سينما نوفو أو السينما كأداة للمقاومة والتمرد

بدر الدين مصطفى أحمد

مدرس، قسم الفلسفة، كلية الآداب، جامعة القاهرة، مصر

الملخص

تنطلق هذه الدراسة من فرضية، مفادها حضور السياسي والاجتماعي في سينما أمريكا اللاتينية، خلال النصف الثاني من القرن العشرين، فقضايا الشعب وهمومه كانت المادة الرئيسة لها؛ مما جعل لها خصوصية تميزها عن الأنماط السينمائية التي كانت سائدة آنذاك، كالنمط "التجاري" الهوليوودي، وسينما "المؤلف" الأوروبية. وإذا كانت هذه الفرضية تتسم بالعمومية، فإن هذه الدراسة ستتخذ من سينما نوفو Cinema Novo البرازيلية، وتحديداً من أعمال أشهر مخرجيها جلاوبر روشا Glauber Rocha، ميداناً لإثباتها، عبر تحليل بعض التجارب السينمائية، والكشف عن ارتباطها بالواقع الثقافي والاجتماعي والسياسي آنذاك.

من هذا المنطلق ستضع هذه الدراسة أعمال جلاوبر روشا (1939–1981) في سياق تطور السينما في أمريكا اللاتينية، وانتقالها من الإطار التجاري الذي كانت تحاكي به سينما هوليوود، إلى سينما ذات طابع شديد الخصوصية، تضع الإنسان وقضاياه المعيشية في بؤرة اهتمامها. وقد انطلقت السينما الجديدة من بعض المقولات النظرية المستمدة من واقع الإنسان البرازيلي، ووضعت لنفسها أهدافاً ثورية حاولت تجسيدها عبر أعمالها. وتسعى هذه الدراسة للكشف عن تلك المقولات والأهداف، لتقدم في النهاية مراجعة لهذا التيار، وتساؤلاً عما حققه، وعما إذا كان قد قدر أم لم يقدر له الاستمرار.

"إن آلة العرض السينمائي هي بندقية تطلق 24 صورة في الثانية"

فيرناندو سولاناس وأوكتافيو جيتينو

1 - السينما والدور السياسي والاجتماعي

عندما تم اكتشاف السينما، عول عليها الكثير من المفكرين لتحقيق وظائف اجتماعية عجزت الفنون الأخرى عن تحقيقها؛ ذلك لأن السينما امتازت ببعض السمات التي لم تتوافر في غيرها من الفنون، أولها أنها استطاعت أن تستوعب جميع الفنون السابقة عليها، من التصوير وحتى الموسيقى. ولعل هذا ما جعل البعض ينظر إليها - في بداية نشأتها - على أنها فن هجين، تابع، لا يمتلك استقلالية ذاتية. غير أن هذه السمة - في الوقت نفسه - جعلت من السينما وسيلة تعبيرية فائقة تمتلك ما لا تمتلكه الفنون الأخرى؛ ومن ثم فقدرتها على التأثير تتجاوز بمراحل ما تمتلكه الأشكال التعبيرية الأخرى: "إن قدرة الصورة السينمائية على الإبداع والنفاذ، والإمكانيات التي تقدمها، جعلت الفيلم أكثر تأثيراً بكثير من أية وسيلة أخرى للاتصال"[1]. ثاني تلك السمات، أن السينما استطاعت أن تتجاوز تلك التفرقة التقليدية بين الفنون النخبوية والجماهيرية. فالسينما فن صناعي رأسمالي، موجه لكل الفئات دون تمييز، إنها فن متاح للجميع. وغاية كل صانع أفلام أن يحقق عمله أكبر قدر ممكن من الانتشار، هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى، فإن الصورة المتحركة بطبيعتها لا تتطلب عمليات تأويلية معقدة لفهمها كما هو الحال في بعض الفنون الأخرى. كما أنها لا تحتاج، في معظم الأحوال، إلى دراية أو ثقافة عريضة للتعامل معها. بالإضافة إلى أنها سهلة المنال، لا يصعب الحصول عليها؛ فالأمر يتطلب فقط ارتياد دور العرض لمشاهدتها. كل هذا جعل من السينما فناً أو وسيطاً ثقافياً يخاطب الجماهير، ومن ثم يستطيع أن يحدث تأثيراً واسع النطاق، بعكس العديد من الوسائط التعبيرية الأخرى. أما ثالث تلك السمات، فهي أن الصورة السينمائية بما تتمتع به من قدرات تقنية متطورة، تعمل على أسر المتلقي داخل عالمها، ومن ثم الحد من فاعليته النقدية، فهي لا تترك مسافة بينها وبين المتلقي، بل يصبح المتلقي جزءاً

منها. ومن جهة أخرى، تعمل الصورة السينمائية على تفريغ الانفعالات، وإثارة المشاعر؛ أي أنها تركز على الجانب الحسي في الإنسان، في مقابل تقليص دور العقل والخيال. وهي لهذا السبب تستطيع أن تحمل العديد من الرسائل الفاعلة وتمليها، بحيث تؤتي ثمارها عبر الكم والتراكم.

هذه الإمكانيات التي لفن السينما هي ما جعلت البعض يعلق الآمال عليها لتحقيق دور اجتماعي وسياسي فعال، خاصة في المجتمعات التي تعاني التخلف في هذين المجالين، ومن هذا المنطلق ولتلك الغاية قامت سينما نوفو أو السينما الثورية.

2 - ماذا تعني السينما الثورية؟

قرب منتصف فيلم **ريح من الشرق**[2] Le Vent dEst لجان لوك جودار Jean-Luc Godard، هناك مشهد يؤدي فيه صانع الأفلام البرازيلي جلاوبر روشا دوراً قصيراً من الناحية الزمنية، لكنه غني من حيث دلالته الرمزية. فحيث يقف روشا، وذراعاه ممدوتان عند تقاطع طرق مترب، تأتي امرأة شابة من أحد الطرق تحمل آلة تصوير سينمائية، ويبدو من هيئتها أنها حامل. تصعد المرأة باتجاه روشا وتسأله في أدب: "اعذرني؛ لأني اعترضت طريق نضالك الطبقي، ولكن هل بمقدورك، من فضلك، أن تدلني على الطريق إلى السينما السياسية؟". يشير روشا، في البداية، إلى الأمام ثم إلى الخلف، ويشير بعدئذ إلى اليسار قائلاً: "ذلك الطريق هو طريق سينما المغامرة الجمالية والتساؤل الفلسفي، وهذا الطريق هو طريق سينما العالم الثالث - سينما خطيرة، رائعة جدًا، ومدهشة، القضايا فيها قضايا عملية، مثل الإنتاج والتوزيع.....". وتثب المرأة بعيداً متجهة إلى طريق سينما العالم الثالث، ولكن الظهور الملغز لكرة مطاطية حمراء يبدو معوقاً لها عن التقدم في هذا الاتجاه. وكلما قذفت الكرة بركلة، ارتدت إليها مرة أخرى بعناد، ثم تلتفت بعدئذ للخلف متجهة إلى جلاوبر روشا، الذي كان لا يزال واقفاً عند مفترق الطرق، بذراعيه الممدوتين مثل الفزاعة أو مثل مسيح مصلوب دون صليب. وأخيراً تشرع في السير إلى الأمام، من جديد، في طريق المغامرة الجمالية والتساؤل الفلسفي[3].

لعل هذا المشهد المحمل بالدلالات من فيلم جودار "ريح من الشرق" يعد مدخلاً مناسباً للحديث عن السينما السياسية في البرازيل، أو ما اصطلح على تسميته بـ"سينما نوفو"؛ أي السينما الجديدة، التي أسست لاتجاه جديد داخل السينما الحديثة عرف باسم "السينما الثالثة" Third Cinema. ولعل مشهد روشا السابق قصد به جودار التمييز بين أنماط السينما السائدة آنذاك. فروشا في مفترق طرق، وما هذه الطرق إلا الأنماط السينمائية التي كانت سائدة في عصره.

بحسب منظري السينما يمكن التفرقة بين ثلاثة اتجاهات رئيسة[4] في سينما الحداثة يندرج تحتها أنواع شتى من الأفلام:

2-1- السينما الأولى

السينما الأولى first cinema هي سينما هوليوود التجارية، التي تقف وراءها مجموعة من الشركات الرأسمالية، التي تستثمر أموالها في مجال صناعة السينما. ومن الطبيعي والحال هكذا، أن يغدو الربح شرطاً وهدفاً أساسياً لتلك الشركات. وهي من أجل هذا الهدف لا تتورع عن الإنفاق ببذخ على تلك الصناعة؛ إذ ينطبق على العمل السينمائي، وفقاً لهذا المنطلق، ما ينطبق على أي سلعة أخرى يهدف صانعوها للربح، ومن ثم ترويجها بجميع الوسائل المتاحة، وما ينفق بيد سيؤخذ أضعافاً باليد الأخرى.

ولأن الهدف هو الربح، يعتمد هذا النمط على إثارة أكبر قدر ممكن من المشاعر والأحاسيس المكبوتة لدى المتفرج، بالإضافة إلى منحه قدراً كبيراً من الإبهار داخل الصورة. أما الموضوع أو الفكرة التي يناقشها الفيلم، فعادة ما تكون سطحية، مكررة، تفتقد الحبكة والتماسك، ومليئة بالثغرات والأحداث اللامنطقية. إذ تعتمد هذه الأفلام على ممارسة نوع من "التخدير" للمتلقي يسلب منه فاعليته النقدية، ويقلص وعيه الفعال، في مقابل مخاطبة مناطق الشعور والإحساس. والخلاصة أن هناك "توليفة" جاهزة لهذا النمط التجاري، يعاد إنتاجها باستمرار مع إلباسها ثوباً جديداً كل مرة.

كما يعتمد هذا النمط أيضاً على نظام توزيع العمل والاختصاصات، ولا

يسمح بخرق هذا النظام، فكل فرد في مجموع صناع الفيلم، له وظيفته المحددة التي لا ينبغي له تجاوزها. وهذا الأمر ينطبق أيضاً على المخرج؛ إذ إن دوره محدد، فهو مجرد منفذ للسيناريو، يحوله فقط من لغة إلى صورة، وينتهي دوره عند هذا الحد.

وعلى الرغم من أن هذا النمط قد ارتبط ظهوره تاريخياً بهوليوود، فإنه قد طغى وسيطر على العديد من سينمات البلدان الأخرى، وأصبح هو النموذج المحتذى. وربما يعود السبب في هذا إلى كون هذا النمط "أمريكياً"، وكل ما هو "أمريكي" ينبغي تقليده، وربما أيضاً؛ لأنه اكتشف مجالاً للاستثمار، أثبتت معظم التجارب نجاحه.

2 – 2 – السينما الثانية

في مقابل النمط الأول هناك السينما الثانية Second Cinema، وهي السينما الأوروبية، التي لا تضع الربح في مقدمة أولوياتها، فهي تهتم بالبحث والتجريب، وخلق أشكال أخرى من التعبير بالصورة، وإعطاء الأولوية لما هو تقني وجمالي على ما هو واقعي وإيديولوجي. فالمخرج، كالأديب، لابد أن يكون له أسلوبه الخاص عبر توظيف الكاميرا وبلاغة الصورة وضبط إيقاع الفيلم. وقد ظهر هذا النمط في فرنسا مع ما عرف باسم الموجة الفرنسية الجديدة French New Wave، وقد أحدث هذا النمط ثورة كبيرة، سواء على مستوى الصورة أو تقنيات السرد.

وقد عرفت السينما الثانية بسينما المؤلف Auteur Cinema؛ لأنها تنظر إلى المخرج بوصفه كل شيء، وليس مجرد منفذ أو حرفي ينتهي دوره بمجرد تنفيذ الفيلم، كما هو الحال في سينما هوليوود. فالمخرج له رؤيته الفلسفية وتصوره القيمي للعالم والوجود، وهو يسعى لتجسيد هذه الرؤى في أعماله. ومن ثم، فالعمل الفني ينسب إليه، إنه مبتداه ومنتهاه. وغالباً ما يكون "المخرج-المؤلف" لديه مشروع يسعى لتحقيقه عبر مجمل أعماله، وهذا المشروع يجعل لأعماله خصائص معينة تحقق له تفرده عن بقية المخرجين الآخرين. ونستطيع

أن نقول: إن مخرجين أمثال جان لوك جودار، وفدريكو فيلليني Fellini، ويوسف شاهين ينتمون لهذا النمط.

