيل المثال) . هذه هي السينما في وضعها الصافي اذن (كما كررت مرات عديدة) ، وعلى هذه الحال ، وعلى انها تمثيل للواقع من زاوية رؤية وحيدة ، فهي ذاتية بمعناها الطبيعي الاقصى : وقبل كل شيء ، كذلك ، فللزمن الطبيعي واقعه . وكما هو الامر دائماً ، وبصورة ثقافية فالسينما الجديدة انما هي نتيجة قصوى للواقعية الجديدة (١٤) : بطوقسها الوثائقية والحقيقية . ولكن بينما كانت الواقعية الجديدة ترعى بتفاوت وطيبة ، طوقسها الواقعية بمتناحيات سينمائية متلاحمة ، كانت السينما الجديدة تقلب الاشياء : ففي طوقس الواقع البالغة ، وفي متناحياتها السينمائية اللامتناهية ، كانت فرضيتها الاساسية (ما هو موجود فهو عديم المعنى) وذلك بدلا عن الفرضية الاساسية (ما هو عديم المعنى هو موجود) . ولكن انعدام المعنى ذلك ، كان محسوسا بغضب وحزن ينقض على المتفرج وعلى آرائه في النظام وفي الحب الوجودي لما هو موجود . ان المتناحية السينمائية للواقعية الجديدة ، القصيرة المقولة . الدقيقة ، الطبيعية والودودة ، والتي كانت تورثنا لذة معرفة الواقع الذي نحياه يوميا . والذي نتلذذ به عبر المقارنة الجمالية مع الاصطلاحات الاكاديمية ، كانت له عكس المتناحية السينمائية للسينما الجديدة ، الطويلة ، اللامقولة ، غير الدقيقة ، اللابطبيعة والخرساء ، والتي تضعنا في حالة من الرعب من الواقع ، عبر المقارنة الجمالية مع طبيعة الواقعية الجديدة .

اذن ، فان قضية الفرق - عمليا - بين الحياة الواقعية والحياة المنتجة ، اي بين الواقع والسينما ، انما هي قضية ، كما قلت ، ذات توقيع زمني . ولكنه ايضا فرق ازمان تميز سينما عن سينما اخرى . فمدة التاثير او انسجام تنابع التاثيرات تغير من قيمة الفيلم : فتجمله ينتمي لدرسة بدلا من مدرسة ، او لحقبة بدلا من حقبة ، او لايدولوجية بدلا من ايدولوجية .

واذا اخذنا بعين الاعتبار ، بانه يمكن للفلام المصطنعة اعطاء وهم المتناحية السينمائية عبر المونتاج ايضا ، تصبح قيمة المتناحية السينمائية اكثر مثالية : انها تصبح اختيارا كاملا وصحيحا لعالم ما . وفي الواقع ، بينما تنتج متناحية سينمائية حقيقية حدنا ما ، كما هو ، حدقا له زمنه ، تقلد المتناحية السينمائية المصطنعة (كما هي الحال في غالبية سينما الواقعية الجديدة . وفي السينما الطبيعية التصويرية ذات الطابع التجاري ايضا) تقلد الحدث الواقعي المقابل ، منتجة منه مقاطع مختلفة ، ثم تخطها فيما بينها عبر زمن يربطها مصطنعا طبيعتها .

ولذلك فان المونتاج في السينما الجديدة له طابع اساسي وهو عرض واطهار تزييف الزمن الواقعي (او - كما هو الحال في المتناحية السينمائية التي ذكرتها سابقا - بالبالفة به عبر عملية القلب من قيمة

- ١ - المقصود بتصني او مصطنع ، الفيلم الذي يصور مشاهدا (سينمائية) وليس مشاهدا مأخوذة من الواقع وكما هي .
- ٢ - تعابير تحدد نوعية التاثير السينمائية ، مثال : الحقل الشامل هو تحديد التاثير التي تصور مشهدا كاملا حتى الافق - مثلا - وقد استعملت نفس كلمة بيانو لاستحالة ترجمتها والبيانو الاول هو التاثير التي تصور جزءا صغيرا من المصنوع (الوجه الانساني مثلا) اما البيانو الاخير فهو التاثير التي تصور مقدارا وسطا من الموضوع (القامة الانسانية حتى ما تحت منتصف الجسم مثلا) .
- ٣ - ستكرر كلمة (لغة) هنا ، وغالبا هي ترجمة لكلمة Linguaggio الإيطالية او - تقريبا Diction الانكليزية ، وتعني اللغة من حيث هي منطوق وحيانا اسلوب .
- ٤ - ترجمة للمصطلح الايطالي الحديث والذي يعني له وجه الدقة: Sinfagma مجموعة وحدتين تعبيريتين او اكثر مربوطة بين بعضها نحويا .
- ٥ - Senso
- ٦ - ترجمة للمصطلح الطبي Semiologia وهي العلم الذي يدرس عوارض المرض ليحدد نوعيته ، اي بحث الاعراض المرضية Symptomatology ونسبتها للواقع والسينما واضحة .
- ٧ - Caos
- ٨ - Codice بالابطالية - Code بالانكليزية . واظن ان النسبة واضحة .
- ٩ - اسم الفاعل من فعل Codificare الايطالي to codify الانكليزي .
- ١٠ - في مجال الزمن .
- ١١ - نسبة الى هيئة او سحنة .
- ١٢ - Ostia اسم مدينة ايطالية .
- ١٣ - الاشارة للطليعية هنا وفي اماكن اخرى تقتصر على الطليعية كحركة بوليس كفكرة جديدة .
- ١٤ - حركة الواقعية الجديدة Neo-realismo حركة ظهرت في السينما الايطالية في ما بعد الحرب الثانية وكانت من اقوى الحركات السينمائية المهمة في العالم .