2 – 3 – السينما الثالثة

ظهرت السينما الثالثة في بلدان العالم الثالث، التي كان معظمها واقعاً تحت الاستعمار. ويصعب تحديد تاريخ أو مكان فعلي لنشأتها؛ لأنها لم تظهر كتيار أو مدرسة، بل غلب عليها طابع الإنتاج الفردي الحر. ويمكن القول: إنها نشأت نتيجة الوعي بأهمية السينما كأداة اتصال جماهيرية، والوعي في الوقت ذاته بأن السينما لابد أن تعبر عن الواقع المحلي ومشكلاته، وهو واقع مختلف تماماً عن واقع سينمات البلدان الأخرى. لذا فقد رفضت السينما الثالثة النموذجين السابقين، فالنموذج الهوليوودي يجعل من الربح هدفا وحيدا له، ويساهم في تقليص الفاعلية النقدية للمتلقي وتحويله لمتلق سلبي لفيض الصور المبهرة المتدفقة على الشاشة. كما أنه يتعامل مع الفيلم على أنه سلعة تجارية ينبغي تسويقها بجميع الأشكال الممكنة، وهو من أجل ذلك يزيف الواقع ويحجب الحقائق: "إن الرأسمالية، سواء في المجتمع الاستهلاكي أو في بلد واقع تحت سيطرة الاستعمار الجديد، تضع حجاباً فوق كل شيء يقع خلف الشاشة التي تقدم صوراً ومظاهر خارجية. فصورة الواقع المعروضة أكثر أهمية لديهما من الواقع ذاته. إنها عالم آهل بالفانتازيات والأطياف، وما هو بشع في الواقع مكسو فيها بالجمال، في حين أن الجمال الحقيقي مخفي باعتباره الشيء البشع" (5).

وقد رأى أصحاب السينما الثالثة أن محاولة مجاراة أفلام هوليوود تنتهي عموماً إلى الفشل، وتكشف في النهاية عن وجود واقعين تاريخيين متباينين. فليست أمريكا الجنوبية كالشمالية، بل هما واقعان مختلفان في كل شيء. ومثل تلك المحاولات الفاشلة تؤدي إلى مشاعر الإحباط والدونية للقائمين عليها. فهي من جهة ليست إلا تقليداً أعمى لنموذج آخر مع افتقاد إمكانياته وتقنياته المادية، ومن جهة أخرى تظل هذه المحاولات أسيرة هذا النموذج، دون أي

محاولة لابتكار بنيات سينمائية جديدة تتجاوزه، لتقدم، من ثم، رؤية أكثر التصاقاً بالواقع المعيش.

كما رفضت السينما الثالثة النموذج الثاني ورأت فيه تكريساً للسينما النخبوية، فالأفلام المنتمية لهذا النموذج غير موجهة للجمهور بجميع طبقاته وفئاته، بل تتطلب لاستيعابها خلفية ثقافية عريضة وقدرات تأويلية واسعة يمتلكها المتلقي حتى يستطيع أن يفك رموزها وأن يقرأ الرسائل المبثوثة بين صورها. وبالإضافة إلى ذلك لم تسلم تجارب السينما الثانية من سطوة النموذج الهوليوودي ونفوذه، بحيث وقع العديد منها أسيراً لكليشهات سينما هوليوود "خلال التاريخ المبكر للسينما كان من الممكن الحديث عن سينما ألمانية، إيطالية، وسويدية متميزة بوضوح، ومواكبة للسمات القومية الخاصة، إلا أن هذا الاختلاف قد اختفى الآن. فقد طُمست الحدود مع توسع الإمبريالية الأمريكية، ونموذج السينما الذي فرضته وهو أفلام هوليوود. وفي زماننا من الصعب أن تجد فيلماً داخل نطاق السينما التجارية – بما في ذلك ما يعرف باسم سينما المؤلف – يحاول أن يتجنب نماذج الأفلام الهوليوودية التي تمتلك سيطرة هائلة "[6].

لقد رأت السينما الثالثة أن السينما التي تنشغل بالعوالم الخيالية، والحياة خارج كوكب الأرض، والكائنات الخرافية، والسينما التي تهدف في النهاية إلى المتعة البصرية – تقوم بشكل غير مباشر بخدمة الاتجاه الرأسمالي الاستعماري؛ لأنها تصرف المتلقين عن قضايا واقعهم، ومن ثم تساهم في تعميق عزلتهم واغترابهم. وبدلاً من أن تمارس السينما دوراً تحررياً كما أرادها فالتر بنيامين W. Benjamin، أصبحت أداة من أدوات تزييف الوعي واغترابه، على نحو ما وصفها تيودر أدورنو T. Adorno [7].

3 – أنا أصنع الثورة.. إذن أنا موجود

بدأت سينما أمريكا اللاتينية بدايات خجولة ومن جراء مبادرات مختلفة في عدة دول، راوحت بين الفيلم التسجيلي، ممثلاً في مدرسة "سانتا Santa " في

الأرجنتين، وظهور "سينما نوفو" في البرازيل والتيار الجديد للسينما في هافانا. ففي الأرجنتين والبرازيل كان تصاعد صناعة السينما وانحسارها يعتمدان على الديمقراطية الهشة في هذين البلدين، أما في كوبا فقد أصبحت السينما جزءاً من الثورة الكوبية، وفي شيلي ارتبطت بالحركة الوطنية التي جاءت بسلفادور الليندي Salvador Allende إلى السلطة، وبعد عشر سنوات انضمت نيكاراجوا والسلفادور مع توهج فكرة السينما المقاتلة أو الثورية التي ظهرت في السيتينيات؛ أي في أوج ذيوع شهرة تشي جيفارا Che Guevara [8].

كان وراء فكرة السينما الثالثة اثنان من السينمائيين من الأرجنتين هما فيرناندو سولاناس Fernando Solanas وأوكتافيو جتينو Octavio Getino. وهما اللذان نشرا ما اعتبر "مانيفستو" أو "بيان السينما الثالثة" في 1969 تحت عنوان "نحو سينما ثالثة Para Cinema Terzo". وقد صدروه بعبارة مقتبسة من فرانز فانون Frantz Fanon تقول: "يجب أن نناقش، يجب أن نبتكر". وقد رفضا في بيانهما كلاً من السينما الاستهلاكية الأمريكية وسينما الذات الأوروبية التي تقوم على التعبير الذاتي، وطرحا في المقابل سينما جديدة تقوم على تصوير تجارب الوعي الجمعي المشترك، وتعرية الحقائق والتحريض على رفض الواقع والسعي إلى تغييره[9]. إنها سينما موجهة إلى جميع طوائف الشعب وطبقاته، منهم وإليهم، لها رسالة وهدف اجتماعي تسعى لتحقيقه. وباختصار إنها سينما "تحريضية" في مقابل السينما "الاستهلاكية الأمريكية" و"الذاتية الأوروبية".

وقد دعا بيان "السينما الثالثة" أيضاً إلى ضرورة خلق نظام جديد لتوزيع الأفلام وعرضها، يتخلص من تعقيد أساليب التوزيع التجارية، ويعتمد على المبادرات الجماعية وعلى البحث عن وسائل جديدة للعرض في الكنائس والمصانع والساحات الشعبية في القرى، وإشراك الجمهور في المخاطرة بحماية الأفلام التي يتم تهريبها خارج نظام الرقابة بإخراجها من دائرة العرض التقليدية[10].

لقد رأى أصحاب السينما الثالثة أن السينما أداة مهمة من أدوات الاتصال الجماهيري، وهي منذ نشأتها مرتبطة بالإيديولوجيا، ومن ثم فهي أداة لتمريرها،

هذه الإيديولوجيا هي إيديولوجية صاحب رأس المال: "إن السينما صناعة، لكنها تختلف عن الصناعات الأخرى في أنها ابتكرت لتوليد إيديولوجيات بعينها ورؤية خاصة إلى العالم"[11].

السينما الثالثة أداة من أدوات النضال وآلة حربية موجهة صوب السلطة. وهي، من حيث الوظيفة والهدف، يتشابه دورها مع حرب العصابات. لذا أطلق عليها بالفعل سينما حرب العصابات a guerilla cinema "إننا في هذه الحرب الطويلة، وبآلة التصوير بوصفها بندقيتنا، ننخرط بالفعل في نشاط حرب عصابات"[12]. ولأن أهدافها كلها عملية، لم يدخل مخرجو السينما الجديدة في مناقشات وجدال حول المسائل النظرية المتعلقة بالصورة السينمائية كالمزايا النسبية للقطات القريبة مقابل البعيدة، وما إذا كان مفهوم السينما يكمن في الكاميرا أو في المونتاج: "إن زماننا ليس زمان الفروض النظرية، وليس بالأحرى زمن الأطروحات، إنه زمن أعمال قيد الإنجاز. .أعمال غير مصقولة، غير منظمة، وعنيفة، مصنوعة بآلة التصوير في يد وبحجر في اليد الأخرى"[13]. ومن هذا المنطلق، فقد عمد السينمائيون البرازيليون (وبخاصة في ريو دي جانيرو، باهيا، وساو باولو) إلى ترشيد المسائل المتعلقة بالإنفاق، فحملوا كاميراتهم وخرجوا إلى الشوارع والريف والشواطئ بحثاً عن الشعب البرازيلي؛ الفلاحين والعمال والصيادين وسكان الأحياء الفقيرة[14].

أما فيما يتعلق بالمسائل الإنتاجية، فقد رفض مخرجو السينما الثورية التعامل مع شركات الإنتاج المعروفة آنذاك، وحاولوا تطوير صيغة للإنتاج أكثر ملاءمة لطبيعة الأهداف التي يتبنونها، فلجأووا لبعض الحيل، ومنها إلغاء الحدود الفاصلة بين الروائي والتسجيلي "إن السينما المعروفة باسم السينما التسجيلية ربما تكون الأساس البارز لصنع الفيلم الثوري"[15]. كما بحثوا عن قنوات جديدة للتوزيع مثل إجراء العروض داخل المنازل والجامعات والمراكز الثقافية، وتهريب نسخ سرية لبلدان أخرى من العالم الثالث.

كما ناقش أصحاب السينما الثورية بعض العقبات السيكولوجية التي من المحتمل أن يتعرض لها صانع الفيلم الثوري، منها تجاهل وسائل الإعلام له. أو

كما يقول جودار: "إنه – أي مخرج الأفلام الثوري – سوف يكف عن أن يكون بطل دراجات، ويصبح راكب دراجة مجهولاً، وخائضاً لحرب قاسية وممتدة على الطريقة الفيتنامية. ولكنه سوف يكتشف وجود مشاهدين واعين، ينظرون لعمله كشيء يتعلق بوجودهم الخاص، وأنهم مستعدون للدفاع عنه بطريقة لم تحدث من قبل مع أي بطل دراجات عالمي من قبل"[16].

كان فيلم **ساعة الجحيم**[17] La hora de los hornos (1969) لأوكتافيو جيتينو وفرناندو سولاناس مثالاً يسبق زمنياً البيان النظري، ويجسد عملياً مبادئ السينما الثورية. ويبدو أن تجربة إنتاج فيلم ذي مضمون ثوري بالجهود الذاتية، كانت دافعاً لهما للتنظير لها، بغية تعميمها ومنحها عمقاً نظرياً. ينتمي الفيلم إلى السينما الوثائقية، ويبدأ بعبارة تنويهية، مكتوبة على الشاشة، تقول: "إن هذا الفيلم يتحدث عن الاستعمار الجديد، والقهر في الأرجنتين، وباقي بلدان أمريكا اللاتينية التي لم تتحرر حتى الآن"، ثم يهدي المخرجان الفيلم "لتشي جيفارا وكل من كافحوا من أجل حرية أمريكا الجنوبية". ويبدأ الفيلم، مصحوباً بالموسيقى والتعليق الصوتي والكتابي، في سرد مظاهر الاستعمار الجديد المتمثل في "الرأسمالية"، والتناقض الصارخ بين الغنى والفقر في الأرجنتين، محرضاً بصورة مباشرة الشعب على التمرد والثورة. أما مشهد النهاية فهو مشهد طويل لجيفارا وهو يرقد في تابوته بعد أن اغتالته القوات البوليفية بدعم من المخابرات الأمريكية.