التناج الجديد

- ٤٦ خمسة اصوات سلمان العفيدي
٥. مختارات من شعر الكفاح السوفياتي نبيل فرج
٥١ حمامة الجامع وقصص اخرى

مناقشات

- ٥٨ ابحاث العدد الاسبق جلال السيد
٦١ ثلاثية نزار قباني شهيد الحدادي

النشاط الثقافي في العالم

- ٦٣ فرنسا وحيد النقاش
٦٥ ايطاليا نبيل المهاني
٦٩ سقراط الجريح بيرتولد بريخت

النشاط الثقافي في الوطن العربي

- ٧٣ لبنان التلفزيون والفزوة
الثقافي الامريكي
٧٤ مشكلات الطلبة العرب في المانيا بسام طيبي
٧٧ السودان عن الجديد في
الشعر والقصة

- ١ اغنيات صغيرة الى الفدائيين (قصائد) فدوى طوفان
٣ سر البرتقال (قصة) اديب نحوي
٨ لعبة العلم والواقع في ادب الحكيم :
« مصير صرصار » جورج طرايشي
١١ الرجل والسلاح (قصة) سليمان فياض
١٧ ثمار النار (قصيدة) عبده بنوي
١٨ ثقافتنا العربية امام الاتهام عدنان ابراهيم
٢١ رسالة الى العذراء (قصيدة) محمد الجيار
٢٢ الساقية (تمثيلية) يوسف العاني
٢٤ رحلة في مملكة خرافية (قصيدة) كامل ايوب
٢٥ مع العربية في عراقها محيي الدين اسماعيل
٢٧ اغنية لصحراء النقب (قصيدة) سعد دعيبس

قضايا الادب والادباء

- ٢٨ ميلاد شاعرة توفيق يوسف عواد
٣٠ في انتظار مولانا (قصيدة) محمد عز الدين المناصرة
٣١ لحن الثورة (قصة) يحيى يخلف
٣٣ حبيتي والصمت نصف برقالة (قصيدة) نبيه شعار
٣٤ قصة ثلاث قصائد جعفر الخليلي
٣٦ موسى جليل : شاعر
الشهادة والحب والبطولة جليل كمال الدين
٤١ المنطوي وعوامل الانطواء صقر الخوري

خالدين لا معبرين او ان نصير عن انفسنا ونموت . فالفرق بين السينما والحياة اذن يمكن تجاهله ، ونفس التشريعية العامة التي تصف الحياة يمكنها ان تصف ، اكرر مرة اخرى ، السينما ايضا . ولذلك فينمنا يجري حدث ما في الحياة - اتكلم هنا على سبيل المثال - يكون معناه هو مفزاه - والذي يمكن ترجمته فعليا بعد الموت فقط - اما الحدث الذي يجري في السينما ، فمعناه هو نفس معنى الحدث ذاته الذي يجري في الحياة ، والشئ اللامباشر الوحيد فيه انما هو مفزاة (والمفزى حتى في هذا المثال لا يمكن شرحه فعلا الا بعد الموت) . اذن وعلى خلاف ما هو في الحياة او ما هو في السينما ، في فيلم ما ، يكون للحدث - او للاشارة الهيئية او الوسيلة التعبيرية ، او التعبيرية الحية المنتجة - يكون له ذات معنى الحدث الواقعي المائل - الذي قام به اولئك الاشخاص بلحمهم وعظهم ، ضمن ذلك الاطار الاجتماعي ذاته - كما ان مفزاه هو مفزى تام ومقروء ، كما لو ان الموت قد وقع فعلا . وهذا يعني ان الزمن في الفيلم منتهي ، حتى لو كان بصورة اصطناعية . اذن يجب علينا ان نتقبل الاسطورة بالقوة . فالزمن ليس هو زمن الحياة وهي تحيا ، بل هو زمن الحياة بعد الموت : وعلى هذا الاساس فهو واقعي ، وليس وهما ، وبماكانه ان يكون - بكل اطمئنان - تاريخ فيلم ما .

ترجمة : نبيل مهاني

رسالة نبيل مهاني

- تمة المنشور على الصفحة ٦٨ -

البيولوجية ، وعن حساباته الادبية ، وعن مرضه العصبي البرجوازي الصغير نبيلاً كان او دنياً .. الخ ..
ويجب ان اكرر بان تفسير حياة ما بصورة كاملة لا يمكن الا بعد الموت : ففي تلك اللحظة تضيق الازمان على نفسها ويسقط انعدام الاهمية . ولن تكون الفرضية الاساسية بعدها ، بكل بساطة ، (الوجود) كما ستصبح طبيعتها - اذن - هدفا زائفا كمثل (اعلى) زائف . وان من يقوم بمتابعة سينمائية يبرز رعب لا اهمية الحياة ، يرتكب خطأ مماثلا ومناقضا لمن يقوم بمتابعة سينمائية يبرز ، باللاهية ، الشعر . واستمرار الحياة في لحظة الموت - او بعد عملية المونتاج - يضع كل لا تنتهي الازمان والتي نحن نعيش فيها نلتذذ بتوافق حياتنا الفيزيائية الكامل - والذي يحتملنا الى التآكل - مع جريان الزمان : فلا توجد لحظة واحدة لا يكون فيها التوافق غير كامل . وبعد الموت لن يوجد بعد استمرار الحياة ذلك ، بل سيوجد مفزاة معناه (. فاما ان تكون