ومع ذلك فليست السينما الثالثة تعبيراً "جغرافياً"؛ أي أنها ليست مرادفاً لسينما العالم الثالث، فقد توجد أفلام السينما الأولى في دول تنتمي إلى العالم الثالث، وقد توجد أفلام تنتمي إلى السينما الثالثة في العالم الأول.[18] وقد جاء البيان النظري للسينما الثالثة معبراً عن هذا المعنى "هل يمكن أن توجد سينما تقوم بدور أشبه بدور حرب العصابات على نطاق عالمي؟ – لم لا، أليس حقيقياً أن نوعاً سينمائياً عالمياً جديداً ينشأ من خلال نضالات العالم الثالث؛ ومن خلال منظمة تضامن شعوب إفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية، والطلائع الثورية في المجتمعات الاستهلاكية"[19].

4 - فكرة في العقل وكاميرا في اليد

على الرغم من أن بيان السينما الثالثة قد ظهر في الأرجنتين عام 1969، فإن هذا البيان كان لاحقاً على الإنتاج الفعلي للتيار الذي بدأ تقريباً مع نهايات الخمسينيات من القرن العشرين. هذا، بالإضافة إلى أن روح التيار نفسه كانت منتشرة في جميع بلدان أمريكا اللاتينية؛ لأن الظروف التاريخية والاجتماعية - الاستعمار والتسلط والفقر والتخلف - لتلك البلدان كانت متشابهة على نحو كبير. لذا لم يكن تيار السينما الثالثة تياراً مدرسياً منظماً له رواده ورموزه، بقدر ما كان اتجاهاً عاماً تسري روحه في السينما الحرة لأمريكا اللاتينية، وكما يقول جلاوبر روشا: "فالسينما الجديدة ظاهرة لشعوب جديدة في كل مكان وليست مقتصرة على دولة بعينها"[20].

كانت سينما نوفو من أشهر تيارات السينما الثالثة. ويعد مقال كارلوس دوجوس Carlos Diegues "سينما نوفو Cinema Novo"- الذي نشر لأول مرة في دورية "**ميمنتو** Moumento " (مايو 1962)، وهي دورية اتحاد الطلبة الوطنيين واحدة من أولى صياغات المشروع الأساسي للسينما الثالثة. ويعكس المقال حماسة الشباب لهذا التيار، ووعيهم بالتاريخ الطويل للسينما البرازيلية، وصعوبة الارتكان إلى سوق تحكمها المصالح الأجنبية. كما عبر دوجوس، بصورة غير مباشرة، عن تبني الحركة لفكرة سياسات المؤلف وتأثير الواقعية الإيطالية الجديدة، حينما أشار إلى أن صناع السينما الجديدة، قد تحولوا بكاميراتهم إلى الشارع، لتصوير الأغلبية المهمشة من الشعب البرازيلي في المحيط الذي يعيشون فيه[21].

لم تكن سينما نوفو ذات طابع مدرسي، كما هو الحال في الواقعية الجديدة، بل هي في الواقع سينما حرة، قاعدتها الأساسية هي التوجه النقدي والتعبير عن الواقع الإنساني بكل مفرداته. إنها أشبه بالسينما التجريبية التي لا تقيدها قواعد أو تقاليد مدرسية صارمة. ومن هذا المنطلق قامت سينما نوفو بإحداث قطيعة صارمة مع الأنماط السينمائية السائدة، التي كانت في الغالب

متأثرة بالنمط الهوليوودي، وبدأت توجه عدسة الكاميرا صوب الواقع بآلامه وإحباطاته.

ليس لسينما نوفو تاريخ ولدت فيه أو مانفيستو تاريخي يعلن بدايتها. لم يبدعها أحد على وجه التحديد، بالإضافة إلى أنها لا تعد امتداداً لتيارات الحداثة، بل هي جزء من عملية تحول كبرى عصفت بالمجتمع البرازيلي، كما بأمريكا اللاتينية، ولم يكن من الغريب أن تطول السينما كذلك[22]. وقد استطاعت "سينما نوفو" أن تنقل التعبير عن الواقع الفعلي للبرازيل من خلال موضوعات سينمائية تقليدية إلى لغة سينمائية قومية، وقد كان هذا التحول مواكباً لتحولات أخرى موازية في العديد من الأنماط التعبيرية الأخرى، كالرواية، المسرح، الشعر، الفنون التشكيلية، والموسيقى: "لقد ولد وضع تاريخي جديد وإنسان جديد، في عملية النضال المعادي للرأسمالية. تطلب موقفاً ثورياً جديداً من جانب صانعي الأفلام في العالم. والسؤال المطروح الآن يتعلق بإمكانية قيام سينما نضالية سابقة زمنياً على قيام الثورة، وعما إذا كانت هذه السينما ضرورية أم لا كي تساهم في إمكانية الثورة"[23].

صارت البرازيل وشعبها الشغل الشاغل للمجموعة الجديدة من صناع السينما البرازيلية. كان هدفهم هو القيام بدراسة عميقة للعلاقات الاجتماعية في كل مدينة، كوسيلة لتحليل البنية الاجتماعية والثقافية للدولة. فإذا كان الشعب هو محور العمل السينمائي ومادته، فإن الخطوة الأولى التي لا يمكن تجاوزها هي معرفة كيف يفكر هذا الشعب، وما هي معتقداته والأشياء التي تؤثر فيه، ومن ثم يمكن السيطرة عليه من خلالها. وإذا كانت هذه الخطوة ضرورية للمستعمر أو المستبد كي يتمكن من إحكام قبضته على الشعب، فإنها ضرورية أيضاً لأي عمل مضاد يجعل من تحرير الشعب هدفاً له. وقد قال أحد نقاد ساو باولو "نحن لا نريد أن نصنع أفلاماً، نحن نريد أن نسمع صوت الإنسان". ويتعين أن يكون الصوت البشري مسموعاً في شمال شرقي البلاد وفي جنوبها، وفي الأحياء الفقيرة في ريو دي جانيرو، وفي مصانع ساو باولو، وعلى شواطئ الصيادين في ولاية باهيا، والخلاصة في كل ما هو أصيل وواقعي الطابع"[24].

كان فيلم **حياة قاحلة** [25] Vidas Secas (1963)، الفيلم الذي أخرجه بيريرا دوسانتوس Pereira dos Santos عن رواية لجراسيليانو راموس G. Ramos، من أبرز الأعمال التي أنتجت في تلك الفترة. يحكي الفيلم عن الأوضاع المتردية في المناطق الريفية شمال شرقي البرازيل. وهي حزام للفقر- سيتردد أجواؤه في العديد من أعمال روشا. إن البطل - وهو مهاجر من مناطق الشمال الشرقي التي تعرف بالجفاف - هو إنسان ضعيف، خجول، قبيح الشكل، فقير وجائع. إنه ليس جباناً، لكن خوفه من السلطة السياسية المجهولة والغامضة، جعله يعتبر حالة الاستكانة وعدم القدرة على المواجهة فضيلة أخلاقية أو نوعاً من الشرف. لقد ركز دوسانتوس في هذا الفيلم على الجوانب الإنسانية الرقيقة التي يمكن للإنسان أن يحس بها في كل المجتمعات. وعلى الرغم من غنى القضايا الاجتماعية التي يطرحها، لم يعرف هذا العمل النجاح أمام الجمهور[26].

وكإجراء طبيعي للسلطة الديكتاتورية، التي لا تتهاون مع كل ما من شأنه أن يهدد كيانها، حتى لو كان عملاً فنياً، قامت بنفي العديد من مخرجي سينما نوفو، ومعهم بعض الفنانين من ميادين فنية أخرى، خارج البرازيل. ومع ذلك ظلت سينما نوفو هي التيار الأكثر تأثيراً في الوسط السينمائي البرازيلي، حتى انتهت بوفاة آخر روادها، جلاوبر روشا.

5 - جلاوبر روشا نموذجاً

كان جلاوبر روشا (1939- 1981) أشهر مخرجي سينما نوفو، وعلى الرغم من أن حياته لم تمتد أكثر من اثنين وأربعين عاماً، فإن حصاده الفني كان كبيراً نوعاً ما: عشرة أفلام روائية طويلة، وستة أفلام قصيرة، وعدد لا بأس به من المقالات والأبحاث، وفيلم لم يستطع أن يكمله.

جاءت أعمال روشا كلها متوافقة من حيث الأهداف مع السينما الثورية أو السينما الثالثة، مع فارق مهم، هو أن روشا حاول جاهداً أن يحقق نوعا من التوازن بين الجانب الجمالي والأهداف القومية الاجتماعية لأعماله، لهذا نالت بعض أعماله استحسان النقاد، واعتبره البعض من كبار السينمائيين أصحاب

المشروعات "فهو لا يقل من حيث الأهمية عن روسيلليني Rossillini وجودار اللذين كان هو نفسه معجباً بهما"[27]. وعندما عرض روشا فيلمه **أنطونيو داس مورتيس** Antonio das Mortes (1969) – الذي استخدم فيه الألوان للمرة الأولى في فيلم روائي طويل (كان قد استخدمها في أفلامه القصيرة) – في مهرجان "كان" 1969، أثار هذا الفيلم حماسة الحضور، وقد وصفت إيفون بابي ناقدة "لوموند Le Monde" الفيلم بأنه "مدهش في استلهامه وحريته وشاعريته وغناه. إنه فيلم يمزج بين السامي والمأسوي، ويبدو درامياً وأوبرالياً في الوقت نفسه"[28].

لم يقف روشا موقفاً عدائياً من التقنيات والأساليب التي استخدمت في تجارب سينمائية أخرى حتى لو كانت خارج أمريكا اللاتينية، وهذا هو فارقه الثاني عن تيار السينما الثالثة. ولعل المثال البارز على هذا الانفتاح فيلمه **الشيطان** (1964). إذ فيه "إدماج للعديد من العناصر المتباينة: تكنيك المونتاج عند إيزنشتين Ejzenštejn، شعر المنطقة الشمالية من البرازيل، وثراء النسيج السينمائي في أفلام فيسكونتي Visconti، وحيوية أفلام "الويسترنWestern"، والاهتمامات الاجتماعية للأفلام التسجيلية، وتصميم الحركات التي تشبه الرقص، وغنائية الألحان الفولكولورية البسيطة، والتفاصيل الخاصة بالمنطقة التي نشأ فيها روشا، والمشكلات العامة للتخلف"[29].

5 – 1 في ماهية الجوع

ألقى روشا بيانه الموسوم بـ"جماليات الجوع" خلال تظاهرة أقيمت لأفلام "سينما نوفو" في مدينة جنوى الإيطالية بمبادرة من منظمات كاثوليكية يسارية وعدد من المثقفين الإيطاليين التقدميين. والغريب في هذا الشأن هو أن التنظيمات اليسارية الكاثوليكية كانت هي المبادرة في معظم الأحيان، مع أن أفلام روشا – الأولى على الأقل – كانت من ضمن موضوعاتها الأساسية مهاجمة الشعائر والطقوس الدينية ولاسيما في الريف البرازيلي[30].

وفي مقابل ثقافة الجوع، يعلن روشا تبنيه ما أطلق عليه استطيقا الجوع:

"إن بطلنا سيكون ذلك الإنسان البرازيلي الذي يعيش الأزمات في تنوعاتها. إن السينمائي سيساهم في اكتشاف ما هو برازيلي، وذلك عبر بحثه الدؤوب بواسطة الصورة المباشرة وباستفادته مما يعرف – أو ما يعتقد معرفته – عن واقع الإنسان البرازيلي"[31].

لم يقصد روشا بجماليات الجوع "التعبير عن الجوع في الأفلام" أو حتى "جعل الجوع عملاً فنياً"، فربما تكون هذه نتيجة غير مباشرة لما قصده هو من بيانه. فما أراده روشا هو القول إن الجوع سمة مميزة، ليس للمجتمع البرازيلي فقط، بل لشعوب العالم الثالث بأسره. ليس الاستهلاك كما هو الحال في أمريكا، وليس الانشغال بالقضايا الفلسفية والثقافية كما هو الحال في المجتمع الأوروبي، بل الجوع: "إن الجوع في أمريكا اللاتينية ليس مجرد عرض ينذر بالخطر، بل هو جوهر مجتمعنا. وهناك تكمن الأصالة المأساوية للسينما الجديدة بالنسبة لعالم السينما. وأصالتنا هي مما لدينا من الجوع، والبؤس الأكبر بالنسبة لنا هو أننا نشعر بهذا الجوع ولكننا لا نستوعبه فكرياً"[32]. هذا الجوع ليس جوعاً للطعام فقط، بل هو جوع لكافة الحقوق الإنسانية التي سلبها المستعمر. إنه جوع بالمعنى العام لكلمة جوع "نحن نفهم الجوع الذي لم يفهمه الأوروبيون وغالبية البرازيليين. فهو بالنسبة للأوروبيين سريالية غريبة. أما بالنسبة للبرازيليين فهو عار وطني. فهو لا يأكل ولكنه يخجل من أن يصرح بذلك، ومع هذا فهو لا يعرف من أين يأتي هذا الجوع"[33].

هذا الجوع – وفقاً لروشا – يتحول إلى بؤس يظهر في شتى مظاهر الحياة. وقد تكون نتيجة هذا البؤس هي العنف، والعنف قد يتحول إلى إرهاب إذا ارتبط بالكراهية، وقد يتحول إلى أعمال فنية إذا ارتبط بالوعي والرغبة في تغيير الواقع.

ويفرق روشا في نصه بين نظرة الغربي– الأوروبي والأمريكي– لسينما أمريكا اللاتينية بشكل عام، وبين الواقع الفعلي لها، فيقول: "إن المشاهد الغربي يتابع عملية الخلق الإبداعي في العالم غير المتطور ليشبع حنينه للبدائية")[34](، وذلك بعد أن أكد أن أمريكا اللاتينية لم تستطع التعبير عن

همومها بشكل يؤثر في المتلقي الغربي؛ نظراً لافتقادها أدوات التواصل معه، وتلك هي وظيفة السينما الجديدة في رأيه.

كما يقارن روشا بين نمطين من السينما: سينما العالم الثالث وما تقدمه مما أطلق عليه "معرض لشعب جائع"، وما يسميه "السينما الهاضمة " digestive cinema، التي هي – على حد تعبيره – أفلام عن أناس أغنياء في منازل جميلة وسيارات فاخرة؛ أفلام مرحة سريعة الإيقاع فارغة من المعنى وذات أهداف تجارية بحتة. وبنبرة تذكرنا بعمل فرانز فانون "المعذبون في الأرض" The Wretched of the Earth يدين روشا القمع الاستعماري الجديد للبرازيل، داعياً البرازيليين لأن يقرروا مصيرهم السياسي والسينمائي على حد سواء. وهو مثل فانون، يرى العنف، بكل أشكاله، إحدى وسائل التعبير الأصيل لشعب جائع[35].

لقد رأى روشا أن استطيقا العنف، لا تعبر عن الهمجية بقدر ما تعبر عن نزعة ثورية ممكنة. فهي اللحظة الأولى التي يعي فيها المُستعمر وجود من يستعمره "فعندما يواجه بالعنف يفهم المُستعمر، عبر الهلع الذي ينتابه، قوة الثقافة التي يستغلها. ومادام أنه لا يحمل السلاح، فسيظل المُستعمَر عبداً؛ وقد كان من اللازم أن يقتل الشرطي الأول حتى يعي الفرنسيون وجود الجزائريين"[36].

5 – 2 – عالم روشا: الوجود في العالم ضد الأسطورة

"البرازيل دولة غنية بالأساطير، ولا يوجد عمل إبداعي واحد يخلو من الإشارة إلى أسطورة ما، سواء كان ذلك بصورة واضحة أم مضمرة"[37]، هكذا قال روشا في أحد الحوارات التي أجريت معه، حول حضور الأسطورة في أعماله. والمجتمع البرازيلي، في هذا الجانب، شديد الخصوصية. إذ تمارس الأسطورة فيه، على المستوى الشعبي، دوراً فعالاً. لذا يصعب على أي فنان صاحب رسالة اجتماعية أن يسقطها من حساباته، فهي أداة فعالة من أدوات الجذب والتأثير على المتلقي.

ولأن أفلامه كانت موجهة للجمهور البرازيلي في المقام الأول، فإن أعمال روشا يمكن النظر إليها بوصفها "وثيقة تاريخية" يمكن أن نستخلص منها ملامح التراث الشعبي البرازيلي، ولعل حضور الأغنية في أعماله هو أحد أبرز تلك الملامح. وقد قال جيمس فيلبس James Phillips عن الفيلم الذي تحدث عن الشيطان لروشا "نجد أن الشخصيات الرمزية التي يحويها الفيلم: المباركين beatos، القتلة المأجورين jagunços، العصابات cangaceiros، نتاج الخيال الشعبي لمنطقة شمال شرق البرازيل، وهي شخصيات مألوفة في يوميات إيوكليدس دا كونيا Euclides da Cunha، وأعمال فيتالينو Mestre Vitalino، وعدد لا حصر له من الأغاني الشعبية الإقليمية"[38]. وربما لهذا السبب أيضاً يصعب التعمق في جماليات سينما روشا، وسينما نوفو عموماً، ما لم يكن الباحث ملماً بهذا البعد المهم من الثقافة البرازيلية.

في كتابه **سينما2 : الصورة – الزمن** Cinema-2: L'Image-temps 1985 يتناول الفيلسوف الفرنسي جيل دولوز (1925-1995) Gilles Deleuze سينما روشا، في سياق حديثه عن سينما العالم الثالث، ضمن الجزء الذي خصصه للحديث عن السينما السياسية. وقد رأى أن الامتياز الحقيقي لهذه السينما يتمثل في ربطها ما هو اجتماعي – سياسي بما هو فني. ولأن العالم الثالث قد خضع لفترات طويلة للاستعمار سواء من الخارج أو الداخل؛ فإن سينمائيي هذا العالم قد تحملوا عبء مواجهة هذا الاحتلال ومقاومته عبر خلق لغة جديدة تتجاوز ما هو سائد وعبر استنهاض واستحضار الشعب الغائب أو المتغيب[39].

ثمة سمة أخرى – بحسب دولوز – لسينما العالم الثالث تتضح في أعمال روشا، وهي ذلك "الارتباط بين العام والخاص"[40]، بين السياسي والذاتي. فالحياة الشخصية للمؤلف أو صانع الأفلام في العالم الثالث تأخذ مكانها داخل الفيلم لتعبر عن وجهة نظره إزاء التناقضات والمشكلات الاجتماعية. ليس ثمة موضوعية، أو تعدد في وجهات النظر داخل الفيلم، بل فقط رؤية للمجتمع من خلال عيون المؤلف أو صانع الأفلام، وهي تمتزج في الغالب بالتاريخ

الشخصي لهم. لهذا نجد روشا في أعماله يعود للأساطير السائدة محاولاً هدمها، ومن هنا لقب بـ"هادم الأساطير"[41].

والسمة الثالثة لسينما العالم الثالث، التي تظهر في أعمال روشا، تتمثل في كونها "تعبيراً عن الأقليات والطبقات المهمشة"[42]. والواقع أن هذه السمة فرضها الوضع الاجتماعي والسياسي لشعوب هذا العالم (الاستعمار، الاستبداد)، بحيث يغدو الشعب بأكمله في وضع أقلية، إنها حالة تشظٍّ للمجتمع يصعب الحديث فيها عن أي وضع من أوضاع الوحدة والاتحاد. الشعب في حالة شتات، مقسم إلى طبقات، وداخل الطبقة الواحدة ثمة طبقات أخرى عديدة؛ بحيث يؤدي هذا في النهاية إلى غياب مفهوم "الشعب"، الذي يشير في الأصل إلى "جماعة موحدة تجمعها صفات مشتركة"، لذا فإن مهمة السينمائي في العالم الثالث التعبير عن هذا الشعب الغائب "فالمؤلف يثير رعشة القلق في أجزاء الشعب كي يساهم في خلق شعبه، الذي هو وحده قادر على أن يشكل المجموع"[43].

وإذا كان الجمال، مثل اللغة، أحد الأسلحة التي تستخدمها الطبقة الحاكمة للسيطرة على المحكومين والإبقاء عليهم داخل أطر الأوضاع الاجتماعية التي تخدم مصالحهم (الحكام)، فإن إحدى المهام التي اضطلع بها روشا هي تطوير هذا السلاح وجعله يعمل بصورة عكسية ضد العدو، وما العدو هنا إلا السادة والمستعمرون. أولى الخطوات لتحقيق هذه المهمة هي جعل إدراك الجمال يسيراً؛ أي عدم الحديث بلغة المجاز والرمز والشفرات، وهذا لا يعني الوقوع في الابتذال، بل هو محاولة لجعل الجمال مدركاً من قبل قطاع عريض من الجمهور. حقاً إن العمل الفني كلما كان محملاً بالدلالات والرموز التي تحتاج إلى عمليات تأويلية من قبل المتلقي، ازدادت قيمته الفنية وظل محتفظاً بتلك القيمة زمناً طويلاً، إلا أن المسألة مرتبطة بهدف الفنان من العملية التعبيرية: أهو جمالي خالص أم جمالي اجتماعي؟ ومهمة الفنان تحقيق حالة من التوازن بين الاثنين، بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر. هذه النقطة مهمة جداً لدى كل فنان يجعل لفنه هدفاً اجتماعياً، وربما إغفال البعض لها حال دون

تواصله مع الجمهور[44]. لهذا عمد روشا في أعماله الحديث بلغة مباشرة، وأحياناً بطريقة تعليمية فجة، يمكن استيعابها من مختلف طوائف الشعب.

على أن الوجه الآخر لهذه الخطوة هو الأكثر صعوبة وأهمية، وهو المتعلق بإعادة إرساء القيم الجمالية؛ أي ابتكار مناطق جديدة للتعبير الجمالي تكون بديلاً للمفهوم البرجوازي للجمال. فالبورجوازية أسهمت في إرساء أطر وقوالب نمطية للجمال تتوافق ووضعهم الطبقي، هذه الأطر والقوالب أفرزت – بمرور الوقت – مجموعة من المفاهيم تسربت لمنظومة القيم السائدة لتحدث نوعاً من الإزاحة والإحلال، وتغدو بمرور الوقت هي القيم السائدة والمعبرة عن المجتمع بأسره. من أمثلة ذلك "اللون الأسود قبيح" التي ستتحول – بمرور الوقت – إلى "اللون الأسود رمز الشر"، وهذه الأخيرة ستصبح بمنزلة قاعدة في التعبير الجمالي؛ بحيث يغدو اللون الأسود مرادفاً للتعبير عن الشر، ومن ثم تتحول هذه المقولة – بمرور الوقت – إلى ما يشبه قاعدة جمالية سواء بالنسبة إلى المتلقي أو المتلقي، حتى في مجتمعات ذوي البشرة الداكنة.

كان روشا واعياً بتلك المسألة، لهذا جعل من هدم الأفكار والقيم الجمالية السائدة هدفاً له، محاولاً بذلك اكتشاف مناطق أخرى للتعبير الجمالي، كما فعل ذلك في عمله الأكثر شهرة كفيلم **الشيطان**.

جميع أفلام روشا في حقبة الستينيات تبحث عن طريقة لإحياء وتحرير الوعي السياسي لدى الشعب المقهور. ونستطيع أن نلمس ذلك في أفلامه الروائية الثلاثة **الشيطان** 1964، **الأرض في محنة** 1967، و**أنطونيو داس مورتيس** 1969.

في فيلم الشيطان Deus e o Diabo na Terra do Sol 1964[45] يتناول روشا القوى الاجتماعية بمنطقة الشمال الشرقي، وهي منطقة قاحلة فقيرة (ينجح المشهد الأول من الفيلم في تجسيد هذا المعنى بقوة – صحراء قاحلة بها ثور نافق، تقترب الكاميرا منه لترينا تضاريس وجهه، والمعنى أن الثور لم يحتمل العيش في تلك البيئة، فما بالنا بالبشر). لكن الأهم من ذلك أن الفيلم يدرس العلاقات المعقدة بين السلطة الدينية والفلاحين المقهورين والقتلة المأجورين والعصابات، وهي

كلها بمنزلة مفردات الواقع الاجتماعي البرازيلي آنذاك. والجو العام للفيلم يتشابه مع جو أفلام الويسترن؛ ربما لأن الشخصية المؤثرة في الأحداث، أنطونيو داس مورتيس، تتشابه إلى حد كبير مع شخصيات أفلام الويسترن، من حيث الملبس والسلوك والأداء، فهو قاتل مأجور يعرض خدماته مقابل المال. لذا تستعين به السلطة الكنسية لقتل المزارعين، والقضاء على تمردهم.

والخط الدرامي لتلك الشخصية يوازيه خط آخر لأحد الفلاحين (مانويل) وزوجته وطفلهما الرضيع وهما في خط هروبي منذ بداية الفيلم؛ فقد قتل مانويل صاحب الأرض، ومن ثم عليه الهرب هو وأسرته، لكنه يهرب من جريمته ليقع أسيراً نفسياً في يد جماعة من المتعصبين دينياً.

للعديد من شخصيات الفيلم جذور تاريخية حقيقية بمنطقة الشمال الشرقي، بينما بقية الشخصيات من بنات أفكار روشا وتجاربه. فهناك العصابات التي تسرق من الأغنياء لصالح الفقراء وهناك الاتجاه الشعائري الروحاني للفلاحين في تلك المنطقة. وهناك السلطة الدينية المزيفة، المتمثلة في شخصية البابا، التي تسعى إلى الحفاظ على الوضع القائم؛ لأنها تخشى التمرد والعصيان.

لكن السمة البارزة في هذا الفيلم، وهي من السمات الحاضرة أيضاً في أفلام أخرى عديدة لروشا، هي الصورة التي يُظهِر بها روشا الفلاحين: فهم خاملون، يائسون، مستسلمون، ميتون في واقع الأمر. ومن ثم فهم عرضة دائماً للتضليل؛ لأنهم لا يملكون أمرهم، ولا يمتلكون أية فاعلية. إنهم في انتظار دائم – بمن فيهم البطل – لأي قائد مهما كانت أغراضه حتى ينصبون منه قائداً له. وتبدو هذه الرؤية نابعة من قناعات روشا نفسه، غير أنها تتناقض بالضرورة مع مسعاه في خلق حالة من الوعي لدى الشعب تمكنه من أن يكون فاعلاً. وعلى الرغم من أن روشا يلجأ للتاريخ دائمًا، فإن رؤيته هذه تفتقر تماماً لأي سند تاريخي، حيث لا تعكس هذه الرؤية أي واقع تاريخي. "فتاريخ تلك المنطقة (سرتاو) على وجه التحديد – وخاصة التاريخ الحديث – يؤكد عكس

هذه الرؤية تماماً، فقد كانت هناك عصبة قوية ضمت الفلاحين وكانت تتصف بالعزيمة والتنظيم الجيد"[46]. وبالإضافة إلى هذا، هناك التحول المفاجئ في شخصية البطل، الذي يعزوه روشا إلى تغير "أخلاقي روحاني"، وهو طريقة غير منطقية للقفز بالأحداث إلى مستوى آخر، وهو أسلوب يتبعه روشا في العديد من أفلامه.

وكما هو الحال في باقي أعماله الأخرى، يستخدم روشا الموال الغنائي في الفيلم، ويسند إليه العديد من الأدوار بوصفه أداة من أدوات الفيلم: فالجيتار يصاحب غناء المغني عن مانويل وروزا وهما يعملان في أرض سرتاو بأيديهما، ثم يحدث تغير في طريقة العزف عند الحديث عن سباستياو، للإيحاء بالأمل. وفي مشهد آخر يتغير الإيقاع الموسيقي ليناسب المشهد الذي يقوم فيه مانويل بإغلاق عيني والدته التي لقيت مصرعها خلال القتال مع رجال موريس. وقد يحل الموال محل الحوار، كما في مشهد المبارزة الأخيرة بين كوريسكو وأنطونيو، حيث يغني الراوي:

"استسلم، كوريسكو!

لا، لن أستسلم!

أنا طائر لا يرضى بالعيش داخل قفص".

وقد توجه الأغنية حركة الكاميرا كما حدث في مشهد تقديم كوريسكو؛ حينما ينشد الراوي: "كوريسكو الشرير يدخل حياتهما"؛ حيث تتنحى الكاميرا يميناً كي تضع كوريسكو في الكادر، كما لو أن هذه الكلمات قد نبهتها إلى مكانه[47].

أظهر روشا موقفاً قوياً من توظيف الموسيقى في الفيلم، فهو لا ينظر للموسيقى على أنها تقوم بإضفاء جو شعوري على الفيلم فقط، بل هو يعتمد عليها لأداء مهام أخرى عديدة أيضاً؛ التنظيم والتعليق وتوصيل معنى اللقطة والمشهد بل الفيلم بأكمله، وقد قال روشا في أحد حواراته "البرازيل بلد يحب الموسيقى، وأنا أعتبر أن السينما ما هي إلا مونتاج موسيقي ذو فواصل وإيقاعات موسيقية"[48].

بعد فيلمه عن **الشيطان** المذكور سابقاً أخرج روشا فيلمه **أرض في محنة** Tierra em Trance 1967 [49]، وهو من نوعية الأفلام السياسية- الخيالية. يبدأ الفيلم بلقطة يتم تصويرها من طائرة مروحية، بينما يسمع قرع الطبول على شريط الصوت، ويظهر منظراً عاماً للأرض الاستوائية، وتخبرنا العناوين أنها بلاد "إلدرادو"، لكننا نعرف أنها ليست إلا البديل السينمائي للبرازيل، وسرعان ما تصبح الكاميرا في مستوى الأرض ليغلق الكادر على شخصية خوسيه ليوجوي وهو يتصبب عرقاً، إنه يلقي ببعض الأوراق في الهواء، وتطارده مجموعة تبدو أنها من الصحفيين، بينما ينقض البطل اليساري "باولو"- الذي أدى دوره الممثل البرازيلي جارديل فيلهو Jardel Filho – على مسدس يحمله الحارس الشخصي لخوسيه ويوجهه إليه، ليبدأ إطلاق النار. وينطلق "باولو" هارباً عبر حواجز الشرطة، وبعد قليل يلقى مصرعه على يد حارسين فوق دراجات نارية، وبينما يلفظ أنفاسه الأخيرة يتمتم بكلمات عن البرجوازية والنظام العسكري والإبداع والشعر ودولة الجماهير. ثم يبدأ الفيلم بعد هذا المشهد ليوضح لماذا أفضت الأحداث لقتل "باولو". وفي هذا الفيلم يناقش روشا علاقة الفنان، متمثلة في شخص الصحفي "باولو" الذي يكتب الشعر، بالسلطة السياسية والدينية، وهما وجهان لعملة واحدة عند روشا، فكلاهما يهدف للسيطرة على الشعب عبر تزييف وعيه، وتؤدي وسائل الإعلام دوراً فعالاً لتحقيق هذا الهدف. أما الفنان، فإذا تجاوز حدود المسموح به وأصبح يشكل خطراً وتهديداً للسلطة بشقيها العقدي والسياسي، فإنه ينبغي التخلص منه، إما بالقتل وإما بالنفي. وتبدو هذه الرؤية نابعة من تجربة شخصية لروشا، حيث تعرض هو لتضييق الخناق عليه؛ ما أفضى في النهاية لنفيه من قبل الحكم العسكري في البرازيل عام 1968.

أما في **أنطونيو داس مورتيس** Antonio das Mortes 1969[50] فقد أعاد روشا توظيف العناصر التي تعامل معها في أفلامه المبكرة، حيث ظهرت هنا في مزيج مركب يجمع بين الأوبرا الشعبية، الكوميديا الموسيقية، الويسترن، وتوظيف أسطورة القديس جورج والتنين.

تجري أحداث الفيلم في (سرتاو)، وهي البلدة نفسها التي كانت مكاناً لأحداث فيلمه **الشيطان**، وفي هذه المنطقة قدم روشا عدداً من الشخصيات التي استمدها من الأساطير والتراث الشعبي. وبعضها محض خيال: الكولونيل، هوراسيو الضرير، لورا، ماتوس، رئيس الشرطة (ممثل الطبقة الوسطى، رمز القانون والنظام، الذي يعيش على حلم مجيء الاستثمارات الأجنبية إلى البلاد)، المدرس الذي يبحث عن دور سياسي لا يجرؤ على اتخاذه. أما بقية شخصيات العمل فمستمدة مباشرة من الميثولوجيا الدينية: الرجل الأسود أنتاو، المرتبط بإفريقيا وأساطيرها، وهو ذو شخصية سلبية للغاية طوال الفيلم (ويبدو أنه المعادل الرمزي للشخصية البرازيلية)، لكنه في النهاية يفاجئ الجميع بأن يخرج عليهم مثل القديس جورج ويطعن التنين المتمثل في هوراسيو؛ وهناك أيضاً الراهبة الصامتة. وأخيراً هناك شخصيات مستمدة من الأساطيرالشعبية: الشخصية التي سمي الفيلم باسمها، أنطونيو، وهو القاتل الذي يتم استئجاره والذي تميز طوال الفيلم بعباءته المكسيكية والقبعة، والذي قتل في السابق لامبياو (قائد العصابات التي تقاتل لأجل الفقراء)، ويستدعيه هوراسيو ليقتل كويرانا، خليفة لامبياو. وفي النهاية هناك "جاجينكوز" jaguncos، عصابة من القتلة المأجورين (وقد كان أنطونيو في البداية واحداً منهم)، ويلجأ إليهم هوراسيو في النهاية، بعدما يحدث التحول في شخصية أنطونيو.

وكما في فيلم **الشيطان** يبدأ روشا بمشهد من كاميرا ثابتة لصحراء سرتاو القاحلة، ثم نسمع صوت طلقات الرصاص، يعقبها ظهور شخصية أنطونيو في الكادر وهو يطلق الرصاص صوب هدف ما. وما يلبث أن يظهر هذا الهدف داخل الكادر، متمثلاً في فلاح بسيط، يأخذ في الصراخ، ثم يحتضر متأثراً بالرصاصات التي تلقاها. هذا المشهد قصد به روشا استدعاء شخصية أنطونيو، لدى المتلقي، التي ظهرت سابقاً في فيلم**الشيطان**.

لكنْ ثمة اختلاف كبير بين أسلوب روشا في فيلم **الشيطان** وأسلوبه في أنطونيو. بداية من التصوير وحركة الكاميرا، حيث يصور روشا الأشخاص أو المجاميع بزاوية تسعين درجة على خلفية ذات ألوان زاهية، بحيث يظهر المكان

مستوياً، خالياً من عمق المجال في معظم المشاهد؛ وحتى طريقة القطع ومدته إذ تبدو اللقطات مركبة طويلة متوافقة مع بنية السرد الخطية. وقد اعتمد روشا في فيلمه على أسلوب مونتاج يماثل أسلوب آيزنشتاين (المونتاج الديالكتيكي الذي يهدف إلى إبراز المعنى عبر التضاد أو التقابل بين مشهدين). فنحن إذ نرى هوراسيو وهو يشجب مطالب الناس، ويقسم ألا يأخذ أحداً الأرض منه، ويرفض الإصلاح الزراعي؛ نجد روشا ينتقل من هذا العجوز الأعمى إلى ممر جبلي حيث يرقص الناس ويغنون، ثم يبتعد بالكاميرا ببطء في لقطة عامة، ليرسخ لدينا إدراك أن ما يخشاه الكولونيل هو التمرد، وهو أقوى بكثير من أي سلاح تقني.

كان على روشا اكتشاف تلك القوة الكامنة في الناس بغية تحريرها. القوة التي من الممكن أن تخلق الثورة. فلا يوجد تاريخ ثوري في البرازيل، هناك فقط تاريخ للقهر والعبودية، تولد عنه تاريخ مواز من الخوف والخنوع. لذا ينبغي، كخطوة أولى نحو التمرد، تحليل ذلك الخوف، ثم تحويله لطاقة إيجابية تقهر اليأس والخنوع. من هنا استحضر روشا في **أنطونيو**، العديد من الشخصيات والقصص الدينية والأسطورية التي تؤدي دوراً مؤثراً في الثقافة البرازيلية، وأعاد إحياءها وربطها بالحياة المعاصرة. وربما هدف روشا من هذا اكتشاف البعد الثوري للأسطورة، والدور الذي من الممكن أن تؤديه، إذا ما تم توظيفها.

للفيلم ثلاث ذروات رئيسة، تظهر جميعها في النصف الثاني من الأحداث. الأولى عندما يقوم الكولونيل باستدعاء أنطونيو إلى سرتاو للتخلص من كويرانا المتمرد، كما تخلص من قبل من لامبياو. ويظهر التناقض بين شخصية أنطونيو وكويرانا، فأحدهما يقاتل نيابة عن الفلاحين أما الآخر فيقاتل ضدهم. ويمثل القتال بينهما تجسيداً لهذا الاختلاف. وأمام الناس الذين يرقصون ويغنون حول المواجهة، أو "النزال بين تنين الشر والمحارب" – وفقاً للعنوان الأصلي للفيلم – يقبض كل من أنطونيو وكويرانا على منجل وسيف ويجز كل منهما بأسنانه على طرف قطعة من القماش الحمراء التي تصل بينهما. يصيب أنطونيو كويرانا إصابة غائرة، ما يلبث بعد ذلك أن يحمله ليلقيه في منطقة ما داخل الجبل، وتلك هي الذروة الأولى في الفيلم.

القتال بين أنطونيو وكويرانا، لقطة من أنطونيو داس مورتيس

يحدث التحول الرئيس في الفيلم من خلال النقلة الحاسمة في شخصية أنطونيو من الشر إلى الخير، من قاتل مأجور، إلى مدافع عن حقوق الفلاحين، وما تخلل ذلك من مرحلة انتقالية يعي فيها مدى الشرور التي ارتكبها، وقد كان لشخصية المدرس دور في هذه النقلة. وعند هذه النقطة يقوم روشا لبعض الوقت بإخراج كلتا الشخصيتين من عالمهما. فهما يغادران القرية في سرتاو ويدخلان عالماً أكثر "واقعية". مكان به شاحنات وطرق سريعة وحركة

وتجارة، عالم الاقتصاد الصناعي. ونرى لقطات تجوالهما بين الشاحنات بالتبادل، مع لقطات أخرى، بطريقة المونتاج المتوازي، لأهالي سرتاو الفقراء من ناحية، والمؤسسات الرأسمالية التي تبتلع اقتصادهم من ناحية أخرى. ويبدو مشهد الطريق هذا موحياً؛ إذ يشير إلى أن الإقطاعي الطاغية قد هدم كل الجسور التي تربط بين الفلاحين المتدينين وهذا العالم، عن طريق اقتصاد يتجاهلهم، وحالة روحانية لا مكان لها في عصر الطرق السريعة. وهنا يشير التناقض البصري إلى المسافة الاجتماعية والاقتصادية بينهم، وهي مسافة يتوجب على أنطونيو – وهو يستمر في نقلته من كونه قاتلاً مأجوراً، إلى حامٍ لهؤلاء الناس – أن يقطعها.

تبدأ أولى مهام أنطونيو في عالمه الجديد متمثلة في محاولة انتشال المدرس من عجزه النفسي والوجداني ليعيده قسراً إلى سرتاو. ويوظف روشا الموسيقى هنا من خلال إضافة أغنية بوب في الخلفية.. "انهض، انفض عنك الغبار. هيا اصعد...لا يبقى القوي في الأسفل ولا يحتاج مساعدة امرأة..." . ومثله مثل جودار، يجد روشا أن جميع مستويات الخطاب، من العميق حتى السطحي، تفيد في بناء رسالة الفيلم وتكاملها. فتصبح كلمات أغنية بوب، تبدو سطحية، مكملة لمشاهد أنطونيو التي يحاول فيها إخراج المدرس من عالمه، تماماً مثلما وظف روشا الأغاني الدينية والفولكلورية في مشاهد القتال بين أنطونيو وكويرانا، التي منحت القتال جواً أسطورياً. والواقع أن توظيف روشا للأغنية والموسيقى، عموماً، في هذا الفيلم قد بلغ ذروته؛ إذ لا يخلو مشهد، حتى في أثناء الحوار، من حضور لهما.

وبينما يواصل روشا المزج بين تلك الأنماط، تتوالى الأحداث التي تدفع بالسرد نحو التصاعد. فيأخذ أنطونيو المدرس كي يرى جثة كويرانا، الذي لقي مصرعه على يد عصابة جاجينكوز، في مشهد عمد المونتاج إلى الوصول فيه بالمشاهد إلى الذروة. حيث يجمع الكادر بين المقاتل والمفكر وهما ينظران خارجه في دهشة، ويتم القطع نحو الشيء الذي ينظران إليه، جثة كويرانا معلقة في جذع شجرة جاف (يستدعي هنا مشهد الصلب، وللصليب حضور قوي في

كل أعمال روشا). وبينما تتحرك الكاميرا مقتربة من هذا الشخص الغريب الذي يرتدي الملابس مبهرجة الألوان (الزي الشعبي البرازيلي)، يعلن تراك الصوت عن أغنية جديدة، وهو موال كوميدي شعبي يتحدث عن لامبياو الأسطورة، الذي - كما يقول الموال - هب وكر للعب القمار ويحرر السود المسجونين بداخله. ويأخذ المدرس سيف كويرانا ومسدسه، في حين تسلم الراهبة لأنطونيو قبعته وبندقيته. وهنا يلاقيهم هوراسيو ولورا والعصابة في مواجهة أخيرة. وتكون الكنيسة هي مكان اللقاء، حيث يجتمع فيها جميع طوائف المجتمع البرازيلي. وفي لقطة لهذه البناية البيضاء ذات النوافذ الزرقاء (الكنيسة) يظهر المدرس- وتلك هي الذروة الثانية للفيلم- مسلحاً بسيف البطل الصريع، ليعلن عن اندلاع الثورة، كما لو كانت هي النهاية:

أيها الكولونيل!...لقد حان الوقت...وتفتحت أعين من في هذه البلدة...لم يسبق لي أن أرقت دماء أحد. ولكنني مستعد لأن أريق دمي انتقاماً لأهل سرتاو المهانين المقموعين. وإني لأستشهد هنا بكلمات الكتاب المقدس التي تقول...العين بالعين والسن بالسن!

بعد هذه الدعوة يقوم أنطونيو والمدرس بتقسيم المهام فيما بينهما، وروشا هنا يلمح لتلك الإشكالية القديمة للعلاقة بين النظرية والتطبيق. يقول المدرس: "ستقاتل بشجاعتك وسأقاتل أنا في ظلك". فيجيبه أنطونيو: "كلا. قاتل بأفكارك، فهي تفوقني قيمة". ويتقدمان معاً لقتال العصابة في مشهد يتطابق مع مشاهد القتال في أفلام الويسترن الأمريكي، حيث الطريقة الاستعراضية في القتال. وروشا هنا يحول المشهد غربي الطابع الخاص برعاة البقر إلى أوبرا ثورية كبرى (وهنا نؤكد فكرتنا السابقة من أن روشا لم يقف موقفاً عدائياً من التجارب السينمائية الأخرى، بما فيها الأمريكية، لكنه كان يجيد توظيفها لخدمة أهدافه).

تستمر الأحداث في التصاعد وصولاً للذروة الثالثة. فمع وصول تبادل إطلاق النار إلى ذروته يصعد أنتاو ومعه الراهبة لمواجهة الكولونيل. ويبدو المحارب الأسود الآن كما لو كان القديس جورج. وبعد سلسلة من اللقطات المتداخلة التي تحاكي أيضاً أسلوب آيزنشتاين الذي يكرر تصوير الحركة نفسها

من عدة منظورات زمنية ومكانية، يُطعن الكولونيل ويسقط صريعاً. لقد تم قتل التنين. وتلك هي نقطة التقاطع بين التاريخ والأسطورة، وهي نفسها لحظة اكتمال اللحظة الثورية في الفيلم. ويترك روشا للمشاهد التفكير فيما قد يحدث من أحداث بعد هذا. وينتهي الفيلم بعدد من المشاهد للشخصيات الرئيسة – المدرس (يحمل حبيبته التي قتلت في المعركة)، أنطاو والراهبة (يمتطيان الحصان وأنطاو يمسك الرمح الملوث بدماء هوراسيو)، والقس، وهم الذين يمثلون حماة الشعب. ويختتم موال لامبياو الذي كان مازال يشدو إذ قال: الخسارة للشيطان الذي أجاب أنه سيذهب إلى نهايته. وتبقى شخصية أنطونيو – الذي كان قاتلاً مجرماً، فصار بطلاً يقاتل لأجل الشعب – مبهمة، وهو يهيم فوق طريق سريع تظهر لافتاته علامات الهيمنة الأمريكية (مجموعة من الأيقونات لبعض الشركات الأمريكية الشهيرة). يبحث عن مكان للراحة بعد أن أعياه الطريق، كما لو كان روشا يشير بذلك إلى نفسه طامعاً في شيء من الراحة قبل أن يستكمل طريقه الثوري الطويل[51].

أنطاو يقتل هوراسيو في استعادة لـ(القديس جورج يقتل التنين)
لقطة من أنطونيو داس مورتيس

6- ماذا قدمت السينما الثورية؟ وهل قدر لها الاستمرار؟

كان مشروع سينما نوفو طموحاً يهدف إلى إحداث تغييرات جوهرية في طبيعة السينما السائدة. ولم تكن سينما نوفو تريد أن تفرض نموذجها على سائر الأنماط الموجودة؛ بمعنى أنها لم تنظر للسينما الثورية بوصفها النموذج الذي يجب أن يحتذى، كانت فقط صرخة احتجاج على النمط الهوليودي (التجاري) في الإنتاج السينمائي، لذا كان الدافع وراء نشأة التيار دافعاً متعلقاً بآليات الإنتاج والتوزيع التي كانت تحتكرها هوليوود، هذا من جهة. ومن جهة أخرى هناك الدافع القومي المرتبط على نحو أو آخر بالإيديولوجيا، وهي إيديولوجيا ثورية، متمردة، مستندة إلى تعاليم تشي جيفارا ومستمدة منها؛ ذلك الحالم الأخير في عصر التوحش الرأسمالي الاستعماري. هذه الإيديولوجيا كانت هي المحرك الرئيس لمخرجي السينما الجديدة. هناك واقع مختلف لا يشبه الواقع الأمريكي أو الأوروبي من قريب أو بعيد، واقع مازال مُستعمراً، ينبض بالجوع لكل شيء، ومن ثم لابد أن تأتي السينما تعبيراً عن هذا الواقع بكل مفرداته وعلاماته، وكما يقول روشا "سوف نستمر في صناعة الأفلام أياً كان الحال، بالكاميرات المحمولة.. بالأفلام الـ16 مم إذا لم تتوافر الـ32 مم.. بالارتجال في الشارع، من أجل التقاط الإيماءات الحقيقية للمقهورين"[52]. لكن لم تكتف سينما نوفو بالتعبير عن الواقع وآلامه، بل تجاوزت ذلك عن وعي بأن وضعت لنفسها هدفاً تحررياً واضحاً منطلقاً من قولة ماركس الشهيرة "إن تفسير العالم ليس كافياً، فالقضية الآن هي تبديله"[53]. كان هدفاً نبيلاً، لكنه هدف رومانسي طوباوي، حالماً كحلم جيفارا في وجود مناضل عالمي، يقاتل من أجل المقهورين في كل مكان، بصرف النظر عن لونهم ودينهم وموطنهم.

نستطيع أن نرصد أهم الإنجازات التي حققتها سينما نوفو في الآتي:

1 - قدمت السينما الثورية تياراً جديداً في السينما الحديثة، هو تيار السينما السياسية، وعلى الرغم من أن العلاقة بين السينما والسياسة قد تبدت في بعض أعمال إيزنيشتين وريسني Resnais وستروب Straubs وغيرهم، فإن سينما نوفو استطاعت أن تحول هذا الارتباط العارض إلى تيار رئيس من

تيارات السينما الحديثة. لهذا، منذ ستينيات القرن العشرين أصبحت السينما أداة من أدوات نقد النظام القائم بأبعاده السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وذلك عبر تشريح هذا النظام وإظهار مواطن الخلل التي تعتمل بداخله. وكان هذا بمنزلة نقلة نوعية لفن السينما بعدما كانت قبل هذا التاريخ أداة من أدوات الطبقات المسيطرة ووسيلة من وسائلها للحفاظ على الأوضاع القائمة، باستبعاد الموضوع الاجتماعي والسياسي من بؤرة الاهتمام السينمائي وجعل الإنسان وقضاياه خارج إطار الصورة السينمائية[54].

2 - بالإضافة إلى ذلك عضدت سينما نوفو من خصوصية سينما العالم الثالث، ولفتت الانتباه إلى ممكنات الدور الاجتماعي للسينما داخل البلدان المتخلفة، وكانت هي البداية لظهور مدارس فنية في العالم الثالث تحذو حذوها، وقد ظهرت تيارات السينما السياسية في بلدان عديدة: في مصر في أعمال يوسف شاهين ويسري نصر الله وخالد يوسف، في فلسطين في أعمال ميشال خليفي وإيليا سليمان، وفي السنغال في أعمال عثمان سيمبين. ومعظم هؤلاء انطلقوا من منطلقات نظرية شبيهة إلى حدّ كبير مع منطلقات سينما نوفو، لكنهم استفادوا من التطور التقني الذي حققته السينما، ليقدموا أعمالاً تجمع بين الالتزام السياسي والبعد الجمالي.

3 - كما قدمت سينما نوفو حلولاً مبتكرة للإنتاج والتوزيع لم تؤت ثمارها إلا بعد ذلك بفترة عندما تم اكتشاف الديجيتال. وقد صور روشا الكثير من أعماله بالكاميرا المحمولة. وتنامى هذا الاتجاه وأصبح حلاً ناجحاً لتفادي القيود الصارمة التي تفرضها شركات الإنتاج الاحتكارية، التي تخضع العمل السينمائي لمعايير السوق ومتطلباته.

وعلى الرغم من جدة الموضوعات التي طرحتها سينما نوفو والتي كانت بمنزلة ثورة في الاتجاهات السينمائية الحديثة، فإنه لم يقدر لها الاستمرار كتيار لأكثر من عقدين من الزمن، وانتهت بوفاة آخر روادها وأهمهم جلاوبر روشا

(1981). وفي هذا السياق يقول كارلوس دجيوس : "لم تعد سينما نوفو موجودة كتيار، والسبب الرئيس هو أنها ذابت في التيار السائد للسينما البرازيلية "[55].

نستطيع أن نرصد بعض الأسباب التي أدت إلى تراجع سينما نوفو واضمحلالها، وهي على النحو الآتي:

1 - غلبت سينما نوفو الطابع الفكري والإيديولوجي على الجانب الفني- الجمالي، والسينما في النهاية صورة متحركة لابد أن تحقق نوعاً من المتعة البصرية. وقد قال أ. فوجل A. Vogel في هذا السياق: "ثمة مسألة تثير جدلاً وخلافاً حول هذا النوع من الأفلام؛ فهناك المئات من الأفلام- تندرج في خانة السينما السياسية- تهتم بالمضمون دون الشكل، وبذلك تفقد الكثير من فعاليتها وتأثيراتها على الرغم من أن المضامين التي تطرحها جديرة بالإطراء "[56]. وبصرف النظر عن نبل الغاية التي كانت تسعى إليها سينما نوفو، فإن المشاهد في نهاية الأمر يذهب إلى قاعات العرض السينمائي، لا ليشاهد الواقع كما هو بعنفه وقسوته، بل ليشاهد معالجة ما لهذا الواقع تتجاوز ما هو موجود بالفعل، وتلك مسألة مهمة تتعلق بخبرة التلقي غابت عن أذهان مخرجي السينما الجديدة.

2 - ارتبطت السينما الثورية بالواقع المحلي؛ أي أنها كانت موجهة في المقام الأول للمواطنين المحليين، ومن ثم لم تستطع - في معظم الأحوال - أن تتجاوز هذا النطاق وأن تطمح إلى العالمية. ولعل السبب الرئيس في هذا أن معظم أفلام السينما الثورية ارتبطت بصورة وثيقة بالتراث الشعبي والميثولوجيا المحلية، التي يصعب على الآخرين استيعابها وفهم مضامينها أو حتى التفاعل معها. فقد كانت السينما الثورية محكومة بالظرف التاريخي الذي نشأت فيه، ولم تناقش قضايا سياسية عامة يشترك فيها جميع الناس على اختلاف ظروف مجتمعاتهم. لهذا السبب لم تصل السينما الثورية إلى العالمية، ولم تحقق رواجاً أو نسبة مشاهدة عالية، بل إن الكثيرين ما زالوا يجهلونها حتى الآن.

3 - وقعت السينما الثورية في التكرار أو "الكليشي Cliche"؛ أي الصورة

النمطية المكررة التي يعاد إنتاجها، والواقع ان معظم أفلام سينما نوفو دارت حول تيمة واحدة هي (الإنسان المقهور الذي يتعرض لكل أنواع القهر، لكنه ما يلبث أن يتغلب على مخاوفه وسلبيته، وغالباً ما يكون ذلك بطريقة غير مبررة، ليتمرد. وهو في تمرده يدفع الآخرين، المشابهين له، للتمرد معه). والمشكلة أن هذه التيمة، التي أصبحت سائدة في سينما نوفو، لم يصاحبها تجديد من حيث الشكل أو المعالجة. فشخصية باولو في فيلم روشا أرض في محنة تكاد تتطابق مع شخصية "مانويل" في فيلم **الشيطان**، وشخصية "داس مورتيس" التي ظهرت في الشيطان هي ذاتها التي تظهر في **أنطونيو داس مورتيس**، وشخصية برامز تتردد في معظم أفلامه. . . .إلخ. لهذا يحدث في أحيان كثيرة أن يظن المشاهد أنه إزاء الفيلم ذاته، أو أنه قد شاهد هذا الفيلم من قبل. ولعل هذا ما جعل روشا يخفق في أفلامه الأخيرة وخاصة **عمر الأرض**[57] A Idade da Terra 1980، الذي لم يلق تجاوباً يذكر لا من النقاد ولا من الجمهور.

4 - أغفلت السينما الثورية مرحلة مهمة من مراحل صناعة السينما، وهي تلك المتعلقة بعملية الإنتاج. وعلى الرغم من أنها قدمت تصورات عديدة تهدف إلى التخلص من فكرة المنتج صاحب رأس المال، فإن هذه التصورات تبقى أقرب إلى الطموح والطوباوية منها إلى الواقع. فالسينما في النهاية ينطبق عليها بوصفها صناعة ما ينطبق على جميع السلع الأخرى التي تهدف إلى الربح، وربما كانت السينما مسؤولة بشكل أو بآخر عن التحول السلعي لباقي الفنون وارتباطها بالمال. وقد كان فيلليني يقول: "حينما لا يكون هناك مال، فسيكون الفيلم قد انتهى"[58]. ويترتب على ذلك، بطبيعة الحال، أن الربح يغدو شرطاً أساسياً من شروط الإنتاج السينمائي، حتى يستمر هذا الإنتاج. ينطبق على السينما صيغة ماركس التي وردت في رأس المال (نقد - بضاعة - نقد). ومن ثم فعنصر المال لا يمكن إهماله في صناعة السينما، أو حتى التقليل من شأنه. وقد سعى

روشا نفسه إلى توفير تمويل لبعض أعماله من دول أخرى كإيطاليا وفرنسا.

5 – افتقدت الصورة، في الأفلام الثورية، عنصر الجاذبية والإبهار. وهو عنصر مهم، وربما يكون الأهم، في صناعة السينما. وربما تكون الظروف الإنتاجية الفقيرة وعدم حماسة شركات الإنتاج لهذا النمط من الأفلام، هو ما أفضى إلى هذا. فالفيلم السينمائي الثوري، حتى ولو كان غنياً من الناحية الرمزية والدلالية، كان فقيراً من الناحية التقنية، لذا فقد جاذبيته وقدرته على المنافسة، خاصة أنه جاء في توقيت كانت فيه هوليوود قد بدأت في ولوج عوالم جديدة كالفضاء، الكوارث، والكائنات الخرافية. لم يستطع الفيلم الثوري أن يأتي بالجمهور لصالات العرض، وظل أسيراً للمهرجانات والعروض الخاصة. وهي الأزمة نفسها التي تواجه أفلام الديجيتال الآن في بعض البلدان، ومنها مصر. موضوعات في غاية الأهمية، وصورة محملة بالدلالات والرموز، لكن في غياب تام من الجمهور. والأمر نفسه ينطبق أيضاً على السينما الوثائقية، التي – على الرغم من تطورها –، تفتقد تواصل الجمهور. ولهذا تظل هذه الأفلام غير فاعلة، وهي إذا كانت تجعل من "توعية الشعب ببؤسه الخاص"، بحسب روشا، هدفاً لها، فإن هذا الهدف ظل في نطاق الإمكان لا الفعل. ولا نستطيع أن نلقي بالمسؤولية فقط على عدم نضج المشاهد، ووقوعه أسيراً للسينما التجارية السائدة، فالمشاهد يقبل أيضاً على مشاهدة الأفلام ذات المضمون السياسي والاجتماعي القوي، إذا ما صاحب هذا المضمون صورة تعرف كيف تخاطبه[59].

على أن هذا لا يقلل من أهمية سينما نوفو ولا ينتقص من مكانتها، فقد أدت ما عليها في اللحظة التاريخية الحرجة التي كانت تمر بها البرازيل، كما أنها ضربت مثالاً جيداً لمسؤولية الفنان تجاه مجتمعه، ولعل هذا ما جعل تأثيرها يمتد داخل البرازيل وخارجها، حتى اللحظة. وقد عبر روشا عن ذلك بروح استشرافية قائلاً: "السينما الجديدة ظاهرة لشعوب جديدة في كل مكان، وليست

مقتصرة على البرازيل. وحيثما يجد المرء السينمائيين على استعداد لتصوير الحقيقة ومعارضة النفاق وقمع الرقابة الفكرية، فإن هناك روحاً حية للسينما الجديدة؛ وأينما يضع السينمائيون - مهما كانت أعمارهم أو خلفياتهم- كاميراتهم ومهنتهم، في خدمة القضايا الكبيرة في عصرنا، تكن روح السينما الجديدة" (60).

الهوامش والمراجع

(1) سولانس، فيرناندو وجيتينو، أوكتافيو: "نحو سينما ثالثة"، ترجمة: حسين بيومي، في نيكولز، بيل: **أفلام ومناهج**، ج1، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2005، ص 104.

(2) - Jean-Luc Godard, Director, Le Vent dEst, Polifilm,1970.

ويمكن مشاهدة الفيلم من خلال هذا الرابط: - http://www.google.com/search?q=Le+Vent+d%E2%80%99Est+&tbo=p&tbs=vid%3A1&source=vgc&aq=f

(3) ماكبين، جيمس روي: "ريح من الشرق أو جودار وروشا في مفترق طرق"، ترجمة: حسين بيومي، في نيكولز، بيل، **أفلام ومناهج**، ج1، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2005، ص 178 - 179.

(4) راجع على سبيل المثال:

العمري، أمير: **حياة في السينما**، القاهرة: مدبولي، 2009، ص 76- 80. وأيضا: "نحو سينما ثالثة"، ص101- 103. وأيضاً:

- Chanan, Michael. "The Changing Geography of Third Cinema." Screen Special Latin American 38.4 (1997).

(5) "نحو سينما ثالثة"، ص106.

(6) "نحو سينما ثالثة"، ص101.

(7) راجع: السجال الذي دار بين فيلسوفي مدرسة فرانكفورت، بنيامين وأدورنو، حول وظيفة السينما في: بروكر، بيتر: الحداثة وما بعد الحداثة، أبوظبي: **منشورات المجمع الثقافي**، 1995، ص82-100.

(8) عبيدو، محمد: **السينما في أمريكا اللاتينية**، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 2009، ص5.

(9) حياة في السينما، ص79 (بتصرف).

(10) حياة في السينما، ص79.

(11) "نحو سينما ثالثة"، ص101.

(12) "نحو سينما ثالثة"، ص112.

(13) "نحو سينما ثالثة"، ص111.

(14) - Carlos Diegues. "Cinema Novo." Trans. Randal Johnson and Robert Stam. Brazilian Cinema. Eds. Johnson, Randal and Stam, Robert. New York: Columbia University Press, 1995. 65.

(15) "نحو سينما ثالثة"، ص108.

(16) "نحو سينما ثالثة"، ص111.

(17) - Octavio Getino and Fernando Solanas, Directors, La hora de los hornos, Grupo Cine Liberacion, 1968.

– ويمكن مشاهدة الفيلم، مصحوباً بالترجمة الإنجليزية، من خلال هذا الرابط:
http://video.google.com/videoplay?docid=2325072027369242738#

(18) حياة في السينما، ص80 (بتصرف).

(19) "نحو سينما ثالثة"، ص117.

(20) - Glauber Rocha. "An esthetic of Hunger." Trans. Randal Johnson and Robert Stam. Brazilian Cinema. 68.

(21) - Carlos Diegues. "Cinema Novo.", 64.

(22) - Carlos Diegues. "Cinema Novo.", 64.

(23) "نحو سينما ثالثة"، 91.

(24) - Carlos Diegues. "Cinema Novo.", 66.

(25) - Nelson Pereira dos Santos, Director, Vidas Secas, Luiz Carlos Barreto Produções nematográficas, 1963.

ويمكن مشاهدة الفيلم أو تحميله (وهو في عشرة مقاطع)، مصحوباً بالترجمة الإنجليزية، من خلال هذا الرابط:

- http://www.youtube.com/watch?v=9eDeIKxZ48c.

(26) السينما في أمريكا اللاتينية11، (بتصرف).

(27) كلينجر، جابي: "جلوبير روشا: جماليات الجوع والعنف"، ترجمة: أحمد يوسف، **مجلة عالم السينما**، جمعية نقاد السينما: العدد الخامس، 2007، ص70.

(28) العريس، ابراهيم: **السينما والتاريخ والعالم**، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 2008، 87.

(29) يوسف، أحمد (مترجم): "سينما نوفو البرازيلية: ثورة ثقافية على الشاشة"، عن مطبوعات اليونسكو، **مجلة عالم السينما**: العدد الخامس، 2007، ص76.

(30) السينما التاريخ والعالم، ص95.

(31) السينما في أمريكا اللاتينية، ص12.

(32) - Glauber Rocha." An esthetic of Hunger.", P.70.

(33) - "An esthetic of Hunger.", P.70.

(34) - "An esthetic of Hunger.", P.70.

(35) - "An esthetic of Hunger.", P.68.

(36) - "An esthetic of Hunger.", P.70.

(37) - Kollker, Phillip. The altering Eyes: Contemporary International Cinema. Cambridge: Open Book Publishers, 2009. P.208.

(38) - (Phillips, James "Glauber Rocha: Hunger and Garbage." Cinematic Thinking:Philosophical Approaches to the New Cinema. Ed. James Phillips. Stanford: Stanford University press, 2008, 104.

(39) - Deleuze, Gilles. Cinema 2: The Time-Image. Trans Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, P.220.

(40) - Cinema 2, P.217.

(41) - Cinema 2, P.222.

(42) - Cinema 2, P.218.

(43) - Cinema 2, P.224.

(44) ربما المثال الأوضح على ذلك في السينما المصرية يوسف شاهين، فلسينما شاهين رسالة سياسية- اجتماعية واضحة، وهو من المخرجين الذين ارتبط الهم الخاص لديهم بالهم العام. لكن في معظم أفلامه افتقد شاهين التواصل مع جمهوره، فرغم الحضور الطاغي للاجتماعي والسياسي في أعماله، إلا أن الجمهور كان يتأفف دائماً من صعوبتها- باستثناء البعض منها- ومن ثم كان يعزف عن مشاهدتها، ويتهمها بأنها غير موجهة له وإنما للنخبة. وربما هذا ما دفع شاهين في آخر أعماله هي فوضى 2007 أن يتحدث بلغة مباشرة وغريبة جداً عن روح أعماله.

(45) - Glauber Rocha, Director, Deus e o Diabo na Terra do Sol, Versatil / Mr Bongo, 1964.

ويمكن تحميل الفيلم من خلال هذا الرابط:

- http://www.google.com/url?sa=t&source=web&cd=3&ved=0CBwQFjAC&url=http%3A%2F%2Fwww.megaupload.com%2F%3Fd%3DW2XMPRVV&ei=P2sXTJLkFcynsQbdgvzHCQ&usg=AFQjCNHWLJ2hJANRooSMNWnC8UNu21rrQA

كما يمكن تحميل الترجمة الإنجليزية من خلال هذا الرابط:

- http://www.google.com/url?sa=t&source=web&cd=2&ved=0CBYQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.allsubs.org%2Fsearch-subtitle%2Fdeus%2Be%2Bo%2Bdiabo%2Bna%2Bterra%2Bdo%2Bsol%2F&ei=smsXTNOrBYejsQaBr6nVCQ&usg=AFQjCNGlb0T4YWOqY7CSZTVkX6_7CFyrMQ

(46) راجع:

- Klinger, Gabe. "Glauber Rocha." Sense of Cinema

- (http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/05/rocha.html).

- (Bruce, Graham. "Music in Glauber Rocha's films."Jump Cut, no. 22, May 1980, 16- 17. (47)

- "Music in Glauber Rocha's films.", P. 15. (48)

- Glauber Rocha,Director, Terra em transe, Versatil,1967 (49)

ويمكن مشاهدة الفيلم وتحميله من خلال هذا الرابط :

- http://www.google.com/url?sa=t&source=web&cd=2&ved=0CBgQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.megaupload.com%2F%3Fd%3DQ6808DOE&ei=ZGwX-TIPDBt2VsQb3nvHwCQ&usg=AFQjCNHH3SvA5LBw0KGWPKm-EzwSGIto8A

كما يمكن تحميل الترجمة الإنجليزية من خلال هذا الرابط :

- http://www.google.com/url?sa=t&source=web&cd=3&ved=0CBoQFjAC&url=http%3A%2F%2Fwww.mysubtitles.com%2Funtertitel%2Fmovie_subtitles%2Fterra%2-Bin%2Btrance&ei=zG0XTJW3HNumsQax_JzGCQ&usg=AFQjCNHStPz9wnEor39-ATwcuGd7iYZBN-Q

- Glauber Rocha, Director, Antonio das Mortes, Versatil,1969. (50)

– اعتمدت في تحليلي لهذا الفيلم على رؤيتي الخاصة، إضافة إلى استفادتي من التحليل الذي قدمهPhillip Kollker للفيلم في كتابه سابق الذكر (هامش37)، ص 220– 226.

– ويمكن مشاهدة الفيلم وتحميله (عشرة مقاطع) من خلال هذا الرابط :

- http://www.youtube.com/watch?v=YD8LLeWkjZI&feature=related

– كما يمكن تحميل الترجمة من خلال هذا الرابط :

- http://www.google.com/url?sa=t&source=web&cd=6&ved=0CCwQFjAF&url=http%3A%2F%2Fwww.allsubs.org%2FsearchÙsubtitle%2FAntonio%2Bdas%2BMortes%2F&ei=_msXTJpkId6wBq2u6P4J&usg=AFQjCNF9yTTx3dspKseLT8kQeawUc1tjRQ

(51) بعد فترة قصيرة من إخراجه **أنطونيو داس مورتيس** يغادر روشا البرازيل، مضطراً، متوجهاً للكونغو، حيث أخرج فيلماً يتحدث عن الاستعمار، **للأسد سبعة رؤوس** Der Leone Have Sept Cabezas 1970. ويتضح من عنوان الفيلم النزعة الأممية لروشا؛ إذ هو مكتوب بأكثر من لغة. ثم انتقل روشا إلى أوروبا، وأخرج فيلمه **تاريخ البرازيل** História do Brasil 1974 وهو فيلم وثائقي مدته (166 دقيقة) يروي فيه تاريخ البرازيل الحديث. يعود روشا لبلده عام 1975، ليخرج ثلاثة أفلام بعيدة عن الاتجاه الثوري الذي التزمه منذ بداية أعماله، كلارو Claro 1975، دي كافلكانتيDi Cavalcanti 1977، وجورج آمادو في السينما Jorjamado no cinema 1977، وهي أفلام أقرب إلى السينما الوثائقية، وتبدو كأنها تحية من روشا لبعض المبدعين السابقين عليه. أما فيلمه الأخير، الذي لم ينل استحسان النقاد أو حتى المتابعين لأعماله، فهو عمر الأرض A Idade da Terra 1980 يعود فيه روشا لتيمة الحكي التاريخي التي بدأها في تاريخ البرازيل. وقد توفي روشا في العام 1981، ومثلت وفاته نهاية تيار السينما الجديدة.

- "An esthetic of Hunger.", 68. (52)

(53) "نحو سينما ثالثة"، ص108

(54) السرجاني، خالد: "السينما عندما تشرح النظام السياسي في عصر العولمة"، **عالم السينما**، جمعية نقاد السينما، العدد الثاني، 2006، ص74.

(55) فوجيوار، كريس: "السينما نوفو وما بعدها"، ترجمة: أحمد يوسف، **مجلة عالم السينما**: العدد الخامس، 2007، ص80.

(56) فوجل، أ: **السينما التدميرية**، ترجمة: أمين صالح، بيروت: دار الكنوز الأدبية، 1995، ص109.

(57) - Glauber Rocha, Dirctor, A Idade da Terra, Versatil,1980.

– ويمكن مشاهدة الفيلم (خمسة عشر مقطعاً) من خلال هذا الرابط:

- http://www.youtube.com/watch?v=Zb-5aEO15IQ

– وقد شارك روشا بهذا الفيلم في مهرجان البندقية عام 1980 ولم ينل عنه أي جائزة، بل ذهبت الجوائز إلى فيلم لويس مال Louis Malle مدينة أتلانتيك Atlantic City، وهو ما أثار حفيظة روشا وجعله يثور على لويس مال ناعتاً إياه بـ"الفاشي". ويبدو أن لجنة التحكيم لم تقارن بين فيلم روشا وفيلم مال، بقدر ما قارنت بين فيلم روشا وأفلامه القديمة لتستنتج أنه يبدو متراجعاً وأشبه بمن يكرر نفسه، ولهذا فضلت فيلم مال عليه. راجع: السينما: التاريخ والعالم، 84 (بتصرف).

(58) - Cinema 2, P. 109.

(59) إذا طبقنا ذلك على حالة السينما المصرية الآن، وجدنا بعض المحاولات الجادة للعديد من المخرجين الشباب، الذين نفذوا أفلامهم بتقنية الديجيتال، على سبيل المثال عين شمس (2008) لإبراهيم البطوط هوليوبوليس (2009) لأحمد عبد الله، وبصرة (2009) لأحمد رشوان، لكن المشكلة ظلت قائمة وهي أن هذه الأفلام على الرغم من أهمية ما تطرحه، فشلت جماهيرياً عندما تم عرض بعضها، وظل نجاحها محصوراً في دائرة المهرجانات، ومن ثم لم تمارس تأثيرها المرجو إلا على نطاق محدود جداً. ولعل المخرج المصري خالد يوسف، مع الوضع في الاعتبار الموزانة الضخمة لأفلامه، قد نجح في تحقيق هذه المعادلة: مضمون سياسي اجتماعي قوي، بالإضافة إلى حضور جماهيري ونجاح تجاري ضخم. ولعل السبب وراء هذا النجاح هو حضور الجمهور في وعي خالد يوسف في أثناء تنفيذه للفيلم، لذا فهو يعرف جيداً كيف يأتي به إلى صالات العرض. يوفر للجمهور ما يريد أن يراه، وفي الوقت نفسه ينجح في إبلاغ رسالته السياسية والاجتماعية.

(60) - "An esthetic of Hunger.", p.71.

* * *